

OHO – manifest – topografskost

Jelka Kernev Štrajn

Rožna dolina, c. XV – 8, SI-1000 Ljubljana
jelka.kernev-strajn@guest.arnes.si

Članek postavi tezo o specifični slovenskega neoavantgardnega gibanja OHO iz šestdesetih let prejšnjega stoletja. Izpelje jo ob nekaterih teoretskih (Perloff, Derrida) in historičnih (Badiou, Bürger, Foucault) uvidih v problematiko eksperimentalne poezije na širšem ozadju različnih faz in tradicij modernizma, zgodovinskih avantgard in neoavantgard.

Ključne besede: avantgarda / modernizem / neoavantgarda / eksperimentalna poezija / slovenska avantgardna poezija / Skupina OHO

Prispevek k tako ohlapno opredeljenemu področju, kot je eksperimentalna poezija, zahteva najprej nekaj terminoloških pojasnil glede rabe osnovnih pojmov – modernizem, avantgarda, in neoavantgarda – o katerih v enormni strokovni literaturi ni popolnega konsenza in ga verjetno nikoli ne bo. Tudi pričujoče razmišljanje, ki teh pojmov nikakor ne istoveti, ni nastalo z namenom njihove dokončne opredelitve; služili naj bi le kot orodje za artikulacijo določenega pogleda na fenomen, imenovan eksperimentalna poezija nasploh in slovenska eksperimentalna poezija posebej, mišljena je zgodnja faza slovenskega neoavantgardnega gibanja OHO.

Izraz modernizem, ki ga je treba nujno razlikovati od pojma modernost, po možnosti pa tudi od pojma avantgarda¹ in iz nje izpeljanih pojmov, označuje dolgo in heterogeno obdobje. V književnosti se je dejansko začelo z Rimbaudovimi *Illuminacijami* (1872) ter pesniškima opusoma Julesa Laforguea in Tristana Corbièra. **Osnove, na katerih se je modernizem razvijal**, so zaznavne v poeziji E. A. Poea, Baudelaira in Mallarméja, če omenim samo najpomembnejša imena. Vendar se tudi glede teh pesnikov kot predhodnikov modernizma mnenja razhajajo. Tako nekateri, med njimi na primer Theodor Adorno, Hugo Friedrich in deloma tudi Paul de Man, Mallarméjev simbolizem uvrščajo v modernizem, medtem ko nekateri drugi – na primer Marjorie Perloff, ameriška literarna kritičarka in komparativistka avstrijskega porekla, pri nas pa raziskovalka tega področja, Jola Škulj – menijo, da izraziti Mallarméjev simbolizem nikakor ne sodi v modernizem (prim. Perloff, *The Poetics* 4 in Škulj, »Modernizem in njegove poteze«, 58). Avantgarde, o katerih danes govorimo kot o zgodovinskih, pa je po njunem mnenju mogoče razumeti kot pojav znotraj modernizma. Nekoliko drugač-

no je stališče Petra Bürgerja, ki v svoji *Theorie der Avantgarde* zelo jasno razločuje med visokim modernizmom in avantgardo, med drugim tudi na osnovi razumevanja pesniškega znaka in načina vzpostavljanja razmerja med posameznim in splošnim. Po njegovem se v poeziji modernizma razmerje med posameznim in splošnim vzpostavlja neposredno, organsko in torej še vedno simbolično, pri pripadnikih avantgarde pa se to razmerje vzpostavlja posredno, ne-organsko, dispartno in torej alegorično. Prepoznanje enotnosti je odloženo v neskončnost in je odvisno od sprejemnika (76).

M. Perloff sicer pripadnike avantgard obravnava kot moderniste, vendar kot strujo, ki sodi v »drugo tradicijo« (ang. other tradition). Svoje videenje avantgardne in neoavantgardne ter sodobne eksperimentalne poezije utemeljuje na tezi o dveh tradicijah znotraj modernizma. Pri tem izhaja iz razlike med vplivom Eliotove in Poundove poetike. Ve se namreč, da sta pesnika, sicer vse življenje sodelavca in prijatelja, zlasti v svoji zreli fazi, to je v času, ko je Eliot pisal *Štiri kvartete*, Pound pa večino svojih *Cantov*,² tematizirala različno naravnost tako do pesniške prakse kot tudi do sveta. V konvencionalni modernizem, to je eliotovsko tradicijo, po M. Perloff sodijo pesniki, katerih poezija ima opazne značilnosti postsimbolične pesniške drže (npr. William B. Yeats, Wallace Stevens, Wystan H. Auden, Robert Frost), v drugo, tj. poundovsko tradicijo, pa po njenem sodijo vsi tisti ustvarjalci, ki jih je mogoče opredeliti tudi kot izrazito antisimbolične in potemtakem avantgardne (Gertrude Stein, Bertolt Brecht, Samuel Beckett s svojo kratko prozo) in neoavantgardne (John Ashbery, Charles Berenstein, John Cage, George Oppen, Louis Zukofsky itn.) Poleg tega naj bi v to tradicijo sodili tudi teksti, kot je Derridajev *Glas* (1974), ki ga M. Perloff proglasi za tipičen primer druge tradicije (*The Poetics* 17). Nenavadno pri tem je, da avtorica ničesar ne reče o francoskem pesniku Henryju Michauxu, ki po vseh kriterijih prav tako sodi v drugo tradicijo. Ta delitev utegne biti produktivna, a, kot bomo videli, tudi nekoliko vprašljiva, predvsem kar zadeva Eliota in njegovo poetiko, ki je tako kompleksna, da prestopa okvire postsimbolične tradicije.

M. Perloff drugo, tj. poundovsko tradicijo poimenuje tudi poetika nedoločnosti (indeterminacy) ali nerazrešljivosti (undecidability), kar je vsekakor ustrenejša oznaka kot antisimbolizem, in pojasni, da je pojma, ki ju rabi sinonimno, prevzela od Derridaja, a hkrati poudari, da z oznako nedoločnost ali neodločljivost označuje konkretno literarno delo v določenem zgodovinskem obdobju, ne pa osrednje značilnosti tekstov nasploh (*The Poetics* 18).

Eksperimentalne poezije, kakor so jo prakticirali v skupini OHO, ne kaže istovetiti z eksperimentiranjem v literaturi nasploh. Če za primer takšnega eksperimentiranja vzamemo ugledno francosko skupino OULIPO iz začetka šestdesetih let,³ ki, kot se zdi, ni imela nikakršnega vpliva na samo par

let mlajšo slovensko skupino OHO, lahko ugotovimo, da navzlic številnim skupnim potezam – fokusiranje na netransparentnost in netranzitivnost literarnega znaka, iskanje novih izraznih možnosti, osredinjenje na ustvarjalni proces, usmerjenost na prostorsko razsežnost teksta, nešteta in raznovrstna besedna in črkovna kombiniranja itn. – literarne produkcije skupine OULIPO ni mogoče povsem brez zadržkov imenovati eksperimentalna poezija v pomenu, ki ga skušamo pojasniti.⁴ Sprašujemo se torej, kako in zakaj se eksperimentalna poezija slovenske neoavantgarde loči od splošnega eksperimentiranja v poeziji in v čem je njena drugačnost v primerjavi s poezijo visokega modernizma ter pesniško prakso in držo zgodovinskih avantgard.

