

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Janez Strehovec

Kontrastno ozadje poezije

(Esej o usodi pesništva v obdobju video kulture)

Kako se že končuje tista pesem Paula Celana (1923–1970), ki se začneja z Nobene peščene umetnosti več? Takole:

"Tvoje vprašanje – tvoj odgovor.

Tvoj spev, kaj neki ve on?

Tihisneg,

ihineg,

i – i – eⁿ¹

Na koncu so samo še samoglasniki, čisto zvenenje torej, brez kakršnekoli racionalne semantike, sporočila. Pesem se je iztekla v "petje", zvenenje, potekajoče ob rahlih stikih z belino, pravzaprav brezbarvnostjo molka. Tu se lahko spomnimo Abrahama A. Molesa misli o sorodnosti pesniške in zvočne izjave (poročila) ter njegove ugotovitve, da pesništvo prevzema elemente glasbe, kajti pri rimah sodelujejo tako ritem, asonanca in ponavljanje zvočnih barv, prav tako pa je za pesniški stil pomembno premikanje ravnotežja med smislom in obliko zvoka.² Poezija kot zvenenje in hkrati na tisti, recimo kar običajni ravni, ki še posebno zanima teoretike, tudi komunikacijski fenomen. Kaj izreka poezija in kako? Se v razmerje samoglasnikov razpadli Celanov "tihisneg" izčrpa le na ravni zvočnega izrazja (zvenečega tihožitja, risbe črk) ali pa je

¹ *Nova avstrijska lirika*, Založba Obzorja, Maribor 1971; prevajalec te pesmi je Kajetan Kovič, str. 53.

² *Theorien der Kunst*, ur. D. Heinrich in W. Iser, Frankfurt 1982, str. 429-431.

ritem pesemskega gradiva samo en pol kompleksnega pesniškega izjavljanja? Ko gre za Celanovo pesem, moramo biti, če skušamo na to vprašanje odgovoriti pozitivno, seveda določnejši: Ali ni skrivnostno zvenenje te pesmi uganke samo dopolnilo tiste skrivnostnosti, ki je lastna semantiki Celanove poezije nasploh?

Ko omenjamo Celanovo pesem, smo namreč pri usmeritvi evropske lirike v hermetizem, se pravi sofisticirano gradnjo pesmi-ugank, pesmi-kompleksnih struktur, ob kateri se ni le v literarni teoriji, ampak tudi v filozofiji sodobne(jše) umetnosti razvila pravcata tekma o tem, kako, namreč s kakšnimi razlagami poiskati teoretski "ekvivalent" paradoksnih in skrivnostnih strukturiranosti sodobnega pesemskega jezika? Kako pojasniti tisto, kar kaže na zagonetno naravo poezije, na njeno ekskluzivno, z zvenenjem dopolnjeno skrivnostnost, oblikovano očitno samo za elitnega bralca, "a happy few", izbrane, recimo kar schillerjansko omikane kroge/krožke "lepih duš"?

Adornova teorija naravno lepega: strah pred identiteto v profanem

S Heglovimi *Predavanji o estetiki* se je teoretska analiza estetiških praks preusmerila od narave in čutnega izkustva k umetnosti kot ekskluzivnemu področju estetiške teorije. Estetika je postala teorija umetnosti in umetniškega dela, še posebno tistega, ki je avtentično, resnično, visokega ranga, se pravi elitno. Vsa druga področja estetskega se je opazovalo (in nižje rangiralo, pogosto ovrednotilo kot kič) prav iz te vzvišene perspektive umetnosti. Naravno lepo, ki je bilo še pri I. Kantu odličen predmet estetiških refleksij, je bilo s Heglovim posegom na področju estetiške teorije izključeno iz kroga njenih observacij. Vendar ne za dolgo. Ko danes opozarja Gernot Boehme v svojem besedilu *Atmosfera kot temeljni pojem nove estetike*³, da je nov, sodoben predmet estetike estetska dejavnost v vsej njeni širini, od kozmetike in reklam do notranje arhitekture in odrske scenografije, torej vse, kar vzpostavlja posebne "atmosfere", je ta njegova intervencija le vrh ledene gore podobnih, recimo kar postheglovskih teoretskih iskanj na področju estetskega, med katerimi imajo še posebno pomembno mesto Theodorja W. Adorna refleksije estetskih fenomenov, zbrane v njegovi *Estetiški teoriji* kot tekstu, v katerem je prišlo do inovativne rehabilitacije pojma naravno lepega. V kakšnem smislu? Kako Adorno reaktualizira naravno lepo in kakšno zvezo ima njegova teorija naravno lepega z modernističnim pesniškim hermetizmom?

