

Katja Perat
POSTMODERNA
S ČLOVEŠKIM
OBRAZOM
WITTGENSTEIN
IN LIRIKA
VSAKDANJEGA
JEZIKA

151-163

ODDELEK ZA PRIMERJALNO
KNJIŽEVNOST
AŠKERČEVA 2
FILOZOFSKA FAKULTETA
UNIVERZE V LJUBLJANI
SI-1000 LJUBLJANA

::POVZETEK

ČLANEK SE UKVARJA Z vprašanjem vpliva filozofije jezika Ludwiga Wittgensteina na spremembo poetične paradigme iz moderne v postmoderno. Poskuša analizirati, kako je do nastale krize prišlo in kakšni so bili predlogi za njeno sanacijo ter ugotavlja, da je pomembno vlogo pri reviziji ciljev in smisla poezije v določenem obdobju odigral koncept jezikovnih iger.

Ključne besede: Wittgenstein, poezija vsakdanjega jezika, jezikovne igre, Marjorie Perloff

ABSTRACT*POSTMODERN AGE WITH A HUMAN FACE*

This article is dealing with the question of the influence of Ludwig Wittgenstein's philosophy of language on the change of poetic paradigm from modern to post-modern. The author attempts to provide an answer to the question how the crisis actually came about and what where the proposals for its solution, claiming that, in the specific period of time, it was the concept of language-games played the decisive role in the revision of the goals and meaning of poetry.

Key words: Wittgenstein, ordinary language poetry, language-games, Marjorie Perloff

::UVOD

V drugi polovici zdaj že minulega dvajsetega stoletja je lirsko pesništvo doživljalo krizo smisla. Izolirano, deaktualizirano in nezmožno ponavljati stare modernistične vzorce, hkrati pa brez jasne predstave, kaj naj počne, si je zastavljalo vprašanje, ali ima sploh smisel nadaljevati?

Ker vemo, da lirsko pesništvo očitno ni presahnilo in je tudi po izteku modernizma ustvarilo prenekatero mojstrovino, si je na zgornje vprašanje očitno odgovorilo pritrdilno. V sledečem članku se nameravam posvetiti vprašanju česa se je lirika oprijela, da je zlomila ustvarjalno blokado, ki je grozila, da jo spravi iz obtoka, za začetek pa bi se rada nekoliko pomudila pri vprašanju, kako je do tega *utišanja* lirike pravzaprav prišlo.

::KONEC POEZIJE

Odločen korak v umik moderne lirike s področja dosegljivega, razumljivega, *vsakdanjega* je naredil simbolizem. Hugo Friedrich v eni izmed najbolj odmevnih študij lirskega pesništva, kar jih je dalo dvajseto stoletje, v *Strukturi moderne lirike*, na primeru simbolističnih klasikov analizira postopke, ki so moderno liriko hote in učinkovito zazidali v slonokoščeni stolp lastnih mehanizmov. Za ilustracijo si bom izposodila njegovo študijo Mallarmejevega pesništva.

Ko je romantični ideal lirskega pesništva, ki bi služilo kot izraz čiste subjektivnosti s svojimi željami in strahovi dokončno odpovedal, si je lirsko pesništvo začelo prizadevati, da bi se, ne glede na žrtve, objektiviziralo. Zasebne vsebine empiričnega avtorja umetniško niso več učinkovale. Uporabljati literaturo zato, da bi z njo opisovali resničnost se je začelo zdeti popolnoma nesmiselno. Resničnost je pomenila razočaranje, nepopolnost, odklon od ideala – zakaj bi ji torej postavljali spomenik v umetnini? Z Mallarmejem je simbolistična težnja po ukinitvi vsega realnega v književnosti dosegla vrhunec. Empirični avtor, “gospod Tainta”, je bil suspendiran (Friedrich 125), vendar se Mallarmejeva poezija pri tem ni ustavila – ne samo individualen subjekt, treba je razdejeti vse, kar je realno in pustiti razdejanju, da postane vir navdih, nova Beatrice. (Friedrich 144-145)

