



СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ“  
ФИЛОСОФСКИ ФАКУЛТЕТ  
КАТЕДРА: ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ НА КУЛТУРАТА  
Магистърска програма: "Изкуства и съвременност XX-XXI век"

## ДИПЛОМНА РАБОТА

„ОПИТЪТ“ С РАДИКАЛНО ДРУГОТО И НЕГОВОТО МЯСТО  
В СЪВРЕМЕННИТЕ АРТИСТИЧНИ ТЕХНИКИ

Дипломант:  
Валентина Живкова Маринова  
Ф. № 28077

Научен ръководител:  
Проф. д.ф.н. Владимир Градев

София, март 2014



## ВЪВЕДЕНИЕ

„Да, но ако човек поставя име тъждествено на вещта, или ще е принуден да произнесе името на нищо, а ако каже, че то е на нещо, ще стане така, че то ще е само име на име, но не на нещо друго.“

„Софистът”, Платон

Оказва се, че в изкуството на модернизма, а след това на авангарда и поставангарда се появяват литературни, визуални, музикални и други образи, чиято „безграничност, безформеност и други трансгресии – на присъствие и отсъствие, на видимо и невидимо, биха могли да се интерпретират през дискурса на апофатическото. Ако интенцията на една част от изкуството на XX и XXI век (казано най-общо), е да се даде „видимост” или репрезентация на трансцендентното като експликации на „несводимо Другото” или Другото в Аза, то средоточие на тези усилия става образът или *мястото*, което той би заел. Въпросът за *мястото* (локуса) в репрезентирането на възвишеното <sup>1</sup> е особено релевантен, доколкото има отношение към немиметичното и нерепрезентируемостта в изкуството. В същото време тъкмо в полето на изкуството се проявява невъзможността да се мислят в дихотомии слово и мълчание, видимо-невидимо, на лично-неналично, естетическо-неестетическо, доколкото самото (без)образно репрезентиране на единия елемент от опозицията се оказва, че е конститутивен за втория и обратно, което води до тяхната взаимозаменяемост в художествените парадигми на модерното и постмодерно изкуство. Тези процеси могат да се мислят както през деридианския дискурс за следата, така и през концептите за мимезис и репрезентация, отнасяни към апофатическото.

*Репрезентацията, антирепрезентацията и въобще опитите за създаване на образи на радикалното друго предполагат необходимостта от място, където да бъде положен „отпечатък” на тази „сянка на сенките”, копие или нещо друго. Това място прави донякъде видимо/невидимо отношението означаемо-означаващо, доколкото означаемостта въобще може да има битие и същност, мислено през апофатическото. В различни артистични парадигми и техники то може да получи различни въплъщения. Това място може да бъде безмълвие, отказ от име, хора, пустота, утопия, аура, епифания, тишина. Акцентът върху живописата, поезията и музиката произтича от необходимостта да се открият най-общо двата модела на „репрезентиране” на радикално Другото – като топос/у-топос, епифания в модерните изкуства или като като „онова”, което разрушава формата. Това може да са аура, тишина, хора в процесуалното изкуство на постмодернизма.*

<sup>1</sup> В работата не се цели търсенето на различия между „сакрално”, „възвишено”, „трансцендентно”.



Проследяването на динамиката на това място, този у-топос <sup>2</sup> и пустота имат отношение към динамиката на самата форма <sup>3</sup>, нейното трансгресиране и начинът, по който се сменят артистичните техники в полето на изкуството.

Затова и в работата се отделя внимание на концепта *хора* най-вече в дискурсите на Жак Дерида и Юлия Кръстева – може би като една съвременна версия на у-топоса и пустотата. Тези „локуси“ са явяванията на следите, в които се поражда резонанс между проблематичните възможности на езика и естетическите хоризонти на модернизма и авангарда, което дава тласък на различни артистични решения.

Ето защо сме се опитали в някаква последователност да теоретизираме пътя на този сложен „образ“, който трябва да фокусира видимост и невидимост, присъствие и отсъствие и винаги трансцендентност. И вероятно сме поели голям риск, защото всяко говорене, което не се вглежда максимално в различията, а се опитва да търси тенденция или някакъв по-общ образ на такъв тип отношения, си позволява да употребява доста понятия като синоними, което води до редукции и разминавания.

Считаме, че след първата глава, която е съсредоточена върху апофатическото като историческо понятие, с акценти върху конципиране на нищото и въобще на нихилизма, втората е посветена на мимезиса, репрезентацията и антирепрезентацията. Тази глава прави връзката: апофатизъм – изкуство и образ. Тя проследява мимезиса и репрезентацията като исторически понятия в дискурсите на различни автори.

Оказа се необходимо да се отдели специално внимание на отношението на Жак Дерида към негативната теология, доколкото се осмислят проекциите върху езика и отвъд него. В деридианския дискурс още повече се акцентира върху тази връзка, както и върху различието между апофазиса и деконструкцията. Акцентът е поставен върху текстовете „Освен името“ и „Как да избегнем разговора. Денегации“. Като продължение на тази глава е проследено теоретизирането върху концепта *хора* в дискурсите на Юлия Кръстева и в едноименното есе на Жак Дерида. Проследяват се отделни аспекти на прочита на *хора*, доколкото в това понятие се съдържа богат интерпретативен потенциал в плана на апофатизма спрямо творби на авангарда и постмодернизма.

В последните три глави, които касаят визуалните изкуства, „апофатическото мълчание“ в дискурса на модернистите и музиката на минимализма, се опитваме да интерпретираме мълчанието и тишината в изкуството. Мълчанието е антропологема, то има различни естетически режими на явяване. В първия текст мълчанието е топос, то се настанява в текста като образ-проекция на „несводимото друго“. Когато изхожда от това Друго мълчанието се трансформира в тишина (тя стаява липсващото битие и същност). То се опитва да деконструира възможностите на мимезиса, да се оттласне от него в

<sup>2</sup> У-топос тук се появява като синоним на място, което отрича самото себе си, доколкото то показва нищото, но не е лишено от референциалност.

<sup>3</sup> Доколко имат отношение към нея (формата).



посока на изговаряне на една трансцендентност в писмото и чрез писмената реч като „глас, който запазва мълчанието”.

В главата, посветена на музиката, мълчанието и тишината са в по-различен модус. Тишината манифестира мястото, у-топоса или може би това е хора, където би могло да се чуе нещо. Боравенето с тишината е демиургическо усилие за реконструиране на някаква цялост и обратното – за деконструкция. Тишината е трансгресия на формата, освобождаване от звука, от смисъла, от от всяка референциалност. В този смисъл тишината е нещо съвършено, абсолютно, нищо, бездна, нищото, което „ни гледа”, по израза на Диди Юберман.

Само ще отбележим, че връзката между главите, посветени на мълчанието и музиката на минимализма, може да се мисли в хоризонта на писмото и гласа в деконструкцията на Дерида, но това не е предмет на настоящата работа.

С оглед употребата на термините апофатическо и негативна теология, ще поясним, че в „негативна теология” се съдържа апория<sup>4</sup> доколкото негативна е отрицание на всяка предикатност, а теология имплицира в себе си система от знания за Бог, т.е. онова, което се подлага на отрицание. Апофатическото можем да отнесем въобще към радикалното Друго, което остава отвъд езика и опита. В работата се появяват често и като синоними, макар че предпочитанията са към понятието апофатизъм.

---

<sup>4</sup> Това е отбелязано от Дерида в „Освен името”.



## ПЪРВА ГЛАВА

### „ОПИТЪТ“ С РАДИКАЛНО ДРУГОТО В КОНТЕКСТА НА АПОФАТИЗМА

Опитът за концепиране и репрезентация на радикално Другото може да касае различни топоси на съвременната култура и онтология. От друга страна, то не може да бъде свеждано просто до онтология, доколкото се мисли като някаква трансцендентна „несводима другост“<sup>5</sup> и в рефлексии за тази радикална другост се трангресира всяка онтология, защото не другостта е неговата същност и битие. Излизайки от тази апория и от дискурса на Левинас, можем да видим един от топосите на тази другост в религиозното, и ако религията според превода от латински (*re-ligio*) е създаване на връзка, то тази връзка отново е с радикално Другото.

В уводната част на своето изследване „Между абсолютното тайнство и нищото“ Владимир Градев синтезира конотациите на термина религия в две посоки: „обективната страна на *religio* като дума, която сочи скрупулезното съблюдаване на култовите практики и верски порядки; а от друга, са изтъкващи субективната страна на термина, според която *religio* препраща към личното отношение с божественото.“ Тази връзка – отнесеност може да бъде мислена през Кантовото понятие за антиномия, доколкото това Друго се оказва непроницаемо, непостижимо и непредставимо, т.е. въпросната връзка едновременно е налична и прекъсната. В същото време това осмисляне е следствие на въпросната референция. Наличието на референт на пръв поглед е също толкова проблемно, колкото неговата постижимост и репрезентация. И тогава влизаме в парадигмите на апофатическите дискурси, в чиято основа е разбирането, че Бог не е съвместим с нищо, което е постижимо посредством сетивата и разума. Тук отново ще си позволя да цитирам горепосочения текст: „Безкрайното никога не може да бъде „съдържание“ на един краен субект, трансцендентното затова е трансцендентно, защото надхвърля всеки възможен опит.“<sup>6</sup> Бог не може да има образ, той е пустота, мрак, мълчание, чиято трансцендентност в мисленето на философа, в езика и въобще в изразните средства на изкуството може да се въобрази като нещо у-топично. Ще се опитаме да разберем как апофатическото може да се рефлектира и през у-топичното.

Дистанцията между субекта и обекта на репрезентация е непреодолима, което подрива възможностите и границите на самата репрезентация, т.е. въпросът е дали обектът може да получи второ битие чрез репрезентацията. Отговорът на този въпрос не може да бъде еднозначен. Той преминава през дискурсите за нищото и нигилизма, през концепта за пустотата в контекста на А. Бадиу. Дотук на пръв поглед се „нахвърлиха“ доста понятия, които ще трябва да отслабят в контекста съгъстеността и хомогенността на своите семантични полета, за да могат да се сработят и сговорят заедно. Имаме

<sup>5</sup> В контекста на Емануел Левинас радикално Другото не подлежи на никакви обективации.

<sup>6</sup> Цит. по Градев, Вл. Между абсолютното тайнство и нищото. С. 2007.



предвид най-вече *апофатическо – репрезентация – утопия*. Самото отрицание, върху което се градят апофатическите теории, предполага появата на нищото и пустотата, които придобиват различни роли, натоварват се с някакъв смисъл, получават някакво битие като утопии. У-топията в този контекст се мисли като празнота, празно място, пустота (А. Бадиу), нищо, когато се състои опита за репрезентация на трансцендентното. Дори и мислейки, дефинирайки през отрицанието (според формулата на Н. Кузански, че опитът за всяко определение е отрицание) ние даваме на нещото битие, т.е. чрез непостижимото постигаме непостижимото. Това удвояване чрез опосредстването може да се репрезентира чрез огледалото, мислено като утопия в контекста на М. Фуко, но тук няма да се ангажираме в тази перспектива.

Задачата ни ще е да „разкрием” опита с радикално другото и съотнесеността на този опит в изкуствата (литература, музика, визуални изкуства). Ще се опитаме да потърсим в тези хетерологии<sup>7</sup> възможните връзки между понятията, посочени горе, като в този процес около тях ще се „появят” и други. Ще се търси отговор на въпроса, за това как могат да бъдат представени. Проблемът за репрезентацията освен исторически става и естетически, когато се рефлектира в плана на модерното, авангардно и постмодерно изкуство и се продемонстрира невъзможността езикът или въобще образът да репрезентират нещо друго освен самите себе си. Концептът репрезентация в аспекта на потенциал да се мисли феноменологически, ще потърсим в разбиранията на Ж. Делюз, Ж. Дерида, Ю. Кръстева, М. Ямполски. Репрезентацията винаги предполага отношение между субект и обект, елементи на открояване или заличаване на различията между тях и съответно произтичащите от това възможности за реконструиране на събития в полето на изкуството. Мислена по този начин, репрезентацията търси основания в мимезиса – едно също историческо понятие, доколкото могат да се проследят в развитие динамиките на представяне и образ в полето на изкуството.

Апофатическите дискурси, които не отразяват само опита на богословието, но и на философските и естетически рефлексии, се опитват да преодолеят опростяването, схематизацията и редукцията. Те се конструират чрез посредничеството на понятия, за да се постигне представата за алогичното, фрагментарно репрезентиране. Апофатическото мислене е част от онова полагане на рамките, когато човешкият индивид пита и узнава за своето място и роля в света, ако се подкрепим с цитат на Чарлз Тейлър: „рамките са ... хоризонтите, в които водим нашите животи и им придават смисъл, трябва да включват силни качествени различавания”. Тези различавания включват и (не)възможностите чрез езика, или други познати изразни средства да се състои разкриването на истината, съществуването да се представи (извика) в съществуващото. В контекста на размишленията на Хайдегер това може да стане само, ако казаното се извлича от още неказаното, от това, което остава скрито. Оповестяването, което прави нещата очевидни е нищо-неказване, а

<sup>7</sup> Употребата е в смисъла, който Ж. Батай дава като опит за изследване на Другото.



в същото време чрез мълчанието могат да се изговорят много неща. Тази разлика между говорене и казване при Хайдегер кореспондира с апофатическото мислене.

Осмислянето на *нищото*, като фокус на апофатическата теология има отношение към философията на образа, респективно към проблемите за репрезентацията, мимезиса и утопическото. Ще се опитаме да проследим някои рефлексии върху нищото в кодовете на апофатическата линия във философията и богословието. Неизбежно е, и необходимо, в тази връзка да се коментира исторически и понятието *нихилизъм* във връзка с появата на някои естетически теории. Неслучайно в крайна сметка целта е да се види доколко те имат проявление в полето на модерното, авангардно или съвременно немиметично изкуство и доколко чрез тях може да се рефлектира върху неговото отношение към религиозното. Както и до каква степен *нихилизмът* може да се мисли като апофатизъм.

Когато Дионисий Ареопагит говори за катафатическата и апофатическата теология в сборника от съчинения *Corpus Areopagiticum* (в „Мистическо богословие“ и „За Божествените имена“), той най-общо ги определя през опозицията утвърждаване-отрицание. Що се отнася до обосноваването на апофатическата теология, се разчита на система от апофатически отрицания: „Бог не е душа, и не е ум, ни разум, не е мисъл, нито число, не е мяра, ни велико нещо, каквото и да е, ни малко, нито равенство, нито неравенство, нито подобие, ни неподобие...“. Като неоплатоник той фундаира разсъжденията си върху Платон. Във „Федър“ Платон описва „наднебесния свят“ като „безцветен, безформен и неосезаем“. В апофатическата теология Бог може да се репрезентира само чрез отрицанието на всичко, което може да се постигне чрез разума. Дионисий Ареопагит добросъвестно изброява какво и кое не е Бог в „За Божествените имена“: „Той няма нито тяло, нито форма, ни образ, ни качество, нито количество, нито маса“ (Д. Ареопагит). В контекста на този апофатизъм се дискредитират тотално възможностите на дискурсивното мислене за постигането на Абсолюта, а оттук и всички рационални опити за институционализиране на религията и създаването на йерархии в опитите за *репрезентинане* на Абсолютното. В „За божествените имена“ Дионисий казва, че за изразяването на нашите мисли за Божественото ние си служим със символи и аналогии. Представата за екстатично сливане с Бога в *ероса* при Дионисий Ареопагит е коментирана като „богопричастие и богопознание“, като „еротическа гносеология“ – пише С. Булгаков в „Свет невечерный“.

Максим Исповедник се опитва да „помири“ катафазиса и апофазиса, като твърди, че ние познаваме Бог чрез това, което ни се разкрива, но неговата същност остава непостижима: „Бог е всичко и нищо. Той е безначален, непостижим, изключва всяка мисъл за време и образ. Той не е нито начало, нито край, нито среда.“ В това твърдение на Максим Исповедник „всичко“ и „нищо“ могат да се мислят като тъждествени, доколкото са всеобемащи и надхвърлящи перцептивните възможности на човека. Оттук и цялата условност на границата, на различието между катафазис и апофазис. Един от ключовите



за апофатическата теология концепти – „нищо“ – става предмет на рефлексия от редица автори. С. Н. Булгаков, който мисли „нищо“-то през дихотомията земно-Божествено „нищо“, като актуализира размислите на философите от Платон до Бюме, откроява три ипостазии на Божественото „нищо“: 1) като *небитие*, *nihil*, от което Творецът създава света и човека, откъдето произтича архетипния страх на човека от небитието (Нирвана, смърт и т.н.), както и при Хайдегер нищото се проявява в страха от смъртта; 2) това е непроявеността на неоплатоническия Абсолют; 3) това е абсолютността и пълната трансцендентност на Бог чрез разума. Но той е повече от нищо (свръх-нещо), доколкото се явява на посветения в епифаниите.

