

---

## РЕВЕРАНСИ КЪМ КЛАСИКАТА В ЕСТЕТИКАТА

---

АХИНОРА АНТОВА\*

### БАРОК ИЛИ ПОСТМОДЕРНОСТ. МЕЖДУ ЛАЙБНИЦ И ДЕЛЪОЗ

**Abstract:** The article attempts to translate adequately into Bulgarian my more or less essayistic interpretation (originally written in German (1988)) of Deleuze's book *Le pli. Leibniz et le Baroque*. The problem of the relevant translation and the multilingualism of my approach to the book can in itself already be regarded as a kind of philosophical reflection insofar as the invention of new terms, according to Deleuze, already represents a philosophical practice.

My text concentrates on the French term *pli* (fold), which Deleuze first discovers in his reading of Leibniz's *Monadology* and then uses to define Baroque mentality in general. This term also becomes synonymous with *monad* or *subject* in the same sense as Deleuze understands it – namely, as a difference.

Parallel to my analysis of Deleuze's book, references are also made to other texts and authors who have explicitly dealt with the Baroque period, which helps me to define his philosophy and aesthetics precisely as proto-postmodern.

**Keywords:** baroque; postmodernity; subject; monad; allegory; concept; logic of the event.

#### 1. Дипла след дипло след...<sup>1</sup>

Когато се изправиш пред гладкия и някак вражески ням бял лист, опитвайки се да напишаш подходящите думи, които биха могли адекватно да въведат читателя в света на барока, веднага се чувстваш принуден да признаеш статута на онази барокова пишна *раздипленост (pli)*, водеща към безкрая, тъй като дори и самата идея за едно *creatio ex nihilo* потвърждава със своето миниатюрно „*ex*“ единствено факта, че всяко начало си остава просто отпратка и че всяко *нещо* може да *е* само чрез своето *друго* дотолкова, доколкото „настоящото състояние на всяка една елементарна субстанция, естествено, винаги е“ – както Лайбниц твърди – „следствие на предхождещото го такова“ (Leibniz 1998: 23). Или въпросният цитат принадлежеше на Николай Кузански? Или на Хегел? И защо изобщо изведнъж се появява Хе-

---

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

<sup>1</sup> Понятието, с което Делъоз превежда на постмодерен жаргон Лайбницовата идея за *монадата* е френското *pli*, което откриваме многократно и в български думи като „*надиплям*“, „*плисе*“, „*плет*“, „*сплит*“, „*експлицирам*“, „*имплицирам*“ и буквално означава „гънка“, „бръчка“, „кривина“, „бразда“.

В настоящия текст всички те ще бъдат използвани паралелно като синоними на Лайбницовата *монада*, въпреки че слабостта ми към по деконструктивистки женствено звучащата дума „дипла“ няма да остане скрита за читателя.

гел на сцената, след като този текст би трябвало да е посветен на *ултимативния антихегелианец* – Делюз? И защо въобще трябва да се занимаваме с постмодерни автори като Делюз, когато всъщност искаме да говорим за епохата на Барока? И за бога, каква е тая проклета матрѝошка, която ти – бедни мой читателю – отвори тук?! Без опорна точка и без изход. Само отделни препратки в безкрайния *огледален кабинет* на един непрестанно опосредяван свят, в който всяко едно *разгъване*, привидно насочено навън, всъщност те води все по-навътре.

Намираме се все още във въстпителната част на настоящия текст и вече сме се изгубили в *лабиринта* на оная мрачна, *ризоматична текстура* на мисленето, в която единственият адекватен въпрос е: *Как влизаме там, където вече сме отдавна вътре?*

Нека започнем отначало! Възможно ли е изобщо? Или това би било единствено следващото *плисе* на онова най-първо изречение, което самѝ по себе си всъщност никога не е било отправна точка, а е просто *средина, сплит, събитие*? Навярно бихме могли да разрешим проблема на белия и *ненагънат* лист веднѝж завинаги, започвайки директно от второто или третото изречение? И това го казвам абсолютно сериозно, тъй като в *мелницата* на мисленето нищо не е било абсолютното първо и единствено съотнасянето самѝ по себе си и всяко по-нататъшно серийно възпроизводство на една частична перспектива е от значение. Не е ли именно този процес на непрестанно *сгъване, прегъване* и *раздипляне* онова философстване *par excellence* (Deleuze 2000: 226), в което Делюз иска да ни убеди с книгата си за Лайбниц?

Затова и настоящият текст категорично отказва да започне или пък да обещае някакъв смислен, тотален завършек, възнамерявайки докрай да се *вие* пред погледа на читателя си, ясно съзнавайки, че не е нищо повече от една малка *гънчица*, един *сегмент*, нищожна *отломка* и просто израза на една едничка (лична) перспектива към цялото, но не и самото това цяло.

## **2. На бароковото постмодерното. На постмодерното бароковото**

*Диплата* не е само основният мотив в конкретна книга (едноименното произведение на Делюз), но и се отличава като есенциална за цяла една философска система (метафизичния атомизъм на Лайбниц), и не на последно място ще ни послужи като оперативното понятие, с което да обозначим онази епоха (Барока), често дефинирана като трансисторическа и обемаща в себе си повече от една – казано фукоянски – *епистеми*.

Така както *диплата* бива дефинирана – „много по-рядко според нейните хетерогенни и реално отличими части и по-често чрез начина (т.е. *маниера*, А.А.), по който тия стават неделими на базата на тяхното специфично *диплене*“ (Deleuze 2000: 65) – така бива разбираана и *бароковата философия* на „Лайбниц-Делюз“ (в случая мислени заедно, според модела на Бадиу), а именно като вид *маниеризъм* и следователно не в рамките на конкретната историческа епоха Барок, а по-скоро като настроение или стил на мислене,

доколкото в нея маниерът, с който форма и съдържание са *вгънати* едно в друго, се е превърнал в носител на цялата истина.

