

Pesem »Teorija strun« Richarda Jacksona in interpretacija poezije kot nezavednega stroja

Iztok Osojnik

Ziherlova 6, 1000 Ljubljana
iztok.osojnik@guest.arnes.si

Pesem »Teorija strun« kot prvo nagovarja odnos med poezijo in njenim tolmačenjem (na ozadju teorije, fizike, psihoanalize ali celo filozofije). V članku vpeljem nekaj konceptov, ki se osredotočijo na »madež« pesmi. Tega sproži jalovost iskanja pomena konvencionalne interpretacije pesmi. Da bi lahko posegel onkraj uveljavljenega načina tolmačenja, se naslonim na vprašanje notranjega zdaj-časa in nezavednega pesmi. Kako se zgodi pesem? Kdaj pride do njene uresničitve? Interpretativna aktualizacija pesmi mora izbrisati kakršnokoli konkretno individualnost. To, kar velja za nezavedno v Lacanovi psihoanalizi, velja tudi za poezijo: delovanje nezavednega se pokaže v njeni deformaciji, ne pa v vsebini. Torej vsaka subjektivnost (lirični subjekt), ki se ohranja, usmeri pozornost bralca na tako deformacijo, na madež, na krik v pesmi. Kako se madež oblikuje tako, da gre za pesem (jalove ljubezni, melanholijske), ne pa na primer za fizikalno teorijo ali za mistično kontemplacijo božanske luči? Pesem »Teorija strun« vibrira med okruški sanj in potlačenim, »zapackanim« spominom travmatičnega jedra, ki poganja ponavljanje nelagodja tesnobe in stresa. Upam, da bo moje interpretativno ukvarjanje s pesmijo »Teorija strun« izzvalo vznik eksistencialne Stvari, ki se nam bo ponudila kot dar v nezanosnem izmikanju. In prav to je tisto, kar pripisujemo učinku poetične diskurzivnosti.

Ključne besede: ameriška poezija / Jackson, Richard / literarna interpretacija / psihoanaliza / fenomenologija

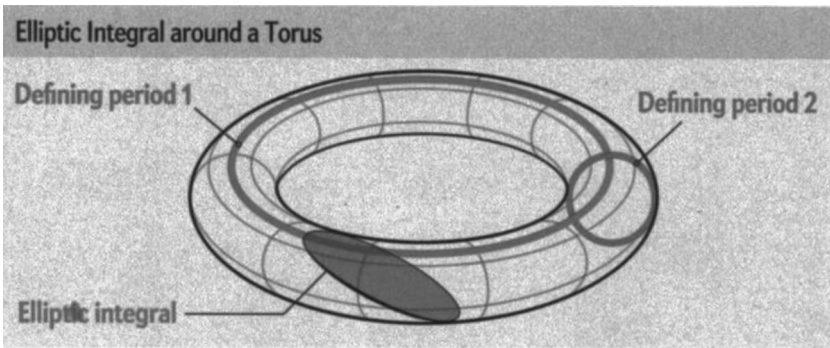
Vztrajno poskušaš. Vedno spodleti. Ni važno. Poskusi
še enkrat. Naj ti še enkrat spodleti. Naj ti spodleti bolje.
(Samuel Beckett, *Na slabše!*)

Vse drugo je jezik
Molčeče ženske, ki stopa poleg mene
(James Wright, »I Wish I May Never Hear
of the United States Again«)

[P]ogled, ki je [...] zmožen zaznati pravi pomen, prave
obrise madeža (podobe, kipa), v katerem se utelesi
neznosna resnica o meni.
(Andrej Medved, *Lacanovna zarečja* 239)

V članku obravnavam eno samo pesem. Ne gre za natančen in celovit prispevek k strogi akademski razpravi, temveč prej za razdrobljen niz vpogledov na različnih, med sabo ne vedno jasno povezanih, ravneh. To upošteva gre nedvomno za teoretično delo, saj starogrška vsakdanja raba besede *theoria* (θεωρία) pomeni »gledati nekaj«, »dojeti«, v bolj tehničnem pomenu pa je označevala kontemplativno ali spekulativno razumevanje naravnih reči, na primer takih, ki so jih obravnavali filozofi narave v nasprotju z bolj pragmatičnim vedenjem o zadevah, na primer retorike ali umetnosti. Sebe tokrat prej prištevam k prvi skupnosti kot k drugi, čeprav je Platon, eden od očetov antične filozofije v svoji idealni Politei pesnike raje uvrstil med druge in nas celo pregnal iz države, kaj šele izza akademskega katedra, česar pa sam ne nameravam storiti.

Kam bi torej učena bralka uvrstila moje razmišljanje? Naslov pesmi se nedvomno navezuje na teorijo, in celo na eno izmed najzahtevnejših in najbolj celovitih, kar jih danes poznamo. Kot piše Richard Jackson v svoji monografiji o času in poeziji, je treba naslov obravnavati nadvse resno. Teorija strun spada med najkompleksnejše matematične modele stvarnosti. Matematiki, kot so Edward Witten, Leonard Susskind, Gabrielle Veneziano in njihovi kolegi, veljajo za ene najboljših sodobnih teoretičnih umov. Njihove kalkulacije preigravajo dimenzije, ki daleč presegajo vsakdanje razumevanje štiridimenzionalnega sveta. Njihovi izračuni (na primer Calabi-Yau prostor) kažejo, da je treba izračunavanju v teoriji strun običajnim štirim dimenzijam prišteti še najmanj šest dodatnih, preračunavajo torej najmanj deset (devet prostorskih plus eno časovno) dimenzij. Zaenkrat brez končnega rezultata. Pri tem jim ne morejo pomagati niti najsodobnejši super računalniki. Primer, ki to ilustrira, je eliptični integral v torusu (*torus eliptic integral*) – integral na eliptični krivulji okoli torusa.



(Hippel 30)

Seveda meni ne bo uspelo rešiti naloge, toda za potrebe razlage strukture Jacksonove pesmi, ki jo preseka »eliptični integral«/madež/anamorfoza (udarec realnega, ki se izmika vednosti), mi morda lahko pomaga vsaj kot analogija.

Teorija strun bazira na zamisli, da najmanjši delci snovi niso točkasti kvanti energije, ampak drobne strune. Namesto delcev v štirih dimenzijah gre za drobne cevke, ki se med sabo spletajo v najrazličnejše kombinacije. Raztezajo se, se združujejo v pare ali pa se ukrivijo v majhne toruse, podobne onemu na zgornji ilustraciji. Vibrirajo v štirih dimenzijah, toda kot cevke v sebi skrivajo še druge dimenzije, in to je tisto, kar zahteva zapleteno nadgraditev kalkulacij standardnega modela.

Opisani model se ukvarja s prostorskimi dimenzijami v času. Čas je težava. Vemo, da v sodobni fiziki ne obstaja samo en, univerzalen in objektiven čas. To pojasni sloviti miselni eksperiment Alberta Einsteina o dvojčkih, od katerih eden ostane na Zemlji, drugi pa se poda na vesoljsko potovanje s svetlobno hitrostjo. Po vrnitvi vesoljskega potnika na Zemljo odkrijeta, da nista več enako stara, popotnik je precej mlajši. Čas je po Einsteinu relativen, spreminjajoča dimenzija, odvisna od hitrosti gibanja in položaja v prostoru. Zato se bo treba, če poskušam razvozlati strukturo pesmi, ki si je za naslov vzela teorijo strun, pozabavati z vprašanjem časa. Kaj je čas, edinstvena dimenzija, ki danes še vedno do konca nepojasnjena vztraja v spoznavnih naporih, da bi dojeli njegovo naravo?

