

## РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Димитър Вацов,  
Департамент „Философия и социология“, НБУ,  
професионално направление 2.3 Философия

за придобиване на научната степен „доктор на науките“  
по професионално направление 8.1 Теория на изкуствата  
с кандидат  
доц. д-р Боян Красимиров Манчев

Боян Манчев е един от най-добрите български философи. Той публикува паралелно на няколко езика и вече има сериозна международна известност. Познавам значителна част от изключително обширното му творчество – на практика почти всичко, публикувано от него на български език. Жанровият и дисциплинарен диапазон на неговите работи също е много широк: от обща метафизика (онтология) през философия на политиката и философска антропология до поезия и експериментален театър. И всичко това е обединено в една обща авторска програма, която постоянно бива доразвивана практически, експериментално бива разгъвана в неочаквани посоки, но и наново бива концентрирана като цялостен философски проект.

В рамките на този конкурс той влиза със специфичен корпус: с изследванията си по теория на изкуството. Разбира се, те отново се вписват в общия проект, разгръщайки го като рефлексивен „поеетически“ и „айстетически“ праксис. Дисертационният труд „Изкуство и поиезис: философия на образа и философска фигуурология. Опити по епистемология на основанията на теорията на изкуството“ е съставен от три части, всяка от които е самостоятелно съчинение: студията „Другият произход на изкуството“ [« L'autre origine de l'art », 2021] и книгите „Изменението на света. За една радикална естетика“ [L'altération du monde. Pour une esthétique radicale, 2009 / 2020] и „Новият Атанор. Начала на философската фантастика“ (2020). Всъщност дисертационният труд от 206 страници, депозиран по конкурса, е синтетичен – съкратен – вариант на тези трудове: в този синтетичен вариант основните положения от отделните съчинения биват представени в систематична взаимовръзка. Авторефератът точно пресъздава тази взаимовръзка, а приносите са формулирани напълно коректно.

Поради лични ограничения – не знам френски език – тук ще реферирам само към онези части от дисертационния труд, които са на български. За сметка на това ще имам предвид цялата книга „Новият Атанор“, само част от която е

включена в текста на дисертацията, както и към други произведения на Манчев.

### *Епистемология на основанията*

Боян Манчев прави „теория на изкуството“ или „философия на изкуството“, но не под формата на мета-рефлексия върху някакъв вече даден обект (някакво вече налично изкуство), а чрез взаимното оглеждане – включително и многократно огледално преобръщане на местата – между философия/теория, от една страна, и изкуство, от друга. „[Б]идейки изкуствоведско изследване, този труд е същностно философски; същевременно, при все че се заявява като философски в заглавието си, той е по необходимост, според основанията си, изкуствоведски труд.“ (с. 12-13)

Манчев разработва специфичен подход, наречен „епистемология на основанията“. Общата му теза е, че философията и изкуството имат преплетена и комплексна история на взаимни влияния и трансформации, при което философските понятия иманентно действат в художествените творби, а художествените образи и модели обратно индуцират и потенцират създаването на философски понятия (с. 3). Нещо повече, в това движение на взаимно влияние двете сфери – които са отделени по-скоро условно, по инерцията на традиционното разграничение – според Манчев имат и общи семенни основания. Тези общи основания, на които епистемология прави дисертационният труд, са класическите понятия „пойезис“, „техне“, „арс“, „образ“, „репрезентация“, „мимезис“, „айстезис“, „фигура“, „форма“ и др. Те – като се отчитат и историческите вариации в употребите им – са структуроопределящи и за двете полета (за изкуството и философията), доколкото постоянно структурират - преподаждат и пренареждат - художествените и философските практики. Затова и първата методологическа стъпка в „епистемологията на основанията“ е генеалогията – „структурно-генетичният анализ“ – на тези понятия. Действително, в хода на дисертацията Манчев прави респектираци по широтата си – от античността до днес – реконструкции на контекстите на тяхната употреба.

