

Milena Kirova

(Bulgaria, Sofia University St. Kliment Ohridski)

Dystopia – Fact and Necessity in the 21st-century Bulgarian Novel

Abstract: The article offers a brief history of the Bulgarian dystopian novel before 2022. This history begins with the first attempts to publish works in this genre before 1989, and traces its first steps in the 1990s and 2000s. The analysis is focused on the period between 2021 and 2022, when a notable wave of interest in dystopian fiction among Bulgarian writers has been observed. At the beginning of the paper I briefly present some fifteen novels by different Bulgarian authors. Two issues of critical interest are discussed in detail. The first one is why dystopia has managed to become the most recognisable new wave in Bulgarian literature over the last fifteen years. The second one deals with outlining the most specific characteristics of dystopian fiction in its Bulgarian version. The article offers its own answers to these questions, ones grounded in numerous observations, generalisations, and conclusions.

Keywords: dystopia, novel, Bulgarian literature, science fiction

Милена Кирова

(България, Софийски университет „Св. Климент Охридски“)

Дистопията – факт и необходимост в българския роман през XXI век

Докато работех върху проявите на романа в българската литература от първите две десетилетия на XXI век, в наблюденията ми все по-ясно изпъкваша появата и постепенното, но упорито развитие на един нов жанр. Никой не му обръщаше сериозно внимание, никой не беше регистрирал вълната на неговото присъствие като явление в нашата най-нова литература. Казвам литература, защото дистопията, или поне дистопичното като подход, беше навлязла, все така невидима като себе си, не само в романа. Среща се в разказите още от средата на 90-те години (например „Влак на ролкови кьнки“ от Алек Попов), появява се в драматургията преди да разцъфне в романите на Георги Тенев („Червената планета“); да не говорим за българската фантастика, която го усвоява и развива от самото начало на новия век (най-ранните примери са повестта „Вирт“ от Георги Малинов и романът „Хакери на човешки души“ от Иван Попов). Положението най-сетне започна да се променя едва с третото десетилетие на новия век, и то не в оперативната критика, а откъм младото поколение университетски изследователи: появили се две монографични изследвания (от Чавдар Парушев и Николай Генов), темата достигна конференнтните зали, оформи се в научен проект... И все пак фокусът на изследователската практика си остана върху дистопията като световен факт, като значимо явление с изключителна динамика на развитие, главно на запад, през последните 60-70 години. Необходимостта да видим появата на подобно явление в България си остана открита и актуална.

Моята студия върху дистопичното в българския роман от XXI век беше завършена в есента на 2022 година. Първата част от нея предадох за публикация в едно току-що създадено академично списание. Тази част има задачата да покаже присъствието на дистопичното като наративен подход от началото на нашия век; тя въвежда всички примери, които успях да открия, главно от 2009 г. насам, когато вече може и трябва да говорим за

ново явление. Тук предлагам втората част на студията, която си задава два по-специфични въпроса:

Защо точно дистопията е най-разпознаваемата вълна във второто десетилетие на XXI век

и

кои са най-специфичните характеристики на дистопичната фикция в нейния български вариант.

Но тъй като знанието за романите, представени в първата част, е слабо и особено слабо с фокус върху техните дистопични черти, въвеждам своите герои-романи с резюме на тяхното присъствие в първата част.

Преди да стигнем до идеята за дистопията като явление, трябва да разберем какво е имало в тази посока преди края на XX век. Положих почти детективски усилия и успях да открия един роман в чекмедже – „Платото“ на Вл. Свинтила, написан през 60-те години и публикуван чак през 2012, един по-късен опит – „Смърт в раковината“ от Агоп Мелконян, отхвърлен от две издателства през 1989 и публикуван пет години по-късно, в 1994 година. Щеше да бъде нищо, ако го нямаше „Енерган 22“ на Хаим Оливер (1981). Сглобих и един много любопитен сюжет с превода на „1984“, започнал още в 1984 г., но това е дълга история.

Скоро (и показателно) след зората на демокрацията необходимостта от жанра вече започва да назрява. Наблюдаваме едно специфично, но и логично явление. Дистопията¹ настъпва в жанровото пространство, докато „сериозните“ автори все още усвояват следите на късния постмодернизъм или се губят в проблемите на своето време. И все пак натрупването на количество започва да дава резултати в отношението към жанра и от страна на писатели, които се борят за видимост в извънжанровото пространство. Малко преди да завърши десетилетието, почти наведнъж, се появяват три книги: „Кръглата риба“ на Момчил Николов (2008), „project Dostoevski“ на Радослав Парушев (2009) и „2084“ на Владимир Левчев (2009). В първите две се забелязват дистопични „вложки“ в сюжета, но „2084“, както се вижда в заглавието, е истинска антиутопия, вярна на традициите в този жанр. През следващото десетилетие дистопията се втурва напред и броят романи бързо расте. В края му вече трябва да говорим за различима вълна и нямаме никакви основания да се правим, че не забелязваме нейното място в развитието на българската литература. Много кратко ще набележа книгите, които чертаят пътя на тази вълна.

2012 година е важна, защото доказва едновременното съществуване на две посоки, в които е тръгнала българската дистопия. „Т и х о т о с л ъ н ц е“ на Петър Денчев е образцова антиутопия от оруеловски тип, всъщност най-добрата, която имаме и до днес – много чиста в жанрово отношение, плътно прибрана в своите 130 страници и много страшна; все пак не толкова страшна колкото нейният голям образец отпреди шейсет години. „Кастинг за месия“ на Петър Делчев е пълна противоположност: разслоен наратив в огромен обем, който смесва няколко жанрови и наративни стратегии (*криминален роман, политически трилър, документален роман*) в рамката на един дистопичен сюжет.

През 2013 година се появява друга подобна двойка романи. „З а п и с к и н а с в и н я т а“ от Ина Вълчанова е истински дистопичен проект, водещ към предвидимия край на днешния свят, и първият „женски“ опит в този преобладаващо „мъжки“

¹ Термините *дистопия* и *антиутопия* работят като синоними (*дистопия* е традиционният англоезичен термин, докато *антиутопия* се използва главно в източната част на Европа), но все пак смятам, че първият е по-адекватен на жанра, тъй като „дис“ (от гръцки) означава лошо, страшно [место], докато понятието *антиутопия* е сглобено в пряка опозиция на жанра утопия.

жанр². „А парат“ на Васил Георгиев се стреми да приспособи традиционния дистопичен модел към българската действителност, заглавието е алегория на държавното устройство: обездушени хора-кукли върху сцената на консуматорските желаниа; маниакални кукловоди и т.н. През 2014 г. Радослав Парушев публикува втори роман, заявен като „антиутопия“ – „Отвътре“, на практика политически роман с дистопични елементи в социалната обстановка. През 2015 г. Александър Белтов публикува добър роман с постхуманистична тематика много отвъд Замятин и Оруел – „Матрикант“ (биомеханични тела, в които е вградено едно конкретно човешко съзнание). Има и продължение, „Фосикър“, през 2017 г.; то разказва света след края на Глобалната мрежа.

В следващите пет-шест години вали дъжд от нови творби, но двудялбата на „чисти“ и полудистопични творби си остава все същата. Ще ги изброя с по едно изречение.