В подобен контекст на третата ипостаз на „нищо“ е схващането за апофазиса на Плотин. Той се опитва в словото да презентира разбирането си за възможното сливане с Единното чрез постигане на абсолютната пустота, нищото, чиято цел е екстазът. В състоянието на екстаз се случва сливането, т.е. отпадането на антиномията, освобождаване от страха от небитието и възлизане в Единното. В „Енеада“ казва: „Съзерцаващият не съзерцава и не противопоставя съзерцаемостта като друго, но самият става друг и не принадлежи на себе си, а на това, което съзерцава и става с него едно. Как може да се опише нещо като друго, след като с това, което посветеният е съзерцавал е *едно*“. Този акт остава несподелим за непосветения. За дискурсивното съзнание Бог остава трансцендентен. В културноисторически план подобен акт се наблюдава както в будизма (Нирвана), така и в някои езически общества (напр. в Дионисиевите мистерии). Състоянието на *екстаз* при Плотин предполага влизането в такова състояние на религиозното съзнание, в което се случва утопичното завръщане в лоното на Абсолюта. Този акт, обаче, не може да се мисли за сливане на природите на човек и Абсолют, доколкото Бог се разкрива на човека, но богопознанието не би могло да се състои, то остава утопия. Няма и не би могло да има „носител“ (образ, слово) чрез който да се направи екстазът споделим.

Интерес в контекста на негативната теология представляват проповедите на Майстер Екхарт. В „За съкровената дълбочина“ той говори за раждането на Бога във вътрешния свят на човека, където според Екхарт има частици, наречена от него „искри“, които са тъждествени на Божията субстанция. Представата за „искрите“ на душата има референции още в ученията на гностиците, а по-късно при неоплатониците. При Екхарт тази „искра“ има амбивалентна природа: тя е едновременно единособна на Бог, т.е. божествена, но пребиваването и в субективното битие я принизява, т.е. „Бог е в човека, но човек е в света, а не в себе си“. Следователно пътят към Бог не е навън, а навътре, във вътрешния човек („съкровената дълбочина“), „защото никой не може да познае Бог, ако първо не познае себе си“ (Екхарт). Философът проповядва, че мисията на човека е да се освободи от външното и този процес на интроспекция е условие за т.н. „второ раждане“, доколкото в тази дълбочина Бог е действителен и действен („За съкровената дълбочина“). В тези твърдения по херменевтичен път можем да открием алюзия към състоянието на екстаз, за което говори



Плотин. При Екхарт този процес е видян като път на надмогване, като „избор на себе си“, както казва по-късно С. Киркегор, когато концептуализира „второто раждане“ на човека. Майстер Екхарт нарича това отдаване *отречение*, което: „не иска да бъде някакво, защото който иска да бъде някакъв, той иска да бъде нещо, а отречението изисква той да бъде *нищо*. Това „неподвижно“ отречение повече от всичко уподобява човека на Бог“. Характерна за Екхарт дихотомия, която отвежда към смисъла на начало и чиято еманация е Бог-Божествено. Бог е трансцендетно начало, което не може да бъде съзерцавано. Ако в него се открие троичността на ипостазите, то тогава съзерцаващият не е постигнал съвършенство. То е възможно, когато съзерцаващият изгуби Бога като нещо, за да го открие като *нищо*. Тази парадоксална постановка на Екхарт отвежда към идеите на Реформацията, а в по-късно време и към нихилизма на Ницше, към Сартр, Батай, Хайдегер, Делюз, Дерида, А. Кожев. При Сартр имаме: „Човекът не съвпада с битието си тъй като е и *нищо*. Тоест в човешката реалност се промъква *нищото* чрез човека“ (Сартр). Това, което Екхарт обговаря като *отречение* трансцендира всякакви обективации, дискурсивни практики, „автономен разум“ (Декарт) и субстанциалности. Ако отречението на Екхарт се мисли като изгубване на Бога като нещо, като умира-не на Бога в човека, то тази апофатическа парадигма кореспондира донякъде с нихилизма на Ницше в оповестяването на истината за „смъртта“ на Бога. Батай също е подвластен на обсемята за „смъртта на Бога“, което е изява на неговия апофатизъм. По този начин заявяването на края на ирационалното мислене за Бога съвпада не просто с едно „разомагьосано“ разбиране за света и респективно за свещеното, а и с раждането на „по-субтилните“ дискурси за божественото отсъствие, за които говори Чарлз Тейлър<sup>8</sup>. Манифестирането на „смъртта на Бога“ при Ницше, за разлика от апофатизма, не усилюва трансцендентността на непознаваемия Абсолют. То, както казахме, има амбивалентно отношение към *отречението* на Майстер Екхарт. Осъзнаването за отсъствие на някаква външна каузалност и детерминанти, както и въобще на каквато и да е субективност, акумулира енергия в *отречението*. То е акт на трангресирането на богоискателството в богоотрицание, който поражда п(р)оявяването на божиите „искри“. По-горе в текста беше коментирано, че само освобождавайки се от Бог, човек става част от него, пада границата между него и вечността, в което се състои и парадоксът на тази апофатика. Отречението в контекста на Екхарт има своите референции в едно от Блаженствата от проповедите на Христос: „Блажени нищите духом, защото тяхно ще бъде царството Божие“. Очевидна е близостта на апофатизма на Екхарт и Ницшевия нихилизъм. Ако нихилизмът на Ницше е определим като трангресия на съществуващия до него опит, на историческото въобще, то той отваря перспектива към пустота (място), която трябва да бъде изпълнена с нещо ново и различно, може би „несвоевременно“. Този тип нагласи очевидно

<sup>8</sup> Има се предвид петата част от изследването на Чарлз Тейлър „Изворите на Аза“. С., 2003 г., чието заглавие е „По-субтилни езици“.



кореспондират с негативната теология. Това е осигуряването на пролуката, мястото, където се очаква да се прояви Нищото.

През 30-те години на XX век Александър Кожев пише „Философия на несъществуващото“. Повлиян от Хегел, съзвучен с екзистенциализма на Хайдегер, Кожев е оказал влияние и върху Жорж Батай. Счита се, че „Философия на несъществуващото“ е мост от Хегел към „Битие и нищо“ на Сартр, където нищото се мисли като същностно за човека, дори плодотворно за него, доколкото отрицанието захранва и задвижва мисленето. Нищото в контекста на Кожев е такъв тип конструкт, който поражда новото.

Михаил Ямполски концептуализира нищото като прекъсване на историята, разрыв, атемпоралност (безвремие), отстранение, като подчертава принадлежността на тези категории към саморефлексията и самоизговарянето на авангарда в неговите манифести. Всички тези „деформации“ или отклонения са единствено по отношение на обичайното и ежедневно, но не в посока на някакво небитие, към „разкриване“ ценността на трансгресията на повтарящото се. В този контекст ще рискуваме с една асоциация по отношение на Ж. Батай и идеите около обществото „Ацефал“, свързана с тезите му за жертвоприношението и еротизма в едноименната му книга<sup>9</sup>. Жертвоприношението на Ацефал е „безумие, отричане от всяко знание, падение в пустотата“. Очевидна е близостта с отречението на Екхарт. Според Батай екстатичното състояние на пълнота е постижимо само в акта на жертвопринасянето и пределния еротизъм. В граничното ексцесно състояние на жертвоприношението „присъстващите се съприкосновяват с един елемент, разбулван от нейната (на жертвата – б. В.М.) смърт. Точно този елемент е възможно да назовем (заедно с историците на религията) *сакрално*.“ Очевидно този „елемент“ е някаква еманация, чиято природа не се подчинява на рационално отразяване. Ексцесът, трансгресията, разрушаването на формата, „освобождават“ енергиен потенциал, който е нещо надредно, и става осезаем на основата на някакъв мистичен опит (самият Батай определя така „вътрешния опит“). Макар и не толкова пряко, това твърдение отправя своите валенции към събитието на *отречението* при Екхарт, доколкото по отношение на жертвата и присъстващите на ритуалното жертвоприношение, се заличават всички идентификатори, обективиращи човешкото в света, т.е. настанява се *нищото* като *смъртта на Бога*. Преживяването на *непрекъснатостта* на битието в този ритуал на „сакрален еротизъм“ поставя човешкото в една по-различна позиция към сакралното, основана на негов изначален вътрешен, мистичен опит, който има някакви случайни форми. Говорим за подобни форми, доколкото този опит не би могъл да бъде предсказуем, дискурсивен, въобразен и споделим. Затова и Батай във „Вътрешният опит“ разчита на концепта *невъзможно*, с целия му конотативен ореол на лишено от проявление, което

<sup>9</sup> Батай, Ж. Еротизмът. С., 1998.



отпраща към кодовете на Лиотаровата „нерепрезентативна естетика“<sup>10</sup> и апофатическата теология. В постановките на Батай *невъзможното* се мисли като граница на човешкото битие, отвъд която може да се постигне суверенност. Но тази суверенност е неподатлива на дискурса. Понятията, с които се ословесява Бога не набавят хоризонт за неговата репрезентация, точно обратното, те се самоподбиват. С други думи, линията, която се опитваме да следваме е от Екхарт, през Ницше и Батай и има основание в категоричното конципиране на гибелта на Бога, съответно: при Екхарт умирането на личния Бог чрез пребиваването в освободената от себе си „глъбина“, в името отново на някакво *изчезване* на субект и обект, което е първообраз на Ницшевия нихилизъм и съответно на жертвоприношението на Бога в дискурса на Батай. И при тримата идеята за *смъртта на Бога* е основана на мистичния опит за *трансгресирания, невъзможния, антиномичния Бог*. Екхарт пише: „В моята дълбочина аз пребивавам вън от себе си, както и Бог пребивава вън от Своето“ („За съкровената дълбочина“).

Действително Екхарт отеква твърде силно у Батай в неговата негация спрямо социалните норми, културните традиции, морални забрани, в ексцеса, насилието, смъртта, разкъсването. Самият образ на Ацефал е трансгресия на Бога в своята телесност, обезглавеност, еротичност. Ценни разсъждения за обществото „Ацефал“ откриваме в изследването на М. Бланшо „Неописуемостта на обществото“<sup>11</sup>, където през ключовия за Батай концепт *жертвоприношение* се коментират условията за членство в това общество. Те са в ключа на апофатическото и се оглеждат в теорията за отречението на Майстер Екхарт. Според Бланшо доброволното самоотричане от всичко, дори от живота, самоотричането до безкрайност на членовете на това общество се мисли като *техен дар*<sup>12</sup>, който ги сближава с трансцендентното. Бланшо говори за начина, по който в обществото се преживяват състоянията на любов и самоотдаване в себеотчуждението на *екстаза*: „Обект на екстаза е отрицанието на изолираното битие“ (Ж. Батай). В контекста на Батай екстазът е освобождаване на някакво вътрешно, сакрално пространство, на някакъв „вътрешен опит“, което е възможно само в безмълвното споделяне с другите, защото всеки опит за споделяне в езика постига мълчание и всяко присъствие на другия се превръща в празнота, отсъствие.

Самият Бланшо се вписва във философията на апофатическото, доколкото за него литературата е негативен опит. Отношенията на писателя със себе

<sup>10</sup> Касае тезата на Лиотар, че събитието не може да бъде въобразено, неговото изобразяване е само референция към неизобразимото, непредставимото. Подобно на Кант, Лиотар се интересува от „възвишеното“, рефлектирайки го като определящо за естетическите нагласи на съвременното изкуство. Ясна е необходимостта от диференциране на понятията възвишено, сакрално, трансцендентно, Бог, в контекста на настоящия дискурс, като тук рискуваме да влезем в противоречие с тезите за тяхната нерепрезентируемост.

<sup>11</sup> **Бланшо, Морис.** *La Communauté Inavouable*. Текстът е ползван в превод на руски език от Ю. Стефанова в [www.lib.ru](http://www.lib.ru).

<sup>12</sup> Понятието има достатъчно активно осмисляне във връзка с Другото в дискурсите на Хайдегер, А.Бадиу, Дерида.



си, с писането, със завършената творба в контекста на Бланшо са изпълнени с негация. Особено продуктивен е Бланшо в апологията на мълчанието.

Ж. Делюз в своята интерпретация на философията на Ницше в „Ницше и философия“ коментира реактивността на Ницшевия нихилизъм. Тази негова особеност обуславя потенциала за преобразяване. Според Делюз тази реактивност на нихилизма е механизъм за пораждање на истории, доколкото подриването, преобръщането и преоценката на съществуващите ценности генерират нови модели, които се откриват в нихилизма на авангарда и деконструктивизма към съществуващото до тях. Ако се опитаме да открием потенциала на нихилизма да поражда творчество, идеи, ще трябва да се върнем към ключовия за авангарда мотив за творение *ex nichilo*.



## ВТОРА ГЛАВА

АПОФАТИЧЕСКАТА ТЕОЛОГИЯ И ДЕРИДА.  
„ОСВЕН ИМЕТО“, „КАК ДА ИЗБЕГНА РАЗГОВОРА“

Налага се да отделим специално място на апофатическия модус на мислене при Дерида, доколкото неговото отношение към традицията на негативната теология може да ни бъде методологически необходимо при интерпретация на артефакти от модернизма, авангарда и съвременността. Още от момента, в който се появява деконструкцията, е забелязана хомологията между нея и апофатиката. В есето си „Освен името“<sup>13</sup> Дерида се опитва да обговори апофатическата теология, поставяйки я в мрежа от референции. Той употребява израза „апофатическа дързост“ за усилието ѝ да трангресира някакви граници:

„Ето една от същностните черти на всяка негативна теология: преходът към границата, после преодоляването на някакъв предел, включително предела на някаква общност...“

Можем да видим интертекстуален диалог с Батай. Когато говори за „неограничената трангресия“ той казва, че „Боговете, възплъщаващи сакралното“ предизвикват у нас трепет и благоговение, като обаянието, или можем да кажем фасцинацията, отключват трангресията. Батай работи с дихотомиите сакрално-профанно, делнично-празнично, за да открие границите между рационално и ирационално, забрана и нарушаване на забраната. Батай вижда трангресията в ужаса и екстаза пред общенното: „Няма чувство, което по-силно да захвърля в изблици на буйство, от чувството за нищото.“<sup>14</sup> Съприкосновяването с нищото тласка към трангресирането на рационалното, на епистеме, на езика и на всички онези идентификатори, които трансцендират субекта от тази другост. Тогава идват екстазът – „забравата“ или „благоговееенето“, за което говори Батай. Дерида, фокусирайки се върху Августин, вижда подобно състояние в акта на изповедта. Но ако на изповедта е присъща форма или ритуал, които се основават на някаква рационална практика, без да трангресира в ирационалното или в празника, то дали това не подрива нейния апофазис? В „Освен името“ Дерида се пита съществува ли *класическа* негативна теология и къде са ѝ класическите граници, като преди това уточнява, че тя не е жанр, нито изкуство. Самото пораждане на това питане вече е интуиция за безкрайно разширените граници на апофазиса. Това всеобемащо на негативната теология експлицира в писането – в писмото и надхвърля писмото, в езика, но надхвърля езика. В същото време се знае, че *via negativa* е с „изчерпани дискурсивни възможности“, че няма даже едно име, или референция, че езикът не се отнася до нищо друго освен към самия себе си, т.е. дискурсът е белязан от кенозис. Има много примери в авангардистката поезия, особено в нонсенса на дада,

<sup>13</sup> Дерида, Ж. Освен името. С., 1995.

<sup>14</sup> Батай, Ж. Еротизмът. С., 1996.



където се срещахме с кенозиса на дискурса, например: „Я А“ или „Дванадесет“ на Курт Швитерс, В. Хлебников, по-късно в драмата на абсурда – най-вече при С. Бекет, Йонеску. И този факт ще се окаже един от многото парадокси на негативната теология през дискурса на Дерида. Той в същото време твърди, че негативната теология е една култура с архив и традиция, че тя е *език*, „който поставя на изпитание самите граници на езика“, т.е. тя е този език, който се опитва да теоретизира, да твърди нещо като истинно. Дерида се опитва да го определи като „дискурс върху езика“. Какво се случва тогава с образите и фигурите като част от корпуса на подобен език. Дерида говори за *следата*, която оставя събитието на този език и това е събитието на появата на този кенозис.

След като стана ясно, че според Дерида апофатическата теология е име на език, на дискурсивен опит, той я презентира още като „парадоксална хипербола“ <sup>15</sup>. Той вижда в този език *нещо* („идиом“), което го отваря в две посоки: „вкоренява“ го в плътта на собствената му философия и го отваря към универсални интерпретации. Въобще като събитие заразява с енергията да посочва нещо, което е и да произвежда движение не само отвъд битието, но и „отвъд Бог като име“. От своя страна това движение отделя субекта от знанието за себе си като част от Твореца. Дерида цитира Ангелус Силезиус: „Аз не зная какво съм. Аз не съм това, което знам: Нещо и не нещо: точка и кръг.“ Тази близост и отчуждаване едновременно от знанието и името на Бог е симптоматична за европейското мислене през и след Първата световна война. Този мистичен и квазирелигиозен екзистенциален модус дава тласък на техниките на авангарда, на манифестното отстранение от всичко, негацията, страха от другия, страха от себе си, отдадеността на някакъв Бог без име и съответно търсенето на език, който да взриви възможността езикът да казва нещо. Особено емблематични са работите на В. Кандински – „Църква в Мурнау“, „Импровизация 3“, „Танц в синьо“; Марк Шагал – „Зеленият цигулар“, „Падащият ангел“; Франц Марк – „Съдбата на животните“, на Емил Нолде, Оскар Кокошка, Паул Клее, Ханс Арп, Курт Швитерс, в театъра – на А. Арто. В „Зеленият цигулар“ Марк Шагал разчита на работата с цветовете и композицията, за да се въобразят изгубените ориентири в съществуването, преобърнатите ценности, отчуждението от всяка устойчивост на един вече отминал свят, модел, традиция. В същия момент изкуството, чиито конотации тръгват от цигулката е следата на това отминало време в деестетизирания съвременен свят, която може да преобърне смисъла на отношенията „високо-ниско“, „изкуство-разпад“. Зеленото лице е мястото, където се манифестира „дехуманизацията“, някаква общценност, неосветеност от „искрата“ на вътрешното аз, пропадане и изгубване. Тео Ван Дусбург е известен като създател групата „Стил“ около списанието със същото име. Тео Ван Дусбург разчита на диалогите в своята работа и на изплъзването на формата отвъд рамката на платното, където трябва да се доконструира невидимото във видимо.

