

www.piron.culturecenter-su.org

**БРОЙ # 23 / 2023 / БРОЙ 23. МОДАЛНОСТИ НА ПОВЕСТВОВАНИЕТО (НОВА
НАРАТОЛОГИЯ II)**

URL: https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/10/Marie-Laure-Ryan_From-Possible-Worlds-to-Storyworlds.pdf

От възможните светове до фабулните светове

За световостта на наративната репрезентация

Мари-Лор Райън

Преведеният тук откъс е направен по: Ryan, Marie-Laure, “From Possible Worlds to Storyworlds. On the Worldness of Narrative Representation”. In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan. University of Nebraska Press: 2019, pp. 62–87.

Превод от английски език: **Лидия Кондова**.

Метафората за света като обозначаващ това, което се представя на въображението от наративния текст, в течение на дълго време се използваше неофициално в литературната теория и наратологията. Не по-малко установено във времето е свързването на наративното произведение с областта на възможното: в „Поетика“ Аристотел противопоставя задачата на историка – да опише това, което е, – на тази на поета, а именно – да опише „това, което може да стане, т.е.... възможното по вероятност или необходимост.“ („Поетика“ 9.2)¹ Когато философите и логиците разработиха теорията за възможните светове, те установиха между световостта и възможността връзка, която съдържаше смело обещание за изследователите, занимаващи се с преживяването на наратива, независимо от разликите в перспективите и целите на философите и наратолозите: за първите възможните светове са средства за решаване на проблеми в модалната логика, докато последните ги разглеждат като конструкции на въображението, обекти на естетическо съзерцание и условия за увлекателността (*immersion*) на наратива. В тази глава проучвам отношенията между световите от теорията за възможните светове и идеята за фабулен свят (*storyworld*), която напоследък набра популярност като обозначение на това, което наративните текстове независимо от своето средство излагат пред съзнанието на читателя, зрителя или дори играча. Ще се опитам, първо, да определя основните свойства на фабулните светове. След това ще проуча разнообразието им, сравнявайки ги въз основа на три променливи: отстояние спрямо действителния свят, размер и онтологическа завършеност. Ще завърша с обсъждане на два текста, които предлагат различни отговори на въпроса за завършеността.

Основни свойства на фабулните светове

Доколкото може да се приложи и към фикционални, и към фактически истории, схващането за фабулен свят е по-широко от по-традиционния термин за *фикционален свят (fictional world)*. В случая на нехудожествената литература фабулният свят като образ на един свят трябва да се разграничи от света, който се репрезентира, след като последният съществува независимо от всеки текст; но в случая на художествената литература това разграничение е безполезно, понеже текстът създава свой собствен свят. И все пак, фабулните светове трябва да отговарят на по-строги условия от

¹ Аристотел, *За поетическото изкуство* (прев. А. Ничев). София: Захарий Стоянов, 2013, с. 88. – бел. пр.

фикционалните, защото тези условия трябва да осигурят наративността. Можем да си представим един напълно описателен фикционален свят, на който му липсва времево измерение; но той не би бил свят на фабулата. Оттук следва, че отношението между фабулните и фикционалните светове е такова на застъпване: някои фабулни светове не са фикционални, някои фикционални светове не са фабулни, но повечето въобразени светове са и двете.

Надграждайки въз основа на дефиницията на OED² за световите като „всичко, което съществува“, разглеждам фабулните светове като цялости, които обхващат пространство, време и индивидуализирани съществуващи неща, претърпяващи трансформации в резултат на събития. Световите могат да бъдат мислени по два начина: като контейнери за същности, които притежават физически режим на съществуване (събитията могат да бъдат мислени така, защото въздействат на солидни обекти и са закотвени в пространство и време), или като мрежи от отношения между тях. Наблягайки на съществуващите неща, събитията и изменението, тази концепция за световите ги свързва с основните условия за наративност, а това е съобразно с определението на Дейвид Херман за фабулните светове като „глобални мисловни репрезентации, позволяващи на тълкувателите да оформят изводи относно ситуации, герои и случки, които са експлицитно споменати или загатнати от даден наративен текст или дискурс.“ (2009, 106)

Като цялости, които съдържат време и пространство, фабулните светове решават един упорит проблем на наратологията и текстовата типология, наличен още от времето, когато Жерар Женет разграничи нарацията и описанието и определи последното за „пауза“ в нарацията (1976, 6): проблемът за ролята на описанието в наративните текстове. Текстовите типолози (Chatman 1978; Virtanen 1992; Herman 2009) разглеждат нарацията и описанието като различни типове текст: първият се занимава със събития, които се случват във време, докато вторият – със свойствата на неща, които съществуват в пространство. Но докато на макроравнище представящите описателния тип текстове се срещат по-скоро рядко (пример за тях са академичните трудове в етнографията или човешката география), описанието често се открива в наративния тип текстове. Текстовите типолози (напр. Virtanen 1992) подчертават този проблем, утвърждавайки, че типовете текст могат да съществуват и на макро-, и на микроравнища, но дори един текст да се разглежда като наративен на макроравнище, описанията на микроравнище

² Абревиатура на *Oxford English Dictionary* – бел. пр.

представляват „острови“ на ненаративността, които трябва да бъдат пречистени, за да се достигне до наративното значение на текста. Това е по-скоро контраинтуитивно, след като без описания читателите не могат да формират мисловни образи за героите и обстановките. Описанието, следователно, съставлява съществено за наративността измерение. Ако наративът се мисли не просто като излагане на поредица от събития, а като сътворяване на един фабулен свят, който се простира и във време, и в пространство, тогава описанията могат да бъдат напълно интегрирани в наративното значение, защото допринасят за образа на този свят толкова, колкото и докладът за събитията.

Предложеното от мен понятие за фабулен свят се различава по няколко важни пункта от други, по-неофициални и традиционни употреби на термина *свят* в литературната теория. Когато критиците говорят за „света на Пруст“ или „света на Кафка“, те имат предвид цялото на значенията, асоциирани с даден автор. Тези големи светове могат да съдържат противоречия, след като в хода на своята кариера авторите могат да защитават различни идеи. Фабулните светове, обратно, се отнасят до специфични текстове или групи от текстове, а техните връзки с отделните автори са хлабави: последните могат да сътворят няколко различни фабулни свята, както е в случая с писателите от научната фантастика, когато публикуват различни серии романи, а един фабулен свят може да бъде развиван от различни автори, както е в случая с феномена, наречен от Ричард Сейн-Желе (2005, 2011) „трансфикционалност“.

Важно различие между фабулните светове и глобалната визия на определени автори се крие в по същество конкретната природата на фабулните светове. Докато „светът на Пруст“ съдържа всички мнения и идеи, които могат да се извлекат от „По следите на изгубеното време“ (както и от другите текстове на Пруст), тези аспекти на значението не са необходима част от фабулния свят на романа, защото те могат да се окажат индиректно предадени от автора съобщения, а той не е част от фабулния свят. Може да се твърди, че дори озвучените мнения на безличните разказвачи от трето лице не принадлежат на фабулните светове, след като тези разказвачи са екстрадигетични, което ще рече, локализирани извън фабулния свят.³ Защото, за да формира съставен елемент на даден фабулен свят, абстрактната идея трябва да отговаря на съдържанието на ментално събитие или на комуникативен акт, който действително е осъществен от

³ Това не означава, че мненията на разказвача не влияят на читателското изграждане на фабулния свят; те със сигурност оказват влияние, но не по същия начин, по който саундтракът на един филм, който е ясно екстрадигетичен, въздейства на преживяването на зрителя.

член на този свят. Фабулните светове не са изградени от общи твърдения като „любовта боли“, ами от конкретни събития като „Жулиета си помисли, че любовта боли.“

Друга обща концепция за световите, от която трябва да разграничим фабулните светове, е тяхното свързване с пространствени обекти като острови и планети. Наративи, които представят пътешествия между различни светове в планетен и островен смисъл като „Пътешествията на Гъливер“ и „Междузвездни войни“, също създават само един фабулен свят. И все пак, ако вярванията, желанията, задълженията и мечтите на героите се разглеждат като изграждащи частни светове (Ryan 1991), тогава фабулните светове не са просто светове, ами цели вселени, след като съдържат не само един действителен свят от наративни факти, ами множество възможни светове, сътворени от менталната активност на героите.

