

www.piron.culturecenter-su.org

БРОЙ # 22 / 2022 / ЖАК ДЕРИДА: ФРОНТОВЕ

URL: http://piron.culturecenter-su.org/wp-content/uploads/2022/01/Paul-de-Man_Kants-Materialism.pdf

Материализмът на Кант

Пол де Ман

Текстът „**Материализмът на Кант**“ първоначално е представен в Ню Йорк през 1981 г. като доклад на конференция на Modern Language Association. Включен е в посмъртно издадената книга на Пол де Ман *Aesthetic Ideology*, Ed. Andrzej Warminski, Minneapolis, London: Minnesota University Press, 1996, pp. 119-128. Тук е преведен със съкращения с образователна цел.

Преводът е правен по Paul de Man, “Kant’s Materialism”, *Aesthetic Ideology*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1996, pp. 119-128.

Превод от английски език: **Георги Илиев**

Рецепцията на третата критика на Кант, или „Критика на способността за съждение“ (1790)¹, представлява удивителен епизод в интелектуалната история на деветнадесети и двадесети век, епизод, който още не е завършил и дори не е започнал да се изяснява. Ричард Клайн взема коментарите на Франк Лентрича като отправна точка, но представата, че у Кант областта на естетиката е „свободна от познавателни и етически последици“² или че естетическото преживяване е „отделено от истината на феноменалния свят“³, едва ли могат да бъдат приписани на Лентрича. То е ехо на едно утвърдено мнение сред американските историци на Просвещението, на Романтизма, или на прехода от едното към другото – генеалогия, която позволява да се проследи една родствена нишка от Кант, чрез Шилер и Колридж, до декадентския формализъм и естетизъм. Крайната версия на това родство, граничеща с карикатура, съпоставката на Кант и Оскар Уайлд, е общо място на литературната история, която може да бъде открита, между другото, в „Огледалото и лампата“⁴ на Мейер Абрамс. В невнимателни ръце, този вид неща водят до криворазбиране на категорията на естетическото, както и на съвременната загриженост за езика и поетическата форма. Те вдъхновяват фалшива диагноза на ролята, която се играе от естетическата теория в съвременната мисъл, надценяване на очевидната фриволност на естетическото и оттам неговата уязвимост към моралната цензура и подценяване на неговата сила на познанието и дълбока съпричастност към феноменалистката епистемология на реализма. Те предполагат, във всеки случай, прибързан и изкуствен прочит на третата „Критика“.

Тази неадекватност можем трудно да отдадем на способностите, познанието и идеологическите пристрастия на интерпретаторите. „Критика на способността за съждение“ е изключително труден и ексцентричен текст, не на последно място защото той е изпълнен с намеци във всеки момент, във всеки пример или пропозиция, който предлага, тъй че човек непрекъснато реагира на примамки, които Кант оставя неразрешени в големи количества, имайки предвид колко мъчителни са те, от ментална жестокост. Докато като цяло се занимава със своята специфична работа, текстът се развива в толкова много различни посоки, че тази работа е постоянно

¹ Нататък в текста заглавието ще бъде изписвано съкратено като „третата „Критика“ или само като „Критика“.

² Frank Lentricchia, *After New Criticism*, Chicago: University of Chicago Press, 1980, p. 19.

³ Ibid., p. 41.

⁴ M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, New York: Oxford University Press, 1953, p. 328.

заплашена от забравяне. Как може човек да изостави такива забележки, направени пътьом, че трябва някой ден да обърне внимание на метафорите за фундиране, които изобилстват във философския дискурс (параграф 59) или че човек трябва да разсъждава върху паразитните присадки на едно дърво върху друго и да изучава патологичните, но полезни за хората тумори, които възникват при такива присадки (параграф 64)? Може със сигурност да бъде видяно как толкова много интерпретатори пропуснали гората, за да гледат дърветата – концентрирали са се, например, върху целесъобразността без цел за сметка на телеологичното съждение, което я прави възможна, или върху представата за естетическото като свободна игра за сметка на естетическото като чист разум.

