

HEIDEGGROVA ROKA – KOMIČNI OBJEKT IDEOLOGIJE

(O duhovitosti)

193

Najznamenitejši argumentativni lok, ki preživi v standardnem branju Derridajeve disekcije zgodovine Heideggrovega duha,¹ je linija, ki vodi od prepovedi uporabe besede »duh« kot ostanka metafizike na začetku *Biti in časa*, preko njenega pritihotapljenja v tekst v zavetju narekovajev na koncu iste knjige do opisa, kako ob mogočni teatralni odpravi, odgrnitvi oklepajev ta duh zlovešče obsede in metafizično obarva Heideggrov govor ob prevzemu rektorata, ki sovpada z njegovo začasno politično zavezo nacionalsocializmu. Iztrganje tega argumenta iz konteksta Heideggrov spodrsrlaj sproščujoče pokaže kot golo nekonsistenco, kot pomoto, ki največjega kritika metafizike zapelje v samo njeno osrčje, a s tem v ničemer ne prizadene vsebine njegove misli: resnični Heidegger se dogaja v izključitvi duha, duh, ki ga pozneje obsede, je v njegovem tekstu vsiljivec, ki ga bo sčasoma izgnal in nadaljeval s potjo premaganja metafizike, ki si jo je začrtal pred nesrečno epizodo svojega začasnega zapadanja metafiziki. Heideggrova ontična zmota ni okrnila veličine njegove ontološke misli in, kot v Žižkovem povzetku pravi sam Heidegger, »tistim, ki so se najbolj približali

1 Jacques Derrida, *O duhu*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 1999.

ontološki resnici, je usojeno, da se na ontični ravni motijo«. ²

Vendar pa se Derridajevo branje zgodovine Heideggrovega duha ne konča s spreobrnitvijo: zli duh, ki v rektorskem govoru obsede Heideggrovo misel, namreč nikoli več ne izgine iz njegovega opusa – še več, Heidegger po vojni za nazaj briše še tiste narekovaje, ki so besedo še oklepali v prvih stavkih rektorskega govora. ³ Derridajevo nadaljnje branje Heideggrovega povojnega opusa tako v tem, narekovajev končno odrešenem duhu skuša odkriti prav enega osrednjih, zbirnih pojmov Heideggrove misli in tako temu relikviarnem ostanku njegove nacistične epizode daje značaj nečesa kar najbolj pristno dragocenega v Heideggrovem opusu. »Kjer je nevarnost, rase rešilno tudi.« Ne smemo pozabiti, da Heidegger iz nacionalsocialistične stranke ni izstopil zato, ker bi svoj angažma spoznal kot zmoto, ampak ker ima sam nacizem za v zmoti glede svojega lastnega bistva in zgodovinske naloge, ki naj ne bi imela ničesar skupnega s poboji, biologizmom in tehniziranjem človeka, v kar se je faktično izrodil. ⁴ Iz te optike se celoten Heideggrov povojni opus kaže kot obramba »nečesa v nacizmu več od nacizma«, kot apologija nečesa dragocenega, kar je Heidegger na začetku vojne mislil, da vidi v nacizmu, čemur pa se je nato zanj nacizem izneveril in česar prerok bo Heidegger ostal do konca svoje miselne poti. Heidegger se

194

2 Slavoj Žižek: »Zagata Heideggerjevega branja Kanta«, v: *Primer Heidegger: besede, dejstva, misli*, Krtina, Ljubljana 1999.

