

не на един живот в други, които не са подозирали за него. Произшествието нарича нещата с имената им, романът ги назовава само посредством това, което персонажите чувстват. Стендал не разкрива тайната на Октав: „Ще изминат векове, пише той на Мериме, преди да може да се рисува в черно и бяло.“ Страданието на Октав в такъв случай се превръща в страдание от невъзможното – по-непоправимо и не толкова остро, колкото действителното му страдание. Романът е по-истинен, защото представя една цялост и защото от отделни истинни детайли може да се създаде една лъжа. Произшествието е по-истинно, защото наранява и не е красиво. Те се сливат само при най-великите, които намират, както се казва, „поезията на истинното“.

/ Декември 1954 /

ОКОТО И ДУХЪТ

„Това, което се опитвам да преведа за вас, е по-загадъчно, заплита се в самите корени на битието, в неосезаемия източник на усещанията.“

Жан Гаске, Сезан

I

Науката бораби с нещата, но отказва да ги обитава. Тя си създава вътрешни модели за тях и извършвайки върху техните параметри или променливи позволени от дефиницията им трансформации, само от време на време се среща с действителния свят. Тя е и винаги е била възхитително активната, изобретателна, пъргава мисъл, това пристрастие да се третира цялото битие като „предмет изобщо“, т.е. едновременно като безразлично за нас и все пак предопределено за нашите умения.

Но класическата наука запазваше усещането за непрозрачност на света. Тъй като чрез своите построения възнамеряваше да постигне именно него, тя се смяташе задължена да търси някаква трансцендентна или трансцендентална основа на действията си. Новото днес - не в науката, а в една твърде разпространена философия на науката - е, че конструктивната практика се приема и представя за напълно автономна, а мисълта преднамерено се свежда до съвкупност от изобретени от самата нея техники за усвояване или улавяне. Да се мисли, значи да се опитва, да се действа; да се преобразува при единственото условие за експериментален контрол, касаещ само напълно „обработени“ явления, които нашите апарати по-скоро създават, отколкото регистрират. Оттук убиват всички разнопосочни начинания. Науката никога не е би-

ла толкова податлива на интелектуалните моги, колкото днес. Щом даден модел успее при един род проблеми, тя го опитва навсякъде. Ембриологията, биологията днес са пълни с *градиенти*, за които наистина не е ясно по какво се различават от онова, което класиците наричаха порядък или цялост, но този въпрос не се поставя, не трябва да бъде поставян. Градиентът е мрежа, която хвърлят в морето, без да знаят какво ще се улови. Или пък е тънката основа на зародиш, около която ще се извършват непредвидими кристализации. Тази свобода на действие сигурно води към преодоляването на множество празни дилеми, стига от време на време да се прави равностметка, да се пита защо инструментът някъде работи, другаде отказва, накратко - ако тази подвижна наука разбира самата себе си, ако се вижда като постройка върху основата на един непреработен или съществуващ свят, а не претендира за конституираща стойност на слепите си операции, каквато биха могли да имат „схващанията за природата“ в една идеалистическа философия. Да се каже, че по номиналното си определение светът е обектът Х на нашите действия, означава да се абсолютизира познавателната ситуация на учения, като че ли всичко, което е било или е, е било само за да се озове в лабораторията. „Операционалната“ мисъл става един вид абсолютен артифисциализъм¹, както се вижда при кибернетичната идеология, където човешките творения са производни на един естествен информационен процес, но самият той разбит според модела на създадените от човека машини. Ако този тип мислене се заеме с човека и историята и давайки си вид, че не познава известното ни, чрез съприкосновение и позиция за тях започне да ги конструира, изхождайки от няколко абстрактни признака, както правят в Съединените щати западащите културализъм² и психоанализа, тогава културата се оказва в състояние, при което вече няма истина и лъжа, отнасящи се до човека и историята, в един непробуден сън или кошмар, защото човекът наистина става оня *manipulandum*³, за който се мисли.

Мисълта на науката - мисъл от птичи поглед, мисъл за предмета изобщо - трябва да се завърне в едно предварително „има“, в пейзажа, върху почвата на осезаемия и податлив свят, такъв, какъвто той е в живота ни, за тялото ни - не

това възможно тяло, за което е допустимо да се твърди, че е информационна машина, а онова действително тяло, което наричам свое, дежурящият, мълчаливо заставащ зад моите думи и действия. Заедно с моето тяло трябва да се разкриват *асоциираните тела*, „другите“, които са не зоологически сродни с мен, а които витаят в мен и аз - в тях и заедно с които витая в едно-единствено, действително, присъстващо Битие, както никога животното не е витаело из своята територия, среда или вид. В тази изначална историчност пъргавата и импробизираща мисъл на науката ще се научи да се задълбочава в самите неща и в самата себе си, ще стане отново философия...

Ала изкуството и особено живописата черпят от този слой на непреработен смисъл, за който активизмът⁴ не иска да знае нищо. И само те го правят напълно невинно. От писателя, от философа се търси съвет или мнение, не се допуска те да оставят света в недоумение, от тях се изисква да заемат позиция, те не могат да отклонят задълженията на говорещия човек. Музиката, обратно, е много преди света и обозначимото, та да представя друго, освен скиците на Битието, приливите и отливите му, прииждането, взривяванията, вогвортежите му. Само изобразителното изкуство има право на поглед върху всяко нещо, без задължението да го преценява. Като че ли пред него повелите на познанието и действителното губят силата си. Режимите, които ругаят „изродената“ живопис, рядко унищожават картините, те ги скриват - има едно „кой знае?“, което е почти признание; упрекът в бягство рядко се отправя към художници. Никой не е укорил Сезан, че е живял скрит в Естак през войната от 1870 г., всички цитират с уважение неговото „животът е ужасно нещо“, докато и последният студент, след Ницше, направо би отхвърлил философията, ако се кажеше, че тя не ни учи да живеем величествено. Като че ли в заниманието на художника има някаква приоритетност, която надхвърля всяка друга. Той е тук, силен или слаб в живота, но безспорен суверен в своето преобразуване на света, без друга „техника“ освен тази, очите и ръцете му постоянно да виждат и рисуват, настървени да извалят от света, в който ехтят скандалите и триумфите на историята, *платна*, които не ще прибавят нищо нито към яростите, нито към надеждите на хората, но никой не роп-

тае срещу това. Каква е тогава тази тайна наука, която мой владее или търси? Това измерение, в което Ван Гог иска да отиде „по-далече“? Този фундамент на живописца и може би на цялата култура?