³ G. Boehme, *Atmosfera als Grundbegriff einer neuen Aesthetik, Kunstform International*, zv. 120, 1992, str. 247-255.

Svoje protiheglovske naravnosti Adorno v tem besedilu nikakor ne zamolči: "Naravno lepo se gasi, ne da bi bilo pripoznano v umetniško lepem. Ker ni obvladano in določeno po duhu, velja Heglu za predstetsko."⁴ Za Hegla je namreč tako rekoč sleherni dovtip, se pravi, karkoli je "prešlo skozi duh", hierarhično višje od po duhu neposredovane drugo-bit, naravno lepo je zato avtor *Fenomenologije duha* ignoriral, ni ga upošteval niti prek prijema ukinitve (heglovski *Aufhebung*), prav takšno neposredovano, skrivnostno, nedoločljivo in zagoneten značaj umetnine (*der Raetselcharakter des Kunstwerks*) potrjujoče naravno lepo pa je, nasprotno, startna točka Adornovih razmišljanj. Zanje je značilen neverjetno stiliziran, literariziran napor, usmerjen k temu, da bi s čim bolj izbranimi in nenavadnimi, trivialnost suspendiranimi izrazi opisali skrivnostno naravno lepo, ki ga ta teoretik povezuje z moderno umetnostjo in njenim zagonetnim hermetizmom.

Adorno ne piše eksplicitno o korespondencah med poezijo in naravno lepim, ugotavlja le, da je umetnost posnemanje naravno lepega (in ne narave!) in da si moderna umetnost prizadeva, da bi spregovorili nemost in enigmatičnost narave. Toda tovrstna umetniška govornica je onstran modernega gospodstva nad naravo in nasilja, povezanega z njim. Raziskovalec Adornove estetike Heinz Paetzold je zato njegov pogled opisal z besedami: "V naravno lepem se naravo izkusi kot še ne bivajoče, ki se brez intencij nahaja onstran sedanjih kategorij racionalnosti in uporabnosti. Izmika se uporabi, tako kot se umetnine upirajo gospodujočemu načelu menjave v blagovni družbi. Hermetično na modernih umetniških delih, s katerimi se upirajo gospodujočemu obrazcu komunikacij, ima svoj vzor v molčanju narave."⁵ Poudarek v tej sodbi je na uhajanju intencijam po uporabnosti in družbenem gospodstvu nad naravo, zveza umetnosti in naravno lepega je pravzaprav mogoča šele v trenutku, ko vzamejo umetniki nase resnico modernega sveta in njegovega spreminjanja narave v predmete izkoriščanja in akcije.

Z naravno lepim komunicira šele moderna umetnost modernega sveta po dogodku tako brezobzirnega gospodstva nad naravo kot tudi po obdobju, ko se je narava nadmočno postavljala zoper ljudi, jih strašila in moreče težila; v okviru takšne (bivše) paradigme je torej obstajala zveza umetnosti in narave (kot analogona v procesih mimetičnega modeliranja), medtem ko je danes za relevantno umetnost bistvena prav zveza z neposredovanim, neidentitetnim, določitvam uhajajočim aspektom narave kot "kulturne pokrajine", razodevajoče se v potenci naravno lepega. O njegovi ezoterični posebnosti piše Adorno: "Kot neopredeljeno, anti-tetično do določitev je naravno lepo nedoločljivo in po tem sorodno glasbi, ki je iz takšne nepredmetne podobnosti z

⁴ T. W. Adorno: *Aesthetische Theorie*, Frankfurt 1974, str. 119.

