

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 24 / 2023 / БРОЙ 24. ХИБРИДЪТ: ФОРМИ В КРИЗА

URL: https://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2023/12/Yakim-Petrov_A-Crisis-of-the-Ridiculous.pdf

Криза на смешното: Бруно Латур и остроумието

Яким Петров

Резюме: Статията изследва връзките на остроумието и хумора с критическото мислене. Основният подтик за това изследване е, че в съвременния социополитически пейзаж тази ключова връзка, особено както е тематизирана в зората на просвещенския проект, се намира в задълбочаваща се криза, като проблемът не се изчерпва със сложните динамики на политическата коректност, cancel културата и прочее. Тезата на статията е, че кризата е обвързана с проблем в наследството на постмодерното – парадигма, смятана от немалко време за изчерпана сама по себе си. Въпреки това през изследване на три особени медийни скандали (Оскарвият шамар, атаката срещу комика Дейв Шапел и наръгването на Салман Рушди), свързани с формите на хумора, свободата на словото, изкуството и политическата коректност, текстът открива именно постмодерното наследство, превърнало се в странно, неартикулирано реторическо обвинение, използвано както от критиците на политкоректността, така и от нейни защитници. Така получената се нерешимост застрашава едновременно остроумието, хумора и критическото мислене, ситуация, която статията се опитва да посрещне. Накрая през опита да се очертае кризата на смешното, текстът намира неочакван съюзник във фигурата на Латур и специфичната му позиция в хуманитарните науки. Позиция, отваряща възможна траектория във от анализирания нерешимост.

Ключови думи: постмодерно, нерешимост, смешно, остроумие, философска приказка/басня, *sensus communis*, политическа коректност, съвременно, криза, Просвещение, разум, пренаписване, стенд-ъп комедия, (не)модерност, форми на смешното, съюзявания, практика, критика

Яким Петров е магистър към програмата „Изкуства и съвременност (XX – XXI век) в специалност „Културология“ в Софийски университет.

1.

Един шамар, едно събаряне и едно наръгване в тази последователност. Жертвите са, както следва: двама световно известни комици и един сатиричен писател, попадащ в категорията на христоматийно постмодерното изкуство на късния капиталистически режим. От трите събития две със сигурност нямат нужда от назоваване (първото и третото). Второто е случай малко след Оскаровия плесник, а в центъра на историята стои Дейв Шапел, който бе атакуван от представител на LGBTQ+ общността под предлога, че шегите му са подтикнали към действието, защото били ужасно безчувствени към хората с различна сексуална ориентация (предимно транс общността) и към бездомните. Нападателят обаче не искал да нарани истински комика, а просто да покаже, че постоянните му провокации имали реални (физически очевидно) последствия, когато били толкова незначителни различията. Или, казано малко по-остро, шегите на Шапел изобщо не били шегите, а своеобразни присъди.

Но да се върнем към началото.

Шамар, събаряне, наръгване в тази последователност. Една печална триада, превръщаща мисленето върху залога, смисъла и техниката на смешното в належаща етическа задача. На това е и посветен този текст – на смешното, намиращо се в ескалираща криза, белязана от познатите апории на съвременността, свързани с проблемите на сексуалността, религията, признанието, критиката и възможностите на мисленето изобщо.

А смешното, твърди този текст, е онова вътрешноприсъщо на мисленето умение, което отваря самите теоретико-практически потенциали на субективността и комуникацията. Но още преди мисленето да е пристъпило към по-конкретно изследване и защита на горното твърдение, то се изправя пред една нерешимост, засечена от Жижек преди години¹. Това е проблемът за сменената позиция на смешното днес.

За словенеца съвременното смешно бива усвоено от онези отдясно на политическия спектър, докато лявото се е втвърдило, моралистки замръзнало и лишено от потенциалите на шегите, на подривността, иначе трасиращи левия проект по протежението на авангардите от XX век (достатъчно е да се припомнят дадаизмът, Бретоновата антология на черния хумор и прочее). И което е по-проблематичното – Жижек не визира лявото само в авангардното, лесно слепяно с радикалното, проявление,

¹ Вж. участието на Жижек в традиционните дебати, провеждани от Охфордския университет, през 2019 г. https://www.youtube.com/watch?v=EJbW7_pwAxY – извадка от участието

а критикува и онова квази(хибридно) ляво, идващо с цялото благонравие и възпитание на една плашлива либерална демокрация, тънеща в морализаторски политкоректен патос, докато десните ѝ противници все по-умело усвояват подривни реторически жестове и шеги и ги използват като мощна платформа, доказваща с притеснителна убедителност желанието на политкоректността да тотализира психосоциалната сфера. Или с други думи, да срине комплексния символен ред и да установи един не-език на контролирана репресия, представящ се за универсален дискурс на признанието, различието и уважението. Оттук и рискът, който допълнително провокира тези редове.

От една страна, те желаят да защитават смешното, критическите му, на места непристойни, мръсни, сили. Това, следвайки Жижек, означава, че казаното тук лесно може да се впише в един реакционен консервативен контекст. От друга обаче – текстът отрича изцяло квазиверсиите на консервативното, редуцирано до националпопулистка реторика, добре позната по нашите ширини, а и не само, както и отрича онова, което може да се опише като смешното на най-ниското съпротивление/реакция: смешното с открит идеологически залог², неререфлектиращо върху времевото измерение на артикулацията си, нито върху успеха си, т.е. върху интерсубективния залог да разсмее някого. Като цяло, смешното, лишено от онова, което французите наричат *esprit*, англичаните *wit*, а тук може да се преведе с остроумие или с духовитост, за чиято роля в смешното ще стане дума по-надолу. Точно остроумието/духовитостта текстът ще въведе като възможност за изход от описаната нерешимост, следствие смяната в позицията на смешното. Но преди да се премине към това, е необходимо да се направят още няколко уточнения, чрез които представената възможност за смешното да се разбере по-ясно.

