

www.piron.culturecenter-su.org

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

URL: https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/10/Todor-Todorov_Narrativity-and-interruption.pdf

Наративност и прекъсване

Тодор П. Тодоров

Резюме: Непрекъснатостта на наратива дълго време е определяла културата на Запада. Разбирането на света и на себе си се осъществява през производството и възприемането на разкази. Настоящият текст разглежда кризата на тази непрекъснатост като изходна точка на медийната критика. След XIX век мозаичността и прекъсването се превръщат в структурен принцип на наратива и наративността. Изследва се връзката между наратив – медия – наративност и се изказва твърдението, че медиите са преди всичко практика или набор от употреби, а не фиксирани по устройството си носители. Именно тези практики отключват определени режими на наративност и променят динамиката в отношенията медии-наратив-наративност.

Ключови думи: наратив, медии, наративност, прекъсване, наратология

Тодор П. Тодоров (1977) е доктор по философия и доцент в СУ „Св. Климент Охридски“. Интересите му са в областта на история на философията, теория на медиите и медийната култура, постхуманизъм и митологии на бъдещето. Автор е на два сборника с разкази („Приказки за меланхолични деца“ и „Винаги нощта“) и на романа „Хагабула“ (2022).

Нашето устройство за писане съучаства на нашите мисли.

Фридрих Ницше в писмо до Хайнрих Кьозелиц

През по-голямата част от културната история на Запада големите наративи и съответните им медийни форми произвеждат относително устойчиво възприятие на света, претендиращо за *цялостност* и *плътност*, т.е. *непрекъснатост*. Не само картината на т. нар. „обективен“ свят следва тази логика, но и разбирането за човешкия субект. С кризата и разоряването на въпросните наративни форми и техните медии настъпва радикален обрат в схващането за субекта, както в научния дискурс (най-вече във философията и психологията), така и в саморефлексията и преживяната опитност на субекта. Настъпва тектонично разместване в самата действителност и нейната конституция. Класическата субект-обектна постановка изисква „твърд“ рационален субект, центриран около една нормативна разумност, общовалидна и хомогенна, обърната и отворена към света теоретично-познавателно. Съществува един Аз, който съзерцава и разбира рационално света. Историята на философията от Платон до средата на XIX век е апология на единния, разумно завършен субект. Така например при Платон и Аристотел, въпреки всички различия, умът е най-високата, събираща и завършваща точка на душата. Човекът е ум, наблюдаващ света. Средновековието открива в човека *apex mentis* (връх на душата) – своеобразна точка на фокус и обръщане на човешката субектност към Бога, надхвърляща интелекта. Картезианството превръща мислещият Аз (*ego cogitans*) в изходна точка на философията. При Кант трансценденталното единство на аперцепцията и синтезът на възприятията правят възможно засрещането на Аза и света в човешкия опит. Опитът въобще се изгражда върху априорни структури, организиращи и обединяващи разум, разсъдък и сетивност. Субектът е синтез. Дори емпиризмът не може да изключи необходимостта от единен субект, вписващ и интегриращ потока от сензорни впечатления. Неизбежно е наличието на едно Аз-съзнание, върху което светът се отпечатва и репрезентира. Субектът е поглед, гледна точка, която вижда свят. От другата страна на тази класическа постановка, разбира се, лежи също така цялостен, единен и „обективно“ завършен свят. Тук няма значение дали това се мисли *реално* (светът извън ума ми *наистина* е такъв и такъв), или *феноменално* (светът само се *явява* по този или онзи начин на моето

съзнание). При всички случаи опитът ми предоставя цялостен свят, общ и споделен, дори това да се третира само като илюзия.

