

**МЕТАФИЗИКА НА НАДЕЖДАТА.**  
**СПЕКУЛАЦИИ ВЪРХУ ФОТОГРАФИЯТА, НЕПОВТОРИМОСТТА,**  
**ДРУГИТЕ СВЕТОВЕ И ВЪЗКРЕСЕНИЕТО**

Василен Василев

**Abstract:** *Metaphysics of hope. Speculations on photography, singularity, other worlds and resurrection.* In Part One of the present text I sketch out an ontology of the photograph by combining three different ontological approaches – phenomenological, object-oriented and a neutral realist approach. On the basis of the ontology of the photograph, in Part Two I propose a metaphysical reflection on the singularity and uniqueness of that which is captured by the photograph as referring many incomplete and ontologically independent parallel worlds. I conclude the text with some remarks on its ethical stake, as well as on the possibility of a philosophical rationalization of the Christian notion of „resurrection“.

The provocation behind the following text, comes from the question whether that which is captured by the photograph is simply given within it once and for all or as such it expresses something much more, thus being rendered worthy of philosophical reflection. The ontology of the photograph aims at disclosing the intimate ontological relation between the photographic lens and reality as such - hence the selection of approaches. It is important to specify that despite the many contradictions between Husserl's phenomenology and Barthes' phenomenological realism, and between Graham Harman's Object-Oriented Ontology and Markus Gabriel's Neutral Ontological Realism, integrating them in a unified methodological scheme enables us to rationally ground some of the key claims of the present text which could be otherwise easily criticized to be too speculative. The common traits of these three approaches are their anti-reductionist stance, their inherent pluralism and

their distinct tendency towards realism. Another defining trait is their denial of a strong metaphysical boundary between the fictional and the real.

In this sense, I will defend the thesis that the possibility of thinking parallel worlds is not merely logical but a real metaphysical possibility which could be rationally deduced from the ontology of the photograph and the singularity of that which is captured by it. What I deem to be a contribution of the present text is the attempt to combine the metaphysical insights of Graham Harman and Markus Gabriel, which as a critical inquiry aims at overcoming certain differences between the two independent contemporary philosophical movements Speculative and New Realism. The metaphysics, which I develop here, would not be possible without this idiosyncratic methodological experiment.

**Keywords:** metaphysics, photography, singularity, worlds, resurrection

## Въведение

В първа част на настоящия текст очертавам онтология на снимката посредством съчетаването на три различни онтологически подхода – феноменологически, обектно-ориентиран и неутрално реалистки. Въз основа на онтологията на снимката, във втората част предлагам метафизическа рефлексия върху единичността и неповторимостта на уловеното в нея, като преpraщащи към множество незавършени и онтологически самостоятелни светове. Завършвам текста с някои бележки относно етическия му залог, както и възможността за философско осмисляне на християнското понятие за „възкресение“.

Провокацията, стояща зад написването на този текст, произтича от въпроса за това дали уловеното в снимката е дадено веднъж завинаги, или има нещо повече в него, което го прави достоен предмет за философска рефлексия. Онтологията на снимката има за цел проясняването на интимната онтологическа връзка между фотографския обектив и реалността. Оттук и подборът на възможни подходи. Важно е да се уточни, че, въпреки многото противоречия между феноменологията на Едмунд Хусерл и феноменологическия реализъм

на Ролан Барт, между обектно-ориентираната онтология на Греъм Харман и неутралния онтологически реализъм на Маркус Габриел, интегрирането им в една обща методологическа схема позволява рационалното обосноваване на някои от ключовите тези в настоящия текст, които иначе биха могли лесно да бъдат упрекнати в прекомерна спекулативност. Това, което е общо и за трите подхода, са антиредукционистката им позиция, инхерентния плурализъм, както и отчетливата тенденция към реализъм. Друга определяща специфика и на трите подхода е отказът от прокарването на остра метафизическа граница между фикционалност и реалност.

В този смисъл, ще защитавам тезата, че възможността да мислим други светове не е просто логическа, а реална метафизическа възможност, която може да бъде рационално изведена през онтологията снимката и неповторимостта на уловеното от нея. Това, което смятам, че е принос на настоящия текст, е опитът за съчетаване на онтологическите възгледи на Греъм Харман и Маркус Габриел, който като критическо начинание се опитва да преодолее някои различия между двете независими съвременни течения Спекулативен<sup>1</sup> и Нов реализъм. Метафизиката, която развивам тук, не би била възможна без този своеобразен методологически експеримент<sup>2</sup>.

За да улесня читателя, прилагам тук структурата на настоящия текст:

Първа част. Онтология на снимката.

1. Феноменологически бележки върху онтологията на снимката.

2. Обектно-ориентиран подход.

2.1. Основни бележки върху понятието на Греъм Харман за

1 Терминът „спекулативен реализъм“ обединява различни философски подходи. Мнозина от първоначалните му поддръжници днес не се числят към движението. Поради тази причина, тук под спекулативен реализъм ще се има предвид обектно-ориентираната онтология на Греъм Харман и неговите последователи, които все пак държат на този термин. За по-общо запознаване с движението вж. P. Gratton, „*Speculative Realism. Problems and Prospects.*“, USA, Bloomsbury Academic, 2014.

2 Тя не би била възможна и без ценните насоки, които съм получил в разговори с доц. д-р. Гургана Динева, проф. Александър Кънев, проф. Георги Каприев, Георги Павлов, Калина Пеева, Владимир Пачеманов и Георги Герджиков.

„обектно-ориентирана онтология“ (ООО).

2.2. Обектно-ориентирана онтология и фотография.

2.3. Някои възражения към обектно-ориентирания подход.

3. Някои рестрикции върху обектно-ориентирания подход. Неутралният онтологически реализъм на Маркус Габриел.

3.1. Необходими и достатъчни условия на съществуване на снимките като обекти.

3.2. Неутралният онтологически реализъм като контрапункт на обектно-ориентираната онтология.

4. Ролан Барт за онтологията на снимката.

4.1 „Studium“ и „punctum“. Общи бележки върху подхода на Ролан Барт.

4.2. Рефлексии върху феноменологическия реализъм на снимката.

5. Рекапитулация.

Втора част. Метафизика на неповторимото и спекулации върху съществуването на други светове.

1. Апориите на фотографския образ.

2. Апориите на мига.

3. Снимката като портал. За множествеността на световете.

Заклучение. Към възможността за възкресение.

## **Първа част**

### **Онтология на снимката**

#### **1. Феноменологически бележки върху онтологията на снимката**

Ние разполагаме с всякакви снимки в дигитален и не-дигитален формат. Независимо от формата си, те имат функцията да запечатват и да „съхраняват“ в себе си най-различни събития, служейки ни най-често като „овещнени“ спомени. В този смисъл, за тях бихме могли да твърдим, че са своеобразен придатък на собствената ни памет. Въпреки това снимките ни могат да останат много и след нашата кончина, докато онова, което бива „запечатано“ в нашата памет изчезва с нас. Дори и последното да бъде разказвано и преразказвано

на и от други хора, те никога не биха могли да се поставят в нашата позиция, т.е. в позицията на очевидеца, който помни. Ние изпитваме затруднение да дадем точен разказ на случилото се, което описваме, поради несъвършенствата на паметта ни. По тази причина разказите ни за едно и също събитие могат да бъдат разминаващи се, защото в хода на разказването, в зависимост от едни или други обстоятелства, ние можем да си спомним или да забравим за определен конкретен детайл. Така всеки разказ е винаги частично представящ истината за събитието, към което се отнася<sup>3</sup>.

Въпреки това дори и да не можем да разчитаме на абсолютната автентичност на спомените си, все пак те притежават своеобразна неповторимост, произтичаща от въввлечеността ни в съответната изминала ситуация. В известен смисъл, с нашата смърт тези спомени са обречени да изчезнат завинаги. Дори и в максимално прецизния разказ на някой писател, описващ например детството си или някаква случка, нещо ни убягва и това се дължи на факта, че ние никога не сме били там. Не по-малко травматично е и чувството, че със смъртта на нашите дядовци и баби, на нашите бащи и майки, включително и с нашата собствена си отива безвъзвратно един цял свят, който не може да бъде възкресен. Това неизбежно ни напомня за меланхоличната сентенция: „*Sic transit gloria mundi.*“

Обратно, при фотографиите, способни да надживеят цели поколения, нещата не стоят така. Една снимка би могла да съхранява някакъв личен спомен, но този спомен не изчезва като такъв непременно със смъртта този, който е заснет, или който го е заснел. С това, че ние не бихме могли да разпознаем нито мястото, нито събитието, нито лицата, които виждаме в една стара снимка, не значи, че споменът като такъв е изобщо изчезнал. Така да се каже, това, което виждаме, става неразбираемо, но не и изцяло, защото все пак установяваме, че са „уловени“ лица, движения, може би смехове, може би някой горещ ден от някоя лятна екскурзия, проведена на място, което добре познаваме от книги или списания, стоящо все още непокътнато там, където е стояло преди 30, 40, 50, 1000 години. Макар и един смислов

3 Затова например в криминалистиката освен на разказите на очевидците на дадено престъпление се разчита и на обективни доказателства, които да могат да потвърдят различните версии относно случилото се.

пласт да бива загубен, изглежда, че части от спомена продължават своето независимо съществуване въпреки смъртта на човека, който е присъствал на заснетата сцена, без значение от коя от двете страни на обектива. Така снимката става единствен свидетел на онова неповторимо събитие. Тя улавя ситуациите и събитията с точност, с каквато трудно би могла да разполага човешката памет. Не трябва обаче да пренебрегваме факта, че снимките отразяват предварително очертани от окото и позицията на фотографа перспективи, както и това, което той е целял да запечата. Те не са напълно невинни и абсолютно неутрални „свидетели“ на онова, което улавят<sup>4</sup>. И все пак снимките успяват да съхранят с поразителна точност това, което нетренираната човешка памет не успява. Поради тази причина на тях можем много често да разчитаме като на безпристрастни свидетели на миналото дори и да не са напълно такива<sup>5</sup>. И ако те също подлежат на разруха, то това се дължи на материалния им носител. Дигиталните фотографии, в това отношение, имат предимството, че на практика образът, който съхраняват, е вековечен. В рамките на онлайн мрежата те никога не могат да бъдат абсолютно загубени.

Искам все пак да обърна внимание на една феноменологическа разлика между дигиталните снимки и тези, които събираме във фотоалбуми, и които лесно могат да бъдат затрити, захабени, смачкани, скъсани и т.н. Докато първите нямат собствени пространствени измерения, вторите са осезаемо пространствени. Не може да не ни поразит фактът, че последните имат една особено „магична“ аура около себе си. Нима е възможно нещо с две измерения да удържа в себе си нещо с три измерения, но което същевременно е и много по-комплексно, доколкото заснетите събития не са просто пространство-времеви, а са амалгама от множество фактори или обстоятелства, събрани заедно и изграждащи неповторимата единичност на онова, което обективът запечатва? На последното ще се върна по-нататък, но сега бих искал да акцентирам, че снимката е пространствено нещо, което е запечатало в себе си не само пространство, но и време.

Тук все пак не бих искал да навлизам в детайли спрямо

---

4 Ц. Бояджиев, „Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание“, изд. „Изток – Запад“, София, 2020, стр. 29, стр. 60.

5 Както е в криминалистиката, например.

отношението между физическото пространство-време и феноменологическото време-пространство. Това, което смятам за важно е, че именно феноменологическата тематизация на това отнасяне между човешката памет и предметната памет като придатък към първата би могла да осветли неговата парадоксалност, засвидетелствана ни в опита, и да ни насочи към възможната онтология на снимката. Бихме могли да кажем, следвайки феноменологията, че паметта сама по себе си няма пространствен, а по-скоро времеви или овременяващ характер, доколкото самото съзнание е винаги проявяващо се като поток от конституции или активни синтези<sup>6</sup>. В този смисъл, паметта има функцията да овременява пространството. На това се дължи и тривиалният факт, че местата, които обитаваме, са и места на паметта<sup>7</sup>.

Обратно, докато паметта превръща пространството във (минало) време, снимката превръща времето в (двуизмерно) пространство. Така във фотографията, благодарение на апарата и неговия обектив, през които виждаме, и благодарение на хартията, върху която ще бъде „положен“ уловеният образ, разполагаме със спомен, който е „де-субективизиран“. Независимо, че ние настройваме апарата да снима по определен начин, както и че снимаме винаги от определен ъгъл и с определена предварителна цел относно това какво искаме да уловим, в целия този процес съществува нещо непреодолимо „обективно“. Ако паметта съхранява онова, в което окото е собствено участник, то в случая на фотографията между окото и предметите<sup>8</sup> стои апаратът. Чудото става двойно – не само снимката, но сега и самият апарат се оказва опространствяващ времето чрез „погледа“ си.

Трайността на спомена и трайността на възплътения в снимка спомен не зависят само от съпротивата, която материалността и пространството оказват на времето. По-скоро това разминаване показва една съществена онтологическа, а не само феноменологиче-

6 E. Husserl, „*Cartesian Meditations. An Introduction to phenomenology*“, transl. D. Cains, Springer-Science + Business Media Dordrecht, 1960, pp. 27-56.

7 P. Ricoeur, „*Memory, History, Forgetting*“, transl. K. Blamey, D. Pellauer, The University of Chicago Press, 2004, p. 43.

8 Важно терминологично уточнение, което трябва да се направи е, че в настоящия текст термините „предмет“ и „обект“ са взаимнозаменяеми.

ска разлика между спомена и снимката-като-спомен. Третирането на снимката просто като средство, като инструмент на паметта, я редуцира до функционалността, която ние сме ѝ придали, и до смислите, които сме вложили в нея. Но в рамките на тази смислова конституция на снимката установихме, че нещо се губи и то е проявено чрез съпротивлението, което тя указва както на времето, така и на нашата памет. Ние бихме твърдели, че отношението между обектива, това, което предстои да бъде уловено от него, и снимката е аналогично на отношението между окото или виждащото, видяното и образа, който е винаги вече запаметен. За нас тази аналогия би казвала нещо същностно за процеса на фотографията – той е подобие, реплика на процеса на виждане, а поради това му е и подчинен. Тези две тенденции, които можем да мислим като определящи „естеството“ на фотографията, са добре очертани от Мартин Хайдегер в „*Битие и време*“. Ако според първата тенденция функционалността е обвързана с тематизацията на биващото като подръчно, то според втората говоренето за същностни определености, отношения, свойства, причинност и пр. т.е. говоренето на „езика“ на метафизиката, е определящо за наличния тип биващо<sup>9</sup>.