За разлика от „текстуалистките“ литературни учения, които приемат абсолютната зависимост на световите от текстовете (дотогава, че ако се измени една дума в текста, се изменя светът), понятието за фабулни светове, което предлагам, приема по-свободни отношения спрямо текстовете и наративите. Възможни са три случая (Ryan 2015). (1) Наративният текст може да представя няколко онтологически различни светове, например, когато описва множество противоречиви помежду си следствия от една и съща ситуация, както в романа „Момичето на френския лейтенант“, или във филма „Ефектът на пеперудата“. (2) Текстът може да представя единен свят, който включва множество различни фабули, както е във филма „Вавилон“ и в романа „Облакът Атлас“, които представят няколко фабули, случващи се на различни места („Вавилон“), или в различни времена („Облакът Атлас“), но свързани от общи обекти. (3) За изграждането на един и същ свят могат да допринесат няколко текста, както във вече споменатия феномен на трансфукционалността, към който ще се върна по-късно.

Разстояние

Идеята за разстояние предполага референтна точка. Въз основа на опозицията между един действителен или реален свят и множеството недействителни възможни светове, теорията за възможните светове предлага използването на действителния свят (т.е., света, който обитаваме и който определя нашия жизнен опит) като критерий за сравнение.⁴ Разстоянието между нашия свят и фабулния свят може да бъде измерено от

⁴ Отстоянието на един недействителен възможен свят спрямо действителния свят може, най-малкото теоретически, да бъде измерено по отношение на количеството положения, чиито стойности се различават

т. нар. онтологически правила, които посочват какво може и какво не може да бъде открито във фабулен свят или в даден вид фабулен свят. Онтологично правило, което е валидно, например, в приказките, посочва, че законите на природата, които ръководят действителния свят, могат да бъдат нарушени от магията и че биологическия инвентар на приказките може да включва видове, които не могат да се открият в реалността – като феи, вещици и говорещи животни. Разстоянието между световите ще зависи като цяло от това, колко от правилата, които описват даден свят, са нарушени в друг. Ако прокараме паралел между онтологичните правила и това, което теорията за възможните светове нарича „релации на достижимост“ (*accessibility relations*), отстоянието на един фабулен свят от действителния е функция на броя релации на достижимост, които свързват двата свята.⁵

Най-обичайният начин за оценка на онтологическото разстояние разчита на възможността на фабулата да се осъществи. Фабулният свят може да приеме три базови типа отношение спрямо действителния свят: може да се потвърждава в него (така би било в случая на фикционално произведение, което случайно се е оказало правдиво, както и при правдивите фактически наративи); да е възможен в него (реалистичните викториански романи, фикционализираната история, понякога и научната фантастика); или да е напълно невъзможен (приказки, фантастика).⁶ Описаните в „Мадам Бовари“ факти, например, биха могли да се случат в реалния свят. Това е така, тъй като фабулният свят на романа се различава от реалния свят само по това, че добавя няколко индивида към неговия инвентар, но зачита географията, историята и природните му закони.

във всеки от случаите. Този метод, обаче, не разграничава важните положения (Наполеон е бил император на Франция) от несъществените такива (Наполеон е бил с кафяви очи) и следователно не може да отчете факта, че свят, в който Наполеон не е император, но е с кафяви очи, като цяло ще бъде оценен като по-отдалечен от действителния, за сметка на свят, в който Наполеон е със сини очи, но не става император – събитие, което има съществени следствия за историята.

⁵ Виж Ryan (1991, гл. 2) за систематично изследване на релациите на достижимост.

⁶ Към тези три онтологически категории Дорийн Метр (следвайки определението на фантастичното на Тодоров) добавя една четвърта: фабулни светове, в които е налично често нерешимо колебание между събития, които биха могли да бъдат действителни, и такива, които изобщо не биха могли да бъдат действителни. Такъв е случаят, например, когато причина за дадено събитие може да бъде свръхестествена сила или странно проявление на законите на природата. (*Примката на призрака* на Хенри Джеймс е като цяло разглеждана като пример за тази категория: текстът не твърди съществуването на свръхестествени същества, но се случват странни събития, които могат да се разглеждат или като халюцинация на една гвернантка, или като дело на призраци.) Но Метровата четвърта категория се различава от останалите три по това, че не е онтологична, а епистемологическа. Нейната таксономия, следователно, почива на смесени критерии.

Фантастичните истории могат да са неосъществими в реалния свят (макар това да е, до някаква степен, въпрос на мнение: възможно е историите за призраци да звучат правдоподобно на хора, които вярват в окултното), но те остават въобразими и логически последователни. Теорията за възможните светове би разглеждала техните светове като възможни. Трябва, следователно, да разграничаваме практически невъзможното (напр., трансформирането на хора в животни) от логически невъзможното, което нарушава закона за непротиворечието (не p И $\sim p$) и за изключеното трето (или p , ИЛИ $\sim p$). Необходимо е и едно следващо разграничение между логически невъзможното, породено от интересна сюжетна ситуация, и „чистата“ логическа невъзможност, представена заради самата нея. В първата категория са парадоксите, свойствени за пътешествието във времето (срвн. парадокса на дядото), онтологически металеписи (фикционални герои, които си взаимодействат в текста с реални такива), предшестващите своите причини следствия или пренаписването на миналото с различни събития (Ryan 2009).⁷ Макар подобни наративи да отварят логически пукнатини в материята на фабулните светове, техните несъответствия са ограничени до определени сфери и не оскверняват целия фабулен свят, независимо от твърдението на логиците, че когато едно противоречие навлезе в система от положения, всичко може изведе и не може да се конструира никакъв свят. Читателите възприемат тези текстове в съответствие с това, което наричам „стратегия на швейцарското сирене“: те си затварят очите за надупчеността и възприемат остатъка от текста съобразно нормалните процеси на умозаключение. Така този вид противоречие остава съвместим със светоизграждането и увлекателността. Втората категория, противоречието заради самото противоречие, е онагледена от фолклорната форма на нонсенс поезията, както и от някои постмодерни текстове, особено от тези на френската школа на Новия роман, чиято експлицитна цел е да „освободи“ романа от наративните конвенции на XIX век. Както Лубомир Долежел пише относно „Къщата за срещи“ на Ален Роб-Грийе, този роман „изгражда противоречия от различен порядък: (1) едно и също събитие е въведено в няколко противоречиви версии; (2) действието се и не се развива на едно и също място (Хонконг); (3) едни и същи събития са подредени в преобърнатата времева поредица (А предшества В и В предшества А); и (4) едно и също нещо в света се появява отново и отново в няколко режима на съществуване – като литературен фикционален факт, като театрално

⁷ Според парадокса на дядото пътешественик във времето се връща в миналото и убива своя дядо; значи, той не бил е роден и не пътешества в миналото; следователно, неговият дядо не е бил убит, а пътешественикът във времето е бил роден (и т.н., и т.н., в безкраен цикъл).

представление, като скулптура, като картина.“ (1998, 164) Подобна систематична употреба на противоречието може да има само една цел – тази да подкопае схващането за фабулен свят, да предотврати увличането и да наложи, заключава Долежел, метафикционално и метанаративно четене.

В една система, подреждаща текстовете в съответствие с отстоянието на техните светове спрямо действителния свят, за тези текстове, които използват противоречието заради самото противоречие, може да се каже, че представят възможно най-отдалечените възможни светове; но това би означавало, че има невъзможни възможни светове, което е очевиден оксиморон. Според някои изследователи, запознати с теорията за възможните светове, възможността за противоречие е достатъчно основание да се разграничат възможните светове на теорията, които трябва да зачитат законите на логиката, от фикционалните светове, които не са принудени да го правят. Тези изследователи не се притесняват да говорят за невъзможни фикционални светове. И така според Долежел: „Писането за невъзможни светове... анулира целия проект по създаване на свят. Въпреки това, литературата прави от разрухата на собственото си начинание едно ново достижение: проектирайки невъзможни светове, тя предизвиква въображението не по-малко от квадратурата на кръга.“ (1998, 165) Или Рут Ронън: „С постмодернизма невъзможностите в логическия смисъл стават централно поетическо средство, което показва, че противоречията сами по себе си не рушат кохерентността на фикционалния свят.“ (1994, 55)⁸ Идеята за невъзможни фикционални светове е особено популярна в школата, известна като неестествена наратология. В своята книга „Неестественият наратив: невъзможните светове в белетристиката и драмата“ Ян Албер пише (цитирайки Ронън, 1994, 57): „Също като Ронън... отказвам да разглеждам логическата невъзможност във фикционалните светове като нарушение на семантиката на възможните светове. По-скоро я виждам като „поле за упражняване на творчески способности“, което ние, читателите, сме поканени да осмислим.“ (2016, 32) Алберовото твърдение, че невъзможните фикционални светове все пак зачитат семантиката на възможните светове, предполага, че тази семантика използва оксиморона за невъзможните възможни светове; което намирам за силно съмнително. Но не е ясно какво прави теорията за възможните светове с репрезентациите, които лежат отвъд хоризонта на логически възможните светове. Това светове ли са, или несветове?

