

Взаимоотношението между поезия и философия.

Николай Узунов

Своето стихотворение „Изповед на хулигана“ Сергей Есенин започва по следния начин:

Не всеки умее да подрежда слова
и да пада в краката на другите
като плод неприбран.

Най-великата изповед е това,
с която се изповядва един хулиган.

В каква степен поетът би могъл да бъде оприличен с хулиган? Изхождайки от едно от значенията на думата, то тя подразбира хулигана като *нарушител на обществения ред и неговите привички и норми*. Поезията може да се интерпретира и като бунт, като особен вид *личен гневник* (с употребата на израза „личен гневник“ препращам към стихотворението „Личен гневник“ на Людмила Миндова. Вж. Миндова, Л., 2014, Тамбос, изд. Жанет 45) срещу случващото се в настоящата действителност. Словото притежава функцията да бъде рушител на стереотипи, че дори и на ценности. Възниквайки, всяка поезия започва като бунт срещу познатото и утвърденото; дори само на езиково ниво тя променя езика, разрушава познати и утвърдени метафори за да наложи нови.

И същевременно тази хулиганска работа е една от най-трудоемките, с които човек би могъл да се захване. Езикът, работното поле на всеки поет, е сред най-сложните за овладяване материи от страна на човека. Подобно на силогизма, формалните предпоставки за изготвянето му могат да бъдат изведени в достатъчно ясна степен, но нищо не гарантира, че създаденият по правила силогизъм ще бъде истинен. По сходен начин стоят нещата и с поезията – дори да се изгради по идеален начин от гледна точка на цезура и ритмика (т.е. откъм формалната страна и приемайки, че стихът изобщо е възможно да притежава *една идеална форма*), то стихотворението отново може да бъде безсъдържателно.

Какъв е критерият обаче, по който се разбира, че един стих може да се окачестви като добър? Защо например творчеството на някои автори успява да издържи проверката на времето, а други, колкото и модерни да са били през съответната епоха, в крайна сметка остават забравени? Примерите с имена като Гьоте, Шилер, Шекспир или Данте показват, че голяма част от темите, които разработват са свързани с т.нар. вечни въпроси – смисъла на живота, смъртта, любовта и т.н. Това обаче не е единственият критерий, според който поетическото трябва да се измерва.

Поетът винаги борави с езика и подобно на шивач той понякога преправя нещо познато, за да го превърне в напълно нов продукт; или съумява от безкрайния избор на материали да изгради нещо единно и цялостно. Често това ново трябва да си проправя път през остарелите разбирания за това що е правилно и норма и не успява веднага да се утвърди. В този смисъл *поезията* е близка до *философията* в опита си да изгражда цялостна представа за света посредством езика. Редица значими имена от XX век [сред които: Тракл, Рилке, Целан, Манделщам, Бродски, Цветаева, Ахматова, Георге, Есенин, Неруда и др.] показаха, че поезията би могла да съдържа в себе си също толкова голям брой от значения, колкото и всеки един философски текст (че дори понякога и повече?).

Съвместното съществуване между философия и поезия се открива още в първите опити на човека да мисли себе си и света, в който живее. Достигналите до нас съчинения на т.нар. *досократици/предсократици* [проблематично е обаче категоризирането на мислителите, творили преди Сократ, с това обобщаващо понятие, както ни показва текстът на Хайдегер върху фрагмента от Анаксимандър] са написани или с множество метафори и алегии, на базата на които след това възникват и първите строго философски понятия, или – в хекзаметър. Считан за дар от бог Аполон, хекзаметърът [ἑξάμετρον] бива използван както от Омир, така също и от Парменид, много преди философският текст да се превърне в диалогичен [διάλογος] или в систематично изложение на идеи (както това се случва при Аристотел).

В запазените фрагменти от Парменид езикът е метафоричен и дори иносказателен, докато аристотеловите текстове са подчинени на „формалния“ анализ. Така например, водеща роля в поемата *Περὶ φύσεως* има богинята Δίκη, откриваща истината, а заедно с нея и мнението на смъртните:

И ето – дверите, които хода на Нощта и на Деня
бележат:

портал отгоре и праг от камък ги обрамчат.

В ефира се издигат те, затворени от мандала огромни,
и пази непреклонна Дике двойни ключове за тях.

