

Ана  
Димишковска  
Трајаноска

## Делез и Лајбниц: во диплите на барокната мисла

### 1. Бисерот со неправилна форма

Длабоко внатре, во етимолошките пластови кои го обвиваат потеклото на контроверзната категорија „барок“, лежи необичната, јувелирска слика: сликата за бисер кој не поседува совршена кружна форма ниту сопствена ротациона оска, и кој, следствено, останува лишен од престижот резервиран за „правилните“ претставници на неговиот вид. Трагите од ова првично пежоративно значење на изворниот португалски термин „barroso“ може да се препознаат дури и во неговата современа употреба; имено, идеите за бизарноста, екстравагантноста, ексцентричноста, различните степени и нијанси на отстапување од парадигмата на вообичаеноста, се чести конотативни придружнички на придавката „барокен“. Но сепак, вистинскиот бисер, макар и неправилен, не ја предава така лесно својата драгоценост. Сјајот на невообичаеноста која не успева да се вклопи во постојните обрасци на правилноста, понекогаш умее да се покаже како сила помоќна од самите овие обрасци, способна да ги дестабилизира и видоизмени со субверзивната убавина на новите концептуализации.

Ana  
Dimiskovska  
Trajanoska

## Deleuze et Leibniz : dans les plis de la pensee baroque

### 1. La perle baroque

Très en profondeur, dans les couches étymologiques qui enrobent l'origine de la catégorie controversée du baroque, gît l'insolite, la précieuse image : l'image d'une perle ne possédant pas une forme parfaitement ronde ni d'axe propre de rotation, et qui, par suite, reste privée du prestige réservé aux exemplaires « réguliers » de son espèce. Les traces de ce sens premier péjoratif du terme originairement portugais de « barroco » peuvent se reconnaître même dans son emploi contemporain ; notamment, les notions de bizarrerie, d'extravagance, d'excentricité, les divers degrés et nuances d'écart du paradigme d'usage sont de fréquentes connotations accompagnatrices de l'adjectif « baroque ». Cependant, la vraie perle, même irrégulière, n'abandonne pas aisément sa valeur. L'éclat de l'insolite qui ne réussit pas à s'insérer dans les modèles existants de régularité parvient parfois à se montrer une force plus puissante que ces modèles mêmes, capable de les déstabiliser et transformer par la beauté subversive des nouvelles conceptualisations.

Всушност, за едно такво мисловно движење сведочи и постепената трансформација, поточно, рехабилитација на концептот на „барокот“ во рамките на историјата и теоријата на уметноста, со неговото фиксирање како означител на еден специфичен уметнички стил, односно на периодот на интензивното развивање на овој стил. Така, „барокните“ одлики на уметничките дела, првично перципирани како девијантни во однос на ренесансниот идеал на складноста - ексцесивноста, драматичноста, комплексноста, изобилството на орнаментацијата, противречните тенденции, емоционалната експресивност - полека се преобразуваат во јадро на новата стилска парадигма која ги обележува уметничките дострели на 17 и раниот 18 век. Но, дали овој „позитивен“ концепт на барокот останува нужно врзан само за уметничките манифестации на креативноста, или неговите граници се доволно растегливи за во себе да ги вклопат како смислени и употребливи и синтагмите „барокна философија“ или „барокна мисла“, напредно со синтагмите „барокна архитектура“, „барокно сликарство“, „барокна музика“? Доколку одговорот на ова прашање е позитивен, постои ли начин да се дојде до корпусот од критериуми и специфични белези - кои нема да се ограничуваат на историските и општокултурните одредници - врз основа на кои извесна философска концепција се квалификува како носител на оваа определба? Признава ли доминантната историско-философска класификација типични „барокни философи“, или, принудена да ги признае, мора и самата да биде подложена на темелно преиспитување и реорганизирање?

Еден од најголемите современи реорганизатори на концептуалните шеми од најширок дострел, францускиот мислител Жил Делез, со екстензивно развиена елаборација, укажува на неопходноста од едно вакво преиспитување, пледирајќи за едно коренито

D'un tel mouvement spirituel témoigne aussi, en l'occurrence, la progressive transformation ou, plus exactement, réhabilitation du concept de « baroque » dans le cadre de l'histoire et de la théorie de l'art, avec sa fixation comme signifiant d'un style artistique spécifique, c'est-à-dire de la période du développement intensif de ce style. Ainsi, les caractères baroques des œuvres d'art, perçus d'abord comme déviants par rapport à l'idéal d'harmonie de la Renaissance – le caractère excessif, dramatique, la complexité, l'abondance de l'ornementation, les tendances contradictoires, l'expressivité émotionnelle – deviennent peu à peu le noyau même du nouveau paradigme stylistique qui marque les œuvres artistiques du dix-septième siècle et du début du dix-huitième. Mais ce concept positif de « baroque » reste-t-il nécessairement lié aux seules manifestations artistiques de la créativité, ou ses frontières sont-elles suffisamment extensibles pour inclure en elles comme pensés et utilisables aussi les syntagmes de « philosophie baroque » ou de « pensée baroque », en même temps que ceux d'« architecture baroque », de « peinture baroque », « musique baroque » ? Si la réponse à cette question est positive, existe-t-il un moyen de parvenir au corpus de critères et marques spécifiques – ne se limitant pas aux caractérisations historiques et culturelles en général – sur la base desquelles une conception philosophique se qualifie comme porteuse de cette détermination ? La classification historico-philosophique dominante reconnaît-elle des « philosophies baroques » spécifiques, ou, contrainte à les reconnaître, doit-elle elle-même se soumettre à un réexamen et une réorganisation fondamentale ?

L'un des plus grands réorganiseurs contemporains des schémas conceptuels de la plus vaste portée, le philosophe français Gilles Deleuze, montre, de façon extensivement élaborée, la nécessité d'un tel réexamen, en plaidant pour une compréhension radicalement nouvelle du

ново сфаќање на поимот на „барокот“. Оваа концепција, детално разработена во неговото дело „Дипла - Лајбниц и барокот“ има за цел да послужи како своевидна двојна платформа: од една страна, потпирајќи се врз елементите на Лајбницовата мисла, да ги (ре)конструира темелните одлики на барокната философија, а од друга, да понуди концептуални инструменти за анализа на современите уметнички и научни тенденции во кои се препознаваат споменатите одлики.

На тој начин се насираат контурите на она длабоко единство на трите плана - уметноста, науката и философијата - за кои зборуваат Делез и Гатари во својата прочуена студија *Што е филозофијата*. Имено, според овој авторски тандем, уметноста, науката и философијата претставуваат различни, но суштински сродни начини на борба со „хаосот“, определен како онаа болна и загрижувачка состојба во која мислата се измолкнува од самата себеси, а идеите „бегат, (...) исчезнуваат одвај оформени, веќе нагризени од забравот или паднати во други со кои уште помалку владееме“. <sup>1</sup> Образувањето „мнение“ како елементарен напор за поврзување на идеите според еден минимален корпус на заштитнички правила е нашата вообичаена, речиси инстинктивна реакција на отворање на „чадор“ кој нè штити од хаосот. Сепак, според Делез и Гатари, уметноста, науката и философијата одат понатаму, изискуваат повеќе: тие „извлекуваат планови врз хаосот“ образувајќи нови, специфични реалности, нови креативни форми, т.н „хаоиди“. „Накучо, хаосот има три ќерки во зависност од планот што го пресекува: тоа се Хаоидите, уметноста, науката и филозофијата, како форми на мислата или на создавањето. Хаоиди ги нарекуваме реалностите кои настанале на плановите коишто го сечат хаосот“. <sup>2</sup> Сепак, вистинската цел на борбата која ја водат овие три

concept de « baroque ». Cette conception, travaillée en détail dans son ouvrage intitulé « Pli – Leibniz et le baroque », a pour but de servir comme une double plateforme : d'une part, en s'appuyant sur les éléments de la pensée leibnizienne, de (re)construire les caractères fondamentaux de la philosophie baroque, et de l'autre, d'offrir des instruments conceptuels pour l'analyse des tendances artistiques et scientifiques contemporaines où se reconnaissent les caractères mentionnés.

