

Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Volum publicat în cadrul grantului
CNCS PN-II-ID-PCE-2011-3-0061.

Redactor: RaduToderici

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României:
Braga, Corin (coord.)

xxxxxxx / Corin Braga (coord.);

București: Tracus Arte, 2015

ISBN xxxxxx

www.tracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, str. Sava Henția, nr. 2, sector 1

© 2015 Tracus Arte

Corin Braga
(coord.)

Morfologia lumilor posibile

Utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy

Ștefan Borbély, Marius Conkan,
Niculae Gheran, Simina Rațiu, Andrei Simuț,
Olga Ștefan, Radu Toderici



Tracus Arte
2015

Corin Braga

Lumi ficționale O taxinomie a genului utopic

Lumi ficționale

Teoria lumilor posibile pleacă de la concepte elaborate în cadrul logicii modale, al lingvisticii („*speech-acts theory*“), al filozofiei analitice, al filozofiilor „nonrealiste“ și al modelelor cosmologice din fizica contemporană. În opoziție cu concepția monistă și esențialistă tradițională, care consideră că lumea în care trăim este singura care are o consistență ontologică, în timp ce celelalte reprezentări ale lumii nu au decât o existență subiectivă, concepțiile pluraliste și relativiste susțin că universul total est compus dintr-o bază – lumea primară sau reală – și o constelație de lumi posibile sau virtuale⁷. „Densitatea“ lumilor posibile poate fi descrisă, în termenii logicii modale, prin categoriile de necesar, contingent, posibil și imposibil, elaborate de filozofi analitici precum Saul Kripke.

Lumile posibile devin lumi ficționale atunci când sunt instaurate prin ceea ce John L. Austin și John Searle numesc „acte de vorbire“ (sau acte creatoare folosind alte suporturi precum pictura, sculptura, muzica etc.). Modelul metafizic pentru această instaurare este oferit de Biblie, unde Dumnezeu creează lumea prin cuvânt. Dacă Dumnezeu există, atunci creația sa intră în categoria modală a necesarului; pornind de la această premiză, lumile mitologice și religioase sunt

7 Toma Pavel, *Lumi ficționale*, trad. Maria Mociorniță, București, Minerva, 1992, pp. 104-105.

investite de publicul lor cu plenitudine ontologică. Dacă Dumnezeu nu există, atunci categoria necesarului ontologic trece asupra lumii fizice, iar lumile imaginate de scriitori și artiști „cad“ în categoria modală a posibilului. Ficțiunea literară provine așadar dintr-un model religios decăzut, ea este un mit abandonat, care nu mai e investit cu necesitatea viziunii religioase. Nu e mai puțin adevărat însă că autorii sunt niște mici demiurghi: fiecare carte investește o lume posibilă, fiecare „opera magna“ instaurează o lume ficțională. Totalitatea „cărților“ (religioase, filozofice, matematice, fizice, literare, artistice), care descriu lumea fizică primară și / sau lumile alternative, compun imaginea totală a universului care conține toate aceste lumi⁸.

După Lubomír Doležel, o concepție monistă asupra universului („*one-world frame*“), care consideră că singura lume reală este lumea fizică, nu oferă bazele decât pentru o literatură „realistă“, mimetică, presupunând existența câte unui referent exterior pentru fiecare obiect literar. Din perspectiva acestei concepții, literatura de „ficțiune“ nu are referenți reali, și nu are așadar nici o valoare aletică sau epistemologică, ea este doar o iluzie, o minciună sau o eroare. Pentru a admite existența lumilor ficționale, este nevoie de o altă concepție, trebuie să adoptăm o viziune pluralistă („*multiple-worlds frame*“). Operele ficționale sunt actualizarea unor lumi posibile: „*If uttered felicitously, the literary performative changes a possible entity into a fictional fact*“. Se poate spune că operele creează lumi posibile: „*Whereas for imaging texts [world-imaging texts] the domain of reference is given, fictional texts [world-constructing texts] stipulate their referential domain by creating a possible world*“⁹. Ținând cont de faptul că lumile ficționale nu fac referire la lumea fizică, ele nu sunt supuse

8 *Ibidem*, p. 83, 105, 234.

9 Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1998, p. 26, 146.

criteriilor de veridicitate, de adevăr sau de plauzibilitate; ele se supun mai degrabă unor criterii estetice și istorice, cum ar fi poeticile, normele tipologice și de gen, stilurile individuale ale diferiților autori sau epoci¹⁰.

Această abordare, pusă la punct de logica modală și de lingvistică, a fost amplificată de către filosofia analitică, relativismul cognitiv și ceea ce a fost numit „irealismul“ ontologic. Plecând de la ideea că anumite versiuni sau reprezentări ale lumii sunt ireconciliabile, și în același timp indecidabile, filosofi precum Slavoj Žižek insistă asupra faptului că ar trebui să adoptăm o „viziune paralactică“ („*parallax view*“), o abordare pluri-perspectivică¹¹. Într-o carte de pionierat, *Ways of Worldmaking*, Nelson Goodman constată că diversele versiuni ale lumii care ne stau la dispoziție nu pot fi verificate prin raportarea lor la niște referenți ontologici, indiferent dacă aceștia se încadrează în modalitatea necesarului sau a posibilului. Criteriul de veridicitate (conformitatea reprezentării cu referenții externi) trebuie să fie înlocuit cu cel de validitate („conformitatea cu regulile de inferență“: „*valid inference from true premisses gives true conclusions*“)¹². Or, experiența ne arată că pot exista mai multe versiuni valide ale lumii, dar contradictorii. În general, filosofii „realiști“ își propun să reducă aceste versiuni la o variantă unică „adevărată“, cea care descrie lumea unică; Goodman, în schimb, adoptă o tactică diferită: pentru a nu obliga versiunile conflictuale să se elimine mutual (spre exemplu, dualismul undă / particulă), și pentru a nu fi obligați să acceptăm, împotriva logicii, existența a două adevăruri diferite, trebuie să admitem că versiunile conflictuale sunt adevărate fiecare în parte, dar în lumi diferite¹³.

10 *Ibidem*, p. 19.

11 Slavoj Žižek, *The Parallax View*, Cambridge & London, The MIT Press, 2006.

12 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1985, p. 125.

13 „So if there is any actual world, there are many. For there are

Acest principiu de non-contradicție a versiunilor îl face pe Goodman să postuleze multiplicitatea lumilor. După cum comentează Hilary Putnam, dacă „moniștii ontologici“ susțin că nu există decât o lume primară și mai multe versiuni cognitive ale acesteia, iar „relativiștii ontologici“ propun ca în ontologie să fie acceptată existența, pe lângă lucrurile concrete, a mai multor entități abstracte, posibile sau virtuale (cum sunt punctele geometrice sau numerele), Nelson Goodman este mai radical atunci când susține că toate reprezentările noastre „fac“ niște „lumi“¹⁴. Din perspectiva lui Goodman, lumile ficționale nu sunt, din punct de vedere ontologic, reprezentările unor lumi posibile, ci niște lumi actuale: atunci când facem versiuni ale lumii, facem de fapt lumi¹⁵.

Acest relativism radical nu este fără limite. Goodman atrage atenția că numai un anumit tip de versiuni, versiunile corecte („*right versions*“), instaurează lumi actuale, în timp ce versiunile false nu produc decât non-lumi, neant. Oricum, datorită faptului că există mai multe versiuni valide ireconciliabile, Goodman se întreabă dacă atitudinea corectă pe care trebuie să o adoptăm este de a accepta multiplicitatea lumilor, sau de a nega existența oricărei lumi¹⁶. Deoarece versiunile corecte sunt imposibil de ierarhizat și de redus sau de subsumat la o versiune unică, corespunzând unei lumi primare, nu avem îndreptățirea de a postula existența nici unei lumi

conflicting true versions and they cannot be true in the same world. If the notion of a multiplicity of actual worlds is odd and unpalatable, we nevertheless seem forced to it by the intolerable alternative of a world in which contradictory and therefore all versions are true“, Idem, „Notes on the Well-Made World“, în Peter J. McCormick (ed.), *Starmaking. Realism, Anti-Realism, and Irrealism*, Cambridge & London, The MIT Press, 1996, p. 152.

14 Hilary Putnam, „Is There Still Anything to Say about Reality and Truth?“ și „Reflections on Goodman’s *Ways of Worldmaking*“, în Peter J. McCormick (ed.), *op. cit.*, p. 26, 115.

15 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, p. 94, 104.

16 *Ibidem*, p. 96.

(„So if there is any world, there are many, and if many, none“¹⁷). Pluralismul riscă în felul acesta să deașeze în nihilism. O asemenea concluzie agnostică, post-kantiană, conform căreia nu există o lume-în-sine preexistentă („ready made“) versiunilor noastre asupra lumii, iar dintre aceste versiuni niciuna nu deține preeminența asupra celorlalte și o valoare de adevăr, a fost numită „irealism“ filosofic.

În calitate de autor de versiuni, creatorul de ficțiuni est un „worldmaker“ (cu condiția ca ficțiunea să respecte regula de validitate, „right fit“). Care este materia primă din care sunt construite aceste lumi ficționale? „Nu din nimic, ci din materia altor lumi“, răspunde Goodman. „Creația de lumi, așa cum le știm, pleacă întotdeauna de la celelalte lumi disponibile; creația este o recreație“¹⁸. Printre procedeele de „facere de lumi“ („worldmaking“), filosoful american enumeră compunerea și descompunerea, greutatea relativă („weighting“) atribuită fiecărui element vechi reluat într-o lume nouă, ordonarea și dispunerea, eliminarea și adăugarea, deformarea etc. Toate aceste procedee sunt prezente pe scară largă la creatorii de lumi și societăți imaginare.

Este interesant faptul că, dacă în filosofia analitică pluralismul cognitiv (care postulează existența mai multor versiuni ale lumii) nu poate garanta pluralismul ontologic (existența mai multor lumi), conducând în consecință către nihilism, în schimb științele fizice, în special teoriile cosmologice actuale, nu au ezitat să asume ipoteza existenței ontologice a lumilor multiple. Toate cele trei mari teorii contemporane, fizica relativistă, cea cuantică și teoria (super)corzilor deschid posibilitatea teoretică de existență a unor lumi paralele cu a noastră.

În relativitatea generală, găurile negre, singularități spațio-temporale unde legile fizice sunt anihilate, au putut fi

17 Idem, „Notes on the Well-Made World“, în Peter J. McCormick (ed.), *op. cit.*, p. 153.

18 Idem, *Ways of Worldmaking*, p. 6.

văzute ca niște porți de trecere spre „universuri-copii“ autonome, complet izolate de al nostru, având propria lor geometrie spațio-temporală. Mai mult, nimic nu ne împiedică să considerăm că propriul nostru univers, apărut printr-un Big-Bang, nu este la rândul lui decât un „univers de buzunar“ în cadre mult mai largi. La rândul ei, teoria expansiunii inflaționiste a universului în primele secunde după apariție duce și ea la ipoteza că trăim într-un „univers cu bule“, semănând cu un uriaș cașcaval cosmic, în care fiecare „bulă“ sau „gaură“ reprezintă o lume separată de celelalte¹⁹.

Pe de altă parte, fizica cuantică oferă și ea un cadru matematic pentru postularea existenței lumilor paralele. Deoarece descrierea entităților cuantice nu este nici unică nici punctuală, ci plurală (reflectând toate „stările de suprapunere“ descrise de funcția ei de undă), putem concepe un număr infinit de universuri alternative în care fiecare entitate cuantică își actualizează câte una din posibilitățile de existență. Ideea avansată de fizicianul Hugh Everett, că tot ceea ce este posibil în cadrul statisticii cuantice se realizează în câte o lume diferită, a condus ulterior la teoria lumilor multiple („*many worlds theory*“)²⁰. Iată

19 A se vedea, pentru o orientare rapidă, Stephen W. Hawking, *Visul lui Einstein și alte eseuri*, traducere din engleză și cuvânt înainte de Gheorghe Stratan, București, Humanitas, 2005; Idem, *Scurtă istorie a timpului. De la Big Bang la găurile negre*, traducere de Michaela Ciodaru, București, Humanitas, 1994; Idem, *Universul într-o coajă de nucă*, traducere din engleză de Gheorghe Stratan, Ovidiu Țanțăreanu, Anca Vișinescu, București, Humanitas, 2006; Simon Singh, *Big Bang: Originea universului*, traducere din engleză de Vlad Zograf, București, Humanitas, 2004; John D. Barrow, *Originea universului*, traducere de B. Merticaru, București, Humanitas, 1994.

20 Manjit Kumar, *Le grand roman de la physique quantique*, traduit de l'anglais par Bernard Sigaud, J.-C. Lattès, 2011; Basarab Nicolescu, *Noi, particula și lumea*, traducere din limba franceză de Vasile Sporici, Iași, Polirom, 2002; Lee Smolin, *Spațiu, timp, univers. Trei drumuri către gravitația cuantică*, traducere din limba engleză de Anca Vișinescu, București, Humanitas, 2002; Idem, *The Trouble with Physics: The Rise of String Theory, the Fall of a Science, and What Comes Next*, Boston, Houghton Mifflin, 2006.

așadar că oamenii de știință propun ei cadrele teoretice (adică „versiuni“ descriptive ale lumii) pentru protagoniștii romanelor și filmelor science-fiction care călătoresc în alte universuri sau „glisează“ dintr-o lume alternativă într-alta. Descrierile relativiste și cuantice ale lumii oferă modele matematice suficient de „corecte“ pentru a transforma ficțiunile literare în „lumi actuale“, în sensul lui Goodman.