Тази динамична *барокова формация*, разгръщаща в себе си множество различни перспективи, е именно това, което позволява на *несиметричната перла*<sup>2</sup> да встане срещу *класицистичната идея за единство и пропорция*, насилствено изглаждаща и формализираща всички различия. Следователно в *бароковата дипло* всички сингуларности живеят, пулсират и дишат *заедно* с Е д н о т о, а не *под* него, както това ни се представя например в амбициозния помирителен проект на абсолютния идеализъм<sup>3</sup>.

Налага се да се подчертае още веднъж, че когато става дума за *Барокото*, не се има предвид просто конкретен епизод от културната история на човечеството. Напротив, става дума за постоянната борба между два противникови лагера в мисленето като цяло, т.е. две срещуположни тенденции, които се развиват винаги паралелно и съществуват едновременно във всяка една историческа епоха, като само от време на време едната парадигма надделява и в съответния етап в хода на историята властва над другата, след което нещата се обръщат и потиснатите вземат превес. Въпреки тези постоянни обрати, и двете тенденции продължават да са паралелно налични, затова не ни остава нищо друго освен да се съгласим с Д'Орс, който също предпочита да говори за две *исторически константи* – *барок* и *класицизъм* (Kraume 2010: 202).

## 2. 1. или защо *бръчката* ще си остане *завинаги млада*?

Със своята идея за двата еона Д'Орс успява не само да идентифицира Класицизма и Барока като две конкретни културни епохи, но и да представи противоборството между тях като основен модел, служещ му за това да опише вечната, така характерна за Запада вражда между „ред“ и „анархия“ (Kraume 2010: 202f), в която бароковото *въплъщава* всичко антикласицистическо.

Това, което се разкрива в опозицията между *студения схематичен* классицизъм, отличаващ се като *елинистичен, ренесансов* и най-вече строго *геометричен и рационален*, и онзи *жив, динамичен* барок с неговите *варварски* и *прото-романтически* похвати, който се *дипли* в чувствена пластика, превърнала мрамора в плът, не е нищо друго освен продължението на добре

<sup>2</sup> Понятието „барок“ буквално означава „перла с неправилна форма“ или „фалшив скъпоценен камък“.

<sup>3</sup> Тук текстът отправя към Адорно и неговата критика, която е насочена изцяло срещу формализма на просвещенческият разум и за чиято *атонална* философия може да се каже, че донякъде кореспондира с Делъзовата концепция за монадите, схващаща ги именно като съзвучие. Все пак е необходимо да се подчертае, че за разлика от Делъоз, Адорно цени, макар и по противоречив начин, Хегел и *снемайки* го диалектически, всъщност го продължава по своеобразен начин в своята *негативна диалектика*, което говори за факта, че Хегеловия абсолютен идеализъм никога не е пасвал изцяло в негативните рамки, които Постмодерността с удоволствие му поставя и че в самата си същност той винаги е бил *протопостмодерен*, доколкото никога не е изключвал напълно различието от своята концепция за единство, но мислейки го като „единство на единство и различие“ (Welsch 1997: 173).

познатата стара история за вечната борба между *логоса* и *мита*, *яснотата* и *дълбинността*, *скептицизма* и *мистицизма*, *позитивизма* и *витализма*, налична във всяка една епоха и станала неведнъж обект на научни дискусии (Bischoff 1996: 37–42).

Това, срещу което се изправят безкрайните *криви*, *дипли* и *гънки* на барокото, е следователно мъртвият формализъм на една студена рационалност, която най-отчетливо се наблюдава в класицистическото изкуство и която според разбирането на Вьолфлин се показва като „изначално мъртвото (...), вечно старото; плод на академиите и продукт на обучението, но не и на живота“ (Wölfflin 1908: 1).

И докато носталгичният класицизъм съвсем целенасочено свръща глава назад – към Ренесанса и Елинизма – мечтаейки за един свят, здраво вклинен в стабилната Архимедова точка, независимо дали тук става дума за *Коперниковото слънце* или за *картезиевия субект*, то барокът също достига в криволиченията и отклоненията на своите лабиринти до ценностите на отминали времена – средновековието и варварството – но някак на сяло и дори по случайност. Доколкото бароковият човек осъзнава преходността на битието<sup>4</sup> и относителността на всички възможни перспективи<sup>5</sup>, той прескача същевременно в бъдещето, показвайки се именно като визионер и дори прото-постмодерен мислител.

В своето декадентство и почти суицидно отчаяние, така характерни за бароковия човек – непрестанно раздиран от вътрешните борби на сакралното с профанното, на научния оптимизъм с философския скептицизъм, на разсъдъка с чувствеността – можем почти да разпознаем чертите на един подрастващ, бунтуващ се срещу статуквото, млад човек.

## 2. 2. За двойствения характер на бароковата дипло

И все пак не е съвсем коректно да противопоставяме барокото на класицистичното така радикално, сякаш става дума за две херметически затворени и изцяло отделени една от друга цялости; налага се да си припомним още веднъж по-горе цитирания Лайбницев принцип на непрекъснатостта, според който нещото постепенно се влива в своето друго. Това, което ни интересува тук, е по-скоро гореописаното напрежение между *а-нормалното* (анархията) и *нормираното* (реда), което често се явява основен обект на бароковата естетика: това вътрешно напрежение, *раздвоение* или по-скоро *сплит*, който откриваме в *алегорията*, е именно онова качество, което по най-адекватен начин описва двойствения характер на *бароковата дипло*.

Доколкото барокото не е просто едната от двете алтернативи на мислене, а – според схващането на Делюз, който всъщност се позовава на портрета на Лайбниц, направен от Ницше (Deleuze 2000: 58) – по-скоро се из-

<sup>4</sup> Напомням за средновековното мото *temento mori*, подето на нов глас от бароковите *vanitas*.

<sup>5</sup> По времето на Великите географски открития старият християнски свят отдавна се е намирал в дълбоката криза на секуларизация и вътрешни разделения, засилена още повече в конфронтацията му с политеизма на новооткритите диви племена.