Tubit in čas

Čas teče. Isaac Newton je izoblikoval model vesolja s časom kot absolutno objektivno dimenzionalnostjo. Po njem se vse v vesolju dogaja znotraj enega univerzalnega časa, ki ga meri kozmična ura (sonce, luna, poplave itd.). Ampak to ni nič povedalo o času kot takem. Že stari Grki so poznali najmanj dve pojmovanji časa, prvega so poimenovali po bogu Kronosu, drugega po bogu Kairosu. V grobem lahko prvega opišemo kot kronološki čas vsakdanjega minevanja, kot urni ali koledarski čas, drugega pa kot čas (srečnih) dogodkov, ki so tu pa tam doleteli posameznika ali skupnost. Se pravi sporadičen, preskakujoč čas usodnih trenutkov ali celo obratov, ki so na primer preusmerili ali na novo označili začetek štetja in vsakdanji potek časa (kakšna poplava, ustanovitev Rima, Kristusovo rojstvo, beg Mohameda iz Meke v Medino in podobno). Aristotel ga je na ozadju kontinuiranega gibanja telesa skozi prostor razumel kot fizikalni čas. Sveti Avguštin pa je čas opredelil metafizično kot čas duše, ki se (v spominu) razteza proti neskončnosti Boga. Ta je izven časa. Proti koncu 19. stoletja in v 20. stoletju je vprašanje o času preskočilo čez meje fizike v filozofijo in umetnost. Racionalno, epistemološko in fenomenološko je vzpodbudilo pojmovanja, ki so v opredeljevanju časa vlogo tistega, ki je razmišljal o času, vključili v enačbo časa. Pojem časa je nagovoril ontološko izkušnjo razumevanja sebe in vesolja. Newtonov čas je bil, kot rečeno, univerzalna objektivna kozmična danost. Tudi Kant ga je razumeval na enak način. Toda sčasoma je postalo jasno, da ne obstaja samo eno (pojmovanje) časa, da časa nista niti samo dva (trenutek in neskončnost), marveč da obstaja veliko različnih pojmov časa. Že Avguštin je o času razmišljal na ozadju spominjanja. Edmund Husserl, ki je čas obravnaval na ozadju strogega racionalizma aktov zavesti, se je časa lotil na ozadju zavesti (*Zeitbewusstsein*). Mimogrede, o filozofiji časa priporočam odlično in slavno knjigo Paula Riceourja *Le temps raconte* (*Pripovedovani čas*). Po njegovem učenem pouku obstajata dva glavna prispevka Husserlove fenomenologije časa: retenca (spomin preteklosti) in njeno nasprotje (anticipacija naslednjega trenutka/prihodnosti) ter razlika med retenco (primarnim perceptivnim spominjanjem v zavesti/spominu) in obnovljenim (ali sekundarnim) spominom. Prvo spominjanje se tiče sledenja dogajanju, ki se je začelo v preteklosti in se še ni končalo (npr. poslušanje enega od Beethovnovih godalnih kvartetov).¹ Drugi pa pomeni

¹ Ko Jean Louis Schefer v svoji razpravi *O svetu in gibanju podob* govori o filmu in njegovem učinku na gledalca, predstavi zelo domiselno razlago retence pri gledanju

spomin na nekaj, kar se je zgodilo v preteklosti in se pred časom spomina končalo (recimo vzpon na Everest). Tako retenca kot protenca izhajata iz vidika sedanjega časa tistega, ki se spominja. Tudi Friedrich Nietzsche je o času razmišljal na ozadju vračanja izkušnje dogodkov iz preteklosti (kot *ewige Wiederkehr des Gleichen in l'eternel retour de l'etre*). Kaj je to enako, ki se večno vrača v krogu? Walter Benjamin je to poimenoval »'Zdaj-čas' (*Jetztzeit*), živo izkušnjo mitskega časa, ki je že zdavnaj minil, a se je ob novem branju mita znova re-aktualiziral kot 'Zdaj' v aktu branja,« kot to pojasnjuje Ernst Bloch (*On Benjamin* 324). Benjamin govori o umetniškem, o času mita (to velja tudi za Nietzscheja), ki ni nič manj resničen kot katerakoli druga oblika časa. »'Zdaj-čas' se zasveti v strukturah, v katerih so bile zložene vsebine, rešene iz mita (to je, iz dokumentov o preteklih dejanjih osvoboditve).« (112) Vprašanje o sedanjem trenutku Benjamin poglobi na ozadju zgodovine v zapisih z naslovom *O pojmu zgodovine*, in sicer najbolj navdihneno v znamenitem fragmentu IX v zapisu o sliki Paula Kleeja *Angelus Novus*, ki ponazarja angela zgodovine, raztrganega med katastrofami, ki se nizajo iz preteklosti, in viharjem iz raja, ki ga žene v prihodnost. »Ta vihar je tisto, čemur rečemo razvoj.« (Benjamin 219) Tu Benjamin opozori na zanimiv vidik večnega vračanja enakega. Takole pravi: »Večno vračanje je poskus povezati dve nasprotujoči si načeli sreče; namreč tega o večnosti in onega o 'vedno znova spet'.« (*On Benjamin* 321) Torej gre pri vprašanju časa za vprašanje izkušnje sreče. Torej gre za neko posebno izkušnjo zdaj-časa, za neko posebno stanje, ki ga ustvarja večno vračanje enakega. Kakšno stanje sproži večno vračanje? Očitno ne prav vsako, ampak tisto, ki ga Benjamin označi kot srečno.

Hrvaški filozof Ranko Grlić Nietzscheja in »njegovo najtežjo misel o večnem vračanju« razume v luči vprašanja o vedno znova ponovljeni enaki izkušnji stanja, ki ga je Slavoj Žižek nekje opisal kot »ontološko.«² To ni kar tako. »Veliki duhovni naporji so stanja, v katerih se duh sem in tja dvigne, a v njih ne obstane. Le povzpne se do njih, pa ne kakor na prestol, za zmeraj, temveč le za hip.« (Pascal, fragment 351) Čas kot večno vračanje enakega, vračanje izkušnje zdaj-časa kot ontološkega stanja, ki se znova »zgodí« vsakič, ko pesnica ali bralka »mita« v svoji uspešni aktualizaciji prebije horizont vsakdanje govornice in pragmatične komunikacije, se pravi, ko sproži izkušnjo tostran vulgarnega časa minevajoče prisotnosti v udarcu Realnega (po Lacanu) oziroma v

gibljevih podob: »Gledalec je podaljševalec časa; tisti, po katerem 'trenutek še naprej obstaja' in ki podobo obdaruje z nečim, kar podaljša sam trenutek.« (55)

² Ontološko stanje ni nič subjektivnega v pomenu individualnega psihološkega profila. Najbrž ni pretirano, če ga označim za funkcijo jezika.

dogodku biti (*Ereignis*). To namreč pripade umetnosti, »v tistem dionizijskem, v omamnem praznovanju, v igri, v kateri se [...] zrcali sama struktura kozmosa.« (Grlič 84) »Človek je človek v svoji totalnosti, je nadčlovek, ko se kot umetnik svobodno igra in s tem istočasno izraža in odkriva bit bitja univerzuma: večno vračanje enakega. Samo tako večno vračanje enakega postane tudi večno vračanje resnično človeškega, tj. umetniškega.« (112) »To je veliko Opoldne, najvišja in temeljna misel Nietzschejevega umetniškega in filozofskega dojetja umetnosti in vsega njegovega življenjskega opusa.« (113) Večno vračanje je ontološka izkušnja, imenovana zdaj-čas, ki se vedno spet sproža ob pisanju ali branju pesmi (obujenih mitov).

Martin Heidegger, filozof, ki so ga zaradi njegove vključitve v nacistično stranko in kratke pustolovščine kot rektorja na Freiburški univerzi v času nacizma začeli odkrito obsojati, prezirati in zavračati kot pomembnega misleca številni vidni intelektualci po svetu (je kaj podobnega doletelo tudi intelektualce, ki odkrito podpirajo zločine militaristične politike v Izraelu? Nismo imeli te priložnosti, da bi zaznali kaj takega. Spomnimo se samo silnega sovraštva, ki ga je doživela Hannah Arendt, ko je odkrito poročala o razmerah in ravnanju z ne-Judi v Izraelu v času Eichmannovega procesa), je v svojem glavnem delu iz prvega obdobja *Bit in čas*, objavljenem pred mračno politično avanturo z nacisti, v svoji destrukciji zahodnjaške metafizike kot pozabe biti in kritiki tehnično-znanstvenega nihilizma (kapitalizma, stalinizma in nacizma) – prav v »Freiburškem« obdobju je namreč že predaval o Nietzscheju in evropskem nihilizmu – vpeljal razumevanja časa, ki je pomembno za razumevanje »pesniškega časa« kot ontološke, eksistencialne bitnosti. Razlikoval je med časom-k-smrti (*Sein-zum-Tode*), časom končne umrljivosti, in večnostjo kozmičnega časa. Tu se moram odreči poglobljeni filozofski razlagi njegovega pojmovanja časa. Za to tu ni ne časa ne prostora. Njegova knjiga *Bit in čas* ima 500 strani zgoščenega filozofiranja, če k temu priključimo verjetno najboljšo kritično obravnavo njegove filozofije časa v Ricoeurjevem *Le temps raconté*, skupno število strani naraste na 1000. Ampak naj vseeno poskusim na kratko opozoriti na nekaj osnovnih iztočnic, saj gre za pomembno dojetje časa, ki se dozdeva nujno tudi za poglobljeno branje Jacksonove pesmi.