3 Derrida 1999, str. 78–79.

4 V *Uvodu v metafiziko* lahko izrecno beremo o nacizmu, ki da ni dorasel »svoji notranji veličini« (Martin Heidegger, *Uvod v metafiziko*, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 199) – ta navedek sem dolžan že omenjenem spisu Slavoj Žižka, ki navedeno problematiko obravnava predvsem na straneh 181–185, Derrida pa navaja ta pasus iz Heideggrovega povojnega pisma rektoratu: »Verjel sem, da bo Hitler, potem ko je leta 1933 prevzel odgovornost za celotni narod, prerasel Stranko in njeno doktrino, vse pa bi se povežalo na osnovi obnove in združitve v odgovornosti do zahodnega sveta. Ta vera je bila zmota, ki sem jo spoznal iz dogodkov 30. junija 1934. toda leta 1933/34 so me privedla v vmesni položaj, da sem priznaval socialno in nacionalno (ne nacionalsocialistično), z biologizmom strankine doktrine pa zanikal duhovni in metafizični temelj, ker socialno in nacionalno, kot sem uvidel sam, po bistvu ni bilo vezano na biološko-rasni svetovnonazorski nauk.« (Jacques Derrida, »La main de Heidegger«, v: *Heidegger et la question – de l'esprit t autres essais*, Flammarion, Paris 1990, str. 181. Celotno besedilo Heideggrovega pisma rektoratu je prevedeno v zborniku *PRIMER Heidegger (...)*, str. 34–46.

tako kaže kot varuh presežnega bistva nacizma, pastir relikviarnega ostanka nacizma, poslednji čuvaj tistega dragocenega ognja, ki tako žge kot razsvetljuje: Derrida svoje branje Heideggra zaključuje s Heideggrovim branjem Traklovega pesništva, v katerem se skuša zasnovati nemetafizični pojem duha, ki omogoča vso metafiziko – duh je »tisto plamteče (...) iz-sebje (Ausser-sich), ki svetli in pušča vžžareti, ki pa vendar tudi razjeda in vse razje v belino pepela. (...) Tako razumljeni duh bistvuje v možnosti blagega in uničevalnega. (...) Zlo je zmeraj zlo nekega duha.«⁵ Heidegger kot pastir in varuh duha, resničnega duha nacizma, ki s Heideggrovo mislijo *unheimlich* straši in nemrtvo vztraja v teoretski zgodovini povojne Evrope.

Heidegger zdaj v povojni Evropi dobiva obris nelagodnega ostanka, neprostovoljnega spominka nacizma: Heidegger – bivši nacionalsocialist, ki še kar poganja kolesje povojne humanistične misli; Heidegger kot varuh rešilnega, ki rase sredi skrajne nevarnosti nacističnega, kot varuh nekega obscenega objekta, ki povzroča zadrego Zahoda in ki bi ga ta rad kot relikvijo grozot, ki jih je nacizem povzročil, odstranil čim dlje od sebe, a ki ga Heidegger, ta nori preroški stavec, ne pusti pokopati in vztraja pri njem kot rešitvi samega propada trohnečega Zahoda. Ta motiv relikviarnega, nemrtvega objekta nacizma, ki še dolgo po vojni kar vztraja v osrčju tega, kar je na Zahodu najbolj dragocenega, je karseda pogost motiv tudi v povojni zahodni popkulturi in to zlasti v šestdesetih. V Kubrickovi genialni filmski farsu *Dr. Strangelove ali kako sem se naučil ne skrbeti in vzljubil bombo* so Združene države, največja od zahodnih zaveznic v vojni proti nacizmu, prisiljene kot svojega vodilnega strokovnega svetovalca vladi zaposlovati bivšega nacističnega znanstvenika – doktorja Merkwürdigerliebe, ki je s prestopom prevedel le ime, v podobi pa ostaja nelagodno očitno, celo pretirano, karikirano nacistična figura; parodija nacista, nenadzorovano obsedenega s tipskimi rituali, frazami in gestami popkulturno posredovanega stereotipa nacizma. Povsem enakovreden motiv karikature bivšega nacističnega znanstvenika, zaposlenega v ameriški vladi, najdemo v figuri Dr. Eierkopfa v Barthovem romanu *Giles Goat-*

5 Nav. po Martin Heidegger, *Na poti do govornice*, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 58–59. ustrezne strani v Derridaju (*O duhu*): 122 in naprej.

Boy, prav tako napisanem v šestdesetih.⁶ Težavnost odnosa med Zahodom in nacizmom je ta, da je slednji njegova blamaža prav zato, ker hkrati sovpada s skrajno realizacijo njegove usode – ta napetost pa pride najbolj do izraza prav na področju vednosti. Nacistična znanost, ki med objekte vključi še človeka, realizira tiho predpostavko vsake znanosti. Ena hujših zadreg povojnega Zahoda je, kaj storiti z njenimi rezultati, s po sebi visoko cenjeno presežno vednostjo, ki pa svoj nastanek dolguje grozljivi, travmatični kršitvi neke druge osnovne zapovedi Zahoda. Zadrega ob naci-znanosti razgali konflikt med dvema vrednostima, ki v temelju določata zahod – vrednostjo vednosti in vrednostjo človeka.