Și ce să spunem despre teoria (super)corzilor, acest copil minune al fizicii din ultimele decenii? Atribuind corzilor, entități fizice primordiale, unsprezece dimensiuni virtuale (zece spațiale și una temporală), cosmologii imaginează „universuri membrane“, lumi paralele susținute de corzi multidimensionale care constituie un cadru metric autonom. Atunci când doresc să numere toate posibilitățile de combinare ale celor unsprezece dimensiuni (folosind varietățile a ceea ce matematicienii numesc „spații Calabi-Yau“), cu toate valorile posibile ale tuturor legilor și constantelor fizice, teoreticienii ajung la o cifră înfricoșătoare: 10^{500} . Pentru a putea gestiona toate aceste posibilități, Leonard Susskind a introdus conceptul de „peisaj cosmic“. Acest „peisaj“ nu este o reprezentare panoramică a universului, cum s-ar putea crede, ci o schemă grafică ce vizualizează diferitele valori ale câmpurilor și parametrilor fizici. Fiecare poziție de pe curbele acestei scheme corespunde unei lumi autonome cu caracteristici proprii²¹. Numărul imens de lumi alternative (poate posibil de conceput în cifre matematice, dar imposibil de imaginat în termeni omenești) face ca ideea unui univers unic, a unui *univers*, să devină futilă și ne obligă să acceptăm conceptul de plurivers, de multivers sau de megavers²².

21 Leonard Susskind, *Peisajul cosmic. Teoria corzilor și iluzia unui plan inteligent*, traducere din engleză de Irinel Caprini, București, Humanitas, 2012. Toma Pavel vorbește în același sens de un „peisaj ontologic“, care regrupează diferitele lumi ficționale și le organizează în modele centrale și modele periferice, în *op. cit.*, pp. 225-235.

22 A se vedea Brian Greene, *Universul elegant. Supercorzi, dimensiuni*

În cadrul unei concepții moniste asupra universului, am putea vedea lumile ficționale ca o paletă foarte bogată de alternative imaginare la lumea primară, care este singura lume reală; în concepția multiversului, lumile imaginate de creatori sunt doar câteva din universurile posibile alternative postulate de ecuațiile cosmologice. Teoria estetică și artistică a lumilor ficționale primește din partea teoriilor fizice o bază de speculație atât de uriașă, încât se poate spune că toți artiștii și toți autorii, toate operele de fantezie create de-a lungul întregii istorii a umanității nu vor reuși niciodată să acopere, să vizualizeze, să dea o carnație imaginară, decât unei fracțiuni infime din multivers. 10^{500} este o cifră atât de mare, iar lumile descrise de ecuațiile matematice sunt atât de abstracte, încât nu este de mirare că uneori fizicienii și cosmologii, în criză de viziune și de reprezentare, ajung să ceară ajutorul sau inspirația de la artiști și scriitori, pentru a încerca să-și imagineze ce fel de lumi descriu formulele lor matematice.

O lume ficțională coerentă este o lume în sine, autonomă, care are propriul său cadru spațio-temporal, legile sale naturale și supranaturale, peisajele, decorurile și locuitorii săi, istoria și aventurile ei. Universurile ficționale pot fi variante mimetice, „realiste“ (dar nu mai puțin imaginare) ale lumii noastre primare, sau variante „fanteziste“, care inventează sau „instaurează“ alte lumi, diferite de a noastră. În literatura contemporană, există trei mari genuri care au pretenția de a concepe lumi noi, prin procedee precum amplificarea sau adăugarea, reducerea și excluderea, opoziția și contrastul etc.: utopia, science-fictionul și literatura „fantasy“²³.

ascunse și căutarea teoriei ultime, traducere din engleză de Dragoș Anghel și Anamirela-Paula Anghel, București, Humanitas, 2008; Idem, *The Fabric of the Cosmos: Space, Time, and the Texture of Reality*, New York, A.A. Knopf, 2004, și mai ales Idem, *Realitatea ascunsă. Universurile paralele și legile profunde ale cosmosului*, traducere din limba engleză de Amalia Mărășescu, Pitești, Paralela 45, 2012.

23 Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis, Responses to reality in Western literature*, New York & London, Methuen, 1984.

Science-fiction

Dacă în epoca Luminilor utopia făcea corp comun, mai exact era grefată pe călătoriile extraordinare, începând cu secolul al XIX-lea, odată cu ascensiunea pozitivismului și a scientismului, ea intră în coabitare cu un alt gen, romanul științific sau de science-fiction. Diferența specifică și minimală care desparte science-fictionul de celelalte genuri este dată, după Gérard Klein, de faptul că el conține imagini („*eikones*“) preluate din știință („*images elaborated from science*“)²⁴. J. O. Bailey definește „ficțiunea științifică“ drept povestea unei invenții imaginare sau a unei descoperiri făcute în științele naturii, cu toate experiențele și aventurile care decurg din ea. Ideea că invenția (submarinul, aeroplanul, nava spațială, telefonul, radioul, televizorul, bomba atomică, raza laser etc.) își depășește epoca a pus în lumină funcția anticipativă a utopiilor științifice (o funcție destul de dezamăgitoare, la un examen retrospectiv).

Confluența dintre utopie și scientism a dat naștere la ceea ce J. O. Bailey numește „ficțiune științifică-utopică“ („*scientific-utopian fiction*“)²⁵. Într-adevăr, mai mulți critici au remarcat turnura utopică pe care au luat-o multe din romanele „științifice“ ale lui Jules Verne²⁶ sau H. G. Wells²⁷. Caracterizând science-fictionul ca un mod literar „distanțiat“, non-mimetic sau metafizic, Darko Suvin îl compară cu utopia în calitatea lor de genuri literare care refuză lumea imediată,

24 Gérard Klein, „From the Images of Science to Science Fiction“, în Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, p. 125.

25 J. O. Bailey, *Pilgrims through Space and Time. Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*, New York, Argus Books, 1947, pp. 10-11.

26 Raymond Ruyer, *L'utopie et les utopies*, p. 3. De asemenea, Yves Gilli & Florent Montclair, *Jules Verne et l'utopie*, Besançon, Presses du Centre Unesco de Besançon, 1999.

27 Daniela Guardamagna, *Analisi dell'incubo. L'utopia negativa da Swift alla fantascienza*, Roma, Bulzoni editore, 1980.

cotidiană, și o înlocuiesc cu lumi „radical diferite“. În cadrul mai larg al „junglei genurilor“, utopia și science-fictionul apar ca niște rude, înconjurate din toate părțile de vecini comuni: mitul și legenda, basmul, povestea fantastică, pastorala, picarescul și romanul de aventuri, relatarea de călătorie, știința popularizată etc.²⁸

În ciuda acestor puncte și trăsături comune, totuși utopia și science-fictionul nu se suprapun ca genuri literare. „Science-fictionul poate fi utopic sau antiutopic, iar utopiile și antiutopiile pot fi științifico-fantastice, dar aceste genuri trebuie totuși separate analitic, folosind criteriul prezenței sau al absenței științei (și a tehnologiei)“, susține Raymond Williams²⁹. Această afirmație este în mod clar prea radicală, deoarece multe utopii sunt puse în practică chiar pe baza științei și a tehnologiei. Cu toate acestea, criteriul prezenței sau absenței elementului științific și anticipator subliniază cel puțin faptul că, în epoca modernă, utopiile și-au schimbat decorul. Dacă utopiile narative „clasice“ foloseau drept fundal marele bazin semantic al „minunilor“ („*mirabilia*“) din enciclopediile Evului Mediu, utopiile moderne au trebuit să se adapteze la orizontul de așteptare al noului public și să creeze un nou bazin semantic, cel al ficțiunii științifice, reflectând noul *Zeitgeist* scientist și pozitivist. Fiind obligate să împartă adesea cam același teritoriu (viitorul, cosmosul extra-terestru), utopiile moderne și romanele SF apelează în mod spontan la aceeași concepție comună asupra lumii („vulgata“ noastră filosofică, după cum spune John Searle), conform căreia civilizația umană evoluează pe baza progresului tehnologic (deși actualmente mitul progresului este pe cale de a fi deconstruit, de a fi tratat drept un simplu scenariu legitimator).

28 Darko Suvin, *La Science-Fiction entre l'utopie et l'antiutopie*, Montréal, Les Presses Universitaires du Québec, 1977, cap. 2.

29 Raymond Williams, „Utopia and Science Fiction“ (1978), în Andrew Milner (ed.), *Tenses of Imagination. Raymond Williams on Science Fiction, Utopia and Dystopia*, Bern, Peter Lang, 2010, p. 95.

Diferența cea mai percutantă între SF și utopie a fost formulată de către Raymond Trousson: „În timp ce science-fictionul se limitează adesea să nareze o aventură într-o lume mai avansată tehnologic decât lumea noastră, utopia continuă să propună și o judecată asupra acestei aventuri și a acestei lumi. După cum a insistat Huxley în 1984, ea nu este preocupată să analizeze atât posibilitățile viitoare ale științei și tehnologiei, cât mai degrabă efectul acestora asupra naturii, a omului și a comportamentului său”³⁰. Cu alte cuvinte, dacă romanele SF rămân mai apropiate de romanele de aventuri, cu toate că își schimbă figurația și personajele (exobiologie, „antropologie spațială”) și decorurile (imaginar cosmic, futurist, tehnologic etc.), în schimb utopiile SF se concentrează asupra societăților viitoare, pe care le oferă drept termen de comparație, pozitiv sau negativ, cititorilor din prezentul nostru istoric.

Deși science-fictionul debordează utopia modernă pe mai multe direcții și riscă să o fagociteze, el este totodată, în opinia lui Tom Moylan, și genul care, după anii '60, a reușit să reanimeze genul utopic și să-l scoată din fundătura în care îl scufundaseră antiutopiile secolului XX³¹, astfel încât, în planul imaginarii sociale, în ultimele decenii am asistat la o „întoarcere a utopiei”³². Inversând punctul de vedere, am putea la fel de bine să privim operele SF contemporane drept scrieri aparținând imaginarii utopice, așa cum face spre exemplu Hélène Greven-Borde în *Formes du roman utopique*

30 Raymond Trousson, *Sciences, techniques et utopies. Du paradis à l'enfer*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 10.

31 Tom Moylan, *Scraps of the Untainted Sky. Science Fiction, Utopia, Dystopia*, Boulder (Colorado) & Oxford, Westview Press, 2000, p. 81 sqq. De asemenea, v. Raffaella Baccolini & Tom Moylan, *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York & London, Routledge, 2003.

32 A se vedea Alain Pessin, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

en Grande-Bretagne (1918-1970)³³. Oricum am lua-o, impulsul utopic pare să nu supraviețuiască la ora actuală decât în combinație cu știința, într-o pseudomorfoză tehnologică mai exact, ca o știință în ficțiune sau ca o „știință în utopie”³⁴.

Literatura „fantasy”

Un alt gen apropiat de utopie și de science-fiction este ceea ce critica literară anglo-saxonă numește „fantasy”. Deoarece sensurile cuvintelor englezești „Imagination”, „Fantasy” sau „Fancy” nu coincid cu sensurile cuvintelor corespunzătoare din franceză și din alte limbi romanice precum româna, de multe ori traducerea lor provoacă probleme. Spre exemplu, Rosemary Jackson, care folosește foarte mult bibliografia franceză, definește „fantasy” ca un „mod literar” ce ar corespunde în linii mari conceptului de „fantastic”, așa cum a fost definit acesta de către teoreticienii precum Marcel Brion, Roger Caillois, Irène Bessièrre și mai ales Tzvetan Todorov. Fantasticul ar acoperi toată distanța dintre modul miraculosului („marvellous narrative”) și modul mimetic (sau literatura realistă). Miraculosul, care cuprinde genuri precum miturile, basmele („conte de fées”, „fairy story”), „romance”, literatura magică și supranaturală, aparține paradigmei literaturii premoderne, în cadrul căreia supranatura are o realitate metafizică certă; fantasticul, în schimb, care apare în secolul al XIX-lea, aparține paradigmei moderne, pozitivistă și atee, în cadrul căreia Dumnezeu este mort, iar transcendența este goală. Din cauza aceasta, literatura miraculoasă descrie lumi „pline”, care dețin la nivelul ficțiunii o consistență ontologică de netăgăduit, în timp ce fantasticul reflectă sentimentul de

33 Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 42 sqq.

34 Cf. titlul lui Nell Eurich, *Science in Utopia. A Mighty Design*, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1967.

„desvrăjire a lumii“, constată dispariția fapturilor fantastice și se îndreaptă spre un vid imaginar³⁵.

Povestirea fantastică exploatează tocmai ruptura dintre lumea naturală și cea supranaturală. După definițiile lui Roger Caillois și Tzvetan Todorov³⁶, fantasticul ia naștere atunci când două planuri ale realității devin incongruente. Autorii de povestiri fantastice abuzează de pactul realist de lectură, de convenția de verosimilitate, pentru a introduce pe neașteptate fapte și evenimente care șochează așteptările cititorului și produc un sentiment de surpriză, de straniețe, de ireal. Utopia, în schimb, își dă de obicei silința de a crea o impresie de veracitate, sau cel puțin de posibilitate. Pentru ca cetatea imaginată să poată constitui un model pentru cititori, utopiștii trebuie să prezinte de o manieră credibilă toate planurile, reformele și progresele care permit realizarea ei. Acest lucru este adevărat mai ales pentru utopiile practice și „realiste“. Totuși, atunci când lumea utopică plonjează în fantastic și dă la iveală ființe supranaturale (hermafrodiți, oameni cu aripi, huyhnhms și yahoos, copaci vorbitori, lunarieni și solarieni etc.), atunci pactul de verosimilitate este distrus, iar textul devine o ou-topie, un loc inexistent și imposibil.

