

ISSN 2367-7031 / www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 11 / ЗИМА 2015 / ИЗКУСТВА И ПАМЕТ

URL: <http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2015/11/2015-11-georges-didi-huberman-atlas-ili-nespokojnata-vesela-nauka.pdf>

Неизчерпаемостта, или познанието чрез въображението
и
*Наследство на нашето време: Атласът „Мнемозина“**

Жорж Диди-Юберман

Ключови думи: атлас, археология на визуалното знание, въображение, монтаж, Варбург

Жорж Диди-Юберман (р. 1953) е френски историк и теоретик на изкуството, професор във Висшето училище по социални науки в Париж. Той е куратор на големия проект „Атлас: Как да носиш света на гърба си“, представен между ноември 2010 и февруари 2011 година в музея Рейна София в Мадрид. През 2011 година излиза и книгата му „Атлас, или неспокойната весела наука“ (2011), третата част от цикъла „Окоето на историята“. Творчеството на Диди-Юберман представлява един от най-значимите съвременни опити за обвързване на историята на изкуството и философията, но също и един от най-значимите опити да се отдаде дължимото на образите за познанието на историята.

* Тези кратки текстове представляват първите два откъса от книгата „Атлас, или неспокойната весела наука“, трета част от цикъла „Окоето на историята“. Преводът е направен по: Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet* (L'œil de l'histoire, 3), Paris : Les Edition de minuit, 2011, 11-22.



Неизчерпаемостта, или познанието чрез въображението

Представям си, че отваряйки тази книга, читателят практически знае много добре какво представлява един атлас. Без съмнение той притежава поне един в своята библиотека. Но „чел“ ли го е? Вероятно не. Един атлас не се „чете“ така, както се чете роман, историческа книга или философско разсъждение, от първата до последната страница. Все пак един атлас често започва, и след малко ще видим това, по случаен или проблематичен начин, различен от началото на история или предпоставката на някакъв аргумент; колкото до неговата цел, тя често се отнася до появата на нова област, на ново поле на знанието, което трябва да бъде изследвано, следователно един атлас почти никога не притежава форма, за която бихме казали, че е окончателна. Освен това за един атлас трудно можем да кажем, че е направен от страници в обичайния смисъл на думата: по-скоро от *табла*, от *пана*, върху които са разположени *образи*, *пана*, до които се допитваме с ясна цел или разлистваме за развлечение, оставяйки нашата „воля за знание“ да скита от образ на образ и от пано на пано. Опитът показва, че най-често употребата на атласа комбинира тези два толкова различни на пръв поглед жеста: първо го отваряме, за да търсим там някаква точна информация, но след като веднъж сме я добили, не напускаме задължително атласа, а без да спираме, поемаме по различните му многопосочни разклонения; затваряме сборника с пана едва след като известно време без ясна цел несвойствено сме бродили през неговата гора, през неговия лабиринт, през неговото богатство. В очакване на следващия път, също толкова безполезен или пък продуктивен.

Чрез напомнянето за тази удвоена и парадоксална употреба вече разбираме, че атласът, под ползната и безобидна външност, би могъл да се разкрие на този, който го гледа внимателно, като двойствен обект, опасен, дори взривяващ, в същото време неизчерпаемо щедър. Така да се каже, като една *мина*. Атласът е *визуална форма на знанието*, познавателна форма на виждането. Но да съберем, да сглобим или да *преподложим* двете парадигми, които задава този последен израз – *естетическата* парадигма на визуалната форма и *епистемологическата* парадигма на знанието – атласът в действителност преобръща каноничните форми, където всяка от тези парадигми е желала да намери своето върховно достижение, дори своето основно условие за съществуване. Както знаем, голямата платоническа традиция е издигнала епистемологически модел, основан на първенството на Идеята: в този контекст истинското познание предполага, че една умопостижима сфера предварително се е откъснала, или прочистила, от сетивната среда, т.е. от образите, където ни се явяват феномените. В модерните версии на тази традиция предметите (*Sachen* на немски) намират своите причини, своите обяснения, своите алгоритми единствено в коректно формулирани и изведени причини (*Ursachen*), както например в математическия език.