196

Če Kubrickov *Dr. Strangelove* tako nastopa kot v karikaturu strjen duh nacizma, ki straši povojni demokratični Zahod kot obceni objekt, funkcionalno zakopan v njegovo osrčje – kot njegovo izključeno in hkrati utemeljujoče – pa tudi samega doktorja na analogen način straši nek objekt – njegova desna roka. Desna roka *Dr. Strangelova* je tista, ki proti njegovi volji kar naprej izdaja njegovo nacistično preteklost in ki kljub doktorjevim krčevitim poskusom njenega nadzorovanja, vztrajno in togo skače v nacističen pozdrav. *Dr. Strangelova* obseda karikirana forma nacizma, njegove poskuse uglajenega, s politično korektnostjo povojne amerike skladnega govora kar naprej prekinja in maliči čista forma nacizma brez duha – nacistične fraze, geste in gesla, ki kljub vsemu njegovemu trudu sunkovito prebijajo njegov diskurz in krčevito stresajo njegovo telo. Roka *Dr. Strangelova* kljub svoji pripetosti na konkretno zgodovinsko referenco v vsem uteleša generične lastnosti tipičnega komičnega objekta, ki v zgodovini komedije vztraja že od njenega začetka faličnih sprevodov – gre za objekt, ki je na junaka nekako nataknjen, prilepljen in misli s svojo glavo, neodvisno od junakove volje; junak ga hoče potlačiti in nasilno spraviti pod nadzor, a se ta stalno izmika in

6 ki se zaključi povsem v duhu Heideggrove obrambe duha, a z nekoliko bolj duhovito noto: »Strast, ki povzdiguje, je tudi tista, ki preganja; če pod predavalnicami Nove Tamanije res ni več mračnih mučilnic, pa manjka tudi v nebo dvigajoči se zvonik nad njimi. Vpis ni bil še nikoli večji, pa tudi povprečnega študenta niso nikoli manj zanimali Zaključni izpiti.« (John Barth, *Giles Goat-Boy*, Doubleday&co., Garden City 1966, str. 707.)

najde način, da se izrazi prav skozi to, s čemer se ga skuša zakriti.⁷ Ista težava pesti slavno figuro Grunfa v enem najbolj priljubljenih serialov v bivši Jugoslaviji, Alanu Fordu. Tudi Tajna grupa TNT ima kljub totalni revščini in primitivnosti svoje organizacije za svojega znanstvenika, kot se spodobi, zaposlenega bivšega nacista. In tudi Grunfu enako odvezano smisla tolče ven naci-pozdrav kot neuničljivi komični objekt, ki povzroča blamažo v povojni demokraciji, a ki ga je ta prisiljena tolerirati, ker rabi vednost njegovega nosilca. Genialnost in čista komičnost Grunfovega pozdrava je v tem, da je vedno zakrit kot neka nevtralna, neideološka gesta (»Izvinjavam se za zakasnenje, visosti, imao sam ovolik kup papira da sredim«, javi Grunf ob prihodu v štab in z roko, ki naznačuje višino kupa dotičnih dokumentov, izvede heil-hitlerja): tudi tu komični objekt najde način, da se strdi na površini vsake situacije.⁸ In če se po tem krajšem ekskurzu/šnelkurzu iz teorije komičnega objekta vrnemo k problematiki Heideggrovega nacizma, ob pozornem branju najdemo zabeležko čudovitega Grunfa, ki se našemu mislecu zgodi na robu taistih šestdesetih – na koncu pogovora o zenu in umetnini z japonskim filozofom Shinichijem Hisamatsujem ; tj. v pogovoru s še enim ostankom napačne strani Velike vojne. Poglobljeno, premišljeno in skrajno politično korektno debato o statusu umetnosti na Vzhodu in Zahodu, Heidegger konča z naslednjimi nekaj besedami (in eno gesto):