De cette façon se distinguent les contours de cette profonde unité des trois plans – art, science et philosophie – dont parlent Deleuze et Guattari dans leur célèbre ouvrage *Qu'est-ce que la philosophie*. En fait, selon les deux auteurs, l'art, la science et la philosophie représentent des modes divers, mais fondamentalement proches de lutte avec le « chaos », défini comme cette douloureuse et inquiétante situation où la pensée s'échappe à elle-même, et les idées « fuient, (...) disparaissent à peine ébauchées, déjà rongées par l'oubli ou précipitées dans d'autres que nous ne maîtrisons pas davantage ». <sup>1</sup> Former une « opinion » en tant qu'effort élémentaire de liaison des idées suivant un corpus minimal de règles protectrices est notre habituelle, pour ainsi dire instinctive réaction d'ouverture d' « ombrelle » qui nous protégera du chaos. Cependant, selon Deleuze et Guattari, l'art, la science et la philosophie vont plus loin, exigent davantage : ils « tirent des plans sur le chaos », créant de nouvelles réalités spécifiques, de nouvelles formes créatives, i.e. « chaoïdes ». « Bref, le chaos a trois filles suivant le plan qui le recoupe : ce sont les Chaoïdes, l'art, la science et la philosophie, comme formes de la pensée ou de la création. On appelle chaoïdes les réalités produites sur des plans qui recoupent le chaos ». <sup>2</sup> Toutefois, le véritable but du combat que mènent ces trois formes de la pensée n'est pas le chaos même ; en fait, « la lutte

форми на мислата не е самиот хаос; имено, „борбата со хаосот не е ништо друго туку инструмент на една подлабока борба против мнението, зашто токму од него потекнува несреќата на луѓето.“<sup>3</sup> Според Делез и Гатари, клишето е она што го попречува продорот на ветровитиот хаос во уметничката, научната или философската визија, она што ја онеспособува нејзината приемчивост за квантите на новоста генерирана од онаа страна на заштитниот чадор. „Сликарот не слика врз празно платно, ниту пак писателот пишува врз бела страница, туку страницата или платното се веќе толку многу покриени со претходно постоечки и претходно утврдени клишеа, така што е нужно тие најпрвин да се избришат, да се исчистат, да се истенчат, па дури и да се распарчат за да се изложат на провев што произлегол од хаосот и којшто ни ја носи визијата.“<sup>4</sup> Така, ниту философот не оперира со свежи, чисти и неоптоварени концепти, туку својата темелна активност на „образување, изумување, создавање поими“<sup>5</sup> ја практикува на двојното бојно поле на разорување на клишеата, од една страна, и едновремена артикулација, давање конзистентност на менталниот хаос, негова преобразба во „хаосмос“ од друга страна.

Начинот на кој Делез ја игра оваа „симултанка“ во образувањето на новиот поим на барокот е репрезентативен пример за сите стратегиски финеси, менталниот напор и исклучителната теориска подготвеност кои ги изискува споменатата борба, но едновремено и за епистемолошката и методолошка ризичност на ваквиот потфат. Имено, за да се дојде до оската на кристализација на философскиот поим на барокот, неопходно е да се направи, во согласност со претходно изложената теза за сродноста на „хаотидите“, своевиден трансверзален рез. Овој рез поминува не само низ признаените, веќе типизирани уметнички форми на барокното клише (барокната архитектура,

avec le chaos n'est que l'instrument d'une lutte plus profonde contre l'opinion, car c'est de l'opinion que vient le malheur des hommes ».<sup>3</sup> Selon Deleuze et Guattari, le cliché est ce qui empêche l'entrée du venteux chaos dans la vision artistique, scientifique et philosophique, ce qui détruit sa réceptivité aux quanta de la nouveauté générée de ce côté de l'ombrelle de protection. « Le peintre ne peint pas sur une toile vierge, ni l'écrivain n'écrit sur une page blanche, mais la page ou la toile sont déjà tellement couvertes de clichés préexistants, préétablis, qu'il faut d'abord effacer, nettoyer, laminier, même déchiqueter pour faire passer un courant d'air issu du chaos qui nous apporte la vision ».<sup>4</sup> Ainsi, le philosophe n'opère pas non plus avec des concepts neufs, purs et libres, mais c'est sur un double champ de bataille qu'il pratique son activité d'« élaboration, invention, création de concepts »,<sup>5</sup> détruisant les clichés, d'une part, donnant d'autre part consistance au chaos mental, avec sa transformation en « chaosmos ».

La façon dont Deleuze joue cette « simultanée » dans l'élaboration du nouveau concept du baroque est un exemple représentatif de toutes les finesses stratégiques, de l'effort mental et de l'exceptionnelle maîtrise théorique que réclame ladite lutte, mais en même temps du risque épistémologique et méthodologique d'une telle entreprise. En fait, pour arriver à l'axe de cristallisation du concept philosophique du baroque, il est indispensable de faire, en accord avec la thèse préalablement exposée de parenté des « Chaoïdes », une coupure transversale. Cette coupure passe non seulement à travers les formes artistiques reconnues, déjà typées du cliché baroque (l'architecture, la musique et la peinture baroque), mais

музика и сликарство), туку и низ низа научни концепции (математичките теории за ирационалните броеви, инфинитезималниот калкулус, фракталите, физичко-психолошките теории за перцепцијата, итн) во кои се препознаваат „барокните“ одлики.<sup>6</sup> Сепак, клучниот фактор на оваа реконцептуализација е идејната подлога на барокот екстрахирана од философскиот терен, која Делез ја наоѓа олицетворена токму во Лајбницовата мисла. А бисерот уловен во таквото нуркање, базичниот феномен околу кој Делез ќе ја изгради својата концепција за барокот, навистина има „неправилна“, криволиниска форма. Него Делез го означува со полисемичниот термин „le pli“ кој, во зависност од контекстот на употреба, може да се преведе како „дипла“, „набор“, „фалта“, „свиок“, „слој“, „пласт“, „брчка“, „обвивка“, „нерамна“ „превалец“, „закривеност“. Овој термин, очевидно, стои за она коешто во зависност од текстурата на материјата во која дејствува, добива различни форми и имиња, но останува идентично со своето опирање на рамнината, на праволиниската перспектива, сведочејќи за внатрешното присуство на некаков вид *сила*, динамика со која оддишува секое парче на телесноста - од просирната свила до грамадните планински масиви.

## 2. Диплите и барокот

Не оспорувајќи го значењето и дострелот на оваа Делезова категоријална инвенција, внимателниот читател може оправдано да го постави прашањето за нејзината релевантност и врска со философските концептуализации, особено кога станува збор за издржаноста на повикувањето на Лајбницовата философија како лајтмотив на возобновеното сфаќање на барокот. Ова прашање едновременно засега и една контроверза од поголем дострел, поврзана со гене-

aussi à travers une suite de conceptions scientifiques (les théories mathématiques des nombres irrationnels, le calcul infinitésimal, les fractales, les théories psychologiques de la perception, etc.) où se reconnaissent les caractéristiques « baroques ». <sup>6</sup> Toutefois, le facteur clé de cette reconceptualisation est le soubassement intellectuel du baroque extrait du terrain philosophique, que Deleuze trouve personnifié précisément dans la pensée de Leibniz. Et la perle trouvée dans une telle plongée, le phénomène basique autour duquel Deleuze construira sa conception du baroque, a véritablement une forme « irrégulière ». Deleuze désigne celle-ci avec le terme polysémique de « pli ». Ce terme, apparemment, est là pour désigner ce qui, selon la texture de la matière dans laquelle il opère, reçoit des formes et noms divers, mais reste identique par sa résistance au plat, à la perspective droite, témoignant de la présence intérieure d'une espèce de « force », de dynamique que respire toute partie du corporel – de la soie transparente aux gigantesques massifs montagneux.

## 2. Les plis et le baroque

Sans contester la signification ni la portée de cette invention catégorielle de Deleuze, le lecteur attentif peut à bon droit poser la question de sa pertinence et de son lien avec les conceptualisations philosophiques, en particulier quand il s'agit du bien-fondé du recours à la philosophie de Leibniz comme leitmotiv du renouvellement de la compréhension du baroque. Cette question concerne en même temps aussi une controverse de plus grande portée, liée à la méthode interprétative générale de De-

ралниот интерпретативен метод на Делез применет во анализата на концепциите на големите историско-философски фигури, како Спиноза, Хјум, Кант или Ниче, кои се, освен Лајбниц, исто така предмет на неговиот интерес. Имено, самиот Делез го признава присуството на своевидно интерпретативно насилство својствено за неговата постапка, опишувајќи ја како вид интелектуална содомија, прикрадување зад грбот на авторот кој го проучува, и произведување потомство кое е несомнено исход на интерпретираниот автор, но едновременно е и различно, „монструозно“. <sup>7</sup> Алтернативно, и во помалку провокативна форма, овој „метод“ е означен и како „вентрилоквизација“, односно „зборување низ стомакот“ на другите философи, кое не мора нужно да биде сфатено како свесна злоупотреба на интерпретативните канони од Делезова страна, туку како артикулација на неговите сопствени гледишта преку говорот за туѓите, низ еден специфичен вид на философска креативност. <sup>8</sup>