În ciuda demersului lui Rosemary Jackson de a echivala „fantasy“ cu „fantasticul“ francez, sensul pe care critica anglo-saxonă tinde să îl atribuie conceptului de „fantasy“ coincide mai degrabă cu modul miraculosului decât cu cel al fantasticalului. Astfel, Kathryn Hume plasează conceptele de „mimesis“ și „fantasy“ în opoziție, considerând că primul constituie

35 Rosemary Jackson, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London & New York, Routledge, 1986, cap. „The Fantastic as a Mode“, pp. 13-60.

36 A se vedea Irène Bessière, *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1973; Marcel Brion, *L'art fantastique*, nouvelle édition, Paris, Albin Michel, 1989; Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965; Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970; Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris, Presses Universitaires de France, 1960.

modul literaturii realiste, iar cel de-al doilea modul tuturor genurilor care creează „realități noi“, universuri paralele, supranaturale, unde principiul realității și convenția de verosimilitate sunt cel mai adesea suspendate³⁷. Însă opoziția dintre cele două teorii ține mai degrabă de o neînțelegere, datorată traducerii, probabil forțate, a conceptului francez de „fantastic“ (cărui teoreticienii îi atribuie intervalul dintre feeric și realist, dintre miraculos și mimetic) prin conceptul anglo-saxon „fantasy“ (care corespunde mai degrabă unui alt concept francez, cel de „feeric“).

Sensul anglo-saxon al modului și al genului „fantasy“ a fost impus de către câțiva dintre cei mai cunoscuți autori ai secolului XX. Împrumutând de la C. G. Jung conceptul de „imaginație activă“, C. S. Lewis susține că, „în calitate de termen literar, *fantasy* desemnează toate povestirile care se apleacă asupra imposibilului și a supranaturalului“³⁸. Astfel definită, povestirea „fantasy“ se apropie de basm. J. R. R. Tolkien, care își extrapolează propria concepție de autor, afirmă că literatura „fantasy“ desemnează chiar basmele („*fairy stories*“), sintagmă în care accentul nu trebuie să cadă (decât prin sinecdochă) asupra „zânelor“ („*fairies*“ nu sunt decât unele dintre multele personaje supranaturale), ci asupra „feericului“. Universul zânelor este o „lume secundară“, un univers alternativ, care deține, în limitele propriei convenții de lectură, aceeași densitate cu „lumea primară“, cu realitatea noastră. În consecință, autorul de basme este un demiurg al imaginarului care, prin puterea de vrajă a artei sale, instaurează un cosmos paralel cu al nostru³⁹. Wonderland, Neverland, Oz, Narnia, Pământul de Mijloc, Fantasia, sunt

37 Kathryn Hume, *Fantasy and Mimesis. Responses to Reality in Western Literature*, partea I, New York & London, Methuen, 1984.

38 C. S. Lewis, *An Experiment in Criticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1961, p. 50.

39 J. R. R. Tolkien, „On Fairy Stories“, <http://public.callutheran.edu/~brint/Arts/Tolkien.pdf>, consultat la 1 februarie 2014.

lumi de feerie care există independent, fac concurență, înlocuiesc sau interferează cu lumea noastră.

Definiția standard a genului „fantasy“ a fost dată de C. N. Manlove: „*A fiction evoking wonder and containing a substantial and irreducible element of supernatural or impossible worlds, beings or objects with which the reader or the characters within the story become on at least partly familiar terms*“⁴⁰. Termenii acestei caracterizări sunt atent aleși pentru a face diferența față de alte genuri apropiate. „Lumile supranaturale și imposibile“ aparțin unui alt ordin de realitate decât cel al lumii noastre. Supranaturalul este inexplicabil din perspectiva științei și a legilor fizicii, fapt care desparte povestirea „fantasy“ de science-fiction sau de anticipație. De asemenea, el este ireductibil, descrie o lume autonomă, fapt care diferențiază povestirea „fantasy“ de alegorii și de satire, de prozele „poetice“ sau absurde, de aventurile datorate unor stări alterate de conștiință precum visul, iluzia, halucinația sau nebunia. Familiaritatea protagoniștilor și a cititorilor cu fapăturile fantastice separă povestirile „fantasy“ de poveștile cu fantome și de cele „horror“. În sfârșit, atenția sporită acordată descrierii lumii supranaturale, care întrerupe și adesea copleșește narațiunea, oferă și criteriul distinctiv față de romanele de aventuri fantastice.

W. R. Irwin, un alt teoretician al genului „fantasy“, pune și el accentul pe „jocul cu imposibilul“: „*a fantasy is a story based on and controlled by an overt violation of what is generally accepted as possibility*“⁴¹. Pe aceste baze, el va construi la rândul său un tablou al genurilor înrudite cu „fantasy“. Plecând de la distincția propusă de Kingsley Amis între science-fiction și „fantasy“ („[...] while science fiction [...] maintains a respect for fact or presumptive fact, fantasy makes a point of flouting

40 C. N. Manlove, *Modern Fantasy. Five Studies*, Cambridge, London, New York & Melbourne, Cambridge University Press, 1975, p. 10.

41 W. R. Irwin, *The Game of the Impossible. A Rhetoric of Fantasy*, Urbana, Chicago & London, University of Illinois Press, 1976, p. 4.

*these*⁴²), Irwin arată că science-fictionul face toate eforturile pentru a da credibilitate invențiilor sale, pentru a rămâne în registrul posibilului și a nu cădea în imposibilități logice. Literatura „*fantasy*“, în schimb, împreună cu miturile, cu *Märchen*, cu basmele, introduce întodeauna un factor supranatural, care scurt-circuitează legile fizice și nu poate fi explicat într-o manieră pur rațională. Ca o distincție suplimentară în cadrul enumerării de mai sus, Irwin mai susține că mitul și basmul utilizează supranaturalul într-un mod liber, fără să-și dea silința de a-i motiva sursele sau de a-l explica, în timp ce „*fantasy*“-ul modern utilizează procedee realiste de prezentare, oferind descrieri detaliate și elaborate ale lumii supranaturale, așa cum se întâmplă la Tolkien⁴³.

Împărtășind cu gândirea mitică aceeași atracție față de imposibilitățile fizice și logice, pentru supranatural, miraculos și feeric, literatura „*fantasy*“ este o variantă modernă, adusă la zi, a miturilor, a legendelor, a basmelor folclorice. În spiritul supersincretic al epocii actuale, ea preia liber geografiile, decorurile, ființele supranaturale, bestiarul fabulos, minunile („*mirabilia*“), artefactele magice și parafernaliile eroilor tradiționali din toate mitologiile de pe glob, celtică, germanică, scandinavă, greco-latină, asiatice, șamanice, amerindiene etc. Precursorii ei sunt romanul cavaleresc (mai ales corpusul care începe în Renaștere cu *Amadis de Gaula*) și basmul cult (de la *Fairie Queene* a lui Spenser la *Contes de fées* ale Contesei de Ségur), și avatarii contemporani ai acestora, seriile *Bibliothèque verte* și *Bibliothèque rose* create de Hachette în 1923. Ceea ce distinge mitul tradițional de mitul modern ar fi, după Lubomír Doležel, faptul că primul separă naturalul și supranatural în două sfere distincte (cum ar fi lumea oamenilor și cerul zeilor), în timp ce al doilea le unește într-o

42 Kingsley Amis, *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, New York, Harcourt, Brace, 1960, p. 22.

43 W. R. Irwin, *op. cit.*, pp. 89-97.

„lume hibridă“⁴⁴. Ducând mai departe această distincție, am spune la rândul nostru că, atunci când sfera supranaturalului coabitează cu cea a naturalului, avem de-a face cu modul „fantasy“, iar atunci când sfera supranaturalului a dispărut, privând fapăturile, obiectele sau evenimentele care provin din ea de un sens și de o explicație, avem de a face cu modul „fantasticului“.

Darko Suvin, părintele teoriilor contemporane asupra science-fictionului, regrupează literatura SF (și utopia odată cu ea) laolaltă cu mitul, basmul, pastorala și literatura „fantasy“ într-o mare categorie comună, opusă genurilor naturaliste și empirice⁴⁵. Totuși, în cadrul acestei mari categorii, mitul, basmul, pastorala și „fantasy“ se disting de SF prin statutul lor cognitiv: primele sunt „metafizice“ (implicând o iluzie, un fel de eroare sau de „fraudă“ cognitivă), în timp ce science-fictionul (și utopia totodată) este rațional, împărțind aceeași epistemă cognitivă cu literatura realistă⁴⁶. La rândul său, Brian Attebery a dus mai departe aceste distincții, subliniind faptul că SF-ul este „extrovertit“ și naturalist, descrie detaliat medii naturale și artificiale, comportamente și mecanisme sociale, cauzele materiale, relațiile cauză-efect, în timp ce literatura „fantasy“ este mai degrabă „introvertită“, folosește lumile trecutului ca pe un fel de „hărți mentale“ unde au loc psihomahii, și asumă fantasticul, relațiile non-materiale, magia, imposibilul. Cu toate acestea, bariera dintre cele două genuri nu este de netrecut, dimpotrivă, multe scrieri moderne sparg frontierele și creează hibrizi precum așa-numita „science fantasy“⁴⁷.

44 Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, p. 187.

45 Darko Suvin, „On the Poetics of the Science Fiction Genre“, în Mark Rose (ed.), *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1976, p. 57.

46 Idem, *Metamorphoses of Science Fiction*, p. 20 sqq. A se vedea de asemenea comentariile lui Patrick Parrinder, „Revisiting Suvin's Poetics of Science Fiction“, în Patrick Parrinder (ed.), *Learning from Other Worlds. Estrangement, Cognition and the Politics of Science Fiction and Utopia*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 37-41.

47 Brian Attebery, *Strategies of Fantasy*, Bloomington & Indianapolis,

Este interesant faptul că utopiile împărtășesc mai multe trăsături atât cu science-fictionul, cât și cu literatura „*fantasy*“. Mai exact, utopiile „practice“ și realiste sunt mai aproape de SF, prin intenția lor descriptivă și cognitivă, prin asumarea unui principiu de verosimilitate, în timp ce utopiile „fantastice“ seamănă mai degrabă cu lumile „*fantasy*“. Utopiile descoperite prin călătorii extraordinare, spre exemplu, sunt adeseori situate în locuri miraculoase și populate de făpturi supranaturale, care sfidează fizica și logica, cum ar „statele și imperiile“ soarelui și ale lunii imaginate de Cyrano de Bergerac. De altfel, Irwin distribuie „societățile imposibile“ (adică ou-topiile) într-o subcategorie tematică a literaturii „*fantasy*“, alături de alte subcategorii cum sunt cele construite pe tema metamorfozei sau a supranaturalului⁴⁸.

Ceea ce ne mai rămâne așadar de făcut este să găsim o trăsătură distinctivă suplimentară între povestirile „*fantasy*“ și utopiile „fantastice“. Acest criteriu distinctiv ar putea fi chiar proiectul social pe care utopiștii vor să-l impună. Este adevărat că atât literatura „*fantasy*“, cât și cea utopică (fantastică) descriu comunități, regate, împărății, societăți umane sau non-umane, situate în medii naturale sau supranaturale, superioare sau inferioare, constituind modele posibile (pozitive sau negative) pentru lumea noastră. Dar societățile „*fantasy*“ sunt spontane, născute prin evoluția și structurarea „naturală“ (chiar dacă e vorba de specii fantastice) a populațiilor din aceste lumi, în timp ce societățile utopice sunt creații artificiale, sunt rezultatul unor experimente deliberate, care speculează legile sociologiei, ale pedagogiei, ale moralei, ale economiei, ale științei.

Ca o concluzie, se poate spune că, dincolo de diferențele tematice date de prezența elementelor mitice și feerice în literatura „*fantasy*“, respectiv științifice în SF și utopie, ceea

Indiana University Press, 1992, pp. 105-109.

48 W. R. Irwin, *op. cit.*, cap. 7, pp. 109-123.

ce apropie aceste trei genuri este izomorfismul, la nivelul cronotopurilor, între lumile posibile teoretizate de filosofia analitică și știința cosmologică contemporană și lumile ficționale create de scriitori și artiști.

Utopia

Mai veche decât literatura SF și decât cea „*fantasy*“, utopia este un gen de frontieră aglutinant care a pus și mai multe probleme teoreticienilor. Cuvântul „*utopie*“ desemnează un hibrid semantic care acoperă mai multe domenii și discipline. Reluând un termen al lui Rosalie Colie, Marina Leslie definește utopia ca un „*generum mixtum*“, unul din genurile înglobante ale Renașterii caracterizate prin „*includzionism*“⁴⁹. Într-adevăr, în textul său inaugural, Thomas Morus „*inclusese*“ mai mulți *topoi* literari: călătoria imaginară, „*speculum principis*“, „*commonwealth*“, locul ideal, dialogul socratic, satira, elogiul pe dos, relatarea de călătorie etc. Urmașii lui Morus nu au făcut decât să confirme și să exploateze deschiderea aluvionară și disponibilitatea sincretică a utopiei.

Jean-Jacques Wunenburger a subliniat dificultățile inextricabile pe care le întâmpină teoreticianul genului: „Dacă deschidem prea mult conceptul de utopie, îl diluăm într-o activitate imaginară informă, un soi de debara a posibililor *visați*; dacă închidem prea mult conceptul, dacă-l încuiem în etapa politico-literară a ascensiunii burgheziei din Europa clasică, facem de neînțeles natura materialelor simbolice care îi alcătuiesc textura și care îi explică totodată efectele de fascinație socială“⁵⁰. Alain Pessin este convins că problema

49 Marina Leslie, *Renaissance Utopias and the Problem of History*, Ithaca (New York) & London, Cornell University Press, 1998, p. 2.

