

АХИНОРА АНТОВА*
ИСТИНА И МИГОВЕ. ИЛИ ЗА СЪЩНОСТТА НА ИЗКУСТВОТО
СПОРЕД ХАЙДЕГЕР И БЕНЯМИН

Abstract: The article discusses the two key works of modern aesthetics – Martin Heidegger's *The Origin of the Work of Art* (1935/1936) and Walter Benjamin's *The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility* (1936). The article offers a comparative analysis based on analogies between the Eurocentric philosophical background of the two authors and their direct or indirect references to the Asian way of thinking. I examine the content of the two works in order to emphasize Heidegger's ontological perspective in comparison with the empirical-historical character of Benjamin's media theory, and then go on to indicate concrete similarities between Heidegger's and Benjamin's understanding of art, as well as between haiku-poetry and photography as one of the most typical forms of modern art.

Keywords: aperception; the work of art; haiku; photography.

В една и съща година двама именити автори на съвременността се занимават паралелно, но абсолютно независимо един от друг, със статуса на художествената творба. Става дума за Хайдегер, който, движейки се в полето на една деструктивна херменевтика, си проправя път чрез нейните методи до най-изначалните структури на битието, и за Бенямин, който проследява историческите взаимодействия, довели до основни изменения в рецептивния подход към модернистичните творби. Именно перцептивността като *непосредствен посредник* на естетическото изживяване в художествената творба при Хайдегер и конкретните промени в аперцепцията на модерния човек, които Бенямин маркира в съчинението си, се явяват основни отправни точки на двата текста, насочвайки ни по-нататък и към изконните естетически принципи на Далечния изток.

На базата на тези основни прилики става и възможно сравнението между феноменологически преживяваната художествена творба у Хайдегер и синестезията като основен похват както в киното, така и в хайку. Надграждайки върху тази основна аналогия, настоящият текст ще се опита да разгледа и други по-конкретни сходства на Хайдегеровата идея за поетическото битие в художествената творба с хайку-техниките, от една страна, и със съвременните приложни изкуства – в частност фотографията и Беняминовата позиция спрямо нея – от друга.

Произходът на художествената творба

В съчинението си, посветено на *същностното потекло* на художествената творба, Хайдегер подхожда към проблема чисто онтологически, позовавайки се още в самото начало на основното си схващане, че изкуството като вид практическо боравене с биващото прави истината явна, *раз-булвайки* (*entbergend*) структурите на битието такава, каквото е.

Използвайки метода на т.нар. *херменевтичен кръг*, Хайдегер достига още в първите си изречения до извода, че творецът и творбата се обуславят взаимно

* Бакалавър по философия във Виенския университет (Hauptuniversität Wien).
Email: ahinora.antova@gmail.com

и при това взаимодействие се сдобиват с истинната си същност чрез нещо трето и по-всеобхватно – в случая изкуството (Heidegger 1960: 7). По-нататък в своето съчинение той изтъква, че същността на всяка една художествена творба, т.е. онова определено място, от което тя произхожда, не представлява някаква безкрайна *същност* (*entitas*), а предполага именно то да бъде схващано повече като *начина*, по който една творба изобщо се случва, показвайки се в своята „чиста действителност“ (Ibid.: 9). Този определен *модус на биване на битуващото* (*Seinsweise des Seienden*), който така непосредствено се откроява в творбата, Хайдегер схваща като вид устойчива *на-същност* (*An-wesenheit*), показваща се в одаянието на една иманентна сегашност. По подобен начин източната хайку-култура мисли битието от векове насам, докато в Запада подобна парадигма ще стане приложима едва в епохата на техническия прогрес и развитието на фотографските техники.

Чрез феноменологична деструкция, която отвежда директно до изначалното значение на философските понятия и която ясно се вижда в етимологията на цитираните по-горе специфични за Хайдегер немски термини, той критикува традиционния субективизъм на европейската естетика, разкривайки с това първата от многото си индиректни връзки с източните философски концепции, в които двупосочният модел на западния дуализъм отдавна е изместен от една циклично развиваща се диалектическа игра между субект и обект.

Според Хайдегер творбата се явява най-напред като нещо веществено, което се основава на материалната си природа, и едва впоследствие става видно, че в тази нейна изначална предметност бива въввлечено и нещо друго, което, представено в творбата като алегория, откроява нещо отвъд самото себе си (Ibid.: 10). Надграждайки отгук насетне върху това си становище, Хайдегер доказва неуместността на трите традиционни философски определения за вещта и отрича радикално субстанциално-акциденциалния модел на вещността, обявявайки го за изкривен огледален образ на строежа на простото изречение, основаващо се изцяло на линеарната връзка между субект и предикат (Ibid.: 15). Последното от трите Хайдегерови тълкования дефинира вещта като резултат от обединението на *форма* (*hyle*) и *вещество* (*morphe*) (Ibid.: 18), което позволява отсега нататък вещта да бъде разглеждана именно като продукт на човешката дейност в ролята ѝ на изкуствено произведена *служеща вещь* (*Gebrauchsding*).

Новото във философията на Хайдегер е специфичният онтологичен нюанс, с който той обогатява хилеморфичната цялост на вещта по отношение на художествената творба. С последвалия анализ на картината на Ван Гог, изобразяваща чифт селски обувки, се откроява още по-ясно начинът, по който едно конкретно произведение на изкуството успява да разкрие две от най-същностните онтологически качества на самото изкуство: 1) Хайдегер говори първоначално за природата, която в изображението на покритите с пръст селски обувки става видна в ролята си на *обработваема земя*; 2) в практическото използване на обувките, т.е. в начина, по който те служат на човека, вече се разкрива и *светът на селянина* (Ibid.: 27f).

С приложението на вещта в ежедневния бит на човека се разбулва неговият свят, а заедно с това става ясно и как природата на свой ред присъства в същия

този свят. Казано по хайдегериански, в творбата *светът бива изложен* (*Aufstellen der Welt*), а *земята – произведена* (*Herstellen der Erde*): моментът на производство се разкрива като процес на изваждане на бял свят, като довеждане до друг стадий на развитие, и то именно в смисъла на приближаване до нещото (Ibid.: 43).

Едва в художествената творба земята става евидентна, което от своя страна позволява на Хайдегеровото *производство на земя* да бъде отнесено към Беняминовото понятие за *аурата на творбата*, представена ни като „неповторимото възникване на някаква отдалеченост“ (Benjamin 2011: 17f). В епохата на техническата възпроизводимост на творбата „**да се приближат** нещата пространствено и човешки е също тъй страстен стремеж на съвременните маси“ (Ibid.). Едновременно и при двамата автори се разкрива една „съществува тенденция към приближаването“ (Finkelde 2003: 45), която се реализира в диалектичката обвързаност на далечно външното с вътрешно близкото, ставаща видима основно в творбите на живописата, независимо от факта дали в случая говорим за оригинал или за копие. „Затова и картината не просто е вещь и не просто е копие на нещо реално, а маркира амбивалентността между вътрешното и външното“ (Ibid.: 125).

