

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 21 / 2021 / РЕЖИМИ НА ВРЕМЕТО

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2021/09/21-2021-Zhana-Damyanova-The-Signature-of-Time.pdf>

Подписът на времето: ритъмът в полето на познанието и езика

Жана Дамянова

Резюме: Статията разглежда траекториите на понятието „ритъм“ в дискурса на социалните науки. Изследователският подход е реконструктивна археология в смисъла на Фуко и Агамбен. Разположен на кръстопътя между природата и културата, ритъмът е понятие, което открива възможност за холистична интерпретация на изначалната концептуална конструираност на света. Разгледани са три топоса на ритъма в различни познавателни сфери: антропология, лингвистика и съвременно визуално изкуство.

Ключови думи: ритъм, метафора, концепт, знак, текст, дискурс, етимология, подпис

Жана Дамянова е преподавател по семиотика в катедра „История и теория на културата“ в СУ „Св. Климент Охридски“. Изследователските ѝ интереси включват деконструкцията, теория на превода и визуална семиотика.

Поезията не е нищо различно от време, непрестанно творещ ритъм.

Лъкът и лирата 1956, Октавио Паз

Във всекидневния език думата ритъм означава периодичното повторение на дадена структура, възприето от сетивата ни и осмислено от разума. Казано накратко, ритъмът е субективно преживяна обективна последователност. „Етимологичният тик“ (по Морис Оландер), който съпътства думата ритъм заради гръцките ѝ корени, разкрива, че в древността думата „период“ е означавала пълен кръг или кръговрат: от *περί* – около и *ὄδος* – път. Моделът на кръга, който вкарва мисленето на ритъма в семантичното поле на периода, се свързва с представата за цикличността на времето и с обещанието за вечното завръщане. Ритъмът функционира като *метонимия* в назоваването на явления на повторение с промени и прекъсвания. Всекидневната рационалност се чувства по-уютно в линейните модели на изохронията, изчистена от пулсации, вибрации и отклонения. За нея ритъмът е предизвикателство към механицисткото здравомислие: трудна интуиция за съгласуване и хармонизиране на противоположности. Във времето на преразглеждането на утвърдените допускания, нека да бъде припомнен този отдавна известен феномен, който обещава чудодейни практически приложения както във високата наука, така и в популярната култура, след като е изтрил езотеричния си грим.

Ритъмът застава на кръстопътя между *културата* и *природата*. Той може да бъде ефектен пример за минаване отвъд опозицията природа/култура в смисъла на Филип Дескола, който я преразглежда с помощта на категориите континуитет и дисконтинуитет¹. През III век преди Христа прочутият лекар Херофил, от „научния център“ на античността Александрия, открива пулсирането на артериите. Той е автор на девет трактата по анатомия, но те са изпепелени в пожара на Александрийската библиотека. Идеите му достигат до нас през цитати и коментари в текстовете на последователите му от Александрийската медицинска школа. Сред тях е Зенон, който придава голямо значение на ритъма. Описва го като „ред във времето или ред в трайността, в която се осъществя

¹ Philippe Descola. *La Nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1986.

диастолата и систолата на артериите“². Необходимостта от измерване на разликите в двата режима на пулсация вкарва друг важен пласт в мисленето на ритъма: математизацията му. Тя е изводима от аналогията с музиката, чрез която Херофил описва различителните признаци на пулса. С този теоретичен жест той въвежда понятието ритъм в биологията³.

На микро-, мезо- и макрониво ритъмът засяга както природни феномени, така и човешки артефакти. Сред тях без никаква претенция за изчерпателност ще изредя: сърдечен ритъм, циркаден ритъм, дневен ритъм, ритъм на съня, сезонен ритъм, календарен ритъм, работен ритъм, музикален ритъм, танцов ритъм. Тази верига включва брънки с различен епистемологичен статус – от специализирани медицински проучвания до любими места на популярната преса. Позоваването на ритъма като ключ към някакви телеологични детерминизми заема важно място в популярната култура. Астрологията или всекидневните ритуали на успели личности⁴, които пълнят популярната преса, нямат място в сериозната наука, но могат да бъдат преведени в практически инструкции или емоционални подтици за личностно развитие.