Алегорията за Δίκη, като пазителка и на двата пътя, по които търсешият истината е възможно да тръгне, са напълно стилистично различни от съчиненията на Аристотел, в които алегорията е заменена с логически анализ чрез аргументи. Пътищата, по които богинята може да отведе са съответно: на ἔστιν или на οὐκ ἔστιν. Гръцкият глагол ἔστιν се намира тук в 3л. ед.ч. и е спрегната форма от сегашното време на спомагателния глагол εἶμι; проблемът с ясното разбиране на глагола, когато става въпрос за интерпретация на съществуващото, може да се проследи в цялостния ход на развитие на европейската философия, включително до парадоксите, които отново биват изявени чрез *Sein und Zeit* на Хайдегер и употребата на спомагателния глагол sein.

Тази промяна, която настъпва в начина на изложение на античните текстове, показва и началната взаимовръзка между поезия и философия. Говорейки за природата на нещата философът се е изразявал поетично; едва по-късно поезията бива мислена като способ за римуване и изграждане на ритмично стихосложение. Парменид все още е далеч от стилистиката на едно разграничаване и обосноваване, каквото Аристотел ще извърши не само в поетическото си съчинение *Περὶ ποιητικῆς*, но и в другите такива, свързани с проблемите на τὰ μετὰ τὰ φυσικά, κατηγορία, ἠθικόν и др.

В *Περὶ φύσεως* от Парменид поетичният език и философските разсъждения не биват разграничавани като два отделни (дори противоположни) топоса. Поезията за първи път става обект на отделна рефлексия в съчиненията на Платон. Аргументите срещу поетите са изказани в X книга на *Държавата*. В главата се проблематизира **подражателната поезия**, мислена като „гибел за душите на слушателите, понеже те нямат начин да узнаят с тяхна помощ какво е това“ (Платон: 595, b). Според *Федър* (245, a) обаче най-високо поезията се намира, когато е сред сферата на религиозните вдъхновения, а именно – в пророчествата. Божественото вдъхновение (μανία – което

бива превеждано и като *лудост*) е различно от онова, с което поетите се занимават и изграждат като особен род *τέχνη*. Подражателната поезия е вид *τέχνη* и като такава тя създава копия на копията. Затова тя не може да намери своето ценностно място в проекта за т.нар. идеална държава на Платон.

Каква е съдбата на т.нар. *μανία* в хода на развитие на европейската философия и култура? Онзи особен екстаз, който обзема обладаните от *μανία* вече няма да бъде мислен в обсега на поетическото. Последното в *Περὶ ποιητικῆς* на Аристотел ще се разбира като *τέχνη* и съответно ще се осмисля единствено откъм своята форма (*μορφή*). Поезията е теоретизирана спрямо своите видове и е анализирана техническата ѝ страна, от гледна точка на фабулата, благодарение на която едно поетическо произведение може да се счита за добре изградено. С това се задава начина на мислене на поезията през следващите епохи.

В *Περὶ ποιητικῆς* Аристотел стилово се е разграничил от мислители като Парменид, които пишат за *phusei onta* (тук влиза проблематиката за небето, земята, растенията, животните и в известна степен и за човека, както посочва Хайдегер) отнасяйки съчиненията си към темата на *techne onta*. Докато в първия случай произвеждането е от самото себе си, във втория то се прави според това (мярата), как човек си го пред-ставя и по-ставя. Затова поетическото вече не се мисли като състояние, в което човек пребивава под властта на музите, а като мяра (канон), според която следва да се изгради правилна и логична последователност в действията.

Епохите след античността по различен начин осмислят ролята и мястото на поезията сред останалите жанрове. След Аристотел обаче класификацията на изкуствата е доминиращият способ за тяхното теоретизиране. Понятието *μέτρον* е водещо за изградените поетика през следващите няколко века. Образцови примери в това отношение са *Ars poetica* на Хораций и *L'Art poétique* на Боало. И в двата случая акцентът е поставен върху начина на конструиране на поезията откъм нейното езиково равнище:

Ако метричния ред променлив, колорита не спазвам
и не разбирам, нима заслужавам поет да се казвам?

Такова е питането, което Хораций отправя на страниците на своето съчинение. Античният хекзаметър и гръцката култура все още са образец при изграждане на бъдещите римски произведения. Сменена е само тематиката – на мястото на героичните подвизи на богове и хора, са предложени теми от чисто делничен характер. Водещо остава понятието *мётров*, което определя идейния замисъл и на текста на Боало. По този начин поезията отново се възприема като особен вид *τέχνη*, а предимството е отдадено на начините на изграждане на стиха. Първоначалното единение между поезия и философия, което у Парменид бе водещо, се извежда и обосновава като различие.

Философите от епохата на романтизма изграждат взаимовръзката между поета и поетическата творба по нов начин, дистанциращ от класификаторския подход на класицизма. В каква степен обаче разграничаването от постулатите на XVII съумява да се осъществи, и в какво отношение романтизмът преповтаря нормативната традиция?

