

ФИЛОСОФИЯ

5 - 2005
година XIV

Двумесечно научно-методическо
списание

Издание на Главна редакция
на педагогическите издания
към МОН



СЪДЪРЖАНИЕ

ЕВРОПЕЙСКИ ФИЛОСОФИ

- Биография на Юлиус Евола 3
Юлиус Евола – Да оседлаеш тигъра 5

МЕТАФИЗИКА И МЕТОДОЛОГИЯ

- Росен Люцканов** – Метафизика на живота 13
Ина Димитрова – Когнитивният обрат в социалните науки
и проблемът за рефлексивността 20
Иван Върбанов – Априоризмът като епистемологическа програма
в икономическата наука 27

ФИЛОСОФИЯ НА РЕЛИГИЯТА

- Мария Иванова** – „Иов-ситуация“ – абсурдът и силата на вярата 33

ФИЛОСОФИЯ И ИЗКУСТВО

- Васил Пенчев** – Хайдегер за картината „Сикстинската мадона“ 42
Анна Бошнакова – Музикалната епистемология на Аристоксен 47

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

- Стефан Василев (Васев)** – Културата като гносеология
или гносеологията като култура 52

СТУДЕНТСКО ТВОРЧЕСТВО

- Росен Рачев** – Петър Чаадаев 59

ХАЙДЕГЕР ЗА КАРТИНАТА «СИКСТИНСКАТА МАДОНА»

ВАСИЛ ПЕНЧЕВ

Повод за Хайдегер да напише тази твърде кратка бележка (две страници) са думи на Теодор Хетцер, с когото Хайдегер е „седял на един чин във Фрайбургската гимназия“.¹

Думите на съученика са следните: «Сикстинската мадона» ... «не е свързана с една църква и не изисква да бъде показвана с определено поставяне»² Вероятно Теодор Хетцер има предвид, че тази картина в качеството си на шедьовър се възвисява над околната обстановка – каквато и да е тя – и не се нуждае от особено място или начин на показване.

В крайна сметка Хайдегер заключава обратното. Мястото за показване на «Сикстинската мадона» „е винаги олтар на някоя църква. Тя принадлежи на образа и обратно. Уникалното събитие на образа необходимо съответства на единствеността на незабележимото място в една от многото други църкви. Тази църква на свой ред – а това значи и всяка дадена църква от нейния вид – всички те призовават към уникалния прозорец на единствения по рода си образ. Той основава и завършва зданието на църквата.“³

Следователно според Хайдегер той, този образ – на Мадоната, – основава и завършва зданието на църквата. Зданието на църквата фокусира и привлича обкръжението върху явяването на битието. Битието е това, което съществува и което не съществува, но то може да се покаже за човешките същества, които съществуват, само като нещо вътъркало в съществуването си несъществуване – следователно като про-

изведение на изкуството. Битието е в картината по толкова явен начин, че множество хора могат да почувстват или забележат това.

Фокусирането, което извършва църквата, няма да има смисъл, ако отсъства фокусът – явяването на битието. Така тя основава зданието ѝ. Основите на сградата са сложени, защото се знае, че там ще има фокус. И него винаги го има – олтарът. Ако го няма, зданието на църквата ще бъде незавършено в смисъл, че няма да бъде проход към битието. На олтара – дали «Сикстинската мадона», или не – винаги има икона, която е фокус към битието.

Следователно в този шедьовър се наслагват два фокуса – на Богородица с Исус и на самата картина. Правилото не е църквите да фокусират към прохода за битието чрез посредничеството на шедьовър. В една „обикновена“ икона самото изобразено осветява нейното място като фокус. Иконата е образ на фокуса: тя има референт, един фокус „сам по себе си“ – Богородица с Младенеца.

Множество картини са шедьоври „сами по себе си“. Те са проход към битието без оглед на това, което изобразяват, а според начина, по който го правят – показвайки не някакво или нечие съществуване, а принадлежащото на референта несъществуване. В този случай проhodът се открива в изобразяването, а не в изображението. Те не се позовават на специален референт, за да узаконят явяването на битието. Повечето шедьоври са знак на нещо съществуващо и символ на битието. Гада-

¹ M. Heidegger. Denkerfahrungen. Frankfurt AM, 1983, S. 69.

² Ibid., pp. 69-70.

³ Ibid., p. 71.

мер казва, че в символа има „прираст на битие“⁴. Прирастът е по отношение на битието на означеното.

В «Сикстинската мадона» два фокуса се наслаждат – тя е едновременно символ на битието и знак на символ на битието. Тя е път към разбиране символността на изкуството, или към битието на изкуството. Значността на картината – фактът, че тя има референт, който е символ – подсказва символността на всяка картина. Ако «Сикстинската мадона» я има в една от многото църкви, то сградата на всяка друга ще е знак не само за фокуса на прохода към битието, именуван Христос, но и знак за фокуса на прохода към битието, наричан изкуство. Както Христос осветява като фокус всяка своя икона, така и тази църква ще осветява всяка друга като храм на изкуството.