Mallarme, “truden vsega navadnega” (Friedrich 108), piše liriko, ki s svojega seznama črta vso normalno človeškost, čustva, doživetja in namesto tega ponudi novo, metafizično, profanega očiščeno poezijo, ki “s tihimi in prepričljivimi zvoki govori iz breztelesnega, samotnega notranjega prostora, kjer duh, prost senc dejanskosti, gleda sam sebe in v igri svojih abstraktnih napetosti izkuša podobno zadovoljstvo vladanja kakor v verigah matematičnih formul.” (Friedrich 113)

Friedrich postavi diagnozo: “odsotnost lirike čustva in navdih; intelektualno usmerjeno fantazijo; uničevanje realnosti in logičnega ter afektivnega normalnega reda; operiranje z impulzivnimi silami jezika; sugestivnost namesto razumljivosti; zavest, da pripada pozni dobi kulture; dvojen odnos do modernosti; trganje vezi s humanistično in krščansko tradicijo; osamljenost, ki ima samo sebe za odliko; enakovredno pesništvo in razmišljanje o pesništvu, pri čemer v razmišljanju prevladujejo negativne kategorije.” (Friedrich 107-108)

Cilji, ki si jih je v liriki zastavil Mallarme, so vsi povezani s preseganjem omejitev, ki jih človeku postavlja svetna realnost. Njegova metoda za doseganje hotenih ciljev pa je radikalen umik poezija s področja realnega v področje jezika. Jezik je edini prostor svobodne volje, je luknja v zakonu, prizorišče, na katerem je možno z lastno kreativnostjo premagati naključje. Ravno zato je treba jezik očistiti vseh primesi vsakdanjosti in ga osvoboditi, v “reki banal-

nosti ohraniti otok brezsmotrne duhovne čistosti” (Friedrich 128). Jeziku je treba vrniti svobodo – mu omogočiti, da se spet konstituira na točki, “kjer še ni obrabljen od nikakršnega namena sporočanja in še ni odrevenel v klišeje, ki bi mišljenju in pesništvu onemogočili, da bi se izrazila kot nekaj popolnoma novega. Pesniti pomeni za Mallarmeja tako radikalno obnoviti prvotni ustvarjalni akt jezika, da je izrekanje zmeraj izrekanje doslej neizrečenega.” (Friedrich 131)

Jezik, o katerem govori Mallarme je jezik, ki je od svoje vsakdanje rabe popolnoma ločen, je jezik, iz katerega je bila pregnana dejanskost, je jezik poezije, v katerem se dogaja, kar se ne more dogajati v realnem svetu. V njem je beseda ustvarjalno dejanje čistega duha, ki se ne ozira na empirično dejanskost, marveč ji je dovoljeno, da se prepusti svojemu lastnemu gibanju. Z besedami Huga Friedricha: “Mallarme je bil ves prežet s prepričanjem, da je poezija jezik, ki ga ni moči nadomestiti z ničemer, edino področje, na katerem je mogoče povsem izbrisati naključnost, ozkost in nedostojnost realnosti.” (Friedrich 128)

Skratka: jezik, ki je (oziroma bi si želel biti) hkrati absolutno konstruktiven in absolutno destruktiven, ki uničuje realno eksistenco stvari, da bi ji z novim poimenovanjem podelil duhovno. Mallarmejeva lirika “uničuje stvari, da bi jih povzdignila v absolutne bitnosti, ki so toliko bolj dokončno v jeziku, ker nimajo nič več opraviti z izkustvenim svetom. Zavoljo jezika stopajo v medsebojno razmerje, ki je odmaknjeno slehernemu realnemu redu.” (Friedrich 113)

Lirika, ki si je pogoje zožala do te mere, da lahko najde svojo vrednost in funkcijo samo v lastni potujevalni dejavnosti, je lirika ki se je povsem osamila, v Mallarmejevem primeru hote in zavestno. Friedrich pravi: “Mallarmejeva lirika uteleša popolno osamljenost. Nima nobene želje po krščanskem, humanističnem, literarnem izročilu. Prepoveduje si sleherni vmešavanje v sodobnost. Zavrača bralca in sama sebi odreka, da bi bila človeška.” (Friedrich 158-159)

Mallarme, ki s svojim prizadevanjem uničiti resničnost v imenu lepote, je svoj pesniški projekt zastavil kot nekdo, ki samega sebe doživlja kot zadnjega v razvojni verigi, kot nekoga, ki je bil predviden za to, da zaključi, potegne rez, položi poezijo k zasluženemu počitku. Priganjajo jo v “odsotnost in molk” (Friedrich 112) in s tem izraža “globoka nuja modernosti” (Friedrich 134) – za ideal umetniškega postaviti praznino, nič, konec, tišino, skupek vseh možnih negativnih teorij, v katerem je nepopolnost nemogoča, ker ni ostalo več nič, kar bi lahko bilo nepopolno.

