Neoliberalni dispozitiv eksperimentalne poezije

Iztok Osojnik

Ziherlova 6, SI-1000 Ljubljana
Iztok.Osojnik@guest.arnes.si

V članku osvetlim neoliberalno paradigmo na ozadju analize eksperimentalne poezije golega označevalca kot dekonstrukcije sledi ontoteleološke strukture znaka. V poznih šestdesetih letih 20. stoletja je več slovenskih pesnikov izvedlo radikalni pesniški obrat, ki se je otresel tradicionalne poezije pomena. Z analizo dveh pesmi dekonstruiram ta obrat, analiziram njegov usodni domet tako za »umevanje« biti literature kakor istine biti sveta in opozorim, da globalni neoliberalizem ni neizpodbitna in ena sama resnica sveta, temveč totalitarni nihilističen spektakel, ki ga v temelju dekonstruira revolucionarna utopija eksperimentalne poezije.

Ključne besede: literatura in družba / eksperimentalna poezija / dekonstrukcija / neoliberalizem / slovenska avantgardna poezija / skupina OHO / Geister, Iztok / Kermauner, Aleš

> Prav v tej točki nasprotja, s katerimi se soočajo kapitalisti, ko iščejo izključno zakupno pravico (monopoly rent), dobijo strukturni pomen. Ko stremijo po tem, da bi trgovali z vrednostmi, kot so avtentičnost, lokalnost, zgodovina, kultura, kolektivna memorija in tradicija, odprejo prostor za politični premislek in delovanje, s katerima je možno izoblikovati in slediti socialističnim alternativam. To mesto si zasluži intenzivno raziskovanje. V zgodovini obstaja veliko primerov tovrstne mobilizacije kulturnih sil (npr. vloga konstruktivizma v ustvarjalnih letih po oktobrski revoluciji 1918–26). Tu leži ena od ključnih lokacij za konstrukcijo alternativne vrste globalizacije. (Harvey 109)

Začnimo z jasno očrtanim prostorom debate. Da, gre za uprostorjenje, pojav, ki ga bom pojasnil v nadaljevanju, za topos, topografijo in podobno. Razprava o stvarnosti izpostavi vprašanje o biti-v-svetu, biti kot take, njeno izkazovanje kot dogajanje, zasnovanost. Kaj tukaj zasnuje, kaj se dogaja? Poezija je izvorno vezana na odprtost biti kot dogodku svobode. Sestopiti v to uprostoritev v pisavi se dogaja kot razkrivajoč zapis (*os alethes*). Tisto, kar tak zapis zasnuje, ga vzdržuje, kaže, izpostavlja v odprtosti tega postajajočega v rezu/horizontu dogodka. Jezik je nekaj, kar teče, poezija pa jezik v skrajnih legah, kot tak, kot permanentno zaletavanje v točke,

kjer jezik prebija v molk in obratno. Molčati pomeni biti. Tako se poezija, pisanje o poeziji in neoliberalizem kot zgodovinska paradigma nihilizma prekrižajo v točki zasnovanosti takšnega diagrama. Nobeno ustvarjalno razmišljanje o revoluciji ne more brez zasnovanosti dogodka kot prekrižanja prikritosti/istine biti. Revolucionarni obrat v svetu nihilistične dominacije neoliberalne paradigme je mogoče izvesti samo v zasnovanosti biti, drugače ne gre za obrat/sestop, temveč za reprodukcijo uničevanja/industrije smrti. Poezija v izvornem pomenu *poiesis* kot dejanje/dogodek odprtosti/istine biti v njenem nastajanju/obstajanju kot zgodovinski istini zahodnega sveta je torej že danes »bodoča znotrajčasnost« utopične biti po-revolucionarnega sveta po obratu/sestopu v bit nihilizma. Je biti-v-svetu naših otrok. Stvarna revolucija kot utopija že zdaj uresničene prihodnosti (kot protence) se kaže tudi kot kreativna odprtost eksperimentalne poezije odprtosti biti kot »alternative« nihilistični praksi neokapitalizma v njegovem uničevanju/eksploataciji življenja kot takega. Martin Heidegger je v *Pismu o humanizmu* zapisal: »Jezik je hiša biti« (Heidegger, »Pot« 284).[1] Ne gre za to, da bi bila bit zaprta v hiši, torej da bi zadostovalo hišo jezika odpreti, razodeti njeno notranjost. Ne, hiša je prazna, v njej ni nič. Transcendentalnost je prisotno neprisotno-neobstoječe-imaginarno. Bit je sama hiša, jezik kot označevalec, kot »sled«, *poiesis* kot »uprostorjanje«, odpiranje, razkrivanje biti, ubesedovanje kot imenovanje (*Nennen*) in s tem bit kot dogodek onkraj stvari, onkraj realnosti v času tega zdaj, jasa svetovnosti v istini razgaljenosti kot eksistencialno brezno svobode.

Zdi se, da bi bilo argument o eksperimentalni poeziji lažje izpeljati v luči neoliberalne paradigme, vendar se po temeljitem premisleku pokaže, da je mogoče neoliberalno paradigmo razumeti šele na ozadju tega, kar se v procesu neoliberalizacije sveta izpostavlja (*la poésie ne se impose pas, elle s'expose*, zapiše Paul Celan, cit. iz Sloterdijk 5) kot eksperimentalna poezija. Ta namreč razkrije neko resnico neoliberalnega režima, ki jo ta poskuša potlačiti. V »tekstih« ki generirajo ta dogodek, je na delu dispozitiv, celovita struktura realnosti, zajemajoča vse, od politične in ekonomske sfere do načina, kako izgovarjamo guturale. Mesto dogodka v govorici je hkrati mesto razkritja manka neoliberalne paradigme prav v tistem, čemur velekapitalski novorek pravi (teror) učinkovitosti. Slavoj Žižek je zapisal, »da je jedro [političnega] nezavednega neki izrinjen diskurz, ne pa neartikulirana gonska prvinskost« (Žižek 58). Znamenita Heideggrova izjava iz *Beiträge zur Philosophie*: »Umetnost […] pripada v dogodek« (cit. iz Paić, »Nesvodiva« 566) nakazuje, da je eksperimentalna poezija tak dogodek, v katerem naj bi bilo na delu to skrito prazno jedro neoliberalnega režima, ali, kot zapiše v svoji filozofski oporoki Gilles Deleuze, »singularno življenje, ki izžareva čisti dogodek, osvobojen vseh akcidenc notranjega in

zunanjega življenja« (Deleuze 8). Drzna trditev, resnično drzna. V duhu slavnega Nietzschejevega aforizma: »Ich habe den Geist Europas in mich genommen – nun will ich den Gegenschlag tun« (Vase sem vzel duha Evrope – zdaj pa bom udaril nazaj) (cit. iz Cacciari 5).

Dva pesnika

»Po mojem mnenju bi bila idealna oblika liberalne vladavine tista, ki bi za svojega kulturnega junaka raje imela Bloomovega 'močnega pesnika'…« (Rorty 53). To postavi pesnika in politiko v navezo neoliberalne paradigme v luči (eksperimentalne) poezije. Iz potlačene polpretekle pesniške zakladnice bom obudil dva pesnika iz ristanca eksperimentalne poezije v slovenskem jeziku. Rad bi zastrto »podkolesje« dispozitiva pokazal kot primer eksperimentalne poezije. Tu je na delu zgodovinska potlačitev. Prvi pesnik je Aleš Kermauner, neupravičeno pozabljeni avtor, ki je globoko zaznamoval slovensko poezijo, le da se ta tega še ne zaveda. Žal preminuli, ker je kmalu po izdaji svoje knjige naredil samomor. Drugi je Iztok Geister, en od obeh začetnikov gibanja OHO. Sta Marko Pogačnik in Iztok Geister poznala Goethejev zapis imena O-I I-O (Otto), ko sta skovala slavni emblem OHO? Omenjena pesnika sta vsak po svoje izvedla ključni pesniški obrat, v slovenski literarni zgodovini potlačen in izbrisan. To je simptomatično, kakor bom pokazal v nadaljevanju.[2]

Pesem Aleša Kermaunerja ŽEBLJI »HOMO MENSURA« je iz zbirke *Luknja v novcu* (!), objavljene v samozaložbi leta 1966 in ponatisnjene v zbirki Fraktal Kuda Apokalipsa leta 2003. Pesem VKLADNI SPAH Iztoka Geistra je iz knjižice *Žalostna majna*, leta 1969 izšle v Ljubljani pri Državni založbi Slovenije.

Tako, obe pesmi si bomo podrobneje ogledali pozneje. Na prvi pogled ne ustrezata utečeni predstavi o poeziji. V njiju ni globokih čustev, presunljive lepote ali intuitivne modrosti. A vsekakor gre za poezijo. John Holcombe piše:

> Eksperimentalne poezije ni lahko kategorizirati, toda nekatere njene oblike zadovoljujejo namene postmodernizma, kot se najbolj zlahka vidi v konkretni poeziji. S tem, da gre samo za preproste črke na papirju, so kulturni standardi dekanonizirani (ikonoklazem), podobe nimajo referenc onkraj sebe (breztemeljnost) in poskusom harmoničnega urejanja se posveča bolj malo pozornosti (brezobličnost). (Holcombe)

V eksperimentalno poezijo uvršča konkretno poezijo, vizualno poezijo, konceptualno poezijo in poezijo koda kot teksta. V sklop same eksperimentalne poezije pa uvršča tudi teorijo eksperimentalne poezije, premislek

o poetiki pesniškega ustvarjanja je nujna prvina vsakega (post-avantgardnega) pesniškega projekta.

