

MISLITI SKOZI RAZPOR

PESNIŠKI FILOZOFI IN FILOZOFI PESNIKI

Stephanos Stephanides

Univerza na Cipru

UDK 1:82.0-1

Vprašanje razmerja med mišljenjem (teorijo, filozofijo) in pesništvom se v članku navezuje na spoznanje o omejenosti človekovega sporazumevanja. Pri tem so bežno soočena nekatera stališča (Susan Sontag, Julia Kristeva, Alphonso Lingis) do omenjenega vprašanja. Avtor uvede koncept izgredniškega pesnika, ki ruši institucionalizirane hegemonije in s tem tako teoriji kot pesništvu omogoča mišljenje skozi razpor.

Ključne besede: pesnik-izgrednik, teoretik-izgrednik, resnica, spomin, pozaba, mišljenje, pesništvo, narava

Zapleteno in sporno razmerje med filozofijo in pesništvom oblikuje literarno teorijo od najstarejših časov do danes. Naključje je hotelo – ali pa je bil v tem določen pomen –, da sem prav tedaj, ko sem prejel vabilo za to okroglo mizo, prejel tudi sporočilo svoje prijateljice, indijske pisateljice Priyaje Sarukkai-Chabrija, ki je nedavno prebrala eno mojih razprav, kajti do tedaj je brala samo mojo poezijo. Takole pravi: »... kako velik in vznemirljiv razpor! Če ne bi vedela, bi mislila, da gre za dve različni osebi. Res je, da obliki zahtevata razliko, toda pri tebi je ta razlika izrazito nasprotje v načinu pisanja. Zakaj tolikšen razmik? Ali ga lahko kako razložiš?« V nadaljevanju sporočila je nakazala, kako je mogoče premostiti ta navidezni razpor. Jaz bi se rad odzval na njeno vprašanje, sklicujoč se na citat iz vabila na to okroglo mizo, to je na verze Roberta Juarroza:

Poezija in mišljenje
sta prav
največji nasprotji smrti
ker sta njeni najbolj zvesti priči.

(Juarroz X/19; prev. Taja Kramberger)

Skuša nam dopovedati, da se, bodisi kot filozofi bodisi kot pesniki, prepoznavamo na ozadju smrtnosti. Govorne skupnosti, ki se porajajo iz

te smrtne usode, se spreminjajo glede na naše razmerje do uveljavljenih ustanov in kultur. Susan Sontag je v svojem slovitem eseju »Proti interpretaciji« izjavila, da interpretacija v svojih najmodernejših oblikah pomeni filistrsko zavračanje tega, da bi pustili umetniško delo pri miru. Želela bi si, da se umetnost ne bi podrejela interpretaciji, ki, po njenem, dela umetnost obvladljivo in prilagodljivo; resnična umetnost pa nas je zmožna spraviti ob živce. Interpretacija, tako meni, zanika brezdanje možnosti, da bi se naše razumevanje umetnosti odprlo, da bi presegli dosegljive stvari in se povzpeli do vrtoglavih višin. Potenciale v stvareh bi morali doseči s svojimi sposobnostmi, bodisi, da se s preteklostjo pomirimo, bodisi, da z njo prelomimo, pri tem pa ostanemo nedolžni in svobodni. Susan Sontag (morda sklicujoč se na Adorna, ki tudi pravi, da nič ne more izraziti neidentitete) dokazuje, da koncepti ne morejo zares zapopasti materialnosti umetnosti.

Julia Kristeva je v svojem delu nakazala, da današnje družbeno življenje subjektu preprečuje dostop do tistih lastnosti v umetnosti, ki se ne ujema z njegovimi vnaprejšnjimi koncepcijami in stereotipi; toda istočasno so nekateri dokazovali, da se zmožnost konceptualiziranja lahko osiromaši z zavračanjem njene vrednosti ali učinkovitosti – določena stopnja identitete filozofije je namreč prav tako bistvena kot materialna neidentiteta. Cilj je subjekt pripraviti do tega, da razvije nove simbolne zmožnosti na družbenem področju in da obenem revidira svojo identiteto. Skupaj s Kristevo so nekateri menili, da ritem zaznamuje razlikovalne prostore v poeziji in filozofiji ter iskali možnosti, kako bi glasbeno mišljenje v prihodnosti preseglo nasprotje med filozofijo in poezijo. Ritem je sila, s katero je treba računati, in je bistvena pri razumevanju filozofije in pesništva. Ritem pravzaprav omogoča glasbeno etiko filozofije, ker glasbeno mišljenje presega metafizično nasprotje med filozofijo in poezijo in postavlja okvir za post-filozofsko prakso.