Но проектът за „епистемология на основанията“ е дори по-амбициозен. Ако си позволя да използвам друг речник – речникът на късния Витгенщайн, - проектът за „епистемология на основанията“ се опитва да навлезе и по-дълбоко, отвъд „повърхностната граматика“ на понятията: отвъд техните рутинни, канонизирани и тривиализирани от традицията употреби. Манчев допуска, че тези понятия имат и своя „дълбинна граматика“: според него те имат свое „пойетическо ядро“, „про-концептуална айстетическа структура“,

т.е. той мисли „образа като онтологическа матрица на философското понятие“ (с. 10). Така че втората методическа стъпка на „епистемологията на основанията“ е да деконструира – „да дез-организира“ по думите на Манчев, - повърхностните и втвърдени от традицията значения на класическите понятия, за да оголи зад тях един първичен атавистичен и необуздан образ, една „фигура-субект“, която опложда и потенциализира както художествените практики, така и философските понятия (с. 181). На втората си стъпка „епистемологията на основанията“ е станала „фигурология“. Тази втора стъпка е и собствената методологическа иновация на Манчев.

В заключение: „епистемологията на основанията“ е завършен и консистентен авторски подход, т.е. самата тя е сериозен методологически принос.

### *Пойезисът*

Първата част на дисертационния труд „Изкуство и пойезис. Обща поетика и теория на изкуството“ може да бъде представена като отговор на въпроса: Как може да се обясни, че през Ренесанса и после в модерността изкуството се обособява „като автономно поле на осъществяване на поетическа мощ и на творческа активност“ (с. 27). Чрез този въпрос следва да се отговори и на въпроса за появата на философията – на модерната философия (с. 25). Всъщност въпросът на Манчев е вписан в критическата философска традиция, която се пита как е възможен епохалният прелом, чрез който се обособява самата модерност: като преход от догматика към критика (Кант), от обективен към субективен дух (Хегел), от традиционни към посттрадиционни общества (Хабермас), и т.н. Отговорът на Манчев е през изкуството и през едно от фундаменталните му понятия – пойезис. Модерността се състои като (въз)раждане на пойезиса.

Всъщност Ренесансът възражда един първичен семантичен потенциал, един архи-образ, който е вече откриваем в Платоновите и Аристотеловите учредяващи жестове по употребата на това понятие, но който е останал затъмнен и заглушен в последвалата традиция на канонизираните им схоластически прочити. Това, което трябва да бъде обелено, както се белят люспите на лука, за да се открие „пойетическото ядро“ на пойезиса, са всички онези образи, канонизирани от традицията, които го обвързват с **повторение на същото**: обвързването му с идеята за „техне“, за занаят, който следва готова рецепта или вкарва в калъп (форма); с идеята за изкуството като подражание (мимезис), което просто наподобява природата; или с идеята за актуализация на предадени възможности; и т.н. Манчев показва, че още при Платон, но съвсем отчетливо при Аристотел изкуството има потенциала не просто да подражава, но и „да довършва онова, което природата не е в състояние да

доизкара докрай“ (Арист., “Физика”, 199a15; цит. по Манчев, с. 31). Т.е. изкуството като поюзис е творчество, при това не просто творчество, присъщо на човека, а „иманентна сила на природата“ (с. 34). Чрез нея и човекът надскача себе си, т.е. хуманизмът изначално се оказва трансхуманизъм (с. 38).

Този първичен образ според Манчев пробива наново през работите на Пико дела Мирандола, Марсилио Фичино и Николай Кузански. Той според него пронизва цялата модерност – от Бейкън през Кант, Фихте и романтиците до Ницше, Маркс, Батай и Бланшо. При Манчев поюзисът като трансформативна мощ бива провокативно допълнително усилен като концептуален образ през идеята за „естествената магия“ на алхимика Парацелз и на Джордано Бруно. Алхимичната метафора е дори и още по-експресивно усилена в онези части на книгата „Новият Атанор“, които не са влезли в корпуса на дисертационния труд.

В заключение: без съмнение свръхинтензифицираният прочит на Манчев на „поюзиса“ като естествена трансформативна сила е оригинален, като при това той има и сериозен аналитичен потенциал – позволява през него да се направи типологична реконструкция на раждането на модерното изкуство и философия: на модерността в типологична опозиция на домодерните времена. Това също е безспорен научен принос.