Ko govorimo o eksperimentalni poeziji v slovenskem slovstvu, je treba poleg obeh zgornjih pesnikov omeniti še Francija Zagoričnika, Vojina Kovača Chubbyja, Matjaža Hanžka, Andreja Medveda, Ivana Volariča Feoa, in še koga. Poznavalci slovenskega pesniškega kanona bi prišteli Tomaža Šalamuna, a menim, da njegovo pesnjenje ne doseže ravni eksperimentalne poezije, temveč zgolj njen videz, saj je kljub raztrganosti in izzivalni igrivosti pesniške govorice po strukturi bolj tradicionalna, konverzacijska, kot bi sodili na prvi pogled. To nakazuje tudi Tomaž Brejc. V spremni besedi v katalogu OHO leta 1978 piše, da se je »Tomaž Šalamun od časa do časa pojavljal kot katalizator novih odločitev in bistveno prispeval k ustvarjalnemu napredovanju od stvari in njihovega poimenovanja k drugačnim ustvarjalnim konceptom« (Brejc 13). Povedano drugače: od umetnosti k uveljavljanju umetnosti na trgu (galerije, muzeji) in k pesništvu kot blagovnemu fetišu. Njegov interes je bil usmerjen k uveljavitvi, primarni motor njegovega pesnjenja je bila zunanja preračunljivost. To je veljalo tako za nadaljnjo usodo gibanja OHO, kakor tudi za njegovo poezijo. Zelo obzirno je to potrdil tudi Iztok Geister, ki ga je prav pod Šalamunovim vplivom izpeljana drugačna usmeritev gibanja OHO izločila iz nadaljnjega kroga in delovanja skupine. Šalamun je pod videzom radikalne spremembe v resnici poezijo pisal v tradicionalnejšem, konzervativnem ustroju, saj je šlo v njegovem pesnjenju zgolj za igro kot premetavanje besed/pomenov, ne pa za spremembo same strukture in funkcije znaka/besede kot »igre sledi«.[3]

Obe navedeni pesmi uvrščam v konceptualno poezijo, torej v radikalno kategorijo širše pojmovane eksperimentalne poezije. To potrdi dogajanje, del katerega sta bila oba pesnika, in sočasna refleksija lastnega dela. Iztok Geister, »eden vodilnih ideologov ohojevske zgodnje aktivnosti« (Brejc), je v manifestu OHO, napisanem skupaj z Markom Pogačnikom, to jasno poudaril:

> Stvari so stvarne. Stvarnosti stvari se približamo tako, da stvar sprejmemo tako, kakršna je. Kakšna pa stvar je? Stvar, to najprej opazimo, je tiho. Toda stvar vendar ima kaj dati! Z besedo izvabimo neslišen glas iz stvari. Le beseda sliši ta glas. Beseda registrira ali označi ta glas stvari. (cit. iz Brejc 13)

Kaj je neslišni glas stvari? To je molk, to, da ne govori, da je zgolj stvar, ne pa posrednik nekega govorečega pomena. Beseda je dejstvo neslišnega glasu brez pomena, je prisotna odsotnost glasu, odsotnost kot taka. To sovpada s Holcombovimi razmišljanji: »Eksperimentalna poezija ni poezija v običajnem pomenu besede, temveč nekaj povsem drugačnega […] z razširitvijo v zvočno, telesno, strojno preoblikovano, tipkano, itd. poezijo« (Holcombe).

Tiha beseda pomeni širitev v domeno glasu kot odsotnega, v domeno sledi glasu, ki je bil na mestu, ki ga uprostorja beseda, nekoč glasna prisotnost odsotnega pomena. Zev, brezno (biti/niča), ki zeva: beseda/stvar.[4]

Iztok Geister je v pogovoru v Moderni Galeriji v Ljubljani leta 2012 pojasnil izvor gibanja OHO in poezije, ki jo je takrat pisal. Izrecno govori o nastanku izvirnega OHO-ja na ozadju takrat pojavljajočega se potrošništva, ki so ga intelektualci pri reviji *Perspektive* povezovali z alienacijo in popredmetenjem (reifikacijo). Da bi se z Markom Pogačnikom izognila mračnim obetom apokaliptičnega »mrka« (Kermauner in Šalamun sta oba uvodni pesmi v leta 1966 objavljenih zbirkah naslovila Mrk!, a sta ju zastavila povsem drugače), torej da ne bi podlegla negativnemu, uničevalnemu dojemanju potrošništva, sta se »soočila z njim in ga sprejela«. Tu je na delu razlika v odnosu do »fetišistične razsežnosti« jezikovne vrednosti med Geistrom na eni strani ter Šalamunom na drugi strani. Prvi jo dekonstruira, drugi pa eksploatira. V potrošništvu sta odkrila »nove, druge prostore«. Namesto da na policah supermarketov položenih blag vidita konec »človeškega« sveta, sta v embalaži artiklov zagledala lepoto, ki ji v tradicionalni merkantilni menjavi blag niso posvečali pozornosti, namreč »lepoto« grafično potiskane površine zavitka. Ni ju zanimala vsebina embalaže, ampak sam ovoj, goli označevalec črka/risba/odtis na omotu. Marko Pogačnik je napisal:

> Besedila so iz črk. Črke so iz črt. Črte so tu zato, da v obliki črk na vizualen način signalizirajo posamezne zvoke. Ko gre za besedila, je črta skrita za zvokom črk. Kako pa naj potlej črta (kot temeljni element strani poleg tiskarskega črnila in papirja) stopi odkrita na dan, če ne drugače kot z risbo. V risbi je črta sama zase, če je risba na nivoju zavesti o sami sebi […] Vizualna poezija [ali] tudi topografska poezija, je razodetje te diferencirane (vidnozvočne) vloge črte. (cit. iz Brejc 13)

Tu je treba pojasniti ključni element, brez katerega ni mogoče razumeti te poezije, radikalnega obrata/sestopa, ki odpre »nove, druge prostore«. To zahteva problematiziranje lingvističnega znaka, emblematičnega koncepta, ki zavlada v 20. stoletju in realnost preinterpretira v carstvo znakov, v katerem ti

> nič več ne napeljujejo na globino smisla, da se lahko znak *zamenja* za drug smisel […] Prehod od znakov, ki nekaj prikrivajo, k znakom, ki zakrivajo, da ni ničesar, je bistven. Prvi se nanašajo na teologijo resnice in skrivnosti (katere del je tudi ideologija). Drugi odpirajo dobo simulakrov in simulacije, kjer ni več Boga. (Baudrillard 15)

V terminologiji Fernanda de Saussurea je znak struktura, ki jo tvorita označevalec in označenec. To lahko zapišemo takole:

$$\frac{\text{označenec}}{\text{označevalec}} \rightarrow R$$

Označevalec je (grafični) zapis, označenec konvencionalni pomen, psihična predstava, Bog, puščica označuje relacijo (smisel, pomenjanje) in R izven znakovno realnost, predmet, na katerega se znak nanaša. Ta preprosta osnovna struktura znaka se začne zapletati, ko se poglobimo vanjo. To vpelje probleme, s katerimi se je zabaval strukturalizem, a se jim bom tu izognil. Za shematični opis obrata, za katerega trdim, da sta ga izvedla zgoraj navedena pesnika, bo dovolj, če opozorim, da je v njuni poeziji prišlo tako do načrtne ukinitve odnosa z zunaj tekstnim referentom,[5] kakor do razločitve med označevalcem in označencem, torej do razpada znaka v samem jedru. Ne gre za modernistično ukinitev tradicionalne reprezentacijske estetike slikanja nečesa pesmi zunanjega – niti predmeta niti kakšnega transcendentalnega smisla (avre) – in za prehod v nemimetično, ikonoklastično nepredmetnost in nihilistično izpraznjenost besed kot golega agregata estetskega naboja, ki se tiče ukinitve identitete med znakom in realnostjo, temveč za precej bolj usodno izpostavo mesta označevalca kot lokacije umetniškega ustvarjanja. Avtorja ne zanimata več vsebina ali pomen, temveč se osredotoči na označevalec kot tak, na črto, črko ali besedo izven metafizike pomena, tradicionalno pričakovanih umetniških efektov ali govornih iger.

Ne gre torej za neobvezno igro besed, navidezno izmaknjenih redu kibernetičnih iger in pomenskih okvirjev, saj jih prav z negiranjem in norčevanjem uveljavljajo in potrjujejo njihovo simbolno vrednost, le da se tega ne zavedajo, ali pa celo se, saj so najpopularnejši pri pisanju dovolj pazljivi, da ne prebijejo »spodobnosti« ali ogrozijo prevladujočih konvencij. Radikalna sprememba se odvija izza razbitja konstelacij simbolnega reda, ki ga označuje Veliki Drugi v tlorisu strukture biti zgodovinskega sveta.