»Postalo je jasno, da s svojo predstavo (namreč s predstavo neposredne stalne poti) sploh ne moremo priti do tam, kjer Japonci že so. Zato bi rad končal s koanom, ki je bil mojstru Haikunu najbolj ljub: (z dvigom roke): poslušaj zvok

7 Alenka Zupančič, na katere raziskavo o komičnem (Alenka Zupančič, *Poetika: druga knjiga*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2004) se pri konceptu komičnega objekta terminološko sklicujem, njegovo najelementarnejšo pojavitev najde v falosu Starih (gl. Zupančič 2004, zlasti str. 236 in naprej): falosu kot delu organskega telesa, ki ga simbolna zarezja osamosvoji v zgolj nataknen in od telesa, iz katerega izrašča, dejavnostno neodvisen delen objekt – organ, v katerem lahko uživamo in razmišljamo izven sebe.

8 Analogen primer je na primer komični objekt-opeka v stripu *Krazy Kat*, kjer vztrajna skrb policista Pupa, da bi svojega varovanca zaščitil pred metom opeke v glavo, tako da ga pelje na vsa mogoča različna prizorišča, rezultira le v vztrajnem vznikanju opeke iz priročnega materiala vsake nove situacije: če ga pelje na sneg, se izoblikuje kot kepa; če ga pelje v stari egipt, kot del piramide, itd.

ploska ene roke!«⁹

Treba je poudariti, da v skladu s teorijo komičnega objekta v tej anekdoti ne gre za poanto, da bi Heideggru tu nehote na plan udaril nek latentni nacizem – da nam salutira Heideggrovo nezavedno, mimo volje Heidegggra samega, iz mesta, kamor je potlačil svojo »resnično politično opredeljenost« – ampak se ta vznik nacizma dogaja povsem površinsko: osvobodena vsake substancialne opore (brez potrebe po, na primer baziranju v »prikritem Heideggrovem nacizmu«) na dan udarja čista forma nacizma. Ta, v tem tekstu že drugi ostanek nacizma, ki se v tej zgodbi vrača strašit Heideggrovo misel, je diametralno nasproten tistemu, na katerega Heidegger zavestno pristaja z vztrajanjem na duhu kot nemetafizičnem ostanku nacizma, ki naj bi ga bilo treba varovati onkraj vsega z metafiziko rase okuženega udejanjenja zgodovinsko-faktičnega nacizma. Heidegggra pa v naši anekdoti ne obseda duh, ampak črka nacizma, čisti ritual, forma in gesta zgodovinsko faktičnega nacizma. Če Heidegger vztraja pri »notranji veličini nacizma« kot neodvisni in nedotaknjeni od njenega faktičnega udejstvovanja v nacionalsocialistični politiki, pa je prav ta poteza »vztrajanja« in »neodvisnosti« to, kar ima to »trdo jedro« skupnega z omenjeno zunanjo, ritualno-gestualno formo samega faktičnega nacizma v Heideggrovi Grunf-epizodi: to, kar je vseskozi nastopalo kot zgolj zunanja, formalna opora nekega globinskega svetonazora faktičnega nacizma, se komično odcepi, osamosvoji in straši po povojni Evropi kot nemrtvi objekt-nacizem; forma, osamosvojena substancialne vezave na vsebino, ki brez Heideggrovega hotenja vznikna na površju njegovega diskurza in ga blamira kot nemrtvi, nesmisleni ostanek nacistične preteklosti. Na eni strani imamo globoko »notranjo veličino« nacizma, trdno jedro, na katerega se Heidegger opira onkraj njene potvorbe v faktičnem nacizmu, na drugi pa najbolj zunanji, najbolj efemerni izrastek *samega faktičnega nacizma* – in oba se srečujeta v funkciji od svoje faktične, zgodovinske ustreznice neodvisnega, vztrajajočega, relikviarnega objekta.

198

9 Gre za pogovor z naslovom »Die Kunst und das Denken«, objavljen v zborniku *Heidegger und Japan*, navajam pa ga po Tine Hribar: »Budistični nič in/ali budistična praznina« v: Shinichi Hisamatsu, *Polnost ničā; Satori*, Obzorja, Maribor 1995, str. 104.