Če interpretator, kot ga pojmuje Susan Sontag, govori na podlagi nekega že vzpostavljenega diskurza, pa filozof Alphonso Lingis zatrjuje, da filozof lahko ohranja svoje dostojanstvo v skupnosti skeptikov, tako da razkriva nedoslednosti in neskladnosti v uveljavljenem kanonu. Toda v akademskih skupnostih smo naravnani tako, da se izogibamo tveganjem, za katere se nam zdi, da nam manjka srčnosti, da bi jih lahko izživel. Občutja se merijo in odzivi se kodificirajo, glede na obljube in grožnje. Vendar obstajajo tudi ljudje, potisnjeni na rob in izključeni iz filozofskih trditev, ki sicer veljajo za zanesljive in resnične; ljudje, ki se jim odreka dostop do resnice in ki telesno občutijo utrujenost brezdomstva.

Tu gre za to, kako razumemo pojem resnice, podobno kot pri vseh mislecih in kritikih, ki smo jih navajali. Heideggrova kritika zahodne filozofske tradicije postavlja vprašanja, kot na primer na kaj mislimo, ko govorimo o resnici. Ko Heidegger išče izraz, s katerim bi bolje opredelil resnico, seže nazaj k predsokratikom in da pri tem vedeti, da je Platon zlorabil izvorni pomen grške besede resnica *aletheia*, ki korenini v *lethe*, v 'pozabi', torej resnica dobesedno vzeto pomeni ne-pozabo. Heidegger tako izvorni pomen razume kot ne-prikrivanje. Če *aletheio*, kot pravi, prevajamo kot 'ne-prikrivanje', ne pa kot 'resnico', ta prevod ne le da se približa dobesednemu

pomenu besede, ampak nas usmerja k vnovičnemu premisleku koncepta resnice. Ta ne pomeni zgolj pravilnosti trditev, ampak nas raje popelje k razpiranju bivajočega. Heidegger verjame, da nas je Platon narobe usmeril, in zatrjuje, da pot, ki naj bi nas pripeljala k biti, sploh ne obstaja, so le boljše poti za njeno razkrivanje. Resnica ni lastnost pravilnih propozicij, ki jih je o nekem objektu zatrdil človeški subjekt in jih potem proglasil za veljavne. Resnica je odpiranje bivajočega in misel o biti v svetu (*Dasein*), tu se Heidegger premakne od abstraktnega jezika filozofskega raziskovanja k subtilnejšemu pesniškemu jeziku. Namen je dovoliti *Dasein-u*, da angažira svet, da dovoli bivajočemu, da se razkrije *Dasein-u* v svoji ne-pozabi, ne v svoji analizi. Prva naloga pesnikov je razkrivati svet, upodobiti in raziskati različna razmerja med bivajočim in *Dasein*.