Во случајот на Лајбниц, креативноста на Делезовата интерпретација е неспорен факт; но предизвикот се состои во тоа да се определи границата до која таа може конзистентно да се спроведува без да се пресврти во својата опачина - некохерентно поигрување со дискурзивните норми и компоненти, со едновременно задржување на имиџот и репутацијата на смислен и логички цврсто структуриран дискурс. Оттаму, Делезовата теориска постапка постојано осцилира на тенката граница помеѓу оригиналноста и потенцијалната методолошка ранливост. Нејзината оригиналност се огледа во синтезата и трансферот на увидите црпи од различни мисловни регистри, кои ја образуваат сугестивната моќ на метафоричното и аналошкото мислење. Од друга страна, ранливоста се однесува на проблемот на одржување на логичката

leuze appliquée dans l'analyse des concepts des grandes figures historico-philosophique, telles que Spinoza, Humes, Kant et Nietzsche, qui font de même l'objet de son intérêt. En effet, Deleuze lui-même reconnaît la présence d'une véritable violence interprétative propre à sa démarche, décrivant celle-ci comme une forme de sodomie, une entreprise menée derrière le dos de l'auteur qu'il étudie, et la production d'une postérité indubitablement issue de l'auteur interprété, mais en même temps aussi différente, « monstrueuse ». <sup>7</sup> Alternativement, et sous une forme moins provocatrice, cette « méthode » est caractérisée comme une « ventriloquisation », c'est-à-dire un « parler du ventre » des autres philosophes, qui ne doit pas nécessairement être compris comme un abus conscient des canons interprétatifs de la part de Deleuze, mais comme l'articulation de ses propres points de vue à travers le discours sur les points de vue des autres, dans un genre spécifique de créativité philosophique. <sup>8</sup>

Dans le cas de Leibniz, la créativité de l'interprétation de Deleuze est un fait incontestable ; mais la gageure consiste à déterminer la frontière jusqu'à laquelle celle-ci peut s'effectuer avec consistance sans se retourner vers son contraire - un jeu incohérent avec les normes et composantes discursives, en préservant le prestige et la réputation d'un discours pensé et logiquement solidement structuré. De là, la démarche théorique de Deleuze oscille constamment à l'étroite frontière entre l'originalité et la potentielle vulnérabilité méthodologique. Son originalité se reflète dans la synthèse et le transfert des points de vue tirés de divers registres de pensée, qui font la puissance suggestive de la pensée métaphorique et analogique. D'autre part, la vulnérabilité se rapporte au problème de préservation de la cohérence et solidité logique d'une telle oeuvre discursive, en par-

кохерентност и издржаност на таквата дискурзивна творба, особено кога таа има аргументативни и експликативни претензии.

Така, на пример, според Делез, адекватното разбирање на некои од темелните Лајбницови концепти, како што е, првенствено, концептот на монадата - е невозможно без повикување и упатување на уметничките конструкции на барокот, особено на барокната архитектура. Во таа смисла, прочуената Лајбницова теза дека „монадите воопшто немаат прозорци преку кои нешто може да влезе или да излезе“<sup>9</sup> Делез ја поврзува со барокниот архитектонски идеал на капела од црн мермер, во која светлината продира низ невидливи отвори, кои не овозможуваат ништо да се види однадвор, но кои ги осветлуваат декорациите на внатрешноста. Според Делезовата сугестија, „невозможно е да се сфати лајбницовската монада и нејзиниот систем светлина-огледало-гледна точка-внатрешна декорација, доколку не се поврзе со барокната архитектура. Таа гради капели и соби во кои светлината доаѓа од отвори кои се невидливи за самиот жител“.<sup>10</sup>

Меѓутоа, ваквата позиција повлекува дека доколку одредницата „барокен“ ја користиме во објаснувачка, расветлувачка функција на некој друг концепт, тоа значи дека неа ја претпоставуваме како веќе претходно позната, и теориски релативно неспорна. Но од друга страна - и во тоа се огледа споменатата ранливост на Делезовата позиција - една од основните нишки која се повлекува низ целата Делезова аргументација е токму поентата за фундаменталната тешкотија, проблемот на определбата на самиот поим на барокот. Така, според неговите зборови, „...во случајот на Барокот станува збор за тоа да се дознае дали може (или не може) да се измисли кон-

тициулиер quand celle-ci a des prétentions argumentatives et explicatives.

Ainsi, par exemple, selon Deleuze, une compréhension adéquate de certains des concepts fondamentaux de Leibniz, comme, tout d'abord, le concept de la monade – est impossible sans faire appel aux constructions artistiques du baroque, en particulier à l'architecture baroque. En ce sens, Deleuze relie la célèbre thèse de Leibniz que « les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir »<sup>9</sup> à l'idéal architectural de la chapelle de marbre noir baroque, où la lumière passe par des ouvertures invisibles, qui ne permettent de rien voir du dehors, mais qui éclairent les décorations de l'intérieur. Suivant la suggestion de Deleuze, « Il est impossible de comprendre la monade leibnizienne, et son système lumière-miroir-point de vue-décoration intérieure, si on ne les rapporte pas à l'architecture baroque. Celle-ci dresse des chapelles et des chambres où la lumière rasante vient d'ouvertures invisibles à l'habitant même ».<sup>10</sup>

Toutefois, une telle position entraîne que si nous utilisons le déterminant de « baroque » dans une fonction d'explication, d'éclaircissement de quelque autre concept, cela signifie que nous le supposons comme préalablement connu, et théoriquement incontestable. Mais, d'autre part – et c'est là que se voit ladite vulnérabilité de la position de Deleuze – un des fils qui passe à travers toute l'argumentation de Deleuze est justement le point de difficulté fondamental, le problème de la détermination de la notion même de baroque. Ainsi, selon ses propres mots, « ... dans le cas du Baroque il s'agit de savoir si l'on peut inventer un concept capable (ou non) de lui donner l'existence. Les perles irrégulières exis-

цепт способен да му подари постоење. Неправилните бисери постојат, но Барокот нема никаква причина да постои без некаков концепт кој ја образува самата оваа причина. Лесно е Барокот да се направи непостоен, доволно е само да не се предложи концепт за него.<sup>11</sup> Во тој дух, другата темелна нишка на Делезовата интелектуална конструкција, која оди во сосем спротивната насока од првата, е базирана врз користењето на поставките на Лајбницовата философија, со цел да се оформи концептот кој допрва ќе ја втемели егзистенцијата на барокот. Така, како што може да се забележи, хомонимијата, повеќесмисленоста на самиот поим на барокот кој Делез умешно го користи час во вообичаеното, час во проширеното „философско“ значење, ја надвиснува над неговата позиција древната логичка опасност на вртење во маѓепсан круг; во овој круг, имено, Лајбницовата философија би се разјаснувала преку барокот, а барокот - преку Лајбницовата философија.

Сепак, оваа теориски проблематична ситуација Делез се обидува да ја надмине со сугестијата за идентичноста на проблемот кој го зафаќаат спомнатите два аспекта, само приоѓајќи му од различни страни; имено, „се сведува на исто прашањето дали Лајбниц е барокен философ *par excellence*, или дали тој образува концепт способен да му подари постоење на Барокот сам по себе.“<sup>12</sup> Излезот, имено, се состои во внесувањето во игра на еден нов, трет член - „оперативниот концепт“ на диплата (le pli); низ овој концепт, смета Делез, поминува барокната линија која би можела да ги обедини архитектите, сликарите, музичарите, поетите и философите.<sup>13</sup>

tent, mais le Baroque n'a aucune raison d'exister sans un concept qui forme cette raison même. Il est facile de rendre le Baroque inexistant, il suffit de ne pas en proposer de concept ».<sup>11</sup> Dans cet esprit, l'autre fil fondamental de la construction intellectuelle de Deleuze, qui va dans une direction tout à fait contraire à la première, est basée sur l'utilisation des fondements de la philosophie de Leibniz dans le but de former le concept qui fondera l'existence du baroque. Ainsi, comme on peut le remarquer, l'homonymie, la polysémie de la notion même de baroque que Deleuze utilise habilement tantôt dans le sens habituel, tantôt dans le sens extensif « philosophique », fait pencher au-dessus de sa position le vieux risque logique de tourner en rond dans un cercle vicieux ; dans ce cercle, en effet, la philosophie de Leibniz s'expliquerait par le baroque, et le baroque – par la philosophie de Leibniz.

Deleuze s'efforce toutefois de surmonter cette situation théoriquement problématique par la suggestion de l'identité du problème que posent les deux aspects mentionnés, l'abordant seulement de côtés différents ; en effet, « il revient (...) au même de se demander si Leibniz est le philosophe baroque par excellence, ou s'il forme un concept capable de faire exister le Baroque en lui-même ».<sup>12</sup> L'issue se trouve, en fait, dans l'introduction d'un nouveau et troisième article – le concept opératif du pli ; c'est par ce concept, considère Deleuze, que passe la ligne baroque qui pourrait unir architectes, peintres, musiciens, poètes et philosophes.<sup>13</sup>

Comme il ressort des définitions de Deleuze, le recours à l'idée du « pli » comme détermination fondamentale de la conception du baroque a visiblement de bien plus grandes ambitions que de n'être qu'une effective utilis-

Како што произлегува од Делезовите определби, потпирањето врз идејата за „диплата“ како темелна одредница на концепцијата за барокот очигледно има далеку поголеми амбиции отколку да биде само

ефектно користење на естетските потенцијали на една метафора, која, наспроти сета своја допадливост, може да има само крајно ограничен експланаторен дострел. Оваа идеја, имено, има за цел да му овозможи на Делез да ја избегне есенцијалистичката стапица, и барокот да го определи преку неговата функционална, оперативна страна, која се состои токму во создавањето дипли и набори, во нивното „бесконечно продолжување“ и варирање на најразлични начини и во разновидни материјални и духовни медиуми.