Нарушаването на тази непрекъснатост в наративните техники и медиите се възприема като опасност и произвежда критика, повтаряща по същество същите аргументи от Платоновата критика срещу писмеността до критиката на дигиталните медии и видеоигрите. Разбирането на тази критика трябва да тръгне оттам, че медиите не се мислят просто като инструменти или посредници, в които се предават съобщения, предварително произведени и налични независимо от опосредяващия канал, който освен, че ги пренася, внася допълнително шум и изопачава посланието. Всъщност отношението *наратив – медии* е двупосочно. Както разказът ползва и дори създава определени медийни форми и жанрове, така и медиите произвеждат наративни техники и отключват различни режими на наративност. Наративността тук ще се разбира в смисъла на Мари-Лор Райън като способността за предизвикване на наративен отговор.¹ Тази отговорност е структурен елемент на самия наратив. Оттам и подмяната на медиите „пренарежда“ субекта, начина, по който вижда и усеща света (а с това и самия свят), както и възможностите, които този свят му предоставя. Трансформацията на медиите произвежда нови реакции, нов тип отговор на циркулиращите наративи – било като фантазии, интерпретации, желания или определени действия и жестове. Наративността генерира допълнителни наративи, субективно спонтанни или културно определени, но често убягващи и отсъстващи от оригиналния разказ.² Способността за такъв отговор на разказа е част от неговото възприемане и отработване. Различните видове наративност (наративни техники и медии) отварят разнообразни отношения и чувствителност към света и себе си. Те могат да събират онова, което е партикуларно и отделено в обща картина, в цялостност (тоест могат да работят като „шевове“), но могат и да раздробяват и фрагментират, тоест да произвеждат прекъснатост или серия от прекъсвания.

В известен смисъл наративът и съответната му форма на наративност (медийна техника) обединяват отделните обекти в обща фигура, съшиват заедно нещата, създавайки по този начин свят и история. Светът, за да бъде именно *свят*, а не произволно и необяснимо

¹ Marie-Laure Ryan, “Narrative”, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Eds. Herman, David, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. London: 2005.

² Marie-Laure Ryan, “Narrative”, *A Companion to Critical and Cultural Theory*. Eds. Sarah Blacker, Imre Szeman and Justin Sully, London 2017, pp. 517-30.

положение на нещата, трябва да бъде удържан в история. Разказът подрежда света като свят. Културата е същностно обусловена тъкмо от специфичния режим на наратив/наротивност. „Култура са историите, които разказваме на нас за нас самите“, твърди Клифърд Гиърц.³ Ако субектът на това разказване (но и неговият адресат), коментира Мари-Лор Райън,⁴ сме ние като принадлежащи към цялото на една култура, то историите ще включват както големите разкази (*grand récits*) – религии и идеологии например, така и митове, легенди, романи, филми, видеоигри и т.н. Ако пък „ние“ се мисли като „всеки от нас индивидуално“, то разказваните истории са устни свидетелства, наративи на личното преживяване, дневници, мемоари, писма, фотографии и други документи, конструиращи личната памет.⁵ Тази дистинкция не е лишена от смисъл, но никак не е прецизна по отношение на съвременните медии и техниките им за производство на наротивност, където дневникът, личните фотографии, персоналните свидетелства, спомени и реакции, са включени в общия поток на един безкраен и безкрайно размножаващ се разказ. В т. нар. *news feed* на социалните мрежи личният наротив и наротивност са неотделими от „големия“ разказ на новините, политическия коментар или културното събитие. Дори рекламите са скроени по вкусовете и личната памет на потребителя. Това срастване не е особеност на самия наротив, колкото на медиите му. Но от своя страна, то определя обратно и моделира структурата и съдържанието на наротива.

Разказът подрежда света като свят, но той също аранжира и формира субекта, доколкото събира света по определен начин и го съотнася към него. Наротивът е перспектива – онтологическа, епистемологична, психологическа и социална (фалшивото съзнание е „лоша“ наротивност). Субектът се обръща към света в определен наротив и наротивност. Въобще обособяването на субект и свят, а също и особените режими на отношение, в които биха могли да влизат, са продукт на разказа и възможните му техники на ответност. Историите, които разказваме, са важни също колкото онези, на които разказваме, тъй като разказът предизвиква отговор. В този отговор субектът изгражда и разбира себе си, откликвайки на формата на света. А формата на света е построена в разказа, тя е история. В този смисъл наротивологията е онтология.

³ Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*, New York: 1973, p. 448.

⁴ Marie-Laure Ryan, “Narrative”, p. 526.

⁵ Ibid.

Ако наративните техники и медиите им са така решаващи за културата, това превръща дебата за медиите и наративността в най-голямата културна битка. Така за Платон музиката отключва лоша наративност. Тя лишава субекта от неговата разумност и стремеж към истината, за да го разтвори в стихията на страстите. Музиката понижава онтологично субекта, въвежда го в наративност на разпада и безумието. По същата причина, но в обратен смисъл, за Ницше Дионисовата музика има терапевтична и възстановителна сила, тъй като връща субекта, разпаднал се в *principio individuationis* в отделни индивиди, към праединството на живота, към изгубената, цялостна и неподлежаща на рационализация жизнена мощ. Хармоничната музика е математика и се отнася до ума, всичко друго е танц, загубване в стихията на неразличимото. Този пример демонстрира как наративът оценява дадена наративност като подходяща или лоша. При все че самият наратив е произведен от определена наративност и медийна техника.

Така или иначе връзката разказ – памет е очевидна. Същата връзка отваря различни режими на истина. Затова за Платон писмеността е прекъсване от фундаментален, онтологичен порядък. Прекъсва се непосредствената връзка на душата с истината, разбира се като незабравеност на битието. Паметта се изнася навън, транслира се в друга медийна техника, предметява се. Отваря се друга, външна паметност, която е прекъсната, опосредена. Това затруднява достъпа до истината, излага я на интерпретации и изопачавания, както и на грешен прочит. Противно на това, устното слово е директно издихание на душата, жив логос на ума и паметта, който избира как и на кого да говори. Наративността, отговорът на този логос, кулминира в припомнянето на истината. От Платоновата критика във „Федър“ насетне всички аргументи срещу новите медии, каквито и да са те, се движат по оста *памет–истина–публика*. Текстът ще отслаби и атрофира вътрешната памет, ще създаде привидна, фрагментирана образованост, ще е достъпен за всяка публика, смисълът му ще бъде фиксиран и умъртвен, така че няма да събужда вече мнемонична ответност.⁶ Казано иначе – медийният преход отключва бягство от истината, а значи и от действителността, прекъсва и отклонява разумността (схващана като порива и способността на ума да възходи обратно към своя дом), самата възможност за просвещение (в смисъла на Платон това е реабилитацията, изцелението на ума и душата) е поставена под въпрос. Прекъсването на пъпната връв между ум, памет и истина има пагубни последици

⁶ Платон, *Федър*, 275ab, прев. Б. Богданов, София: 1982, с. 554.

за съдбата и предназначението на човека. Знанието и просвещението ще бъдат профанизирани, т.е. няма да изпълняват своята същностна и единствена цел. Медийната революция е катастрофа. Подобни аргументи често са издигани срещу четенето на романи (ако не и художествена литература въобще), както също срещу видеоигрите и дигиталните медии – ескейпизъм, т.е. бягство от реалността, загуба на времето в безсмислени фантазии, непродуктивност, неплодотворна насоченост на вниманието и ума, леност, безпросветност и илюзорно, фрагментирано знание.