Pesniki so manj eksaktni, vendar ne manj strogi, ko ustvarjajo odtenke in metafore, filozofija pa skuša specificirati izraze, kolikor je sploh mogoče. Blanchot, ki ga je tudi navdihnil Heidegger, se obrne k predsokratikom, da bi razpravljal o razmerju med filozofijo in pesništvom. Blanchot nam v »Pošasti iz Lascauxa« pravi, da so bili pri rojstvu filozofije in pesništva, ki ga opiše kot zelo nenavaden dogodek, prisotni poslušalci Ksenofontove poezije in Heraklitovih preroških in dvoumnih aforizmov. Pri Heraklitu je, po Blanchotu, mogoče opaziti odvrnitev od kozmogonije k novemu diskurzu, kjer sveti govor postane diskurz *fizisa*, ki omogoča stvarjem samim, da odmevajo v moči poimenovanja, vnovič zatrjujoč svojo zmagoslavno navzočnost, ko razpirajo materialnost jezika. Blanchotov pojem narave in poezije zadeva tudi razmisleke o bitju in *fizisu* v Heideggrovem delu in na njegovo pojmovanje, da je ta izkušnja povezana z določeno izkušnjo izvira v umetniškem delu, ki obnavlja zdajšnjost. V *Prostoru literature (L'espace littéraire)* Blanchot opaza, da se narava ponuja uporabi in se ji hkrati izmika, kar, po njegovem, pomeni, da se pozablja v realnem, in umetniška izkušnja je »zmeraj izvorna in v vsakem trenutku je neki začetek« – »zmeraj nova, privid nedosegljive resnice v prihodnosti« (229) – in tako razbije vladajoči red izkušnje. V svoji obljubi prihodnosti ali v nostalgiji po njej se izvorna izkušnja pojavi v umetniškem delu kot izkušnja ne-pozabe, ki je ponavzočenje realnega. Pesem nas spominja in obenem s približevanjem prihodnosti tudi obnavlja naš čas. Na ta eksces kaže poezija, ko izkuša naravo kot izvorno izkušnjo, kot tisto, kar se je mogoče spominjati s skrivnostnim in čezosebnim ali skupnim spominom. V »Zverini iz Lascauxa« (»La Bête de Lascaux«) Blanchot govori o neposredno navzočem in oddaljenem, kar je resničnejše od vseh resničnih stvari in kar se pozablja v sleherni stvari, vez, ki je ne moremo zvezati in s katero je povezano vse, se pravi celota.

Vprašanje zadeva filozofijo jezika in materialnost jezika. Ko Alphonso Lingis ugotavlja, v čem je problem jezika, njegov lastni jezik koleba med aksiološkim in apofatičnim, išoč besed, ki imajo moč petja in ne govorce. Medtem ko namiguje na Nietzschejevo trditev, da je prvinska sila jezika aksiološka, Lingis zatrjuje, da »se besede ne izgovarjajo zavoljo njihove reprezentacijske oblike, ampak zato, ker v sebi združujejo zmeraj večjo moč – mantre«(64); »močne in dejavne sile zdrave čutnosti govorijo; govorijo besede blagoslova in prekletstva« (65). Od časa do časa Lingis piše v tihi

sokrivdi z izgređništvom pesnika, iščočega ambientalno snovnost, očarljivo v svojih čutnih substancah. Pri tem sledi Nietzscheju, ki je v moderni dobi odprl pot misli, podobno ustvarjalni, kot je ustvarjalna oblika poezije. V *Rojstvu tragedije* upodobi poezijo kot velikega zdravilca eksistencialnih težav v človekovem življenju. Apolonični (filozofski) in dionizični (pesniški) značaj se morata namreč držati skupaj, če hoče vsak od njiju doseči svojo polno moč. Nietzsche je videl poezijo kot izjemno obliko umetnosti, za filozofijo precej uporabnejšo od drugih umetnosti.

Sporazumevanja in nesporazumevanja ni mogoče reševati zgolj z abstrakcijo, ker to vodi v izravnavaajočo in nerazločujočo zaznavo. Jezik kot stopnjujoča moč zaklinjanja je zmožen prepustiti kakšen šum, ki podre enkratnost reda. Toda tedaj niti pesnik ne more ubraniti jezika pred stopnjujočo močjo in mora uporabiti obliko reprezentacije – tema je korelat prosvetlitve. Derek Walcott to čudovito evocira v svoji pesmi *Poletni solsticij* (*Midsummer XVII*):

Postojim, da slišim zmagoslavni vrišč škržatov,
 ki dajejo življenju najvišji ton, a neznosno je živeti z njihovim
 tonom veselja. Ugasnite
 tisti zvok. Ko se oko potopi v tišino,
 se privadi obrisom pohoštva in razum
 temi. Škržati so divji kot materine
 noge, ki gazijo igle bližajočega se dežja.
 Dan je potem gost kot listje, tesno skupaj kot ure
 in ožgan vonj se je dvigal z orošene ceste.
 Z istim strojem prišijem njene poteze k svojim.
 Kakšno delo nas čaka, kakšna sončava za generacije!