50 Jean-Jacques Wunenburger, *L'utopie ou la crise de l'imaginaire*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1979, p. 17. Ed. rom: *Utopia sau criza imaginanului*, traducere de Tudor Ionescu, Cluj, Dacia, 2001, p. 13.

definiției este insurmontabilă, ridicând o imposibilitate principială: listele operelor propuse pentru a ilustra domeniul sunt atât de lungi, contradictorii și reciproc exclusive, încât termenul „utopie“ sfârșește prin a nu mai deține „nicio valoare clasificatorie: utopia nu există“⁵¹. Din cauza aceasta, Alain Pessin susține că, în loc de a încerca să definim categoria abstractă a utopiei, ar fi mai bine să vorbim despre utopii la plural, ca experiențe concrete și singulare.

În literatura de specialitate, există o multitudine de termeni înrudiți care desemnează diferite nuanțe ale genului utopic și care sunt folosiți adesea ca sinonime. Astfel, se vorbește de utopie și de antiutopie sau contra-utopie, de eutopie și distopie (V. L. Parrington, 1947, Glenn Negley și J. Max Patrick, 1952) sau cacotopie (Patrick Geddes, 1914-1915; Lewis Mumford, 1922), de semi-utopie, pseudo-utopie și disutopie (Fred Polack, 1961), de utopie critică, satiră utopică și utopie satirică (Lyman Tower Sargent, 1988), de utopie parodică, utopie inversată, pseudo-utopie și semi-utopie, heterotopie și politopie, entopie („en“ semnificând în, la fața locului, adică practicabil, care poate să existe) (C. Doxiades, 1968), utopie negativă și utopie „de-utopianizată“, utopie critică și antiutopie critică etc. Îmi propun în acest studiu să reiau și să discut acești termeni pentru a-i reorganiza într-o taxinomie sau o clasificare proprie. Outopia („non-locul“), eutopia („locul bun“), distopia („locul rău“) și antiutopia („anti-locul“) vor deveni astfel patru varietăți ale genului utopic.

Inversiunea utopică

Mecanismul prin care sunt generate sub-genurile utopice este inversiunea, cu toate variantele ei filosofice și retorice:

51 Alain Pessin, *L'imaginaire utopique aujourd'hui*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 25.

opozitia, contrastul, paradoxul, antinomia, antiteza, antifraza, oximoronul etc. Trebuie subliniat faptul că procedeul inversiunii stă la baza utopiei înseși, din cauza faptului că toate universurile utopice adoptă o poziție polemică față de universul de referință (faptul că acesta, la rândul lui, poate fi real sau imaginar are mai puțină importanță). Utopia este construită prin comparație cu ceva: ea este o variantă, pozitivă sau negativă, un „posibil lateral“ a ceea ce am putea numi un „real central“. Încă de la apariția genului, textul fondator al lui Thomas Morus (1516) a pus în evidență dualismul structurilor utopice, distribuind în două volete paralele imaginile Angliei și Utopiei, a Lumii noastre și a Lumii lor, a lui aici și a lui altundeva⁵². Chiar și atunci când termenul „central“ nu este prezentat explicit iar termenul „lateral“ apare singur în narațiunea utopică, acest „altundeva“ se află întotdeauna într-o relație subînțeleasă cu un „aici“. Calitatea de imagine reflectată, de dublu specular, afectează fiecare element al universului utopic alternativ.

Care este așadar raportul dintre utopie și satiră, dintre utopia „serioasă“ și antiutopia parodică și critică?

Pentru început, să notăm faptul că utopia și satira sunt două operații imaginare complementare, sau, în termenii lui Darko Suvin, că „o construcție utopică explicită este în mod necesar reversul logic al satirei“⁵³. Ne aducem aminte că Thomas Morus a scris *Utopia* la provocarea lui Erasmus, care publicase *Elogiul nebuniei*. Dacă „înțeleptul“ adusese o laudă nebuniei, „nebulul“ (aceasta este semnificația adjectivului latin *morus*) era invitat să imagineze o laudă înțelepciunii omenești, să răstoarne răsturnarea operată de Erasmus. Rezultat al unei

52 André Prévost, *L'utopie de Thomas More*, Présentation, texte original, appareil critique, exégèse, traduction et notes, Préface de Maurice Schumann, Paris, Mame, 1978; Thomas More, *L'Utopie*, Traduit de l'anglais par Victor Stouvenel, Préface de Claude Mazauric, Reçu et annoté par Marcelle Bottigelli, Paris, Librio, 1997.

53 Darko Suvin, *La Science-Fiction entre l'utopie et l'antiutopie*, p. 62.

duble operații de inversiune, utopia înglobează satira în chiar genomul ei, la fel cum satira presupune la rândul ei în *arrière-plan* o utopie pe fundalul căreia să fie scoase în evidență, prin contrast, aspectele criticabile ale lumii satirizate.

Văzând în antiutopie o varietate a genului venerabil al satirei, Krishan Kumar este de părere că, la început, de-a lungul celor trei secole care i-au succedat lui Morus, antiutopia a fost adeseori inclusă și ascunsă în utopie. Mai exact, antiutopia ar fi societatea contemporană autorului, față de care utopia reprezintă o soluție și o alternativă⁵⁴. În același sens, Louis Marin observă că utopia reprezintă o bornă funcționând ca punct de referință pentru critica societății reale: „Reprezentarea cetății perfecte, tabloul obiceiurilor, al instituțiilor și al legilor sale, tocmai fiindcă este un tablou și o reprezentare, își găsește un referent negativ în societatea reală și provoacă emergența unei conștiințe critice față de această societate”⁵⁵.

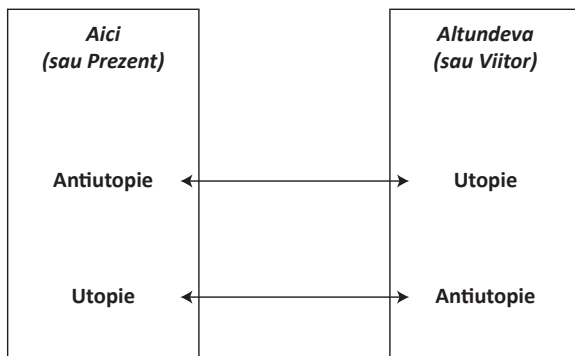
Povestirea utopică, văzută ca un complex unitar constituit prin sinteza a două imagini contrare și complementare, se situează într-o poziție „neutră”, într-un „grad zero” rezultat prin echilibrarea viziunii utopice și a celei critice. Ea poate fi comparată cu un sistem solar cu doi aștri, alcătuit dintr-o stea luminoasă și o gaură neagră ce gravitează una împrejurul celeilalte. Atmosfera utopică sau antiutopică a povestirii se datorează poziției adoptate de autor, polului în care se plasează acesta, care se poate afla fie deasupra valorii „neutre” reprezentată de ansamblu, în orizontul pozitivității (acesta este cazul utopiilor), fie dedesubt, în orizontul negativității (acesta e cazul antiutopiilor). Utopia și antiutopia se plasează așadar într-un raport reversibil: Când utopia este situată într-un altundeva sau altcândva, atunci lumea noastră, situată aici și acum, devine o antiutopie. Când autorul imaginează acest

54 Krishan Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford & Cambridge (Massachusetts), Basil Blackwell, 1987, pp. 104-105.

55 Louis Marin, *Utopiques: Jeux d'espaces*, Paris, Les Editions du Minuit, 1973, p. 110, 9.

altundeva sau altcândva ca pe o antiutopie, atunci lumea noastră devine „nu chiar atât de rea“, mai bună, de dorit.

Schema 1



Modelul cosmografic cu doi aștri explică de ce utopia poate să treacă atât de ușor de la pozitiv la negativ, de la eutopie la dys-topie. Toate discursurile utopice sunt potențial reversibile. Textele unor Morus sau Campanella (1637)⁵⁶, spre exemplu, au putut reprezenta în Renaștere modele de cetăți ideale, în timp ce Modernitatea tinde să descopere în ele o atitudine totalitară și dezumanizantă. După cum notează M. Keith Booker, utopia unuia este antiutopia altuia, acolo unde un cititor descifrează viziunea unei societăți ideale un alt cititor riscă să vadă critica societății curente⁵⁷. Din această perspectivă, antiutopia nu este, după cum afirmă Christian Marouby, „contrarul utopiei clasice, ci același proiect social, văzut însă sub o lumină negativă“⁵⁸.

56 Tommaso Campanella, *La città del Sole*, A cura di Adriano Seroni, Milano, Feltrinelli, 1988; *La Cité du Soleil*, Introduction, édition et notes par Luigi Firpo, Traduction française par Armand Triper, Genève, Librairie Droz, 1972.

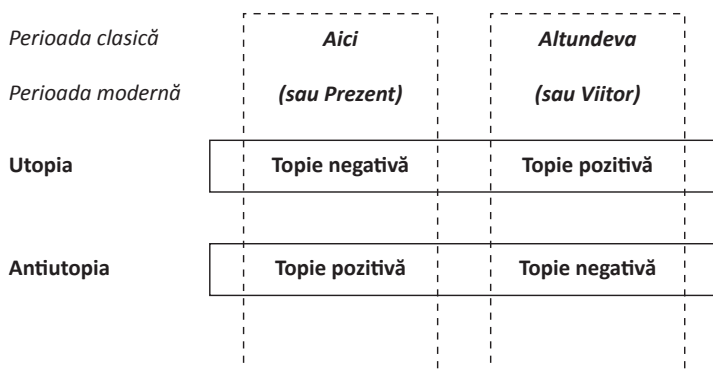
57 M. Keith Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, Westport (Connecticut) & London, Greenwood Press, 1994, p. 15.

58 Christian Marouby, *Utopie et primitivisme, Essai sur l'imaginaire anthropologique à l'âge classique*, Paris, Seuil, 1990, nota 73, pp. 73-74.

Totuși, eu cred că diferența dintre utopie și antiutopie este mai complexă decât modelul cu doi aștri (cetatea ideală și cetatea infernală) care gravitează împreună. În același sens, Marina Leslie subliniază ideea că satira utopică nu este o simplă inversiune și deconstrucție a utopiei, deoarece utopia însăși este deja rezultatul unei inversiuni și deconstrucții⁵⁹. În ce mă privește, consider că atât utopia cât și antiutopia sunt, fiecare, rezultatul a două procedee de inversiune succesive, care funcționează de o manieră complementară și simetric opusă.

În consecință, trebuie să luăm în considerare ipoteza că utopia și antiutopia nu alcătuiesc un sistem dublu, ci unul cuadruplu, mai exact că fiecare dintre ele reprezintă un sistem dublu, alcătuit dintr-un astru luminos (cetatea perfectă) și un astru tenebros (cetatea blestemată). În loc de a concepe utopia ca întrupând cetatea ideală și antiutopia cetatea infernală, ar trebui să vedem în utopie o combinație între o viziune a binelui (o topie pozitivă) și una a răului (o topie negativă) și în antiutopie combinația simetric inversă între o viziune a răului (o topie negativă) și una a binelui (o topie pozitivă).

Schema 2



59 Marina Leslie, *op. cit.*, pp. 3-4.

În această ipoteză, ceea ce distinge utopia de antiutopie este distribuția dintre cei doi poli ai binelui și răului. Structural, utopia poate fi concepută ca sistemul dublu în care polul pozitiv se găsește într-un altundeva sau un altcândva, iar polul negativ în aici sau în acum. Acesta este raportul în care Thomas Morus distribuie regatele Utopiei și Angliei în cele două părți ale textului său. Pentru a avea și un exemplu de utopie construită în timp, putem lua *Anul 2440* al lui L. S. Mercier, în care Parisul anului 2440 este demonstrativ superior Parisului anului 1770⁶⁰.

Simetric, antiutopia poate fi definită ca sistemul dublu invers, în care polul negativ se află într-un altundeva sau un altcândva de coșmar, în timp ce, prin opoziție, aici și acum apar ca un pol pozitiv, desigur nu perfect, dar în orice caz preferabil celuilalt pol. Putem da ca exemple *Mundus alter et idem*, antiutopia lui Joseph Hall (1605), în care continentul austral necunoscut găzduiește o serie de regate infernale, ceea ce face ca Europa să fie acceptabilă⁶¹, respectiv *Fahrenheit 451* al lui Ray Bradbury⁶², în care SUA anului 1953 este contrastată cu o Americă nazificată în secolul XXI.

Mundus sau Imago mundi

Rămâne însă o întrebare esențială neelucidată: Asupra cui se aplică procesul de inversiune specific tuturor utopiilor? Răspunsul spontan, nepremeditat, ar fi: asupra societății reale contemporane cu autorul. Peter Ruppert își explică

60 Louis Sébastien Mercier, *L'an deux mille quatre cent quarante. Rêve s'il en fût jamais*, À Londres, MDCCLXXII [1772].

61 Joseph Hall, *Another World and Yet the Same*, Bishop Joseph Hall's *Mundus Alter et Idem*, translated and edited by John Millar Wands, New Haven and London, Yale University Press, 1981.