Може да се допусне, че Хайдегер не опонира на ортодоксален вярващ, за който символ може да бъде Христос, но не изкуството изобщо. По-скоро немският философ опонира на плурализма и съревнованието на фокусите към битието. Те трябва да се обединяват и усилват взаимно и затова мястото на «Сикстинската мадона» е в една от многото църкви.

Фактът на самата бележка „За «Сикстинската мадона»“ съдържа трето фокусиране към битието – това, че е написана от Хайдегер, име и творчество, сами фокусирани върху „въпроса за битието“.

В това отново се повтаря съвпадението на символ и знак на символ както в самата картина «Сикстинската мадона». Разбира се, всеки философски текст е символ на единното битие така, както всяко произведение на изкуството е символ на битието, независимо от своите референти, които са означени в текста или изобразени на картината.

Ала в тази кратка бележка – сама философски текст – се обединяват два символа и това е нейната значност. Аналогично значността на «Сикстинската мадона» е указател за символността на всяка творба. Тази бележка – без са-

мата тя да е връх сред работите на Хайдегер – все пак е указател за обединяването на символи във всеки философски текст. Така както Хьолдерлин – поетът на поетите – разкрива същността на поезията, така и Хайдегер – философът на философите – разкрива същността на философията. Два символа – «Сикстинската мадона» и Богородица с Исус – са обединени в система от извори посредством думата битие и чрез това тази дума става символ на символността. Обединяването не бива да се разбира като абстрахиране и понятизиране, а като прокопаване на канали между извори и взаимно усилване. Думата „битие“ като предмет идва да означава метафоричната общност на всеки два символа – в случая на «Сикстинската мадона» и Богородица с Исус. Но в самата бележка, колкото и да е кратка, биват привлечени и философски символи, специфични за Хайдегер: образът-лик (Gestalt), явеността, истината като нескритост, истината като събраност.

Хайдегер пише непосредствено след заглавието:

„Около този образ се събират всички още нерешени въпроси за изкуството и художествената творба.

Думата «образ» тук трябва да значи само: ликът в смисъл на очакване като идване.“⁵

Как ликът идва, или излиза в нагледност? Например като ейдос или като знак. Ако е налице куб, можем да променяме големината му, оцветяването или материята, от която е направен – все си остава куб. Но ако променим взаимното разположение на ръбовете, ще престане да бъде куб. Такъв е ейдосът на куба – връзката на неговото съществуване и несъществуване.

До известна степен аналогично, ако имаме знак на човек (например на пътен знак) можем да променяме множество негови характеристики, но той все си остава знак на човек. Ала ако променим други – ще престане да бъде знак на човек. (Може да стане знак на нещо друго или пък: непонятен знак, ако значността му – като една сякаш неза-

⁴ H.-G. Gadamer. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1960, S. 133-134.

⁵ M. Heidegger. Denkerfahrten. Frankfurt am M., 1983, S. 69.

висима от конкретно съществуване граници между съществуване и несъществуване – бъде все пак запазена.) Така ликът – като ейдос или като знак – може да излезе в нагледност като форма.

Ликът може да излезе в нагледност и като цвят. Например за мен зеленото си е зелено, но за един далтонист то е сиво. Ние, хората, различаваме цветовете от еди-каква си до еди-каква си дължина на вълната. Там е червеното на кръвта, светлосиньото на небето, тъмносиньото на морето, зеленото на тревата и жълтото на пясъка. Останалото е сиво. Огромна част от спектъра виждаме като сиво, т.е. не можем да го видим като цвят. Сивото е лик на цвят, който не е излязъл в нагледност. Жълтото, синьото, червеното и зеленото са ликове на цветовете, които са излезли в нагледност. В битието на всеки от тях има различно „количество“ сиво. Битието на излязлото в нагледност е характерна и устойчива структура от цвят и нецвят (сиво).

Неизлязлото в нагледност е всъщност повечето от това, което ни заобикаля. Нека се опитаме да разгледаме плочка тротоар в кишаво време. Там буквално гъмжи от разнообразни форми и конституции от кал и нюанси на сивокафявото. Но всички те са ликове в скритост – такива, които не са излезли в нагледност дори ако просто ги сравним с формите и цветовете по една шарена забрадка. Неизлязлото в нагледност все пак се разкрива в битието на излязлото, но не в самото излязло като съществуващо.