разява в *шизофрeнния профил* на бароковия индивид с всичките негови иманентни противоречия, неспирно блъскащи се едно о друго между плюсите на партикуларизъм и абсолютизъм, Реформация и Контрареформация, католическа пищност и калвинистки аскетизъм, ред и анархия и пр., то завинаги остава като *нещо в повече*, нещо *трето*, някакъв *излишък, пълнеж*, нещо *по средата* и точно в тази си иманентна динамика се явява и като една от най-привлекателните за постмодерните автори *епистеми*, тъй като барокото в крайна сметка мисли, респ. рефлектира и проектира безкрайно в рамките на своите собствени напрежения и *криви* изцяло и единствено само себе си; в неговия *заплетен лабиринт* човек не открива нищо, положено отвън, което да не води неминуемо все по-навътре.

Многозначността и амбивалентността е пряка последица от реалната екзистенциална ситуация на бароковия човек, чийто свят спокойно можем да дефинираме като прото-постмодерен: бароковият субект е онази най-първа *самодиференциация*, от която ще се роди и модерният индивид. Той отдавна не е фиксиран в идеалния център на някакъв съвършено подреден космос, а се движи свободно из глобалния *mundus* (Deleuze 2000: 53), люлее се сред общата мелодия на всички възможни перспективи и се мотае нагоре-надолу между двата етажа на своята *барокова къща*: горе е положено интелигивелното, *виртуалното*, частното жилище без прозорци, а долу е общественият салон на *реализиращата* го материя.

Всичко се движи, тича през глава и всичко отминава, като че ли за миг. *Кон-центрираната* в себе си перспектива на Ренесанса е заменена с мобилната и непрестанно изплъзваща се перспектива на барока и неговите илюзорни 3D-ефекти. Междувременно Европа колонизира нови територии и светът все повече се *разгъва* и *наддипля* пред погледа ѝ. В телескопа бароковият учен вижда безкрайно Голямото, а в микроскопа – безкрайно Малкото, и осъзнава изведнъж, че тези два свята се припокриват напълно. Тогава му се приисква и да бъде способен да мисли тая безкрайност, опитва се да я рационализира и започва да я измерва с новосъздадените от него инфинитезимальни (безкрайно малки) числа.

В Барока внезапно *експлодира* – по-скоро като *имплозия* или *вътрешна екстензия* – всичко онова, което човек е смятал за отдавна опитомено и управлявано в монархията на Негово Величество Разума: със своите *органични текстури* в бръчките и вените на мрамора барокото изкуство взривява тесните рамки на мъртвите *структури* на класицистичния, плосък формализъм (Deleuze 2000: 198). Актуализирането на *ентелехията* иска да се осъществи и на формално ниво като вид *енергия* в гънките на материала. Потенциално живото напират да се реализира като *dynamis*. Ставаме свидетели на едно „освобождение на дипли, които вече не просто репродуцират смъртното тяло“ (Ibid.: 198), а чрез нещо *трето*, въввлечено сред тях, го обживяват: Това са четирите стихии, които карат материалното да стане участник в едно „духовно приключение“ (Ibid.: 197); пламнало в огън, издуто от ветрове, обляно във вода или просто въздигащо се над земята и всичко

крайно, тялото иска и може да се изкачи вече и в по-горния етаж на барокото в къщата, т.е. в покоите на душата, в стаята без прозорци.

Експлозивността на барокото в съответната историческа епоха може да бъде проследена дори и на политическо равнище, описана от Флеминг по такъв начин, че на пръв поглед читателят с трудност може да прецени дали авторката няма предвид нашето собствено съвремие, когато говори за „световни експанзии, унищожителни религиозни войни, социално дисциплиниране, хетерономни сегрегационни и миграционни движения (...), нови форми на държавно управление с различни нотки на (...) абсолютизъм или (...) републиканизъм, предимно регулирани както от националния, така и от един тепърва развиващ се и на макро-ниво пазар“ (Flemming 2014: 13).

Глобално свързаният свят на барока не отстъпва в своята комплексност на нашата действителност; в него всичко е тясно обвързано и *преплетено* едно в друго по такъв начин, че Лайбницовото релационално струпуване на монади се явява като много по-адекватен модел на света от Нютоновия пространствено-времеви континуум (Ibid.: 22)

Тъй като тази глобално изтъкана социална реалност сама се изобличава като една безкрайна система от иманентни себесъотнасяния, бароковият субект не се осмелява да отдели реалността от илюзията и предпочита да разглежда света като *театрална сцена*, а хората в него – като актьори с *маски*.

С повсеместното обезверяване, властващо след Коперниковото откритие и Тридесетгодишната война, се наблюдават два типични *барокови феномена*, които се отличават като конститутивни както за самата епоха Барок, така и за модерността, която е също толкова разтърсена и обезкуражена след онова велико самоунищожение на разума, достигнало кулминацията си във Втората световна война.

### 3. Алегоричните дипли на *conchetto*

Тези два конститутивни както за барока, така и за постмодерността момента – от една страна, блянът по една *мащабна, всеобемаща творба* (Gesamtwerk), в която всякакви граници между елитарна и масова култура са размити и навред властва само тоталният отказ от интерпретация, а от друга страна, *епистемологичната несигурност*, която същевременно се явява и като *онтологически-екзистенциална*, доколкото се усъмнява в едно плоско (ненадиплено) *adaequatio* между битие (действителност) и мислене (познание) – представляват огромен интерес за Ван Рейен във връзка с понятието *алегория*, което и той, подобно на много други съвременни автори, неслучайно припознава като едно от най-важните открития на барока (Reijen 1992a: 8f)

*Алегорията* – но не в тривиалното ѝ значение на *иносказание*, „казвайки едно нещо, да имаш друго предвид“, а именно в смисъла ѝ на това, „да изкажеш едновременно нещото и неговото противоположно“ (Reijen 1992a: 7), – е носител на иманентната парадоксална и амбивалентна същност на оная виеща се между *външно* и *вътрешно* дипла, която Делъоз още веднъж

ще интерпретира като синоним на самото бароково понятие за „понятие“ – *concepito*. Бароковият човек отдавна не обитава никакъв еднодименсионален свят, а се носи сред мировите констелации и безкрайните проекции на различни гледни точки, които осуетяват всеки опит за еднозначното му и ясно дешифриране. Позовавайки се на Беняминовата интерпретация, и Делъоз, и Ван Рейен достигат до заключението, че в барока не е възможно изграждането на елементарни връзки, свързващи линейно *знак* и *означаващо*, именно защото междуременно сред тях неочаквано е избуяло и нещо трето, което безконечно се *раздипля* едновременно навън и навътре.

