

**Яким Петров**, докторант

*Софийски университет „Св. Климент Охридски“*

## **ШЕГИТЕ НА БЕЗКРАЙНОТО: УВОД В ДЕЙВИД ФОСТЪР УОЛЪС**

**Резюме.** Задачата на текста „Шегите на безкрайното: Увод в Дейвид Фостър Уолъс“ е да набележи някои ключови аспекти в мисленето на съвременния американски писател Дейвид Фостър Уолъс. Целта е да се отвори концептуално поле, в което текстовете на този малко познат в локален контекст автор да бъдат мислени, анализирани и критикувани.

В този смисъл статията притежава експлицитно уведен характер и се ограничава не само до най-известната творба на Уолъс – максималистският 1000+ роман „Безкрайна шегата“ — а единствено до заглавието на романа. Така „Шегите на безкрайното“ представя един спекулативен прочит на заглавието, заето от Шекспировия „Хамлет“. Чрез този спекулативен прочит статията разгръща някои от ключовите идеи, теми и позиции на Уолъсовия текст. Идеи и позиции, които трасират и преплитат полетата на съвременната философия (аналитична и континентална), лаканианската психоанализа и математиката. Оттук статията показва как следите на въпросните полета могат да бъдат открити още в заглавието на Уолъсовия роман. Също така как експликацията на тази следи отваря възможността за едно любопитно преосмисляне на конститутивната модерна трагедия („Хамлет“) и как това преосмисляне би могло да положи основите на динамично концептуално поле, в което Уолъсовото мислене да се реализира.

Не на последно място, след анализа на заглавието, обговарящ основно концептите на „шегата“ и „безкрайното“, текстът насочва и към една особена контраинтуитивна връзка между мисленето на Уолъс и философията на Ален Бадиу, която приема полетата на математиката и психоанализата за ключови в създаването на една съвременна строг а и работеща онтология.

*Ключови думи:* максималистки роман, Хамлет, шегата, жест, безкрайности (математически, философски)

### **1.**

С този текст си поставям една амбициозна задача: да направя първи стъпки в конфигурирането на концептуално поле, чрез което мисленето на култовия американски автор Дейвид Фостър Уолъс (1967–2008) да бъде представено в локален контекст, където името, текстовете и идеите му са на практика непознати.

Причината за това решение е, че Уолъсовото мислене всъщност е

едно място, в което ключови идеи от философията, математиката на XX–XXI век и психоанализата, се сплитат. И в това си сплитане изграждат особен корпус от текстове (романи, разкази, есета, научнопопулярни книги за математика, трактат по модална логика и т.н.), чиято собствена амбиция е не друга, а тази на диагностицирането и формулирането на реален изход от онова, което редица теоретици назовават или като постмодерна ситуация (Лиотар), или като капиталистически реализъм (Фишър), или с предпочитаното в този текст понятие, взето от Бадиу, демократичен материализъм. Последното Бадиу дефинира така в „Логика на светове“:

Има само тела и езици. Това твърдение е аксиомата на съвременното убеждение. Предлагам да назовем това убеждение демократичен материализъм... Индивидът така, както е определен от съвременния свят, разпознава обективното съществуване само на тела... Постмодерен е едно от възможните имена на съвременния демократичен материализъм. Нещо повече, това е в същността си *демократичен* материализъм. Това е така, понеже съвременният консенсус в разпознаването на множествеността на езиците предполага юридическото им равенство.<sup>1</sup>

По-нататък, ще защитавам хипотезата, че името Уолъс е име на събитие в полето на изкуството, бележещо опита да се отиде отвъд аксиомата на демократичния материализъм, а оттам и да се мисли по посока разгръщането на една друга субективност, способна да взима решения, да формализира ефектите, да износва последствията им. С други думи, да се мисли по посока разгръщането на една вярна и уверена субективност, белязана от истината като универсално изключение. Следвайки отново Бадиу, формулата (аксиомата) на тази субективност е: „Има само тела и езици с изключение на това, че има и истини“<sup>2</sup>.

Сега, очевидно е, че защитата на така дефинираната амбиция на Уолъсовото мислене предполага далеч по-прецизно изследване и строга демонстрация, които този текст няма възможност да извърши тук. Ето защо предприетият радикален ход, целящ едновременно да открене към горната хипотеза, а и да легитимира в някаква степен въведената връзка между Уолъс и Бадиу, но и да представи конкретен момент от Уолъсовото мислене и писане, е следният: Ще анализирам заглавието на авторовия *magnum opus* – романа „Безкрайна шега“<sup>3</sup>. Именно тази силно натоварена фраза, с която Уолъс заменя първото заглавие на книгата си „Провалено забавление“<sup>4</sup>, ще

<sup>1</sup> Цит. по: BADIOU, A. *Logics of Worlds*. London: Bloomsbury, 2019, p. xvii.

<sup>2</sup> Ibid., p. xx.

<sup>3</sup> Така превеждам заглавието на романа *Infinite Jest*, което е директна препратка към „Хамлет“. В българските преводи фразата „infinite jest“ се среща като „безпределна шеговитост“ (в превода на Гео Милев) или „неизчерпаема духовитост“ (в превода на Валери Петров). Причината тези преводи да не бъдат използвани тук, е, че те скриват ключовата за романа игра с математическата концепция за безкрайността/безкрайностите.

<sup>4</sup> Това е работното заглавие на романа, използвано от Уолъс. Информацията е взета от

бъде приета за нещото, което „брои-като-едно“<sup>5</sup>, т. е. синтезира една творба, надхвърляща 1000 страници. И по-нататък, с приемането на „безкрайна шега“ като операция по синтез на иначе свръхизобилния роман, фразата ще позволи да се оголят някои ключови значения на книгата.

По-конкретно това са значенията на специфичните форми безкрайност, работещи в романа, на свързването на тези безкрайности с идеята за шегата/шеговитото (jest), променена именно от определението си като безкрайна. Накрая, това е значението на очевидната връзка със знака „Хамлет“, чийто залог и многообразие прекосяват цялата творба, като за последното свидетелства и фактът, че по думите на самия Уолъс в „Безкрайна шега“ има над 170 Хамлетови измерения във въвеждането.<sup>6</sup>

След като маркирам тези значения, иманентни на заглавието, в заключение ще оправдая въведената близост на Уолъс до Бадиу, с което и ще се очертае траекторията на бъдещото изследване, посветено на амбицията на Уолъсовото мислене. Амбиция, артикулирана през разнообразните философски, психоаналитични и математически импликации на корпуса от негови текстове.