Всички коментатори на Кант изглежда са почувствали, че третата „Критика“ конституира нещо като загадка, от която зависи единството на канона, тоест критичната мощ достига по-далече от мощта на чистия и практическия разум и така застрашава стабилността на тези категории. Мишел Фуко, като един пример сред много други, диагностицира този критически порив, като поставя в контраст Кант и Дестю де Траси, критическата философия и идеологията. В контраст с предмарксистките идеологии, които процедират според наивната схема на аналитичното съждение от просто към многообразното, Кант е маркер за „оттеглянето на знанието и мисълта от пространството на представянето“⁵. Но Кантовата критика на репрезентацията тогава поражда едно ново напрежение между трансценденталния порядък на негативното познание, в който е необходима висока степен на формализация, и сингуларността на емпиричния свят, който изисква формализация, за да бъде обект на познанието, но не би я позволил, защото сингуларността е самият елемент, който прави критиката на класическите модели на познание необходима. В своята препратка към Едмънд Бърк например, Кант наистина намира грешка в методологията на емпиризма: „Човек никога не ще може да достигне до априорния принцип, обективен или субективен, който лежи зад съждението на вкуса, само чрез проследяване на емпиричните закони, които управляват колебанията на нашите настроения“; вместо това, той трябва да се издигне „до по-висше изследване, до трансцендентална експликация (Erörterung) на тази способност“⁶.

⁵ Мишел Фуко, *Думите и нещата*, прев. В. Цветков, София: Наука и изкуства, 1992, с. 331.

⁶ Имануел Кант, *Критика на способността за съждение*, прев. Ц. Торбов, София: Българска академия на

Как човек трябва да разбира критиката на репрезентацията в пасажи като тези, заедно с утвърждаването на нейната продължена необходимост? [...] Може ли да се говори за идеализъм на Кант, без да се взема предвид едновременната дейност, в неговия текст, на много по-радикален материализъм, отколкото може да бъде предаден с термини като „реализъм“ или „емпиризъм“? И как това би повлияло на методологическия формализъм, който е сега подложен на атака като директен наследник на Кантовата естетика? Мащабността на въпросите явно изключва възможността за кратък или прост отговор.

Едно от привилегированите места, където да се започне търсенето на отговори, е секцията върху възвишеното в третата „Критика“. Има добри основания, както теоретически, така и практически, за този избор, тъй като наистина възвишеното е там, където е установено съгласие (*Angemessenheit*, s. 195) между естетическото и порядъка на чистия разум, за разлика от красивото, което принадлежи на порядъка на интелигентността (*Verstand*). Подбирането на параграфи 28 и 29 от главния текст за това обсъждане е основано предимно върху факта, че то служи на Хегел за начална точка на неговото разглеждане на възвишеното в „Лекции по естетика“.

Хегел наблюдава, че въпреки цялата подробност на аргументите си (така го казва), начинът на Кант да направи разлика между красиво и възвишено все още събужда неговия интерес. Това, което ни интересува, в иначе доста снизходителния израз на интерес на Хегел, е неговото твърдение (от което ще се развие неговата собствена и доста интересна версия на възвишеното), че преживяването и дискурса на възвишеното не са символни: „[in der Erhabenheit] verschwindet der eigentlich symbolische Charakter [der Kunst]“⁷. Символното се основава върху определена степен на съгласие между формалната структура и интелектуалното съдържание; Хегел смята за грешка на Кант, че е разбирал тази редукция на възвишеното като връщане към тривиалността на субективните настроения, афекти и способности на ума, които той, Кант, не успял да впише в диалектичната прогресия на познанието. В определен смисъл, той повтаря обвинението в емпиризъм, което Кант е отправил към Бърк. Загубата на символното, на адекватизацията на знака към значението, е необходим

науките. Българският превод е модифициран – ГИ.

⁷G. W. F. Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, vol. 13, *Vorlesungen über die Ästhetik I*, p. 468.

негативен момент: Кант и Хегел са съгласни с това. Но тази загуба е също така достатъчно застрашаваща, за да насити своето възстановяване със значение. И Кант, и Хегел тук не разказват една и съща история, и версията на Кант е дошла до нас по дори още по изкривен начин от тази на Хегел.

