

## Brane Senegačnik

### Poezija in ekspresija v kontekstu medijske estetike

Za začetek razmišljanja o položaju, smislu in razmerjih poezije (predvsem slovenske, kolikor je ta specifikacija relevantna) bi lahko optimistično, samozadovoljno in malce konvencionalno navedli znamenito tezo T. S. Eliota o pomenu tradicije za pesniško ustvarjalnost in njenem medsebojnem razmerju, ki jo je postavil v slavnem eseju *Tradicija in individualni talent*. Zaradi notoričnosti teze ne bomo navedli v citatni obliki, ampak povejmo, da gre Eliotu za to, da je pozicija ustvarjalca umeščena v sekundarno, drugotno naravo, da literarnemu ustvarjalcu dostop do življenja in življenje samo pomeni predvsem literatura v etimološkem pomenu, se pravi svet črke, Gutenbergove galaksije, knjige. Ta zanj edini relevantni svet pa je v nenehni interakciji z živahnim tokom ustvarjalnosti; kot določa tradicija referencialni okvir, idejni arzenal in prizorišče žive literature, pa ta s svojimi deli spreminja njeno konstelacijo in preustvarja svoje pogoje. To razmerje temelji na predpostavki o nevprašljivosti tega sveta oziroma na gotovosti koncepcije literature kot sveta, ki je priznan segment celotne duhovne dejavnosti, pogosto pa še prav posebej odločilna, odlikovana kulturna institucija. Seveda obstaja za Eliota neka meja literature, zunanja (duševna, duhovna) realnost, ki pa jo šele jezikovna realnost artikulira, kodira in vključuje v horizont kulture, ki je tako najprej in predvsem jezikovna, simbolno posredovana. Dejansko obstojita človeška kulturnost in duhovnost v vzpostavljanju razmerij in vključevanju realnosti v komunikacijske sisteme, v igro, kjer ima vsaka stvar svoj glas. Takšne zmožnosti pa jezik nima že na sebi, ampak jo ustvarja prav jezikovna večšina, *métier*, kot pravi *Eliot*. Resnično večji jezika, pravi ustvarjalci jezikovne realnosti, so seveda pesniki, ki jim tako pripade tudi posebna vloga pri kreiranju zavesti, kulture, duhovnosti. Spremenjena struktura zavesti, ki je plod drugačnega izkustva realnosti, seveda ni samo posledica gibanja jezika kot avtonomne entitete. Ne gre za gnoseološki primat pesništva v »igri detekcije« jezikovnih zakonitosti, ki bi bile nekaki vrhovni zakoni sveta. Vendar je mogoče v avtonomnosti literature vselej prepoznati neko trdno ontološko osnovo, substancialno jedro, koherenco, ki jo

dobe elementi nejezikovne realnosti v gibanju urejene literaturne strukture. V tem smislu so tudi na videz življenjska vprašanja literature samo različni vidiki problematizacije njene vsebine, ne pa njenega ontološkega temelja, njenega obstoja kot kulturne institucije. S tem v zvezi lahko pritegnemo razpravo Aleša Debeljaka *Umetnost in ideja modernosti*, ki je izšla v *Literaturi*, št. 1, 1989. Esej je predvsem prikaz formiranja zavesti o modernosti, bistven del pa je pri tem posvečen razmerju med umetnostjo, ki v določenem obdobju — 18. stoletju — postane avtonomno področje, na katerem poteka proces duhovnega ustvarjanja, in družbeno realnostjo. Za nas nista toliko zanimiva dokaj podroben pretres in inventivna analiza osnovnih postavk, pač pa očitno dejstvo, da je *literatura ves čas ohranjala status nezvedljive in relevantne dejavnosti*. Instruktivna je razlaga razlike med modernizmom in avantgardo: če gre pri prvem za idejo revolucionarnega obračunavanja s predhodnimi stili, formalnimi postopki, za perpetuacijo inovacije, ki pa se strogo veže na avtonomni prostor umetnosti, avantgarda zlomi okvir te avtonomnosti in skuša uresničenje svojega projekta prenesti v družbeno realnost. *Literarni modernizem* je torej preoblikovanje jezikovne in umetniške realnosti *znotraj konteksta celotne družbe in njenih institucij*, v svojem gibanju konstitutivno spojen z ohranjanjem posebnega prostora umetnosti. Končni cilj avantgardnega projekta — estetizirano življenje — pa implicira protislovnost tega posebnega prostora. Njena perspektiva je zato zahtevala opustitev imanentno umetniških postopkov in njihovo nadomestitev z družbeno akcijo. Od tod je seveda treba razumeti način organizacije, delovanja in manifestativnost avantgard (strukturno ujemanje s političnim revolucionarstvom vseh vrst), pa tudi njeno dejansko povezavo s politiko. Zanimivo pa je, da je izhodišče avantgardne akcije kljub temu, da je le-ta implicirala njeno ukinitve in s tem nesmiselnost, še vedno umetniška praksa. Perspektiva avantgardistov je v skrajni točki predvidevala *ad absurdum stopnjevano in razširjeno veljavo načel umetnosti*.