Обратно към Хайдегер, *вещното битие на вещта* (*Zeugsein des Zeugs*) не е заложено в нейната предметност, а се явява като следствие от нейната *благонадеждност* (*Verlässlichkeit*) като служеща вещь. Тази благонадеждност се крие именно в собственото отношение на човека към околния свят и практическото му боравене с нещата в него. Човекът е изначално *захвърлен* (*geworfen*) във вътрешността на собственото му съотнасяне към света, затова и начинът, по който той борави с вещта, разкрива момента, в който това съотнасяне се проявява най-отчетливо. На този етап от аргументацията си Хайдегер препраща към античното понятие за истината като абсолютна *не-скритост* (*a-letheia*), което му позволява да дефинира и художествената творба като най-добрия възможен начин за онагледяване на онова, което в действителност е вещьта. В творбата биващото се излага на показ в нескритостта на собственото си битие (Heidegger 1960: 30). Тази разтвореност на биващото към собственото му битие Хайдегер определя като случване на истина, вследствие на което дефинира и изкуството като *задвижването* (*Ins-Werk-Setzen*) на тази истина (Ibid.: 34).

С това достигаме втората част на съчинението му, в която на анализ на вещьността на творбата е подложена самата творба. Хайдегер непрестанно прибягва до метода на херменевтичния кръг, определяйки вещьността на творбата като вид самопребиваване, *стоене-в-себе-си* (*Insichselbststehen*) (Ibid.: 35). Това т.нар. *стоене-в-себе-си* предполага да бъде разглеждано по-скоро като вид *стоене-срещу* (*Gegenstehen*), което имплицира една своеобразна отчужденост на художествената творба спрямо наблюдателя ѝ. Потънала изцяло в себе си, творбата не се обвързва с нищо и затова се сдобива с относителна независимост дори спрямо собствения си създател. Изложените в музея като експонати произведения на изкуството биват „изтръгнати от същностното им място“ (Ibid.: 36). Идеята за един свят, разпаднал се на наличните в него обекти, е една отдавна позната на западни тип мислене концепция, чиято статичност Хайдегер непрестанно се опитва да преодолее, прибягвайки до противополож-

ната идея за една нестатична, неспирно случваща се истина, към чието поле на действие творбата принадлежи именно като творба.

Парадигмата за едно такова неспирно случване на истина е особено важна за изграждането на аналогия между Хайдегеровата естетическа концепция и автентичната източна философия. Това случване, което изисква да бъде разглеждано по-скоро като извечното плодносно *оспорване* (*Urstreit*) между *свят* и *земя*, крие в себе си двойствената връзка на Хайдегер с азиатския начин на мислене: 1) като тотална самоположеност, *почиваща в себе си* (*Insichruhen des Werkes*) (Ibid.: 57) това оспорване представлява съвършеният завършек на постоянното кръгообразно движение между *свят* и *земя*, напомняйки таоисткия принцип *ин-ян*, чиито два компонента, макар и противопоставени един на друг, също се допълват и обуславят взаимно; 2) случването на истина в художествената творба говори за Хайдегеровото схващане за света не просто като някакво събирателно понятие за наличните в него обекти, а като постоянното движение на крайни процеси, чиято екзистенциална преходност винаги е била важен елемент и в мирогледа на източната култура.

Друга прилика между Хайдегеровата и азиатската космология, която същевременно ни отправя и към Беняминовоото съчинение, става очевидна в третата му част, където Хайдегер обяснява, че самоделността на *ръкотворчеството* (*techne*) не е обикновена дейност в процеса на производство, а представлява вид непосредствено знание, начин за възприемане на насъщно-присъстващото като такова (Ibid.: 59). *Знанието* в широкия си смисъл на *виждане* (*Sehen*) винаги се схваща като продукт на *нещо вече видяно* (*Gesehen-Haben*): в света на древните гърци техническото познание (*techne*) означава буквално произвеждане на биващо, при чийто процес техническото умение всъщност изважда наяве насъщно-присъстващото от скритостта му, показвайки го в изначалната *не-скритост* на неговия наглед. В този ред на мисли всяко практическо знание *techne* се описва най-коректно именно като *произвеждащ наглед* и поради това не се отличава съществено от техниките на хайку и респ. на фотографията. В този смисъл и Беняминовата естетика, която от самото начало рефлектира върху изкуството в рамките на техническия прогрес, се свързва неслучайно с проблема за измененията във възприятелната способност на хората, настъпили с развитието на техниката.

По отношение на проблема за рецепцията на художественото произведение е необходимо да се обърне особено внимание на друг Хайдегеров термин, отнасящ се до *съхранението* (*Bewahrung*¹) на художествената творба. Понятието за съхранение не бива да се използва в прекия му смисъл на музейно консервиране на творбата и запазването ѝ за идните поколения. Още по-малко то позволява да бъде отнасяно към контекста на естетическото ѝ опазване в прекия смисъл на едно съзнателно, знаещо съхранение, към което обикновено спада самото сътворено битие на творбата. Това означава, че творбата е отдавна онтологически предопределена за своите бъдещи пазители, които от своя страна също са екзистенциално *обхванати от биващото* (*Befangeneheit des*

¹ Терминът на Хайдегер неслучайно е етимологически свързан с немската дума за *истина* (*Wahrheit*).

Seienden). Знаещото опазване на творбата не се изчерпва единствено с процеса на рецепция, а е вид *оставяне-на-творбата-да-бъде-изобицо-творба*. То не изисква съзнателното или субективно моделираното ѝ съхранение в смисъла на отговорността на едно историческото съзнание и позволява именно на базата на своята фундаментална *отвореност* (*Entschlossenheit*) към битието да бъде сравнено с отворените смисли и прочити на хайку.

В края на своя онтологичен анализ Хайдегеровият мисловен път се влива в идеята за *поетическото* (*Dichtung*) като най-чистата форма на езиковост, която именно като такава не играе ролята на медиален фон на човешкото битие, а представлява *оплътнената* (*ge-dichtet*) от логос празнота на битийното пространство на човека в смисъла ѝ на едно изначално „между“. Заключителната теза за поетичността като езиковостта *par excellence* донася със себе си и диалектичния парадокс на онова, за което по-нататък ще става дума по повод хайку, а именно че истинността на неизговоримото е същността на всяко биващо. Преведено с термините на Хайдегер, поетично сбитият език в неговата най-сгъстена форма се явява точно онова *уплътняване на битието*, което единствено е способно да изкаже дори неезиковото, т.е. фундамента на битието, който е уплътненото от безшумни паузи пространство, където биващото е преведено на своя език, изказвайки се в тоталната нескритост на собственото си себеположаване.