⁸ Предполагам, че Ронън има предвид кохерентност в тематичен или естетически, а не в логически, смисъл.

Дори да разглеждаме тези репрезентации като несветове, това не изключва значението и тълкуването, защото текстовете могат да предават идеи просто като упражняват чисто литературната или лингвистична възможност за свободно комбиниране на противоречиви и несъвместими условия. Но докато с лекота можем да напишем „квадратен кръг“ или „безцветните зелени идеи яростно спят“ (знаменития пример на Чомски за синтактически добре оформено, но семантически девиантно, изречение), съвсем друг въпрос е изграждането на сюжет и на поддържащия го фабулен свят въз основа на подобни образувания. Можем ли да говорим за свят, когато един текст изисква въображението да изпълнява акробатика, която го разтяга до преломната точка? Просто не мога да представя в съзнанието си ситуация, в която едновременно да се удържат p и $\neg p$, също както не мога да си представя квадратен кръг или плоска сфера.⁹ Без да отричам потенциалната им значимост, разглеждам текстове, които използват противоречията заради самите тях, като отказващи да изграждат свят. За да има един текст фабулен свят, трябва да е възможно да се изгради ментална репрезентация, която да се съгласува с целия текст (или, алтернативно, ментална репрезентация, която изгражда постоянна твърда зона около логическите пукнатини); но когато един текст открито твърди p и $\neg p$, всичко, което въображението може да направи, е да съзерцава един подсвят, където е p , и един подсвят, където е $\neg p$, без да достига синтез. По този начин, когато се опитвам да формирам ментална картина за безсмисления стих „един млад старец, седящ на дървен камък, четеше сгънат в своя джоб вестник под светлината на изключената улична лампа“, си представям различни пермутации на противоречивите елементи – например, един свят, в който „старец, седящ на камък, чете своя вестник“, и друг, в който „млад мъж, седящ на купчина дърва, има сгънат в своя джоб вестник“; не мога, обаче, да обединя тези версии в един свят.¹⁰

⁹ Колкото до прочутото решаване на квадратурата на кръга от Шерлок Холмс – любим пример на философите, – тя не е невъзможен обект, ами процедура, която е доказана в геометрията като невъможна. Според Уикипедия, „Това е предизвикателството да се начертае с помощта на линия и пергел равнолицев на даден кръг квадрат с използването само на ограничено количество стъпки.“ Не ми се струва, че една история, в която Шерлок решава квадратурата на кръга, би изградила невъзможен свят; по-скоро това ще бъде свят, който отхвърля Евклидовата геометрия, или свят, в който Шерлок доказва, че математиците грешат. Събитието, разбира се, може да се вземе като метафора за невероятната способност на Шерлок в решаването на проблеми и така се заличава невъможността.

¹⁰ Читателите ще се различават с оглед на това, какво правят с противоречията: някои ще бъдат дълбоко обезпокоени от тях, други просто ще ги игнорират, трети ще приемат съществуването на невъможни обекти, без да се опитват да си ги представят, просто защото текстът им казва да направят така; а Ян Албер дори предлага един мистически „дзен режим на четене“ (2016, 54), посредством който противоречията ще бъдат видени като формиращи хармонично цяло.

Размер

Размерът на един фабулен свят е функция на количеството предоставена от него информация за света, който цели да опише. В случай че в тях не е налично твърде много повторение, наротивът от хиляда страници, поредицата романи и трансмедийният франчайз имат обемисти фабулни светове; самостоятелният роман от триста страници има среден фабулен свят; а кратката история, шегата или микрофикцията имат малки фабулни светове. Тук бих желала да се обърна към проблемите, които двете крайности повдигат: минималистичният фабулен свят и сътвореният от множество текстове огромен фабулен свят.

Жанрът на микрофикцията, който понастоящем набира популярност, повдига въпроса за минималните условия за това един текст да създаде фабулен свят. Дори да допуснем, че световите от теорията за възможните светове са максимални и приписват положителна стойност по истинност само на едно от всяка двойка противоречащи си положения, тези светове могат да бъдат много малки с оглед на това, което съществува в тях. Ако придадем отрицателна стойност по истинност на всички положения, които приемат съществуването на нещо, изключая положението „има камък“, ще генерираме онтологически завършен възможен свят, който ще се състои единствено от един камък и нищо друго. (Ами ако дори това положение е неистинно? Може ли да има празни възможни светове?) Нека сега да помислим за минималната история, предложена от Е. М. Форстър като пример за сюжет: „Кралят умря, а след това от мъка умря и кралицата.“ ([1927] 1953, 82) Ако има възможен свят, който съдържа само един камък, трябва също да има възможен свят само с един крал, една кралица и двете събития, които формират Форстървия пример. Но макар това да би бил възможен свят в логическия смисъл на думата, той няма да бъде *фабулен* свят във феноменологичен смисъл или като преживяване, тъй като му липсва способността да стимулира въображението. Ние четем Форстървия наратоид като колекция от положения, на които приписваме положителна стойност по истинност; но не се опитваме да изградим свят, в който тези положения да се удържат като истинни. С други думи, ние не се отнасяме емоционално към страданието на кралицата, не си представяме смъртта ѝ в съзнанието си и не се опитваме да го тълкуваме, като например да се запитаме, дали кралят я е обичал толкова силно, колкото тя го е обичала; защото няма нищо отвъд текста. Този чисто пропозиционален режим на разбиране е типичен за начина, по който обработваме кратките преразкази на

сюжета, но не и текстовете, които ги възплъщават. (И действително, въз основа на Форстървата скица може да се напише очарователен роман.) Четем резюме на сюжета, за да разберем, за какво е наративът и дали би ни се харесал; но не сме увлечени от него, нито пък извличаме естетическо удоволствие от четенето му.

Макар да бих отрекла световост на Форстървия пример във всеки смисъл, освен в един чисто логически такъв (както и в примерите за минимални наративи, предложени от Джералд Принс [1982], като „Джон беше богат, след това започна да залага и стана беден“), не приписвам тази липса на световост на сбитостта на текста, ами по-скоро на неуспеха му да осъществи това, което Мери Луиз Прат (1977) нарича проява на своето съдържание, което ще рече, една покана към читателя да се ангажира с описаните събития. Със сигурност за един кратък текст е много по-трудно, отколкото за дълъг такъв, да създаде увлекателен фабулен свят, след като читателят бързо е пропъден от него, когато текстът приключва. Но това не е невъзможно. Нека сравним Форстървия пример със знаменития пример за микрофикция, приписана от една популярна легенда на Хемингуей: „За продан. Бебешки обувки. Неносени.“¹¹ Много по-изкушена съм да създам свят от този минималистичен наратив, отколкото от Форстървия пример, защото дава много по-голямо поле за моето въображение. С Форстървия текст не правя нищо повече от това да преработвам информацията, тъй като не се налага да се правят никакви изводи; но при „бебешките обувки“, за да обясня загадъчната ситуация, трябва да запълня пукнатините и да си представя отминалите събития. Запълването на пукнатините ме води към това да си представя бедата на една млада майка, която с любов е готвила всичко, от което нейното бебе ще се нуждае, но трагично е загубила кърмачето. Тази майка е толкова бедна, че е принудена да продава вещите, които са станали безполезни; или може би да вижда обувките е толкова болезнено за нея, че тя трябва да се отърве от тях. Това дали един текст проявява фабулен свят, или просто твърди положения, несъмнено е субективно решение, след като читателите се различават в своята готовност да се ангажират с определени типове съдържание. Но решението почива на един зависим ръководен принцип: когато един текст създава фабулен свят, *ние си представяме, че в този свят е налично нещо повече от това, което текстът представя*.