„Ексорбита“ на Васил Георгиев (2016) е заявена като „биопънк роман“. Показателно е, че терминът *биопънк* (подражание на друг паражанров термин, *киберпънк*), използван от автор с добра рецепция от централната критика, може да служи като рекламен ход. Комбинацията между дистопия и фолклорна приказка от типа *quest* също ще се окаже продуктивна в натрупването на родна традиция. „Другият сън“ на Владимир Полеганов (2016) не е нито приказен, нито видимо дистопичен, но все пак излъчва дистопични внушения. Обективният свят, в който живее героят, съдържа обстоятелства с утопичен характер (летящи коли, технологично интелигентен дом и т.н.), но в същото време поражда усещане за емоционална стерилност и нормативна скованост, две неизменни характеристики на дистопичните общества.

През 2017 г. двете посоки са представени с изразително типични творби. „Празната пещера“ на Димана Трънкова актуализира жанровата матрица от първата половина на XX век с политическа сатира, вдъхновена от българската действителност във второто десетилетие на века. „Пумпал“ на Владислав Тодоров носи подзаглавие „Брутална приказка“, с което настоява на две различни неща. „Приказка“ заявява концептуалния не-реализъм и вълшебната пъстрота на света, в който се случва разказът, докато „брутална“ връща българския читател към спомена за вулгарните романи на Хр. Калчев, а и към атмосферата в двата „тъмни“ романа на самия Тодоров – „Дзифт“ и „Цинкограф“.

2018 година изпъква с един, но пък важен пример за това как „сериозната“ литература приема дистопичния сюжетен формат като достатъчно влиятелен и актуален модел на съвременния роман. „Мир в ам“ от Емилиа Дворянова има всички претенции да разсъждава философски върху бъдещето на нашия свят, обстановката в романа е нескриваемо дистопична: някога, някъде отвъд края на света, в едно заварено състояние, причините за което разказът премълчава. През 2019 г. „Времеубежище“ затвърждава това, което току-що казах за „Мир вам“ на Дворянова. Романът на Господинов ще стане първият излаз на дистопичното в българската литература към видимост и признание на световната сцена. По нещо от двете книги откриваме в големия разказ (цели 60 страници) „Макет на море“ от З. Гъркова; той пренася действието в някакво недалечно постапокалиптично бъдеще, около двайсет години след времето, „в което светът престана да бъде обикновен“.

² Както винаги, правилото има своите изключения, дори в скромния опит на българската литература. Сборникът „Вирт: Модели 2002“ съдържа разказа „Ябълката Поли“ от Елена Павлова, който Н. Генев определя като „разказ за фантомат от второ поколение“ (Генов 2022: 223). В световен план изключението е най-впечатляващо представено с поредица романи на Маргарет Атууд от 1985 г. насам.

Съвсем различно изглежда един „Откъс от недописан и недоизмислен роман“, който Александър Христов е публикувал в сп. *Страница*. Действието е пак в недалечното бъдеще, но затова пък наблизо, във вече литературния Пернишки край.

Различен от всичко, което казах дотук, е романът „Дилър на реалности“ от Николас (Николай) Димитров – образцов представител на вече споменатия *кибертънк роман*. Сюжетът е надграден върху идеята за компютърна технология, която позволява да бъде уловена, записана и възпроизведена индивидуалната човешка сетивност. Написан на руски и публикуван за пръв път в Русия, той предизвиква религиозен скандал заради вече познатата упоритост на източноправославната църква да спори с популярното изкуство.

2020 година идва само с един, но затова пък специално замислен и направен като антиутопия от класическия замаятински-оруеловски вид роман – „Резиденцията“ на Георги Тенев. Тенев по принцип е писател със склонност да се адаптира към най-актуалните в определен период литературни тенденции. Неговата ориентация в дистопична посока от 2015 г. насам (писателската „Червената планета“) говори много за пробива, който жанрът е постигнал в световен мащаб и е наченал да прави в български план. Само две години по-късно се появява вторият му дистопичен роман, „Атлантически експрес“; той обаче напомня много повече за Лиу Цъсин, отколкото за Оруел, Замятин и Хъксли, взети заедно.

Българската дистопия, както се вижда, набира скорост и това се вижда много добре през 2021 г., когато се появяват едновременно три романа. „Опашката“ на Захари Карабашлиев и В2020 на Недялко Славов си приличат по две неща: старанието да вместят представите за ужасно бъдеще в матрицата на тоталитарния държавен модел и първите опити да се сюжетира пандемията *Ковид 19* в специфичната обстановка на един български град. Третият роман от тази година е много различен от другите два, и най-очевидна сред всички разлики е неговият отказ да прогнозира политическото бъдеще на България. Всъщност той изобщо не се занимава с България и с политическа прогностика на някое място в света, защото принадлежи на най-новото поколение дистопична фантастика. „Игра на солта“ е дебют на журналистката Елена Колева, писан е години наред и с чувство за отговорност, дори с мисията да промени отношението към една публично невидима, но не и малка група от хора в нашия свят – тези, които имат напреднала форма на БАП (биполярно афективно разстройство). В жанрово отношение книгата е пионерски образец (в българската литература) на един вариант, или подвид фикция, известна като LitRPG (Literary Role Playing Games). С всички проблеми, които може да има един дебютен роман, тя е предизвикателство за навиците на българската литература в няколко различни посоки.

След всичко, изброено дотук, ще се опитам да обобща тенденциите, които зърнахме разхвърлени до този момент.

Дистопията навлиза най-напред в жанровото пространство, но това не ѝ дава достатъчна видимост, да не говорим за признание сред професионалната критика. За пошироката публика тя си остава част от научната фантастика, разновидност на популярното и развлекателно четиво. В същото време обаче работи и една специфична контра-тенденция, породена от неотдавнашната забрана да се четат и пишат антиутопични творби. Невидимо отначало, все пак съществува усещането за липса, за празнота, която трябва да бъде запълнена, ако искаме да бъдем в крак с развитието на западната литература.

Специфичната двойственост на рецептивната ситуация има и друга страна. „1984“, „Ние“ и дори „Фермата“ се смятат за световно значими, високо авторитетни творби, но всичко, което е настъпило в развитието на жанра през втората половина на 20

век, е вече отместено в представите за масово четиво. Това ни дава възможност да разберем защо по-голямата част от писателите, които посягат към дистопичната фикция, възпроизвеждат именно ранната матрица на жанра, или типа дистопия, който е бил водещ докъм средата на ХХ век. Във фокуса на сатирично изобличение попада винаги политическата система на тоталитарното общество; всяко лошо бъдеще изглежда като един или друг вид държавно устроен тоталитаризъм. Такъв подход би изглеждал логичен за българската литература, но далече не е специфичен само за нас; по него е минала цялата западна фантастика в продължение на предходния век.