Selektiven pogled v zgodovino

Do odgovora na ta vprašanja ni moč priti drugače kot prek ovinka, ta pa vodi skozi zgodovino. Toda to ni ne zgodovina umetnosti ne literature; je zgodovina vednosti, pravzaprav arheologija vednosti oziroma spoznanja. Arheologija zato, ker ta v nasprotju z zgodovino ne implicira razvoja, pač pa prej, če se opremo na Foucaulta, vrsto diskontinuiranih stanj (*Besede* 13–14). Upoštevati je treba, da je umetnost v tesni zvezi s premiki mišljenja in znanostjo, saj gre pri vseh treh velikih področjih za motrenje medsebojnih razmerij med mentalnimi podobami, besedami in stvarmi oz. rečmi;⁵ razmerij, ki že od nekdaj in še zmeraj odpirajo problematiko znaka, znano že iz starogrške, helenistične in srednjeveške filozofije; navzočo tudi v naslednjih stoletjih, še zlasti v 17. stoletju; s povsem novo lučjo osvetljeno v zgodnji romantiki in deležno posebne pozornosti v času modernizma, pozneje pa tudi med pripadniki umetniških in teoretskih smeri, ki jim je modernizem utrl pot. Toda razumevanje odnosov med podobami, besedami in stvarmi se ni razvijalo postopoma in kontinuirano, prej je šlo za vrsto prelomov, ki so jih povzročala čedalje pogostejša znanstvena odkritja. Oblikoval se je znanstveni diskurz, ki je odločilno posegel v razmerja med besedami in stvarmi, s tem pa »svet prisilil v molk«. (Miller 57) To naj bi se zgodilo nekako na prelomu 16. in 17. stoletja, ko se je »knjiga sveta« dokončno zaprla. Kajti pred tem, v renesansi, če je verjeti Foucaultevim raziskavam, je razmerje med besedami in stvarmi določala podobnost. Kazala se je v četverni podobi,⁶ ki je urejala igro simbolov, omogočala prepoznavanje vidnih in nevidnih reči ter prakticirala umetnost, ki je te reči predstavljala. Besede in reči so bile tedaj del istega sveta, predpostavljale so druga drugo in se vzajemno odslikavale (*Besede* 56). V 17. stoletju pa svetu ni bilo več mogoče pripisovati pomenov, kar je lucidno in daljnosežno komentiral Pascal, ko je izrekel eno izmed svo-

jih slovitih misli: »Večni molk tega brezmejnega prostora me navdaja z grozo.« (104)⁷ Da je misel res daljnosežna in da zadeva bistvo problematike modernizma, potrjujeta oznaka Michaela Hamburgerja, ki prav v zvezi z modernizmom evocira pascalovsko »eksistencialistično soočanju s praznino« (Hamburger 52, nav. po Škulj, »Modernizem in njegove« 59), še bolj pa izčrpen komentar J.-A. Millerja:

Pascalov stavek o tišini neskončnega prostora priča o povsem modernem čustvu, saj nebo in z njim celotno stvarstvo pred nastopom znanosti sploh ni bilo nemo. Prav nasprotno /.../ Šele znanstveni diskurz, ki se je začel z matematično fiziko, je svet prisilil v molk, in Lacan to strne v postavki /.../ da znanost predpostavlja, da je v svetu označevalec, ki nikomur več nič ne pomeni. Da lahko v svetu najdemo označevalec, ki se organizira in ravna po določenih zakonih, toda ta označevalec ni več zvezan s kakim subjektom, ki bi se preko njega izražal. Ta ideja /.../ je povsem moderna in znanstvena. Označevalec, ločen od pomena, breznamenski označevalec. Temu ustreza matematizacija fizike. Temu pa ustreza tudi freudovsko odkritje nezavednega: da obstoji označevalec neodvisno od subjekta. (57–58)

Umetnost in znotraj nje še zlasti literatura, saj je bila beseda kot nosilka pomena pri tem še posebej odločilna, je torej morala zdržati to soočenje z grozo molččega neskončnega prostora, soočenje, ki ga je treba misliti skupaj z vprašanjem eksistence in hkrati tudi njene krize, natančnejše, krize evropske zavesti. Mogoče je reči, da se je tedaj prvič pokazala neprevedljivost v »univerzum pomena« (Hajdini 186).⁸ In neoavantgarda iz šestdesetih let 20. stoletja je le najradikalnejši del v tradiciji konfrontacije s pomenom, a tudi z odvrčanjem od njega. Iz Millerjevega odlomka je razvidno, da je problematika pomena in njegove odsotnosti neločljivo povezana s problematiko znaka, katerega razumevanje se spreminja skozi obdobja.

Tako, denimo, v 17. stoletju ljudi ni več zanimalo, kaj določen znak pomeni, pač pa, kako je znak povezan s tistim, kar označuje. Tedaj se je namreč že dodobra pokazalo, da so podobnosti varljive in da reči trdovratno vztrajajo v svoji »ironični identiteti«, da so samo to, kar so. V književnosti se je ta zasuk oziroma prelom, kot je prvi opazil Foucault, utelesil v *Don Kibotu*, kjer je razločno videti, da podobnosti med besedami (viteški romani) in stvarnostjo (tedanji »železni vek«) vodijo v privid, prevaro in blodnjo, ki preprečuje dejansko spoznanje (*Besede* 71). Obdobje 17. in 18. stoletja je za vprašanje znaka nasploh in umetniškega znaka posebej pomembno tudi zato, ker se je prav v tem času umetnost dokončno institucionalizirala, »mesto razmerja podobnosti pa je zavzela reprezentacija.« Besede so se osamosvojile od stvari, kot je opazil Foucault (*Besede* 83–88), pesniški znak pa je ravno v tem obdobju začel proces svoje avtonomizacije, ki je vrhunec dosegla v simbolizmu. Znak je torej postal avtonomen, sistem, v katerem se je utemeljevala misel, pa binaren. Oblikovala se je kar-

tezijanska paradigma, ki je tedaj postala »temeljni model določene strukture reprezentacije, ki korelira bit in predstavo« (Dolar 481), vlogo znaka pa je opredelila *Logika Port Roya*, in sicer s tremi spremenljivkami: znak je naraven (ko kot odsev v zrcalu označuje tisto, kar odseva) in konvencionalen (ko za neko skupino ljudi označuje neko idejo), tretja spremenljivka pa je tip vezi med znakom in tistim, kar označuje: »Ko neki predmet gledamo samo kot nekaj, kar predstavlja nekaj drugega, imamo o njem idejo znaka, in ta prvi predmet se imenuje znak.« (*Logique du Port-Royal*, I. del, IV. pogl., nav. po: Foucault, *Besede* 89–90). Z vidika eksperimentalne, to je ohojevske poezije – kjer je prostorska razsežnost v prvem planu in kjer se je zgodil dokončen razpad ne le pomena, stavka in besede, ampak tudi črke, črte in vsakršne poteze, dokler ni v njej prevladala topografskost in celo ikonoklastičnost – je zanimivo Foucaultovo opozorilo, da »*Logika Port-Roya* kot prvi primer znaka ne navaja besede, krika ali simbola, ampak prostorsko in grafično predstavo-shemo: zemljevid ali tabelo.« (*Besede* 90). Še zgovornejša je dejstvo, da Foucault v »osnovi govorenega znaka pa tudi pisave« odkriva retorični prostor besede, »svobodo znaka« in ugotavlja, da »mesto besed ni v času, pač pa v prostoru, v katerem lahko najdejo svoje izvorno bivališče, se v njem premeščajo, se vrtijo v krogu in postopoma oblikujejo pravo krivuljo, tropološki prostor« (*Besede* 152).