II

Художникът „привнася своето тяло“, казва Валери. Наистина, непонятно е как един Дух би могъл да рисува. Отдавайки своето тяло на света, художникът превръща света в живопис. За да разберем тези превъплъщения, трябва да преоткрием истинското действащо тяло, което не е къс пространство, сноп от функции, а е преплитане на виждане и движение.

Достатъчно е да видя нещо, за да мога да се насоча към него и да го достигна, дори да не знам как става това в машината от нерви. Моето подвижно тяло се осланя на видимия свят, представлява част от него и затова мога да го направлявам в областта на видимото. Освен това, вярно е и че виждането е зависимо от движението. Вижда се само онова, което се гледа. Какво би представлявало виждането без движение на очите и как тяхното движение не би разбърквало нещата, ако самото то бе спял рефлекс, ако нямаше своите антени, своето ясновидство, ако виждането не присъстваше в него отнапред? Всички мои премествания по принцип фигурират в някакво ъгълче на моя пейзаж, изобразени са върху картата на видимото. Всичко, което виждам, по принцип е в моя обсег, поне в обсега на погледа ми, отбелязано на картата на „аз мога“. Всяка от гвете карти е пълна. Видимият свят и светът на моите двигателни проекти са части на едно и също Битие.

Това необикновено застъпване, на което не се обръща достатъчно внимание, не позволява виждането да се схваща като действие на мисълта, което изпраща пред духа една картина или представяне на света като някакъв свят на иманентност и идеалност. Виждащият, потопен във видимото чрез своето тяло, самото то видимо, не си присвоява това, което вижда: той само го доближава чрез погледа, който прониква в света. А от своя страна този свят, част от който е той, не е свят в себе си или материя. Моето движение не е решение на духа, едно абсолютно умение, което би се разпореждало от

гълбините на субективното убежище за някаква промяна на местоположението, извършвана магически в протяжността. То е естественото следствие и узряването на едно виждане. Аз казвам за някоя вещ, че е задвижена, но моето тяло се движи, моето движение се разгръща. То не е в неведение спрямо себе си, не е спяло за себе си, то блика от себе си...

Загадката е в това, че моето тяло е едновременно виждащо и видимо. То, което разглежда всички неща, може също да разглежда себе си и да разпознае в онова, което вижда, „гругата страна“ на своята виждаща сила. То се вижда виждащо, докосва се докосващо, то е видимо и осезаемо за самото себе си. То е едно себе-си (*in soi*) не чрез прозрачност, както мисълта, която мисли всяко нещо само асимилирайки го, конституирайки го, трансформирайки го в мисъл, а чрез сливане, нарцисизъм, неотделимост на този, който вижда, от това, което вижда, на този, който докосва, от това, което докосва, на чувстващия от чувстваното - следователно, това себе-си е сред нещата, има лице и гръб, минало и бъдеще...

Този първичен парадокс непрестанно ще поражда други. Видимо и подвижно, моето тяло е едно от многото неща, вплетено е в тъканта на света, слепено е така, както нещата. Но тъй като вижда и се движи, то държи нещата в кръг около себе си, те са придатък или продължение на самото него, те са инкрустирани в плътта му, те са част от цялостното му определение и светът е направен от самата тъкан на тялото. Тези обрати, тези антиномии са различни начини да се каже, че виждането се взема или се извършва сред нещата - там, където едно от видимите започва да вижда и чрез виждането на всички неща става видимо за себе си, там, където неотделимостта на чувстващото и чувстваното се съхранява, както материята разтвор в кристала.

Тази интериорност не предхожда материалното устройство на човешкото тяло, нито пък е следствие от него. Ако очите ни бяха направени така, че никога част от тялото ни не попадеше под нашия поглед, или някакво дяволско устройство ни позволяваше да прекарваме ръцете си по нещата, без да можем да докосваме своето тяло, или просто ако имаме, както някои животни, странично разположени очи, без покриване на зрителните полета - такова тяло, което не би се въз-

приемало, не би се чувствало, такова почти непроницаемо тяло, което вече не би било плът, няма да е тяло на човек - в него не би имало нищо човешко. Но човешкото не възниква като резултат от съчленяването на частите ни, от разполагането на очите ни (и още по-малко от съществуването на огледала, които все пак единствени правят видимо за нас цялото ни тяло). Чрез просто сумиране на тези и други подобни случайни дадености, без които не би имало човек, не може да се получи никакъв човек. Оживяването на тялото не е съчетаване на съставлящите го части помежду им, нито пък спускане в телесния автомат на дошъл от другаде дух, което също би предполагало, че самото тяло е лишено от вътрешно съдържание и от „себе-си“. Човешко тяло присъства, когато между виждащото и видимото, между докосващото и докосваното, между едното и другото око, между едната и другата ръка се получи един вид пресичане, когато пламне искрата на чувствашо-чувстваното, когато лумне този огън, който няма да престане да гори, докато някое произшествие с тялото не разруши това, което никое произшествие не е достатъчно за да създаде ...

Но след като е дадена тази странна система на обмен, всички проблеми на живописца са налице. Те илюстрират загадката на тялото, а тя ги утвърждава. Тъй като нещата и моето тяло са от една и съща тъкан, по някакъв начин виждането им трябва да става в тях, или още, явната им видимост да се съчетава в него с една тайна видимост: „природата е във вътрешността“, казва Сезан. Качество, светлина, цвят, дълбочина са тук пред нас само защото събуждат някакво ехо в нашето тяло, защото то ги приема. Защо този вътрешен еквивалент, тази плътска формулировка на своето присъствие, която нещата пораждат в мен, да не пороги на свой ред една също така видима следа, в която всеки друг поглед да открие мотиви, поддържащи собственото му възглеждане в света? Тогава се явява видимо от втора степен, плътска същност или икона на първото. Това не е блед двойник, зрителна измама, друго *нещо*. Животните, нарисувани на стената на Ласко⁵, не са там, както пукнатините или баровиковите наслоения. Те още по-малко са *другаде*. Малко напред, малко назад, поддържани от нейната масивност, с която ловко си

служат, те кръжат наоколо, без никога да разкъсват своята недоволна верига. Наистина ще ми е трудно да кажа *къде* е картината, която разглеждам. Защото не я разглеждам като вещь, не я фиксирам в нейното място, моят поглед брои из нея като из ореолите на Битието, аз не я виждам, а по-скоро виждам според нея или заедно с нея.