62 Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, illustrated by Joe Mugnaini, New York, Ballantine Books, 1953.

senzația de înstrăinare care îl încearcă la lectura unor texte utopice (autodefinindu-se drept un „reader in a strange land“) prin „non-coincidența între realitatea socială și visul utopic, incongruitatea dintre ceea ce este și ceea ce ar putea fi“⁶³. Lectura utopiilor literare implică o înfruntare dialectică între istorie și utopie și generează pulsiuni contrare, dorință de evaziune pe de o parte și dorință de schimbare a ordinii sociale de cealaltă. Există așadar o tensiune originară reală între lumea reală și ficțiunea utopică.

Hélène Greven-Borde a pus la punct un sistem riguros de analiză a raporturilor dintre „lumea reală istorică“, adică societatea contemporană autorului, și „lumea străină“ imaginată de acesta în operă. Prima dintre ele este de obicei văzută ca reprezentând răul; prin comparație cu ea, cea de-a doua poate reprezenta fie binele (în utopiile pozitive sau eutopii), fie „mai răul“ (în utopiile negative sau distopii). Acest altundeva utopic sau antiutopic este de obicei despărțit de societatea reală prin bariere de natură fie spațială, fie temporală. Așezând „realitatea istorică“ contemporană autorului drept axă de reper, Hélène Greven-Borde reprezintă traiectoriile personajelor din diverse romane utopice prin diagrame în care aventura protagonistului fie urcă în domeniul valorilor pozitive din societățile utopice, fie coboară în domeniul negativ al antiutopiilor⁶⁴.

Cu toate acestea, ținând cont de distincția între utopiile practice (socio-politice) și utopiile ficționale (literare și artistice), răspunsul la întrebarea noastră pare să fie ceva mai complicat. Omul politic, legislatorul, reformatorul, revoluționarul, anarhistul pot pretinde că încearcă să modifice

63 Peter Ruppert, *Reader in a Strange Land. The Activity of Reading Literary Utopias*, Athens (Georgia) & London, The University of Georgia Press, 1986, pp. X-XI.

64 Hélène Greven-Borde, *Formes du roman utopique en Grande-Bretagne (1918-1970). Dialogue du rationnel et de l'irrationnel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984, cap. V și VII.

societatea existentă, că proiectele lor se adresează vieții sociale (chiar dacă aceste proiecte sunt modelate de ideologii și sisteme teoretice). Utopistul, în schimb, în calitate de autor al unei „construcții verbale“ (în sensul dat de Darko Suvin), al unei opere literare sau plastice, al unui produs cultural, nu se raportează decât indirect la universul real. Dacă interlocutorul legislatorului sau al reformatorului este într-adevăr individul activ social, dispus sau nu să pună în practică propunerile reformiste, în schimb interlocutorul scriitorului de utopii este cititorul de utopii. În cazul său, textul utopic nu provoacă intervenții directe asupra lumii exterioare, ci asupra *imaginii* sale asupra lumii. Dacă această nouă viziune îl va motiva să devină un individ activ social, el va putea într-adevăr să încerce să pună în practică modelul utopic. Însă, în primă instanță, el rămâne un lector, pentru care utopia nu este, în termenii lui Darko Suvin, o entitate ontologică, ci o entitate epistemologică. Obiectul pe care utopiile ficționale îl corectează și îl ameliorează nu este lumea reală istoric, ci reprezentarea mentală a acestei lumi.

În cazul utopiilor literare, nu există o „societate reală“ ca atare. Atât Utopia cât și Anglia lui Thomas Morus sunt două reprezentări în egală măsură artificiale și prelucrate, una în sensul pozitiv, selectând trăsăturile laudabile ale unei societăți dorite, alta în sensul negativ, scoțând în evidență trăsăturile nedorite ale societății criticate. Voi numi această entitate cognitivă, imaginea despre propria sa lume propusă de utopist, *imago mundi* sau simplu *mundus*. Ficțiunea utopică nu se raportează așadar la lumea reală (chiar dacă aceasta este reprezentată în operă la un mod mimetic foarte realist), ci la *imago*-ul acestei lumi în conștiința utopistului și a cititorilor săi.

Imago mundi și utopia (respectiv antiutopia) se află în raportul de simetrie inversă dintre *mundus* și *mundus inversus* (din caricaturile medievale). Inversiunea utopică (pozitivă sau negativă) despre care am vorbit se aplică componentelor

„ficționale“ ale imaginii lumii, și nu componentelor „practice“ ale lumii obiective exterioare. În principiu, am putea considera lumea-în-sine, lumea istorică reală, ca o entitate axiologic neutră. Făcând o comparație cu fizica electricității, am putea spune că lumea-în-sine are cel mai mare potențial axiologic, care este neutru, așa cum Pământul este considerat ca având cel mai mare potențial electric, a cărui valoare este zero. Dacă „lumea istorică reală“ este așadar neutră, înseamnă că doar *mundus* poate primi valori. Valorizarea pozitivă sau negativă, din punct de vedere religios, filosofic, moral, afectiv, estetic etc., apare doar la nivelul reprezentării lumii-în-sine, al lui *imago mundi*. Lumea istorică reală nu este bună sau rea, dreaptă sau nedreaptă, frumoasă sau urâtă, omul este cel care o percepe într-un fel sau altul, în funcție de un sistem de criterii ce reflectă complexitatea personalității umane și a societății.

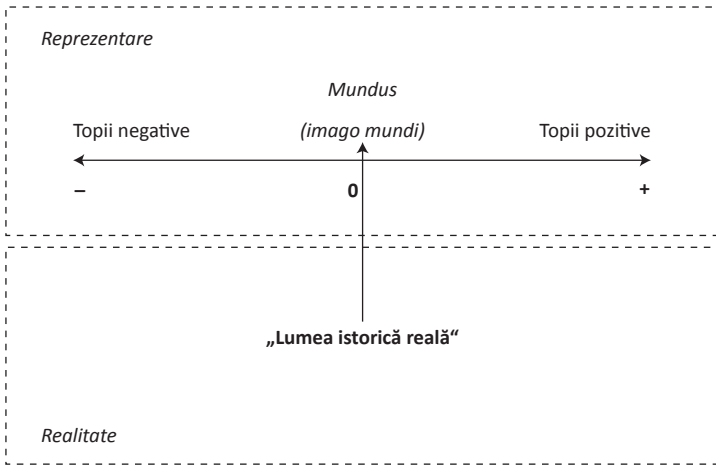
În fapt, lumea-în-sine este prea „densă“ ca să poată fi reprezentată ca atare, fără a opera asupra ei simplificări și reduștii. Filosofic vorbind, lumea și imaginea ei sunt separate de abisul dintre ceea ce Jean-Paul Sartre numește ființa-în-sine și ființa-pentru-sine. Prima reprezintă masa compactă a ceea ce există, în timp ce a doua este „speculație“, reflecție speculară. Pentru a rămâne însă în domeniul teoriei genurilor și al utopiei literare, ceea ce vreau să subliniez este că utopiile sunt construite prin raportare nu la lumea-în-sine, ci la selecția „teoretică“ reprezentată de *mundus* față de lumea-în-sine. La limită, am putea spera că *imago mundi* ar fi capabilă să reproducă densitatea referentului său ontologic, prin diverse proceduri de complexificare, exhaustie, suprapunere prismatică, totalizare etc. Dar, în practică, ea nu poate fi decât selectivă, rarefiată, „decomprimată“, ceea ce face ca discursurile construite pe ea, cum sunt utopiile și satirele, să fie rezultatul unui *parti pris* inițial, al unei judecăți care deja a avut loc în momentul în care lumea-în-sine a fost transpusă într-o imagine a lumii.

Totuși, pentru nevoile demonstrației voi lua ca ipoteză de lucru cazul ideal al unei *imago mundi* neutre, care redă complexitatea lumii reale (chiar dacă în practică acest lucru nu se întâmplă și este poate chiar imposibil principial). Darko Suvin numește acest caz ideal „lumea zero“, în sensul unui „punct central de referință într-un sistem de coordonate, sau al unui grup de control într-o experiență“⁶⁵. În raport cu acest reper, ficțiunea utopică apare ca o deconstrucție, o selecție și o recombinație, ca într-o joc de puzzle, a elementelor lui conceptuale și imaginare. După cum vom vedea, ficțiunea utopică operează un fel de „electroliză“ a lui *mundus*, izolând o serie din componentele sale și exportându-le în constructul cetății imaginare. Modelele construite cu elementele pozitive extrase din *mundus* sunt niște „topii pozitive“; modelele asamblate cu elementele negative vor fi niște „topii negative“. Evident, ceea ce rămâne în *mundus* după electroliză sunt elementele complementare celor scoase din el, ceea ce explică de ce lumea așa-zicând reală din gândirea utopică (adică *imago mundi*) nu este niciodată „neutră“, ci întotdeauna polarizată în mod invers față de topia pozitivă sau de cea negativă ce a fost extrasă din ea.

Dacă am construi o axă de coordonate având în punctul zero imaginea (presupus) neutră a lumii (adică *mundus*), spre dreapta (sensul benefic din majoritatea religiilor), spre infinitul plus (în sens matematic), s-ar succeda modele din ce în ce mai perfecționate, tinzând spre ideal, în timp ce spre stânga, spre infinitul minus, s-ar înlănțui viziuni din ce în ce mai coșmarești. Cu cât avansăm spre dreapta sau spre stânga, cu atât modelele de societăți devin progresiv și excesiv mai bune sau mai rele, până la a deveni imposibile, inimaginabile, absurde. Înțelegem de ce eu-topiile devin în cele din urmă ou-topii. Am putea numi acest procedeu, folosind tot o terminologie matematică, „demonstrație prin reducere la absurd“.

65 Darko Suvin, *op. cit.*, p. 18.

Schema 3



Extrapolarea utopică

Pentru a înțelege mai bine diferențele care disting speciile genului utopic, trebuie să analizăm procedeul prin care acestea sunt generate. În *L'utopie: Éternelle hérésie*, Thomas Molnar arată că gândirea utopică procedează la o separare artificială a binelui și a răului. În cadrul marelui complex reprezentat de realitatea „neutră“, utopismul izolează și denunță componentele negative, fără să își dea seama că acest tratament reductiv nu „vindecă“ cu adevărat organismul social, dimpotrivă introduce și el un comportament violent⁶⁶.

Utopistul se comportă, în exprimarea lui Gilles Lapouge, ca un „bricoleur“: desface lumea reală în componente pe care apoi le recompune în funcție de propriul său proiect intelectual. „Intenția sa este de a modifica creația, de a ruina natura sau de a rectifia istoria, permutând pur și simplu bârnele și

66 Thomas Molnar, *L'utopie. Éternelle hérésie*, traduit de l'anglais par Olivier Launay, Paris, Editions Beauchesne, 1973, p. 14.

pietrele din care își înalță casa: din iraționalul care bântuie prin univers el extrage rațiune. Supune anomaliile normelor unui plan. Organizează imprezibilul în monotonie, dezordinea în regulă, hazardul în logică.“ Atribuindu-i utopistului un exces de raționalitate, Gilles Lapouge propune o tipologie a creatorilor cu trei termeni: utopistul, care e un logician, anti-utopistul – un „vitalist“ și un imaginativ care refuză orice plan și ordine, un anarhist și un epicureic într-o anumită măsură, și, între aceștia, „omul istoriei“, dialecticianul, care e interesat nu atât de structuri, ci de interacțiuni, de dinamică și de devenire⁶⁷.

Jean-Jacques Wunenburger ia în discuție „metoda utopică“ folosind o metaforă vizuală: „Utopistul este înainte de toate cineva care așteaptă ca o privire de o intensitate orbitoare să lumineze umanitatea, dizolvând în mod spontan, cu viteza luminii, toate lucrurile și intențiile rele. Utopistul convertește așadar soarele în ochi și ochiul într-o putere magică capabilă să schimbe omul și societatea“⁶⁸. Universul utopic este produsul unei tehnici de modificare a privirii și a felului de a vedea lumea. Exercițiul optic al utopistului constă în eliminarea umbrei, în expunerea laturilor ascunse, adică a relelor, în clarificarea și epurarea imaginii cetății, care capătă în acest fel o transparență și o claritate pur rațională.

Dacă am dori să prelungim această metaforă fotografică, trebuie să observăm că filmul pozitiv obținut prin „flashul“ utopistului presupune crearea preliminară a unui film negativ. După cum am arătat, *Elogiul înțelepciunii* făcut de Morus era conceput ca o proiecție inversă a *Elogiului nebuniei* al lui Erasmus, Utopia înțelepților era contrapartida lumii noastre de nebuni. Descrierea Utopiei din Cartea II a lui Morus are nevoie de imaginea pregătitoare negativă a Angliei din

67 Gilles Lapouge, *Utopie et civilisations*, Paris, Albin Michel, 1990, pp. 25-26.

68 Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 124, 120-121.

Cartea I. Astfel, putem considera că antiutopia este negativul filmului utopic, rezultatul unei operații complementare a „metodei utopice“, operație ce folosește ca sursă vizuală un soare negru și o privire întunecată, care selectează doar umbrele și ascunde luminile.

Prin procesul de selecție și de extrapolare a trăsăturilor pozitive ale unei societăți, utopia degajă, automat, și un set de trăsături negative simetrice, pe care le distribuie lui *mundus*. Are loc astfel o „electroliză“ care izolează, împrejurul „anodului“ și al „catodului“, imaginile opuse ale unei topii pozitive și ale unei topii negative. În concordanță cu sistemul cvadruplu propus mai sus, putem spune că, în utopii, polul „pozitiv“, adică anodul, se află situat într-un altundeva sau un altcândva, în timp ce polul „negativ“, catodul, este situat într-un aici și acum. În mod simetric, putem lua în discuție și procesul de selecție contrară. Atunci când autorul manifestă față de lumea sa o atitudine mai degrabă favorabilă decât critică, atunci el poate selecta și extrapola trăsăturile negative într-un spațiu sau un timp diferit de al nostru. În acest caz, lumea noastră se plasează în polul pozitiv al aparatului de electroliză imaginară, în timp ce lumea exotică se regroupează în jurul polului negativ. Cu alte cuvinte, în antiutopii „anodul“ rămâne în aici și acum, în timp ce „catodul“ este proiectat într-un altundeva sau altcândva.

