

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 15 / 2018 / НОВА НАРАТОЛОГИЯ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2018/03/Marie-Laure-Ryan-Narration.pdf>

Разказването при различни средства

Мари-Лор Райън

Мари-Лор Райън е независим учен в полето на литературната теория и критика. Публикувала е няколко значими изследвания върху наратологията и киберкултурата. В периода 2010-2011 г. тя е сътрудник на Университета в Майнц, където провежда изследване върху наратива, присъстващ в разнообразието от съвременни медии. Редактор е и на няколко академични списания, посветени на проблемите на разказа, новите технологии и киберпространството.

Настоящият текст е публикуван през 2012 г. в електронния академичен журнал за съвременни наратологични изследвания *The Living Handbook of Narratology*.

Превод от английски език: **Георги Герджиков**



1. Дефиниция

Понятието средство [*medium* (мн.ч. *media*); медия, посредник] обхваща богато разнообразие от феномени: а) телевизия, радио, интернет (и най-вече *www*) като средства на масовата комуникация; б) музика, изобразително изкуство, кино, театър и литература като средства на изкуството; в) езикът, образът и звукът като средства на израза (и съответно средства на творческия израз); г) писменото и устното слово като средства на езика; д) ръкописното писмо, печатането, книгата и компютъра като средства на писменото слово. Дефиницията, осигурена от речника на Уебстър, внася относителен ред в това многообразие, като предлага две отделни дефиниции: (1) Средството като канал или система за комуникация, информация или забавление; (2) Средството като материал или технически инструмент за изразяване (включително творческо изразяване).

2. Експликация

Първата дефиниция приема средствата за проводници при предаването на информация, а втората ги описва като „езици“, които оформят тази информация (Meurowitz, 1993). (Употребата на кавички тук служи за разграничаване между „езика“ като сбор от изразни средства и езика като семиотичния код, образуващ обекта на изследване на лингвистиката.) Значението за наратологията на понятието за средство е много по-очевидно при тип 2, отколкото при тип 1. Уолтър Онг (1982) възразява на концепцията, която редуцира средствата до „тръби за предаване на материал, наречен информация“. Ако действително средствата от типа на проводниците бяха само кухи тръби за предаване на артефакти, реализирани в средства от тип 2 (напр. филм по телевизията; картина, дигитализирана в *www*; музикално изпълнение, записано и пуснато по фонограф), тогава те нямаше да представляват интерес за наратологията. Но формата на тръбата влияе на вида информация, който може да бъде предаван, променя условията на приемането и често води до създаването на творби, проектирани за това конкретно средство (срв. филмите, правени за телевизия). За наратолога, средствата от типа на проводниците са интересни само доколкото включват „разлики, които правят наративна разлика“ – с други думи, доколкото служат и като проводници, и като „езици“. Сред технологиите телевизията, радиото, киното и интернет очевидно са развили уникални способности за разказване, но би било трудно да намерим причини

да гледаме на копирните машини или на фонографите като притежаващи собствен наративен „език“.

3. История на понятието и изследването му

3.1. Исторически преглед

В западното мислене разсъждения, как наративът се влияе от средството, в което е реализиран – нека наречем това неговата опосреденост [*mediality*], – могат да бъдат открити още в Платоновата дистинкция между диегетично и миметично разказване. Според Платон, при диегетичното разказване поетът говори от свое име (или по-точно, в случая на фикцията, от името на разказвача), докато при миметичното разказване той говори от името на героите. И двата режима се срещат в епическата поезия, но докато диегетичното разказване, разбирано като докладване, остава зависимо от езика, то миметичното разказване, разбирано като показване, е станало доминиращият режим на изложение в многоканални изкуства като драма, кино, опера, пантомима и балет. В последните два случая, както и в нямото кино, миметичното разказване се еманципира от езика.

За Аристотел остава да признае средството като отделно свойство на изкуството. След като дефинира поезията като имитация (в смисъл на репрезентация), Аристотел споменава три начина да разграничаваме отделни типове имитация: според средството, предмета или начина. Под средство той класифицира посредници на израза като цвят, форма, ритъм, мелодия и размер. Идеята за предмет (или съдържание) създава общо разграничение между имитации, които споделят едно средство: например трагедията се занимава с по-високопоставени хора, а комедията представя хора от по-нисък социален ранг. Накрая, „начинът“ покрива Платоновото разграничение между диегетично и миметично представяне, но тук то приема вида на опозиция между разказване и подражание: „Поетът може да изобрази едни и същи неща с едни и същи средства, когато или разказва – било чрез друго лице, както прави Омир, било сам, без да променя личността си, – или представя всички герои в техните постъпки и действия“ (Аристотел 1975, §3). Тук Аристотел приема разказването и подражанието за проявления на едно и също средство, защото и двете са направени от езика; но ако направим прагматично разделение между изиграването и докладването и третираме това разделение като конститутивно за средството, тогава разликата по „начин“ маркира епическата поезия и драмата като отделни наративни средства в съвременния смисъл, въпреки общия им семиотичен фундамент.

Друг важен момент в изследването на наративната опосреденост е дистинкцията на Лесинг между пространствени и времеви форми на изкуството. Лесинг реагира срещу философията на изкуството от XVIII век, за която е емблематично изказването на Симонид от Кеос „рисуването е няма поезия, а поезията е говорещо рисуване“. Вместо това Лесинг настоява на сетивните и пространствено-времевите измерения на двете средства: картината говори на зрителното сетиво, а поезията – на въображението; картината има пространствена протяжност, а поезията – времева протяжност. Тези разлики предразполагат двете форми на изкуството да репрезентират различни съдържания: „знаци, разположени един до друг, могат да означават само предмети или части от тези предмети, които действително съществуват едни след други; а пък знаци, следващи един след друг, могат да означават само предмети или части от тези предмети, които следват едни след други“ (Лесинг [1766] 1978, 97). Ако силата на рисуването е в репрезентирането на красотата, която се състои в отношения между частите на обекта, то поезията най-добре репрезентира действие, защото действията се разгръща във времето. Рисуването е по същността си описателно средство, а поезията – наративно. Но Лесинг не изключва възможността да се разтегли едното средство в посока към другото. Поезията може драматично да представи статични обекти, като трансформира пространствения образ във времетрайно движение, както прави Омир, когато описва колесницата на Хера, припомняйки сглобяването ѝ от Хеба парче по парче. Съответно, пространствените изкуства могат да преодолеят наративния си недостиг, като изберат т.нар. „натоварен момент“, който дава поглед към предходните и следващите действия. Примерът на Лесинг е известната гръцка скулптура на Лаокоон, която показва последния момент от отчаяната борба на троянския свещеник и синовете му срещу морско чудовище.