::UMETNOST PO AUSCHWITZU

Kar je zgodnji modernizem čislal kot lastno umetniško inovativnost, je

za umetnost druge polovice stoletja obveljalo kot udarec, od katerega je bilo morda celo nemogoče okrevati. Umetnost, ki si je za cilj postavila izzveneti v tišini, je bila grobo prekinjena s svetovnimi vojnami in naenkrat se je zazdelo, da bi morda lahko poskušali ustvarjati še kako drugače. Večjo težavo pa je predstavljalo vprašanje kako in predvsem – zakaj? Položaj lirskega pesništva v drugi polovici dvajsetega stoletja ni bil niti najmanj samoumeven. Vsak impulz pisati liriko, ki se je pojavil, se je moral najprej spopasti z Adornovo opazko, da je delati umetnost po Auschwitzu barbarsko. Umetnost je, kot radi rečejo analitiki postmodernizma, stopila v obdobje izgubljene nedolžnosti. Povojna sodobnost je do modernističnih idealov čiste umetnosti gojila globoko zamero, ki jo učinkovito opiše Matei Calinescu v *Five Faces of Modernity*.

Modernistična prizadevanja namreč niso izgubila svoje aktualnosti zgolj zato, ker so se postarala, marveč tudi zato, ker je njihova metodološka moč in logična pod določenim kotom preveč spominjala na ideale totalitarizmov. Čistost in red, ki ju je modernizem postavil na piedestal iz upora proti slabemu okusu razvijajoče se množične kulture, sta, ko jima je potekel rok, začela postajati grozeče sterilna in po nepotrebnem omejujoča. Ko se je v postapokaliptičnem obdobju poznega dvajsetega stoletja rojeval postmodernizem, si je za enega izmed prvih ciljev zadal prekiniti to rigidnost, poiskati pot iz ustvarjalne blokade modernizma, ki je izčrpal svoje formalne možnosti. V boju prosti monotoniji in sterlnosti, ki ju je rodila modernistična abstrakcija si je umetnost začejala prizadevati za nered in nedoločenost. (Calinescu 284) Strah pred fiksnimi, nepopravljivimi odločitvami, pred jasno postavljenimi ideali je umetnosti postavil nove smernice, bolj fragmentarne in šibke. Negotovost je postala krilatice dobe in občutek, da je ta negotovost nerazrešljiva, se je začel nenehno vsiljevati v umetnost preko pripovedovalčevih omahovanj in nekonsistentnosti. (Calinescu 309)

Če si je predvojna umetnost še prizadevala za jasen umetniški ideal, pa čeprav negativen, si je povojna umetnost dovolila zaupati samo še lastni sumničavosti. Naj ilustriram s citatom Ingeborg Bachmann:

“Nič nimam proti pesmi, toda morate razumeti, da so trenutki, ko je človek nenadoma povsem proti njim, proti vsaki metafori, vsakemu glasu, vsakemu pravilu za sestavljanje besed, proti navdihnjenemu prihajanju besed in podob ... Še zmeraj ne vem dosti o pesmih, a vem, da je sumničavost pomembna. Bodi dovolj sumičava, sumi v besede, jezik, sem si pogosto govorila, neguj to sumničavost – pa bo mogoče nekoč zraslo nekaj Novega ...” (Perloff 195)

Stare podobe in postopki ne služijo več, besede, s katerimi so operirale minule dobe, zvenijo neiskreno, poiskati je treba način, ki mu bo uspelo artikulirati resnico sveta, ki se je spremenil.

Postmodernistična lirika in lirizirana proza (med katerima je postajalo

vedno težje razlikovati) sta v iskanju prostora, v katerem bi bilo mogoče še pesniti naleteli na področje, ki ga modernizem ni mogel oškodovati, ker se ga je v velikem loku izognil – vsakdanji jezik.