Анализът на възвишеното изисква разделяне на две части, което не е необходимо за анализа на красивото. Освен вземането предвид на количеството при математическото възвишено с безкрайно величие, при анализа на възвишеното трябва да се вземе предвид и движението. По този начин възвишеното възстановява контакта с класическата философия, която Кант наследява от Лайбниц и в която хомогенността между пространство и число, между геометрия и калкулус, трябва да бъде установена чрез безкрайно малко движение. Рационалната цел е постигната при Кант чрез афективността на субекта.

Секцията върху математическото възвишено постановява загубата на символното в провала на репрезентацията чрез сетивни средства на най-изобретателните безкрайни сили, на които умът е способен. Способността за въображение е самата тя отвъд образите; *Einbildungskraft* е *bildos* и абсурдността на неговото наименование регистрира провала. Как този провал тогава се казва че съществува в определен смисъл, това е темата на секцията, озаглавена „За динамически-възвишеното на природата“ (параграфи 28 и 29).

Кинетиката и възвишеното са интерпретирани заедно и малко изненадващо като въпрос на сила (власт - ГИ), първата дума в параграф 28 е *Macht*, като скоро следва и насилие (*Gewalt*) и от твърдението, че насилието е единственият начин да се преодолее съпротивата на една сила към друга сила. Класически начин да се е преминало от число към движение би бил чрез кинетиката на физическите тела, например в едно изследване на Кеплер върху движението на небесните тела като функция на гравитацията като ускорение. Но гравитацията също би могла да бъде разглеждана като сила или мощ и преходът от кинетика към онова, което Кант нарича динамика, може да бъде защитен в математически или физически понятия. Поради причини, които имат общо с теологията на собствения му текст, Кант не следва тази линия на мислене и веднага въвежда представата за силата в емпиричното (но дали все още е емпирично?) чувство за нападение, битка и уплаха. Връзката между естетическото и природното възвишено се интерпретира по-скоро като борба между антагонисти,

отколкото като дискусия между учени, в която способностите на ума някак си трябва да надвият *überlegen* (с превъзходство) над силите на природата. Хегел също така запазва тази представа за превъзходство (*Überlegenheit*) в преминаването от символния език към езика на възвишеното.

Затова със сигурност не е несъответствие, че същият параграф съдържа нещо, което прилича на шумна похвала за война като по добър от държавника, такъв вид държавник, какъвто човек би очаквал по-скоро от Ницше, отколкото от Кант. „Затова може да се спори, колкото се иска, при сравняването на държавника с пълководеца върху превъзходството на уважението, което единият заслужава пред другия; естетическото съждение решава в полза на последния.“⁸ Както е винаги при Кант, човек трябва да скочи на заключенията; знаем от неговите политически писания, че със сигурност не говори за превъзходство на войната пред мира, или да защитава военното пред цивилното управление. Той говори по-скоро за спонтанния афект, който води до възхищение от героите в битка, импулса, който кара човек да обича повече Еней, но да се възхищава на Ахил, което прави политиците завистливи към онези, които са допуснати да носят униформа. Целта на примера е да бъдат разделени афективните от рационалните съждения. Защото победата на възвишеното над природата е победа на една емоция (възхищение, респект и т.н.) над друга емоция като страха. Този език на афектите е онова, което дава на Кант нещо от тривиалността на партикуларния пример, което често може да бъде чуто в привидната глупост на някои от неговите примери и илюстрации, но никога в неговите аргументи. Тази слепота е трудна за интерпретиране, макар че е възможно и дори необходимо да развием вкус за нея.