Думата „образ“ е с лоша репутация, защото лекомислено се е вярвало, че рисунката е отпечатък, копие, едно второ нещо, а мисловният образ - рисунка от същия род в нашия личен вехтошарник. Но ако в действителност образът съвсем не е нещо подобно, рисунката и картината не повече от него спадат към битието в себе си (*en soi*). Те са вътрешното на външното и външното на вътрешното, което прави възможна двойствеността на чувстването, и без които никога няма да се разбере това квазиприсъствие и неминуема видимост, в които е целият проблем на въображаемото. Картината, мимиката на актьора не са допълнения, които заимствам от истинския свят, за да наблюдавам през тях прозаичните неща, когато те отсъстват. Въображаемото е много по-близо и много по-далеч от действителното: по-близо, защото е диаграмата на неговия живот в моето тяло, неговата пулпа или плътското му опако, за пръв път изложени на погледите и в този смисъл, както прямо е казал Джакомети: „Онова, което ме интересува във всяка живопис, е подобие, т.е. това, което е подобие за мен: това, което ме кара да разбуля малко външния свят“⁶. Много по-далеч, защото картината е аналог само чрез тялото, защото тя не предоставя на духа случай да премисли конститутивните връзки на нещата, а предлага на погледа следите от вътрешното виждане, за да ги съедини, и на виждането - онова, което го застила отвътре: въображаемата текстура на реалното.

Ще кажем ли тогава, че има някакъв поглед отвътре, някакво трето око, което вижда картините и дори мисловните образи, така както говорят за трето ухо, което долавя външните съобщения през глъчката, достигаща до нас? Каква полза, когато цялата работа е да се разбере, че нашите очи от плът вече са нещо повече от рецептори за светлините, цветовете и линиите: те са компютри на света, които имат гарбата на виждането, както се казва, че способният човек има

дарба за езиците. Разбира се, тази дарба се заслужава чрез упражняване и художникът не придобива своето виждане сам, нито за няколко месеца. Въпросът не е в това: ранно или късно, спонтанно или формирано в музея, неговото виждане във всички случаи се учи само виждайки, учи се единствено от самото себе си. Окоето вижда света и това, което липсва на света, за да бъде картина, и това, което липсва на картината, за да бъде самата тя, и върху палитрата - очаквания от картината цвят, и после вижда завършената картина, която отговаря на всички тези липси, вижда и картините на другите - други отговори на други липси. Не може да се направи изчерпателна инвентаризация на видимото, също както на възможните употреби на един език и дори само на неговия речник и неговите обрати. Самозавиждащ се инструмент, средство, което създава своите цели, окоето *е това, което* е било развълнувано от определено въздействие на света и го възстановява във видимото чрез следите на ръката. В каквато и цивилизация да се ражда, от каквито и да са вярвания и мотиви, от каквито и да са мисли, с каквито и церемонии да се обгражда, и дори когато изглежда отдадена на нещо друго, от Ласко до гнес, чиста или приложна, фигуративна или не, живописта никога не е посветена на друга загадка освен тази на видимостта.

Казаното тук се превръща в триизъм: светът на художника е един видим свят, никакъв друг освен видим, един почти безумен свят, тъй като е завършен, макар да е само частичен. Живописта събужда, довежда до последната му степен вълнуването, което е самото виждане, защото да виждаш, означава *да имаш от разстояние*, а живописта разпространява странно притежание до всички аспекти на Битието, които по някакъв начин трябва да се направят видими, за да влязат в нея. Когато младият Беренсон говореше по повод на италианската живопис за някакво припомняне на тактилните данни, той едва ли можеше да греши повече: живописта не припомня нищо, нито тактилно, нито друго. Тя прави нещо съвсем различно, почти обратното: дарява съществуване на онова, което профанното виждане смята за невидимо, прави така, че да не ни е нужно „мускулно усещане“, за да имаме обемността на света. Това хищно виждане отвъд „видимите гадености“ обработва една текстура на Битието, чиито дъскрет-

ни сетивни съобщения са само пунктуации или цезури и която окоето обитава, както човек - своя дом.

Да останем при видимото в тесния и прозаичен смисъл: който и да е художникът, *докато рисува*, той практикува някаква магическа теория на виждането. Той трябва да приеме, че нещата преминават в него или, според саркастичната алтернатива на Малбрани, че духът излиза през очите, за да се разходи сред нещата - защото той не престава да сверява своето виждане с тях. (Нищо не се променя, ако не рисува от натура: във всички случаи той рисува, защото е видял, защото светът поне веднъж е гравирал в него шифрите на видимото.) Той трябва също да признае, че както казва един философ, виждането е огледало или концентрация на вселената или че, както казва друг, чрез него *ιδίος κόσμος* води към един *κοινός κόσμος*⁷, накрая, че там в сърцето на света и тук в сърцето на виждането има едно и също или, ако държите, *подобно* нещо, но с едно ефективно подобие, каквото е родството, генезисът, метаморфозата на битието в неговото виждане. Самата планина се показва оттам на художника, нея той разпознава с поглед.