Изтласкана на заден план от новите разновидности на жанра в края на ХХ-и, тоталитарната прогностика възкръсва в началото на ХХI век под натиска на новите обстоятелства (религиозен фундаментализъм, масова емиграция, пандемия и т. н.). Източно-европейските литератури се оказват с едно важно предимство: те са преживели тоталитаризъм „от първа ръка“, за тях той е не само фикционална прогностика, но и преживяна действителност. Опитът обаче си има цена. Българските писатели се оказват приклепени между реализма на живия спомен и необходимостта да спазят задължителното условие за евристична прогностика. И те намират своята импулсивно усетена златна среда: да моделират бъдещето като продължение на миналото, но във формите на своето настояще. С други думи, изобразяват някакво (по принцип близко и българско) бъдеще, като хиперболизират в достатъчно мрачен план реалностите на политическия живот през второто десетилетие на ХХI век. Това им дава възможност да бъдат едновременно социални (по традиционния, т.е. престижен начин), модерни (преводите вече са стигнали до България) и фантастични (но без да рискуват много). Или поне така им се струва. Във всеки случай се появява голяма група такива творби: „2084“, „Тихото слънце“, „Празната пещера“, „Резиденцията“, „Опашката“, „2020“...

Успоредно с първата се развива и втора линия. Нейните автори приемат дистопията като средство да се „играе на светове“. Става дума за автори с опит и възпитание в постмодерния наратив. Изграждайки дистопичната рамка на един (здроаво или по-често хлабаво конструиран) сюжет, те я пълнят с различни подходи и форми, възпитани от постмодернизма; разпадат сюжетния хронотоп в калейдоскоп от гледни точки и гласове; блестят с ирония; подхвърлят остроумни препратки към културното минало; използват жаргон и се изразяват на популярен (дори циничен) език. Тази линия започва още с „project Dostoevsky“ и „Кръглата риба“, изпъква в двата романа на В. Георгиев, искри в играта на „Пумпал“, впечатлява с историческа ерудиция и научно-технически знания в „Атлантически експрес“. Всеки автор разчита на специфична комбинация от избрани похвати, всеки търси своята публика.

Само че никак не е лесно да се намери подходяща публика, не и у нас. Българските читатели реагират консервативно на дистопичния жанр, а поведението на писателите просто следва техните предпочитания и нагласи. Дистопията все още не се радва на популярност и на дори средно добра оценка, когато става въпрос за по-широката публика от хора, които възприемат литературата като „сериозно“ изкуство. За тях всичко извън Оруел представлява развлекателно четиво. Такова отношение проявява и критиката, доколкото все още съществува като професионална практика; няма специализирана критическа (ако въобще има някаква) рецепция на дистопичните, включително преводни, нови творби. Наистина, обменят се впечатления и оценки вътре в българския „фендъм“, но пък той се чувства като анклав и не обсъжда себе си като част от общото пространство, в което се случва българската литература. Всъщност не всички, които обичат фантастика, биха посегнали към дистопичен роман: в повечето случаи той е тежък и мрачен, генетично обременен с неспособността за хепиенд. Едва през последните две-три години,

под влияние на световните тенденции, от една страна, и навлизането на дистопични мотиви в творчеството на наши писатели, които просто не могат да бъдат мислени като несериозни, от друга страна, дистопичното започна да си пробива път. Все пак си остава фактът, че никой не говори за него в категории на автономната му специфика; критическата рецепция я заобикаля като камък в течаща вода, най-вероятно поради собствената си неподготвеност за подходящ коментар.

Така вече идва ред да поставя онези два въпроса, с които започва втората част на моята студия: какво прави дистопията, най-разпознаваемата вълна в българския роман от второто десетилетие на XXI век, и кои са нейните специфични характеристики в практиката на нашите родни писатели.

Отговорът на първия въпрос изглежда по-лесен, защото е по-кратък и с него вече са се занимавали други изследователи, дори и у нас. Най-кратко формулирана, изходната точка на техните разсъждения изглежда така: дистопията е жанр на кризата в модерния свят. Тя се надига винаги, когато тревогите и проблемите в едно общество започнат да надхвърлят неговите представи за пътя, по който е тръгнал, и за мястото, до което би достигнал с някаква степен на предвидимост съвременният човек. Неслучайно през XX век, епоха на дълбоки разломи и немислими трагедии в човешкото битие, дистопията стана по-необходима от всички жанрове, формативни за нея в края на XIX век. Още тогава тя печели „съревнованието за правото да се изразява чувствителността към бъдещето на определени читателски публики“ (Парушев 2021: 271).

Тази тенденция продължава и в началото на новия век. Нейният „бустър“ е все по-нарастващото усещане за нестабилността на опорите, върху които е изграден нашият свят, и за непредвидимостта на механизмите, които трябва да гарантират законите и реда. Рухна вярата в способността на демократичния либерален капитализъм да се променя така, че да си остане (как носталгично звучи сега Фукуяма) крайната цел и степен в развитието на човешкия свят. Утопията е по-чужда на нашето мислене от всякога досега; сатирата не смогва да следва скоростта на промените, които рушат целостта на познатия ред; фантастиката е най-популярна като генератор на епически форми, които компенсират фрагментацията на нашата дефектна реалност с фикцията на въображаеми светове. Дистопията единствена се занимава с бъдещето на човешкото общество, при това в контекста на цялото знание, което сме натрупали в миналото и трупаме в своето настояще. Създавайки страшни разкази за едно възможно бъдеще, тя всъщност проблематизира самата възможност да мислим своето бъдеще като потребност и способност за някакъв разказ.

По този начин дистопията попада в следите на постмодерното мислене, продължавайки да разпада вярата в светоизграждащата функция на „големия наратив“. От друга страна обаче, има нещо още „по-пост“ в нейния постмодернизъм, защото дистопията възвръща силата на магическото мислене в модерния свят. И не само със средствата на фантастичната визия, която е задължителен елемент на нейния наратив. В употребата на ужасното, което смразява кръвта на читателя, в предвещанията за невиджани катастрофи и кризи, не на последно място – в зловещите видения на нечовешки метаморфози с човешкото тяло, тя изпълнява една от най-древните функции на магията: апотропейната. Апотропейната магия е ритуал, в който се назовава най-страшното, най-лошото, именно за да се предвари неговото случване в реалността; тя е механизъм на чудото, което може да спре, да попречи на злите сили да проникнат в света на малкия, битов човек. Може би, след като се е оказало въввлечено в поредица от неочаквани кризи, модерното общество импулсивно посяга за помощ към архаичния разум на предмодерния колектив.

В чисто литературен план дистопията също така изживява процес на дълбоки промени. В началото на XXI век тя не е просто (или не е само) жанр, затворен в рамката на

онова, което теорията нарича, при това с непогрешимо пейоративен нюанс, жанрово четиво. Трябва да говорим по-скоро за *дистопичното*, тип литературна фикция, който излиза все повече от границите на генеративния жанр и прелива навън, свързва се в най-различни форми и комбинации с онова, което вече не знаем как точно да наречем: дали „сериозна“, или „елитарна“, или „висока“ литература.

Дори тогава, когато остава затворена в жанровото поле, дистопията непрекъснато се рои вътрешно, умножава се в нови и нови полу-разновидности, закичени с пъстри пара-жанрови имена. Само в българската литература успях да наброя следните: киберпънк, фолкпънк, биопънк, магически пост-реализъм, иронична приказка и брутална приказка. Разбира се, повечето от тях имат идиосинкратичен характер и функционират най-вече с рекламна цел.