¹¹ Според Уикипедия, „Броят на *Spokane Press* от 16 май 1910 г. съдържа статия, озаглавена „Трагедията на бебешката смърт е разкрита в продажба на облекло.“ По това време Хемингуей е бил едва на десет години и много далеч от началото на своята писателска кариера“ (https://en.wikipedia.org/wiki/For_sale:_baby_shoes,_never_worn).

Докато малкото семантично поле на микрофикцията води до проблема за феноменологическата разлика между представянето на фабулен свят и простото утвърждаване на положения, огромното, разширяемо поле на трансфикционалността и трансмедийното разказване води до проблема за идентичността на фабулните светове. Ричард Сейнт-Желе (2005) определя трансфикционалността като споделяне на елементи – най-често персонажи, но също въобразени места, събития и цели фикционални светове, – от две или повече художествени творби. Трансмедийното разказване, този често дискутиран феномен, отговорен за сътворяването на огромни комерсиални франчайзи като „Междувездни войни“, „Хари Потър“ и „Властелинът на пръстените“, е комбинация от трансфикционалност и адаптация. Също като адаптацията то разгръща наративното съдържание сред множество средства, но, за разлика от адаптацията, обикновено включва повече от две; а като трансфикционалността, изгражда един фабулен свят въз основа на множество текстове. Така го определя Хенри Дженкинс, макар повечето големи комерсиални франчайзи да не отговарят на това определение, тъй като използват успеха на един популярен наратив, който е изначално схванат като мономедийен чрез поредици, предистории и адаптации, а не чрез умишлено разпространяване на наративното съдържание сред множество средства: „Трансмедийното разказване представлява процес, в който интегралните елементи на едно художествено произведение са *систематично разпръснати сред множество канали за предаване* с цел да се сътвори *обединено и координирано развлекателно преживяване*. В идеалния случай всяко средство прави свой *уникален принос* към разгръщането на фабулата.“ (2007)

Независимо от това дали използва едно, или няколко средства, трансфикционалността разчита на няколко базови операции: (1) екстензията, която добавя нови фабули към фикционалния свят, като зачита фактите, установени в оригинала; (2) модификацията, която изменя сюжета на оригиналния наратив, като, например, му дава различен край; и (3) транспозицията, която пренася един сюжет в различна времева или пространствена рамка, както, да кажем, когато мюзикълът „Уестсайдска история“ поставя сюжета на „Ромео и Жулиета“ в Ню Йорк от 50^{те} години на XX век.¹² Към базовия каталог на трансфикционалните операции евентуално могат да

¹² Долежел може и да е първият, който разграничава тези три операции в своята трактовка на постмодерните преработки в *Хетерокосмика*, но той използва „преместване“ за това, което аз наричам модификация (1998, 206-7). Макар да е популярен в постмодернизма, феноменът на трансфикционалността е много древен. Той води началото си най-малкото от продължението на *Дон*

се добавят още две: (4) смесване или кръстосване – операция, която позволява на персонажи, привнесени от различни наративи, да съ-съществуват вътре в един и същи фабулен свят, както когато герои от различни романи от XIX век се срещат в романите на Яспер Форд или в комичната книжна поредица „Лигата на необикновените“. На равнището на конфигурацията на фабулните светове, операцията на смесването позволява родовият фабулен свят да бъде осквернен от чужди елементи, както когато в нежния аристократичен свят на Джейн Остин нахлуват създания от жанра на ужаса – в романа „Гордост и предразсъдъци и зомбита“ от Сет Греъм-Смит. Можем също да добавим (5) вграждането – операция, чрез която даден фабулен свят съществува в друг като художествено произведение, а не като част от реалността. Така персонажите от телевизионния сериал „Футурама“ могат да гледат по телевизията „Семейство Симпсън“ и обратното.

Доколкото удържа онтологичните ограничения, вграждането може да се мисли като частен случай на екстензията. На телевизионния екран се появява ново шоу на семейство Симпсън и за него може да се говори, но шоуто не придобива статус на реалност и не заплашва автономията на Симпсъновия фабулен свят. Смесването и кръстосването, обратно, създават напълно нови фабулни светове чрез процес на хибридизация: половината свят на „Гордост и предразсъдъци и зомбита“ идва от Джейн Остин, а другата половина – от жанра на ужаса. Ако смесването се базира на миграцията на персонажи в различен фабулен свят, в който те трябва да се борят със зомбита, това се превръща в случай на транспозиция, особено след като сюжетът остава като цяло същият: г-н Дарси и Елизабет се женят след проблемна фаза на ухажване. Така оставаме само с три базови трансфикционални операции: екстензия, модификация и транспозиция.

Макар и трите операции да се откриват в постмодерната художествена литература, както показва Долежел (1998, 199-226), само първата – екстензията – е приемлива за почитателите на трансмедийните франчайзи на популярната култура, защото е единствената, която зачита цялостността на фабулния свят. При екстензията имената на персонажите реферират същите индивиди, установените от останалите текстове факти се зачитат, а изграденият на базата на цялата система фабулен свят е

Кихот, написано от Алфонсо Фернандес де Авелянеда по време на живота на Сервантес (екстензия), от написаната от Наум Тейт през 1681 г. алтернативна версия на Шекспировия *Крал Лир* (модификация) и от множеството транспозиции на сагата *Робинзон Крузо* през XVIII и XIX век (напр., *Швейцарското семейство Робинзон*).

лишен от противоречия. Операцията на модификацията, обратно, създава противоречиви версии, които поставят под съмнение логическата консистентност на фабулния свят; тази операция е широко практикувана във фенфикшъните, но фенфикшънът не е каноничен. Модификацията може да се мисли като легитимен начин за изграждане на фабулните светове само ако приемем широка творческа концепция за свят, а не тясната логическа. В борбата с противоречието продуцентите на големите франчайзи създават компилации от факти, известни като библии, които авторите на свързани творби (*tie-ins*) трябва да зачитат; а за да удържат контрола над растежа на фабулния свят, въпросните продуценти могат да обявят някои текстове за канонични, а други – за неканонични. Когато компанията „Disney“ възобнови франчайза „Междувездни войни“, тя изключи от канона множество свързани творби, които компанията „Lucas“ беше приела за светоопределящи, като по този начин измени онтологичния им статус от описания на действителния свят на системата – на описания на чисто възможни контрафактуални светове.¹³ Колкото до транспозицията, тя създава напълно различни фабулни светове, като по този начин противоречи на главното основание за популярността на трансмедийните франчайзи: лоялността на публиката към даден свят и към неговите персонажи, както и копнежа по повече информация за тях.

Когато два текста са свързани от отношения на екстензия, персонажите, които носят същите имена, могат да бъдат считани за същия индивид, след като те представляват същото ядро от качества. В случая на модификацията, обаче, едно и също име може да реферира персонажи с различни лични биографии. Ако се приеме теорията за собствените имена като твърди обозначители (*rigid designators*) на Сол Крипке от 1972 година, която ни казва, че имената реферират същия индивид независимо от измененията в техните свойства, тези едноименни персонажи ще се считат за двойници в различни възможни светове. Отношението на двойничество позволява на читателите да подчинят тези персонажи на това, което наричам „принцип на минималното отклонение“ (*the principle of minimal departure*) (Ryan 1991): да ги изградят възможно най-близко до персонажите от оригиналния текст с изключение на измененията, наложени от новия текст.¹⁴ Транспозицията представлява по-сложен случай, защото съответстващите

¹³ Виж https://en.wikipedia.org/wiki/Star_Wars_canon

¹⁴ Принципът обикновено работи между реалния свят и фикционални фабулни светове, насочвайки ни да запълним пукнатините в последните въз основа на своя жизнен опит, стига в текста да не е указано друго. Но в случая на трансфикционалността принципът изгражда един фикционален фабулен свят като най-близкия възможен до предсъществуващия фикционален свят.

