



Читателят на научна фантастика: опитите за читателска теория на жанра

[Александър Попов](#)
[Владимир Полеганов](#)

Статията прави обзор на критическите опити да се очертае идентичността на жанра на научната фантастика през спецификата на езика. Всички тези опити – от Дарко Сувин през Самюъл Р. Дилейни и Деймиън Бродерик до Хал Дънкан – стигат по един или друг начин до заключението, че научно-фантастичният текст изисква определен тип читател. Независимо дали ще е някой, който с лекота разпознава „новумите“ (по Сувин) в произведението, или разчита кодовете на научно-фантастичното, този читател пристъпва към текста „въоръжен“ с цял набор от инструменти, които, както твърди Дилейни, просто нямат функционалност спрямо един реалистичен текст.

This work provides an overview of the critical attempts at outlining the identity of the science fiction genre – through the nature of its specific language. All of these attempts – ranging from Darko Suvin’s work, through that of Samuel R. Delany and Damien Broderick, to Hal Duncan’s – arrive at a single conclusion (albeit along somewhat different roads): that the science fiction text demands a certain type of reader. Regardless of whether he or she can comfortably recognize the novums in a work of fiction (following Suvin), or can handle them through the codes of the science fiction genre, this kind of reader approaches the text well-equipped with a full set of tools that, according to Delany, are simply not functional when applied to a realist text.

Въведение

Академичният интерес към жанра на научната фантастика, към мястото му на картата на модерните литератури и към вътрешната му динамика идва десетилетия след първите опити за обговаряне и осмисляне на въпроса за идентичността отвътре. Преди това вниманието е било общо – към фантастичното като цяло – без сериозни усилия за разграничаване на един поджанр от друг и очертаване на разликите между тях. Пример за това е изследването на Цветан Тодоров „Въведение във фантастичната литература“, което, макар и интересно в стратегията си да структурира жанровете на нереалистичното, изглежда някак откъснато и закъсняло от емпирична гледна точка. През 1968 г., когато Тодоров завършва изследването си, фантастичното вече има ясно оформени територии, както чисто литературно, така и икономически. Произведенията, за които авторът пише, вече са в неясното минало на жанра (въпросът за началото на фантастиката и научната фантастика в частност все още е спорен) и малко от тях отговарят на все по-утвърждаващите се в този период (60-те и 70-те години на 20. век) жанрови идентичности (фентъзи, научна фантастика, хорър). „Въведението“ на Тодоров е полезно (и задължително), ако някой поиска да си изгради представа за еволюцията на мисленето на фантастичното в литературата, но няма да помогне много, ако същият реши да си обясни какво прави един фантастичен (според днешните представи) текст *фантастичен*, какво в езика и темите му *работи* по различен начин – само с указанията на Тодоров няма да стигне далеч. (Ако все пак интересът му е към онова писане, което във френскоезичния свят от 20-те и 30-те години на 20. век наричат *le fantastique littéraire*, текстът на Тодоров ще е от изключително значение). Казано накратко, днешният



читател и изследовател разполага с корпус от текстове, които са ясно класифицирани, и говоренето за тях като представители на някакво общо Фантастично, в каквито и структури да е разпределено и разграфено то, винаги ще е недостатъчно.

Пътят на научната фантастика (science fiction, SF, sci-fi, skiffy; НФ) тръгва от списанията от 20-те години на 20. век в САЩ и Великобритания. Поставянето на по-ранно начало не може да се осъществи, без да бъде отговорено на въпросите „Кой е първият научно-фантастичен роман?“, „Каква е разликата между НФ и утопия/антиутопия?“, „Каква е разликата между НФ и scientific romance?“ ([Roberts 2011](#): 72 – 86), а настоящата статия няма да се занимава с тях. Нататък той преминава през икономически и социален възход (в периода между 60-те и 80-те години тиражите на научно-фантастичните романи се увеличават с десетки и стотици пъти и в някои случаи достигат до милиони копия и съответно появата на бестселъри; междуременно фендъмът – всички организации на читатели, писатели и критици, – става все по-фокусиран върху задачата да осмисли и обговори себе си и жанра, от който е част; провеждат се първите конференции в академичен контекст; НФ навлиза като предмет в университетите: най-рано в САЩ, където през 1953 г. Сам Московиц провежда първия курс по научна фантастика в Сити Колидж, Ню Йорк) и стига до статута на едновременно попултурен феномен и любим обект за изследване от страна на постмодерните критици днес. Интересно е твърдението на Брайън Макхейл в книгата му *Postmodernist Fiction*, че НФ е за постмодернизма това, което е детективският роман за модернизма: онтологичният жанр *par excellence*, както детективският е епистемологичният жанр *par excellence* ([McHale 1987](#): 16). Някъде по средата на този път – през 60-те години, – се появява и интересът към езика на научната фантастика, който включва и интерес към читателя на този жанр.