Със заключителната си теза за поетическото като фундамент на човешкото *битие-тук-и-сега* (*Dasein*) Хайдегер надскача предразсъдъците на западната традиция, разграничаваща строго поетическите творби от философските, определяйки ги като „два тотално различни начина на изказ“ (Guzzoni 2000: 250), и така ни отправя директно към японското хайку, което именно в ролята си на „най-мълчаливата поетична форма в света“ успява да „огледа“ в себе си „цялата житейска философия на далечния Изток“ (Ibid.: 255, 250).

Художественото произведение в епохата на неговата техническа възпроизводимост

И докато Хайдегер подхожда изцяло феноменологически към художествената творба, стремейки се да постигне в дълбочина изначалните битийни фундаменти, то Бенямин продължава да се движи в емпиричната сфера на естетиката без да целí каквито и да било онтологични дълбини и пренасочвайки интереса си по-скоро към епистемологическите ширини на проблематиката.

Макар и двете теории така радикално да се различават една от друга в своите методи, сравнението им не води до противоречия помежду им, а по-скоро до разкриването на съществени прилики. На някои места допирните точки между двамата автори стават видими едва когато бъде установена пряка аналогия с нещо трето, какъвто е случаят с паралелното им съотнасяне към фундаментите на източната философия.

На други места пресичането на двете теории се явява от само себе си, сякаш Бенямин продължава оттам, където неговият съвременник вече веднъж е бил. Още в началото на съчинението си той сравнява, макар и на едно съвсем емпирично ниво, скоростта на „гледащото през обектива око“ (Benjamin 2011: 12)

като най-отличителния знак за все по-ускоряващата се чрез фотографията репродукция на творбите на изкуството именно с темпото на говорене изобщо.

Според Бенямин социалното пространство на модерния човек не е онтологически уплътнено, т.е. *поетически съгъстено* (*gedichtet*) от езиковостта като фундаменталния пълнеж на битието, както е това при Хайдегер; напротив, то бива *количествено уплътнено* (*verdichtet*) и буквално задръстено от масовото производство на творби на изкуството. Под „социално пространство“ Бенямин не разбира мястото, заето от *битието-тук-и-сега* в смисъла на едно перманентно себепотнасяне на човека към света, а конкретното житейско пространство на социума, където ежедневието на човека в буквален смисъл се изпълва от неспирното, конвейрно репродуциране на произведения на изкуството. Езикът носи в самата си същност характера на екзистенциално приближаване към света, проявяващо се най-ярко в момента, когато човекът се изказва за нещо, преждайки си го на понятен за себе си език.

Много преди написването на естетическото си съчинение Бенямин изгражда своя собствена теория на езика, схващаща го като *непосредствен опит* и впоследствие доразвиваща се до идеята за специфичния му медиален характер (вж. Finkelde 2003: 71). Приписвайки *духовна същност* на езика, Беняминова теория съответства на Хайдегеровото схващане за чистата езиковост на поетичния изказ. В интерпретацията на Финкелде тази аналогия между двамата философи става дори още по-очевидна: „Фундаментално важно е да се отбележи, че тази духовна същност на езика се съобщава в самия език, а не *чрез* него“ (Ibid.: 76f). От тази присъща му „автореклексивност“ следва логически, че езикът сам изказва себе си, което Бенямин определя като „език на езика“ (Ibid.: 77), а у Хайдегер откриваме във всеизвестната му тавтология за *езика, който говори* (Heidegger 1993: 12).

В съчинението си Бенямин изгражда основната теза, че в епохата на своята техническа възпроизводимост художественото произведение се „обезценностява“, с което обаче няма предвид „обезстойностяването“ му в негативния смисъл на думата. В идеята за обестойностяването на изкуството се разкрива по-скоро същността на един целенасочен еманципативен акт спрямо ценностите на традицията (Benjamin 2011: 15).

Освобождаването на изкуството от неговата първоначална сакрална стойност, която в един по-примитивен стадий на обществено развитие е била основна част от ежедневната практика, Бенямин определя като процес на разпад на неговата аура. Разглеждайки критически Беняминовия анализ на рецепцията при фотографски произведения, Кентаро Кавашима установява, че едва с процеса на разпад на аурата става изобщо възможно теоретическото изследване на една творба на изкуството (Kawashima 2011: 90). След като творбата се осебестойности, обособявайки се от собственото си авторство и историческите факти около сътворяването ѝ, тя се освобождава от обвързаността с мястото и времето на нейното създаване, придобивайки абсолютна автономност спрямо тях. Еманципаторният елемент в самостоятелното битие на художествената творба и дефинирането ѝ като нещо извън конкретното време и място на съз-

даване ни позволяват интуитивно да я асоциираме с онази *самоположеност*, която Хайдегер разкрива като основна характеристика на изкуството.

Беняминовите разсъждения обаче не гравитират около изконните битийни структури, разкриващи се в художествената творба, а се преориентират в една радикално нова насока: с превъзможването на конкретното *тук-и-сега* на оригинала, осъществено с помощта на неговите буквални репродукции, не се изменя онтологичният статус на художествената творба; напротив, – тя остава една и съща във всички нейни последвали я копия.

Единственото, което бива подложено на коренни изменения в процеса на естетическа рецепция, е самият начин, по който човешкият колектив рецептира съответната творба. Масата от индивиди и техните възприятийни способности остават изцяло подвластни на хода на историята (Benjamin 2011: 16). Като естествено следствие от освобождаването на обекта от неговата аура се явява раждането на една абсолютна непосредственост при рецептивния процес. В този случай става дума за самия поглед, който достига своя обект на наблюдение без опосредстващата функция на една предхождаща и надживяваща го аура. По-нататък в същата глава, служейки си отново с понятието за аура, Бенямин изгражда аналогия между *историческите* и *естествените* обекти (Ibid.: 17), което отправя към Хайдегеровата констелация на исторически възникналия човешки *свят* и произведената в осъществяването на неговото вещество *земя*.

Определяйки обаче изчезването на аурата като вид „отстраняване обвивката на предмета“, Бенямин няма предвид онова по хайдегериански разбирано „*раззабулване*“ на биващото в собственото му битие. Много повече той се старее да се движи в сферата на социалното, където като резултат от „пренасочването на действителността към масите“ произтича процесът на тотална фактологизация на изкуството (Ibid.: 18). Както нахлуването на житейски-фактологичното в модернистичното изкуство, така и илюстративното придружаване на ежедневието от самото изкуство стават изобщо възможни чрез развитието на техниката, с което модернизмът се завръща индиректно в своите основания към древните източни концепции, чиято философия винаги е била преди всичко житейска философия и рядко е напускала рамките на ежедневието. Придружавайки със своите евтини репродукции и копия бита на масите, изкуството внася със себе си и едно необходимо изискване за истинност и достоверност, с което се забранява следването на всякакви нереалистични и метафизични теоретически идеали. Конкретен пример за това откриваме в кинематографията, където основното и единственото условие за по-голям ефект на творбата върху публиката е именно наличието на възможно най-малко сценична игра и възможно повече непосредственост (Benjamin 2011: 31).