## 2.

Сега, преди да се навлезе във вътрешността на фразата „безкрайна шега“ – няколко бележки за жанра и контекста на романа. Те ще послужат както за добиването на обща представа за пространството, в което Уолъсовото „дълго нещо“<sup>7</sup> работи, така и ще подготвят за някои от имплицитните значения в името на творбата. Не на последно място тези бележки ще легитимират и решението на текста да се ограничи до заглавието на този доста дълъг текст. И така:

„Безкрайна шега“ може да бъде определен като максималистки роман. С това понятие Стефано Ерколино в изследването си, носещо същото име и включващо анализ на Уолъсовия opus, дефинира корпуса от текстове,

---

уикистраницата, посветена на „Безкрайна шега“: [https://infinitejest.wallacewiki.com/david-foster-wallace/index.php?title=Main\\_Page](https://infinitejest.wallacewiki.com/david-foster-wallace/index.php?title=Main_Page).

<sup>5</sup> „Броенето-като-едно“ е сред ключовите операции в онтологията на Бадиу. Най-опростено представена – „броенето-като-едно“ е структурираща qua репрезентативна операция. Операция, която позволява идентифицирането на различните множества, от които е изградена Бадиувата онтология. „Предвид не-битието на Едното, всеки едно-ефект е резултат от операция, броенето-като-едно. Всяка ситуация (+) е структурирана от такова броене.“ Цитатът и преводът са по: BADIOU, A. *Being and Event*. Translated by Oliver Feltham. London: Bloomsbury, 2013, p. 535.

<sup>6</sup> „David Foster Wallace Interview.” – The Connection with Chris Lydon. NPR. WBUR, Boston, 1996. Radio. Пълна транскрипция на интервюто може да се намери на: <https://medium.com/@kunaljasty/a-lost-1996-interview-with-david-foster-wallace-63987d93c2c>.

<sup>7</sup> Така Уолъс нарича романите си. Вж.: BOSWELL, M. David Foster Wallace and “The Long Thing”. – In: *Studies in the Novel*, Vol. 44/3. Baltimore: John Hopkins University Press, 2021, pp. 263–266.

предимно от втората половина на XX и началото на XXI век, организирани около десет категории (изведени от Ерколино), които са следните: „дължина, енциклопедичен модус, дисонантна хоралност, диегетическо изобилие, завършеност, наративно всезнание, параноидно въображение, интерсемиотичност, етически ангажимент, хибриден реализъм“.<sup>8</sup>

И по-нататък, отново от Ерколино:

Литературният обект, който целя да дефинирам в това изследване, е максималистският роман. Това е един естетически хибриден жанр на съвременния роман, който се развива през втората половина на двайсети век в Съединените щати, а после на границата на двайсет и първи век „емигрира“ към Европа и Латинска Америка. „Максималистки“ поради многообразното максимализиране и хипертрофиращото напрежение на наратива; „роман“, защото текстовете, които ще обсъждам, са наистина романи.<sup>9</sup>

Има и други, по-известни определения на този корпус от текстове, в който Уолъс заема важно място. Понятия като модерен епос (Морети), мегароман (Карл), систематичен роман (ЛеКлер), енциклопедичен роман и т.н.<sup>10</sup> Това обаче не е от значение тук. Важното е кои автори се намират в това поле вън от Уолъс. Кои са обичайните заподозрени на максимализма в литературата и особено в нейния американски контекст след Втората световна война.

Всъщност независимо от понятието, маркиращо жанра, във въпросното поле обикновено се откриват имената на Джон Барт, Томас Пинчън, Уилям Гадис, Дон ДеЛило, Уилям Гас и т. н., т. е. все автори, асоциирани с постмодерните техники на писане<sup>11</sup> и по-важно – с онези постмодерни техники и стилове на работа, които Уолъс ще критикува, подрива отвътре и опитва да надмogne през цялата си кариера. Именно в този парадокс – ясно позициониране на Уолъс до горните имена и неспираща критика към стратегиите и техниките им – се открива конститутивната амбивалентност на „Безкрайна шега“ и нейния автор.

Така това е текст, който работи като напрегнат до краен предел (максималистки) експериментален постмодерен роман и същевременно — като опит да се (из)пише изход от едно състояние както на текста, така и на мястото, в което този текст се реализира, т.е. демократично-материалистката ситуация според вече споменатото нейно определение. Последното Уолъс дефинира като ситуация, винаги вече опосредена от

---

<sup>8</sup> ERCOLINO, S. *The Maximalist Novel from Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. London: Bloomsbury, 2014, p. 7.

<sup>9</sup> Ibid., p. 6.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 10–20.

<sup>11</sup> Под постмодерни техники на писане виждам метафикционалните стратегии на автори като Джон Барт; фрагментиранияте и нелинаерни наративни решения; изобилието и играта с разнообразни покултурни референции и прочее. Отпращам и към вече споменатите категории, изведени от Ерколино по-горе.

постмодерната ирония<sup>12</sup>, от замразяваща решението и действието на субекта регресираща самосъзнателност (своеобразната Хамлетова нерешителност), от нихилистичната интелектуална поза, от ерзацдеконструктивистки жестикулации<sup>13</sup> и прочее. А ето как горното бива формулирано от самия Уолъс в програмното му есе от 1990 година „E Unibus Pluram“, което се счита и за своеобразен манифест на известния метамодерен обрат в изкуствата<sup>14</sup>:

Следващите реални литературни бунтари в тази страна може би ще се явят като една странна банда антибунтари, родени зяпачи, които ще посмееят някак да се дръпнат от ироничното гледане, ще имат детинското нахалство реално да подкрепят и артикулират недвусмислени принципи... Ще избягат от самосъзнателността и готината умореност. Разбира се, тези антибунтари ще са във от модата, преди дори да са започнали. Мъртви на страницата. Прекалено искрени. Очевидно репресирани. Назадничави, чаровно остарели, наивни, анахронични. Може би това ще е целта. Може би заради това ще са следващите реални бунтари. Реалните бунтари, доколкото виждам, са онези, които рискуват отхвърляне. Старите постмодерни такива рискуваха пъхкания и охкания: шок, отвращение, ярост, цензура, обвинения в социализъм, анархизъм, нихилизъм. Днешните рискове са други. Новите бунтари вероятно ще са артисти, склонни да рискуват прозявката, въртенето на очи, готината усмивка, сръчкването в ребрата, пародията на талантливите ироници, коментарът „О, колко банално“.<sup>15</sup>

Вече парадоксът, или по-точно диалектическото напрежение, в което Уолъсовото мислене и писане са ситуирани, може да бъде формулиран

---

<sup>12</sup> Онова, което Уолъс мисли като постмодерна ирония, може да бъде разбрано най-лесно през един ключов цитат (цитиран от самия Уолъс) на известния американски есеист Луис Хайд: „Иронията има само извънредна употреба. Удължена във времето, (иронията) става гласът на пленените, започнали да се наслаждават на собствената си клетка“. Цит. по: WALLACE, D. F. *E Unibus Pluram*. – In: D. F. WALLACE. *The David Foster Wallace Reader*. Great Britain: Penguin Random House, 2018, p. 695.