Настоящата статия следва този път като единствения засега ясно очертан и продължил достатъчно дълго в контекста на т.нар. SF Studies, и застава на страната на твърдението, че научната фантастика в днешния си вид се е оформила главно под влиянието на англоезичните си представители, което, заедно с повсеместното технологизиране на света, оформя другоезичните „научни фантастики“ по света (руска, полска, японска – да вземем само някои от езиците, дали „големи“ гласове на жанра). Статията също така проследява опитите да се мисли научната фантастика първо като отделен език и второ, като специфичен набор от теми и образи. Език, който изисква научаване; който с времето читателят усъвършенства; който функционира различно от този на реалистичната или която и да е друга литература.

Както стана ясно, въпросът за начина на четене на научна фантастика е свързан с въпроса за това какво представлява научната фантастика. Според критика Дарко Сувин жанрът използва познат още от „машината“ на мита инструмент – *остранението*. Но за разлика от мита НФ гледа на времето, на периода, в който е положен сюжетът на произведението, като на нещо променливо, уникално, което изисква друг инструмент – този на *когнитивната* гледна точка ([Suvin 1979](#): 7). Този втори поглед вижда отвъд съдбовно определените рамки на митологичния свят, забелява елементите, които „носят бъдещето“ и така всъщност „чете“ настоящето. Така НФ вече значи литература, за която са нужни две неща: настоящето и отношението между остранение и възприятие. От играта между тях се ражда успешното научно-фантастично произведение, чиято основна формална техника е изграждането на „алтернативна на емпиричното обкръжение на автора въображаема рамка“ ([Suvin 1979](#): 7).

Представата за успешното (не в смисъла на идеално, а на работещо и говорещо ясно езика си) произведение поражда множество дискусии на различни нива в сферата на модерната фантастика: от споровете за стил срещу съдържание във фендъма до обсъждания на теми, засягащи „истинността“ на идентичността на НФ като отделен и реален жанр, а не просто като маркетингова категория в контекста на все по-разрастващия се книжен пазар. Американският писател и критик Самюъл Р. Дилейни прави следващата голяма стъпка след Сувин в посока очертаване на специфичния език на НФ и осветляване на начините, по които той функционира. Ако Сувин остава на нивото на когнитивното остранение като достатъчна обяснителна рамка, в която жанрът в своята цялост е разгледан като феномен, очакващ (и получил) теоретично обяснение, Дилейни прониква по-надълбоко и навътре в тялото на този „звяр от думи“, както се изразява Патрик Париндър ([Parrinder 1979](#)), за да извади на показ местата, от които когнитивното според разбирането на Сувин действа и превръща



написаното в НФ. Тези места са, разбира се, езикови. Те са онези „носещи бъдещето“ елементи. През 1968 г., същата, в която Тодоров завършва своето „Въведение“, фокусирано върху написани десетилетия и векове по-рано текстове, в класическото си вече есе *About 5750 Words* Дилейни дава своя отговор на въпроса „Жанр на идеите или на стила е НФ?“, но и предлага обяснение за начина, по който читателят на фантастика възприема текста. За целта използва актуални към момента, ясно разпознаваеми като „жанрови“, примери. „Процесът, който съпровожда движението на окото от дума на дума, е процес на корекция и ревизия, не на прогресия. Всяка нова дума ни кара да преразгледаме сложния образ в главата си, изграден от тези преди нея. Около значението на всяка дума има поле, пространство за корекция на образа, към който се приближаваме“ ([Delany 2009](#): 4). Непрестанната корекция от страна на читателя и внимателно избраните думи по пътя на изречението, на параграфа, от страна на писателя, правят възможно функционирането на научно-фантастичния текст като такъв. Всяка неопитност (читателска, писателска) води до неразбиране или просто до някое стереотипно, приключенско романче. Лошата фантастика наистина е литература на бягството, но не от реалността, а от читателската и авторова отговорност. Разбира се, Дилейни не твърди, че коригираните образи в главата на читателя са удоволствие, което може да предостави единствено НФ. Връзките, които изграждат думите в изречението, произвеждат различен ефект в различните типове литература. Всеки има свое ниво на условност (*subjunctivity*). В реалистичната проза това ниво се определя като „може да се е случило“ (да, измислица, но тя е напълно възможна в нашия свят). Във фентъзито това е нивото „няма как да се е случило“ (знаем, че законите на физиката, химията, биологията няма как да го допуснат). Във фантастиката обаче *subjunctivity* е на ниво „не се е случило“. Читателят е прочел изречение или поредица от изречения. Корекциите са довели образа в главата му до максимална яснота, яснота, която свързва този образ от една страна с личния опит на читателя, а от друга – със знанията му за реалния свят, за науката на този свят и посоките на развитие, които отваря нивото ѝ към момента на четене. Това ниво на „не се е случило“ дава по-голяма възможност на писателя по отношение на възможни думи, които да последват вече написаните.