Nacistični pozdrav je »samo gesta«, brez substancialne osnove, katere gesta naj bi bila. »Samo gesta« je tudi izraz, ki ga Henri Bergson v svojem slavnem eseju uporabi za označitev fenomena smeha: smeh je komajda zares kazen, je samo gesta,¹⁰ ki odgovarja prav tako nebistvenemu prekršku, zgolj gesti, ki se zgodi, ko »se na živo telo natakne nekaj mehničnega«. Gesta je pri Bergsonu parazitska; kot to, kar je na človeku ponovljivega in spominja na preprost mehanizem, ogroža njegovo »neponovljivo življenje«. ¹¹ Gesta kot nacistični pozdrav se v omenjeni epizodi natakne na Heideggrovo živo osebo in ga spreminja v nehotenega komičnega junaka, po katerem straši nekaj avtomatskega, osamosvojenega žive podlage, katere izraz naj bi bilo. Heideggrova misel je Bergsonovi sorodna¹² v nasprotovanju mehanizaciji, avtomatizaciji, skratka tehnologizaciji človeškega – gotovo bi nasprotovala tudi gesti, kot jo definira Bergson; gesti, ki spreminja človeka v avtomat in ga dela za nek mehaniziran objekt.

Neka druga gesta, nek drug očitek Heideggru: Derrida, s katerim smo začeli našo razpravo, v nekem intervjuju Heideggrovi kritiki Nietzscheja očita ravno zanemarjanje njegove »geste«. ¹³ Heideggrovi kritiki Nietzscheja, kakršni lahko sledimo na primer v *Evropskem nihilizmu*,¹⁴ po črki dejansko ni mogoče ničesar očitati – kaj pa po duhu? Heideggrova kritika Nietzscheja zgreši nekaj, česar ni

10 »Družba pa tu ne more poseči vmes z gmotno prisilo, ker ni bil gmotno prizadeta. Pred seboj ima nekaj, kar jo vznemirja, vendar samo kot simptom – to je komajda grožnja, kvečjemu gesta. Zato bo tudi odgovorila s preprosto gesto. Smeh mora biti nekaj takega, nekakšna *družbena gesta*.« (Henri Bergson, *Esej o smehu*, Slovenska matica, Ljubljana 1977, str. 21.)

11 »Gesta, ljubosumna na besedo, teka za mislijo in hoče tudi sama biti za tolmača. (...) Naj se torej gesta razvname enako kot misel! Naj sprejme temeljno postavbo življenja, namreč to, da se nikoli ne ponavlja! Tu pa se mi zazdi, da se neki gib z roko ali glavo, zmeraj isti, od časa do časa povrača. Če sem ga opazil, če me je lahko raztresel, če ga v nadaljnjem poteku čakam in če pride tedaj, ko ga pričakujem, se bom nehote zasmel. Zakaj? Ker imam zdaj pred seboj mehanizem, ki deluje samodejno. To ni več življenje, to je avtomatizem, ki se je vgnezdil v življenju in ga posnema. To je komičnost.« (ibid., str. 27)

12 In Derrida dejansko vztraja, da je bil Bergsonov vpliv na Heideggra podcenjen.

13 »Heideggrovo branje Nietzscheja, ki sem ga vedno imel za izredno pronicljivega in s katerim sem se v tistem trenutku res veliko ukvarjal, se mi je zdelo zelo močno, obenem pa je spregledalo Nietzschejevo gesto.« Jacques Derrida, »Heidegger v Franciji«, v: *Nova revija* 65-66, str. 260.

14 Martin Heidegger, *Evropski nihilizem*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1971.

v samem kajstvu tega, kaj Nietzsche trdi, pač pa v načinu – rečeno staromodno a z ustrežno navezavo na temo Derridajevega teksta – v duhu Nietzschejevega izjavljanja. Ali gre v tej od Heideggra zgrešeni Nietzschejevi gestualnosti res za Nietzschejev »duh«, ali pač za neko črko, ki je še bolj razrešena duha kot tista, na katero se pri svojem branju Nietzscheja opira Heidegger; za gesto, razrešeno podrejenosti duhu, dojetem kot njena substancialna osnova? Kako definirati ta »duh Nietzschejeve gestualnosti«? Heidegger Nietzscheja drži za besedo – za besede, kot so »vrednost«, »nadčlovek«, »volja«, »moč«, in preko katerih ga zlahka prikaže kot skrajni izraz novoveškega subjektivizma, subjekta kot substancialnega izvora vrednosti sveta, itd. – vendar Nietzscheja pravzaprav ni moč prijeti za besedo: na njegov duh naletimo šele v gesti.