<sup>15</sup> Дерида употребява това понятие във връзка с пасаж от „Държавата“ на Платон: „Хиперболе назовава движението на трансцендиране, което отнася или пренася отвъд битието или биването, отвъд битието“.



В литературата – творбите на Георг Хайм, Хуго Бал, поетите от „Ди акцион“ – провокират с текстовете си формата, смисъла, обръщането, травестирането на отношението общенно-високо. Търсят се синестезните внушения, които отключват някакви пролуки в индивидуалното безсъзнателно. В този контекст би било интересно да се интерпретира и обръщането към „примитива“, за което говори Сирак Скитник в „Тайната на примитива“ – като за „изгубения рай“ на обществото.

Напълно се доверяваме на Дерида, когато казва, че текст, в който се говори за Бог, не принадлежи на негативната теология, а само тя му принадлежи. Тази принадлежност Дерида нарича „референциално трансцендиране на езика“, което предполага да се обговаря Бог отвъд неговите образи. Парадоксът, който е имплицитен тук в това размишление отправя към два модуса на отношението негативна теология – изкуство: модусът на модернизма, където се обговаря Бог в неговата трансцендентност, отвъд това, което е казано за него – в дискурсите на символизма, и модусът на авангарда, където се заговаря както е *присъщо* на Бог, чрез освобождаване от всички конвенции, рационални и логически понятия.<sup>16</sup>

В изследването си върху „Денегация“ на Дерида, Елена Гурко<sup>17</sup> проследява как той последователно полага дискурсивното усилие да оразличи негативната теология от деконструкцията чрез рефлексия върху мълчанието като модус на апофазиса. Негативната теология търси своето мълчаливо приобщаване към невъобразимото, отвъд интелигивелния свят, но мълчанието не е нещо друго освен модалност на речта. Тази амбивалентност на негативната теология се оголва в пресечната точка на мистическото невъобразимо с опита за обговарянето на този мълчалив опит. В тази амбивалентност се оглеждат хомологиите и оразличаването между деконструкцията и негативната теология.

Най-пространно е изложено отношението на Дерида към негативната теология в есето „Как да избегнем говоренето: Денегация“<sup>18</sup>, където той поднася своята теоретична рамка на апофатическото. Дефинира по този начин:

„Под твърде общото название „негативна теология“, както е известно, може да се скрият много неща: и определена форма на езика, с неговите *mise en scene*, и риторическите и граматически модуси, и процедурите на демонстрация, накратко казано текстуална практика, регистрирана или по-точно локализирана „в историята“. Съществува ли една негативна теология, единствена негативна теология? Независимо от отговора на този въпрос, единството на нейното наследство (архив) е еднозначно неопределимо.“

Според Дерида в ключа на негативните теологии и риториката на негативните определения, всеки един предикативен език е неадекватен относно същността (или свръхсъщността) на трансцендента. Същият негативен

<sup>16</sup> В „Есе за мълчанието“ С. Зонтаг говори за артиста в съвременния свят, който преобръща своята субверсивна позиция спрямо логоцентризма и рационалността, които го ограничават.

<sup>17</sup> Гурко, Е. Жак Дерида – Денегация: Тексти и интерпретация. Минск, 2001.

<sup>18</sup> Harold Coward, Toby Foshay, Jacques Derrida. Derrida and Negative Theology. – How to avoid speaking: denials. SUNY Press, 1992.



модус на обговаряне има и по отношение на деконструкцията. Дерида пита: „Какво е деконструкцията? Нищо.“ Единствено апофатическият език може да се доближи до него чрез една мълчалива интуиция за Бога. Както в деконструкцията на Дерида словото не може да замести нещото и го отправя към някаква „следа“ от смисли, т.е. към нещо друго, така е и в апофатическия дискурс. В контекста на негативната теология опитът да се репрезентира Бог, който стои отвъд словото като нещо неизразимо, води до пустота и мълчание – „слово за Бога, което е отсъствие на слово“. Според Дерида отказът от обговаряне на трансцендентното е вариант за неговото изговаряне, който подрива катафатическата теология като подменя нейната същност. В същото време апофатическото безкрайно отдалечава срещатата със своите граници, поради което близостта с *différance* на Дерида е налично, но не много очевидно. Той припомня някои популярни тези от текстовете на Витгенщайн и Хайдегер. Дерида цитира следните твърдения на Витгенщайн от „Логико-философски трактат“, които провокират неговото мислене: „Неизразимото съществува на практика. То проявява себе си – това е мистичното“. И също: „Относно това, за което не трябва да се говори, следва да се запази мълчание.“ Целта е да се види парадокса в това, че невъзможността да се обговори Бог е зададена като изискване, след като в същия момент той се подлага на деконструкция. Дерида се противопоставя на опитите да се подчини мисленето за „следата“ или практиката на *différance* на моделите на негативната теология, въпреки наличието на достатъчно твърдения, оборващи това, доколкото в контекста на постмодерните дискурси се върви от познанието за неизвестното към непознаваемото, от непознатото към невъзможното за репрезентиране. Но Дерида поставя въпросите: как след като всички говорят за негативната теология, да се запази мълчание; как да не се говори за това и на какъв език.

Дерида се опитва да обясни какво представлява в същността си системата *différance* като същевременно казва, че това не е апофатическо богословие, т.е. дефинирането чрез отрицание е същностна характеристика на деконструкцията и апофатиката, на тяхната риторика и онтология. Дерида сравнява „невъзможните“ граници на текста, които се разпростират толкова надалече, че превръщат текста в нещо всеобемащо и абсолютно. В тази перспектива се вижда симетрията между особеностите на текста и безграничността на Бога, както би коментирал Майстер Екхарт, между апофатиката и деконструкцията. И въпреки това, Дерида счита че неговия *différance* е несъвместим с негативната теология. Но отречението на Екхарт, което предполага отрицание на всяко име, на всеки образ, който може да се открие като знак на Бога, всъщност стои много близо до деконструкцията. Екхарт е в позицията на молитва към Бог да го *освободи* от Бог, налага му се употребата модели на деконструкцията в името на тази свобода. За Екхарт става ясно, че езикът е във невъзможност да въобразява и означава. Деконструкцията, прекъсването, липсата на йерархичност се появяват в различни варианти в дискурсите на Екхарт, когато той трябва да се опази от създаването на



образи-идоли, от опита да се материализира светът на духовното или да се търси поклонение пред някакъв репрезентабилен Бог. В разбирането си за езика Екхарт стига до там, че отрича всяка негова функция, за да стане ненужна самата му употреба.

Въпреки изложеното дотук, за Дерида няма основание за съполагане на апофатическия дискурс и *differance*. В деридианското мислене отношението към името е по-радикално, то не разчита на отрицанието с цел намирането на името сред дадено множество, т.е. да разчита на временно отлагане на някакво намиране и назоваване. Дерида настоява, че няма език, който да репрезентира това име или въобще нещо друго. В този смисъл деконструкцията е по-радикална и освобождаваща. Коментарът на Е. Гурко <sup>19</sup> за есето „Освен името“ на Дерида <sup>20</sup> визира твърдението му, че негативната теология винаги съхранява „референциалната трансценденция“, задължително в нея е наличен битийстващ референт, за който не би могло да се говори, за който се мълчи. Парадоксът на името е, че то не се състои в своите граници, трансгресира ги, което води до обедняването на дискурса, до *кенозис* на дискурса. В есето си за „името“ Дерида казва, че негативната теология е език, изпитващ, деконструиращ, подриващ границите на езика, който бяга от всяка теоретизация, пропозиция, констатация, за да запази някакво мълчание.

В статията си „Как да избегнем говоренето: Откази“ Дерида визира дискурса на молитвата, която според него има апофатически модус. Той прави разлика между два типа дискурс – този на молитвата като ориентираност спрямо Бог и панагерика или славословието, като казва, че молитвата се стреми към единение с Бог, а панагерическото в най-добрия случай е нейно допълнение, може да я следва, но не и да е идентичен с нея:

„Молитвата не е просто преамбюл или обхождащ модус на достъп. Тя конституира същностния момент – ограничава дискурсивния аскетизъм и му помага да преодолее пустотата на дискурса, референциалния вакуум. Като се обръща от самото начало към другия, към тебе, тя преодолява пустословието. Но само към онзи Друг, който има свръхбитие и превишава Пресветата Троица.“ <sup>21</sup>

Молитвата е дискурс нито истинен, нито неистинен. Тя за разлика от панагерическото слово няма предикативна цел. Нейната цел е постигане на единение с Бог, неговата свръхбитийност и отвъдност, за което не би трябвало да се говори, защото е извън словото. Молитвата не може да назовава, да призовава. Постигането на инициацията за дара е невъзможно, както и дарът е „невъзможен“. Молитвата е апофатическа, тя не може да бъде записана и цитирана, съобщена, тя е нещо, което не може да бъде повторено. Словото не би могло да бъде ориентирано към Другото, чието битие и същност не могат да се сведат до нещо.

<sup>19</sup> Пак там, с. 195.

<sup>20</sup> Дерида, Жак. Освен името, С., 1995.

<sup>21</sup> Harold Coward, Toby Foshay, Jacques Derrida. Derrida and Negative Theology. – How to avoid speaking: denials. SUNY Press, 1992.



## ТРЕТА ГЛАВА

## МИМЕЗИС – РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ – АНТИРЕПРЕЗЕНТАЦИЯ

Като понятие „мимезис“ се появява във връзка с мистериите около Дионисовия култ, както и Орфическите мистерии, и обобщава сакралните действия на жреците, в които са се съчетавали танц, музика и песен. Това е изначалният, така да се каже „музически“ смисъл на понятието, в който то надхвърля значението на уподобяване на заобикалящия свят и се допълва с постигането на определено състояние на духа, с експресия на вътрешния човек. В същото време не бихме могли да го изчерпим дотук. Теоретиките на *mimesis* го определят не като състояние, а като процес, като начин на създаване на специфичен език (изразно средство, фигура, образ). Мимезис е историческо понятие, което се опитва да обясни демиургичната роля на твореца-артист. В полето на мимезиса се срещат непроницаемото Друго като безграничност на творението и енергията и „техниката“ на субекта на творческото участие – артистът.

Култовият смисъл на мимезиса преди античността следователно е възстановяване на изгубената връзка с абсолютното творещо начало. Нещо повече, той се мисли преди всичко като действие на идентификация със сакралното, като епифания, в която се получава на каква метаморфоза на профанното в сакрално и смисълът на това *уподобяване е тайнството около божественото и „формите“ на неговото „явяване“*.

В Платоновия дискурс мимезисът е копие на копие, сянка на сянката. В контекста на „Държавата“, това, което уподобява и възпроизвежда подобие е копие на сянката на идеята, което двойно дистанцира чувствения образ в изкуството от съответния първообраз, следователно мимезисът е отклонение от пътя към истината. В „Софистът“ Платон прави съществено разграничение между изкуството, което се стреми към вярност в уподобяването на пропорциите и формите и другото, в което това уподобяване е деформирано от въображението на художника. Диференцирането в случая е обвързано с двете взаимнообуславящи се действия на подобие и пренос в самия творчески процес. Преносът има отношение към техниката, към самия праксис, в който е същинското преобразяване на материята. Този втори тип в античността се определя като *techné* и се възприема като практика и знание, които може да се усвоят и да се възпроизведат чрез *участие*.

Аристотеловото определение на мимесис в изкуствата, което познаваме от неговата „Поетика“, се е превърнало в отправна точка на изследванията на естетическото. То касае модусите на уподобяване, по-скоро „подражанието“ на обективно съществуващото или предметите: „такива каквито са били и са; или такива каквито ги представят и каквито изглеждат; или такива, каквито би трябвало да бъдат“.

През Романтизма се разширява денотацията на мимезис в посока на представяне, както го превежда вече Шлайермахер. В „Естетика“ на Б.



Кроче значението на понятието се колебае между „имитация“ и „репрезентация“. Теорията за мимезиса е актуална с оглед на различни рефлексии, концепции и изследвания<sup>22</sup> по отношение на репрезентацията и образа. Особен интерес представляват границите на понятието и отношението на мимезиса към фотографията, проблема за идентичността между обекта на представяне и неговия образ.

С конципирането на мимезиса в по-ново време са свързани имената на Теодор Адорно, Ауербах, В. Бенямин, Ф. Лаку-Лабарт, Ж. Дерида, Рене Жирар, Н. Брайсън, В. Подорога. Те се завръщат към мимезиса в едно немиметично време, когато в изкуството доминират абстрактното, дори безформеното. В контекста на „негативната диалектика“ на Адорно мимезисът е конструиране, одухотворение, преобразование, т.е. той е нещо като нетъждественост и негативност. Адорно употребява понятието „миметичен импулс“, за да улови типа отношение на изкуството към реалността, когато то търси реалността, но се отдръпва от нея, защото търси истината като друга реалност и я намира в одухотворяването:

„Мимезисът в изкуството е явление до-духовно, противоположно на духа и в същото време, въпреки това, именно то възпламенява духа. В произведенията на изкуството духът става техен конструктивен принцип, но той не удовлетворява своята цел само там, където се поражда от това, което е необходимо да се конструира, от миметическите импулси, където той се слива с тях, а не им диктува своята суверенна роля.“<sup>23</sup>

В изкуството миметическото приема образа на духа според Адорно. Миметическият импулс всъщност е спасение от конкретиката, което предполага своеобразна трансформация на понятията. Оттук и разбирането на Адорно, което по-късно се споделя от Филип Лаку-Лабарт, че мимезисът не е само уподобяване, имитация, копиране. Дори в поетиката на Аристотел, както отбелязва Ф. Лаку-Лабарт изкуството от една страна е имитация на природата, а от друга – я допълва и завършва в онези феномени, които тя не може да породии. Не трябва да се пропуска, че в „Поетиката“ си Аристотел съполага двете страни – подражание и изобразяване, – в които се валоризира намесата на твореца. Според Аристотелевата „Поетика“ мимезисът има освен имитативен и познавателен аспект, той е имитация и творчество. В есето си „Проблематика на възвишеното“<sup>24</sup> Ф. Лаку-Лабарт, за да утвърди тази амбивалентност на природния потенциал, употребява два концепта *phusis* и *techné*. Първият като явяване и саморазкриване на природата и *techné* – като разкриване на природата, като мимезис, т. е. като знание. Аристотел назовава този когнитивен аспект на мимезиса *mimesis* (познание). Ф. Лаку-Лабарт коментира мимезиса като източник на знание,

<sup>22</sup> Предмет е на проведена през 2012 г. научна конференция „Mimesis now“ в University of Rochester, N.Y.

<sup>23</sup> Адорно, Т. Естетическа теория. С., 2002.

<sup>24</sup> Lacoue-Labarthe, Philippe. „Problématique du sublime“. Есето е цитирано в превод на руски от Артемий Магун – <http://www.abai.kz/node/1241>.



доколкото той като *(ре)презентира*, разкрива нещото, което до определен момент остава скрито. Тук ще си позволим да допълним този когнитивен аспект на мимезиса през дискурса за *techné* на Хайдегер от „Въпроси на техниката“ (1949).

В контекста на Хайдегеровото размишление техниката е способ за разкриване на скритото. Тя е нещо като посредник между човека и Битието. Хайдегер се връща към някои фундаментални понятия от античната философия, за да означаи прехода от природата като нещо скрито към наличното като изкуство в Битието, т.е. прехода от неприсъстващо към налично, както от естество-изкуство. Чрез посредничеството на *техне* става въвлечането в Битието, репрезентацията на нещото. Още в „Пир“ на Платон се употребяват понятията *пойесис* и *алетейа*, за да се изрази съответно произведеното от небитие в битие (въвеждане в откритост) и истината. Според Хайдегер всяко произведение на изкуството е разкриване на *алетейа* чрез *техне*, което същевременно е *пойесис*. От своя страна *пойесис* е и епистеме, доколкото е начин за постигане на истина. Твърдението на Ф. Лаку-Лабарт е, че мимезисът е *техне*, доколкото разкрива и прави репрезентация на нещо, което е, а не на това, което не е. Той казва: „Мимезисът е откровение на битието“, и също така вижда в него потенциал в плана на апофатическото, доколкото има отношение към възвишеното.<sup>25</sup> Основавайки се на Лонгин, Лаку-Лабарт казва: „Възвишеното се счита за представяне (presentation) на метафизическото“, и пояснява, че демиургичния потенциал на природата може да се разкрие от възвишеното, което, както ще поясни авторът на есето, има отношение към трансцендентното, или по-точно казано на този аспект на природата, на някаква нейна извънмерност, който остава скрит или може би непроникнат, невъзможен за *пойесис*. И оттук се отключва парадоксът според Лаку-Лабарт, че репрезентацията на възвишеното не представя нищо. Той дава пример със стих на Хьолдерлин, където се описва мълния, която е знак на Бог, но не и неговото явяване. Този парадокс отвежда до негативните категории на непредставимото, на отдалечаващата се *алетейа*.