2.

В казаното до момента прозира неконсистентност, която със сигурност е направила впечатление. Тя идва от разликата в контекста, смисъла и залога между случаите с комиците и този с наръгването на Салман Рушди. При шамара и събарянето става дума за нападения, попадащи доста точно в описаното от Жижек сложно поле, откриващо смешното като реакционна дейност спрямо доминиращата Запада

² Тук може да се припомни един фрагмент на Шлегел, а именно:

Да се използва остроумието като инструмент за отмъщение е толкова позорно, колкото да се използва изкуството като средство за дразнение на сетивата.

Friedrich Schlegel, *Philosophical Fragments*. Translated by Pete Firchow. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991, p.7

идеологическа матрица и противоречията ѝ. Така при Шапел лесно може да се говори за систематична (невинаги оправдана или пък издържана дори в комедийно отношение) критика на лявото, проведена в поредица стенд-ъп представления³, а пък при Крис Рок – за квазиморалната хибридна позиция на либералната привилегия, въплътена от Уил Смит⁴. Случаят Рушди от своя страна изглежда напълно различен от това. При него сякаш може да се говори за странна реактивация или по-скоро за закъсняла реакция от страна на радикално консервативни ислямски общности⁵. Проблемът е, че ако се остане при тази съвсем повърхностна логика на случая, мисленето бързо може се приюти този път в съвсем обоснована защита на либералните ценности, дали условията за книга като „Сатанински строфи“. Само че така би се пропуснала цялата шизоидна логика и последователност на описваните нападения срещу смешното.

Всъщност случаят с Рушди е мястото, което ретроактивно пренаписва смисъла на своите предшественици и дава вход и към по-дълбокия пласт на кризата в смешното днес. Това е, че днес подривната критическа функция на смешното не просто е сменила позицията си, а е стигнала прага на едно двойно изчезване. Защото атаката срещу един от най-известните постмодерни писатели не е неговата скандална книга⁶, излязла преди повече от трийсет години, и конкретната ѝ иронична и сатирична игра с исляма, а е самата медийно конвертируема (реторически генерализирана) позиция на Рушди като постмодерен сатирик и ироник, използващ стратегията на смешното, за да оголва религиозни, колониални, просвещенски и прочее проблеми.

Оттук и шамарът, и събарянето могат да бъдат видени като по-малко интензивни реакции срещу същата празна (генерална) категория на постмодерен, медийно конвертируем автор/творец.

Но не е ли постмодерното отдавна загърбена дискурсивна територия? Следователно не изглежда ли твърдението, че триадата от атаки е симптом на устояващото в руините си наследство на постмодерното, в добрия случай наивно

³ Вероятно най-симптоматичното проявление на реакциите срещу комедийните шоута на Шапел бе стачката от 2021 година на служители на Netflix, свързана с последната част от поредицата „The Closer“ и присъствието ѝ в платформата.

Вж. John Koblin, Nicole Sperling, *Netflix Employees Walk Out in Protest of Dave Chappelle Special*, New York Times, Oct. 25, 2021 (посетена на 28.03.23)

<https://www.nytimes.com/2021/10/20/business/media/netflix-protest-dave-chappelle.html>

⁴ Ще се види обаче, че година по-късно реакцията на Рок по отношение на случилото се, идваща под формата на стенд-ъп представление, не предлага нито реална критика на действията на Смит, нито пък избягва капана на Шапел.

⁵ Според профилите в социалните мрежи на обвиненият в атаката Хади Матар е симпатизант на Иранската революционна гвардия.

⁶ Нападателят е прочел една-две страници от „Сатанински строфи“.

несвоевременно? Всъщност при по-внимателно вглеждане, както към отправените критики, така и към защитите на двамата комици, придружено от симптоматичното изпускане на образцовия постмодерен дискурс, на който Рушди принадлежи, ясно се отчитат някои от устойчивите трузими, свързани с постмодерното.

Така критиците на двамата комици ги упрекуват в една своеобразна безотговорност на дискурса, в прекомерна игра със знаците и незачитане на определени контексти, т.е. разлики в политическо, сексуално, социално, научно дори отношение. Така се стига до обвинение в един генерализиран реакционно идеологически пастиш, изцяло самореферентен и скрит зад претенцията за фикция, за това, че е само шега на сцена и нито референтът, нито реалната позиция на изговарящия шегата имат значение. Казано с други думи, упрекът е в един станал реакционен постмодернистки дискурс, който от своя страна по любопитен начин е симетричен със засечената от Жижек смяна в позицията на смешното от по-горе. От своя страна пък защитниците на сцената и комедията, която само защото е на сцена има право на всичко, гледат на критиците си през онези параноични идеологически очила, популяризирани от ерзац консерваторите. През тях най-общо постмодерното се вижда дело на радикалната критическа теория от втората половина на XX век (етикирана като просто радикално лява), което се е просмукало като влага в академията, разложило е морала на преподаватели и студенти, о-левило е образованието и паразитно се е изродила в „крипто-нео-пост-марксистка“ критика, чиято платформа е woke културата.