Modernizem je v svojih pojavnih oblikah postavljala nova vsebinska vprašanja, ki so se kazala nedoslednemu očesu za eksistencialna. Avantgarda je bila radikalnejša toliko, kolikor je progresizem modernističnega pojmovanja umetnosti skušala napraviti po povsem drugi poti za vrhovni princip. Relevantnost literature je bila tako vseskozi vsaj ohranjena.

In kako je s problematičnim obdobjem, ki se ga v glavnem skuša zajeti z oznako postmodernizem? Skušajmo se tako približati neki zadovoljivi formulaciji, ki bi nam pomagala pri osnovnem problemu: opredelitvi stanja sodobne slovenske poezije. T. S. Eliot je s svojimi pesniškimi in teoretskimi deli ustvaril eno od temeljnih paradig modernistične umetnosti (literature) in predstavlja tako rekoč neizogibno referenco pri razglabljanju o literarnih kanonih 20. stoletja. Mislim, da se pri tem njegov pomen ne omejuje zgolj na konstituira-

nje aktualnih, v njegovem času zanimivih in atraktivnih formalnih pravil in idejnih impulzov, ampak se kaže, tako kot je to pogosto pri epohalnih avtorjih, v obliki korenitih in trajnejših posledic za vlogo in razumevanje literature. Čeprav nekateri teoretiki (L. Fiedler) trdijo, da se postmodernizem začenja šele z izstopom iz *Eliotove* cerkve, z opustitvijo njegovih dogem, in drugi, pedantni analitiki formalnih postopkov in stilnih značilnosti, ostro ločijo med načini *postmodernistične* in *Eliotove* pisave, pa ostaja dejstvo, da se institucija literature, kakršna kasneje doseže vrhunec, razvije prav z *Eliotom*. Gre za literaturo, ki nastaja in živi iz literature, ki tvori sklenjen krog, se napaja iz lastnih referenc in sploh ne potrebuje neliterarne realnosti. Izhodišče te literature ni identično z larpurlartističnim konceptom samonamenske umetniške produkcije, ampak se zapre vase zaradi obilice že obstoječe literature. Samozadostna literatura je zato seveda začela nahajati probleme predvsem znotraj sebe: nemožnost avtentičnosti, principa renovacije, neposrednosti. Ta avtoblokada pa je izključno ukvarjanje z mikrokozmosom, ki je povsem zadoščal za inspiriranje piscev. Vendar pa se v epohi postmoderne, postindustrijske družbe odločilno spremeni njen makrokozmos: odnos družbe in umetnosti in predvsem umetnosti in literature kot njenega segmenta, o čemer bomo še obsežneje spregovorili.

Zdaj postane problem umetnost sama, struktura fenomenov, ki jih estetiške teorije vpisujejo v kategorijo umetniškega. Tu sovpadajo tako raznoliki projekti, gibanja, smeri, individualni poskusi, da ni mogoče govoriti samo o pluriverzumu umetniških postopkov, v katerem bi še obstajala neka sorodnost, povezava ali vsaj koherenca dialektično zoperstavljenih oblik umetnosti, ampak so te vse bolj naključno navzoče in vpotegnjene v gibajočo se strukturo, ki jo zelo učinkovito povzema Deleuzova in Guattarijeva kategorija *rizom*. Pojem označuje nestabilnost, nestalnost fenomenov, ki dobivajo svojo identiteto šele v rapidnem tempu, ki je bistvena »ontološka« poteza, kategorija sveta postmoderne. Med predmeti in pojmi ni več niti osnovne, najsplošnejše vezi, identitete, ki jo je še označevala npr. Heideggerjeva bit, ostaja samo še *nominalističen povzetek teh razmerij v obliki veznika in*. Raznolikost, posebnost, nezvedljivost in popolna enakovrednost posamičnih fenomenov so tako radikalizirane ad extremum.