Vprašanje, če je poezijo sploh še smiselno pisati je bilo v osemdesetih letih dvajsetega stoletja stalen predmet razprave. Bila je disciplina brez občinstva in brez jasnega cilja. Običajna govorica, ki ji lirika do poznega dvajsetega stoletja ni pustila do besede, ker se je kot literarna vrsta utemeljevala na svoji jezikovni *drugáčnosti*, je pesništvu ponudila izhod iz krize, v katero je zapadlo.

Na tej toki sta tako literatura kot literarna veda v dialog povabili Ludwiga Wittgensteina.

::ČEMU WITTGENSTEIN?

Kako je Wittgenstein, ki je do umetnosti dvajsetega stoletja čutil blag odpor in intenzivno pomanjkanje interesa zataval v debato o estetskih vprašanih postmodernistične poezije?

Za trenutek bi se rada pomudila pri citatu iz spremne besede k slovenskemu prevodu Wittgensteinovega *Logično-filozofskega traktata*, ki ga je prispeval Frane Jerman:

“Tako je nenadoma pred nami knjiga, ki daje možnosti različnih, celo protislovnih si interpretacij. [...] Russell je v njej našel potrditev svoje filozofije logičnega atomizma, kar kaže njegov *Uvod*, dr. G. Petrović razvito filozofijo neizrekljivega (in s tem tudi mističnega), Rudolf Carnap ne do kraja izvedeni logični pozitivizem Schlickovega kova, dr. B. Majerja notranjo povezavo z eksistencializmom. Skratka, z Wittgensteinovo knjigo se je dogajalo in se še dogaja tako kot skoraj z vsemi velikimi umetniškimi in filozofskimi deli – pisana so tako, da najde v njih svoj smisel in odgovor na lastna vprašanja vsaka doba. In v tem je stiska in moč filozofskega jezika.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* 172)

Logično-filozofski traktat je besedilo, ki je ravno dovolj kriptično, da bralcu lahko omogoči, da nanj projicira lastne zahteve in predstave, kar je Wittgensteina že zaživa spravljalo v obup in ga sililo k vedno novim interpretacijam. (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* 173) Eden izmed ključnih dejavnikov, ki to omogočajo, je Wittgensteinov slog. Tako *Logično-filozofski traktat* kot drugi Wittgensteinovi zapiski, ki so bili zbrani in izdani posthumno, niso pisani kot sklenjena celota, ki se vije od prve do zadnje strani, marveč so fragmentirani skupki aforizmov, ki imajo razpon od logike do mistike. Pisati zvezno bi zanj pomenilo nepremostljivo blokado. V *Kulturi in vrednoti* zapiše: “Če mislim sam zase, ne da bi imel napisati knjigo, skačem okoli in okoli teme; to je zame edini naravni način mišljenja. Če sem prisiljen misliti

lepo po vrsti, premočrtno, pa je to zame ena sama muka. Ali naj tedaj sploh poskusim?” (Wittgenstein, *Kultura in vrednota* 52)

Marjorie Perloff, avtorica študije *Wittgensteinova lestev: Pesniški jezik in čudnost vsakdanjega* meni, da je prav slog tisto, kar dela je Wittgensteina relevantnega za razpravo o sodobni poeziji. Ker je Wittgensteinova filozofija pisana kot poezija, je pri pesnikih neke določene generacije doživela velik odmev.

Leta 1984, piše Perloffova, je Jerome McGann v sklopu vsakoletnega shoda Western Humanities Institute na Berkeleyju priredil srečanje z naslovom “Ideja poezije, poezija idej”. Srečanje je zaznamovalo neko dobo, neko branje in celo vrsto individualnih poetik, ki so v osemdesetih filozofijo jezika začele koristiti naklepno in zavestno. Charles Bernstein, eden izmed udeležencev simpozija, je v svojem prispevku, naslovljenem “Objekt pomena: branje Cavellovega branja Wittgensteina (in kasneje objavljenem v knjigi *Content’s Dream*) zabeležil, da ima govoriti o človeškem vedenju in celo o človeški zaznavi smisel le v kontekstu jezika in s tem govorico filozofije jezika podtaknil literarni vedi, ki jo je z veseljem posvojila predvsem zato, ker se je začinjalo zdeti, da ta govorica kaže nekaj osupljivih podobnosti z govorico in tendencami sodobne poezije. (Perloff 13)

Nastajati je začela poezija, ki si je z modernistično še vedno delila fokus jezikovno namesto zunaj-jezikovno gradivo, vendar se je vprašanja jezika lotevala iz radikalno drugačnega zornega kota.

