

Marx s stene strmi, strmi . . .

A znenada

usta odpre,

zakriči:

»Revolucijo so ovile malomeščanščine preje,

Hujši od Vrangla je filistrski smrad.

Zavijte kanarčkom vratove

čimpreje,

da ne zgrmi komunizem

zaradi kanarčkov v prepadi!»

1920—1921

Prev. Tone Pavček

Znanstveni in umetniški eksperiment

Harold
Hartung

Experimentum je izkušeno. Izvor in uporaba besede eksperiment kažeta na jezikovno in stvarno zvezo med tema pojmomoma. Latinska beseda kot podpojem označuje posebni, namreč metodični način izkušnje, predvsem znanstveni postopek, s katerim ob metodičnem opazovanju naravnih dogajanj preverjamo teorije in hipoteze.

Odločilna pri tem je naša predstava o eksperimentu v terminologiji klasične fizike, kakor jo je leta 1751 definiral d'Alembert v uvodu v Enciklopedijo. *Eksperimentalna fizika* »se razlikuje od fizikalno-matematičnih znanosti po tem, da je pravzaprav zgolj metodična zbirka (recueil raisonné) eksperimentov (. . .). Tako dobimo iz enega samega eksperimenta o odboju svetlobe celotno katoptriko, znanost o posebnostih zrcal (. . .). Edini pravilni način, kako bi se v fiziki posluževali filozofije, je uporaba matematične analize pri eksperimentu ali pa samó opazovanje, ki ga metodični duh osvetljuje in ga priložnostno podpira z domnevami, če te lahko odpirajo nove poglede, ki se mora strogo ogibati vsake samovoljne hipoteze.«¹

Fizikalni eksperiment, ki naj z zavestnim spreminjanjem poskusnih pogojev posreduje nove izkušnje v obliki kvantitativnih zvez med fizikalnimi lastnostmi, se drži *induktivnega* postopka. Odločilne značilnosti tega postopka so: 1. Vzpostavitev hipoteze, o katere uporabnosti naj odloči narava sama. 2. Pravilno zastavljanje vprašanj, tako da iz skupka procesov odmejimo neko območje ter izločimo in zmanjšamo moteče stranske vplive. 3. Sinteza posameznih delnih meritev kot splošno veljavno sporočilo, kot zakon.² K pogojem eksperimenta spada torej to, da lahko osamimo proces, ki ga hočemo razjasniti, omejimo nastopajoče različice in reproduciramo, tj. da mora vsak eksperiment, kadarkoli ga preizkusimo, privedi do enakega

¹ d'Alambert, Uvodna razprava v Enciklopediji (1751).

² Prim. Fizikalni eksperiment, str. 20. Objavljeno v: Experiment und Erfahrung in Wissenschaft und Kunst. Hrsgb. v. Walter Stolz. Freiburg, München 1963.

nedvoumne rezultata. Šele če je potrjeno, da je eksperiment mogoče reproducirati, lahko v smislu induktivne metode sklepamo, da so dobljeni rezultati splošno veljavni.

Nekaj je jasno: poskus, da bi ta iz klasične fizike dobljeni pojem eksperimenta *prenesli* brez modifikacije na umetnost ali literaturo, mora odpovedati. Avtorji, ki pojem literarnega eksperimenta zanikavajo, ali ga označujejo kot slepilo, imajo zvečjega eksperimentalni pojem klasične fizike pred očmi. Tako je rekel Alfred Andersch v nekem intervjuju: »Pojem eksperimenta v območju umetnosti docela odklanjam. Pojem eksperimenta izvira iz znanstvenega laboratorija (...). Znanost lahko objavlja serije poskusov, umetnik pa nikoli. Samoumevno je, da bo eksperimentiral. Kar pa nam mora predložiti, so rezultati, ne eksperimenti.«³ In Enzensberger meni: »Eksperiment kot slepilo resda koketira z znanstveno metodo in njenimi zahtevami, vendar niti najmanj ne misli na to, da bi se z njo resno v nekaj spuščal.«⁴ Načelno pa možnosti o uporabljanju eksperimentalne metode pri ustvarjanju literature vendarle ne zanika. Če hočemo prenesti pojem eksperimenta na umetnost in literaturo, je treba očitno opustiti predstavo o tem, da je mogoče prenesti detajle eksperimentalnega procesa. »Znanstvena metoda« pri ustvarjanju besedil bi tedaj bila najsplošnejši, pa tudi precej zabrisan pojem.