Не на последно място, споменатото симптоматично отсъствие на интелектуалната и литературна позиция на Рушди в публичното обсъждането на нападението, е от ключово значение. Пропускането на позицията понижава силата на призива за отстояване ценността на атакуваната свобода на словото, манифестирана в бруталния акт срещу писателя⁷. Нещо повече с изпускането на добре познатия дискурс на постмодерната ирония⁸ на Рушди се изпуска и това, че свободата на словото има не само празно универсално значение, а и конкретно такова, което я прави универсална ценност на първо място.

⁷ Сред основните реторически линии в медийната репрезентация на случая е тази опитваща се деактивира разказа около проблема за ислямския фундаментализъм и сблъсъка на цивилизации по отношение на атаката над писателя.

Вж. Daniel O’Gorman, *Salman Rushdie’s attack was an assault on free speech – but not a clash of civilisations*, The Conversation, 15 August 2022 (посетено на 28.03.23)

<https://theconversation.com/salman-rushdies-attack-was-an-assault-on-free-speech-but-not-a-clash-of-civilisations-188709>

⁸ Идеята за етиката и стила на постмодерния ироник е развита вероятно най-пълно от Ричард Рорти.

Вж. Richard Rorty, *Contingency, Irony, Solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 73-78

Важно е също да се отбележи, че паролата „постмодерно“ също не е експлицитно артикулирана и при другите две атаки, макар да бе показано, че банални определения, свързани с постмодерното и респективно специфичния тип ирония като негова форма, движат поляризиациите по отношение свободата на словото, както и спрямо възможностите и границите в изкуството на смешното.

И, за да се обобщи казаното до момента:

Три случая от изминалата година маркират кризата на смешното днес не просто по отношение на съдържанието му, но и като форма. Онова, което подплатява тази криза, е не само засечената от Жижек смяна в идеологическата позиция на подривните жестове, но и симптоматично неизказаното наследство на постмодерното в своята най-банална форма, структуриращо критиките и защитите срещу/на смешното. Следствията от това неизказано могат да бъдат описани не просто като своеобразен блокаж на предизвикващото смях, но и като блокаж на критико-познавателните възможности на съвременния субект. Към последното този текст желае да премине сега. Понеже чрез артикулирането на отношението между условия на познанието и смешното се отваря един проблем, а именно този за начина, по който постмодерното (в своята генерализирана, банална версия) и прилежащата му форма на смешното (постмодерната ирония) са трансформирали двигателя на несъзнаваната машина, т.е. самото пространство, генериращо желанието, шегите, познанието.

3.

Маркираният последно проблем и по-точно този за своеобразната зависимост на несъзнаваното от флукуиращи контексти и условия съвсем не е нов. Още в петте пропозиции върху психоанализата от 1973 г. на Делюз се среща идеята за несъзнаваното като зависимо от комплексни исторически, социални, политически, епистемологически процеси.

Ние не желаем, чрез един или друг метод, да редуцираме несъзнаваното: ние предпочитаме да го произвеждаме: няма несъзнавано, което да е вече там; несъзнаваното трябва да бъде произведено политически, социално и исторически. Въпросът е: в какво място, при какви обстоятелства, в сянката на какви събития, може несъзнаваното да бъде произведено.⁹

По-нататък Марк Фишър в едно от есетата си (върху Оскаровия филм на Кристофър Нолън „Генезис“ от 2010 г.) стъпва върху тази концепция на Делюз,

⁹ Gilles Deleuze, *Desert Islands and Other Texts*. Translated by Michael Taomina. Los Angeles: Semiotext(e), 2004, p. 274

описвайки несъзнаваното и сънищата на главните герои като *несъзнавано без сюрреализъм*. Така с преобръщането на прочутия израз на Джеймсън Фишър ясно маркира постмодерната късно капиталистическа трансформация на класическото фройдистко несъзнавано от сцена в:

... пасажи и хотелски коридори тези на глобализирания капитал, чиито обхват лесно прониква в предишните дълбини на онова, което някога е било несъзнавано. Няма нищо чуждо, никакво друго място тук (в несъзнаваното на героите – бел. авт.), единствено едно „предсъзнавано“ рециклиращо дълбоко познати образи, извлечени от една ерзац психоанализа (не може ли да се каже генерализирана – бел. авт.). Така вместо зловещите енигми на несъзнаваното, ни е предложена една лека Едипова сцена, разиграна между Робърт Фишър и проекция на мъртвия му баща.¹⁰

Нещо повече, освен че оголва невъзможността в епохата на глобалния капитал несъзнаваното да се мисли като сцена, текстът на Фишър, отправя и познатата критика срещу концепцията за несъзнаваното на Делюз и Гатари, която въпреки че мисли ексцеса на желанието в позитивен регистър, като възможност за радикална продукция, по-скоро подготвя патетичната редукция на несъзнаваното до голи не-сюрреалистични хотелски коридори и пасажи, пълни с познати образи (ерзац-желания), родени от пулверизацията на волята. Това обаче няма да е фокус тук. Всъщност краткото маркиране на темата за исторически детерминираното несъзнавано целеше да подготви влизането в проблема за връзката между познание и смешно и исторически, социално и културно детерминираното му отношение с несъзнаваното, което в случая се явява точно генерализираното такова, олекотено и очистено от „странните идиосинক্রазии, дали на Фройдовите случаи (и на концепцията му за несъзнавано – бел.авт.) силата им да преследват“.¹¹

И преди да се кажат няколко думи за една друга визия към идеята за постмодерното, която да опита да надмогне иначе силно негативната реторика на генерализираната постмодерна ирония¹², е редно вече да се обърне внимание на самата връзка между знанието и смешното.