## 2. Обектно-ориентиран подход

### 2.1. Основни бележки върху понятието на Грегъм Харман за „обектно-ориентирана онтология“ (ООО)

Според Грегъм Харман двете тематизации на триадата обектив-уловимо-уловено/снимка по никакъв начин не биха могли да опишат нейното „естество“, защото подобни цялостни описания се опитват да редуцират последното, а то се изплъзва на всякакви редукции. Харман твърди, че има две тенденции на редуциране на обектите – едната ги свежда до нещо първо, просто и субстанциално, а другата ги свежда от набор от отношения или функции<sup>10</sup>. Реалният обект, твърди той, е онова, което се изплъзва или отдръпва от всякакви

9 M. Heidegger, „*Being and Time*“, transl. J. Macquarrie, E. Robinson; Blackwell Publishers Ltd, 1962, pp. 95-102.

10 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, Zero Books, 2011, pp. 11-22; G. Harman, „*Immaterialism. Objects and Social Theory*“, Polity Press, 2016, pp. 7-13.



отношения<sup>11</sup>. Него ние никога не можем да познаем буквално или директно, а единствено и само можем да го загатнем чрез метафори, т.е. индиректно<sup>12</sup>. Как тогава знаем, че реалните обекти наистина се отдръпват?

Определящи за обектно-ориентираната онтология, която Харман предлага, са две напрежения или тенденции, които винаги „разчетворяват“ обектите<sup>13</sup>. Един обект е винаги поляризиран между това да бъде явен<sup>14</sup> т.е. такъв, който е даден в отношение с друг обект (например както коренът на едно дърво съществува в отношение с неговото стъбло и листата му, така и спрямо погледа на случайния минувач, но и за специалиста по коренови системи и за птиците, които са свили гнездо на един от клоните му), и реален, т.е. отдръпващ се или скрит<sup>15</sup>. Така обектът е поляризиран между полюса на присъствието, който го прави явен обект, и полюса на отсъствието, който го прави реален обект<sup>16</sup>. Другият ключов момент е раздвояването на двата обекта – както явеният има качества, спрямо които се отдръпва, така и реалният обект е отдръпващ се спрямо определящите го реални качества. Изводът е, че един обект е винаги поляризиран между следните четири полюса: явен обект, явени качества, реален обект, реални качества. Заедно те ни дават следните групирания, в които изкрystalизира „разчетвореният“ обект: реален обект-реални качества, явен обект-явени качества, реален обект-явени качества, явен

11 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, p. 35, p.48; G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, Penguin UK, 2017, p. 7, p. 38; G. Harman, „*Immaterialism. Objects and Social Theory*“, p. 106

12 G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, pp. 7-9.

13 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, p. 9, pp.76-79, pp. 92-104; G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, pp. 150-157.

14 Харман употребява изрза „sensual object“. Доколкото терминът „сенсуалност“ в българския език има много различни конотации, ще превеждаме тук „sensual object“ като „явен обект“. Такова преводаческо решение е обосновано от факта, че Харман използва „sensual object“ като синоним на „intentional object“, което в контекста на Хусерловата феноменология означава „обект, който е явен на съзнанието“, т.е. „феномен“. Вж. G. Harman, „*The Quadruple Object*“, pp. 29-30.

15 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, pp. 23-52; G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, p. 80.

16 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, p. 41, p. 49.

обект-реални качества<sup>17</sup>. Нека се опитаме да разгърнем „логиката“ на разчетворяването, която схематично представихме дотук.

Книгата, която виждам на сантиметри от компютъра, на който пиша настоящото изречение, е обект, попадащ във визуалното ми поле. Аз мога да се опитам да опиша всичките ѝ специфики, които ми се откриват, по силата на това, че е дадена като феномен на възприятието ми. Колкото и специфики да изброя обаче, опитите да посоча всичките тях на веднъж биха били обречени на провал. Иначе казано, не мога да предоставя завършено описание на книгата – тя би могла да се разкрие по потенциално безкрайно много начини, което означава, че към нея могат да се отнесат потенциално безкрайно много описания и никое няма да бъде окончателното най-вече поради това, че тя винаги е дадена в перспектива, а никоя перспектива не е тотална. Именно в това се състои и ключовата за феноменологията на Хусерл идея, че един феномен, т.е. явен обект, е винаги даден в отсенки и хоризонти от различни вариращи възможности за даденост<sup>18</sup>. Така въз основа на този феноменологически труизъм Харман ще твърди, че можем да установим асиметрия между явения обект и явените му качества, при която той никога не може да бъде подведен под една окончателна дескрипция.

На този етап не е нужно да става въпрос за реалната книга, защото това, което описвам е книгата като явена, тоест преди всичко като феномен във визуалното ми поле. Но въпреки това Хусерл трябва да признае, че книгата е повече от явен обект, защото феноменологическите описания ни показват, че тя е нещо, което остава цялостно въпреки множеството си (про)явления, като това не би могло да се дължи просто на нейната явеност за нас. Феноменологическата работа с книгата ни препраща към това, че е необходимо да ѝ съответстват някакви инвариантни характеристики, които да я удържат спрямо многообразието ѝ като нещо явяващо се за съзнанието. Книгата не е просто корицата, страниците, сбора от всичките си страни, ъгли и специфичното си положение в пространството и т.н., нито е само

17 G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, pp. 157-162; G. Harman, „*The Quadruple Object*“, pp. 96-98.

18 E. Husserl, „*Cartesian Meditations. An Introduction to phenomenology*“, p. 23, pp. 44-50.

чист феномен, който мога да описвам *ad infinitum* – на нея по необходимост ѝ съответства „същностна“, т.е. „ейдетична“ структура, също би могла да бъде описвана и експлицирана. Това е решаващата стъпка според която феноменологията се превръща от дескриптивна психология в ейдетична рефлексия, т.е. в рефлексия върху инвариантните структури на феномените<sup>19</sup>.

Докато за Хусерл ейдосите остават вплетени в „живота“ на конституиращото съзнание и по този начин като инвариантни структури на нещата са преплетени с инвариантните аперцептивни структури на съзнанието<sup>20</sup>, Харман вижда в това възможност да се напусне сферата на феноменното, т.е. на явеното за съзнанието. Според него разминаването между явения обект, т.е. феномена, и реалния обект е ключов момент в онтологичната структура на обектите изобщо, но въпреки това без отчитането на тенденциите, разчветворяващи обекта, ние бихме останали слепи за онова, което не е и не може да бъде феномен, прокарвайки по този начин имплицитно метафизическото разграничение между явление и реалност, утвърждаващо непреодолимото различие между двете. Харман допуска такова разграничение, но според него успехът на ейдетическата феноменология на Хусерл се корени в това, че тя ни дава възможността все пак да установим някаква „фина“ диалектика между реалния и явения обект.

Връзката, опосредяваща така раздвоения обект, се осъществява през това, че явеният обект препраща към реални качества, чието наличие препраща към реалния обект, макар и като двойно отдръпващ се – веднъж спрямо явения обект, а сетне и спрямо собствените си реални качества. От друга страна, това двойно отдръпване на реалния обект позволява препращане обратно към явените качества, които остават сякаш скрити в отнасянето на явения обект към реалните качества. Така разчветворена структура на обекта е сложна схема от различавания между четирите полюса на обекта и групиранията, които образуват<sup>21</sup>. Всяко звено в тази схема е препращащо към останалите през определен модус – или този на присъствието, или този на отсъствието. Благодарение на това препращане ние можем да опреде-

19 Ibid., pp. 67-72.

20 Ibid., p. 81.

21 Вж. бел. 13 и бел. 15.

лим априорната формално-онтологическа структура на всеки обект. Така според Харман не само се гарантира избягването на заложената от Кант „бездна“ между феномен и ноумен<sup>22</sup>, но и възможността да имаме все пак достъп до реалните обекти, макар и без да ги познаваме директно. Именно в този смисъл метафората се оказва единственото средство, с което разполагаме за индиректен достъп до реалните обекти.

Нека обобщим: според Харман границата между явление и реалност не е абсолютна. (Про)явленията на обектите не изчерпват самите обекти, и че с това, че познаваме някои от (про)явленията, не следва, че сме познали обектите в тяхната завършеност. Иначе казано, тяхното „как“ не изчерпва тяхното „какво“, което остава недосегаемо.

Между „какво“ и „как“ съществуват динамични граници на (онтологическо) различие, които оспорват всяка форма на редукционистко отнасяне спрямо обектите. Как, в такъв случай, бихме могли да приложим от обектно-ориентирания подход на Харман по отношение на реалността на снимката?

## 2.2. Обектно-ориентирана онтология и фотография

Ако феноменологическата рефлексия се стреми да опише самите неща, но винаги с оглед на онова, което вече е било проектирано от нас като потенциалности на нашето съществуване<sup>23</sup>, то

22 Харман не я отхвърля напълно. Обектно-ориентираната онтология би следвало да застане на страната на „ноумен“-а. Различието между „феномен“ и „ноумен“ продължава да бъде субстанциално, но не защото има нещо трето, което ги удържа, а защото реалният обект, който е субстанциален, като такъв е винаги отдръпващ се. Бездната между явление и реалност обаче е преодоляна в смисъла, че явленият и реалният обект са, в крайна сметка, един и същ обект. Книгата ми като явен обект притежава всичките си явени качества, но в качеството си на реален обект е недосегаема по директен начин.

23 Перспективите за такова (само)осмисляне на феноменологията дължим както на Хайдегер, така и на късния Хусерл чрез въвеждането на понятието „жизнен свят“ (*Lebenswelt*). Вж. Вж. Е. Щрѝокер, „Към проблематиката за последното обосноваване в Хусерловата феноменология“, В: „Приноси към философията на Хусерл. Избрани есета.“, прев. С. Маринова, Д. Илинова, С. Събева, С. Енева, изд. „Критика и хуманизъм“, София, 1999, стр. 101-143;

радикализираната феноменология, която Харман предлага, се стреми да надскочи нашите познавателни ограничения и да „еманципира“ самите неща от корелацията им с тях. Доколко такова усилие е напълно легитимно, особено в контекста на една мощна „корелационистка“ традиция на критика на метафизиката, не е предмет на настоящия текст. Но въпреки това ми се струва, че концепцията на Харман би могла да има множество предимства с оглед на онтологията на снимките, която тук се опитвам да обоснова. Нека обобща най-важния момент в онтологията на Харман.

Това, че ние не възприемаме един обект сам по себе си, т.е. независимо от неговата даденост като феномен на нашето възприятие, не е безусловен факт относно собствената ни познавателна ограниченост, а относно ограничеността, която самите обекти ни и си налагат. Невъзможността за абсолютно познание произтича, както показахме, от динамиката на препрещане между присъствие и отсъствие, разиграваща се в „сърцевината“ на обектите, и оспорваща всяка тотална редукция. Така това, че ми се явява някакво свойство на някакъв обект, не означава, че явлението е изцяло мое, в смисъла на конструирано от мен или конституирано, т.е. дадено за мен. Колкото е мое, то е толкова и на обекта в смисъла, че явлението е начин на даденост на самия обект, обусловен не от мен, а от някакви негови собствени определености, независещи от мен. Но явлението не изчерпва нито мен, нито обекта, който възприемам или си спомням. Онова, което то явява парадоксално е винаги отдръпващо се от всякакви релации.

Обектно-ориентираният подход ни позволява да подложим на радикализация това, което извлякохме от феноменологията на снимката. Той ни позволи да мислим снимката като такава без да трябва да се съобразяваме с конститутивната ролята на (интер)субективността. Както беше посочено по-горе, ние сме „свикнали“ да редуцираме снимката и фотоапарата или до тяхната функционалност, или до спецификите, характерни за човешкото възприятие или активност изобщо. Феноменологическото наблюдение в началото на този раздел е аргумент в полза на тезата на Харман. Снимката е само отчасти наш спомен и изобщо придатък на паметта ни. Тя не е и просто документ

Вж. Ал. Кънев „Хайдегер и философската традиция“, изд. „Изток-Запад“, София, 2011, стр. 75-82, стр. 150, стр. 183-186.

на отминалото време, било то нашето собствено или на тези, живели преди нас. Снимката е запечатаният спомен на фотоапарата, а не на този, който оперира с него, както и на снимания. По този начин фотоапаратът се превръща в очевидец през своя собствен и независим поглед (обект-ив), а снимката като такава - в индивидуално преживяване на виращия се в нещата обектив. Това, което остава след и независимо от смъртта на онзи, за когото фотографският образ е скъп спомен, не е вече неговата памет, а паметта на фотоапарата, който е запечатал и съхранил в себе си едно неповторимо събитие. Действително, независимо от функцията, която изпълнява, снимката е винаги нещо само по себе си, което се съпротивлява не толкова на времето, а на опитите ни да го овладеем, да го изтълкуваме и, в този смисъл, интегрираме като пособие в рамките на нашия личностно-интимен или социален жизнен свят.

Би могло да се възрази, че така редуцираме именно гледната точка на субекта, който не просто гледа през камерата, но и оперира с нея. Това според обектно-ориентираната онтология обаче е едно от неизчерпаемо многото отношения, в които камерата влиза. То по никакъв начин не е окончателно, поради което и можем съвсем смислено да говорим за собственото зрение и собствената памет на камерата, изразени през обектива и снимката. Обектно-ориентираният подход ни позволява да твърдим, че понеже в обектите е налице тенденцията да се отдръпват от всички отношения, то не е възможно и да посочим точно кои отношения са определящи за или иманентни на обектите. Така не можем да говорим за зрението или паметта като единствено присъщи на обектите, разглеждани от психологията. Дори и неодушевените обекти би следвало да са в някакъв смисъл одушевени. Оттук не бива да следва впечатлението, че този подход оправдава панпсихизма. Докато според панпсихизма всичко е одушевлено, обектно-ориентираната онтология не редуцира всички обекти до определен набор от прости качества, които да обхващат всяко възможно съществуващо нещо, каквито в случая биха били качества определящи „одушевеността“<sup>24</sup>. Грeъм Харман предпочита вместо

24 В този смисъл, обектно-ориентираната онтология отхвърля хипотезата за съществуването на света като всеобхващаща тоталност, в която може да бъде подведено всяко съществуване.

това да говори за „полипсихизъм“<sup>25</sup>.