И Хайдегер ще каже донякъде озадачаващи думи: онова, което е излязло в нагледност като лик, е очакване, или ни очаква, или на свой ред само ни гледа. Тези думи ни озадачават, защото ние мислим жълтото на пясъка като наша способност да виждаме жълто, не и като отношение между нас и пясъка, нас и светлината. Когато погледнем небето и небето поглежда нас. Когато бегло зърнем плочка тротоар в кишаво време и няма върху какво да задържим поглед, защото онова, което го има, не е излязло в нагледност, то и тя не ни гледа. Сивото извън тесния прозорец на видимия спектър не ни вижда. Ние гледаме съществуващото, а битието му гледа нас.

Разбираемо, че ако видим куче, и то може да ни види. Излизането в нагледност на нещо означава, че сме в един и същи свят. Кучето може да ни ухапе или дори да се отърка, а ние да го замерим или погалим. Болестите, преди чрез микроскопа микробите да излязат в нагледност, са тъкмо болести, т.е. наше състояние, или „способност“. След като вече са излезли в нагледност, ние ги унищожаваме с антибиотици, а и те ни гледат и стават резистентни.

Но за да могат да ни се явят микробите чрез микроскопа като малки полупрозрачни животинки, за нас – преди това – са излезли в нагледност „малки полупрозрачни животинки“. Новият свят, открит чрез науката и техниката, е като нещо вече излязло в нагледност. Очилата за инфрачервено виждане преобразуват тъмносивото на нощта в цветовете и форми. Но тези цветовете и форми, в които инфрачервените очила преобразуват тъмносивото на нощта, преди това са излезли в нагледност.

Следователно винаги е налице едно първоначално излизане в нагледност на ликове, които сами ни гледат, за да може да излезе в нагледност друго просто като съществуващо. Науката казва, че *открива*, но тя само *превежда* скритото на езика на нескритото или *превежда* скритото в пространството на нескритото. Превеждането е оприличаване. Ние виждаме микробите *като* малки полупрозрачни животинки. Последните имат и несъществуване, а следователно и битие, докато микробите притежават само съществуване. Тяхната битийна недостатъчност е откъм несъществуване, обратно на тази на привиденията, която е откъм съществуване. Ние виждаме микробите *като* малки полупрозрачни животинки, но те не са такива, а сме ги оприличили на такива, гледайки ги с микроскоп. Превеждането, или оприличаването, е път - методос – метод да се преведе от едно място на друго, от един език на друг. В битиен смисъл неговата посока е една - към онова, което има както съществуване, така и несъществуване. Първоначалното място, на което науката като път, или метод, е превела от друго просто

съществуващо място, трябва да е на лице, за да има някъде да се преведе.

За да питаме *какво е това*, трябва да има област, в която *не просто знаем, а разбираме* кое какво е.

Тази област на изначалното, на която оприличаваме, или в която превеждаме, би била Хайдегеровата „просека“. Оттам нататък истината е нескритост, т.е. преведено, или оприличено на онова, което го има в „просеката“.

В «Сикстинската мадона» се *открива откритостта*, или символността на знак на символ. Трябва да има някакви символи, за да могат знаците да превеждат нещата на техен език. Науката не може да даде тези символи, тя самата се нуждае от тях. Тя отдавна знае, че не е в състояние да мисли изходните си положения, своите аксиоми, принципи и постулати. Тя само казва, че ако те са в сила, то онова, което твърди, също е в сила. Ако има място, където да се преведе, то науката може да посочи път, метод, да се достигне дотам от друго място, така че последното да придобие съществуване, но не и битие. Но защо първоначалното място е такова, а и как съществува и не съществува, науката не може да каже.

В изкуството откритостта на откритото ни се открива сякаш за първи път. Откриването откритостта на откритото е и навездане към битието, но това е – и не е – откритие, доколкото ние сме винаги в тази откритост. На нея в модерното време приравняваме всяко, което само прилича съществувайки, т.е. по съществуване, но не и по вида съществуване.

Така битието е дар, с който сме *навеки* дарени и – поради тази всякогашност – забравили. Пред «Сикстинската мадона» се проумява защото битието е дар:

„Но в един-единствения случай на този уникален образ образът се явява не със задна дата, чрез вече съществуващия прозорец, а самият образ първо образува този прозорец и той поради това не е обикновен олтарен образ в привичния смисъл. Това е олтарен образ в

много по-дълбок смисъл.“⁶ Следователно мястото на картината е и дарувано (а не дарено и забравено) битие. „Образът е [звездно] светене от време-пространство на място, в което се слави тайнството на преображението.“⁷

Хайдегер казва „Приношението, в което Мария и младенецът Исус битийстват, събира своето събитие в гледно съзерцание, вътре в което са поставени те, двамата в своето битийстване – от което е обликът.“⁸ И Мария, и младенецът Исус битийстват в приношение – те са дарувано битие. Веднъж това са самите символи - Мария и Исус – втори път, творбата като символ. Понататък даруването на битието, за да се извърши, се събира в съзерцание.