Накратко казано, такава би била стандартната форма на всяко рационално познание, на всяка наука. Забележително е, че подозрението на Платон към артистите – тези опасни „създатели на образи“, тези манипулатори на видимостта – не е попречило на хуманистичната естетика да поеме за своя сметка целия престиж на Идеята, както

Панофски добре е показал¹. Именно благодарение на това Леон Батиста Алберти в своя *De picture* е можел да сведе понятието за картина до единството на формулата на един реторически „период“, до една „правилна фраза“ където всеки по-висш елемент е изведен логически, т.е. идеално, от по-нисшия: повърхностите създават членовете, които създават изобразените тела, както в един реторически период думите създават пропозициите, които създават други пропозиции или групи от пропозиции². В модерните версии на тази традиция, каквато намираме например в модернизма на Клемент Грийберг или в по-ново време при Майкъл Фрайд, картините намират техния по-висш смисъл в самото затваряне на техните собствени пространствени, темпорални и семиотични рамки така, че идеалното отношение между *Sache* и *Ursache* запазва непокътната силата си на закон.

Визуална форма на знанието или познавателна форма на гледането, атласът преобръща всички тези рамки на интелигибилността. Той въвежда една фундаментална нечистота – но също и едно изобилие, една забележителна продуктивност, – която тези модели са решили да предотвратят. Срещу всяка епистемологическа чистота атласът въвежда сетивното измерение, различното, характерната за всеки образ празнота. Срещу всяка естетическа чистота той въвежда множественото, различното, хибридността на всеки монтаж. Тези *табла с образи* ни се появяват *преди всяка страница* от разказ, силогизъм или определение, но също и *преди всяка картина*³, независимо дали тази дума ще бъде разбрана артистично (единство на красивата фигура, затворена в своята рамка), или научно (логическо разгръщане на всички определени възможности в абсциси и ординати).

И така атласът изведнъж кара рамките да се взривят. Той пречупва самопрокламиралите се самоочевидности на науката, сигурна в своите истини, също както изкуството, сигурно в своите критерии. Той изобретява между всичко това междинни полета на изследване и евристични интервали. Той съзнателно пренебрегва окончателните аксиоми. Това е, защото той тръгва от теория на познанието, отдадена на риска на сетивното, и от естетика, отдадена на риска на несвързаността. Чрез самото свое изобилие той деконструира идеалите за единство, за специфичност, за чистота, за цялостно познание. То е средство не за логическото изчерпване на дадените възможности, а за неизчерпаемостта от отваряне на все още недадените възможни. Неговият принцип, неговият двигател не е нищо друго освен *въображението*. Въображение: опасна дума, ако съществуват такива (каквато впрочем е и думата *образ*). Но трябва да повторим с Гьоте, Бодлер или Валтер Бенямин⁴, че въображението, колкото и заблуждаващо да бъде, няма нищо общо с личната и безполезна фантазия. Напротив, то ни дарява едно *пренасящо познание* благодарение на вътрешната сила на монтажа, която е в това, че открива връзки, които директното наблюдение е неспособно да открие:

¹ E. Panovsky, *Idea. Contributions à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris : Gallimard, 1983, 17-23, 61-89.

² L. B. Alberti, *La peinture*, Paris, Seuil, 2004, 123.

³ Тук авторът се заиграва с това, че на френски думата „tableau“ означава едновременно и картина, и таблица. (Б. пр.)

⁴ Cf. G. Didi-Huberman, *Nimfa moderna. Essais sur le drapé tombé*, Paris : Gallimard, 2002, 127-141.

„Въображението не е фантазията; то не е дори и чувствителността, макар че трудно можем да си представим човек с въображение, който да не е чувствителен. Въображението е почти божествена способност, долавяща преди всичко съкровения и потайни отношения на нещата, съответствията и аналозите отвъд философския метод. Почестите и службите, които се отдават на тази способност, ѝ дават такава стойност, че учен без въображение вече не ни изглежда като нещо повече от един лъжлив учен или най-малкото, като незавършен учен”⁵.

Въображението приема множественото (и дори се възползва от него). Не за да съкрати света или да го схематизира в субсумираща формула: именно по това атласът се различава от всеки наръчник или от всяко доктринално резюме. Нито дори за да го каталогизира или за да го изчерпа в цялостен списък: именно по това един атлас се различава от всеки каталог и дори от всеки смятан за цялостен архив. Въображението приема множественото и непрестанно го придружава, за да отчлени от него нови „съкровени и потайни отношения”, нови „съответствия и аналогии”, самите те неизчерпаеми, както е неизчерпаема всяка *мисъл за отношения*, която един нов монтаж ще може да прояви.