În cartea sa *Utopie et violence*, Julien Freund definește această modalitate de separare a bunului de rău drept un „procedeu de extrapolare utopică“. Utopia și antiutopia sunt rezultatele invers simetrice ale acestui procedeu de extrapolare, în funcție de sensul în care este el orientat. Utopia pleacă de la „ideea că, acumulând elementele pozitive sau considerate așa și excluzându-le pe cele considerate negative, tabloul pe care îl va construi va fi din cele mai agreabile“. „Altfel spus, combinând în tabloul ideal doar elementele societății care par virtuozose și meritorii, el [utopistul] speră că sistemul social

astfel obținut îi va face pe oameni fericiți, deoarece a înlăturat din oficiu tot ceea ce i se pare nefericit și deplorabil⁶⁹.

Antiutopia, așa cum o definește Julien Freund, este rezultatul procedurii inverse, care constă în „a extrapola din realitatea dată trăsăturile care par funeste sau suspecte și a le combina într-o utopie care să ne prezinte o lume viitoare mai degrabă oribilă“. Bascularea de la utopii la antiutopii s-ar datora apariției concepției istoriciste și ideii de progres. Sub influența lui Morelly și a lui Babeuf în Franța, a lui William Godwin în Anglia și a lui Weitling în Germania, conceptele de revoluție și de violență necesară ar fi fost subordonate utopiei, ceea ce a provocat contrareacția, critica, scepticismul și ironiile unei întregi serii de gânditori anti-utopici. Contrautopia apare ca rezultat al „tendenței utopiștilor de a pune sub semnul întrebării genul utopic și de a critica ceea ce a constituit până atunci conținutul utopiilor: cetatea ideală sau o societate mai bună.“ Scopul antiutopiei este de a expune „aviditatea exterminatoare a utopiei și caracterul ei terorist“⁷⁰.

Schema jocului combinatoric presupus de utopie se regăsește în definiția foarte generală pe care H. Schulte-Herbrüggen o dă genului. Conform acestui teoretician, toate utopiile iau naștere printr-o triplă operație: izolare (în timp și în spațiu), selecție (a celor mai bune trăsături din lumea reală, care servește drept punct de reper) și perfecțiune (a societății imaginare)⁷¹. Hélène Greven-Borde, care preia această schemă, consideră că cel de-al treilea termen trebuie nuanțat. Într-adevăr, în textele contemporane mai ales, ideea de perfecțiune este adesea pusă în chestiune, utopistul exprimând „îndoieli asupra valorii formulei pe care o propune“. Astfel, perfecțiunea societății imaginare poate fi în egală

69 Julien Freund, *Utopie et violence*, Paris, Editions Marcel Rivière, 1978, p. 91, 37.

70 *Ibidem*, p. 91, 85, 95.

71 H. Schulte-Herbrüggen, *Utopie und Anti-Utopie*, Bochum, Langendreer, 1960.

măsură acceptată sau contestată, ceea ce permite evident constituirea unor orientări eutopice sau distopice divergente⁷².

Opozițiile încrucișate între utopie și antiutopie, sau între eutopie și distopie, pot fi dublate de opozițiile interne în cadrul ambelor câmpuri (ale topiilor pozitive, respectiv negative). Este vorba mai exact de opozițiile între utopie și eutopie, pe de o parte, și între antiutopie și distopie, de cealaltă. Hélène Greven-Borde, spre exemplu, tratează termenul de eutopie ca un sinonim mai nuanțat al celui de utopie (care a devenit prea lax) pentru a desemna „descrierea Țării-unde-te-simți bine“; în cadrul topiilor negative, care prezintă „Țara răului“, distopia ar avea o intensitate mai slabă decât antiutopia. Spre deosebire de antiutopii, deși imaginează și ele societăți condamnable, distopiile ar lăsa deschisă posibilitatea unei redresări sau a unei evoluții spre bine, prin mișcările de revoltă ale protagoniștilor. Intensitatea etică a răului ar influența așadar statutul ontologic al topiilor negative⁷³.

O clasificare foarte elaborată, care pregătește propunerea pe care o voi face în continuare, este cea a Marinei Leslie. Demersul ei începe prin denunțarea confuziei între definițiile prescriptive și cele descriptive. Judecata aplicată gândirii utopice a fost falsificată prin impunerea unor criterii etice și ideologice unor proiecte pur teoretice. Folosind astfel de criterii, utopiile au fost calificate drept „false“ sau „adevărate“. Utopiile false sunt cele care reprezintă a) fie o fantezie imposibilă, b) fie un coșmar social și politic din păcate foarte plauzibil; utopiile adevărate sunt cele care reprezintă c) fie un ideal inaccesibil spre care ar trebui să ne îndreptăm, d) fie un model realizabil al unei societăți mai bune. Aceste patru variante se situează, dintr-o perspectivă empirică, între imposibilitatea și iminența istorică⁷⁴. Putem comenta suplimentar că, deși sunt eronate, asemenea clasificări au fost

72 Hélène Greven-Borde, *op. cit.*, 4, p. 67.

73 *Ibidem*, p. 9.

74 Marina Leslie, *op. cit.*, p. 5.

folosite în istoria genului utopic și am putea să le utilizăm la rândul nostru atunci când vrem să definim speciile genului. După cum vom vedea imediat, ele coincid parțial cu accepțiunile pe care le voi propune pentru speciile outopiei (punctul *c* și parțial punctul *a*), eutopiei (punctul *c*), distopiei (punctul *b*) și antiutopiei (parțial punctul *a*). Pe de altă parte, outopia și antiutopia se vor regăsi în clasa imposibilității istorice, iar eutopia și distopia în cea a plauzibilității (sau chiar a iminenței) istorice.

Tabloul sinoptic cel mai complet al varietăților genului a fost creat de Lyman Tower Sargent, în mai multe texte, ultimul fiind *The Three Faces of Utopianism Revisited*⁷⁵. Elementul comun al tuturor speciilor utopice pe care le trece în revistă este faptul că toate sunt reprezentarea unei „societăți inexistente descrise cu multe amănunte și amplasată normal în timp și spațiu“. Această definiție nucleară se aplică fără rest termenului de utopie, în timp ce toți ceilalți termeni comportă diferențe specifice. Astfel, eutopia sau utopia pozitivă adaugă la baza comună („o societate inexistentă..“) intenția autorului de a prezenta această societate ca o alternativă considerabil mai bună față de societatea în care trăiesc cititorii săi, în timp ce distopia sau utopia negativă comportă intenția simetrică de a fi privită ca o alternativă considerabil mai rea. Satira utopică se dorește a fi percepută de către cititori ca o critică a societății contemporane, iar antiutopia ca o critică a utopianismului sau a unei utopii anume. În sfârșit, utopia critică (apropiată de termenii de semiutopie, pseudoutopie și disutopie ai lui Fred Polack) propune o societate mai bună decât cea existentă, dar confruntată cu probleme complicate fără o rezolvare evidentă, care reprezintă și o critică a genului utopic.

75 Lyman Tower Sargent, „The Three Faces of Utopianism Revisited“, *Utopian Studies*, 1994; Idem, „Utopian Traditions: Themes and Variations“, în Roland Schaer, Gregory Claeys & Lyman Tower Sargent (ed.), *Utopia. The Search for the Ideal Society in the Western World*, New York & Oxford, The New York Public Library / Oxford University Press, 2000, p. 15.

O taxinomie a genului utopic: outopie, eutopie, distopie, antiutopie

Gradul de veridicitate al construcțiilor utopice, plasate fie spre stânga, fie spre dreapta punctului de reper neutru, a suscitad numeroase dezbateri asupra aplicabilității practice a utopiei. În acest studiu nu mă va interesa însă posibilitatea de realizare și de existență empirică a utopiilor, așa încât voi restrânge discuția de la planul realității ontologice la cel al realității ficționale. Aplicând criteriul verosimilității, putem distinge între utopii „realiste“ și utopii „fantastice“, atât pe partea pozitivă, „eudemonică“ sau paradisiacă a axei, cât și pe partea negativă, „demoniacă“ sau coșmarescă. Folosind categoriile de virtual, probabil și posibil definite de Gilles-Gaston Granger⁷⁶, voi spune că utopiile sunt niște virtualități (sau „posibili laterali“ în termenii lui Raymond Ruyer) care au o încărcătură axiologică fie pozitivă fie negativă. Aceste virtualități pot fi văzute la rândul lor ca probabile (în plan istoric) și posibile (în plan logic), respectiv ca improbabile și imposibile. Virtualitățile posibile se materializează ca utopii veridice, „realiste“ (din punct de vedere literar), virtualitățile imposibile se regăsesc în utopiile fantastice, incredibile sau absurde.

Pentru a atribui niște nume acestor categorii, propun să reluăm și să reutilizăm, cu un minim de violență, termenii deja existenți, dar funcționând destul de lax, de (o)utopie, eutopie, distopie și antiutopie (sau contrautopie). Sper că sensurile pe care le voi atribui acestor termeni nu vor intra în coliziune ireconciliabilă cu sensurile lor curente și că, dimpotrivă, ele vor fi capabile să organizeze definițiile lor, în general neconcertate și adeseori sinonimice.

76 Gilles-Gaston Granger, *Le probable, le possible et le virtuel. Essai sur le rôle du non-actuel dans la pensée objective*, Paris, Editions Odile Jacob, 1995, pp. 13-14 sqq.

Așa cum arătat anterior, atribui punctului de origine („lumea zero“), în funcție de care au loc inversiunile și extrapolările utopice, adică lui *mundus* sau *imago mundi*, valoarea de „lume neutră“. Evident, această „lume neutră“ nu are o existență ontologică, ci una epistemologică, deoarece *mundus* nu este decât imaginea lumii-în-sine. În raport cu acest reper zero, outopia, eutopia, distopia și antiutopia sunt niște virtualități, niște „posibili laterali“. Outopia și eutopia sunt virtualități pozitive, situate pe semi-axa ce merge spre infinitul plus, iar distopia și antiutopia niște virtualități negative, plasate pe semi-axa ținând spre infinitul minus.

Avem așadar două grupe cu câte doi membri, așezați în domeniul pozitiv respectiv negativ al axei, de-a dreapta respectiv de-a stânga lui *mundus*. Pentru a distinge între membrii fiecăruia din cele două grupuri binare, propun să folosim criteriul probabilitate / improbabilitate istorică (pentru utopiile „practice“), respectiv posibilitate / imposibilitate logică (pentru utopiile literare, cele care ne interesează aici). Această distincție se suprapune cu categorisirea genurilor literare de către Darko Suvin în funcție de „contractul de verosimilitate“ stabilit cu cititorul: genuri mimetice sau realiste, și genuri „distanțiate“, non-mimetice sau metafizice⁷⁷.

Propun să privim *eutopia* ca o „virtualitate pozitivă posibilă“, adică o ficțiune utopică „realistă“, mimetică, care dă senzația de verosimilitate și de plauzibilitate, iar *outopia* ca o „virtualitate pozitivă imposibilă“, o construcție „fantastică“, metafizică, care sare în extraordinar, în incredibil. Cuplul de prefixe „eu“, bun, fericit, și „ou“, non, ne-, sugerează exact diferența dintre posibil și imposibil, dintre veridic și ne-verosimil, așadar dintre două pacte de lectură diferite. În mod simetric, propun să redefinim *distopia* ca o „virtualitate negativă posibilă“, ca o cetate sau societate negativă desigur, dar posibilă în cadrele verosimilității, iar antiutopia

77 Darko Suvin, *La Science-Fiction entre l'utopie et l'antiutopie*, p. 18, 25.

ca o „virtualitate negativă imposibilă“, o ficțiune care lasă o impresie infernală și absurdă, fără să-și piardă prin aceasta funcția de semnal de alarmă.

O dihotomie similară a fost propusă de Peter Alexander, care atribuie categoriei „posibilului“ două accepțiuni, „realizabil“ și „concevabil“. Problema posibilității practice a utopiei, a realizabilității ei, ar ține de domeniul politicului, în timp ce cea a posibilității teoretice, a congruenței și consistenței ei logice, de domeniul filosofiei⁷⁸. Jucându-se cu nuanțele termenilor, Lyman Tower Sargent susține și el că toate comunitățile utopice au reprezentat „încercări de a trece de la utopie la eutopie: de a merge dinspre nicăieri înspre locul bun“⁷⁹. În același sens, Krishan Kumar este de părere că „utopia nu poate deveni eutopie, cel puțin nu înainte de a suferi o bună cantitate de reinterpretări și reasamblaje necesare trecerii de la idealul teoretic la practică“⁸⁰. Acest fel de a pune problema suprapune însă categoriile de probabil și de posibil, amestecând realitatea socială cu ficțiunea literară, modul utopic cu genul utopic. Distincția propusă de mine doarește să rămână în interiorul categoriei posibilului, și așadar al genurilor literare, în cadrul căreia să distingă două specii ale genului utopic.