Mundane fiction vs science fiction

Mundane fiction е определение, така и недобило статута на официален термин, с който се описва реалистичната художествена проза. Mundane идва от латинската дума *mundus*, 'свят', и служи за знак, – използван най-вече от читателя, автора и критика на научна фантастика – маркиращ поне две характеристики: първо, това са всички онези разкази, повести и романи, които се занимават със света тук и сега във формите му, познати на сетивата ни и на инструментите на учените ни, и второ, това са всички онези издания, които се публикуват и продават по книжарниците паралелно с фантастичните такива. Разделението между *mundane fiction* и *science fiction* (или, както може би би било това на български: между *литература* и *фантастика*) е удобно от икономическа и донякъде естетическа гледна точка, но то може да е фокус на друга статия, занимаваща се по-сериозно с възникването и формирането на жанровете.

Тук ще използваме *mundane* в смисъла му на „друг тип текст“, различен от фантастичния и изискващ определен тип речник от страна на читателя, отново различен от фантастичния. Също така ще използваме *mundane* и в конкретната му опозиция със *science*, а именно: проза, която работи с „неизкривеното“ настояще ([Delany 1984](#): 177). НФ, противно на разпространените схващания за нея, също се занимава с настоящето. То обаче е значително изкривено след „игра“ от страна на писателя със съществуващи в света (който обитават с читателя) факти от областта на точните и хуманитарните науки.

На няколко места в своите есета и изследвания Самюъл Р. Дилейни се спира на разликите в дискурса на *mundane fiction* и този на НФ. Дискурсът на *mundane fiction* е даденост. Читателят го познава или ако не го познава посредством личния си опит, разполага със сигурно (доколкото е възможно) знание, че този набор от знаци сочи към набор от означаеми, които човешките памет и опит могат да извикат веднага. Читателят на реалистична проза (дори в най-съноподобните ѝ измерения, като например „Александрийският квартет“ от Лорънс



Дърел) не е изправен пред задачата да изгражда, да кажем, света на града, в който се развива действието, тухла по тухла. Същото важи и за социални структури дори когато те са изкривени в посока на абсурда, както е в произведенията на Кафка. Ако четете научна фантастика обаче, читателят е принуден да се включи в една много по-флуидна и спекулативна игра. Дискурсът в научната фантастика не е даденост, дори не е един. Той се променя от история в история и представлява конструктор, който трябва да бъде изграждан наново всеки път. Или, продължава Дилейни, „на всяко изречение трябва да се питаме какво в света на историята трябва да е различно от нашия, за да може това изречение да бъде изречено“ ([Delany 1984](#): 68). Така читателят събира, изречение по изречение, един друг свят, който влиза в диалог (и този диалог неизбежно създава напрежение) с представата му за реалното и за реалния свят изобщо.

Този процес не е лесен и не всеки читател достига до лекотата на изграждане на новия свят, при която от автора не се очаква да представя другостта посредством дълги и подробни обяснителни абзаци. Добрият читател на НФ е чувствителен към намеката, към детайла. Той или тя знае, че когато прочете в текст изречение, в което героят ползва набързо кранчето за прясна вода, за да измие ръцете си, светът извън стените на тази баня или кухня има проблем с водата. (Слепотата у читателя за такива детайли или страхът на писателя от наличието на такава сред читателската аудитория са сред причините за появата и относителната и до днес стабилност на феномена, наречен *infodump*: изливане на детайли и подробни обяснения за новия свят в солидни абзаци, често с дидактичен тон.) Добрите читатели осъзнават и че четеният текст не е алегория; изреченията в него, колкото и странно да звучат, не са носители на метафорично съдържание. „Светът ѝ се взриви“, пише Дилейни, е изречение, възможно както в реалистичната проза, така и в научнофантастичната, но да го четем в произведение, принадлежащо към жанра на втората, предимно като описващо силно емоционално състояние на героинята вследствие на травмиращо събитие, би било най-малкото непродуктивно. Според Дилейни именно такива възможности метафоричното да се сведе до буквално и необходимостта това да се прави посредством максимално точни и ясни изречения правят диалога между измисленото и реалното така интересен и предизвикателен. Както и невъзможен в реалистичната проза.