Съвременните изкуства, най-вече фотографията и киното, не се стремят да разиграват нещо. Те се раждат директно от действителността или, по-точно казано, документират живота, като изрязват отделни части от перманентния поток на ежедневието, слепвайки ги отново в един преформулиран нов ред. Всеизвестно е, че кратките поетически форми на хайку-поезията също представляват подобни свръх-малки отрязъци и колажи от реалния живот. Едва със сравнението

между фотографията и хайку става видно както противопоставянето на модерното изкуство срещу традицията, така и изначалните различия между Запада и Изтока, които позволяват да бъдат обрисувани с думите на Дейвид Лануи: „Western poems are elaborately decorated walls; haiku are windows“ (Lanoue 2007).

Проблемът субект–обект

Двете опозиционни двойки *Запад–Изток* и *техника–изкуство*, бележещи теорията и на двамата автори, ще послужат по-късно като основен изходен пункт за едно спешно налагащо се преформулиране на неокантианския субективизъм в рамките на постмодерното мислене. Затова и в настоящия текст първоначално ще бъде разгледан проблемът субект–обект, след което ще се тематизира и проблемът за теоретичното преодоляване на традиционната западна парадигма – обичайно представяща света като сума от статични обекти – с помощта именно на източната космология, разглеждаща същия този свят по-скоро като неспирно взаимодействие от преходни процеси.

Най-очевидната прилика между Хайдегер и азиатската култура произтича от неговото разбиране за природа, което по-късно Уте Гудзони ще интерпретира като апел за освобождаване от патриархалното отношение спрямо естествените обекти в света (Guzzoni 1995: 11f):

Античната идея за паралелното съществуване на духовно и природно намира продължението си в диферацията между понятийната форма и материята, а в по-ново време – и в разграничаването на субект от обект (...). Следователно начинът за преодоляване на предразсъдъците, родени от бързо възникналите промени в съвременното – индивидуално и обществено – битие-в-света (*In-der-Welt-sein*) се състои в това да се измъкнем от рамките на обичайно възприеманата позиция на поставени срещу потисканата и управлявана от самите нас природа, за да успеем да се пред-ситуираме вече в самата нея, схващайки себе си в изконната ни принадлежност към нея (Guzzoni 1995: 11).

Онова, което Гудзони открива тук, позовавайки се на едно друго Хайдегерово произведение, не е по-различно от осъзнаването на необходимостта да бъдат размити наложените след Просвещението строги граници между компонентите в двойката *субект–обект*. Дистанцираното отношение на модерния западен човек към природата, което от своя страна предполага и една дистанцираща го обективност във всичките му по-нататъшни теоретични занимания, трябва да бъде заменена с едно *приближаване-към-далечното* (*In-die-Nähe-kommen zum Fernen*) (Ibid.: 13).

Всъщност технологизацията и нейните достижения, като например все ускоряващото се темпо на живот, изначално целят именно есенциалното преодоляване на тази отдалеченост (Finkelde 2003: 45). Модерността в самата ѝ диалектическа същност е винаги догонване на далечното, което в крайна сметка се явява единствено ускореното завръщане към собственото ѝ отрицание. Възприето по този начин, едно реално *достигане* до природата не може да бъде продукт на мисловната абстрахираща дейност на един отчужден от материалната действителност субект, който в опита си винаги е изхождал единствено от своята екзистенциална непринадлежност към нея. *Вблизостяването* на далечното е она-

зи съществена крачка, която при Хайдегер отвежда до т.нар. *произвеждане на земя* в творбата (Heidegger 1960: 43), и то в смисъла му на *себе-излагането* на същата тази земя, а не като интелектуалния плод на един творящ или рецепиращ я субект, чиято мисловна активност обикновено се манифестира в показването или виждането на нещото, откриващо се в творбата. „[Хайдегер] разбира онова, което е, (...) като нещо, което се е случило и ще продължи да се случва, докато отеква до нас, заговаряйки ни на собствения ни език. В този случай не става дума за една иманентна, отвъдна и винаги налична основа (...)“ (Guzzoni 2000: 252), към която ние се съотнасяме чисто символически.

Сътворяването на непосредствена истина в смисъла ѝ на чисто случване като събитие, респ. *нескритост*, е обратно-пропорционално на разграничението между субект и обект. Следователно, колкото по-малка е дуалистичната поляриност между двете в творбата, толкова по-отчетливо е *раз-забулването* на биващото в нея. На идеята за една подобна реципрочност между тези двете съответства и основната концепция на хайку, в която възможността за отворени прочити и тоталното отсъствие на интерпретация на свой ред са следствие от онтологичното равенство на субект и обект, автор и читател: тъй като и двамата са поставени в еднаква позиция спрямо самопоказващото се в творбата биващо, истината като *не-скритост* не се случва след това, на един покъсен етап от съзнателната рефлексия на реципиента, нито пък означава, че се е случила в отминалия момент на творческа дейност като възплъщение на авторската интенция. Напротив, тя се манифестира именно в настоящето на всеки един нов прочит, отново и отново. Истината се случва спонтанно и абсолютно ненаблюдавана от „пазителите“ на разсъдка. Така разбирано според принципите на Дзен, в това „специфично и дори твърде драстично изживяване“ на художествената творба „се оформя истината на базата на дълго практикуваното упражняване в едно съзнателно несъзнавано и по простичък начин рафинирано действие. В него се явява именно онова, което е автентичното и същественото за всяко конкретно нещо, (...) и съответно интенцията на дееца става едно цяло с това нещо“ (Guzzoni 1995: 174f). Интерпретаторката на Хайдегер специфицира още по-обстойно аналогията на неговото схващане за природата с японските рисунки или поетични форми, констатирайки, че традиционните западни представи и символни изображения на природното не са нищо повече от плод на огромно недоразумение (Ibid.: 175). „Начинът на съществуване на т.нар. „конкретни абстракции“ – както тя дефинира същността на самопоказващото се битие – „от един момент насетне не може бъде обхванат от традиционната амбивалентност между мислене и битие, субективно и обективно“ (Ibid.: 208). С детронирането на субекта Хайдегер прави опит да изкаже диалектичката цялост на света, представяйки го вече не като сума от изолирани форми на биващото, сключващи една обективна среда около всемогъщия мислещ субект, а именно като една диалектическа структура, изградена от взаимовръзките на всички непосредствени съотнасяния към същия този свят, които — останали незабелязани досега — позволяват да бъдат обгледани в същността

на своята невидимост едва в рамките на творбата като нещо самоизказващо или себеизлагащо се на оглед (Guzzoni 2000: 257).

В един радикално друг контекст Бенямин също прибегва до понятието за *onum* (*Erfahrung*), представяйки го като непосредствено *изживяване* (*Erlebnis*). Етапите, през които преминава неговата преформулировка на това понятие, представляват изцяло нов подход към схващането му за субективността изобщо (Pätzold, Krijnen 2002: 124).