Философията на Кант е водещ мотив за създаване възгледите за изкуството на Шелинг, Хегел и редица други философи и писатели. Импулсите на кантовата философия, които са в основата на тези идеи, са основно два – новата интерпретация, изведена в *Критика на чистия разум* на понятията за пространство и време, а така също и водещата роля в дедукцията на понятията на способността за въображение. Тези теми остават проблематични и за развитието на философията след Кант, Шелинг и Хегел, доколкото и модерността търси отговори на понятието *време* и задълбочава анализите върху границата на субективността.

Способността за въображение (*Einbildungskraft* или по-точно *Die Schemata der Einbildungskraft*) бива мислена като способност „да се представя в нагледа един предмет и без неговото присъствие“ (Кант, 1967: 198). Въпреки че за Кьонингбергския философ във въображението трябва да бъдат схванати *едновременност* [идентификацията на многообразното в синтеза на рекогнацията] и *последователност* [връзката на представите според закон в синтеза на апрехензията] предметът вече не трябва задължително да присъства всеки път в нагледа. Това положение е сред основните идеи на последвалия немски романтизъм и примата, който бива отдаден на *Einbildungskraft*.

Другият импулс, идващ от *Критика на чистия разум*, е новата интерпретация, която е предложена на понятията *пространство* и *време* в главата „Трансцендентално учение за елементите“. Изкуствата, които до преди това биваха третиращи откъм

понятието за мѐтров, сега са интерпретирани в позицията, която заемат според пространството и време. Второто понятие (die Zeit) притежава доминиращ характер, а изкуствата, които не боравят със сетивен материал, биват окачествени като „по-висши“ и близки на Духа (die Geist).

Естетическите съчинения на Шелинг и Хегел са сходни в това отношение, доколкото, опитвайки да осмислят конструирането на художествените форми, разпределят отделните изкуства според нормиращата рамка на Времето (по този начин Die Zeit е просто новият мѐтров, унаследен от *L'Art poétique* на Боало). Играта на *крайното* и *безкрайното* се разгръща чрез градацията на отделните изкуства, започващи от сетивните такива и достигащи до онези, в които Духът е изцяло при себе си и не борави повече с никакъв емпиричен материал. Споровете, кое е водещото изкуство – музика или поезия – се оказват също толкова безплодни, колкото и препоръките по отношение на изграждане на фабулата от страна на Боало.

Лирическата поезия се мисли от Шелинг като израз на субективни състояния, а тъй като тя „е най-субективният поетически род, в нея господства по необходимост и свободата“ (Шелинг, 1980: 314). По този начин поетичното отново се свързва с човека, въпреки че последният бива мислен като *субект*. Развитието на психологизма в Германия впоследствие изкривява в голяма степен понятията за субект и субективност, съотнасяйки ги с потока от постоянно променящи се впечатления и придавайки им значимост пред доминиращата фигура на идеалното и идентично значение. Теоретичният ход, който вече е направен при Шелинг и Хегел, е свързан с преориентирането на поезията от тематиката за *нормативността* и класификацията на жанровете и/или изкуствата до тезата за *субективния ѝ характер*.

В това отношение, въпреки критиките отправени към Шелинг, в своите *Лекции по естетика* Хегел в голяма част преповтаря общата нагласа от разсъжденията във *Философия на изкуството*: онова, което в изобразителните изкуства е изразено чрез емпиричен материал и притежава *видим образ*, а в музиката е одушевена хармония и мелодия, съответства, според Хегел, на художествените изисквания за поетическия израз. Последният може да бъде само *представа*, а поезията се формира като вътрешно съдържание; die Geist, към който философът изпитва такова благоговееие и почит, е постигнал най-висшето развитие в изкуствата именно в поетическото, тъй като вече не му се налага да се занимава с външни нему неща, а има представата в самия себе си.

Детайлите и отликите, изведени от Шелинг и Хегел в рефлексите им върху жанра на поетическото, следват общата логика на разгръщане хода на собствените им системи, отколкото да извеждат нещо различно за *същността* на поезията. Противопоставянето през епохата на романтизма между този особен тип чувственост, присъща на поета и рационалността на науката, се заражда в момент, в който философията първоначално е отведена към принципите на *аподиктичност* и *строга всеобщност*, но се ориентира по напълно различния път, чрез анализа на Абсолютното. В известна степен може да се каже, че поезията отново се възвръща към темата за вдъхновението (*μανία*) доколкото поетът не трябва да изгражда творенията си спрямо рационална фабула, а според „полета на собствената си *Einbildungskraft*“.