Неизчерпаемостта: в света има толкова много неща, думи, образи! Речникът ще се провиди като техния каталог, подреден според неизменен и окончателен принцип (в случая азбучния принцип). Атласът пък е воден единствено от временни и подвижни принципи, такива, които могат да накарат *неизчерпаемо* да се появяват нови отношения – по-многобройни, отколкото самите понятия – между неща и думи, които преди това нищо не би свързало. Ако в речника потърся думата *атлас*, нормално нищо друго не би ме заинтересувало, освен може би думите, имащи с нея непосредствена прилика, видимо сходство: например *атлант* или *атлантически*. Но ако започна да гледам двойната страница на отворения пред мен речник като табло, където бих могъл да открия „съкровенията и потайни отношения” между атлас и например асиметрия или асимволия, то тогава бих започнал да отклонявам самия принцип на речника към един твърде хипотетичен и твърде авантюристичен принцип-атлас.

Малкият опит, който описах тук, очевидно напомня на нещо като детска игра: нека поискаме от детето *lectio* на една дума в речника и ето го веднага спечелено от *delectatio* на една трансверсална и въображаема употреба на четенето. Дете, също толкова мъдро, колкото са и образите (откъдето лъжовността, лицемерието на поговорка като „мъдър като образ”). То не чете, за да схване смисъла на нещо специфично, а като начало да свърже въображаемо това нещо с множество други. И така би имало две значения, две употреби на четенето: денотативен смисъл в търсене на *послания* и конотативен и въображаем смисъл в търсене на *монтажи*. Речникът ни предлага преди всичко ценен инструмент за първото от тези търсения, атласът със сигурност ни предлага неочаквана машинария за второто.

Никой по-добре от Валтер Бенямин не е представил риска и богатството на тази двойственост. Никой не е свързал по-добре „четивността” (*Lesbarkeit*) на света с иманентните феноменологически или исторически условия на самата „видимост” (*Anschaulichkeit*) на нещата, предусещайки така монументалната творба на Ханс

⁵ C. Beaudlaire, “Notes sur Edgar Poe”, *Œuvres complètes, II*, Paris : Gallimard, 1976, 329.

Блуменберг посветена на този проблем⁶. Никой не е освободил по-добре четенето от обикновено свързвания с него чисто лингвистичен, реторически или аргументативен модел. *Да четем света* е нещо твърде фундаментално, за да бъде поверено единствено на книгите или затворено в тях: защото да четем света е също така *да свързваме нещата от света* според техните „съкровени и потайни отношения”, техните „съответствия” и техните „анalogии”. Не само образите се оставят да бъдат гледани като кристали на историческата „четивност”⁷, но също и всяко четене, дори четенето на един текст, трябва да се съобразява със силите на подобие: „Така взаимовръзката по смисъл на думите или на изреченията е носителят, чрез който мълниеносно се появява подобие”⁸ между нещата.

В тази перспектива бихме могли да кажем, че образният атлас е машина за четене, в силно разширения смисъл, който Бенямин е искал да придаде на понятието за *Lesbarkeit*. Атласът влиза в една констелация от машинарии, като започнем от „кутията за четене” (*Lesekasten*), стигнем до тъмната фотографска стая иминем през *cabinets de curiosités* и изпълнените с пощенски картички кутии за обувки, които днес все още можем да намерим из сергиите на нашите стари парижки пасажи. Атласът би бил машинария за *четене преди всичко*, искам да кажа преди всяко „сериозно” четене в „буквалния смисъл на думата”: обект на познание и на съзерпание от децата, едновременно детство на науката и детство на изкуството. Именно това Бенямин е обичал в илюстрираните буквари, конструкторите и юношеските книги⁹. Именно това е искал да разбере на едно по-фундаментално равнище, антропологическото, когато с една магическа формула призовава действието „да се прочете онова, което никога не е било написано” (*was nie geschriben wurde, lesen*). И ще добави, че „това е най-старото: четене преди всеки език”¹⁰.