В своето по-ранно съчинение „За програмата на идната философия“ (*Über das Programm der kommenden Philosophie*), така както ни показва анализът на Финкелде, Бенямин цели да докаже предимствата на всяко пред-предикативно знание спрямо когнитивно-инструменталното предметно знание (Finkelde 2003: 70). Той доразширява понятието за опит, поставяйки го в „сферата на тотална неутралност по отношение на понятията обект и субект“ (Ibid.: 70). Тази ранна, по-скоро феноменологична нагласа на Бенямин, може да бъде открита и разшифрована и в по-късната му идея за *раз-ауратизирането* на творбата, където нейното непосредствено преживяване бива обстойно разгледано в един емпиричен анализ на сетивното възприятие на модерния субект. Тази характерна склонност на съвременната философия към феноменологичност се явява естествен резултат от историческото развитие на западния свят и произтича от измененията, настъпили в съзнанието на модерния човек, който успява да усети себе си единствено в по-голямата цялост на колектива, но в никакъв случай в субективността на индивида. Това, което Хайдегер в своя онтологичен анализ на художествената творба ще определи като непосредствено изживяване на истината, се среща сравнително рано при Бенямин под определението „континуум на опита“ (*Erfahrungskontinuum*) и бива схващано по-нататък като една „пре-дуалистична корелация между субект и обект (Ibid.: 72).

В съчинението си, посветено на творбата, Бенямин вече не разглежда естетическото възприятие в контекста на феноменологията, а проследява изцяло и единствено историческото развитие на техниката и промените в начините на рецепция, които тя внася със себе си. Разомагьосването, респ. раз-ауратизирането на творбата, произтича от онтологическата автентичност на самата творба, която се оставя да бъде изживяна в конкретния момент. Хилядите възможности за излагане и възприемане на изкуството в рамките на масовото общество изтръгва творбата от традиционната ѝ среда и я поставя в многобройни ситуации на перманентно протичащо изживяване. Всички тези феноменологични преобразувания в теоретическото поле на естетиката не остават валидни само в областта на изкуството и дори се превръщат в ключов знак за духа на времето на цялата съвременна епоха, бележейки впоследствие и фундаменталните разбирания на постмодерната философия.

Интересен факт от по-младата история е, че философията в наши дни вече почти не се занимава с онтологични феномени и понятия, а изцяло и преди всичко със самата себе си и съответно с анализа на човешкото присъствие в нея. Всичко това вероятно е следствие от факта, че между двете вече почти не

се открива разлика, тъй като обществено-исторически развилата се връзка между субект и обект е всъщност биващото само по себе си (Guzzoni 1995: 210).

Дуализмът на Запада vs. диалектиката на Изтока

Превъзможването на неокантианския субективизъм в цялостната философия на Хайдегер е именно онова, което съвременната философия наследява пряко от него. То се явява продукт на основното му схващане за света като вътрешността на всички *пред-метности*. Светът не е събирателното понятие за всичко налично в него и не е тоталност като сума от всички „познати и непознати неща“ (Heidegger 1960: 40). Още по-малко той е положен в рамките на една затворена в собствените си качества субстанциалност.

„Светът светува“ (Ibid.: 41) в отвореното случване на чистата глаголност, т.е. без субект и без предикат. Светът е, но не единствено в рамките на светското: той се удължава постоянно в непредставимото и неизговоримото, тъй като не е конкретен предмет, стоящ срещу нас (Ibid.:). Никой не може да определи с точност къде точно се ситуира светът, дали се концентрира в една точка, дали изобщо съществува като нещо външно или фигурира единствено като мисловен продукт в главата на субекта.

Следвайки феноменологичния метод, Хайдегер достига по логически път небезизвестната дихотомия, че светът не е нито обективна, нито субективна констелация. Това автоматично ни отвежда до отрицанието на каквато и да било форма на пасивен дуализъм между две статично положени една срещу друга дадености. Затова в този смисъл светът остава нещо непредметно и именно чистата потенциалност на тази негова непредметност се явява като необходимо условие за това биващото изобщо да се разгърне в собственото си битие. В процеса на *излагане на свят* в творбата самоукриващата се земя се оставя да бъде *извадена на бял свят*: непредметното на света става видимо в предметността на земята, себепоказваща се в творбата. Затова и Хайдегер смята, че *творческото на творбата (das Werkhafte des Werkes)* не изличава първоначалния материал: камъкът изпъква с носещото си спокойствие в градежа на храма, а цветът на боята продължава да свети в картината (Heidegger 1960: 42). Самопоказването, т.е. излагането, за да бъде изобщо видимо, принадлежи същностно към битието, което в класическия си смисъл винаги е било идентично с *a-letheia*, бидейки именно тотална *не-скритост*. Светлината, която осветява самопоказващата се вещ, също се сдобива със символическа стойност, правейки я изобщо видна и осъществявайки виждането ѝ в съответната творба. Следователно художественото произведение показва онова, което природата като такава съдържа в себе си, т.е. разказва ни как изобщо земята е земя (Ibid.: 43), а тя е именно онази първична форма, която природата изначално притежава. С това Хайдегер заменя статичната парадигма, представяща света като низ от подредени един до друг обекти или линейно следващи се едно друго събития с идеята за една диалектическа цикличност, изразена в тоталното взаимопреплитане на *свят* и *земя*, на *интелигибелно* и *материално*. Целият (човешки) свят крие основите си в земния материал, а земята на свой ред се показва в света като мястото, което помещава в себе си човешкото *битие-в-света*.

На този етап, за да направя понятно онова, което Хайдегер разкрива в диалектичката връзка *свят–земля*, бих искала да се опра на анализа, който Гудзони прави на прочутото Башово хайку за старото езеро: „Тишината не е без шум (...). И все пак винаги ставаме свидетели на един специален миг, когато само в краткотрайния звук тишината бива чута, а в очевидността на нещо съвършеният покой – съзрян“ (Guzzoni 1995: 201). Този съвършен покой на водата може да бъде преживян „в нейната тотална неподвижност и в абсолютната ѝ оставеност“ (Ibid.) едва със звука от цопването на жабата в нея. Нещата като чиста фактологичност ни се откриват в момента на случване на истината. Едно такова самопоказване съответства именно на античното разбиране за идентичност между битие и биващо, според което всичко, което е, бива, показвайки се вече като нещо есенциално нескрито. Хайдегеровото понятие за *не-скритостта* като истина (*Unverborgenheit*), създадено по аналогия на древногръцкото понятие *a-letheia*, в никакъв случай не бива да се схваща като истинния смисъл на нещо, а много повече като самата истина на смисъла, т.е. като истината на нещото като такова. В художествената творба истината се открива като процес, т.е. като чисто и просто *случване* (*Geschehen*), в чието постоянно движение съвършеният покой се явява естественият завършек на същото това движение и в което себеизказващото се самоизказва в абсолютната си неизказуемост. Така както при Бенямин (а по-късно и при един от най-известните Хайдегерови последователи – Гадамер), така и при самия Хайдегер езикът загубва своя инструментален характер и явявайки се в ролята си на фундаменталното житейско поле на човека, придобива една своеобразна автономност спрямо него. Тази негова автономност се изразява не просто във функцията му на *средство* (*Mittel*) за комуникация, а в специалната му роля на онтологично *средище* (*Mitte*) на човешкото битийстване (Gadamer 2010: 478).