Друго важно следствие за онтологията на снимката, което бихме да извлечем от обектно-ориентирания подход е, че не е необходимо една снимка да има препращаща функция. Така да се каже, тя не е „същностно“ определена като отнасяща се както към апарата и окото, така и към онова, което запечатва в себе си, или пък изпуска. Следователно, няма необходимост снимката да ни посочва каквото и да е. Както вече казахме нейната „същност“ е завинаги отдръпваща се от всякакви отношения. Тук обаче се открива основната слабост на обектно-ориентираната онтология (макар че Харман ще твърди, че тя е най-голямото ѝ предимство) от гледна точка на опонентите ѝ, състояща се в това, че тя нищо положително конструктивно не може да каже за реалните обекти, което и (според тях) прави претенциите ѝ за реализъм абсурдни. Би могло да се възрази, че „апофатизъмът“, с който Харман говори за обектите, не би ни помогнал особено със задачата да определим онтологията на снимката<sup>26</sup>. Според друго възражение пък, макар и силно контраинтуитивната метафизика на Харман да изглежда привлекателна поради съпротивата си спрямо всеки опит за постигане на окончателна метафизическа истина, както и поради отстояването на своеобразен реалистки плурализъм, следствията ѝ трудно биха могли да бъдат помирени с всекидневния ни опит за и със снимките, откъм който така или иначе започнахме онтологическото си начинание в настоящия текст, което я компрометиращо като „адекватна“ позиция.

Нека обобщим изведеното дотук относно онтологията на снимката. Липсата на онтологически фиксирани отношения означаваше, че камерата както може да бъде „съсъд“ на зрението на фотографа, така и може да разполага със свое собствено. Аналогично и снимката както може да бъде носител на спомените, които влагаме в нея, така и тя самата може да бъде спомен не на онзи, който снима, а на онова, което снима. Нито една от тези алтернативи не казва абсолютната истина както за камерата, така и снимката. Още повече, че нито един

25 G. Harman, „*The Quadruple Object*“, p. 114-118.

26 За възражения на Харман против обвиненията срещу него в „негативна теология“ виж. G. Harman, „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, pp. 61-63.

от двата обекта не е редуциран до отношението, което установяваме между тях. Невъзможността в абсолютен смисъл да говорим не просто за снимката като спомен на апарата, така и за необходимостта от наличието на апарат с оглед на наличието на снимката, е изразена в опитите максимално да се редуцира апаратът при правенето на снимки<sup>27</sup>. Проблематична се оказва обаче възможността някои от следствията, които обектно-ориентираният подход предлага, да бъдат съвместени с някои от всекидневните ни интуиции за обектите.

### 2.3. Някои възражения към обектно-ориентирания подход

Ние трудно можем да си представим, че снимките не препращат към нищо дори и да можем да си представим, че те са одушевени. Не е нужно да бъдем обектно-ориентирани онтолози, за да си представяме последното. Например, ако вярваме в това, че всяко едно нещо е проявление на някакво абсолютно самосъзнание, би било напълно разбираемо поне в някакъв смисъл какво означава снимките да бъдат одушевени, макар и може би не по същия начин, който тук се има предвид. Но снимка, която не препраща към нищо, трудно бихме си представили, ако изобщо можем. Дори ако образите никога нямаха оригинали, а бяха безкрайни вериги от безкрайни вериги от безкрайни вериги *ad infinitum* от копия (симулакруми, които не препращат към „оригинал“ или „референт“) на копия, на копия, на копия, на копия и т.н. трудно бихме заключили, че между тези безкрайни вериги от копия на копия не са налице препращения.

Още повече, че обектно-ориентираният подход открива пред нас и друг проблем. Ако снимките са уникални, самодостатъчни и нередуцируеми до нищо обекти, то те не могат да имат съществуването си като следствие от нещо друго. Така, докато отношенията, включително и каузалните такива, в които те влизат, са винаги условни, съществуването на обектите като реални е безусловно. Но тогава как е възможно да приложим обектно-ориентираният подход към обекти, които не са съществували преди определено време? Знаем, че процесът на появата на фотографията и снимките е динамичен и

27 За движението „Ломо“ и „пинхол“ фотографията вж. Ц. Бояджиев, „*Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание*“, стр. 132-136.



комплексен, но и че имаме точно засвидетелствано поетапното появяване на първите фотоапарати, снимки и прочее<sup>28</sup>. Фотографията, макар и предшествана от разнообразни научни и технологически открития, датиращи сравнително от античността, е сравнително нов феномен. Би било абсурдно да отречем тези основополагащи исторически и научни факти, без които фотографията като такава не би съществувала. Подобно отрицание би било равнозначно на това да твърдим, че тя е съществувала много преди наличието на човечеството, както и на Вселената, доколкото съществуването на Вселената по никакъв начин не може да бъде онтологическо основание за съществуването на фотографията. В известен смисъл, следва, че снимките би трябвало да предшестват обектите, които са запечатали в себе си. Но тогава какви би трябвало да бъдат тези снимки и фотоапарати налични още от преди Големия взрив?

### **3. Някои рестрикции върху обектно-ориентирания подход. Неутралният онтологически реализъм на Маркус Габриел**

#### **3.1. Необходими и достатъчни условия на съществуване на снимките като обекти**

Апориите, с които обектно-ориентираната онтология се сблъсква, изглежда, че я правят крайно непривлекателна философска и в частност онтологическа/метафизическа концепция. Би било изключително наивно да не твърдим, че фотографията е феномен на културата, както и че като такава тя е исторична, а също и така че тя има преpraщаща функция, която е онтологически определяща. Вместо обаче да отхвърляме обектно-ориентираната онтология напълно бихме могли да подходим прагматистки, което би ни позволило както да запазим определени нейни твърдения, но и да ѝ наложим някои рестрикции. Така тя би трябвало да отстъпи, когато ѝ се възрази, че все пак има конструирани обекти, и че те като реални обекти не могат да се отдръпват от абсолютно всички отношения. За да снемем противоречието, което стои в основата на полемиката срещу обектно-ориентираната онтология, предлагам да допуснем, че съществуването на обектите се определя от два типа условия – необходими и

---

<sup>28</sup> За историята на фотографията вж. <https://photo-ebook.com/index.php/history/>.

достатъчни<sup>29</sup>.

В случая с фотографията съществуването на Вселената е необходимо условие, доколкото без нея не биха били възможни както и химичните процеси, които позволяват, да улавяме образи с апаратите си, така и самата материална структура както на апаратите, така и на снимките (което важи и за дигиталните снимки, доколкото виртуалното пространство, в което се помещават, е в пряка зависимост от наличието на определени физически условия). Необходими се оказват и редица социални и културни фактори, които способстват за откриването на фотографията, както и за по-нататъшното ѝ развитие. Необходимите условия не са необходими в абсолютен смисъл, т.е. напълно безусловни. Въпреки това с оглед на определени обекти те се оказват *conditiones sine qua non*. От друга страна, достатъчните условия биха могли и да варират, като също така са по-скоро контекстуално определени. Оказва се, че не е съвсем необходимо във всяка ситуация да се позоваваме на човечеството и многовековните му културни, социални и научни практики, както и на Вселената, за да обясним как съществуват различните фотоапарати или снимки.

Достатъчните условия в много случаи биха могли да бъдат изцяло тривиални – например много често се случва да видим красив залез и просто да искаме да го заснемем. Оттук не можем да заключим, че при наличието на същото обстоятелство отново ще искаме да снимаме, или че без това конкретно наше желание снимката на този конкретен залез е абсолютно невъзможна. Налице могат да са много вариращи достатъчни условия. Никое от тях не може да даде изчерпателно обяснение на съответния *explanandum*. Достатъчността или по-скоро контингентността на тези условия имплицира, че ние бихме могли да получим задоволителен (макар и невинаги напълно задоволителен) отговор на въпроса „защо това нещо „X“ е така?“, но от това не следва, че при тяхното наличие с необходимост ще е налице и съответният обект, който обуславят. Необходимостта пък на

---

29 Подобна концепция разработва и проф. Александър Кънев. Вж. Ал. Кънев, „Бележки върху диалектиката на фикционално и реално в науката и литературата“, В: „*Sine arte scientia nihil est. Изследвания в чест на проф. д-рн Олег Георгиев*“, съст. Г. Каприев, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2019, стр. 89-108.

необходимите условия имплицира, че от тях не можем със сигурност да изведем кога конкретно ще съществува даден обект „X“ във всеки един възможен случай. Ако първите са достатъчно конкретни, а вторите необходимо общи, няма опосредяващо звено, което „тотално“ да ги снесе, и в което да съвпадат. Нищо не съществува така, че условията за неговото съществуване да са едновременно необходими и достатъчни, какъвто би бил случая със същество, което би съществувало като *causa sui*.

Благодарение на въвеждането на необходимите и достатъчните условия, които се взаимодопълват, но не съвпадат, ние бихме могли да „модифицираме“ обектно-ориентираният подход, приложен тук. Така признавайки, че някои обекти са конструирани от нас, все пак ще трябва да твърдим, че не всички техни аспекти са такива. Съответно, ние можем да запазим идеята, че обектите не са изцяло конструирани, както и че не може да бъдат изцяло редуцирани. Що се отнася до снимките, можем да твърдим, че те възникват като феномен на културата, като обекти със социална значимост и т.н., но че това не ги изчерпва като обекти изобщо. Поради тази причина всичко онова, което казахме относно независимостта и автономията на снимките остава да важи. Обектно-ориентираният подход, заедно рестрикциите, които му бяха наложени в предходния абзац, ни позволява да разглеждаме снимките независимо от околото и апарата, но и да запазим интуицията си за това, че те винаги изпълняват някаква препращаща функция. Последната би била необходимо условие за съществуването на снимките, защото няма снимка, която да не препраща към нещо.

\*\*\*

От опита ни за и със фотографиите, благодарение на обектно-ориентирания подход на Грeм Харман, спрямо който приложихме определени онтологически рестрикции, изведохме и възможността за тяхната онтологическа самостоятелност. Показахме, че те не просто имат независимо съществуване спрямо социо-културните и биографичните контексти, в които са налични, но и че можем да ги мислим като одушевени обекти без това да бъде твърде ексцентрична хипотеза. За да изясним казаното дотук и да отстраним някои възможни възражения, нека обърнем внимание на една аналогия.

Необходимите физични, химични и биологични условия, които обуславят нашето съществуване, не съдържат всичката информация за нашето съществуване. Автономията ни като личности, макар да е немислима без известна степен на социална конструираност, показва нещо много важно за нас. Нередуцируемостта ни до набор от физични характеристики не се дължи на особения статут в света на това, което наричаме „личност“. Тя е следствие от невъзможността необходимите условия за нашето съществуване да съвпадат с достатъчните такива, което означава, че никога не бихме могли да сведем едните до другите. Физичните и химичните характеристики, които ни определят са дотолкова общи, че да не важат само за нас. Биологическите или еволюционните характеристики ни обособяват като вид, но и ни разкриват информация за нас като индивиди – там, където биологията работи например с някои клонове на психологията.

От друга страна, е тривиално, че от изключително значение се оказва и това, което ние правим, а не просто, грубо казано, онова, от което сме направени. Що се отнася до нашата дейност в света, тя е предмет на всевъзможни изследвания – от страна на психолози, етнологзи, антрополози, лингвисти, социолози, философи. Макар и науките да нямат като пряка цел опознаването на човека, те предлагат някакви описания на различните измерения, в които е обусловено човешкото съществуване. Важно е да се отбележи, че истинни или не, въпрос който няма да ни вълнува тук, те допринасят за начина, по който схващаме себе си. Но това схващане разкрива и още едно измерение. Ние сме същества, които могат спонтанно да произведат сложни (само)описания, много от които не идват от науката, а от изкуството, киното, музиката, фотографията и т.н.

Независимо от това дали можем да степенуваме тези (само)описания, това, че са налице степени на необходимост и достатъчност, не означава, че можем да посочим кои степени са фундаментални и кои не. Фундаментални биха били тези условия, при които необходимост и достатъчност съвпадат. Но защо да не можем да посочим такива? Нека се върнем на примера от предходния абзац. Ако редуцираме всички останали описания, които важат за нас, до фундаменталността на тези, които ни определят като съвкупност от елементарни частици, не бихме могли да отговорим на въпроса за

самостоятелността на онези специфики, които ни определят като автономни личности, имащи огромно значение за различни дискурси като етиката и въобще за взимането на сложни етически, политически и социални решения. Обратно, ако редуцираме всички останали описания до описанията, които ни определят като битие-в-света или като социални същества рискуваме да обезценим значимостта на откритията, които различните точни науки правят<sup>30</sup>.

Проблемите, които очертахме, са класически. Като такива те са на практика неразрешими. Общото за тях е стремежът към търсенето на фундаментални решения, които най-често води до появата на други неразрешими проблеми и апории. Една алтернатива, която стои пред нас е отказът от този стремеж, което не означава непременно отказ от философията. С него ние бихме отхвърлили само една визия за „същността“ на философията, според която последната се занимава с установяването на структурните елементи на реалността, която винаги е нещо по-дълбоко и всеобхващащо, от собствените си проявления. Следователно, опитът за не-фундационалистско решение на тези класически проблеми е възможен тогава, когато бъдат отхвърлени две техни ключови предпоставки, обуславящи всички проиграни опити за разрешаването им, а именно убеждението, че всичко съществува в тоталност, и че всичко е изградено от нещо по-фундаментално<sup>31</sup>.

Проектът на Грeъм Харман, който бе една от двете изложени дотук изходни точки спрямо онтологията на снимката, отчасти отговаря на тези изисквания. Концепцията му за разчетворения обект неминуемо има за следствие невъзможността за съществуването на някакъв „свръх-обект“, който би съдържал абсолютно всички възможни обекти и техните начини на съществуване в себе си. Отказът

30 Вж. W. Sellars, „*Philosophy and the Scientific Image of Man*“, in: „*Science, Perception and Reality*“, Atascadero CA, USA, Ridgeview Publishing Company, 1963, pp. 1-41.

31 Вж. V. Vasilev, „The problem of the reconciliation between the foundationalist and anti-foundationalist tendencies within the history of Western philosophy. An attempt for a contemporary solution“, in: *Философские контексты современности: принцип ratio и его пределы. ФИКОС 2020: сборник статей I Международной научно-практической конференции*; Ижевск, 28-29 февраля 2020 г., сост. А. А. Шамшурин, Изд. центр «Удмуртский университет», 2020, стр. 254-261.

от съществуването на света като завършена онтологическа структура следва от това, че всички обекти се отдръпват радикално от всякакви контекстуализации, независимо дали тотални или локални. В известен смисъл, философията на Харман представлява не само радикализация на феноменологията на Хусерл и фундаменталната онтология на Хайдегер, но и радикализация на метафизиката, доколкото невъзможността за фундамент у Харман не изключва напълно възможността за фундаменталност. На практика според него всеки обект като такъв е абсолютен в смисъла на трансцендентен спрямо определеностите си, но и като радикално друг спрямо всички останали обекти.