Но какво точно е афективност при Кант? По-лесно е да се каже какво не е: със сигурност не е ентузиазмът на Шафтсбъри, нито оценностяването на човешката вътрешност, която в августиниянската пиетистка традиция обединява гласа и съзнанието (във всички значения на думата) с дискурса на чувството, тоналност, която се асоциира с Русо и с предромантизма. Кант внимателно прави разлика между афекти и страсти (*Leidenschaften*), които според него принадлежат към относителното и принуждаващо желание: „в афекта свободата на духа наистина се възпира, но в

⁸ Имануел Кант, *Критика на способността за съждение*, с. 147

страстта тя се премахва⁹. Дискусията на Кант за афектите не започва от вътрешното преживяване на субекта, от онзи вид интерпретативна чувствителност, която човек може да долови при Монтен, Малбранш или романтиците. Кант никога не изпада в такава безвкусица, както когато обсъжда емоциите. Той често изглежда да използва по-скоро речник, отколкото своите собствени преживявания като начална точка и често се ръководи по-скоро от външни прилики между думите, отколкото от вътрешните резонанси на емоциите. Така важното разграничение между емоцията на изненада (*Verwunderung*), която е преходна, и тази на възхищение (*Bewunderung*, с. 199), която е трайна, очевидно дължи повече на външната прилика между двете думи, отколкото на някаква феноменология на вътрешното преживяване. Такава редукция от символно чувстване до прости думи, такава загуба на патоса, на театралността и на саморефлексията не е лесна за интерпретиране и е много лесно да се сбърка.

В опита си да интерпретира тази ключова точка – и тя е ключова, защото артикулацията на разума, а значи и на политическата и правната мъдрост, минава през афективността на възвишеното – човек може да намери помощ от един ранен предкритически текст на Кант на същата тема, написан повече от двайсет и пет години преди третата „Критика“, озаглавен „Наблюдения върху чувството на красиво и възвишено“ (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764). Този текст, който се чете като сборник с баналности от осемнайсети век, не трябва да бъде отхвърлен с лека ръка, още повече ако се има предвид като добавка към „Критика на способността за съждение“, с която се занимаваме. Кант разработва контрастна типология на състоянията на ума на красивото и възвишеното, на ценностите, на характеристиките, с категорична самоувереност, която граничи със смешното: ние научаваме, между другото, че сините очи и русата коса са красиви, че кафявата коса и черните очи са възвишени; че италианците са красиви, а англичаните са възвишени; или, без да бъде неочаквано, че мъжете са възвишени, а жените са красиви, независимо че жените с кафява коса и черни очи, настоява Кант, с бледен цвят на кожата поне ще могат да произведат възвишено впечатление, главно върху мъжете. Ще ви спестя съображенията на Кант за неевропейските нации, които в настоящето са малко трудни за четене, макар да не се различават много от онова, което Боганвил, но не и Дидро, би казал по онова време. Тези ужасяващи общи места не трябва да бъдат хвърляни като

⁹ Пак там, с. 158.

вина върху маниера или метода на експозиция, който е все още значително интересен. Текстът изхожда от изброяването на изключително стилизирани характерни силуети или карикатури (Кант препраща към Хогарт) някак маниерно, все пак не без остроумие и нюанс, на Лабрюйер – чието име се споменава и чийто подход на обозначаване на групи от типове с конвенционални имена от време на време се използва. Все пак, типологията никога не се основава върху реални наблюдения, но изцяло върху думи. Кант започва от лексикалния фонд на обикновения немски език, за да изработи сложни класификации, които да нямат нужда от по-нататъшна аргументация на тяхното съществуване в речника, в *Wortschatz* (или тезаурус), на обикновената реч. Страница след страница се състои в изброяване на списъци, като някакъв *langue*, на термини, които, в областта на афекта, са разделени един от друг от леки, но решаващи разграничения. Един кратък параграф, взет почти произволно, изброява в няколко реда такива сбити дефиниции на свързани думи като *Fratzen*, *Phantast*, *Grillenfänger*, *läppisch*, *Laffe*, *Geek*, *abgeschmackt*, *aufgeblasen*, *Narr*, *Pedant*, и *Dunse*. Думите са разглеждани сами за себе си, без оглед на някаква конотация, етимология или фигуративна или символна тоналност. В тези страници символизъмът на езика, ако се изразим в термините на Хегел, е напълно изчезнал.