Z nekega manj spekulativnega, bolj sociološko opredeljenega in praktičnega vidika pa je to vrednostno uravnalovko in na videz benigni značaj umetnostne fenomenologije treba postaviti pod vprašaj. Niveлизacija različnosti, zahteva po opuščanju vrednotenja in gibanje, »speed« kot edina ustrezna življenjska forma so postali odločna podlaga za reformacijo umetnostne avtonomije. Za podobo sodobnega sveta je bistveno, da se giblje in na ta način šele obstaja kot medijski pogon planetarnih in vse bolj tudi kozmičnih dimenzij (sateliti, fotoni). Takšna trditev gotovo ni pretirana in zgolj preudarjanje ali celo absolu-

tizacija socioloških aspektov, saj se ekspanzija novih komunikacijskih tehnik in načinov dejansko zajeda v vse pore družbenega in osebnega življenja in se zelo usodno tiče njegovih pogojev in oblik. Nedvomno se velik del zelo različnih teoretskih raziskovanj — različnost je tu mišljena predvsem konceptualno, seveda pa gre tudi za številne raznovrstne segmente znanosti — posveča fenomenu komunikacije, medijev, kibernetike, ker mu pripisuje odločilno vlogo pri oblikovanju znanstvene, pa tudi eksistencialne, bivanjske problematike in sploh določa način in smiselnost postavljanja takšnih vprašanj in odgovorov nanje. Vprašanja umetne inteligence so postala zelo pomembna topika filozofije, ki se ukvarja z analizo procesov mišljenja (Turingov test, Searle) in razlikovanjem med človeško in umetno, računalniško obliko mišljenja, oziroma s potencialnim izenačenjem obeh in nadomeščanjem človeškega z učinkovitejšo kompjutersko tehniko. Tu lahko dodamo tezo, ki nam bo kasneje, ko jo bomo povzeli v poglobljeni obliki, služila kot eden od temeljev argumentacije. Osnovna podlaga za silogizem, na katerem temelji funkcioniranje medijskega vesolja, je namreč prav v možnosti totalne formulacije fenomenalnega, v njegovi redukciji na predvidljivo. Sistem logičnih pravil je tako ključ za »razumevanje« in racionalno obvladovanje vsega potencialnega (neskončnega), ki je subsumirano pod kategorijo realnega. Nekoliko drugačna je razlaga sociološko orientirane analize, ki vsaj pri poglavitnih že skorajda klasičnih avtorjih izhaja iz dovršenega dejstva sveta kot totalitete medijev. *Baudrillardova* teza o zamenjavi sistema objektov, »refleksivne transcendence zrcala« in historičnega prizorišča z »neodsevno površino komunikacij«, s kozmično komunikacijsko mrežo, je seveda povsem ekspliciten povzetek teze o medijski ekspanziji, ki spreminja kontekst človekovega gibanja in reformira tudi njegovo zavest. V svetu torej ni več nikakršne transcendence, globine, niti odsevnosti, ki bi ustvarjala večdimenzionalnost (večplastnost) pojavov, ampak obstaja samo še neodsevna informacijska površina, sploščena realnost, ki jo imenitno izraža — po načelu sinekdohe (*pars pro toto*) in metafore — televizijski ekran. Seveda ni nepomembno, da to informacijsko vesolje ne pomeni demokratiziranega komuniciranja, možnosti za vse in vsakogar, da se uvrsti v komunikacijski krog in nemoteno izkorišča njegovo funkcionalnost oziroma da, širše vzeto, zavzame mesto v novi ontološki strukturi. Prav pojav neomejene in zato do nepreglednosti razmnožene komunikacije, ki je tisto, po čemer stvari so, ustvarja notranjo blokado in nemožnost popolnega, sklenjenega kroga. Interference, trki, preglasanje, nerazpoznavnost in prevelika količina informacij, ki onemogočajo doseči smisel komunikacijske družbe, so hkrati tudi pokazatelj potrebe in izraz zahteve po novi koncepciji komuniciranja.