Heidegger opusti pojma subjekt ali človek in uvede pojem tubit (*Dasein*), ki ga sicer poznamo vsaj od Hegla dalje, uporabljali pa so ga tudi drugi filozofi, npr. Karl Jaspers in celo sam Jacques Lacan. Heidegger mu prida precej večjo težo in usodnejšo vlogo. Vprašanja o avtentičnosti – vztrajam pri tem, da je poezija avtentična jezikovna

dejavnost – individualne tubiti ni mogoče ločiti od njene eksistence in »historičnosti«. Po eni strani je tubit časovno zavezana smrti, »razpeta med rojstvom in smrtjo« in vržena v svet, med možnosti, ki jih ima na razpolago in jih mora vzeti nase. Po drugi strani je tubiti kot eksistenci dostop do sveta in teh možnosti vedno vzpostavljen prek zgodovine in tradicije. Rečeno posplošeno, ne da bi se spuščal v razpravo o svetovno-zgodovinskem (*Welt-geschichtliche*) ali o skrbi (*Sorge*), je rezultat Heideggerjevega razmišljanja sklep, da je bit tubiti čas, tako imenovana *Innerzeitlichkeit* (znotrajčasnost), bit kot čas, notranje časenje biti kot eksistence, ki traja (do smrti) v zunanjem zgodovinskem, vulgarnem času koledarja. »Bit tubiti leži v eksistenci tubiti.« Nikakor ne gre za abstrakten pojem. »Tubit je entiteta, ki sem v vsakem primeru jaz.« (Heidegger 46) Treba je biti previden, kako razumemo bit. Bit ni nekaj bivajočega, substanca, ni metafizična entiteta, ni Bog, Resnica, Lepota, Ideja, Duh, sestvo, bistvo, prvo počelo, izvirni vzrok ali kaj podobnega. Bit ni nič bivajočega. Wallace Stevens zapiše: 'On sam [ki ni] nič, zapazi / Nič, ki ga ni / in nič, ki je.' Nič potemtakem ni nič, ampak je.« (Jackson 13) Čas tubiti je bit in obratno, bit tubiti je čas. To je pomen znotrajčasnosti (*Innerzeitlichkeit*), ki je lahko tudi bitni čas neke preteklosti, imenovan tu-bivšujočnost (*Da-gewesen*) kot eksistence biti tubiti v preteklosti (motreno iz sedanjosti). V ponovitvi zdajčasnosti (*Jetztzeiten*) sta bit preteklega dogodka tu-bivšujočnosti (*Da-gewesen*) in bit tubiti v njegovi znotrajčasnosti-zdaj dogodek istega (*Gleichen*). Dogodki ontoloških razkritosti biti kot večnega vračanja zdajčasnosti (*l'eternel retour de l'etre*) so perforacija bitnega časa, ki prebada zgodovinski razvoj vulgarnega, koledarskega časa. Zgodovinska, vulgarna časovnost neke tubiti je stkana iz niza eksistenčialnih dogodkov znotrajčasnosti kot istine biti. Tudi zgodovinskost je entiteta, ki je v vsakem primeru jaz. »Stanley Kunitz pravi, da ima poezija lasten izvir, globoko pod sloji življenja – ti so istočasno tudi sloji zgodovinskega časa – v prvinskem sestvu [jazstvu]. [...] Ti sloji so po Kunitzu 'različni aspekti večne sedanjosti/prisotnosti (*present*)'.« (Jackson 5) V luči poetike Wallacea Stevensa je to sestvo/jazstvo nič. Nič biti kot eksistenca kot taka. Kot zapiše Bob Hass (in verjetno bi se na posplošen način strinjal z njim tudi Andrej Medved): »Najbrž je še najboljša razlaga iz Zen Budizma: Izkušnja *kenša* (vpogleda v svojo lastno naravo/sebstvo) je praznina. Tam spodaj ali kjerkoli drugje ni nobenega sestva. Ampak samo praznina in tišina.« (Hass 137) Iz nje prihajajo najgloblje misli, je rekel Nietzsche. In tu se hkrati pne tudi most med »biti-k-smrti« (končnim časom umrljivosti) in časom sveta (večnim kozmičnim časom).

Toda še vedno ni jasno, kaj je čas. Kaj je tisto, kar najavlja znotrajčasnost »madeža« v pesmi? S tem me namreč izziva pesem »Teorija strun«. Razlog za izlet na področje časa se bo pokazal nižje. To, kaj vse čas pomeni Richardu Jacksonu, je odlično prikazano v njegovi monografiji *The Dismantling of Time in Contemporary Poetry*. V njej obravnava šest oblik časa v poeziji. »Vprašanje časa je vprašanje igre med prisotnostjo in odsotnostjo, začetkom in koncem, večnostjo in časnostjo, metafiziko in zgodovino, stvarjo samo in njeno ponazoritvijo – nikoli končano brstenje pojmov, pogledov in perspektiv.« (Jackson 20) Gre za razsežnost časa v biti poezije. Opredeljevanje časa tubiti prek umetnosti je, kot rečeno, zaznamovalo tudi Nietzschejevo filozofijo. Človek »kot umetnik in človeško bitje živi v 'umetniškem' času, v času igre, ki komunicira z večnostjo, zasidran v realnosti, ki presega tok zgodovine, ker večno traja, toda hkrati ni čas čistega, z aktualnostjo neskaljenega posvečenega duha, temveč je stvaren, 'telesen', 'sočuten', lastni čas umetnosti in vsega kozmosa.« (Grlič 112)

Interpretacija in pesniško spreminjanje sveta

Premislek o pesmi združuje tri nivoje. Interpretacija naj bi jo razložila, teorija naj bi priskrbela intelektualna orodja za to, filozofija pa se ukvarja s temeljnimi problemi mišljenja, vedenja, pomena in razumevanja. Nobena interpretacija ni nedolžna, saj hkrati vedno tudi spreminja zatečeno stanje. Znamenito 11. Marxovo tezo o Feuerbachu o svetu, ki so ga filozofi do takrat samo pojasnjevali, dejansko pa ga bi morali spremeniti, je treba po Žižku obrniti na glavo: »Do sedaj so filozofi samo poskušali spremeniti svet, namesto da bi ga pošteno interpretirali.« (cit. po Dolar 104) Tudi Mladen Dolar upravičeno trdi, da interpretacija (teoretsko delo) kot materialna sila že pomeni spreminjanje sveta. Vendar se dozdeva, da to ne velja samo za objekt razlage (svet ali pesem), ampak predvsem za samo teorijo. Ali interpretacija preobrazi pesem? Ali sprememba doleti zgolj metodo in strukturo elaborata, ki izhaja iz pesmi, saj se nanaša nanjo, se pravi, da spremeni utečeni način literarnega tolmačenja? V tem primeru prav pesem sproži prestrukturiranje realnosti, ki jo spremenjena interpretacija izvede v dobro emancipacije ljudi, torej kot sprememba uveljavljenega načina tolmačenja kot tiste intelektualne okostenelosti, ki (družbeno) bit pesmi reducira, recimo, na pomen in smisel. Če upošteva dejansko stanje, uveljavljena teorija skrbi za redukcijo, ki v pesem od zunaj vnaša svojo resnico, ter jo tako podreja in izkorišča za svoje uveljavljanje. S tem jo utiša, ji

zvame suveren, emancipiran glas. V sodobni gonji proti humanistiki jo celo ta v svetu znanstveno-tehničnega kapitalizma preganjana sfera odrija na dno liste resnih uresničevalnih praks. Z izjemo političnega preganjanja so besedila v književnosti, glasbi in filmih zanimiva samo kot razvedrilna in neobvezujoča hrana (spektakel ali opij) za množice, se pravi kot dobičkonosno tržno blago. Temu se vse bolj (nezavedno) priklanja tudi etablirana literarna refleksija.