⁵ H. Paetzold, *Neomarxistische Aesthetik II, Adorno - Marcuse*, Dueseldorf 1974, str. 33.

naravo črpala pri Schubertu najgloblja učinkovanja... Naravno lepo je sled neidentičnega na stvareh v območju univerzalne identitete... Sram pred naravno lepim temelji na tem, da se še ne bivajoče poškoduje, če se ga zaseže v bivajočem."⁶ S temi izjavami smo pri s filozofijo Ernsta Blocha uveljavljeni enigmatični in alegorični govoric o še-ne-nastalih, še-ne-bivajočih, retornih, laboratorijsko-anticipatoričnih modusih bivanja, ki uhajajo znanim določitvam, opredmetenjem in identitetnim procesom, in ki, recimo kar skrivno korespondirajo z utopističnim jedrom/zasnutkom moderne umetnosti, utemeljene na kategoriji estetske anticipacije (v Blochovi terminologiji nem. "Vorschein").

Moderno, v hermetizem usmerjeno umetnost, torej skrajno specializirano in diferencirano področje (to resnično ni "umetnost za ljudi", kot jo je nekoč ocenil znani slovenski socialistični realist in si pri tem domišljal, da ji s tem izreka uničujočo sodbo) lahko v smislu nastavkov Adornove teorije povežemo s tistim ezoteričnim in enigmatičnim jedrom narave, ki je zaobseženo v konceptu naravno lepega. Redkost in enigmatičnost profanemu izkustvu odtegnjene umetnosti in še posebno poezije na eni strani in ezoterično, ranljivo ter predmetnim opredelitvam in akcijam uhajajoče naravno lepo na drugi. Zveza med tema področjema je rahla, zelo približna, samo v skorajda pesniško metaforični govoric Adornovega tipa (izjava kot "sram pred naravno lepim") jo je mogoče (analoško) vzpostaviti, konstruirati. Tako k naravno lepemu, razodetemu skozi slike kulturnih pokrajin, kot k ezoterični in hermetični poeziji sodita visoka stopnja inkompatibilnosti in striktno upiranje profanizaciji, se pravi prehodom v identitetni pogon planirajoče produkcije/reprodukcije. Toda ti področji tudi danes sta, ni ju mogoče odmisli ali ignorirati, pa čeprav je zmerom več narave kot objekta akcij in jezika kot besedne ceste trivializiranih sporočil. Raste in kopiči se celo resničnost, ki ne ukinja le sleherne skrivnostnosti, iluzijskosti in nedoločljivosti, ampak celo ogroža kulturni in civilizacijski pomen verbalnih sporočil in jih podreja slikovni komunikaciji kot novi občilni dominantni. Ni problem le ezoterični jezik poezije, ampak potekajo v sedanosti procesi, ki blokirajo diskurzivno razsežnost samo; minirajo, devalvirajo in izrinjajo celo jezik sam v njegovi bogati sporočilnosti in metaforičnosti.

Mislím na mediatizirano sedanost postmodernih in postindustrijskih družb, v kateri soobstaja vse polno jezikov, nastajajo celo vedno novi in novi, vendar so med njimi dominantni zgolj formalizirani, *macdonaldizirani* jeziki, reducirani na stereotipne fraze poslovanja in nakupovanja, recimo v trgovinah s hamburgerji po zgledu "eat here or take away...have a nice day" ali pri osebnih računalnikih kot ukaz "Bad or missing Keyboard definition file". Poglavitni trend v sodobnem družbenem okolju postaja namreč neverbalna, figurativna, vizualna komunikacija, ki sicer ne izrinja apodiktično verbalne, vendar jo razjeda, simplificira, modelira glede na kod vizualne kulture (še posebno videa). Gre za svetovnozgodovinski obrat od pisave k sliki, od diskurzivne k

⁶ T. W. Adorno: *Aesthetische Theorie*, str. 113-115.

figurativni komunikaciji in celo formaciji, ki značilno opredeljuje postmoderno. Če se je v modernizmu in delno tudi v postmodernizmu konica relevantne poezije dogajala še kot eminentno področje ezoteričnega, skrivnostnega in hermetičnega (tega besedila nismo naključno začeli z omenjanjem neke Celanove pesmi), danes že ni več mogoče spregledati in ignorirati kontrastnega ozadja, ki jo spremlja in glede na katerega se artikulira; mislim na realizacije, manifestacije in simulacije vizualne medijske kulture in na njihov vpliv na sedanje poglobitve kulturne obrazce.