И все пак, дори когато е само мода или недотам успешен експеримент, дистопичната фикция предлага алтернатива на рутината, с която живеем. Песимистичната прогностика бие тревога за пътя, по който водят тенденции като алчен конsumerизъм, диктат на развлекателната култура, болезнен нарцисизъм и безгрижие към проблемите на природата; тя „възпитава скепсис към бързите форми за реализация на желанието“ (Парушев 2021: 276). Отвъд модата, която се ражда с всяка нова вълна, дистопията е способна на съпротива срещу нежеланието да се осмислят тези проблеми, да се дебатира смисълът на човешкото битие. Любопитно е, че българската дистопия, особено когато се опитва да не бъде жанрово четиво, извежда в почти единствен фокус именно социалните аспекти на жанра и подчинява прогностиката на някакви (реалистично предвидими) промени в отношенията между хората и властта. Отново се вижда нейната функция да компенсира слабостта на жанрове като сатиричния и социално-епичния роман в българската литература от началото на новия век.

В обобщение ще повторя, че колкото по-дълго живеем с усещането за криза, толкова повече ще изпитваме нужда да мислим бъдещето в образи и понятия на дистопичната фикция. Дистопията е повествователен механизъм, който отразява и хиперболизира това усещане; лаборатория, в която се пробват най-мрачните версии за упадък и катастрофа на познатия свят. И тъй като нищо днес не ни кара да мислим оптимистично, и тъй като няма поети, които биха могли да кажат, че утре животът ще бъде по-хубав от песен, дистопията навярно ще продължи да се развива в нови жанрови форми и тематични посоки. А това вече не оправдава липсата на внимание към нейното място и роля в съвременната литература.

*

* * *

Когато преминем към специфичните характеристики на дистопията в българския роман, лесно виждаме как тя е привлякла потребността да се мисли социалното в литературен режим. Фокус на сюжетното действие в целия жанр по принцип е конфликтът между перверзните институции на някаква власт и субектът, който е в плен на тяхната сила. Тази класическа схема преобладава силно в романите, които посочих дотук. Властта най-често се упражнява с механизмите на една бъдеща (българска) държава, въобразена по модела на тоталитарната държава от нашето минало и детайлизирана с помощта на опита, натрупан в политическата действителност през последните десет-петнайсет години. Типични примери са „2084“, „Тихото слънце“, „Празната пещера“, „Резиденцията“, „2020“, т.е. романи с амбицията да бъдат прочетени без етикета *жанрово четиво*. Неизречената алтернатива на тяхното мрачно бъдеще е идеалът за демократична и свободна държава, устроена по реда и законите на модерния либерален капитализъм. (Така нареченият „пост-песимизъм“ все още не пуска корени в нашата дистопична култура.) В световен мащаб тази идея ще прозвучи демодирано, но в границите на българската

литература тя има важна, двойно значима функция. В обществен план помага да се надмогне неизживяната травма на близкото минало; в литературен – да се навакса липсата на тоталитарна тематика в историята на дистопичния жанр.

Действителността на новия век обогати класическия „държавен“ модел с някои нови теми на злото. Вече пораснала на границата с третото десетилетие, българската дистопия се огледа бързо и успя да грабне тази, която буквално попадна пред нея. Пандемията *Ковид 19* даде възможност да се регенерира една стара идея на политическата философия от края на XX век: биовластта (или биофашизмът), която се упражнява с институциите на държавната власт. Така се появиха романи като „Опашката“ и „2020“, полудистопичната повест „Прояснение“ на Янчо Чолаков. Все пак „Записки на свинята“ от Ина Вълчанова предвари *Ковид 19* с цели седем години, разказвайки края на днешния свят като резултат от разпространението на „кучешка пневмония“. Подобни идеи се мяркат и в други творби. (Епидемии винаги са били част от историята на човешките общества, затова и темата е разработена още през XX век; българската литература обаче едва сега посяга към нея със средства на дистопичната фикция.)

Извън пандемията и модела, който сблъсква държавата с личността, в западните литератури през втората половина на предходния век се развива дистопична прогностика, която не е свързана с тоталитарни форми на управление в държавен формат. Сюжетните функции на държавата могат да бъдат заместени от големите транснационални корпорации, от психотропната фармакология, от Световната мрежа и неограничените възможности на киберпространството, от генното инженерство и пост-човешките модификации на човешкото тяло... Тези тематични посоки са слабо изпробвани в българската литература. Изключенията започват да се натрупват едва по границата с третото десетилетие на новия век: „Дилър на реалности“, „Играта на солта“ и „Атлантически експрес“ се появяват само за две години.

Употребите на времето и пространството винаги са били важен инструмент за градежа на дистопичната фикция и могат да бъдат показателни за начина, по който мислят българските писатели. Нека първо да погледнем пространството, което задължително трябва да бъде „лошо място“, държава, която е провалена във всяка възможна хармония. Обобщението тук може да бъде изречено кратко: с голямо преимущество и във всички произведения, които посочих дотук, действието се развива в България. Малко са изключенията от това правило: онирични визии, които по принцип не търпят приземяване в някакъв реалистичен топос („Макет на море“, „Мир вам“), или романи с откровено жанров уклон като „Кастинг за месия“, „Дилър на реалности“, „Играта на солта“. Всички останали, дори „Матрикант“ на Ал. Белтов, режисират мрачното бъдеще върху сцената на българската действителност и това не е просто липса на въображение, а израз на буквално възприет социален ангажимент към нагласите на българските читатели.

Употребата на времето структурно съответства на начина, по който се мисли пространството. Ако България е мястото „дис“ заради неговата актуална разпознаваемост, то и времето „дис“ трябва да бъде подходящо за потребността да се мисли бъдещето през фокуса на нашето настояще. С други думи, поне три четвърти от всички произведения ситуират своите мрачни визии не само в България, но в България на близкото (или сравнително близко) бъдеще.

Най-малък е обсегът на „Празната пещера“: десетина години напред, в края на третото десетилетие от нашия век, националистите превземат управлението на своята „древна и млада родина“. „Кастинг за месия“ предвижда Великия вселенски събор, който трябва да обедини двете християнски вероизповедания в една световна религия, през 2054 г.; пъстрият свят на „Екс орбита“ е разположен в 2097 г.; „2084“ и „2020“ говорят сами за себе си. В неопределено, но все пак недалечно бъдеще време са разположени

„Апарат“, „Записки на свинята“, „Тихото слънце“, „Дилър на реалности“, „Матрикант“. Дори новелата на Зорница Гъркова е отдалечена само с двайсет години от времето, „в което светът престана да бъде обикновен“. Малко по-напред, но все пак в свят, който пази останки от днешния, се намират „Пумпал“ и „Мир вам“. Единственият наратив, който посяга към необозримо далечното бъдеще, е „Атлантически експрес“ – една от неговите сюжетни линии се протяга пет-шест века напред, когато биосинтетичната версия на днешното човечество колонизира дълбокия Космос и „Земята е останала само в спомените за Пътя“. Трябва да се признае, че сюжетирането на свят, идващ след дълъг период на развитие в природните науки и технологията, е голямо изпитание за всеки писател; налага му се да усвои заплашително количество информация, за каквато рядко може да бъде подготвен.