200

Kaj mislimo, ko govorimo o Nietzschejevi gestualnosti? Gesta je nedvomno nekaj, kar se dodaja golemu povedanemu izjave; delež teksta, ki terja vračunanje intence povedanega, perspektivo izjavljanja in »kam meri« povedano; vračunanje vira in tarče izjave, ki pa nista zvedljiva niti na »izvor« niti na »telos« v tradicionalnem smislu. Gre za intenco izjave, ki pa ni zgolj strateška. Gesta nekega teksta je vmes med njegovo objektivno substancialnostjo (kjer trdi le to, kar trdi, po črki in ga je moč prijeti za besedo ter razumeti zgolj iz njega samega, brez sklicevanja na tekstu zunanje) in zgolj-strateškostjo (kjer je vse, kar tekst trdi, le v relaciji do neke druge izjave, le kot kontra nekemu drugemu stališču, zgolj-perspektiva, ki naj uravnoteži drugo zgolj-perspektivo): gesta je strateška substancialnost in substancialna strateškost – tekst vedno veže na nek singularni, delni in učasovljeni pogled, ki pa ni zvedljiv na »osebo« ali »individuuma«, ampak je prečiščen v breztemeljni, neosebni objekt-vrzel kot občo singularnost. Gesta je tako tudi vmesna glede na brezavtorsko nasebnost teksta in lociranjem teksta v nekem specifičnem avtorju in njegovi individualnosti, na katere izraz ga lahko zvedemo. V slikarstvu je gesta ime za likovni element, ki ga sestavlja sled gibanja avtorjevega telesa v sliki – na primer vidna poteza – ki pa ne terja sklicevanja na telo, ki je sled pustilo, temveč se pojasnjuje zgolj iz sebe, kot likovni element. Aplicirano na tekst to povsem ustreza Agambenovemu povzetku Foucaultove

opredelitve avtorske funkcije (ki jo Agamben v naslovu teksta izenačuje z gesto).¹⁵ Avtorska funkcija je prazni prostor, ki ga v tekstu pusti avtor, potem, ko je v njem pustil svoje sledi; prostor, v katerega se nato umesti bralec in se priklopi na lebdeče sledi avtorja, ki lahko začasno postanejo tuje-njegove.

Avtor kot gesta v tekstu nikoli ne nastopa kot osebna identiteta, orisana s konturo zaključenega in celega telesa: fizično pa je lahko prisoten v njem skozi svoje delne objekte, fragmente telesa, kot je ravno Heideggrova roka, o kateri v nekakšnem nadaljevanju spisa o duhu govori Derrida.¹⁶ Heidegger se na roko opira kot na nek del sebe kot osebe, ki pa ima nekako občjo veljavo, ki je več kot le njegova roka, ki se lahko odlepi in postane vsakogaršnja roka.¹⁷ Heidegger odide iz teksta, v njem pa pusti svojo roko. Bralec vstopi vanj in si natakne Heideggrovo roko. Kakšen je odnos med Nietzschejevo gesto in Heideggrovo roko? Gesta je pri Heideggroju stvar roke.¹⁸ Roka je koncentrirana gesta, strjena, zamrznjena gesta. Heidegger spregleda gestualni element Nietzschejeve misli, toda le-ta se mu (na koncu pogovora z Japoncem, seveda, a že v prevzemu rektorata) nato vrne iz potlačenega kot nekaj, kar straši, kar obseda njegovo telo in ga pahne v pomoto identifikacije z nacizmom, kot napačna gesta, kot potlačitev vsake geste, ki se maščevalno vrne kot ideološka gesta in ki se strjena v povsem prazen obrazec ne neha in ne neha vračati v kontingentnih gibih roke, kot komični objekt.