(Prev. Jure Potokar)

Glasovi škržatov, podobno kot ne-teleološke besede širijo okoli sebe bliske, katerih zvok pomeni razbremenitev presežnih energij in solarno opevanje razdajanja brez povračila. Tu se lahko spomnimo, kaj je dejal Michael Serres o šumu, ki je del sporazumevanja. Pesništvo je šum znanosti – brez njega ne bi bilo nikakršne znanosti, in vendar brez vsaj nekaj filozofije ne bi bilo ne poetiziranja ne filozofiranja – in spopadanje s šumom je odpiranje v ne-védenje ali v realno onstran racionalnega. Serres ima šum za nered, ki igra nosilno vlogo pri proizvajanju reda. Popolna odstranitev šuma bi proizvedla uspešno sporazumevanje, vendar to vodi v izravnavo in nerazločnost zaznave – v proces dematerializacije, ki vodi v abstraktno misel, vendar odstranjuje lom svetlobe s stvari in z njihove bleščeče površine.

Protislovja se porajajo tako iz ontologije jezika, s procesom vključevanja ali izključevanja, kot tudi z vzajemnim delovanjem jezika in institucionalizirane vladajoče kulture. To pa ne prizadeva le akademskega kritištva, marveč tudi poezijo, ker literarna in umetniška produkcija čutita omejenost njegovih hierarhij in ustanov. Morda oba v svojih vrstah (bodisi da gre za literate bodisi za filozofe) potrebujeta izgređniškega pesnika, ki bo zlomil

hegemonsko singularnost, ki bo vedel kje zrahljati stopnjujočo moč jezika, ki bo oživil ječanje in hrušč opustošenih teles in opustošene narave ter bo razločil mnogotere obrise in možnosti pokrajine in življenja. To izgredništvo je v Serrovem teoretskem modelu zgoščeno v liku parazita – parazit je statični šum, ki poseže v sporazumevanje, v La Fontainovih basnih je poosebljen v nepovabljenem gostu, ki se pusti hraniti od drugih, za vračilo pa pripoveduje zgodbe in s tem podre sistem izmenjave, uvajajoč določen šum v red slavnostne večerje – parazit se giblje skozi vrtnčenje osrednjega toka, njegova strategija pa odpira novi prostor v novi struji ali kanalu. Njegova taktika spreminja značaj slavnostne večerje v njegov prid, kar ute-gne gostitelja izzvati, da bo poskrbel, da v prihodnje tega gosta ne bo več zraven. Tako je parazit vključen in hkrati izključen (kajti zabava temelji na izključitvi nepovabljenih), vendar ustvarja okoliščino za novo možnost v parazitični logiki premestitve, odpirajoč pot ven iz določenosti z vpeljavo čudeža, srečnega naključja in nepredvidljivosti. Tako kot pri Bataillu, je srečno naključje pomembno tudi v Serresovi misli, ki se približuje teoriji entropije in neskončnemu variriranju v procesu premestitve nekega objekta. Bataille srečno naključje povezuje s tesnobo, ker tesnoba pomeni izzivanje sreče. Sreča je torej prelom z identiteto in utilitarno izkušnjo, utemeljeno na determinaciji dogodkov.

Ko sem študiral v Britaniji in bil priseljenec sredi tujega jezika in na tujem ozemlju, me je begala premočrtna periodizacija študija literature, ki me je vodil od *Beowulfa* do T. S. Eliota, a me ob tem pustil, da sem se spraševal, kam spadam – išoč povezave med srečnimi naključji in viharji, ki so me pripeljali v tisti razred. Zmeraj sem si želel premikati se ob strani in prečno, zgoraj in spodaj. Desetletja, ki so sledila, so pripeljala do transformacije z novim poudarkom na takšnih vprašanjih, kot sta postkolonialnost in medkulturnost. Za to, da sem dobil prostor znotraj akademskega sveta, so zaslužni prav izgredni teoretiki in pisatelji, ki so izpeljali ta obrat k horizontalnosti. Toda porajajo se nove hegemonije in ortodoksije, ko se zgodi premik k novemu kanonu in k novemu svetovnemu redu, ki nosi s seboj nove sile singularnosti in homogenizacije v čedalje globalnejšem izkustvu in sile znanstvene ter tehnološke racionalnosti. Žalostno dejstvo naše kulture je, kot je pripomnil W. H. Auden, da lahko pesnik zasluži dosti več s pisanjem in z govorjenjem o svoji umetnosti, kot pa s tem, da jo ustvarja. In vendar to ne bi smelo biti žalostno, ker pesniki, podobno kot čarovniki, niso profesionalci, njihova vloga je subvertiranje menjalnih vrednosti, magija pa je prikrita in skrivnostna, se ne podreja nobenemu redu, je grožnja vsemu družbenemu in omejitvam, zaradi česar sploh ima pomen. Walcott pravi:

genij ni bil aretiran zaradi svojega epoho parajočega krika
pač pa, ker je gol tekal po ulicah – izdavljaajoč, da je bilo to, kar odkriva, od
zmeraj na voljo spoznanju. (XII)