Natančnost prenašanja pa ne more biti brezpogojni kriterij za uporabo pojma v drugih panogah. Helmut Heissenbüttel je opozoril na to, da že uporaba pri medicinskih raziskovalnih postopkih ni bila povsem korektna: »Ko so opravljali serije poskusov, da bi preizkusili učinek nekih kemikalij na poskusne živali, ne gre pri tem toliko za eksperiment v smislu klasične fizike kot za *poskušanje pod nekimi pogoji*«⁵ podčrtal pis.).

Predvsem pa je treba upoštevati, da se je tudi in predvsem spremenila točka, za katero je pri eksperimentu v fiziki šlo, »*vprašanje*, zastavljeno naravi, povpraševanje po tem, česar ne vemo, je danes tudi fizikalnemu eksperimentu »inherentno«. Po tem, kar zanesljivo vemo, ni treba več spraševati; to lahko prikažemo. Šele kontrolirano vprašanje po tem, česar ne vemo, usmerja eksperiment k cilju.«⁶ Stroga kavzalnost klasične fizike se je v moderni kvantni fiziki morala umakniti pojmu statistične kavzalnosti; ta dovoljuje samo *napovedovanja verjetnosti*. Iz enakega začetnega stanja lahko izhajajo različna posledična stanja, vendar velja zanje vselej ista statistika. Tu imamo po vsem videzu točko, pri kateri dobi prenašanje pojma na umetniške procese svoje zapeljivosti. Lahko si zamišljamo analogije med fizikalnimi in umetniškimi »eksperimenti«, pri katerih je važen predvsem pojem *verjetnosti* in tedaj možnost, da pritegnemo doslej nezaznavane strukture ali elemente v območje izkušnje.

V *informacijsko teoretični estetiki* vzporejajo prehod iz klasične fizike v moderno s preходом iz klasične estetike v moderno, kar tukaj pomeni: v informacijsko estetsko estetiko. Ni mogoče in ni treba, da bi na tem

³ Horst Bienek, Werkstattgespräche mit Schriftstellern. München 1962, str. 119.

⁴ H. M. Enzensberger, Aporije avantgarde. Objavljeno v: H. M. E., Einzelheiten. Frankfurt/M. 1962, str. 310.

⁵ H. Heissenbüttel, Nobenih eksperimentov. Objavljeno v: H. H., Zur Tradition der Moderne, Neuwied und Berlin 1972, str. 128.

⁶ H. Schwerte, Pojem eksperimenta v pesništvu. Objavljeno v: Festschrift H. O. Burger, 1968. Str. 403.

mestu obravnavali to estetiko *in toto*, marveč samo pod vidikom, kakšen preciznejši pojem umetniškega eksperimenta je zmožna posredovati.

Max Bense opisuje v svojem Programiranju lepega razvoj od klasične fizike do neklasične kot prehod »iz stalne naravne podobe diferencialne enačbe v nestalno statistično verjetnostno enačbo« in uveljavlja pojem *entropije*, opozarjajoč pri tem na termodinamiko, kjer so ta pojem razvili: »Ta naj bi rabil kot mera za verjetnost neke razporejenosti delčkov, ki bi predstavljala termodinamično stanje nekega plina. Entropijo bi povrh lahko razlagali kot mero za nered (v smislu verjetne, enakomerne razdelitve), celo kot mero za to, da ne poznamo nekih določil, ki se tičejo posameznega delčka. Spričo te teorije je bilo potem mogoče integralni naravni proces oz. kratko malo fizikalni svetovni proces pojmovati kot proces, ki teži po maksimumu entropije, kar ustreza maksimumu enakomerne razdelitve, in ta enakomerna razdelitev opisuje verjetno stanje sveta.«⁷

Citat dokazuje, kako lahko v Bensejevi argumentaciji iz pojma, prikrojenega na specialen fenomen, nastane pojem, ki ga raztegujejo na fizikalni svetovni proces nasploh. Vendar to še ni vse; to, čemur bi lahko rekli poskušajoči ali eksperimentirajoči moment oblikovanja teorije, dobi svoje dokaze v spekulativnem toku Bensejevih misli: »Če iščemo zdaj neki *protiproc* temu tako opisanemu fizikalnemu procesu z njegovo usmerjenostjo k verjetnejšemu stanju enakomerne razporeditve, ki jo je mogoče interpretirati kot nered, *zadenemo* ob estetski proces« (podčrtal pis.). To pomeni, Bense *vzpostavlja* estetiko kot protipojem fizike, povezujoči moment pa je vsakokratna diferencirajoča mera nereda ali reda. Če sprejmemo to vzpostavljanje, lahko nemara sledimo naslednjemu sklepanju:

Kajti jasno je: kakor se fizikalna dogajanja nagibajo k »mešanju«, ki je znamenje »nereda«, se estetska dogajanja kažejo ravno kot »razmešanja«, kot »razčlemba«, ki jih lahko razlagamo kot »urejenost«. V tem smislu torej estetski proces v nasprotju s fizikalnim ne teži k nekemu verjetnemu stanju, marveč k neverjetnemu. Živi od presenečenja in določa ga mera prvotnosti, neverjetnosti, urejenosti, kolikor pač to mero zmore realizirati. Opis razlike lahko zelo razpotegnemo, vendar se znova in znova pokaže, da sta v bistvu samo dva resnična in uresničujoča, torej proizvajajoča svetovna procesa, fizikalni in estetski, in da imata tendenci, ki sta usmerjeni tako rekoč druga proti drugi.⁸

Da govorimo s tolikšnim poudarkom, izdaja, da imamo tu opraviti s kredom Bensejeve estetike. Ali je dedukcija estetskega procesa iz fizikalnega stringenta, tega ni treba podrobneje raziskovati. Oparekali so npr. prenosu pojma entropije. Erwin Jaekle, švicarski lirik, tega prenosa nima samo za dvomljivega, marveč za napačnega: »Entropija termodinamike se namreč pri nekem reverzibilnem procesu ne spremeni, pri ireverzibilnem pa narašča. Smešno je torej, če prevzamemo pojem in pod napačno predstavo govorimo o tem, da entropija nekega besedila upada«.⁹ Če zanemarimo takšno kritiko, ki od detajla sèm napada celoto, imamo opraviti s teorijo, ki s svojim rekurzom k naravoslovni znanosti odpira možnost, da pojem

⁷ M. Bense, *Die Programmierung des Schönen*. Baden-Baden und Krefeld 1960, str. 19 i. nasl.

⁸ Prav tam, str. 20.

⁹ E. Jaekle, *Evolution der Lyrik*. Stuttgart 1972, str. 112.

fizikalnega eksperimenta povežemo s pojmom estetskega eksperimenta, in sicer tako, da se eden pokaže kot *protiproc* drugega. Ker je estetika nasprotje in komplement fizike, umetniški eksperiment ni analogija, marveč antinomija fizikalnega, vendar — in za to ravno gre — ga je treba opisati z enakimi pojmi znanosti. Tako se zdi, da je pojem eksperimenta legitimiran tudi v estetiki. Če naj velja stavek Benseja: »Umetnine so objekti v relativno neverjetnem stanju«, ¹⁰ potem se zastavlja vprašanje, ali in kako je mogoče eksperimentalno proizvesti to stanje. Po Benseju sta »eksperiment in tendenca« »najčistejši kategoriji ustvarjalnega«. ¹¹

Da bi uvedel pojem eksperimenta v literaturo, izhaja Bense iz razlikovanja med klasično in neklasično poezijo. Prva je pretežno »poezija na objektno jezikovni stopnji«; neklasična poezija pa da se veliko manj »zanimajo za objektni svet zunaj besedila kot pa za svoj jezikovni lastni svet«, ¹² je »poezija na metajezikovni stopnji«; zanjo da je kategorija poskusa, eksperimenta primerna. Bense dodaja k temu naslednjo definicijo: »Raziskovanje, ki ne morejo prefiksirati rezultata, se morajo posluževati metod, ki jih je mogoče manipulirati, če hočejo priti do možnih odkritij. Eksperimenti so takšne metode, ki jih je mogoče manipulirati in ki kalkulirajo polje možnosti, torej zavestne korake v nekem preglednem končnem območju bolj ali manj na veliko odmerjene svobode intuitivnega poskušanja.« Brez natančnejšega opisa konteksta mora ostati takšna definicija relativno splošna in abstraktna; vendar se jasno pokaže nekaj vidikov: možnost, da metode manipuliramo, se pravi, da jih tudi spreminjamo, in omejitve polja, na katerem eksperiment opravljamo. Izolacija vprašanja in aplikacija na omejeno območje pa že spadata k induktivnemu postopku klasične fizike; odprtost rezultata vzpostavlja zvezo z modernim pojmom eksperimenta. Bensejeva definicija pa literarni eksperiment še povsem navezuje na osebo, ki ga opravlja, tako da ji kot prosto torišče pušča »bolj ali manj na veliko odmerjeno svobodo intuitivnega poskušanja«.