Poezija kot praksa je že dolgo odrezana iz akademskih ustanov, v najboljšem primeru se jo proučuje in poučuje kot nekakšno obrtno znanje. Pa še takrat poezije ne poučujejo pesniki, ampak akademsko avtorizirani »poznavalci« pesniške produkcije. To kliče po obratu in družbenem angažmaju, ki bi bil strukturno identičen z Benjaminovim razumevanjem solidarnosti. Nikakor ni dovolj, da solidarnost bazira le na humanitarni pomoči populacijam, ki so jih življenjsko ogrozile posledice nasilnega izkoriščanja, ali na simpatiziranju z njimi, radikalno je treba spremeniti oblastni odnos, pristop in strukturo pri svojem delu, tj. sistemski vzorec na področju lastnega del/ovanj/a (teoretiziranja in interpretacije). Treba se je iztrgati iz konformističnega vzorca recikliranja postopkov lažnega podtikanja poeziji tujih resnic, ki neopazno reproducirajo strukture tlačenja, ter svoje delo osvoboditi v pomenu Marxovega znamenitega razumevanja svobodnega dela. Svobodno delo ni mezdno delo, vsiljeno od zunaj, ampak se odziva na svoje lastne notranje vire, vzpodbude in svobodno voljo. Za Marxa je bila tak primer praksa kritične znanstvene zgodovine (študij in pisanje *Kapitala*). Poezije ni težko uvideti kot izdelka svobodnega dela in avtentične jezikovne prakse. Kot hiše biti. Biti kritičen v pomenu Marxove metode ne pomeni oblastnega ocenjevanja od zunaj zahtevane resnice, ki naj bi utelešala umetniški sijaj absolutnega duha, o čemer naj bi sodili filozofi, ampak prelom aktualizacije, »'ko se iz čiste naključnosti, iz golih domislekov pojavi nekaj substancialnega', scela resnega, celo absolutnega,« kot to na ozadju Heglove estetične misli zapiše Alenka Zupančič (177–178), torej dogodek zdaj-časa, razprtega v biti obravnavane pesmi kot ponovitve dogodka tu-bivšujoče istine tubiti uresničene pesmi in ontološke ekstaze, ki se je razplamtela ob izvirni stvaritvi pesmi. Tak dogodek naj bi se tudi odvil v zdaj izvajani interpretaciji kot ponovitvi bitnosti akta teksta v luči izvirnega pesnjenja (kot vrnitev dogodka *Da-gewesen* pesmi).

Od kod potreba po razlagi, interpretaciji pesmi? Mar ni dovolj, da se same razprejo v bralni aktualizaciji in brez pomoči tolmačenja sprožijo avtentične izkušnje pristnega ali celo usodnega dogodka onkraj pomena ali smisla v domeni ontološke ekstaze govornice? Ne, interpre-

tacija dejansko odpre prostor in čas ponovitvi primarne bitnosti, sama je taka ontološka praksa. Ali je v pesmi na delu kakšno vedenje, ki ni razvidno iz samega ustvarjalnega branja pesmi? Kaj je treba vedeti v pesmi? Ali pesem sploh ima opraviti z vednostjo kot s svojo nujno bitnostjo? Mar v ozadju takega pričakovanja ne gre za tiranijo vedenja in duhovnosti, ki se postavljata na čelo vseh drugih funkcij eksistencialne intelegibilnosti? Zagotovo. Celo Sokrat, oče zahodnjaške filozofije, je trdil, da je edino, kar ve, to, da nič ne ve. Ampak najbrž gre za tisti apel iz davnine, ki ga je označil slavni slogan v Delfih: *Gnōthi seautón* (*Spoznaj samega sebe*)? Namreč, pridi k nam, mi bomo poskrbeli za to, da boš vedel, za kaj gre v tvojem primeru, ob odhodu te bo čakal pripravljen orakelj, ti samo odloži kakšen kiliks iz zlata v skrinjo pri vratih svetišča. Ali ima poezija kaj opraviti z poznavanjem sebe, s sebstvom? Po mnenju pesnika Stanleya Kunitza da. Ampak sebstvo je izmuzljivo blago. Je sebstvo kaj takega, kar se tiče vedenja, kar se nanaša na smisel in pomen? Pesnik Phillip Levine v zvezi s poezijo opozarja: »Besede postanejo/ kot molitev, neke vrste nesmisel, / ki postane misel našega življenja'. [...] Kako naj se izognemo tematskemu omotu, ne-smislu simbolične, statične prisotnosti, do česar naj bi nas pripeljalo konvencionalnejše branje?« (Jackson 14) Da odgovorimo na to vprašanje, moramo seči k Freudu in Lacanu, v psihoanalizo.

James Wright in čas Drugega

Za nadaljnje ukvarjanje z zadevami »sebstva« se bom naslonil na premisleke iz poglavja Jacksonove monografije z naslovom *Čas in Drugi*, v katerem obravnava poezijo Jamesa Wrighta. Preden se posvetim pesmi »Teorija strun«, je namreč treba opraviti še nekaj dela.

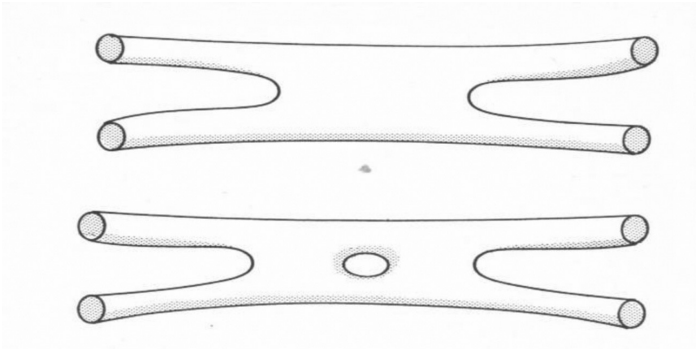
Čas in Drugi, kam naj bi to vodilo? Kdo ali kaj je Drugi? Je to predmet, ki ga pesnik jasno opiše v svoji pesmi ali se celo poistoveti z njim? Ali pa gre za drugačno funkcijo jezika v pesmi: »Funkcija jezika ni v tem, da nas informira, ampak v tem, da priključuje, invocira. To, kar iščem v svojem govoru, je *odziv* (kurziv I. O.) drugemu.« (Lacan, cit. po Jackson 102) Drugi pesmi sem torej jaz. »To, kar srečam v tem Drugem, je objekt želje, čigar identiteta se v napredovanju govora razvija iz [mojega] narcističnega 'zrcalnega stanja', in vodi 'časovno' dialektiko, ki odločilno zasnuje oblikovanje individualne zgodovine.« Nekaj stavkov naprej pa se Jackson vpraša: »Govorica, kot Lacan vedno pojasnjuje na Heideggerski način, je tudi 'poslušanje' Drugega. Govorica je priponka (*attachment*). Torej kaj je ta priponka pri Wrightu?« (102) Se

pravi, da je Drugi invokacija zapletene vzajemnosti, pri čemer se klic in poslušanje selita med mano, pesmijo in drugim pesmi, ki je nevidni objekt želje »narcističnega zrcalnega stanja« v pesmi, torej neka funkcija avtorske govorice.