Iztek tega obdobja na polju književnosti uteleša marki de Sade, saj v literaturo vpelje transgresijo »želje in užitka, ki presega in razbija meje reprezentacije,« v filozofskem pogledu pa Kant, ki preoblikuje vprašanje reprezentacije in v človeku ugleda tako subjekt kot objekt spoznanja (Foucault, *Besede* 392 in dalje). Reprezentacija tako ni več vezana na transparentnost znaka in postane problem, ki ga discipline, kot so lingvistika, filozofija jezika in teorija umetnosti ter književnosti rešujejo še danes.

Druga tradicija

V samo srž te problematike sodi na primer Eliotovo komentiranje Swinburnove poezije. Eliota ne omenjamo samo zato, ker je M. Perloff po njem imenovala prvo oz. osrednjo od dveh tradicij sodobne poezije, temveč tudi zato, ker se ve, kako zelo je slovenski prevod *Puste dežele* odmeval med slovenskimi modernisti v šestdesetih letih. Vplival naj bi tudi na tedanjo mlajšo generacijo, na zgodnje delo Marka Pogačnika in Iztoka Geistra. Nobenega dvoma ni, da je bila Eliotova poezija s svojimi impersonalnimi podobami, ekonomijo izraza, ki je nakazovala poznejši minimalizem, predvsem pa »Eliotovo stališče o pesniški intenziteti, ki nastane 's tem, da se znebimo smisla',« (Škulj, »Modernizem in njegove« 56)

pomemben dejavnik pri porajanju slovenske neoavantgardne in eksperimentalne umetniške prakse. Vendar z današnje perspektive, se pravi z določene časovne distance, zlahka razberemo indice, ki kažejo na to, kako je odnos med besedo in pomenjanjem razpadel in kako je ta poezija (poleg Geistra in Pogačnika gre še za Aleša Kermaunerja, Andraža in Tomaža Šalamuna, Matjaža Hanzka, Francija Zagoričnika in vrsto drugih besednih in likovnih ustvarjalcev) bistveno bližja poundovski tradiciji, to je poetiki nedoločnosti, kot pa Eliotovemu modernizmu.

Eliot je Swinburnu očital, češ da ga zanima zgolj beseda, ne objekt, ki ga označuje: »Če razstaviš katerikoli Swinburnov verz, vselej ugotoviš, da predmeta tam ni, je zgolj beseda.« (Eliot, *Selected essays* 326, nav. po Perloff, *Radical* 30). Tovrsten kritičen odziv je razumljiv, saj izraža pogled predstavnika visokega modernizma na poezijo, sorodno poeziji preraphaelitov, in potemtakem precej oddaljeno od Eliotove poetike. Morda pa spet ne tako zelo oddaljeno! Eliot Swinburnu sicer priznava mojstrstvo besede, a ga v njegovi poeziji, če ga nekoliko parafraziram, moti način tematizacije razmerij med besedo, stvarjo in pomenom. Besede, po Eliotu, naj bi predstavljale realnosti, ki so za njimi. Ta izjava sicer nedvomno kaže na pesnikovo distanciranje od simbolističnega razumevanja pesniškega znaka, vendar nikakor ne tako radikalno, da bi ob tem lahko govorili o popolnem prelomu s tradicijo. Upoštevati je treba, da tako Eliot kot Swinburne istovetita pesniško besedo in objekt, čeprav vsak po svoje. Pri Swinburnu je pomen zgolj »halucinacija pomena«, predmet pa preneha obstajati, v Eliotovi modernistični poetiki pa je pomen neločljivo povezan z vsakdanjim jezikom. Eliotu torej ne gre, kot pravilno opaža M. Perloff, samo za unavzočenje pomena, za postavljanje v prisotnost tistega, kar hoče pesnik povedati, ampak tudi za pripisovanje prednosti »naravnemu« oziroma vsakdanjemu jeziku, za katerega nespodbitno velja, da je imel, četudi skrajno heterogen, velik vpliv na nastanek in razvoj svobodnega verza (*Radical* 30–35). Toda Eliotova obravnava pesniškega objekta se ne razlikuje samo od Swinburnove, to je simbolistične obravnave, ampak tudi od Poundove vorticistične poetske naravnosti.

Pound se je namreč v obdobju, ko je pisal *Cante*, zlasti pizanske, dokončno odvrnil od besede kot simbola in se obrnil k besedi kot realnosti (*The Poetics* 157), kar je mogoče z današnje perspektive uzreti tudi kot daljnosežno napoved obravnave besede kot stvari v konkretni poeziji in hkrati kot odločen korak v smeri ukinjanja pesniške podobe. Vendar Pound pesniških podob ni odpravil. Začel jih je le povezovati na drugačen način, na primer po načelu kolaža. Tako je pomen besede podredil prostorski reorganizaciji, kar je pojasnjeval že v času svojega imagističnega obdobja, ko je namesto stare reprezentacije že uveljavljal prezentacijo podobe. Tri

leta pozneje, 1916, pa je v manifestu vorticizma, ki je nastajal pod vplivom likovne umetnosti in še posebej kiparstva, o pesniški podobi zapisal:

Podoba ni ideja. Je žareči vrtinec ali vozle; je nekaj, kar morem in moram neogibno imenovati VORTEX, iz katerega, skozi katerega in v katerega nenehno hitijo ideje. Iz vpljudnosti jo lahko imenujemo zgolj VORTEX. Iz te potrebe je prišlo ime »vorticizem«. *Nomina sunt consequentia rerum*, in nikoli ni bil ta Aquinov stavek resničnejši kot v primeru vorticističnega gibanja. (Pound, *A memoir* 92, nav. po Perloff, *The Poetics* 160)

Njegove izmišljene podobe, nastale na podlagi transformacije vsakdanjih in zgodovinskih dejstev, krajev in oseb (ti niso ne zgodovinski ne arheptipski, pač pa fikcijski) stopajo v vzajemno igro, ki je posledica montažnih, kolažnih in še katerih prijemov v *Cantib*. Opazni so v obliki kitajskih pismenk, citatov iz različnih jezikov, vključevanja zunajpesniškega materiala v pesem, igre s socialno razplatenostjo jezika, predvsem pa kot topografija. Sklepati je mogoče, da se je Pound z odvrnitvijo od simbolizma odvrnil tudi od literarne reprezentacije in prevzel »metodo prezentacije«, bržkone pod vplivom tedaj novih trendov v slikarstvu, ki so začeli sistematično ukinjati reprezentacijo. In vendar referencialnost iz vorticističnih pesmi vseeno ni izginila. V *Cantib* lahko opazujemo, kako dobesedni pomeni stopajo v vzajemno igro z izmišljenimi podobami, ki nas opominjajo, da je svet Poundovih pesmi precej manj konkreten od sveta, tematiziranega v Eliotovi poeziji, hkrati pa v svoji fiktivnosti tudi občutno manj koherenten (prim. Pound, *The abc of reading* in Perloff, *The Poetics* 196). Postopno ukinjanje pesniške podobe, ki pa je Pound nikoli ni dokončno odpravil, je potekalo v duhu njegove antisimbolistične naravnosti in pod vplivom antisimbolističnega toka francoske poezije. Osrednjo pozornost je namenil Rimbaudu, a tudi Laforgueu in Corbièru. Slednjima M. Perloff v svoji obravnavi poetike nerazrešljivosti namenja premalo pozornosti, se pa zato toliko bolj posveti Rimbaudu in njegovemu vplivu na Pounda in drugo tradicijo. Prepričana je, da je prve nastavke modernistične pesniške drže, ki so vplivali na drugo tradicijo, mogoče odkriti v Rimbaudovi reakciji na Baudelairovo pesniško zapuščino. Pri tem se sklicuje na ugotovitve J.-P. Richarda, Todorova in še zlasti Barthesa, ki je v svoji razpravi *Le degré zéro de l'écriture* nazorno pokazal, kako so se v poeziji, ki je nastala prav pod Rimbaudovim vplivom, razgradila jezikovna razmerja in kako je svet postal znak brez podlage (34–39), narava temu ustrezno razdrobljeni prostor, sestavljen iz osamljenih predmetov, pokrajina pa nekaj povsem nasprotnega vsem do tedaj znanim opevanim pokrajinam (J.-P. Richard, *Poésie et profondeur* 240, nav. po Perloff, *The Poetics* 45). Rimbaud je ukinil razmerje med subjektom in objektom, pesniško podobo pa transformiral in s tem