За целта текстът ще се спре за кратко на книгата на Саймън Кричли „Върху хумора“, където критическите способности и смешното са мислени в споменатия режим на взаимоотношенията. Също така Кричли не пропуска да коментира отношението на

¹⁰ Mark Fisher, *Ghost of My Life. Writings on Depression, Hauntology, and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014, p.133

¹¹ Mark Fisher, *Ghost of My Life. Writings on Depression, Hauntology, and Lost Futures*. Winchester: Zero Books, 2014, p.133

¹² При това не през силно морализаторския и покровителствен дискурс на отговорността, искреността и т.н., присъщ на днешното отношение към безотговорната игра със знаците.

връзката с психоаналитичния дискурс, припомняйки едно късно есе на самия Фройд върху хумора, което доразвива ранната му книга върху връзката между несъзнаваното и шегите точно по посока на остроумието и духовитостта. Накрая, „Върху хумора“ е експлицитно фокусирана върху модерността и по-специално върху класическата теза за философията на Кант като основаващ просвещенския проект дискурс.

А в крайна сметка сред най-банализираните постмодерни жестове е точно опитът за подкопаване и деконструиране наследството на просвещенския проект, пропускащо ключовата последна стъпка – завръщането към дискурса на самото подкопано¹³. Затова и логиката, и периодизацията, развити в книгата на Кричли, се оказват особено подходящи за открояването на кризата на смешното днес, мислена през наследството на постмодерното. След като бяха направени тези уговорки относно мястото, откъдето говори Кричли, става възможно да се видят някои от основните му концептуални ходове и хрумки.

И така, още в първата глава на „Върху хумора“ Кричли въвежда комичното, или смешното, като „практически отиграна теория.“¹⁴ Зад тази дефиниция стои една диалектическа игра между онова, което е наречено *sensus communis*, и *dissensus communis*, като Кричли прави важното уточнение, че първото не бива безостатъчно да се превежда и слепва с доста компромисната идея за здрав разум (*common sense*), а да бъде мислено през връзката си с *urbanitas*, латинското понятие за остроумие, в което ясно се чува и думата *urbanus*, означаваща градски, култивиран, изискан и т.н.¹⁵ През тази връзка диалектическата игра бива мислена при Шефстбъри, който е сред основните персонажи, ако не и основният в книгата. Причината е ключовия му „*Sensus communis*. Опит върху свободата на остроумието и хумора“ от 1709 година. Както става ясно още от заглавието, Шефстбъри въвежда остроумието и хумора като условия на свободата, на свой ред тематизирана през дълбоко познатия ключ на свободната употреба на разума. Причината е, че хуморът е онова, което прави въпросната употреба приятна, или казано

¹³ Отпращам към четирите стъпки на деконструкцията, т.е. към един от образцовите дискурси на подкопаването, и по-специално към неговата четвърта и последна стъпка, а именно завръщането в изходната точка. Добро разгръщане на въпросното вж.:

Жана Дамянова, „Дерида, историята и историците: конструиране и разпадане на концептуалните вериги“, *30 години специалност „Културология“*. Юбилеен сборник, съставители Галина Гончарова, Цветелин Степанов, Кирил Василев. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2021, стр. 60-61

¹⁴ Simon Critchley, *On Humour*. London: Routledge, 2002, pp. 18-19

¹⁵ Тази понятийна игра може да с нюансира още малко, като това допълнително ще поясни по-нататъшните разсъждения. Става дума за връщането към древногръцкото понятие за *urbanitas*, чийто корен също е пряко свързан с града или полиса, а именно *ástu*, откъдето и *astéios*. Оттук, мислено в един по-спекулативен модус, понятието за остроумие, за „градскост“, елегантност, овладени маниери може да се окаже продуктивен вход към сложното отношение между *parresia* и реторика,

по-радикално, остроумието е онова, което въвежда критическата употреба на разума – „свободата да поставяш под съмнение всичко, позволенията да решаваш или отхвърляш всеки аргумент без обида към спорещия“¹⁶ – като практика, като условие на субекта, който желае. Или с други думи – въвежда употребата на критиката в машината на несъзнаваното.

Затова закачките и подигравките могат да бъдат защитавани доколкото те позволяват възпитанието в разум, като правят употребата му приятна и даваща удоволствие. Човек е по-склонен да използва разума, ако употребата му носи удоволствие. Следователно свободата е точно свобода на остроумието и хумора. Мярката на свобода, към която разумът се стреми, за Шефтсбъри, е *sensus communis*, социалността му.¹⁷

Това малко по-нататък в книгата си Кричли улавя с израза „демократизацията на остроумието“¹⁸ – израз, чрез който повторно се утвърждава идеята за смешното като критико-познавателна стратегия; като етос, с който автономният субект започва да се разпознава като такъв, като разумен; да се позиционира и оразличава/идентифицира спрямо другия (в политическо, социално, културно, етническо отношение) и да практикува отворената публична сфера, оразмерена през свободата да се шегуваш.

Оттук се вижда и диалектичката роля на споменатия *dissensus*, т.е. на самата същност на смешното като критическа, носеща удоволствие употреба на разума, за която не бива да се забравя, че често е белязана от своеобразен ексцес и трансгресия. Според логиката на Кричли *dissensus*-ът не е свързан единствено с необходимото подкопаване на здравия разум, социалността и прочее, както лесно може да се предположи от дотук казаното. Ролята на *dissensus*, така както бива мислена по протежението на „Върху хумора“, е през подкопаването да поддържа отворени вътрешните потенциали на *sensus communis*. Това означава да поддържа възможността споделеното социално поле да преформулира, пренаписва и конструира собствената си свобода. В противен случай социалното поле влиза в силно репресивен режим, при който другостта, различието, смисловия хоризонт на споделеността започват да буксуват и производството на онези други места, за които Фишър говори, става сякаш невъзможно. Формата на смешното, която „Върху хумора“ посочва за парадигмална, е тази на карнавала, на шутовщината, буфонадата и т.н. Макар погледът на Кричли към карнавала да е силно обобщаващ набор от комплексни, парадоксални практики и традиции, в случая тезата, че карнавалът е радикална трансгресивна реакция срещу репресивни политически, религиозни,