Če si dovolimo malce svobodnejšo interpretacijo, lahko podpremo doslej povedano tudi s temeljnimi postavkami pisca odmevne razpra-

ve *Condition postmoderne*, Jean-François Lyotarda, enega najpomembnejših tvorcev duhovnozgodovinske podobe postmoderne. Tematizacija in izpostavljanje dejstva, da je temeljna dejavnost človeka v sodobni (postmodernej) epohi proizvajanje nehumanega, navezanega na planetarno omejen prostor, ker gre za produkte, ki ne obstajajo le v zemeljski sferi, ampak v vsem vesolju, pomeni prej kot kaj drugega pesimistično misel, da preboj na videz tako nepremostljive meje, kot so planetarni pogoji obstoja, implicira transformacijo humanega in s tem bolj ali manj njegovo izničenje. To dejstvo je — povsem logično vzeto — evidentno in tako onstran nostalgičnega humanističnega pogleda oziroma presega apriorno parcialni pomen, ki je usojen tako rekoč vsaki tezi v mreži zgolj subjektivnih vidikov. Če posežemo po standardnem instrumentariju opredelitev postmoderne, je nujno navesti še eno zelo specifično karakteristiko: njeno duhovno raznolikost, razpršenost, ki se najočitneje razbira v sopostavljenosti, neodvisnosti in medsebojni povezanosti mnogovrstnih fenomenov. Pri tem je seveda v prvi vrsti treba poudariti, da so radikalizirani principi relativnosti, simulacija in »računalniška« nestalnost predmetov omočili tako praktično izvedljivost, kot tudi ustvarili duhovno ozadje, reformirali človekovo senzibilnost za možnosti neskončnih, najbolj nemogočih in presenetljivih kombinacij, fantastičnih, norih in permanentno spreminjajočih se kompozicij raznoterih elementov. S tem je bila podprta in ohranjena, čeprav nekoliko redefinirana *logika novega*, ki je vedno že boljše novo in katerega diktat je osnovni imperativ in vodilo vse ustvarjalnosti. Zanimive so tudi na videz paradokсне konstelacije duhovnih pojavov. Ob ekstremni specializiranosti sofisticiranih tehnologij mišljenja, ki jih v temelju karakterizira odsotnost apriornih dejstev in metodološka redukcija, ki izključuje kakršnokoli poziviteto — ta je nujno diskvalificirana kot »ideološka« (kar je treba razumeti tako, kot je zapisano, v narekovajih) —, srečujemo socialno, religiozno, utopično, etično, ekološko ali kakorkoli že opredeljene skupine in gibanja. Njihova koncepcija je bodisi politične bodisi sektaške in obredne narave, dejstvo pa je, da izhajajo ta razmeroma razširjena gibanja iz načelnega posedovanja resnice, iz zavestne substancialnosti, ki je lahko rehabilitiran relikv duhovne zgodovine ali pa — kar je sploh izrazito konjunktorno — instantna komplikacijska tvorba. Najbrž ni nepomembno, da je mogoče najti med omenjenimi ekstremi zelo veliko povezav oziroma da je presečna množica teh pojavov prav bistveni moment, prava optika časa. Sinteza intelektualnega, ki je v okostenelem akademizmu ostalo brez orientacije in življenjskih impulzov, in gibanj, ki so se konstituirala na osnovi združujočih angažmajev, je lahko razumljena na več načinov. Najprej pade v oči nekaka nezadostnost obojega in potreba po medsebojni komplementarizaciji. Prepričanje, da je moment etičnega angažmaja, ki so ga ponujala zlasti politična gibanja, bistveni vzrok tega spoja, je izrazito

prevladujoče in hkrati tudi njegova moralna potrditev. Ni pa se odveč vprašati, če ni takšnih povezav omogočila neka inherentna sorodnost, prikrita paralelnost: ekskluzivizem racionalnega na eni strani in sektaški značaj skupin, ki so se zavestno marginalizirale ali zoperstavljale družbi, se namreč pokrivata v nekritični gotovosti v metodično pravilnost oziroma etično vrednost in tako tvorita zelo učinkovit okvir neke v bistvu statične življenjske forme. To dejstvo se bistveno ne spremeni, če privrženost skupini in trajnost ciljev zamenjamo s težnjo po občutenju, po trenutni iluziji osebne blaginje, zdravja in psihične gotovosti, kot pravi *Cristopher Lasch* v svoji knjigi *Culture of Narcism*. Lasch takole opisuje spremenjeno, »terapevtsko« klimo sodobnosti in izgubo človekovega občutka zgodovinskosti, ki ga nadomešča občutek stalno rojevajočih se trenutkov: »... ljudje se ukvarjajo s strategijami doživetja, z ukrepi, s katerimi lahko podaljšajo lastno življenje, ali s programi, ki zagotavljajo zdravje in duševni mir.«