„Езикът говори със звуците на тишината“ (Heidegger 1993: 30) заявява самият Хайдегер по повод същността на езика. Така разглеждана, тишината позволява да бъде поставена наравно с празнотата, открояваща се като моментното просветление на *satori* в Дзен, което съответства на светкавично открояващата се в творбата *не-скритост*. „[Тази] тишина в хайку (но и във всяка художествена творба изобщо) е езикът, на който говори самата природа“ (Guzzoni 2000: 261).

Разкривайки се в пространството на пълно единение между *земля* (обект) и *свят* (субект), истината непрестанно се разбулва в процеса на едно фундаментално диалектическо случване. Възприемано по този начин понятието за истина, позволява да бъде направена връзката с таоисткия принцип *ин-ян*, в което *ин* обикновено символизира светското и човешки креативното, а *ян* – природното и рецептивното (Parkes 1987: 135). На базата на тази аналогия Греъм Паркс свързва двата принципа с пред-сократическата философия и силно повлияните от тях два естетически принципа на Ницше – съответно *аполоновият* и *дионисиевият*, при които първият бива изведен от изначалните сили на светското и небесното, а вторият се изразява в свещения мрак на земното, на пръстта. Вътрешната динамика във взаимодействието на двата таоистки прин-

ципа съответства на Хайдегеровата идея за извечното *оспорване* (Urstreit) между *просеката* (Lichtung) и *укритието* (Verbergung). Идеята за *спора* между тези две инстанции Хайдегер доразширява с понятието си за *срез* (Riss). Именно поради своето диалектическо значение *срезът* не бива да бъде схващан като „разцепването на една просто зейваща пустота“ (Heidegger 1960: 63), поради което на това оспорване, представено под формата на „срез“, много повече приляга характеристиката на „диспут“ или „съревнование“ (contention) между двете, и много по-малко – обичайното му значение на „раздор“ (discord) или „конфликт“ (dispute) (Parkes 1987: 136):

The connection is not a rift [Riss] as in the tearing of a mere gap, but is rather the interiority of the belonging-to-one-another of the contenders. This rift draws the opponents together into the origin of their unity from a single ground. (...) The Riss does not let the opponents burst apart, but bring the opposition of measure and border into unitary outline [Umriß] (Parkes 1987: 136).

Хайдегеровият *срез* не разделя, той не е разрыв между две противоположности, а напротив – показва фундаменталната принадлежност на спорещите страни, тъй както един *срез* може да се появи само и единствено там, където първоначално е имало единство. Неведнъж Хайдегеровото мислене е било отнасяно към китайското Тао; самият Хайдегер обяснява еднозначно в свое писмо, че всичко, което някога е искал да постигне като послание с цялостното си творчество, се свежда до древните концепции на Тао. Изпод идеята за *среза* между *просеката* (светлина) и *укритието* (тъмнина) във всяка една художествена творба и съответно в еквивалента ѝ, който откриваме във вътрешната логика на корелацията *ин-ян*, прозира идеята за т.нар. *онтологична разлика* така както Хайдегер обикновено я схваща (Jung 1987: 219).

По модела на Хайдън Уайт, Хва Йол Юнг предпочита да опише диалектическата връзка между *просеката* и *укритието* с понятието „diatactics“, опитвайки се, също както Уайт, с това понятие да избегне каквито и да било близки асоциации с идеологическо-диалектическите нюанси на марксизма или трансценденталния привкус на Хегеловата диалектика: „As a non reductive method of correlation, diatactics confirms the complementarity of any two given disparate phenomena“ (Ibid.: 219).

Може да се каже, че с идеята си за *среза* между дуалностите Хайдегер отвежда трансценденталната философия обратно към корените ѝ – в непосредственото изживяване на нещата, където изживяващият става пряко принадлежен на истината в своето непосредствено изживяващо я съотнасяне към нея. По този начин процесът на достигане на познание при възприемането на дадена художествена творба не бива да бъде опосредяван чрез методи, които обикновено служат при овладяването на някаква конкретна интелектуална способност.

Именно на този етап от настоящия сравнителен анализ между Хайдегер и Беньямин ми се струва подходящо да се върна към други две съчинения на двамата автори, в чието ясно изразено контемплативно отношение към природата ярко се отличават приликите им с основните идеи на Дзен. Става дума за Хайдегеровия „Път през полето“ (*Der Feldweg*), който поради лаконичния характер на сти-

ла си препраща към една конкретна част от Беняминово съчинение „Далечността и картините“ („Die Ferne und die Bilder“). И двата текста ни показват природата в нейната простота и абсолютен покой. Единствено начинът на изказ ги отличава от традиционната форма на класическото японско хайку. И двата текста представят времето в цикличността на годишните времена, а спокойствието на природата и присъщата ѝ тишина като единствен неин език биват пресъздани в кратки изречения и оскъдност на думи. Липсва каквато и да било историчност, а Азът-субект бива заменен с една безлична личност: при Хайдегер читателят се самоидентифицира с едно абстрактно „той“ (Heidegger 1989: 7), а при Бенямин се вживява в образа си на „сънуващ“ (Benjamin 2007: 202). Една техника, типична основно за хайку, до която и двамата философи прибегват в случая, е методът на забулване на авторовото присъствие, с което Азът се показва в една неутрална, съзерцателна позиция, позволяваща нахлуването на фактическото чрез предаването на усещане за непосредственото изживяване на разказаната ситуация, абстрахирайки се от лични пристрастия и пресъздавайки нещата, такива каквито са. По този начин акцентът неусетно се измества от индивидуалното към универсалното. Човекът има възможност да изживее пряко природата в целостта на протичащите в нея процеси. От един момент насетне за него става невъзможно да отсее дали в момента той или самата природа, която се оставя да бъде съзерцавана от него, е главният персонаж на разказа му.

Всъщност в Хайдегеровата философия самият човек е запратен и оставен в природата, поради което екзистенциално ѝ *принадлежи* (*gehört*) от момента, в който вече веднъж се е *вслушал* (*hört*) в нейния абсолютен покой, оставяйки се изцяло на течението на нейния език: „Широтата на всички родени, минаващи покрай пътя неща, дарява един свят. Едва в неказаното на техния език Бог е Бог (...)“ (Heidegger 1989: 17). Тази свършена пълнота на природната тишина, както и Гудзони пише, става познаваема в текста на Хайдегер едва с появата на абсолютизма ѝ антипод, а именно със звука от удара на камбана (Guzzoni 1995: 201). Става дума за един конкретен звук, служещ в случая като синоним на светското, на създаденото от човека: „И с нейния последен удар тишината става още по-тиха“ (Heidegger 1989: 24). Неизговореното, *укритото* от природата се потвърждава в отчетливия като *просека* в гората език на камбания звън, така както камбурването на жабата в застоялото езеро раздвижва неговия вечен покой.