Разбира се, има и начини да се прескочи мрачната перспектива на сравнението с Лиу Цъсин. Тези писатели, които искат да стигнат в далечното бъдеще, без да описват чудесата на някакъв свръхтехнологичен свят, вече са го намерили. „Мир вам“ разполага цялото действие сред минималистичния декор на свят без всякаква техника; „Пумпал“ – в пъстра приказна обстановка, сглобена от фентъзи чудеса. За да се прескочи обаче логиката на пътя, по който е тръгнал нашият свят, има едно условие: този свят трябва да бъде доведен до неговия край с помощта на някакво гигантско събитие, някаква катастрофа в глобален мащаб.

А п о к а л и п с и с ъ т е задължителен фокус на символичните внушения във всеки дистопичен сюжет, независимо дали наративът ще го покаже пряко в пълния му размер, ще го сведе до някакъв ограничен вариант, или просто ще започне от него като фактическа даденост. Корените му са далече назад, не просто в литературата, но в архаичните митологични представи за появата на света. Щом като някое божество е било в състояние да създаде човешки свят, подреждайки хаоса в космос с един-единствен грандиозен замах, то и обратното трябва да бъде възможно с друг, също толкова внезапен, тотален, но разрушителен, или антидемиургичен, акт. Животът след Сътворението съответно се превръща в живот след разрушението и лишава човека от всичко онова, което му е дал някога Бог.

Пост-апокалиптичната фикция е голямо изкушение, защото решава много проблеми. Освен това предлага ефектни зрелища и драматизъм на човешкото поведение отвъд ограниченията на нормалния свят. Дистопията отдавна е типологизирала възможностите за Края, натрупала е „списък“ с причини за неговото случване в модерния свят. Разбира се, всяка почтена дистопия трябва да индивидуализира своя проект, да го насели с убедителен персонаж в достоверна среда.

На този фон нека да видим как българските дистопии представят Събитието, което разделя днес от мрачното утре на нашия свят. Най-лесно се справят онези разкази, които са сюжетираны с кратка времева дистанция от своето време. Те нямат нужда да си измислят грандиозни и фатални събития, дори могат да минат без истински Край. Достатъчен им е някой по-радикален обрат в политическата действителност, някой рязък завой, който ще накара влака на българската история да изхвърчи от коловоза на либералната демокрация. Този подход доминира в романите със социална тематика. Никой от тях не се наема да предрече края на българската държава, още по-малко на българския народ. Събитията, които разделят двете епохи, имат разумно ограничен мащаб и характер. Страховито наводнение залива Южното Черноморие и оставя Созопол две седмици потопен под вода в „Записки на свинята“; после нищо вече не е същото. По време на футболен мач в „Екс орбита“ е валил дъжд от огромни късове лед; след тях е настъпил политически хаос. Има, разбира се, случаи, в които действието протича в България, но на заден план текстът смогва да вмести информация за подобни събития по целия свят.

В „Апарат“ глобалната мафия опустошава Земята; в „Дилър на реалности“ се спуква балонът на световния криптопазар, милиарди хора изгубват спестяванията си, настъпва време, означено с термина *криптоанархия*.

Трета група творби прибегват към готовата формула на едно решение, което е било популярно докъм края на Студената война. „2084“ и по-късно „Пумпал“ виждат Края като резултат от ядрен конфликт. (Интересно е, че и двете са писани в САЩ.) „Атлантически експрес“ е написан в България, но това не му пречи да има цели две ядрени катастрофи в своя сюжет. Обичайно е да се смесят няколко причини за Края; комбинациите са различни, но елементите, които се комбинират, могат да бъдат изброени с пръстите на едната ръка: политически хаос, екологична катастрофа, епидемия, агресивна миграция на големи вълни от Изток, ядрен конфликт. „Записки на свинята“ например събира първите три. Единственият различен в тази посока роман е „Играта на солта“. Неговото апокалиптично събитие е не само нестандартно (поне за българската литература), но прицелено далече назад, в архаичното мислене на човешкия колектив. (Само че при едно условие: ако повярваме, че теориите на Карл Густав Юнг са нещо повече от хипотеза, която не може да бъде доказана.) Тук Края не води след себе си други събития, а се случва в буквалния край на разказа, когато героите започват да контактуват с необозримата дълбина на колективното несъзнавано.

И все пак бих искала да обърна внимание на един друг, доста по-обикновен и много по-разбираем Край: края на Европейската общност, на Съюза, който днес изглежда по-уязвим от всякога досега. „Кастинг за месия“ е първият роман, който подхваща, макар и само мимоходом, тази тема през 2012 г., когато тя наистина изглеждала дистопично: САЩ планират провокации, които биха тласнали обединените ислямски държави към военен конфликт с Европа; целта им е да я изхвърлят от сцената на големите икономически интереси. Покрай пъстрата картина на живота в България през 2009 г. „Екс орбита“ споменава, че Европейската общност вече се е разпаднала. Старият континент загива пред очите на пътниците, които бягат от него с Атлантическия експрес. В романа, започнат от Ал. Христов, Съюза се е разцепил на две неравномерни и неравноправни части; ние, разбира се, сме откъм страната на губещите.

Останалите романи разказват пътя към изчерпването на земните ресурси и унищожаването на природния свят задължително свързани с безскрупулната алчност на големите корпорации или с екологичната безчувственост на тоталитарната държава, или като безотговорен политически акт на някоя от големите сили... Дистопичната фикция по принцип е генетично свързана с идеята за разрушена естественост, за конфликт между живителната хармония на природата и разрушителните нагони, скрити в човешката психика. И все пак тази натраплива упоритост, която показват българските романи, носи един допълнителен и по-скоро специфичен аспект – нещо като „вроден“ реализъм, който кара и най-фантастичните визии да бъдат достоверно адекватни на обстановката в своето време и на популярните представи за пътя, по който е тръгнало нашето общество.

Още един аспект в дистопичната прогностика на българската литература от новия век заслужава внимание. Както предишния, той също има двойствен характер: не е откритие, но изразява специфичното в начина, по който българските писатели използват формулите на жанра, за да постигнат „наджанрово“ четиво. Значителна част от визиите на новия свят (и задължително там, където той е тоталитарен) предвиждат все по-пълното излиняване на езика и вербалната комуникация, изгубването на имената и унищожението на писмената култура. От 90-те години насам нашите писатели знаят, че тъкмо езикът произвежда социалната идентичност на човека, изгражда съзнание за причинно-

следствените зависимости и съхранява колективната памет. Имената емблематизират индивидуалността, а богатството на писмената култура разширява опита отвъд границите на всяка власт.

Войната срещу езика навлиза още с ранните прояви на дистопичния жанр; тя е класическо задължение на онези творби, които рисуват бъдещето в режима на тоталитарните отношения. В „1984“ например нормалната реч настъпателно се замества от държавно конструиран вариант, наречен *новговор* – беден изкуствен език, съставен от малък набор клишета и дори срички от думи. Целта е да се минимализира потребността от вербална комуникация, да се възпитават хора без въображение, неспособни да изразят самостоятелна мисъл. В „451 градуса по Фаренхайт“ пожарната служба усърдно изгаря домовете, в които са се намерили скрити книги.