To zahteva premislek zgodovinske usojenosti jezika in mišljenja, ki ga zaznamuje šiv na zgodovinskem izvoru pojmov in kategorij, torej v načinu govorjenja in razmišljanja od starih Grkov dalje.

> Gre za mesto biti. Aristotelove kategorije so istočasno kategorije jezika in mišljenja; jezika, ker so določene kot odgovori na vprašanje o tem, da se spozna, kako se bit *izreka* (*legetai*), vendar tudi, kako se reče bit, kako je rečeno to, kar je, v toliko, da je [,] čudne istosti *noein* in *einai*, zapisani v Parmenidovi poemi. (Derrida, »Nadopuna« 310)

Mišljenje, jezik in vprašanje o biti kot biti, si torej pripadajo v risu, ki »uprostorja« pomen, smisel, simbolni horizont znaka. Ko v razmišljanju o pomenu zgornje ugotovitve o goli igri označevalcev, ki niso zgolj prazne besedne igre (ludizem), ampak razkrivajo spopad na robu brezna z divjo silo v doživljaju absolutne praznine človeške biti v svetu (Paič, »Nesvodiva« 566), kamor lociram na primer poezijo Aleša Kermaunerja, sežem po teoretskih spoznanjih, nastalih v sprejemljivem zamiku konceptualne potence

za dogodkom umetnosti, tu po knjigi Slavoja Žižka *Zgodovina in nezavedno* in nekako *a posteriori* premostim prepad, ki je po smrti Dušana Pirjevca in umiku Tarasa Kermaunerja iz javnosti zazijal med (konceptualno) pesniško produkcijo in takrat edino merodajno analitično teoretsko kapaciteto v Sloveniji, sposobno suverenega branja in dialoga z njo, kamor sodi Slavoj Žižek. Takole razmišlja o označevalcu:

> … pomen »falusa« je treba vzeti kot *lucus a non lucendo*, saj je prav falos kot označevalec *označevalec-brez-označenca*, paradoksna točka »čistega« označevalca, ki s svojo »izključitvijo« (ex-sistenco) iz označevalne mreže omogoči učinek-označenca, omogoči »pomenskost« in-sistirajoče označevalne mreže. Falos je kot »denar označevalcev«: je hkrati »*vsi*« pomeni, »obči ekvivalent« pomenov, in prav zato sam vselej *brez* pomena. Je samo to »pulziranje« med »vsem« in »ničem«. (Žižek 13)

Po Iztoku Geistru se njegova poezija izpostavi na križišču, ki ga označuje potrošništvo, na križišču blag, na tistem »vmes«, kjer se po Lyotardu »godi ontološko mišljenje: med različnimi diskurzi, lingvističnim, sociološkim, pravnim, epistemološkim, političnim, umetniškim, historičnim, tako rekoč 'interdisciplinarno', v *navzkrižjih*, kot *aktivaciji navzkrižja* …« (Bunta 125). To »razkrižje«, ki ga? lokalizirajo artikli na policah v samopostrežbi, je »'falus'[,] je križišče […] Falus je kot 'denar označevalcev'« (Žižek 17).

To spomni na ugotovitve Rolanda Barthesa. »Vrednost izvira, pravi Saussure, iz medsebojnega položaja delov jezika: […] Misel ali zvočni material, ki ga vsebuje znak, sta manj pomembna od tistega, kar je okoli njega v drugih znakih« (Barthes 354). Marcel Mauss opozori na arhaično sled označevalne/simbolne institucije znaka/vrednosti/denarja: »Znak (kar denar je), znamenje (ki je na denarju vtisnjeno) in zastava (kar denar je), so ena in ista stvar« (Mauss 146, op. 34). Raziskavo vrednosti označevalca, ki reprezentira družbena razmerja, bom moral opraviti drugje, samo kažem na »*lucus*«, ki ga izpostavi poezija golega označevalca v nihilističnem jedru neoliberalne paradigme. Neoliberalnega dispozitiva ni zunaj brezna biti, ki ga locira goli označevalec v razkrižju tistega, čemur z nelagodjem rečemo poezija, ker zahteva radikalen obrat od tistega, kar je nekoč (v prikritju tega brezna) bila poezija v mlinih tradicionalnega pomena, ki ga je poeziji na poti duha k absolutnemu samospoznanju dodelil Hegel.

Kakšne strategije se v obratu/sestopu kažejo v teh drugih, novih prostorih? Je dovolj govoriti o »oblikovanju in uporabi novih slovarjev« in »raje o metaforičnih rediskribcijah narave, kakor pa o vpogledih v intrinzično naravo narave«, kakor trdi Richard Rorty (17)? Kakšna »sintaksa« strukturira poezijo golega označevalca, ki usmerja k onemu »Nič«, ki ni niti »je« niti »ni« in niči svet v njegovi epohalni svetovnosti« (Paić, *Slika* 176). In kakšen ontološko-politično težo ima to v svetu neoliberalne prevlade?

Označenec (»pojem« po de Saussuru) »se od označevalca razlikuje samo po tem, da ni posrednik« (Barthes 344). In »označenca je mogoče odrediti samo v deju označevanja« (prav tam). Kaj to pove? Prvič, ko označevalec »osvobodimo« posredniške funkcije v procesu označevanja kot pomenjanja v navezi, ki je *a priori* sicer arbitrarna, toda *a posteriori* pa nikakor ne, saj posreduje pomene, ki so etablirani, vzpostavljeni, opredeljeni ali celo zapovedani v svetu globalnih družbenih in simbolnih konstelacij ter družbenih hierarhij, označevalec kot zapis ni v funkciji komunikacije kot posredovanja avtoriziranih informacij in sporočil niti nima vloge kibernetične funkcije krmljeno-krmilnega sredstva informiranja na ravni posredovanja ideološko strukturiranih smislov niti ni več posrednik, ki (prikrito ali ne) napoti k neki drugi realnosti, ampak je gola realnost v svoji obstoječosti in goloti med drugimi označevalci. In drugič, oblikovanje zapisanih nizov in njihove percepcije ne določa več tradicionalna linearna, enosmerna »sintaksa« pomena in pomenjanja, temveč gre za vsesmerno, sipano označevanje (*mille plateaux*) na ravni grafične senzacije, ki vztraja na jasi

> svetenja iz samega sebe in pokazanja v luči. V grški govorici ni govora o akciji gledanja, o *videre*, marveč o tistem, kar se sveti in videzno kaže. Videzno kaže pa se lahko samo, če je odprtost že tu. Odprtosti, jasnine ne ustvari šele žarek luči, ta jo le premeri. Edinole takšna odprtost sploh šele dopušča dajanje in sprejemanje, dopušča evidenci (*henmargeii*) tisto prostost, v kateri se lahko zadržujeta in v kateri se morata gibati.
>
> Vsako filozofsko mišljenje, ki izrecno ali pa neizrecno sledi klicu »k stvari sami«, je v svoji hoji, s svojo metodo že pripuščeno v prostost jasnine. (Heidegger, »Konec« 146–147)

Torej v prostosti jasnine se pokaže razsežnost poezije kot reizma. Ne gre za poustvarjeno govorico, ki služi igri pomenjanja, četudi ga zamolči, »se od tam izseli«. Pač pa deluje kot »prostor« prazne odsotnosti, kot prazni označevalec, kot »falos«, ki pomeni križišče in razkrižje, jasa, kjer se igra označevalcev odvija kot golo pulziranje med »vsem« in »ničem« in ki je ne zapolnijo označenci, je »stvar sama« v luči onega klica, ki opredeli fenomenologijo. Torej ne gre za fetiš blaga, ki ga bi častili kot estetski predmet/menjalno vrednost, ne za tržni izračun, ne za fetiš spremenjenega dizajna, temveč za izničenje fetiša, za golo lokacijo, za madež, ki razpira brezno absolutne praznine človeške biti v svetu. V tem je razlika med »reizmi«. Deklarirati neko reč še ni to reč tudi izvesti. Ni dovolj govoriti o nečem, nekaj imenovati, poezija mora to tudi opraviti, izpostaviti. V tem je, kljub izjavljanju tega »sem se izselil«, razlika med Geistrovo poezijo, ki tega ne deklarira, a to stori, in poezijo Tomaža Šalamuna, ki je v slovenskem literarnem kanonu s svojim »reizmom« igrivih govornih gest in z omenje-

no deklaracijo zastrl radikalni reizem Iztoka Geistra, Aleša Kermaunerja, Matjaža Hanžka in drugih, ter v slovensko poezijo namesto gole stvari same vpeljal njen surogat, odsev, videz, njeno nihilistično senco,[6] čemur ni nasedla samo slovenska javnost temveč tudi svetovna oziroma, če sem ostrejši, prav zaradi benigne notranje forme, ki nič usodnega ne postavi pod vprašaj in ne ogroža prevladujočih struktur, lahko uspešno učinkuje, saj se praksa ideologije videza realnosti ujema z neoliberalno nihilistično paradigmo in kapitalizacijo videzov »subverzivnosti«, ki v resnici servisirajo njene agregate dobičkov.