Можем да извличаме още наблюдения, важни за средствата от по-ранни периоди, но едва в XX век, когато технологични изобретения като фотографията, киното, фонографът, радиото и телевизията разширяват репертоара от канали за комуникация и средства за репрезентация, понятието за средство [*medium*] излиза на преден план като самостоятелна тема за изследване. Маклуън – един вдъхновяващ, макар и донякъде непостоянен мислител – популяризира понятието; той характеризира медията като „разширение на човека“; твърди, че средствата са „форми, които оформят нашите възприятия“; и ни оставя често цитираната, но интерпретирана по различни начини фраза „посредникът е посланието“ [*the medium is the message*] (1996), което поставя автореферентността в центъра на *media studies*. Той също така разбива

барьерата между елитна и популярна култура – ход, който доведе до еманципирането на *media studies* от литературознанието, философията и поетиката. За Маклуън комиксите, рекламите и първата страница на вестника заслужават също толкова внимание, колкото творбите на високата литература. Но едва ученикът му Онг (1982) дава началото на изследването на наративите в средства, различни от писмената литература, като систематично изучава формите на наратива в устни и хирографски култури (т.е. културите, базирани на ръкописно писмо).

Във Франция структуралисткото/семиотичното движение легитимира изследването на невербални форми на репрезентация (реклама и фотография при Барт [1980] 2001, кино при Делюз [1983] 1986, [1985] 1989 и Мец [1968] 1974, телевизия и масова комуникация при Бодрияр [1981] 1994). Но структурализмът понякога замъглява разбирането на средствата, настоявайки на схващането, че лингвистичната теория на Сосюр е модел за всички семиотични системи. По-конкретно, визуалните репрезентации не могат да бъдат разделени на дискретни единици, сравними с морфемите и фонемите на езика, а доктрината за произволността на лингвистичния знак не може да обясни иконичното значение в изобразителното изкуство и киното. В дългосрочен план семиотиката на Пърс, с нейното триделно разграничение на знаците (символи, икони и индекси), се е оказала по-плодотворна за *media studies*.

Основоположниците на наратологията разпознават от самото начало природата на наратива, трансцендираща средството: според Бремон (1973) историите могат да се реализират в напълно различни средства, като литература, театър, балет, филм. Като смесва жанрове (Nühn & Sommer → [Narration in Poetry and Drama](#)) и средства, Барт ([1966] 1991) разширява списъка, за да включи мита, легендата, баснята, приказката, новелата, епическата история, драмата, пантомимата, изобразителното изкуство, стъклописа, киното, комиксите, новинарските репортажи, разговорите и т.н. Ако беше жив днес, щеше да добави още блоговете, хипертекста и видеоигрите. Желанието на Барт и Бремон да отворят наратологията към средства, различни от литературата, остава неудовлетворено в продължение на години. Под влиянието на Женет, наратологията се развива като проект, почти изцяло посветен на художествената литература. Средствата, представляващи миметичния режим, напр. драма и филм, се игнорират, а поради отсъствието на разказвач в тях понякога дори не се признават за наративи, дори когато съдържанието е сходно със сюжета на диегетичното разказване. Но тази ситуация решително се промени към края на ХХ век с т.нар. „наративен обрат“ в хуманитаристиката. В последните два десет години изследването на не-литературни

или не-вербални форми на наратив се разшири, за да обхване разговорен наратив (Labov 1972), кино (Bordwell 1985; Chatman 1978), комикси (McCloud 1994), рисуване (Bal 1991; Steiner [1988] 2004), фотография (Hirsch 1997), опера (Hutcheon & Hutcheon 1999), телевизия (Kozloff 1992; Thompson 2003), танц (Foster 1996) и музика (Abbate 1989; Grabócz 1999, 2007: 231-98; Tarasti 2004; Seaton 2005).

Media studies претърпяват теоретичен обрат през 1990-те. В Щатите Болтер и Грусин (Bolter & Grusin 1999) предлагат понятието „ремедиация [*remediation*]“, за да обяснят отношенията между различните средства. Според техния възглед всяко ново технологично средство трябва да се разбира, в контекста на останалите средства, като опит да се ремедира [поправят] техните ограничения, за да се приближим до убегливата цел да „постигнем реалното“. Видеоигрите например ремедира киното, като включват наративни техники, често използвани в киното, в една интерактивна среда; дигиталната фотография ремедира аналоговата, като прави изображенията по-лесни за обработване; аналоговата фотография ремедира рисуването, като остава по-вярна на предмета си; а интернет ремедира всички други средства, като ги кодира дигитално, за да направи по-лесно разпространението им. В наратологичните си приложения „ремедиацията“ привлича внимание към начина, по който наративните текстове могат да създават мрежи от връзки между различни медии. Но твърдението, че всяко ново средство подобрява някое старо, не може да се поддържа от наратологична и естетическа гледна точка, защото всичко, което постигаме, си има цена, а новите средства не водят задължително до по-добри наративи от старите.

Понятието за интермедиалност [*intermediality*], вече широко възприето в Европа, се фокусира по-тясно върху форми на изкуството, отколкото ремедиацията; то също така избягва мелиоризма [идеята за подобряване], съдържащ се в този термин. Както отбелязва Волф (Wolf 2008), интермедиалността може да бъде мислена в тесен и в широк смисъл. В широкия смисъл, това е медийният еквивалент на интертекстуалност, който включва всякакво нарушаване на границите между различни средства. В по-тесен смисъл се отнася до участието на повече от едно средство – или сетивен канал – в дадена творба. Операта например е интермедиална, доколкото съчетава жестове, език, музика и визуална сценография. Ако разбираме интермедиалност в широк смисъл, е нужно да се изковат други понятия за диференциране между различните форми, включително нов термин за тесния смисъл. Волф (Wolf 2005) предлага „плуримедиалност“ за творби, които включват множество семиотични системи; „трансмедиалност“ за феномени като самия наратив, чието проявление не се

ограничава до едно конкретно средство; „интермедиялна транспозиция“ за адаптации от едно средство в друго; и „интермедиялна референция“ за текстове, които тематизират други медии (напр. роман, посветен на кариерата на художник или композитор), цитират ги (включване на текст в картина), описват ги (репрезентация на картина чрез екфраза в роман) или формално ги имитират (роман, структуриран като fuga).