персонажи могат да носят или да не носят същите имена. Мария от „Уестсайдска история“ не е буквално Жулиета дори въпреки това, че страда от подобни препятствия в осъществяването на своята любов. В този случай двата персонажа са свързани помежду си по-скоро от отношения на аналогия, отколкото на двойничество. Но какво ще се случи, ако персонажите в транспонираната история носят същите имена, както и в оригинала? В „Открий любовта“ на Къртис Ситенфелд, една транспозиция на „Гордост и предразсъдъци“ в съвременния Синсинати, откриваме персонажи, назовани Джейн, Елизабет, Мери, Кити и Лидия Бенет, както и Фицуилям Дарси и Чип Бингли. Верни на съвременната култура, сестрите са заети с чатене, йога, лакиране на нокти, палео диета и упражнения, а трите най-младши, неспособни да постигнат финансова независимост, живеят у дома. Дарси е богат лекар, а Бингли е звезда на телевизионното риалити предаване „Открий любовта“, в което трябва да си избере годеница от група неомъжени девойки. Едноименни ли са тези персонажи, или са двойници на същите индивиди в други светове? Ако изберем решението на двойничеството (и аз действително го предпочитам), едно тълкуване, към което читателят е подтикнат от силните сходства в сюжета и в личностите, текстът ще бъде осмислен като „какво биха правили сестрите Бенет в съвременната култура?“ (срвн. с популярния ръководен принцип „какво би направил Исус?“). Ако не изберем двойничеството, сестрите от „Открий любовта“ ще се окажат просто типични представителки на поколение Y.¹⁵

Когато два или повече текста са написани от един и същ автор и когато обстоятелствата и всичките имена на персонажи се съхраняват, отговорът на въпроса дали текстовете отнасят към един и същи свят, или не, е обикновено утвърдителен. Но той не е автоматичен. Въпросът за идентичността на света и персонажите неотдавна беше повдигнат във връзка с издаването през 2015 г. на „И страж да бди на пост“ от авторката на известния роман „Да убиеш присмехулник“ (1960) – Харпър Лий. По-ранният роман описва усилията на млад адвокат от Алабама – Атикус Финч – да защити афроамериканец на име Том Робинсън, който е несправедливо обвинен в покушение на бяла жена. Цялата история е разказана от перспективата на малката дъщеря на Атикус – Скаут. Написан преди „Присмехулника“ и първоначално отхвърлен от издателите, „Стражът“ е ситуиран някъде петнадесет години след „Присмехулника“. Романът описва

¹⁵ Един персонаж, когото приемам за едноименен, а не за двойник, е известната феминистка Кати де Бърг, чието име напомня за Лейди Катрин де Бърг от *Гордост и предразсъдъци*. Очаквах Кати де Бърг да бъде противен персонаж, който да се опитва да дерайлира романа между Лиз и Дарси, както прави Лейди Катрин в Остиновия роман, но, обратно, тя се оказва сърдечна, мъдра и подкрепяща.

гостуването на зрялата Скаут при своето семейство в Алабама и нейното несъгласие с расистките политически убеждения на баща ѝ – адвокат, който също се казва Атикус Финч и който се е присъединил към асоциация, защитаваща сегрегацията. Постановката – Мейкомб, Алабама – е идентична; идентични са и имената на повечето персонажи. Множество читатели бяха разочаровани от това, че героичният Атикус от „Присмехулника“ се е превърнал на стари години в расист. Но предвид факта, че в „Стража“ съдебният процес срещу Робинсън изобщо не се споменава и че Лий напълно преосмисля ранния ръкопис, когато пише „Присмехулника“, може ли автоматично да се приеме, че Атикус от „Присмехулника“ е същото лице като Атикус от „Стража“ и че има непрекъсната идеологическа еволюция, обвързваща двамата? Текстуалистите биха казали, че Харпър Лий създава напълно нов фабулен свят, когато пренаписва „Стража“ и прави от него „Присмехулника“, така че двамата Атикуси са реално различни лица; но разочарованието на читателите показва колко е силна тенденцията да си въобразяваме огромен свят, който да обхваща и двата текста.

Завършеност

Въпросът за онтологичната завършеност често се е оказвал един от най-спорните въпроси в приложението на теорията за възможните светове към фабулните светове. За да бъде един свят завършен, той трябва да притежава свойствата максималност и на изключеното трето, който подsigурява, че във всяка двойка противоречащи си положения едното в този свят трябва да бъде истинно, а другото – неистинно. Завършеността е свойство на действителния свят и на световите от теорията за възможните светове, след като те представляват алтернативни начини, по които реалният свят можеше да бъде: би било твърде пресилено да си представяме, че завършеният свят можеше да бъде незавършен. Но, както забелязва Долежел, „Нужно е текстът да е безкрайно дълъг, за да може да изгради завършен фикционален свят. Крайните текстове, единствените, които хората са способни да произвеждат, са ограничени до това да изграждат незавършени светове. Поради тази причина, незавършеността е универсално екстензионално свойство на структурирането на фикционалните светове.“ (1998, 169) Това разсъждение е подкрепено от известния спор относно броя на децата на Лейди Макбет, наченат от Лайънъл Чарлс Найт през 1933 г. Във връзка с този спор философът Никола Волтърщорф пише: „Никога няма да узнаем, колко деца е имала Лейди Макбет. Причината за това не е, че това би изисквало познание, което е отвъд способността на

човешките същества. Това е така, защото няма нищо такова, което да се узнае.“ (1980, 133) Тезата за незавършеността на фикционалните фабулни светове предполага перспектива, която е външна за тези светове, както и удържане на съзнанието за текстуалния произход на фикционалните създания (което наричам „текстуализъм“); а това възпрепятства въобразяването и прави увличането трудно обяснимо.

В допълнение към несъвместимостта си с увлекателността (кого би го било грижа за фикционалните персонажи, ако не ги възприемахме като онтологически подобни на нас?), идеята за фикционалната незавършеност среща затруднения, когато завършени единици на реалния свят като Париж и Наполеон навлизат във фикционален фабулен свят и си взаимодействат с местните персонажи. Възможни са три решения на този проблем. (1) Инвентарът на фабулния свят е разделен на завършени и незавършени единици – решение, което противоречи на придаденото от реалистичните фабулни светове чувството за единство и хомогенност. (2) Единиците на реалния свят стават незавършени, когато навлязат във фикционалните светове, защото са онтологически пресъздадени от текста. Рут Ронън, например, твърди, че Париж от Стендаловото „Червено и черно“ губи своята география, защото в романа не се споменава никое от местата на реалния Париж (1994, 128 и сл.). Това редуцира двата Парижа до обикновени омоними и прави положението „Жулиен Сорел се премести в град на Сена“ или неистинно, или неопределено в света на романа – едно по-скоро контраинтуитивно следствие. (3) И местните, и привнесените единици са изживявани от читателите като завършени, ако е подсигурано, че текстът притежава достатъчна степен на миметизъм, за да изгради фабулен свят.

Бих избрала да защитавам третия прочит, както направих и в труда си от 1991 г. Обратно на възможност 2, възможност 3 приема вътрешносветовата гледна точка на читателите, които въображаемо се пренасят в един фабулен свят, а не външната перспектива, типичната за философите, гледащи на художественото произведение от перспективата на реалния свят и противопоставящи фикционалния режим на съществуване, обхващащ *всички* фикционални единици, на един реален такъв. В случай че наративните текстове не упражняват разрушаващата илюзията саморефлексия, която сме свикнали да очакваме от постмодернизма, те представят своите персонажи вътре във фабулния свят като реални хора, а не като текстови конструкции. Макар читателите да *знаят*, че фабулният свят не би съществувал без текста (или текстовете), те се преструват, че той има автономно съществуване и че текстът по-скоро го изразява, отколкото да го създава. Това означава, че освен ако не е указано друго, читателите

изграждат фабулния свят и неговите персонажи като споделящи онтологичния статут на реалния свят и на неговите обитатели.¹⁶ Ако си представим Ема Бовари и Лейди Макбет като показващи онтологични пукнатини, те ще се различават от действителните човешки същества по неуказани в текста причини. Макар да не знаем и никога да не узнаем колко деца е имала Лейди Макбет, ние все пак гледаме на нея като на някого, който е имал определен брой деца. Текстът просто не уточнява този брой. Като следствие от това ние го разглеждаме по-скоро като липсваща информация, отколкото като онтологична пукнатина. По подобен начин не знаем и може никога да не узнаем колко деца са били родени от историческия персонаж Клеопатра; но това не прави Клеопатра онтологично незавършена. Волтърщорф вероятно би възразил, че в случая с Клеопатра тази информация може някога да изплува, а не е такъв случаят с Лейди Макбет; но този аргумент по-скоро приема една външна перспектива спрямо света на Макбет, а не приема отношението на въобразяването, което определя нашето преживяване на художественото произведение (Currie 1990; Walton 1990).