¹⁶ Simon Critchley, *On Humour*. London: Routledge, 2002, p. 50

¹⁷ Пак там, p.50

¹⁸ Пак там, pp.51-52

социокултурни режими¹⁹, която обаче само потвърждава въпросните режими, е особено подходяща за мислените тук проблеми на смешното и едно генерализирано (банализирано) наследство на постмодерното, което освен всичко не се артикулира експлицитно. Затова и тук е редно да се припомни мястото, от което този текст тръгна, и по-точно конкретните казуси, артикулиращи кризата на смешното. Обсъждането им целеше да покаже как и защитници, и критици на критическия и познавателен потенциал на смешното днес се обвиняват в нещо (имплицитна постмодерност) по един банален начин, единствено утвърждаващ бездната между ерзац консервативната позицията срещу политическата коректност и свободата на словото и силно морализаторската поза на хибридизираната либерална демокрация.

Ключовият пример за тази патова ситуация е развитието по казуса с „историческия“ шамар на Оскарите от 2022 година.

4.

Въпросният казус получава повторен и като че ли затвърждаващ го статут на събитие, след като удареният комик Крис Рок, преработвал в медийно мълчание една година травмата, излиза със специален стенд-ъп, посветен на случката. Провокативно озаглавено „Избирателно възмущение“, първото събитие на живо на платформата Netflix, е всичко друго, но не и преработване на травмата в психоаналитичния смисъл на думата. Всъщност комедийното шоу на Рок, посветено на един от най-обсъжданите скандали на 2022 година може да се опише като спектакъл на невротично повторение, целящ през поредица от реторически натъртвания да открие на публиката – на място и пред екран – трагическата съдба на смешното днес, намиращо се под ботуша на политическата коректност, woke-изма и прочее. Така в рамките на час и десет минути „Избирателно възмущение“ рециклира познати идеологически матрици и генерализации относно фетишизацията на това да бъдеш жертва, агресията в социалните мрежи, представяща се като морално превъзходство и справедливост, повсеместното лицемерие и „селективно възмущение“ на днешната woke култура и прочее.²⁰ Между тези размисли, приличащи по наблюдението на един критик на телевангелистка проповед, предрешена като комедия²¹, Рок непрекъснато играе със случилото се на церемонията,

¹⁹ Simon Critchley, S, *On Humour*, pp.50-51

²⁰ Стенд-ъп-ът е достъпен в Netflix. Изброените позиции на Рок са взети от първите 15 минути.

²¹ Цитатът, с леки промени, е взет от:

Clare Martin, *Chris Rock Blusters His Way through Selective Outrage*, Paste Magazine, March 14, 2023 (посетена на 28.03.23) <https://www.pastemagazine.com/comedy/chris-rock/chris-rock-selective-outrage-review>

за да посвети последните десети минути на това да обижда Уил Смит²², натъртвайки между ругатните, че не е жертва, а суров, автентичен и искрен глас, открил собственото си травматично преживяване и преработил го в артистичен продукт, способен да оголи истината на една социална, културна и политическа репресия.

Не е необходимо по-нататъшно задълбочаване в текстурата на спектакъла, за да се види как „Избирателно възмущение“ единствено потвърждава реда, който уж яростно и смело критикува. Или с други думи, не са необходими особени критически усилия, за да се оголи карнавалната му структура, която само затвърждава поляризиациите на сегашното социално поле. Има обаче и друг, по-труден за улавяне проблем, пряко свързан с въпросното потвърждаване на реда, представящо се за смел паресиастичен акт, осветляващ кризите на настоящето. Това е проблемът, маркиран от Жижек в една от скорошните му статии, в която обсъжда woke-изма и свързаните с него познавателни, критически и етически възли.

Някои твърдят, че „будността“ (wokeness или woke-изъм – бел. авт.) е на изчезване. А всъщност, тя постепенно бива нормализирана, усвоена дори от тези, които вътрешно се съмняват в нея, и практикувана от мнозинството академични, корпоративни и държавни институции. Затова и тя заслужава повече от всякога нашата критика заедно със своята опакова страна, непристойността на новия популизъм и религиозен фундаментализъм.²³

Отнесено към „Избирателно възмущение“, твърдението на Жижек особено ясно въвежда провала на Рок в преработването на шамара, в това смешното да удържа отвореността на социалното поле и да конструира по друг начин смислите на това поле. Причината за това е точно своеобразната натурализация, може да се каже генерализация, на „будността“, която превръща Рок в жертва *par excellence*, търсеца отмъщение, възмущаваща се избирателно, разгръщаща дискурс минимално съпротивляващ се на ерзац консервативния популистки такъв. И, което вероятно е най-проблематично, натурализацията на woke-изма започва да паразитира върху ключовите за съвременния дискурс призови към отговорността (социална, културна, артистична и т.н.) и искреността. Всъщност „Избирателно възмущение“ може да се гледа като повърхностно постмодерно пародиране и подигравка именно с дискурса на отговорността и искреността. Оттук следва и двойната деактивация, т.е. затвърждаване на нерешимостта, както на защитниците на смешното в неговата – на места радикална и непристойна –

²² Причината за шамара е шега, насочена към нея, свързана със заболяването ѝ – алопеция, свързано със загубата на коса.