Едва с *алегорчиния концепт (concepito barocco)* на Лайбниц-Делъоз е разрушено изкуствено наложеното йерархическо разделение между *общо* и *единично*, *универсално* и *индивидуално*, *субстанция* и *атрибут*, *субект* и *предикат*, и отгук насетне тия двойки продължават да бъде мислени като едно непрестанно диплещо се *случване*, т. е. като *действие (глагол)*. Тук става дума за едно важно откритие на пищната барокова граматика, която в лабиринта на своите перманентни прехождания и витиеватости не мисли предиката като атрибут, а по-скоро като такъв тип *релация* или *събитие*, в чието перманентно раздипляне и прибавяне на нови и нови гънки субектът бива диалектически *снет* (Deleuze 2000: 89), изцяло съвпадайки със своя предикат, именно доколкото самият той винаги е бил просто един от многото аспекти, една ограничена гледна точка на света.

С идеята си за света като *виртуален* – безтелесен – *предикат*, който се обема от субекта като негова основа (*fond*), Лайбниц конципира според Делъоз първата успешна антиесенциалистка теория, която наистина успява – в еманципаторния жест на своя маниеризъм – да се освободи от авторитета на Аристотел и Декарт (Deleuze 2000: 90–91).

Завръщайки се към постулатите на стоическата школа, Лайбниц преминава далеч отвъд добре познатата граматическа схема *субект–копула–атрибут*, отричайки напълно закостенялото схващане за тяхното отграничение едно от друго и заменяйки го с една нова, съвсем отворена и динамична структура *субект–глагол–допълнение*, която не изказва никаква присъща на субекта акциденция, а по-скоро е чистият акт на неговото бъдене. Огледално преобърнатата Лайбницова логика, според чиито закони светът е самата предикация, „а субектът е онова, което протича от предикат на предикат, просто като един следващ аспект от света“ (Deleuze 2000: 91), е определена от Делъоз като вид *събитийна логика*, без обаче да изгражда никаква връзка с онази съвсем немалко повлияна от самия Лайбниц т.нар. *процесуална логика* на Хегел, която чрез своите спекулативни понятия също скъсва всякакви връзки със статичните постулати на формалната логика, реализирайки я като именно като *онтология*.

Преди да пристъпи към сравнението на *бароковата граматика* със *събитийната логика* на Уайтхед, Делъоз акцентира на аналогията между Лайбницовото *concepito* и стоическата представа за *дървото* (което не просто е *зелено*, а *зелене*) и отваря с това една нова вратичка към всеизвестната

граматическа постановка на Хайдегер за *света, който светува* – „*Welt welter*“ (Heidegger 1960: 41). Паралелизмът между Хайдегеровото *бъдене-в-света* (*In-der-Welt-Sein*) и Лайбницовата *монада без прозорци*, която сама по себе си е *отвор* (*Lichtung*), се *дупли* константно на заден фон в Делъзовия текст, дори и авторът да не се занимава експлицитно с него.

Като типичен представител на Постмодерността, който, тръгвайки от абсолютното тъждество между *естетика* и *онтология*, отправя масивна критика на властта, Делъз интерпретира Лайбницовата т.нар. *събитийна логика* и като вид *транс-формация* на обекта в поредица от фигуративни аспекти, които, бидейки подчинени на закона за континуума, създават едно свое *онтологично единство*, но не центрирайки се около *едното* като съдържателното *единство от множества*, а постоянно надипляйки и раздипляйки формата си, т.е. преконфигурирайки се на чисто *естетическо* ниво, по-скоро като *множественост на едното* (Deleuze 2000: 207).

Мистерията на *бароковата алегория* – така както Валтер Бенямин я разбира – не се състои в абстрактната персонификация, фалшифицирана от *класицистичния символ*, който предпочита да се *центрира* върху линейната връзка между вечното и моментното, но в един вече пре-фиксиран ред от статични обекти, а по-скоро в качеството ѝ да представлява една *децентрираща* конфигурация от събития, която разкрива под друг ъгъл, „природата и историята и трансформира историята в природа, в един свят, който вече не притежава център“ (Deleuze 2000: 205).

Тази естествена *избуялост* на *алегорията* кореспондира с произлязлата от идеята за бароковата абсолютна монархия философска концепция за една нова тоталност, която противно на всички очаквания не представлява просто йерархична система, а образува смислено подредена верига от противоположности (в случая сингуларности), която аналогично на Лайбницовата *събитийна логика* ни се представя като *логика на екстремностите*, компрометирайки Платоновия идеализъм и мислейки *понятието-идея* именно като *conceito barocco* (Reijen 1992a: 12–13).

Типично бароковата представа за вселената като безкрайност и безформеност без център всъщност се ражда много преди епохата на Барока, но онова, което се числи изцяло и само към достиженията на бароковата философия, е възвръщането на тоталното единство на вселената именно чрез проекцията ѝ в индивидуалната монада, без да се пренебрегва фактът, „че не халюцинацията симулира наличност, а че самата наличност е халюциаторна“ (Deleuze 2000: 204), защото докато приемаме света за виртуален, не можем да го мислим в контекста на *съдържателни взаимоотношения*, а само и единствено като *съзвучие от форми*, тъй като: „Не всичко е риба, а по-скоро навсякъде има риби... Няма универсалност, а само всеналичност на живото“ (Deleuze 2000: 22), както разсъждава и бароковият учен. С това Лайбниц-Делъз съхранява нередуцируемата индивидуалност на всички живи организми и мисли единството на вселената като една смислова плу-



ралност, като *разгъната въгнатост*, която произтича от и във диференцирането на нещо изначално недиференцирано (Deleuze 2000: 22).