<sup>13</sup> С ерзац-деконструктивистки жест реферирам важния проблем за рецепцията, изобретяването и употребите на т.нар. „френска теория“ в Съединените щати. Една от централните задачи на Уолъсовото мислене е критиката на френската теория именно като идеологически конструкт, като академичен фантазъм, не само хомогенизиращ едно изключително разнообразно поле от дискурси (Дерида, Лиотар, Делюз и Гатари, Фуко и т. н.), но и изтъпяващ критическия (онтологичен, политически, литературен) потенциал на въпросните дискурси, уловени във въпросното име. Казано другояче, с ерзац-деконструктивистки жест се реферира една ситуация и на критиката, и на литературата, доминирана от отсъствието на ключовия позитивен момент в негацията, т. е. доминирана от невъзможност и нежелание да се мисли отвъд простото оголване на противоречие, неравенство, неконсистентност и т. н. в състоянието на нещата.

<sup>14</sup> За метамодерния обрат, опитващ се да мисли именно отвъд простото оголване на състоянието на нещата, отправяам към въвеждането на Акер и Вермулен от програмния сборник за течението: AKKER, R., T. VERMEULEN. *Periodising the 2000s, or the Emergence of Metamodernism*. – In: *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. Edited by R. Akker, A. Gibbons and T. Vermeulen. London: Rowman & Littlefield, 2017, pp. 13–38.

<sup>15</sup> WALLACE, D. F. *E Unibus Pluram*, p. 707.

по-строго. Това е диалектическото напрежение между една естетикоестетическа програма на искреността (вж. бележката върху метамодерния обрат) – тази на „антибунтарите“ – фокусирана върху преодоляването на паразитната самосъзнателност и изтъпяването на критическия потенциал на постмодерната ирония, и своеобразната ѝ демонстрация, артикулирана от появата на „Безкрайна шега“ шест години след „E Unibus Pluram“, т. е. през 1996 година. Роман, който сякаш лесно може да бъде редуциран до един остатък (епигон) от „образцовия“ постмодерен максимализъм а ла Гадис, Пинчън, Барт. Или с други думи, текст, който може да бъде мислен като „свръхдиегетически изобилен“, енциклопедично-параноичен, 1000+ (1079 стр.) страници монтаж от метапрепратки, дискурсивни игри, саморефлексивни жестове и т.н.<sup>16</sup>, не толкова отиващи отвъд, колкото утвърждаващи самите руини на постмодерния стил и ситуация.

Затова и не е учудващо, че „Безкрайна шега“ е творбата, която разгръща името Уолъс като събитие в полето на изкуството, а оттам и организира мощни реакции срещу текста си, вариращи от обожанието и о-култяването на Уолъсовото писане — създаването както на университетски програми, посветени експлицитно на изследването на Уолъс, така и на параакадемични общности от страстни читатели, „анотиращи“ всеки ред от „Безкрайна шега“<sup>17</sup> — до отвращението, интензивната досада и умора от дискурса, настояващ, че романът е гениална епохална картина на съвременната американска действителност. Нещо повече — картина, отиваща отвъд безизходицата на постмодерното и бележеща началото на една друга искрена литература, преработила и осмислила постмодерността.

Като пример за последното, който освен умората и досадата от комодифицираната гениалност на Уолъсовата книга улавя и своеобразната странна аура, иманентна на самия роман, може да се спомене пърформънсът на актрисата и писателка Джейми Лофтъс. Тя през 2017 година създава видеодневник, проследяващ консумацията на „Безкрайна шега“ страница по страница. Лофтъс буквално поглъща книгата като сандвич, като биоразградима сламка, като следобеден снакс и т. н.<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> От референции към треторазредни 80-арски и 90-арски TV предавания през Канторовата теория на множествата до сериите на Фурие, фракталната геометрия, оптиката, проективната геометрия, фармакологията и т.н. Разбира се, не бива да се пропускат и 170-те Хамлетови измерения на романа.

<sup>17</sup> В бел. 4 споменах за уикистраницата, посветена на „Безкрайна шега“. Там читателите на романа могат да проследят разнообразните препратки в романа страница по страница, а също така могат да добавят собствени интертекстуални открития (проверявани, дискутирани и критикувани от общността). Освен уикистраницата е редно да се спомене и сайтът *Howling Fantods*, където могат да се открият най-разнообразни интерпретации на Уолъсовия корпус от текстове, бакалавърски и магистърски тези върху творчеството му, визуални експерименти и прочее.

<sup>18</sup> Монтаж на различните етапи от пърформънса на Лофтъс може да се гледа в YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=3eO2QfEGK6U>.

Колкото до причината да се очертае този диапазон от паралитературни ефекти на „Безкрайна шега“ върху читателите и нечитателите ѝ<sup>19</sup>, то тя е, че този диапазон от ефекти всъщност проявява стратегията и залога на безкрайните серии от препратки, референции и игри във вътрешността на текста (вж. бел. 16). Последното може да се обобщи по следния начин: „Безкрайна шега“ е амбивалентен максималистки експеримент, осцилиращ между о-култяването на гениалността му и отвращението от нея; между това да бъде остатък (епигон) от „образцовия“ постмодерен максимализъм и реална творба, демонстрираща изхода от стила и контекста на постмодерното. Това му определение обаче не се ограничава само до ефекта върху възможните му читатели, но е и иманентна на текста характеристика. Особено качество, организиращо текстурата на „Безкрайна шега“, диететическото ѝ изобилие, енциклопедичността, дължината ѝ и прочее. Нещо повече, това е качество, което самият Уолъс в друго свое есе (симптоматично пак от 1990 година) дефинира, за да може сякаш да демонстрира пълния му потенциал и риск с написването на „Безкрайна шега“.