²³ Slavoj Žižek, *Wokeness is Here to Stay*, CompactMag, 22 February 2023 (посетена на 28.03.23) <https://compactmag.com/article/wokeness-is-here-to-stay>

критическа сила, така и на реалността, която езикът на отговорността и искреността (генерализиран и редуциран от термина woke) се опитва да оголи.

Така напомнящият за телепроповед спектакъл и облеченият изцяло в бяло комик се явяват банално деконструиращи един идеологически език на „будността“ и същевременно практикуващи го по начин, който пропуска смисъла и реалността му. Или, за да се припомни идеята на Фишър за несъзнавано без сюрреализъм отгоре, онова, което остава след финала на „Избирателно възмущение“, са пасажи и хотелски коридори, които лесно проникват в предишните дълбини на онова, което някога е било несъзнавано²⁴. С други думи, лесно проникват рециклирани, избирателно възмутени критики за опасностите на политкоректността, предрешени като трудно извоювана мъдрост и комедийно майсторство, придружени с не по-малко позната игра с фигурата на жертвата, облечена в езика на отговорността, бруталната автентичност и искреност. В този смисъл финалът на „Избирателно възмущение“ успява да синтезира коментиранията двойна деактивация през един от най-употребяваните, респективно празни сценични жестове – хвърлянето на микрофона (drop the mic).

Но точно заради такива жестове цитираната малко по-горе теза на Жижек, че критиката е необходима повече от всякога, при това не само към будността, добива пълния си призивен потенциал. Ето към кой въпрос за кратко ще се обърне текста, като това обръщане ще бъде мислено през споменатата друга визия към постмодерното.

5.

Тук, в тази заключителна част на текста, вече е необходимо да се направи едно важно уточнение. Версия на този проблем за смешното и наследството на постмодерното бе представена като доклад на конференцията „Хибрид: форми в криза/ криза на формите“ в Априлци в края на 2022 г.²⁵. Конференцията бе посветена на Бруно Латур, което предвид горните разсъждения е от особено значение. Всъщност образът на Латур като мислител заедно с настояването му върху едно (не)модерно пренаписване на модерността, за което може да се каже, че е същността на постмодерното във от тривиалното му проявление²⁶, стоят в основата на желанието да се мисли смешното.

²⁴ Вж. цитата от Фишър по-горе

²⁵ Конференцията се проведе между 8ми-11ти декември 2022 година. Това е от значение, тъй като шоуто на Крис Рок излезе през март 2023 година. Респективно главата, занимаваща се с реакцията на комика, е писана по-късно.

²⁶ Тук може да се припомни един ключов цитат от Лиотар, взет от негов доклад на конференция през 1986, т.е. 7 години след публикуването на „Постмодерната ситуация“:

Тази връзка между Латур и проблема за смешното в настоящето може би изглежда неясна и трудна за легитимиране – особено предвид факта, че френският мислител изобщо не се е занимавал експлицитно със смешното. Въпреки това тя има конкретно проявление, което не просто позволява да се открие друг ракурс към едно наследство от ключово значение за съвременните хуманитарни науки, но и да се отиде по-нататък по отношение на критическото търсене на решение спрямо възела на смешното.

Твърдението, защитавано на конференцията, бе, че мисленето на Латур може да бъде представено през остроумието като техника, като своеобразен етос и практика на самото това мислене в хетерогенни контексти – академични, политически, културни и прочее. Казано с други думи, Латуровото наследство може да се гледа през една комплексна игра с обсъдените идеи от Шафтсбъри за *sensus communis* в контекста на *urbanitas* (т.е. не като просто завръщане към здравия разум), за поддържането на отвореността на дискурсивните полета и за позитивното конструиране на неочаквани връзки (медиации или преводи)²⁷ между нещата, природата и хората (теория деец-мрежа, а по-късно концептуалния персонаж Гая). Именно тези базисни позиции, заемащи основата на (не)модерния Латуров проект за една експериментална, силно емпирична, метафизика²⁸, стоят в любопитна близост с демократизацията на остроумието, описана по-горе, характеризирала диалектиката на смешното, разгърнато като критико-познавателна стратегия. Нещо повече, консистентното настояване на Латур за съюзявания между практикуващите различни дискурсивни полета²⁹, т.е. за

Второто ми заключително наблюдение е твърде просто. Онова, което тук нарекох „пренаписване“ очевидно няма нищо общо с тъй наречената „постмодерност“ – или „постмодернизъм“ – в областта на съвременните идеологии. Не може да се стори нищо с употребата на пародии и цитати на модерни или модернистични произведения...

Постмодерността не е нова епоха, тя е пренаписване на някои характеристики, настойчиво изискани от модерността и преди всичко от нейната претенция да фунда легитимността си върху проекта за еманципация на цялата човешкост с помощта на науката и техниката.

Жан-Франсоа Лиотар, „Пренаписване на модерността“, *Нечовешкото. Беседи за времето*. Превод, Тодорка Минева. София: СОНМ, 1999 стр. 35

²⁷ *В този смисъл, шегите са по-нататъшни описания на феномени, откриващи ги в нова светлина. Те са действия по „всекидневна анамнеза“, напомнящи ни какво знаем вече по нов начин.*

Simon Critchley, *On Humour*, p. 52

²⁸ *Бих се определил като „емпиричен философ“, не като емпирик философ, а като някой, който се опитва да стигне до класически философски въпроси през методите на теренна работа и конкретни казуси... Така понякога се идентифицирам повече с философията, а понякога повече с антропологията. Всъщност, дълбоко в мен, реалният ми интерес е в метафизиката.*

Цитирано от:

Anders Blok, Torben Elgaard Jensen, *Bruno Latour: Hybrid thoughts in a hybrid world*. New York: Routledge, 2011, p. 1

²⁹ Според изследването на основателя на ООО Грѐъм Харман – един от най-сериозно занимаващите се съвременни философи с мисленето на Латур (ООО дължи изключително много на деец-мрежа и на

формирането на реални интердисциплинарни общности, чрез които да се изгражда не само текстурата на науката, но и социалният ѝ образ – всичко това допълнително подкрепя близостта на Латуровото мислене с онова удоволствие от практикуването на разума, маркирано при Кричли, с онези закачки и подигравки, превръщащи хумора и остроумието в условие за свобода.