S tem se človek utegne zadovoljiti, če umetniško in literarno početje razumemo kot individualno dejavnost z visokimi stopnjami svobode. Na drugi strani pa je mogoče dano iztočnico, po kateri interpretirajo fizikalne in estetske procese kot primerljive, pa čeprav različno usmerjene, izpeljati tudi do konca. Estetske fenomene formalizirajo in matematizirajo dalje, in kategorijo svobode slednjič nadomestijo s kategorijo naključja oz. statistike. To pot je treba tu prehoditi ob primeru *informacijske estetike*, kakor jo eksplicira, recimo, Abraham A. Moles, ker lahko od takega pretresanja pričakujemo ne samo nadaljnjo pojasnitev pojma eksperimenta v posameznem, marveč, ker se lahko tako predvsem razločno pokaže, kaj se zgodi s pojmom umetnost ali poezija, če se ga dotaknejo znanstvene metode v strogem pomenu te besede.

Informacijska estetika, počivajoča na *modelu oddajnik-sprejemnik*, aplicira »na svet oblik neki sistem meril in poskuša objektivno pokazati fizikalne znake in statistične posebnosti poročila in izkušnje, ki si jo posameznik pridobi s tem, da to poročilo zazna.« ¹³ Kaj lahko iz tega sklepamo

¹⁰ Bense, Programmierung. str. 45.

¹¹ Prav tam, str. 55.

¹² M. Bense, Experimentelle Schreibweisen. Stuttgart 1964, neštevilčene strani.

¹³ A. A. Moles, Kunst & Computer. Köln 1973, str. 13.

za proizvodni potek in za vprašanje po njegovem možnem eksperimentalnem značaju? To je mogoče pojasniti ob primeru *računalniške umetnosti*, ki ni zaman središče Molesovih preudarjanj. Postopke njenega rojevanja je strnil v dve temeljni strukturi:

— V prvem stadiju se z analizo zvokov, gibov, vizualnih oblik, barv, arhitektonskih prvin in jezikovnih znakov izoblikuje repertoar; potem jih v urejeni obliki posredujejo računalniku; nazadnje raziščejo frekvenco njihove razporeditve pri oddajniku in pri sprejemniku.

— V drugem stadiju jih bodo eventualno po pravilih, ki so produkt ustvarjalne domišljije, pravilih, ki se ravnajo po njih z neuklonljivo strogostjo v vseh njihovih implikacijah, kombinirali v spet nove oblike.¹⁴

Ta stadija je mogoče dojemati kot *analizo* in *sintezo*, kot *razstavljanje* in *sestavljanje*. Kar Moles določa kot znamenja tako imenovane računalniške umetnosti, poskuša dokazati tudi v tradiciji individualnih umetniških stvaritev, tj. Moles insinuira, da so neki umetniki delali po kriterijih računalniške umetnosti. Eksemplarična se mu zdi hkratnost nekih postopkov pri reprodukciji in produkciji umetnosti: »Obenem s tehnično dovršenostjo razstavljanja slike pri reprodukcijskem postopku so se tudi v produkcijskih postopkih umetnikov samih pokazale težnje po razstavljanju. Najprej pri pointilistih, pozneje npr. pri Kleeju in zadnje čase pri zastopnikih op-arta, permutacijske in kinetične umetnosti. Očitno se je načelo razstavljanja razširilo od reprodukcijskega procesa na produkcijski proces.«¹⁵

Razločno vidimo, da smo blizu pojma eksperimenta. Omenjeni umetniki se poslužujejo »metod, ki jih je mogoče manipulirati«, analogno tehničnim procesom, razstavljanje in sestavljanje se pri tem kažeta kot osamljiva postopka znotraj eksperimentalnega procesa, ki pa — na to po vsem videzu meri Moles — še ne poteka v računalniški čistosti in strogosti, marveč skaljen od individualnih in ne-zavestnih momentov. To strogost in znanstveno čistost dobi estetika šele, ko formalizira svoje metodične korake po vzoru fizike: »Ustrezno neki utečeni metodi naravoslovne znanosti izključi naš postopek najprej variabilnost človeškega bitja tako, da se naslanja na model, ki ima neke standardizirane človeške lastnosti, na *človeški operator*; ta model potem napravijo gibčnejši, bolj sproščen tako, da raziščejo njegove variante.«¹⁶