Jean-Michel Racault propune să atribuim numele de eutopii utopiilor-program, și cel de utopii – utopiilor ficționale. În eutopie ar domina mecanismul de proiecție a dorințelor, de reprezentare a unei lumii ameliorate, de experimentare socială. În utopie, accentul ar cădea pe ideea de ficțiune, de negare a constrângerilor realității, de evaziune din lumea

78 Peter Alexander, „Grimm’s Utopia: Motives and Justifications“, în Peter Alexander & Roger Gill (ed.), *Utopias*, London, Gerald Duckworth, 1984, p. 33.

79 Lyman Tower Sargent, *British and American Utopian Literature 1516-1985. An Annotated, Chronological Bibliography*, New York & London, Garland Publishing, 1988, p. X.

80 Krishan Kumar, *Utopianism*, Bristol, J. W. Arrowsmith Ltd., 1991, p. 96 și 65 sqq.

istorică, de joc spiritual pur. Din această perspectivă, eutopia ia forma utopiilor didactice, a proiectelor politice, a modelelor legislative, în timp ce utopia se regăsește cel mai adesea în utopiile narative sub formă de roman⁸¹. Foarte sugestivă, această tipologie se deosebește totuși de cea propusă de mine prin faptul că așază distincția dintre eutopie și (o)utopie la nivelul genurilor, între două genuri diferite, cel științific și cel literar, cel didactic și cel romanesc, cel teoretic și cel imaginar, *non-fiction* și *fiction*, în timp ce eu o situez în interiorul aceluiași gen, cel utopic, între două grade de verosimilitate sau între două „pacte de lectură“.

Mai aproape de propunerea mea este dihotomia făcută de Glenn Negley și J. Max Patrick între utopii „practice“ și utopii „ideale“. Termenii *pratic* și *ideal* ar putea să ne inducă în eroare, totuși ei nu reiau marea distincție a lui Frank și Fritzie Manuel între utopii practice și utopii teoretice (care privesc practica socială, respectiv activitatea intelectuală)⁸². Negley și Patrick își explicitează termenii folosind ca exemple două texte renașcentiste ale lui Lodovico Zuccolo, *La città felice* și *La repubblica di Evandria*; primul oferă ca model republica foarte reală din San Marino, al doilea inventează o cetate ideală, Evandria⁸³. Primul exemplu, caracterizat de cei doi teoreticieni drept o „utopie practică“, ce pleacă de la o societate istorică existentă și o ameliorează, corespunde definiției pe care o dau eutopiei; cel de-al doilea, caracterizat de critici drept o „utopie ideală“, deoarece imaginează o cetate ce nu

81 Jean-Michel Racault, *De l'Utopie à l'Anti-utopie. Le procès de l'attitude utopique dans quelques utopies narratives françaises et anglaises à l'aube des Lumières* (La Terre Australe Connue de Foigny; Les Voyages de Gulliver de Swift; Cleveland de Prévost), Thèse de doctorat, Université de Paris IV-Sorbonne, Institut de Littérature Comparée, 1981, p. 15.

82 Frank E. Manuel & Fritzie P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge (Massachusetts), The Belknap Press of Harvard University Press, 1979.

83 Glenn Negley & J. Max Patrick, *The Quest for Utopia. An Anthology of Imaginary Societies*, New York, Henry Schuman, 1952, p. 287.

există, tinde spre ceea ce am definit ca eutopie. Spun „tinde“, deoarece distincția pe care o fac între eutopie și utopie nu vizează categoriile existent / inexistent, ci acelea de posibil (plauzibil) / imposibil (neverosimil); astfel încât în sistematizarea mea *Evandria* lui Zuccolo, ficțiune melioristă mimetică și nu fantastică, rămâne și ea, împreună cu San Marino, o eutopie, și nu intră în specia outopiilor.

În sfârșit, o ultimă poziție teoretică ce poate fi evocată în acest context este cea a lui Lewis Mumford. Teoreticianul consideră că ambiguitatea pe care Thomas Morus a lăsat-o în mod deliberat să plutească între termenii de utopie și eutopie se aplică perfect diferenței dintre concepțiile politice ale lui Platon și Aristotel. Republica lui Platon își are locașul adevărat în cerul ideilor, ea este o „cetate a păsărilor“ în sensul lui Aristofan, lipsită de orice veridicitate și aplicabilitate practică; prin contrast, Cartea a VII-a din *Politica* lui Aristotel oferă exemplul unei structuri sociale veridice, ce rămâne ancorată pe Pământ⁸⁴. Totuși, dihotomia făcută de Lewis Mumford, deși reflectă intervalul dintre imposibil și posibil, se apropie mai mult de cea a lui Jean-Michel Racault între două genuri, cel literar (filosofic în cazul lui Platon) și cel științific (socio-politic), decât de opoziția mea între două specii ale genului utopic, între eutopii realiste, plauzibile, și outopii fantastice, neverosimile.

Revenind la taxinomia propusă aici, față de distincția între eutopie și outopie, cea între distopie și antiutopie ridică o problemă specifică suplimentară. Există o clasă de topii negative și critice cărora criteriul de verosimilitate nu li se aplică de manieră simplă și directă. Este vorba de alegoriile satirice. Spre exemplu, un text anonim, *Le supplément du Catholicon ou Nouvelles des régions de la lune* (1595)⁸⁵ începe ca

84 Lewis Mumford, „Utopia, the City and the Machine“, în Frank E. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Beacon Press, 1967, p. 8.

85 An., *Le Supplément du Catholicon ou Nouvelles des régions de la lune*, Où se voyent depeints les beaux & genereux faicts d'armes de feu Jean

o călătorie extraordinară către lună, dar zborul se dovedește a fi un simplu pretext pentru ca naratorul să poată critica, dintr-o poziție „distanțiată“, privilegiată, domniile principilor europeni. Un alt text, *L'isle des Hermaphrodites* al lui Thomas Artus (1605)⁸⁶, debutează ca povestirea unei descoperiri geografice, cea a unei insule necunoscute populate de ființe bisexuate; totuși, foarte repede descrierea se dezvoltă a fi o satiră alegorică a domniei lui Henric al III-lea și a camarilei sale de „mignons“. În asemenea cazuri, întreaga *mise-en-scène* sau tramă fantastică, ce nu are cum să treacă drept veridică sau plauzibilă, nu este decât „ambalajul“ pentru o critică ce vizează societăți foarte reale. Convenția de lectură alegorică ne prezintă o antiutopie (fantastică, deci imposibilă) drept o metaforă pentru o societate istorică distopică. Cu alte cuvinte, problema este dacă utopiile satirice trebuie distribuite distopiilor sau antiutopiilor din clasificarea noastră.

Întâi de toate, trebuie plecat de la observația că pactul de lectură al unor asemenea texte se deosebește atât de pactul de lectură realist sau mimetic, cât și de cel fantastic sau absurd. Premizele și decorul utopiilor satirice sunt neverosimile, dar nici autorul nici cititorii săi nu asumă această lipsă de veracitate pentru a opune lumii noastre fizice o lume fantastică, ci procedează la o lectură de grad secund, în transparență, care vede prin lumea fantastică trăsăturile lumii noastre. Lumea extraordinară nu este investită cu o densitate ficțională, nu se configurează ca un cronotop autonom, ci rămâne o simplă oglindă prin care, cu ajutorul unei „chei“ de lectură, se întrezărește *mundus*. Evident, toate topiile pozitive sau

de Lagny, sur aucunes bourgades de la France, Dedié à la Majesté Espagnole, par un Jesuite, n'agueres sorty de Paris, 1595.

86 Artus Thomas, *Les Hermaphrodites, (ou) L'Isle des Hermaphrodites nouvellement decouverte, Avec les mœurs, loix, coustumes et ordonnances des habitants d'icelle*, Paris, 1605. Ed. cit.: *L'Isle des Hermaphrodites*, Édition, introduction et notes par Claude-Gilbert Dubois, Genève, Droz, 1996.

negative presupun, prin însuși principiul lor de construcție care este inversiunea, o trimitere la *mundus*. Toate sunt purtătoarele unei încărcături metaforice, fără însă ca aceasta să impieteze asupra distincției între lumi veridice și lumi neverosimile. Problema apare atunci când codul de lectură metaforic interferează cu codul de lectură realist, respectiv cu cel fantastic.

Pentru a găsi o soluție taxinomică pentru utopiile satirice, să începem prin a le încadra între două extreme: satira propriu-zisă și antiutopia. Să luăm două exemple contrastive. Întâi, o satiră, *The Anatomy of Abuses* a lui Philip Stubbes (1583)⁸⁷, vs. o antiutopie, *Mundus alter et idem* de Joseph Hall⁸⁸. În prima, „the verie famous Islande called Ailgna“, plină de numeroase „notable vices and imperfections“, este în mod transparent Anglia, așa cum o vede satiristul. În afara numelui schimbat (cu o „cheie“ facil de decodat), descrierea nu presupune invenția unei lumi exotice, îndepărtate. În schimb, *Mundus alter et idem* este plasat explicit pe continentul austral necunoscut, are o realitate ficțională proprie, chiar dacă parabolic trimite tot la insulele britanice.

Al doilea exemplu contrastiv: *L'isle des Hermaphrodites* al lui Thomas Artus (1605) vs. *La Terre australe connue* a lui

87 Phillip Stubbes, *The anatomy of abuses: Containing a Discourse or Briefe Summarie of such notable vices and imperfections, as now raigne in many Christian Countreyes of the Worlde: but especially in a verie famous Islande called AILGNA: Together, with most fearfull Examples of Gods iudgements, executed upon the wicked for the same, as well in Ailgna of late, as in other places, elsewhere. Verie Godlie, to be red of all true Christians euerie where: but most needfull to be regarded in Englande, London, Richard Jones, 1583.* Ed. cit: *The Anatomy of Abuses*, Edited by Margaret Jane Kidnie, Tempe (Arizona), Renaissance English Text Society, 2002 (reproduce o ediție din 1595).

88 Joseph Hall, *Mundus alter et idem*, 1605. Ed. cit.: *Another World and Yet the Same*, Bishop Joseph Hall's *Mundus Alter et Idem*, translated and edited by John Millar Wands, New Haven & London, Yale University Press, 1981.

Gabriel de Foigny (1676)⁸⁹. Ambele texte descriu o insulă necunoscută populată de hermafrodiți, ființe neverosimile din perspectiva unui pact de lectură realist. Ceea ce le deosebește este însă „densitatea“ lor imaginară, condiția lor ontologică în interiorul ficțiunii: în timp ce primul text devine foarte rapid „transparent“ și lasă să se întrevadă imaginea Franței, cel de-al doilea continuă să dezvolte cronotopul lumii australe, câștigând o autonomie ficțională ce face descrierea ireductibilă alegoric la un regat european. Așadar, satirele simple vizează direct societatea europeană (*mundus*), în timp ce antiutopiile inventează pentru nevoile critice o lume paralelă, în care sunt extrapolate trăsăturile negative ale lui *mundus*. În cazul satirelor lumea paralelă nu are însă densitate ficțională, în timp ce în antiutopii ea beneficiază de o ontologie ficțională proprie.

Pentru a hotărî ce loc ocupă utopiile satirice în cadrul genului utopic, propun să distingem, atât cât este posibil, între alegorie și parabolă. Fără a avea nici o pretenție de inovație teoretică, înțeleg prin alegorie o serie de metafore „legate“ („filées“, în sensul lui M. Riffaterre) în care fiecare imagine utopică este deicticul imediat al unei imagini aparținând lui *mundus*. Aceasta face ca lectura descrierii unei societăți alegorice să se desfășoare ca lectura unui bilet de loterie: prin radearea, ștergerea foliei opace de deasupra pentru a citi numărul de dedesubt. La fiecare nou element de decor „manifest“, lectorul este invitat să facă efortul hermeneutic de a găsi elementul „latent“ din „lumea istorică reală“ (*mundus*). Prin parabolă, în schimb, înțeleg o povestire care, deși continuă să trimită prin semnificația sa globală la *mundus*, dezvoltă o consistență

89 Gabriel de Foigny, *La Terre australe connue, c'est-à-dire la description de ce pays inconnu jusqu'ici, de ses mœurs et de ses coutumes, par Mr Sadeur, avec les aventures qui le conduisirent en ce continent... réduites et mises en lumière par les soins et la conduite de G. de F., 1676*. Ed. cit.: *La Terre australe connue*, Édition établie, présentée et annotée par Pierre Ronzeaud, Paris, Société des textes français modernes, 1990.

ficțională proprie, construiește o societate imaginară autonomă. Ținând cont de aceste consistențe diferite ale lumii ficționale, echivalez satira utopică alegorică, în care greutatea cade asupra lui *mundus*, dând astfel de înțeles că autorul dorește să critice și să amelioreze lumea „reală”, cu distopia, iar satira utopică parabolică, în care greutatea cade asupra lumii inventate, ce devine fantastică și neverosimilă, cu antiutopia.

În sfârșit, în ceea ce privește criteriul de distingere între eutopie și outopie, pe de o parte, și distopie și antiutopie, de cealaltă, putem cita încă un cuplu de termeni din bibliografia domeniului. Opunând antiutopiile utopiilor, Robert C. Elliott și, pe urmele sale, M. Keith Booker observă că în cazul primelor problema care se pune nu este neapărat cea a „posibilității”, cât a „dezirabilității”⁹⁰. Aceasta înseamnă că, dacă avansul pe direcția pozitivă a „axei” genului utopic se măsoară în termeni de posibilitate ontologică (e vorba de ontologia universului imaginar, desigur), avansul în direcția contrară, negativă, se măsoară în termeni axiologici, de oportunitate și dezirabilitate etică. Alunecarea de la distopie la antiutopie implică o creștere proporțională a repulsiei și a teroarei exercitate de aceste viziuni. Trebuie adăugat totuși că valorizarea morală nu poate fi restrânsă doar la jumătatea negativă a axei genului utopic, ea reverbează (măcar prin simetrie) și asupra jumătății pozitive. Posibilitatea de existență a topiilor pozitive (posibile / imposibile) este dublată și ea de o încărcătură afectivă și morală, care conotează gradul de dorință asociat acestor modele (oportune / himerice). Astfel, progresia de la eutopii la outopii marchează atât creșterea gradului de perfecțiune, cât și teama și frustrarea că acest model devine, chiar prin perfecționarea lui, din ce în ce mai irealizabil și impracticabil, adică „de niciunde”.