### *Изменение и айстезис*

Втората част „Произходът на изкуството, или ставането-друг на света“ по същество представлява по-нататъшна аналитична дисекция на поюзиса: Ако творчеството е иманентна трансформативна сила, тогава какво представлява трансформацията – *изменението*, - която тази сила реализира? През този въпрос биват реконструирани, проблематизирани и до голяма степен преобърнати още една серия от понятия, ключови за изкуствознанието и философията: (визуална) репрезентация, мимезис, образ, сетивно възприятие (айстезис).

Терминът „изменение“ (alteration) е въведен чрез детайлен анализ на една от работите, в които Жорж Батай проблематизира визуалната репрезентация: рецензията „Първобитното изкуство“ от 1930 г. Оттам Манчев извежда „една радикална теза [...]: *изменението, изменящият жест, е произходът на репрезентацията*“ (с. 53). Репрезентацията не е просто повторение на някакъв преддаден предмет-образец, не е възпроизводство, а негово – на предмета, от който се изхожда – *изменение*, т.е. 1) *деформация* и 2) *трансформация*. Резултатът е изцяло нов предмет, чието сходство – съвпадение – с изходния предмет, е случайност (с. 54). Така всъщност изходният предмет спира да бъде модел – образец – за своето изображение: „*не съществува модел в произхода*

на репрезентацията“ (с. 55). „Ако решим да сме верни докрай на логиката в твърдението на Батай, трябва да кажем, че този „оригинал“ е в действителност вторичен спрямо изменящия жест: той е само една „реплика“ на изникващия нов предмет“ (с. 56). Но така се преобръща и схващането за подражание (мимезис): мимезисът не е копиране на някакъв оригинал, а изменение, от което изниква оригинален нов предмет, който, обратно, реферира към произхода си като към свое копие.

Оттук се променя и понятието за образ: образът вече не е някаква статична форма, ейдос. Образът се оказва нехомогенен, неидентичен на себе си, съставен: „Съставният образ е един Левиатан, едно чудовище-машина: индивидуалната форма е едно дивеещо на свобода чудовище“ (с. 57). Защото формата се оказва пластичен модус в поле на сили, на интензивности: „Диалектиката на формите е една динамика на интензивността, където всяка форма надхвърля себе си, отклонява се от себе си, изменя се.“ (с. 62) „[О]бразът не е изличаване на безформеното, а негово уплътняване...“ (с. 64). Образът е сингуларен синтез, моментно склонение (модус) на силите, което, преди да се утаи и вкамени, вече се изменя.

Всъщност тук виждаме и базисната онтологическа аксиоматика, върху която Манчев стъпва и която той извлича от Батай: „[С]етивният опит е изтъкан от сетивни и афективни сили, сили на порядъка на присъствието, едновременно динамични и енергетични. Операцията на сетивното изменение е совалката на това поле от диференциални сили, които съгъстват енергетичните зони и укрепват масивите, като по този начин реорганизируют синтаксиса на полето, което води до възникване на нови сили“ (с. 83). Тази динамична онтология, чиито най-базисни предпоставки и аз споделям, е допълнително развита в книгите на Манчев *Свобода въпреки всичко. Том 1. Свърхкритика и модална онтология* (Метеор: 2021), както и в *Трансцендентална философия и модална онтология* (НБУ: под печат). Именно тя позволява да се предефинират и други базови понятия на изкуствознанието като, например, това за „творба“: „[Т]ова, което наричаме „творба“, не е „образуване“ на материята, а поле на интензивност и разгръщане на сили“ (с. 78).

Естетиката – теорията на изкуството – в текста на Манчев полека се е превърнала в онтология, каквато впрочем според него тя винаги е била. Неизбежно в тази посока на мислене е да се измени и базисното понятие за „айстезис“, в първичния смисъл на осезание или сетивно възприятие. Ако „образът“, „творбата“, всъщност всяко сетивно осезаемо „нещо“ е мигновен модус на енергетичен интензитет, тогава и възприятието на нещото не е пасивно копиране, а е въз-действие и изменение на нещото: „Теза: Изменението е операция, която се осъществява на равнището на иманентността на нещото – както ще се нарича полето на диференциалните сили, върху които