Do kolikšne mere velja informacijsko teoretični model za proizvodni proces umetnosti ali literature? Je razmerje *estetike* in *produkcije* tako stringentno kot vnaprej dano? Kar Moles imenuje »variabilnost človeškega bitja«, ki jo je treba najprej »izključiti«, označuje v njegovi dikciji natanko tisto postavko, ki je bila v računu izpuščena: individualni moment umetnika in recipienta, pa tudi s tem dano posebnost vsakokratne umetnine. Vprašati se je treba, ali se bo račun bolje izšel, če mu pozneje kaj dodamo, kajti kot drugi teoretiki te smeri mora tudi Moles priznati neke momente kot dane: »Naša metoda ignorira najprej vsakršno transcendentalno vrednost umetnine, računa pa s tem, da jo bo morala v poznejšem stadiju analize spet uvesti.« Toda celo v tej točki je zaupanje v merljivost nekih fenomenov neomajno: »Lepota« je vezana na lastnosti, ki so kreatorjem in sprejemal-

¹⁴ Prav tam, str. 261.

¹⁵ Prav tam, str. 9.

¹⁶ Prav tam, str. 13 i. nasl.

cem inherentne, statistično dokazljive in eksperimentalno nadzirljive.¹⁷ Tudi lepota, tudi kreativnost je — po Molesu — merljiva, in tako ustreza informacijsko tehničnemu modelu estetske analize enak model produkcije. Pojem kreativnosti se orientira po statistično ugotovljivi zvezi med originalnostjo, razumljeno kot nepredvidljivost, in dojemljivostjo oz. sprejemljivostjo. Da pojem originalnosti, tradicionalno gledan v kontekstu različnih kvalitet, razvrednotujejo do golega efekta presenečenja, naj omenimo samo mimogrede. Če inkomenzurabilnost specifične umetnikove stvaritve reducirajo na zmožnost, da doseže neke kalkilirane efekte omejene vrste, potem je mogoče umetniško delo približati pojmu programiranja informacijskih strojev. Če gre za izključitev »variabilnosti človeškega bitja«, potem računalnik prekaša artifeksa, ki dela tradicionalno. Zato tudi govori Moles s poudarkom o kreacijskem stroju kot »novem dinamičnem mitu«.¹⁸ In mogoče si je zamisliti računalniška proizvodnja, ki na podlagi analize danega gradiva simulirajo kreacijske procese. To bi bilo »programiranje lepega« v poslednji konsekvenci, dosledna realizacija tudi Bensejeve predstave: »Gre za nadomeščanje izraza stvaritev z izrazom statistična inovacija, tj. za realizacijo, ki se za svoj obstoj in svojo zaznavnost lahko zahvali nekemu naključju, neki selekciji pogostnosti.«¹⁹

Ali lahko rečemo, da je šele v zvezi s statistično informacijsko estetiko, ki doseže svoj vrhunec v ideji o računalniški umetnosti, mogoče prenesti pojem eksperimenta v *znanstveni čistosti* na estetske fenomene? Če je to tako, so vse druge predstave o umetniškem eksperimentu zgolj približevanja, analogije, celo zgolj metafore. Konsekvence tako ozko dojemanega pojma eksperimenta zahtevajo nadaljnji premislek.

Značilno je, da se ravno tisti avtorji, ki odklanjajo pojem eksperimenta v umetnosti, nagibajo k temu, da poskusom, ob pomoči računalnikov eksperimentalno proizvajati besedila, ne odrekajo upravičenosti in resnosti. Enzensberger na primer izrečno izvzema iz svojega verdikta eksperimente, ki so jih s pomočjo elektronskih računalnikov opravili Max Bense in njegovi učenci: »Ti poskusi zadoščajo znanstvenim zahtevam. Tu smiselno uporabljajo pojme iz kombinatorike in verjetnostnega računa. Ali 'stohastični teksti', ustvarjeni pri tem, lahko veljajo kot estetski predmeti, je vprašanje definicije.«²⁰ To zveni lahkotno in lahkomišno, kakor da bi se dalo temeljne estetske probleme reducirati na vprašanja definicije. Vprašanje s tem ni rešeno, problem je zgolj preložen. Tako celo Elisabeth Walther, ki z Maxom Bensejem tesno sodeluje, priznava: »To, kar lahko od statističnega značaja nekega teksta dobi semantični in estetski pomen, predstavlja glavni problem informacijske tehnike in doslej še nikakor ni bilo rešeno.«²¹

Slej ko prej pa se dá navesti, kaj impliciramo, ko v informacijski estetiki govorimo o eksperimentu, pa naj sledimo njenim premisam ali ne. Odločilno je, da na estetski proces ne gledamo več organološko, kot na analogijo narave, marveč vzporedno z znanstvenimi postopki. K eksperimentu v umetnosti spada to, da sprejemamo strogo metodiko koncepcije in pro-

¹⁷ Prav tam, str. 13.