„Барокот не упатува на некаква суштина, туку поскоро на една оперативна функција, на една одлика. Тој без престан создава дипли. Тој не ги изнаоѓа: во него се среќаваат сите дипли дојдени од Ориентот, грчките, римските, романските, готските, класичните дипли... Но тој ги витка и ги превиткува диплите, ги води во бесконечност, дипла врз дипла, дипла во дипла. Одлика на барокот е диплата која оди до бесконечност“.<sup>14</sup>

Следствено, диплата претставува и една од шесте темелни естетички карактеристики на барокот, кои, според Делез, овозможуваат да се објасни неговата изразита специфичност, како и можноста, на неарбитрарен начин, концептот на барокот да се прошири надвор од неговите историски граници, станувајќи релевантен и за анализата на современите уметнички тенденции.

Така, преку идејата за диплата, смета Делез, барокот го измислува „бесконечното дело“, односно делото со бесконечно дејствување. Од една страна, диплата ги афицира сите видови материја, преобразувајќи ги во материи на изразувањето, диференцирани според различните скали, брзини и вектори на нивното движење и модификување.<sup>15</sup> Благодарение на так-

tion des potentiels artistiques d`une métaphore, laquelle, si attrayante qu`elle soit, ne peut avoir qu`une portée explicative fort réduite. Cette idée, en fait, a pour but de permettre à Deleuze d`éviter le piège essentialiste, et de définir le baroque par son côté fonctionnel, opératif, qui consiste justement dans la création de plis et replis, dans leur « prolongement infini » et leur variation des plus diverses façons, dans des médiums matériels et spirituels de toutes sortes.

« Le Baroque ne renvoie pas à une essence, mais plutôt à une fonction opératoire, à un trait. Il ne cesse de faire des plis. Il n`invente pas la chose : il y a tous les plis venus d`orient, les plis grecs, romains, gothiques, classiques... Mais il courbe et recourbe les plis, les pousse à l`infini, pli sur pli, pli selon pli. Le trait du Baroque, c`est le pli qui va à l`infini ».<sup>14</sup>

En conséquence, le pli représente aussi l`une des six caractéristiques fondamentales du baroque, qui, selon Deleuze, permettent d`expliquer son extrême spécificité, ainsi que la possibilité que, de façon non arbitraire, le concept du baroque s`élargisse hors de ses frontières historiques, devenant pertinent pour l`analyse aussi des tendances artistiques contemporaines.

Ainsi, avec l`idée du pli, estime Deleuze, le baroque invente-t-il « l`oeuvre infinie », c`est-à-dire l`oeuvre à opération infinie. D`un côté, le pli affecte toutes sortes de matière, les transformant en matières de l`expression, différenciées selon les diverses échelles, les vitesses et vecteurs de leur mouvement et modification.<sup>15</sup> Grâce à un tel geste, les montagnes et les eaux, le papier, l`étouffe,

виот гест, планините и водите, хартијата, штофот, живите ткива, мозокот, одново ја откриваат својата прикриена сродност како облици на материјата податлива за свивање, набирање, диплење, раздиплување, раслојување. Но, од друга страна, едновременно со претворањето на секој вид материја во материја на изразувањето, диплата „ја определува и ја покажува формата, ја претвора во форма на изразувањето, Gestaltung, генетички елемент или бесконечна линија на инфлексијата, крива со единствена варијабла“.<sup>16</sup>

На темелната идеја на диплата, Делез понатаму ѝ ги придружува останатите пет естетички критериуми на барокот: 1) двојството на внатрешноста и надворешноста, 2) двојноста на „горниот“ и „долниот“ слој 3) идејата за „раздиплувањето“ 4) идејата за текстурата како специфична отпорност на материјалот, и 5) потрагата по парадигма која ќе овозможи воочување на „формалните елементи на диплата“.<sup>17</sup> Содејството на овие критериуми има за цел да ги разниша не само историските, туку и дисциплинарните меѓи кои го расцепкуваат(т) подрачјето на барокното, односно нео-барокното творештво. Како негови репрезентативни модерни инстанци, од делезовската перспектива, сега се вбројуваат, меѓу останатите, прозата на Пруст, поезијата на Маларме, музиката на Пјер Буле (Pierre Boulez) (чија композиција „Pli selon pli“ е инспирирана токму од Малармеовите песни), сликарството на Симон Хантаи (Simon Hantaï) базирано врз динамиката на диплење и раздиплување на платнените површини, како и низа други современи уметнички пројави во кои се среќава доминантното присуство на споменатите критериуми.

Сепак, шесте критериуми кои ги елборира Делез, немаат, како што и претходно беше споменато,

les tissus vivants, le cerveau, dévoilent à nouveau leur parenté cachée en tant que formes de la matière susceptibles d'ondulation, de plissage, pliage, dépliage/déplatement, clivage. Mais, d'autre part, en même temps que la transformation de toute espèce de matière en matière de l'expression, le pli « détermine et fait apparaître la Forme, il en fait une forme d'expression, Gestaltung, l'élément génétique ou la ligne infinie d'inflexion, la courbe à variable unique. »<sup>16</sup>

A l'idée de base/fondamentale du pli, Deleuze joint ensuite les cinq autres critères esthétiques du baroque : 1) la dualité de l'intérieur et de l'extérieur 2) la dualité de la couche du haut et du bas 3) l'idée du dépli 4) l'idée de la texture comme résistance spécifique du matériau, et 5) la recherche du paradigme qui permettra de discerner les « éléments formels du pli ».<sup>17</sup> L'action conjuguée de ces critères a pour but d'ébranler les frontières non seulement historiques mais aussi disciplinaires qui divisaient et divisent le domaine du baroque, en l'occurrence de la création néo-baroque. Au nombre de ses instances de représentation modernes, selon la perspective de Deleuze, se rangent désormais, entre autres, la prose de Proust, la poésie de Mallarmé, la musique de Pierre Boulez (dont le morceau « Pli selon pli » est inspiré justement par les poèmes de Mallarmé), la peinture de Simon Hantaï, basée sur la dynamique du pliage et dépliage des surfaces des toiles, ainsi qu'une foule d'autres créations artistiques contemporaines où se rencontre la présence dominante des critères mentionnés.

Cependant, les six critères qu'élabore Deleuze n'ont pas, comme il a été mentionné plus haut, une importance

исклучиво естетско значење. Тие служат како платформа којашто овозможува да се анализира не само придонесот на барокот кон уметноста воопшто, туку и придонесот на лајбницовската перспектива кон философијата, прочитана низ еден нов клуч кој го открива поскоро нејзиниот внатрешен сензибилитет отколку нејзината апстрактна рационална структура.

### 3. Лајбниц: барокната игра на светот

Поставувајќи го прашањето за оправданоста и дострелот на ова читање на Лајбниц како „барокен философ“, најнапред треба да се земе предвид фактот дека со оглед на тоа што неговото творештво му припаѓа на периодот на седумнаесеттиот и почетокот на осумнаесеттиот век - добата на цветање на барокот како творечка парадигма - ваквата синтагма е далеку од тоа да звучи а priori бизарно или неиздржано. Исто така, Делезовиот обид да најде подлабок заеднички именител на барокот и Лајбницовата философија претставува, во основа, коректен теориски чекор како обид да се надмине циркуларноста на нивното заемно објаснување. Она што останува податливо за оспорување е изборот, карактерот и статусот на тој заеднички именител - диплата. Очевидно, станува збор за повеќеслојна, визуелно-тактилна метафора која Делез ја користи и како стилско средство, но во основа како експликативно орудие. Со тоа тој ја издигнува на рамништето на „концепт“ кој функционира рамноправно, па дури и супериорно во споредба со останатите неспорни теориски концепти, кои поседуваат значително појасна природа и дефиниција. Оттаму, се поставува прашањето во која мерка нејзиното применување при анализата на Лајбницовата философија може да

exclusivement esthétique. Ils servent de plateforme permettant d'analyser non seulement l'apport du baroque à l'art en général, mais aussi l'apport de la perspective de Leibniz à la philosophie, lue à l'aide d'une nouvelle clé qui découvre plutôt sa sensibilité intérieure que sa structure rationnelle abstraite.