Това води до един друг онтологически проблем, който сякаш не вълнува Харман, а именно какво свойство е съществуването. Ако то беше свойство на явления обект, тогава не би било смислено да говорим за съществуването на реалния обект, за който по индиректен начин знаем, че съществува. Обаче ако то е свойство на реалния обект, тогава в какъв смисъл съществуват неговите манифестации? Ако те са само епифеномени на нашия мозък, в случай, че сме елиминативисти, или на нашето съзнание, в случай, че сме идеалисти, тогава би било безсмислено да говорим за реални обекти – ние дори и индиректно нямаше да имаме достъп до тях. От друга страна, ако явленият обект е епифеномен на самия реален обект, както например според Адвайта-Веданта целият свят е явление на абсолютното самосъзнание Атман<sup>32</sup>, то тогава не би имало как реалният обект да се отдръпва от всички свои манифестации. Още повече, бихме могли да твърдим, или че всичко съществуващо е един реален обект, или че ултимативно реалният обект е абсолютно явление, тоест такова, което не е просто породено от нашия ум, а е самата действителност в нейната пълнота и завършеност. Всички тези алтернативи произхождат от това, че Харман запазва в сърцевината на онтологията си субстантивисткия дуализъм между явление и реалност. Чрез разчетворената структура на обекта той се опитва да покаже по какъв начин тази дуална схема не може да бъде абсолютна – като такава тя би била следствие от метафизическите/онтологическите редукции спрямо

32 Вж. Шанкара, „*Перлата на различаването*“, прев. С. Стефанова, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 1995.

обектите. Въпреки това изискването за абсолютна трансцендентност на реалния обект само потвърждава дуализма.

### 3.2. Неутралният онтологически реализъм като контрапункт на обектно-ориентираната онтология

В известен смисъл, проектът на Маркус Габриел за неутрален онтологически реализъм, представлява конкурентна визия за онтология на обектите. На друго място подробно съм разледал концепцията му, затова и ще представя тук само някои ключови идеи, заложиени в нея<sup>33</sup>. Вече въведохме някои от понятията на Габриел, а именно „описания“, „необходими“ и „достатъчни“ условия. Наборът от условия под които даден обект попада, за да съществува, се нарича „смысловото поле“, а условията „смысли“, „описания“ или „факти“ (За Габриел тези термини за взаимозаменяеми). Тук трябва да имаме предвид, че макар и тези понятия да изглеждат заети от аналитичната философия на езика (концепцията на Габриел се базира на онтологическа интерпретация на Фреге), централната идея на Габриел е, че съществуването е винаги свойство на смысловото поле, в което дадено нещо съществува. Иначе казано, въпросът какво означава даден обект да съществува е равнозначен на въпроса при какви условия/описания той съществува. Съответно, съществуването според формално-онтологическите изисквания на Габриел е винаги локално определено. Локалността спрямо която се мисли съществуването на всеки обект никога не може да осигури целия списък от описания, които важат за него. Това означава, че онтологията на обектите не е въпрос на извеждането им от никакви фундаментални обекти или принципи, както и от полагането им спрямо всеобхватността на света.

Аналогията с множеството описания, които ни казват кои сме, която бе подета по-горе, ако следваме Харман и Габриел, може да

33 В. Василев, „Новият реализъм на Маркус Габриел. Представяне и критичен коментар върху онтологията на смысловите полета“ В: „*Philosophia. E-journal for philosophy & culture*“, № 23, стр. 132-198, 2019, Линк: <https://philosophia-bg.com/archive/philosophia-23-2019/markus-gabriels-new-realism/>.

бъде приложена към всички обекти, които съществуват. Това не означава, че всичко съществува в аналогия с нас. Двете конкуриращи се онтологии по-скоро споделят убеждението, че няма фундаментален план, който да диктува какви неща съществуват и какво можем да знаем за тях. Апелът им е, че отказвайки се от фундаменталистката визия, ние много по-ясно можем да мислим самите неща като такива. В известен смисъл, това е кредото на Хусерл, който според тях обаче бива възпрепятстван от идеализма си.

Що се отнася до онтологията на снимката можем да кажем следното. Аналогично на нас, снимката като такава има свой собствен начин на съществуване, ограничен от множество фактори и онтологически рестрикции, на които тя трябва да отговаря, но и който е напълно самостоятелен. Така снимката е обективно зависима от различни физични, химични, както и социо-културни необходими и достатъчни условия за своето съществуване, но всичките те заедно не казват последната истина за нея.

#### 4. Ролан Барт за онтологията на снимката

##### 4.1. „*studium*“ и „*punctum*“. Общи бележки върху подхода на Ролан Барт

Ролан Барт в „*Camera lucida*“ посочва два начина на гледане на снимката. От една страна, тя е обект на поглед, култивиран от определен дискурс, който я харесва, заради значимостта ѝ спрямо съответния дискурс. Това гледане Барт нарича „*studium*“<sup>34</sup>. Според него ние не само виждаме в снимката културната ѝ значимост, но и редуцираме в нея нещо много по-интимно и субективно, което нито обслужва целите на консумацията ѝ като артефакт, нито е от интерес за самия фотограф поне в повечето случаи. Този интимен поглед Барт нарича „*punctum*“<sup>35</sup>. Той е свързан с детайл, който сякаш пробужда или прорязва погледа. В известен смисъл, докато *studium*-ът помества снимката в готова интерпретация или рефлексия, то *punctum*-ът е неинтерпретируем и съпротивляващ се спрямо всяка дискурсивна

34 R. Barthes, „*Camera Lucida. Reflections on photography.*“, transl. R. Howard, Hill and Wang, 1980, pp. 26-28, p. 43, p. 51.

35 Ibid., pp. 27, pp. 42-59.



опосредстваност, спрямо всяка игра на знаци и, в този смисъл, спрямо всяка езикова система. Така се оказва, че е налице двойно прорязване – веднъж на погледа, а сетне и на дискурса или езика.

Опитът на Барт за рефлексия върху фотографията през снимката е феноменологически<sup>36</sup>. Бихме могли да кажем, че разграничението между „studium“ и „punctum“ има ролята на феноменологическа редукция. Барт „заскобява“ опосредяващата функция на дискурсите, за да изследва фотографията и фотографиите в тяхната непосредствена даденост като феномени за съзнанието – поради това и често ще говори за „ейдоса“ или „ноемата“ на фотографията. В тази връзка, е важно да се уточни, че специфичната изходна точка на Барт ще бъдат фотографиите, през които ще се конституира различието между погледа на фотографа, през който гледат незаинтересуваният наблюдател и културата, и погледа на ангажирания зрител.

Централният въпрос, на който Барт се опитва да отговори в кратката, но съдържателна *Camera lucida*, е какво го привлича във фотографията. По негови думи незадоволителността на отговорите, които дискурсите биха могли да му дадат от позицията на неангажирания наблюдател, го провокира да се обърне към едно по-интимно измерение на досег с фотографията<sup>37</sup>. От друга страна, Барт е убеден, че единствено улавянето на същността ѝ би могло да обясни нейната притегателна сила<sup>38</sup>. В този смисъл, текстът му е опит в конкретна метафизика<sup>39</sup> – наука за единичното (*mathesis singularis*) или по-скоро, по негови думи, „невъзможната наука за единичното битие“.<sup>40</sup> Точката на различие между класическата Хусерлова феноменология и тази на Барт се състои в отказа на една финална редукция – тази на снимката, дадена в нейната единичност, в полза на абсолютния източник на всяко битие според Хусерл, а именно трансценденталното единство на съзнанието<sup>41</sup>. Отказът на Барт е ясен – той не иска да

36 Ibid., pp. 20-23.

37 Ibid., pp. 9-10, pp. 16-18.

38 Ibid., p. 3.

39 Терминът „конкретна метафизика“ взимам от Стоян Асенов. Вж. Ст. Асенов „Хронотоп и тяло. Опити за конкретна метафизика“, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2016, стр. 7-10.

40 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, pp. 8-9, p. 71.

41 E. Husserl, *Cartesian Meditations. An Introduction to phenomenology*, pp. 1-2.

предложи система, която ще подчини фотографията и фотографския образ, а да ги освободи от всяко насилие, идващо отвън, оставяйки ги на себе си.

В този смисъл, „интимният“ прочит, който Барт прави, през т. нар. „афективно съзнание“ не редуцира снимката. В диспозицията на скръбта снимката излиза от онтологическата анонимност и безразличието, с които е белязана в дискурсите<sup>42</sup>. Неуспешността на опита да се определи същността на фотография в първата част на книгата на Барт, по негови думи, се дължи на това, че в действителност тя бива редуцирана до желанието на субекта, което неизбежно накърнява нейната универсалност<sup>43</sup>. Затова и във втората част той ще се опита да изнамери онова общо между ейдоса на фотографията и субективността, което ще му позволи да улови универсалността на първата. Парадоксално, това означава задълбочаване в себе си, изнамиране на собствените граници като гарант за ненакърнимостта на фотографската универсалност. Парадоксалността тук или лудостта<sup>44</sup>, както твърди Барт, се състои в това, че навлизането в себе си, в болката на спомена за загубения любим човек, в случая майката на Барт, пред нас се открива неизчерпаемата реалност на фотографията и на снимката<sup>45</sup>. Диспозицията на скръбта, която ще е водещата феноменологическа „тема“ за Барт, не е нищо друго освен нашият екзистенциален опит за смъртта. Там, където навлизането в себе си, повторното страдание, което споменът носи със себе си, се превръща в своеобразно самоубийство, ние печелим нещо ново – същността на фотографията, проявена в снимката; същност, която е болезнено интимна.

Снимката разкрива едно присъствие в неговата уникалност<sup>46</sup>. Тя не е просто копие или репрезентация. Това, което про-сиява<sup>47</sup> в нея, и поразява или прорязва (дефиницията за *punctum*!) нашето собствено съществуване, е неизбежността на смъртта, самата орис, на която е обречено всяко съществуване. Така общото между нас и снимката

42 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, p. 66-67, pp. 74-75.

43 *Ibid.*, p. 60.

44 *Ibid.*, p. 113, p. 116.

45 *Ibid.*, p. 70, pp. 73-76.

46 *Ibid.*, p. 71.

47 *Ibid.*, pp. 80-82.

е метафизическата пограничност на съществуването, неговата невъзможност<sup>48</sup>. В снимката ние съзерцаваме нещо, което би могло да бъде единствено в своята неповторимост, „било-то“<sup>49</sup>, както се изразява Барт, но и същевременно нашата собствена неповторимост. Фотографският образ, настоява той, е най-реалният образ. Като такъв той се самоанихилира, по думите на Барт, за да разкрие референта си, нещото само по себе си, запечатан в него<sup>50</sup>. За разлика от изобразителното изкуство<sup>51</sup>, което през по-голямата част от историята си се е стремяло към това да се уподобява<sup>52</sup> към „реалността“, фотографията не само показва реалността, запечатвайки я в нейната неповторимост – тя е самата реалност, макар и запечатана в двуизмерна плоскост<sup>53</sup>! Затова и снимката според Барт много по-непосредствено може да ни провокира да размишляваме за смъртта<sup>54</sup>.

48 Ibid., p. 73.

49 Ibid., p. 79, p. 85, p. 107, pp. 113-115.

50 Ibid., p. 45.

51 Съпоставката между изобразителното изкуство, както и пластичните изкуства, и фотографията, която Андре Базен прави в своя текст за онтологията на фотографския образ, се базира на това, че според него фотографският образ осъществява по радикален начин претенцията на ренесансовото и пост-ренесансовото изкуство да изобразява действителността такава, каквато е. Той показва, че фотографията дава непосредствено реалността, която улавя, докато в изобразителното изкуство е винаги налице непреодолима илюзорност на образа. В този смисъл, според него фотографията не репрезентира. Бихме могли да кажем, че собственият му възглед за онтологията на фотографията, съвпада с този на Барт, както и с насоката, в която в рамките на настоящия текст разглеждаме снимката. Вж. A. Bazin, „*The Ontology of the Photographic Image*“, transl. H. Gray, in: „*Film Quarterly, Vol. 13, No. 4 (Summer, 1960)*“, University of California Press, pp. 4-9; Още за отношението между изобразителното изкуство и фотографията: вж. A. M. Zervignon, „*Ontology or Metaphor?*“, in: „*Photography and Ontology. Unsettling Images*“, ed. D. W. Brett, N. Lusty, Routledge, 2019, p. 10-24 .

52 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, pp. 88-89.

53 Ibid., p. 45, pp. 76-77; вж. Ц. Бояджиев, „*Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание*“, стр. 28-36 Без да бъде никак пресилено, можем да твърдим, че в много отношения изходната интуиция на настоящия текст относно отношението между фотографията и реалността съвпада с изходните интуиции на проф. Бояджиев и Ролан Барт.

54 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, pp. 84-85.

## 4.2. Рефлексии върху феноменологическия реализъм на снимката

И все пак какво е условието за радикалния реализъм на фотографското изображение, за който Барт се застъпва? Тук ще се опитам да продължа някои рефлексии на Барт, засягайки темата за уязвимостта в някои отношения, на които той не обръща внимание.

Диспозицията на скръбта разкрива нашето собствено съществуване в неговата крехкост, в неговата неподправеност – в нея то прозира като рана<sup>55</sup>. Раната е особено съществуване. Тя разкрива по неповторим начин голотата ни в света. Тук не става въпрос обаче за голотата на Адам или Ева, която е по-скоро едно „безсрамно“ съвместно съществуване на двамата, които са венчани със самото си сътворение да бъдат една плът, и на Бог заедно с тях. Библейската голота е метафора за доверието и ненакърнимата връзка между сътворените хора и техния Създател. Това, което по-скоро тук се има предвид, е нашата голота като скритото условие за възможност на съществуването ни като покорители на света, т.е. за една по-скоро „модерна“ или „секуларна“ голота. Ние преобразуваме света и дрехите ни са показателни за тази наша турбулентна активност. Възможността да произвеждаме дрехи от животни, дрехи на растителна основа, както и дрехи от синтетичен материал, показва, че ние владеем множество региони от това, което съществува. Облеклото е израз на мощта ни като вид, но и на надмощието на някои групи спрямо други (социалното неравенство видимо в това, че едни хора се обличат единствено с маркови дрехи, а други с дрехи втора употреба<sup>56</sup>). Но то, макар и да казва много неща за нас, така и скрива. Облеклото скрива нашата голота, нашата уязвимост в света. Поради това можем да твърдим, че човек в същината си е уязвимо същество<sup>57</sup>, и че отказът от голотата, както и от постоянно възпоменание на смъртта, каквато тенденция е налице в „краткопаметната“ масова култура, са тясно преплетени.