15 "Sled avtorja se nahaja samo v singularnosti njegove odsotnosti" je Agambenov citat Foucaulta (Michel Foucault, »Kaj je avtor«, v: Sodobna literarna teorija, Krtina, Ljubljana 1995), Agamben sam pa ga povzema s temi besedami: »Ali to pomeni, da je mesto misli in čustev v poeziji sami oziroma v znakih, ki sestavljajo njen tekst? Ampak kako bi lahko nek list papirja vseboval neko misel ali neko čustvo? Neka misel ali neko čustvo po definiciji zahtevata nek subjekt, ki ju misli in čuti. Potrebujemo torej nekoga, ki bo vzel knjigo v roke in tvegati branje, da bosta tako postala misel in čustvo navzoča. To pa pomeni, da bo bralec zavzel natanko tisto prazno mesto, ki ga je zapustil avtor, pomeni pa tudi, da bo ta individuum ponovil isto neizrazno gesto, skozi katero je avtor pričal o svoji odsotnosti v delu.«

Giorgio Agamben, *Avtor kot gesta*.

16 Gre za v opombi zgoraj že navedeni spis »Le main de Heidegger«, v: Jacques Derrida, *Heidegger et la question...*

17 Enako velja za Descartovo roko in predmete v njegovi sobi, ki jih *sub speciae aeternitatae* motri na začetku *Meditacij*.

18 Ibid., str. 195.

Heidegger je za svojo pomoto, za svojo napačno gesto, dosledno krivil Nietzscheja – vsa povojna leta ga predstavlja kot skušnjavca, ki da ga je speljal v to pomoto.¹⁹ Po lastnem razumevanju naj bi Nietzsche Heideggera torej nekako obsedel in ga proti njegovi volji pahnil v nacistično pomoto – Heidegger takrat očitno ni bil povsem on sam, kot se mu zdi, ampak ga je obvladoval Nietzsche, počel je nekaj namesto Nietzscheja, za Nietzscheja; kar se mu je zdelo, da je zvesto Nietzscheju. Toda zdi se, da gre predvsem za to, da je Heidegger Nietzschejevo željo, ki naj bi jo nacizem izpolnjeval, katastrofalno narobe razumel – to pa ravno zato, ker je zgrešil njegovo razsežnost geste. Nietzsche na gesto že vnaprej računa kot na v bistvu neavtentičen in nesubstancialen element svoje misli, zavestno operira z lastno avtomatskostjo in lastno komičnostjo. Kot vsi komični junaki je brezskrbno in s polnim privoljenjem priklopljen na nekaj, kar je izdelal sam, a kar misli s svojo glavo – in ravno zato Nietzsche za produkcijo svojih brezumnih gestualnih pritisklin, tudi za tistimi, ki si med seboj nasprotujejo, lahko scela stoji. Heidegger ne – nietzschejansko lebdečo, brezkoreninsko gesto izključuje kot neavtentično, zato se mu ta vrača kot nekaj usodnostno-substancialnega, kot nekaj realno tujega, kar ga demonično obsede in pahne v usodno zmoto ter ga še leta pozneje spreminja v neprostovoljnega komičnega junaka, kot unhemilich odsekana roka, ki mimo njegove volje izvaja nacistične pozdrave na mednarodnih

202

19 Ta podatek sem dolžan naslednjemu pasusu iz članka J. Schmidta, *Wozu Hermeneutik*, ki Heideggrovemu sklicevanju na Nietzscheja brez zadržka verjame: »To vstavljanje subjekta v revolucionarni moment poetskega dogodka popači njegov obet in nazadnje postane politična nevarnost Nietzschejeve misli. Za to prikrito sklicevanje na subjekt gre tudi pri nevarnosti, ki ji je podlegel Heidegger, ko je nagovoril ljudstvo v »Samopostavitvi Nemške univerze« in ki jo je pozneje v življenju priznaval, ko je spet in spet omenjal, da ga je »Nietzsche zašil.« (Schmidt, str. 45) Tudi zgoraj omenjeni pasus iz *Uvoda v metafiziko*, kjer pride do blasfemične reference na »notranjo veličino« nacizma, se izteče v povezovanje napake, ki naj bi povzročila ta odklon nacizma od svoje notranje veličine, z Nietzschejevo strategijo (*Uvod v*, str. 199). Tu se moram strinjati s Slavojem Žižkom, ki trdi, da – nasprotno – Heideggerjev problem ni bilo podleganje sklicevanju na subjekt, ampak ravno umik pred soočenjem z »breznom radikalne subjektivnosti«. (Žižek, str. 186)