Baudrillardova teorija obscenega in kloniranega: strah pred izgubo iluzij

Filozofska in sociološka teorija Jeana Baudrillarda radikalizira Heglovo misel o koncu umetnosti iz njegovih *Predavanj o estetiki*. Pri Baudrillardu v resnici ne gre le za konec umetnosti, temveč tudi za konec vseh poglobitvenih področij (od politike do produkcije), kajti sedanji svet se nahaja v stanju po orgiji modernističnega osvobajanja; vse je že osvojen, vse igre so zaigrane (njegovo stališče iz *Transparence zla*), za sedanje stanje so zato značilne realizirane utopije. Heglova teorija o koncu umetnosti je bila del intelektualističnega, pravzaprav panlogističnega navora njenega pisca, nič demonskega ali grozljivega ni na njej; umetnostno področje se v sedanjosti izkaže kot deficitarno in zgodovinsko preseženo le spričo premoči duha/uma nad umetniško transformirano čutnostjo. To pomeni, da umetnost izgublja svoje odlično, hierarhično najvišje mesto (v smislu antične konstelacije, ko je umetnost proizvajala božanstva in najvišji modus resničnega), vendar se s tem ne ukinja, nasprotno, Hegel ji nameni celo obetavno prihodnost v smislu nove komplementarne dvojice "umetnost – misel o umetnosti", kajti odlično in perspektivno mesto na področju vedenja nameni sodobnim teorijam osmišljanja umetnostnega področja.

Baudrillardova misel o koncu umetnosti je, nasprotno, temna, neizprosno uničujoča; s svojo teorijo o obscenem in realiziranih utopijah ne zadene ontološke posebnosti umetniške artikulacije (pri Heglu zveza umetnosti in nižjerednega čutnega zrenja), ampak njen utopistični, anticipacijski in iluzijski značaj, torej njen *raison d'être* v smislu njenega mesta v kulturi Zahoda. Vsi utopistični, fikcijski, realnosti upirajoči se potenciali umetnosti, mišljene recimo v teorijah od Adorna, Benjamina in Marcuseja do Josepha Beuysa in Oda Marquarda so postali, to je seveda Baudrillardovo stališče, realizirani v mediatizirani in transpolitični sedanjosti, v kateri triumfirajo obscenost, izguba mere in referencialnega. Gre seveda za zmagoslavje banalnega in trivializiranega udejanjenja utopičnih potencialov umetnosti.

V *Transparenci zla* ugotavlja Baudrillard odsotnost boga estetskega področja, prav tako tudi mere in zlatega reza. Totalna prehodnost brez upoštevanja pravil in mere zato obvladuje umetnostno področje, iz katerega sta izginila moč iluzije in pustolovski

duh po negiranju obstoječega⁷. Smo v paradigmi transpolitičnega izginjanja vseh pglavitnih modusov družbenega v smislu prehoda od rasti k izrojenosti, od organske uravnoveženosti k rakastim metastazam (tudi na področju socialnega), od elitne umetnosti pravil k industrializirani masovni produkciji estetskih artefaktov. Zveza umetnosti z naravno lepim kot anticipirajočim, utopičnim modusom narave? O tem ni govora znotraj baudrillardovskega obzorja razmišljanj, kajti vse skrivnosti so zaigrane, odstrte, nič ni več posebnega, vse se brez ostanka povsem transparentno razrašča, klonira⁸. Za razumevanje tega obzorja Baudrillardovih razmišljanj je še posebno relevantno njegovo delo *Usodnostne strategije* (1983), v katerem je veliko pozornost namenil obsceni in klonirani razsežnosti sedanjega bivanja.

Za kloniranost je značilna izguba mere, scene telesa, celo njegovega spola, kajti telo je izgubilo svojo mero, cilj in gibanje, prešlo je v procese monotone celične delitve, znotraj katere nastopa kot odvečna celo spolnost. Ni več organskega korektiva in podobno kot klonirani debeluhi se danes metastazno razrašča celotno kulturno področje. Kultura je v fazi obscenosti v smislu izgube scene in nekontrolirane ekstaze vseh svojih pglavitnih parametrov. V smislu svoje teorije o hiperrealnem zato piše tudi o kseroksnem stanju kulture. Obsceno je "vidnejše od vidnega", je lastnost totalne transparence in nadreprezentacije, prinos vsega na sonce, pod žaromete in pred kamere. Pri tem ne gre več za arhaično obsceno družbeno in seksualno izrinjenega, poslanega za zavese in pod rdeče svetilke, temveč za obsceno vseprisotnega, transparentnega; gre za ekstazo reprezentacije same v naslednjem smislu: "Obscenost je absolutna bližina videne stvari, izginjanje pogleda na platnu vizije - hipervizije v velikem formatu, v razsežnosti, ki ne dopušča več nobenega odmika, in totalna promiskuiteta pogleda s tistim, kar vidi, po čemer si prizadeva. Prostitucija."⁹