Обикновено подмяната на медиите и техниките на наративност прави възможен друг тип памет и друг режим на истина. Тук все още прекъсването има значението на преход, а не на структурен принцип на наратива и наративността. Така подмяната на устното слово с писмеността произвежда техника за съхраняване (запис) с обем, далеч надхвърлящ индивидуалната памет. В по-големите общества устната реч се оказва нееластична във времето.⁷ Книжният свят, още при Аристотел, ражда различна интуиция за истината, формулирана експлицитно през Средновековието като *adaequatio rei et intellectus*⁸ – като формално съвпадение между разбирането и самия предмет. Истината вече не е откритост или незабравеност на битието, тя не е онтологичен център и първоизвор, а когнитивна коректност, способност да четеш правилно. И макар християнството да мисли Бога като истината в абсолютен смисъл, като самата истина, която е условие за всяка истинност, то все пак именно четенето става основна фигура на истината. „Светът е като книга, сякаш написана с Божията ръка“ (*quasi liber scriptus digito Dei*) е една от водещите метафори на Средновековието. Идеята за *liber mundi* – книгата на света – означава, че универсалният език и откровението не са само в текста на Свещеното писание и в думите, а и в нещата. Творението следва да бъде четено, дешифрирано и тълкувано, тъй като в него присъства значение, надхвърлящо наличието на самите предмети. Разбира се, методът и целта на четенето се променят и в Новото време книгата на света и достъпът до нея вече изглеждат различно. Разказът за света постепенно взема друга посока, но водещата медия остава книгата. В книгата се раждат научните дисциплини, университетите, романите, Просвещението. В света на книгата властват поетите и мислителите. Тяхното въображение

⁷ Norbert Bolz, *Der ABC der Medien*, München: 2007, p. 13.

⁸ Thomas Aquinas, *Summa theol.*, Ques. XVI, Art. 1, 3.

и схващащото им себе си понятие декласират сетивата.⁹ От Платон до Просвещението разбирането за истина и познание е обвързано с ума и с изхода от пещерата на менливите сетивни образи. Книгата изисква интелектуална наративност. Текстът е цял, един и непрекъснат. Върху това убеждение стъпва целият хуманизъм. Разпадът, прекъсването и евентуалната подмяна на текста и четенето с други техники пораждаат кризата и края на хуманизма.

Но XIX век е времето на големите прекъсвания. При това прекъсването вече не е преход между различни медийни техники и употреби, а става структуриращ принцип на медийната наративност. С появата на новите печатни машини и бума на пресата, вестникът налага прекъсването като наративност на текста. Текстът като форма се съкращава, свива се, става къс и фрагментарен. Претенцията не е да се представи *цялото*, а отделно събитие или факт. Търси се не истината, а позицията или мнението. Последните често се експонират като истина, но въпреки това те се конструират и подреждат тъкмо като експозиция, като изложба, която бива постоянно пренареждана тематично и по актуалност на съдържанието. Текстът на вестника е динамичен, бърз и прекъсващ. Онова, което вчера е било на първа страница, днес вече въобще не е тема. Освен това, според Маршал Маклуън, формата на вестника е мозайчна. За разлика от книгата, вестникът няма един автор, нито само един сюжет или стил. Той е продукт от съвместяването на множество различни автори, идеи, теми и интерпретации. Неговата мозайчност се състои и в това, че статиите са сбити и поставени една до друга наред с фотографии, надписи, графики и реклами, отделени с едва забележими граници, често преливащи или отвеждащи от едно към друго. Това еklekтично съседство, събиращо научното с куриозното, политическия коментар с вица, новината с карикатурата, забавното със сериозното, стоката в рекламата с кадъра от природно бедствие или война, клюката с факта и т.н., е особеност на вестникарския жанр по културния му генезис. Вестникът представя онова, което е предмет на интерес и любопитство в публичната сфера и нейните места. Според Хабермас публичността възниква в кафенето, чайната, клуба и пр., където обект на дискусия са разнородни теми – от последните новини и изобретения до невероятното и злободневния слух. Публиката там е с разнообразен

⁹ Norbert Bolz, Ibid.