Но атласът предлага всичко необходимо за това, което бихме могли да наречем четене след всичко: хуманитарните науки, антропологията, психологията и включително историята на изкуството, в края на XIX век и най-вече през първите десетилетия на XX век преживяха цялостно преобръщане, при което „познанието чрез въображението” ни повече, ни по-малко от познанието на въображението и на самите образи, изигра решителна роля: от социологията на Георг Зимел, толкова внимателна към „формите”, до антропологията на Марсел Мос, от психоанализата на Зигмунд Фройд, където представеното „на дъска” [*tableau*] клинично наблюдение отстъпва място на „асоциациите на идеи”, на трансферите, на изместванията на образи и симптоми, до „иконологията на интервалите” при Варбург... Иконология, основана на „съ-естеството, на естествения съюз между дума и образ” (*die naturliche Zusammengehorigkeit von Wort und Bild*)¹¹, хипотеза, с която Беняминянският *Lesbarkeit* се оказва не само съвременен, но също и съкровено свързан. Иконология, чийто последен проект, както знаем, е бил създаването на атлас: този известен сборник от

⁶ W. Benjamin, *Paris, la capitale du XIX siècle, le livre des Passages*, Paris : Serf, 1989, 483-507 ; H. Blumemberg, *La lisibilité du monde*, Paris : Cerf, 2007.

⁷ W. Benjamin, opus cit., 479-480.

⁸ В. Бенямин, „Учение за подобие”, в *Каїрос*, София: КХ., 2014, 231.

⁹ W. Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, Paris : PUF, 2001.

¹⁰ В. Бенямин, цит. съч., 231.

¹¹ A. Warburg, „L'art du portrait et la bourgeoisie florentine”, *Essais florentin*, Paris : Klincksieck, 1990, 106.

образи „Мнемозина“, който тук ще бъде нашата начална точка, ако не и нашият лайтмотив¹².

Наследство на нашето време: Атласът „Мнемозина“

Бихме могли без много трудности, перифразирайки думите на Ернст Блох от *Наследство на нашето време*, да разгледаме формата атлас по същия начин както монтажа, от който тя произлиза, като онази съкровищница от образи и от мисли, която ни остава от „рухналата свързаност“ на модерния свят¹³. Не само атласът след Варбург е изменил в дълбочина формите, и следователно и съдържанията, на всички „науки за културата“ или хуманитарни науки¹⁴, но също така е подтикнал голям брой артисти да преосмислят изцяло, под формата на сборник или на ре-монтажи, самите модалности, според които днес визуалните изкуства са изработвани и представяни¹⁵. От дадаистичния *Handatlas*, от *Album* на Хана Хьох, *Arbeitscollagen* на Карл Блосфелд или пък *Boite-en-valise* на Марсел Дюшан до *Atlas* на Герхард Рихтер и Марсел Бродхарс, *Inventaire* на Кристиан Болтански, фотографските монтажи на Сол Люит или пък *Album* на Ханс-Петер Фелдман, това е скелетът на цяла една традиция, която експлодира. Така, далеч от единствена затворена в себе си картина [tableau], носител на грация или на гений, дори и от това, което наричаме шедьовър¹⁶, някои артисти и мислители са се заели, така да се каже, скромно да снизходит към по-простото, но по-несвързаното *табло* [table]. Една картина може да бъде възвишена, едно табло може би никога не би било.

Според възможностите, имаме жертвен олтар [table d'offrande], кухненска маса [table], маса за дисекции [table de dissection] или монтажна маса [table de montage]. Табло или „пано“ на атлас (на английски се казва *plate*, на испански *lamina*, но френският има това предимство, като на немски, *Tafel*, или на италиански, *tavola*, думата да показва близост с тази за кухненска маса или пък за картина). Както в случая с отпечатъка, техника от незапомнени времена, която след Марсел Дюшан¹⁷ толкова много наши съвременници постоянно ще изследват, става ясно, че за да изобретим едно бъдеще отвъд картината и нейната велика *традиция*, би трябвало да се завърнем към по-скромното *табло* и неговите немислени послезивоти. Атласът е анахроничен обект, доколкото винаги в него едновременно работят хетерогенни времена: както казах „четенето преди всичко“ и „четенето след всичко“, но също например и техническата възпроизводимост през фотографската епоха, заедно с най-древните употреби на този домашен предмет, наречен „маса“ [table]. Спомням си, че през структуралистичната епоха много се говореше за картината като „повърхност на вписване“: в действителност тя установява своя авторитет през едно трайно вписване, едно пространствено

¹² A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosina. Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin : Verlag, 2003.

¹³ E. Bloch, *Héritages du notre temps*, Paris : Payot, 1978, 9.

¹⁴ Cf. G. Neumann et S. Weigel (dir.), *Lesbarkeit der Kultur*, Munich : Verlag, 2000.