Определени романи не само крещат за критическа интерпретации, но дори се опитват да ги насочват. Това вероятно е аналогично на музикално парче, което едновременно изисква и дефинира движенията на слушателя си, като например валса. Често също тези романи, които насочват собствените си критически прочити, са ангажирани тематично с това, което може да се сметне за висококултурни или интелектуални проблеми – неща, вътрешни на изкуството, на инженерството, античната литература, философията и т.н. Тези романи издълбават за себе си една малка празнина между чистата фикция и нещо като странен задълбочен и сериозен *roman a clef*. Когато се провалят, както моето първо дълго нещо, [тези романи – Я. П.] са доста лоши. Но когато успеят, както твърдя, че „Любовницата на Витгенщайн“ на Дейвид Марксън успява, те изпълняват жизнено важната и изчезваща функция да ни напомнят за безкрайните възможности на фикцията.<sup>20</sup>

И по-нататък в същото есе:

Книги, които асоциирам с този „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ феномен включват неща като „Кандид“, „Космос“ на Витолд Гомбрович, „Играта на стъклени перли“ на Хесе... Поръчах книгата [„Любовницата на Витгенщайн“ – Я. П.] най-вече заради заглавието ѝ. Харесва ми да се мисля за фен на работата на съименника ѝ. Очевидно тази книга бе/е по някакъв начин „за“ Витгенщайн“ предвид заглавието ѝ. Това е един от начини-

---

<sup>19</sup> Една от поантите на пърформънса на Лофтъс е, че поглъща книгата, за да не я прочете.

<sup>20</sup> Есето се появява през 1990 г. в *The Review of Contemporary Fiction* като анализ на експерименталния роман от 1988 г. *Wittgenstein's Mistress* на Дейвид Марксън. Поради тази причина есето на Уолъс е използвано за послепис в изданието на романа от 2023 г., откъдето съм взел и цитатите: WALLACE, D. F. *The Empty Plenum: David Markson's Wittgenstein's Mistress* — In: MARKSON, D. *Wittgenstein's Mistress*. Dublin: Dalkey Archive Press Essentials, 2023, p. 271.



те „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ фикцията да насочи критичния читател към онова, „за което“ книгата на едно трето ниво може да бъде: заглавието...<sup>21</sup>

Оттук и вече може да се каже следното: „Безкрайна шега“ е „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ фикция. А заглавието ѝ е тази свръхочевидна „ИНТЕРПРЕТИРАЙ МЕ“ функция, която в същото време по силата на свръхочевидността си успява да редуцира не само някои от ключовите значения на Шекспировата трагедия, но и като цяло да приеме безкритично „хамлетовостта“ на Уолъсовата творба.<sup>22</sup>

Ето защо и изборът на този текст е да разстели значенията на заглавието на Уолъсовия *magnum opus* в опит да се откrexне вратата към мисленето му. Разстилане, към което е крайно време да се премине.

### 3.

„Бедни ми Йорик! аз го познавах, Хорацио. Беше човек с *безпределна шеговитост* [*infinite jest*], с блестяща фантазия!“<sup>23</sup>

Сега, дори преди да кажем нещо за по-сложното значение на фразата в текста на Шекспир и как тя променя цялостното име на нещото на Уолъс, трябва да разгледаме мястото на произнасянето, както и фигурата на придворния шут Йорик.

Това, което ни интересува, е, че тук сме свидетели на една от негативните идентификации<sup>24</sup> на Хамлет с Йорик – негативна идентификация, подкрепена ясно от коментара на гробаря за черепа на шута, „луд син на курва беше“<sup>25</sup>. И за да се обясни въпросната негативна идентификация, то е необходимо единствено да се припомни какво точно е шут/шегобиец/шегаджия. А именно, че шутът/шегобиецът/шегаджията е карнавална фигура, която ще рече е фигура на трансгресията, но не просто на трансгресията в смисъла на един чисто несводим излишък, а в смисъла на един държавно (символно) регламентиран ексцес. С една дума – шутът е фигура на законното безредие.

<sup>21</sup> Ibid., p. 271.

<sup>22</sup> Симптоматично в немалкия корпус от критическа литература върху творчеството на Уолъс и особено върху „Безкрайна шега“, 170-те измерения на Хамлет в романа се приемат по-скоро за очевидни и поради това не се обсъждат експлицитно. Всъщност изглежда единствено една магистърска теза с отворен достъп онлайн се занимава детайлно с множеството измерения на знака „Хамлет“ на романа. Ето защо си позволявам да отпратя към нея: WALSH, J. American Hamlet: Shakespearean Epistemology in David Foster Wallace's *Infinite Jest*. – *EDU Archive*, 2014: <https://engagedscholarship.csuohio.edu/etdarchive/846>.

<sup>23</sup> ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Гео Милев. София: Дамян Яков, 2006, с. 184.

<sup>24</sup> Темата за негативните идентификации на Хамлет е развита от Жак Лакан: LACAN, J. (et al.). *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet*. – In: *Yale French Studies*, 55/56. New Haven: Yale University Press, 1977, pp. 11–52.

<sup>25</sup> В превода на Гео Милев реплика на гробаря – “A whoreson mad fellow’s it was” – е преведена като „чума да го вземе, този луд нехранимайко!“. Английското издание, което следвам, е: SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. – In: *The Arden Shakespeare*. Edited by A. Thompson & N. Taylor. London: Bloomsbury (e-print), 2014, p. 266.



Буфоничната комедия е функция и реакция към репресията. Това обяснява защо, в прочита на Шефстбъри, позволените преобръщания на доминиращия теологичен и политически ред в карнавала произвеждат на пръв поглед такъв безреден и трансгресивен хумор. Но вместо да поставят под въпрос доминиращия ред, такъв тип актове на комедийна субверсивност просто го потвърждават, предлагайки преходно комедийно облекчение. След карнавала идва Великия пост и едното не може да съществува без другото. Този аргумент срещу предполагаемия субверсивен потенциал на карнавалното и буфоничната комедия може да бъде разширен, за да обясни и особено зловната придворна комедия, демонстрирана от фигурата на шута, като онзи, който единствен може да казва истината на властта.<sup>26</sup>

Така шутовската шега е тази, която регулира (нормализира) неприличното превишаване на истината на властта. Това става през правото – на шута – да говори истината в лицето на краля. Именно по този начин шутът пази реда, разкривайки иманентната му непристойност. Той е този, който подкопава абсолюта по начин, който показва достатъчно от истинското тяло на краля, за да може хетерогенното множество, което съставлява една държава, да бъде у-държано, консистентно. Можем дори да кажем, че шегите на шута са отходна система, а без добра и действаща отходна система един ред трудно се пази.

Но – и в това е парадоксът – шегите на шута са ефективни само ако символният ред вече е налице, т. е. ако редът е жив и здрав. А безизходицата на Хамлет – ясно е – произтича именно от липсата на символния ред. От факта, че времето е разглобено, че символният ред, континуумът, което ще рече, хомогенната (онтологична и политическа) безкрайност, даваща възможност за истина, шегите, действията, е разглобена. Оттук и идеята за отрицателна идентификация с Йорик, която разкрива още веднъж невъзможното решение на Хамлет, безкрайното му позиране, амбивалентна (уж-наужким) лудост и неспособността да изрече истината, от която му е настръхнала косата след срещата с Нещото, т. е. с предполагаемия призрак на убития крал. Всичко това е твърде добре известно и често достатъчно за интерпретация.