Nedoumljive so stvari v svoji prekanjenosti
nedosegljive besu živih
neranljive v nenehnem odtekanju
ne dohitiš jih
ne zgrabiš jih
nepremične v strmenju.
(T. Šalamun, cit. iz Brejc 13)

Iz navedene pesmi, ki sicer govori o stvareh, je jasno videti, da ne gre za »tihi glas stvari samih« ampak za pomen stvari, njihovo podobo, sliko, govor o njih, torej nikakor ne za samo stvar niti za goli označevalec, saj so črke in besede in pesem scela vsi posredniki nekega za lase privlečenega pomena o nedosegljivosti stvari, ki realnost opisuje kot antropomorfni odsev stvari, kot podobo, imitacijo, reprezentacijo pesmi zunanje realnosti (abstraktnih stvari), do katere avtor zavzame avtoritativno aroganco, saj o stvareh govori iz distance do stvari kot predmeta. In to še preden bi se sploh lotil analize simbolnega egocentrizma, ki to poezijo zaznamuje globinsko, »na način prisotnosti bistvenega koncepta v mislih, vendar odsotnega v diskurzu […] na način učinkovanja strukture na svoje elemente [ko] produkcija *spoznavnega objekta* sproducira kognitivno prilastitev *realnega objekta*, ki je zunaj mišljenja, v realnem svetu« (Althusser 30). Isto velja tudi za slavljeni distih na začetku cikla Mrk v zbirki *Poker*, kjer pravi: »Utrudil sem se podobe svojega plemena in se izselil« (Šalamun 21). Utrudil se je morda res, izselil se pa ni, temveč je to naredil samo navidezno. Za razliko od Iztoka Geistra, ki se je res »izselil« in izvedel ključen obrat v poeziji, ne da bi to posebej razglašal. Geistrova poezija kaže povsem drugačno globinsko (simbolno) strukturo in se izogne distanci, videzu, kamuflaži, antropocentrizmu, saj nič ne opisuje, ampak zgolj zgodi, izpostavi onkraj podobe in metapodobe.

Stanje, ki ga izraža metoda poezije T. Š., jasno zazna Jean Baudrillard:

Tako dolgo, dokler je zgodovinska grožnja prihajala od realnega, je oblast igrala odvračanje in simulacijo in tako dezintegrirala vsa protislovja s pomočjo proizvajanja ekvivalentnih znakov [podčrtal I. O.]. Danes, ko ji grozi simulacija (grožnja

> po izginotju v igri znakov) oblast igra realno, igra krizo, igra ustvarjanje umetnih socialnih, ekonomskih, političnih zastavkov. (Baudrillard 34)

To razpravo znova usmeri h kritični analizi neoliberalnega dispozitiva v luči eksperimentalne poezije, ki že zdaj ponuja dejavno alternativo prihodnosti. Obe pesmi čakata, da ju naslovim v dežju fragmentov dekonstrukcije, ki jih nizam ne toliko na poti k nekemu sintetičnemu zaključku ali celo programu, ampak zato, da »reistični« agregat moje vsakdanjosti razgrne tisti aspekt, ki ga Žarko Paić imenuje

> odpiranje možnosti obrata iz biti same umetnosti. Ona pripade biti dogodka, ki je nereduktiven v svoji odprtosti […] biti in časa v tistem novem, ki pripada zagonetni biti grške besede *poiesis* […]. Moč nereduktivne umetnosti je dogodek absolutne svobode onkraj in med totalno politiko in estetskim redom. Treba je iti skozi in se dotakniti najglobljega dna brezna. (Paić, »Nesvodiva« 567)

Prikazana izkušnja brezna je zelo blizu tudi neki drugi liniji misli, ki prav tako odpre vprašanje svobode, namreč razmišljanju o smrti pri Heideggru (*sein zum Todt*) ali kakor jo ob branju razprav češkega filozofa Jana Patočke povzame Derrida: »Ta skrb za smrt, prebujenje, ki skrbi nad smrtjo, zavest, ki zre smrti v obraz, je drugo ime za svobodo« (*Dar* 23). To je torej bitna razsežnost ludizma, ki ni zgolj igračkanje z besedami (*ludus*), kakor priča tragična usoda avtorja prve od spodaj navedenih pesmi, ki je tako rekoč neposredno po izidu svoje knjige naredil samomor.

Dve pesmi

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

ŽEBLJI »HOMO MENSURA«

Pesem Aleša Kermaunerja lahko vzporedimo s prvo pesmijo iz cikla Mrk v *Pokru* Tomaža Šalamuna: »Iz dolgih žebljev / si varim ude novega

telesa« ali z drugo iz istega cikla: »Vzel si bom žebljev, / dolgih žebljev / in jih zabijal v svoje telo«. Alešu Kermaunerju je zgolj z repeticijo uspelo razgrniti vse, kar je napisal Tomaž Šalamun in več, dekonstruirati celotno zgodovinsko logocentrično, antropocentrično sceno, njeno zgodovinsko paradigmo v sledi znamenite sheme Leonarda da Vincija razkoračenega človeka z iztegnjenimi rokami v kvadratu/krogu, nedvomno zasnovani na ozadju na križu razpetega Jezusa, ne da bi uporabil glagol ali referiral sebe. Šalamunovi verzi pa to logocentrično in cinično samovšečno podobo sebe na eksponiranem in samoprivilegiranem tronu tradicionalnega lirskega subjekta polno eksploatirajo kot estetski cinizem nekakšne obscene »informelne« instalacije Jezusovega trpljenja na križu v maniri oblastne in cinične zlorabe v *katoličanstvu*, ga torej instrumentalizirajo na ravni nihilizma trga z relikvijami in tapetniške obrti (»Ostali bodo samo žeblji« …).

Druga pesem je VKLADNI SPAH Iztoka Geistra je iz knjižice *Žalostna majna,* leta 1969 izšle v Ljubljani pri Državni založbi Slovenije.

polovična debelina ene deske
polovična višina ene deske

polovična višina druge deske
polovična debelina druge deske

Z branjem pesmi vstopamo v osrčje eksperimentalne poezije, v polje nelinearnosti, mreženja, razloke in sledi. Naslov dvakrat označi isto. »Vkladni« pomeni skladnjo, celoto, temelj. Slovar slovenskega književnega jezika izraz »vklad« pojasni: 1. kot temelj (debeli leseni vkladi so se začeli majati); 2. kot ploščo, ki zapolnjuje odprtino v osnovnem okviru vrat, oblog, tablo; ali 3. (zastarelo) kot spraviti prtljago v vklad (v ovoj, omot). »Spah« pa označuje: 1. mesto, kjer so leseni deli, navadno v vzdolžni smeri, tesno sestavljeni, povezani; ali 2. izraža, da je kaj sestavljeno, povezano na tak način. Ta dvojni napotek na nekaj sestavljenega, na samo mesto tega sestavljenega vklada, ki je hkrati tudi nekaj temeljnega, vhodnega, nas opozarja, da se tukaj razkriva topos razlike, saj sestavljenega ni brez različnega, ki se sestavlja, a sestavlja tako, da se hkrati sestavlja dvakrat isto. Na delu je sestava dvojno istega, v kateri deluje nekaj različnega, neka razloka.

V tradicionalni vizuri logocentričnega slikanja z besedami bi si predstavljali, da imamo pred seboj podobo vrat in podroben opis, kako so ta vrata sestavljena, namreč sestavo okvira ali praga, torej da smo napoteni na eksaktno preučevanje tradicionalnega obrtniškega izdelka, na vešče zasnovan in izdelan trden temelj, ki omogoča zanesljiv vstop in izstop vsakemu,

ki prestopa na tem mestu. Martin Heidegger postavi v spisu *Izvor umetniškega dela* vprašanje o tem, »kaj je to stvar?« Našteje granitno skalo, vrč in čevlje kmetice na Van Goghovi sliki. Ti čevlji nagovarjajo (nagovor biti). V luči Heideggrovega spisa je jasno, da tradicionalno branje pesmi kot prikaz nekih vrat[7] kot orodja zavede, branje omeji na razčlenjevanje slike stvari v luči tehnike in temelja, ki ni sama pesem, to pa bralca pesmi iztrga in potisne v polje transcendentalnega označenega, v nemogočo prisotnost odsotnega, v vizuro sveta, ki predpostavlja, da je stvar sinhronizirana v skladu s svetovnim počelom ali znanstveno zakonitostjo, da pesem posredno/neposredno izrazi (transcendentalni[8]) pomen, smisel sveta, ki ni materialen ampak metafizičen, saj drugače sama materialnost, kakor jo lahko pojmujemo v luči te logocentrične tradicije, »izvedena, vselej tehnična in reprezentativna, [instrumentalizirana], ne bi imela nobenega konstituirajočega smisla« (Derrida, *O gram.* 22). In ga tudi nima. Za katero materijo gre? Za opisano, lesno materijo vratnega praga, ali za snovnost opisa, označevalec, torej označevalec označevalca, zapisano, natisnjeno besedo, pisavo (ali tisk) *kot tako*.

Posebej opozarjam na dejstvo, da v omenjenih verzih ni glagolov, še najmanj pa glagola vseh glagolov, glagola »biti«.