Мястото на откритостта не са разпокъсани места, а *събрано в съзерцание* място. Събирането в съзерцание обединява чрез виждане на единството на несъществуването на обединеното. Например видимият спектър е „прозорец“ от такава до такава дължина на вълната. Картината е цялостно място, ограничено от своята рамка. Всичко, което може да се яви в – по някакъв начин – ограниченото, повтаря събраната му топология. Границите на мястото на откритостта са предел, който определя, или посочва опирането о предел – о-предела. Пределите на видимия спектър определят кое е цвят и кое – сиво. Пределите на куба, които обаче не са пространствените му предели, определят кое е куб и кое не. Самите пространствени предели на куба определят кое е вътрешност на куба и кое външност. Ако се използва пространствена метафора, пределите на нещо посочват кои неща са вътрешни и кои външни за него. Аналогично пределите на знака посочват кое значи *това* и кое не. За да ни се яви нещо, то трябва да се събере като вътрешност в някакви предели и така да се определи. Определянето се е събрало и така придобива „постоянен облик“.

Щом обликът е постоянен, това значи, че самата събраност е събрана, или

⁶ Ibid., p. 70.

⁷ Ibid., p. 71.

⁸ Ibid., p. 71.

казано иначе, че събирането може да се извърши по един-единствен начин. Самото събиране е събрано, или определено, а не единствено определящо. В такъв случай да погледнем предела на събирането. Онова, което е събрано, има форма, предели, ейдос, знак. Събраното може да се каже. Другото - извън пределите на събраността – няма форма, няма предели, няма ейдос, нито знак. Несъбраното не може да се каже. Най-много да се събере – но да се събере! – като всичко несъбрано и да се нарече хаос, апейрон, материя. За него се говори апофатично: тогава несъбраността му като качество се определя чрез неопределенията. Пределът на събирането разпределя:

Тук – събраното, което е с постоянен облик, евентуално с хипербола: вечно, неизменчиво и идеално.

Там – несъбраното, което няма облик, или с хипербола: времево, изменчиво и материално.

На какъв фон ни се принася картината?

Какво е общото и различното между фона и картината? Общото между фона и картината (в което се съдържа и различното) е едно „Какво е това?“

За всяко нещо, което видя, чуя, помириша, помисля и т.н. мога да кажа какво е това. Често мога да кажа, че нещо е така и иначе или дори че е различно нещо, ала все знам какво е това. Винаги сме сред познатост. И сред тази познатост трябва да откриваме смисъл. Познатото със сигурност има смисъл. Но тъкмо затова не можем да го откриваме. Напротив, непознатото няма смисъл – затова можем да го откриваме.

Ала познатото макар и да има смисъл, не е с-мисъл, не изисква мисленето ни. Има готови структури. Например срещам надпис „ХЛЯБ“. Не съм в състояние да се принудя да го видя като дума на непознат език или просто като орнамент. Дори нямам време да се запитам какво е това. Преди да успея да се запитам, вече го знам.

Във всекидневието всичко е такава – познато. За да живеем в него, почти не е необходимо да мислим, защото

знаем как. Питам се сред тази познатост и автоматичност какво е моето аз. Може би аз-ът е нещо „до едни години“, нещо като младостта. Предназначението му е да се усвоява светът. Слонността към усвояване и опознаване остава, но вече няма какво. В този смисъл структурата „Аз“ вече е престанала да съществува и само по инерция продължавам да твърдя, че аз го правя, докато то се прави така.

Това е фонът – всекидневието. Разбира се, всяка картина е предмет и по този начин е във всекидневието. Но мястото на картината е *на фона* на всекидневието. Тя не може да се види по навик. Не се знае как. Онова, което може да се види по навик, е само изобразеното. Да твърдим, че картината се изчерпва с изобразеното, означава, че всичко е навик, включително и това да гледаме.

Но битието на картината извиква, гледа и се принася на потуленото от всекидневието. Мястото на картината е особена пространственост, където битието ни изисква и заговаря. Тя се събира не просто във възприятието, което би станало мимоходом като сивотата на познатото, а вътре в самите нас.

Детето или прохождащата култура (да речем Гърците за Европейската култура) виждат света като битието на картината. По-късно битието изчезва, съраства се в израза „светът като битието на картината“ и остава „светът като картина“, навикът, фонът. С опита, както на човека, така и на културата, откритостта като простор, в който се открива това, което пожелае да се открие, се влива във фона навика.

Европейската култура е потулила и забравила изначалната откритост.

Чрез изумлението и почудата битието се обръща към нас.

«Сикстинската мадона» основава и завършва зданието на църквата, казва Хайдегер. Тя е първото и последното и тя е, която придава зъвършеност. Сред сградата на съществуващото откритост и събраност може да й придаде възможност да се мисли цялостност, смисъл, облик и завършеност.