Но докато повечето наративи представят своите фабулни светове като завършени, някои произведения действително създават светове с онтологични пукнатини. Обратно на текстуалистката позиция, която разглежда всички фикционални фабулни светове като незавършени, където разликата между тях зависи от това, което Долежел нарича тяхна „наситеност“ (1998, 169-84), бих желала да твърдя наличието на качествена разлика между завършени и незавършени фабулни светове (ако последните изобщо могат да се нарекат така). За пример ще взема два драматургични текста – френската трагедия „Федра“ на Жан Расин от XVII век и пиесата на Самюъл Бекет „В очакване на Годо“ от XX век. Театърът, бидейки фокусиран върху изпълнението тип наратив, което ще рече, като спектакъл, зависи основно от това, което се демонстрира на сцената. Но тъй като неговият фабулен свят може да включва елементи, които съществуват отвъд сцената, той осигурява особено добър тест за разликата между онтологично завършени и надупчени светове и персонажи. Както настоява Филип Аусландер (2015), театърът се колебае между два полюса: миметичния полюс на наратива и фикционалната репрезентация и антимиметичния полюс на чистото изпълнение. Спектаклите от миметичния полюс създават една класическа онтология, чиито пространство и време се разпростират отвъд

¹⁶ А какво се случва с персонажите, които виждат себе си като фикционални? Това е парадокс, който престъпва онтологичните ограничения, след като, признавайки своята фикционалност, тези персонажи гледат на себе си от перспективата на света на автора, където те не съществуват, а не от перспективата на света, който обитават.

това, което е показано на сцената, докато спектаклите, репрезентиращи полюса на чистото изпълнение (като ненаративния модерен танц), ограничават пространството и времето до заетите от телата на изпълнителите „тук“ и „сега“.

Сюжетът на „Федра“ може да се обобщи както следва: Федра е жената на Тезей, владетеля на Тризин. Тя се влюбва в Иполит, Тезеевия син от по-ранен брак. В началото на пиесата Тезей от шест месеца отсъства. Когато пристига вестта за неговата смърт, Федра признава за своето увлечение на ужасения Иполит, който е влюбен в Арисия – млада жена, която не може да се омъжи, защото произхожда от вражеско семейство. Но вестта за Тезеевата смърт скоро бива опровергана и той се завръща в Тризин. Със съгласието на Федра нейната дойка Енона казва на Тезей, че Иполит се е опитал да насили Федра. Разярен, Тезей моли бог Нептун да отмъсти на Иполит и го осъжда на изгнание от царството. Скоро след това Терамен, съветник на Иполит, пристига с вестта, че Иполит е бил убит от морско чудовище. Изпълнена с угризения, Федра признава на Тезей своята лъжа и умира на сцената, след като поглъща отрова.

„Федра“ ясно представя миметичния/наративния полюс. Нейният свят, както и светът на всички силно миметични форми на драмата, може да бъде разделен на три кръга: кръг 1 – времепространството на действието, показано на сцената; кръг 2 – времепространството на действието, което се случва зад кулисите, като разказаните събития; и кръг 3 – времепространството на географския и исторически контекст, в който действието се случва.¹⁷ Във „Федра“ местоположението на кръг 1 не е определено място като една конкретна стая, ами е по-скоро едно абстрактно пространство като улица, на която персонажите свободно идват и която напускат без определена мотивация. Как по друг начин може да се обясни, че на едно и също място Федра се признава в любов на Иполит, Иполит се признава в любов на Арисия, Енона внушава на Федра да обвини Иполит в сексуален тормоз, Тезей проклина Иполит, а Федра умира? Това абстрактно пространство обикновено се взема за „преддверието на палата“, но сценичните насоки казват само „действието произтича в Тризин.“

¹⁷ Това разделение на три кръга може също така да се използва за диететични наративи като романите, но при тях разграничението между кръг 1 и кръг 2 не е ясно прокараното, както е в драмата, след като в драмата единият кръг е изиграван, а другият – разказван, докато в диететичния наратив и двата са разказвани. И все пак, кръг 2 може да бъде асоцииран с историите, разказвани от персонажите относно фабулния свят и противопоставени на изложението на основния разказвач. В *Одисеята* кръг 2 ще бъде Одисеевият разказ от първо лице за неговите приключения до срещата с царя на Схерия (книги 9-12), а кръг 1 – наративът от трето лице във всички останали книги.

Вторият кръг, локализиран отвъд сцената, буквално във фланговете, е сферата на диететичния режим на наратива като противопоставен на миметичния режим на сценичното действие. Както пише поетът и критик от XVII век Никола Боало-Депрео, “Ce qu’on ne doit point voir qu’un récit nous l’expose” (нека наративът каже това, което не може да бъде показано) (*L’art poétique*, canto 3). Правилата на класическата френска трагедия не позволяват на сцената да се демонстрират насилствени събития; но смъртта на Иполит далеч от палата може да бъде разказана от Терамен в най-ужасни детайли. Събитията от този втори кръг напълно зачитат правилата, изискващи единство на място и време, след като се случват между началото и края на сценичното действие и са локализирани на места, които са достатъчно близко, за да бъдат достигнати вътре в предписаната времева рамка.

Третият кръг съдържа географията на Гърция и всички истории от гръцката митология. Когато наративът спомене локация от реалния свят, принципът на минималното отклонение (виж бележка 14) ни казва, че неговият фабулен свят обхваща цялата география на реалния свят. Когато, например, Терамен споменава „двете морета, разделени от Коринт“, зрителят получава правото да предположи, че фабулният свят на „Федра“ обхваща не само Тризин на Пелопонес, но също така Атина, Спарта и всичките острови на Егейско море. Това обяснява защо изданието „Larousse“ предлага карта на Древна Гърция като „читателско пособие“. Расиновият текст също така включва множество позовавания на древногръцката митология. Тези наративи не са представени като фикционални, ами като историческо минало, чието влияние играе решаваща роля в сюжета. Иполит, например, не може да наследи трона на Тезей, защото е син на амазонка, тоест, на чужденка, а също не може да се ожени за Арисия, тъй като нейните братя някога са заговорничели да детронират Тезей.

Изпълвайки със съществуващи неща трите кръга на своя действителен свят, „Федра“ изпълнява горепосочения принцип: когато един текст създава (цялостен) фабулен свят, ние си представяме, че в него е налично повече от това, което текстът представя (или което драмата демонстрира на сцената). Този принцип не се удържа при „Годо“, както ни става ясно от това, как пиесата борава с трите кръга. Първият съдържа всичко, което съществува несъмнено в света на „Годо“. Сценичното пространство е по-малко абстрактно, отколкото във „Федра“; сценичните указания го описват като „Път

сред полето. Дърво. Вечер.“ (1952/54, 7)¹⁸ Наличен е също така камъкът, на който Естрагон седи. Докато във „Федра“ драматичното действие е напълно зависимо от диалога, в „Годо“ жестовете са така открити и така подробно описани от сценичните указания, че правят от пиесата пантомима. Диалогът, от друга страна, играе маргинална роля в драматическата прогресия, тъй като през по-голямата част от времето той е по-значим със своята непоследователност, отколкото с действителното си съдържание: можем да си представим учител по творческо писане, който иска от учениците си да пренапишат диалога на „Годо“, стремейки се към същия ефект на абсурда; но би било немислимо с творения на аматьори да се заменят плътните, сложно изработени стихове на Расин.

Както вече видяхме, кръг 2 съдържа всички значими за сюжета събития, които се случват извън сцената. В „Годо“ този кръг е почти празен. В първото действие Владимир и Естрагон са в очакване на Годо; във второто те все още чакат и може да се предположи, че те вечно ще го правят, понеже Годо никога няма да дойде. Налично е нещо, подобно на външно събитие, когато младо момче излиза на сцената с вест от г-н Годо за Владимир и Естрагон – съобщение, което ги информира, че г-н Годо няма да дойде тази вечер. Това събитие се повтаря и в двете действия (165, 345). То предполага комуникативен акт между момчето и Годо в кръг 2 – събитие, което на свой ред предполага съществуването на Годо в този кръг. Но Годовото съществуване става съмнително, когато в действие 2 момчето заявява, че не е предавало съобщението на предишния ден – ден, който зрителите обикновено биха асоциирали с действие 1. Друго момче ли е било, лъже ли момчето, или светът на Годо погазва принципа за непротиворечието? Какъвто и да е отговорът, не можем да заключим, че Годо съществува в кръг 2, защото, вместо да предоставя *de re* интерпретация на твърдението на момчето, че носи вест от Годо, – според която е наличен индивид на име Годо, който е предал съобщението на момчето, – можем да се задоволим с една интерпретация *de dicto*, според която е налично момче, което твърди, че носи съобщение от някой си на име Годо, но, макар цялото положение да остава истинно, това твърдение може да е неистинно.