Строгий технически смисъл на термина „ритъм“ изглежда запазен за изкуствата на музиката и танца или за поезията. Проблемът е, че дори в дискурсите, които са му най-присъщи, ритъмът се изплъзва на амбициите за дефинирането му. Всичко се случва така, сякаш за теоретиците на музиката не е приоритет да дефинират понятието, тъй като употребата му е инструментална и могат да си спестят педагогически похвати като описание и обяснение. В статията „Ритъм“ от *Харвардския речник по музика*, вместо дефиниция, каквато предполага типът на изданието, можем да прочетем: „би било безнадеждна задача да се опитаме да дадем дефиниция за ритъма, която да е приемлива дори за малка общност от музиканти и музиколози“⁵.

² J.-M. Pigeaud. “Du rythme dans le corps. Quelques notes sur l'interprétation du pouls par le médecin Hérophile”, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978, 263.

³ Jacques Brunshwig, Geoffrey E. R. Lloyd. *Greek Thought: a Guide to Classical Knowledge*, trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2000, 423.

⁴ Изключително успешна сред широката публика е книгата на Мейсън Къри. *Дневни ритуали. Как работят артистите* (Mason Currey. *Daily Rituals. How Artists Work*. New York: Alfred A. Knopf, 2013.) В нея той изрежда накратко всекидневните работни навици на разнородна поредица от влиятелни мислители, писатели, изследователи, художници, композитори и т.н. Сред тях на случаен принцип можем да споменем Френсис Бейкън, Моцарт, Шопен, Гюстав Флобер, Зигмунд Фройд, Симон дьо Бовоар, Хуан Миро, Умберто Еко... Книгата е съставена на принципа на текстуалния колаж: перифрази на свидетелства и признания на представените творчески личности.

⁵ Willi Apel. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1949, 639.

В полето на поезията картината не е по-ведра. Лесно може да се направи списък с формализации на поетичния ритъм, но опитите за дефинирането му са редки и колебливи. Ритъмът е теоретичен конструкт с практически приложения в поетическия дискурс. Той е важен изследователски обект за *историческата поетика* – атрактивна изследователска област в последните години.

Интересно е да проследим как един поет с теоретични амбиции решава проблема за дефинирането на ритъма. Пол Валери е подходящ пример в тази насока. В своите „Тетрадки“, своеобразен жанров хибрид, огромно текстуално струпване на различни режими на писане, той рефлектира върху творческия си процес и тематизира различни понятия. През 1935 г. той споделя затруднението си в опита да даде определение на ритъма: „Прочетох и изковах двадесет „дефиниции“ на ритъма, от които не приемам нито една“⁶. Твърдението е още по-обезкуражаващо, ако се обърне внимание, че думата *дефиниции* е в кавички.

По-късно Валери все пак се престашава да скицира нещо като елиптична дефиниция, в която той може и да не изяснява същността на ритъма, но поне не може да бъде укорен в баналност или опростяване: „Ритъм – възприятие на съотношение между действия и чувствени следствия. Един вид взаимност между причина и следствие – Това, което поражда „свят“, завършена, затворена, консервативна система на размяна на време срещу действия, на потенция срещу кинетична енергия“⁷. Най-напред ритъмът е положен в полето на психологията като *възприятие* на съотношението между волеви актове и телесните им ефекти. Въпреки абстрактната си тромавост твърдението очертава референтна рамка, още повече, че следващото изречение е своеобразна философска парафраза, която фиксира слабото звено в предходното твърдение, а именно съотношението. Изглежда сякаш по повод на ритъма Валери се включва в дебата за причинно-следствените отношения с оспорване на обичайната представа за векторна им ориентация, тъй като взаимността предполага двустранен обмен. Ритъмът е повод и за навлизане в полето на онтологията с енигматичното твърдение, че поражда свят, описан колкото идиосинкратично, толкова проницателно.