Има обаче един решаващ етимологичен нюанс, който е необходимо да бъде артикулиран особено във връзка с Уолъс, който освен всичко е и особено внимателен по отношение играта на „истинското нещо“ (etymon) в думите. Нюансът е следният: Думата шега (jest) произлиза от латинското *geregere*, активната инфинитивна форма на *gere*, което означава *нося/износвам/провеждам/правя/разкривам/управлявам* и т. н.<sup>27</sup> Сега онова, което е от ключово значение тук, са идеите за правене и поведение, прокрадващи се във фразата. Те именно отварят мисълта към една по същество религиозна проблематика – тази на смисления праксис на безкрайното (невъзможен

<sup>26</sup> CRITCHLEY, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002, p. 70 (e-book).

<sup>27</sup> Двата онлайн източника, използвани за етимологичната справка, са: <https://www.etymonline.com/search?q=jest>; <https://en.wiktionary.org/wiki/jest>.

за Хамлет) – проблематика, която по същество удържа фигурата на шута. Защото не по-малко очевидно е, че шутът като фигура, пазеща символното, е и сакрална такава. И което е по-важно в конкретния контекст на Хамлет – шутът е фигура в разбираща и продуктивна, т. е. действена и правеща (шеговита), връзка с една трансцендентна безкрайност, която у-държа реалност, време, смисъл. Безкрайност, която е говорела двойното тяло на краля, сега мъртъв и сведен до небитие, което ще рече, че и самата възможност за вярно действие/правене, основани върху кралското тяло, е станала невъзможна. Ето защо би могло да се каже, че от множеството на 'gerō', подплатяващо безкрайната шегга, се отваря проблематиката, свързваща и преплитаща историята на шегите и остроумието с проблема за смисленото вършене. С проблема на действието и с този за една ангажирана и вярна на истина субективност.

Оттук вече може да се обърне внимание и на концепцията за безкрайното като такова. По-точно трябва да се каже, че да си шегаджия (субект) на безкрайната шегга, означава да практикуваш/износваш/удържаш безкрайността. Въпросът обаче е коя безкрайност практикува и разбира Йорик. На коя безкрайност шутът остава и е верен? Предвид всичко казано до момента относно опазването на символния ред, неговата непрекъснатост, регулираното на ексцеса и прочее не е трудно, нито особено провокативно да се каже следното: Шутът бележи онзи тип безкрайност, който може да се нарече безкрайност от добрия стар Аристотелов и/или Аквинов тип. Именно тази безкрайност под знака на Едното Йорик разбира и остава верен на името, реда ѝ и т. н. Оттук и шегите/жестовите на шута артикулират не друго, а вяра и праксис в Бог, в трансцендентното Едно, имащо безкрайността като свой основен атрибут. А в един по-техничен план би могло да се мисли за тази безкрайност, с която Хамлет негативно се идентифицира, като положена върху онези добре познати разделения на актуално и потенциално безкрайно, тръгващи от Аристотел и кодирани по изключително подходящ за този текст начин от Аквино, а именно:

...макар Божията сила да е неограничена, Той все пак не може да създаде напълно неограничено нещо, не повече, отколкото може да създаде не-създадено нещо (понеже това предполага противоречия да бъдат истинни заедно).<sup>28</sup>

Подходящ, понеже последният цитат прави възможни въпроси като: не е ли предполагаемият призрак на краля онова нещо – една чиста актуална презентация на не-Битие, която, освен че означава нещо най-неестествено, неконсистентно, несвързано, из-родно, белязва и с една изцяло друга актуална безкрайност? Актуална безкрайност, изискваща изобретяването на съвсем друга онтология, на друго време, за които Хамлет се оказва недостатъчен – и в това е цялата му трагедия.

---

<sup>28</sup> Цитатът е взет от: RUCKER, R. *Infinity and the Mind. The Science and Philosophy of the Infinite*. Princeton: Princeton University Press, 1995, p. 4.

И по-нататък, фразата, която този текст разплита, може да се бъде мислена и като своеобразно пост-Галилеево изказване. Изказване, което сигнализира синхрона на събитието Галилей с текста на Шекспир. Защото точно пост-Галилеевият свят е този, който се движи в пространството на кризата като разглобяване на безкрайността на множество актуални безкрайности. Казано по-конкретно, пост-Галилеевият свят е този, в който петата аксиома на Евклид (светът на частите не може да бъде по-голям от цялото) бива дестабилизирана. Дестабилизация, която самият Галилей демонстрира – Галилеевият парадокс<sup>29</sup> – но не успява да намери метода за осмислянето ѝ.

С него [Галилей – Я. П.] имаме първите знаци на модерното отношение към актуално безкрайното в математиката. Ако поведението на безкрайните набори не е като това на крайните, това не означава, че безкрайността е неконсистентна идея. По-скоро означава, че безкрайните числа са подчинени на различаваща се от тази на крайните числа „аритметика“. И ако с използването на обичайните идеи за „равно на“, „по-малко от“ върху безкрайни набори се стига до противоречия, то това не е знак, че безкрайните набори не могат да съществуват, а по-скоро значи, че тези идеи не могат да бъдат приложени без модификации към безкрайните набори. Самият Галилео не успява да направи такива модификации върху въпросните идеи.<sup>30</sup>

Формулирано успоредно с Хамлетовата безизходица, Галилеевото събитие може да се представи като събитие, белязано от възможността да се демонстрира реалното на безкрайното като актуално и множествено, като извадено от доминацията на Едното (на Бог) и същевременно провалът да се формализира, да се извършат необходимите модификации, които биха осмислили новополучените безкрайности. Формализации и модификации, които биха позволили тяхното – на безкрайностите – практикуване, овладяването на трасиращите ги противоречия, разгръщането на ефектите им.