Загубата на символното е вдвоена с тематичния акцент, който става много забележим в секцията, която установява разликите между красивите и възвишените чувства в термините на четирите темперамента според хуморите. Казва ни се, че възвишеното е меланхолично, докато красивото е сангвинично. Но настроението на меланхолията, което е нашироко описано с няколко спецификации и което ще се появи отново в по-малко наивен език в секцията за динамиката на възвишеното в третата Критика, по никакъв начин не е настроението на нарцистично очарование от себе си. Това, че няма никаква замрялост в него, става дори по-ясно, когато Кант специфично посочва какъв е ексцесът на меланхолията, той е приключенство (*Abenteuerlichkeit*). Възвишената меланхолия също така не е несъвместима с възвишения гняв на холеричния темперамент. Но съществува един от четирите темперамента, който никога не би могъл да бъде нито красив, нито възвишен: Кант се отнася презрително с флегматика в един кратък параграф: „Доколкото флегматикът не съдържа никоя от съставките на красивото и възвишеното в някаква наблюдаема степен, този аспект на душата не е част от нашите разсъждения“ (2: 845). Еквивалентът на тази *нулева степен*

на емоцията са националните характеристики на холандците, които, според Кант, са флегметизирани германци, интересуват се само от пари и са напълно лишени от каквото и да било чувство за възвишеност. Никога не съм се чувствал по-благодарен за онези около сто километра, които делят Антверпен от Ротердам.

Когато окото трескаво се премести към третата „Критика“, то вижда още повече от гореописаното, също в „обща забележка“, която завършва анализа на красивото и възвишеното. Подобията са достатъчно близки, за да направят всяко ясно несъответствие между двата текста очевидно. Такова несъответствие се среща в препратката към флегматичното като отсъствие на афект (*Affektlosigkeit*), което, в „Критиката“, е в остра опозиция с ранните „Наблюдения“. То се оказва в „Критиката“ асоциирано с най-висшата форма на възвишеното. Ентузиазмът, казва Кант, може да бъде естетически възвишен, но не и рационално възвишен, може да има сила, но е спял.

Но (което изглежда (странно)“ - продължава той - „дори липсата на афекти (apatheia, phlegma in significatu bono) на един упорито следващ своите неизменни основни положения дух е и при това по един много по-превъзходен начин възвишена, защото има на страната си същевременно и удоволствието на чистия разум. Но такъв вид дух се нарича благороден, който израз след това се употребява също и за неща, например за сграда, облекло, почерк, прилично външно държане и др.¹⁰

Онова, което прави възвишеното съвместимо с разума, е неговата несъвместимост със сетивното възприятие; то е отвъд сетивата, *iibersinnlich*. Това прави връзката между познанието и сетивата възможна. Любопитна грешка на отпечатването, в първото издание на третата „Критика“ пише *Sittlichkeit* вместо *Sinnlichkeit* (с. 202), като по този начин обърква с един удар на печатаря онова, което е отнело на Кант трийсет години на философстване, за да го раздели. Грешката била поправена във второто издание, но множество интерпретации на третата Критика я четат, сякаш корекцията никога не е била правена. „Защото неизследваемостта на идеята за свободата“, казва Кант, „отрязва свършено пътя за всяко позитивно изобразяване.“¹¹

¹⁰ Пак там.

¹¹ Пак там, с. 161.

Пасажът е забележителен в още едно отношение. Свръхсетивният момент в динамиката на естетиката не изолира възвишеното във външна област. То *важи* за най-различни обекти; изкуството е *techne* на възвишеното, което може да бъде намерено в чиста форма само в суровата природа. Един от дадените примери е този на сградата: *techne* на изкуството е архитектурно. Ранните „Наблюдения“, както и късната „Критика“, използват същата двойка от примери, за да обозначат възвишената работа на изкуството: египетските пирамиди и базиликата Св. Петър в Рим. Отведени сме от нашия първоначален въпрос – какво е афект у Кант? – към нов въпрос: какво е архитектурното у Кант? Въпросът, както знаете, е занимавал Дерида в четвъртата и последна секция на неговия прочит на третата „Критика“, озаглавен *Le colossal* (сега включен в *La Vérité en peinture*).