В едно свое по-късно изследване, *The American Shore*, Дилейни добавя още наблюдения върху типа дискурс на НФ и на реалистичната проза. Освен че при реалистичната проза не се осъществява диалог с реалния свят, тя е всъщност безгласна, защото това, което се чува (и което се предоставя на читателя на съвсем близко за опита и паметта му разстояние), е гласът, дискурсът на реалния свят, който говори непрестанно и снабдява текста със значения. Социалната реалност ще устои, това казва този глас. Това знае, че четете, и това очаква читателят. Така възможностите, за които говори реалистичната проза, са тези за *привързаност* и *отвързаност* (Дилейни ги определя съответно като „робство“ и „лудост“) ([Delany 2014](#): 48). За разлика от това „двуезичие“ НФ разполага и с трети дискурс. Като всеки художествен текст, и научнофантастичният е обърнат, както навътре към изграждането на художествения свят, така и навън към читателя, който трябва да декодира едно по едно изреченията и да ги преосмисля като неметафорични, защото тъкмо те изграждат другия свят в диалог с реалния. От трета страна обаче, в НФ текст срещу втория глас стои този на реалния свят, който изпраща значенията си към фантастичния текст като страна в диалога. Добрият писател успява да хармонизира трите дискурса. Добрият читател знае за тях или поне усеща присъствието им.

Мегатекстът на НФ: Деймиън Бродерик

В *Reading by starlight: postmodern science fiction* критикът и автор на НФ Деймиън Бродерик, основно под влияние на трудовете на Самюъл Дилейни, изследва жанра като сбор от писателски и читателски протоколи, които го обуславят като качествено различен от нефантастичната (*mundane*) литература. Вероятно благодарение на принадлежността си към научнофантастичната общност, Бродерик правилно подхожда към НФ, като взема предвид социално-икономическите и исторически фактори, изиграли основна роля за нейното възникване и развитие. Макар и зародил се като предимно формулативна приключенска



литература в пълп списанията от началото на 20. век (а може би именно заради това), жанрът постепенно фокусира предния си план върху въображаемия *обектен свят*, така както го възприемат въображаеми *субекти*, за разлика от нефантастичната литература, която е съсредоточена предимно върху субектите си ([Broderick 1995](#): xii). Изследването му обединява аргументите на множество жанрови теоретици и критици, за да достигне до определение на НФ, което е по-скоро динамично, обусловено от режимите на функциониране на НФ, отколкото статично и подчинено на преобладаващо тематични и/или структуралистски анализи.

Изходни въпроси за Бродерик са: „Какви са жанровите компоненти на НФ? Как се съчетават те? Как биват конкретизирани от читателите ѝ? Как текстовете от своя страна конструират потенциалните си читатели?“ ([Broderick 1995](#): xiii). Историческият контекст се оказва ключов на всяка стъпка от търсенето му на отговори. Един от началните параметри на изследването е третирането на НФ като епистемологичен инструмент, подчинен – къде умишлено, къде ненадейно – на едно четене на епистемата (в смисъла на набор от активни дискурси в дадено време и пространство) на постоянен конфликт между „двете култури“ и на постоянна промяна вътре в самите дискурси, които я съставляват (предимно технологични по естество, когато става дума за НФ). „Целта“ на НФ, изразена в нещо като своеобразен манифест от Хюго Гърнсбак (редактор на пълп изданието *Amazing Stories*, през 20-те години на миналия век), е да смесва „научни факти с пророческа визия“, „да дава знание... в лесно смилаема форма“, освен това да бъде един увлекателен романс ([Broderick 1995](#): 7). Макар и пределно наивно, това определение показва, че още в зародиша си НФ тръгва по съвсем различен път.

Отговорите на горепосочените и сродни въпроси се оказват действително ключове за разбирането на жанра, тъй като открояват неговите съществени белези и показват какви точно са протоколите, които правят съществуването му възможно. Чрез тях става възможно разгръщането на една теория на рецепцията на НФ. На първо място Бродерик разглежда проблема за трудното възприемане на НФ от иначе опитни читатели на литература, които обаче не са получили своята инициация в жанра. Той използва термина *мегатекуст* (авторът посочва, че още по-удачен би бил друг – *хипертекуст*, стига да не се използваше устойчиво като наименование за световната мрежа), въведен от Брук-Роуз ([Brooke-Rose 1991](#): 243) и означаващ енциклопедичното познание и опит, върху които се опира една литературна история, за да постигне нужната степен на реализъм ([Broderick 1995](#): 57). В реферирания текст на Брук-Роуз *мегаисторията* е споделяната информация, която позволява на читателите да четат един текст като правдоподобен (била тя историческа, географска, икономическа, жанрово-теоретична и т.н.). Според Бродерик НФ също разчита на такава мрежа от факти и преживявания, частично усвоена от всеки един умел читател. Разликата идва от това, че мегатекустът на реалистичната литература (*mundane fiction*) е от една страна енциклопедичното познание, което читателят използва в ежедневието си, а от друга – конвенции на четене, които се възприемат като естествени, и следователно остават фонови, т.е. слабо или напълно неосъзнати в общия случай.