Интерпретацията на Делъоз на Лайбницовата идея за *пре-формацията* на организмите ни препраща индиректно към идеята на Бенямин за тясната връзка между *алегорията* и *меланхолията*<sup>6</sup> и за това как алегоричният прочит на света води до неутешимото прозрение за *преходността* на всички земни блага, но и по парадоксален начин се показва като единствения спасителен механизъм, способен да избави всичко крайно, тленно и преходно именно чрез разрушението на органичното цяло на отделни парченца – руини, детайли, орнаменти, диференциали, монади (Reijnen 1992a: 13).

След всичко казано не ни остава друго, освен да се съгласим, че в Барока се наблюдава свързването на три различни един от друг феномена – *алегорията* като сблъсък на вечност и преходност (Reijnen 1992a: 22), *меланхолията* като последица от непреодолимия антагонизъм между практика и теория (Ibid.: 19) и *руината* като ултимативната препратка към цялото.

#### 4. Алегорията като руина. Руината като монада

Като декадентска епоха, разкъсвана от вътрешни кризи и нагъната от антагонизми, Барокът вижда в *руината* не просто възтържествуване на упадъка, но и победата над него, защото *руината*, от една страна, олицетворява разпадане и смърт, а от друга – подобно на самата *алегория* – представлява форма на стабилност в развързката на всички напрежения и противоречия. Като фрагмент и отломка от един унифициращ процес на случване, *руината* според Търнър е музей, жива памет, динамика (в смисъла ѝ на диалектика), достигнала състояние на покой, и не на последно място представлява „душевна цялост“ (Turner 1992: 207). С една дума – тя е *монада*.

В този смисъл и руините в бароковите градини носят същото значение като *натюрморта* (Stilleben) в бароковата живопис, чийто обект не въплъщава нищо по-различно от едно непрестанно *диплене*, уловено в състоянието му на абсолютен покой (Deleuze 2000: 199). И според Бенямин *алегориите* в света на мислите са същото, което са *руините* в света на вещите (Turner 1992: 217), а именно един натюрморт, един фрагмент от диплещия се живот.

По този начин бароковата менталност с цялата ѝ склонност към фрагментарност, меланхолична безнадеждност и екзистенциално отчаяние се противопоставя на белязаната от неукротим, научен оптимизъм класицистична парадигма, като умишлено отказва да оперира с големите символи, убедени, че могат да изговорят неизговоримата тоталност на света, и предпочита да борави с алегии, сегменти, малки отломки и гънки, при които липсва каквото и да е символично (трансцендентно) значение (Turner 1992: 216).

В *руината* бароковият човек не просто вижда нещо отчупило се от свършената форма на цялото, а напротив – за него тя е състояние на *божия-*

<sup>6</sup> Едно психично състояние, което неслучайно е било диагностицирано за пръв път в епохата на Барока. Вж. Дюреровите интерпретации по темата.

*та благодат*: „В този теологически контекст цялото човечество се припознава в руината“ (Ibid.: 219), така както и *разумната монада* – човекът – бива разбрана като обърнатия огледален образ ( $1/\infty$ ) на монадата на всички монади – бог, т.е. на абсолютно безкрайното ( $\infty/1$ ) (Deleuze 2000: 212).

За да онагледи още веднъж Лайбницовата философия в естетиката на неговото съвремие, Делюз прави важна препратка, този път към музиката на барока. Моделът на Лайбниц за един дисхармонично-хармоничен универсум, разбран не като единство *на* многообразието, а като единство *в* многообразието, е стъпил на два важни фундамента: 1) от една страна, хармонията винаги бива мислена като *пре-стабилизирана*, 2) а от друга – множеството никога не се мисли като съотнесено към единството (Deleuze 2000: 210).

Новият елемент, който Лайбниц въвежда в теорията за субекта със своето учение за монадите и с който буквално подготвя почвата за Постмодерността, е концепцията му за едно хармонично единство, което обаче не е това на абсолютната безкрайност, а ни позволява „да мислим съществуващото като нещо, което всъщност произлиза от безкрайността, но се схваща като числово единство, разгърнало се като многочисленост“ (Deleuze 2000: 210).

В този ред на мисли *монадата* е това множествено единство, което *вертикално изписва хоризонталната* линия на света в една безконечна поредица, или по-скоро хармонизирана серия от безкрайно малки сегменти, които, положени едно до друго, се самодиференцират.

Като най-радикалният мислител на безкрайността, Лайбниц я схваща изцяло в традицията на своята *събитийна логика*, и то не само като божествен атрибут или като основна характеристика на вселената, „но и обвързвайки я с новопроизлязлото от нея понятие за материята като иманентен и генеративен принцип“ (Ott 2014: 179). За разлика от картезианската представа за вселената, представляваща празен континуум, Лайбниц създава нова концепция, тръгвайки от идеята за един изпълнен от еластична материя континуум, който е силно компресиран и *нагънат* от една невидима сила, вкарваща материята в непрестанно криволичещо движение. По този начин вселената се разделя на *тінита (монади)*, които Делюз си представя образно като *барокови дупли* и *инфлексии* в това време-пространствено струпване от кривини в рамките на същия този континуум (Ott 2014: 179).