Току-що цитираният пасаж, за потенциалната благородност на сградите, се среща в няколко речникови разграничения между свързани, но противопоставени нюанси на афективността: ентузиазъм и апатия, възхищение и изненада, ентузиазъм и идолопоклонничество (*Schwarmerei*), лудост (*Wahnsinn*) и гротесковост (*Wahnwitz*). Разграниченията са част от по-голямото подразделение между бойни сантименти (*Affekte von der wackern Art*), отдадени на възвишеното, и лениви, отстъпчиви модуси (*Affekte von der schmelzenden Art*), които са най-подходящи за красотата. Кант разработва разграничението донякъде като похвално слово за героичното мъжество. Тази добродетел контрастира благоприятно с качества, които по-късно ще бъдат свързани, у Гюте, Шилер и все още у Хегел, с красивата душа. Лениви настроения се намират, казва Кант, в романите и в съзливите (*weinerlich*) комедии, в контраст с благородството, (според думите на Винкелман) може да бъде открито в *edle Einfalt* и *stille Grofle* на архитектурните крипти и храмове. Особено ако човек съпостави пасажа със съответната секция от „Наблюденията“, озаглавена „За разликите между възвишеното и красивото в опозицията между половете“, интерпретацията на архитектурния принцип на мъжеството, като истински немски мачо (каквото и да означава това), изглежда неизбежна. Но нека цитираме Дерида: „Когато става дума за ерекцията, човек не трябва да бърза много – трябва да остави нещата да следват своя курс (*il faut laisser la chose se faire*)“¹² Този добър съвет трябва да се следва, наред с другите „неща“, за текстовете на Кант и Дерида. Ако ерекцията наистина е „la chose“,

¹² Jacques Derrida, *La Vérité en peinture*, Paris: Flammarion, 1978, p. 144.

тогава е вероятно да бъде всичко освен онова, което човек – или трябва да кажа един мъж – си мисли, че е. Какво е тя за Кант? Получаваме следа от един пасаж, който ни казва как да гледаме възвишеното, как да четем благоразумно, като поетите (*wie die Dichter es tun*):

*Когато значи наричаме гледката на звездното небе възвишена, тогава в основата на преценката за него не трябва да се поставят понятия за светове, обитавани от разумни същества, и светлите точки, с които виждаме изпълнено пространството над себе си, да се вземат за слънца на тези светове, които се движат по твърде целесъобразно определени за тях орбити, а само така, както го виждаме (*wie man ihn sieht*), като далечен свод, който обхваща всичко; и само под тази представа трябва да поставим възвишеността, която едно чисто естетическо съждение приписва на този предмет. Също така гледката на океана, не така, както го мислим, обогатени с различни познания (които обаче не се съдържат в непосредствения наглед), например като обширно царство на водни същества, като огромния резервоар от вода за изпаренията, които изпълват въздуха с облаци в полза на земята, или също като елемент, който наистина отделя континентите един от друг, но все пак прави възможна най-голямата общност помежду тях: защото всичко това са само телеологически съждения; а трябва да можем, както правят поетите, да намерим океана все пак възвишен само според това, което виждаме с очи (*nach dem was der Augenschein zeigt*), например, когато се наблюдава спокоен, като водно огледало, ограничено само от небето, но когато е неспокоен, като бездна, заплашваща да погълне всичко.¹³*

Архитектоничната визия на Кант тук се появява в най-чистата си форма. Но едно заблудено въображение, изкривено от концепцията за романтическа образност, поема риска да направи погрешния преход. Може да изглежда, че става дума за природата в нейната най-всеобхватна величина, но на практика то не вижда природата като природа въобще, а като конструкция, като къща. Небето е видяно като купол или покрив, а хоризонта – като затваряне на покрива върху повърхността, която обитаваме. Естетическото пространство, у Кант, както у Аристотел, в което живеем повече или по-малко сигурно, в зависимост от метеорологичното време и епохата. Подобни интуиции са познати от Уърдсуърт, както когато ни се казва, в епизода с обирането на гнездото в „Прелюдията“, че „небето не е небе на земята“, или когато, в по-спокойно настроение, в „Абатството Тинтърн“, говори за „обитаване“, което е „светлина на

¹³ Имануел Кант, *Критика на способността за съждение*, с. 155, 156.