V tej definiciji omenja Baudrillard veliki format, hipervizijo, bližino pogleda. S tem opisom nas usmerja h "cool univerzumu ekstaze, obscenosti, fascinacije, komunikacije in droge". Izgubo iluzij kot pglavitnega modusa scene v tradicionalnem smislu povezuje z video paradigmo, elektronskimi površinami, ki ne simulirajo več iluzij, temveč sipajo samo nediskurzivo, figurativno nasičenost. Smo v monitorskem stanju izginjanja mere, pravil, skrivnosti in nedvomno tudi tiste metaforičnosti, jezikovne bogatosti in zgodovinskosti, ki opredeljuje paradigmo pisave, na kateri temelji "poslopje poezije".

So ti procesi, vezani na vdor vizualne medijske kulture v vsakdanjost in njeno

⁷ Baudrillard: *Transparenz des Boesen*, Berlin 1992, poglavje Transaesthetisch, str. 21-26.

⁸ Klon (gr.) = nespolno, iz ene celice nastali skupek (populacija) genetično identičnih celic.

⁹ J. Baudrillard: *Die fatalen Strategien*, Muenchen 1991, str. 71.

transformacijo v smislu "neizmerne", klonirane obscenosti, resnično nevarni poeziji in celo sovražni do nje? Opazovani na ravni načelne splošnosti, so, kajti prav poezija gradi na strogih merah in omejitvah, upira se postmodernističnemu načelu "anything goes", vzdržuje avtoritarno razliko do obscene banalnosti in trivialnosti. Množičnost, klonirana nagrudenost, razpuščenost mere, konec iluzij in popolna transparentnost so kvalitete, ki so tuje poeziji v njeni evropski tradiciji in posebnosti. Zaslon nima nič skupnega z adornoškim naravno lepim, ezoteričnim in redkim. Televizija tudi ni kino, ki še pozna skrivnostno, čarobno atmosfero, ki spremlja filme nekaterih starih mojstrov, od Fellinija do Bergmana in Buñuela. Vendar pa se moč in vpliv elektronskega medija in z njim povezanih množičnih manifestacij obscenosti (v baudrillardovskem smislu) ne razodeva eksplicitno, naivno, torej le po logiki čistih konfrontacij. Vizualna kultura elektronskih medijev izrinja skrivnostnost, iluzijskosti in redkost veliko bolj sofisticirano in, smemo zapisati, podzemno.

Videospot kot Fahrenheit 451?

V človeški naravi je, da bi se večina, če bi bila vizualna komunikacija zapovedana in verbalna prepovedana, odvrnila od zaslonov in se začela (spet) ukvarjati z branjem, s knjigami. Tudi v impresivnem znanstvenofantastičnem filmu Francois Truffaut *Fahrenheit 451* iz 1966. leta se v nekakšni postgutenbergovski civilizaciji, v kateri gasilci-inkvizitorji sežigajo knjige, najdejo ljudje, ki se uprejo tej logiki in začno sami ustno ohranjati izkustvo, opisano v knjigah. Spremenijo se v žive ilegalne knjige, kajti na pamet so se naučili velika dela svetovne literature in jih s tem odtegnili uničenju. Toda stvari danes niso tako preproste. Živimo v času, ko prepovedi že niso več potrebne, dominantnost (avdio)vizualnega medija se pač dosega na skrajno kompleksen način. Tu sta močna predvsem dva dejavnika, in sicer sam vpliv video kulture na, pogojno rečeno, tradicionalne, verbalne oblike komunikacije prek fascinacije z logiko tiste "enote" sodobne medijske vizualizacije, ki se ji reče videospot, še posebno v obliki glasbenega (video)klipa. Kot lahko govorimo na področju merjenja moči o vatih in kilovatih, lahko na področju video kulture o videospotih kot temeljnih nosilcih vizualne sporočilnosti.