Друг знак за празнотата на кръг 2 е фактът, че персонаж на име Поцо е зрящ в действие 1, но е сляп в действие 2. Подобно изменение в състоянието обикновено е причинено от събитие, което е локализирано времево между действие 1 и действие 2; но

¹⁸ Преводът тук и по-долу е според българското издание – Самюел Бекет, *В очакване на Годо* (прев. Б. Петрова). София: Фама, – но са съхранени оригиналните позовавания на Мари-Лор Райън към билингвистичното издание на издателство Groove Press, вж. цитираната литература – бел. пр.

текстът не загатва за подобно събитие. Нищо не се случва между действия 1 и действие 2, а изменението е чисто произволно. Макар, в случай че не е указано друго, зрителите обичайно да очакват, че действие 2 следва действие 1, няма основание да се предполага, че между двете действия протича време.

Кръг 3 в „Годо“ е съвсем малко по-изпълнен от кръг 2. Докато светът на „Федра“ участва в една богата митологическа традиция, – традиция, приемана от персонажите за история, – светът на „Годо“ е заключен в почти пълна онтологична изолация. Споменават се няколко имена на места от реалния свят – департаментите Воклюз, Сена и Сена-е-Оаз във френската версия, например, – но тези топоними са избрани поради своята звучност, а не заради географските им значения. В английската версия, също написана от Бекет, Сена и Сена-е-Оаз стават Фордхам и Клапхам. По-горе споменах, че когато един фикционален текст назове топоним от реалния свят, цялата география на реалния свят става имплицитна част от неговия свят; но този принцип не работи в „Годо“: в текста имената са чисти знаци без референт.

Към края на пиесата (262 и сл.) се оказва, че пространството е ограничено до това на сцената. Владимир и Естрагон се чувстват застрашени и се опитват да се измъкнат, но са неспособни да го направят, защото няма никакво другаде. Фабулният свят е не само редуциран до областта на сцената, ами е сам по себе си плосък, сравним със светогледа, който традиционно (но погрешно) се асоциира със средновековно вярване. Когато Поцо и Лъки напускат сцената, се чува силен грохот: те падат от ръба на света. Липсата на пространство отвъд сцената обяснява също и последните редове: „Е, тръгваме ли?“, казва Владимир. „Да вървим,“ отговаря Естрагон (357); след това завесите се спускат. Когато няма къде да се отиде, движението става невъзможно.

Не само няма пространство, което да позволи движението, няма и време, което да позволи изменението.¹⁹ Владимир и Естрагон винаги са чакали Годо и винаги ще го чакат. Те се познават още от началото на пиесата, но обстоятелствата на тяхната среща не съществуват, защото те нямат лични биографии. От време на време изглежда, че са различни личности, но през по-голямата част от времето са взаимозаменяеми, така че Владимировите реплики могат да бъдат дадени на Естрагон и обратното без значими последствия. Те имат един свят на вярването (Годо съществува и те трябва да го чакат), но отвъд това вярване за тях не може да се каже нищо повече. Те не са човешки същества,

¹⁹ Поцовото ослепяване може да се разглежда като изменение, но не и да се припише на ситуирано във времето събитие.

а алегии. Принципът на минималното отклонение, който ни казва да си представим персонажите по модела на онтологично завършените хора от реалния свят, не е приложим към тях.²⁰

„Федра“ ясно заема този полюс, който Аусландер нарича миметичен/наротивен; „Годо“ обаче е много по-сложен за категоризиране: Трябва ли да позиционираме Бекетовата пиеса по средата между двата полюса въз основа на това, че представлява ембрион на фабулен свят – свят, който удържа някаква субстанция независимо от своите онтологически пукнатини и който е способен да увлече зрителя с екзистенциалните беди на персонажите? Или трябва да позиционираме пиесата близо до полюса на чистото изпълнение въз основа на това, че липсата на непрекъснато време и пространство прави наротивното развитие невъзможно? За Владимир и Естрагон има свят, който се простира отвъд сцената, свят, където Годо пребивава и чието време може би ще се преустанови, когато Годо пристигне. Но за зрителя, който се съмнява в съществуването на Годо, няма нищо повече от спектакъла на сцената и диалога на персонажите, нищо повече от тук-то и сега-то. Така пиесата почива на един конфликт между „обективната“ онтология на света, в който Владимир и Естрагон живеят – една онтология, която е силно отдалечена от нашия жизнен опит, – и тяхната лична концепция за тази онтология, съхраняваща свойствата на класическа онтология. Този конфликт изминава дългия път в обяснението на трогателния характер на пиесата.

Може ли все пак да се говори за фабулен свят в случая с „Годо“, или пиесата илюстрира случай на фикционален свят, който не успява да се развие до фабулен? (Опитайте се да резюмирате сюжета!) Ако гледаме на мимезиса като на същностен за наротивността (*въпреки мнението на* школата на неестествения наротив, членовете на която твърдят, че има немиметични наротиви [Alber et al. 2010]) и разглеждаме типа мимезис, който определя наротива като репрезентация на един свят, чиито членове имат *приблизително* същите основания да действат, каквито ние имаме в реалния свят, тогава „Годо“ не отговаря на този критерий. Жестовите и разговорът на Владимир и Естрагон са толкова произволни, толкова абсурдни, че за тях не може да се каже, че възплъщават „имплицитната инференциална логика на действието, ръководеща опита ни в реалния свят,“ както Жан-Мари Шефер и Йоана Вултур (2004, 310) описват понятието за мимезис на Пол Рикьор. Владимир и Естрагон изпълняват вербален и телесен балет, който е по-

²⁰ В този прочит на *Годо* подчертавам незавършеността на света на пиесата, особено на нейните пространство и време; но тя съдържа и множество противоречия, например това, че Поцо е и слеп, и зрящ, а младото момче е предало и не е предало съобщението на Владимир и Естрагон в действие 1.

близо до жестовете на изпълнителите в един спектакъл на абстрактния танц, отколкото до вида стратегически ходове и понякога ирационални, но винаги целенасочени, действия, които откриваме във „Федра“. Колкото по-близо е даден текст до Аусландеровия полюс на антимииметичното чисто изпълнение, толкова по-малко представя един фабулен свят пред въображението.

Заклучение

Въвеждането на понятието за свят или фабулен свят в наратологията може да се разглежда като промяна на парадигмата по отношение на школата на мисълта, която наричам текстуализъм – една школа, представена от Новата критика, постструктурализма и деконструкцията. Текстуализмът е теория за високата култура и литературния нарратив. Той привилегирова знака над обозначеното (срвн. Бартовото описание на идеалния литературен текст като „галактики от знаци“ [1974, 5]); разглежда литературните текстове преди всичко като отнасящи се към езика, а не към вида въпроси, които занимават вниманието на човешките същества; вярва в безкрайността, неизразимостта и фундаменталната неопределеност на литературното значение; и настоява за радикално онтологическо разграничение на пълнокръвните обитатели на реалния свят и езиково-създадените продукти на фикцията, така че фикционалните персонажи са по-скоро колекции от семантични особености, отколкото въображаеми човешки същества. Подходът на фабулните светове, обратно, се прилага към всички нарративни средства и обхваща едновременно високата и популярната култура. Разглеждайки текстовете като „проекти за светотворене“ (Herman 2009, 195), той почива на идеята, че фабулните светове са, макар и сътворени от текстове, въобразени като съществуващи независимо от средството и като съдържащи повече от това, което текстът може да опише. Тази идея има важни теоретически следствия:

Идеята за фабулен свят осигурява околната среда, която се изисква за увеличаването. Каквото и име да дадем на преживяването да бъдеш напълно увлечен от една история, да присъстваш на сцената на събитията, да чувстваш емпатия към персонажите, нетърпеливо да очакваш да откриеш, как завършва историята, това преживяване не може да се случи без чувството, че текстът представя свят, който обкръжава и персонажите, и събитията.²¹

²¹ Макар да съм несъгласна с неговата позиция, Ричард Уолш (под печат) е много убедителен в отхвърлянето на идеите за свят и за увеличаване. Неговият аргумент е следният: „Свят“ е пространствено

Идеята за фабулен свят оправдава практиката на трансфигуралността. Ако световите са въобразени като съществуващи независимо от текстовете, те избягват контрола на оригиналния автор и стават разширяеми. Персонажите се сдобиват със свой собствен живот и могат да бъдат поставени в други обстоятелства спрямо описаните в оригиналния текст. И след като теорията за възможните светове ни казва, че „нещата можеха да бъдат различни от това, което са“, става осъществимо сътворяването на алтернативни на установените фикционални светове.