55 Ibid., pp. 26-27, p. 49, p. 73.

56 Това не означава, че няма заможни хора, които предпочитат дрехите втора употреба през марковите дрехи, но и не оспорва факта на класовото неравенство.

57 Това е и биологически факт, доколкото в сравнение с други видове ние се раждаме „неподготвени“ да се справим със суровостите на природата.

Скръбта има тази разголваща ни сила, която ни напомня за изначалната ни ранимост.

Барт твърди, че фотографията като модерен феномен е заместител на монументалното изкуство, насочена към някаква божествена трансцендентност – оттам и култа към фотографията, който бива описва и Сюзан Зонтаг<sup>58</sup>. Другото далеч не толкова тривиално обяснение на Барт за този култ е следното. Масовата култура съзнава лудостта на фотографията, затова и се опитва да я опитоми, да я направи безразлична. В известен смисъл, Барт продължава една класическа Хайдегеровата линия на разсъждение от Битие и време, а именно тази на противопоставянето между автентично и неавтентично съществуване<sup>59</sup>. Ако фотографският образ е неповторимостта на едно единично съществуване и е свидетелство за автентичността му, то масовата култура, както и различните идеологии и дискурси, се опитват да го редуцират до феномен изпразнен от собствено съдържание, до призрак без плътност или до плът, обект на консумация, но без голота.

Свеждането на фотографията до своеобразна порнография без еротизъм е отказ от индивидуалността на фотографския образ, от скроената същност, която той излъчва<sup>60</sup>. В този смисъл, голотата е израз не само на човешкото съществуване в неговото първоначало, но и на фотографския обект, на битието на неповторимото единично съществуване. В екстатичността към смъртта човешкото и фотографското се срещат, но и разделят като две самостоятелни реалии. *Punctum*-ът е раната в тъканта на съществуването, която както бележи невъзможността за вечен живот, така и полага началото, от което извира всяко време и всяко съществуване. Той е метафизическа граница. Онова, което е снимката, никога не може да бъде изчерпано от нас и с нас. Едва през нашата собствена изначална ранимост може да просияе същността на снимката.

## 5. Рекапитулация

Това, което беше предмет на задълбочено изследване, е въз-

58 S. Sontag, „*On photography*“, Rosetta Books, 1973, pp. 1-19.

59 M. Heidegger, „*Being and time*“, pp. 149- 169; Вж. Ал. Кънев, „*Хайдегер и философската традиция*“, стр. 171-179.

60 R. Barthes, *Camera Lucida. Reflections on photography*, pp. 41-42.

можността за реалистки прочит на онтологията на снимката. То започна от няколко феноменологически наблюдения върху снимката като памет и обичайните начини, по които ние я контекстуализираме спрямо опита си. Предприемането на обектно-ориентирания подход целеше да радикализира предложените наблюдения и да ни насочи към възможността да рефлектираме върху снимката като такава, независимо от нейните контекстуализации и валидността, която тя има за нас. По-нататък бяха изведени някои проблематични следствия пред обектно-ориентирания подход спрямо онтологията снимката. Затова и бе предложено допускането на някои рестрикции спрямо него, които взехме от конкурентния неутрален онтологически реализъм на Маркус Габриел.

Използването на тези три независими и влизащи в конфликт помежду си методологии (феноменологическа, обектно-ориентирана, неутрално-реалистка) и опитът те да бъдат съчетани в един цялостен онтологически подход се дължат на сложността на извеждането на основните тези и на настоящия текст, които за предубедения читател биха могли на пръв поглед да изглеждат напълно неправдоподобни и необосновано спекулативни<sup>61</sup>. Отказът от привилегирана

---

61 В известен смисъл, подходът на Маркус Габриел има предимство пред обектно-ориентирания подход, че прилага контекстуалността на обектите като базово изискване за тяхното съществуване, но отхвърляйки претенцията, че тя се изчерпва до значението, което те имат за нас, както и вписаността им в всеобхващаща онтологическа структура. В този смисъл, Габриел отрича фундаменталността, която Харман иска да запази и припише на обектите. Но той също така, не ги редуцира просто до отношения, дадени в контекст, защото никой онтологически контекст не съдържа всички описания, при които един обект би съществувал. Така макар и в много ключови отношения двете онтологии да са несъвместими, всъщност онтологията на Габриел, въпреки подчертания ѝ анти-метафизически патос, не изключва възможността за спекулация относно обектите като такива, която е и основната изходна точка на Харман. В известен смисъл, дефинирането на това какво означава съществуване е спекулативен ход, който Габриел не може да избегне, ако иска да формулира онтологията си. Двете онтологии, макар и изхождащи от различни постулати – обектно-ориентираната онтология от отдръпването на реалния обект, а неутралната реалистка онтология от съществуването като явяване в смислово поле, са в еднаква степен радикализация на феноменологическия *dictum* „към самите неща“. Така те ни позволяват да надникнем отвъд диктата

гледна точка и от съществуването на максимално всеобхватно единно и завършено онтологическо пространство оспорва метафизическия дуализъм между фикционалност и реалност. В този смисъл, спекулацията относно обектите не е никакъв абсолютно абстрактен и празен фикционален дискурс. Тук изведохме, че тя неизбежно започва от и е насочена към обектите като такива. Така сложният методологически апарат, който ние прилагаме тук, не само оспорва кантианския отказ от спекулативното мислене и неговата капитулация пред нещата сами по себе си, но и обосновава твърденията на метафизиката, с която ще се занимаем във Втора част на настоящия текст.

Нека все пак направим обобщение на онтологията на снимката, която бе основна тема на първата част от настоящия текст. От една страна, казахме, че е спомен. Впоследствие изведохме, че тя има независимо съществуване спрямо валидността, която има за нас, като наш спомен и като придатък от нашата памет, като посредством обектно-ориентирания подход аргументирахме, че снимката е спомен на самия фотоапарат. Заедно с това аргументирахме нейната самостоятелност и спрямо фотоапарата<sup>62</sup>. От друга страна, посочихме като необходими, но не и достатъчни условия за съществуването на снимката, зависимостта от определени физико-химически процеси, които не биха били възможни без появата на Вселената, както и битието ѝ като артефакт на човешката култура, а също и препращата ѝ функция, която ще изведем по-нататък като основна нейна метафизическа определеност.

За да избегнем повторното свеждане на снимката до отношенията, в които тя влиза, прибегнахме и към четвърти подход, а именно феноменологическата рефлексия на Ролан Барт в *Camera lucida*. През диспозицията на скръбта, като откриваща ни абсолютна метафизическа граница на съществуването, Барт извежда абсолютната самостоятелност и функцията на препращането като собствени метафизически определености на снимката. В известен смисъл, конкретната метафизика на Барт ни позволява и ревизия както на обектно-ориен-

---

на съзнанието, който остава ключов за феноменологията на Хусерл и нейните екзистенциалистки продължения.

62 В този смисъл, отгук нататък няма да ни интересуват фотоапаратът и техническите специфики на фотографския процес.

тирания подход към онтологията на снимката, така и на рестрикциите, които приложихме спрямо него. Следвайки Барт, ние ще твърдим противно на неутрално-реалисткия онтологически подход, че снимката като обект сам по себе си има собствени определености, които са самостоятелни спрямо контекстите, в които тя се явява, т.е. ние ще защитаваме самостоятелността ѝ като субстанция. Що се отнася до обектно-ориентирания подход, ние ще твърдим, че тази субстанция е директно познаваема, отказвайки се от позицията, че „езикът“ на спекулацията е метафоричен – предразсъдък, който впрочем Харман споделя с Виенския кръг<sup>63</sup>.

## Втора част

### Метафизика на неповторимото и спекулации върху съществуването на други светове

#### 1. Апорииите на фотографския образ

Нека вземем една снимка. Какво виждаме в нея? Събитие, което сякаш е застинало във времето, или пък много събития, уловени в един фотографски образ? На пръв поглед виждаме кученце, сравнително малко. То е заснето по време на игра. Това би могло да се установи от следващата снимка във фотоалбума<sup>64</sup>, която показва две момчета и същото развълнувано кученце. Забележителното в първата снимка не е просто уловеното махане с опашка, което е завинаги застинало в една и съща поза, а погледът на животинчето. То е уловено докато гледа в обектива. Следователно, налице е троен сблъсък на погледи – погледът през обектива, този на самия обектив и на кученцето. Виждат ли те едно и също събитие? Можем да гадаем в онзи момент какво са видяли фотографът и животинчето, но знаем със сигурност какво е видяла камерата. Или не знаем? Ако продължително гледаме първата снимка, вероятно тя би провокирала някакво

63 Р. Карнап, *„Преодоляване на метафизиката чрез логически анализ на езика“*, прев. Т. Полименов, В: *„Философия на логиката II“*, съст. Т. Полименов, Е. Латинков, А. Бешкова, Б. Моллов, изд. „Изток – Запад“, 2008, стр. 9-31.

64 В случая, взетите снимки са от стар семеен фотоалбум, но това по никакъв начин не подкопава нито тезата, нито аргументацията ни.



меланхолично чувство в нас. Колкото и да спираме погледа си върху снимката, няма да спре да ни се изглежда, че кученцето не отдръпва своя от нас. Сякаш то ни пронизва с големите си миловидни очи. Сякаш ни пита дали бихме могли да понесем отново и отново да се сблъскаме с може би най-щастливия миг в живота му, там на онази поляна с двете момчета, и да знаем, че той никога не би могъл да бъде повторен, защото тези очи, проникващи в дълбините на нашето същество, отдавна нищо не виждат освен безкрайната прегръдка на смъртта. Всеки опит да възкресим кутрето с поглед е обречен на провал. Именно в тази невъзможност за повторение ние осъзнаваме неповторимостта на уловения миг.

Но дори и да осъзнаем това пак не бихме могли да отговорим на въпроса какво ни показва снимката. Ние виждаме двете момчета и техните игриви движения, застинали във времето – те изглеждат някак си неестествени. В този миг за нас завинаги неуловимо остава удоволствието от играта, запечатано в кривата поза на телата и широките усмивки на лицата им. Камерата е лош очевидец, защото е запечатала само фрагменти от едно събитие, отнемайки ни привилегията да ги виждаме в цялост. Например от двете снимки можем да заключим за радостта на момчетата и кученцето. Ако те обаче ни показват два темпорални отрязъка от тяхната игра, същевременно пред нас се открива и цезурата между тях, нещо като сляпо петно, което е в известен смисъл условие за това магията на фотографията да се случи. Ние не знаем какво се е случило в промеждутъка между тези два фрагмента. Без да имаме ясно основание какво да заключим, единственото, което ни остава да мислим, е, че всичко е възможно.

Наличието на такова сляпо петно ни обърква още повече, защото подкопава интуицията ни, че двете снимки препращат към едно и също събитие<sup>65</sup>. Така всъщност се оказва, че те биха могли да препращат и към две напълно отделни събития или да обхващат множество

---

65 Под събитие тук ще се има предвид уникално положение на нещата, които камерата е уловила. В настоящия текст по причини, които ще бъдат изяснени в изложението, понятията „миг“ и „събитие“ са синонимни. Събитието тук ще се разбира не просто като случване във времето, а като събитие между множество мигове, които не могат да бъдат обобщени в един абсолютен контекст. Затова и всяко събитие е неповторимо.

други събития, които остават сякаш невидими както за окото, така и за обектива, а може би дори и за останалите очевидци. Подобна ситуация е аналогична на нашия собствен опит – ние възприемаме много повече неща, отколкото си мислим, че сме възприели. Така както окото е способно да разкрие например някакъв аспект на дадена вещ, който до този момент сме пренебрегвали, за сметка на хоризонта, в който вещта е дадена, фото-зрението абстрахира от уловения миг неговия контекст<sup>66</sup>. Последният е винаги предмет на реконструкция, която се движи в границите на условността. Ние не можем с категоричност да посочим към какво снимката ни препраща, откъдето произтича и чувството, че сякаш тя резистира спрямо нашите опити да надникнем през нея. Въпреки това изглежда, че, направлявайки нашия поглед, снимката открива пред нас неопределен набор от възможности за сглобяването на фрагментите. От друга страна, хипотетичната реконструкция е винаги ограничена от онова, към което снимката препраща. Например, ако момчетата носят облекло, характерно за 60-те години на миналия век, не можем да направим извода, че е уловен миг от началото на 18ти-век, когато все още не е имало фотография, или от средата на 21-век, когато с голяма степен на вероятност никой не би носил такива дрехи.

Следователно, разглеждайки снимката, ние се движим в някакъв исторически контекст, който е обаче винаги условен. Като такъв той не ни казва много за онова, към което тя препраща. Така например

66 Тук под „контекст“ ще се имат предвид следното. Контекстът е фонът спрямо който съществуват различни неща. В този смисъл, понятието за контекст ще е обобщаващо за понятията „ситуация“ (положение на нещата) и „събитие“. Контекстът е „съ-битие“ на нещата в една цялостна рамка от взаимоотношения, поради което и понятието „контекст“ се оказва тясно свързано с понятието за „отношение“. По-нататък в настоящия текст като синонимно на понятието „контекст“ ще бъде употребявано понятието „конфигурация“. Контекстът или конфигурацията е не само са онова спрямо, което нещата съществуват, но и самият то не съществува независимо от отнасянето с с други неща. Всеки контекст съществува контекстуално, т.е. спрямо някакъв друг контекст. Никой контекст не може да бъде всеобхващащ, но и никой контекст не обхваща сам себе си. Още за понятието контекст вж. В. Видински, „Що е то контекст и дистекст?“, В: „Sine arte scientia nihil est. Изследвания в чест на проф. дфн Олег Георгиев“, съст. Г. Каприев, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2019, стр. 77-89.

дори и обективно играта на двете момчета с кученцето да се случва някъде в средата на миналия век, това само по себе си нищо не ни казва например относно субективното преживяване на уловения миг от страна както на момчетата, така и на животинчето. Още повече, че, както вече показахме, преживяването за време на фотографа и на апарата не е необходимо да е същото, защото те са различни реалии със собствена и автономна гледна точка. В този смисъл, историческият контекст не е задължителен – той би могъл да е единствено компонент в събитието, а не негов цялостен смислов хоризонт. Така облеклото на момчетата казва нещо за 60-те, но това само по себе си не казва много за снимката, нито пък самият факт, че тя е от тогава, представлява цялостно описание на уловеното. От друга страна, историческият контекст не може да обхване (пряко) и да обясни други предполагаеми събития, които препращат към други не-исторични контексти, като например биологичните процеси, които се случват в организма на кученцето, както и специфичният начин, по който слънцето огрява сградите в снимката.

