

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

Владимир ПОЛЕГАНОВ¹

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

Резюме

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

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

Abstract

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

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

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

Вместо начало

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

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

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

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

Намерения и материали

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ле Гуин сама нарича текста си вариация: подзаглавието на разказа ѝ е *Variationi no tema om Уилям Джеймс*, а темата (или темите⁸) откриваме в *The Moral Philosopher and the Moral Life*. Подзаглавието е сложено – ако не напълно съзнателно, то доста уместно – в скоби. Така още от самото начало читателят е подготвен да се оглежда и търси онова, което може да бъде пропуснато, онова, което уж не е важно за голямата история. Ако дистопичното – понеже е исторически по-младо от утопичното и е негова реакция и следствие – може да е и модус, освен чист жанр, то би било видимо най-ясно именно в междинните пространства или трудно уловими жестове на текста: препратки към други текстове, флукуации в тона на разкази, особености на стила. Интересното е, че веднъж засечени, тези особености се оказват достатъчно силни, за да може човек да продължи да чете текста единствено като дистопичен.

Плътта на световите

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Страшните нови тела

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Езикът на сянката

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

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

Вместо край

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

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

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

Библиография

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

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

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

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

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

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

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

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

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