¹⁸ Prav tam, str. 47.

¹⁹ Bense, Programmierung, str. 54.

²⁰ Enzensberger, Aporije, str. 310.

²¹ E. Walther, Francis Ponge. Eine ästhetische Analyse. Köln, Berlin 1965, str. 16.

dukcije. Izhajamo iz analize znakov, vzetih iz znanega in omejenega repertoarja, ki jih podredimo v konceptijskem procesu določenim in že prej izbranim manipulacijam. Analiza gotovega dela dovoljuje, da manipulacije in metodične korake izoliramo in opišemo. Gotovega produkta ne pojmuje kot nekaj enkratnega, posebnega, marveč kot realizacijo nekega poskusnega razporeda, ki bi — ob spremembi repertoarja znakov ali manipulacije — dal druge *enakovredne* rezultate. Predstava o modifikaciji in multiplikaciji spada k eksperimentalno izdelanemu produktu; to se pravi, lahko mu spremenimo naravo in ga številčno pomnožimo, ne da bi mu tako omejili kakovost. V tem smislu je umetniški eksperiment ob enakovrstnosti in enakovrednosti svojih rezultatov *ponovljiv* kot eksperiment v fiziki.

S tem odpade tako ideja o auri umetnine, navezani na enkratnost in posebnost, kakor tudi pojem *kvalitete*, kolikor je vezana na numerično omejenost. Med različnimi eksperimentalnimi manipulacijami je težko sestaviti hierarhijo vrednosti. Stopnja kompleksnosti na primer je resda statistično opisljiva, toda statistika je prosta vsakih vrednosti. Kjer posameznega ne poudarjamo več, mora vse postati enakovredno in tedaj izmenljivo. Takšna *izmenljivost* posameznih delov se v eksperimentalni umetnosti spremeni v formalni princip izmenljivosti, v končni, omejeni postopek *permutacije*: »Permutacijska umetnost je v najvišji meri eksperimentalna; (...) izolira *atome* univerzuma in jih potem v samovoljni strukturi spet sestavi«. ²²

Kar pravi A. A. Moles, bo treba zelo resno jemati. Zvezo med izolirajočo proceduro pridobivanja znakov in postopkom sinteze, kombinacijo gotovega produkta, smo našli: to je samovolja eksperimentatorja. Legitimiramo jo z (zatrjevano) načelno enakovrednostjo atomov. »Variabilnost«, zatorej subjektivnost človeka se izključi; s svojimi simpatijami in vrednotenji se ne pojavi več. *Material dominira*. Moment človeške in umetniške *subjektivnosti* je izpodrinen. Ideja eksperimentalne umetnosti bi rada shajala brez eksperimentatorja, brez človeka. Nadomeščanje človeka z mitom kreacijskega stroja je tedaj konsekvantna utopija. »Kreativna opica, Platonov matematični mit (...) je pobornik permutacijske literature.« Tako se glasi — s ščepcem ironije, vendar pa resno — na nekem drugem mestu. ²³

Fizika je resda z dobršno mero upravičenosti postavljala eksperimentatorju neke zahteve: da je brez predsodkov, da pozna stvar, da je skrben pri izvajanju itd. Če ni pri izključitvi človeške variabilnosti eksperimentator nič drugega kot seštevek zahtev, ki jih postavlja eksperiment, je *kreativna opica* fantom, ki se zdi primeren za iniciacijo eksperimentalnega procesa. Eksperimentirajoči kreator bi si lahko prilastil zahteve, ki so namenjene fiziku, vprašanje pa je, ali lahko fizikovo ravnanje, ki ga zahteva odnos do stvari (ki ga pa, in to je *moralni* problem, ne morejo določati samo stvari), nanašamo na eksperimentirajočega umetnika. Sem posega Enzensbergerjev očitek, da se avantgarda hoče izmakniti vsakršni odgovornosti, odgovornosti tako za svoj postopek kakor tudi za njegove rezultate: »To hoče doseči tako, da se sklicuje na 'eksperimentalni' značaj svojega dela. To, kar si izposoja pri znanosti, ji rabi kot izgovor (...). Vsaka drznost ji pride prav,

²² Moles, *Kunst & Computer*, str. 108 i. nasl.