Drugi dejavnik je recimo kar spremenjen feeling današnjega posameznika, modeliran z digitalno in video kulturo. Nova množična zaznava je kodirana z metronomskim ritmom in digitalnimi šoki, ki jim posameznik kljubuje prav z obrambnimi mehanizmi, s katerimi zaigra "lastno melodijo" dominantnim komunikacijskim obrazcem. Gre do konca, to pomeni, da v svojih vsakdanjih postopkih in reakcijah digitalizira, kompilira in miksa tudi sam. Vsak večer si lahko povprečni televizijski gledalec na svojem domačem televizorju simulira drzno videoinstalacijo,

podobno delom Nam June Paika in Marie-Jo Lafontaine. Z daljinskim upravljalcem namreč nenehno preklaplja kanale, izbira satelitske televizijske programe, jih dopolnjuje z gledanjem lastnih video trakov, si režira, modulira in konstruira svojo lastno videoinstalacijo, delano kot koktajl slik različnih virov in kontekstov; devdeset ali stominutno sedenje pred zaslonom, na katerem bi se vrtil samo celovečerni film, mu namreč več ne zadošča. Iz tega časa hoče iztržiti več spektakelskih in informativnih vsebin, kot jih dobi ob ogledu enega samega celovečernega filma.

Omenil sem že videospot kot mero nove vizualne kulture, ki se infiltrira tudi v druge, ne le vizualne zvrsti in torej "podzemno" uničuje tradicionalno strukturo diskurzivnih formacij in jih modelira figurativno. Pri tem je zanimivo, da se je inkubacijska doba inovacij na področju videokulture zelo skrajšala in akterji popularne kulture si na veliko "sposojajo" od recimo videoarta, njihovi množični trakovi pa postajajo spet izhodišče za nove transformacije in "kseroksiranja" – za reklamne videospote. Kot primer naj omenim pot od umetniškega videa Bruca Naumana k pop zvezdi Michaelu Jacksonu (videoklip *Black or white*, *Dangerous*) in od njega k reklamni, ki jo za svoj izdelek prav tako na MTV predvaja družba Braun. Rešitve videoarta so si sposodili tudi proizvajalci popularnih "video sten".

Logika videospota kot zgoščene avdiovizualne informacije, delane z gesamtkunstwerkovsko dramaturgijo, ki si sposoja tudi od postopkov umetniške avantgarde na različnih področjih (od Bauhausovega mehaničnega baleta do učinkov potujitve, madeža, montaže, kolaža in prijema alegorije), pa značilno inficira tudi filmsko in televizijsko produkcijo. V svojem besedilu o obratu od pisane kulture k elektronski je Jochen Schulte-Sasse ugotavljal razpad *logocentričnih narativnih struktur* in njihovo nadomestitev z novo kombinacijo jezikovnih, vizualnih in glasbenih elementov: "TV nadaljevanke kot Hill Street Blues, Miami Vice in L. A. Law, da imenujemo samo nekaj uspešnejših iz zadnjega obdobja, so že od nekdaj dajale prednost hitremu vizualnemu ritmu, ki so ga dosegle s pogostimi rezi, z izključitvijo narativne enosmernosti v korist potpurijem pogosto samo še rahlo povezanih narativnih vinjet in s preložitvijo pripovedne funkcije iz jezika in z govorom nošenih dejanj na vizualno in akustično raven."¹⁰ Pri tem je pomembno, da medijska kultura televizijskih postaj, specializiranih na oddajanje videospotov, vpliva tudi na oblikovanje in dramaturgijo televizijskih nadaljevanek; Schulte-Sasse recimo ugotavlja, da je pri Miami Vice značilno, da so nekatere sekvence grajene kot narativno samo rahlo integrirani glasbeni videospoti, težnjo po spremembi tradicionalne narativne strukture, povzročeno z vdorom postopkov sodobne vizualne medijske produkcije, odkriva tudi pri filmih, kot sta Lynchev *Blue velvet* in Byrneov *True Stories*, ki aranžirata, kombinirata in organizirata slike v novih formacijah.