залезни слнца/ И по целия океан и в живия въздух/ И синьото небе...“. Но позоваването на Уърдсуърт може да бъде също така подвеждащо, защото Кант определено не извиква визия „в живота на нещата“, „присъствие“ или „усещане/ за нещо много по-дълбоко преплетено/ Където обитаването е светлина и в ума на човека“. Интериоризираното възвишено на Уърдсуърт не е архитектурно, а в най-добрия случай е „картина на ума“. Никакъв ум, никаква вътрешност не отговаря на външното, което може да бъде открито със сцената на Кант. До такава степен, че ако присъства някакво съждение на ума, то е погрешно: погрешно е да мислиш за небето като за покрив или за океана като за ограничен от хоризонта на небето. Нито визията е усещане, първично или вторично разбиране в смисъла на Лок: окото, оставено на себе си, изцяло пренебрегва разбирането; то само забелязва външния вид (*Augenscheiri*), без някакво съзнание за дихотомията между илюзия и реалност – дихотомия, която принадлежи на телеологическото, а не на естетическото съждение. С други думи, трансформацията на небето и океана в купол и под не е троп. Преходът е изцяло лишен от каквато и да било субстантивна размяна, от каквато и да било договорена икономия, между природата и ума; той е свободен от каквото и да било изправяне пред или изличаване на природния свят. Кант е възможно най-далечен от ума на Уърдсуърт, който гледа „говорещото лице на земята и небето“; или от Бодлер в „Пътуването“ « *berçant notre infini sur le fini des mers* »; няма начин да мислим за този каменен поглед като за обръщение или апострофа. Динамиката на възвишеното отбелязва момента, в който безкрайността е замръзнала в материалността на камък, когато никакъв патос, безпокойство или състрадание не са разбираеми; това наистина е моментът на а-патос, на апатия, на пълна загуба на символното.

Човек ще възрази тук, че призоваването на морето с неговия огледален образ в ужаса на бездната, е самата мисловна фигура, съзнанието за страх и смъртност, което успокоява афекта на ужаса. Но това е отново четене на пасажа на Кант, все едно че е Уърдсуърдовата „Прелюдия“, „Триумф на живота“ на Шели или Бодлеровото « *L'homme et la mer* » (« *La mer est son miroir . . .* »), или дори „Иродиада“ на Маларме, всички стихотворения са организирани около тропа за метаморфоза на бездънния ужас, създаден чрез главомайване, неговото слизване във водовъртежа, в твърдостта на рефлексията. Но пасажът на Кант не е метаморфоза, а е простата последователност на две случайни събития. В логиката на текста, видението за морето

като част от ограденото пространство изобщо не зависи от опозицията между огледало и бездна. Такава дълбочина на перцепцията изцяло отсъства от плоскостта на дискурса. Доколкото за наблюдателя се предполага да е в безопасност на сушата, страхът, че силното море би могло да го погълне, е точно толкова фалшив и поради същата причина е фалшив, както илюзията, че небето е граница на водата. Поетите, според Кант, не се впускат в открито море.

Следователно езикът на поетите не участва по никакъв начин в мимезиса, рефлексията или дори в перцепцията, в смисъла, който би позволил връзка между сетивно преживяване и разбиране, между перцепция и аперцепция. Реализмът постулира феноменализъм на преживяването, който е трудно да бъде отречен или пренебрегнат. Кантовото гледане на света, точно както човек го вижда („wie man ihn sieht“), е абсолютен, радикален формализъм, който не съдържа представата за референция или семиозис. Да, това е не-референциален, а-феноменален, а-патичен формализъм, който ще спечели битката между афектите и ще намери достъп до практическия разум, практическия закон и рационалната политика. Ако пародираме стилистичната процедура на Кант по речникова дефиниция: радикалният формализъм, който оживява естетическото съждение в динамиката на възвишеното, е това, което се нарича материализъм. Теоретиците на литературата, които се страхуват, че може би са изоставили или предали света, защото са твърде формалистични, се безпокоят за погрешното нещо: в духа на третата „Критика“ на Кант, те изобщо не са достатъчно формалистични.

Превод от английски: **Георги Илиев**