> Kako tolmačiti takšno odsotnost? Ne gre za odsotnost neke besede v določeni leksiki: v prvi vrsti zato, ker v indoevropskih jezikih funkcijo »biti« nosi več besed [živeti, pojavljati se, stanovati]. To tudi ni odsotnost določenega semantične vsebine, kraja golega označenega, ker »biti« ne označuje nič določenega, še manj pa gre za odsotnost določene stvari, na katero bi se lahko referirali.
>
> Heidegger je postavil vprašanje: »Predpostavimo, da ni tega nedoločenega pomena biti in da ne vemo, kaj ta pomen govori. Kaj bi se zgodilo potem? Bi šlo samo za eno ime, za en glagol manj v našem jeziku? Ne. *Potem jezika sploh ne bi bilo.* Nikakor ne bi šlo za kaj takega, če se ne bi v besedah obstoječe odpiralo kot tako, da ga je mogoče imenovati in o njem razpravljati. Kajti izreči obstoječe kot tako, predpostavlja vnaprej razumeti obstoječe kot obstoječe, to pa pomeni njegovo bit« […] Heidegger kot pogoj obstoja jezika nekega jezika ne postavlja več besede ali pojma (označenega) »biti«, ampak prisotnost določene druge možnosti [podčrtal I. O.], ki jo je treba šele opredeliti. (Derrida, »Nadopuna« 329)

Zdaj razumemo tudi »odsotno prisotnost« manjkajoče besede »biti« (v Geistrovi pesmi). Osrednji učinek pesmi je golo pulziranje prazne, neoznačene biti, ki se iz brezna pesmi dviguje kot neimenovana prisotnost te druge možnosti, ki je ne zajame nobeno poimenovanje ali pomenjanje, pa vendar ni samo pogoj obstoja jezika, ampak sveta kot takega scela. Umetnost je dogodek brezna niča kot absolutne svobode, ki je ne zagrinja označenec, noben zamejen pomen. Okoli obračani sklad besed ni samo grafično zaznaven postopek obračanja besed in njihovih mest, ni samo

grafično poigravanje z grafičnimi označevalci, črtami na papirju, ampak je generator biti kot razgaljeni neobstoječi pogoj jezika in sveta kot takega, je torej živi agregat, stroj singularnosti, ki zasnavlja jezik in svet v istini biti. Eden od radikalnih vrhuncev konceptualnega redukcionizma je *arte povera*, umetnost z minimalnimi potezami. Poezija Iztoka Geistra je nedvomno *arte povera*, poezija zreducirana na golo bit, na čisti dogodek označevalca, slečen vsake odvečnosti, usodnosti in presežnosti/transcendentalnosti, na goli nič, na piš niča, ki vztraja v postajanju/vznikanju kot uprostorjenje odprtosti znotraj časa, ki je zaradi svoje znotrajšnjosti brezčasen/večen. Deleuze bi zapisal, da gre za »čisto ravnino imanence […] za čisti dogodek, osvobojen vseh akcidenc notranjega in zunanjega življenja […] za neko življenje« (Deleuze 7–8). S pesmijo je podan istinit (*aletheia*) odgovor na Heideggrov izziv po opredelitvi te druge možnosti. Je tu morda na delu odgovor na oni znameniti Heideggrov problem, na katerega ni znal odgovoriti: »Kako lahko v odnosu do možne raznovrstnosti načinov bivanja (hr. *bivstvovanja*) dojamemo enotnost pojma bivanja (*bivstvovanja*)?« (Petrović lxv). Namreč upoštevajoč naravo stvari in besed kot *dasein* narave? Na to vprašanje ne mislim odgovarjati, naj ostane izziv za kakšno drugo razmišljanje. Vsekakor gre za izziv kot zasnavljajoči dogodek, ki je že razprt v odprtosti tistega biti-v-svetu (*in-der-Welt-Sein*).

Gramma/sled

Pesem je nekaj napisanega, je pisava. Soočam se s kompleksno problematiko govorice/pisave (brez govora), ki se je kot predmet filozofije in znanosti uveljavila od stoikov dalje. Problematiki pisave je v 20. stoletju največ pozornosti posvetil alžirski filozof Jacques Derrida. Če se hočem poglobiti v pesem Iztoka Geistra, se moram pri njenem branju nujno opremiti z vedenjem, ki ga je Derrida razvil v knjigi *O gramatologiji* (1998). Problem označevalca, torej zapisanih ali natiskanih črk, v tradiciji razmišljanja o lingvističnih (pa tudi semioloških, semiotičnih in podobnih) znakih, je Derrida izpostavil na ozadju kritičnega premisleka celotne logocentrične tradicije mišljenja na Zahodu od Platona dalje, ki jo imenujemo metafizična. Derridajeva izvajanja so dovolj znana, zato ni treba scela obnoviti njegove miselne avanture. Naj označim nekaj bistvenih poudarkov, ki so ključni za branje »konceptualne« poezije Iztoka Geistra. V primeru Derridajeve gramatologije se gibljemo v polju teorije, ki je prehitela Geistrove eksperimente. Ni povsem jasno, ali je Iztok Geister poznal razmišljanja in analize tega radikalnega filozofa. Zapiski Marka Pogačnika iz tistega časa nam dajo slutiti, da ga je.

> Besedila so iz črk. Črke so iz črt. Črte so tu zato, da v obliki črk na vizualen način signalizirajo posamezne zvoke. Ko gre za besedila, je torej črta skrita za zvokom črk. Kako pa naj potlej črta (kot temeljni element strani poleg tiskarskega črnila in papirja) stopi odkrita na dan, če ne drugače kot z risbo. V risbi je črta sama zase, če je risba na nivoju zavesti o sami sebi. Risba iz črt je nujen element odkritih strani časopisa ali revije. Vizualna poezija imenovana tudi topografska poezija, je razodetje te diferencirane (vidnozvočne) vloge črte. (cit. iz Brejc 13)

Tekst kot prepisan iz Derridajeve knjige. Vendar mu je treba dodati še eno dimenzijo.

> Idejo znaka bi bilo potrebno dekonstruirati skozi premislek pisave, ki bi moral sovpasti z *izzivom* ontoteologiji, pri tem pa jo zvesto ponavljal v njeni celoti in jo zamajal v njenih najbolj gotovih evidentnostih. Brž ko sled aficira celoto znaka v obeh njegovih plateh, smo vselej v neizbežnosti privedeni do tega. Da je označenec izvorno in bistveno sled (in to ne samo za končen in ustvarjalen duh), da je *vedno že v položaju označevalca*, je na videz nedolžna trditev, ob kateri pa mora metafizika *logosa*, prisotnosti in zavesti, reflektirati pisavo kot svojo smrt in svoj vir. (Derrida, *O gram.* 93–94)

Ni dvoma, da sta Marko Pogačnik in Iztok Geister opravila dekonstrukcijo ideje znaka kot sledi. Pri tem ni pomembno, ali sta poznala Derridajeva izvajanja ali ne. In tudi ni pomembno, ali sta se lotila usodnega premišljevanja o nujnosti dekonstrukcije ontoteološke pozicije znaka in pisave v zasnovanosti zgodovinskega mišljenja in analitike razkrivanja biti v zevi ontološke diference, ki jo je opravil Martin Heidegger. Vsekakor sta to izvedla z oblikovanjem znaka OHO, ki je zaznamoval celotno gibanje, čeprav je pozneje zdrsnilo iz prvotne radikalne smeri nazaj v igre, ki niso več zdržale odprtosti prvotne zahteve in zasnovane drže obeh protagonistov. Dejstvo je, da se poezija Iztoka Geistra kaže kot prostor sledi transcendentalnega, neprisotnega označenca v golem označevalcu, torej kot igra označevalca v luči radikalnega »izziva logocentrizmu, kot prelom z najglobljo zahodno tradicijo« (*O gram.* 120). Radikalni obrat od znaka, ki je označevalec koristil kot instrument označenca (pomena, *logosa*, smisla), k znaku, ki je izpostavil označevalec v njegovi goloti, v odsotnosti označenega, ki je v označevalcu (kot takemu) na delu samo še kot sled nekdanjega označenca kot strukturne plati, saj označevalec ne določa odsotnosti (označenca) kot naknadnega stanja, ampak v statusu znaka kot razloke že od samega začetka razkrije to strukturno dejstvo. Ali če spet opozorim na »falus«, kakor ga označi Žižek: »Falus kot označevalec, *označevalec-brez-označenca*, paradoksna točka »čistega« označevalca, ki s svojo »izključitvijo« iz označevalne mreže omogoči učinek-označenca, omogoči »pomenskost« in-sistirajoče označevalne mreže (Žižek 13). Sled je torej

> odprtje prve zunanjosti nasploh, enigmatično razmerje živega do njegovega drugega in notranjosti do zunanjosti: uprostorjenje. Zunanje, »prostorska« in »objektivna« zunanjost, za katero smo prepričani, da vemo, kaj je kot najbolj domači red sveta, kot domačnost sama, se ne bi pojavila brez *gramma*, brez razlike kot temporalizacije, brez ne-prisotnosti drugega, vpisane v smisel prisotnega, ter brez razmerja do smrti kot konkretne strukture živega sedanjika. (Derrida, *O gram.* 90)

Gola igra označevalca kot sledi pomeni uprostoritev, uprostorjenje,[9] »nastopitev *gramma* kot take (se pravi skladno [s sledjo] z novo strukturo neprisotnosti)« (108) kot igre dekonstrukcije »pisave kot igre v govorici« (66). Pisati tako pomeni »da se od vsega začetka nahajamo v tem postati-nemotivirano simbola […] Nemotiviranost sledi mora biti sedaj razumljena kot operacija in ne kot stanje, kot dejavno gibanje, demotiviranje in ne kot dana struktura« (prav tam), ali kot bi rekli po deleuzevsko, pesem je agregat takega postati-nemotiviranost sledi kot operacija, dejavno gibanje razlike označevalca kot razloke same. Prav to se dogaja v pesmi Iztoka Geistra.