Tu je pomembno, da Schulte-Sasse ne piše o videu nasploh, temveč o prav

¹⁰ *Materialität der Kommunikation*, Frankfurt 1988, str. 434.

posebni in določeni obliki video produkcije, in sicer o glasbenem videospotu (nem. Musikvideo) kot obliki, ki recimo prek MTV neprekinjeno vdira v vsakdanjost milijarde in več prebivalcev našega planeta. Za glasbeni videospot je značilna ne narativno utemeljena asociacijska logika, ki je tuja tradicionalnim narativnim strukturam, še posebno tisti, značilni za stilizirano, literarizirano pripovedništvo. Vprašanje, ki se tukaj pojavlja, je, ali forma glasbenega videospota, ki podzemno inficira tv nadaljevanke in filme, vpliva tudi na literaturo in še posebno poezijo, to pomeni, da lahko tudi na teh področjih že govorimo o neposrednem vplivu videokulture na sodobno literaturo?

Kaj pišete? Na to vprašanje mi že vsak(a) drug(a) mlad(a) slovenski(a) pisatelj(ica) odgovarja, da piše kratko prozo. Kako dolgi so vaši teksti? Z odgovorom, da petindvajset ali trideset strani, smo že pri tistih starokopitnejših in marljivejših, kajti večina piše še krajše prozne enote; pomislimo samo na berljivo, spretno pisano prozo Andreja Moroviča v *Potapljačih* (1992) in na dolžino njegovih zgodb. V tem besedilu nas zanima izključno poezija in njeno kontrastno, novomedijsko, "digitalizirano" ozadje (če bi se lotili literature nasploh, bi nujno morali pogledati predvsem prek "luže", k ameriški fikciji in metafikciji), zato puščamo prozo pri miru in se usmerjamo samo k pesmim in njihovemu kontrastnemu ozadju, modeliranemu z vplivi video kulture. V zvezi s poezijo, in sicer sodobno, recimo kar poezijo 80. in 90. let tega stoletja pa je smiselno predvsem vprašanje, ali, recimo kar agonija "logocentričnih narativnih struktur" (Schulte-Sasse), povzročena z vplivi videokulture in novim feelingom, modeliranim z ritmom informatičnih naprav (gadgets), v resnici sploh zadene pesem, jo transformira in eksplicitno okuži z logiko videospota?

Omenili smo že tisto razsežnost glasbenega videospota, ki se usmerja h gesamtkunstwerkovski dramaturgiji in ki si domiselno "sposoja" tudi postopke umetniških avantgard. Pri videoklipu gre za tendenco digitalizacije v smislu dematerializacije slik, njihovega divjega prehajanja iz ekstrema v ekstrem in miksanja (mediatizira se konture in s tem avtoriteto stvari), vendar pa so tukaj v igri tudi postopki, ki jih je že davno pred začetki vizualne medijske produkcije razvila umetnostna zgodovinska avantgarda. Peter Weibel, ki je skupaj z Veruschko Body uredil zbornik *Clip, Klapp, Bum* (Od vizualne glasbe h glasbenemu videu), meni, da se v "kulturi klipov" stapljajo številne zvrsti in različni mediji, kajti v zgodovini glasbenega videa je "inkorporirana zgodovina sinestetičnega sna z barvnimi in svetlobnimi orglami, z njenimi inštrumenti, slikami in glasbenimi študijami, zgodovina avantgardnega filma, plesnega filma, muzikala, karikature, risanke, stripa, specialnih učinkov, light showa, reklamnega filma, koreografije, mode, scenografije, rokovskega filma, stylinga, digitalne umetnosti, make-upa, seksa, glasbenega filma, elektronskih naprav, vizualne glasbe, rokovskih koncertov, čarovništva, šova, varieteja, umetniških gibanj futurizma, dadaizma, nadrealizma, Bauhauasa, abstraktnega ekspresionizma,

poparta, Fluxusa, hepeninga, performancea, modne fotografije, baleta.¹¹ Glasbeni videospot miksa "vse živo", naklada, šokira, kaže več, kot je kazati mogoče, fascinira s prehodi vsega v vse in divjo vizualno "zgovornostjo". Pri njem gre za nasičeno video površino in za divje miksanje (in s tem nevtraliziranje, posploševanje, mehčanje, dematerializiranje) kar se da heterogenih stvari. Video zato ni linearno narativen, temveč so njegove miksanje avdiovizualne informacije, ki šokirajo sprejemnika, "udarjajo" po njem in ga taktilno nervirajo in hkrati stimulirajo, dostopne asociacijskemu postopku.