⁶ Paul Valéry. *Cahiers n 1*. Paris: Gallimard, 1975, 1289.

⁷ Пак там, 1340.

Ритъмът е обичайна метафора за философските, социологическите, антропологическите, психологическите и изкуствоведските дискурси. Въпреки че няма да се натъкнем на общоприето определение за ритъм, върху което да се надграждат фигуративните приложения, множеството му дефиниции, наред с многобройните му употреби и значимите опити за тематизацията му, свидетелстват за нарастващо изследователско внимание⁸. Най-общо казано, ритъмът като метафората се явява на важни места в текстовете, откроява се в хода на дискурса и преследва амбициозни концептуални цели. Появата му в моментите на аргументацията печели предимство заради икономичността си: с простото средство на поместването на думата в дискурса той повлича със себе си констелация от цитатни следи и обвързаности между смислови редове. От друга страна, ритъмът е често ефектен пример, начин да се назове някаква практика или да се представи някакво приложение на даден теоретичен конструкт. Самото понятие *ритъм* е конструктивистко. То не толкова описва някакво състояние на нещата в света, колкото подрежда блокове със съдържания, които не губят връзка с полето на възникването си.

Ритъмът е понятие, което пази спомен за древния си произход. Затова ще опитаме възможностите на една археология на ритъма в смисъла на Фуко и на Агамбен, която ще разкрие поддържащата този текст убеденост, а именно, че в ритъма светът и репрезентациите му се преплитат. Археологията на Фуко не е епистемологически преводима като наука за началата, въпреки етимологичното изкушение. Тя е по-скоро една генеалогията на познанието и предполага събитията да се схващат в тяхната сложност и дисперсия, да се открояват незначителните им отклонения и да се пренебрегват грешките, които ги съпровождат, тъй като те в голяма степен детерминират смисъла. Историята на едно понятие не е триумфалният поход на парадигмите, пропагандирането на изследователски форуми и влизането в учебник. Тя никога не е линейна, телеологическа или непротиворечива. И тъкмо затова е интересна. Археологията няма отношение към произхода, а към възникването на феномена и контекста, който го прави възможен. Тя се занимава с изворите, източниците и традициите, които съхраняват

⁸ *Rhuthmos* е международна трансдисциплинарна изследователска платформа върху ритмите в науките, философиите и изкуствата. Тя прокламира възникването на нова парадигма и е достъпна в мрежата на сайта: <https://rhuthmos.eu/>

спомен за силовите отношения, които ги конституират. Съизмерването с традицията изисква деконструкция на парадигмите, техниките и практиките.

Създаването на цялостния изследователски контекст, в който понятието „ритъм“ функционира с определени теоретични цели е огромна задача. За да се домогна до някаква скица на понятийното съдържание на ритъма, ще избера три примера, които дават възможност за нетривиални маршрути в предпочетени тематични области: антропология, лингвистика и съвременно визуално изкуство.

Един предпоставен „онтологически обрат“ в антропологията

В антропологията изследването на ритъма има свои изтъкнати представители. Сред тях се открояват Марсел Мос, формулирал ефектния афоризъм: „човекът е ритмично животно“⁹ и Франц Боас, който обвързва всяко първично изкуство с ритъма. Примерът е взет от първия том на Андре Льороа-Гуран „Жестът и речта. Паметта и ритмите“. Антропологът натоварва ритмите с тежка задача. Според Льороа-Гуран те създават *пространството и времето* от гледната точка на субекта¹⁰. Пространството и времето съществуват като преживени само доколкото са материализирани в „ритмична обвивка“¹¹. Може да се каже, че именно ритъмът създава уюта на дома. Той „одомашнява“ времето и пространството.