bralstvo prisilil v »konfrontacijo z ireduktibilno ambigviteto«, kot zapiše M. Perloff (*The Poetics* 56).

Ob tem se samo po sebi vsiljuje vprašanje, ki se zdi ključno: Ali je to konfrontacijo mogoče vsaj v nekaterih pogledih poistovetiti tako s poznejšim eksistencialističnim soočenjem s praznino, to je s soočenjem, ki ga je nakazal že Pascal in se nanj sklicuje J.-A. Miller v zgoraj navedenem citatu, kakor tudi s tisto »konfrontacijo s praznino sveta«, ki naj bi jo »modernizem nepreklicno sprejel,« in jo v svojem članku evocira Jola Škulj? (»Modernizem in« 58) Če je odgovor pritrdilen, potem se je mogoče strinjati s Barthesom, Todorovim in drugimi, ki v Rimbaudu, zlasti v njegovih *Illuminacijah*, podobno kot M. Perloff in, denimo, filozof Alain Badiou, uzirajo začetnika modernizma; v nasprotnem primeru, ki ga zagovarja J. Škulj, je treba začetek modernizma iskati drugje. Kje natanko, s stališča pričujočega razmisleka o neoavangardi na Slovenskem niti ni pomembno, sta pa toliko pomembnejša pojma odgovornosti in angažiranosti, ki ju avtorica vpelje v istem članku: »Modernistična bolečina praznine *ni* identična z rimbaudovsko, pač pa je priklicala *odgovornost*, kar je zmogla prav iz položaja na novo razkritega pomena eksistence, in modernistična umetnost je zato dobila poteze *angažiranosti*.« (»Modernizem in njegove« 58) (podčrtala J. K. Š.). Prav s stališča te odgovornosti, ki ni samo formalna, torej estetska, ampak tudi ontološka, torej eksistencialna, in etična, je treba brati slovito Rimbaudovo geslo, ki ga je mogoče razumeti tudi manifestno: »Biti moramo absolutno moderni!« Ne samo relativno moderni, kot je bil, denimo, Baudelaire. To pomeni, če je verjeti Badiouju, ki se sklicuje na avantgardista Andréja Bretona, da umetniška dela več ne nastajajo zavoljo večnosti, pač pa umetnost s tem preneha biti namenjena večnosti, naenkrat gre zgolj in samo za sedanjost in potemtakem tudi za stvarnost, avantgardni umetnik je potemtakem tisti, ki »ni ne dedič ne posnemovalec, pač pa tisti, ki z vso močjo razglša [absolutno] sedanjost umetnosti« (Badiou 135). Od absolutnosti pa je le korak do ekscesivnosti, ki je ne glede na usmeritev ena temeljnih potez večine avantgardnih gibanj. Glede tega sta povsem nedvoumna tako Breton, ko zapiše: »Tu, v tem presunljivem trenutku, ko se zdi, da bo breme prestalega trpljenja pogoltnilo vse, povzroči samo ekscesivnost stiske spremembo znaka, ki poskuša človeško nerazpoložljivo prestaviti na stran razpoložljivega [...] (*Arcane* 17, nav. po Badiou 172), kot Badiou, ki se prav ob tem sprašuje: »Kako proizvesti eksces, ki bi šel v smeri intenzivnosti življenja, 'brezmejni dar', 'veličino', 'svetle plamen', ki se spletajo v 'živahne himere'? [...] V zvezi s tem Breton podpre na videz dialektičen in po izvoru romantičen sklep: edini vir se nahaja v tem negativnem ekscesu, ki je bolečina.« (173) Posledica tega je, da se neskončna bolečina spremeni v neskončen upor. Natanko to je tisto, kar odgovornost, že razberljivo v Rimbaudovi formuli, prelevi v angažiranost, ki jo tematizir-

rajo tako Pound kot pripadniki druge tradicije na podlagi številnih obratov v svoji poeziji: prostorskega, jezikovnega in celo družbenega, dokončno pa jo zaostrijo prav nekateri predstavniki neoavantgard, med njimi morda najbolj radikalno prav predstavniki gibanja OHO.

O razliki med tradicijama (konvencionalni modernizem in druga tradicija) kaže torej razmišljati po eni strani v luči vprašanja avtonomije pesniškega znaka, po drugi strani pa v luči ontološke, eksistencialne in politične odgovornosti ter zgodovinske angažiranosti avantgardne in neoavantgardne umetnosti. Spomniti se je treba, da so bili med pripadniki teh umetniških struj redki tisti, ki so umetnost in poezijo zgolj prakticirali, ne pa o njej tudi načelno ali teoretsko pisali. Zato tudi ohojevske poezije ni moč misliti mimo nekaterih dognanj o konceptualni umetnosti. Že sama beseda eksperiment kaže na to, da je poudarek na postopku, ki iz ne-smisla poraja n-smisle in je v primeru eksperimentalne umetnosti važnejši od produkta. Tako se zlahka zgodi, da produkt postane in ostane fragment in se uveljavi kot literarni žanr. Njegova specifičnost v primerjavi z zgodnjeromantičnim fragmentom, kot so ga prakticirali predvsem Novalis in brata Schlegel, je v tem, da se v 20. stoletju fragment ni več pojavljal glede na celoto, ampak neodvisno od nje, se pravi, da je bil sprejemnik v 20. stoletju prisiljen, da nove čutne izkušnje predela v določene oblike zavesti in da to izkušnjo, ki jo Peter Bürger razume kot skupek že predelanih zaznav in refleksij, nekako posvoji (32). Zato fragmenta kot proizvoda avantgarde ni več mogoče obravnavati zgolj na strukturni ravni, treba ga je premestiti na diskurzivno raven, ki omogoča aditivnost in montažo kot osrednja postopka. Pri tem sta ključno vlogo odigrala dva obrata, jezikovni in prostorski. Čeprav je zgodnjeromantični fragment v primerjavi z modernističnim fragmentom produkt povsem drugačnega duhovnozgodovinskega obzorja, je vseeno zelo zgovorno dejstvo, da pri njem lahko opazujemo manifestacije lastnosti, ki jih dandanes povečini pripisujemo tudi slovenski neoavantgardni poeziji: igrivost, nesmiselnost, grotesknost, humornost, transgresivnost in močan antiinstitucionalen naboj ter tesna odvisnost od refleksije. Za razumevanje specifik slovenske neoavantgarde sta pomembni predvsem slednji dve, jezikovna refleksivnost ali, natančneje, »cerebralna razsežnost modernistične umetnosti« (Škulj, »Modernizem in njegove« 56) in antiinstitucionalna naravnost, ki je pomembna značilnost tako zgodovinskih avantgard kot tudi neoavantgard; ne tako zgodovinskih avantgard kot neoavantgard. Ta specifika pa je odvisna, kot smo že nakazali, od pojmovanja znaka v umetnosti, se pravi tudi od razmerja te umetnosti do stvarnosti, kar spet implicira njeno odgovornost in angažiranost. Da bi to zares dojeli, se moramo vrniti k vprašanju pesniške podobe, njenega razumevanja in njene destrukcije; to pa ne bo mogoče brez bežne zastranitve v slikarstvo.