### 3. Leibniz : le jeu baroque du monde

Posant la question de la pertinence et de la portée de cette lecture de Leibniz comme « philosophe baroque », il faut tout d'abord prendre en compte le fait que, vu que son oeuvre appartient à la période du dix-septième siècle et du début du dix-huitième siècle – période d'épanouissement du baroque en tant que paradigme de création – un tel syntagme est loin de sonner de façon a priori bizarre ou inconsiderée. De même, la tentative de Deleuze pour trouver un plus profond dénominateur commun du baroque et de la philosophie de Leibniz représente, essentiellement, un pas théorique correct en tant que tentative pour dépasser la circularité de leur explication réciproque. Ce qui reste susceptible de contestation est le choix, le caractère et le statut de ce dénominateur commun – le pli. Visiblement, il s'agit d'une métaphore stratifiée, visuelle et tactile, que Deleuze utilise aussi comme moyen stylistique, mais essentiellement comme outil explicatif. Par là, il l'élève au niveau de « concept » qui fonctionne à égalité, et même supérieurement par rapport aux autres concepts théoriques incontestés, qui possèdent une nature et définition beaucoup plus claire. Aussi la question se pose-t-elle de savoir dans quelle mesure son application lors de l'analyse de la philosophie de Leibniz peut se considérer comme dépassant la frontière légitime de la correction interprétative.

се толкува како преминување на легитимната граница на интерпретативната коректност, макар и толкувана во креативна смисла?

Сепак, повторното препрочитување на Лајбниц низ Делезовата решетка, открива дека метафората на диплата не е артифициелно проектирана врз неговата философска концепција, туку експлицитно и изобилно присутна во Лајбницовите текстови, и тоа во голем број значајни експликативни пасуси. Најнапред, во *Новиите огледи за човечкиот разум*, преземајќи ја Локовата идеја за разумот како темна соба (cabinet entièrement obscur), која има само неколку мали отвори преку кои во неа влегуваат надоврешните и видливи слики, Лајбниц неа ја надополнува со претставата за платното (toile) богато со дупли и набори, со цел подобро да го објасни содејството помеѓу вродените и стекнатите познанија. Така, во ова дијалогски структурирано дело Теофил, „портпаролот“ на Лајбниц во имагинарниот разговор со Филалет, застапникот на Локовите аргументи, вели: „...потребно е да се претпостави дека во темната соба постои едно платно (toile) кое ги прима видовите (les espèces), и кое не е рамно, туку избраздено со набори (plis) коишто ги претставуваат вродените познанија. Освен тоа, ова платно или оваа мембрана, оптегната, поседува некој вид енергија или дејствена сила, па дури и акција или реакција приспособена како на минатите набори, така и на оние кои се новодојдени од впечатоците на видовите. А оваа акција би се состоела во извесни вибрации или осцилации, какви што можеме да забележиме кога ќе ја допреме оптегнатата жица, која произведува музички звук. (...) Така, ткаенината која го претставува нашиот мозок треба да биде активна и еластична. Оваа споредба на задоволителен начин може да го објасни она што се случува во мозокот; но што се однесува до душата, која е едноста-

Toutefois, la nouvelle relecture de Leibniz à travers le crible de Deleuze révèle que la métaphore du pli n'est pas projetée artificiellement sur sa conception philosophique, mais qu'elle est explicitement et abondamment présente dans ses textes, et ce, dans un grand nombre d'importants passages explicatifs. Tout d'abord, dans les *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, reprenant l'idée de Locke sur la raison comme un cabinet entièrement obscur, qui n'a que quelques petites ouvertures par lesquelles entrent les images extérieures et visibles, Leibniz la complète avec la représentation de la toile riche en plis et replis, dans le but de mieux expliquer l'interaction entre les connaissances innées et acquises. Ainsi, dans cet ouvrage structuré en dialogue, Théophile, le « porte-parole » de Leibniz dans l'entretien imaginaire avec Philalète, défenseur des arguments de Locke, déclare : « ... il faudrait supposer que dans la chambre obscure il y eût une toile pour recevoir les espèces, qui ne fût pas unie, mais diversifiée par des plis, représentant les connaissances innées; que de plus cette toile ou membrane, étant tendue, eût une manière de ressort ou force d'agir, et même une action ou réaction accommodée tant aux plis passés qu'aux nouveaux venus des impressions des espèces. (...) Ainsi il faut que la toile qui représente notre cerveau soit active et élastique. Cette comparaison expliquerait tolérablement ce qui se passe dans le cerveau ; mais quant à l'âme, qui est une substance simple ou monade, elle représente sans étendue ces mêmes variétés des masses étendues et en a la perception ». <sup>18</sup> Ainsi, bien que les monades de Leibniz, en tant que substances simples (« atomes de la nature ») n'aient « ni parties, ni étendue, ni figure, ni divisibilité possible, <sup>19</sup> cela ne les empêche pas d'avoir des plis sans

вна супстанција или *монада*, таа без да се простира ги претставува истите овие вариетети на просторни маси и има перцепција за нив<sup>18</sup>. Така, иако Лајбницовите монади како едноставни супстанции („атоми на природата“) немаат „делови, ниту просторност, ниту облик, ниту возможна деливост“,<sup>19</sup> тоа не ги попречува да имаат бесконечни дипли (plis), во кои се кријат нивните перцепции, иако само дел од нив ѝ се дадени на секоја монада за разделно претставување; како што вели Лајбниц во *Монадологија*, „една душа би можела во самата себеси да го чита единствено она што во неа е разделно претставено; таа не би можела наеднаш да ги раскрие сите свои дипли, бидејќи тие се простираат до бесконечност“.<sup>20</sup> Дури и кога зборува за стриктната логичка сфера на феномените на расудувањето, Лајбниц континуирано го употребува терминот „tissu“ (des syllogismes de raisonnement)<sup>21</sup> конотирајќи го значењето на материја поврзана на специфичен и непроизволен начин, која стои во сугестивен аналошки однос со претходно споменатите претстави на „ткаенината“.

Според тоа, несомнено е дека во своето фокусирање врз идејата за диплата Делез не исчекорува надвор, туку напротив, влегува подлабоко во кругот на Лајбницовите философски претстави. Но она во што се состои вистинското значење на овој потег е обидот да се искористи херменевтичкиот потенцијал на оваа идеја за разјаснување на внатрешната поврзаност на Лајбницовиот систем, како и на некои негови клучни концепти и тези, на начин поинаков од оној на класичните историско-философски интерпретативни техники.

Лајбницовата философија честопати се опишува како философија на континуитетот, во која отсуствуваат резоните, реските и нагли прекини, острите

fin, dans lesquels se cachent leurs perceptions, encore qu'une partie seulement de ceux-ci soit donnée à chaque monade pour une (re)présentation distincte ; comme le dit Leibniz dans sa *Monadologie* , « ...Mais une Ame ne peut lire en elle-même que ce qui y est représenté distinctement, elle ne saurait développer tout d'un coup tous ses replis, car ils vont à l'infini ».<sup>20</sup> Même quand il parle de la sphère strictement logique des phénomènes de l'entendement, Leibniz emploie continuellement le terme de « tissu » (des syllogismes de raisonnement)<sup>21</sup> en connotant la signification de la matière reliée de manière spécifique et non arbitraire, laquelle se trouve en rapport analogique avec les représentations ci-dessus mentionnées du « tissu ».

Ainsi donc, il est indéniable que, se centrant sur l'idée du pli, Deleuze ne sort pas du cercle des représentations philosophiques de Leibniz, mais qu'il y entre au contraire plus profondément. Ce qui, cependant, constitue la véritable importance de cette démarche est la tentative d'utilisation du potentiel herméneutique de cette idée pour éclaircir la liaison intérieure du système de Leibniz, ainsi que de certains de ses concepts et thèses-clés, d'une façon autre que celle des techniques classiques d'interprétation historico-philosophique.