Ритмите създават също така *формите*. Тук можем да предположим, че има възможен диалог с позицията на Бенвенист, публикувана четиринадесет години по-рано през 1951 година, на която ще се спрем нататък. Може и да допуснем, че свързването на ритмите и формите не е подсказано от външни източници, а съответства на структуралистките нагласи, така характерни за дискурса на социалните науки през десетилетието на 1960-те години.

Техническите операции, които водят до повторение на жестове на точни интервали, са присъщи на човешкия род – например ударите с чук. Тези серийни действия бележат

⁹ Marcel Mauss. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 2002, 65.

¹⁰ André Leroi-Gourhan. *Le Geste et la Parole*, II. Paris: Albin Michel, 1965, 135.

¹¹ Пак там, 135.

влизането на австралопитеците в човечеството. В самото начало производствените техники се поместват в „ритмичното обкръжение“¹²: слухово, визуално, кинетично, родено от повторението на ударите с чук.

Археологията на ходенето е изведена от маршируването, което е ритмичната му рамка. Към ритмичното движение на краката се прибавя ритмичното движение на ръцете, подобно на размахването на чук или кирка. То трансформира света, като го превръща в обитаем и очертава символно границата между природния свят и човешкото пространство. Ритмичността на краката създава един допълнителен ритъм – този на музиката и танца. За разлика от ритъма на трансформиращата работа, който е част от сферата на реалното, танцовият и музикалният ритъм са в сферата на въображаемото. Реконструкцията на Лъороа-Гуран очертава топоса на ритъма като повторяеми движения, направлявани от конкретна цел в практическия живот и миметичните или музикални изкуства, които създават по думите му форми в света на изкуството¹³.

Етимологията между факта и фикцията

Царският път за връщането на ритъма в лоното на научния дискурс минава през екскурзия в етимологията, тази високомерна природена сестра на лингвистиката. Морис Оландер доказва, че етимологията на думата „етимология“ е натоварена с идеологически предпоставки, тъй като тя не е наука за началата на думите, нито за произхода на езика, а е наука за „истинския смисъл“ – ἔτυμος¹⁴. Подобно маскиране на ценностни съждения като състояния на самите неща би трябвало да ни лиши от оптимистичния разказ за откриването на старите корени и да ни накара да приемем цялата сложност на процесите на извеждане, които, от своя страна, очакват своята деконструкция като предстоящ проект.

¹² Пак там, 135.

¹³ Пак там, 139.

¹⁴ Морис Оландер. *Археология на езиците*, прев. Александра Желева. София: ИК ЛИК, 93.

В етимологичната разходка се натъкваме на една находка: кратката статия на Емил Бенвенист „Понятието „ритъм“ в езиковото му изразяване“¹⁵. Тя е публикувана през 1951 г., но става обект на осмисляне и масивно цитиране поне петнадесет години по-късно. През 1990-те години статията предизвиква дебат около ретроспективното ѝ привличане като победоносно доказателство за структурализма на Бенвенист. Последното е късо съединение, което пренебрегва изискването текстовете да се четат при внимателна реконструкция на контекста им и вписването на аргументите им в цялостната мисловна платформа на изследвания автор.

Бенвенист определя ритъма като понятие, което обхваща индивидуалните и колективни човешки дейности, доколкото те засягат *трайността* и *последователността*. Отвъд човешкия порядък, ритъмът се проектира върху „нещата и събитията“. Така той поема обединителна роля между човека и света като въвлича времето, интервалите и повторението. Пристигнал до нас през латинския език, ритъмът пази спомена за гръцките си корени. Натъкваме се обаче на една грешка, която никой преди Бенвенист не е забелязал. Всички речници извеждат етимологията на ритъм от глагола ῥεῖν или *тека*, който описва равномерните движения на вълните. Тези движения са породили в разума на човека идеята за ритъм и откритието се вписва в самия термин. Звуковото съответствие между ῥυθμός и ῥέω не повдига въпроси, но семантичното свързване между ритъм и течение чрез посредничеството на „редовното движение на вълните“ е спорно. ῥέω не е дума, относима към вълните, а думата ῥυθμός от своя страна никога не е описвала движението на вълните. Ако тя би означавала поток, протичане, не е ясно как би поела семантичната стойност на ритъм. За да се възстанови историята, която не е проста, но е поучителна, трябва да се обоснове автентичното значение на ритъм и да се опишат първоначалните му употреби. Ритъмът липсва в Омировия епос, но се открива при йонийски автори в описанията на атома, в трагедиите и поезията, както и в атическата проза, най-вече у философите.