Generacija pesnikov, ki je Wittgensteinovo filozofijo brala kot nekaj, kar ima v osnovi iste cilje kot njihova poezija, je na podlagi prepričevanja človekovega bivanja v jezikovnem razvila poetiko, ki se je po simpoziju na Berkeleyju prijelo ime *poezija idej*. To je bila poezija, ki je nastajala v obdobju, ko ni bilo več mogoče pisati subjektivno, hkrati pa ni bilo mogoče pisati s privzdignjene pozicije *nadčloveškega*:

“ [K]ult osebnosti, kult subjekta, ki je nekako *zunaj* jezika, ki je prevladoval v ameriški poeziji od konfesionalizma petdesetih do “scenskega načina”[...] sedemdesetih, [je] danes začel odstopati mesto ponovnemu razmahu tistega, čemur se je v zlati dobi (do tega nekoliko stroge) nove kritike reklo “poezija idej”. Toda ne “poezija idej” v tradicionalnem smislu, v katerem pomeni izraz pomembne “vsebine” v ustreznem jeziku in verzni obliki. Če sprejmemo Wittgensteinovo premiso, da so “rezultati filozofije (in s tem po analogiji poezije, op. M.P.) [...] razkritje tega ali onega čistega nesmisla in bušk, ki si jih je nabralo razumevanje, ko se je z glavo zaletavalo ob meje jezika,” in da nas “te buške [...] pripravijo, da spoznamo vrednost razkrivanja” (Wittgenstein, *Filozofske raziskave* št. 119), “poezija idej” postane prav mesto razkrivanja, kjer se preizprašujejo “buške”, ki jih dobivamo, ko se z glavo zaletavamo ob stene in strope sob, v katerih prebivamo. In proces preizpraševanja je nujno omahljiv,

samorazveljavljajoč in samopopravljajoč, celo kadar obravnava najobičajnejše vidike vsakdanjega življenja.” (Perloff 29-30)

Če poenostavim – razvila se je poezija, ki je želela čim natančneje popisati človekovo jezikovno izkušnjo sveta. Potreba po tem se je pojavila predvsem zato, ker je intelektualna javnost v osemdesetih jezikovni obrat doživljala kot nekaj samoumevnega – da je človeška eksistenca jezikovno posredovana, je bil prevladujoč sentiment dobe. Če se je Mallarme boril za to, da bi se izničil v zgolj jezikovni umetnosti, je književnost zdaj stopila v obdobje, v katerem to izničenje ni predstavljalo cilja, marveč izhodišče. Zgolj jezikovna narava človeškega eksistiranja je bila breme, naloženo z vstopom v družbo in nov začasni cilj umetnosti je postal razumeti to breme in naučiti se sprejemati ga. Kar se je zdelo natanko tisto, kar je v svojih *filozofskih raziskovanjih* počel Wittgenstein.

::MEJE MOJEGA JEZIKA

Literatura in literarna veda sta od Wittgensteina prejeli predvsem zavedanje o *omejenosti* in željo, poskusiti vztrajati tej *omejenosti* navkljub.

Kot piše Perloffova, ena izmed Wittgensteinovih najbolj razvpitih izjav- da so meje mojega jezika meje mojega sveta, je pravzaprav zgolj “spoznanje zdrave pameti, da obstajajo metafizične in etične aporije, ki jih z nobeno razpravo, eksplikacijo, vzročnostjo oziroma dobro razvito argumentacijo ne moremo povsem racionalizirati – niti samemu sebi. V tem smislu je Wittgensteinova “filozofija” v resnici namerno “protifilozofska”, njen namen pa je prav določiti, v katerih okoliščinah naj bi bila filozofija “proti” filozofiji in zakaj.” (Perloff 34)