La philosophie de Leibniz se dépeint souvent comme une philosophie de la continuité, où l'on ne trouve pas les brusques coupures et interruptions, les fortes oppo-

опозиции помеѓу традиционално спротиставените философски категории (особено помеѓу категориите телесно/духовно, сетилно/разумско). Во таа смисла, барокната идеја за бесконечните дипли фрла нова светлина врз специфичната поврзаност на материјалното и душевното како компоненти на Лајбницовиот систем. Според интерпретацијата на Делез, таа извршува диференцијација во две насоки, на два „ката“ на бесконечното: долниот, на кој се среќаваме со диплите на материјата и горниот, резервиран за диплите на душата, според алегоричната на конструкцијата на барокната двокатна градба, во која материјата се стреми да ги напушти ограниченостите на просторот, и „да се помири со флуидот“.<sup>22</sup>

Сфаќањето на монадите како духовни атоми и центри на *сила* (која во Лајбницовиот систем добива статус на супстанција), поврзано со тезата за бесконечната деливост на материјата, нејзината „флуидност“, исто така го изискува повикувањето на идејата за диплата, како модел за поадекватно разбирање на оваа теза. Имено, иако во Лајбницовата концепција материјата поседува бесконечно порозна текстура, тоа не значи дека во нејзиниот крајно суптилен вид оваа текстура наполно исчезнува, како што, според Лајбниц, имплицира, на пример, Декартовата позиција. Деливоста на материјата на дистинктни делови не ја повлекува нивната одвоеност или одвоеност, како што се точките на линијата или зрната песок; напротив, според Лајбниц, „делењето на континуираното не треба да се согледува како она на песокот на зрнца, туку како она на лист хартија или на некоја туника на дипли (plis), на таков начин што може да постои бесконечност од дипли, сè помали и помали, без телото никогаш да се разложи на точки или minima“.<sup>23</sup> Според тоа, еластичноста или флексибилноста на телата е условена од постоењето

sitions entre les catégories traditionnellement opposées (particulièrement entre les catégories corporel/spirituel, sensible/rationnel). En ce sens, l'idée baroque des plis jette une nouvelle lumière sur la relation spécifique du matériel et du spirituel comme composantes du système de Leibniz. Selon l'interprétation de Deleuze, celle-ci opère une différenciation dans deux directions, à deux « étages » de l'infini : celui du bas où nous rencontrons les plis de la matière et celui du haut réservé aux plis de l'âme, suivant l'allégorie de la construction de l'édifice baroque à deux étages, où la matière aspire à quitter les frontières de l'espace et « à se concilier avec le fluide ».<sup>22</sup>

La compréhension des monades en tant qu'atomes et centre de la force (qui dans le système de Leibniz reçoit le statut de substance), liée à la thèse de la divisibilité infinie de la matière, sa « fluidité » exige de même le recours à l'idée du pli, comme modèle de compréhension plus adéquate de cette thèse. En fait, même si, dans la conception de Leibniz, la matière possède une texture infiniment poreuse, cela ne signifie pas que dans son degré d'extrême subtilité cette texture disparaisse entièrement, comme, selon Leibniz, l'implique, par exemple, la position de Descartes. La divisibilité de la matière en parties distinctes n'entraîne pas leur séparation ou séparabilité, comme c'est le cas pour les points de la ligne ou les grains de sable ; au contraire, selon Leibniz, «La division du continu ne doit pas être considérée comme celle du sable en grains, mais comme celle d'une feuille de papier ou d'une tunique à plis, de telle façon qu'il puisse y avoir une infinité de plis, les uns plus petits que les autres, sans que le corps se dissolve jamais en points ou minima ».<sup>23</sup> Suivant cela, l'élasticité ou la flexibilité des corps est conditionnée par l'existence de parties cohérentes qui forment des plis et des replis, soumis à

на кохерентни делови кои образуваат дипли или набори, податливи за дејствувањето на компресивната сила врз материјата, која, од своја страна, го определува степенот на цврстина, односно на еластичност на телата. Следствено, инхерентниот механизам на материјата кој ја овозможува контракцијата и дилатацијата е токму силата, енергијата која сведочи за примарниот афинитет на материјата и животот, за присуството и дејството не само на компресивните, еластичните, туку и на пластичните сили кои ја организираат органската материја. Како што потенцира Делез, во рамките на Лајбницовата концепција, разликата помеѓу органското и неорганското треба да се согледа првенствено како разлика на векторот: неорганското е насочено кон сè поголеми и поголеми маси материја, во кои дејствуваат статистички механизми, додека органското е насочено кон сè помали и помали поларизирани маси, во кои се активира индивидуирачка машинерија, внатрешната индивидуација карактеристична за нивото на душите (âmes).<sup>24</sup>

Симултаното користење на одликите на барокот со цел да се стекне подлабок увид во честопати невообичаените Лајбницови философски тези, и користењето на елементите на Лајбницовиот систем со цел да се разбие и модификува уметничкото и културното клише на барокот, ја покажува својата продуктивност и во поглед на интерпретацијата на две особено невралгични точки на Лајбницовата философија - неговата теодицеја и учењето за преетаблираната хармонија.

Во поглед на првата точка, проблемот на оправдувањето на Бог во поглед на изобилството од зло во светот, кое е навидум разорен аргумент наспроти Лајбницовиот оптимизам и идејата за овој свет како најдобар од сите можни светови, неопходно е, како

l'effet de la force compressive sur la matière, laquelle, de son côté, détermine le degré de fermeté, ou d'élasticité des corps. Par suite, le mécanisme inhérent à la matière qui permet la contraction et la dilatation est justement la force, l'énergie qui témoigne de la primordiale affinité de la matière et de la vie, de la présence et l'effet des forces non seulement compressives, élastiques, mais aussi plastiques qui organisent la matière organique. Comme le souligne Deleuze, dans le cadre de la conception de Leibniz, la différence entre l'organique et l'inorganique doit se considérer d'abord comme une différence de vecteur : l'inorganique tend vers des masses de matière de plus en plus grandes, où opèrent des mécanismes statistiques, tandis que l'organique tend à des masses polariées de plus en plus petites, où s'active une machinerie individuante, l'individuation intérieure caractéristique du niveau des âmes.<sup>24</sup>

L'utilisation simultanée des caractères du baroque dans le but d'arriver à une meilleure appréhension des thèses philosophiques souvent inhabituelles de Leibniz, et des éléments du système de Leibniz dans le but de défaire et modifier le cliché artistique et culturel du baroque, montre sa productivité aussi au regard de l'interprétation de deux points particulièrement névralgiques de la philosophie de Leibniz – sa théodicée et la doctrine de l'harmonie préétablie.

Pour ce qui est du premier point, le problème de la justification de Dieu au regard de l'abondance du mal dans le monde, qui est apparemment un argument péremptoire contre l'optimisme de Leibniz et l'idée de ce monde comme le meilleur des mondes possibles, il est

што сугерира Делез, да се земе предвид фактот дека барокното доба е еден долг момент на криза, во кој едноставно не функционираат старите модели на утеха. Улогата која философот ја презема во тој момент е најслична на улогата на адвокат кој ја брани божјата кауза врз урнатините на дотогашниот свет, принуден, според јуриспруденцијалниот модел да бара нови принципи на оправдувањето. Принципот „избор на најдоброто“ (choix du meilleur) според кој Бог го избира најдобриот од сите можни светови, воопшто не имплицира дека тој свет е лишен од бедата и мизеријата. Изграден врз „урнатините на платоновското Добро“, овој свет е најдобар едноставно поради тоа што ја претставува целината на компосибилни нешта (нешта кои можат да егзистираат заедно), целина која е најбогата со можна реалност (réalité possible), и во која постои најдобра можна дистрибуција на сингуларноста помеѓу можните индивидуи. Следствено, моделот според кој може да се претстави оваа креација е најсличен на сложена игра во која станува збор за инвенција и усогласување на различни принципи; игра на рефлексивност, а не на случај, игра на пополнување на празнината, стратегија на „не-битка“, со еден збор, она што Делез го нарекува лајбницовска „барокна игра на светот“, која Бог ја игра раководен според принципот „избор на најдоброто“.<sup>25</sup>

Што се однесува до втората поента, поврзана со сфаќањето за преетаблираната хармонија, барокните метафори одново ја покажуваат својата изненадувачка плаузибилност. Но на оваа точка, парадигматската улога ја презема онаа форма на барокната уметност која Делез ја поставува на врвот на конусната структура на единството на уметностите: музиката.

indispensable, comme le suggère Deleuze, de prendre en considération le fait que la période baroque est un long moment de crise, où tout simplement ne fonctionnent pas les anciens modèles de réconfort. Le rôle que tient le philosophe à ce moment-là est très semblable à celui d'un avocat défendant la cause divine sur les ruines d'un monde désormais révolu, contraint de chercher de nouveaux principes de justification sur le modèle de la jurisprudence. Le principe du « choix du meilleur » selon lequel Dieu choisit le meilleur de tous les mondes possibles n'implique absolument pas que ce monde soit privé du malheur et de la misère. Construit « sur les ruines du Bien platonicien », ce monde est le meilleur du simple fait qu'il représente un ensemble de compossibles (des choses qui peuvent exister ensemble), ensemble qui est le plus riche en réalité possible, et dans lequel existe la meilleure distribution possible de singularité entre les individus possibles. Aussi le modèle selon lequel peut se représenter cette création est-il comme un jeu complexe dans lequel il s'agit d'inventer et d'accorder différents principes ; jeu de réflexion, et non pas de hasard, jeu où l'on remplit et conjure le vide, stratégie de « Non-bataille », en un mot, ce que Deleuze nomme « jeu baroque du monde » de Leibniz, que Dieu joue suivant le principe du « choix du meilleur ».<sup>25</sup>

En ce qui concerne le second point, lié à la conception de l'harmonie préétablie, les métaphores baroques montrent de nouveau leur surprenante plausibilité. Mais le rôle paradigmatique est ici tenu par cette forme de l'art baroque que Deleuze place au sommet de la structure conique de l'ensemble des arts : la musique.