сетивата оказват влияние, като същевременно ги реорганизируют, и което следователно е полето на самата айстетическа операция“ (с. 74). Манчев тук въвежда още един много мощен концептуален образ, който може би трябва да бъде дискурсивно развит малко повече в бъдеще: „Сетивата не просто имат предел - *те* са предели“ (с. 72). Манчев пояснява: „Пределът може да се опише не толкова като граница или завършек, като фиксирана точка в Евклидовото пространство, а по-скоро като динамичен ръб [bord], където се осъществява сгъстяване, усилване и дори свиване. Негова илюстрация би била метеорологичният фронт.“ (пак там). Концептуалният образ на метеорологичния фронт е експресивно развит в книгата *Облаци* на Манчев (Метеор: 2017). Аз обаче ще си позволя директна генерализираща интерпретация на тази теза: Всяко сетивно възприятие (виждане, чуване, осезаване, ...) е актуално взаимодействие на сили, в което индексичният фокус „тук и сега“ е ръбът (границата, пределът, бордът), на която съпротивата на нещото пряко опира действието на възприемащия (при които *те взаимно се изменят*).

Не знам дали Манчев би се съгласил с тази интерпретация, но със сигурност тук се вижда най-същественят принос на неговия труд, а и на другите му работи: Умението му да прекрачва границите на вече установеното и мислимото и да ни предизвиква да си въобразим (досега) невъобразимото. Разбира се, съвсем конкретни приноси са и всички конкретни преработки и преобръщания на класическите понятия на естетиката в тази част на труда му.

### *Философската фигуурология*

„Философската фигуурология“, развита в третата част на труда, е собственото методологическо разгръщане на епистемологията на основанията, скицирана в увода. „Фигурата“ е авторският термин, с който Манчев назовава онези про-концепти, онези пред-понятийни пластични образи, от които според него е изтъкано поетическото ядро както на всяко философско понятие, така и на всеки художествен образ. А „фигуурологията“ е методичното усилие те не просто да бъдат уловени и описани, но и да бъдат критически освободени: да бъдат извадени от каноничните им прочити и пуснати на свобода, така че да разгърнат наново потенциала си в продуктивно въображение.

Манчев извлича генеалогията на своя термин „фигура“ от *Метаморфозите* на Овидий, където латинската дума *figura* се използва вместо гръцкото *morphe* (форма) – но тук, за разлика от другата латинска дума, *forma, figura-ma* е форма, която обаче е в постоянен процес на трансформация – „[a]ко следваме семантичната интуиция на Овидий, бихме стигнали до извода, че понятието „метаморфоза“ на латински по-скоро би трябвало да се преведе като

*трансфигурация*“ (с. 178). По-нататък Манчев уплътнява своя концепт за фигура, стъпвайки върху работите на Филип Лаку-Лабарт, който критически ревизира Хайдегеровото понятие за Gestalt (с. 182), върху начина, по който Делюз и Гатари интерпретират Ницше през „концептуални персонажи“ (с. 183), както и през други автори от френската сцена от втората половина на ХХ век. В крайна сметка Манчев успява да вложи поне две базисни значения в своя термин: 1) „[и]деята за динамични форми, респективно динамични понятия, притежаващи пластичната потенция да изразяват динамични явления без да ги редуцират“ (с. 184); 2) идеята, че фигурата е „рефлексивен деятел“, т.е. тя не е просто пред-понятие (пре-концепт), което предварително рамкира полето на възможностите, а е про-понятие (про-концепт) (с. 185), което е насочено към бъдещето и има действителната сила да трансфигурира наличните възможности. „Фигурата следователно би могла да бъде мислена като пред-понятие, пре-концепт, имащо отношение към въобразяващата интуиция, бидейки същевременно свръх-понятие, свръх-концепт, съотнасящо в поле на обща интензивност различни понятийни вектори, не само подвеждайки ги под общ знаменател, но също така и най-вече интензифицирайки действието им чрез структурното им въвличане и разтварянето на едно общо поле на проблематична и/или полемична актуализация“ (с. 189). Казано иначе, именно двойствения статут на фигурите – това, че те са пред-понятия и имат вече налично значение, но заедно с това са действени, способни на трансформация и себе-трансформация, - ги превръща в „рефлексивни деятели“, във „фигури-субекти“, в „динамични „незастинали“ актьори“, способни на „автопойезис“, във „фантастични понятия“ или „алтер-понятия“, както още се изразява Манчев (с. 191).