Читателят на научната фантастика трябва да премине през своя период на чиракуване ([Broderick 1995](#): xiii), за да може да разбира жанровите текстове, дори преди това вече да има богат литературен опит (всъщност, най-вече в този случай, доколкото непредубеденият от опита читател много по-лесно навлиза в тази практика). Какво характеризира тази разлика между мегатекустовете на НФ и нефантастичната литература? Ако все пак НФ почива върху наукотехнологични иновации, нали те трябва да са до голяма степен изводими от научните принципи, които са достъпни и за читателя на реалистична литература? Проблемът не се корени в някаква логико-методологическа разлика, а в самия език на НФ. „НФ прилага метафорични стратегии чрез метонимични тактики“ ([Broderick 1995](#): 56). Езикът на НФ е език на „вживяното“ (*lived-in*) бъдеще. Прословутият пример от творчеството на Робърт Хайнлайн, който Дилейни дава в своето есе *About 5,750 Words* ([Delany 2009](#): 13) – „The door dilated“ („Вратата се разшири“) – не би бил смислен, ако се чете като реалистична проза, тъй като мегатекустът на реалистичната литература не би могъл да подсигури неговата правдоподобност, но и защото режимът на работа на езика в една реалистична творба не би могъл да попълни тази липсваща информация. Различното ниво на условност (*subjunctivity*) позволява на подобни изречения да функционират: „В този специален вид текст, метонимията първо преминава през каскади от незаземени (*suspended*) лексикални



парадигми, думи, които се възприемат като метафорично еквивалентни, които са впоследствие отвързани и пуснати да се реят, освободени от каквато и да е следа от някаква предполагаема ежедневна *пряка* референциална връзка с реалността“ ([Broderick 1995](#): 57).

Езиковата разлика позволява обособяването на отделен мегатекст, който се конструира според различни принципи и е изграден от различни жанрови *икони* (терминът като че ли нарочно препраща към два смисъла: най-разпознаваемите и важни образи от една страна, и в същото време семиотичен знак, щрихиращ комплекс от значения). В такива икони се превръщат именно някои от новите означаващи и синтагми, породени от специфичното за НФ четене. Според Гари К. Улф иконите са подобни на жанровите стереотипи и конвенции, но за разлика от тях запазват жизнеността си дори когато са отделени от конвенционалните жанрови структури ([Wolfe 1979](#): 16). Гуинет Джоунс ([Jones 2003](#)) разглежда част от най-популярните жанрови икони и изтъква, че те са разпознаваеми не само за читателя на жанра, но и за масовата съвременна публика; именно това ги прави икони. Бродерик уточнява, че иконографията на НФ не фиксира статично значение; например образът на робота варира в рамките на изключително разнообразен спектър в творчеството дори на жанрови класици като Карел Чапек, Айзък Азимов, Артър Кларк, Станислав Лем и т.н. Описанието напомня на *теорията на прототипите* в когнитивната наука (вж. например [Rosch 1977](#), [Lakoff 1987](#)), от своя страна стъпила върху концепцията за семейните прилики на Витгенщайн. Роботът на Азимов е различен от този при, да речем, Кларк, но винаги нещо свързва тези разнолики образи и ги държи в една и съща семантична категория, разпознаваема за читателя на НФ.

Иконите в литературата на когнитивното остранение според Бродерик ([Broderick 1995](#): 62) са по начало „дестабилизиращи и многогласни“, но в същото време функционират като „дискурсивни атрактори“, т.е. състояния на стабилност, към които повествованието се стреми. Читателите, непознаващи иконографията на жанра и невладеещи езика му, биха подхождали с напълно погрешни очаквания към него; тяхното четене ще премине през коренно различна поредица от атрактори в повествователното *фазово пространство*, чиито обособени територии наричаме жанрове ([Broderick 1995](#): 23), ако изобщо достигне до такива стабилни състояния на смисъл.