Какво въщност се иска от нея? Да разкрие средствата, само на видимото, чрез които пред очите ни тя става планина. Светлина, отблясъци, сенки, отражения, цвят - всички тези обекти на търсенето не са напълно реални: както фантомите те имат само визуално съществуване. Те дори са само на прага на профанното виждане, не всеки ги вижда. Погледът на художника ги пита как постъпват те, за да се появи внезапно нещо, и то това нещо, за да се композира този талисман на света, за да ни накарат да виждаме видимото. Ръката в „Нощна стража“⁸ наистина сочи към нас, докато сянката ѝ върху тялото на капитана ни я представя едновременно в профил. В пресичането на двата несъчетаеми ракурса се крие пространствеността на капитана. Всеки човек, който има очи, е бил някога свидетел на тази игра на сенки или други подобни. Именно тя му е позволявала да вижда нещата и пространството. Но тя действа в него без него, скрива се, за да покаже нещото. За да видим нещото, не трябва да виждаме играта. Видимото, в профанния смисъл, забравя своите предпоставки, почива върху една пълна видимост, която трябва

ва да се пресъздаде и която освобождава пленените в нея фантоми. Съвременните художници, както се знае, са преодолели много от тях и са добавили доста глухи ноти към официалната гама на нашите средства за виждане. Но питането на живописца във всеки случай визира този скрит и трескав генезис на нещата в нашето тяло.

Тогава това не е въпрос на този, който знае, към този, който е невежа, въпрос на учителя в училище. Това е въпрос на този, който не знае, към едно виждане, което знае всичко, което не ние вършим, а се върши в нас. Макс Ернст (и сюрреализмът) с право казват: „Както ролята на поета след проловутото писмо на яснобигеца се състои в писане под диктовка на онова, което се мисли, което се артикулира в него, ролята на художника е да очертава и да проектира това, което в него се вижда.“⁹ Художникът живее запленил. Най-присъщите му действия - неговите жестове, шрихите, на които само той е способен и които ще бъдат открития за останалите, защото според тях липсите са други - му се струват произтичащи от самите неща, както очертанията на съзвездията. Между него и видимото роли не неизбежно се разменят. Затова толкова много художници са казвали, че нещата ги гледат, както Андре Маршан, след Клее: „В една гора много пъти съм чувствал, че не аз гледам гората. В някои дни усещах, че гърбетата ме разглеждат и ми говорят... Аз стоях там слушащ... Вярвам, че художникът трябва да бъде проникнат от вселената, а не да иска да проникне в нея... Аз очаквам вътрешно да бъде потопен, затрупан. Може би рисувам, за да се измъкна.“¹⁰ Това, което се нарича вдъхновение, би трябвало да се разбира буквално: наистина има вдишване и издишване на Битието, дишане в Битието, действие и страст, тъй трудно отделими, че вече не се знае кой вижда и кой е виждан, кой рисува и кой е рисуван. Казват, че човек се ражда в момента, когато онова, което в лоното на майчиното тяло е било видимо само виртуално, стане едновременно видимо за нас и за себе си. Видянето на художника е едно непрестанно раждане.

Бихме могли да потърсим в самите картини една фигуративна философия на виждането и нещо като негова иконография. Не е случайност например, ако в холандската живопис (и в много други) един пуст интериор често е „смяян“ през

„кръглото око на огледалото“.¹¹ Този предчовешки поглед е емблемата на погледа на художника. По-пълно от светлините, сенките, отблясъците, отразеният образ скицира в нещата работата на виждането. Както всички други технически предмети, както инструментите, както знаците, огледалото възниква върху отворения маршрут от виждащото тяло до видимото тяло. Всяка техника е „техника на тялото“. Тя очертава и усилва метафизическата структура на плътта ни. Огледалото се появява, защото аз съм виждащо-видимо, защото има една рефлексивност на осезаемото, която то превежда и удвоява. Чрез него външното за мен се допълва, всичко най-скрито, което имам, минава в това лице, това плоско и затворено същество, което още отражението ми във водата ме караше да предугаждам. Шилдер¹² забелязва, че пушейки лула пред огледалото, аз усещам гладката и гореща повърхност на гърбното не само там, където са пръстите ми, но също и в тези отразени пръсти, тези само видими пръсти в дълбочината на огледалото. Фантомът от огледалото влачи навън моята плът и така всичко, което е невидимо в моето тяло, може да проникне в другите виждани от мен тела. Отсега нататък моето тяло може да включва сегменти, взети от другите, както моята субстанция преминава в тях; човекът е огледало за човека. Колкото до огледалото, то е оръдието на една универсална магия, която превръща нещата в зрелища, зрелищата в неща, мен в другия и другия в мен. Художниците често са бленували над огледалата, защото в този „механичен трик“, както и в този на перспективата¹³, те разпознават метаморфозата на виждащото и видимото, която е дефиницията на нашата плът и тази на тяхното призвание. Ето защо те също така често са обичали (още обичат: вижте рисунките на Матис) да изобразяват самите себе си, когато рисуват, добавяйки така към това, което виждат, онова, което нещата виждат от тях, сякаш за да удостоверят, че има едно тотално или абсолютно виждане, извън което не остава нищо и което се затваря върху тях самите. Как да се назоват, къде да се разположат в света на разбирането тези окултни действия и еликсирите, иголите, приготвени от тях? За описаната в *Погнусата*¹⁴ усмивка на мъртвия от много години монарх, която продължава да се създава и да се пресъздава от повърх-

ността на едно платно, съвсем не е достатъчно да се каже, че тя е там като образ или като същност: тя е там, с цялата си жизненост, щом аз погледна картината. „Мигът на света“, който Сезан искаше да нарисува и който отдавна е отминал, неговите платна продължават да ни го връщат и неговата планина Сент-Виктоар отново и отново се пресъздава от единия край на света до другия, по различен начин, но не по-малко живо, отколкото в твърдата скала над Екс. Същност и съществуване, въображаемо и реално, видимо и невидимо - живописиста разбърква всичките ни категории, разгъвайки своята илюзорна вселена от плътски същности, от действителни подобия, от неми значения.

III

Колко по-ясно щеше да е всичко в нашата философия, ако можеше да се прогонят тези фантоми, да бъдат превърнати в илюзии или възприятия без обект, в периферия на един недвусмислен свят! „Диоптриката“ на Декарт е такова начинание. Тя е наричник на мисълта, която не желае повече да преследва видимото и решава да го реконструира според своя модел. Струва си трудът да припомним този опит и този провал.