In pojasni, kako je to izvedel Wright. »To, kar Coleridge imenuje 'prenos in transmisijo', Wright poimenuje s 'priponko'; ta kot prvo izvede ponotranjenje ('odstranitev' ali dekonstrukcijo zunanje stvarnosti), nato pa zavest projicira [umesti, piše iz njegove perspektive] v zunanji oziroma 'odstranjeni' objekt. [...] To ustvari večjo 'bližino' avtentičnega časa, ki jo dosežemo z negacijo sebe in pripojitvijo sebe na Drugega/Drugo (*Other*).« (103) In nadaljuje, da se te »točke pojavijo na mestu radikalnega preloma, odcepitve, obrata proč, kot kadar *mesec proti koncu novembra na polju gleda proč* [...] na kratko, ko se celo pisec, skoraj kot po naključju, kot smo videli, izvzame iz poteka pesmi in pozabi nase. V tem obratu proč se pojavi povsem drugačna dimenzija časovnosti [...] časovnost kot sled, ki zbledi, še preden bi se lahko sploh pojavila.« (103) To razmišljanje o izginotju določenih »virtualnih« razsežnosti v končnem izpisu napisane pesmi spominja na fizikalni pojem loma kvantne funkcije, ko se nek delec, ki se na kvantni ravni istočasno nahaja v več različnih stanjih, zaradi reakcije z zunanjim svetom, npr. pri merjenju ali 'opazovanju', pojavi reducirano v samo enem stanju. Nekaj podobnega, le v obratni smeri, se zgodi na ravni pesniškega jezika, kar kaže, da govorica zapisuje realnost skrite funkcije onkraj pomena ali smisla kot izginuli čas nekega »odrezanega« Drugega; skritega v madežu/sledi nevidne, izpuhtele objektivnosti. »Ta govorica 'drugosti' pa sama po sebi priskrbi za zvezo do nezavednega, saj je nezavedno, kot Lacan neutrudno ponavlja, strukturirano kot jezik – nezavedno je diskurz Drugega.« (110) Ta 'druga' funkcija »izpraznjene« govorice kot hiše biti razpre lastno 'notranjo' temporalnost, svojo znotrajčasnost znotraj vulgarnega, zgodovinskega toka časa.

Pojem Drugega ovija mreža vprašanj, ki se jih ne bom lotil. Kdo ali kaj ali kakšna struktura je Drugo? O tem poteka široka debata. Ali gre za drugega (žrtve), o katerem piše Emmanuel Levinas v svojo etiki, za tistega, za smrt katerega ali katere smo odgovorni? Ali pa Drugi pomeni odsotnost, ki je v Derridajevi topografiji sledi pustil za sabo izpraznjene markerje zgodovine dekonstruirane metafizike, pri Jacksonu označene kot »odstranjena priponka«? Kako potemtaka ta prisotni odsotni drugi, ta odstranjena priponka deluje v pesmi? »Drugega ne smemo poistovetiti z določeno osebo, vsekakor pa ima določeno funkcijo.« (Jackson 117) Bi lahko šlo tu za govorno gesto, kot je nakazal Wittgenstein?

Ampak tu bom zapustil razpravo o Wrightovi poeziji, rad pa bi še enkrat opozoril na nekatere koncepte, na katere sem naletel pri obravnavi Wrightove poetike. Številne Jacksonove naslonitve na Heideggerja, Derridaja, Freuda in Lacana nakazujejo, da je na delu vozle idej, ki povezujejo psihoanalitične in fenomenološke aspekte.³ Pripetost, odcepitev, Drugi, sled, dekonstrukcija, avtentični čas, nezavedno, diskurzivnost in tako dalje. V njegovi misli se neposredno križata dve sferi skritih razsežnosti: Heideggerjevo pojmovanje o času kot znotrajčasnosti tubiti in Freud-Lacanovo pojmovanje nezavednega kot posebne strukturiranosti in funkcije jezika (»brez-smisla«). Obe zaznamujeta jezikovni pojav pesmi tostran reprezentacije zunanjega (ali notranjega) sveta, ki izstopi iz vsakdanje funkcije govornice (kot komunikacije pomenov, naukov, slik, smisla in funkcionalnosti), čeprav hkrati tudi ostaja v vsakdanjem svetu, ki je tudi svet utečenega in konformističnega dojetanja izvora in predstave o poeziji.



(Kaku 163)

Pesem »Teorija strun«

Zgornja ilustracija prikazuje dva para strun, ki sta se prepletli, prekržali ali ovili druga okoli druge. Ni težko videti, da gre za cevaste formacije, torej za telo v štiridimenzionalnem času-prostoru. Toda v cevasti notranjosti se skrivajo dodatne dimenzije. Spodnji par strun z luknjo v sredini tvori torus (t. i. Calabi-Yau prostor), o čemer sem nekaj malega

³ Celovit in izreden primer sodobnega prepleta fenomenologije in psihoanalize prinaša že omenjena monografija Andreja Medveda *Lacanova zavečja*. Žal tu ni mesto, da bi njegove izpeljave tako teoretskih premislekov kot raziskav umetnosti (slikarstva), ki bi nedvomno omogočile še poglobiti izhodišča za interpretacijo Jacksonove pesmi, natančneje vpeljal v svojo analitiko.

zapisal na začetku, ko sem omenil težave matematikov, da bi uspešno izračunali integral poševne elipse na njegovo krožnico. To sem navezal v analogiji na »madež«, ki se pojavlja na sliki ali v pesmi, ampak več o tem v nadaljevanju.

S strunami/vrvicami je mogoče početi marsikaj. Kot strune jih lahko napnemo na kitari, harfi ali liri, jih povežemo v vozle, kot je bil tisti v slavnem mestu Gordija, jih spletemo v jeklenice ali ladijske vrvi, lahko jih uporabimo kot zapise, kot so to počeli Inki s kipuji (govorečimi vozli), jih stkemo v tkanine, z njimi lahko zvežemo in bičamo svoje sovražnike ali jih celo ubijemo z zadušitvijo ali obešanjem na vislice ali na veje dreves. V teoretični fiziki nam teorija strun pomaga na alternativen način formulirati razumevanje neskončnega tkanja vesolja ali pojasniti procese in pojave na kvantni ravni materije. Toda ne glede na obliko »kvantnih« strun te vedno nakazujejo, da imamo opraviti z mnogodimenzionalnimi svetovi. V cevastih strukturah strun se odpirajo dodatne, na prvi pogled nevidne razsežnosti. Jure Detela nekje zapiše, da so »nevidni zakoni tisti, ki odločajo, kaj bo pripuščeno v pesem«. Po Richardu Jacksonu taka struna daje *zvok, ki reže svojo pot skozi te spomine, skozi / kite izgubljenih besed*,⁴ osnovni ton njegovi pesmi, »pozvanjajoč« na mnogih ravneh. Na primer kot struna *raztegnjenega vetra, ovitega okoli teh besed* (morda v obliki torusa, Moebiusovega traku ali Kleinove steklenice). Struna vetra preveva celoten tekst, dozdeva se, da je pesem scela vibriranje vetrne strune. Že naslov opozarja, da gre za navezavo na fizikalni model, za analogijo, ki jo pesem uresniči na svoj način. Zamisel deluje kot iztočnica, ki pesniku omogoči nakazati nekaj skritega, podtalnega, nekaj, česar ni mogoče na noben drug način razviti v celoviti uresničitvi dodatnih platojev in elementov, ki se izmikajo neposrednemu popisu. Kot Wrightov »odstranjeni objekt«. Samo da je to, kar manjka, odsotno, še vedno tu, »časovnost kot sled, ki zbledi, še preden bi se lahko sploh pojavila« (Jackson 103). Od začetka branja postane jasno, da v ospredju ni običajno opisovanje vsakdanjega zunanjega (ali notranjega) sveta, ampak svet neke druge časovnosti, ki se najavlja v sanjah, v polju razbite govornice podzavesti/nezavednega. V notranjosti zvoka, ki reže besede. V pišu raztegnjenega vetra, ovitega okoli besed. Človeku ni treba biti dodobra seznanjen s Freudovimi interpretacijami sanj, da razume, da ima opraviti z značilno zmešnjavo črepinj in okruškov vsakdanje realnosti, ki jih podzavestna mašina sestavlja v pokrajino lastnega jezika, v katero zakoni vsakdanje pragmatične pameti, sintakse in razumevanja nimajo dostopa. Pomena pesmi ni mogoče doumeti z iskanjem tega, kaj

⁴ Ta in vsi nadaljnji navedki v kurzivu so verzi iz Jacksonove pesmi »Teorija strun«.