Подобно преразпределение на вселената в отделни *монади* никога не е мислено от Лайбниц като поредица от отделени едно от друго единства, дори и когато си ги представя като херметически затворени пространства без прозорци. С помощта на *надиплената* терминология на Николай Кузански Лайбниц ги разглежда по-скоро като диференциация от еластични, флуидни тела, от които *раз-* и *надипления* произлиза едно ново, изненадващо модерно понятие, в което „чрез разгъване в *Другото, Различното*, се постига едно по-висше въгване на същото. В тази фигура изглежда, че интериндивидуалният възглед на безкрайния бог вече е опосреден от/в индивидуалната перспектива“ (Ott 2014: 181). Затова и *монадата* не бива да бъде разбрана като индивид в обичайната употреба на думата, а, бидейки преобърнат об-

раз на бога – по-скоро като израз на целия околел свят. Заради нейно това свойство не може да има фиксирано понятие за субект, както и монадите не могат да бъдат отличени една от друга по начина, по който всяка една от тях отразява субективно света, след като в този случай принципът за *достатъчното основание* (при Лайбниц това е принципът на *престабилизираната хармония*) се превръща в принцип на *диференциацията* (Deleuze 2000: 85).

### 5. Бароковият универсален учен и Постмодерността

В своята аксиоматично изградена *Монадология*, която по доста компресиран (*нагънат*) начин изразява цялата му философия, Лайбниц говори по-скоро за *съзвучие* между тяло и душа, отколкото за някакво абсолютно *тъждество* между монадите, когато се опитва да обясни феномена на *престабилизираната хармония* (Leibniz 1998: 55–57): дотолкова, доколкото всички прости субстанции са проекции на една и съща вселена, дори и когато всяка от тях проектира по собствен начин перципираното от нея върху екрана в тъмната си стаичка, всички те остават опосредени от нещо трето, което – препращайки към спинозистката идея за двата часовника – ги съгласува една с друга, без обаче да пренебрегва която и да е от безкрайно многото отделни перспективи. Ето защо при Лайбниц не съществуват „два подобни субекта, два еднакви индивида“ (Deleuze 2000: 85).

Лайбницовата философия, която служи на Делъоз като изходна точка за интерпретацията му на бароковото мислене изобщо, е *универсална* във всеки един аспект на понятието: както в тясното значение на думата, доколкото се стреми да мисли безкрайния *универсум*, така и в широкия ѝ смисъл на амбициозния бароков проект за създаването на *цялостно произведение* (*Gesamtwerk*). Две тенденции, чиято преплетеност откриваме в много науки, но най-вече във физиката и метафизиката.

В бароковия светоглед не съществуват отделни части, които да не са сами по себе си също съвкупност от елементи. Нека не забравяме т.нар. аутоматони и концепциите за човешкото тяло като една перфектна машина. Затова и за бароковия учен не съществува нищо празно и – „тъй като именно всичко е изпълнено и цялата материя е свързана“ (Leibniz 1998: 45, §61) под формата на непрекъснатост от текстурално-преплетени, взаимни проекции на един общ виртуален свят – като в една свършена машина всичко функционира по такъв начин заедно, че всяка една монада усеща чрез посредничеството на обкръжаващите я монади какво се случва с всички ония, които се намират безкрайно далеч от нея.

Според същия този комуникативен принцип различните науки (физика, математика, логика, метафизика, теология, история, геология, биология и т. н.) също оглеждат като малки монади целия свят в себе си, но всяка от тях през собствената си перспектива. Онова, което постига цялостното творчество на Лайбниц, макар и неговата фрагментарност да не ни позволява да го определим като систематично, е един много гъвкав и именно поради това

изчерпателен образ на безкрайната вселена, обхваната от всичките ѝ страни и във всичките ѝ гънки.

И тъй като Лайбниц схваща и най-Малкото като безкрайно, за него то се явява по-ценно дори от цялата вселена. В оптимистичния тенор на философията му, въстанала срещу меланхоличната пасивност на неговото съвремие, пулсират, вибрират и пеят в един глас всички кратки и достигнали на части до нас негови текстове, подобно на онова конфигурирано в абсолютно съзвучие множество от монади, образувало *един свят, който е най-добрият от всички възможни*.

В своята аксиоматична лаконичност Лайбницовата *Монадология* се явява толкова плътна и сгъстена, че читателят се вижда принуден да внимава и за най-малката и невзрачна дума в нея – нещо, което именно Делюз прави, когато се натъква на миниатюрното „*pli*“ и *раздипля* от него цяла книга, която не просто *екс-плицитно* се занимава с конкретното произведение на Лайбниц, но и *им-плицитно* в себе си менталността на цяла една отминала епоха, чиито епистемологични *гънки* продължават да достигат до нас, все още толкова актуални, колкото са били и преди 400 години.

Това, което Делюз постига, позовавайки се на безброй примери от постмодерното изкуство, и най-вече *имплементацията* на бароковата архитектура в него, е да *разгъне* Барока далеч отвъд историческите рамки на епохата, което му позволява да заяви, че актът на *сгъване* и *надипляне* продължава да е основен похват и в съвременното изкуство (Deleuze 2000: 60). Именно в процеса на еманципация на една освобождаваща се от своите съдържания безкрайно *надиплена форма* той вижда огромния принос на Барока към съвременното изкуство като цяло и на Лайбницианството към постмодерната философия изобщо (Ibid.: 61).

По-нататък в текста, тръгвайки от типичното за Барока *шизофрено раздвоение*, Делюз анализира и специфичните за профила на епохата характеристики, неслучайно определяйки най-напред именно *диплата* като алегоричната свързка, способна да преодолее това разделение: 1) *диплата* като крива с една-единствена променлива е онази безкрайна операция на Барока, която му позволява да открие безкрайното произведение; тя изказва формата, оставяйки я просто да се покаже; 2) като една преливаща линия – *инфлексия* – безкрайната дипла винаги протича между *спонтанно-вътрешното* (затворената тъмна стаичка на душата) и *рецептивно-външното* (възприемачата фасада на материята), като постоянно се диференцира чрез непрекъснатото *актуализиране* на виртуалността на света в душата и *реализирането* му в материята; 3) наблюдава се тоталното размиване на границите на (хоризонталното) разделение между *вътрешно* и *външно* чрез едно (вертикално) преразпределение в *горно* и *долно*, в което и двете са явяват етажи в една и съща къща-свят, докато виещата се между тях гънка принадлежи едновременно и на двете страни именно в акта на своето диференциране от тях; това прави възможно да определим бароковото като *информално*, но само доколкото „информално“ в този контекст не означава негация на фор-