<sup>29</sup> А ето описанието на въпросния парадокс така, както самият Уолъс в книгата си за математиката и безкрайностите „Всичко и повече. Компактна история на безкрайността“ го описва: „Също така е очевидно, че докато всеки перфектен квадрат (напр. 1, 4, 9, 16, 25 ...) е цяло число, не всяко цяло число е перфектен квадрат. С други думи, множеството от всички свършени квадрати е само част от множеството на всички цели числа и поради това по 5-ата аксиома на Евклид – по-малко от множеството на всички цели числа. Проблемът е, че тук може да се създаде същият вид равенство през кореспонденция. Тъй като, макар че не всяко цяло число е перфектен квадрат, всяко цяло число се оказва квадратен корен от перфектен квадрат – 2 от 4, 3 от 9, 4 от 16, 912 от 831 744 и т. н. Нагледно можете да подредите двата сета и да демонстрирате перфектна и неизчерпаема едно към едно кореспонденция между техните членове:

|   |   |   |    |    |     |         |         |     |                |     |
|---|---|---|----|----|-----|---------|---------|-----|----------------|-----|
| 1 | 2 | 3 | 4  | 5  | ... | 911     | 912     | ... | n              | ... |
| ↓ | ↓ | ↓ | ↓  | ↓  |     | ↓       | ↓       |     | ↓              |     |
| 1 | 4 | 9 | 16 | 25 | ... | 829,921 | 831,744 | ... | n <sup>2</sup> | ... |

Цитатът е от: WALLACE, D. F. *Everything and More: A Compact History of Infinity*. London: W. W. Norton & Company, 2003, p. 47 (e-book).

<sup>30</sup> RUCKER, R. *Infinity and the Mind*, p. 6.

Ето как се получава един особен дублаж между събитието „Хамлет“ и събитието „Галилей“. Дублаж, следващ вече неколкостранно споменавания импас (безизходица), организиран около възможността реалното да се назове и едновременно на името осъзнаване, че процедурата по назоваване не е достатъчна, за да се осмисли събитието, за да се изведат и изнесат последствията, ефектите на събитието.

И по-нататък, оголването на този особен (пост-)Галилеев момент във фразата от „Хамлет“ позволява Хамлетовата трагедия да бъде усетена с пълна сила. Последната може да бъде обобщена така: разглобяването на времето, безбрежието му е и разглобяване, разкачане на безкрайността от Едното. Събитие, чрез което се разгръща множеството сравними, странно изброими действени (актуални) безкрайности и заедно с тях дълбоката нерешителност от необходимостта да се практикува именно според тяхното разпластяване. Хамлет не е в състояние да изведе, респективно практикува, именно разпластяването им, откъдето и нерешителността му. Той може единствено да жестикулира към или вътре в безкрайностите. Той може да позира, да назовава и дори някак да се наслаждава на тяхната лудост, но не може да разбере, да практикува и/или да повярва в реалното на събитието, въпреки че нещото/призракът – другото време и другите безкрайности – вече са го белязали с ужасната си тайна.<sup>31</sup>

Така критичната точка на Хамлетовата трагедия е свързана точно с недостатъчността на едно име, на една назоваваща процедура. С кристализирането на проблема, че именуването зависи от последващо вярно действие, от действителната намеса, която не разчита само на силата на името, което, колкото и да е велико, не може да произведе конкретен нов ред, а само да изрече очевидното: тук има някаква новост, тук има някаква другост, тук има някаква разглобеност, някакво друго време.

Все изказвания, които маркират разцепването, но не могат да го овладеят. Последното – овладяването – поне на едно чисто формално (математическо ниво) ще дойде 250 години по-късно с името (събитието) на Кантор и теорията на множествата, т. е. с изобретяването на инструментариум, способен да оразмерява, сравнява, мисли консистентно дилемите се, иманентни на крайността, безкрайности<sup>32</sup>. Но както и Уолс и Бадиу

---

<sup>31</sup> „Но ако да не бе ми забранено да разправам за тайните във този мой затвор, аз бих започнал разказ, грозен разказ, от който и най-кроткото словце би разбило своя дух, би помразило кръвта ти в жилите и твоите две очи – те биха полетели мигом като звезди из своя кръг, и твоите буйни меки къдри биха настръхнали, би шръкнал всеки косъм като бодил на гневен еж...“ (ШЕКСПИР, У. *Хамлет*, с. 49).

<sup>32</sup> За Бадиу името Кантор е име на събитие, даващо възможността (през изваждане на последствията му) да се организира една активна материалистка онтология, способна да мисли множествата като множества, т. е. да мисли отвъд всяко процедура на Едното. По-нататък, тази възможност е основана именно върху способността за строга формализация на множествата, чрез която да се мисли едновременно консистентността/неконсистентността на всяко нещо. „Онтологията, аксиоматична система на особената неконсистентност на множествата, улавя

настояват, дори Канторовото събитие изисква постоянно решение към залога си, постоянното изваждане и устояване наред с последствията си. И по-точно – Канторовото събитие изисква една практика на формализираните от самото него безкрайности наред с една безкрайна практика, артикулираща върната на събитието му субективност. С други думи – въпросът за жеста/шегата продължава да стои. Именно към това текстът ще се обърне в заключение.

#### 4.

На основата на всичко казано досега сякаш се открива серия от възможности за превод на заглавието на Уолфовото „дълго нещо“ – „Безкрайна шег“, „Безкраен жест“, „Безкрайно правене“, „Безкрайно износване“, „Безкрайно разкриване“ и т. н. Както бе показано, тази серия нито е съвсем произволна, нито е ограничена до играта с „истинското нещо“, с *etymon*-а в думите.

Всъщност може дори да се каже, че тук се открива един от конститутивните моменти в Уолфовото мислене – този за значението на жеста, т.е. за значението на опита по очертаване на изход от регресите на постмодерността (демократично-материалистката ситуация). По-конкретно – през шегата се артикулира проблемът за едно решение. Решение в двоен ключ – такова, способно да износи следствията на разглобените безкрайности (Едното не е<sup>33</sup>) и същевременно способно да практикува (да жест-ува) тези безкрайности, т.е. да решава спрямо пролиферацията им, да формализира, демонстрира и оразмерява техния знак, а не да остава в лудостта на множенето им. Едно метафизическо, онтологично и екзистенциално решение, целта на което е конфигурирането на място, в

---

в-себе-си-то на множественото като формира в консистентност всяка неконсистентност и формира в неконсистентност всяка консистентност. Така тя деконструира всеки едно-ефект; тя е върна на не-битието на едното така, щото да разгърне, без експлицитно именуване, регулираната игра на множественото, която не е друга, а абсолютната форма на презентация, тоест начинът, по който битието предлага себе си за всеки достъп“ (BADIOU, A. *Being and Event*, p. 33).