Също така, ние не само че не знаем какво се случва в промеждутъка между двете снимки, но и нямаме достъп до събитията преди тях, както и до събитията, след като те са били направени. Налице е, следователно, и още една пречка пред възможността за наратив. В този смисъл, у нас би се появило подозрението, че снимките не само са лоши разказвачи, но и съмнителни очевидци. От друга страна обаче, изискването за наративност, т.е. за това те да ни разказват за миналото, не може да им бъде наложено<sup>67</sup>. Както вече показахме, в определен смисъл паметта, която снимките са, няма нищо общо с нашата собствена памет. Поради тази причина, ако ние схващаме времето си съществуване през наративи<sup>68</sup>, то собственото време на снимките, и на уникалните мигове, които те запечатват, не могат да бъдат редуцирани от каквато и да е наративност. В този смисъл, снимките нито разказват, нито говорят – още повече на „езика“ на Битието. В тях ние не виждаме репрезентации на някакви обекти и събития, нито самите

---

67 Ц. Бояджиев, „Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание“, стр. 83-89.

68 Били те митологически, идеологически или автобиографични.

те са репрезентации на миналото<sup>69</sup>. Това би било абсурдно доколкото репрезентацията е винаги отражение, което е функционира като преграда между нас и репрезентирувания обект. Обратно, снимката е непосредствена манифестация на уловеното. Тя не казва, а показва. Въпреки това ние се сблъскахме с невъзможността да посочим с абсолютна сигурност какво или по-скоро кое е показаното. Т а з и невъзможност може да бъде формулирана като следния парадокс. Снимката едновременно е самата разкритост на нещо само по себе си в уникалното му присъствие, но и с това абсолютната невъзможност да го уловим.

Нека вземем друга снимка отново от среда на 60-те. Виждаме семейство – мъж и жена с трите им деца, както и още една жена, която е предполагаема роднина. Сигурни ли сме обаче, че виждаме едно семейство? Без да знаем кои са тези хора, можем да заключим, че например едно или две от децата са деца на втората жена, която може да не е роднина на семейството, а просто семейна приятелка. Можем да твърдим, че трите деца са нейни, докато мъжът е неин брат или на другата. Самото място – паметникът „Цар Освободител“, както и уловените сгради, зад него, нищо не ни казват, което би ни помогнало да интерпретираме снимката. От друга страна, в сградите вероятно е имало хора, които неволно са въвлечени в кадъра. Някои от тях могат в този конкретен момент да се хранят, да четат, да се приготвят за излизане и дори все още да са буквално на прага на вратата, когато тази снимка е направена. Може би в този момент с тази снимка е документирано зачеването на някой нов живот, а може би е запечатан и сетният дъх на някой от живущите в тези сгради. От друга страна, с облеклото на семейството и тяхната предполагаема роднина, както и с паметника и архитектурата около него са събрани в едно различни истории и събития, различни пресичащи се биографични и небеографични траектории. Ние никога няма да разберем от самата снимка действително какво е уловила. Налице са единствено и само възможности. Същевременно единственото действително нещо, което тя улавя е неповторимостта на мига.

---

69 Пак там, стр. 49-50.

## 2. Апорите на мига

Следвайки до известна степен Барт, ние започваме рефлексията си с наблюдението, че неповторимото винаги съществува като единично, което като такова е неокончателно и неизчерпаемо. Обратно, там, където възниква повторението, е налице вече някаква изчерпателна завършеност. Например не можем да повторим една мелодия без да е била завършена преди това, както и не можем да повторим думите на събеседника си без да сме ги чули и те да са били вече изречени<sup>70</sup>. Нека използваме като пример и класификацията на различни групи предмети под общи етикети или „рубрики“.

Като такава класификацията е невъзможна без повторение. Кое е общото за множеството единични обекти е въпрос на установяване на повтарящите се признаци общи за тях. Така се оказва, че при дефинирането на това, което е общо, ние изпадаме в кръговост, която обаче демонстрира невъзможността да мислим общност без повторение. Едно и също се повтаря и то е общото. Следователно, като такова повторението е винаги повторение на едно и също. От друга страна, групирането в някаква общност изисква онова, което е общо за много неща, да бъде завършено в себе си, така че да може да бъде възпроизведено, т.е. повтаряно. Нека отново се върнем към предходните два примера.

Повтарянето на една мелодия или на думите, които събеседникът ни е изрекъл, е невъзможно без отчитането на множество външни обстоятелства – например, че ще повторим мелодията едва след като вече е била изпята или изсвирена, т.е. в различно време спрямо времето, когато първоначално е зазвучала. Това обаче не означава, че мелодията няма да е същата дори и някои обстоятелства да са се променили. Оказва се, че променливите обстоятелства са само кос-

---

70 По-особен случай е повторението на кадри например когато се снима филм. Оставаме с впечатлението, че там именно липсата на завършеност налага повторение. Въпреки това повторението на една и съща сцена отново и отново не се дължи на абсолютната ѝ незавършеност, а на определена визия за завършеност, която би удовлетворила режисьора. Разбира се, съществуват всякакви видове повторения. Например повтарянето на едни и същи сънища трудно може да бъде обяснено през интуицията за повторение, която тук е водеща. Но не и необходимо да се съобразяваме с всяко възможно повторение.

вени и поради това несъществени условия за повторението, докато същественото е простата самотъждественост на мелодията<sup>71</sup>.

Макар и последното да изглежда неочевидно, ние вече го изведохме – повторението е препотвърждаване на това, което е едно и също, като общо. В известен смисъл, то е различие, защото не е необходимо повторената мелодия да е напълно същата – ние бихме могли да я изпеем и в друга тоналност. Но въпреки това е немислимо тя да е напълно различна – в такъв случай не бихме говорили за повторението на една и съща мелодия. Така общото е оказва едно и същото, субстанциалното за много различаващи се помежду си неща, а всяко различие – несъществено, акцидентално. Обратно, неповторимото е неповторимо именно поради другостта си, която убягва на всяка редукция. Така през невъзможността за повторение то бива противопоставено на общото, на субстанциалното именно като единично, уникално.

\*\*\*

Захласвайки се по една снимка, ние лесно можем да изгубим представа за последователността на времето. Снимката ни пренася като че ли в нещо, за което имаме парадоксалното знание, че е приключило, но и което, противно на това, същевременно не само че е настоящо, но и сякаш все още продължава въпреки отминалостта си. Това „оспорване“ на отминалостта на запечатания миг поставя под въпрос не само представата ни, че той някога е приключил, но и че някога изобщо е започнал. Дори би ни се сторило съмнително, че снимката, в която е запечатан, въобще се отнася до миналото. Уловеният миг е сякаш категорично трансцендирал времето и пространството<sup>72</sup>.

71 Разбира се, така формулирано следното твърдение, би могло да се окаже подвеждащо. Мелодия е определено последователно звучене на тонове, което би могло да фигурира в различни тоналности. Една и съща мелодия би могла, следователно, да бъде изсвирена или изпята в различни тоналности, и въпреки това да си остане същата.

72 Важно е да уточним, че тук няма да мислим мига според класическото разбиране, което дължим на Августин и Боеций, гласящо, че мигът е Божията вечност. От друга страна, няма да приравняваме мига до времеостта. В настоящия текст ще развием идиосинкратично разбиране относно същността на мига.

Но все пак той не е съвсем безкраен. Снимката, не можем да отречем, все пак улавя нещо единично, нещо крайно. Така в мига, към който снимката ни препраща, наблюдаваме две тенденции. От една страна, той е сякаш насилствено лишен от жизненост. От друга страна, оказва се, че последното не е съвсем вярно, защото мигът е в постоянна съпротива срещу застиналостта, която му бива наложена отвън. Изправени сме пред още един парадокс. Мигът е единичен и краен, но като такъв той е и неповторим, а това означава, както показаме, и незавършен, винаги продължаващ, т.е. безкраен. Така той се отдръпва от всяко насилие, от всяка застиналост, от всяко повторение или обобщение, от всяко монотонно разиграване на същото, в което никое различие няма значение.

Мигът е уникално съществуване, в което по парадоксален начин са съчетани крайност и безкрайност. Последното ние изведохме посредством противоборство между неговата неокончателност и застиналостта, която е външна. Съответно, неокончателността препращаше към безкрайността на мига, а окончателността, в която го полага снимката, към насилието на повторението. Въпреки това не може да не забележим, че макар и да се съпротивлява, мигът постоянно се самоудържа. Така да се каже, той не чезне в собствената си безкрайност. Но на какво се дължи това? Мигът има своята определеност именно като безкраен. Така, самоудържащата го съпротива не би била възможна, ако той, вътре в себе си, не е безкрайно повтарящ се и с това самоопределящ се, полагайки се по този начин като краен. Ние се натъкваме на повторението вътре в самия миг. Без нещо субстанциално, тоест това повторение на себе си вътре в себе си, той не би могъл да отстои на всеки опит да бъде редуциран. Тази отдръпваща се и непрекъсната вътрешност е субстанцията на мига или по-скоро мигът като своя собствена субстанция.

Нека обобщим: Първоначално мигът бе противопоставен срещу нещо външно, което го ограничаваше, при което обособихме напрежение между неговата неокончателност/неповторимост и окончателността/повторимостта, която идваше отвън. Без да снемаме парадокса се натъкнахме на още един. Сега мигът е даден в себе си, при което се оказа, че е налице повторение вътре в самия него. Същественото тук обаче е, че в този случай неокончателността/неповто-

римостта му, която преди беше безкрайна, става крайна, а окончателността/повторимостта му безкрайна. С това ни се разкри вътрешната, т.е. субстанциална дименсия на съществуването на мига.

\*\*\*

Това, че мигът в определен смисъл е затворен в себе си, не означава, че е „монада без прозорци“. Ако той беше такъв, тогава не е ясно как би могъл изобщо да се отнесе към нещо външно. В такъв случай, снимката би била невъзможна, а мигът безкрайно съсредоточен в себе си. Отчасти вече отговорихме на този въпрос в Първа част на настоящия текст. Там посочихме, че снимката е именно този уникален миг. Тя е абсолютно самозасвидетелстване на мига. Но тогава снимката се оказва препращаща към себе си, а не към нещо друго. Това обяснява и проблемите, свързани с нейната нередуцируемост, които се появиха, когато искахме да я разгледаме през призмата на наративността. Това неуловимо тъждество на снимката със себе си бе и основната причина на затрудненията, на които се натъкнахме, когато се опитвахме да разберем към какво препраща тя. Как обаче бихме могли да помирим подобно следствие с откритието, че снимката все пак препраща и то към множество различни възможни събития? Ако тя действително беше простото самотъждество на мига, което твърдим, че е, то тогава би била не само непознаваема, но и неразбираема. Всичко, което виждаме в една снимка, в такъв случай, би се отнасяло до нея и никога не бихме могли да разпознаем например кученцето и момчетата, за които говорихме по-горе, нито семейството, т.е. ние никога не бихме могли да я контекстуализираме спрямо каквото и да е друго нещо, което не е по никакъв начин дадено в нея. Как е възможно разрешаването на тази апория?

Чувството, че всеки запечатан миг е жив, се дължи на това, че ние го виждаме в неговия отказ от това да бъде, така да се каже, „мунифициран“. Съответно, бивайки разкъсан, между окончателността и неокончателността, повторимостта и неповторимостта, мигът произвежда различие. В безкрайното му повторение ние все пак не можем да не виждаме и безкрайната съпротива, безкрайният отказ от застиналостта. Отръпването на мига, което неминуемо се оказва всяко съпротивление срещу монотонността на външното повторение, е



различие в един особен смисъл. Тук мигът удържа своето „вътре“, което е същевременно и едно „навън“. Ние сме върнати към неговата неповторимост. Съпротивата го конституира като различен и неподатлив на редуции, а такъв той е именно като неповторим и единичен. Но това движение на различаване навън е все още движение вътре в неговата субстанциална вътрешност. То все още е вътрешно. Но въпреки това, в сърцевината на мига се откри още един конфликт между противоборстващи тенденции. Различието, което го правим неуловим, изразява неговата субстанциална неизчерпаемост – само то е също толкова безкрайно, колкото безкрайно е повторението, изразяващо тъждеството на мига със себе си.

Можем да обобщим, че от различните полуси на конфликт между неокончателност/окончателност и неповторимост/повторимост изведохме две двойки напрежения в мига, а именно вътрешно/външно и самотъждество/различие. Това не обяснява още защо все пак мигът е едновременно напълно идентичен и напълно различен спрямо снимката, но хвърля светлина върху друг негов важен онтологически аспект. Движението, което беше като завръщане към единичността или неповторимостта на мига, не е просто преутвърждаване на неговата безкрайна самотъждественост. Той се обособи като различен в и най-вече сам по себе си. Иначе казано, ние изведохме, че едва нещо само по себе си може да бъде абсолютно в себе си, което означава, че всяка всеобщност произлиза от и се завръща в единичното. Но за да покажем значимостта на последното, трябва да изведем докрай всички онтологически определения на мига.

\*\*\*

Когато ставаше въпрос за външното, първоначално то бе дадено като онова, което насилствено мумифицираше мига. Впоследствие се оказа, че то е налице едно второ определение за външното. В този случай, самият миг се оказа външен спрямо всички опити да бъде редуциран. Това субстанциално различие на мига наложи парадоксалното говорене за една вътрешна външност, която определя неговото съществуване като изначално екстатично. От друга страна, мигът се завърна към своята единичност. Но това не означава, че той веднъж завинаги ще остане застинал в себе си. Както показвахме,

в основата на собственото си субстанциално единство мигът си се преутвърждава като неповторим, незаменим и неокончателен. Затова и постоянството в себе си е начин мигът да бъде завинаги уловен, да бъде изречена окончателната истина за него, обричаща го никога да не може да напусне себе си. Мигът, казахме, е собствената си субстанция или по-скоро единична субстанция. От друга страна, изведохме, че тя е винаги екстатична. Следователно, мигът трябва да извърши още едно бягство, което този път е бягство от себе си. Той трябва да се откаже от собствената си единичност и да позволи да бъде уловен. Така парадоксът става абсолютен. Мигът веднъж се отказва от напълно външното, за да се завърне към себе си, което беше точката на противоборство между тъждеството и различието вътре в него. Сетне, той се отказва от самия себе си, за да бъде онова, от което първоначално е избягал. Но в това е изразена и „щедростта“ на мига, защото той не позволява да бъде уловен насилствено. Така да се каже, парадоксалността тук се състои в това, че той сам се оставя да бъде уловен. В този смисъл, мигът е дар и има съществуването си като такъв.