Problematico lahko tudi aforistično strnemo in rečemo, da je ta poezija »podobo zamenjala z besedo podoba« (Perloff, *Radical* 54). Aforistično pravim zato, ker je destrukcija pesniške podobe dejansko potekala na različne načine (kot parodiranje tradicionalnih podob, kot razbijanje stavčne strukture itn.), vendar je bil najradikalnejši, kar zadeva odnos med stvarjo, besedo in pomenom, tisti način, ki je podobo, nanašajočo se na zunanjo realnost, nadomestil z besedo kot podobo in s tem obrnil pozornost na materialnost znaka in netransparentnost besede. Soočenje s tem dejstvom je bilo ključnega pomena za eksperimentiranje, ki je sprožilo vrsto pesniških obratov, in sicer jezikovnega, družbenega in zlasti prostorskega; polega tega tudi »obrat k stvarjem samim« (prim. Šuvaković, *Anatomija* 52), lahko bi rekli tudi »reistični obrat«, ki je posebnost in odlika zgodnjega ohojevskega gibanja, tesno povezanega s sočasnimi tokovi v likovni umetnosti, posebej v slikarstvu, kjer gre za nanose barv, ploskev in črt. In dejansko je, kot je bilo že ničlikokrat ugotovljeno, mogoče govoriti o vplivu umetniških avantgard na evropske in ameriške pesniške avantgarde. Kako tudi ne, saj gre tu, kot v vlogi teoretika in kritika že v svojem imagiističnem obdobju zatrjuje Pound, za direktno prezentacijo podobe, ne več za reprezentacijo, za simultano percepcijo in percepcijo simultanosti, za ideogramsko metodo. To je treba poudariti zato, ker je dolgo časa veljalo, da je razmerje do sestavnega materiala pri slikarstvu in literaturi v temelju različno. Del eksperimentalne poezije, zlasti tisto obsežno področje, za katerega se je uveljavila oznaka konkretna poezija in vizualna poezija,⁹ pa v nasprotju s tem prepričanjem uvaja v poezijo odnos do umetniškega materiala, ki v marsikaterem pogledu spominja na slikarstvo.

Fenomen manifesta

Avantgardno slikarstvo zgodovinskih avantgard dvajsetega stoletja je z dolgo tradicijo zahodnega slikarstva prekinilo s tem, da je opustilo staro pravilo, po katerem »prikažemo skozi podobnost, govorimo preko razlike«, kot je, sklicujoč se na Magritta, povedal Foucault (*To ni pipa* 63). To pomeni, da sta bila, zlasti v sedemnajstem in osemnajstem stoletju, a tudi še globoko v devetnajsto stoletje, upodabljanje in jezikovno referiranje dve ločeni dejavnosti. V avantgardnem slikarstvu dvajsetega stoletja pa sta podoba in črka oziroma beseda dokončno stopili v novo razmerje. Prav o tem razmerju, ki zaposluje teoretike in umetnike, neposredno govori eden izmed slovenskih neoavantgardnih manifestov, tekst z naslovom »Beseda in slika« (1964) Iztoka Geistra, ki ga v prid jasnosti navajamo v celoti:

V klasičnem besedništvu je beseda mišljena kot slika, dejansko pa je beseda.

V novodobnem besedništvu je beseda mišljena kot beseda, dejansko pa je slika.

V klasičnem slikarstvu je slika mišljena kot beseda, dejansko pa je slika.

V novodobnem slikarstvu je slika mišljena kot slika, dejansko pa je beseda.

V klasičnem besedništvu je tako, da je slika izmišljena, da je izmišljotina neresnična.

V novodobnem besedništvu je tako, da je beseda izmišljena, da je izmišljotina neresnična.

V klasičnem slikarstvu je tako, da je izmišljotina neresnična.

V novodobnem slikarstvu je tako, da je slika izmišljena, da je izmišljotina resnična.

Resničnost izmišljotine je odločilna za topografijo, ki je rekanje in kazanje skupaj. Šele resničnost izmišljotine omogoča kazoče rekanje oziroma rekajoče kazanje, kar topografija tudi je.

Kadar je beseda mišljena kot slika, dejansko pa je beseda, je ta beseda zagotovo del klasičnega besedništva,¹⁰ kjer se pesnik izraža s prisposodabami, ki jih je, četudi še tako kompleksne, mogoče na neki način dešifrirati; kadar pa je beseda mišljena kot beseda, dejansko pa je slika, postane beseda netransparentna. Njen pomen se nam izmakne in zaplava po svoje, beseda pa dobi status stvari med stvarmi, kar pomeni, da jo lahko katalogiziramo in arhiviramo. Toda pomen se zmeraj znova vrne, in to v obliki koncepta, a vselej na neki drugi ravni, kjer se lahko celo pomnoži (prim. Kernev-Štrajn, »Eksistencialistična« 106).

V klasični umetnosti se med verbalnim znakom in vizualno predstavo vselej vzpostavi določen red, kjer se bodisi oblika podreja diskurzu bodisi diskurz obliki. To pravilo so, kot opaža Foucault, ko interpretira Magrittovo delo *To ni pipa*, prelomili slikarji (Klee, Kandinsky in Magritte) (*To ni pipa* 63–65). Prav to Magrittovo delo namreč tematizira pomemben vmesni korak med stanjem, ko sta bili slika in beseda še vsaka na svoji strani neločljivo povezani s pomenom, in stanjem, ko sta se znotraj konkretne poezije zapletli v razmerje usodne vzajemnosti, usodne zato, ker sta se s tem obe izmaknili prvotni referencialnosti, se pravi pomenu, in tako pristali na tistem robu, kjer se začne večna tišina neskončnega prostora, o katerem govori zgoraj že večkrat omenjena Pascalova misel. Na meji torej, kjer se pesniška beseda dokončno loči od pomena. Tostran te meje se še zmeraj nahajajo stvaritve, kot so na primer Apollinairovi *Kaligrami*, ki sicer že sodijo v žanr vizualne poezije, toda Magritte jih s svojo podobo in pi-

savo dejansko razgrajuje, kot nadvse lucidno ugotavlja Foucault (*To ni pipa* 17–19). Prav zato je to delo z današnje perspektive možno razumeti kot kritiko avantgardne vizualne poezije in kot pripravo na novo, neoavantgardno in eksperimentalno fazo tega žanra.