Имено, екстрахирањето на хармонијата од мелодијата, нејзиното вертикално издигнување како една од најбележитите карактеристики на барокната музика, Делез одново го смета како феномен кој покажува подлабока сродност со сржта на Лајбницовата мисла од рамништето на едноставна аналогија. „Произведувањето акорди“ од една, и „концертирањето“ (concertation), од друга страна, се двата аспекта на музичката хармонија кои ги одразуваат соодветните карактеристики на лајбницовската универзална хармонија помеѓу монадите. Така, спонтанитетот на дејствувањето како примарна одлика на секоја монада претставува создавање на нејзините сопствени акорди кои се стремат кон модулација. Од друга страна, „концертирањето“ се однесува на вишата усогласеност помеѓу спонтанитетите на поединечните монади, „акордот на акордите“, целината на светот кој го изразуваат сите монади и кој не постои надвор од нивните изразувања. Самиот Лајбниц, во едно прочуено писмо до Арно, кое датира од април 1687 година, земниот однос на монадите меѓу кои владее системот на преетаблирана хармонија го споредува со концерт во кој секоја го изведува својот сопствен дел без ниту да ги познава ниту да ги слуша другите, а сепак совршено се согласува со нив. Како што вели Делез, „секоја монада спонтано ги произведува своите акорди, но соодветно со оние на другата. Спонтаноста е внатерешниот или доволниот разлог применет врз монадите. А концертирањето е истиот разлог применет врз просторно-временските релации кои произлегуваат од монадите; доколку простор-времето не е празна средина, туку поредок на коегзистенција и сукцесија на самите монади, потребно е овој поредок да биде насочен, ориентиран, векторизиран, и во секој случај да оди од релативно појасната кон релативно помалку јасната монада, или од посовршениот кон помалку совршениот акорд, бидејќи појасното

Ainsi, l'extraction de l'harmonie de la mélodie, son élévation verticale comme une caractéristiques les plus marquantes de la musique baroque, est de nouveau pour Deleuze un phénomène montrant une parenté plus profonde avec l'essence de la pensée de Leibniz qu'une simple analogie. La « production d'accords », d'une part, et la « concertation », d'autre part, sont deux aspects de l'harmonie musicale qui reflètent chez Leibniz les caractéristiques respectives de l'harmonie universelle entre les monades. Ainsi, la spontanéité de l'activité comme caractère fondamental de chaque monade consiste en la création de ses accords propres tendant vers la modulation. D'autre part, la « concertation » se rapporte à l'extrême accord entre les spontanités des différentes monades, « l'accord des accords », l'ensemble du monde qu'expriment toutes les monades et qui n'existe pas hors de leurs expressions. Dans une célèbre lettre à Arnauld, datée d'avril 1687, Leibniz compare lui-même le commun rapport des monades entre lesquelles règne le système de l'harmonie préétablie à un concert où chacune exécute sa propre partie sans connaître ni entendre les autres, et s'accorde pourtant parfaitement avec celles-ci. Comme le dit Deleuze, « chaque monade produit spontanément ses accords, mais en correspondance avec ceux de l'autre. La spontanéité, c'est la raison interne ou suffisante appliquée aux monades. Et la concertation, c'est cette même raison appliquée aux relations spatio-temporelles qui découlent des monades : si l'espace-temps n'est pas un milieu vide, mais l'ordre de coexistence et de succession des monades elles-mêmes, il faut que cet ordre soit fléché, orienté, vectorisé, et qu'on aille dans chaque cas de la monade relativement plus claire à la monade relativement moins claire, ou de l'accord plus parfait à l'accord moins parfait, car le plus clair ou plus parfait est la raison même. (...) C'est comme si Leibniz nous livrait un message important sur la communication ; ne vous plaignez pas de ne pas avoir assez

или посовршеното е самиот разлог. (...) Се чини како Лајбниц да ни оставил важна порака во поглед на комуникацијата: не поплакувајте се дека нема доволно комуникација, секогаш ја има доволно, како константно и преетаблирано количество во светот, како доволен разлог “.<sup>26</sup>

И навистина, се чини дека една од главните интелектуални пораки кои ги праќа Делезовата барокна авантура се однесува токму на сè уште недоволно истражените можности и канали на комуникацијата; комуникација која, како што покажуваат неговите текстови, најефикасно се одвива токму по должината на тајните дипли кои субверзивно ги поврзуваат различните културни епохи и концепции, и ги релативизираат шаблоните по чии линии се расцепкува изворното единство на мислата.

Се разбира, како што беше и претходно споменато, чекорењето преку дисциплинарните граници, особено оние кои ги делат науката, философијата и уметноста може да биде особено ризичен потег, доколку претходно не се обезбеди елементарен легитимитет на компетенција за навлегување во специјалистичките простори на туѓите дискурси и нивно користење во сопствениот контекст. Критичките забелешки кои Сокал (Sokal) и Брикмон (Bricmont) му ги упатуваат на Делез (поточно, на тандемот Делез - Гатари) се однесуваат токму на „злоупотребата на науката“ и нејзиниот дискурс во философските текстови, карактеристична, според Сокал и Брикмон, за повеќето припадници на постмодернистичката струја во современата француска философија.<sup>27</sup> Сепак, во случајот на интерпретацијата на Лајбниц, ако се изземат повремени референци на научните теории кои Делез ги смета за сродни со барокната перспектива, доминира Делезовото суверено движење на

de communication, il y en a toujours assez, comme une quantité constante et préétablie dans le monde, comme une raison suffisante ».<sup>26</sup>

Et en effet, il semble qu'un des principaux messages que nous transmet l'aventure baroque de Deleuze se rapporte justement aux possibilités et aux canaux encore insuffisamment explorés de la communication ; communication qui, comme le montrent ses textes, se déroule le plus efficacement justement au long des plis secrets qui relient subversivement les différentes époques et conceptions culturelles, et relativisent les modèles sur les lignes desquels se divise l'unité originelle de la pensée.

Bien entendu, comme il a été aussi précédemment mentionné, le franchissement des frontières des disciplines, en particulier de celles qui séparent la science, la philosophie et l'art, peut être un pas très risqué, si n'est pas au préalable assurée une élémentaire légitimité de compétence pour l'entrée dans les espaces spécialisés des discours d'autrui et leur utilisation dans le contexte propre. Les critiques qu'adressent à Deleuze Sokal et Bricmont (plus exactement au tandem Deleuze - Guattari) se rapportent justement à la « manipulation de la science » et son discours dans les textes philosophiques, caractéristiques, selon Sokal et Bricmont, de la plupart des représentants du courant postmoderniste de la philosophie française contemporaine.<sup>27</sup> Cependant, dans le cas de l'interprétation de Leibniz, si l'on excepte les périodiques références aux théories scientifiques que Deleuze estime proches de la perspective baroque, domine la démarche souveraine de Deleuze sur le terrain philosophique et artistique, qui, à en juger par certains

философскиот и уметничкиот терен, кој, судејќи според некои уверливи парчиња од аргументацијата на Сокал и Брикмон, му е далеку поблизок и посигурен отколку теренот на специјализираните математичко-физички теории и калкулуси. Имено, низ студијата која на необичен начин ги поврзува Лајбниц и барокот, Делез, и покрај сите споменати проблематични аспекти кои во неа би можела да ги воочи педантната логичко-методолошки настроена опсервација, демонстрира една специфична вештина на владеење со хетерогеното, на комуницирање со различните, навидум тешко спојливи сознајни и творечки обрасци, како и извлекување на заеднички нишки со завидна еластичност и трајност. Оваа комуникациска вештина, во Делезовиот случај, претставува нешто многу подлабоко отколку умењето да се води вниманието на читателот низ замрсените патишта на идеите и аргументативните лавиринти. Таа, во основа, значи усет за воочувањето на онаа Хипократова *sumpnoia panta*, вградена во темелите и на Лајбницовата монадологија, заедничкиот здив со кој дишат нештата, проникнати и поврзани едни со други. Оттаму, ако воопшто постои карактеристична барокна мисла, динамична, полна со противречни тенденции и со стремеж за супериорно единство помеѓу нив, на моменти ексцентрична и екстравагантна, но со зачудувачка виталност, во нејзините дипли Лајбниц очигледно не останува осамен. Делез веќе одамна му прави друштво.