Не е негова грижата да се проследи виждането. Въпросът е да се знае „как става то“, но само доколкото е необходимо, за да се измислят в случай на нужда някои „изкуствени органи“¹⁵, които го коригират. Разсъждението е не толкова за светлината, която виждаме, колкото за тази, която влиза в очите ни отвън и предизвиква виждането; и то ще се ограничи до „две или три сравнения, които помагат то да се схване“ по начин, който обяснява известните му свойства и позволява да се изведат други¹⁶. При този подход най-добре е светлината да се мисли като действие чрез контакт, като това на нещата върху бастуна на слепеца. Слепите, казва Декарт, „виждат с ръце“¹⁷. Картезианският модел на виждането е докосването.

Той тутакси ни освобождава от действието на разстояние и от тази вездесъщност, в която е цялата трудност при виждането (а също и цялото му достойнство). Защо да блещуваме сега за отраженията, за огледалата? Тези нереални двой-

ници са разновидност на нещата, реални ефекти, като отскачането на топка. Ако отражението е подобно на самото нещо, то е защото действа върху околното приблизително както нещото. То мами око, поражда възприятие без обект, обаче не засяга идеята ни за света. В света има самото нещо и извън него това друго нещо, което е отразеният лъч и което се оказва, че е в закономерно съответствие с първото, т.е. два индивиди, свързани външно чрез причинността. Приликата на нещото и отразения му образ е само външно обозначение, принадлежащо на мисълта. Съмнителното отношение на прилика е ясно проективно отношение на самите неща. Картезианецът не се вижда в огледалото: той вижда един манекен, едно „външно“, за което има всички основания да мисли, че и другите виждат така, но което нито за него, нито за тях е плът. Неговият „образ“ в огледалото е ефект от механиката на нещата; ако той се разпознава в него, ако намира „прилика“, тази връзка е изтъкана от неговата мисъл, в отразения образ няма нищо от него.

Няма я вече силата на иконите. Колкото и живо да ни „представя“ горите, градовете, хората, битките, бурите, гравюрата не ги наподобява: тя е само малко мастило тук и там по хартията. Тя едва удържа фигурата на нещата, фигура, сплескана в една равнина, деформирана, и която *трябва* да бъде деформирана - квадратът в ромб, кръгът в овал, - *за да* представя обекта. Тя е техен „образ“ само при условие, че не им „прилича“¹⁸. Щом не е чрез прилика, как действа тя? Както го правят знаците и думите, „които по никакъв начин не приличат на означаваните от тях неща“, тя „подтиква мисълта ни“ да „схваща“¹⁹. Гравюрата ни дава достатъчно признаци, недвусмислени „средства“ за формиране на идея за нещото, която не идва от иконата, а се ражда в нас „по повод“ на нея. Магията на интенционалните възприятия чрез еманации на предметите, старата идея за ефективната прилика, наложена от огледалата и картините, губят последния си аргумент, ако цялата сила на картината е тази на предложението ни за четене текст, без никакво сближаване на виждащото и видимото. Не ни е дадено да разберем как рисунката на нещата в тялото би могла да им позволи да се *разкрият* на душата - неизпълнима задача, защото приликата на тази рисунка с неща-

та на свой ред би трябвало да бъде видяна, биха ни трябвали „други очи в нашия мозък, с които да я възприемем“²⁰, и целият проблем за виждането остава, ако се приемат тези призори (*simulacres*), блуждаещи между нещата и нас. Очертаното от светлината в очите ни и оттам в мозъка ни наподобява видимия свят не повече от гравюрите. От нещата до очите и от очите до виждането не преминава нищо повече, отколкото от нещата до ръцете на слепеца и от ръцете до мисълта му. Виждането не е метаморфоза на самите неща в тяхното виждане, двойна принадлежност на нещата към големия свят и към един малък частен свят. То е мисъл, стриктно дешифрираща получените в тялото знаци. Приликата е резултатът на възприятието, а не неговата причина. А мисловният образ - това ясновидство, което ни връща отсъстващото като присъстващо - не е ли в още по-голяма степен нещо като пробив към сърцето на Битието: той също е мисъл, която, опирайки се на недостатъчните този път телесни следи, ги кара да кажат повече, отколкото означават. От бленувания свят на аналогията не остава нищо...

Интересното за нас в тези прочути анализи е, че те правят осезаемо това, че всяка теория на живописата е метафизика. Декарт не говори много за живописата и може да се стори неправомерно наблягането на казаното в две страници за гравюрите. И все пак, дори това, че я споменава само мимоходом, е многозначително: за него живописата не е централна операция, която допринася да бъде определен нашият достъп до битието; тя е модалност или вариант на мисленето, дефинирано канонически чрез интелектуалното притежание и очевидността. В малкото, казано за нея, се изразява именно този избор и едно по-внимателно изучаване на живописата би очертавало друга философия. Многозначително е също, че говорейки за „картините“, той взема като типична рисунката. Ще видим, че цялата живопис е представена във всяко от своите изразни средства: има една рисунка, една линия, които обхващат всички нейни волности. Но това, което допада на Декарт в гравюрите, е, че те запазват формата на предметите или най-малкото ни представят достатъчно знаци за тях. Те дават едно представяне на предмета чрез неговата външност или неговата обвивка. Ако беше изследвал другия и по-дълбок

достъп към нещата, които ни дават вторичните качества, и по-специално цветът, доколкото тяхното послание се разбира от нас и без да има закономерна или проективна връзка между тях и истинските свойства на нещата, той би се оказал пред проблема за една универсалност и откритост на нещата без понятия и би бил принуден да потърси как нерешителният шепот на цветовете може да ни представя нещата, горите, бурите, най-накрая света, и може би да включи перспективата, като частен случай на някаква по-обхватна онтологическа способност. Но за него от само себе си се разбира, че цветът е орнамент, украса, че цялата сила на живописата почива върху тази на рисунката, а тази на рисунката - върху закономерната връзка между нея и пространството в себе си, изразена в перспективната проекция. Прочутата фраза на Паскал за фриivolността на живописата, при която сме привлечени от образи, чийто оригинал не би ни трогнал, е едно картезианско изказване. За Декарт е очевидно, че могат да се рисуват само съществуващи неща, че тяхното съществуване е да бъдат протяжни и че рисунката прави възможна живописата, правейки възможно представянето на протяжността. Тогава живописата е само хитрина, която, като представя на очите ни една проекция, подобна на тази, която нещата биха изчертали в тях и изчертават при обичайното възприятие; тя ни кара да виждаме в отсъствие на истинския обект, така както виждаме истинския обект в живота, и по-специално ни кара да виждаме пространството там, където го няма.²¹ Картината е нещо плоско, което изкуствено ни дава това, което бихме виждали в присъствието на неща „на различни нива“, защото ни дава чрез височината и ширината достатъчно квакритични знаци за липсващото измерение. Дълбочината е едно трето измерение, изведено от другите две.