Едва сега можем да кажем защо снимката е и не е самият миг<sup>73</sup>. Тя е другото, което е външно на мига, и което застрашава неговата неповторимост. От друга страна, обаче мигът се оставя да бъде уловен в нея. Снимката, правилно отбелязват Барт и Базен, е самозасвидетелстване на мига в неговата непосредствена единичност. Затова и когато я гледаме сякаш тя наистина е едно с онова, което е уловила. Същевременно обаче тази съпротива, която определя съществуването на мига, води до раздвояване вътре в него, при което снимката вече не е миг, а е препращаща към мига, тоест различна, външна. Но тази външност, която е трети модус на външността, е следствие от отказа на мига от самия себе си, от изначалната му радикална трансцендентност.

Нека обобщим: Отказът от себе си, който мигът извършва, позволява ние да го контекстуализираме, което и налага различаването между него и снимката, макар и да са немислими като абсолютно отделени. Именно в този смисъл ние говорим, че тя препраща.

<sup>73</sup> Сходно наблюдение прави и проф. Бояджиев; Вж. Ц. Бояджиев, „Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание“, стр. 54.

Но сега става ясно и защо не можем да изкажем окончателната истина за мига, уловен в нея. Отказвайки се от самотъждеството, в което пребивава, той утвърждава с още по-голяма радикалност своята нередуцируемост. Последната е условието, ние да откриваме в снимката толкова много възможности за контекстуализация на запечатания миг.

\*\*\*

Мигът е, както вече посочихме, напрежение между различни определености, породени от две противоречащи си тенденции, които го конституират като нещо само по себе си. Едната се стреми да го капсулира вътре в себе си, а другата да разкрие, да го изведе навън. И двете изразяват неговата неповторимост и изначална трансцендентност. Като такъв той е едновременно незавършен и екстатичен, както и завършен и самотъждествен. С оглед на последното, казахме, че вътре в себе си мигът е безкрайно повтарящ се, докато спрямо всичко външно е неповторим, единичен и краен. Така пред нас се разкрива друго напрежение между определености, а именно това между необходимост и контингентност. От вътрешното повторение, което определи мига като субстанция, извеждаме необходимостта. Тя е невъзможността мигът да бъде различен от себе си. Обратно, благодарение на различието като отказ от субстанциалната застиналоост на мига в себе си, извеждаме контингентността като неизчерпаема възможност за различие въобще, с което ние окончателно сме напуснали в-себе-си-то на мига. Но тези две определености са тясно свързани.

Необходимостта да не може да бъде друго се трансформира в чистата възможност за безкрайно саморазличаване спрямо други мигове. Това, от една страна, препотвърждава неговата неповторимост и повторно го завръща към себе си. От друга страна, мигът, противопоставен на други мигове, се сблъсква с тяхната екстатична единичност. Този сблъсък води до това, че те биват дадени заедно в едно различие, което е взаимно. По този начин, без да бъдат редуцирани от нещо общо, миговете все пак започват да препращат помежду си. Възможните контексти или отношения, в които те стоят, са напълно контингентни, т.е. такива, които винаги биха могли да варират

Така двете напрежения в мига водят до едно паралелно двойно

препращане – веднъж към себе си, което конституира субстанциалното отношение, и веднъж към останалите мигове, което конституира контингентното или акциденталното отношение. Тук обаче не трябва да мислим контингентността/акциденталността като просто външното. Това би означавало да утвърждаваме, че мигът в крайна сметка никога не влиза в отношение с нищо външно, доколкото всяко отношение като външно е повърхностно, а дълбочината и самовгълбеността на мига, произтичащи от неговата неповторимост, изключват всякакво овъншноствяване. Подобно следствие обаче с оглед на изведеното дотук е по-скоро неправдоподобно.

Всеки миг излъчва от себе си собствените си възможности или различия (тук между понятията „контингентност“, „акциденция“ и „различие“ има синонимия, като те стоят в опозиция на понятията „необходимост“, „субстанция“, „тъждество“). Неповторимостта на мига има двойна функция – веднъж тя ни отнася към вътрешното безкрайно самоповторение, а сетне към неограничеността от различия, в които той се отнася с други мигове. Последната отново ни препраща към онова, което казахме в началото на този параграф – неограничено съществува само неповторимото, крайното. От друга страна, както различието от вътрешно се превръща във външно, същото важи и за безкрайното повторение на мига вътре в себе си. Овъншностеното повторение всъщност представлява минималното условие мигът да не се разпадне в неограничеността на възможностите или различията, които разкрива или излъчва от себе си. Така всяко различие се оказва различие на една и съща уникална субстанция без обаче да бъде редуцирано.

От значение е обаче да изчистим някои неясноти покрай понятието „субстанция“. Субстанцията на мига не може да бъде нещо общо, в което той в своята единичност бива „снет“, за да стане конкретен, макар и действително да е общото, което обединява различните прояви на мига, в които той съществува извън себе си. Това „общо“, поради неповторимостта на мига, е винаги произтичащо от и завръщащо се в единичното, както по-горе показахме. Така субстанцията не е нещо, което е подчиняващо единичното, или което му е подчинено. По-горе заключихме също така, че самото единично е собствената си субстанция. Това означава, че субстанцията, каквато

и да е тя, ще бъде винаги крайна. Оттук следва, че и проявленията ѝ също ще бъдат крайни. Така различията, в които влиза един миг, т.е. единична субстанция, са неопределено, но не и безкрайно много.

Безкрайността на всяко единично не се дължи на една абсолютна безкрайност, предхождаща крайното, която сега го „снима“, за да „стане“ за себе си. Напротив, тук изходихме от крайността на единичното, която генерираше безкрайността, и отново се завръщаше към своята единичност. Иначе казано, ако диалектиката е движение, при което всяко крайно определение се оказва като такова проявление на безкрайното, то при движението тук изведохме обратното. Мигът не съществува като нещо, което е продукт на медиация - той има свое независимо и неповторимо съществуване.

Напреженията, които очертахме, не са опосредствания. Ако те ни откриват самия миг като субстанциален, с това ни насочват и към друг ключов онтологически факт, а именно това, че той е винаги релационен, макар и да е неотменимо самостоятелен спрямо релациите, в които влиза, били те вътрешни, или външни. Опосредяването предполага различие между проявление и проявено. Така проявлението винаги щом бъде снето от проявеното се оказва просто привидно. Връзката между тях е на субординираност. Обратно, тук става въпрос за паралелни тенденции, които не могат да бъдат снети в нещо абсолютно или първично. Тези тенденции или напрежения съ-съществуват като взаимно-препращания. Така мигът винаги препраща към себе си, но и към други мигове, конституирайки онтологически контексти на взаимоотношения и взаимообуславяния. Това, че той е винаги едновременно нещо в себе си и спрямо друго, е неснемаемо противоречие, което е непосредствено характерно за неговата онтологична структура като нещо само по себе си, което прави прилагането на диалектиката тук невъзможно.

Именно в този смисъл, можем да говорим за снимката освен като за (само)проявление на мига и за мига като енергийно ядро на снимката. Тя е, и не е това, което е, т.е. неповторимият миг в неговата (само)уловеност. Поради това и чрез нея ние надникваме в мига, който ни препраща към различни контексти спрямо които би могъл да бъде отнесен, но и не можем да се пренесем там, доколкото в нея той е същевременно скован и (само)отчужден.

Не се ли оказваме обаче с две различни онтологии на снимката? Веднъж я разглеждахме като спомен, за който казахме, че не е нужно да бъде непременно наш. Сетне, оказа се, че тя е тъждествена и нетъждествена с онова, което улавя, а именно мига в неговата неповторимост. Сега можем да кажем, че тя е спомен, доколкото мигът е позволил да бъде уловен и се е оставил на обектива. От друга страна, извън това битие като спомен, снимката е самият миг. Невъзможността да се пренесем директно в мига не се дължи просто на неговата неповторимост и несподелимост, а най-вече, на това, че ние имаме достъп до него едва през (само)уловеността му в снимка. Още повече, че достъпът до снимката винаги се случва с оглед на нейната явеност, т.е. отнасяне спрямо различни необходими и достатъчни условия, които не са дадени в нея, но спрямо които има съществуването си като явен обект. Но ние вече казахме, че нямаме пряк достъп до всичките ѝ определености, а само частичен. Следователно, неизбежно е наличието на множество други прегради между нас и уловения миг, които ни възпрепятстват.

### **3. Снимката като портал. За множествеността на световите**

Дотук установихме, че снимката парадоксално препраща към мига, само доколкото тя е самият миг препращащ към себе си. Но ние въпреки това не можем да се пренесем директно в него. В настоящия параграф ще се опитаме да предложим по-задълбочено обяснение на нашата възпрепятстваност, така да се каже, да „уловим“ мига. Вече беше казано, че в различието от себе си мигът препраща както към снимката и с това обратно към себе си, но и към други мигове и онтологически контексти или конфигурации от възможни отношения между тях. Ние ще твърдим, че благодарение на снимката, която е и не е уловения в нея миг, сме винаги препратени към множества от уникални светове. Това би означавало, че самият наш свят, откъм който гледаме снимката, не е абсолютният. В този смисъл, снимките се оказват портали към други светове.

Подобно твърдение не е напълно абсурдно, доколкото следва от това, което установихме дотук. Ако миговете са портали към други мигове и възможните конфигурации от взаимоотношения, в които

те попадат, а снимките са мигове, то оттук извеждаме, че снимките са портали. Така не само че ние да имаме достъп до други светове, макар и ограничен, но и те имат достъп до нашия дори и да не можем да а priori отгатнем кои точно светове са в досег с нашия. Ако си спомним за примера със снимката на кученцето, който дадохме по-горе, не само ние гледаме него в момента, в който държим снимката пред нас, но и то гледа нас от снимката. Но как е възможно това? Отговорът на този въпрос изисква да изясним две понятия, а именно понятията „рефлексия“ и „светове“.

Всъщност нашият поглед и този на кученцето се срещат именно през обектива. Не е задължително да допуснем, че то ни гледа през наша снимка. В какво собствено се дължи приносът на обектива? Обективът не само запомня, улавяйки мига в непосредствеността и неповторимостта му, а го рефлектира. Това не означава, че той просто отразява нещо дадено в реалността, на което фотографският образ ще е единствено и само копие. Рефлексията е отражение, но такова, което разполовява мига вътре в себе си. С фотоапарата ние улавяме раздвоението на мига в себе си, т.е. неговата рефлексия, но самото това улавяне е рефлексия от друг вид. В нея наблюдаваме раздвояването на погледа на такъв, който е на самия апарат, и на такъв, който е на онзи, който гледа през апарата. Тя скрива първоначалната рефлексия, която е непосредствено дадена на обектива. Така обективът не е просто някакъв, макар и важен, механичен елемент от процеса на фотографията. Той е онази способност за рефлексия, откъм която мигът не само бива запечатан в спомена-снимка, но и която превръща гледащия-субект фотоапаратът в обект, през който бива гледано от нас. Рефлексията като диадично съществуване в себе си на мига, мига-снимка, мига-спомен, снимката-миг, снимката-спомен, фотоапаратът-поглед, погледът-човек/култура е винаги напрежение между два интимно преплетени начина на съществуване – съществуване-в-себе си и съществуване-навън, между които не съществуват никакви фантомни инстанции на медиацията. В този смисъл, в целия предходен параграф ние изведохме различните обективни степени на (само)рефлексия на мига. Отношенията на препращане между тях позволяват и частичното ни присъствие в него. Но тази частичност се дължи на това, че ние винаги го съзержаваме в контекст. Оттам произтича и,

както посочихме, нашата възпрепятстваност.

Рефлексията, можем да заключим, е ек-зистенцията на снимката, на мига, на погледа на фотоапарата и на онзи, който гледа през него. Като отражение тя е явеност на онова, което не може да се види, и същевременно скритост на видимото. Снимката-спомен и снимката-миг са едно и също, което препраща към себе си в различни свои модуси и отношения. Въпреки това, когато снимката-спомен е на лице, снимката-миг сякаш отсъства, въпреки че е там. Тази никога незавършваща игра на препращания между модусите на присъствие и модусите на отсъствие на снимката, мига, фотоапарата и погледа, ни позволява да обособяваме не само различните конфигурации помежду им, в които те съществуват, но и с това да посочваме съответните необходими и достатъчни условия, спрямо които се определят. Посредством рефлексията ние имаме (не)пряк достъп до различните дименсии на реалното съществуване, доколкото то като такова е винаги рефлексивно. В този смисъл, това, че можем да рефлектираме върху нещата сами по себе си се дължи на рефлектираността, която е вече налице у самите тях.

Какво означава тогава, че обективът рефлектира мига? Той не просто превръща нещо триизмерно в двуизмерен образ, а улавя обекта си в неговата онтологическа раздвоеност. Това, което е от ключово значение е, че рефлексията ни позволява да надникнем в снимката и да следваме „логиката“ на реалността, която тя е уловила. Така нашата собствена рефлексия върху снимката-миг и снимката-спомен се оказва вплетена в реалното им съществуване. Че ние изхождаме от него и нашата мисъл кръжи около него е основанието зад „спекулативния“ ни реализъм. Спекулацията е онова, което самият обектив прави. Той не просто запечатва и отразява, а наблюдава и изследва. Обективът не ни въвлича в някаква илюзия, а ни разкрива, макар и от ограничена перспектива, реалността такава, каквата е. Той оперира със светлината на мига. Неговото непосредствено дадено е мигът в собственото му различие, в собствената му само-пре-даденост. Последният, следователно, никога не е налице в своята тоталност. Но това не означава, че такава е възможна – същността на мига, която го обрича да е винаги экс-центричен, е невъзможността за абсолютно



повторение, т.е. за статична и напълно завършена субстанция. Обективът умосъзерцава същности. Но по този начин той ни позволява, ако можем да използваме Платоновата метафора, да пребиваваме в един „наднебесен“ свят. Това не трябва да означава, че нашият свят е илюзорен, а че не е единствен. Рефлексията ни позволява да се пренесем, макар и частично, в други светове.

\*\*\*

През обектива ние непосредствено умосъзерцаваме кученцето, което ни гледа, и не можем да се съмняваме, че то ни гледа дори и да не можем „физически“ да се пренесем при него. В зовящия в поглед е уловен призивът към един свят, който изобщо не е завършил, и който в този поглед тепърва се случва. Тук идваме при второто понятие, което трябва да бъде изяснено, а именно понятието „светове“. Първо, защо „светове“, а не „свят“? В първа част вече аргументирахме отказа си от понятията „тоталност“ и „фундаменталност“, което налагаше и отказ от идеята, че всичко съществува в един завършен свят. От друга страна, рефлексията върху субстанциалността на мига наложи и отказ от разбирането, че съществува безкрайна субстанция, която като такава „снема“ в себе си всяко единично съществуване. Но ако понятието „свят“ означава някаква изцяло завършена и фиксирана структура, а ние отхвърляме възможността за такава, то каква е тогава мотивацията ни да говорим за „светове“?