Възможността за подобен теоретичен ход, който отново опитва да сроди поетическото и човека, до голяма степен е предопределен преди това от произведения като *Die Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) на Винкелман и идеята за *αἴσθησις*, като особен вид наука за познаване на красивото. Доколкото понятието *αἴσθησις* бива превеждано с *чувство; чувствено възприятие* е трудно то да се отнесе спрямо античната култура от гледна точка на разработваната теория за гения в епохата на романтизма. През античността субективност в духа на *res cogitans* просто не съществува и не може да бъде мислена.

Факт е, че освен множеството поетически метафори, които се изграждат през XIX век, поезията все повече се превръща в *личен език* на пишещия. Поетът се нарежда сред малцината избрани, които са способни да чуват песента, сияеща във всички неща (темата за *мелодията на нещата* намира един от своите последни последователи в лицето на Рилке): „О! Да можеше човекът да разбере вътрешната музика на природата – пише Новалис – и да проумее външната хармония. Но той дори не знае, че сме едно цяло и никой не може да съществува без другия. Той не може да остави нищо така, както си е, тиранично разделя и постоянно предизвиква безредици в природата“ (Новалис, 1980: 33).

Поетът се превръща и в хулиган, доколкото е призван да разрушава старите и утвърдени форми [в този ред на мисли спокойно може да се каже, че във философско отношение *Феноменология на духа* на Хегел е първата анархистична творба, рушаша много от стереотипите на мислене на предходните епохи] и на тяхно място да създава нови. Абсолютът е идейният провал на XIX век и на епохата на романтизма. Разгърнал

се сякаш като доведен до крайност класицизъм, той се опитва да синтезира развитието на изкуствата, а и самите тях, в един мащабен и огромен проект; без значение дали проектът ще се нарича *Пръстенът на Нибелунгите* или *Философия на изкуството*. Играта между *единично* и *абсолютно*, в крайна сметка, се печели от първото и по този начин от неосъществената мечта на Рихард Вагнер за *Gesamtkunstwerk* се ражда модерният танц в лицето на Айседора Дънкан. Редуццията на Абсолюта се случва и по отношение на стихийното разгръщане на производствените сили, които „задвижват“ диалектиката откъм нейния конкретен *πρᾶξις*.

В този преломен момент поезията и езикът ѝ са възприемани като *бунт* срещу традицията, а поетът има ролята на хулиган. Той вече е изгубил уменията си да чува мелодията на нещата, онова, което му остава в тази нова естетика е да се отдаде на първичните си емоции, да издигне в култ грозното и да търси нови олтари, пред които да се поклони:

О, бедна музо! Кой те стресна в утринта?

Пак призраци гъмжат в очите ти – две рани –

и по лицето ти, безмълвни, изтерзани,

проблясват ужасът зловещ и лудостта.

Бодлер и *Болната муза* е само един от примерите за новите поетични форми, които се изграждат; промяната, която е настъпила, е свързана със статута не само на Поета, но и на художествената творба. Тя, а и изкуството в частност, са се превърнали в част от процеса на *Стока-Пари-Стока* и са вещь сред много възпроизводими вещи. Опитът да се възвърне загубеният престиж на художественото произведение е направен чрез въведеното от Бенямин понятие *аура*. В каква степен обаче серийният продукт съумява да остане в диалог със своя оригинал?

Един от последните опити цялостно да се осмислят тези настъпили промени е съчинението на Адорно – *Естетическа теория*, което остава изцяло в духа на тематиката за масовия характер на изкуството и неговите (евентуални?) нови възможности: „В понятието за естетическа трайност – както и в много други понятия –

се съхранява *prima philosophia*, която се спасява с бягство в самоизолирани и абсолютизирани деривати, след като е била принудена да се провали като тоталност“ (Адорно, 2002: 52). Не вещаят ли всички тези процеси *Край* и *Смърт* не само за поезията в частност, но и за самото Изкуство?

Сред опити за теоретизиране *същността* на поезията, без отново тя да се съотнася към отделните жанровете, а също така и да се мисли като алтернатива на възпроизводимия продукт (обявен за стока, а с това и низвергнат от Олимпа на т.нар. „високо изкуство) в епохата на модерността, е философията на Хайдегер. Доколкото в съчиненията си той анализира творчеството на Хьолдерлин, биха могли да се открият следните по-важни моменти:

- поетичното слово е *чисто слово* и то не се родее с действието;
- в художествената творба Езикът открива съществуващото и го запазва;
- поетът се явява особен „медиатор“ между боговете и народа;

Хайдегер съумява да се излезе от проблемния кръг, създаден през романтизма, който съотнася художествения продукт на поета (обективно начало) с ролята на поета (субективно начало). Диалектичната игра е заменена с херменевтична такава. Поетът не само се насочва към вътрешните си субективни преживявания, но е медиатор между божественото и земното; той е онзи, който разкрива, с помощта на езика, светлината на вещите и я прави достойние за хората. Акцентът е ориентиран върху Езика [явяващ се основната митологема в творчеството на Хайдегер?], който „осигурява възможността изобщо да се стои в откритостта на съществуващото. Само където има език, има и свят“ (Хайдегер, 1999: 89).