социален статус, интереси, политически убеждения и интерпретации.¹⁰ Класически пример за мозаичността на вестникарската страница е декемврийският брой на *Berlinische Monatsschrift* от 1784 година, където отговорът на въпроса „Що е просвещение“ от „г-н проф. Кант“ стои до статия за изобретението на Волфганг фон Кемпелен – т.нар. *Schachtürke*, механичен автоматон, играещ шах, машина във вида на мъжка фигура в турско облекло и тюрбан, откъдето и името. Следват анекдоти за псевдо-граф Калиостро и „берлинския четец на планети“, Ердман Паул, роден в Букурещ, Влахия – турски поданик, превърнал се в знаменитост в Берлин с гадателските си умения по карти, книги и планети. Вестникът е калейдоскоп, чиято мозайка се мени постоянно, съчетавайки всичко с всичко. Според Маклуън мозаичността има по-дълбоко, трансформиращо наративността значение: „С ускоряването на печата и събирането на новини тази мозаична форма се е превърнала в доминиращия аспект на човешката асоциативност; понеже мозаичната форма означава...участие в процес“.¹¹

Наративното движение (както в самия наратив, така и в наративността като отговор) става скокообразно – множество разкази, образи и съобщения се прекъсват, пресичат и преливат, превръщайки читателя в акробат и авантюрист. Жестът на тази наративност е *прелистването*, произволното разтваряне на страниците, свободното скачане от едно към друго (вестникът не изисква последователност), при което вниманието се рее, плъзга се по листовите, фокусът се нахъсва, актът на четенето се формира в серия от прекъсвания. Рубрики, колонки, малки и големи заглавия, изображения, кръстословици, обяви, некролози и реклами „нарязват“ мозайката на вестника. Всяко ново издание пренарежда пъзела. Светът всекидневно е сглобяван наново. Наративността се изгражда в прекъсвания. В поредица от новости и забрави. Така се представя нов тип памет, освободена от генеалогии на големите контексти и исторически разкази. Това е памет в режим на прекъсване – помнене, което постоянно забравя, за да може да чете. Подръчна, подвижна памет, способна всеки момент да пренареди себе си. В такава наративност се „люшка“ не само светът, а и субектът. Той става динамичен, гъвкав, непостоянен. Вниманието му се разсейва, отвлича се, забравя. В прекъсванията на паметта и вниманието му се изгражда

¹⁰ Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Cambridge: 1991, pp. 31–43.

¹¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media*, Cambridge, MIT Press: 1964, p. 210.

неговото разбиране за свят и отношението му към него. Подобна наративност е винаги невротична, тя строи разказ и респективно свят „на парче“, в свободни, скокообразни движения и асоциации. В прекъсванията на паметта, в тези своеобразни шевове и празните им полета, се състои излюзията за автопоезис на скачащия субект.

Същата наративност и памет в прекъсване се продължават по-късно в радиото, телевизията и интернет. Мозаичността тук е доведена до абсурд. Пример за последното е предаването на CNN за военната инвазия в Украйна, където паралелно с воя на сирените в пустия Киев, новинарският канал излъчва в сплитскрийн реклами на пилешки бутчета и бира. Наративният отговор е подобен на прелистването на вестника. Той е подскачащ, прекъсващ, разсеян. При телевизията това е *channel-hopping* (буквално подскачане по каналите), в интернет – *scrolling*, неангажирано плъзгане през множество наративи, постоянно прекъсвано и отвличано.