В последните години под влияние на Гюнтер Крес и Тео ван Люин (Günther Kress и Theo van Leeuwen 2001) терминът „мултимодалност“ се утвърди по отношение на творби, които комбинират няколко вида знаци, като образи и текст. В тази нова терминология езикът, образът и звукът се приемат за „начини [modes]“, а не за „средства [media]“, каквито биха били, ако се придържаме към втората дефиниция на Уебстър, но терминологията на Крес и ван Люин повдига проблема къде да теглим чертата между начините и средствата.

3.2. Природата на средствата

Разнообразието от феномени, обединявани под понятието за средство, идва не само от двете отделни функции, споменати в дефиницията на Уебстър – предаване на информация или формиране на основата на информацията, – но и от природата на критериите, диференциращи различните средства. Тези критерии принадлежат на трите концептуални области: семиотична, материално-технологична и културна, всяка от която може да бъде свързана с различни подходи към наратива.

Като семиотична категория средството се характеризира от кодовете и сетивните канали, на които разчита. Семиотичният подход разграничава най-общо три семейства от средства: вербални, визуални и слухови. Групировките по тази таксономия най-общо отговарят на три вида изкуство, съответно литература, изобразително изкуство и музика. Тази базова типология трябва да бъде разширена, за да обхване изкуства като танца, който се основава на движенията на тялото, или дейности като видеоигрите, чиято отличителна черта е прагматичната идея за активно участие от страна на потребителя. Доколкото знаците са пространни във времето или пространството, семиотичният анализ на медиите трябва също да вземе предвид пространствено-времените им измерения. Медиите могат да бъдат времеви и динамични (музика, устен език по радиото или телефона), времеви и статични (т.е. разчитащи на определена подредба от знаци, замразени чрез записа, напр. писмената литература); могат да бъдат чисто пространствени (изобразително изкуство,

фотография, скулптура, архитектура) или пространствено-времеви; пространствено-времевите на свой ред могат да бъдат статична комбинация от времеви език и пространствен образ или надпис (комикси; писмена литература, която използва двуизмерността на страницата) или да включват кинетично измерение, което контролира трайността на рецептивния акт (филм, драма, пантомима, танц, устен разказ с жестове). Семиотичният подход към средствата, фокусиран върху наратива, ще пита какви са способностите за създаване на история и ограниченията на знаците в изследваното средство. Например: Как може образът да предполага време? Как могат жестовете да изразят причинност? Какво е значението на графичния план? Как допринасят различните видове знаци за наративното значение в плуримедиялните форми на изкуството?

За да рафинираме още повече семиотичните семейства от средства, трябва да попитаме каква е материалната база на отделните им членове. Материалната база може да бъде сурова субстанция като глината за грънчарството, камъка за скулптурата, човешкото тяло за танца, човешките гласни струни за пеенето и устното разказване, или пък технологично изобретение като писането (разделено съответно на ръкописно, печатно и електронно), отделните музикални инструменти, фотографията, киното, телевизията, телефона и дигиталните технологии. (Като мета-средство, което съдържа кодирани всички други средства, дигиталните технологии би трябвало да се приемат за чист проводник, но ако добавим интерактивност към тези средства, те добиват статута на „език“.) За наратолога значението на технологиите е в способността им да подобрят или модифицират изразителната способност на чисто семиотични средства. Хубав пример е добре документираното и широко влияние на изобретяването на писменото слово, а по-късно и на технологиите за печат, върху формата, употребата и съдържанието на наратива. Според Онг (1982) влиянието на писменото слово се усеща в увеличаването и спадането на контура на драматичния сюжет (защото западната драма, въпреки че се изпълнява устно, се базира на писмен текст), в развитието на психологически сложни персонажи, в епистемологичния фокус на детективския разказ и авто-референциалността на постмодерния роман.

Не всички феномени, приемани за медии, могат да бъдат разграничени на базата само на технологични и семиотични свойства. Например вестниците разчитат на същите семиотични измерения и печатна технология като книгите, но „пресата“ се смята от повечето социолози за отделно средство, тъй като изпълнява уникална културна роля в „екологията на средствата“. Отново на културната практика можем да

припишем групирането на семиотични измерения в многоканални средства като театър, опера и комикси или, с помощта на технологична основа, филми, телевизия и компютърни игри. Свойствата на наративите, произведени в определено средство, често се дължат на комбинация от културни, технологични и семиотични фактори. Например наличието на стрелба в повечето американски компютърни игри може да се обясни културологически въз основа на значението на оръжията в американското общество (в японските игри има далеч по-малко насилие), както и с факта, че индустрията, произвеждаща компютърни игри, има за таргет аудитория предимно млади мъже. Но същият феномен е мотивиран семиотично от присъствието на саундтрак (стрелбата се проявява главно като шум) и технологично улеснен от факта, че действието стреляне лесно се симулира с манипулация на копчета (натискането на клавиш е относително подобно на дърпането на спусък). Почти всички изследвания в *media studies* са насочени към културната употреба на специфични за дадено средство наративи. Възможни теми при такъв подход включват реториката на телевизионните новини или социалното влияние на феномени като компютърните игри, интернет порнографията и насилието във филмите.

3.3. Първенството на езика като наративно средство

Въпреки че не ни достигат документи за най-ранните проявления на наратива сред висшите примати, логично е да приемем, че езиковите способности, разказваческите способности и човешките култури са еволюирали заедно в симбиотична връзка помежду си. Дотенхан (Dautenhahn 2003) приписва нуждата да разказваме истории на сложни социални организации от хора, в сравнение с тези на човекоподобните маймуни, докато Търнър (1996) настоява, че хората не са започнали да разказват като резултат от развиването на език, а че езикът се развива в отговор на нуждата от разказване. Според тези версии за социалните и познавателни основи на разказването, естественият език е първичното разказвателно средство. Съответствието между наратива и езика може да бъде обяснено от факта, че наративът не е нещо, което възприемаме със сетивата: то е построено чрез ума – или от данни от живота, или от изобретен материал. Подобно на това, като начин за репрезентиране, езикът говори на ума, а не на сетивата, въпреки че знаците му, разбира се, биват възприемани чрез сетивата. Благодарение на семантичната си природа и способността си за артикулация езикът е единствената семиотична система (освен формалните знакови системи), в която е възможно да се формулират пропозиции. Разказите се отнасят до персонажи,

ситуирани в променящ се свят, а разказването зависи в огромна степен от способността на средството да отличава определени екзистенти и да им приписва свойства. Нито образът, нито чистият звук притежават вътрешно такава способност: звукът не носи значение, а изображенията могат да показват, но не могат да реферират (Worth, 1981). Това прави трудно чрез тях да се извеждат на преден план специфични свойства на обекти от фона на общата визуална представа.