Връщането към античната традиция, чрез поезията на Хьолдерлин, напомня отново, че *λόγος*-ът трябва да бъде мислен в своето автентично значение, чрез начина, по който се е „родил“ – именно чрез/в поезията. В това отношение поетичното не се свежда до писане на стихотворение, а е *прапоезия*, която предшества всяко едно стихотворчество. Поетът и философът изказват съществуващото (множеството на нещата в цялост) и по този начин тълкуват, употребявайки поетически изрази.

Първите съчинения на античните философи, носещи най-често заглавието *Περί φύσεως*, не правят разграничение между поетичен език и философски език. Поетът

изпълнява своите стихове в хекзаметър, но и философът е пише възгледите си за φύσις също така в хекзаметър. Разбираемо звучи вече тезата на Хайдегер, че поезията се явява словесно сътворяване на битие; поетът = философът (?) е бил поразен от близката среща с нещата, от факта, че те притежават свой ред, своя мяра и е „уловил“ тази мяра чрез λόγος-а, който се мисли не само като *слово/реч*, но и като *закон*. Когато нещата са подчинени на закон, значи следват порядъка на нещо различно от тях – на онова, което поражда закона.

Тук оставям настрана метафоричния език на Хайдегер в съчиненията върху поезията на Хьолдерлин. Дали das SEYN [както записва, задрасква и зачерква Хайдегер след 1950 г. в своите трудове] в основата си е поетично? Дали не трябва да сложим знак за тъждество между Поета и Философа, доколкото всеки един от тях живее *в* и *чрез* Езика? Доколкото съумяват да разкриват присъстващото отново чрез Езика и по този начин го оставят да бъде възприемаемо за всички останали. Анализите на философа, свързани с поезията на Хьолдерлин, мислят поетичното не откъм неговата жанрова форма, нито откъм начините за изграждане на стиха, а са възвръщане към идеята, че боравещият със словото притежава непосредствен опит със съществуващото. Затова той може да избира по кой от двата пътя на богинята Δίκη да поеме.

Библиография:

1. Адорно, Т., 2002, *Естетическа теория*, София.
2. Аристотел, 2013, *За поетическото изкуство*, София.
3. Бодлер, Ш, 2007, *Цветя на злато*, София.
4. Кант, И., 1967, *Критика на чистия разум*, София.
5. Колев, И., 2001, *Философия. Хронологична антология*, София.
6. Куняев, С., 2008, *Сергей Есенин*, София.
7. Ничев, А., 2013, Поетиката като възражение срещу Платон, в: Аристотел, *За поетическото изкуство*, София.
8. Новалис, Ф., 1980, Учениците от Саис, в: *Немски романтици*, София.
9. Платон, 2014, *Държавата*, София.
10. Рилке, Р., 1993, *Мелодията на нещата*, София.
11. Хораций, Боало, 1983, *Поетическо изкуство*, София.
12. Шелинг, Й., 1980, *Философия на изкуството*, София.
13. Хайдегер, М., 1999, Хьолдерлин и същността на поезията, в: *Същности*, София.
14. Хегел, Г., 2004, *Естетика*, София.
15. Гайденок, П., 2008, *История греческой философии и ее связи с наукой*, Москва.
16. Кузнецова, Т., 1969, *Античный роман*, Москва.
17. Томашевский, Б., 1959, *Стилистика и стихосложение*, Ленинград.
18. Engelen, В., 1966, *Die Synesthesien in der Dichtung Einchendorf*, Köln.
19. Fink, Е., 1957, *Zur Ontologische Frühgeschichte von Raum, Zeit, Bewegung*, Den Haag.
20. Fink, Е., 1985, *Grundfragen der antiken Philosophie*, Würzburg.
21. Heidegger, М., 1981, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, F.am.Main.
22. Heidegger, М., 2004, *Die Grundbegriffe der antiken Philosophie*, Den Haag.
23. Holme, Е., 1965, *Musik in der Kunst*, Leipzig.