²³ Prav tam, str. 141.

dokler se ji ne more nič zgoditi. Pojem eksperimenta jo naj varuje pred tveganjem vse estetske produkcije.«²⁴

Eksistencialna kategorija propada — bodisi kot kategorija dela bodisi kot kategorija umetniškega življenjepisa — nima v predstavah informacijske estetike dejansko nobene vloge več. Na to lahko gledamo, če hočemo, tudi pozitivno: proizvodnja teče sproščeno, igrivo, brez tveganja, brez stopnjevanega čustva. In Enzensbergerjev očitek meri nekako mimo cilja: kjer se ne eksponira subjekt, ki bi ga lahko poklicali na odgovornost, ne moremo odgovarjati za nič. Pomisliti moramo tudi, da je predstava o eksperimentu brez eksperimentatorja ekstremna predstava, ki je ne podpirajo niti teoretiki niti avtorji eksperimentalnih načinov pisanja. Max Bense in Reinhard Döhl poskušata orisati podobo novega umetnika: »Na mesto mistika in metafizičnega domišljavca je stopil a-teistični, torej racionalistični in metodični avtor, katerega pozornost velja jeziku, materialom, ki jih potrebuje pri izgotavljanju svojih vrst in struktur in ki jih metodično obdeluje.«²⁵ Avtor torej kot specialist za jezik in estetske strukture. To samo prelaga problem, ne odgovarja pa nanj. Lahko rečemo menda vsaj to, da je pričakovanje večine recipientov, tudi pričakovanje avantgardistične umetnosti in literature, usmerjeno prek struktur proti njihovi vsebini, njihovi substanci ali da se morejo strukture predstaviti ne samo kot zgolj enakovredne razporeditve atomov, marveč kot smiselno urejeni kompleksi. S tem zadevamo ob temeljna estetska vprašanja, ki jih na tem mestu ne moremo obravnavati ali o njih celo — eksperimentu v korist ali škodo — odločati.

Ce se ozremo na to, kar smo doslej pretresali, se jasno pokaže, da se pojem eksperimenta v umetnosti in literaturi, dojemam kakorkoli ozko ali široko, vselej naslanja na pojem znanstvenega eksperimenta. Znanstvene procedure analize in sinteze, izolacije in kombinacije prvin imajo neko vlogo. Rezultat eksperimenta je odprt, obstaja tudi nagnjenje, da bi gledali na rezultate kot na načelno enakovredne, tj. da bi pojem kakovosti odstranili ali vsaj relativirali. Tudi umetniške eksperimente je mogoče ponavljati, reproducirati, njihove rezultate pomnoževati, in značaj njihove enotnosti, njihova ura je odpravljena. Eksperimentirajoči kreator se v svoji subjektivnosti umakne; ker se ji ne more povsem odpovedati, jemlje sebe samega kot specialista za estetske strukture ali kot *homo ludens*. Odvrača se od sveta (in s tem od zahtev po tem, da ga razlaga), kaže mu hrbet in se obrača proti materialu, s katerim eksperimentira. Kjerkoli se v imenu eksperimenta držimo individualne in subjektivne dejavnosti, je to ta subjektivni faktor, ki naredi iz prenosa znanstvenih metod svobodnejšo adaptacijo. Če se bomo sploh hoteli držati pojma eksperimenta — in za to so dobri razlogi — se bomo ukvarjali s takšnimi svobodnejšimi prenosi, ki dajejo pojmu kreativnosti obširnejše torišče. V tej zvezi nas potem zanima vprašanje, koliko se eksperimentalna literatura posveča izkušnjam, ki imajo v estetski literaturi, v poeziji, sploh svoj prostor, in dalje, ali je eksperimentalna literatura zmožna prihajati do novih izkušenj in izkušenj nove vrste — bodisi v svetu stvari in pojavov bodisi v jezikovnem lastnem svetu.

²⁴ Enzensberger, Aporije, str. 310 i. nasl.

²⁵ M. Bense/R. Döhl, K položaju. Objavljeno v: Konkrete Poesie. Hrsg. v. E. Gomringer. Stuttgart 1972, str. 165.