Бродерик прави интересна и важна бележка по отношение еволюцията в мисълта на Дилейни. За втория условността (subjunctivity) първоначално представлява „напрежението по нишката на значението, която свързва дума и обект“, но десетилетие по-късно определението се променя в „напрежението по нишката на значението, която свързва двойка дума-образ с друга двойка дума-образ“ ([Broderick 1995](#): 68). Посоката на означаване е изместена от реферираната реалност към неврологичния субстрат. Дилейни отхвърля фразата „subjunctivity tension“ в полза на едно мислене за този процес като за „семантична енергия“, която поне теоретично е локализируема и измерима в човешкия мозък ([Delany 1984](#): 217). Така, поне на теория, хипотезата, че езикът на НФ е различен по вид от този на нефантастичната литература, би трябвало да бъде проверима и на практика чрез методите на точните науки. (Към момента е спорно доколко съвременната когнитивна невронаука позволява подобни изследвания; интересно е да се отбележи, че друга разкратена между хуманитарните и естествените науки дисциплина за момента сякаш би могла да предложи компромисен апарат за анализ. Макар и, разбира се, страдаща от присъщи на хуманитаристиката проблеми, тя поне е практически приложима. Става дума за полето на когнитивната лингвистика. Щрихирането на една такава изследователска програма обаче няма как да бъде вместено тук.)

Тази присъща децентрализираност на НФ и нейните прочити, постоянното конструиране на нейните светове от читателя и неизбежната им деконструкция (в смисъла на Дилейни) превръщат жанра в „машина за мислене“ ([Parrinder 1980](#): 42), а именно – машина за мислене на различното (Относно читателската деконструкция в НФ вж. например *How to Read the Dispossessed* ([Delany 2009](#)), където са анализирани именно *непоказаните* аспекти на измисления свят в романа на Ле Гуин, както и неговите вътрешни противоречия; подобно задълбочено четене е още по-важно за НФ текстовете, тъй като познанието за техните светове бива конструирано динамично от читателя, вместо да е на разположение в устойчивото енциклопедично познание).



Теория на жанровата модалност: Хал Дънкан

Струва си да се обърне внимание и на друг конкретен модел на четенето на фантастична литература, а именно този, предложен от Хал Дънкан: в книгата *Rhapsody: Notes on Strange Fictions* ([Duncan 2014](#)), но най-вече в онлайн публикациите му ([Duncan 2009a](#), [Duncan 2010](#)). Всъщност моделът претендира за универсална приложимост към литература от всякакъв род. На пръв поглед това го противопоставя на модела на Дилейни, според който НФ е *паралитература*, различна по вид от *mundane* литературата, писана и четена на друг език. При по-внимателно вглеждане обаче, става ясно, че разликата е по-скоро в теоретичния уклон на двата модела. Този, който Дънкан очертава, е далеч по-ясно заявен като принадлежащ на структурализма, сроден с моделите на фантастичното и на повествованието на Цветан Тодоров и модела на Нортърп Фрай за фазите в литературата (Дънкан анализира техни аспекти през собствената си теоретична призма в [Duncan 2008](#), [Duncan 2009b](#)). Моделът на Дилейни, от своя страна, се интересува повече от динамичния процес на взаимно обусловени конструиране и деконструкция на фоновия обектен свят (тук второто съществително да не се чете като „разрушаване“, а именно като процеса на търсене на вътрешни противоречия в текста).

Освен че моделът на Дънкан е силно повлиян от концепцията за *нива на условност* (levels of subjunctivity) на Дилейни, той е интересен и по друга линия – Дънкан, също като Дилейни, е преди всичко писател на НФ, и също като Дилейни теоретизира процеса на конструиране на фантастичното в собствената си художествена проза. *Vellum* ([Duncan 2005](#)) и *Ink* ([Duncan 2007](#)) са ярки примери за научна фантастика, която по осъзнат начин въплъщава теоретичните предположения на автора си.

Относителната отдалеченост от академичното теоретизиране при Дънкан е още по-изразена, отколкото при Дилейни (който е университетски преподавател, за разлика от Дънкан). Това е видно дори в терминологията, която Дънкан изобретява, за да говори за своя модел на повествователната модалност. Следвайки стъпките на Дилейни, той предлага хипотезата, че литературата може да се изследва според динамиката на променящото се отношение субект – *реалност*, т.е. според това как субектът подхожда спрямо обектния свят и как това е заложено в езика. Модалностите, които Дънкан откроява, съответстват грубо на модалните глаголи в английския език: *do* (епистемологичната модалност; нещо (не) се е случило/се случва/ще се случи), *might* (алетичната модалност [от *aletheia*, истина]; нещо може би се случва, и съответните времеви вариации), *must* (деонтичната модалност [от *deon*, дълг]; нещо трябва да се случи), *will* (булетичната/буломаична модалност [от *boulomai*, искам/възнамерявам]; нещо е желано да се случи).