В езиково-базирания наратив идеята за фабулен свят насърчава един режим на четене, основан по-скоро на въобразяването, визуализирането и мисловното симулиране на действието, отколкото на извличане на пропозиционалното съдържание на изреченията. Обратно на строгия фокус върху пропозиционалното съдържание, тези модули на преживяване на наратива не поставят граници на това, което може да бъде ментално съзерцавано.

Без идея за фабулен свят би било трудно да се оправдае поведението на почитателите като рисуването на карти, съставянето на енциклопедии, изграждането на генеалогии, писането на фенфикшъни и дори преобличането като персонажи на косплей събития. Това поведение демонстрира колко е силна за публиката нуждата не само да

понятие, докато „наратив“ е времево понятие. Наративният текст е съчетание от описателни пасажки, които мобилизират нашето „пространствено познание“, но в тях времето е застинало, и от чисто наративни пасажки, които мобилизират нашето „наративно познание“. Според Уолш идеята за свят внушава чувство за тоталност и завършеност, което принуждава читателите към безполезни опити да запълнят празнотите в текста. В качеството на пример посочва фриволния опит да се изгради свят с картата, включена в английското издание на *Ревност* на Алан Роб-Грийе. Отхвърляйки това, което нарекох принцип на минималното отклонение, като изискващ изграждането на безсмислени подробности, Уолш предлага вместо него една теория на „уместността“ на четенето, която ограничава менталната активност до тези въобразявания, които позволяват на читателите да осмислят фикционалните текстове независимо от това, че в тях отсъства истината на реалния свят. След като няма такова нещо като фабулен свят, няма го и феномена на увличането: Уолш разглежда увлекателността като свойство на средството, а не на наративите. Минималистичният, по-скоро пуритански режим на четене, предписан от критерия за уместността, наистина възпрепятства всякакъв вид увлекателно преживяване, защото увличането изисква много по-богати актове на въображението от строгото придържане към пропозиционалното съдържание на текста, до което, изглежда, е ограничена „уместността“. Аргументите ми срещу Уолш са както следва. (1) Идеята за фабулен свят не изисква изчерпателно изпълване на неговото пространство: има разлика между допускането, че има непрекъсната пространствена тъкан между споменатите в наративния текст места и нуждата да се визуализира всяка точка от тази тъкан. (2) Може да е необходимо да си представим много малко, за да осмислим даден наративен текст; но, стига да продължават да зачитат текстовата информация, читателите не могат да бъдат обвинявани за това, че си представят твърде много. Картографирането на *Ревност* е начин да се ангажираме с текста. (3) Наративът не може да бъде редуциран до времето, също както световите не могат да бъдат редуцирани до пространственото. Уолш твърди, че термин като *времепространствен* е чисто понятийно свързване, а не синтез; но всеки опит да си представим движенията на персонажа доказва обратното.

бъде увлечена от фабулния свят, но и да го сподели с други и да участва в неговото изграждане.

Идеята за фабулен свят не свежда всички художествени произведения до еднообразен модел, тъй като „световостта“ може да се осъществява на различни степени. Наративността на даден текст е функция на неговата световост, а неговата световост е функция на способността му да изгражда ментална репрезентация, която да удовлетворява трите условия, обсъдени тук: да е логически последователен, достатъчно голям, за да стимулира въображението, и да е преживяван като завършен.

Цитирани източници

Alber, Jan. 2016. *Unnatural Narrative: Impossible Worlds in Fiction and Drama*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Alber, Jan, Stefan Iversen, Henrik Skow Nielsen, and Brian Richardson. 2010. “Unnatural Narrative, Unnatural Narratology: Beyond Mimetic Models.” *Narrative* 18 (2): 113–36.

Aristotle. 1945. *Poetics*. Translated and introduction by Malcolm Heath. New York: Penguin Books.

Auslander, Philip. 2015. “Théâtre et performance: L’Évasion de la représentation.” In *Corps en scenes*, edited by Catherine Courtet, Mireille Besson, Françoise Lavocat, and Alain Viala. Paris: CNRS Edition.

Barthes, Roland. 1974. *S/Z*. Translated by Richard Miller. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Beckett, Samuel. 1952/54. *En attendant / Waiting for Godot*. Bilingual edition translated from the French by the author. New York: Grove Press.

Chatman, Seymour. 1978. *Story and Discourse*. Ithaca NY: Cornell University Press.

Currie, Gregory. 1990. *The Nature of Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Doležel, Lubomír. 1998. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore md: Johns Hopkins University Press.

Forster, E. M. (1927) 1953. *Aspects of the Novel*. London: E. Arnold.

Genette, Gérard. 1976. “The Boundaries of Narrative.” *New Literary History* 8:1–13.

Herman, David. 2009. *Basic Elements of Narrative*. Malden MA: Wiley-Blackwell.

Jenkins, Henry. 2007. “Transmedia Storytelling 101.” *Confessions of an Aca-Fan*, March 22. http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html

Knight, Lionel Charles. (1933) 1964. "How Many Children Had Lady Macbeth? An Essay in the Theory and Practice of Shakespeare Criticism." In *Explorations*, 15–54. New York: New York University Press.

Kripke, Saul. 1972. "Naming and Necessity." In *Semantics of Natural Language*, edited by D. Davidson and G. Harman, 253–355. Dordrecht: Reidel.

Maître, Doreen. 1983. *Literature and Possible Worlds*. London: Middlesex Polytechnic Press.

Nabokov, Vladimir. 1980. *Lectures on Literature*. Edited by Fredson Bowers. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Pratt, Mary Louise. 1977. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.

Prince, Gerald. 1982. *Narratology*. The Hague: Mouton.

Racine, Jean. 1998. *Phèdre*. Petits classiques Larousse, presented, edited, and annotated by Laurence Giavarini and Eve-Marie Rollinat-Levasseur. Paris: Editions Larousse-Bordas.

Ronen, Ruth. 1994. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.

Ryan, Marie-Laure. 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press.

—. 2009. "Temporal Paradoxes in Narrative." *Style* 43 (2): 142–64.

—. 2011. "Narratology and Cognitive Science: A Problematic Relation." *Style* 44 (4): 469–95.

—. 2015. "Texts, Worlds, Stories: Narrative Worlds as Cognitive and Ontological Concept." In *Narrative Theory, Literature, and New Media: Narrative Minds and Virtual Worlds*, edited by Mari Hatavera, Matti Hyvärinen, Maria Mäkelä, and Frans Mäyrä, 13–28. London: Routledge.

Ryan, Marie-Laure, and Jan-Noël Thon, eds. 2014. *Storyworlds across Media*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Saint-Gelais, Richard. 2005. "Transfictionality." In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, 612–13. London: Routledge.

—. 2011. *Fictions transfuges: La transfictionnalité et ses enjeux*. Paris: Seuil.

Schaeffer, Jean-Marie, and Ioana Vultur. 2004. "Mimesis." In *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan, 309–10. London: Routledge.

Todorov, Tzvetan. (1970) 1975. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. Ithaca NY: Cornell University Press.

Virtanen, Tuija. 1992. "Issues of Text Typology: Narrative – a 'Basic' Type of Text?" *TEXT* 12:293–310.

Walsh, Richard. 2017. "Beyond Fictional Worlds: Narrative and Spatial Cognition." In *Emerging Vectors of Narratology*, edited by John Pier and Philippe Roussin, 461–78. Berlin: Walter de Gruyter.

Walton, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge MA: Harvard University Press.

Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Worlds of Works of Art*. Oxford: Clarendon Press.