Нека се спрем върху нея, струва си трудът. Най-напред, в дълбочината има нещо парадоксално: аз виждам предмети, които се скриват един друг и които следователно не виждам, защото са един зад друг. Аз я виждам, но тя не е видима, защото се измерва от нашето тяло до нещата, а ние сме долепени към него... Тази загадка е мнимата загадка, аз в действителност не виждам дълбочината или ако я виждам, тя е само една различна ширина. На линията, която свързва очите ми с хо-

ризонта, предният план скрива напълно другите и ако смятам, че виждам отстрани предметите, подредени така, че да не се припокриват напълно: тогава аз ги виждам във един от друг, в една другояче отчетена ширина. Човек винаги е отсам или отвъд дълбочината. Нещата никога не са едно зад друго. Застъпването и латентността не влизат в определението на нещата и изразяват само моята непонятна солидарност с едно от тях - моето тяло. Дори в тях да има нещо позитивно, това са мисли, които аз формирам, а не атрибути на нещата: аз знам, че в същия момент, друг човек, разположен другаде - или още по-добре: Бог, който е навсякъде, - би могъл да преодолее тяхната скритост и да ги види разгнати. Това, което наричам дълбочина, е нищо или пък е моята причастност към едно Битие без ограничение, а най-напред - към битието на пространството извън всяка гледна точка. Нещата се застъпват едно върху друго, защото са едно извън друго. Доказателството за това е, че гледайки някаква картина, аз мога да видя дълбочина, каквато, всеки ще се съгласи, картината не притежава, и тя организира за мен илюзията за една илюзия... Това битие в две измерения, което ме кара да видя още едно, е пробитото битие, прозорец, както биха казали хората от Ренесанса... Но прозорецът в крайна сметка се отваря само към *partes extra partes*²², към височината и ширината, видяни в една друга плоскост, към абсолютната позитивност на Битието.

Пространството без скритост, което във всяка своя точка е това, което е, ни повече, ни по-малко, тази тъждественост на Битието поддържа анализирането на гравюрите. Пространството е „в себе си“ или по-скоро то е свършеното „в себе си“, неговата дефиниция е да бъде „в себе си“. Всяка точка от пространството е и се мисли там, където е, едната тук, другата там, пространството е очевидността на „там, където“. В него ориентация, поляриност, обгръщане са вторични феномени, свързани с моето присъствие. То почива абсолютно в себе си, навсякъде е равно на себе си, хомогенно и например неговите измерения по определение са взаимозаменяеми.

Както всички класически онтологии и тази издига някои свойства на нещата до структура на Битието, в което е вярна и погрешна; би могло да се каже, като се обърне изразът на Лайбниц: вярна в това, което отрича, и грешна в това, което

утвърждава. Пространството на Декарт е вярно спрямо една подчинена на емпиричното мисъл, която не смее да конструира. Отначало пространството е трябвало да се идеализира, да се схване това свършено в своя род, ясно, податливо и хомогенно битие, което мисълта обхваща без гледна точка и пренася изцяло в три перпендикулярни оси, за да може един ден да се открият границите на конструирането, да се разбере, че пространството няма три измерения, нито повече, нито по-малко, както едно животно има две или четири лапи, че при различните метрики размерностите са извлечени от една измеримост, от едно полиморфно Битие, което ги утвърждава всичките, без да бъде напълно изразено в никоя от тях. Декарт имаше основание да освободи пространството. Неговата грешка беше, че го издигна до едно напълно позитивно битие, отвъд всяка гледна точка, всяка латентност, всяка дълбочина, лишено от истинска плътност.

Той е имал основания да се вдъхновява и от перспективните техники на Ренесанса: те са окуражили живописата свободно да провежда експерименти с дълбочината и изобщо с представянята на Битието. Те нямаше да са грешни, ако не претендираха да приключат изследването и историята на живописата, създавайки една точна и безпогрешна живопис. Панофски е показал, че за хората от Ренесанса²³ този ентусиазъм не е лишен от злонамереност. Теоретиците се опитвали да забравят сферичното визуално поле на гребните, тяхната ъглова перспектива, която свързва видимата големина не с разстоянието, а с ъгъла, под който виждаме обекта, наричана презрително от тях *perspectiva naturalis* или *communis*, в полза на една *perspectiva artificialis*²⁴, способна по принцип да служи за основа на една точна конструкция, и за да затвърдят този мит, стигнали дотам да цензурират Евклид, пропускайки в своите преводи VIII теорема, която им пречела. Самите художници знаели от опит, че никоя от техниките на перспективата не е точно решение, че няма проекция на съществуващия свят, която да го съхранява във всяко отношение и да заслужава да стане фундаментален закон на живописата, и че линейната перспектива съвсем не е крайна точка, а напротив - открива пред живописата множество пътища: с италианците, този на представянето на обекта, но и с тези на

Hochraum, на *Nachraum*, на *Schrägraum*²⁵, художниците от Сера ... Така плоската проекция не винаги подбужда нашата мисъл да преоткрива истинската форма на нещата, както е вярвал Декарт: след определена степен на деформация, тя, напротив, отпраща към нашата гледна точка: колкото го нещата, те бягат в една отдалеченост, която никоя мисъл не преодолява. Нещо в пространството убягва от нашите опити да го обозрем. Истината е, че никое установено изразно средство не решава проблемите на живописца, не я трансформира в техника, защото никоя символична форма никога не функционира като стимул: там, където тя работи и действа, то е съвместно с целия контекст на творбата, а не чрез средствата на зрителната измама. *Stilmoment*²⁶ никога не освобождава от *Wermoment*²⁷. Езикът на живописца не е „поставен от Природата“: той трябва да се прави и преправя. Перспективата от Ренесанса не е безпогрешен „трик“: тя е само частен случай, гата, момент в едно поетично оформяне на света, което продължава и след нея.