Ti spremenjeni pogoji so, kar je za nas seveda bistveno in k čemur se sedaj vračamo, bili usodnega pomena tudi za estetiko in omenjeno reformacijo avtonomnega področja umetnosti. Segment družbenega življenja, ki ga je po tripartitni razsvetljski delitvi na znanost, moralo in umetnost prevzela slednja, je v določenih zgodovinskih etapah bil bolj ali manj nevprašljivo razslojen na posamezne zvrsti umetnosti, ki pa so izhajale iz skupnega estetskega zasnutka, skozi katerega se je vzpostavljala koherenca umetnostnih fenomenov. Samoostojna institucija literature, katere avtonomija je sicer rezultat primata znanstveno-racionalne metode, ki si v 18. stoletju osvoji odločilno vlogo, je, kot smo videli, lahko nemoteno funkcionirala oziroma se je kasneje ukvarjala s problemom, da sama sebi križa pot, z dejstvom avtoblokade, iz česar pa je po barthovsko črpala življenjske impulze in ohranjala svojo avtarkično, ciklično eksistenco. Lahko bi trdili, da takšna pozicija ni izhajala predvsem iz refleksije literarne specifičnosti, bistva literarnega, in da je bila pogosto oprta na sodobno filozofsko problematiko, čeprav je šlo večinoma za nepremostljivo heterogenost obeh. Vsekakor pa je z razvojem sveta v medijsko strukturo prišlo — za hrbtom samozadovoljne literarne produkcije — do vznika izredno številnih in raznolikih novih panog umetnosti, ki so s svojim razvojem pripomogle tudi k spremembi recipientove senzibilnosti in k uveljavitvi novih trendov v estetiki. Umetnost videa in laserja, umetnost simulacije in digitalizacija so predvsem »kot predpostavka univerzalne simulacije« povzročile estetizacijo dejanskosti same, ali kot pripominja *Baudrillard*: »Umetnost je torej mrtva, a ne samo zato, ker je mrtva njena kritična transcendenca, temveč ker se je realnost sama ... spojila s svojo sliko.« Matematični modeli simulirajo resničnost in tako nadomeščajo predstavitev resničnosti oziroma izražanje te resničnosti z individualno domišljijo. Novi estetski fenomeni, ki prestopajo avtonomno področje umetnosti, so po eni strani zapolnili pro-

stor, zasitili recepcijske zmožnosti, še pomembneje pa je, da so povzročili bistven premik v dejanskosti, s čimer naj bi, vsaj po besedah najbolj vnetih pristašev novega in vsesplošne artifikacije, bili odvzeti konstitutivni elementi klasične, reprezentativne umetnosti, kamor sodi tudi literatura in z njo poezija. Posamični, bolj aplikabilni načini produkcije lepega so izkoristili medijsko mrežo za svoj razmah, številni pa so nastali prav kot ustvarjalnost na novo ponujenih možnostih, ki jih prinašata digitalizacija in računalniška tehnologija. Na ta način se seveda postavi pod vprašaj koherentnost umetniškega, točka, v kateri še obstaja identiteta umetnostnih fenomenov, s čimer pa postanejo vprašljive tudi vse tradicionalne kategorije, saj se relativizira sam pojem umetnosti oziroma možnost govorjenja o umetnosti. V orisanih pogojih postanejo koncepcije, po katerih je umetnost drugo realnosti, njej zoperstavljena totaliteta ali pa totalna kritika realnosti, seveda nemogoče ali pa vsaj nekako odvečne.