Problem ni zgolj napetost med filozofom kritikom in pesnikom izgrednikom, pač pa je v slehernem od nas, ko se spoprijemamo z mejami našega sporazumevanja. Kot nakazuje Juarroz v gornjih verzih, to sporazumevanje

poteka znotraj področja umiranja, ki zarisuje in omejuje obseg možnosti. Susan Sontag nas svari pred omejevanjem resnične umetnosti, ko ugotavlja, da se življenje hrani s svojo neizprosno čutnostjo. Če smo se naučili sebe obvarovati pred naravo, se moramo zdaj naučiti obvarovati naravo pred seboj, ko uporabljamo svoje moči, da bi se postopoma razpustili v njeni tujosti in v tujosti drugih, ki je pravzaprav tudi naša lastna tujost. Zgolj gledanje ne more dojeti svojega drugega. Razcvet poezije je posledica omejevanja gledanja, ker je resnica koncepta ločena od resničnosti, na katero se nanaša. Čeprav je znanost v podobi in podoba v znanosti, znanost ne more predvideti poti imaginacije, dejavnosti, ki je odvisna od ustvarjalne volje posameznika in ima opraviti s polzavestjo, z budnimi sanjami in s hierarhijo moči ali z napetostjo, ki jo te izražajo. Zopet navajam Walcott:

izneveriti se filozofiji je blago izdajstvo pesnikov, smehljati se vsej znanosti, prezirajoč njena orodja; te vrstice bodo ovenele kot travniško cvetje – kamikaze ali ikari, ožgani v empiričnem sijaju. (XII)

Zdi se, da se kot človeška bitja pravzaprav sploh ne zavedamo, kaj počnemo, bodisi telesno bodisi duševno! Človeške zadeve so nejasne in kot človeška bitja smo govorjeni prav toliko, kolikor sami govorimo. Tu bi rad spomnil na Benjaminov pojem *mémoire involontaire*, ki ga Benjamin povezuje s Proustom, kjer spominjanje omogoča nastanek izkušnje, četudi sâmo ni izkušnja. Liričnost postane načelo pesniškega prenosa kot neke vrste naknadni šok, prav kakor nehoteni spomin nosi življenje naprej, kljub dejstvu, da je zavest dogodke, za katere gre, utegnila pozabiti – subjekt je utegnil pozabiti, kaj je bil osnovni vzrok liričnosti ali spomina, toda onadva nista pozabila na subjekt.

V tem tonu bom sklenil z navedbo sklepnih vrstic sklepne pesmi Walcottovega *Poletnega solsticija* (LIV): »četudi nihče ne bo umrl v svoji lastni deželi / bo hvaležna trava pognala iz njegovega srca.«

Iz angleščine prevedla Jelka Kernev Štrajn

LITERATURA

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Prev. E. B. Ashton. London: Routledge, 1973.
- Bataille, Georges. *On Nietzsche*. Prev. Bruce Boone. New York: Paragon Press, 1992.
- Benjamin, Walter. "The Image of Proust." *Illuminations*. Prev. Harry Zohn, ur. in uvod Hannah Arendt. [New York, 1968.] London: Collins/Fontana, 1973. 201–15.
- Blanchot, Maurice. "The Beast of Lascaux." Trans. Leslie Hill. *The Oxford Literary Review* 22 (2000): 9–38.
- — —. *The Space of Literature*. Prev. Ann Smock. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1982.

- Heidegger, Martin. *Pathmarks*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
- Juarroz, Roberto. *Vertikalna poezija*. Prev. Taja Kramberger. Ljubljana: Študentska založba, 2006.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ur. Toril Moi. New York: Columbia University Press, 1986.
- Lingis, Alphonso. *The Community of Those Who Have Nothing in Common*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1994.
- Serres, Michel. *The Parasite*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1981.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966.
- Walcott, Derek. *Midsummer*. London & Boston: Faber & Faber, 1984.