Бенвенист проследява изчерпателно всички известни появи на ῥυθμός. Подвеждащата семантика на водата е изоставена. Йонийските атомисти превръщат ритъма

¹⁵ Émile Benveniste. „La notion du «rythme» dans son expression linguistique“, *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris: Gallimard, 1966, 327-335.

в „технически термин, една от ключовите думи на доктрината им“¹⁶. Тъй като текстовете на Демокрит пристигат до нас през цитати от Аристотел, можем да допуснем, че последният е препредал точното значение. „Нещата се различават по тяхната форма – ῥυθμός, по контакта и реда им – τάξις“¹⁷. Следователно ῥυθμός означава *схема*, което е форма. Доктрината на Демокрит гласи, че въздухът и водата са различни по формата си – ῥυθμός. Така ῥυθμός назовава различителна форма, подреждането на частите в едно цяло.

Тук чуваме победния вик на късните изследователи на Бенвенист, които в този пасаж са разчели приобщеността му към структурализма. Всъщност Бенвенист е един от най-ранните и проникновени критици на структурализма. Още през 1939 година той отхвърля методологическата скованост на Сосюр, който на всяка цена се пази от обвинението в еkleктичност и затова се държи така сякаш организираните в системи знаци влизат в съотнасяния помежду си, но не отпращат към нищо извън себе си. Извънезиковата реалност е изтикана далеч от зоната на познавателния интерес на Сосюр. Бенвенист подчертава, че евакуирането на референта от изследователското внимание не набавя епистемологическо предимство, а осакатява теорията на езика. Като критика на структурализма може да се прочете също програмата за завръщането на субекта на езика в дискурса, прокарана в редица студии от „Проблемите на общата лингвистика 1, 2.“ Прочитът на двутомника недвусмислено показва, че терминът структура не доминира дискурса. Подобно на Сосюр и Бенвенист схваща структура като синоним на система и редува двата термина.

Йонийският епизод в историята на ритъма може да се представи сбито в 3 твърдения. 1. Ρυθμός никога не означава „ритъм“ до Платон и съответно до атическия период. 2. Ρυθμός никога не се прилага, за да назове постоянното движение на вълните. 3. Стабилизиращият му смисъл е различителна форма, пропорционална фигура, разположение¹⁸.

Тук е мястото да отбележим, че Мишел Сер критикува откъсването на ритъма от течението на реката с аргумента, че непосредственият физически опит разкрива протичането в ритъма, водовъртежа в течението, обратимото в необратимото. Ясно е, че

¹⁶ Пак там, 328.

¹⁷ Пак там, 329.

¹⁸ Пак там, 332.

морето няма как да тече, но от изложението на Бенвенист изглежда, че той никога не е плавал. Изследовател на античното корабоплаване, Сер сприваво добавя, че и в реката може да има вълни и дори може да има водовъртежи¹⁹. Да, ритъмът се появява като форма във фрагментите на философите атомисти, но според него не бива да се тръгва от думите, а от „гръцките неща“, които прочитаме в текстовете. Самите текстове дават възможност да се схване думата.

Тук се налага да се въведат някои уточнения. Известно е, че *форма* на гръцки може да бъде представена от *σχήμα*, *μορφή* и *εἶδος*. Следователно ритъмът трябва някак да се отграничи от тях. Тук през задната врата се завръща избутания смисъл на тека – *ῥέω*. *Ῥυθμός* има абстрактно значение и посочва конкретна модалност на подвижна, обтекаема форма, уловена в интервала на ставането си. Тя не е неподвижна и втвърдена като предмет, каквато е схемата. В йонийската философия ритъмът означава буквално „особеният начин на флуктуация“. Формата тук е предразположеност, моментна конфигурация, податливост на промяна. Бенвенист правилно отбелязва, че между собственото значение на термина *Ῥυθμός* и доктрините на Хераклит и Демокрит има дълбок афинитет.