Освен това точно тази близост с концепцията и техниката на остроумието определят по парадоксален начин Латур в стриктно постмодерен мислител, т.е. в мислител, практикуващ пренаписването на модерността, а не опитващ се да я редуцира, деконструира безостатъчно, да покаже непристойната ѝ хегемонна същност и прочее тривиални подкопаващи стратегии. И пак поради вписаното в самата практика на мисленето остроумие помага на Латур да избегне капана проектът му да бъде редуциран до на практика Хабермасова идеализация на комуникацията между разумни същества, снабдена с предмодерна онтология, персонифицираща всичко от минералите до влаковите линии. Колкото до въпроса за начина, по който остроумието бива артикулирано и на текстово ниво, то следва да се даде конкретен пример.

В последната глава на последната си книга, озаглавена „Къде съм аз?“ и посветена на личния му опит от локдауна, съчетан парадоксално с решение към новия климатичен режим³⁰, Латур дава едно особено жанрово определение на текста си. Нарича го философска приказка/басня³¹. Определението е особено, тъй като реферира към Волтер, т.е. към една от архетипните просвещенски фигури. Именно Волтер е приет за баща на жанра и на самото понятие, с което определя „Кандид“, „Микромегас“ и „Задиг“. Въпросните текстове, особено „Кандид“, са хибридни в техническия смисъл на думата (както самият Латур използва понятието) и съчетават в себе си елементи от пикареската, оралната разказваческа традиция, строгата критика на философски

Латуровата експериментална метафизика), „съюзванията“ са един от четирите основни концепта, изграждащи плоската реляционна онтология на французина. Всъщност „съюзванията са онова, което конкретизира, дава по-нататъшна реляционна сила на дейците (човешки и нечовешки). Дейците винаги са напълно разгърнати в техните връзки със света, и колкото повече са откъснати от тези релации, толкова **по-малко реални** (акцентът е мой) те стават.”

Вж. Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re.press, 2009, p.19

³⁰ Френското заглавие на Латуровата книгата е *Où suis-je?*, което се превежда буквално като „Къде съм аз?“, може да се мисли не само като въвеждащо в проблематиката на позицията спрямо новия климатичен режим, но и като дискурсивното позициониране, обсъждано от този текст. В този смисъл английския превод, акцентиращ върху темите на локдауна и връзка с разказа на Кафка, през който Латур оформя философската си басня, донякъде редуцира обсега на въпроса, поставен от книгата.

³¹ Bruno Latour, *After Lockdown. A Metamorphosis*. Translated by Julie Rose. Cambridge: polity press, 2021, p. 89

позиции.³² Не на последно място философската приказка/басня разчита на поуката, на мъдростта, като в това отношение „Кандид“ отново е парадигмален. Достатъчно е да се припомни краят на новелата, мъдрият турчин и прословутото „трябва да работим градината си“³³, с което Волтер завършва критиката си срещу химерата на оптимизма, разгръщайки фундаменталния парадокс на работата. Тя е винаги вече (пре)работване, сигнализиращо откъснатостта на човека от идеализираната райска градина, където не се работи, а също и самото ѝ осъществяване като работа, като творчество или по-точно като претворяване, бележещо радикалното условие на човешката свобода, а именно като непрекъснат праксис, чрез която се установят самите условия, граници и дистанции на споделените пространства. В този смисъл свръхдетерминирания наивен оптимизъм на Панглос е противопоставен на една постигната през натрупване и приключение критика. На едно съзнание за битието като криза, т.е. като сцепено, дистанцирано и хетерогенно и едновременно с това изискващо решение, (пре)формулиращо го, даващо му тъканта на преживяването и опита.

Но има и друго, което по отношение на Латур, присъединил се към традицията на философските приказки/басни, сякаш е от по-голямо значение. Това е осъзнаването на потенциала и остроумието на формата (жанра) и значението ѝ, което още в епохата на Волтер е ключово. Неслучайно Волтер ще каже, че целта на „Кандид“ е да донесе „забавление на малък брой остроумни“³⁴, като това може да се отнесе както към съдържанието, така и към самата техника, към конструкцията на творбата. Всъщност философската приказка/басня се появява в момент (между 1747 и 1759 година), когато събитията на модерния роман и пресата са се състояли, когато индустриализацията е на прага на епохалното си разгръщане.

Следвайки Бенямин от есето му, посветено точно на темата за традицията на разказвачите на истории, Волтеровите приказки/басни се появяват в момент на смяна в режима на комуникация. Смяна, отстранила разказвача на истории; редуцирала до минимум полезните му практични съвети, идващи от преживяното; епоха, направила именно опита/преживяното все по-малко възможни за споделяне; накрая – епоха, в която онази „епическа страна на истината, а именно мъдростта, умира“³⁵. На всичко това

³²https://fr.wikipedia.org/wiki/Conte_philosophique#:~:text=Le%20conte%20philosophique%2C%20genre%20litt%C3%A9raire,ou%20encore%20certains%20courants%20philosophiques.