<sup>33</sup> Наред с „математиката е онтология“, „Едното не е“ е другото конститутивно изричане на Бадиу. То бележи една онтологична ориентация, свързана не само с опита да се формализира самата презентация на битие (вж. бел. 32), но и със специфичното онтологично решение на Бадиу, различаващо го от решението на Кантор и по този начин маркиращо ключовата идея за изваждане на последствия от определено събитие, т.е. идеята за устояване в определени последствия, иманентни на събитието. „Мисълта на Кантор се колебае между онтологичността — при която абсолютът се мисли като висше безкрайно битие, тоест като трансматематическо, неброимо, като форма на едно толкова радикална, че никое множество не може да констатира там — и математическата онтология, при която консистентността [формализацията – Я. П.] предоставя една теория на неконсистентността [...] Следователно фиксира точка на небитие, откъдето може да бъде установено, че има презентация на битие. [...] Онова, което теорията на множествата постановява и противопоставя [на онтологичността – Я. П.] под ефекта на парадоксите – в които регистрира особеното си небитие като пречка (което по тази логика е небитието) – е, че едното не е“ (BADIOU, A. *Being and Event*, pp. 45–46).

което да се мисли отвъд своеобразния постмодерен Хамлет, започнал да се наслаждава на собствената си нерешителност.<sup>34</sup>

В този смисъл „Безкрайна шега“ е дългата 1079 страници демонстрация и разгръщане на това място, откриващо лицата както на постмодерната „хамлет-овост“ (регресираща, циклеща в луупа на паразитната саморефлексия и ирония и т. н.), така и на възможния метамодерен Хамлет, който износва ужасната тайна на призрака и отваря към хоризонта на една действена субективност и решителност сред и отвъд луупа на демократичния материализъм. Но за да се разбере този малко енигматичен Уолъсов опит, презентирането на съдържанието на „Безкрайна шега“, макар и в най-кондензиран вид, е неизбежно. Ето защо на въпроса какво в крайна сметка разказва този роман, може да се отговори така:

Романът е организиран около двама възможни протагонисти — Хал и Дон Гейтли – намиращи се под разширения на постмодерен и метамодерен знак на Хамлет. Първият от двамата е надарен ученик и спортист в престижна тенис академия, вторият е възстановяващ от алкохолна и наркотична зависимост престъпник, живеещ в клиника и опитващ да остане трезвен с помощта на известните 12 стъпки на АА/АН<sup>35</sup>. Тези двама протагонисти организират едно особено кон/ди-вергентно напрежение, прекосяващо цялата книга. Дивергентно, понеже никъде по страниците Хал и Дон не се срещат. Конвергентно — понеже същността и залога на историите им рамкира предполагаемото начало и край на „Безкрайна шега“, образувайки елипсовидния модел на една сложна, пълна с инверсии, дигреси и криволичения вселена, която Уолъсовият свят е.

Всъщност разгръщането на 1079-те страници започва от края си във времепространството след още несъстоялите се за читателя основни събития на романа. Там последният се сблъсква с разпада (емоционален, когнитивен, телесен) на Хал по време на кандидатстудентското му интервю. Сблъсква се с невъзможността Хал да говори, да излезе от вътрешността си, буквално да изрече себе си във от издаването на толкова ужасяващи за интервюиращите го звуци, довеждащи до усмиряването му на пода и извикването на линейка.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Вж. цитата за клетката на Луис Хайд.

<sup>35</sup> Анонимни алкохолици/Анонимни наркозависими. Един от ключовите аспекти на романа е играта с 12-те стъпки към преодоляване на зависимостта. Вж. линковете към българските страници на АА/АН, където 12-те стъпки са публикувани: <https://aa-bg.info/12-steps/>; <https://www.na-bulgaria.com>.

<sup>36</sup> ...не съм просто момче, което играе тенис. Имам сложна история. Преживявания и емоции. Сложен съм. [...]

Не съм машина. Чувствам и вярвам. Имам мнения. Някои от тях интересни. Мога, ако ме оставите, да говоря и говоря.

... „Какви за Бога... за Бога какви са тези звуци?“, изписка един от деканите.

...

Боже!

Ключът обаче е последното изречение на тази първа глава:

...И неизбежно ще бъде някой със синя якичка и нелицензиран — помощник на сестра с изгрязани нокти, охранител на болница, уморен кубински санитар, който се обръща към мен на ти [jou – Я. П.] — който, поглеждайки надолу [Хал е на пода – Я. П.] в средата на някаква забързана задача, ще улови това, което вижда като моето око, и ще попита: „Ей, човече, кажи сега каква е твоята история?“<sup>37</sup>

От тази скрита референция към финала на Шекспировата трагедия („помъчи се и дишай още мъничко сред този жесток и горък свят, за да разправиш историята ми...“<sup>38</sup>) Уолсовият свят се отваря, за да проследи историята на своеобразния си постмодерен Хамлет (Хал). Това е история на нерешителност, отлагане, безкрайно рационализиране и именуване без особен ефект от последното. История на сгъване актуалността на Аза до момент, в който самият Аз става невъзможен за експресия освен като непоносим гърлен звук, като отсъствие, бележещо липсата на нещо, което да удържа и бездруго винаги пронизващите субекта безобразни смеси на То-Свръх-Аз.

Колкото до изхода от тази история, от този режим, той идва след прекосяването на дългото нещо в една сцена отново въвн от реалното време на романа (този път преди описаните събития). Това е сцена, разкриваща дъното на Дон, мястото, откъдето лечението му (вече състояло се за читателя) ще тръгне. Сцена на ужасяващо почти комично в жестокостта си насилие, описваща полумъртъв от злоупотреба и свръхдоза Дон, едвам следящ група престъпници а ла Кубриковия „Портокал с часовников механизъм“, наслаждаващи се на издевателствата си над самия Дон и мъртъв негов приятел до него. Последното обаче не е от такова значение. Ключовото е моментът на парадоксална симетрия.

В сцената Дон отново е на пода, отново някой/нещо се надвесва над него, за да открие своеобразното му отражение, но това отражение е с обърнат знак, т.е. е отражение, което извежда и издига персонажа към някакъв хоризонт, към изход от ситуацията, към нещо-като-свят – бил и тягостният свят на безкрайната практика на лечението от зависимост (клишето „няма бивш зависим“).

...последното нещо, което Гейтли [Дон е на пода – Я. П.] видя беше ориенталец, надвесващ се с квадрат, и той погледна в квадрата и видя ясно отражението на голямата си квадратна бледа глава със затварящите ѝ се

---

Помощ!

Няма нищо нередно...

Аз съм тук вътре.

...

Цитатът е от: WALLACE, D. F. *Infinite Jest*. London: Abacus, 1996, p. 12.

<sup>37</sup> Ibid., p. 17.

<sup>38</sup> ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Валери Петров. София: Отечество, 1985, с. 191.