Всеки опит за въобразяване на възвишеното се оказва не откровение, не докосване до сакралното, а негова профанизация, допълване, подмяна с друго. Такава е ролята на ритуала в езическите общества, когато се реконструират с помощта на различни предмети сакрални събития. От това следва, че всяка репрезентация, всяко присъстващо води до трансцендиране на възвишеното и обратно – репрезентацията на отсъстващото се доближава до истината. В играта на отсъствие/присъствие се долавя според Ж. Ф. Лиотар наличие на някаква субстанциалност, което предполага наличието на *място*. Това място се оказва празно, като само така би могла да се загатне иманентността на сакралното. Връщайки се на есето на Лаку-Лабарт

<sup>25</sup> Възвишеното в контекста на Кант се доближава до идеята за непредставимост, т.е. до апофатическото. В есето на Лаку-Лабарт виждаме възвишеното като историческа категория. То се дефинира през различни традиции на философското мислене, като съществено внимание е отделено на трактата „Peri hupsous“ на Лонгин, философ и ритор от III век.



ще стигнем до коментара на Хегеловото разбиране за непредставимото, неприсъстващото. Те не са валидни по отношение на истината, доколкото тя като такава трябва да бъде представена, явена чрез абстракцията. Възвишеното, което не може да бъде явено, според Хегел притежава някаква ущърбеност, несъответствие между метафизическо и физическо. То може да бъде само подстъп към прекрасното, в което метафизическото се проявява във физическото, а това според Хегел е гръцкото изкуство, което възплъщава съвършенството на човешкото тяло, въобразяващо същността на божественото, но не и самото него, което е едно отдалечаване от истината, *алетейа*. Според Лаку-Лабарт тази дистинкция се задълбочава в епохата на модернизма, когато се наблюдава репрезентация без репрезентиране, т.е. изкуство, което е немиметично, което преминава през разрушаването на формата, т.е. търси да се изрази в безформеното, безобразното, непрезентируемото.

От казаното дотук следва да открием значението на образа като посредник между природата и творческия потенциал на художника. Образът е съизмерим с това, което Хайдегер след Платон ще нарече *пойесис*. Това разкриване не може да се мисли чрез абстрахиране от Платоновия курс, защото неминуемо стигаме до дихотомии като привидно-същност, присъстващо-отсъстващо. Мисленето на образа през негативната теология отвежда към невъзможността за репрезентация, като в същото време се рефлектира върху мястото, което невъобразимото има или би заело в пространството и времето. Това преместване на вниманието от субстанциалността на обекта на репрезентация върху потенциалните граници на неговото отсъствие е образ на у-топоса на репрезентацията. В този контекст на рефлексии спрямо мястото на откриване и скриване, присъствие и отсъствие, можем да си помогнем с възличането на концепта *хора*, което ще ни постави пред по-широк хоризонт за полагане на значения.

По същество концептите *мимезис* и *репрезентация* са в каузална връзка. Те са концептуалната рамка, през която се рефлектира изкуството. Те имат своя исторически характер и рефлексията за тяхната взаимообусловеност стои в основата на полагането на граници, очертаването на разриви, метаморфози, дистанции и т.н. Този тип рефлексии имат отношение към фундаменталното за философията на изкуството конципиране върху историята и съ-битието на образа, на които са посветени многобройни изследвания: от Ханс Белтинг <sup>26</sup>, Диди Юберман, Ервин Панофски, Р. Краус, Ж. Л. Нанси, Р. Барт и др. Категорично можем да твърдим, че тъкмо чрез концептите мимезис и репрезентация може да се проследи динамиката на естетическите парадигми в европейското изкуство през XX-XXI век. С помощта на тези понятия се конципират и основните положения на негативната теология. Те имат отношение към апориите копие-оригинал, оригинален текст-превод, чиито първообрази са в Платоновата дихотомия на ейдосите и сенките.

<sup>26</sup> A History of the Image Before the Era of Art. Chicago, 1994.



С възможностите, които завоюва техниката в средата на XIX век да възпроизвежда реалността, умножавайки я чрез създаването на копия, се подриват фундаменталните основания на миметическото изкуство, сменя се и романтичният ореол на художника, който твори по подобие на Бога-демиург. Тази намеса на техниката в битието на изкуството е предмет на известната студия на В. Бенямин „Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост“ (1936), където той говори за освобождаването на изкуството от неговата култова принадлежност и превръщането му в достъпно за по-широка публика, когато започва да се експонира в музеи, галерии и салони, което заедно с фотографията довежда до кризата в живописа в края на XIX и началото на XX век и съответно до търсенето на новия език, чрез който изкуството да изрази себе си. Така в изкуството на авангарда се търси нов тип диалогичност между зрител и творба, чрез трансформациите и деформациите на образа, чрез различни акции, изпълняващи ролята на естетически провокации. Мимезисът може би не изчезва, но се минимализира и трансгресира във фрагмента, чрез който се умножава образът. Това се постига на принципа на кумулацията и фасетъчното зрение, позволяващи разрастването на възможните гледни точки за него. Трансгресията на мимезиса в авангардното изкуство отново може да се мисли през цитирания текст на В. Бенямин, където се посочва амбивалентната природа на техническото възпроизвеждане – като скриващо и откриващо едновременно, от една страна в него загива т.н. *аура* на творбата, но от друга се открива нещо неуловимо от човешките сетива:

”Под снимката в едър план се разтегля пространството, под рапидната кинокамера – движението. И както при фотоувеличението не се касае просто за разясняване на нещо, което ПОНАЧАЛО се вижда неясно, а по-скоро за появяване на съвсем нови структурни образувания на материята, така и рапидната кинокамера не показва просто познати мотиви на движението, а в тези познати мотиви открива напълно непознати, „които въздействат съвсем не като забавяне на бързи процеси, а всъщност като плъзгащи се, витаещи, свръхестествени движения“. Така става очевидно, че пред камерата се разкрива по-друга природа, отколкото пред окото. По-друга преди всичко поради това, че на мястото на едно пространство, разнищвано от човека с помощта на съзнанието, идва пространство, разнищвано несъзнателно.” (В. Бенямин).

Ако се позовем на Бенямин, то следва, че самото разколебаване на потенциата на човешките сетива да възприемат света в неговата пълнота подрива статута на миметичното изкуство със съмнението, че същинският мимезис е всъщност само една утопия. Но има и други схващания. В миметическото изкуство категориите време и пространство работят по специфичен начин. Отдавна е разколебана истинността на Лесинговата теза за „границите между живописът и поезията“, където живописът се мисли като пространствено изкуство, а поезията като времево. В миметичната живопис



според Норман Брайсън <sup>27</sup> (в случая той има предвид картината от класическата епоха) се предполага преминаването на застиналото време във вечност. Теорията на Н. Брайсън касаеща реалистичната живопис се основава на схващането, че живопис, която се стреми да разкрие същността на битието и истината в реалността е трансцендентна. Това парадоксално на пръв поглед твърдение се обяснява с интенцията „да се спре времето“ в картината, да се увековечи едно зрително възприятие на действителността, т.е. светът, изобразен на картината е неисторичен, той се превръща в метафизика, докато реалността е историческа. Брайсън задава въпроса също за избора на мига, който е увековечен в картината. Реализмът счита, че изборът не е случаен, той отразява абсолютното съдържание на света, т. е. представлява негово Същностно копие (Essential copy). За създаването на такъв образ художникът трябва да се абстрахира от случайното и ежедневно възприятие на света, за да намери метафизическия Универсален зрителен опит ((Universal Visual Experience). Художникът не носи този опит в себе си, той го открива в реалността, изважда го и го разбулва като съществуващ. В опита на художника се долавя някакъв мистичен елемент, който не може да бъде рационализиран. Според Брайсън тези особености на реалистичното изкуство превръщат времето във възобновимо, циклично, а мимезисът не е просто фотографско копие на реалността, то отразява някаква трансцендентна истинност. В тези схващания се долавя референция към Беняминовото понятие „аура“, която се свързва с някаква култова ценност и религиозна ритуалност, създаващи дистанцията между твореца и обекта. В същото време според В. Бенямин авангардното изкуство, както и „техническите“ изкуства като фотографията и киното, които разрушават аурата, възвръщат алегоричността, за която е характерна религиозна трансцендентност, а именно начина, по който тя замества невъобразимото.

Мимезисът трансгресира в репрезентацията, която конституира съвършено различно знаково пространство, както можем да наблюдаваме в изкуството на авангарда. Там репрезентацията се превръща в радикална политическа акция, която цели да демонстрира нещото в друг контекст, произвеждайки по този начин нов смисъл, задавайки някаква идеологическа перспектива. Често този тип демонстрации предполагат преобръщане на темпорални и пространствени кодове, което произвежда ново отношение към обекта. Според Стюарт Хол <sup>28</sup> репрезентацията е част от процес на производство и обмен на значения между членовете на една културна общност, което предполага използването на езици, знаци и образи, които симболизират (заместват) или репрезентират нещата.

В крайната си степен авангардът или поставангардът стигат до деконструиране на границите на репрезентацията, като крайната цел е отказът от нея, което предполага радикалната трансгресия на мимезиса, т.е. на

<sup>27</sup> **Bryson, Norman.** Looking at the Overlooked – Four essays on Still Life Painting. London, 1995.

<sup>28</sup> **Hall, Stuart:** The work of representation at <http://nknpu.pbworks.com>.



възможността нещото да се репрезентира по някакъв начин освен чрез самото себе си – работите „ready made“ на М. Дюшан, „доматената супа“ на А. Уорхол или „масления стол“ на Йозеф Бойс. Ролята на твореца в този акт е не да създава, а да експонира обекта в различен от присъщия му контекст, където той губи своята референциалност, престава да означава самия себе си и се превръща в естетически, или проблематизира самите граници на естетическото. В този процес на „пренос“ на репрезентация, обектът остава без присъствие. Отказът от репрезентация травестира изкуството в елементарен източник на информация, т. е. то губи своята ентропичност, редуцира се конотативният ореол на творбата, а теоретиците на изкуството Кл. Грийнбърг, Майкъл Фрийд<sup>29</sup> говорят вече за изчезването на обекта, който формира свой естетически образ. Теоретиците визират на първо място изкуството на минимализма, а преди това – „рейди мейд“, за да аргументират повторенията на елементи, липсата на йерархичност, кохерентност и появата на „празното място“ или „мястото на събитието“. *Пустотата* се превръща в концепт за Ален Бадиу, който обговаря „нерепрезентираното в репрезентацията“ като събитие, което притежава уникалност, но чието съществуване не би могло да се твърди и уточни. Това неповторимо събитие, което се повтаря или е елемент от някаква автореференция, може да се коментира единствено като заемащо (имащо) място и чрез това събитийно място то се репрезентира като *пустота*, която може да се мисли в контекста на апофатиката поради присъствието на радикално Друго. Жорж Диди-Юберман определя минималистичните обекти като „обем“, т. е. място. В музиката Кейдж, Булез, Щокхаузен, Арво Пярт достигат тази „пустота“ или отказ от интериорност, където няма мелодия, но е налично звуково пространство. Минимализмът е предел за онтологията на обекта, но се задава хоризонт за нови отношения, доколкото единствен референт се оказва човешкото възприятие. Наблюдаващият това изкуство става част от системата на обекта, който претърпява трансформация в неговия рецептивен хоризонт. Тук ще намесим понятието *аура*, в което Диди-Юберман влага различен от В. Бенямин, мистичен смисъл. Тук ще си позволим перефраз на известния цитат от Диди-Юберман, а именно, че аурата се появява не само когато аз наблюдавам обекта, но и тогава, когато чувствам, как обектът е вгледан в мене. Той мисли пустотата в минимализма като аура, епифания, откъдето ни гледа култовото, възвишеното. Такъв тип аура или епифания можем да доловим в минималистичната музика на Арво Пярт, или в картините на Ротко, Малевич, Мондриан, инсталациите на Доналд Джъд, Дан Флавин, пърформансите на Йозеф Бойс. Диди-Юберман концептуализира като източник на такъв тип ауратически ореол най-абстрактни или обикновени геометрични форми като квадрат, куб, които се оказват вместилище на някаква метафизическа субстанция. Опитът на зрителя да доконструира обекта в някаква цялост е вид съучастие и по същество е вид епифания.

<sup>29</sup> Owl Night: Michael Fried's Art and Objecthood at <http://www.dxarts.washington.edu>.



Подобна е ситуацията в разбирането за репрезентацията в съвременното изкуство на Розалинд Краус, където тя борави с концептите „индексален знак“ и „безформено“, „анаморфизъм“, за да обговори нахлуването на освободената от конвенции реалност в изкуството. Според авторката в света властват разрушителни стихии, които оставят във времето и пространството своя *следа*. За следа говори и Дерида, във връзка с деконструирането на субективните измерения на събитията във времето и пространството, отхвърлянето на индивидуалистски зададени форми, които в своята природа и повторителност са архе-форми. В контекста на Р. Краус следите са по-скоро индексални знаци на пулсиращата жизнена енергия, която оставя отпечатък като свидетелство за съществуването си. За пример могат да се дадат антропометричните перформанси на Ив Клайн с моделите „живи четки“. И в този контекст отказът от репрезентация е начин да се разруши формата като нещо устойчиво, като застинала, лишена от виталност и развитие универсалия. Оправдан е страхът от формата, като предчувствие за някаква крайност, предел. В същото време Р. Краус апелира за това да се види генеративната енергия на безформеното. Неговата овъзможностност да създава формата от своята неструктурираност, след като първо я разруши, е проява на вътрешна памет, която изпълнява ролята на матрица. Размишленията в тази посока ще ни отведат към концепта *хора*.

Своята концепция за мимезис Дерида нарича *миметологизъм*, което в същността си е деконструкция на класическото конципиране на мимезис, в което се разчита на границата между това, което попада в обектива на артиста и всичко друго, което остава извън него, но в никакъв случай не е по-малко важно. Миметологизмът на Дерида е своеобразен витраж, колаж от различни елементи, което манифестира транgresиране на граници и йерархии между изкуство и всекидневие, транgresия на логоцентричния модел на света. Това превръща репрезентацията в нещо *друго* (нещо като антирепрезентация), което протича във времето, то е процес, перформанс, незавършеност. Това бягство от обективизирането на света, което се случва чрез репрезентацията, е всъщност отхвърлянето на нейната репресираща власт над нещата в концепта на *безформеното*.

Съвременното изкуство транgresира формата в посока към перформативното и безформеното, които са заредени с енергията на живота. Негативността към формата е транgresия на представата за въплътеността на човека, както и за въплътеността на Христос. Именно в духа на негативната теология се осъществява механизмът на овластяване на безформеното над формата, която се компрометира във възможността си да поражда смисъл, когато се докосваме до непредставимото.

Особено характерни в тази посока са опитите на дада, сюрреализма, кубизма, супрематизма, футуризма, и въобще на -измите, които „дехуманизират изкуството“, по израза от есето на Хосе Ортега-и-Гасет. В този контекст попадат и композициите на Дюшан, на Жорж Брак, Раул Хаусман, Франсис Бейкън, Йозеф Бойс и Георг Базелиц.



В литературата се появяват nonsens, амплификации, логогрифи, които се проявяват като някаква деконструкция на сакралния език. Опитът да се отхвърли всеки контрол, парадигма, форма, морал, вкус, фигура, е резултат от желанието за изтласкване на опитите за цензура като посредник на творческия акт. Търсят се дълбините на свръхсъзнанието, или индивидуалното безсъзнателно. Според Ч. Тейлър <sup>30</sup> епифанията в творбите на авангардистите „се произвежда не толкова в творбата, колкото в пространството, установено от творбата не в думите или образите, или в споменатите предмети, а между тях. Ние установяваме не толкова епифания на битието, колкото епифания на интервали.”

---

<sup>30</sup> **Пос. съч.**, с. 458.



## ЧЕТВЪРТА ГЛАВА

ОТВЪД ДИСКУРСА, ОТВЪД ОБРАЗА. ПОНЯТИЕТО *KHORA*

Както вече се оказа, нерепрезентируемото, невъобразимото метафизическо имат своето *място*, където полагат своя отпечатък. Какво би могло да бъде това място, когато говорим за липсата на форма, на време и пространство, на присъствие и отсъствие, или може би това е у-топос на репрезентацията. Преди да се огледаме в дискурсите за *хора*, ще кажем, че за Дерида *хора* е *мястото*, на което се появява словото, т.е. това е *оп-пространствяването на словото*. Оттук следва, че ако липсва това място словото не би се появило. И още тази *пустиня*<sup>31</sup> (разбираме празно място) е в нас, което предполага „да го разпознаваме и да се освобождаваме от него“.

В дискурсите на Дерида, а също и на Юлия Кръстева, по-късно и на М. Ямполски се появява концептът *хора*<sup>32</sup>, който е зает от „Тимей“ на Платон. В тълкуването на Платоновата *хора* в плана на мимезиса М. Ямполски вижда нейното присъствие/отсъствие в необходимостта да се прояви различието между автентичните неща, идеите и техните подобия, образи. Размишлението се докосва до въпроса за копието и оригинала. Във феноменологически план то може да се определи като запълващото пространството между видимото нещо и онези, които виждат нещото. Пролуката – *хора* – пространство е между копието и оригинала, между битието каквото е и нещо друго, негово копие.