За да хвърлим светлина върху тези въпроси, трябва да уточним, че не отхвърляхме напълно разбирането за субстанциалността и за завършеността. В този смисъл, когато говорим за „светове“ се има предвид частично завършени структури, т.е. такива, в които има някакъв завършен порядък, но които не са по никакъв начин тотални. Невъзможността за тоталност е и невъзможност а priori да посочим всички конститутивни елементи на въпросния порядък. Важно е да се има предвид, че световите, за които става въпрос тук, не са възможните светове, за които говори Дейвид Луис<sup>74</sup>. Тезата, която предлагаме тук, е в някои отношения близка до разбирането на Нелсън Гуудман, че световите са динамични реалии, които биват констру-

74 Вж. D. Lewis, „*On the plurality of worlds*“, Oxford: Blackwell, 1986, pp. 1-108.

ирани, трансформирани и т.н<sup>75</sup>. Въпреки това поради причини, които вече бяха посочени и аргументирани, при конструирането на светове не може да става въпрос за привилегироване на нашите прагматични нужди – в този смисъл, световете, към които препраща снимката, не са социално/дискурсивно конструирани.

Нека се върнем на нещо, което по-рано мимоходом отбелязахме. Различието, което дърпаше мига извън себе си, се оказа различие на втора степен. Мигът като различен от себе си влизаше в отношение с други мигове. Така различието е възможно само като отношение. Но през това отношение впоследствие се препотвърждаваше уникалността на мига, а с нея неговата субстанциална неизчерпаемост. Субстанцията е необходимата граница, в която се разгръща съществуването на мига, но поради неговата екстатичност тя е неотменимо динамична. Отношенията, които тя позволява, съответно, конституират някаква конфигурация или структура, в която съществуват най-различни мигове. Важно е да се уточни, че тази структура не е просто композитум от „прости“ субстанции. Всяка структура, макар и изградена от множество неповторими отношения, е самостоятелна, а това означава, че не може да бъде напълно изведена от или сведена до частите си. Това означава, не може да бъде демонстрирано а priori кои точно мигове тя включва в себе си. По този начин, всяка такава структура освен „гъвкава“ е и емерджентна.

Тези гъвкави, незавършени и динамични структури, онтологически контексти или конфигурации от отношения аз наричам светове. Един миг може да участва в и допринася за изграждането на най-различни светове<sup>76</sup>, а с това той винаги вече има съществуването си в

75 Вж. N. Goodman, „*Ways of Worldmaking*“, Hackett Publishing Company, 1978, pp. 1-23, pp. 91-141.

76 Вече станалият традиционен проблем за (не)съизмеримостта на тези светове, заформящ контроверсията между релативизма и фундаментализма, не важи за плуралистичната метафизика, която аз предлагам. Както посочва Доналд Дейвидсън в своята статия „Върху самата идея за концептуална схема“, проблемът за радикалната несъизмеримост на различните концептуални схеми, в нашия случай – светове, произтича от това, че подобен възглед поддържа, в крайна сметка онова, което отрича, а именно че ние гледаме от някаква Архимедова гледна точка. Релативистът, твърдейки от Архимедова гледна точка, че такава няма, ще направи извода, че концептуалните схеми

отношение към неопределено много други светове, някои от които застъпващи се, а други не. Вече загатнахме, че всеки от тези светове има своята самостоятелност, като досега обаче разгледахме единствено миговете в своята неповторимост и единичност, като имащи самостоятелно съществуване. Тук ще изведем, че това, което миговете изграждат са не просто светове, а други мигове, поради което и всеки свят е всъщност един неповторим миг.

Ние показахме, че излизащото навън различие е винаги различие спрямо нещо, което е до някаква степен същото, откъде изведохме, че мигът, като потвърждаващ себе си през различието има конститутивна роля за другия миг спрямо който се обособява, поради това, че той едновременно потвърждава и различието на другия миг, а с това и на неговата същностна уникалност. След това изведохме, че в рамките на тази мрежа от преpraщания или от различия и идентификации се заформят множество връзки между различни мигове, които заедно в различието си, изграждат свят, който ги обхваща, и без който не биха могли да бъдат съотнесени помежду си. Този свят никога обаче не е окончателен. Той се обособява спрямо други светове. Но това, което има съществуването си в свят, е мигът. Така всеки миг се оказва един свят, в който взимат участие други мигове, т.е. светове, и всеки свят е един миг, който преpraща към най-различни светове. И макар съществуването на световете да е винаги релационно, възможността да съществуват в рамките на неопределено много други светове се определя от тяхната субстанциална неизчерпаемост, поради което и

---

са радикално несъизмерими. Дейвидсън, а в този дух и Маркус Габриел в своята онтология, показват, че отказът от фундационализма е същевременно отказ от релативизма, което означава, че по този начин изчезва и проблемът за (не)съизмеримостта на световете. Иначе казано, какви светове съществуват (в случая на Дейвидсън – „езици“, а в този на Габриел – „смислови полета“) и как се взаимоотносят не може да бъде посочено *a priori*. Не би имало смисъл да говорим колкото за радикална съизмеримост между тях, толкова и за радикална несъизмеримост. Вж. Д. Дейвидсън, „Върху самата идея за концептуална схема“, прев. Б. Моллов, В: , В: „Философия на логиката II“, съст. Т. Полименов, Е. Латинев, А. Бешкова, Б. Моллов, изд. „Изток – Запад“, 2008, стр. 227-244; Вж. V. Vasilev, „The problem of the reconciliation between the foundationalist and anti-foundationalist tendencies within the history of Western philosophy. An attempt for a contemporary solution“.

всеки свят е самостоятелна онтологическа структура – като такава той е различието между множеството други светове, които той обхваща, и в които бива обхванат.

Какво тогава разкрива снимката? Снимката ни препраща не просто към мигове, но към светове. Всеки миг е един независимо съществуващ свят, препращащ към множество други. Затруднението, което срещнахме по-горе да интерпретираме снимката на предполагаемото семейство и тяхната роднина, се състоеше в това, че снимката ни показваше много повече, отколкото можехме да очакваме. Ние се сблъскахме не просто с различни възможности за интерпретация на снимките, а с различни светове, както и с невъзможността *a priori* да ги обобщим в един напълно завършен наратив. Още повече, че това, което си мислехме, че е просто фикционално, т.е. „въобразяването“ на тези неограничени възможности, се оказа напълно реално.

### **Заключение. Към възможността за възкресение**

Метафизическите рефлексии на настоящия текст имат и етически залог. Това, което изведохме тук, би могло да ни послужи като антидот срещу една тежка мисъл, която неизбежно ангажира всеки човек, задаващ си фундаментални въпроси. Според тази мисъл абсолютният хоризонт и максимум на човешкото съществуване е смъртта.

Когато гледаме онази снимка със семейството или другата с двете момчета и кученцето, ни изпълва неутешима тъга, породена от факта, че те отдавна са били погребани и никога повече няма да станат от гробовете си. Снимката сякаш съществува с тази единствена цел, а именно да ни напомня, че сме смъртни. Тези големи очи, които ни гледат от нея, са празни. Вглеждайки се в тях, всъщност ние се вглеждаме в себе си. Вече не ни изпълва тяхната радост, а единствено простата констатация, която правят – смъртта е неизбежна. Дори и да се надяваме тайно това да е сън, ние спокойно можем да се видим уловени в наши стари снимки, които ни показват като деца, сетне като тинейджъри, възрастни. Особено потискаща е мисълта за последната снимка. Например когато гледаме последните снимки на някой човек, независимо близък или не, как е възможно да не ни обземе гняв от несправедливостта, че животът, който иначе на снимката

е изразен в своята пълнота, трябва да свърши?

Макар и да не можем да избегнем безутешността на факта, че рано или късно ще умрем, през онтологията на снимката и метафизиката на неповторимото, които ние очертахме в настоящия текст, ни се открива възможността поне за някаква утеха. Снимките, покажахме, ни препращат към незавършени светове, но с това и към животи, които още не са приключили; които могат във всеки един миг да променят историята и света, които обитават. Това не означава, че за тях смъртта няма да настъпи, а единствено, че тя не би могла да е абсолютна. Човек, който за нас вече не е жив, не може да бъде абсолютно мъртъв, което обаче не означава, че той ще се прероди в нашия свят или в някой друг свят. Снимката ни дава поне спасителната утеха, че нищо не е окончателно загубено, макар и да е невъзможно да се повтори. Тази уцърбност не поради смъртта, а на самата смърт е възможността да мислим за възкресението на мъртвите не просто като за някаква фантазмагория, а като за реалност. Всяка снимка е своеобразно възкресение - това е може би най-значимото откритие на Барт.

Ние сме поставени пред етически избор. Или трябва да изберем смъртта като абсолютен факт, или като такъв да я отхвърлим. Нейната неизбежност не я превръща в окончателната „истина“ на живота. Да вярваме във възкресението не е просто въпрос на избор, а и на рационална обосновааност, към каквато се стремяхме в настоящия текст. Тук не твърдим, че непременно е постигната и окончателната „истина“ на християнската вяра. Дали ще приемем християнската визия за спасението на човека остава въпрос на избор. Спекулативният реализъм на настоящия текст по-скоро загатва, че този избор не е просто верови, а и рационален. Общото между християнското разбиране за възкресението и това, което предлагаме тук е, че и в двата случая става въпрос за окончателна победа над смъртта. Същественото различие обаче се състои в това, че визията, която е загатната тук, не предполага с необходимост наличието на спасител.

Възможността за възкресение, твърдим, е реална възможност, която ние изведохме по спекулативен начин, докато според християнството възкресението и спасението са невъзможни без саможертвата на възплътения Божий Син и активното участие в църковното общение с Бога. Претенцията на настоящия текст е, че през онтологията

на снимката и метафизиката на неповторимото ни се открива като напълно рационална надеждата, че никоя смърт не е окончателна.

## Библиография

- Асенов, Ст. „Хронотоп и тяло. Опити за конкретна метафизика“, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2016.
- Бояджиев, Ц. „Философия на фотографията. Лекционен курс. Второ допълнено издание“, изд. „Изток – Запад“, София, 2020.
- Василев, В., „Новият реализъм на Маркус Габриел. Представяне и критичен коментар върху онтологията на смисловите полета“, В: „Philosophia. E-journal for philosophy & culture“, № 23, стр. 132-198, 2019, Линк: <https://philosophia-bg.com/archive/philosophia-23-2019/markus-gabriels-new-realism/>.
- Видински, В., „Що е то контекст и дистекст?“, В: „Sine arte scientia nihil est. Изследвания в чест на проф. дфн Олег Георгиев“, съст. Г. Каприев, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2019.
- Дейвидсън, Д. „Върху самата идея за концептуална схема“, прев. Б. Моллов, В: „Философия на логиката II“, съст. Т. Полименов, Е. Латинев, А. Бешкова, Б. Моллов, изд. „Изток – Запад“, 2008.
- Карнап, Р., „Преодоляване на метафизиката чрез логически анализ на езика“, прев. Т. Полименов, В: „Философия на логиката II“, съст. Т. Полименов, Е. Латинев, А. Бешкова, Б. Моллов, изд. „Изток – Запад“, 2008.
- Киркегор, С., „Повторението. Опит в експерименталната психология от Константин Констанциус.“, прев. Ст. Начев, В: „Страх и трепет. Повторението. Том 3“, изд. „Захарий Стоянов“, София, 2009.
- Кънев, Ал., „Бележки върху диалектиката на фикционално и реално в науката и литературата“, В: „Sine arte scientia nihil est. Изследвания в чест на проф. дфн Олег Георгиев“, съст. Г. Каприев, УИ „Св. Климент Охридски“, София, 2019.
- Кънев, Ал., „Хайдегер и философската традиция“, изд. „Изток-Запад“, София, 2011.
- Шанкара, „Перлата на различаването“, прев. С. Стефанова, УИ „Св.

- Климент Охридски“, София, 1995.
- Щрбокер, Е., „Към проблематиката за последното обосноваване в Хусерловата феноменология“, В: „Приноси към философията на Хусерл. Избрани есета.“, прев. С. Маринова, Д. Илинова, С. Събева, С. Енева, изд. „Критика и хуманизъм“, София, 1999.
- Barthes, R., „*Camera Lucida. Reflections on photography.*“, transl. R. Howard, Hill and Wang, 1980.
- Bazin, A., „*The Ontology of the Photographic Image*“, transl. H. Gray, in: „*Film Quarterly, Vol. 13, No. 4 (Summer, 1960)*“, University of California Press.
- Goodman, N., „*Ways of Worldmaking*“, Hackett Publishing Company, 1978.
- Gratton, G., „*Speculative Realism. Problems and Prospects.*“, USA, Bloomsbury Academic, 2014.
- Harman, G., „*Immaterialism. Objects and Social Theory*“, Polity Press, 2016.
- Harman, G., „*Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*“, Penguin UK, 2017.
- Harman, G., „*The Quadruple Object*“, Zero Books, 2011.
- Heidegger, M., „*Being and Time*“, transl. J. Macquarrie, E. Robinson; Blackwell Publishers Ltd, 1962.
- Husserl, E., „*Cartesian Meditations. An Introduction to phenomenology*“, transl. D. Cains, Springer-Science + Business Media Dordrecht, 1960.
- Laruelle, F., „*The Concept of Non-Photography*“, transl. R. Mackay, Sequence Press, 2011.
- Lewis, D., „*On the plurality of worlds*“, Oxford: Blackwell, 1986.
- Ricoeur, P., „*Memory, History, Forgetting*“, transl. K. Blamey, D. Pellauer, The University of Chicago Press, 2004.
- Sellars, W., „*Philosophy and the Scientific Image of Man*“, in: „*Science, Perception and Reality*“, Atascadero CA, USA, Ridgeview Publishing Company, 1963.
- Sontag, S., „*On photography*“, Rosetta Books, 1973.
- V. Vasilev, „The problem of the reconciliation between the foundationalist and anti-foundationalist tendencies within the history of Western philosophy. An attempt for a contemporary solution“, in: *Фило-*

*софские контексты современности: принцип ratio и его пределы. ФИКОС 2020: сборник статей I Международной научно-практической конференции; Ижевск, 28-29 февраля 2020 г., сост. А. А. Шамшуриной, Изд. центр «Удмуртский университет», 2020, стр. 254-261.*

Zervignon, A. M., „*Ontology or Metaphor?*“, in: „*Photography and Ontology. Unsettling Images*“, ed. D. W. Brett, N. Lusty, Routledge, 2019, p. 10-24.

Интернет линкове:

<https://photo-ebook.com/index.php/history/>