мата, а е по-скоро онази *форма par excellence*, която не просто *има/носи* духовно съдържание, а *е* самото това съдържание, или накратко казано: в своите гънки материята се превръща в метриал, а със своите дипли формата – в потенциал; 4) в този смисъл *раздиплянето* никога не представлява абсолютното изглаждане на гънките, а е всъщност непрекъснатото разширяване и разгръщане на тяхната иманентна потенция; доколкото Лайбниц изобщо не вярва в празното пространство и схваща изцяло в традицията на барока диплите винаги като изпълнени или изпълващи, тяхното раздипляне е единствено *резултат* от *действие* им; 5) понеже бароквата вселена не се състои от хетерогенни части, които да се носят из празното пространство, нейната *текстура* не е изградена от конкретни неща, а от *начина*, по който *материята бива надиплена*, и то не според това как различните слоеве реално се отличават един от друг, а според маниера на диплене, от който самите дипли не могат да бъдат отделени; б) за да онагледим по-добре парадигмата на бароквото мислене, Делъоз си служи на това място с примери от източното изкуство за правилно сгъване на хартия (*оригами*), което заедно с различни практики за надипляне на текстил, е било модно в западния свят през епохата на Барока; с течение на времето тази мода се е превърнала в парадигма и основен маниер на мислене, водейки до тоталното формализиране на *диплата*, което наблюдаваме при съвременни творци като Паул Клее и Жан Дюбуфе (Deleuze 2000: 60–67).

Заемайки термина за *диплата* от Николай Кузански и свързвайки го с понятието за време, Лайбниц разчленява безкрайната вселена на все по-малки *криви*, *гънки* и *плисета* (напр. в своите инфинитезимални анализи) и в крайна сметка успява да я мисли като *разгъване без край*.

Изкуството на *оригами* онагледява начина, по който индивидуалните перспективи (в случая – гънките на хартията) възприемат обекта на сетивата, без да го разделят в отделни точки, тъй като според Лайбниц и най-малката елементарна субстанция не се свежда до делим атом, както едно зрънце в пясъка, а представлява динамична величина, която перманентно се съотнася към своето друго (Ott 2014: 182).

Във вселената няма нищо празно и нищо мъртво, казва най-големият оптимист на Барока (Leibniz 1998: 51, § 69); хаосът и безпорядъкът също са само привидности и затова човек не бива да изпада прекалено дълго в състояние на контемплативна меланхолия, а да се довери на законите на природата, доколкото *субектът-монада* от самото начало на съществуването си е едно *битие-в-света* (*In-der-Welt-Sein*).

В съзнанието на читателя изникват прочутите портрети на Арчимболдо, чиито лица буквално се състоят от *други светове*, но не и от атоми. С това навярно би се съгласил и всеки съвременен микробиолог, след като и най-малката материална частица е делима до безкрай и всяка следваща микро-частица-монада притежава свое собствено движение, защото в противен случай дори не би заслужила определението *подвижен огледален образ на вселената*.

В този момент читателят може да си представи как се изправя например пред Карлскирхе, диплеща се в центъра на Виена. Нейните безкрайни кривини и гънки, на които не се вижда нито началото, нито краят, въздействат при едно по-дълго съзерцание така, сякаш наистина са способни да докоснат божественото небе, стига само да се пораздиплят и разтегнат още съвсем малко нагоре; именно произведенията на изкуството на *разумните монади* показват, че за разлика от животното, човекът се движи винаги *вертикално*, стремейки се все по-нагоре и по-нагоре. Това усещане се засилва още повече, ако същият този читател – случаен минувач или турист във Виена – си е пуснал в слушалките за фон и хармонично диплещите се дисонанси на Джеминиани. В този момент всички сетива на наблюдателя участват едновременно в божествения танц на църквата, изправила се пред него. „Един прекалено щедър бароков еklektизъм!“ би възразил навярно някой. „Не! – би гласял моят отговор. – По-скоро една *всеперспектива* към едно и също нещо, но видяно от хиляди различни ъгли.“

### 6. Ретроспективно напред

Това *бароково* усещане, което настоящият текст повече се опитва да препредаде, отколкото да обясни по научному, е едно усещане за *постмодерност*. Става дума за чувство, или по-скоро за онова екзистенциално настроение, което, съпътствайки нашата *виртуална реалност*, довършва бароквата алегорична програма, обединяваща логически противоречия в сетивни явления (Reijen 1992b: 265).

Нашето съвремие е само по себе си алегоричният прочит на един свят от надиплени амбивалентности, в чиито гънки всяка част от противоречието съхранява своята суверенност и същевременно обосновава своето друго в себе си. И в системата на Лайбницовата монада според Делъоз властва *вътрешното* в своята тотална автономност и въпреки това всичко, което се случва в нейната *camera obscura*, е влязло там през процепите на материята и затова не е възможно то да се мисли без онова абсолютно *обезвътрешностено външно* (Deleuze 2000: 51f): *светлината* е просто нюанс на потъналата в тъмнина основа; *огледалото* се превръща в прозорец, гледащ навътре; *интериорът на тъмната стаичка* бива осветен отвън, а *подвижната гледна точка* заменя завинаги централната перспектива, динамизирайки отвътре проектирания от/в нея свят.

Това, което бива проблематизирано в идеята за напрежението между *външно* и *вътрешно*, не е нищо друго освен идеята на Делъоз за субективизацията, която силно напомня Фукоянската критика на *вътрешното* като същност: именно Фуко изгражда сходна теория, когато се опитва да мисли външното не като застинала граница, а по-скоро като движеща се материя, чиито гънки и криви образуват вътрешното пространство, но пристигайки първо отвън (Jäger 1997: 245–246). Каква е тази същност-изграждаща крива на външното, ако не именно *бароквата дипло*, която е едновременно, както рефлексивно себеотнасяне, така и отвор навън?