очи, докато подът накрая връхлетия. И когато се върна, беше по гръб на плажа в ледения пясък и валеше от ниско небе, и приливът беше далеч.<sup>39</sup>

А от тази симетрия – подът, надвесването, отражението – се оголва мигът на сплитането, моментната конвергация на дивергиращите серии, които двамата protagonисти са. Кон/ди-вергация, която може да се представи и с двойния възел на едно издигане-спускане (Хал от издигане до върхова физическа и интелектуална форма започва спускането си заради нерешителността) и едно спускане-издигане (Дон от спускането си до дъното започва издигането си до праксиса на трезвеността)<sup>40</sup>.

Накрая, чрез улавянето на тази кон-/ди-вергация се артикулира и особенният резултат, остатъкът, явяващ се критичната точка (поантата) на „Безкрайна шега“. Това е остатъкът на необходимостта от решение към и позитивно практикуване на разглобените безкрайности, станали видими през проследяването на особения двоен възел, разигран от Хал и Дон. И по-нататък, от това поемане на метафизичните, онтологичните и екзистенциалните последици от решението и практикуването на последното се открива и ясната връзка с философията на Алан Бадиу. Философия, чийто център е именно сплитането на реалното решение към безкрайно практикуване на разглобените безкрайности и опазването „гордостта на нечовешкото“<sup>41</sup> — резултат от въпросната практика — което ще рече опазването потенциала от време на време да се живее „като Безсмъртен“<sup>42</sup>.

И понеже в този текст си поставих задачата да конфигурирам едно начално място, където мисленото на Уолъс да бъде разгърнато, и смятам, че сравнително успях да отговоря на тази немалка амбиция, то за финал ще представя синтез на Бадиувата философия, направена от самия Бадиу. Синтез, който в голяма степен позволява да се мисли и залога в литературно-философския проект на Уолъс:

Твърдение 62. Да се живее, предполага, че някаква вяра поражда настоящето на вечна истина.

Твърдение 63. За материалистката диалектика [противопоставена на демократичния материализъм – Я. П.] „да се живее“ и „да се живее за Идея“, е едно и също нещо.

Твърдение 64. Максимата на демократичния материализъм „живей без Идея“ е некохерентна.

Твърдение 65. Няколко пъти в своя живот и за няколко типа Идея

---

<sup>39</sup> WALLACE, D. F. *Infinite Jest*, p. 981

<sup>40</sup> Отпращам към една изключително интересна статия на математика Роберто Наталини, посветена на употребата на инверсивна геометрия и кон-/ди-вергетни серии в „Безкрайна шега“: NATALINI, R. David Foster Wallace and the Mathematics of Infinity. – In: *A Companion to David Foster Wallace Studies*. Edited by M. Boswell & S. Burn. New York: Palgrave Macmillan, 2013, pp. 43–57.

<sup>41</sup> BADIOU, A. *Logics of Worlds*, p. xxiii.

<sup>42</sup> Ibid., p. lv.

[артистична, любовна, научна, политическа – Я. П.] на всяко човешко животно е дадена възможността на живеенето.

Твърдение 66. Тъй като е наистина възможно, започването и започването наново на живеенето за Идея е единственият императив.<sup>43</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Валери Петров. София: Отечество, 1985.  
[SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Prev. Valeri Petrov. Sofia: Otechestvo, 1985.]

ШЕКСПИР, У. *Хамлет*. Прев. Гео Милев. София: Дамян Яков, 2006.  
[SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Prev. Geo Milev. Sofia: Damyan Yakov, 2006.]

BADIOU, A. *Being and Event*. Transl. Oliver Feltham. London: Bloomsbury, 2013.

BADIOU, A. *Logics of Worlds*. Transl. Alberto Toscano. London: Bloomsbury, 2019.

BADIOU, A. *The Immanence of Truths*. Transl. Susan Spitzer and Kenneth Reinhard. London: Bloomsbury, 2022.

CRITCHLEY, S. *On Humour*. London: Routledge, 2002.

ERCOLINO, S. *The Maximalist Novel from Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Transl. Albert Sbragia. London: Bloomsbury, 2014.

RUCKER, R. *Infinity and the Mind. The Science and Philosophy of the Infinite*. Princeton: Princeton University Press, 1995.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. – In: *The Arden Shakespeare*. Edited by A. Thompson & N. Taylor. London: Bloomsbury (e-print), 2014.

WALLACE, D. F. *Everything and More: A Compact History of Infinity*. London: W. W. Norton & Company, 2003.

WALLACE, D. F. *Infinite Jest*. London: Abacus, 1997.

WALLACE, D. F. *The David Foster Wallace Reader*. Great Britain: Penguin Random House, 2018

WALSH, J. *American Hamlet: Shakespearean Epistemology in David Foster Wallace's Infinite Jest*. EDU Archive, 2014.

## THE JESTS OF THE INFINITE: INTRODUCTION TO DAVID FOSTER WALLACE

**Abstract.** The task of “Jests of the Infinite: Introduction to David Foster Wallace” is to mark some key aspects within the thought of the contemporary author David Foster Wallace. The main goal of the article is to open a conceptual field where the texts of a little known within the local context author could be discussed, analysed and criticised.

It is in this sense that the article is explicitly introductory and therefore limited not only to Wallace's most famous work – the 1000+ pages maximalist novel “Infinite Jest” — but also to its title. Thus, what “Jests of the Infinite” presents is a speculative reading of the novel's title, which is a quote from Shakespeare's “Hamlet”. It is through this speculative reading that the article explores some of Wallace's key ideas, themes and positions. Ideas and positions, which trace and

---

<sup>43</sup> Ibid., p. 508.

weave together the fields of contemporary philosophy (both analytic and continental), Lacanian psychoanalysis and mathematics. So, what article explicates is how the mentioned fields can be found already within the title of Wallace's maximalist novel. And furthermore, how such an explication opens the possibility for an interesting rethinking of modern culture's constitutive tragedy (Hamlet) and also how it can ground the dynamic conceptual space for Wallace's thought. Last but not least, after the explication of the title, which will focus mainly on the concepts of the "jest" and the "infinite", the article concludes with marking a specific counter-intuitive relation between Wallace's thought and literary project and the philosophy of Alain Badiou whose project regards the fields of psychoanalysis and mathematics as crucial for the creation of a rigorous and operative contemporary ontology.

*Keywords:* Maximalist novel, Hamlet, jest, gesture, infinities (mathematical, philosophical)

**Yakim Petrov**, PhD Candidate

ORCID iD: 0009-0007-3249-2977

University of Sofia "St. Kliment Ohridski",

Faculty of Philosophy, Cultural Studies Department

15, Tzar Osvoboditel Blvd, Sofia 1504, Bulgaria

E-mail: yakim.petrov@phls.uni-sofia.bg