Но да видим присъствието на концепта в източника – при Платон. В „Тимей“ ще прочетем следното обяснение:

„И така понастоящем трябва да си представим мислено три рода: това, което се ражда; това, в което се ражда; това, по чийто образец се създава раждащото се.“<sup>33</sup>

Концептът *хора* не е толкова имажинерен. Дори в Платонския „Тимей“ той се оказва твърде релевантен, доколкото може да се определи като миметическа, утопическа конструкция, и да се мисли като вместилище, като трета, невидима страна от всяка опозиция. В контекста на Платон *хора* е пространството, в което става оформянето, *отпечатването* на идеята в плана на материята. Такава е и природата, която приема отпечатъка, динамизира се и получава форма на нещата, които влизат в нея. Това отпечатване определя нейната променливост, дори обогатяване, чрез натрупването на различия и многообразие. Необходимостта от *хора* е в посока на т.н. „миметическо

<sup>31</sup> При Дерида *пустинята* се появява като метафора не само на *хора*, но и на кенозиса на Дискурса.

<sup>32</sup> За интерпретацията на концепта *хора* сме работили с източниците: 1) Гурко, Е. Ж. Дерида. Деконструкция: текстът и интерпретация. Минск, 2001; 2) Margaroni, M. „The Lost Foundation”: Kristeva's Semiotic Chora and its Ambiguous Legacy/Hypatia. – <http://staff.blog.ui.ac.id/tommy.christomy/2008/06/29/semiotic-chora/>.

<sup>33</sup> Платон. Диалози, 4: Тимей. С., 1990.



отклонение”<sup>34</sup>, за което говори М. Ямполски. Той счита, че в триадата на раждащото се (дете), мястото на раждане (майка) и образа (отец), *хора* е аналогия на майката, която е пасивна, тя носи тайната на раждането като нещо невидимо, непроследимо, като чудо, възпроизвеждащо паметта на онтогенезиса. Доколкото се определя чрез негативни описания – недискурсивност, невидимост, неисторичност, непроницаемост и т.н. *хора* попада в дефинитивните рамки на негативната теология и деконструкцията. В този негативен ореол *хора* остава непостижима за всеки опит да бъде докрай обговорена, което я затваря и превръща в непостижимо тайнство, начало, което остава отвъд паметта.<sup>35</sup>

Интересно е да се проследи отношението на *хора* към проблема за паметта. Ако се върнем на Платоновия текст, ще видим, че в диалога настъпва момент, в който Тимей прави рязък преход в речта си за божествената първопричина на света, за неговото начало, като се опитва да предложи алтернатива на „счетаването на ума и необходимостта”:

„Тук трябва да се върнем назад и като вземем пак за същите тези неща едно *друго начало*, подходящо за тях.”

В разсъжденията на М. Маргарони относно интерпретацията на Салис, в този момент се припомня онова, което излиза от властта на паметта или попада отвъд нейните граници като удържане и репрезентация, особено що се отнася до неведомите за началото гърци.<sup>36</sup> То, „другото начало” може да достигне до съзнанието на днешните гърци и техните потомци като памет на някой различен от тях, друг и това е младият Критий в диалога на Платон. Според М. Маргарони като фундаментално понятие за „Революцията на поетическия език” (и не само) на Ю. Кръстева *хора* е някакво пространство, в което да се отпечата (материализира) идеалния образ на полиса, но то не е нещо, което е във възможност да репрезентира някакъв статус. За Кръстева *хора* е трансвербална и трансисторическа, тя е нещото, от което зависи дискурса, но и което не се поддава на дискурсивност. За нея се оказва важно различието между „упражнението по припомняне” и самия акт на разказване на паметта, дискурсивното репрезентиране на паметта, което тя нарича анамнеза и което „прави възможно обновлението на субекта”. В този смисъл, в ролята на „другото начало” може да бъде *онова*, което съпътства акта на припомняне и запълва белите петна на паметта (минимализма на паметта), която се реконструира с реактивирането на някаква архепамет, някаква изначална памет. Считаме, че този механизъм е

<sup>34</sup> Ямполски, М. Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М., Новое литературное обозрение, 2007.

<sup>35</sup> Въпреки това, се появяват множество изследвания върху т.н. „хорология”, например това на J. Sallis. Chorology: On beginning in Plato's *Timaeus*. 1999.

<sup>36</sup> За „историческата” памет на гърците говори Шпенглер в „Залеза на Запада”, което потвърждава тази липса на историческо мислене при гърците, компенсирани с обсеията от преувеличената видимост на съдбата, примерно чрез „Бога от машината”.



в основата на т.н. от Радосвет Коларов поетика на автотекстуалността на художествените наративи <sup>37</sup>, (която се оказва по някакъв начин решаваща за повишаване активността на читателския интерес). Анамнезисът, който се появява в дискурса на Ю. Кръстева в по-широк смисъл може да се мисли като поетика на *хора*. Тук ще се опитаме да перефразираме размишленията на М. Маргарони. Според авторката анамнезисът е обръщане към онази архепамет, която е отвъд нашите представи за нея. Това абсолютно начало е непостижимо през логоса, то може да се преосмисли като процес на преход от семантическо към символическо („тетическа фаза“), което се сближава дотолкова с трансцендентното, че отправя субекта към някаква предметеност за сметка на сакрализиране на Другото. С други думи Ю. Кръстева се опитва да се оттласне от теологическия аспект на началото.

С оглед на това, че *хора* като някакъв тип начало, което има проблематично означаване, но същевременно влиза в ролята на интерпретанта, е ценно за нашето изследване, ще се опитаме да обговорим възможните му импликации в Платоновия „Тимей“. Това, което се превръща в лйтмотив на диалога е троичността, която смекчава дуалността, но и същевременно изтъква фундаменталното на тази дуалност. Това е Платоновата онтология – идеите, независими от интелигибелния свят. *Хора* се въвежда като нещо трето в тази онтология, но без да трансформира и деконструира нейния модел. Тя е лишена от форма:

„Затова родът, който ще приема всички видове неща, трябва да бъде вън от всички форми... Но ако кажем, че е някакъв вид невидим, лишен от форма, всеприемащ, но самият той участващ в мисленето по някакъв най-труден и най-мъчно разбираем начин, ние няма да излъжем.“ <sup>38</sup>

И тъкмо тази безформеност може да се мисли като енергията на *хора* да търпи преобразяване и така се стига до усъмняване в нейната неутралност и пасивност. В този контекст те пораждат парадокс. Подвижността на *хора* не може да бъде мислена само като рецептивност. В изследването на М. Маргарони за концепта „семиотическата хора“ на Ю. Кръстева, се казва, че тя е също процес, „трансформираща практика“. Съдържайки в себе си памет (провиденция), нещо отвъд логоса, *хора* може да бъде въвлечена в разрешаването на социални и политически апории – между желанието и Закона, между обикновеното възпроизводство и репрезентацията и т.н. За Кръстева тя е „пулсиращ космос“, онова което въздейства, но е и извън субектното, а също и от социалното и политическото, като в същото време нейното въздействие, потенциала ѝ да генерира събитийност, би могло да трансцендира демоничното, но това е етичният аспект на *хора*.

С оглед на това, че е медиатор, у-топос, „нещо трето“, онова начало, което носи архепамет като отпечатък между ейдоса и събитието, *хора* е разрыв

<sup>37</sup> Класически примери са романите на Марсел Пруст и Дж. Джойс, в по-съвременен план – на Пол Остър.

<sup>38</sup> Платон. Диалози, 4: Тимей. С., 1990.



на образа, но и условие за неговото репрезентиране и повторение – радикалната нерепрезентационност на „Черния квадрат“ на Малевич – „Летящ самолет“. Подобни са работите на Мондриан, Барт ван дер Лек, Ротко. Значи ли това, че *хора* трансгресира в образ или остава някакъв нерепрезентируем у-топос? Според Б. Манчев<sup>39</sup> „образът е това, което не е нито идея, нито общенно, – той е разпънат между нерепрезентируемостта на Възвишеното и Безформеното. Затова се опитват да го въдворят в сферата на медиацията, на посредничеството.“ Дали опитът да се репрезентира сакралното е вече трансгресия на репрезентацията и въобще може ли да се представи непредставимото? Отговорът е в радикалното отхвърляне на всяка референциалност, което освобождава потенциала на творбата не просто да трансгресира всяко уподобяване, но и да заеме мястото на самото сакрално (не на принципа на субституция, а на семантизация). В тази посока вече се проявява целта на транспозицията на Ю. Кръстева между семантиката и символа.

Има още един аспект на *хора* в изследването на Ю. Кръстева, което според Дерида отдалечава изследователката от класическата семантика на *хора* в контекста на Платон. И това е интерпретацията ѝ в ключа на женското начало, което я подлага на риска да бъде критикувана от Дерида<sup>40</sup>. Той счита тези семантизации като „кърмещо, материнско начало“ за „антропоморфизъм“ и редукция на смисъла, макар че и в текста на Платон се появяват подобни семантизации – „майка“, „кърмилница“ и т.н. Отношението на Дерида към *хора* е симптоматично, той не я отнася към „женската раса“, а я определя през един от деконструктивистките концепти – „допълнение“, т.е. като необходимост, което в случая касае въпроса за външната, допълнителна памет. Тя, освен че се определя през отрицанието, се оказва и непреводима, което тласка Дерида към отказ да се обговаря името или същността на концепта *хора* и да се даде приоритет на структурата. Някъде между същността и структурата се губи съгласието между Кръстева и Дерида, доколкото в нейния контекст майчиното тяло е фундаментално за *хора*. То се оказва важно, защото мислено в неговата дуалност или амбивалентност се съвместява иманентният материален процес, механизъмът на този процес и от друга страна социализираното тяло, трупашо телесен опит от различни *хора* в различни ситуации. *Хора* на Кръстева се оказва неизбежно в политическото, не само заради социализираното тяло. При попадането в различни ситуации и позиции на различните субекти, у тях се поражда необходимостта за преоценка на отношенията с другите.

За разлика от хорологията на Кръстева, при Дерида *хора* възплъщава девственост. Тя е „недостъпна, безстрастна и аморфна“. <sup>41</sup> Усилието му е да я освободи от всяка антропоморфност, избягвайки риска на Платон да я сравнява с женското начало на майка, матрица и хранителка (както видяхме,

<sup>39</sup> Манчев, Б. Невъобразимото. Опити по философия на образа. С, 2003.

<sup>40</sup> Дерида, Ж. Есе об имени, с. 143. – <http://philosophy.ru/library/derrida/nom.html>.

<sup>41</sup> Пак там, с. 146.



върху този аспект Ю. Кръстева основава една от посоките на интерпретацията си). Усилието на Дерида се доближава и до апофазиса, доколкото модусите на говорене за *хора* са през отрицанието, рефлексии върху името също са по посока на оттласкване от нарицателното *la khora* и търсенето на някакъв синтезиран, макар и некохерентен, абстрахиран от интелигибелното „образ“ на концепта. Че *хора* при Дерида е в хоризонта на апофатическото няма съмнение. Доколкото, както в казаното по-горе, негативната теология се сговаря с деконструкцията или влиза в полифония и апории с нея. Въведена в един херменевтичен дискурс, *хора* ще приеме различни определения, ще им даде място, но ще се изплъзне от всички тях. Тя може да се мисли като заемаща своето неуловимо място и Дерида го намира в писмото, което противопоставя на мита. Това, върху което той размишлява е явяването на необходимостта от една „друга“ памет за онтологията на гърците, която се пази в писмото и сбъдва спасението и съхранението, за разлика от „детските приказки“, които предлагат митовите.<sup>42</sup> Записан в писмото, този наратив става вместилище на легендарни истории, като всеки разказ е вместилище на друг. Дерида припомня, че *хора* е тъкмо вместилище и ако дава място на историите, тя също ги получава и като такава остава неререференциална, тя не е предмет на никакъв дискурс, остава непроницаема, неререфлексуема. *Хора* става нещо, което е пасивно и не подлежи на самоструктуриране. Тя е аморфна, безформена. В „Тимей“ четем:

„Действително подхожда да оприличим приемащото на майка, образа – на баща, а природата между тях двете – на дете.“

Ако си позволим аналогията с троичността на психическото в контекста на Фройд, *хора* може да е хомолог на „То“, което е вместилище на история и памет, които не са преминали, обаче, в писмо, т.е. не обладават цензурата, властта, „образеца“ на свръх-Аза и пребивават в пред-образна и пред-езикова аморфност. Тогава в дискурсите на сюрреализма и дада могат да се търсят протуберансите на *хора* – в екстатичното, в трансгресията, в нон-сенса. Там, където езикът не репрезентира нищо освен себе си – в текстовете на Тристан Цара, Курт Швитерс:

„О, ти, любима на моите 27 сетива, обичам ти!

Ти твойт тебе ти, аз ти, ти ми, – - Ние?

На това (без друго) мястото му не е тук!

Коя си ти, неизброима жено, ти си – - ти ли си?

Хората говорят, ти би била.

Нека си говорят, те не знаят откъде изгрява слънцето.“<sup>43</sup>

<sup>42</sup> Проблематично според автора е „постоянното детство“ на гърците, чиято памет е девствена. Той я сравнява с „девствен възък“ който си остава такъв извън всяко време и пространство, „ахроничен и анахроничен, неопределен в такава степен, че не търпи даже името и формата на възка.“

<sup>43</sup> Цитатът е от култовото стихотворение на К. Швитерс „На Анна Блуме“.



Не бихме сгрешили много, ако кажем, че Дерида подлага на съмнение и деконструкция „семантичката хора“ и феминисткия ѝ седимент в дискурса на Ю. Кръстева. Неговото разпластяване на концепта в по-голяма степен ще се приближи до негативната теология. Според Дерида хора не принадлежи на „женската раса“ и запазва „асиметрично отношение с всичко надолу и нагоре от нея... Тя е предначална, до и извън всяко рождение, тя няма даже чувства за минало и настояще.“<sup>44</sup> Хомологията, която Кръстева прави на хора с „вечната женственост“ не е твърде далеч от безформеното, доколкото например т.н. „софийност“<sup>45</sup> няма постоянна форма или ипостазии. Според Дерида осмислянето на хора предполага връщане към „начало, по-старо от началото“, тя може да се мисли като вместилище на идеята за дар<sup>46</sup>, и за вечността.

---

<sup>44</sup> Пак там, с. 182.

<sup>45</sup> Вече в контекста на Вл. Соловьев.

<sup>46</sup> В тази връзка е интересен дискурсът на Д. Тонев – „Деридарът“ в „Отклонения. Опити върху Жак Дерида“.



## ПЕТА ГЛАВА

ЗА ДИНАМИКАТА МЕЖДУ ФОРМА И БЕЗФОРМЕНО ИЛИ  
ЗА ДВАТА МОДЕЛА МЯСТО НА НЕВЪОБРАЗИМОТО

Когато Анри Бремон <sup>47</sup> говори за необходимостта от „чиста поезия“ през 1925 година в един свой доклад пред Френската академия, той безспорно е повлиян от сюрреализма и дада. Но неговото есе не се сговаря толкова добре с манифестите на сюрреалистите и дада, колкото с появилите се по-късно артистични техники на концептуалното изкуство. Андре Бретон търси необходимостта от освобождаване на поезията от всяка субстратност, материалност, от лъченията на думите, в които той съзира „нечистотата“ на поезията и нейните дифузии с прозата, която е достъпна до разсъдъка. Според Бремон „чистата поезия“ е „загадка, мистерия“. И парадоксът е, че не просто освобождаването от материалността на творбата прави поезията „чиста“, а *нищото*, което е неуловимо, някакъв „тайнствен флуид“, който не е част от нея, а нещо друго. Тези думи на Анри Бремон говорят едновременно за две неща: за „чистата“ поезия като кенозис на дискурса; и за наличието на *място* в нея, отвъд думите, което провокира интуицията на възприемащия отново отвъд думите, и това е „чистото мълчание“. Възможността на „чистата поезия“ е само мълчанието. Твърденията на Бремон по някакъв начин стават профетични по отношение и на постмодерното визуално изкуство.

Димитър Аврамов <sup>48</sup> прави една интержанрова и интересетическа връзка между утопията на „чистата“ поезия и супрематизма на Малевич, където чисто-бялото платно е мястото, у-топоса на „чистото усещане“ за „Нищото“, където се появяват опитите за пълно освобождаване от фигура, текстура, колорит, от всяка референция и субстанция, от всяка обективация. „Нищото“ като „творческа задача“, като последна цел, означава край на самата живопис и неслучайно Малевич през 1920 г. признава, че видът на всички тези бели и черни квадрати пораждал у него желание да се откаже от живописиста и да се посвети на теорията. Въпросът за неизразимото, мистичното, тайнствения флуид, остава необговорен, но неговия хоризонт е в апофатическото, което еднопосочно ни отправя към онова Нищо, което е отвъд езика, отвъд образа и има своето място. Но това място може да е част от Бог, може да е слово, може и да е самият Бог, а може да е просто място – невидимо, недоловимо. Но Бремон говори за събитие-„катарзис“, т.е. някакво отключване на откровение, на епифания, отвъд волята, към което мястото остава безучастно и постоянно. Това е мястото, което разколебава и възпрепятства всяко желание и възприятие, всяко твърдение. В деридианския дискурс това е *хора*, което, ако може условно да бъде отнесено към артистичните техники на концептуализма и минимализма, може да е основание само за изпитание, за деконструкция на всичко до този момент, освобождаване от всяко *име*. Това място субверсира образа като възможност

<sup>47</sup> Анри Бремон (1865-1933) – религиозен писател, теоретик, критик.

<sup>48</sup> Аврамов, Димитър. Естетика на модерното изкуство. С., Кибя, 2009.



да отговаря и да означава нещо, защото това би било край за самия образ. Оттук се разколебава и възможността съвременното концептуално изкуство да репрезентира нещо, да бъде предикативно. То самото би могло да се състои като предикат, но връзката между означаемо и означаващо е разпадната. Ако в дискурса на апофатическото означаемото е радикално Другото – несвояемо до нищо, то може да се каже, че съвременното изкуство се сближава с апофатиката.