Če se zdaj vrnemo h Geistrovemu manifestu in ga uzremo kot pesniško delo, ki tematizira določen prelom, opazimo, da je v njem na delu retorika, ki nima reprezentacijske funkcije. Se pravi, da besedila ne moremo in ne smemo brati kot razlago nečesa, kar se je že zgodilo. Brati ga moramo – natanko tako, kot za manifeste priporoča filozof Alain Badiou, tudi sam avtor enega manifesta (*Manifest za filozofijo*, 1989) – vnaprej in hkrati vnazaj; samo tako se namreč pokaže, ali ima manifest sposobnost, da ponudi retorično zavetje in retroaktivno zajetje točke v realnem (Voelker 177) in torej tudi v vsakokratni sočasnosti. Pričujoči Geistrov manifest je že od začetka naravnano tako, da se matematično natančno izteče v dvojno hiatsko strukturo, v »kazoče rekanje oziroma rekajoče kazanje«. Pri tem rekanje bodisi poudarja bodisi briše kazanje, kazanje pa bodisi poudarja bodisi briše rekanje. Gre torej za dva vzajemno se izrivajoča, vendar simultana procesa. Ta simultanost je mogoča kot topografija, »ki je rekanje in kazanje skupaj,« povsem drugače torej, kot je to v kaligramu, ki »v istem trenutku nikoli ne izreka in ne predstavlja; taisti objekt, ki se vidi in se bere, je zamolčan v videnju in prikrit v branju« (*To ni pipa* 17). Poleg tega se v »Besedi in sliki« kot eden nosilnih pojmov pojavi »resničnost izmišljotine«, ki aludira na Aristotelovo definicijo pesništva in hkrati vzpostavlja še eno hiatsko strukturo, ki v tekstu ni dejansko prisotna, ampak zgolj hipotetično. Predstavimo jo lahko v obliki enačbe, po kateri je resničnost izmišljotine enako snovnosti fikcije, kar utegne biti produktivno izhodišče za nadaljnji razmislek o izkušnji in podobi, besedi in stvari.

Iz Geistrovega manifesta je razberljivo tudi to, da se je vsa intelektualna in emocionalna energija pesmi namesto v sami podobi utelesila v besedi. Odločilnega pomena je postalo, kako je ta beseda zgrajena in razgrajena, ne le kakšna je njena struktura, ampak tudi iz kakšne snovi je, predvsem pa, kakšno »sled« pušča za sabo. Ta sled pelje iz druge tradicije naravnost na »drugo sceno«, ki jo v svoji monografiji o slovenski neoavantgardi omenja Šuvaković. Po njegovem je neoavantgarda skušala modernizem, predvsem red in avtonomijo konvencionalnega modernizma kritično osvetliti od znotraj. Zato se je »eksperimentalni prijem moral konstituirati kot *premaknjena* ali *druga scena*« (Anatomija 52).

Druga scena

Z oznako »druga scena« (lahko bi rekli tudi dislocirana scena) je Šuvakovič zadel specifiko gibanja OHO; s tem je opozoril po eni strani na njegovo etično in politično, torej družbenozgodovinsko razsežnost, sklicujoč se na rabo, ki jo je v zvezi z jugoslovansko umetniško sceno v osemdesetih letih prejšnjega stoletja vpeljal Ješa Denegri v članku »Razlog za drugo liniju«. (*Jugoslovanska documenta* '89) (*Anatomija* 52), po drugi strani pa na Derridajevo izpeljavo iz knjige *Écriture et différence* (Pisava in razlika), kjer je sceni pisanja posvečeno posebno poglavje o razmerju med človeško duševnostjo, pisavo in sanjami, osrednja referenca pa so Freudova dela, predvsem *Interpretacija sanj*. Derrida pisavo opredeli, med drugim, tudi kot uprostorjenje, to je kot »postati-prostor časa«, kjer gre za neobrnljivo linearnost, kar še posebej velja za fonemsko pisavo:

Med njo in logosom (oziroma časom logike), ki ga obvladuje načelo neprotislovja, temelj vsake metafizike prisotnosti, obstaja sodelovanje. Toda v vsakem tihem in ne povsem fonemskem uprostorjenju pomenov so možna uverženja, ki se več ne podreajo linearnosti logičnega časa, zavesti oziroma predzvesti, časa 'besedne predstave'. Meja med ne-fonemskim prostorom pisave (celo v sami fonemski pisavi) in prostorom scene sanj ni gotova. (»Freud in« 71–72)

Zato se ne kaže čuditi, meni Derrida, da »se Freud pri poudarjanju ne navadnosti logično-časovnih relacij v sanjah neprestano sklicuje na pisavo, na prostorski sinópsis piktograma, rebusa, hieroglifa, torej nefonemske pisave na splošno. Na sinópsis in ne na stásis: na sceno in ne na sliko [tableau].« (prav tam) Kajti obča pisava sanj presega fonemsko pisavo in na njeno mesto ponovno postavlja govor. Kot v hieroglifih oziroma rebusih je tudi tu »glas zaobiden« (»Freud in« 73).

Z zornega kota jezikovnega, prostorskega in reističnega obrata v eksperimentalni poeziji je ključno spoznanje, ki ga po Freudu povzema tudi Derrida, da so besede tudi in »primarno« stvari, saj »sanje pogostokrat obravnavajo besede kot reči in se tedaj podreajo istim povezavam kot predstave reči.« (73) Tako Derrida sklepa, da je v sanjah uprizorjena vsebina pravzaprav pisava, torej označevalna veriga scenske forme. Ob tem se seveda ne more odpovedati primerjavi z Artaudovim gledališčem; ugotavlja namreč, da je Freud, podobno kot pozneje Artaud na gledališki sceni, mislil bolj na podrejenost govorice na prizorišču sanj, kot pa na njeno odsotnost. Vendar z besedo govorica tu ne kaže razumeti »le izraza misli v besedah, temveč tudi govorico kretenj in vse druge vrste izrazov duševne dejavnosti, kot je, denimo, pisava« (Freud, »Über den Gegensinn der Urworte«, nav. po Derrida) »Freud in« 75).

Odsotnost izčrpnega in popolnoma nezgrešljivega koda za interpretiranje sanj pomeni, da v »duševnem pisanju«, kakor je tudi mogoče razumeti sanje, ki po Freudu in Derridaju prefigurirajo pomen pisanja nasploh, »razlika med označevalcem in označencem ni nikoli radikalna« (Derrida, »Freud in« 63) (podčrtala J. K. Š.). Nezavedna izkušnja, ki je predhodna sanjam, si označevalcev ne izposoja, ampak proizvaja svoje lastne označevalce, jih seveda ne ustvarja v njihovi dejanski snovnosti, ampak proizvaja njihov status kot pomenjenje (deluje torej v smislu fr. *signifiante*). Se pravi, da sploh ne gre za označevalce v pravem pomenu (Derrida n. m.). Kakor hitro to Derridajevo ugotovitev dovolj konsekventno izpeljemo, lahko rečemo, da niso mišljeni niti označenci v pravem pomenu; ali, drugače, da gre prav toliko za označevalce kot za označence. Se pravi, da beseda nikoli ne more biti povsem izpraznjena pomena, čeprav uresničuje zgolj funkcijo prezentacije in nikakor ne reprezentacije; in četudi po de Saussurju označevalca in označenca razumemo kot dve strani enega lista, je po Derridaju naloga »duševne pisave« v sanjah, da proizvede prostor in snovnost tega lista (Derrida 64), kar z drugimi besedami pomeni, da so sanje neprevedljive v dejanski kronološki diskurz. Razlog je, kot pravi Derrida, v tem, da so besede v prvi vrsti stvari; in dejansko so v sanjah besede večkrat obravnavane kot stvari, zato so podvržene istim operacijam – med temi so z našega vidika važne predvsem oblike uprostorjenja – kot prezentacije stvari.