Все пак Декарт не би бил Декарт, ако беше мислил да *елиминира* загадката на виждането. Няма виждане без мисъл. Но не е *достатъчно* да се мисли, за да се вижда: виждането е едно обусловено мислене, то се ражда „по случай“ това, което става в тялото, то е „подбуждено“ за мислене от него. То не избира да бъде или да не бъде, дали да мисли това или онова. То трябва да носи в сърцето си тази тежест, тази зависимост, която не може да гоиде чрез преливане отвън. Определени събития в тялото са „дадени по природа“, за да ни позволят да виждаме това или онова. Мисълта на виждането функционира според една програма и един закон, които не си е задала, тя не владее собствените си предпоставки, не е напълно присъстваща, напълно действителна мисъл, в нейния център има една загадъчна пасивност. Тогава, ситуацията е следната: всичко, което се казва и мисли относно виждането, го превръща в мисъл. Когато например искаме да разберем как виждаме положението на обектите, нямаме друга възможност освен да предполагаме, че душата е способна, знаейки къде са частите на нейното тяло, да „прехвърля оттам своето внимание“ към всички точки на пространството, които са по продължението на членовете му²⁸. Но това все още е само един

„модел“ на събитието. Защото как тя знае това пространство на нейното тяло, което разпростира към нещата, онова първо *тук*, от което ще дойдат всичките *там*? То не е произволен образец на протяжност като тях, а е мястото на тялото, което тя нарича „свое“, място, което обитава. Тялото, което тя одушевява, не е за нея един обект между многото обекти и тя не извлича от него цялото останало пространство, под формата на имплицитна предпоставка. Тя мисли според него, не според себе си, и в естествения пакт, който я обединява с него, са уговорени също и пространството, и външното разстояние. Ако при дадена степен на акомодация и конвергенция на окото, душата съзира определено разстояние, мисълта, която извлича второто отношение от първото, е сякаш вписана вътре в нас от незапомнени времена: „И това ни се случва постоянно, без изобщо да размишляваме за него, също както, когато стиснем нещо с ръката си, ние я нагласяваме към големината и формата на това тяло и го усещаме посредством нея, без за това да е нужно да мислим за нейните движения.“²⁹ За душата тялото е родното ѝ място и матрицата на всяко друго съществуващо пространство. Така виждането се удвоява: има едно виждане, върху което размишлявам, без да мога да го мисля другояче, освен като мисъл, преглед на Духа, съждение, четене на знаци. Има и още виждането, собственено само назовавано или произведено в мисъл, виждане, свито в собственото тяло, за което можем да имаме идея само като го упражняваме, и което въвежда между пространството и мисълта автономното ниво на съчетанието от душа и тяло. Загадката на виждането не е елиминирана: тя е отпратена от „мисълта на виждането“ към виждането в действие.

Това фактическо виждане и съдържащото се в него „има“ все пак не обръкват философията на Декарт. Бидейки мислено ведно с тялото, то по дефиниция не може да бъде мислено наистина. То може да бъде практикувано, да бъде упражнявано и, така да се каже, да бъде осъществявано, но от него не може да се извлече нищо, което да заслужава да бъде наречено вярно. Ако, както принцеса Елизабет³⁰, непременно искаме да мислим нещо за него, не ни остава друго освен да се върнем отново към Аристотел и схоластиката, схващайки мисълта като телесна, нещо, което не е понятно, но е единственият на-

чин да формулираме пред разбирането единството на душата и тялото. Но в действителност е абсурдно сместа от разбиране и тяло да се подлага на чистото разбиране. Тези мними мисли са емблемите на „употребата на живота“, говорещите гербове на този съюз и те са легитимни при условие, че не ги приемаме за мисли. Това са указания за един порядък на съществуване - на съществуващия човек, на съществуващия свят - който ние не сме натоварени да мислим. Той не бележи върху нашата карта на Битието някаква *terra incognita*, не ограничава обхвата на нашите мисли, защото също като тях е подгържан от една Истина, която обосновава неговия мрак, както нашите просветления. Трябва да се стигне дотук, за да се открие у Декарт нещо като метафизика на дълбочината: защото ние не присъстваме на раждането на тази Истина, божественото битие за нас е бездна... Бързо преминала тръпка: за Декарт сондирането на тази бездна е също така напразно, както да мислим пространството на душата и дълбочината на видимото. По всички тези теми сме дисквалифицирани служебно. Такава е тайната на картезианското равновесие: метафизика, която ни дава решаващи основания повече да не правим метафизика, валидизира нашите очевидности, ограничавайки ги, и отваря мисълта ни, без да я разкъса.

Тайната сякаш е изгубена завинаги: ако преоткрием някакво равновесие между науката и философията, между нашите модели и мрака на това „има“, то ще трябва да е ново равновесие. Съвременната наука е отхвърлила както наложените от Декарт ограничения на полето ѝ, така и техните оправдания. Тя вече не претендира, че моделите, които изобретява, са изведени от атрибутите на Бога. Дълбочините на съществуващия свят и на непостижимия Бог не идват да подплатят баналността на „технизирания“ мисъл. Заобикалянето през метафизиката, което Декарт все пак е направил веднъж в живота си, в науката се пропуска: тя тръгва оттам, където той е стигнал. Под името „психология“ операционалната мисъл претендира за областта на контактуването ни със самите нас и със съществуващия свят, която Декарт запазваше за един сън, но несводим опит. Тя е фундаментално враждебна към философията, като мисъл за контакта, и ако открива смисъл в нея, то ще е заради прекалената ѝ своевол-

ност, когато след въвеждането на всевъзможни понятия, които според Декарт биха спадали към смътната мисъл - качество, степенна структура, единство на наблюдателя и наблюдаваното, - тя внезапно установи, че изобщо не може да се говори за всички тези неща като за *constructa*. Междувременно философията се задържа срещу нея, затъвайки в това измерение на съчетанието от душа и тяло, на съществуващия свят, на дълбинното Битие, което Декарт отвори и веднага затвори. Нашата наука и нашата философия са две продължения, верни и неверни на картезианството, две чудовища, родени от неговото разчленяване.