Položaj pesniške ustvarjalnosti na Slovenskem je v dobi planetarne vasi v glavnem seveda identičen, čeprav ne nujno na ravni zavednega. To pomeni, da so nove aporetične situacije in problemi še kako relevantni in označujejo možnost in podobo obstoja literature, čeprav je »literarna zavest« (literati) ne artikulira, in fungirajo potemtakem kot neka »nasebna resnica« literature, ki je njena nereflektirana dejanskost. Precejšen del (zlasti starejše in srednje generacije) pesnikov in pisateljev zaznamuje v tem pogledu intelektualna inercija, potopljenost v prividno gotovost tradicionalno visoko vrednotene institucije literature. Zanesljiv pokazatelj tega je ostanek prepričanja v narodnotvorno funkcijo literature, ki — čeprav še posebej danes ne moremo mimo te njene etične kvalitete — omogoča zamenjavo literarnega s političnim angažmajem. Potencirana apatija določenega segmenta piscev pri njihovi primarni dejavnosti, pisanju literature, rezultira v intelektualno minorni, čeprav moralno upravičeni narodnostno politični dejavnosti. Seveda pa ostaja dejstvo, da je duhovni horizont teh literarnih krogov nevzdržno ozek in da so pri tem, ko se delajo, kot da vseh novih bistvenih vprašanj sploh ni, kot da jih presegajo z — mimobežnim — patosom tradicionalnih poklonov literaturi, nujno obsojeni na neuspeh, ki ga označuje zmanjšanje intelektualne, emocionalne in še kakšne vznemirljivosti.

Temu nekako nasproti stoji diskurz strogo organiziranih krožkov (zlasti psihoanalitično usmerjeni intelektualci, Društvo za teoretsko psihoanalizo, ki predstavlja agens in teoretski background tega pola) in vse bolj uspešne tvorbe populistične kulture. Močna kohezija, ki obstaja »na tej strani«, je osnova izredno samozavestnega in hitrega širjenja populizma, saj se s sofisticacijo, ki mu jo namenjajo »visoki intelektualci«, kot je Slavoj Žižek, in instant teoretiki, kot sta Marcel Stefančič junior in Tadej Zupančič, ustvarja vtis, da gre za edino mogočo avtentično formo, v kateri se izraža ta čas. Provokativna sim-

bolika, misticizem in sektaštvo, s katerimi je NSK-ju uspelo ustvariti paradigmo mostu med populistično fascinacijo in možnostjo izčrpnih intelektualističnih interpretacij, so se v trenutni konstelaciji spojili z novimi trendi in inkorporirali v duh časa (ki so ga tudi sopro izvedli). Obstojnost te atmosfere izhaja iz dejstva, da »elitno« jedro, ki v eni sapi rado očita elitizem nasprotni strani (visoki umetnosti) in se proglša za edino »resnično duhovno aristokracijo« (Žižek), nudi »banalnemu« ustrezno intelektualno mistifikacijo, podlago za produkcijo, in sankcionira neskrupulozno konzumacijo teh produktov. Mislim pa, da notranje protislovje kljub svoji konstitutivni, ohranjujoči dialektiki pomeni izginjanje kritične zavesti v absolutizirani teoriji žanrov in regresijo v nove oblike normativne estetike.

Vrnimo se k vprašanju o možnosti umetnosti v zgodovinskem trenutku, ko se pojavi univerzalna simulacija, ki pušča sledove tudi v strategiji pisanja literature, npr. v obliki metafizijske književnosti ali minimalistične estetike. Predvsem naj bi veljalo, da je »nesmiselno še naprej utemeljevati umetnost na fragmentu, subjektovi zasebni svobodi, nepredvidljivem in kaotičnem« (Janez Strehovec: *Fragmenti o umetnosti v postmoderni, Problemi—Literatura*, št. 1, 1987). Vse to je, kot smo že povedali, posledica spremenjenega razmerja med umetnostjo in njenim okoljem, dejstva, da se je hkrati s tem, ko je šla umetnost in extenso in se je družba začela intenzivno artifizirati, ko so se spremenile makrokozmične razsežnosti umetnosti, prestrukturiral tudi njen mikrokozmos. Popolna formulacija jezika, dosledna redukcija na jezikovna pravila, kjer je »vse mogoče, a nič nepredvidljivo« (Sherry Turkel), načini fascinacije in simuliranja so tiste bistvene teme, ki naj bi zamenjale razprave o subjektovi svobodi, avtentičnosti izraza, nepredvidljivosti, jezikovnem mojstrstvu in podobnem. V prid jim govorijo lastna učinkovitost in planetarne (po potrebi pa tudi medplanetarne) medijske dimenzije, v katerih se realizirajo. Proti tej optimistični postavki sta — kljub morda voluntarističnemu videzu — mogoča vsaj dva ugovora. Prvi se lahko tiče oblike simulacije, ki je kot popolna računalniška simulacija vezana na določena pravila igre, določene zmožnosti, in kot taka priklepa človekovo imaginacijo na določene predpostavljene modele, oziroma poteka za razliko od literarne *veliko bolj posredno* (prek tastature in operacij, ki so mnogo bolj samostojne, neodvisne in različne od podob na ekranu, na primer besede in podobe v metafori).