На философите от Атина дължим схващането на ритъма във връзка с музиката. Изводимостта на музиката от математиката се проявява в ритъма, който с този жест е темпорализиран. Във „Филеб“ (17d) Сократ настоява върху важността на интервалите, когато заниманията с музика и танц се провеждат сериозно:

Сведуц си станал, приятелю, след като схванеш какъв е броят и видът на интервалите между най-високия и най-ниския тон, както и какви са били границите на тези интервали и видът на съзвучията, които се образуват от тях (предците ни, които са ги открили, са ни завеждали да ги наричаме ладове); сведуц ще си станал, след като схванеш и това, че в движенията на тялото също са налице подобни закономерности, чиито числови стойности според твърденията трябва да носят името „ритми“ и „размери“.²⁰

Свързането на ритъма с реда е общо място в късните творби на Платон. В „Закони“ 665a ритъмът е свързан с реда – *τάξις*. Младите хора, чиято природа е пламенна, са шумни и невъздържани: „всъщност именно на реда на движението нека бъде дадено определението *ῥитъм*, докато редът при гласа, по който се смесват височина и дълбочина,

¹⁹ Michel Serres. *The Birth of Physics*, trans. Jack Hawkes. Manchester: Clinamen Press, 2000, 154.

²⁰ Платон. „Филеб“, *Диалози 4*, прев. Д. Марковска. София: Наука и изкуство, 1990, 391.

нека бъде означаван с името 'хармония'; 'хоровото танцуване' пък да бъдат наречени двете заедно²¹. В музиката и танца ритъмът става преживяна темпоралност, варираща между континуитет (потокът на звуците и движенията) и дисконтинуитет (паузите и покая). Изкуството на танца е положено в приемствеността на всекидневните жестове, на телесните движения, а музиката се свързва с математиката и се характеризира с точност и абстрактност.

Подписът на времето

Едно анахронично отклонение. Споменът от семантиката на *формата* в смисловото поле на ритъма е подтикът за избор на заглавието на този текст. Подписът пребивава в междинната област на уникалните си конкретни изпълнения и първоначално фиксираната си форма. Ако си представим времето като стереоскопични пластове, които не протичат успоредно на „стрелата на времето“, но се преплитат, а някъде и прекъсват, подписът би бил моментно очертание. Самата инстанция на подписа е перформативна, както помним от „Подпис събитие контекст“²² и дори податлива на злоупотреби като фалшифициране или несъобразяване с перформативната ситуация.

Напрежението между ритъма, като представим екзистенциален опит и като фигура на абстракцията, става видимо в една *кръгова творба* на съвременното визуално изкуство, изпълнена в жанра на *темпоралния колаж*. Крисчън Маркли (Christian Marclay), визуален артист и авангарден композитор, завършва през 2010 г. аудио-визуалната си творба *Часовникът*²³. Тя е 24-часова компилация от филмови фрагменти, изнамерени сред произведения на киноизкуството от предходните 70 години. Фрагментите са монтирани като последователност от клипове, в които се вижда някакъв часовник, сочещ конкретен час, заснет отделно или заедно с филмови персонажи. В по-редки случаи присъствието на часа е вербално: произнасят се реплики, в които се съдържа назоваване на точно време. Инсталацията тръгва от зората на киното, но действа контрахронологически, защото

²¹ Платон. *Закопи*, прев. Г. Гочев, Н. Панова. София: Сонм, 2006, 138.