Da je Wittgenstein antifilozof, je jasno že iz Russellovega uvoda, pa tudi avtorjevega predgovora k *Logično-filozofskemu traktatu*. Russell zapiše: “Vsak filozofski stavek je slaba slovnica, in največ, kar lahko upamo, da bomo dosegli s filozofsko diskusijo, je to, da bodo ljudje videli, kako je filozofska diskusija pomota” (Wittgenstein 10), Wittgenstein pa doda, da bi ves smisel *Logično-filozofskega traktata* lahko strnili takole: Kar je sploh mogoče reči, je mogoče reči jasno; o čemer ni mogoče govoriti, o tem je treba molčati.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* 23)

V tem smislu si Wittgensteinova (anti)filozofija prizadeva biti kritika metafizične govorice – izpostavlja, da filozofija ne more izpolniti naloge, ki si jo je zadala – ne more ustvariti svojega posebnega jezika, ki bi govoril o njenem posebnem predmetu, ne more iti čezse, ne more zapustiti človeških omejitev. In kadar to poskuša, postaja nejasna in nenatančna, zato pa tudi nesmiselna. Kot pravi Russell v uvodu:

“Večina stavkov in vprašanj, ki so bila napisana o filozofskih stvareh, ni

neresničnih, ampak nesmiselnih. Na takšna vprašanja sploh ni mogoče odgovoriti, lahko samo ugotovimo njihovo nesmiselnost. Večina vprašanj in stavkov filozofije temelji na tem, da sami ne razumemo logike svojega jezika. So kot vprašanja, ali je dobro bolj ali manj istovetno kot lepo. In nikakor ni čudno, da najgloblji problemi pravzaprav niso *nikakršni* problemi.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* št. 4.003)

Tako si je Wittgenstein v *Logično-filozofskem traktatu* za cilj postavil postaviti mejo mišljenju in ugotovi, da vse, kar je metafizičnega, pade pod mistično in zato pod neizgovorljivo. Znaki v metafizičnih izjavah nimajo pomena, saj smisel sveta znotraj sveta samega ne obstaja. Če citiram:

“Smisel sveta mora biti zunaj njega. V svetu je vse, kot je, in se vse dogaja, kot se dogaja; *v* njem ni nobene vrednosti – in tudi če bi bila, bi bila brez vrednosti. Če bi bila neka vrednost, ki ima vrednost, mora biti zunaj vsega dogajanja in tako-bivajočega. Zakaj vse dogajanje in tako-bivajoče je slučajno. To, kar ustvarja ne-naključno, ne more biti *v* svetu, zakaj sicer bi tudi to bilo spet naključno. To mora biti zunaj sveta.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* št. 6.41) in “Zato tudi ne more biti nobenih stavkov etike. Stavki ne morejo izražati nič višjega.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* št. 6.42) in “Jasno je, da etike ni mogoče izreči. Etika je transcendentalna. (Etika in estetika sta eno.)” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* št. 6.421)

So stvari, o katerih ni mogoče govoriti, zato je treba o njih molčati. In če Wittgensteinova kritika metafizične govornice zdrži, lahko služi tudi kot udarec proti metafizičnemu pesništvu. Tako je literatura, ki je našla oporo v Wittgensteinovih premišljevanjih začela načrtno opuščati metaforično v svojih postopkih in transcendentalno v svoji vsebini in se odločila postati poezija *vsakdanjega jezika*. Kot pravi Marjorie Perloff:

“Fascinantno je, kako je Wittgensteinovo strogo in ostro preizkušanje jezika odprlo pot zamenjavi “avtonomne”, samozadostne in samoizrazne lirike s fluidnejšo pesniško paradigmo – paradigmo, ki temelji na spoznanju, da se pesnikova najskrivnostnejša in najgloblja čustva izražajo v jeziku, ki je zmeraj že pripadal pesnikovi kulturi, družbi in narodu” (Perloff 46)

::FILOZOFIJA IN POEZIJA VSAKDANJEGA JEZIKA

Če ni nobenega posebnega jezika za filozofiranje, tudi ni nobenega posebnega jezika za pesnjenje. Obstaja samo en jezik, ki v umetnosti igra drugačno vlogo samo zato, ker je vzet iz vsakdanjega konteksta, skratka je *potujen*.