90 Robert C. Elliott, *The Shape of Utopia. Studies in a Literary Genre*, Chicago & London, The University of Chicago Press, 1970, p. 89. M. Keith Booker, *Dystopian Literature. A Theory and Research Guide*, pp. 16-17.

Outopia, eutopia, *mundus*, distopia și antituopia pot fi așadar dispuse pe o axă de coordonate care avansează progresiv, pornind de la punctul zero central, către dreapta și către stânga, spre pozitiv și spre negativ, de la posibilitate și veracitate (ficțională) spre imposibilitate și absurd.

Reducția la absurd

Acestei clasificări și ierarhizării, bazate pe criteriile sensului moral (pozitiv / negativ) și gradului ontologic (posibil / imposibil), i-aș adăuga acum un al treilea criteriu. Acest criteriu vizează componentele lui *mundus* asupra cărora se exercită mecanismul inversiunii utopice.

Putem distinge două tipuri de inversiune în funcție de cele două tipuri de elemente, bune sau rele, izolate din *mundus* prin procedeul de extrapolare utopică. După cum am văzut, un *imago mundi* perfect neutru nu există, el nu este decât o ipoteză de lucru, un „neutru dialectic“ (Louis Marin) între imaginea „celeilalte lumi“ propuse de utopist sau antiutopist și imaginea „reziduală“ a lumii noastre, între Utopia și Anglia lui Thomas Morus spre exemplu.

Așadar, utopistul (pozitiv sau negativ) poate proceda în două feluri: fie să aleagă elementele fericite (respectiv criticabile) din *mundus* și să le izoleze într-o imagine compusă exclusiv din elementele bune (respectiv rele), fie să aleagă elementele criticabile (respectiv fericite) și să le *inverseze* în cadrul unei lumii opuse lui *mundus* prin toate aspectele sale pozitive (respectiv negative). Primul procedeu este cel de extrapolare utopică, pe cel de-al doilea îl voi numi reducere la absurd. Să le luăm pe rând.

Definesc eutopiile și distopiile drept cetăți imaginare construite prin selecția componentele pozitive, respectiv negative, ale imaginii „societății istorice reale“ și reasamblarea

lor într-o viziune fie superioară, fie inferioară reperului. Voi nuanța aceste două modalități de extrapolare utopică drept extrapolare pozitivă (sau, de ce nu?, electroliză anodică) și extrapolare negativă (electroliză catodică). Ținând cont de prefixele grecești care sunt adăugate cuvântului „topos“, „eu“- „topiile“ sunt locurile *bune* care adună la un loc trăsăturile fericite și funcționale din *mundus*, în timp ce „dys“- „topiile“ sunt locurile *rele* compuse din trăsăturile deplorabile și blamabile ale lui *mundus*. Datorită faptului că elementele cetății imaginare, fie ea bună sau rea, sunt împrumutate lumii „reale“ (adică lui *imago mundi*), efectul global de veridicitate al textului rămâne în limitele posibilului.

Propun așadar să definim drept eutopii proiectele utopice care au o anumită verosimilitate și doză de realism, ca de exemplu „la città felice“ a utopiștilor italieni din secolele XVI-XVII (care idealizează republici reale precum Veneția sau San Marino), toate „*commonwealths*“ imaginate de autorii englezi din secolul XVII, statele reformiste și revoluționare ale gânditorilor din secolul XVIII, societățile egalitare și tehnologice propuse de socialiștii utopici și marxizanți din secolul XIX etc. În *Introducerea* la antologia sa de utopiști din secolul XVI italian, Carlo Curcio simțea deja nevoia să diferențieze cetățile fericite ale reformatorilor italieni, care vizau readaptarea și perfecționarea unor structuri existente, de utopiile abstracte, ficționale, situate „niciunde“, în descendența lui Thomas Morus⁹¹, fără să formuleze însă și niște termeni și specii distincte pentru aceste două varietăți. În schimb, Miriam Eliav-Feldon propune pentru „societățile imaginare ideale“ din Renaștere sintagma de „utopii realiste“, înțelese ca alternative melioriste posibile la realitatea socială contemporană⁹². Raymond Trousson preia, la rândul

91 Carlo Curcio (ed.), *Utopisti e riformatori sociali del cinquecento*, Bologna, Nicola Zanichelli Editore, 1941, p. VI.

92 Miriam Eliav-Feldon, *Realistic Utopias. The Ideal Imaginary Societies of the Renaissance. 1516-1630*, Oxford, Clarendon Press, 1982, p. 1.

său, această formulă (deși o consideră oarecum contradictorie), pentru a defini utopiile program ale secolului XVII englez: „În acestea nu se pune problema de a instaura o ordine diferită de cea reală, ci de a corecta chiar această realitate; metoda ipotetico-deductivă este înlocuită de planuri aplicabile imediat: scopul nu este de a evoca un posibil lateral, ci de a influența istoria”⁹³. Termenul de *eutopie*, așa cum îl definesc aici, îl acoperă pe cel de „utopie realistă”.

În mod similar, propun să numim distopii criticile și satirele care vizează societatea contemporană (*mundus*) autorilor respectivi, izolând și ridiculizând trăsăturile sale negative, de o manieră care presupune posibilă și oportuna corecție a acestor obiceiuri, practici și instituții. Distincția pe care o fac între distopie și antiutopie coincide cu diferențierea pe care teoreticienii precum Chad Walsh și Alexandru Ciorănescu o fac între mai multe tipuri de „utopiști ai negației” și coincide cu definițiile pe care Lyman Tower Sargent le dă acestor termeni. Distopia corespunde criticii sau satirei unei „societăți reale” (mai exact a lui *mundus*) care *selectează trăsăturile negative* din aceasta, în timp ce antiutopia este o critică sau o satiră a unei societăți ideale propuse de o utopie, care *inversează trăsăturile pozitive* reunite în această utopie. Aceasta înseamnă că atât eutopiile cât și distopiile, așa cum le definesc aici, nu se depărtează de „lumea reală” (*mundus*) decât pentru a o observa și critica mai bine și rămân suficient de apropiate de ea pentru a fi oferite drept alternative mai bune sau drept critici plauzibile și eficace ale stării actuale de lucruri (adică a *imago mundi* gândite de autor).

Complementar, denumesc outopii și antiutopii construcțiile care iau naștere prin inversarea elementelor opuse corespunzătoare din *mundus*. În plus față de eutopii, care

93 Raymond Trousson, *Voyages aux Pays de nulle part. Histoire littéraire de la pensée utopique*, troisième édition revue et augmentée, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1999, p. 77.

selectează doar elementele pozitive ale lui *mundus*, utopiile preiau și elementele lui negative și le inversează în opusul lor. Ca să dăm doar un exemplu, *Le monde renversé* al lui Lesage (1718) prezintă o lume cu soți și soții fideli, cu judecători și magistrați incoruptibili, cu vânzători cinștiți etc.⁹⁴ Utopia aceasta morală este construită prin răsturnarea practicilor și a instituțiilor considerate negative din „lumea reală“ (*mundus*). Având în vedere că este mai ușor de acceptat un loc ideal în care au fost reunite trăsăturile bune ale lumii tale decât unul în care au fost inversate trăsăturile sale rele, outopiile par mult mai improbabile și neverosimile decât eutopiile. Ele sunt tocmai niște „ou“-„topii“, locuri care nu există, sau pe care nu le putem imagina ca realizabile, ficțiuni pe care autorii și publicul lor le acceptă din start drept niște absurdități empirice, chiar dacă asta nu înseamnă că nu ar avea o funcție pedagogică și instructivă.

Antiutopiile folosesc procedeul de inversiune complementar față de outopii. În plus față de distopii, care selectează elementele negative din *mundus*, antiutopiile preiau și trăsături pozitive ale acestuia, pentru a le răsturna în opusul lor și a crea un contra-model terifiant. Seria de componente pozitive pe care antiutopistul le întoarce cu susul în jos pot să aparțină atât lui *mundus*, cât și unei alte utopii. În primul caz, antiutopia sugerează că lumea în care trăim este destul de bine încheșată și că încercările de a o răsturna dau naștere unei „lumi de nebuni“. Aceasta fusese figura clasică a lui *mundus inversus* în carnavalurile medievale, unde timp de o săptămână buna ordine a lumii noastre era răsturnată cu susul în jos⁹⁵. Cyrano de Bergerac o folosește și el în *Voyage dans la lune* (1649), prezentând

94 Alain-René Lesage, *Théâtre de la foire (1715-1726)*, Édition présentée, établie et annotée par Isabelle et Jean-Louis Vissière, Paris, Éditions Desjonquères, 2000.

95 Frédéric Tristan, *Le monde à l'envers*, Etude et anthologie. *La représentation du mythe*, essai d'icnologie par Maurice Lever, Paris, Hachette, 1980.

o societate selenară unde copiii își îndrumă părinții, sinuci-gașii sunt admirați și cinstiți cu chefuri și orgii, criminalii sunt „pedepsiți“ să fie bociți după moarte în cortegii fastuoase, cei care comit impietăți sunt „blamați“ cu ceremonii triumfale, organele genitale sunt arătate ca însemne de noblețe, nuditatea este privită ca marcă a umanității, în timp ce animalele sunt obligate să poarte veșminte, oamenii umblă în patru labe iar poziția bipedă e considerată bestială etc.⁹⁶

În cel de-al doilea caz, antiutopiile prelucrează preceptele meliorative propuse de o altă utopie, care poate fi „teoretică“ sau chiar „practică“. Contra-utopiile anti-totalitare din secolul XX denunță pretenția societăților mesianice atee de a instaura o „lume nouă“ și de a crea un „om nou“. Autorii de antiutopii expun ca negative premisele pe care autorii de proiecte utopice le consideră ca fiind pozitive. Pornind de la aceste premise, ei construiesc la rândul lor o societate imaginară, care însă se va dovedi a nu fi deloc eudemonică și melioristă, ci inumană și coșmarescă. Numesc acest procedeu de inversiune, preluând un termen tot din matematici, demonstrație prin „reducere la absurd“: pentru a demasca utopiile, antiutopiștii pun în mișcare principiile directe ale acestora și le duc până la niște rezultate care sunt iraționale și abominabile.

Atât outopiile și eutopiile, pe de o parte, cât și antiutopiile și distopiile, de cealaltă, aplică lumii „reale“ (adică lui *imago mundi*), considerată de obicei ca decăzută sau pur și simplu ca insuficientă și ameliorabilă, două tratamente simetrice care urmăresc corecția ei. Împrumutând doi termeni care în studiile asupra religiei antice definesc modul în care două tipuri de muzică opuse (cea apolinică și cea dionysiacă) acționează asupra sufletelor, am putea spune că topiile pozitive aplică un tratament allopathic, în timp ce topiile negative un tratament

96 Savinien Cyrano de Bergerac, *L'autre Monde. Les états et empires de la Lune. Les états et empires du Soleil*, Préface et commentaires par H. Weber, Paris, Éditions Sociales, 1978.

homeopathic. Muzica apolinică, plăcută, armonioasă, eterată, urmărea să racordeze sufletele agitate, violente, la calmul sferelor cosmice, să vindece haosul sufletesc prin contrarul său, prin armonie. Muzica dionysiacă, interpretată de bacante sau coribanți, stridentă și neliniștitoare, se presupune că vindeca sufletele lunaticilor, ale celor pierduți în nebunie, printr-un exces de agitație și o demență (hieromanie!) controlată, trata așadar boala cu un leac de același fel cu ea. În mod similar, „tratamentul utopic“ își propune să vindece o societate „bolnavă“ printr-un remediu allopathic, de natură contrară răului, și anume prin modelul unei cetăți fericite, în timp ce „tratamentul antiutopic“ dorește să vindece răul prin rău, imaginând, ca un contramodelul homeopathic oferit lumii noastre, o cetate îngrozitoare.

În loc de concluzie, un mic „*disclaimer*“. Sunt conștient de faptul că, la fel cu toate sistematizările și tipologiile, această reorganizare a termenilor de outopie, eutopie, distopie și antiutopie, care sper că nu a forțat prea mult terminologiile curente, nu poate fi, inevitabil, decât rigidă în raport cu materia complexă pe care își propune s-o organizeze. Așa cum se întâmplă întotdeauna, cazurile concrete intră mai greu în căsuțe prestabilite și tind să se plaseze mereu pe poziții intermediare între categoriile abstracte. Există multe situații de osmoze între outopii și eutopii și între distopii și antiutopii. De asemenea, diversele figuri ale ambiguității pot adeseori să scurt-ciurcuiteze cele două direcții ale axei genului utopic și să combine outopia cu antiutopia, infinitul pozitiv cu cel negativ, cum se întâmplă la Swift. În plus, multe texte, romanele iluministe spre exemplu, nu se mulțumesc cu prezentarea unei singure societăți utopice, ci își trimit protagoniștii să exploreze pe rând mai multe societăți imaginare cu profiluri diverse și contradictorii, aceste politopii, ce anunță multiversurile ficționale contemporane, acoperind mai multe specii ale genului utopic.