je hotel avtor povedati, se pravi tradicionalno razumljenega pomena, ker ga ni. Gre za »glasbeno skladbo«, za film. Film o čem? Ali gre tu samo za interpretacijo sanj, je težava, ki naj jo razrešim, povezana zgolj s sanjami, ali gre še za kaj več? Nedvomno, tu so tudi spomini. Ne vemo, na kaj so vezani ti spomini, nedvomno gre za podtalen spomin, ki poganja dinamiko pesmi. Spomin, ki se igra slepe miši. V pesmi obstaja veliko drobcev in ravni, ki se pojavljajo v sanjah kot *v palimpsestih ali starih rokopisih, ki jih niti menihi ne morejo razvozlati*, ki poskušajo pozornost sanjača/pesnika speljati proč od realnega jedra sanj (Slavoj Žižek na nekem mestu pravi, da se lahko svojega Realnega dotaknemo samo v sanjah) in ga zamotiti s mnogimi nebistvenimi prizori (*drevesne vešče in žarnice*), toda v pesmi je na delu še ena sila, imenovana spomin. Slepo jedro tega spomina, skrito v vrzelih (ali kot vrzeli), ki spomin ohranja buden, čeprav zamegljen, nedoumen, celo preteč, nekaj z udarno močjo *bombe*. Kakšne *bombe*? Ali še bolj, kakšnih *bomb*? Očitno nekaj iz preteklosti, kar vztrajno tolče in kljuva. *Začetek se nikoli ne konča. / Konec je zapečaten, nedosegljiv*, dá vedeti pesem. Tisto nekaj vztraja v pesmi, v neprestanem spreminjanju, nadevajoč si *maske*, vedno znova izmikajoče se neposredni vidnosti, prepoznanju, jasnemu spominu. Je zgolj tu. Globlje od sanj. Nezavedna sila jih hrani in poganja. In jih seveda sproži zato, da jo zadovoljijo, da ohranjajo utrip skrite, nevidne prisotnosti/odsotnosti. Predvsem pa vzdržuje nezanosno tesnobo, ki preveva pesem.

Po Freud-Lacanovi psihoanalizi tesnoba in nelagodje hranita nezavedno zadovoljitev – perverzno naslado (*jouissance*). Mar niso prav te vrzeli simptomi, markerji utemeljitvenega dogodka tubiti, primarne travmatične izkušnje, potlačene v globino nezavednega, nikoli izbrisane, razrešene, pripoznane v izrazu nezanosne resnice o sebi? Travmatična ponovitev, večno vračanje enakega, nikoli ne privede na plan same primarne izkušnje, pač pa prinaša megleno, zabrisano, zapackano in neprijetno odsotnost praznega jedra tesnobnega spomina, preoblečenega v deformirane maske, ki pod nejasnimi madeži ohranja pri življenju izvorni trenutek potlačitve brez zavesti o realnem dogodku izvorne izkušnje. Te ne spoznamo, ne moremo je spoznati, ker je prazna bitnost, pravzaprav je nočemo poznati/vedeti, toda nezavednega ne samo, da ga ni mogoče »vedeti«, tudi nadzorovati in uravnavati ga ni mogoče, in tudi tega se ne zavedamo. Zgolj izkušamo, da je nekaj na delu, vznika kot spomin nečesa usodno neprijetnega (z močjo *bombe*, *mnogih bomb*), toda ne vemo, za kaj gre. Sanje prevevajo divji in moreči prizori, ki sami po sebi ne pomenijo nič, so samo vozički za tesnobo, maske, *najboljši obrazi, iznajdene nove maske besed*, ki zastirajo izvorni obraz, toda nekako prek njih začutimo učinek realnega, pik neznanega jedra v njih; *plezalci*

vedo, skrivnost skalne stene / skrivajo dereze. »Nezavedno ni vsebina,« piše Lacan, »ampak forma deformacije« (Dolar 133). Nezavedno ima obliko madeža, anamorfoze, zamegljene projekcije, spodletelega samozavedanja. Kot nas opozori Žižek, »madež ni nereflektirani preostanek, ki bi ga lahko odpravili s samorefleksijo, z globljim vpogledom v naše psihično življenje, ampak je produkt samega samozavedanja, njegov objektni korelat« (*Cogito in spolna razlika*, cit. po Medved 52). Pojavlja se »kot slepa pega, madež⁵ na drugače povsem smiselni sliki, tuj, moteč zvok v glasbi (*cvileč krik*), kot packa v univerzumu pomena.« (Dolar 132) *Nikoli ne bomo videli, kaj smo.* To je Realno nezavednega, tudi v tej pesmi. Toda v pesmi moteča odsotnost spomina ni nič individualnega, ampak je neka oblika, ki se širi onkraj posameznikove zgodovine in se dotika sveta (celo veselja?), Ta spomin, ta nezavedna slepa pega je *hologram, preslikan iz ene generacije v naslednjo, [...] spomin, prilepljen v album srca.* Ne gre za osebno travmo, nezavedno v tem primeru ni nič individualnega, je deformirana oblika, prazna struktura biti. Čas biti je zdaj, toda ne gre za sedanji čas, ki ga poznamo iz vsakdanjega življenja, za zgodovinski ali vulgarni čas. Bit ni nič, zato tudi čas biti ni čas, je zgolj prazna eksistenca tubiti (tistega, ki je in je vedno jaz). »Aspekt« biti, če lahko tako rečem, njena prazna »vsebina, manko« je nezavedno, je znotrajčasnost, tista matematično izmuzljiva in neizračunljiva pojavnost, ki jo označuje eliptični integral okoli strunskega torusa. Vedenje ga ne doseže, nanj lahko samo opozorimo, ne da bi ga vedeli, saj ni ničesar, kar naj bi vedeli. Slepi smo. Kot nočna ptica, roparska sova. Ampak samo podnevi. Tam *zunaj se druga iz druge norčujeta / dve sovi, in to niso niti sanje / niti ni spomin.* Budna siva Minervina sova je bila vedno emblematična zaščitnica filozofije/teorije/spekulacije (in vse tri pomenijo pogumen pogled na nekaj, čemur se drugi raje izognejo). Atena je bila boginja modrosti, korajže, čistosti, znanja, matematike, moči, vojaške strategije in večšin. Tista, ki poseduje božanski um in umeva božanske resničnosti. Toda bila je tudi neusmiljena boginja goljufa-

⁵ »Protomadež« vseh madežev na slikah, na katerega se nanaša Lacanov koncept, je seveda tisti na sliki *Ambasadorja* Hansa Holbeina iz leta 1553. Ko spremenimo ravnino perspektive pogleda na platno, se izkaže, da prikazuje sliko lobanje, kar vnese povsem novo razumevanje celotne slike. Preprosto rečeno, da je vse, celo takšno bogastvo, znanje, umetnosti, visoke zveze, vplivi, slava in podobno, zgolj minljivo. Lahko rečem, da ponazarja enega od slavnih Heideggerjevih pojmovanj časa-k-smrti. Pravzaprav bi si samo problem madeža v umetniškem delu zaslužil obsežnejšo obdelavo, sploh njegovega pojava v modernem umetniškem ustvarjanju. V svoji že navedeni monografiji se tega celovito in z izrednim aparatom uspešno loteva Andrej Medved ob delih Marija Preglja, Gabrijela Stupice, Jakova Brdarja, Francisa Bacona, Emerika Bernarda in drugih, ne smemo pa pozabiti tudi na njegove izpeljave del Markiza de Sada in še posebej Antonina Artauda.

nja (spomnite se njene vloge v dvoboju med Hektorjem in Ahilom) in vojne, njen »dnevni lik« ni mogel prikriti njene »nočne« animalne narave. Še posebej na zgodnejših antičnih upodobitvah na črnih keramičnih posodah je imela pogosto poteze kače in ptice s krili (95–96). Ko je pozneje postala boginja modrosti, je sova od nje prevzela njene prikrite animalne attribute in postala nekakšen njen alter ego, njen drugi (nezavedni?) jaz. Mitični lik sove lahko pojmujeemo kot zrcalni odsev boginje in obratno (kot vzajemnega Drugega). *Dve sovi zunaj* v pesmi lahko ponazarjata (arhetipsko) dvojno simbolno podobo boginje (ene vidne in druge zastrte, ene nasilne in druge modro tihe), ki lahko vidi ponoči, v mraku, njen pogled prodre globlje kot običajni pogled, lahko vidi tisto, česar ne moremo videti in tako dalje, toda po drugi strani je neusmiljena zver. Toda tako boginji kot sovi je skupen »pogled, ki je zmožen zaznati pravi pomen, prave obrise madeža, v katerem se utelesi neznosna resnica o meni« (Medved 239). *Dve sovi se posmehujeta druga drugi* tako onstran sanj kot spomina. *Nihalo najprej reče da in potem ne*. Je to mogoče? Je mogoče cinično resnico, banalnost nasilja (spomnimo se na Hannah Arendt in banalnost zla)⁶ uspešno pretihotapiti mimo