Ne glede na to, kaj je pesnik hotel, recimo, da ga je vodila želja početi tisto, kar so pri nas označevali z reizmom, torej zapisati stvar v njeni goloti in tvarnosti ter se tako dokopati do označevalca kot takega, saj »beseda, črka, črta« kažejo zdaj same sebe, ne pa neke reference, neke stvari zunaj sebe. Seveda je beseda kot taka dejavna šele kot sled tiste odsotnosti, ki je bila odsotna že od samega začetka pojmovanja znaka kot posrednika transcendentalnega označenca,[10] ki se je nudil kot prisotnost odsotnega *logosa* ali *boga*, če posplošim, torej kot gola odsotnost, vendar predvsem kot beseda, kot označevalec v igri označevalcev kot označevalcev za druge označevalce, torej ne kot instrument označenca, pomena, smisla, drugega od sebe, ampak izven, v tistem izven, ki se je odprl potem, ko smo »najprej resno *izčrpali* ontološko in transcendentalno problematiko, potrpežljivo in dosledno prečili vprašanje smisla biti, biti bivajočega in transcendentalnega izvora sveta …« (prav tam).

Ludizem, igra, in reizem, golo »stvar-jenje« torej ne pomenijo lahkotne igrivosti in frivolne neobveznosti igračkanja z besedami, ki se naslanja na konverzacijski humor ali zvočno igro besed in domislic, ampak zahteva globlji angažma, ki dekonstruira sam temelj tega angažmaja, sam subjekt tega angažmaja, sam angažma kot subjekt in logos.

Artikulacija označevalca

Kaj torej vodi igro označevalcev v sledi odsotnosti označenca? Derrida na ozadju ugotovitev A. Leroi-Gourhana odgovori:

> »linija« predstavlja zgolj nek poseben model, pa naj je njegov privilegij takšen ali drugačen. Ta model je *postal* model in ostaja kot model nedosegljiv […] Prav enigmatični model *linije* je torej tisto, česar filozofija ni mogla videti, ko je imela oči uprte v notranjost lastne zgodovine. (*O gram.* 111)

Nižje pa: »Konec linearne pisave je tudi konec knjige«[11] (prav tam). Eden od odgovorov je nelinearnost. To se ujema z razlago, ki jo je na omenjenem pogovoru ob razstavi Marka Pogačnika v Moderni galeriji v Ljubljani podal Iztok Geister o znameniti publikaciji, na kateri se prvič pojavi znak OHO. »Strani v tej knjigi lahko zamenjaš, zamenjaš njihov vrstni red, jih bereš od spredaj ali od zadaj in tako dalje.« Nelinearnost je operacija, ki se dogaja v samem aktu označevanja kot menjavanja mest/označevalcev, zgolj niz, ki zaznamuje perforacijo in performans sledi. Kako se to kaže/dogaja v navedeni pesmi?

Sestavljena je iz dveh distihov. Prvi distih poje o prvi deski, drugi distih o drugi deski. Prvi verz govori o polovični debelini ene deske, drugi o polovični višini ene deske. Tretji verz o polovični višini druge deske in četrti o polovični debelini druge deske. Vse besede z izjemo prve in druge deske se ponovijo, vendar gre za zrcalno, obrnjeno ponavljanje, saj se v prvem distihu najprej pojavi debelina in nato višina, v drugem pa najprej višina in nato debelina (namreč te kombinacije črk). Linearnost se zlomi, obrne, na delu je obrat v pesmi, ki ne govori o konkretnih deskah in debelinah in višinah lesenih delov, ampak pred nas postavlja nize označevalcev v pesmih, ki nosijo sled nekih pomenov, ki pa nimajo nosilne funkcije, temveč samo spominjajo na nekdanje funkcije besed, ki se pri branju pokažejo kakor popolnoma nesmiselne, ker besede zdaj tvorijo nek samobitni označevalski vkladni spah, ki pa ne pomeni ničesar in se nanaša zgolj sam nase kot na-sebni pesniški strojček, ki ga poganja nelinearnost okoli obrnjenih dveh nizov označevalcev. Pri tem ne gre za reprezentacijo kakšnega lesarskega izdelka, ampak za sled, ki pesem kot pesem zasnavlja kot prazni označevalec, kot *gramma* kot tako, uprostorjenje kot dekonstrukcija igre pisave, črk, črt, besed brez posebnega pomena. Zgolj institucija nemotivirane sledi kot sledi nečesa, česar ni bilo, in se razblini ter bralca opusti med črkami in besedami v njihovi goli zasnovanosti označevalca brez označenega, gole strukture.

Protiudarec neoliberalne paradigme

Harold Bloom v knjigi *Tesnoba vplivanja* zapiše: »Zanimajo me le močni pesniki, velike osebnosti, ki se trmasto, celo do smrti, bojujejo s predhodniki« (11). Richard Rorty, njegov veliki občudovalec dodaja: »Po mojem

mnenju bi bila idealna liberalna politika tista, ki bi za svojega junaka raje vzela Bloomovega močnega pesnika kot pa bojevnika, duhovnika, modreca ali logičnega, objektivnega znanstvenika, ki išče resnico« (Rorty 53). Nekaj strani dalje poistoveti lik močnega pesnika z utopičnim revolucionarjem: »… junaka liberalne družbe sta močan pesnik in utopični revolucionar« (60). Rorty je imel v mislih heroja, ki protestira »v imenu same družbe proti tistim vidikom družbe, ki niso zvesti njeni lastni samopodobi« (prav tam). Tudi sam močnega pesnika dojemam kot utopičnega revolucionarja, a to ne pomeni, da se strinjam z Rortyjem. Njegovo pojmovanje je lahko problematično, če vemo, kakšna je ustrezna samopodoba družbe, ki jo je imel v mislih. Sam jo sicer imenuje liberalno, a bojim se, da za razliko od njegovega ameriškega kolega libertinca Noama Chomskyega, njegov liberalizem ni prav daleč od prikritega neoliberalizma.

O pesniku eksperimentalne poezije torej razmišljam kot o utopičnem revolucionarju. Pri tem ne mislim na kakšno aktivistično ali protestno politično delovanje, ampak na pogon že izvedenega subverzivnega stroja eksperimentalne poezije, ki generira konstruktivno alternativo neoliberalnemu nihilizmu, torej po biti zasnovano in osvojeno revolucionarno utopijo, kot dogodek brezna istine biti v zgoraj večkrat nakazanem uprostorjenju.

Teoretiki označevalnih praks odkrito posegajo po paraleli z menjalno vrednostjo v ekonomiji. Morda najbolj očiten primer tega je Jacques Lacan. Danski lingvist Hjelmslev sicer svoj pojem *sheme* oziroma *igre jezika* uvršča med Saussurjevo dediščino, a »jezikovno vrednost raje primerja z 'menjalno vrednostjo ekonomskih znanosti'« (Derrida, *O gram.* 75). Tudi Žižek falus kot *označevalec-brez-označenca* prikaže kot »denar označevalcev« (17). Ne zdi se neumestno, če neoliberalno paradigmo in njene ukrepe, njeno strategijo (ideološkega) izločevanja topik, cenzure tematik, omejevanja socialnega dialoga in ukvarjanja z vprašanji, ki izzivajo njegov nihilizem, njegovo uničevalno prakso in znanstveno-tehnično instrumentaliziranje sveta za potrebe kapitala in dobička, izzovem v luči pesniškega dogodka kot pulziranja označevalca-brez-označenca, kot dogodka odprtosti biti. Oziroma v luči neoliberalnega protiudarca, ki na jasi poezije potlači usodni dogodek eksperimentalne poezije, izniči nelinearnost označevalca-brez-označenca in označevalec instrumentalizira v polju kibernetičnega pomena v nosilec označenca v funkciji strogo zamejene referencialnosti s poeziji zunanjimi interesi in sponzorji. Marginalizacijo poezije kot avtonomnega geta na obrobju neoliberalnega posthumanega monologa, ali še bolje žebranja (*lalange*) in pretoka neskončnih informacij brez temelja, ki reproducira strategije in postopke neoliberalnega dispozitiva kot neobvezujočega nizanja besed neprisotnih prisotnosti logocentričnega deskriptivizma, je treba razumeti kot simptom potlačitve ne samo pesniške ustvar-

jalnosti kot *poiesis*, ampak kot potlačitve življenja v luči menjave blaga kot fetiša ekonomije in elementa kapitala kot neskončnega gibanja profita.