Кризата на репрезентацията, отказът от репрезентация, са конститутивни за това изкуство, което разчита на хиатуса, на нарушаването на формата, на паузата, на прегъването и компресията на време-пространството, на бифуркацията. Те го сближават парадоксално с апофатическото по линия на оттласкване от материалност и фокус върху „чистотата“ и повторемостта, процесуалността и перформативното като далечна алюзия за Абсолютно. Парадоксално е доколко съвременното изкуство се опитва да се освободи от заиграване с идеологии, които биха могли да го принизят към обективации. Преодоляването на репрезентацията в перформативността е всъщност преминаване от обективацията във формата към процеса на нейната метаморфоза и трансгресия, което поражда въпроса за мястото. Така се очертават двата модела, по които „работи“ отварянето на място за сакралното.

Първият модел – в модерното изкуство, мястото, където се отпечатва образът на нуминозното <sup>49</sup>, ако ползваме тази категория на Рудолф Ото, е конститутивно за формата, то не предизвиква нейната трансгресия. Образът е апоричен – едновременно референтен към нещо разпознаваемо, но също така и субверсиращ референциите, вкоренен и изплъзващ се в посока към нищото, към празнотата и мълчанието, към епифанията, които са конститутивни. Те могат да бъдат топоси и у-топоси на модерното и авангардно изкуство – въобразяващо невъобразимото в репрезентацията – в поезията на символистите, а по-късно в работите на Рене Магрит – „Бял гълъб“, „Илюзия“, „Полет“, „Завръщането“, „Това не е лула“. В изследването си „Невъобразимото. Опити по философия на образа“ Б. Манчев визира една от посочените творби – „Завръщането“, за да каже, че „у Магрит именно дълбината, истината, като непостижима дълбина или по-скоро като непостижимост на дълбината е отречена.“ Преди това той коментира силуета на гълъба като „сублимната алегория“ на Светия дух. Може би тази творба на Магрит е емблематична за типа изкуство, където съхраняването на формата е препратка към някаква универсалия, но тук считаме, че не по малко значеща е „(не)празнотата“ на формата. Тази апоричност тук е в стила на деридианския дискурс – пълнота-празнота се мислят като единство. Силуетът на гълъба е пълен с небе. Поставен на фона на небето, обаче, той съдържа празнотата, защото е явяване на същото, на фона, липсва явяване на образ. Тази сакрална празнота е именно дистанцията, топоса на влизане в различен ритъм, отказ от образ, апофатизъм. Тази прекъснатост на небето в силуета на гълъба не задава флуидност между двете небета, тя само

<sup>49</sup> Ако ползваме категорията на Рудолф Ото за Святото.



явява разрива между тях. Тя не е просто повърхност, тя е мълчание, самота. Ако образът в сюрреализма е изблик на безсъзнателното, то неговата апоритичност е в резултат на обременеността с конотации, отправящи от една страна към сакралното и към Манифеста на сюрреализма, а от друга – презентиращи „объектност“ спрямо старите ценности. Четен в тази парадигма, образът на Магрит може да се мисли в линията на травестирането на дълбочината, която задава Б. Манчев в цитирания текст: „Бог е на повърхността..., сведен и сводим е до повърхността, в този смисъл изтръгнат от универсалността на сакралното.“ Тази многопосочност на осмислянето не отхвърля релевантното акцентирание върху мястото. Казаното дотук ни тласка към изкушението да въвличем манифеста „Небето“ на Гео Милев, който макар и в ключа на една друга естетика, пише за „небето“: „То е синтез на невидимото и неведомото; заключване на много стихии – невидимото и неведомото – и затова: маса, синтез: Платонова идея. Не можем да кажем небето е. Предикатността е неприемлива, небето си остава *небосвод* – небе, сведено до самото себе си, но не и до нещо друго.“

Съвременното изкуство задава втория модел – трансгресира формата в безформеното, заменя обекта с процеса, играта, идеята. *Мястото* на образа съвпада със събитието на търсене и разсейване на смисъл. *Мястото* побира пространството, което е анонимно, извънвременно, структурирано по по специфичен начин. В изследванията на Розалинд Краус <sup>50</sup> върху безформеното се казва, че „хоризонталата противостои на вертикала, както опитът на живота противостои на културата. Победата над вертикала в изкуството е победа над смисъла.“ Според Р. Краус безформеното е следствие от формата, произтича от нея, то продуцира хетерология. Безформеното пази някаква матрица, форма, следа, която може да се мисли като ейдетическа, като вътрешна памет, която динамизира неговите инкарнации.

В модерното изкуство и това на формализма (ранните авангарди – супрематизъм, конструктивизъм) формата репрезентира някаква естетика и идеология, тя не е свободна от референции и в голяма степен е подчинена на мимезиса и алегорията. Това я прави зависима от езика, респективно от субекта, който борави с него и го направлява. Кризата на репрезентацията е в посока на заглушаване диктата и словото на субекта. Смъртта на автора като смърт на субекта и смъртта на обекта, правят репрезентацията нещо невъзможно. Означава ли това тласък към непредставимото, т.е. несводимото до нищо друго, или не? Отговорът е в изкуството на дада, сюрреализма, концептуалното изкуство, минимализма, където властва безформеното като място, като *хора*, като спонтанност, случайност, като изблик на безсъзнателното, като ексцес. Това изкуство има симултантен характер, то е израз на неструктурирания опит като някаква отвъдност на интелигибелното.

Според теорията на Доналд Каспит <sup>51</sup> за края на изкуството, той вижда в съвременното изкуство „неинтелигибелни стихии на „чистото желание“. Той

<sup>50</sup> **Krauss, R.** The optical unconscious. – <http://www.thefreelibrary.com/The+Optical+Unconscious.-a>

<sup>51</sup> Доналд Каспит – професор по история на изкуството, критик, поет. Интервюто с него по повод книгата му „End of Art“ (2004) е поместено в <http://www.themodernword.com/reviews/kuspit.html>.



се отнася с резерви към разрывите, хиатусите между различните артистични техники, опасява се от реификацията на изкуството – нещо, което би обезсмислило основните му цели – да се освободи от диктата на реалността, на материята, да разчита на дистанцията от всичко. В тази линия на оразличаване можем да положим теориите на Джоузеф Косут за концептуализма от есето „Изкуството след Философията” (1969)<sup>52</sup>, където се долавят иконоборски и апофатически нагласи: „За това, за което не може да се говори, трябва да се мълчи”.

Концептуалистите и в частност изкуството на минимализма боравят по специфичен начин с концепцията за радикално Другото, както и с понятието аура, което познаваме при Бенямин<sup>53</sup>. Материалите в инсталациите на концептуалистите, например при Йозеф Бойс имат свой семиозис, код, който отправя към архетипното и сакралното – животинската мазнина в тях е с необичайно присъствие и употреба. Заедно с филца, те са субстанциални доминанти в инсталациите на Бойс, които излъчват силата на природата и потенциала на метаморфозата. Аурата може да се мисли като „отваряне” към сакралното. Тя се поражда като резултат от стратифицирането на пространството, в което се обособяват зони, носещи вътрешна памет, следа, което се свързва с избора на материя. Изборът на Бойс е породен от натрупан опит в инициационното му оздравяване под грижите на татарите. Опитът на Бойс намира израз в архетипни конструкции, ауратически обекти, които организират пространството като друго, освещават го. Инсталацията на Бойс „Искам да видя моите планини” е опит да се апробира идеята за постигане на личния духовен потенциал. Изборът на материя в култовата работа „Маслен стол” (1964) е реплика към инсталацията „Един и три стола” на Дж. Косут, която пък е реплика към рейди-мейд. Освен, че се настоява за тоталната обезвластеност на формата, „Маслен стол” е опит за отваряне към персоналната митология и архетипност, коментират се изблиците на безсъзнателното. Аурата на творбите на Бойс е в динамиката на архетипно и безформено, от недоизказаното, пораждаща различни трансформации.

В работите на минималистите – Доналд Джъд, Дан Флавин, Р. Морис, представени в изложбата „Първични структури” (1966), аурата е в незавършеността, нецелостта на формата, паузата, хиатуса, което отново отваря пролука за нахлуването на нуминозното, както и провокира зрителя към съучастие в инсталацията чрез силата на въображението да постигне архетипната завършеност.

Опитахме се да очертаем два модела на работа с формата, респективно с образа, където се проявява тенденцията към трансгресиране на формата, към заличаване на дистанцията, към перформативното съучастничество и търсенето на имплицитна памет в материята.

<sup>52</sup> [http://vcsi.ru/files/art\\_after\\_philosophy.pdf](http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf).

<sup>53</sup> Вж. „Художествената творба в епохата на нейната техническа възпроизводимост” (1936).



## ШЕСТА ГЛАВА

АПОФАТИЧЕСКОТО МЪЛЧАНИЕ НА МОДЕРНИЗМА:  
ЯВОРОВ И МЕТЕРЛИНК

В контекста на казаното в предните глави, ще се опитаме да изясним „мястото“ на радикално Другото в текстовете на двама поети модернисти. Компаративистското обговаряне търси тук модусите на модернистското боравене с езика при срещата с радикално Другото. Мястото, в което то полага себе си в езика е мълчание, или това е превръщането на мълчанието в топос на нерепрезентируемата Другост.

Един от основните казуси, които стоят пред поетите на модернизма е отношението между антимиметическия патос на новата естетика и репрезентативните възможности на езика. Ще се опитаме да очертаем една рамка от тези, която ще бъде отправна за конципирането на проблема.

Появата на новото схващане за езика, неговите вътрешни саморефлексии в текстовете на символистите във Франция след 1850 г. дават основание на Р. Барт да концептуализира *почерка* като поле, което онагледява взаимодействието между читател, автор и текст. Водеща роля в модерните текстове има стилът, онова, което имплицира „авторовата тайна митология“<sup>54</sup>. Индивидуалният почерк е онова, което максимално се оттласква от обективациите на света в посока на отхвърлянето на всяка референциалност и търсене не просто на Аза, а на „другото“ в него. Словото, което въплъщава индивидуалната история на поета има сложната задача да въ-образи невъобразимото и тук неизбежно попадаме в Платоновия дискурс. В „Пир“ Платон употребява понятието *пойесис*, за да назове произведеното от небитие в битие. Хайдегер в труда „Въпроси на техниката“ (1949) се опитва да реабилитира древногръцкото „техне“ като единство между изкуство, наука и религия. В контекста на Хайдегеровото размишление, техниката е способ за разкриване на скритото, на същността. Според Хайдегер всяко произведение, включително това на изкуството, е разкриване на *алетейа* чрез *техне*, което същевременно е и *пойесис*. Но този *пойесис* на Хайдегер е обременен с личен, исторически и инструментален опит, което го превръща в нещо твърде далечно на *алетейа*, появява се разрыв между *алетейа* и *пойесис*. На това място се настанява мълчанието, което е един от начините да се овъзможности Бог в езика.

В споменатото изследване на Б. Манчев „Невъобразимото. Опити по философия на образа“ той казва<sup>55</sup>, че „истината е нерепрезентируема“, а образът „няма за цел да явява сакралното, а да свидетелства за неговата трансцендентност“. Отново тръгвайки от Платоновия дискурс, за Маларме, който вижда поета като „преводач“ на символите на Вселената, ключов става въпросът за езика и неговите възможности да ословеси непроявеното. Търсейки свръхпотенциала на чистото поетическо слово, той се стреми към

<sup>54</sup> Барт, Р. Нулевата степен на почерка. Митологии. С., 2007.

<sup>55</sup> Манчев, Б. Невъобразимото. Опити по философия на образа. С., 2003.



изразяване отвъд думите като въвежда в композицията на текста празните бели полета, работи с графическия образ на буквите, за да внуши пустотата, мълчанието, да акцентира върху идеята. Тези опити на Маларме са повод да се мисли близостта на модерната поезия с визуалните изкуства и музиката по линия на синестезията на образа.

Концептът репрезентация в плана на модерното, антимиетическо изкуство дава потенциал за феноменологическо осмисляне на мълчанието, нищото, пустотата, невъобразимото, през апофатическите дискурси. През апофатизма се опитваме да преодолеем опростяването, схематизациите и редукцията. Осмислянето на езика на мълчанието и пустотата в контекста на апофатиката преминава през нихилизма, представите за *нищото*, най-вече в естетиката на Ницше, Батай. Мълчанието е топос, но и конституент в дискурса на символизма, то е елемент от „по-субтилните езици“ и епифаниите, за които говори Ч. Тейлър.<sup>56</sup> В тази си натовареност то може да бъде предмет на коментар в дискурсите на българските символисти: Емануил Попдимитров – „Лято“, „Кулата на безмълвието“; Теодор Траянов – „Надежда“, „Кипариси“; Николай Лилиев – „Кажете тоя странен ден“. Най-често ще го срещнем в Яворовия символистичен корпус.

В текстовете на Яворов и Метерлинк мълчанието като репрезентанта отправя към просветлението, но и към несподелимостта на метафизичния опит, отам към самотата, небитието, преживяното отвъд интелигибелния свят. То е и мястото, където се настанява Другото, срещата, която е съпроводена със „страх и трепет“.

В своята студия „Поет на нощта“ Вл. Василев отбелязва: „Макар нигде пряко не изказал и не развил своите поетически идеи, ред мотиви от поезията на Яворова засягат философските настроения на Метерлинк.“ И конкретизира малко след това: „Ала нашата душа е затворена с вратите на разума и чувствата, които не ни дават да се приближим до себе си и чуем гласа на Бога.“ Така критикът обговаря тази открояваща се интертекстуална връзка, а ние можем да кажем, че в същността си коментарът му е един изпреварил времето си, може би, Ролан-Бартов дискурс по отношението на неизбежните импликации на институционалното и историческото в дискурса на всеки писател. За тази интертекстуална връзка Яворов-Метерлинк говори и Н. Георгиев<sup>57</sup>. Той я определя като „контактологична“, доколкото Яворов превежда девет стихотворения на Метерлинк и „типологична“, чието основание той вижда в доминирането на някои мистични топоси в текстовете на двамата автори като слепотата, тишината, безмълвието, смъртта. В статията си „Морис

<sup>56</sup> **Тейлър, Ч.** Изворите на Аза. С., 2003. Тейлър казва: „От символистите насетне съществува поезия, която изтъква нещо благодарение на съполагането на образи... Епифаниите изникват между думите и образите, които установяват помежду си, а не от един централен референт, когото описват, докато го преобразяват.“

<sup>57</sup> **Георгиев, Н.** Нови насоки в неисторизма на българското литературознание. Шумен, 1994.



Метерлинк и декадентството в литературата”<sup>58</sup> Иван Ст. Андрейчин казва за езика на Метерлинк: „С такива средства и с такъв език още никой не се е опитвал да изкаже и потърси невидимото... В „светая святых” на религията не се влиза с отворени очи – там се влиза със сляпа вяра...”

Ще се опитае да осмислим безмълвието през опитите за репрезентация на „несводимото друго”, а именно сакралното, небитието, пустотата. В поетиката на модерната поезия, както се посочи вече, мълчанието получава амбивалентен статус – едновременно на тема и на репрезентанта, фигура (конструираща дискурса).

В негативната теология говоренето за мълчанието води към Дионисий Ареопагит, Майстер Екхарт, Я. Бюме, по-късно – към Шопенхауер и Ницше, а в съвременния свят – към Ж. Батай, М. Бланшо, С. Зонтаг, А. Арто, Ж. Дерида, Ж. Делюз. Внимание заслужава задълбоченото изследване на Д. Цацов „Онтология на безмълвието”<sup>59</sup>, където авторът проследява различни рефлексии върху мълчанието като топос, който разширява своята територия в духовността на XX век, в пряка зависимост от прекъснатата връзка между нещата и думите, от невъзможността на словото да репрезентира.

Патосът на Ницше в „Раждането на трагедията от духа на музиката”<sup>60</sup> чрез противопоставянето „логос-ейдос”, съответно Аполоново и Дионисиево начало, е да заяви дихотомиите наука-въдъхновение, слово-мълчание. Един от нашите изявени ницшеанци Д. Кьорчев в „Тъгите ни”<sup>61</sup> се опитва да рефлектира дуализма и разрива на слово и мълчание. Чрез словото по емпиричен, каузален начин, индивидът се завръща към природното, явлението, а другото е като „постоянно гостуване на вечността” в мълчанието. Оттук следва, че самият опит за репрезентиране на безмълвието е отново търсенето на езика като посредник, т.е. осмислянето на мълчанието през апофатическото се затваря в този кръг. Както Маларме заявява, че в езика на света езикът мълчи, защото „навлиза във времето на отчаянието, времето на отсъстващите богове”<sup>62</sup> и търси едната дума, както казва М. Бланшо. В „Една дума” на Яворов четем:

„Добро и зло, началото и края –  
събрал ги бих в една едничка дума...  
... Уви с език човек не ще я никога издума  
свещената и все проклета дума.”

Това е изповедта на възможното съвпадане на началото със смъртта, мястото на свързването, в която Азът изчезва, изчезва и словото като

<sup>58</sup> Андрейчин, Ив. Ст. Морис Метерлинк и декадентството в литературата. – В: Критическото наследство на българския модернизъм, т.3. С., 2009.

<sup>59</sup> Цацов, Д. Онтология на безмълвието. Велико Търново, 2003.

<sup>60</sup> Ницше, Фр. Раждането на трагедията и други съчинения. С., 1990.

<sup>61</sup> Кьорчев, Д. Избрани студии. С., 1993.