Zlasti pa je pomembno dejstvo, da se literatura in poezija dogajata v govorjenem, živem jeziku v vsej njegovi mnogoplastnosti in zgodovinskosti. Jezik je tako neizmerna mreža pomenov in konotacij, ki na zvočni, semantični in skladenjski ravni učinkujejo mimo dogovorjenih pravil, *tako da ta pravila reorganizirajo*. To je še posebej značilno za poezijo. Jezik se, skratka, tvori skozi svoje prakticanje. Za pesnika je danes neizbežno, da se zaveda teh dejstev, da ta zunanji



rob poezije, njeno mejo in okolje ponotranji in napravi za njeno vsebino. Seveda se to dogaja predvsem na ravni zavesti, miselnega obzorja in širine senzibilnosti in ne pomeni, da bi bilo treba poezijo kot tako opustiti in preiti k pisanju estetskih meditacij. Za pisanje poezije je odločilen ponoven premislek njenih bistvenih značilnosti, njenega razmerja do jezika.

### Ekspresija

Današnja relevantna poezija je večinoma lirski, ekspresivna in je tako določena z vsemi značilnostmi »projekta ekspresije«. Za prikaz tega se bomo opirali na razjloge in argumentacijo Igorja Zabela (*Boj z besedo*, spremna beseda h knjigi *Na srcu zemlje* Radeta Krstića). Zabelu gre sicer predvsem za interpretacijo proznih tekstov, vendar se ekspresija in njene zakonitosti vsaj toliko tičejo tudi poezije. To potrjuje tudi dejstvo, da se *Zabelova* interpretacija nanaša na prozno zbirko enega pomembnejših slovenskih pesnikov, čigar proza je po njegovi lastni (Krstićevi) razlagi bistveno sorodna s pesniškimi teksti.

Ekspresijo torej opredeljuje temeljna heterogenost med izrekanim in izrečenim oziroma med tem, kar hočemo sporočiti, in tem, kar dejansko sporočimo. Ta različnost je konstitutivna, ne zgolj stvar napake ali pomanjkljivosti pri sporočanju. Prav tak postopek pa je hkrati tudi nujen: za literaturo ni druge poti (ali, če hočete, načina bivanja, modalitete) kot jezik. Problem je v tem, da je jezik s svojimi imanentnimi zakonitostmi in življenjem (torej kot avtonomna entiteta) v bistvu posrednik pomena in njegova zamračitev, prepreka na poti do njega. Ekspresivni teksti so paradoksalni, ker se ves čas trudijo sporočiti že znano, tisto, za kar se predpostavlja, da je bralcu že znano. To je mogoče samo tako, da bistveni namen ekspresivnega teksta ni posredovanje nove informacije in da ga ne stimulira gnoseološka strast, ampak mu gre za ozaveščanje že danega. Še bolj pomembna pa je »narava« izrekanega: literatura (poezija) ne izreka kake pozitivne danosti, resnice, ampak ji gre za to, da bi omogočila nov pogled na že znano, novo dojetje sveta. Zabel tu govori o eksistencialnem uvidu, o ozaveščanju, perspektivi, ki se človeku razkrije, vendar nikoli dokončno, saj nikoli ne ostane transparentna, ampak pulzira, se razkriva in zakriva. Poezija je torej boj z besedo, prisvajanje tega uvida, točke, s katere gledamo. Takšen uvid seveda ne more biti opisan z nekega zunanjega metapoložaja določno, ampak zgolj metaforično, in to tako, da se metaforičnega jezika ne oblikuje in ne bere po nobenem določenem ključu. Spoznanje, ki ga prinaša uvid, je točka molka in ne potrebuje besed. Mislim, da je osnovna aporija ravno tu: kako je mogoča literatura kot pot. Literatura se je namreč izkazala za pot do točke molka, posebne eksistencialne perspektive — pot, ki je na cilju sicer brez pomena, ker pa nismo nikdar zares na cilju, ampak se tja