Danes na borzi delnic ne kupujejo ali prodajajo profesionalni brokerji. Namesto njih to delajo super hitri računalniki, ki se odzivajo v nanosekundah. Gibanje kapitala tako nadzoruje in vodi digitalen kibernetičen stroj, »utelešenje« dispozitiva znanstveno-tehničnega postavja sodobnega sveta. Človek je udeležen, rekel bi, zgolj v procesu »pro-gramiranja«, pisanja algoritmov, ki vodijo in nadzorujejo te postopke (če jih sploh še). Ivan Illich piše o razliki med »naravnim« vernakularnim jezikom in umetnim »maternim jezikom«, ki pomeni jezik »družbenega« nadzora, in pledira za t. i. vernakularni jezik kot pristni jezik osvobajanja od razredne družbe. Takole piše:

> Ko začnem z razpravo o razliki med vernakularnimi vrednostmi in vrednostmi, ki jih je mogoče ekonomsko meriti in tako tudi nadzorovati, se pojavi samooklicani skrbnik tako imenovanega proletariata in trdi, da se izmikam bistvenemu, ker dajem pomen neekonomskim finesam. (Illich 211)

Illich kaže na tesno povezanost jezika, ekonomije in družbene nepravičnosti. Neodvisnost od (tujih) oblastnikov je treba razumeti globlje kot zgolj politično neodvisnost. Svoboda je vprašanje usode biti kot dekonstrukcije metafizičnega znanstveno-tehničnega postavja sodobnega sveta. Premisliti je treba, v kakšni meri je stroj še odvisen od programerja in njegovega algoritma in koliko sta sam programer in njegov algoritem odvisna od stroja in zahtev po kapitalskih dobičkih. To je vprašanje umetne inteligence in virtualne resničnosti, ki nikakor ni »svobodna«, saj podlega *logologosu*, kakor bi rekel Lyotard (Bunta 119), oziroma njegovi sodobni inačici »kapitalistične tehno-znanosti« (Bunta 118). »Kibernetični program je polje govorice« (Derrida, *O gram*. 19). A računalniški pro-gramer svojo *gramma* (pro-gram) zagotovo ne piše kot »instanco *instituirane sledi*«, temveč verjetneje kot prolog, nagovorjenost, v kateri se instalira znanstveno-tehnični *aksiom/logos*[12] ali kapitalistični *raison d'etre* kot zakritost sledi kot usode ali zastrtosti biti, torej kot »čisti funkcionalizem neke dobe, ki se v obliki kognitivnega kapitalizma odvija v času-prostoru totalne mobilizacije kapitala kot posthumanega blaga/kapitala v čisti imaterialnosti« (Paić, »Nesvodiva« 565), torej kot čisti nihilizem, gola suverenost, ki človeško življenje (in vseh drugih bitij z naravo vred) instrumentalizira za neskončno procesiranje profita/izkoriščanja/uničevanja. Pro-gram, algoritem je funkcionaliziran v toposu nihilističnega dispozitiva v ontologiji znanstveno tehničnega postavja, ki ga »pro-gram« eksperimentalne poezije razgali v dekonstrukciji tega istega ontoteleološkega programa/terorja, in je dogodek, ki ima subverzivnem, političen naboj ne v pomenu bodoče sedanjosti ali prihajajočega upora,

temveč v utopičnem smislu postajajoče istine kot že pripetenega dogodka svobode tostran totalne politike in estetskega reda.

Nenapisane, neprebrane pisave

Španski sociolog Manuel Castells zapiše: »Največja nevarnost preti tistim, ki so postali nevidni za programe, ki upravljajo globalne mreže za proizvodnjo, distribucijo in vrednotenje« (Castells 513). To velja recimo za potlačene, brezimne »subalterne skupine ali skupnosti«, katerih (posredovan, potlačen, zamolčan ali neizrečen) glas in resnica nista prisotna in upoštevana na krajih odločanja. Razlogi za tak »subaltern« status so strukturne narave. O tem je pisal francoski filozof Jacques Rancière.

> Politika je predvsem način okvirjanja, v čutni danosti, določene sfere izkušnje. Pomeni razdelitev čutnega, vidnega in izrekljivega, ki omogoča (ali pa ne) določenim danostim, da se pojavijo […] Politika literature torej pomeni, da je literatura kot literatura vključena v to delitev vidnega in izrekljivega, v ta preplet bivanja, delovanja in izrekanja, ki uokvirja polemičen skupen svet. (Rancière 10)

Način, kako pišemo, že po strukturi določa tudi relacijo do zunanjega pogoja družbene refleksije, ko povzema ali ne prevladujoč dispozitiv.

Pisava kot *gramma*, označevalec kot sled artikulira pripuščanje v biti bran, viden, vključen, prebiti potlačitve, cenzuro, zamolčevanje, izločenost in izigravanje v formacijah struktur, ki legalizirajo določene tipe pisav, druge pa marginalizirajo, prezrejo ali jim sploh ne omogočijo, da se zapišejo. Toda kot se pisava otrese zastrtih oblik pisanja v duhu metafizične tradicije, ko se v konceptualni poeziji artikulira zapis *označevalca-brez-označenca*, se preobrazi tudi »razdelitev čutnega, vidnega, izgovorljivega« (Rancière 10) sveta.

> Narava pesniških znakov je ista kot narava zgodovinskih produktov in političnih simptomov. Ta ‹politika› literature se pojavi kot odprava politike oratorjev in militantnežev […] Zažene drugo politiko ‹neme› črke: obstransko- ali meta-politiko, ki razvozlavanje nemega pomena, zapisanega na telesa stvari nadomesti z demokratičnim žuborenjem črke. (Rancière 20)

Če se vrnem k Castellsu: postati, biti viden ne pomeni nujno konformistične vključitve v neokapitalistično tekmo za obvladovanje virov, finančnih tokov in globalnega medmrežja v funkciji pogona kapitala. Lahko je subverzivni stroj, notranji sami strukturi pozabe biti, ki v divjanju svobodnega tržnega nihilizma in smetenja/uničevanja, zareže v njegovo gibanje, ga prelomi z globokim, usodnim strukturnim obratom in privede do utopične preobrazbe, ki se je že zgodila (se že odvija) kot *protenca* (Derrida, *O*

gram. 85) kot tisto prihodnje-v-sedanjem, kot živa sled prihodnosti (tudi utopijo razumem kot sled prihodnosti). To karakterizira (eksperimentalno) poezijo onkraj njene marginalizacije in potlačitve v geto kot tiste »grammatike« onega starogrškega izraza *poiesis* kot praznine/svobode v breznu ontološke diference. In kako se kaže usodnost eksperimentalne poezije v času »kapitalistične tehno-znanosti ali znanstveno-tehničnega kapitalizma«, kibernetične »globalne informacijske, kapitalistične ekonomije [in omrežene družbe], ki jo obdelujejo, prenašajo in poganjajo računalniške mreže« (Castells 512) v luči pisanja algoritmov (pro-gramov, pred-pisov, pisave)? Kako že-danes zgleda/deluje takšna prikrita »eksperimentalno pesniška ekonomija« (ki je »konstrukcija alternativne vrste globalizacije", kakor piše David Harvey) kot takšen »nevidni« že-danes napisani eksperimentalno-pesniški algoritem? Morda bi bilo s tem v zvezi navdihujoče, če bi znova segel k izvornem arabskem postopku/algoritmu in ga dekonstruiral v luči *gramma* kot sledi!

OPOMBE

[1] Glej tudi § 34 v *Bit in čas* z naslovom »Tu-bit in govorica, jezik« (Heidegger, »Bitak«182–189).

[2] V tej zvezi glej tudi moj žal skrajšani »Nekoherentni prispevek o eksperimentalni poeziji« v *Literatura* 271–272 (2014): 115–135.

[3] Poglobljeno razpravo omogoči premislek latinskih izrazov za igro: »jocus, ki sestoji iz čistega *mita*« in »ludus, ki reproducira *obred* brez sakralne drame« na ozadju »globoke povezave med igro in svetim«, o čemer je v *Igra kot struktura* pisal izjemni jezikoslovec Émile Benveniste (5–17). Tako v luči vprašanja o biti kakor v luči vprašanja o svetem (sacer). To opozori na dvojno naravo Kermaunerjevega pojma ludizem (igračkanje z besedami/igra sveta), po drugi strani pa to razlikovanje usodno poglobi na način, ki bi ga morali iz Benvenistevega eseja šele izluščiti.

[4] Zanimivo bi bilo o tem razmišljati tudi na ozadju slavnega §7 Ludwiga Wittgensteina iz njegovega *Logično filozofskega traktata* in o »zaletavanju v meje jezika« v njegovih kasnejših razmišljanjih. Te tematike sem se deloma dotaknil v razpravi *Rojstvo poezije iz ne-duha glasbe* (Osojnik, »Rojstvo«).

[5] Tudi Wittgenstein piše, da je teorija, da »besede dobijo svoj pomen iz nanašanja na svoje referente (oz. iz nanašanja na reprezentacije oz. nekakšne mentalne sličice v naši duševnosti) ne samo zmotna, ampak celo nemogoča (Grušovnik 103). Torej ne gre za razumevanje jezika, omejeno zgolj na strukturalističen krog, ampak za neko globljo strukturo jezika.

[6] V tej zvezi glej izvrstno spremno besedo Alenke Jovanovski, »Vzel sem purpurno šatuljo in spet zlepil zaimek«, esej o poeziji Tomaža Šalamuna, dostopen žal samo v rokopisu, ker pesnik ni dovolil njegove objave kot predgovora k ponatisu izbora svojih pesmi.