Glede na povedano lahko sklenemo, da druga scena, na katero aludira Šuvaković, ni samo izpeljava iz psihoanalitičnega delovanja sanj, kot jo je Freud razvil v svoji *Interpretaciji sanj*, ampak vseskozi implicira tudi analogijo s scensko umetnostjo, ki je nujno performativna. Na tem mestu se je treba vprašati, kaj pomeni performativnost v primeru književnosti in slikarstva. Na obeh področjih je namreč povezana s prostorskim obratom, a prav tako tudi z drugimi obrati, ki smo jih omenjali. Toda upoštevati je treba, da je vsako prizorišče prvenstveno prostor, scensko pisanje, četudi se neogibno odvija v času, je vselej pisanje za prostor, zato da se lahko ponavljajoče uprizarja. Scena je torej prostor, ki se odpira, s to svojo lastnostjo pa lahko funkcionira tudi kot utelešenje izkušnje in hkrati distanciranje od nje. In pisanje po papirju, se pravi nizanje črk in besed, a tudi črt in vseh drugih oblik na papir, je neke vrste uprizarjanje izkušnje, bel papir, mišljen dobesedno in v abstraktnem pomenu razmerja med označevalcem in označencem, pa je prostor uprizarjanja, a ne le prostor, vselej tudi pogoj, proces in hkrati proizvod uprizarjanja. Vendar ne kakršnegakoli! Mišljena je zgolj uprizoritev kot performativni akt, ki razgrajuje umetniško reprezentacijo: gledališko, literarno, likovno (nazoren primer je Artaudovo avantgardno gledališče krutosti ali Brechtovo epsko gledališče). Takšna uprizoritev lahko transformira vse vpletene akterje, vključno z gledalci ali

bralci, uteleša življenjsko izkušnjo, vendar je nikakor ne reprezentira in marsikdaj celo interpretira ne, zato pa toliko prepričljivejšo prezentira, tj. razgalja snovnost besede, črke, in poteze ter svobodno avtonomnost stvari. Ali, drugače, povedano z besedami Petra Weibla, svetovno znanega dunajskega konceptualnega umetnika, ki jih je o odnosu reizma do realnega predmeta izrekel v intervjuju s Christianom Höllerjem:

Reizem je prevzel to idejo realnega predmeta in posledično razvil neke vrste pandemokracijo. To jasno napoveduje ideje Bruna Latoura, ki je štirideset let pozneje govoril o parlamentu stvari. Ta parlament ni bil sestavljen samo iz ljudi in reči, temveč tudi iz živali, rastlin itn. V filozofiji obstaja dolga tradicija prvenstvenega zanimanja za objekt, od Baudrillardovega dela *Système des objets* iz leta 1968 do Latoura. In skupina OHO je bila v umetnosti enostavno prva, ki je to udejanjila. (Höller 246)

Weiblovo izjavo je mogoče brati tudi kot strnjeno različico odgovora na vprašanje o specifični eksperimentalne poezije nasploh in slovenske eksperimentalne poezije posebej. Posebnost slednje je v reizmu, torej pojmu, ki ga je v tesnem dialogu s pripadniki skupine OHO uvedel interpret in teoretik Taras Kermauner in s tem omogočil, da danes lahko govorimo o reističnem obratu v poeziji z enako utemeljenostjo, kot govorimo o prostorskem, jezikovnem in družbenem pesniškem obratu. Eksperimentálna poezija nasploh pa je tista poezija, ki ne ubeseduje samo zahteve po transformaciji sveta (tj. institucij) in posameznika kot sprejemnika poezije, pač pa tematizira tudi epistemološki prelom. Toda ta je možen zgolj in samo tedaj, ko se poezija zaplete v intenziven dialog s sočasno teorijo,¹ ki ji je enakovredna. Dialog, katerega posebnost je v tem, da se ne ve, kdo natančno ga začne in kdo končuje. Gre torej za neke vrste popolno vzajemnost, vendar pogojeno s časom in najnazornejšo utelešeno v umetnostnih in pesniških manifestih, ki so natanko rekonstrukcija tega, »čemur – ker je potegnjeno v izginjajočo singularnost svoje biti – ne ustreza nobeno ime« (Badiou 169).

OPOMBE

¹ Janko Kos je že leta 1980 razmišljal o potrebi razlikovanja med modernizmom in avantgardo, glej Kos, »Modernizem in avantgarda«. Jola Škulj pa v svojih tekstih, posvečenih modernistični poetiki, pripadnike avantgard obravnava kot moderniste, glej »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi«.

² Izraz *Cantos* je množinska oblika španskega samostalnika *canto*, ki v španščini pomeni petje, pevsko umetnost, pesem, spev, napev, a tudi poezijo nasploh (Grad, *Špansko-slovenski slovar*, 1969). Izvira iz latinskega samostalnika *cantus* (pesem) in glagola *canere* (peti). V italijanščini pomeni tako pesem kot petje, a tudi sestavni del daljše

pesnitve. V tem pomenu je izraz prvi uporabil Dante v svoji *Komediji* (1321). Pozneje pa še marsikateri pesnik, na primer Edmund Spenser v svoji alegorični pesnitvi *Faerie Queene* (1590). Tudi Pound izraz uporablja v Dantejevem pomenu, se pravi kot sestavni del pesnitve oz. večje celote, tj. kot sestavni del svoje »nedokončane epske pesnitve«, a hkrati tudi v tistem pomenu speva, ki implicira zvočno razsežnost poetičnega izražanja (prim. *Collins English Dictionary* 8th Ed. 2016 in *Encyclopaedia Britannica* 2010). V članku je izraz uporabljen v poslovenjeni, sklonljivi obliki, tako kot je bil sprejet v živo govorico. In mogoče je reči, da ga je tudi sam Pound v nekem smislu poangležil, ko je predenj postavil določni člen »the«.

³ OULIPO (Ouvroir de la Littérature Potentielle) je gibanje, nastalo v Parizu konec leta 1960, ustanovitelj je bil François Le Lionnaise, pripadniki pa med drugim Raymond Quenau, Jean Queval, Claude Berge, Jacques Bens, Jacques Roubaud, Georges Perec in vrsta drugih. Ob ustanovitvi so se imenovali SLE (Séminaire de la littérature expérimentale). Osnova njihovega eksperimentiranja z jezikom je pojem omejitve (*contrainte*), razumljene v smislu logično-formalne kategorije, ki proizvaja pisavo in tekst na podlagi nekega vnaprej postavljenega sistema. Tako so prakticirali na primer izosintaktične, izovokalične, izokonsonantske pesmi, anterime, lipograme, paragrame, anagrame in vrsto podobnih prijemov. Pri delu jih je bolj zanimal proces kot cilj. Osredotočili so se na netransparentnost in netranzitivnost verbalnega znaka, hkrati pa so bili prepričani, da je besedilo literarno zaradi neskončnega števila potencialnih pomenov.

⁴ Bistveno več eksperimentalnih potez ima novejša ameriška poezija, ki tematizira jezikovni obrat in jo poznamo pod oznako »language poetry«, še več pa tista, ki tematizira družbeni obrat (ang. social turn), o kateri govori ameriška pesnica in teoretičarka Catherin Wagner v svojem članku (US Experimental Poetry: A Social Turn?) v pričujoči številki *Pkn*.