Ако погледнем конститутивните свойства на наратива, виждаме и други причини естественият език да е характерното за него средство. Наративът широко се приема от изследователите за форма на дискурс, която предава история; историята на свой ред е дефинирана като въображаема представа [*mental image*], формирана от четири типа конститутивни елемента (Ryan, 2007): (1) пространствен елемент, състоящ се от свят (мизансцен), обитаван от индивидуирани екзистенти (персонажи и образи); (2) времеви елемент, чрез който този свят претърпява значими промени, предизикани от необичайни събития (Hühn → [Event and Eventfulness](#)); (3) ментален елемент, уточняващ, че събитията трябва да включват интелигентни дейтели, които имат вътрешен живот и реагират емоционално на състоянията на света (или на менталните състояния на други дейтели); (4) формален и прагматичен елемент, предполагащ развързка и смислено послание.

Първото и четвъртото от тези условия не зависят много от езика. Развързката и смислеността могат да бъдат постигнати във всяка семиотична система, а за представянето на свят, населен с екзистенти, образите вършат по-добре работа от думите, тъй като имат протяжност в пространството и визуално наподобяват конкретни обекти. Но вторият и третият елемент от наратива силно зависят от езика. Както отбелязва Лесинг, времеността на езика е естествено пригодна за репрезентирането на събития, които се следват във времето. Като комбинира динамично разгръщане и визуалност, киното може да върши също толкова добре работа като думите за репрезентирането на последователност от събития от типа „царят умря, след това умря и царицата“, но само думите могат да изразят „царят умря и след това царицата умря от мъка“, защото само езикът може да експлицира каузалните връзки. В един филм (а в застинало изображение – още повече) каузалните връзки между събитията са оставени на интерпретацията на зрителя, а без разказвач зад кадър (Kuhn & Schmidt → [Narration in Film](#)) не можем да бъдем съвсем сигурни, че царицата е умряла от мъка, а не от болест. Вярно е, че основаните на езика наративи могат да бъдат силно елиптични в представянето на каузални връзки; нищо не е по-досадно от разказ, който не оставя

място за досещане; но ако за всички каузални връзки трябва да се досещаме, това много би ограничило репертоара от истории, които могат да бъдат разказани в което и да е средство. Едва при условие 3 обаче езикът показва действителното си наративно превъзходство пред други семиотични средства. В езика можем да изразим емоции и намерения недвусмислено, като кажем „х се уплаши“, „х беше разстроен“, „х беше влюбен“ или „х реши да си отмъсти“. Езикът може да се спира подробно върху вътрешният живот на персонажите, върху тяхното обмисляне на множество възможни решения как да действат, върху житейската им философия, надеждите и страховете им, мечтите и фантазиите им, защото вътрешният живот може да бъде представен като вътрешен дискурс, структуриран по същия начин като езика. Когнитивната наука може да ни учи, че не всяко мислене е вербално, но превеждането от вътрешни мисли към език е един от най-мощните и разпространени наративни инструменти. И най-важното: само езикът може да репрезентира най-разпространения тип социално взаимодействие между интелигентни деятели, а именно словесния обмен, просто защото само езикът може да репрезентира език. Наративната мощ и разнообразие на киното, театъра и операта най-вече се дължи на присъствието на езиков съпровод. По традиция той се ограничава от реалистични конвенции – какво може да чуе един зрител, наблюдаващ откъм четвърта стена, а именно диалог. Но феномени като хора в гръцката трагедия, писмените знаци в епическия театър, репликите към публиката в съвременния театър и разказвача зад кадър в киното представляват опит да се използва езикът не само за имитация на речта на персонажите, но и за коментар върху действието, който е толкова чест в диегетичния наратив. Потенциалът за разказване на дадено средство е правопрпорционален на значението и гъвкавостта на езиковия му компонент.

3.4. Разказване без език

Независимостта на наратива от езика е въпрос на степен. В най-строг смисъл „разказването без език“ означава, че история, непозната на слушателя, му бива внушена от чисто сензорни, несемантични ресурси като образ и звук. (Вкусът, допирът и обонянието са много по-слабо развити сетива и като че ли нямат наративен потенциал.) В малко по-слаба форма на невербална наративност (Abbott → [Narrativity](#)), творбата разказва история, нова за слушателя, но използва езиково заглавие, за да подскаже наративна интерпретация. В най-слаб смисъл наратив без език е творба, която илюстрира история, вече позната на слушателя (Varga 1988), а наративността ѝ

паразитира върху натативността на оригиналния текст, който най-вероятно познат чрез език. Тази илюстративна функция е най-често срещана при невербалното разказване.

3.4.1. Картинен разказ

За да постигнат наративност, изображенията трябва да улавят разгръщането на сюжет във времето посредством статична рамка. Волф (2005) разграничава три вида картинни разкази: монофазни творби, които показват един момент от историята с едно изображение; полифазни творби, които улавят няколко последователни момента в едно и също изображение; и серии от изображения, които улавят поредица от събития.

Монофазната творба представлява най-голямо предизвикателство за наратива, защото трябва да компресира цялата наративна дъга в една-единствена сцена. За да подсказва наративна интерпретация, образът трябва не само да репрезентира замразен момент в динамично движение, но трябва и да събужда любопитство относно мотивацията на деятеля. От много рано визуалните изкуства показват действащи хора, но ловните сцени и всекидневните дейности от стените на пещери или египетските свитъци не са точно наративи, тъй като представляват повтарящи се действия с лишена от проблематичност функционалност за поддържането на живота. По същия начин сцените от нидерландските жанрови картини от XVII век са бедни на наративност, и по-конкретно на събитийност, защото разчитат почти изцяло на познати сюжети и схеми, за да бъдат интерпретирани. Едно наистина наративно изображение трябва да изобразява единствени-по-рода-си събития, които предизвикват значима промяна на състоянието на участниците – не печене на хляб, а открадването на един самун; не лов на животни за храна, а убиване на змей, за да бъде спасена принцеса; не музициране в група, а как един от музикантите тайно милва друг (срв. разграничението на Хюн (Hühn) между *събитие I* и *събитие II*, Hühn → [Event and Eventfulness](#)) Да се чете наративно едно изображение означава да се пита: Кои са изобразените персонажи? Какви са междуличностните им взаимоотношения? Какво са правили по-рано? Какво правят сега? Какви са причините им да действат така? До каква промяна на състоянието ще доведе това действие? Как ще реагират героите на събитието? Изображенията не могат да отговорят на тези въпроси директно, защото са ограничени до репрезентирането на визуални свойства. Не само че им липсва темпорално измерение, но те са също така неспособни да репрезентират език и мисъл, каузални връзки,