Чрез един интересен ескиз върху Новалис и Кант Боян Манчев успява допълнително да усилва тази про-активна творческа страна на своята концепция – Кантовото „продуктивно въображение“ става още по-продуктивно, когато през Новалис бъде съблечено от своите априорни концептуални рамки и се снемат разликата между интуиция и понятие. „[З]а Новалис именно фантазията произвежда идеите“, тя се превръща в „чудодейно сетиво“, а „*Поетическият философ, poetus philosophus*, е „в състояние на *абсолютно творчество*““ (с. 196). След тази операция „фигуролотията“ спира да бъде вторична генеалогична реконструкция и се превръща във „философска фантастика“, насочена към въобразяването на бъдещето. Нещо повече, доколкото се снемат и разликата между фикция и действителност, онтологията се превръща в поетика: „Става дума, ни повече ни по-малко, за генерализация на поетиката като обща поетика: отсега нататък практическа програма за сътворяването на света, програма за един бъдещ свят.“ (с. 198) А поетът на Новалис е заел мястото на работника на Маркс: „Поетът е неотчужден работник, работник,

който разполага както с продуктивната си сила, така и със средствата за производство: техниките и инструментите, които той развива из-от самите си сетива и органи. Поетът – *poetus philosophus* – е моделът на неотчуждения работник, който променя света.“ (с. 201)

### Заклучение

Както се вижда от всичко казано дотук, Манчев е развил една оригинална и цялостна поетико-философска концепция, която е и програма за действие. Разбира се, като всяко ново нещо тя предизвиква и критични въпроси. Ще си позволя тук накратко да поставя няколко проблема, които ми се виждат важни.

- 1) Свръхинтензифицирането на идеята за „поезис“, схванат и като радикален „автопоезис“, не рискува ли връщането на романтичката метафизика на „гения“? В крайна сметка кой е субектът на поезиса – фигурата, която сама разгръща своята фикционална мощ, човекът-поет или нещо друго? Вероятно Манчев ще отговори, че субектът – всеки субект – е само модус на изменението. Но не сливаме ли така на едно ниво на магменост и метафоричност на изказа, което рискува да се превърне в скрито допускане на автореференциалност, на мета-субект?
- 2) Какви са политическите импликации на неговата онто-поетика? От неговата книга *Логика на политическото* (2013) знаем, че суверенитетът неизбежно се самоподрива, т.е. абсолютна власт е невъзможна и неприемлива. Императивът обаче за радикална иманентна трансформация, който ръководи неговата работа, доколко и в какъв смисъл е призив за радикална революция? И доколко чрез него може да бъде оправдан терорът в болшевишката революция, да речем? Изобщо как се съотнасят творчество и насилие?
- 3) Свръхакцентът върху творчеството не ни ли лишава от възможността да правим устойчиви практически дистинкции, базирани на някакви – пък макар и временни - критерии? Как изобщо да различим рутина, възпроизводство, експлоатация от поезис, творчество, фантазия? Та нали поезисът е иманентният принцип на света, т.е. на всяко действие, дори на най-тривиалното?

Разбира се, тези въпроси са твърде общи и не търсят да намерят отговора си в рамките на тази процедура, а само трасират бъдещето на дългогодишния ни теоретичен разговор с Боян Манчев.

В рамките на процедурата обаче искам дебело да подчертая:

Дисертационният труд „Изкуство и поезис: философия на образа и философска фигураология. Опити по епистемология на основанията на теорията на изкуството“ на Боян Манчев многократно надхвърля всички формални и неформални критерии за научна убедителност и иновативност. Затова убедено



гласувам ЗА това на Боян Красимиров Манчев да бъде присъдена научната степен „доктор на науките“ по професионално направление 8.1 Теория на изкуствата.

Приморско,  
15.07.2022 г.

С уважение:  
Димитър Вацов