Pri vprašanju potujitve je ključno vlogo odigral Wittgensteinov koncept jezikovnih iger. Besede, je obveljalo, nimajo enoznačnega pomena, marveč so bistveno odvisne od konteksta. In lirika, ki se je odrekla velikemu deležu

postopkov, na katerih se je utemeljevala poprej, si je za cilj zadala poigrati se z dekontekstualizacijo. Vse lastnosti “svečeniškega jezika”, o katerem je v Teoriji romana govoril Bahtin, so se umaknile ali celo izginile – metafora je klonila pod metonimijo in v poezija je začela postajati vse bolj *pogovorna*. Odločila se je, da bo vzela jezik tak, kot ga govorimo, vendar bo preučil kako in zakaj ga govorimo, kot ga govorimo. S to odločitvijo je poezija vsakdanjega jezika postala ne toliko zapisovanje vsakdanjosti, marveč njena kritika. (Perloff 230)

Do izraza je prišel “jezik v tistih “primitivnih oblikah”, ki nam omogočajo, da premišljujemo o ugankah in skrivnostih vsakdanje komunikacije” (Perloff 239).

Ta tip lirike, ki so se ga najbolj zvesto držali *Language poets*¹ preko dekontekstualizacije poskuša ugotoviti, kako deluje jezik, kakšne so lastnosti jezikovnih rab, kakšna je njihova zgodovina in kaj to lahko pove o družbenem, saj prevpraševanje mehanizmov jezikovnega prinaša rezultate. Rečeno z Wittgensteinom: “V filozofiji vodi vprašanje “Čemu pravzaprav uporabljamo to besedo, ta stavek” vedno znova k dragocenim spoznanjem.” (Wittgenstein, *Logično-filozofski traktat* št. 6.211)

Cilje in metode poezije vsakdanjega jezika Perloffova pokaže na primeru Rona Sillimana, enega izmed pripadnikov skupine *Language poets*. Posveti se njegovi zbirki *Doba koč*, ki je “niz 223-ih aforizmov, po večini na temo jezika in poetike, ki včasih odsevajo, včasih pa blago parodirajo metodo [Wittgensteinovih] *Filozofskih raziskav*.” (Perloff 250)

Za začetek poda primer iz *Kitajske beležke*:

29. Mlakarica, racman – če se beseda spremeni, se spremeni ptič?

35. Kaj zdaj? Kaj novega? Vse te besede se uvijajo same vase kot koncentrične plasti v čebuli.

60. Je jezik tisti, ki ustvarja kategorije? Kot da bi bilo vsako jabolko predlog definicije določenega izraza..

94. Zakaj mislim, da forma obstaja? (Perloff 250)

Vendar obstaja v *Dobi koč* še eno besedilo, ki morda še jasneje pokaže Sillimanovo navezavo na Wittgensteina – gre za *Razbitine sončnega zahoda*. Perloffova navaja Sillimanov komentar nanj:

“V *Razbitinah sončnega zahoda* je bila moja zamisel raziskati družbeno pogodbo med piscem in bralcem. Ker pošiljalec in sprejemnik besedila ne obstajata v vakuumu, vsaka komunikacija terja razmerje, katerega pomembna razsežnost je vselej tudi moč. Tako kot drugod je tudi pri pisanju to razmerje

¹Matevž Kos jih v *Prevzetnosti in pristranosti* na kratko označi kot “skupino, ki je sicer bila pod močnim vplivom Rolanda Barthesa, čigar (post)strukturalizem so skušali združiti z Wittgensteinovim konceptom jezikovnih iger in z njegovo pomočjo postaviti pod vprašaj “tradicionalno metafiziko”, na ta način pa tudi literaturo, kolikor korespondira z njo.” (Kos 100)

nesimetrično – avtor je tisti, ki lahko govori. Bralec lahko zapre knjigo ali zavestno zavrne njeno tezo, dejansko odgovoriti pa običajno ne more. Kot že desetletja vedo oglaševalci, je proces konzumiranja informacij akt podreditve. Da si prebral besede, pomeni, da si imel misli, ki niso bile tvoje lastne. [...] Vsak stavek naj bi bralca opomnil na njegovo oziroma njeno nezmožnost odgovora.” (Perloff 251-252)

In nato priloži še citat iz pesmi:

“Čutite? Vas boli? Je premehko? Je to tako, kot vam je všeč? Je v redu? Je tam? Je zadihan? Je to on? Je blizu? Je trdo? Je hladno? Veliko tehta? Je težko? Morate daleč nositi? So tisto hribi? Ali tam sestopimo? Kateri ste vi? Smo že ta? Moramo vzeti s sabo puloverje? Kje je meja med modro in zeleno? Je pošta že prišla? Vam je že prišlo? Je brezhibno vezana? Imate raje kemične svinčnike? Veste, kateri žuželki ste najbolj podobni? Je to tista rdeča? Je to vaša roka? Bi šla ven? Kaj pravite na večerjo? Koliko stane? Govorite angleško? Je že našel svoj glas? Je to janež ali koromač? Ste že zadeti? Vas boli grlo? Prepoznate rastlino koprca, če jo vidite? Vohate, kako se nekaj žge? Slišite zvonjenje? Slišite, kako nekaj ječi, mijavka, joče? Pridemo od tod tja?” (Perloff 252)

Silliman uporabi povsem vsakdanje stavke, ki nimajo sami na sebi nobene specifične pesniške lastnosti in jih sopostavi na konfuzen način, ki pri bralcu utvarja zmedo. Stavki izvirajo iz jezikovnih iger, ki ne sodijo skupaj, so povsem dekontekstualizirani in nihajo od kuhe, prek spolnosti do metafizike. Dezorientiranemu bralcu s potujitvijo omogočijo, da na fraze pogleda s kota, ki ga je v vsakdanjosti vsakdanjih rab nemogoče uzret in v tem smislu korektno uporablja Wittgensteinovo (proti)filozofsko metodo.

::NEZAUPANJE V SLOVNICO (NAMESTO SKLEPA)

Če koncept jezikovnih iger vzamemo resno, ugotovimo, da je jezik zgodovina svojih rab, s tem pa hkrati zgodovina družbenih praks. Če ga uporabljamo nerefektirano, nas ima v oblasti, če pa poskušamo njegovim omejitvam ubežati tako, da se delamo, da nas ne zadevajo in poskušamo ustvariti *drugačen* jezik, ne bomo dosegli ničesar *smiselne*. Edino smotrno filozofsko ali pesniško podjetje je tako nenehno prevpraševanje ali praktično meditacija na temo govornice, v katero smo nenehno poglobljeni – prvi pogoj filozofiranja, pa tudi pesnjenja je nezaupanje v slovnico.

S tem, ko je lirsko pesništvo sklenilo začasno zavezništvo z Wittgensteinom in filozofijo vsakdanjega jezika, je njegov predmet postala refleksija jezikovnega akta, ki je praktično po definiciji neskončna. Ker v jeziku ni nič fiksnega, je nemogoče upati na to, da bodo tovrstna preiskovana kdaj zaključena; vsaka nova raba ponuja nove raziskovalne možnosti in ustaviti se bi pomenilo zdrsniti

v zablodo. Kot pravi Marjorie Perloff: “Zgled, ki ga je Wittgenstein [...] dal pisateljem [...] je v tem, da se ni v boju nikoli vdal, ne v boju s samim sabo ne z jezikom; da si ni nikoli dovolil, da bi sprejel to ali ono resničnostno izjavo ali totalizirajoči sistem kot *pravi* odgovor.” (Perloff 29)

Ko se je poezija odločila, da je v modernizmu nemogoče vztrajati in je zanihala proti temu, čemur pogojno lahko rečemo lirski postmodernizem, je ključno oporo našla v Wittgensteinovi filozofiji vsakdanjega jezika.

::LITERATURA

- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Friedrich, Hugo (1972): *Struktura moderne lirike*. Prev. Darko Dolinar. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Kos, Matevž (1996): *Prevzetnost in pristranost*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Perloff, Marjorie (2009): *Wittgensteinova lestev: Pesniški jezik in čudnost vsakdanjega*. Prev. Andrej. E. Skubic. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Wittgenstein, Ludwig (2005): *Kultura in vrednota*. Prev. Aleš Učakar. Ljubljana: Študentska založba.
- Wittgenstein, Ludwig (1976): *Logično-filozofski traktat*. Prev. Frane Jerman. Ljubljana: Mladinska knjiga.