*Диплата* като абсолютната медиалност между битие/обект и съзнание/субект е натоварена с двойната задача да протича в полето на силното напрежение между материя и дух, което от своя страна позволява на Делюз да я мисли именно като диференциация, респ. като не-идентичност или сингулярност (Jäger 1997: 251). С това той има предвид, че субектността се образува в момента на докосване на двете, или по-скоро в диферацията помежду им. Мястото на докосване Делюз определя на базата на примери от рисунките на Клее като точка на *инфлексия* или като гледна точка, която в този контекст не представлява края на една линия, а е по-скоро средина, средище, междинност, „дипла в дипленето, кухня в кухнята“ (Deleuze 2000: 16), която изразява процеса на субективизация като взаимното съотнасяне на битието и съзнанието, на външния свят и на душата, и то не непременно чрез изграждането на абсолютна идентичност в Хегеловия смисъл, а единствено и само като диференциация (Jäger 1997: 252).

В Лайбниц-Делюз абсолютната вътрешност и същина на монадата корелира с безкрайната външност на материята, доколкото заобикалящият я свят е мембраната на това вътрешно и затова то може да бъде прочетено именно като *текстура на интимното* (Badiou 2015: 44). Въпреки това никога не се стига до тоталното свързване на двата ката на бароковата къща, което, от друга страна, води до това така типично за диплата безкрайно перпетуиране.

Маниерът, с който тази дипла продължава да се дипли, а не отделните части/моменти на едно вече обединено цяло, сътворява многообразието на света и същевременно обосновава силно повлияната от Лайбниц *дивергентна теория* (Divergenz-Theorie), мислеща „композиционността на радикално хетерогенното“ (Badiou 2015: 35). Така Бадиу определя Лайбниц-Делюзиянската философия като „улавянето на един тотален и едновременно дивергентен живот“ (Ibid.: 35), доколкото тя както никога друга утвърждава един-единствен – и то *най-добрият* – свят в цялото му многообразие и надипленост (Deleuze 2000: 98).

Лайбниц-Делюзиянският свят е един глобално свързан универсум, съответно една релационална структура, в чийто *лабиринт* компасът става излишен, дори когато – или тъкмо защото, – този свят ни се показва като прозрачен и познат. Барокото е родено от и за капитализъм и затова не напуска никога големия град, който сам по себе си ще се превърне в метафора както на барока, така и на постмодерността: преплетените *пасажи* на мегаполиса, станали символ на вечното прехождане без каквато и да било възможна спирка за отдых, изразяват най-ясно останалия неразрешен парадокс на нашето съществуване, а именно – потъването ни все по-навътре и по-навътре в един свят без прозорци (Reijen 1992b: 274).

За тази особена позиция на човека в света, където макроскопичното е огледално обърнатото микроскопично (Badiou 2014: 44) и където субектът е сведен до формулата  $1/\infty$ , бароковият меланхолик пръв успява да развие една прото-постмодерна философска чувствителност, но докато универсал-

ният учен от онова време скицира оптимистичния просвещенчески проект за една хармонично функционираща универсална наука, то постмодерният невротик, разочарован многократно от подобни амбициозни проекти, предпочита да се укрие в апориите на безкрайните *пасажи* и подлезите без прозорци на анонимния град. Тези гънки и дипли не водят повече нагоре, към някаква положителна безкрайност, лежаща нейде отвъд, а стигат само до онова тъмно и несъзнателно безкрайно, намиращо се вътре в него.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Badiou, A. 2015. *Das Abenteuer der französischen Philosophie seit den 1960ern*. Übers. v. Paul Maercker, Wien: Passagen Verlag.
- Bischoff, N. 1996. *Das Kraftfeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München: Piper.
- Deleuze, G. 2000. *Die Falte. Leibniz und der Barock*. Übers. v. Johannes Schneider, Frankfurt/M: Suhrkamp.
- Flemming, V. 2014. „Einleitung“ In: *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. v. Victoria von Flemming, Alma-Elisa Kittner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 7–27.
- Heidegger, M. 1960. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart: Reclam.
- Jäger, C. 1997. *Gilles Deleuze. Eine Einführung*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Kraume, A. 2010. *Das Europa der Literatur. Schriftsteller blicken auf den Kontinent (1815–1945)*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Leibniz, G. W. 1998. *Monadologie*. Übers. u. hrsg. v. Hartmut Hecht, Stuttgart: Reclam.
- Ott, M. 2014. Erfindung und Gestaltung der unendlichen Zeit in barocken und zeitgenössischen Medien. // *Barock – Moderne – Postmoderne: ungeklärte Beziehungen*. Hrsg. v. Victoria von Flemming, Alma-Elisa Kittner, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 179–190.
- Reijen, W. 1992. Einleitung. // *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. v. Willem van Reijen, Frankfurt/M: Suhrkamp, 7–17.
- Reijen, W. 1992a. Innerlichkeit oder Begriffsarbeit? Die Barockrezeption W. Benjamins und Th. W. Adornos. // *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. v. Willem van Reijen, Frankfurt/M: Suhrkamp, 17–32.
- Reijen, W. 1992b. Labyrinth und Ruine. Die Wiederkehr des Barock in der Postmoderne. // *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. v. Willem van Reijen, Frankfurt/M: Suhrkamp, 261–291.
- Turner, B. 1992. Ruine und Fragment. Anmerkungen zum Barockstil. // *Allegorie und Melancholie*. Hrsg. v. Willem van Reijen, Übers. v. Kathrina Menke, Frankfurt/M: Suhrkamp, 202–224.
- Welsch, W. 1997. *Unsere postmoderne Moderne*. Berlin: Akademie Verlag.
- Wölfflin, H. 1908. *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance*. 4. Aufl., München: Verlagsanstalt F. Bruckmann AG.