Българските дистопии прилежно следват примера на класическия модел. Вярно е, че все още се учат, но затова пък могат да черпят достоверни детайли от опита на нашето минало. Държавата в тях винаги знае, че идеологията (включително идеологиите на съпротивата срещу централната власт) съществува само в езика, затова се бори срещу културата, от една страна, и произвежда обилно количество лозунги на „истината“, от друга страна; така е например в „Празната пещера“, „Резиденцията“, „Тихото слънце“. Романът на Денчев впрочем е базисно сюжетизиран върху темата за езика, речта и гласовата комуникация. Неговото бъдеще води тотална война срещу способността за четене, писане и дори слушане; професиите са отменени, интелигенцията е подложена на мъчения, музикантите са насилствено оглушени. Речта е заместена с проста система от знаци; специален „Закон за тишината“ забранява всякакви звуци. Обяснението е вложено в устата на един полицейски служител:

Човекът, който не чува и не говори, е идеалният подчинен, защото няма нужда да бъде насилван да се подчинява. Човекът, който е постоянно лишен от възможността да общува, започва рано или късно да обича своето робство.

Без да разсъждават специално върху темата за езика и формите на вербална комуникация, останалите (или „нетоталитарни“) романи също имат съзнание за проблематизма на тяхното оцеляване в света, който ни предстои. Криптографът на Владислав Тодоров има парадоксалната задача да унищожава последните книги, останали на Земята. „Дилър на реалности“ замества потребността от комуникация с киберреалност, която въвлеча хората в предсловесен екстаз на сетивното удоволствие. Дори „асоциални“ творби като „Мир вам“ и „Макет на море“ представят постапокалиптичното бъдеще като безсловесна действителност. Оцелелите деца на Зорница Гъркова са забравили да говорят. Краят на човешката цивилизация при Дворянова е изтрил спомена за езика; едва в края на романа Мо започва да преоткрива думите. И двете творби проблематизират оцеляването на персоналната идентичност чрез имената: в „Мир вам“ главните героини имат едносрични и очевидно несвързани с някакъв разпознаваем смисъл имена (Ут и Мо); в „Макет на море“ имаме отново две героини, този път без всякакви имена. „Атлантически експрес“ дарява своята единствена героиня от далечното бъдеще с едносрично име – Ша. „Тихото слънце“ директно заменя всяко име с безличен номер, както беше в „Ние“ на Замятин преди близо век.

В страстта да се унищожава езикът зърваме отново митологичната логика на дистопичното въображение. Създанието, поне за цялата християнска култура, е свързано със Словото („В началото бе Словото, и Словото беше у Бога...“, започва Йоан). В Еврейската Библия Яхве учредява индивидуалността, давайки име на първия човек и възлагайки му оттам нататък задачата да именува с богоподобен акт. Отнемането на езика успоредява идеята за край на Божия ред; отмяната на имената (или поне на смисъла в тях) разрушава индивидуалността на живите същества.

С имена или без имена, героите, които стигат най-далече в дистопичното бъдеще на българските писатели – тези, които скитат из руините на разрушения свят, са най-вече жени: Мо и Ут, жената и момичето в „Макет на море“, Савина в „Записки на свинята“, дори събудената красавица в „Пумпал“. Този избор също носи митологичен заряд. Той изглежда продиктуван от вярата, че само естественото зачатие е способно да произведе истинския човек. Заедно с това обаче показва една специфична особеност на българските романи с повече или по-малко близост до дистопичния жанр: тяхната потребност от финал, в който трепти поне лъч надежда за спасението на нашия свят.

Савина и дъщеря ѝ достигат Русия и оцеляват в Света зад Стената, макар че той става все по-стерилен и подозрително колективен. Пемпо Дейстар спира изтичането на Световния разум и открехва вярата, че човешките качества могат да бъдат запазени и в най-безумна среда. Криптографа избира любовта пред безсмъртието и остава на Земята като обикновен човек. Мо преоткрива думите и започва да слепва изгубените значения на езика.

Именно от това пра-, в което се е върнал светът, той трябва да започне отначало [...].

Достигнал до своя край, до някакъв предел, светът предстои да се окръгли отново³ (Ичевска 2018: 119).

Дори в най-страшната версия на тоталитарното бъдеще („Тихото слънце“), изтезаван до смърт, №5647 се възражда като самото Слово: глас, който се носи свободно из пространството, превръщайки своята история в колективна памет. Дори в най-далечната визия, към която води „Атлантически експрес“, оцелява един истински човешки зародиш.

Антиутопиите „по рождение“ имат мрачен и потискащ финал. Да се разрушат последните мостове към спасението, да се потули най-малкият лъч светлина, това за тях е жанрово конструктивен жест. Във всички класически дистопии бунтът е потушен, героят дисидент унищожен или преобразен в послушен номер на държавната система. Българските романи, както се вижда, отказват финали на непрогледния мрак, при това не по онзи модерен начин, който е наречен *постпесимизъм*, т.е. с примирено отстранение от проблемите, които така или иначе не могат да бъдат решени. В тях сякаш възкръсва, жанрово преобразен, романтизмът, който българската литература така и не успява да изживее пълноценно през XIX век.

За да се стигне обаче до финал, способен да излъчи някакъв оптимизъм посред най-мрачния жанр, трябва да се отработи сигурен път за развитие на сюжета. Така и правят българските дистопии: веднъж открили подходящия път, отново и отново завъртат по него машината на сюжета. Формулата е толкова стара, че усещам някакво неудобство да говоря за нея: пътешествието като приключение и порастване на един герой, или the Quest. Пътешествието, от своя страна, се реализира чрез друго клише на дистопичния жанр: фигурата на героя аутсайдер, дисидента, бунтаря, „неприспособимия протагонист“ (Bradford 2010: 132).

И колкото по-невероятен, по-приказен е един сюжет, толкова по-буквално се реализира пътешествието на този герой. Пемпо Дейстар тръгва от София към село, наречено Самоград, и попада в центъра на невероятни събития; приключенията го инициират в ново битие – мъж с отговорност и смелост. Той преоткрива своите откраднати спомени и се издига до ролята на духовен водач. Криптографът, воден от своята муза Гаргара, изминава лабиринта на пост-апокалиптичното царство, за да спечели любовта на най-хубавата жена; Мо е изпратена да обикаля останките на разрушения свят, но накрая открива думите, стадо овце и си възвръща способността да лети. Маниакално-депресивните

³ Ичевска, Т. „Мир вам“.

гении на Елена Колева попадат в групов quest към дълбината на колективното несъзнавано; героите във всички сюжетни линии на „Атлантически експрес“ пътуват, както в пространството, така и през огромни отрязъци време. В останалите произведения, за които съм говорила досега, виждаме все този тип сюжетиране: в „Макет на море“, „Записки на свинята“, „Резиденцията“, „Празната пещера“, „2020“, „Другият сън“, дори в краткия откъс на Ал. Христов. Изключенията са малко и в тях реалистичното движение е заменено с неговия символичен аспект – пътуването като порастване, инициация в някакво скрито Аз; добър пример ще бъде „Опашката“.