samo povzpne in ga znova zgublamo, boj z besedo ohranja svojo aktualnost in pomen. Eksistencialni uvid je v svoji neprekoračljivi konkretnosti, zasebnosti, vendarle vselej jezikovno posredovan in ga potemtakem zadeva kritika modernističnega redukcionalizma na imanenco, na pojavnost (kar je v bistvu dediščina Heglove misli o sovpadanju resnice in poti do nje). Tovrstne očitke sicer v nekem smislu izpodbija poetična praksa, ki z nenehnim moduliranjem in »osebnimi jeziki«<sup>1</sup> utemeljuje in opravičuje »govorjenje o vedno istem«, vendar je vprašanje še nekaj drugega: kako lahko pesniška beseda, ki je nekaj jezikovnega, pripelje do nečesa, za kar predpostavljamo in verjame-mo, da je povsem heterogeno, nejezikovno. Odgovor na to je mogoče prav v načinu formiranja in bivanja pesniškega jezika. Rekli smo, da gre literaturi oziroma poeziji za metaforiko zato, ker zanjo ni bistveno povedati nekaj novega, posredovati nova spoznanja, ampak vzpostaviti nov zorni kot, odpreti drugačen pristop do realnosti. To pomeni, da *skuša jezikovno nedosegljivi predmet pokazati v njegovi nedosegljivosti*. Pesniški jezik ni kodiranje nekega realnega (trajnega) predmeta, ker izrekano ne obstaja na tak način in ga njegova pulzirajoča modaliteta trga iz območja stalnosti, razvidnosti. Pesniški jezik prav s tem, ko v bistvu vedno govori nekaj drugega od tega, kar govori na videz, pušča prostor, ustvarja posebno razsežnost svojega učinkovanja. Ta obstaja prav v sami različnosti dobesednega in mišljenega, v manku znotraj Drugega (kjer naj bi naleteli na polnost Absoluta), kot bi to formulirala lakanovska psihoanaliza, ali pa v nezaključljivi polnosti stvari, če hočemo povedati bolj v duhu pesniške zavesti, ki zatrjuje, da se stvari bolj dogajajo, kot pa (statično) so. (Ta nedovršenost, dogajalnost, »življenjskost«<sup>2</sup> predmeta izrekanja, »stvari same«, »absoluta«<sup>3</sup> so izraz drugačnega dožemanja tistega, kar s shematiziranjem in potrebo po subverzivnosti obremenjena psihoanaliza označuje z odskakovanjem resnic od same sebe, ki ga zapolnjujejo fantazmatični objekti, oziroma s famoznim objektom *a* in s svojo »ontologijo«<sup>4</sup> želje.) Forma, pesniški jezik na ta način prehaja v vsebino. Popolnost pesniškega jezika ni nekaj dokončnega, ampak gibljivost, nestatičnost sama. S tem ko *izreka neizrekljivo kot neizrekljivo, tega ne realizira dokončno, marveč napoti k tistemu, kar lahko ves čas govori le z drugimi besedami, tako da se zdi, da o tem molči*.

Ta razsežnost teksta je seveda — tako kot na drugi strani eksistencialni uvid — nekaj nekonstantnega, nepredvidljivega, nekaj, česar ni mogoče uresničiti v vsakem pisanju in tudi ne v vsakem branju. Za to razsežnost tudi ni mogoče izdelati posebne metode, ker je nekaj neposredno danega in v bistvu izrazito nemetodičnega. Zato dejstvo, da gre poezija mimo semiološke sheme, da se ne zaustavlja pri nekem določljivem pomenjanju, ampak s svojo posrednostjo invocira stvari v njihovi nezaključljivosti in jih skuša posredovati predvsem kot take (ali vsaj možnost za takšen uvid vanje), povsem drži. Pesniku gre

torej predvsem za poustvarjanje možnosti za doživetje tega uvida. V najširšem pomenu besede je seveda mogoče govoriti tudi o metodi pristopanja k tako opredeljenim tekstom; vendar bi bila takšna metoda izrazito nemetodična (v nepregnantnem pomenu besede). Receptcija bistvenega sporočila pesmi, ki smo ga opredelili kot neposredno danost, zahteva od bralca, da je že od začetka orientiran prav nanj. *Izhodišče za branje teksta je torej pričakovanje oziroma verovanje v takšen njegov učinek.* Imanentistični optiki se to seveda izkaže za mistificiranje, fetišiziranje in nujno tvorišče ideološkega in aksiomatičnega (okus) v poeziji. Vendar je posebej vprašljivo, kar se tiče ideološkosti, ravno povzemanje (digest), reproduciranje in — kot osnova teh postopkov — zvajanje teksta na tisto, kar v njem »proizvedejo« posamezne metode interpretacije.