контрафактуалност и множествени възможности. Други ограничения включват невъзможността да бъдат правени коментари, да бъдат осигурявани обяснения и да бъде създавано напрежение и изненада – два ефекта, които зависят от разгръщането на информация във времето. Въпреки това наративната незавършеност на изображенията е мощен източник на любопитство. Както показва Волф (2005), да се чете наративно едно изображение изисква много по-сложно запълване на наративни празнини от четенето на история, основана на език. Монофазните картинни разкази са или илюстративни, или неопределени по съдържание. Една неопределена картина отваря малък прозорец във времето посредством техниката на натоварения със смисъл момент, но през този прозорец могат да минават множество различни наративни дъги, съответстващи на множеството начини да си представяме отдавна миналото и бъдещето, които заедно със съдържанието на прозореца формират завършена история. Може би единственият тип монофазно изображение, който разказва строго определена история, е хумористичната карикатура от една картинка без текст, защото хуморът е в тясно дефинирана особеност, която зрителят или схваща, или пропуска.

Но застиналите изображения също имат наративна сила, сравнени с езика: те могат да дадат много по-добра идея за пространствената конфигурация на света на историята; могат да подсказват емоционални състояния през лицеви изражения и език на тялото; и могат да показват красота директно, вместо да именува особеността и да оставят специфичната ѝ репрезентация на въображението на читателя. Въпреки че им липсват оператори за ментална дейност, могат да развият визуални конвенции като балончето с реплика, да „дереализират“ събития и да репрезентират обекти като ментални изображения, формирани от персонажите. Често компенсират за неспособността си да именува персонажите, като използват традиционни атрибути (ключове за св. Петър, рога за дявола) и могат да внушават абстрактни идеи чрез конвенционални визуални символи: лилии за чистота, нарове за сладострастие, череп за смъртта. Когато чисто визуалните инструменти не са от полза, могат и да интернализират езика, като показват интра-диегетични обекти, носещи надписи, напр. табели или писма (срв. напълно четивното писмо от Шарлот Корде, държано от мъртвия Марат в *Смъртта на Марат* от Жак-Луи Давид). Тъй като изображенията не се движат, зрителят има достатъчно време да ги инспектира за детайли с важно наративно значение.

В полифазните картини наративната дъга е много по-строго определена, защото е разгърната в няколко самостоятелни сцени с обща глобална рамка. Тези сцени често

са разделени от архитектурни черти: например в *Пирът на Ирод и обезглавяването на св. Йоан Кръстител* от Беноцо Гоцоли (вж. Steiner [1988] 2004) сводеста арка отделя сцената с обезглавяването от сцената с танца, а Саломе поднася главата на светеца на майка си Иродиада в една ниша в стаята, в която е изобразен нейният танц на пира. Пространството на картината може да се използва за индикатор на времева последователност, или пък не: в *Пирът на Ирод* окото не разчита историята, разказана от картината линейно (т.е. отляво-надясно или отдясно-наляво), а следва кръгова пътека, отдясно към ляво и след това към средата. Тази пътека трябва да бъде намерена чрез откриване на каузални връзки, паралелни на посоката на времето. Но наративните дупки между отделните сцени са толкова големи в тази конкретна картина, че един зрител, незапознат с библейската история, би бил неспособен да декодира наративната логика. Теми като награда и отмъщение, ключови за историята на Саломе, включват умопостроения, твърде сложни за визуална репрезентация.

Нужна е поредица от изображения, за да се разкаже история, която да е както сравнително определена, така и нова за читателя. Серийните изображения могат да разказват по два начина. Първият, илюстриран в поредиците от картини на Уилям Хогарт „Пътят на развратника“ и „Моден брак“ (Wolf 2005) се състои в посвещаването на поредица от монофазни картини на по един епизод от живота на персонажа. Отделните картини изобразяват мини-нاراتиви, разграничени помежду си от значителни времеви интервали, но различните сцени са свързани от слаби каузални връзки: всяка картина представя поредна стъпка от упадъка на героя – младеж, който излиза от бедността посредством голямо наследство, води живот, пълен с подлост и разврат, загубва богатството си на хазарт, арестуван е и свършва в лудница. Наративното съдържание се внушава на нивото на отделните изображения чрез основаването им на познати сюжети – хазартния дом, затвора – и на глобално равнище чрез повторната поява на един и същ персонаж (идентифициран чрез постоянните му лицеви черти), както и чрез хронологичната последователност, посочена от пространствената подредба на картините. Другата техника, характерна за комиксовите ленти без реплики, асоциира всички изображения с по един момент от продължително действие, сякаш е замразен кадър от ням филм. Докато при първата техника наративността присъства на микро- и на макроравнище, тук е ограничена до макроравнището. Отделните изображения са на по-малки времеви разстояния помежду си, но са свързани с по-силни каузални връзки. Пример за тази техника е скицникът, озаглавен *Pipe Dreams*, на френския художник Жан-Жак Сампе, публикуван в *New*

Yorker на 20. ноември 2000 г. *Pipe Dreams* разказва за лъв, който си фантазира как се влюбва в единорог. Но тъй като не съществуват единорози, той се жени за кобила и се опитва неуспешно да я превърне в единорог, като слага фунийка за сладолед на челото ѝ. Разстроената булка му обръща гръб и той се озовава на кушетка при психиатъра. Използвайки балончета, наративът успява да извърши рядък подвиг в света на разказването без език: нарушаване на хронологичния ред. След като първата картинка показва как лъвът мечтае за единорог, следващите пет картинки (от общо 14) показват лъва на кушетката, а преживяванията му са показани като образи в балончета, което предполага, че той ги разказва на психиатъра. Когато историята на лъва излиза от балончето и изпълва цялата картинка, разказваческият момент изчезва и читателят е върнат във времето на разказваните събития. Вградената последователност от минали случки настига настоящето в последната картинка, на която лъвът тропа на вратата на психиатъра. Благодарение на визуалните конвенции на съвременния комикс *Pipe Dreams* лекува много от ограниченията на напълно миметичното изображение, без да използва една-единствена дума: дори заглавието [„Фантазии“] не е показателно за съдържанието на разказа.