Базовата модалност на реалистичната литература (също като при Дилейни) е тази на „това се случва“. Всяко отклонение от тази основа Дънкан нарича *narrative quirk* (повествователна чудатост, завой, кривване, отклонение и пр.). Така всяка от четирите категории модалности може да бъде „усукана“ по различни начини. Например новумът, дефиниран от Дарко Сувин като технологично нововъведение в художествения свят, е наративно отклонение, което променя параметрите на възможното в света посредством наличните в него технологии. Други алетични отклонения, които Дънкан дефинира спрямо базовата модалност на споделения от читателите свят (фоновото енциклопедично познание), са: *химера* (промяна в метафизиката на художествения свят; например пътуването със свръхсветлинна скорост е възможно – една от иконите на жанра, онагледена знаково през образа на Хилядолетния сокол в „Междузвездни войни“), *ератум* (промяна в познатата история; например немските и японските сили печелят Втората световна война, както в романа на Филип К. Дик „Човекът от високия замък“), *сутура* (промяна в логическите закони, които контролират повествованието, каквито примери могат да бъдат посочени в литературата на сюрреализма).

Останалите модалности се характеризират със свои собствени пространства на вариация, като Дънкан дефинира термини за всяко възможно отклонение (имената им ясно заявяват предпочитанията на автора към пълп естетиката на НФ, макар и класическата етимология все пак да носи със себе си претенция за академичност). Така например детективският роман



може да бъде анализиран според динамиката на усукване на епистемологичната модалност в едно произведение (какво е известно като факт, какво се предполага, какво липсва като информация и т.н.), трагедията – според динамиката на противоречащи си морални императиви, хорърът и готиката – според динамиката на афективните реакции на героите и т.н.

Моделът на наративната модалност напомня силно на схемата на Цветан Тодоров: чисто странно – фантастично странно – фантастично вълшебно – чисто вълшебно ([Тодоров 2009: 42](#)), с тази разлика, че увеличава размерността на жанровото пространство и позволява една далеч по-сложна динамика на движение на читателската реакция спрямо текста. Четирите модалности в този модел, разгледани в различните им проявления, дефинират пространството на всички възможни светове, т.е. на възможните обектни светове, които, както беше демонстрирано, са основният фокус на НФ. *Vellum* и *Ink*, двата големи романа на Дънкан, представляват именно експлозия на възможни светове, която онагледява как дадена точка от жанровото пространство може да бъде достигната чрез краен брой структурни трансформации.

Теорията на Дънкан на пръв поглед изглежда твърде усложнена изпод множеството нови термини, чиито полезност и директно приложение често не са очевидни от пръв поглед. Въпреки нуждата от прецизиране и демонстрация чрез подробни анализи на конкретни текстове, тя предлага няколко сериозни предимства. На първо място, постулира една добре дефинирана и богата жанрова теория, която намира отражение в самия език, т.е. моделът е достатъчно експресивен, за да се справи с голямо разнообразие от примери, и в същото време хипотезите, които генерира, са лесно проверими чрез конкретни текстове. Друго предимство е явният мост към трудовете на Сувин и Дилейни, който разполага този амбициозен модел във вече съществуваща теоретична матрица.

Не по-малко важно е, че моделът е построен именно на базата на отношението между възприемащия субект (герой/ разказвач/ читател) и света (художествен/ теоретичен/ реален), т.е. това е рецептивен модел на четене, макар и да поставя толкова сериозно ударение върху конкретни структури (дългият списък от нови термини може би излишно подсилва това впечатление). Въпросните структури могат да бъдат плодотворно мислени като продукт на възприемащото съзнание, което активно преработва информация, за да я напасне в кохерентна картина за света (реален или измислен), т.е. през инструментите на съвременната когнитивна наука. Именно тогава понятията от когнитивната лингвистика като *енциклопедично познание* (понятието може да се разглежда като сродно с мегатекста на Бродерик), *когнитивни прототипи*, *ментални пространства* ([Fauconnier 1994](#)), *теория за смесването на понятия* ([Fauconnier and Turner 2008](#)), *теория на съзнанието* и др., могат успешно да бъдат използвани, за да се проследи динамиката на конструиране на художествения свят в НФ. Казано с други думи, „корекцията на образа“ на Дилейни, която се случва по силата на протоколите на мегатекста на Бродерик, предизвиква остранението и когнитивната реакция според Сувин.

Цитирана литература

[Тодоров, Ц.](#) авт, 2009. [Въведение във фантастичната литература](#), София: Сема ПШ.

[Broderick, D.](#) авт, 1995. [Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction](#), London: Routledge.