Je s temi lastnostmi (glasbeni) videospot kot, metaforično zapisano, "kilovat sodobne vizualne kulture" tuj in sovražen sodobni poeziji? Ni. Zakaj ni? Na to vprašanje bi nekateri lahko odgovorili negativno že s sklicevanjem na različnost medijev, z opozorilom na razliko med logiko verbalnega in slikovnega v smislu, da logika slike ne more načeti ali celo minirati besede v smislu logosa, ki temelji na njej, se pravi spričo posebno kodirane semantike, pisec tega ešaja pa misli, da videoklip ne ogroža poezije, tudi če skušamo sodobno pesem opazovati v kontekstu video kulture in z njenimi merili. Sodobno pesem? Tu je treba biti fenomenološko natančen in se vprašati, katero sodobno pesem? Pri tej oznaki gotovo ne mislim na neoklasicistično, "večno" usmeritev enega dela današnje poezije, ki soobstaja z drugimi tokovi, temveč na tradicijo pesništva, ki nadaljuje iskanja Baudelaira in Mallarméja, Pounda in Elliota, Trakla in Celana, ki – čeprav gre pri njej za velika imena in različne jezikovne, časovne in nacionalne kontekste – tudi gradi na samo krhkih, slabo obstojnih narativnih strukturah in uporablja zelo različne postopke, registre, kode in elemente. Omenjeni pesniki, ki so neverjetno "okužili" sodobno poezijo, so pisali pesmi, ki tudi zahtevajo asociativno kombinatorično recepcijo, prav tako pa izrazito taktilno šokirajo sprejemnika in ga ne usmerjajo le k branju (linearno potekajočemu, od stiha do stiha) in poslušanju pesmi, temveč tudi h gledanju pesemskih organizmov, pesemskih "slik".

Tudi na Slovenskem številni pesniki (od T. Šalamuna, A. Ihana in I. Svetine do B. A. Novaka, A. Medveda in J. Potokarja) pišejo pesmi, ki zahtevajo svojevrsten vizualni napor, kajti oblikujejo v tradiciji, za katero je značilno, da je slišanje pesmi (ali pa enostavno branje od prve do zadnje vrstice) preprosto premalo. To ni roman, ki ga prebereš, ampak je sodobna pesem, ki jo moraš večkrat *pogledati*. Brati, poslušati in videti hkrati. Se pravi, ne brati v smislu enostavnega zaporednega prehajanja od stiha k stihu, ampak brati na način, ki zahteva pogosta vračanja k prejšnjim vrsticam, branja nazaj in počez, recimo kar diagonalno obliko branja in tudi poslušanja verzov po sporednicah in navpičnicah. Tudi sodobna pesem si že sto let prizadeva po gesamt-kunstwerkovski optiki, tudi v njej hoče biti zgščeno zbranih veliko verbalnih, figurativnih in avditivnih informacij, tudi takšna pesem hoče, recimo kar taktilno zadeti bralca – poslušalca – gledalca.

¹¹ *Clip, Klapp, Bum (Von der visuellen Musik zum Musikvideo)*, Koeln 1987, str. 275.

Sodobna pesem, ki si to oznako zasluži, se namreč utemeljuje in dviga na bogati tradiciji svetovne poezije, znotraj katere je laboratorijska izkušnja raziskovalnega dela s pesemskimi gradivi. Glasbeni videospot, mišljen tudi kot oblika, ki ima v smislu omenjene Weiblove definicije nadvse kompleksno zgodovino, se je sodobni poeziji že dogodil. Pesem je eno, video medij nekaj drugega, vendar je postopke, značilne za drzno manipulacijo s konstitutivnimi elementi pri videu, že davno aplicirala in preigravala tudi sodobna poezija (seveda na svojem, diskurzivnem področju), še posebno v svojih avantgardističnih in neoavantgardističnih usmeritvah ter pri t. i. konkretni poeziji. Glasbeni videospot lahko revolucionira dramaturgijo in montažo pri televizijskih nadaljevankah in filmih, tudi si težko predstavljamo, da bi svečeniki te oblike množično zapuščali zaslone s programi MTV in se zbrano selili med bralce Bratov Karamazovih in Ane Karenine, vprašanje pa je, ali je sploh kaj zadrege, če gledalci zgoščenih, slikovno in sporočilno nabitih videoklipov "zamenjajo teritorij" in začno, ne bom zapisal brati, temveč gledati in poslušati pesemske strukture, ki sta jih – posezimo na nemško jezikovno področje – proizvedla pesnika Eugen Gomringer in Ernst Jandl.