Допълнителен реверанс към очакванията на българската публика представлява фактът, че голяма част от героите, които порастват, пътувайки, могат да бъдат определени като интелегенти. Г. Господинов от „Тихото слънце“ (не, не е Георги Господинов, а Господин Господинов) е университетски преподавател; Савина („свинята“) е фолклористка, която пише изследване върху оплакваческите традиции на южните славяни; Радо в „Атлантически експрес“ е репортер; повествователят, който снове между клиниката на Гаустин и България, носи обичайната за своя създател автобиографична проекция; Павел Панев, който се жертва, за да не стане президент в „Опашката“, е известен писател.

Изглежда, че има някаква скрита зависимост между тези три особености, за които говорих дотук: интелегентът и неговото героично себеоткриване, плахият оптимизъм в последните страници и вярата, че дори на „другия бряг“ може да оцелее „человешкото во човека“, както казваше Пенчо Славейков. Отдалече, преди да се е надигнала вълната на дистопичното писане, Вл. Левчев постави към „2084“ мотото от „Кухите хора“ на Т. С. Елиът: „Това е начинът, по който свършва светът. Не с трясък, а с хленч“. Развитието на българската дистопия обаче (поне досега), опровергава подобна нагласа в мисленето на нашите автори; тя крие някакъв утопичен живец, който има нужда от герои, щипка романтика и лъч оптимизъм.

Ако държим да намерим някакво отклонение, или поне предизвикателство към тази традиция, можем да го потърсим в една тематична посока, за която все още не съм говорила. Тя е нова за българската литература и все още слабо развита извън фантастичната белетристика, където съществува отдавна, макар и без да бъде назована със сложни термини и без да бъде обект на някакъв философски дебат.

*Постчовешкото*⁴ като алтернатива на човешкото битие има дълбоки корени в европейската литература: можем да тръгнем от „Франкенщайн“ на Мери Шели

⁴ Този сравнително късен термин (*posthuman*) представлява чадър, под който се подслоняват различни значения, изработени в научната фантастика, от една страна, в теоретично-критическия дискурс, от друга страна. Най-общо казано, той събира всички „начини на съществуване, които произтичат от потенциалните подобрения на човешката природа, постигнати със средства на приложните науки и технологиите“ (Rugo, D., 2020: 17) Oxford Research Encyclopedia of Literature online). Като негов синоним понякога се използва терминът *трансчовешки* (*transhuman*), въпреки че според някои изследователи той има различно значение, тъй като не споделя напълно оптимизма на постхуманистите, от една страна, и показва „подобренията“ на човешката природа само като резултат от развитието на науките и технологията, от друга страна. По произход терминът *трансчовешки* е по-стар от *постчовешки*, тъй като е публично въведен през 1951 г. от биолога Джулиан Хъкли, брат на известния писател, който вярвал, че хората могат да подобрят себе си със средствата на науките, особено на евгениката, чийто страстен почитател бил и самият той.

Постхуманизъм (*Posthumanism*), както и *трансхуманизъм* (*Transhumanism*), доколкото можем да го приемем като различен, са вече утвърдени идеологии, които започват да се развиват още в края на 50-те години, за да изразят песимизма на следвоенното време. Много учени губят вярата в някаква „колективно устроена социална промяна“ и част от тях намират „нов дом за своите надежди в научния и в технологичния прогрес“ (по-подробно вж. Bostrom, N. „A History of Transhumanist Thought“, публикувана за пръв път през 2005 г., виж на <https://nickbostrom.com/papers/history.pdf>). Човешкото наистина се е оказало „людост, трагедия, криза“, както твърдеше Всеобщата държава на Евгений Замятин, и

или поне от Хърбърт Уелс и „Островът на доктор Моро“, публикуван през 1896 г, когато подобни проблеми изглеждат немислимо чужди за българската литература, ангажирана с големите задачи на паметта и националната идентичност.

За разлика от научната фантастика и всички философски теории, дистопията изглежда обречена на отрицателно отношение към постчовешкото битие и машинното щастие на земния свят. Ако се реши да ги приеме като положителна перспектива, тя рискува да изгуби спецификата на своя жанров профил, приближавайки се опасно близо към фантастиката или утопичната фикция. Постхуманизмът, от друга страна, отменя функциите на тоталитарната държава като инструмент за производство на дистопични визии. (И това се вижда добре още в пиесата „Р. У. Р.“ на Карел Чапек.) Най-малкото, защото роботите не се произвеждат в държавни предприятия, а с парите и амбицията на големите корпорации, дори когато става въпрос за държава като Съединените щати⁵. В средата на 80-те години Маргарет Атууд вече разказва свят, в който големите корпорации са погълнали държавата и тази тенденция става все по-силна в десетилетията насам.

Въпреки нея българската дистопия, особено щом има амбицията да представлява наджанрово четиво, се развива под силното влияние на ранните образци. Държавата със своите институции-пипала, както видяхме дотук, е доминиращ фокус в сюжетите със социална прогностика, при все че води към минимализиране на евристичния потенциал, характерен за този жанр. Нашите „тоталитарни“ дистопии не обръщат голямо внимание на техническия прогрес и не изпитват потребността да навлязат, освен мимоходом, в полето на постчовешката проблематика; така е в „Тихото слънце“, в „Празната пещера“, „Записки на свинята“, „Отвътре“, „Резиденцията“ „2020“, „Опашката“... Същото, но по други причини, е характерно за постапокалиптичните визии в „Мир вам“ и „Макет на

щастieto може да бъде намерено само като математически безгрешно решение. Фактът, че „Ние“ е написан още в зората на съветската власт, не плаши френските философи, чийто дебат през 60-те години проблематизира способността на човека да се грижи за себе си и въвежда развитието на „постчовешка субектност“ като изход от непреодолимата криза. Основополагането на тази теория е белязано с големите имена на Фуко и Лакан, през следващото десетилетие се присъединяват Жил Делюз и Ален Бадиу. Идеите им се разпространяват далече отвъд Франция, в литературознанието, политическата философия, теория на изкуството... Постхуманизмът има претенцията да бъде идеологически наследник на Френското просвещение, макар че много автори оспорват подобен възглед (вж. Hughes, J. Contradictions from the Enlightenment Roots of Transhumanism. – *Journal of Medicine and Philosophy*, 35 (6), 2010).

В началото на 80-те години вече се появяват автори, които развиват възгледите на френските философи в тяхната оголено прагматична крайност. Такъв е например американският астроном и физик Робърт Джастроу; една от неговите книги, „Омагьосаният стан“ (*The Enchanted Loom*) завършва с думите: „Най-сетне човешкият мозък, подобрен от компютъра, се оказва свободен от слабостите на смъртната плът [...] Той вече контролира своята собствена съдба [...] неговият живот може да продължава вечно“ (Jastrow, R. *The Enchanted Loom*. New York: Simon and Schuster, 1981, pp. 166-167). И тези настроения се задълбочават с началото на новия век. Вече цитираният от мен Ник Бьостром, швед по произход, виден философ на Оксфордския университет, публикува монография, в която мотивира убеждението, че машинният мозък превъзхожда човешкия по обща интелигентност и затова роботите спокойно могат да заменят хората като доминираща форма на земен живот (Bostrom, R. *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*. Oxford: Oxford University Press, 2014).