[Brooke-Rose, C.](#) авт, 1991. [A Rhetoric of the Unreal. Studies in Narrative and Structure, especially of the Fantastic](#), Cambridge: Cambridge University Press.

[Delany, S.R.](#) авт, 1984. [Starboard Wine, More Notes on the Language of Science Fiction](#), Pleasantville, NY: Dragon Press.



[Delany, S.R.](#) авт, 2009. [The Jewel-Hinged Jaw: Notes On the Language of Science Fiction](#), Middletown, CT: Wesleyan University Press.

[Delany, S.R.](#) авт, 2014. [The American Shore, Meditations on a Tale of Science Fiction by Thomas M. Disch – “Angouleme”](#) Reprint., Middletown, CT: Wesleyan University Press.

[Duncan, H.](#) авт, 2005. [Vellum: The Book of All Hours](#), London: Pan Macmillan.

[Duncan, H.](#) авт, 2007. [Ink: The Book of All Hours 2](#), London: Pan Macmillan.

[Duncan, H.](#) авт, 2008. [More on Narrative](#). , 2017. Available at: <http://notesfromthegeekshow.blogspot.bg/2008/01/more-on-narrative.html>.

[Duncan, H.](#) авт, 2009. [Notes Toward a Theory of Narrative Modality](#). , 2017. Available at: <http://notesfromthegeekshow.blogspot.bg/2009/06/notes-toward-theory-of-narrative.html>.

[Duncan, H.](#) авт, 2009. [A Theory of Modes and Modalities](#). , 2017. Available at: <http://notesfromthegeekshow.blogspot.bg/2009/07/theory-of-modes-and-modalities.html>.

[Duncan, H.](#) авт, 2010. [Modality and Hamlet](#). , 2017. Available at: <http://notesfromthegeekshow.blogspot.bg/2010/01/modality-and-hamlet.html>.

[Duncan, H.](#) авт, 2014. [Rhapsody: Notes on Strange Fictions](#), Maple Shade, NJ: Lethe Press.

[Fauconnier, G.](#) авт, 1994. [Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language](#), Cambridge: Cambridge University Press.

[Fauconnier, G.](#) & [Turner, M.](#) авт-ри, 2008. [The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities](#), New York: Basic Books.

[Jones, G.](#) авт, 2003. [The Icons of Science Fiction](#). В [E. James](#) & [Mendlesohn, F.](#), ред-ри *The Cambridge Companion to Science Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, с-ци 163 – 173.

[Lakoff, G.](#) авт, 1987. [Women, Fire and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind](#), Chicago, IL: The University of Chicago Press.

[McHale, B.](#) авт, 1987. [Postmodernist Fiction](#), London: Methuen.

[Parrinder, P.](#) авт, 1979. [Delany Inspects the Word-Beast](#). http://www.depauw.edu/sfs/review_essays/parrind19.htm. *Science Fiction Studies*, 6(3 (November 1979)). Available at: http://www.depauw.edu/sfs/review_essays/parrind19.htm [Отворен на 2.02.2017AD].



[Parrinder, P.](#) авт, 1980. [Science Fiction. Its Criticism and Teaching](#), London: Methuen.

[Roberts, A.](#) авт, 2011. [Teaching the scientific romance](#). В [A. Sawyer](#) & [Wright, P.](#), ред-ри *Teaching Science Fiction*. London; New York; Shanghai: Palgrave MacMillan, с-ци 72 – 86.

[Rosch, E.H.](#) авт, 1977. [Human categorization](#). В [N. Warren](#), ред *Advances in cross-cultural psychology*. London: Academic Press, с-ци 1 – 49.

[Suvin, D.](#) авт, 1979. [Memamorphoses of Science Fiction](#), New Haven ; London: Yale University Press.

[Wolfe, G.K.](#) авт, 1979. [The Known and the Unknown: The Iconography of Science Fiction](#), Kent, OH: Kent State University Press.

Етикети: [научна фантастика](#)

[фантастичното](#)

[жанрова теория](#)

[мегатекст](#)

[повествователна модалност](#)

[science fiction](#)

[the fantastic](#)

[genre theory](#)

[megatext](#)

[narrative modality](#)

Година: 2016

Том: 13

Книжка: 1

Рубрика в списание *Littera et Lingua*: [Прочити](#)

Дата на публикация: 02.02.2017

Сподели: [Delicious](#) [Digg](#) [Facebook](#) [Google](#)

[Plus](#) [LinkedIn](#) [Myspace](#) [Orkut](#) [Reddit](#) [StumbleUpon](#) [Twitter](#) [Yahoo](#)

Source URL: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/lilijournal/2016/13/1/apopov>