Идеята за природното в далекоизточната култура винаги е имплицирала едно недвусмислено и почтително отношение към естествената спонтанност на всичко, което е или не е. Затова и в придиханията и паузите на своите недоизречени ефирни стихове (хайку-)поетът е предопределен да открие истинната природа на битието, която така дълго „е оставала скрита в метафизичния килер на западната философия“ (Jung 1987: 234). Реципиентът, в частност четящият, се свежда до просто око, което не се опитва да разбере езика на нещото с помощта на една, преработваща го в мозъка рефлексия, а по-скоро го отразява безпристрастно в най-чистия му вид, възприемайки го непосредствено.

„Любителските снимки, направени на местността на някогашния Хайдегеров маршрут през полето“ (Heidegger 1989: 26) и илюстриращи Клостермано-

вото издание на книгата „Път през полето“, се явяват перфектен пример за пряката връзка между източно-ориентирания тип мислене на Хайдегер в това произведение и фотографията във функцията ѝ на тоталната манифестация на контемплативните усещания на един неутрален поглед, който сам схваща себе си не като художествената ре-продукция на реално съществуващото, а именно като нещото само по себе си, показващо се отново и отново в творбата като собственото си повторение.

Както вече неведнъж бе отбелязано и тук, източната космология разглежда света като взаимодействие от процеси. В азиатската култура тленната същност на тези преходни процеси винаги е била едновременно носител на висши етически, но и естетически ценности. В модерността непосредственото изживяване по време на случването на истина в творбата, представящо ни се обикновено като процес на разкриване на диалектичката връзка между свят и земя, влияе на цялостното възприемане на модернистичните произведения на изкуството. Настъпилият обрат във възприятината способност на масите намира най-адекватното си обоснование в новите технологизирани форми на изкуство – предимно във фотографията.

По двойствен път техниката прави възможно директното *заснемане* на случване на истина: на първо място тя освобождава твореца от задължението му в ролята си на такъв да владее основни теоретически или технически познания. С развитието на техниката и постепенното ѝ нахлуване в сферата на изкуството, „ръката за първи път бива освободена от най-важните художествени obligations в процеса на картинното възпроизвеждане, отредени отсега нататък само за гледащото във визьора око“ (Benjamin 2011: 12). Освен това чрез фотографията се осъществява и масовото разпространение на произведения на изкуството, така че все повече хора започват да се разглеждат като съучастници в процеса на случване на тази истина.

С това Бенямин не задължава, както Хайдегер, към преформулировка на онтологичния статус на творбата, а по-скоро приканва към преразглеждане на самия начин на наблюдаване на едно художествено произведение. И докато Хайдегер се движи във вътрешно-онтологичните структури на художествената творба, то в своята естетика Бенямин измества акцента навън, към социалното поле. „Възприятинна способност той приписва на всички хора, но все пак се опитва да разчупи теорията си през призмата на една историческа перспектива, конципирайки една определена множественост или по-точно историчност на възприятията“ (Kramer 2003: 86). С понятието за *оптически-несъзнаваното* Бенямин прибавя и психологически нюанс в цялостната рецепция на изкуството.

Оптически-несъзнаваното

Както вече бе посочено по-горе, модернизмът – в случая дадаизмът и сюрреализмът – не приписват трансцендентни стойности на своите обекти, а само ги преформират в обновен ред, предоставяйки по този начин възможност за един радикално нов прочит на света: „Филмът умножава двойно предизвиканото от фотографията усещане за оптически-несъзнаваното, провокирайки с това цял нов начин за виждане на нещата (...)“ (Kramer 2003: 98).

Позовавайки се на едно друго Беняминово есе от 1929 г., посветено на сюрреализма, Крамър прибъгва до идеята за онази „диалектическа оптичност, която припознава ежедневно като нещо непроницаемо, а непроницаемостта – като нещо ежедневно“ (Benjamin 1991: 307). Този нов психологически елемент, който Беняминовата теория въвежда с идеята за *оптически-несъзнаваното*, съответства на непосредственото естетическо преживяване на творбата, свеждащо се до своята синестетическа праформа и представляващо едно такова нещо само по себе си, което не подлежи на съзнателно и научно-ориентирано рационализиране. Този нов тип диалектическа оптичност на несъзнателно-възприеманото развива начина за виждане на нещата до един нов етап, в който „рационалността вече загубва своята позиция на регентка в душевния живот“ (Kramer 2003: 89f).

Чрез идеята си за *оптически-несъзнаваното* във фотографията и киното Бенямин редуцира естетическия опит на човека до една изцяло сетивна форма: със своите техники за фотоувеличения и многобройните си функции за заснемане в детайл техническото око на обектива ни въвежда в един микрокосмос, който винаги е бил основна част от действителността, но който досега е оставал скрит за простото око в своята изначална потуленост. „Заснемането на микродетайли регистрира и най-малките мимически вълнения; в киното големите жестове на театъра изчезват завинаги. Не на последно място в тази трансформация аурата на актьорската игра се стопява в настоящия момент на едно тук-и-сега“ (Kramer 2003: 96). „Големите“, т.е. символически актове на театралната игра, вече се концентрират във възможно най-незначителните движения и мимики на лицето или в съвсем малките предмети и детайли от предния или задния план на филмовия кадър, а техните символни значения биват също възприети на едно подсъзнателно ниво от реципиращия тяхната постановка.

Детайл, или за нещата битие на чифта обувки

Всеизвестно е, че детайлът (фрагментът, аформизмът и пр.) открай време е носител на дълбоки философски значения. Срещаме го не само у Аристотел и идеята му за особената връзка на частта към цялото, но и в Лайбницовото учение за монадата, което разглежда и най-незначителната част от нещо като необходимо условие за неговото съществуване изобщо.

Цялата вселена се съдържа в най-малката си част, така както и очите на водното конче носят в себе си образа на планината, виждаща се в далечината:

*Далечни планини оглежда окото
на водното конче!* (Issa 1963: 156).

Не съществува принципна разлика между оглеждащото око и оглеждащия се в него обект и всичко е във всичко. По този начин хайку, в ролята си на най-малката лирическа форма, показва в изцяло сугестивния си характер смисъла на цялата вселена. Изживяващият природата аз бива сведен до просто око, което в отвореността на тоталната си сетивност е изцяло погълнато от картината, която на свой ред се е оставила също да бъде погълната от него.