#### Библиографија:

- Cresson, André *Leibniz - sa vie, son oeuvre* (Paris: PUF, 1947).  
 Deleuze, Gilles. *Le pli - Leibniz et le baroque* (Paris: Les Editions de Minuit, 1988).

passages convaincants de l'argumentation de Sokal et Bricmont, lui est de loin plus proche et plus sûr que celui des théories et calculs mathématico-physiques. En effet, dans sa démarche reliant de façon inhabituelle Leibniz et le baroque, Deleuze, malgré tous les aspects problématiques mentionnés que pourrait souligner l'observation scrupuleusement logico-méthodologique, démontre une capacité particulière de maîtrise de l'hétérogène, de communication avec les différents modèles de connaissance et de création en apparence difficiles à relier, de mise en lumière de liens communs avec une élasticité et une force remarquable. Ce talent de communication, dans le cas de Deleuze, constitue quelque chose de bien plus profond que l'art de guider l'attention du lecteur à travers les voies enchevêtrées des idées et les labyrinthes argumentatifs. Celle-ci signifie essentiellement l'intuition de cette *sumpnoia panta* d'Hippocrate, construite aussi dans les fondations de la monadologie de Leibniz, le souffle commun avec lequel respirent les choses, nées et reliées les unes avec les autres. Aussi, si tant est qu'existe une pensée baroque caractéristique, dynamique, pleine de tendances contradictoires et aspirant à une unité supérieure entre elles, par moments excentrique et extravagante, mais pleine aussi d'une étonnante vitalité, Leibniz, de toute évidence, ne reste pas seul dans ses plis. Deleuze lui tient compagnie depuis longtemps.

Traduction du Macédonien: Jeanne Angelovska

#### Bibliographie:

- Cresson, André *Leibniz - sa vie, son oeuvre* (Paris: PUF, 1947).  
 Deleuze, Gilles. *Le pli - Leibniz et le baroque* (Paris: Les Editions de Minuit, 1988).

Делез, Жил и Феликс Гуатари. *Што е филозофија*, Прев. Зоран Јовановски (Скопје: Култура, 1996).

Лајбниц, Готфрид Вилхелм. *Расправа за метафизикајата и Монадологија*, (Скопје: Магор, 2002).

Лајбниц, Готфрид Вилхелм. *Теодикеја* (избор) (Скопје: Табернакул, 2005).

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966).

Roffe, Jon. "Gilles Deleuze," *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/d/deleuze.htm>, 23.04.2006.

Sokal, Alan and Jean Bricmont. *Intellectual Impostures - Postmodern philosophers' abuse of science*, (London: Profile Books, 1998).

Wikipedia contributors. "Gilles Deleuze," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles\\_Deleuze](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze), 23.04.2006.

Делез, Жил и Феликс Гуатари. *Што е филозофија*, Прев. Зоран Јовановски (Скопје: Култура, 1996) (Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie*. Trad. Zoran Jovanovski (Skopje: Kultura, 1996)).

Лајбниц, Готфрид Вилхелм. *Расправа за метафизикајата и Монадологија*, (Скопје: Магор, 2002) (Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Discours de la Métaphysique et Monadologie*, (Skopje: Magor, 2002)).

Лајбниц, Готфрид Вилхелм. *Теодикеја* (избор) (Скопје: Табернакул, 2005) (Leibniz, Gottfried Wilhelm, Théodicée (sélection) (Skopje: Tabernakul, 2005)).

Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux essais sur l'entendement humain* (Paris: Garnier-Flammarion, 1966).

Roffe, Jon. "Gilles Deleuze," *The Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/d/deleuze.htm>, 23.04.2006.

Sokal, Alan and Jean Bricmont. *Intellectual Impostures - Postmodern philosophers' abuse of science*, (London: Profile Books, 1998).

Wikipedia contributors. "Gilles Deleuze," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles\\_Deleuze](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze), 23.04.2006.

#### Белешки:

1. Жил Делез и Феликс Гуатари, *Што е филозофија*, прев. Зоран Јовановски (Скопје: Култура, 1996), 238.
2. Ibid., 247.
3. Ibid., 245.
4. Ibid., 242.
5. Ibid., 6.

#### Note:

1. Жил Делез и Феликс Гуатари, *Што е филозофија*, прев. Зоран Јовановски (Скопје: Култура, 1996), 238 (Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, trad. Zoran Jovanovski; Skopje: Kultura, 1996, 238).
2. Ibid., 247.
3. Ibid., 245.
4. Ibid., 242.
5. Ibid., 6.

6. Токму ова повикување на финесите на специјализираните научни теории и нивно користење за сопствени аргументативни цели претставува една од најспорните и најмногу критикувани точки на Делезовата теориска постапка, на која ѝ се припишува дури и манипулативен, злоупотребувачки карактер. Оваа критика, која се однесува не само на Делезовото проседе, туку и на општиот интелектуален манир на „постмодерните философи“, е детално и провокативно развиена во прочуената студија „Интелектуални измами“ од Алан Сокал и Жан Брикмон, која предизвика вистинска бура од контроверзи во современата интелектуална јавност. Споредете Alan Sokal and Jean Bricmont, *Intellectual Impostures - Postmodern philosophers' abuse of science*, (London: Profile Books, 1998).
  7. Wikipedia contributors. “Gilles Deleuze”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles\\_Deleuze](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze), 23.04. 2006.
  8. Ibid.
  9. *Monadologie*, 7; (користено издание: Готфрид Вилхелм Лајбниц, *Расправа за метафизикајќа и Монадологија*, (Скопје: Магор, 2002))
  10. Gilles Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque* (Paris: Les Editions de Minuit, 1988), 39.
  11. Ibid., 47.
  12. Ibid.
  13. Ibid., 48.
  14. Ibid., 5.
  15. Споредете Ibid., 49.
6. Cette référence aux finesses des théories scientifiques spécialisées et leur utilisation à des fins argumentatives personnelles constitue justement l'un des points les plus contestables et les plus critiqués de la démarche théorique de Deleuze, laquelle se voit même attribuer un caractère manipulateur, prévaricateur. Cette critique, se rapportant non seulement au procédé de Deleuze, mais à la démarche intellectuelle en général des « philosophes postmodernes », est développée en détail et de façon provocatrice dans le célèbre texte « Impostures intellectuelles » d'Alain Sokal et Jacques Bricmont, lequel a suscité une véritable tempête de controverses dans le milieu intellectuel contemporain. Cf. Alan Sokal and Jean Bricmont, *Intellectual Impostures - Postmodern philosophers' abuse of science*, (London: Profile Books, 1998).
  7. Wikipedia contributors. “Gilles Deleuze”, *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, [http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles\\_Deleuze](http://en.wikipedia.org/wiki/Gilles_Deleuze), 23.04. 2006.
  8. Ibid.
  9. *Monadologie*, 7; (édition utilisée: Готфрид Вилхелм Лајбниц, *Расправа за метафизикајќа и Монадологија*, (Скопје: Магор, 2002); Gottfried Wilhelm Leibniz, *Discours de la Métaphysique et Monadologie*, (Скопје: Магор, 2002))
  10. Gilles Deleuze, *Le pli - Leibniz et le baroque* (Paris: Les Editions de Minuit, 1988), 39.
  11. Ibid., 47.
  12. Ibid.
  13. Ibid., 48.
  14. Ibid., 5.
  15. Cf. Ibid., 49.

- |   |  |
|---|--|
| 16. Ibid.   | 16. Ibid.  |
| 17. Споредете Ibid., 48-54.   | 17. Cf. Ibid., 48-54.  |
| 18. <i>Nouveaux essais sur l'entendement humain</i> , II, ch. XII, 1. (користено издание: Gottfried Wilhelm Leibniz, <i>Nouveaux essais sur l'entendement humain</i> (Paris: Garnier-Flammarion, 1966)) | 18. <i>Nouveaux essais sur l'entendement humain</i> , II, ch. XII, 1. (édition utilisée: Gottfried Wilhelm Leibniz, <i>Nouveaux essais sur l'entendement humain</i> (Paris: Garnier-Flammarion, 1966)) |
| 19. <i>Monadologie</i> , 3.   | 19. <i>Monadologie</i> , 3.  |
| 20. Ibid., 61.  | 20. Ibid., 61.   |
| 21. Споредете Leibniz <i>Nouveaux essais</i> , IV, XVII, 4.   | 21. Cf. Leibniz <i>Nouveaux essais</i> , IV, XVII, 4.  |
| 22. Deleuze, <i>Le Pli - Leibniz et le baroque</i> , 39.  | 22. Deleuze, <i>Le Pli - Leibniz et le baroque</i> , 39.   |
| 23. Наведено според, Ibid., 9.  | 23. Cité selon Ibid., 9.   |
| 24. Ibid., 12.  | 24. Ibid., 12.   |
| 25. Споредете Ibid., 92.  | 25. Cf. Ibid., 92.   |
| 26. Ibid., 184.   | 26. Ibid., 184.  |
| 27. Споредете белешка 6.  | 27. Cf. note 6.  |