Vztrajanje pri pojmu eksperimenta v njegovi znanstveni čistosti in strogosti bi izključevalo vse preveč tega, kar se z metodiko in načinom dela razmejuje od splošnega toka literature; to bi še dalje dajalo prav tistim, ki s pripomočki znanosti hočejo vladati literaturi in jo opeharjati za njene pravice. Celo če je pojem eksperimenta zgolj metafora, se zdi, da obstajajo zahteve znanosti in da je avtonomija literature ogrožena. Opozoriti pa je treba na argumentacijo, ki v bolj zaobjemajočem pojmu metode in eksperimenta odpravlja zahteve po veljavi znanosti. Helmut Heissenbüttel je v svojih »13 hipotezah o literaturi in znanosti kot primerljivih dejavnostih« (1965) govoril o spremenjeni interpretaciji človeškega bitja: »V osnutku k temu hodita literatura in znanost ne samo v svoji spoznavni funkciji, marveč tudi v zloženem spreminjanju svetovnega aspekta vzporedno druga ob drugi.«²⁶ Iz takšne vzporednosti je mogoče izpeljevati in upravičevati *eksperimentalno delo* kot skupen moment. V nekem poznejšem sestavku se Heissenbüttel znova vrača na skupno stično točko v *tradiciji*, ko citira neko misel Karla Löwitha iz njegovega spisa »Odčaranje sveta z znanostjo«:

V renesansi je znanost stopila na drugo, novo pot, da bi zvedela, kaj je: racionalni eksperiment, umetna prireditev, ki iznajdljivo zasnuje naravo kot delo umetnosti po nekih pričakovanjih, ki morajo preстати preizkušnjo. Pot so utirali veliki eksperimentatorji v območju umetnosti: predvsem Leonardo, nato glasbeni teoretiki 16. stoletja in naravoslovni eksperimentatorji. »Znanost« jim je pomenila pot k resnični umetnosti in s tem obenem k resnični naravi, ker tudi narava samo s tehnično umetnostjo, z umetelno zastavljenimi eksperimenti spravi svoje skrivnosti na dan.²⁷

Heissenbüttel pripominja:

Te ugotovitve učinkujejo za tistega, ki ima v ušesih žargon današnjega obravnavanja umetnosti, osupljivo. Obračajo to, kar imamo na splošno za prvi pogoj. Izvor znanstvenega, to je prvotno fizikalnega eksperimenta jemljejo kot artistično prireditev, medtem ko danes na splošno domnevajo, da je umetnost v eksperimentu prevzela pozno in dvomljivo nasledstvo znanosti.²⁸

Ta čez znanost in umetnost segajoča predstava o eksperimentu podarja spekulativni moment. S tem bi bila upravičena vsakršna predstava o eksperimentu, ki tega eksperimenta ne pojmuje zgolj kot raziskovalni postopek, ki verificira hipoteze, marveč kot »umetniško prireditev«, ki upa, da bo iz iznajdljivega osnutka dobila svoje rezultate. Vsekakor se vprašanje, ali ni eksperiment v umetnosti zgolj metafora ali slepilo, kaže kot preveč kratko zastavljeno. Heissenbüttel meni, da rabe pojma eksperimentalne umetnosti in literature ni mogoče nedvoumno razložiti glede na objekte, na katere ga aplicirajo, marveč samo kot znak tistih, ki ga uporabljajo. Formulacija dejanskega stanja bi bila, da se pojma artističnega eksperimenta objektivno ne da izolirati in ga potem prenesti na neka dela, marveč da je treba upoštevati, kje in na kakšen način govorijo o nekih artističnih procedurah kot eksperimentalnih procedurah. V neki aforistični beležki se je Elias Canetti dotaknil k eksperimentu usmerjenega absolutnega, človeških in zgodovinskih motenj čistega pričakovanja: »Želijo si torej čistost eksperi-

²⁶ H. Heissenbüttel, *Über Literatur*, str. 214.

²⁷ H. Heissenbüttel, *Zur Tradition der Moderne*, str. 126.

²⁸ Prav tam, str. 126.

menta, njegovo ločenost od vsega in njegovo strogost. Verjamejo mu samo potem, hočejo ga imeti brez njegove zgodovine.«²⁹ Literarni eksperiment pa je mogoče najti in določiti samo v njegovi zgodovini.

(Iz knjige Haralda Hartunga Experimentelle Literatur und konkrete Poesie, Göttingen 1975)

(Prevedel Drago Grah)

²⁹ E. Canetti, Die Provinz des Menschen. München 1973, str. 295.