3.4.2. Разказване с жестове

Балетът, пантомимата и нямото кино показват, че може да се разкаже история с кинетичният инструментариум на жестовете и лицевото изражение. Но балетът или изпълнява илюстративна функция (срв. за този аспект и 3.4.3. относно музиката) по отношение на историята, отбелязана в заглавието („Пепеляшка“, „Лешникотрошачката“) или разчита на резюме в програмата, докато немите филми използват музика и субтитри, за да подскажат наративната интерпретация. Може ли телесното движение да разкаже история на зрителя без външна помощ? Отговорът е да, но репертоарът е силно ограничен. Една пантомима може например да разкаже историята за презрян влюбен, който се отчайва и опитва да се самоубие, но си връща внезапно желанието за живот, когато покрай него минава привлекателна жена. Наративът се отнася до развиващи се мрежи от междуличовешки отношения; а жестовете и движенията, променяйки разстоянието между телата, са относително добри в репрезентирането на междуличовешки отношения, стига да може вътрешното преживяване да се въплъти във видим език на тялото. Но въпреки че жестовете добавят кинетичен елемент към серийните и застиналите изображения, това не води до значително увеличаване на наративната сила. Напротив: много по-трудно е да се

разказва с последователни жестове, отколкото с отделни картинни панели. Хронологическите препоредби в комикса на Сампе са невъзможни в пантомимата, защото жестовото разказване се развива изцяло в настоящето. То също така действа в един симулакрум на реално време, който като цяло ограничава времето на разказа до времето на разказването. Това измерение на реалното време предразполага жестовия разказ да репрезентира кратки скици. Серийните картини, напротив, начупват последователността на действието в отделни панели, а панелите са разделени от променливи времеви интервали: от част от секундата, когато комиксите представляват последователно действие, до дълъг период от време, когато панелите въвеждат нови епизоди. Жестовото разказване действително може да сигнализира паузи между епизодите, когато актьорите изчезват от сцената и после се връщат. Но за разлика от застиналите изображения, езика и киното, живото изпълнение на жестови разкази не може да прескочи умерен период от време. Само когато жестовете са записани като филм, а кадрите са подредени с монтаж, става възможно да се въвеждат по-дълги елипси в развитието на наративното действие (напр. Bordwell & Thompson 2008: 229–31).

3.4.3. Музикални наративи

Музиката отдавна е комбинирана с език за наративен ефект (пеење на поезия, музика с текст, опера, саундтрак на филм или компютърна игра), но може да изглежда парадоксално изобщо да се говори за възможност да бъдат разказвани истории само със звук. Като семиотична основа музиката не притежава нито конвенционалното значение, нито иконичната стойност, които позволяват на думите и образите да създават конкретен свят и да представят герои с индивидуалност. Музиката не може да имитира реч, да репрезентира мисъл, да разказва за действия, нито да изразява каузални връзки. Миметичните ѝ способности са ограничени до имитация на слухови феномени: ромолене на поточе, птича песен, гръмотевица. Но в XIX век композиторите редовно се опитват да разказват истории с музика, като подреждат творбите си според това, което музиколозите наричат „нарративна програма“. Тези програми, изразени с думи, въздействат на въображението на слушателя, така че да търси конкретна тема във всяка част от композицията – например, „Пробуждане на радостни усещания от пристигането в провинцията“ и „Сцена до поточе“ са заглавия на части от „Пасторална симфония“ на Бетховен. По-близо до нас във времето е една музиколожка школа, която постулира съществуването на „дълбока нарративност“, характерна за всяка музика (или поне за

всяка музика от класическата западна традиция). За да извлекат тази дълбока наративност, изследователите прибягват до добре известни наратологични модели, като семиотичния квадрат на Гремас и функциите на Проп (Tarasti, 2004), теорията на Рикьор за наративната темпоралност (Grabócz, 1999) или класическата схема: равновесие, конфликт и разрешаване на конфликта (Seaton, 2005). Правени са и сравнения и с диегетичния и миметичния режим на разказване (Abbate, 1989), довели до извода, че музиката е миметичен жанр, когато стои сам по себе си, но изпълнява диегетична функция, когато се използва в плуримедиялни творби като филми и мюзикъли (Rabinowitz, 2004). В миметичните режими, според наративната школа, самата музика се брой за наративно действие, а в диегетичните режими коментира представяните събития.

Можем да обясним защо понятието за наратив допада на композитори и музиколози, като припомним, че музиката има времево измерение. Наративът живее от последователност от събития, които трансформират света на историята, а музиката живее от последователност от звуци, която създава мелодия и хармония чрез трансформации в тон, ритъм и сила на звука. Понятието „линия“ се използва за описване на развитието както на сюжет, така и на мелодия; и в двата случая линията привлича вниманието и създава нагласи на очакване, напрежение, любопитство и изненада (Sternberg, 2002). Но за разлика от вербалния наратив, музиката не предполага отминаването на време, като показва ефекти върху конкретни екзистенти: тя улавя времето в чиста форма, като движение напред, като желание-за-нещо-предстоящо, напрежение, изискващо разрешаване. В музиката, както в наратива, аудиторията може силно да почувства, че предстои развързка (може би дори повече в музиката, защото в литературата приближаването на края често се сигнализира не от наративните средства, а от оставащия брой страници). Със скромните си дескриптивни възможности, музиката може да скицира мизансцен (срв. „Пасторална симфония“ на Бетховен) и на практика да създаде собствен конвенционален „език“, с който да обособи индивидуалностите на героите, свързвайки ги с конкретен инструмент или лайтмотив. Тя има и способност без паралел в други семиотични средства да репрезентира и индуцира емоции. Но тези черти не са достатъчни за разказването на конкретни истории. За разлика от наративността на текстове, основани на езика, наративността на музиката не е нито определена, нито буквална. Тя е неопределена, защото наративното съдържание е нещо, което се привнася от прочита, а не се извлича от композицията (Wolf, 2005). Дори когато музиката инструктира слушателя да асоциира композицията с

конкретна история, всеки слушател запълва общата матрица по строго индивидуален начин (Nattiez, 1990), а мнозина слушатели ще оценят композицията, без да помислят за наративна интерпретация. Това е немислимо при история, основана на език. Същевременно, от гледна точка на музиколога, който използва наратологични модели, за да анализира конкретни композиции, наративността, приписвана на музиката, е продукт на метафора, основана на структурна аналогия. Музиката и базираните на език истории имат общи формални рамки, но тези рамки се запълват със съвсем различно съдържание: безсмислен сам по себе си звук в случая на музиката (въпреки че музикалният аранжирмент, разбира се, създава собствен особен смисъл), конкретно семантично съдържание в случая на истории, базирани на език. Като фокус за интереса на изследователя, наративността на музиката е чисто аналитичен конструкт, ситуиран когнитивно на много различно равнище от наративността на езика, киното и дори изображенията, защото може да упражнява силата си, без да бъде съзнателно забелязана.