²² Жак Дерида. „Подпис събитие контекст“, прев. Ж. Дамянова, *Пирон*, 14 брой, 2017. Достъпен на: <https://piron.culturecenter-su.org/jacques-derrida-signature-event-context/>

²³ *Illuminations*, 54. *Exposizione Internazionale d'Arte, la Biennale di Venezia*. Venezia: Fondazione La Biennale di Venezia, 2001, 224-225.

организационният принцип е друг. Тя обхваща всички филмови жанрове, без да влага ценностен критерий в подбора. Видеоето няма начало или край. То се прожектира без прекъсване през целия период на изложбите, в които участва. Часовникът е повтарящата се структура, която всеки път има различни вариации, обусловени от наличния корпус от сцени с часовници и от монтажните хрумвания на автора. Продължителността на клиповете се синхронизира със следващия модул от фрагменти, така че кадрите с часовници да съвпадат точно с часа на прожектирането им. Самата прожекция на видеоето е синхронизирана с часовата зона на мястото, където се излъчва – в Лондон, в галерията *Уайт клуб* през 2010, във Венеция, в *Арсенала* през 2011, Париж, в Центъра *Помпиду* през 2015 и т.н.

Часовникът представлява въздействаща буквализация на метафората за ритъма. Часовниците са машини, които служат за организиране на времето, разделено на точни фрагменти: часове, минути, секунди. Заедно с календарите, те са инструмент за спазване на времевите графици, за успех или провал в изпълнението на поставените задачи. Поглед към часовник включва усещането за тревожност, когато движението на секундарника изостава от ритъма на ускорения пулс или на учестеното дишане. Като отброява изминалите часове, минути, секунди, часовникът застопорява времето, поставя отпечатъка си върху протичането му и диктува ритъма на жизнените процеси. Съдържанието на клиповете е в известна степен предвидимо. То следва един обичаен дневен режим, според който сутрин се закусва, нощем се спи, през деня се работи, яде, пътува и т.н.

Привидната наивност на замисъла е трансформирана в монументално произведение, изпитание едновременно за автора и за зрителя. Крисчън Маркли споделя, че първоначално е искал да заснеме различни хора, които гледат часовници в синхрон със световното време. След това обаче се обръща към свой предходен проект. Подобен по замисъл е аудио-визуалният колаж от кинематографични фрагменти, наречен *Телефони* (1995). В него са заснети разговарящи по телефон филмови персонажи. Щастливото хрумване да замени налудничавото втрещване на хора в часовници с поредица от филмови кадри, в които камерата се спира върху часовници, неимоверно усложнява задачата. Той посвещава три години на издирването на подходящи кадри и на монтирането им. Самоотверженият зрител, който иска да види произведението според

замисля му – без прекъсвания, трябва да му посвети 24 часа. Налага му се да прояви комбинативност, за да не се отдели от видео творбата. Невероятна издръжливост и нереалистична способност за задържане на вниманието в екрана без разсейване по протежение на едно денонощие са само част от способностите, които му трябва, за да бъде *образцов зрител* на творбата. Изброяването на хипотетични качества и умения може да продължи, но то е лишено от оправдание. По-скоро можем да кажем, че подобна творба прави невъзможна фигурата на *образцовия зрител* и разкрива, че тя е абстрактен теоретичен конструкт с индикативна, но не и с прагматична цел. За да не разбием комуникативния модел във функционирането на творбата, можем да допуснем, че тя съдържа в структурата си интервалите на отклоняване на вниманието, на пропускане на отрязъци по един или друг предвидим повод. Именно разсейването, слепите петна и пропуските създават ритъма на творбата. Те сегментират въображаемата ѝ безкрайност в обозрим зрителски опит. Навлизането в ритъма на творбата е необходимо условие за възприемането и разбирането ѝ. Присъствието на зрителя е достатъчно пълноценно и ангажирано, въпреки очакваното му отсъствие от някои части. Парадоксално, това, което прави един зрител необразцов, разкрива неприятната истина за всеки реципиент – че той няма как да поддържа в напрегната концентрация вниманието си без промеждутъци на разсейване. Така отклоняването на вниманието, пробивите в съсредоточеността или просто паузите са предзададени от самия формат на аудио-визуалния колаж. Те ни напомнят, че в по-голяма или в по-малка степен, между съсредоточеност и небрежност се разполага неизменният сценарий на възприемането на всяка творба.