Малкият и незначителен детайл заема изначално важно място в азиатската философия и се радва на особена почит основно при хайку поетите, за чиито превод на техните тристишия Йан Уленбрук неслучайно избира за свое мото прочутите Гьотеви думи: „Всяко краткотрайно състояние и всеки малък миг

притежават една безкрайна стойност, тъй като са представители на цялата вечност“ (Ulenbrook 1963). Като абсолютно моментен мигът не е безлязан от времето начало и още по-малко бива заключен в някакъв завършек. Тази негова онтологична неопределеност и отвореност носи в себе си структурите на онова светкавично случващо ни се откровение на истинното, в което в тоталната некатегориалност на бързо прелитания момент вечността се оставя да бъде обвидяна в цялата ѝ присъща отвореност тук и сега.

Картината на Ван Гог, изобразяваща чифт селски обувки, която Хайдегер обстойно разглежда в своето естетическо съчинение, сама по себе си позволява да бъде възприета като по-малкия отрязък на едно много по-всеобхватно единство. Селските обувки са всъщност един, изтръгнат от селския живот детайл, който едва в своето *служене* (*Dienlichkeit*) разкрива вещото си битие (Heidegger 1960: 26). Битието на чифта обувки като вещо битие, пресъздадено в съответната творба, бива разглеждано чисто оптически като отрязан фрагмент от реалния живот и в този смисъл не позволява да се схваща метафорично, респ. метафизично, като символ на нещо друго. Репрезентираният в картината детайл от действителността не е поставен там, за да пренасочва към нещо извън себе си, а почива в самия себе си. Затова именно в ролята си на детайл селските обувки не са знак за нещо по-голямо от самите тях, към което те като нещо по-малко принадлежат или към чиято цялост в ролята си на някакъв творчески посредник просто ни препращат като символ на цялото.

Изобразеният в картината или снимката детайл не е метафора за нещо коренно различно от самия него (Barthes 1981: 95). Той е положен там в самия себе си, поради самия себе си. В произведението на изкуството съответното сечиво от бита, вещото битие на вещта ни гледа втрещено от тъмния отвор на вътрешността на събутите обувки (Heidegger 1960: 27) и ни се показва такова, каквото то наистина е (Ibid.: 30). Целият тежък труд на селския живот ни става абсолютно понятен в творческата изкусност на творбата. Битието на вещта се изчерпва в показаното от творбата. Налага се всички опити за интерпретация на творбата да бъдат загърбени, тъй като наблюдателят ѝ не е задължен да се трансцендира отвъд нещата, самоизлагащи се там, а е по-скоро е призован да остане при самите тях. Подобно на *satori* в хайку като най-съвършената форма на чисто артистичното схващане на битието, наблюдателят на картината или на фотографията и съответно читателят на японското тристишие не бива да се движи в хоризонта на своето исторически или културно обременено разбиране, а да се постарее да изживее непосредствено истината в смисъла ѝ на просто повторение на нейното случване (Barthes, 1981: 99). Общото между това, което Барт приписва на хайку, и между Хайдегеровото разбиране за изкуство, може да бъде допълнено с едно конкретно хайку на Башо:

*Колко е прекрасно, когато видиш светкавица
да не се замисляш за това,
колко преходен е животът.* (Ibid.: 99)

Западните нрави, склонни винаги да натоварват думите с двойствен (линеарно-символически) смисъл, противоречат изцяло на изначалната екзистенци-

ална изоставеност на изживяващия явления в най-дълбинните структури на неговото собствено непосредствено съотнасяне към онова, което в момента бива изживявано от него. Природният феномен на светкавицата, описан в Башовото хайку, стои там като самия себе си. Именно по такъв светкавичен начин се откроява и при Хайдегер в *спора-срез* между *просеката* и *укритието* не дълбокият философски смисъл на човешкия живот, а истинното битие на самата вещ, използвана от човека в този негов живот. Детайлът на чифта обувки, изтръгнат от ежедневието на селянина, носил обувките, бива схванат като нещо извънконтекстуално, т.е. в абсолютната отграниченост на собственото си себепоказване: „Около чифта селски обувки не се вижда нищо друго, което да насочва към какво те принадлежат и за какво те служат, само едно неопределено пространство. (...) Чифт селски обувки и нищо повече“ (Heidegger 1960: 27).

ЛИТЕРАТУРА

- Barthes, R. 1981. *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Barthes, R. 1985. *Die helle Kamme*. Suhrkamp Frankfurt am Main.
- Barthes, R. 2008. *Die Vorbereitung des Romans*, Hg. v. Eric Marty. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Benjamin, W. 2011. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Hg. v. Burkhardt Lindner. Stuttgart: Reclam.
- Benjamin, W. 2007. *Kurze Schatten II. // Aura und Reflexion. Schriften zur Kunsttheorie und Ästhetik*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Finkelde, D. 2003. *Benjamin liest Proust. Mimesislehre – Sprachtheorie – Poetologie*, München: Wilhelm Fink.
- Guzzoni, U. 1990. *Wege im Denken: Versuche mit und ohne Heidegger*. Freiburg(Breisgau): Alber.
- Guzzoni, U. 1995. *Über Natur. Aufzeichnungen unterwegs: Zu einem anderen Naturverhältnis*. Freiburg (Breisgau): Alber.
- Guzzoni, U. 2000. „Ein Vogel ruft, der Berg wird noch stiller“. Die Dinge und das Unsichtbare – die Haiku-Dichtung und Heidegger. // Rolf Elberfeld; Günter Wolfhart (Hg.): *Komparative Ästhetik*, Köln: Chōra, 249–265.
- Heidegger, M. 1960. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart: Reclam.
- Heidegger, M. 1989. *Der Feldweg*, Frankfurt/M: Vittorio Klostermann.
- Heidegger, M. 1993. *Unterwegs zur Sprache*. Stuttgart: Neske.
- Issa, K. 1963. *Haiku. Japanische Dreizeiler*, Hg. v. Jan Ulenbrook. Bremen: Carl Schünemann.
- Jung, H. Y. 1987. Heidegger's Way with Sinitic Thinking. // Parkes, Graham (Hg.): *Heidegger and Asian thought*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Kawashima, K. 2011. *Autobiographie und Photographie nach 1900. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald*, Bielefeld: transcript.
- Kramer, S. 2003. *Walter Benjamin zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Lanoue, D. 2007. What Silence Does to Poetry: Pushkin and Issa. Conference of Haiku Club Sofia and New Bulgarian University, Sofia; цитирано според: Balabanova, Ludmila: Metaphor and Haiku. In: *Chrysanthemum Haiku Journal*, 2007. Видяно на: 25.11.2012 <http://members.aon.at/bregen/chrysanthemum/chrys2/balabanova.htm>
- Parkes, G. 1987. Thoughts on the Way: Being and Time via Lao-Chuang. // Parkes, Graham (Hg.): *Heidegger and Asian thought*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Pätzold, D., Krijnen, C. 2002. (Hg.): *Der Neukantianismus und das Erbe des deutschen Idealismus: die philosophische Methode*. Würzburg: Königshausen & Neumann.