[7] Taka vrata najdemo tudi v avantgardni umetnosti. Pred nas jih je postavil znameniti oče najdenih umetniških predmetov Marcel Duchamp pod nazivom *Étant donnés*. Čeprav je treba priznati, da ta vrata tako delujejo samo toliko časa, dokler se jim ne približamo in skozi ključavnico ne pogledamo golega ženskega trupla zadaj. To seveda razprši primarni umetniški dogodek. A morda je prav v tem obratu od »gole stvari« do »nekrofilnega

voajerstva« na delu proces razgradnje avantgarde in dekonstrukcija poskusa ikonoklazma avantgarde kot za Duchampa nemogočega projekta.

[8] Kot zanimivost navajam, da je besedo transcendentalno izumil Phillipe de Chancelier, rojen nekje okoli leta 1160, ki je svoje glavno delo *Summa de bono*, v katerem je prvikrat uvedeno učenje o transcendentalnem, napisal v letih med 1120 in 1230.

[9] Uprostorjenje je tukajšnjost tiste jase, ki jo Heidegger imenuje »prostost jasnine« (»Konec« 149). Derrida za uprostorjenje pravi, da »tu prestopamo samo mejo fenomenologije«, čeprav po drugi strani zapiše: »Ugotovili bomo, da ta beseda izreka artikulacijo prostora in časa, tega postati-prostor časa in postati-čas prostora« (*O gram.* 87). Vendar tudi tu čas-prostor ne razumem v fizikalnem pomenu, temveč v heideggerjanskem kot *Ort* in *Zeit* (znotrajčasnost). »Neopaženost, neprisotnost in ne-zavednost uprostorjenja«, kakor zapiše Derrida, torej razumem kot »učinke« biti in ne kot psihične fenomene. »Ravno zato se mišljenje sledi, še enkrat, ne bo nikoli mešalo s fenomenologijo pisave« (prav tam).

[10] Derrida na drugem mestu zapiše: »Toda prevladanje v sebi ohranja sled bitke« (Derrida, *Dar* 24).

[11] »…dasiravno«, doda Derrida, »je še dandanes nove pisave [pomislimo na konkretno in vizualno poezijo], naj so literarne ali teoretske, hočeš nočeš možno vtakniti v formo knjige« (prav tam). Vendar to vsekakor ni več tradicionalno razumljena knjiga.

[12] Znanstveno tehnični *razum* je, kot je pokazal Kurt Goedel z obema svojima teoremoma, nezadosten. Ne obstaja racionalni jezik, ki bi artikuliral vse trditve. To prav tako velja tudi za algoritme, kot je pokazal Alan Turing.

LITERATURA

Althusser, Louis. »Od kapitala do Marxove filozofije«. Prev. Gregor Moder. *Problemi* 6–7 (2007): 7–82.

Benveniste, Émile. *Igra kot struktura* Prev. Jana Pavlič. Koper: Hyperion, 2001.

Bloom, Harold. *Tesnoba vplivanja.* Prev. Igor Bratož. Ljubljana: Lud Literatura, 1999.

Cacciari, Massimo. *Geo-filozofija Europe.* Prev. D. Rismondo-Zorić in M. Zorić. Zagreb: Ceres, 1996.

Castells, Manuel. »Moć u umreženom društvu«. Prev. Miloš Đurđević. *Europski glasnik* 17 (2012): 491–532.

Chomsky, Noam. *Profit pred ljudmi*. Prev. Iztok Osojnik. Ljubljana: tigr, Sanje, 1999.

Barthes, Roland. *Književnost, mitologija, semiologija.* Prev. Ivan Čolović. Beograd: Nolit, 1971.

Baudrillard, Jean. *Simulaker in simulacija.* Prev. Anja Kosjek: Ljubljana: Študentska založba, 1999.

Brejc, Tomaž. »Uvod v spomin OHO«. *Katalog razstave OHO 1966–1971*. Ljubljana: Študentski kulturni center, 1978.

Bunta, Aleš. »Lyotard: filozofija in vprašanja legitimacije vrednosti«. *Problemi* 8 (2009): 113–148.

Deleuze, Gilles. »Imanenca, neko življenje…«. Prev. Stojan Pelko. *Problemi* 9–10 (2013): 5–10.

Derrida, Jacques. *Dar smrti*. Prev. Saša Jerala. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 2004.

– – –. »Nadopuna kopule«. Prev. Ugo Vlaisavlević. *Europski glasnik* 17 (2012): 303–336.

– – –. *O gramatologiji.* Prev. Uroš Grilc. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.

Dolenc, Sašo. »Koliko je vredna znanost?« *Problemi* 8 (2009): 149–180.

Geister, Iztok. *Pogovor*. Splet 12. 4. 2013. <http://videolectures.net/oho2010_oho_debata/>

– – –. *Žalostna majna*. Ljubljana: DZS, 1996.
Harvey, David. »The Art of Rent: Globalization, Monopoly and the Commodification of Culture«. *Socialist Register* 38 (2002): 93–110. Splet. <http://socialistregister.com/index.php/srv/issue/view/439>
Heidegger, Martin. *Bitak i vrijeme*. Prev. Hrvoje Šarinić. Zagreb: Naprijed, 1985.
– – –. »Konec filozofije in naloga mišljenja«. *Živeči Kierkegaard*. Ljubljana: Kud Apokalipsa, 1999. 134–154.
– – –. »Pot do govorice«. *Na poti do govorice*. Prev. Vid Snoj. Ljubljana: Slovenska matica, 1995. 255–288. (Filozofska knjižnica XI).
Holcombe, John. »Experimental Poetry«. Splet 7. 5. 2013. <http://www.textetc.com/modernist/experimental-poetry.html>
Illich, Ivan. »Vernakularne vrijednosti«. Prev. Sanja Fabijanić. *Europski glasnik* 17 (2012): 179–213.
Kermauner, Aleš. *Luknja v novcu.,* Ljubljana: Kud Apokalipsa, 2013. (ponatis)
Mauss, Marcel. *Esej o daru in drugi spisi*. Prev. Zoja Skušek in Rastko Močnik. Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1996.
Osojnik, Iztok. »Rojstvo poezije iz ne-duha glasbe, Nova oikonomija odnosov: bližnjik in eksistencialni obrat« prispevek za Simpozij o Soerenu Kierkegaardu 2013, Ljubljana, v rokopisu. 1-22.
– – –. »Nekoherentni prispevek o slovenski eksperimentalni poeziji«. *Literatura* 271-272 (2014): 115–135.
Paić, Žarko. »Nesvodiva moć umjetnosti«. *Sloboda bez moći*. Zagreb: Udruga bijeli val, 2013. 522–568.
– – –. *Slika bez svijeta*. Zagreb: Literis, 2006.
Petrović, Gajo. Uvod u »Sein und Zeit«. Martin Heidegger. *Bitak i vrijeme*. Zagreb: Naprijed, 1985. xiii-cxxxxv.
Rancière, Jacques. »The Politics of Literature, Contemporary Thinker Jacques Rancière«. *SubStance* 33.1(2004): 10–24. Splet 15. 4. 2010. <http://www.jstor.org/stable/3685460>
Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.
Sloterdijk, Peter. *Doći na svijet, dospjeti u jezik*. Prev. Mira Stančić. Zagreb: Naklada MD, 1992.
Šalamun, Tomaž. *Poker*. Ljubljana: CZ, 1989. (ponatis)
Žižek, Slavoj. *Zgodovina in nezavedno*. Ljubljana: CZ, 1982.

The Neoliberal Dispositive of Experimental Poetry

Keywords: literature and society / experimental poetry / deconstruction / neoliberalism / Slovenian avant-garde poetry / OHO group / Geister, Iztok / Kermauner, Aleš

Experimental poetry highlights the hidden nihilistic essence of the neoliberal paradigm or modern scientific capitalism "after the end of history." By highlighting the structure of the bare signifier (without speech, without meaning) as a spatialization of the fundamental cut of (experimental) poetry and the deconstruction of the trace of the ontoteleological

signification of the absent presence, god, the truth, and so on, in the structure of the sign that it performs, the signifier is established as the "space" of the truth of the essence—that is, as a live, creative, and essence-based alternative to the aggressive destruction and exploitation of global mercantilism. The author analyzes in great detail a poem by the founder of the OHO movement, Iztok Geister, and a poem by his close colleague Aleš Kermauner, pointing to the fatal historical poetic turn produced by the experimental poetry of both poets in light of the deconstruction of the trace in both the narrow sphere of the literary-history re-memorizing of this poetry and the problematic general devaluation of poetry as the primary, suppressed ethical and sociopolitical abyss of the essence in the communication of the global cybernetic civilization. Both suggest a realistic revolutionary essence of experimental poetry, which academic circles have in vain sought to suppress or erase from the literary-history canon; from a wider perspective, the dominant media are also failing in their engagement to effectively eliminate it from the serious sociopolitical and financial-economic dialogue. Experimental poetry reveals a different and more fatal truth or essence of "literature," the world, and the relations in the world than the one sold by modern scientific and technical neoliberalism. However, the reality of the revolutionary utopia is that experimental poetry has already been created.

Marec 2014