Понятийни траектории и реторически завои

Нека опитаме да представим режима на функциониране на ритъма: първо имаме *дума* в буквалното ѝ значение, която в редки случаи играе ролята на *термин* с очертани ясни граници и инструментална функция. После се озоваваме в царството на реториката, където ритъмът е *понятие*, което представя един семантичен масив, разбран ясно, но не артикулирано. *Метафората* стъпва върху твърдата понятийна основа и усложнява картината. Креативният и познавателен потенциал, който пренася, се разцепва на сноп от характеристики, които се подреждат във временна мозайка. Резултатът от траекторията на ритъма е ненадейна семантична печалба, която изненадва утвърдените семиотични и

херменевтични подходи към текста. Семиотичните подходи са съсредоточени в знака, изигран от простодушния статист, какъвто е думата. Той и/или тя, знакът и/или думата, са вместени в изречение според нормите на граматиката и синтаксиса или в твърдение според изискванията на логиката. При точката на изречението и в края на твърдението спира всякакво обяснение. Херменевтичните разслоявания се осъществяват на дискурсивната и текстуална плоскост. Интерпретацията проследява реторическите фигури и наративните ходове, които заедно с аргументативни изложения допринасят за усвояването и разбирането на текста, в който конкретният топос – ритъмът, играе ролята на своеобразен *лост*. Може да се каже, че значението на понятието „ритъм“ се вписва в теоретическото построение, в което участва, в повечето случаи като маргинална реторическа фигура, но оставя своя отпечатък върху целостта му. Така ритъмът открива пътя на една *холистичната интерпретация* на дискурса на хуманитаристиката. Цялата история на идеите би могла да бъде прочетена през неговите траектории. Това е предстояща изследователска задача, която няма да нивелира неимоверната сложност на съвременните общества и ще се разположи отвъд удобството на опозиции като природа/култура.

„Световната история е може би историята на различното звучене на няколко метафори.“²⁴ Известната фраза на Борхес е подходяща за край на този малък екскурс. Отнесена към ритъма, тя бележи първата стъпка към проучването на понятийния му потенциал.

²⁴ Хорхе Луис Борхес, „Сферата на Паскал“, *Избрани есета*, прев. Анна Златкова, София: ИК „Колибри“, 2011, 204.

Библиография

Борхес, Хорхе Луис. „Сферата на Паскал“, *Избрани есета*, прев. Анна Златкова. София: ИК „Колибри“, 2011.

[Дерида, Жак. „Подпис събитие контекст“, прев. Жана Дамянова, *Пирон*, 14 брой, 2017.](#)

Оландер, Морис. *Археология на езиците*, прев. Александра Желева. София: ИК ЛИК, 2006.

Платон. „Филеб“, *Диалози 4*, прев. Д. Марковска. София: Наука и изкуство, 1990.

Платон. *Закони*, прев. Г. Гочев, Н. Панова. София: Сонм, 2006.

Apel, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1949.

Benveniste, Émile. „La notion du «rythme» dans son expression linguistique“, *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris: Gallimard, 1966, 327-335.

Brunschwig, Jacques, Geoffrey E. R. Lloyd. *Greek Thought: a guide to classical knowledge*, trans. Catherine Porter. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

Leroi-Gourhan, André. *Le Geste et la Parole*, II. Paris: Albin Michel, 1965.

Pigeaud, J.-M. «Du rythme dans le corps. Quelques notes sur l'interprétation du pouls par le médecin Hérophile», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1978.

Serres, Michel. *The Birth of Physics*, trans. Jack Hawkes. Manchester: Clinamen Press, 2000.

Valéry, Paul. *Cahiers n°1*. Paris: Gallimard, 1975.