⁵ „Вместо Държавата да бъде мислена като политическа машина, сега технологията започва да се мисли като държава... Жанрът се откъсва от традиционната модерна държава, за да мисли алтернативна „техноложка“ общност, подчинена на собствен принцип на приобщаване“ (Парушев 2021: 181). И все пак през второто десетилетие на новия век се забелязва обратен ход, който възвръща тематичното значение на държавата, особено в дистопични творби, съзнателно страници от научната фантастика и техническия прогрес. Такава творби са например „Аномалията“ от Ерве льо Телие и „Старците вече не говорят“ от Венсан Енгел. Те избягват чудесата на далечното бъдеще, за да се фокусират с максимална близост до нашия ден, и разбира се, поставят силен акцент върху актуални проблеми на политическия и обществен живот.

море“ . Постчовешки създания няма и в „Другият сън“, защото сънуването, както мечтите или преоткриването на думите, си остава човешка дейност⁶.

Постчовешките същества и проблеми се срещат изпърво в жанровото пространство, например „Хакери на човешки души“ (2004) от Ив. Попов, по-късно „Матрикант“ (2015) и неговото продължение „Фосикър“ (2017) от Ал. Белтов. В книгите, за които съм говорила досега, тази тематика се мярка в „2084“ и „Пумпал“, избухва в „Екс орбита“ и се разгръща напълно в „Дилър на реалности“ и „Атлантически експрес“. Групата, както се вижда, е малка и все още не дава лице на българската дистопия, но все пак позволява да се надзърне в начина, по който нашите автори превеждат идеологията на постхуманизма.

В „2084“ и „Пумпал“ постчовешкото е обстоятелствен детайл в постапокалиптичното бъдеще на земния свят, разделен на обречени/мутирани и „свършени“ хора. (Първите обикновено бродят из пустошта, докато вторите се затварят в Града на безсмъртните, според Левчев, или се готвят да напуснат планетата с кораба-пумпал на Тодоров.) „Екс орбита“ и „Матрикант“ мислят „по-технично“ и почти еднакво в това отношение. В тях се появяват вече споменатите биосинтетични продукти на новите свръхтехнологии: лабораторно измислени, машинно произведени хора, които обединяват изкуствено тяло със съзнанието на обикновен човек. Причините (тук и по-нататък във всички дистопии) се свеждат до изчерпване на природните ресурси, климатични промени, трудни условия за живот. Биосинтетичната материя обещава независимост от външните условия плюс безсмъртие, затова богатите хора бързат да вградят съзнанието си в някаква изкуствено произведена реплика още приживе. По същия път може да се произвеждат войници – цели армии от същества, покорни и способни на всичко. Такива са „конструктите“ на В. Георгиев, създадени от Патронажа на трансменталистите – хора, които са усвоили уменията да черпят съзнание от Световния разум. Затова във всички романи има герой („неприспособимият протагонист“), който отстоява човешкото пред перспективата за безсмъртие. Криптографа я заменя за любовта; Радо се отказва от своя живот, след като го е получил обратно за втори път; Пемпо побеждава трансменталистите и спира производството на конструкти, а постчовешката реалност на Николас Димитров се превръща в истински ад.

В това отношение българските дистопии се разминават с идеологията на постхуманизма и с тези научнофантастични творби, които мислят „машините“ като способни да придобият качества на човешката психика⁷. В тях андроидите и всяка друга форма на неестествено породена човешкост се оказват обречени да бъдат емоционално „голи“, математически рационални, неспособни да проявят въображение, да имат мечти, да сънуват. Мечтите, въображението и чувствата остават запазени за обикновения, грешен и смъртен човек. Това изглежда най-утопичното в българските дистопии, тяхната пъпна

⁶ Филип К. Дик, смятан за предтеча на киберпъпка, симптоматично озаглавява един от своите най-известни романи „Могат ли андроидите да мечтаят за електрически овце?“ (1966). Заглавието звучи малко тромаво и Ридли Скот го преобразува в много по-ефектното „Blade Runner“ („Беглец по острието“) за филм, излязъл през 1982 г.; оттогава насам и самият роман започва да се превежда най-често под това заглавие, включително в България (1994).

⁷ Очевидно не е така във всички дистопии, тъй като още Чапек показва как сред роботите, напълно превзели нашия свят, се раждат новите Адам и Ева. „Беглец по острието“ на Ф. Дик също разколебава границата между изкуствено и естествено породени хора и тази тенденция се развива добре във филмовото изкуство, защото отваря ново и драматично пространство за сюжетните перипетии. Някъде по границата между фантастика и дистопия виждаме разказа „Интелект“ в сборника „Полъх от ангели“ (2021) на известния диригент Найден Тодоров. В него един биоробот осъзнава, че е създаден, за да бъде оръжие, и унищожава военната база, в която е затворен, заедно със самия себе си. Авторът го кара да изглежда като красива млада жена и с това допълнително мотивира идеята за нравствена чувствителност на един андроид.

върв с недоизживения романтизъм. Нашите автори в полето на най-песимистичния жанр отказват да приемат идеята, че човекът може да бъде фигура, изписана върху брега на историята и след това заличена от някоя голяма вълна, както предвиди в „Думите и нещата“ Мишел Фуко.

ЛИТЕРАТУРА

- Генов 2022: *Генов, Н.* Виртуалният човек. Опит върху фантоматиката. Версус: София (Genov 2022: *Genov, N.* Virtualniyat chovek. Opiti varhu fantomatikata. Versus: Sofia).
- Ичевска 2018: *Ичевска, Т.* Страници на Татяна Ичевска. Страница, бр. 4 (Ichevska 2018: *Ichevska, T.* Stranitsi na Tatyana Ichevska. Stranitsa, br. 4).
- Парушев 2021: *Парушев, Ч.* Срещу човешкото. Антиутопичният жанр в литературата през XX век. София: ВС Пъблишинг (Parushev 2021: *Parushev, Ch.* Srestu choveshkoto. Antiutopichniyat zhanr v literaturata prez XX vek. Sofia: BC Publishing).
- Bradford 2010: *Bradford, C.* “Everything Must Go!” Consumerism and Reader Positioning in M. T. Anderson’s Feed. – *Jeunesse*, 2(2)
- Rugo 2020: *Rugo, D.* 'Posthuman', in Oxford Research Encyclopedia of Literature. Oxford: Oxford University Press, pp. 1–19.
- Bostrom 2005: *Bostrom, N.* A History of Transhumanist Thought [Originally published in Journal of Evolution and Technology - Vol. 14 Issue 1 - April 2005], can be seen in <https://nickbostrom.com/papers/history.pdf>
- Bostrom 2014: *Bostrom, R.* Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies. Oxford: Oxford University Press).
- Hughes 2010: *Hughes, J.* Contradictions from the Enlightenment Roots of Transhumanism. – *Journal of Medicine and Philosophy*, 35 (6), pp. 700–720.
- Jastrow 1981: *Jastrow, R.* The Enchanted Loom. New York: Simon and Schuster.