¹⁵ Cf. S. Flach, I. Munz-Koenen, M. Streisand, *Der Bilderatlas im Weshsel der Kunste und Medien*, Munich: Verlag, 2005.

¹⁶ Cf. H. Belting, *Le chef-d'œuvre invisible*, Nime : Chambon, 2015.

¹⁷ Cf. G. Didi-Huberman, *L'empreinte*, Paris: ECGP, 1997.

затваряне, една вертикалност, изпъкваща от стената, на която е окачена, едно времево постоянство на предмет на културата.

И така, картината би била вписването на една творба (*grandissima opera del pittore*, както пише Алберти¹⁸), която се смята за окончателна по отношение на историята. Масата [table] не е нищо повече от основата на работа, винаги готова за продължаване, за изменение, ако не и за започване отначало. Тя е единствено повърхност на срещи и на временни подреждания: на нея оставяме разни неща или пък разчистваме, всичко с което нашият „работен план“ борави свободно. Единството на картината отстъпва място върху масата на отваряне, винаги водено от нови възможности, от нови срещи, от нови множества, от нови конфигурации. *Красотата-кристал* на картината, нейната центростремителна *открита красота*, поставена гордо като трофей на стената, отстъпва място на масата на *потрошената-красота* на случващите се конфигурации, на центробежните *изнамерени-красоти*, неопределено движещи се върху хоризонталния план на нейния плот. В известната формула на Лотреамон „красиво, като неочакваната среща на една маса за дисекции, шевна машина и чадър“, двата изненадващи предмета, шевната машина и чадърът, не образуват основното: това, което е важно, е по-скоро *основата на срещите*, определяща самата маса като източник на красоти или на нови познания – аналитични познания, познания чрез прекъсвания, чрез прекадрирания или „дисекции“¹⁹.

Аби Варбург, като прави възможна срещата върху едно пано от неговия атлас „Мнемозина“, на една географска карта на Европа и Близкия изток, на група фанстастични животни, свързани със звездните констелации, и накрая, на родословното дърво на флорентинско банкерско семейство²⁰, все пак не е мислел да се прави на „сюрреалистичен“ историк. Това, което все пак се появява на неговото пано, неговата „работна“ или монтажна маса, не е нищо повече от самата сложност на фактите на културата, за която целият негов атлас се опитва да си даде сметка през дългата история на Запада. Няколкото избрани от Варбург думи за въвеждане в конкретната проблематика не се опитват да опростят неизчерпаемостта на неговата задача: има, казва той, „голямо разнообразие на системите на отношения, в които човекът се оказва вплетен“ (*verschiedene Systeme von Relationen, in die der Mensch eigestellt ist*) и магическата мисъл (*im magischen Denken*) се представя под формата на „амалгама“ (*Ineinssenzung*)²¹. И така в началото Варбург заявява в своя атлас една основополагаща комплексност от антропологически вид, която не може нито да се синтезира (в едно обединително понятие), нито да се опише изчерпателно (в един цялостен архив), нито да се класифицира от А до Я (в един речник). Но през срещата на три различни образа става възможно да се изявят някои „съкровени и потайни отношения“, някои „съответствия“, способни да предложат трансверсално познание на тази неизчерпаема комплексност – историческа (родословното дърво), географска (картата) и въображаема (животните от зодиака).

¹⁸ L. B. Alberti, opus cit., 224-225.

¹⁹ Lautréamont, Les chants de Maldoror, Œuvres complètes, Paris : Gallimard, 1970, 224-225.

²⁰ A. Warburg, *Bilderatlas Mnemosina. Gesammelte Schriften, II-1*, Berlin : Verlag, 2003, 9.

²¹ Ibid., 8.

Ако е вярно, че атласът „Мнемозина“ съставлява важна част от нашето наследство – естетическо наследство, доколкото изобретява нова форма, нов начин за подреждане на образите; епистемологическо наследство, доколкото открива нов клон на познанието²² – ако е вярно, че продължава дълбинно да бележи нашите съвременни начини да произвеждаме, да излагаме и да разбираме образите, то преди да скицираме археологията и да представим нейната плодовитост, не можем да замълчим за неговата фундаментална крехкост. Атласът на Варбург е обект, замислен върху един *залог*. Това е залогът, според който събраните по определен начин образи биха ни предложили възможността, или по-добре, неизчерпаемия *източник* на едно препрочитане на света. *Препрочитане* на света: свързване наново и по различен начин на несвързаните му парчета, преразпределението на разпръскването им, начин да се ориентираме в него и да го интерпретираме, със сигурност, но също и да го зачитаме, да го *ре-монтираме* [*remonter* означава също и „въздигам“, „монтирам наново“ – бел. пр.], без да си мислим, че можем да го резюмираме или изчерпим. Но как всичко това е възможно практически?