XIX век обаче ражда нови медийни техники, които реабилитират сетивата. По думите на Норберт Болц, тези медии спасяват сетивата от абсолютизма на книгата или още по-радикално казано: от абсолютизма на езика. Фотографията, грамофонът, филмът , а след това и радиото, киното, илюстрираните списания, телевизията и т.н. преобръщат медийната култура и наративността в две посоки. Те осъществяват своеобразна революция на сетивата, доколкото се противопоставят на интелектуалната наративност на книгата и на хегемонията на текста. В този смисъл новите медии на масовата култура поставят началото на едно просвещение на сетивата. Девизът на това просвещение преформулира известните думи на Кант: „Имай смелост да си служиш със собствените си сетива! Наслаждавай се на сетивата си!“. Императивът за ползване на разсъдъка е вече подменен от непосредственото и общодостъпно удоволствие от сетивата. Тази подозрителна област, декласирана в европейското мислене още от Платон, за сметка на интелекта и умозрителното, сега става богато и разнообразно поле, в което се реализират наративи и наративности. Дори възникват индустрии, превръщащи книгите в подвижни картини, поднасяни на масовата публика по целия свят. Всичко става образ и звук. Светът трябва да бъде разказван на сетивата. Така се формира нова наративна среда, в която прекъсването е органичен компонент, доколкото самата сетивност и нейната употреба го изискват. Мисленето е абстрактно и независимо от непосредствено дадените обекти, то е континуално. Сетивата,

от друга страна, изискват постоянен поток от нови стимули и дразнения, те са скачени с обектите, с техните граници и прекъсвания. Сетивата трепкат, пулсират, мигат.

Втората посока на преобръщане на медийната култура и наративност се дължи на самите медии. Тук медиите не се разбират като отделни, изолирани посредници или канали, в които могат да „текат“ най-различни наративи. Медията е средството заедно с неговата употреба и наративност. Тоест *наратив–медии–наративност* е неотделима триада, към която се прибавя и практиката, специфичната употреба, ситуация и среда. Телевизията е едно нещо, когато работи като фон на вечерята, друго, когато събира притихналото семейство в тъмната стая за късния *blockbuster*, трето, когато умореният и отегчен зритель „прещраква“ каналите и съвсем друго, когато екранът е поставен във влака на метрото (за което неслучайно се правят специални програми от бързи микронаративи). Медиите не са просто форми, приемащи разни наративи, те са предмети на действия, произвеждащи наративност. Медиите са практика.

Медийността от XIX век насетне е определена от новия доминиращ аспект на асоциативността – този на мозайчността и прекъсването. Същият модел става конститутивен и за градската среда в големите модерни метрополиси. Сетивата са постоянно атакувани от послания, реклами, текстове, образи, цветове. Фланьорът витае в тази разсеяност, наслаждава се на прекъснатостта на света и себе си, която често преживява като новост. Оттук не следват мрачни заключения за новите медии и „ниските“ наративности. Вярно е, че загубата на вниманието, неспособността за по-дълга концентрация и дори конспиративността са следствия на новите наративности, формирани от асоциативността на мозайката и прекъсването. Но ако въобще има нужда от нова наратология, то тя трябва да преосмисли значението на медиите, разглеждайки ги по-скоро като динамични отношения и практики, отколкото като завършени форми. Тези практики именно пораждаат наративността на наратива, а не „голите“ медийни носители. Медиите са практика и употреба, не същности. Телевизията може да е *channel-hopping*, но тя предоставя възможност и за *binge watching* на цели сезони и дълги филми без нито едно рекламно прекъсване. Видеоигрите могат да се накъсват от реклами и микротранзакции на телефона, както и от външни дразнители и събития, когато се играе на опашката пред лекарския кабинет, но са също способни да потопят играча в друг свят, когато той, подобно на читател на роман, отговаря на наратива с джойстика на своята конзола - внимателен, фокусиран,

непрекъснат. Макар прекъсването да е определящ културен гещалт, разрез на всички традиционни форми, наративи и наративности, като в същото време поражда и своите мозаични медии, експлоатиращи принципа на прекъсването до краен предел, то отваря възможност за нови практики, реабилитиращи вниманието и плътните наративи. Или пък предлага чистото удоволствие от прекъсването, превърнало се в етос на модерния човек и невинаги заслужаващо морализаторско отношение. За всеки случай на наратологията предстои да обърне много повече внимание на практиките на медийна употреба и генерираните в тези практики наративности, отколкото на самите наративи и медиите, през които „протичат“.