<sup>62</sup> Бланшо, М. Литературното пространство. С., 2000.



субстанциално. В смъртта Азът се излага на нищото и безкрайността. Смъртта е възможност и невъзможност за изговаряне на „думата“.

Друг поклонник на Ницше – Ж. Батай във „Вътрешния опит“ вижда взаимната трансгресия на автора и неговата книга. Авторът жертва за написването и своите душа и тяло, а книгата му се реваншира като се разпада, или словото се подчинява на субекта с цената на своята смърт, което утвърждава вътрешния опит като несподелим. Долавя се антидискурсивната интенция в духа на апофатическото да се отмени самото изкуство, което в своята субстанциалност не може да разкрие невъобразеното и затова трябва да се замени с мълчание. В „Сфинкс“ на Яворов четем: „Сърце ми ги не вижда и мълчи, сърце ми знае всичко и мълчи.“ Вътрешният опит е трансгресивен и екстатичен. Той поставя на изпитание онова, което е очевидно, в стремеж към оня смисъл, който се разкрива чрез отричането на всички останали. В основата на този мистичен опит са любовта и смъртта като две гранични състояния, в които животът се утвърждава в своето радикално отрицание и където индивидът, забравяйки за себе си, намира своето Аз. В „Може би“ на Яворов се долавя този антидискурсивен патос на невъзможния опит:

„И аз сломен попитах – и сломен,  
най-после чух! То беше знам, душата,  
една възшебна корда в тишината.“

Синтаксисът е нахъсан, елиптичен, анжамбманът допълва внушението за усъмняване във възможността за себенамирането. Очакването е траяло толкова дълго, че сломеността на героя сочи не само интензитета на преживяваната епифания, като докосване до невъобразимото, но и усилието за инициационното вслушване и чуване. В същото време в този опит действително и недействително са трансгресирани в усъмняването за истинността на самото събитие – дали е било или не. В т.н. „статичен театър“ на Метерлинк също доминира напрежението от очакването на събитието, вместо самото него. Екстатичността на мълчаливите, недискурсивни интуиции при Метерлинк се допълва от репрезентацията на външния човек като марионетка, захвърлена в ръцете на съдбата. В неговите „синтетични драми“ се разчита на паузите, недоизказаността, нахъсването на диалога, възвличането на езика на тялото, както е в „Натрапницата“ и „Там вътре“, за да се даде образ на ексцеса в трансгресията на границата живот-смърт. В апологията си за мълчанието Метерлинк казва: „И когато говорим, нещо ми казва, че някъде се затварят врати.“<sup>63</sup> Класически пример за подобна трансгресия и същевременно статичност на тялото-марионетка виждаме в „Угасна слънце“. Отчетливо е емфатичното натрупване на отрицание в текста: „няма“, „не ще“, „нивга“, „неподвижен“, които демонстрират апофатическата употреба на езика за внушаване на едно ексцесно преминаване отвъд видимите неща. Негацията доминира над смисъла в текста, тотална е властта на нищото, което мълчи: „И

<sup>63</sup> Метерлинк, М. Съкровището на смирените. Варна, 1999.



аз лежа, безсилен да извикам / в безмълвието гробно на нощта.” Безмълвен е и „чудовищният сън на вековете”, с който Азът постига пълно единение в мълчанието и мрака, което се допълва от внушението за херметичност на пространството и разтварянето на героя в него. Това отваря референции към апофатическото „отречение” при М. Изповедник, в което става единението на индивида с *нищото*.

В „Натрапницата”<sup>64</sup> на Метерлинк смъртта става по-осезаема в мълчанието на насядалите около масата марионетки. Тя също усилва интуициите, събужда вътрешния човек, отваря вътрешни пространства на паметта, страха от отвъдното като ограничение, край, съпътствана е от дионисиевска образност – нощ, тревожност, безмълвие, загадъчност, статичност. Ексцесът идва от липсващия опит за смъртта, непроницаемостта на отвъдното, оставащо неизговорено, непознаването единството на отсам и отвъд. Текстът е накъсан, изпълнен с паузи и недоизказаност, лишен от кохерентност. Езикът не информира и не изпълнява драматургични функции. И това е начинът, по който се „озвучава” властта и непроницаемостта на съдбата.

В „Нирвана” на Яворов ясно се откроява един дуализъм, в основата на който е апофатическото мълчание на вечността. Конструирването на текста, дори и графически явява асиметриите на настанилото се безмълвие между световите и очакването на познание за другото като „страх и трепет”. Човешкото и вечността не са в някаква дифузна взаимопроницаемост. Азът проектира своя опит във въобразяването на водите чрез отсъстващото, негацията, която е опространствена. Този нихилистичен в същността си опит се спира до неявяването на тайната. Създава се алюзията за огледалото (от символния ред на водите) като анти-епистема, което не може да отрази образ, поради асиметрията на отсам и вечност. Водите са образ, сочещ към крайна антиреференциалност, антимииметичност, доколкото е потопен в отсъстващото, не проявеното, безформеното. Според размишлението на Хайдегер за дистинкциите между Бог и божествено: „присъщи на божественото са дарът и зовът, знакът и тайната, явяването и скриването”.<sup>65</sup> Езикът на творбата всъщност опровергава и надхвърля смисъла на паратекста като заглавие и посвещение, доколкото съзерцанието, въпреки екстатичността си, не постига нищо феноменално. Ако Бог е в събитието, в което крайното излиза от самото себе си, то тук очакването и вслушването само потвърждават тази човешка прекъснатост и крайност. Според М. Бланшо човекът е „отвърнато същество” – той обговаря човешката участ като крайност, в която човекът е винаги пред нещото, дори пред самия себе си. Винаги е налична дистанция, място, бездна, отделящи го от свободата. В подобна перспектива може да се мисли появата на „ледена стена” в едноименната творба на Яворов, която кореспондира с репрезентативния за М. Метерлинк цикъл „Парници” (1889)<sup>66</sup>. И двата образа

<sup>64</sup> **Колектив.** Сврка на бесилката и още осем пиеси от класиците на белгийската драматургия: Морис Метерлинк. С., 2002.

<sup>65</sup> **Градев, Вл.** Между абсолютното тайнство и нищото. С., 2007.

<sup>66</sup> **Метерлинк, Морис.** Аналогии. С., Библиоскоп, 2010.



насочват към мястото, граница между Аза (затворен и изолиран) в някакъв антипаноптикум (въпреки алюзията за прозрачност, видимост) и света отвъд, или света вътре. В цикъла на Метерлинк четем:

„Чакам нощи без утрешни дни  
и немощи без никакви лекове;  
Чакам сянката му по моите ръце  
и образа му в хладките води.”  
(„Амин”)

Както в „Нирвана”, така и в цитирания текст на Метерлинк, водите не са епистеме, не са мястото, където се „отпечатва” Другото, а са просто граница, която в перспектива може да провокира разширяване на вътрешните пространства. В контекста на Бланшо <sup>67</sup> този процес е видян като модус на преобразяване:

„В една от своите последни поеми Рилке казва, че вътрешното пространство „превежда нещата”. Прехвърля ги от един език на друг, от чуждия, външен език на един изцяло вътрешен език, можем дори да кажем „вътрешното в езика”, когато езикът назовава мълчаливо и чрез мълчание превръща името в мълчалива реалност.” Така вътрешното пространство, което трансформира и преобразява, става място на епифания, на опространствяване на езика на невидимото и това е мълчанието. Точно тази модернистка концепция, че азът *обладава дълбочина*, вътрешно пространство като място на епифанията, отделя модернизма от последвалия го авангард.

За подобен опит за интериоризиране на видимото във вътрешното пространство и епифанията говори Чарлз Тейлър, който дефинира в изследването си „Изворите на Аза” епифанията така: „Епифаниите изникват измежду думите и образите, така да се каже от силовото поле, което установяват помежду си.”

Епифанията следователно преобразява нещата, тя е констелация от думи и образи, които създават смислово поле около един образ. Така обговорени, епифаниите са във властта на писмото, на репрезентацията, където в движението на смислите се порождават нови значения или смислите се разпръскват, за да размият всяко възможно значение – на мястото, в което се настанява отново мълчанието. Тейлър употребява термина „субтилни езици”, за да характеризира поетиките на модерните автори, като се доверява на понятие, заимствано от изтъкнатия представител на романтизма Пърси Б. Шели. Те се изплъзват от дефиниции, самите те са слово, което не назовава, не обективира, а само отваря място, на което се отварят пролуки и се появява, просветва тишината, без да разкрива в себе си нещо Друго.

<sup>67</sup> В цитираното „Литературното пространство” Бланшо говори по повод „Дуинските елегии” на Райнер Мария Рилке.



## СЕДМА ГЛАВА

### МИНИМАЛИЗМЪТ В МУЗИКАТА: МЯСТО ЗА ВЪЗМОЖНИТЕ ПРЕОБРАЖЕНИЯ НА СЛУШАТЕЛЯ

Доверявайки се на Ницше: „Не съществуват факти, а само интерпретации“, трябва да мислим света около нас като непрекъснато подложен на интерпретиране. Постоянно сме в ролята да възприемаме през каналите на съзнанието случващото се около нас или въ-образеното като друг (фикционален) свят в изкуството. В резултат на това „неконтролируемият поток“ от интерпретации затруднява възприятията ни. Сюзън Зонтаг напомня, че „да интерпретираш предполага да превърнеш света в „този свят“, да го приватизираш по някакъв начин. От друга страна, има и нещо хубаво, правейки го „този свят“, интерпретирайки го, означава и да го очудниш или да го досътвориш като някаква цялост.

Изкуството на минимализма може да се мисли като част от хетерологията, доколкото е в съотнесеност към опита с радикално Другото. Минимализмът в музиката, като продължение на концептуализма, е манифестиране на нещо същностно за апофатическото – отказ от текстура, от логоцентризъм там, където се състои (или не се състои) епифаническото. Радикалният експеримент на Дж. Кейдж „4,33“ е опит да се създаде „място“, пауза, в която да се състои вслушването в тишината. Трансгресирани са формите, връзката автор-изпълнител-слушател, самия музикален език.

Съвременната музика и преди всичко музиката на минимализма се оказва такова предизвикателство, в което самият музикален образ в интерпретацията на слушащия се превръща в нещо друго. Минималистичният музикален образ оставя достатъчно място, широк хоризонт, където възприемащият да полага своите значения, като в същото време се „скрива“ самия автор, което създава условие за херменевтичен подход, чиято роля е конститутивна по отношение на музикалния образ.

Музикалният минимализъм деконструира традицията по отношение на формологията – конкретно идеята за цялото като логическа конструкция. В стила на деконструкцията на Дерида се пренебрегват йерархичните връзки между елементите в системата на творбата, характерно е паратактичното им подреждане, като всеки елемент е тъждествен на другия или цялото и може да го репрезентира. Вниманието се фокусира върху звука като самостоен, значещ репрезентант. В музиката на минимализма се появяват често неподвижни, монотонни звуци, паузата, тишината, в опита да се репрезентира Другото. Някои творци постигат ефект чрез добавяне или отнемане на тонове в музикалните фрази, което представлява в същността си трансгресия на формата. В духа на апофатическото тази работа със звука създава чувство за безкрайност, за флукус като особено значение има повторението. Характерни са отворените творби, без начало и без край, което е една от особеностите на „тоталното произведение“, характерно въобще за съвременното



изкуство – перформативно, незавършено и процесуално, рецепцията на което протича в „реално“ време, в което слушателят става активен участник. Някои теоретици използват за минимализма термина „процесуална музика“. <sup>68</sup>

Минимализмът деконструира традиционната йерархия автор-изпълнител-публика. Всички са включени като съ-участници в „проиграването“ на музикалния перформанс.

Минималистичната музика се появява като реакция на сериалната, алеаторна музика, на додекафонията. Нейните конституенти според Г. Арнаудов са: „репетативността, стазиса, консонантният рисунок, неизменно пулсиращите звукови структури“. <sup>69</sup> Минимализмът има отношение към Другото (религиозните и етнокултурните дискурси), което на ниво репрезентация се манифестира в модуса на негативната теология – в накъсване, репетативност, фрагментарност, фундирани върху скрит вътрешен код, като *следа* (може би в смисъла на Дерида). Отключва архетипни натрупвания в рецепцията на слушателя, който доконструира липсващото.

През 60-те години на XX век Стив Райх, Филип Глас, Ла Монте Янг и Тери Райли създават различни варианти на репетативната техника. Разбирането за ценността на всеки отделен елемент провокира неговото възобновяване и създава внушението за безкрайност, ритъм, пулсация. Това, което в дискурса на Дерида е памет, следа, се превръща в кръговост, повторение, власт на означаващото над означаваното. Във всяко следващо се съдържа паметта на това преди него. Говори се за *репетативен минимализъм*. Известно е, че повторението като универсален принцип на музикалния израз е присъщо на изкуството още от древността, но в минимализма то е основна формална единица. Определена фраза се повтаря многократно, при което или се добавят допълнителни тонове или се отнемат. Разчита се на експерименталния опит за постигане на по-добър акустичен ефект. По отношение на този вид експерименталност на транссъдържателността, изследователите цитират като фундаментална книгата „Експерименталната музика: Джон Кейдж и след това“ от 1974 г., където М. Нийман коментира, че в нейното начало стои Джон Кейдж и същностните особености на минималистичната музика като процесуаност, разтваряне на индивидуалното Аз в безграничността на времето, липсата на наратив.

Репетативността ни поставя пред шанса да видим повторението като повторение на тъждественото, но и Другото същевременно, но Другото е несводимо до нищо обективно, което ни отвежда към Левинас, който смята безкрайното за възможност, предхождана от срещата с Другото, което съдържа тъждественото и нещо Друго. В това отношение има когнитивен момент: „Идеята за безкрайността, т.е. безкрайното повече, което се съдържа в по-малкото, конкретно се осъществява във видовете отнасяне към лицето.“ <sup>70</sup>

<sup>68</sup> Известното изказване на визуалния артист-минималист Ед Райнхард: „Повечето е по-малко, по-малкото е повече“.

<sup>69</sup> Арнаудов, Георги. Музикалният модернизъм: произход и начин на употреба.

<sup>70</sup> Левинас, Еманюел. Тоталност и безкрайност. С., УИ „Св.Климент Охридски“, 2000.



Репетативността в музиката на минимализма прави възможно събитието на тази среща между същото и Другото, в едно непрекъснато надхвърляне на познатото във времето и отваряне всъщност към безкрайното.

Доколкото музикалният образ се разгръща във времето, събитието на възприятие съвпада със събитието на интерпретацията и херменевтичният модус на това интерпретиране е конститутивен по отношение на минималистичната музика.

Чисто технически повторението на музикалните фрази, което е емблематично за минимализма като техника на музикалната композиция, се основава на различни вариации, комбинации, пермутации на тонове, т.е. основанието му е преди всичко в Теория на вероятностите, в математиката, а по-рано – в школата на питагорейците. Числото е в ролята на конститутивен елемент, а ефектът на повторението е от безкрайното обновяване до постигането на някаква трансгресия и непрекъснатост, освобождаване в обезпелтяването и лекотата.

В една от своите „Американски лекции“ Итало Калвино говори за шестте литературни достойнства, които заслужават да бъдат съхранени през новото хилядолетие. Те са Лекота, Бързина, Точност, Нагледност, Множественост и накрая Съдържателност. Последното за съжаление остава неразгърнато от автора.

Лекотата е начинът, по който се постига отнемането на тежестта на материята, на битието. Калвино споменава поезията на Кавалканти като илюстрация на постигната лекота, чрез изличаване конкретността на сетивния опит в стихове с отсечен, ясно учленен в срички ритъм, което постига точност и предопределеност. Повторението при минималистите е подобно фигуративно изобразяване на лекотата, деконструкция и преобразяване, постигането и чрез отърсването от сетивния опит, сливане с Цялото. Секуляризацията на света при модернистите е вече изчерпан сценарий в точката на поставангарда. Там хетерологията стига до нещото, до някаква форма, която е изпълнена с пустота. В точката на поставангада (или постмодеризма) формата е изчезнала. Пустотата, безкрайното, у-топоса са музиката, което понякога се постига чрез съединяването на архаични мелодически формули и съвременни методи на структуриране.

Ще се спрем на някои характеристики в композициите на трима композитори, които могат да се интерпретират чрез изложените дотук интерпретативни ключове. Това са Стив Райх, Филип Глас и естонецът Арво Пярт. И тримата могат да се мислят в контекста на репетативния минимализъм, макар, както посочва Г. Арnaudов в цитираната статия, те невинаги (особено Филип Глас) се идентифицират като минималисти.

#### – „gradual phase shift”

След 60-те години Стив Райх е композиторът открито декларира нежеланието си да бъде отнасян към следвоенния establishment: „Щокхаузен, Берио и Булез искрено се опитваха да свържат в едно нишките, които Втората



световна война разкъса. Но в Америка, в атмосферата на tail fins, Чък Бери и милиони хамбургери, да се дава вид, че ни заобикаля тъмнокафяв виенски Angst, би било лъжа, и то музикална.”

Райх се стреми да се освободи от всичко, което ограничава музикалната му интуиция. А тя е безпогрешна в експериментите с нови музикални техники. В „Music as a gradual process” (1968) Стив Райх акцентира върху процесуалността и постепенността в музиката: „Под „постепенно” имам предвид процес, който протича толкова бавно и постепенно, че слушането му напомня на наблюдение на минутната стрелка на часовника”.