Във всеки случай ще трябва към прочутия *dictum* на Варбург, „Добрият Бог се крие в детайла“ (*Der liebe Gott steckt im Detail*), да добавим този, който го диалектизира: едно дяволче се крие в атласа, т.е. в пространството на „съкровенията и потайни отношения“ между нещата и фигурите. Един зъл гений действа някъде из въображаемата конструкция на „съответствията“ и „аналогииите“ между всеки особен детайл. Не е ли характерна за всички залози една определена лудост, не поддържа ли тя всички начинания, оставени на опасностите на въображението? Определено такъв е атласът „Мнемозина“, замислен от Аби Варбург²³ някъде към 1905 г., но започнат в действителност след 1924 г. именно в момента, когато историкът е изплувал, възстановил се е от психозата, *възкачил се е (remonter)* над нея²⁴. За него *Образният атлас* не е бил нито просто „помощник на паметта“, нито „резюме в образи“ на неговата мисъл: по-скоро атласът е предлагал машинария за поставяне на мисълта в движение там, където историята се е спряла, там, където думите все още липсват. Той е бил матрицата на едно желание за преконфигуриране на паметта, отказайки да фиксира спомените, образите на миналото, в един подреден или по-лошо, в един окончателен разказ. Той остава незавършен през 1929 г., когато Варбург умира.

Постоянно изменяемият характер на конфигурациите от образи в „Мнемозина“ единствено за него бележи евристичната продуктивност и вътрешната лудост на такъв проект. Окрайностен (защото „Мнемозина“ в крайна сметка не използва повече от хиляда образа, което е твърде малко за живота на един историк на изкуството и още повече, за създадения от Варбург и асистентите му Фриц Заксл и Гертруд Бинг фотографски архив) и едновременно с това безкраен анализ (защото винаги бихме могли да открием нови отношения, нови „съответствия“ между всяка от тези фотографии). Както знаем, Варбург закача образите от атласа с малки кабарчета върху черно платно, окачено на една основа – „картина“ – после го фотографира, взимайки по

²² Cf. G. Didi-Huberman, 2002a, p. 452-505

²³ Cf. E. Gombrich, *Aby Warburg, An Intellectual Biography*, London: The Warburg Institute, 1970, 285.

²⁴ Cf. L. Binswanger et A. Warburg, “Correspondance”, *La guérison infinie*, Paris : Payot, 2007, 227-298.

този начин едно „табло” или пано на своя атлас, след което може да го разчлени, да разруши началната „картина” и да започне друга, за да я деконструира наново.

Това впрочем е нашето наследство, наследството на нашето време. Лудост, отклоняващата се в една посока: разпръскващи се табла, сериозно предизвикателство пред всеки класифициращ разум, сизифовска задача. Но от друга страна, мъдрост и познание: Варбург е открил, че мисълта е въпрос не на изнамерени форми, а на трансформиращи се форми. Въпрос на вечни „миграции” (*Wanderungen*), както е обичал да казва. Той е разбрал, че самото дисоцииране е податливо на анализиране, на възкачване (*remonter*), на препрочитане на човешката история. „Мнемозина“ го спасява от неговата лудост, от неговите „разбягващи се идеи”, толкова добре анализирани от неговия психиатър Бинсвангер²⁵. Но в същото време неговите идеи продължават като диалектически образи да се „разпръсват” от шока или от поставянето им в отношения с други сингуларности. Нито абсолютно безумен хаос, нито мъдро подреждане, атласът „Мнемозина“ оставя на монтажа способността да произвежда, през срещите с образи, едно диалектическо познание за западната култура, за тази трагедия без синтез между разум и лудост или както казва Варбург, между *astra*, които ни извисяват към небето на духа, и *monstra*, които ни пращат към бездните на тялото.

превод от френски: Димитър Божков

²⁵ Cf. L. Binswanger, *Sur la fuite des idées*, Grenoble ; EJM, 2000.