3.5. Комбиниране на сетивни и семантични измерения в плуримедиялни текстове

Като се има предвид огромното превъзходство на езика при разказването на истории, може да се запитаме защо изобщо човечеството е създавало други наративни средства. Ограничената наративна мощ на невербалните медии обаче не означава, че те не могат да имат оригинални приноси към формацията на наративното мислене. Способностите на езика, изображенията, движението и музиката се допълват взаимно и когато се използват заедно в мултимодални средства, всяко от тях построява различна част от цялостното преживяване: езикът разказва чрез своята логика и способността си да моделира човешкия ум, изображенията – чрез своята пространственост и визуалност, движението – чрез своята динамична темпоралност, а музиката – чрез своята емоционална сила да създава атмосфера и напрежение.

Окончателната цел на изкуството е да въвлече целия въплътен ум – както сетивата, така и интелекта. За да постигнат тази цялостност, сетивните форми на изкуството трябва да бъдат скланяни да предават послания, а базираните на език форми на изкуството трябва да бъдат научени да апелират към сетивата. Чрез наративизация сетивните изкуства придобиват по-изострено интелектуално измерение, а чрез съдействие със сетивни знаци базираните на език наратив допускат по-пълно преживяване на света на историята. При мултимодалните средства възприемателят

може директно да види, чуе и дори понякога да взаимодейства с обекти, а въображението, освободено от когнитивния товар на симулирането на сетивни данни, може по-лесно да се потопи в историята. Но това не означава, че мултимодалните средства автоматично превъзхождат литературата по наративна сила, защото всяко постижение за визуалната, слуховата и дори интерактивната област може да понижи вниманието към езиковия канал (напр. за връзката между аудиовизуалната страна и разказвача зад кадър в киното вж. Kozloff, 1988: 8-22).

4. Най-нови тенденции

Изследването на връзките между средствата и наратива наскоро тръгна в две основни посоки. Първата е повишен интерес към мултимодалността. Наративни форми, комбиниращи многообразни семиотични канали съществуват от зората на цивилизацията, ако вземем предвид вътрешноприсъщата за устното разказване мултимодалност (глас + жестове), но всяка нова технология за комуникация вдъхновява нови комбинации: печатането позволява по-широко разпространение на илюстрирани книги, а по-късно и на комикси; fotografia ражда фотонувели; киното интегрира анимирани изображения, музика, устно слово, а понякога и писан текст, а дигиталната технология добавя интерактивност към многото начини [modes] в киното. Настоящият интерес към мултимодалност доведе до преосмисляне на някои лесни за пренебрегване начини като жестове или устно разказване, саундтракът в киното, хореографията на актьорските движения на сцената. Вниманието се насочи и към все по-честото вмъкване в романите на многообразни невербални документи, например снимки, ръчно написани бележки, графики и карти (Hallett, 2014) – списък, който може да бъде разширен с добавянето на видеоклипове и анимации към текстове в мрежата.

Другата нова област, открита за изследване, е разпростирането на наративно съдържание върху множество медийни платформи. Често наричана „трансмедия“ или „трансмедиялно“ разказване, тази важна тенденция в съвременната култура за първи път е описана от Хенри Дженкинс (Henry Jenkins, 2006; вж. още Dena 2009 и Mittel 2014) и се дели на два типа. Първият може да бъде наречен „ефект на снежната топка“: дадена история става толкова популярна или културно проминентна, че спонтанно генерира разнообразие от предистории, следистории, *fan fiction* и адаптации, които са или в същото средство, или в разнообразни средства. В този случай има централен текст, който функционира като обща референция за всички останали текстове. „Хари Потър“ и „Властелинът на пръстените“ са добри примери за ефекта на снежната топка:

започват в средството на романа, създаден от един автор, и се разширяват до филми и компютърни игри поради настояването на публиката. В другия тип трансмедиялно разказване, илюстрирано от комерсиалния „франчайз“ „Матрицата“, който включва филми, компютърни игри и комикси, дадена история е замислена от самото начало като проект, който да се развие върху множество различни медийни платформи (Ryan, 2013). Феноменът на трансмедиялното разказване включва важни теоретични въпроси, например: дали компонентите на системата са автономни, или предполагат познание за други членове на мрежата; как световите на историите от различните текстове се отнасят помежду си (т.е. могат ли да бъдат смятани за региони от същия глобален свят, или са логически несъвместими?); какви елементи трябва да присъстват, за да приемат публиките, че въпреки добавките и измененията, текстове от различни средства се отнасят до света на една и съща история; и какви истории вдъхновяват трансмедиялни развития.

5. Теми за бъдещи изследвания

(1) Какъв е обхватът на приложимост на наратологични понятия спрямо средства (т.е. кои се отнасят до всички средства, способни на наративност, кои са специфични за средството и кои могат да бъдат използвани за няколко средства, но не и за всичките)? (2) Как са представлявани конкретни конститутивни измерения на историята, например субективност, времева последователност, каузалност, или конкретни дискурсивни стратегии, като фокализация, в невербални средства (Thon, 2014; Horstkotte & Pedri, 2011)? (3) Как по-новите средства постепенно се освобождават от влиянието на по-стари средства и откриват собствения си наративен „език“? (4) Какви социални практики се генерират от „култовите разкази“ в масмедията (напр. практики като създаването на общности от фенове в интернет, *fan fiction*, *spoiling*, онлайн дискусии върху сюжети)? (5) В кои медии, освен езика, съществува фикционалност? (6) Какви форми приема (или ще приеме) наративът в интерактивни среди?

Библиография

Цитирани текстове:

- Аристотел** (1975). *За поетическото изкуство*. Наука и изкуство, София.
- Лесинг, Готхолд Ефраим** ([1766] 1978). *Лаокоон, или За границите на живописата и поезията*. Наука и изкуство, София.
- Abbate, Carolyn** (1989). "What the Sorcerer Said." *19th-Century Music* 12, 221–30.
- Bal, Mieke** (1991). *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*. New York: Cambridge UP.
- Барт, Ролан** ([1966] 1991). „Увод в структурния анализ на разказа.“ *Въображението на знака*, Народна култура, София, 358-398.
- Барт, Ролан** ([1980] 2001). *Camera Lucida. Записка за фотографията*. АГАТА-А, София.
- Baudrillard, Jean** ([1981] 1994). *Simulacra and Simulations*. Ann Arbor: Michigan UP.
- Bolter, Jay David & Richard Grusin** (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT P.
- Bordwell, David** (1985). *Narrative in the Fiction Film*. Madison: Wisconsin UP.
- Bordwell, David & Kristin Thompson** (2008). *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bremond, Claude** (1973). *Logique du récit*. Paris: Seuil.
- Chatman, Seymour** (1978). *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca: Cornell UP.
- Dautenhahn, Kirsten** (2003). "Stories of Lemurs and Robots: The Social Origin of Story-Telling." M. Mateas & Ph. Sengers (eds.). *Narrative Intelligence*. Amsterdam: Benjamins, 63–90; also on WWW at <http://homepages.feis.herts.ac.uk/~comqkd/kdnarrative.pdf>.
- Deleuze, Gilles** ([1983] 1986). *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: Minnesota UP.
- Deleuze, Gilles** ([1985] 1989). *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: Minnesota UP.