³³ Франсоа Волтер, *Философски новели*. Превод Боян Атанасов. София: Народна култура, 1983, ebook стр. 289

³⁴Owen Aldridge, *Voltaire and The Century of Light*. Princeton: Princeton University Press, 1975, pp.251-254

³⁵ Walter Benjamin, *The Storyteller Essays*. Translated by Tess Lewis. New York: New York Review of Books, 2019, p. 55

(Бенямин нарича тази комуникация информация) Волтеровите философски приказки се противопоставят, играйки си едва ли не постмодерно³⁶ с оралните традиции, поуците и добрите съвети, фантастичните приключения на героите и прочее. Същевременно „Кандид“, „Микромегас“, „Задиг“ са далеч от това да бъдат реакционни творби, желаещи нереклексивно носталгично завръщане към обаянието, аурата на предмодерните майстори разказвачи. В „Кандид“ това е особено явно. В крайна сметка там обект на критиката е една наивна, пълна с паралогизми и суеверия метафизика, предрешена като мъдрост, т.е. като „съвет (морален, епистемен, практичен – бел. авт.), вплетен в текстурата на нечий живян живот“³⁷, докато всъщност е чиста химера, абстракция. Оттук вече ясно се вижда парадоксът на обсъждания жанр: философските приказки/басни са текстове на ръба, откриващи неочаквани, остроумни връзки между същността на просвещенския проект за критически разум (самопознал се в условията и границите си) и необходимостта от мъдростта, поуците, разказването на неправдоподобни истории³⁸, чрез които да се противопостави на редуцията на познанието до „въпрос за сигурността на знанието, което е устойчиво“ и пренебрегващо въпроса за „целостта и достойнството на опита, който е преходен.“³⁹

Мислено през тази оптика, решението на Латур да съюзи жанра на последния си текст с тези на Волтер не изглежда съвсем невероятно. Нещо повече, през това късно определение се отваря жанров и смислов въпрос за трудовете, превърнали Латур в централно име за съвремието. Защото освен „Къде съм аз?“ не може ли да се мислят „Никога не сме били модерни“, „Арамис, или любовта към технологията“, „Пасъоризацията на Франция“ като философски приказки/басни? И трите в крайна сметка разгръщат (не)модерния проект с ясното съзнание, че принадлежат на модерността (Просвещението). И трите разказват особени истории (за спора между Бойл и Хобс; за Пастър и премеждията около откритието му; за „убийството“ на транспортната машина „Арамис“). И трите не се страхуват да бъдат добри съветници, да споделят жив научен и социален опит, да извличат поуки от историите, оживяващи ги.

³⁶ Добре познатата теза, че всяка епоха има своя постмодерност, т.е. се пренаписва сама. Връщам към цитата на Лиотар от по-горната бел. 26.

³⁷ Walter Benjamin. *The Storyteller Essays*. Translated by Tess Lewis. New York: New York Review of Books, 2019 p. 55

³⁸ Върху проблема за правдоподобността и неправдоподобността, както и върху опозицията между история и информация като типове комуникационни режими вж.: Walter Benjamin, *The Storyteller Essays*. Translated by Tess Lewis. New York: New York Review of Books, 2019, p. 57

³⁹Walter Benjamin, *Selected Writings. Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London: Belknap Press of Harvard University Press, 1996 pp.100-101

В „Къде съм аз?“ заедно с експлицитния личен разказ за локдауна Латур прави и особения концептуален ход да наративизира библиографията си, представяйки я под формата на кратки описания и истории за различните си срещи, изиграли някаква роля в разгръщането на идеите му – от анализа на „Метаморфозата“, откъдето взима странното отношение между човек и околна среда, през логиката на термита, заменил торния бръмбар, за да заеме централно място в разстилането позитивната страна на преобразението, до нюансирането на концептуалния персонаж Гая, познат от лекции и предишни трудове.

Накрая, мисленето на Латур е остроумно, защото се опитва да пренапише, да социализира (демократизира) удоволствието от употребата на разума. Това ще рече да пренапише и социализира (демократизира) желанието за практическото отиграване на теорията. „Латур е любезен и достъпен, висок мъж, обичащ добрите пури и добрите шегички“.⁴⁰

⁴⁰ Graham Harman, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re. press, 2009, p. 11

Библиография:

Латур, Бруно, *Никога не сме били модерни. Опит за симетрична антропология*. Превод Доминика Асенова-Янева. София: Критика и хуманизъм, 1994

Лиотар, Жан-Франсоа, *Нечовешкото. Беседи за времето*. Превод, Тодорка Минева, Веселин Праматаров, Росица Пиронска, София: СОНМ, 1999

Лиотар, Жан-Франсоа, *Постмодерната ситуация*, превод Тони Николов, София: Наука и изкуство, 1996

Benjamin, Walter, *Selected Writings. Volume 1: 1913-1926*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. London: Belknap Press of Harvard University Press, 1996

Benjamin, Walter, *The Storyteller Essays*. Translated by Tess Lewis. New York: New York Review of Books, 2019

Critchley, Simon, *On Humour*. London: Routledge, 2002

Deleuze, Gilles, *Desert Islands and Other Texts*. Translated by Michael Taomina. Los Angeles: Semiotext(e), 2004,

Eagleton, Terry, *Humour*, London: Yale University Press, 2019

Harman, Graham, *Prince of Networks: Bruno Latour and Metaphysics*. Melbourne: re.press, 2009

Latour, Bruno, *After Lockdown. A Metamorphosis*. Translated by Julie Rose. Cambridge: polity press, 2021