⁵ Opozoriti je treba, da je izraz podoba tu in skozi ves tekst uporabljen v dvojnem smislu, kot pesniška podoba in kot likovna podoba, vselej pa v povezavi z določeno podobnostjo. Izraza »reč« in »stvar« pa je vseskozi rabljen sinonimno, se pravi, da ne upoštevamo strogo filozofskega razločevanja med *das Ding* in *die Sache*.

⁶ In sicer kot *convenientia*, *aemulatio*, analogija in soglasje. Več o tem glej Foucaultu (*Besede* 35–36).

⁷ Slovenski prevod tega stavka se v *Mislih* razlikuje od prevoda citata iz Millerja, ki se glasi: »Grozja me je večne tišine tega neskončnega prostora.« (57)

⁸ Na zgoraj citirano Millerjevo predavanje me je usmerilo branje Hajdinijevega članka v *Filozofskem vestniku*. (Glej Hajdini 2013).

⁹ O razliki med vizualno in konkretno poezijo ter o sorodnih pojmi, vplivih in predstavnikih glej Poniž, *Konkretna poezija*, zlasti str. 32–36

¹⁰ Izraz klasično je v tem kontekstu priporočljivo brati tako v smislu tradicije kot v smislu konkretnega umetnostnozgodovinskega obdobja, klasicizma in neoklasicizma.

¹¹ S »teorijo« tu ni mišljena samo teorija teoretikov, pač pa predvsem teorija umetnikov.

BIBLIOGRAFIJA

- Badiou, Alain. *Dvajseto stoletje*. Prev. Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005. (Zbirka Analecta).
- Barthes, Roland. *Le degré zéro de l'écriture*. Pariz: Éditions du Seuil, 1973.
- Breton, André. *Arcane 17*. Pariz: Fayard, 1989.
- Bürger, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- Denegri, Ješa. »Razlog za drugo linijo.« *Jugoslovenska dokumenta* ,89. Sarajevo: Olimpijski centar 'Skenderija', 1989. 1–2.

- Derrida, Jacques. »Freud in scena pisave.« Prev. Uroš Grilc. *Problemi* 33. 7-8 (1995): 49–87.
- – –. *Writing and difference*. Prev. Alan Bass. Chicago: University of Chicago press, 1978.
- Dolar, Mladen. »Kaj drži skupaj besede in reči?« *Besede in reči*. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010. 469–492.
- Foucault, Michel. *Besede in reči: Arheologija humanističib znanosti*. Prev. Samo Tomšič in Ana Žerjav. Ljubljana: Studia Humanitatis, 2010.
- – –. *To ni pipa*. Prev. Uroš Grilc in Ana Žerjav. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2007. (Zbirka Analecta).
- Geister, Izток. »Beseda in slika.« Zbornik PERICAREŽERACIREP. Maribor: Obzorja, 1969. (Znamenja 6).
- Hajdini, Simon. »Znova nič novega: Adorno, Deleuze, Beckett.« *Filozofski vestnik* 34.3 (2013): 179–195.
- Höller, Christian. »Šestdeseta, sladko in kislo: Pogovor z Markom Pogačnikom in Petrom Weiblom o začetkih njune umetniške poti.« *Umetnost življenja – Življenje umetnosti*. (The art of life – The life of art). Ur. Igor Španjol. Ljubljana: Moderna galerija, 2012.
- Kernev-Štrajn, Jelka. »Eksistencialna razsežnost modernistične poezije.« *Literatura*. 26.271–272 (2014): 104–114.
- Kos, Janko. »Modernizem in avantgarda.« *Sodobnost* 28.2 (1980): 120–129.
- Miller, Jacques-Alain. »Pet predavanj o Lacanu v Caracasu.« *Gospodstvo, vzgoja, analiza*. Ur. Slavoj Žižek. Prev. Eva Bahovec et. al. Ljubljana: DDU Univerzum, 1983. (zbirka Analecta).
- Pascal, Blaise. *Misli*. Prev. Janez Zupet. Celje: Mohorjeva družba, 1986.
- Perloff, Marjorie. *Radical artefice: Writing poetry in the age of media*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1991.
- – –. *The Dance of the intellect: Studies in the poetry of the Pound tradition*. Evanston: Northwestern University Press, 1985.
- – –. *The Poetics of indeterminacy: Rimbaud to Cage*. Evanston: Northwestern University Press, 1981.
- Poniž, Denis. *Konkretna poezija*. Ljubljana: DZS, 1984. (Literarni leksikon 23).
- Pound, Ezra. *A Memoir of Gaudier-Brzeska*. New York: New Directions Publishing Company, 1970.
- – –. *Selected Cantos of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1967.
- – –. *The abc of reading*. New York: James Laughlin, 1987.
- Richard, Jean-Paul. *Poésie et profondeur*. Pariz: Éditions du Seuil, 1976.
- Škulj, Jola. »Modernizem in modernost.« *Primerjalna književnost* 18.2 (1995): 17–30.
- – –. »Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi.« *Primerjalna književnost* 21.2 (1998): 45–74.
- Šuvaković, Miško. *Anatomija angelov*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 2001. (Sophia 2).
- – –. »Nevidne in vidne konstrukcije subjekta. Marko Pogčanič (od OHO-ja do Šempasa).« *Umetnost življenja – Življenje umetnosti*. (The art of life – The life of art). Ur. Igor Španjol. Ljubljana: Moderna galerija, 2012. 140–160.
- Voelker, Jan. »Obrniti in afirmirati avantgarde: nova paradigma politike.« Prev. Rok Benčin. *Filozofski vestnik* 34.3 (2013): 163–178.

OHO - Manifesto - Topography

Keywords: avant-garde / modernism / neo-avantgarde / experimental poetry / Slovenian avant-garde poetry / OHO group

This article reflects on the specifics of the neo-avant-garde and experimental poetry in general, and especially on Slovenian experimental poetry from the 1960s. It is about the literary artistic movement known as OHO, which is discussed in the article through the specific case of Geister's poetic manifesto *Word and Image (Beseda in slika)*. It discusses the linguistic, spatial, social, and counter-anthropocentric turn within this poetry. The article shows how this poetry differs from tradition; that is, from the poetry of high modernism and the historical avant-gardes, although it shares many common features only with them.

The starting point of the discussion is the belief that the term *modernism* is an umbrella label for a number of literary approaches and trends that differ considerably, and that historical avant-gardes can undoubtedly be catalogued under this aegis. Nevertheless, the article recommends consistent distinctions between "high modernism," historical avant-gardes, neo-avant-gardes, and experimental poetry. From the theoretical point of view, it refers to the work of Marjorie Perloff, an American literary critic and theorist of Austrian origin that developed a thesis on the two traditions: Eliot's (modernism) and Pound's (avant-garde) in contemporary Anglo-American poetry. From the historical point of view, the article builds on the work of Michel Foucault and his *The Order of Things (Les mots et les choses)*. Hence, it can properly illuminate the complexity of relationships that are woven between words, images, and objects into art in general and poetry in particular. The thesis on the specificity of experimental poetry is derived on the one hand from the reading of Derrida's notion of writing, as developed by the philosopher in his book *Writing and Difference (Écriture et différence)*—especially in the chapter "Freud and the Scene of Writing," where the phenomenon of writing is observed and thematized through Freud's work *The Interpretation of Dreams (Traumdeutung)*. On the other hand, the thesis is developed further by taking into account the comprehension of the phenomenon of avant-gardes by German literary historian and theorist Peter Bürger and by French philosopher Alain Badiou.

Maj 2014