За нашата философия остава единствено да предприеме проучване на действителния свят. Ние сме съчетание на душа и тяло, значи трябва да имаме някаква идея за това съчетание: на това знание за позиция или ситуация Декарт дължи онова, което казва за него, или това, което понякога казва за присъствието на тялото „срещу душата“ или за това на външния свят „в края“ на ръцете ни. Тук тялото вече не е средство на виждането и докосването, а тяхно вместилище. Нашите органи далеч не са инструменти, напротив - нашите инструменти са допълнителни органи. Пространството вече не е това, за което говори *Диоптриката*, мрежа от връзки между обектите, такова, каквото го вижда един трети, свидетел на моето виждане, или един геометър, който го реконструира и съзерцава, а е едно пространство, отчитано от мен като нулева точка или степен на пространствеността. Аз не го виждам според външната му обвивка, виждам го отвътре, обхванат съм от него. Освен всичко, светът е около мен, не пред мен. Светлината е преоткрита като действие на разстояние и вече не е сведена до действие чрез контакт, с други думи, схваната, както може да бъде от тези, които не виждат. Виждането отново поема своята фундаментална власт да проявява, да показва повече от самото себе си. И тъй като ни е казало, че малко мастило стига, за да може да видим гори и бури, то трябва да има *свое* въображение. Неговата трансцендентност вече не е делегирана на един четящ дух, който дешифрира попаденията на светлината - нещо върху мозъка, и който би го правил също така добре, дори да не обитаваше никакво тяло. Вече не става дума да се говори за прос-

транството и светлината, а да се заставят да говорят пространството и светлината, които са тук. Нескончаем въпрос, защото самото виждане, към което е агресивен, е въпрос. Всички смятани за приключени изследвания се отварят отново. Какво е дълбочината, какво е светлината, *τί το όν*³¹ - какво са те не за духа, обособен от тялото, а за този, за който Декарт казва, че се разпростира в него - и накрая не само за духа, но за самите тях, защото те ни пронизват и обгръщат?

Обаче, точно тази философия, която трябва да се създаде, вдъхновява художника - не когато той изказва мнения за света, а в момента, когато неговото виждане се превръща в жест, когато, ще каже Сезан, той „мисли в живопис“³².

IV

Цялата съвременна история на живописата, нейното усилие да се освободи от илюзорността и да постигне собствени си мащаби имат метафизическо значение. И дума не може да става това да бъде доказано. Не поради основания, извлечени от границите на обективността в историята и неизбежната множественост на интерпретациите, която не би допуснала свързването на една философия и едно събитие: въпросната метафизика не е корпус от отделни идеи, за който бихме търсили индуктивни потвърждения в емпирията, а в плътта на случайното има една структура на събитието, едно характерно за сценария свойство, които не пречат на множествеността на интерпретациите и даже са нейно дълбоко основание, тъй като превръщат събитието в трайна тема на историческия живот и те имат право на философски статут. В някакъв смисъл, всичко, което е можело да се каже и което ще се каже за Френската революция, винаги е било и е в нея, в тази вълна, обрисуваша се на фона на разпокъсаните факти, с пияната от миналото и гребена на бъдещето, и нейните нови представяния винаги се дават и ще се дават *чрез внимателно разглеждане на нейното развитие*. Що се отнася до историята на творбите, поне на великите, смисълът, който по-късно им се придава, се извлича от самите тях. Самата творба е открила полето, в което изниква под нов облик,

тя самата се преобразява и става продължението; нескончаемите реинтерпретации, на които тя е *легитимно* податлива, я променят само в самата нея и ако под явното съдържание историята открива добавката и пласта от смисъл, текстурата, подготвила дългото и бъдеще, то този активен начин да бъде, тази възможност, която той разкрива в творбата, този монограм, който той открива в нея, са основа за една философска медитация. Но тази работа изисква дългогодишна близост с историята. За да я изпълним, не ни достига нито компетентност, нито място. Тъй като мощта или плодovitостта на творбите надхвърля всяка позитивна връзка на причинност и приемственост, допустимо е някой профан, позовавайки се на спомена за няколко картини или книги, да каже как живописата се вместила в неговите размишления и да отбележи чувството си за дълбока дисхармония, за разместване във връзките на човека и Битието, когато противопостави цяло вселената на класическата мисъл с търсенията на модерната живопис. Един вид история чрез пряк досег, която може би не надхвърля границите на една личност, но все пак дължи всичко на общуването с другите ...

„Мисля, че Сезан е търсил дълбочината през целия си живот“ - казва Джакомети³³, а Робер Делоне: „Дълбочината е новото вдъхновение“³⁴. Четири века след „решенията“ на Ренесанса и три века след Декарт, дълбочината е все така нова и изисква да бъде търсена не „веднъж в живота“, а цял живот. Не може да става въпрос за лишения от загадъчност интервал между близките и далечните дървета, който бих видял от самолет. Нито пък за припокриването на нещата, което една перспективна рисунка ми показва ясно: тези два изгледа са твърде експлицитни и не поставят никакъв въпрос. Загадката е в тяхната връзка, в онова, което е между тях, в това, че виждам нещата всяко на неговото място точно защото се засенчват едно друго, в това, че си съперничат пред моя поглед точно защото всяко е на своето място - в тяхната екстериорност, откривана в затвореността им, и във взаимната им зависимост, откривана в тяхната автономност. За така разбираната дълбочина вече не може да се каже, че е „третото измерение“. Преди всичко, ако тя беше едно от измеренията, щеше да е първото: определени форми и равнини има