Акцентите са върху детайла, а не върху композиционните особености, а творбите се определят като пиеси. Рецепцията на такъв тип музика, по думите на Райх, отваря хоризонт пред слуха към нещото, което се простира по-надалеч и така музиката може да се слуша отново и отново. Слушащият такава музика би могъл да постигне освобождение или да постигне епифанично състояние на духа. Отваря се онази гносеологическа перспектива, за която говори Левинас при среща с Другостта.

След дълга експериментална работа с tape music Ст. Райх се натъква на ефекта на „постепенното фазово преместване”, което намира място в неговата манифестна пиеса „Piano Phase”, която се изпълнява от двама пианисти повтарящи в сложна система patterns (звукови модели), като те звучат в различни отношения помежду си – между синхрон и напрежение. Роджър Съдърланд в статия за Стив Райх определя тази техника като игра, която същевременно е много трудна за изпълнение (Райх я изпълнява със своя ансамбъл), но хипнотизираща като звучене, особено една нейна адаптация от 1969 година, която е за пиано и синтезатор. Разчита се на репетитивната техника и се постига почти геометрическо построение на множество цикли.

Друг е експериментът на Стивън Райх в „Различни влакове” (1988). В същността си е преработване на физическа реалност, на психически опит от миналото в акустичен феномен. Творбата, която е за струнен квартет и магнитофон има своята генеалогия в биографията на Райх.<sup>71</sup> Той прави записи на звуковия фон, който съпътства движението на влак, също и на фрагменти от разкази на хора. След което транскрибира самата интонация и я записва с ноти. Това, което се случва в тази творба е „пренаписването „на миналото, „цитирането” му в нов контекст, като по този начин се заличава дистанцията между минало и настояще. И още нещо, което също се вписва в спецификата на постмодерното мислене: създаването на нов художествен продукт като синтез между реални гласове, звуци и техника – компютърна и музикална. Основава се на деконструирането на старите форми, трансгресия на жанровете, на йерархиите, на границите между изкуствата, разпадане на опозициите високо-ниско, интуитивно-рационално, художествено-нехудожествено и т.н.

<sup>71</sup> Отразява период от детството на Ст. Райх, след развода на родителите му, когато той със своята бавачка пътува често с влак между Чикаго и Ню Йорк. Тези спомени намират израз в „Различни влакове”.



В по-късните работи на Райх тематичната доминанта е в посока на историческото, религиозното, въобще сакралното. В операта „Пещера“ („The Cave“) намират израз тълкуванията на различни етноси и култури на библейската притча за пещерата Хеврон (т.н. пещера на патриарсите, на първите богове). От друга страна се налага интертекстуалната връзка с мита на Платон за пещерата в „Държавата“, където експлицира идеята за двоемирието – света на идеите и на сенките, между които не може да има тъждественост. Светът на идеите остава завинаги херметичен, друг, невъобразим и несводим за хората в пещерата. Технически операта използва видеоинтервюта на композитора с израелтяни, палестинци и американски евреи, като интонацията на думите и фразите се транскрибира в инструментални мелодични мотиви. Операта е пресъздавана от ансамбъла на Стив Райх, а също и от Кронос Квартет.

Р. Съдърланд коментира в късните работи на Ст. Райх диалога между източни и западни стилове, между модерни и древни традиции. Докато в по-ранните си творби той се дистанцира от западната традиция, в късните му творби се открояват нейни аспекти в съчетание с източни и афро-азиатски елементи.

#### – „additive process“

В контекста на минимализма се полага и Филип Глас с неговото разнообразно по жанрове и обемно творчество. Глас е резервиран към етикета минимализъм, той буквално заявява, че този термин трябва да бъде заличен, при все, че репетативността и лаконичността на израза доминират работите му. Техниката му се описва като (additive process), като при повтарянето на музикалните патерни се добавят или отнемат елементи. Всяка от фразите се повтаря няколко пъти преди да се премине към следващата.

В саундтрака към експерименталния американски филм „Кояанискатси“ („Kooyaanisqatsi“ или „Живот извън равновесие“; режисьор и продуцент Годфри Реджо, и копродуцент Франсис Форд Копола; 1982 г.), впечатлява мащабът на звученето, хипнотичното съчетание между вокал и визия, отчетливата репетативна техника, пулсацията, постигащи внушенията за разбягване на световите – на древността, на културата и цивилизацията, на обременения автоматизиран и обезличен хуманоид. Всичко това, съотнесено към космогоничните и есхатологични вярвания на северноамериканските индианци Хопи, постига онова, което Фройд, а и след него изследователите определят като тревожна странност, безпокойство.

В бележките си преди изпълнението на творбата „Mad rush“ Филип Глас рефлексира музиката си като повлияна от Дзен-будизма. На коментарите на своите изпълнители от ансамбъла, че при изпълнението забравят за себе си и изпадат в нещо подобно на транс (отпратка към Батай, че в съприкосновението със сакралното човекът е друг спрямо себе си), Глас иронично отговаря, че музиката, която е сътворил, „изисква бдителност през цялото време“. Коментиран като много дисциплиниран, той създава и опери, симфонии, саундтрак към филми, проявява също предпочитания към работа в



колектив. Има определено афинитет към литературната класика, историята, източните религии: „Айнщайн на плажа“, „Потъването на замъка Ъшър“ по Едгар Алън По, „Метаморфози“ по Франц Кафка, „Часовете“ по Вирджиния Улф, „Ехнатон“.

– „tintinnabuli“

На естонеца Арво Пярт са изказванията: „Какви са нотите, които можем да напишем, за да са достойни пред предхождащата ги тишина...“; „Достатъчно е да се изсвири прекрасно една единствена нота.“ Някои теоретици казват, че в музиката на Пярт с течение на времето все повече се настанява тишината. Самият той заявява, че паузите са конститутивни за неговата музика, там се долавя вибрацията на всеки звук. Паузата е „концентрация на всички сили“ и „ядро на мъдростта“. В паузите се отваря хоризонт пред слушателя да се уподоби на това, което чува и да се съедини с неговата простота и лекота. От слушателите на Пярт се изисква доста – да проявят активност и творчество. Пярт е може би най-близо до т.н. *сакрален минимализъм*, доколкото религиозните му нагласи (смирение, мълчание, „в което се долавят тихите стъпки на Бога“ – Димо Кьорчев), стремежът му към съвършенство в простотата и лекотата, са експлицирани в музиката, която създава.

Верен на разбирането, че формата трябва да носи чувство за безкрайност, Пярт създава композиции, подчинени на математически програмирани пропорции, симетрия, безупречна репетитивност, подчинена на строг алгоритъм. Запитан в интервю дали разчита в работата си на компютърни програми, той отговаря: „Не, нямам необходимост от компютър. Моята музика е построена толкова точно, че можете да проверите чрез нея компютрите си, дали работят правилно.“

Под влияние на работата си със старинна музика и контакта с „Hortus musics“, Пярт след 1976 г. създава свой стил, който нарича „Tintinnabuli“ (лат.), в превод „Камбанки“. Той се характеризира с лаконичност (П. Поспелов говори за „нова простота“), одухотвореност, културна дълбочина. Теоретици като Лотар Матнер, Леополд Браунайс определят „Tintinnabuli“ като събирателно название, което има отношение към техниката и стила: обединява техника на композицията – алгоритмична симетрия, централна тоничност, специфична интонация. В началото е поставена формула, а разгръщането на нотния текст се явява разшифроване на тази формула: „Fratres“, „Tabula rasa“. Строгата систематична репетитивност се съчетава с полифония. „Spiegel im Spiegel“ („Огледало в огледало“), „Alina“, „Da Pacem“, в изпълнение на The Hilliard Ensemble, са истинска епифанична музика. За Пярт е известен афоризмът, че ако някой може да построи от три тона Вечност, то това е той.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В предложената работа се опитаме да проследим връзката между изцяло Другото и изкуството през апофатическото, с посредничеството на мимезис-репрезентация-антирепрезентация. От казаното дотук могат да се направят изводи в следните посоки. „Опитът“ с радикално Другото е метафизичен и по своята природа недискурсивен. Затова и може да се мисли най-вече през апофатическото и донякъде през деконструкцията.

Думите на Левинас „невъзможността да се говори – това е вероятно най-неоспоримото преживяване на нашата епоха“ акцентират върху тази доминация на недискурсивността, а всяко мълчание е опит с Другостта. В секуларизирания свят – и с радикалната Другост. Струва ни се, че през апофатическото най-адекватно може да се интерпретира появяването на мълчанието, тишината, епифанията в полето на изкуството. Мълчанието е по-скоро антропологема, която касае дистанцията на субекта „нуминозно“ (по Рудолф Ото). Тишината е нещо друго – трансцендентност и пустота, безобразност, тайна, дистанция, нищо. Симптоматично е наложеното присъствие на тези два топоса в модерното, авангардно и постмодерно изкуство, доколкото радикално Другото може да се въобрази само като дистанция, като заемащото място, доколкото то е невъобразимо, респективно нерепрезентируемо. Заемането на място би могло да се мисли и през концепцията за дара – в дискурсите на Хайдегер, Дерида, но тук не сме работили в тази посока.

Размишлявайки за образа и репрезентацията на божественото и тяхната невъзможност, се опитаме да конципираме мястото, което имат или биха заели, което ни отведе до мълчанието като топос, до епифанията като техника, до аурата – като дистанция, до *хора* като възможност в полето на модерното, авангардното и постмодерното изкуства, където се откриха най-общо два модела на боравене с формата. В артистичните парадигми на модернизма опитът е формата да репрезентира Другото като топос, като мълчание и празнота. В артистичните практики на поставангарда и съвременното изкуство Другото подрива, взривява формата и се състои като следа, памет, *хора*.

Тази специфика на формологията може да бъде отнесена като наблюдение към повече изкуства, може да бъде илюстрирана с повече примери и съответно да се появят повече и по-релевантни изводи, като не забравяме, че този „опит“, който си остава изплъзващ по отношение на дискурса, е когнитивен за нашите възможности за качествени различавания.



## РЕЗЮМЕ

Задачата, която се опитва да реши настоящата работа, е да се открият възможните репрезентации на радикално Другото или „изцяло Другото“, както го определя Рудолф Ото в артистичните техники на най-общо изкуство. Работата с Тезата, проведена през апофатическите дискурси е, че все пак непредставимото или невъобразимото „несводимото до нищо друго“ Друго, по Левинас, в артистичните парадигми на модернизма и постмодернизма се „явява“ като място, или като у-топос, пустота, мълчание, но и като аура, епифания и т.н. Проследяването на динамиките на този у-топос, тази пустота, имат отношение към динамиката на формата, към нейното трансгресиране в съвременното изкуство.

Употребата на у-топос считам за удачна, доколкото откроява разрива между означаемо и означаващо, назовимото и неназовимо безименно. У-топос в случая е понятие, което контаминира като смисъл доминиращата тема и мястото.

В хода на работата установихме, че е удачно отношенията „форма-безформено“ да бъдат рефлектирани през операторите на деконструкцията и негативната теология на Дерида – най-вече от есетата „Освен името“, „Хора“ и „Как да избегна разговора. Денегация“. Те биха могли да онагледят динамиката на най-общо два модела. Деконструкцията трансцендира всичко познато, систематично, завършено и устойчиво, за да се оголи в различието Другото. Например мълчанието в контекста на модернизма, където то е топос, то е конститутивно, то е опространствяване на езика на невидимото. То е вътрешно пространство, дълбина, както го вижда М. Бланшо по повод на Р. Рилке. Разчита се на формата, т.е. образа, например в символизма – водите, огледалото, душата, съня в дискурсите на Яворов и Метерлинк, образи, които заемат своето място в текстурата на текста и в смисловото му поле. В живописна подобен у-топос можем да открием в платната на Рене Магрит.

Изводите относно другия модел касаят манифестирането на трансгресията на формата в безформено, краха на репрезентацията. Безформеното отправя към Другото не само като отказ от слово, то е разрыв на словото, прекъсване, но то е и процес, например незавършеността, нецелостта, повторението, паузата в музиката на минимализма. За целта въвлякохме в употреба концепта *хора* като оператор от дискурсите на Жак Дерида и Юлия Кръстева, което отваря възможност да се търси в тишината, паузата, отпечатъка на невъобразимото. *Хора* застава като трети елемент в разрыва между означаващо и означаемо като памет, като тишина, като аура – например в ауратическите инсталации на Йозеф Бойс, пърформансите, репетитивната музика, тази на Джон Кейдж, Филип Глас, Арво Пярт. Във визуалното изкуство – работите на Доналд Джъд, Дан Флавин.

Изводите са, че опитът с Другото в техниките на модернизма отвежда към образи и тополи като мълчание, пустота, празнота, т.е. невъобразимото заема място, където се полага образът. Дори и той да отсъства – то зее, като



пустота, хиатус, откъдето ни гледа Нищото. В артистичните практики на поставангарда репрезентацията на Другото подрива формата и самата тя се оголва до *следа, аура, хора, тишина*.

Работата може да разшири теоретичните си оператори – например с дара в дискурса на Дерида и съответно с анализи върху модернизма, в частност символизма. Интересни са негациите по отношение на Вечната женственост като въобразяване на Другото при символистите – „ничия никога“, „непознатата“ и т.н.

## ЛИТЕРАТУРА

- Аврамов, Димитър.** Естетика на модерното изкуство. С., ИК „Кибеа“, 2009.
- Адорно, Теодор.** Естетическа теория. С., 2002.
- Андрейчин, Иван Ст.** Морис Метерлинк и декадентството в литературата. – В: Критическото наследство на българския модернизъм, т. III. С., 2009.
- Аристотел.** За поетическото изкуство. С., Изд. „НИ“, 1975.
- Батай, Жорж.** Еротизмът. С., 1996.
- Барт, Р.** Нулевата степен на почерка. Митологии. С., 2007.
- Бенямин, Валтер.** Художествена мисъл и културно самосъзнание. С., Изд. „НИ“, 1989.
- Бланшо, Морис.** Литературното пространство. С., Изд. „ЛИК“, 2000.
- Генова, Ирина.** Историзиране на модерното изкуство в България. Възможности за разкази отвъд модерността. С., Изд. на НБУ, 2011.
- Градев, Владимир.** Прекъсването на пътя. С., Изд. „ЛИК“, 2000.
- Градев, Владимир.** Между абсолютното тайнство и нищото. С., Изд. на СУ „Св.Климент Охридски“, 2000.
- Гурко, Елена.** Жак Дерида. Деконструкция: Тексты и интерпретация. Минск, 2001.
- Делюз, Жил.** Различие и повторение. С., 1999.
- Дерида, Жак.** Освен името. С., 1995.
- Дерида, Жак.** Гласът и феноменът. С., 2007.
- Колектив.** Сврка на бесилката и още осем пиеси от класиците на белгийската драматургия: Морис Метерлинк. С., 2002.
- Кьорчев, Димо.** Избрани студии. С., 1993.
- Левинас, Еманюел.** Тоталност и безкрайност. С., Изд. на СУ „Св.Климент Охридски“, 2000.
- Манчев, Боян.** Невъобразимото. Опити по философия на образа. С., 2003.
- Метерлинк, Морис.** Аналогии. С., Библиоскоп, 2010.
- Метерлинк, Морис.** Съкровището на смирените. Варна, 1999.
- Ото, Рудолф.** Идеята за свящото. С., Изд. на СУ „Св. Климент Охридски“, 2014.
- Платон.** Диалози, т. IV: Тимей. С., 1990.
- Тенев, Дарин.** Фикция и образ. С., 2012.



- Тенев, Дарин.** Отклонения. Опити върху Жак Дерида. С., Изд. „Изток-Запад“, 2013.
- Тейлър, Чарлз.** Изворите на Аза. С., 2003.
- Фартинг, Ст.** Изкуството, цялата история. С., 2013.
- Цацов, Димитър.** Онтология на безмълвието. Велико Търново, 2003.
- Ямполский, Михаил.** Ткач и визионер. Очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. М.: „Новое литературное обозрение“, 2007.
- Blanchot, Maurice.** La communauté Inavouable. Превод от руски Ю. Стефанова, 1998, [www.lib.ru](http://www.lib.ru).
- Bryson, Norman.** Looking at the Overlooked – Four essays on Still Life Painting. London, 1995.
- Hall, Stuart: The work of representation.** – at <http://nknpu.pbworks.com>.
- Harold Coward, Toby Foshay, Jacques Derrida.** Derrida and Negative Theology. – How to avoid speaking: denials. SUNY Press, 1992.
- Margaroni, M.** „The Lost Foundation”: Kristeva’s Semiotic Chora and its Ambiguous Legacy/Hypatia. – <http://staff.blog.ui.ac.id/tommy.christomy/2008/06/29/semiotic-chora/>.
- Sallis, J.** Chorology: On beginning in Plato’s *Timaeus*. 1999.
- Дерида, Ж.** Есе об имени: с. 143. – В: <http://philosophy.ru/library/derrida/nom.html>.

## СЪДЪРЖАНИЕ

Въведение

Първа глава: „Опитът“ с радикално Другото в контекста на апофатизма

Втора глава: Апофатическата теология и Дерида: „Освен името“, „Как да избегна разговора“

Трета глава: Мимезис – Репрезентация – Антирепрезентация

Четвърта глава: Отвъд дискурса, отвъд образа. Понятието *khora*

Пета глава: За динамиката между форма и безформено или за двата модела място на невъобразимото

Шеста глава: Апофатическото мълчание на модернизма: Яворов и Метерлинк

Седма глава: Минимализмът в музиката: място за възможните преобразования на слушателя

Заклучение

Резюме

Литература