Dena, Christy (2009) *Transmedia Fictions: Theorising the Practice of Expressing a Fictional World across Distinct Media and Enviroments*. Ph.D. Dissertation, University of Sidney.

Foster, Susan Leigh (1996). *Choreography and Narrative*. Bloomington: Indiana UP.

Grabócz, Márta (1999). "Paul Ricœur's Theories of Narrative and Their Relevance for Musical Narrativity." *Indiana Theory Review* 20, 19–40.

Grabócz, Márta (2007). *Sens et signification en musique*. Paris: Hermann.

Hallet, Wolfgang (2014). "The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and its Narratological Implications." M.-L. Ryan & J.-N. Thon (eds.). *Storyworlds Across Media*. Lincoln: Nebraska UP.

Hirsch, Marianne (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard UP.

Horstkotte, Silke & Nancy Pedri (2011). "Focalization in Graphic Narrative." *Narrative* 19.3, 330–57.

Hutcheon, Linda & Michael Hutcheon (1999). *Opera: Desire, Disease, Death*. Lincoln: Nebraska UP.

Jenkins, Henry (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York UP.

Kozloff, Sarah (1988). *Invisible Storytellers. Voice-Over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: California UP.

Kozloff, Sarah (1992). "Narrative Theory and Television." R. C. Allen (ed.). *Channels of Discourse, Reassembled*. Chapel Hill: North Carolina UP, 43–71.

Kress, Günther & Theo van Leeuwen (2001). *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

Labov, William (1972). *Language in the Inner City. Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: Pennsylvania UP.

McCloud, Scott (1994). *Understanding Comics*. New York: Harper Perennials.

McLuhan, Marshall (1996). E. McLuhan & F. Zingrone (eds.). *Essential McLuhan*. New York: Basic Books.

Metz, Christian ([1968] 1974). *Film Language. A Semiotics of the Cinema*. New York: Oxford UP.

Meyrowitz, Joshua (1993). "Images of Media: Hidden Ferment—and Harmony—in the Field." *Journal of Communications* 43, 55–66

Mittell, Jason (2014). "Strategies of Storytelling on Transmedia Television." M.-L. Ryan & J.-N. Thon (eds.). *Storyworlds Across Media*. Lincoln: Nebraska UP.

Ong, Walter J. (1982). *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Methuen.

Nattiez, Jean-Jacques (1990). "Can one Speak of Narrativity in Music?" *Journal of the Royal Musical Association* 115, 240–57.

Rabinowitz, Peter (2004). "Music, Genre, and Narrative Theory." M.-L. Ryan (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska UP, 305–28.

Ryan, Marie-Laure (2007). "Toward a Definition of Narrative." D. Herman (ed.). *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 22–35.

Ryan, Marie-Laure (2013). "Transmedial Storytelling and Transfictionality." *Poetics Today* 34.3, 361–88.

Seaton, Douglas (2005). "Narrative in Music: The Case of Beethoven's 'Tempest' Sonata." J. Ch. Meister (ed.). *Narratology beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 65–82.

Steiner, Wendy ([1988] 2004). "Pictorial Narrativity." M.-L. Ryan (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska UP, 145–77.

Sternberg, Meir (1992). "Telling in Time (II): Chronology, Teleology, Narrativity." *Poetics Today* 13, 463–541.

Tarasti, Eero (2004). "Music as Narrative Art." M.-L. Ryan (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska UP, 283–304.

Thompson, Kristin (2003). *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard UP.

Thon, Jan-Noël (2014). "Subjectivity across Media: On Transmedial Strategies of Subjective Representation in Contemporary Graphic Novels, Feature Films, and Computer Games." M.-L. Ryan & J.-N. Thon (eds.). *Storyworlds Across Media*. Lincoln: Nebraska UP.

Turner, Mark (1996). *The Literary Mind*. New York: Oxford UP.

Varga, A. Kibédi (1988). "Stories Told by Pictures." *Style* 22, 194–208.

Wolf, Werner (2005). "Intermediality"; "Music and Narrative"; and "Pictorial Narrativity." D. Herman et al. (eds.). *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge, 252–56, 324–29, and 431–35.

Wolf, Werner (2008). "The Relevance of 'Mediality' and 'Intermediality' to Academic Studies of English Literature." M. Heusser et al. (eds.). *Mediality / Intermediality*. Göttingen: Narr, 15–43.

Worth, Sol (1981). "Pictures Can't Say Ain't." S. Worth. *Studying Visual Communication*. Philadelphia: Pennsylvania UP, 162–84.

Допълнителна литература

Grishakova, Marina & Marie-Laure Ryan, eds. (2012). *Intermediality and Storytelling*. Berlin: de Gruyter.

Kafalenos, Emma (2001). "Reading Visual Art, Making—and Forgetting—Fabulas." *Narrative* 9.2, 138–45.

Kafalenos, Emma (2004). "Overview of the Music and Narrative Field." M.-L. Ryan (ed.). *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*. Lincoln: Nebraska UP, 275–82.

Nünning, Vera & Ansgar Nünning, eds. (2002). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT.

Ryan, Marie-Laure (2005). "On the Theoretical Foundation of Transmedial Narratology." J. Ch. Meister (ed.). *Narratology Beyond Literary Criticism. Mediality, Disciplinarity*. Berlin: de Gruyter, 1–23.

Ryan, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: Minnesota UP.

Ryan, Marie-Laure & J.-N. Thon, eds. (2014). *Storyworlds Across Media*. Lincoln: Nebraska UP.

Wolf, Werner (2002). "Das Problem der Narrativität in Literatur, Bildender Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer Intermedialen Erzähltheorie." V. Nünning & A. Nünning (eds.). *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT, 23–104.