⁶ Povzročiti skrajno zlo iz moralnega občutka dolžnosti (ali patriotskega koda časti) ni značilno samo za uradnike v nacizmu (in v drugih represivnih režimih), za birokrate Eichmannovega tipa v preteklosti, ampak na splošno velja kot temeljna vrednota za vojake, ki mučijo in ubijajo nedolžne civiliste, za policiste, ki streljajo na demonstrante in celo na otroke, pa tudi za vladne uradnike, ki ne da bi trznili z očmi, razdirajo družine, ločujejo otroke od njihovih mater in jih pošiljajo v begunska (koncentracijska) taborišča ali celo nazaj v države izvora, kjer jih čaka gotova smrt. Vse to počnejo pod parolo čuta dolžnosti in sklicevanja na zakone. In tako dalje. Vključno s slovenskimi uradniki, ki so sadistično brisali državljanstvo izbrisanim, ali tistimi, ki blokirajo podeljevanje azila beguncem iz vojnih področij ali družinskim članom, ki bi se radi pridružili svojim partnerjem v Sloveniji. Hannah Arendt ni nikoli oklevala razkriti te resnice in kritično razkrinkati prave narave takih politik in oblastnega delovanja, ne glede na nekatere svoje najboljše (judovske) prijatelje, ki so taka dejanja (npr. v Izraelu) upravičevali s takimi ali drugačnimi izgovori. Sámó dejanje je zločin ne glede na zakone in ukaze od zgoraj. In kaj lahko rečemo o zagovornikih militarističnih agresij v imenu demokracije in svobode, ki so ju vsilili tako imenovanim tlačnim žrtvam lokalnih diktatur (ki so jih pomagali celo samo vzpostaviti), na primer v Panami, Iraku ali Libiji. V času zalivske vojne, kot so jo poimenovali, sem imel priložnosti poslušati javno predavanje slavnega ameriškega filozofa Richarda Rortyja v Shaubühne v Berlinu, ki je slavil sovražno agresijo na Irak in izjavil, da so civilne žrtve sicer žalostne, vendar nujne abstranske žrtve demokratičnega razvoja. Popolnoma v sozvočju z doktrino Madeleine Albright, takrat zunanje ministricice ZDA, ki je na vprašanje o pobitih otrocih zatrdila, da je to bilo treba storiti in se je tudi izplačalo. Ne obstaja hujši vojni zločin in dejanje absolutnega zla kot pobijanje otrok zaradi političnih interesov. Tema nedvomno zahteva obsežnejšo obdelavo, ki jo tu lahko samo omenim. Več o zgodovinskem pogledu na to tematiko lahko zainteresirana bralka najde v moji monografiji *Somrak suverenosti*.

lažnih sanj ali sanj, razumljenih kot globoko simbolno sporočilo, kot vizijo, kot skrivno oznanilo ali pozabljeno zgodbo, kar so vse skupaj simptomi realnosti, ki je nobena utvara, noben simbolen red, noben Drugi, niti molitev, ne more zapolniti/izbrisati? Toda dozdeva se, da je to kljub vsemu mogoče. Nezavedno namreč tvori mehanizem potlačenja, ki nam pomaga živeti z lastno banalno krutostjo, z grozljivo izkušnjo in soočenjem z Realnim, z neznosno resnico v sebi (*s pomočjo kit izgubljenih besed*), namreč tega, da ni absolutne ljubezni *v tem pomanjkljivem svetu mask*. To najbrž niti ni najslabša možnost, za metafizika, verujočega in moralista je najslabše to, kar je: gola eksistenca moje lastne nesmiselne in pomena izpraznjene znotrajčasnosti in nezavedne deformacije, ki vsako interpretacijo, teorijo in filozofijo dekonstruira do gole tesnobne *jouissance* (skrbi [*Sorge*], užitka v nelagodju). Ta nezanesljive sanje, neuresničljiva verovanja, jalovo metafiziko in zaslepljujoče utvare izkorišča za svojo zadovoljitev. Sliši se pošastno. Madež,⁷ ki prekriva in razkriva to neznosno resnico o sebi v pesmi, se bere takole:

pojemač cvileč krik
 zajca, ki ga je odnesel kojot,
 zvok, ki reže svojo pot skozi te spomine, skozi
 kite izgubljenih besed

Zvok sproži boleče, globoko nelagodje kot odmev skritega udarca realnega jedra, kot neznosno resnico o sebi, skrito v (prazni moralistični) maski besed (ali pod njo). To etično naravnane pesnika, kar Richard Jackson nedvomno je, globoko pretrese, namreč kot soočenje z grozo lastne potlačene nasilnosti onkraj dobrega in zla, ne pa tudi onkraj sebe, ker se rana ne more (več) zapreti. Istina tubiti, razprtost realnosti časa smrti. Tudi smrti drugega, ubitega bitja, za katero naj bi odgovarjali (Levinas). V *memento mori* nezavednega/narave/usode onstran vulgarnega časa-prostora utvare, morale in metafizike, odprta perspektiva znotrajčasnosti, ki na ta način travmatično občutenje neznosne resnice samega sebe in nelagodni spomin nanjo preusmeri prek vrzeli vsakdanjo-

⁷ Madež v pesmi prikriva pulzijo, ki sproži sanje in sunke spomina, ki se ne spomni in ki se mu sanja ne, kaj je bilo v njem odprto *s cvilečim krikom zajca*, morda zaradi nekoč davno izkušenega dogodka preveč neznosne groze, ki jo je krik ponovno obudil, tj. nezavednega prepada, ki reže čez pesem. Cvileč krik namiguje na tisto manjkajoče nekaj, na odsotnost »podteksta«, ki hkrati da začutiti neznosno skrivnost, a je ne razkrije, morda zato, ker ni nič takega, kar bi podleglo razkrivanju, ampak zgolj udari kot nedoumno Realno, ki ga ni mogoče simbolizirati, kot simptom. Vsekakor se izmakne vedenju pesnika, čeprav je v pesmi na delu kot nekaj, česar ni, prisotno po svoji odsotnosti, kot pojemač sled, brez substance in brez »obličja«.

sti (ali pa vanje), da lahko pesnik/človek živi še naprej kljub neznosnemu pritisku izvirnega travmatičnega udarca. To poezijo Richarda Jacksona povezuje s poezijo Jureta Detele. Njegova »Pesem za jelene« se začne:

Jeleni! Naj pride v mojo pesem
zavest o nasilju? Kako le
zmorem zvestobo spominu na vas, ko
se mi svet transformira

v sporočilo ubijanja. (30–31)

Soočenje z nasiljem je globoko pretreslo etično bit tako Detele kot Jacksona. To doživetje na določen način spominja na katarzo, prelomni vrhunec antične grške tragedije. Soočiti se s hladno, brezčutno usodo in po pretresu tako z grozo kot sočutjem v obratu v katarzi nazaj vzpostaviti kolikor toliko znosno notranje ravnotežje in zmožnost soočiti se ter poravnati se z golo brezobzirnostjo veselja (polis), ki je daleč od popolnosti in srečne izpolnitve. Prvotna istina človekove usode kot znotrajčasnosti biti je smrt utvare (o krščanski ljubezni in usmiljenju). Ljubezen kot absolutno zanesljivo veseljsko načelo ne obstaja, lahko pa soočenje z istino v človeku vzbudi onkraj dobrega in zlega moraliziranja neko svobodno voljo in samoodločitev za ljubezensko naravnost do sveta, ne glede na njegovo primarno brutalno naravo zveri. Lahko bi rekli, da sta tesnoba in nelagodje odziv na prvobitni krik, udarec realnega primarnega travmatičnega dogodka, ki v psihoanalizi kliče po katarzičnem transferju in pripoznanju negativne *jouissance* kot nemogoče odveze, ki je njena realnost. To ne odpravi prazne etične istine veselja, ki ni ne kruto ne ljubeče, ne kaznuje niti ne nudi azila pred »zločinom«. In kot pesem jasno opozori, ne gre samo za osebno bitnost, ampak za nadosebno realnost. Napeta struna vetra, njen *vibrato*, bi bila potemtakem tisto, čemur pravim politično nezavedno takega učinkovanja. Namreč, če individualno delovanje tubiti preči etika (nezavednega), se ta na planu družbene emancipacije (polis) odvija kot politika. Človek bližnjega ne ljubi zato, ker bi bila v njem na delu kakšna kozmična sila, ampak samo kultura onkraj morale po njegovi ali njeni srčni zmožnosti, etični zrelosti in osebni odločitvi:

Nauči se ga [terorističnega morilca]
ljubiti, če se nadejaš, da boš
lahko preprečil smrt svojega srca,

pravi Jackson. Ti verzi so v kurzivi poudarjeni že v pesmi. Slišati so zelo krščansko in moralistično. Seveda, zakaj pa ne, če je to upravičeno in ne

gre za prazno sprenevedanje, konformizem ali slabo vest. Ampak najprej je treba zločinca (morilca) soočiti z njegovim zločinom in kaznijo.⁸ Tu pa smo na majavem terenu primarnega manka. Bog ga vsekakor ne bo kaznoval. Zabavna težava teorije strun v tem primeru je namreč v tem, da trenutno o njeni korespondenci z realnostjo veselja nimamo z izjemo teoretične spekulacije nobenega dejanskega dokaza, da tam zunaj obstajajo zakoni, ki jih zapisuje matematika. Morda jih še uspeva zapisovati, ampak razen učenega prepričanja, da gre v matematiki za univerzalne večne ideje, dokončnega fizikalnega dokaza za to še ne premoremo.

LITERATURA

- Beckett, Samuel. »Zamoči bolje (Worstward Ho)«. *Literatura* 26.275 (2014). 80–92.
- Detela, Jure. *Mah in srebro*. Maribor: Založba Obzorja, 1983.
- Dolar, Mladen. *Bit in njen dvojniki*. Ljubljana: Društvo za teoretično psihoanalizo, 2017.
- Greene, Brian. *The Elegant Universe*. New York: Vintage Books, 2000.
- Grlić, Danko. *Ko je Niče*. Beograd: Vuk Karadžić, 1969.
- Hass, Robert. *Twentieth Century Pleasures: Prose on Poetry*. New York: The Ecco Press, 1984.
- Heidegger, Martin. *Bitak i Vrijeme*. Zagreb: Naprijed, 1985.
- Hippel, Maththew von. The Particle Code. *Scientific American* 320.1 (Janury 2019). 28–33.
- Jackson, Richard. *The Dismantling of Time in Contemporary Poetry*. Tuscalosa and London: The University of Alabama Press, 1988.
- — —. *Broken Horizons*. Winston-Salem: LLC, 2018.
- Kaku, Michio. *Hyperspace*. Oxford-New York: Oxford University Press, 1995.
- Levinas, Emmanuel. *Etika in neskončno / Čas in drugi*. Ljubljana: Družina, 1988.
- Medved, Andrej. *Lacanova zarečja: Les étolurdits*. Koper: Hyperion, Zrakogled, 2019.
- Osojnik, Iztok. *Somrak suverenosti*. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 2013.
- Pascal, Blaise. *Misli*. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
- Ricoeur, Paul. *Pripovedovani čas*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2003.
- Schefer, Jean Louis. *O svetu in gibanju podob*. Koper: Hyperion, 2006.
- Smith, Gary, ur. *On Walter Benjamin: Critical Essays and Recollections*. Cambridge Massachusetts and London: The MIT Press, 1988.
- Zupančič, Alenka. »Objektivni humor«. *Problemi* 7/8. Ljubljana: Društvo za teoretično psihoanalizo, 2018. 171–183.
- Wittgenstein, Ludwig. *O gotovosti*. Ljubljana: Društvo Literatura, 2004.

⁸ Jean Louis Schefer piše: »Gledalec [bralec] ureja naslado zločina, ki ga podoba odlaga, ker je on sam čas brez rešitve 'akta tega imaginarnega zločina': žrtev, birič, optični stroj, gibanje naprave [besedila].« (56) Zakaj zločin? Zato ker je za človeka »svet dosegljiv le v fikciji moralne biti v njeni nasladi.« (55)

Richard Jackson

Teorija strun

V sanjah, ki jih sanjam, ni o njej ničesar
tam, kjer naj bi bilo. Uganka obzorja
se razleti. Mi zberemo koščke.
Gozdne vešče poskušajo zapolniti praznine med
vejami. Čebulice, ki smo jih posadili,
so vzklike.
Gre za sanje ali za spomine? Veter se razvleče
v tanko struno in ovije
besede. Oblaki
se nagubajo kot krep papir. Ne, to more biti spomin.
Nihalo sprva zaniha k *da* in potem k *ne*
iz treska bombe.
Kakšna bomba? Preveč jih je bilo, da bi jih prešteli,
preveč krajev, ki so jih uničile. Njene besede,
še ne izumljene. Sanje v snu
so kot palimpsesti antičnih rokopisov.
Celo menihi jih ne razvozlajo.
Sem rekel sanje? Je to preteklost
ali prihodnost? Vešče vztrajno zunaj na dvorišču
zakopavajo svoja antična vprašanja. No, prav,
gre za sedanjost. Ki drsi nad
prepadi spomina. Začetek se nikoli ne sklene.
Konec je zapečaten. Nadenemo mu
najboljši obraz, iznajdemo novo masko iz besed.
Plezalci vedo, da se skrivnosti skalne stene
skrivajo v drezah. Svet je vse,
kar je, je rekel
filozof. Vesolje je hologram, preslikan iz
ene generacije v naslednjo, je rekel drugi.
Tega, kar smo, ne vidimo.
Čez več tisoč let bo pepelnato sonce sežgalo
vse, kar bo preživelo, in kraje, kjer smo bili.
Luna se bo razpočila kot strok
ambrovca. To že niso sanje. Ampak
spomin, odtisnjen v srčni album.
Hartley je menil, da so naše sanje
smetišče srca. Zunaj se druga drugi posmehujeta
dve sovi, to niso niti sanje

нити не спомин. In nekdo daleč proč
je z avtom zapeljal v množico, da bi izrazil
nekaj, česar ni razumel. *Nauči se ga*
ljubiti, če se nadejaš, da boš
lahko preprečil smrt svojega srca, je pozneje molil
nekdo iz množice. In tako tudi je, ampak
šele zdaj začenjam razumeti, kako je vse
povezano. Preteklost je vedno samo nekaj, kar še traja.
Trenutki poniknejo v drugo zgodovino.
Na isti način v srcu pozvanjajo
lastne pozabljene zgodbe, kot ta večer, kaj je zbudilo
vse to – pojemajoč, cvileč krik
zajca, ki ga je uplenil kojot,
zvok, ki reže skozi te spomine, čez
splete izgubljenih besed, ki so pokazale,
kako ljubiti, končno, v tem pomanjkljivem svetu

Prevedel Iztok Osojnik

The Poem “String Theory” by Richard Jackson and the Interpretation of a Poem as the Unconsciousness Machine

Keywords: American poetry / Jackson, Richard / literary interpretation / psychoanalysis / phenomenology

The poem “String Theory” by Richard Jackson first addresses the relationship between poetry and its interpretation (theory, physics, psychoanalysis or even philosophy). I introduce a few concepts focusing on “the stain” of the poem, caused by futility of searching for the meaning of the poem and its interpretation. Notions of its inner timeness and of the unconscious are introduced to reach beyond the conventional interpretation. How does a poem happen? When does it happen? The interpretative actualization of the poem should eradicate any particular individuality. What goes for unconscious in the Lacanian psychoanalysis goes for poetry too: unconscious workings are in the form of deformation, not in the content. So whatever subjectivity (the lyrical subject) still persists in the poem it always directs one’s attention to such deformation, a stain, a scream in the poem. How does this stain articulate itself so that it is a poem (of futile love, melancholy) but not, e.g., theory of physics, nor any mystic contemplation of the divine light? “String Theory” vibrates between fragmented dreams as subconscious language that enables the satisfaction of the unconscious and suppressed “stained” memory, the traumatic nucleus, that keeps running the recurrence of the uncomfortable feelings and distress. Hopefully my interpretative reference to the poem “String Theory” could provoke the appearance of the existential Thing that will offer itself to us as a present by unbearably evading us and that is exactly what we ascribe to the function of poetical discursivity.

1.01 Izvirni znanstveni članek / Original scientific article

UDK 821.111(73).09-1Jackson R.

DOI: <https://doi.org/10.3986/pkn.v42.i3.06>