simpozijih.²⁰

Narekovani duh

Iskreno povedano je slavna Derridajeva izpeljava pritihotapljenja duha v Heideggrov opus preko krinke narekovajev natančno pogledano nekoliko prisiljena: Heidegger »duh« na začetku *Biti in časa*, kot poudarja Derrida, terminološko prepove kot enega od pojmov tradicionalne metafizike (skupaj s pojmi subjekta, duše, zavesti, osebe), ki ne misli eksistencialne analitike in zato, kljub temu, da s temi pojmi meri ravno na določitev nečesa diametralno nasprotnega od stvari, hočeš-nočeš bit človeka sama postvarja v hypokeimenon

20 Žižkova kritika Heideggrovega skoka v nacizem ubira soroden ton: Heideggru se je nacizem zgodil, ravno ker je bil premalo političen, ker se ni hotel zares angažirati kot politični subjekt. Ker ga je odbijala slepa, nepremišljena gestualnost čisto političnega in se ji ni hotel zavezati, je do geste ostajal na objektivni distanci, ta pa se mu je zgodila sama, nehote, opazi jo šele retroaktivno (glej, glej, kakšno neumno gesto sem naredil). Za Žižka je Heidegger okleval pred vsakim ontičnim angažmajem zaradi nujne pozabo ontološkega horizonta, ki slednjega utemeljuje (nezmožnost hkrati delovati in misliti ontično utemeljenost svojega delovanja): »Tisto, česar Heidegger ni zmožen sprejeti, je konkreten politični angažma, ki bi *vzel nase* svojo konstitutivno slepoto – kot da bi s pripoznanjem zevi, ki ločuje zavest ontološkega horizonta od ontičnega angažmaja, razvrednostili vsak ontični angažma, mu odvzeli njegovo avtentično digniteto.« (Žižek, str. 183) Heidegger ostaja Nietzschejev modrijan, »hladen v hladni senci«, ne da bi vedel, da nehote sedi v senci zla. Toda treba je reči še več: ali ni že predvidevanje dveh ravni, ontične in ontološke, predvsem pa njunega odnosa kot odnosa utemeljevanja, nezvest Heideggrovi misli? Dejansko obstaja le ontični angažma, ki je plavajoč, neutemeljen, ontološki horizont je le luknja-objekt v ontičnem angažmaju, s priklopom na katerega sproti krmarimo angažma. Ne gre za to, da bi bili, kot pravi Žižek, znotraj ontičnega slepi za ontološko podlago, ki skrivoma usmerja naše delovanje – ničesar ni, za kar naj bi bili slepi, ontološka dimenzija je le razpoka, imanentna ontični akciji, »ontološka podlaga« je izrastek akcije, ki ga ta sproti proizvaja. To je *modus operandi* vedno strastno angažiranega Nietzscheja, ki ga zgreši Heidegger. Gestualnost ni »nepremišljena«, gestualnost je misel kot zunanja, kot sproti se odvijajoča v zunanosti nekega izrastka, ki misli moje misli zame. Tu spet najdemo pot k misli samega Heideggra, ki sama zase trdi, da se ne odvija v glavi, ampak v roki.

– substancialno podlago fenomenalnega.²¹ Heidegger se pojmu duh tu izogiba v imenu še doslednejše metafizične intence, še doslednejšem nasprotovanju zvajanju človeka na stvar, pa četudi na stvar, ki je podlaga vsem drugim.²² Heidegger vztraja na terminu tu-bit ravno v imenu nepostvarjenega bistva človeka, ki je zdaj določeno izključno iz njegovega odnosa do biti (kot nagovorjenega od vprašanja biti, pozneje kot pastirja biti, itd.). Težava sklicevanja na duha v njegovem rektorskem govoru kot »sile, ki prihaja iz najglobljšega ohranjanja njegovih moči, ki koreninijo v zemlji in krvi naroda«²³ je (tako iz heideggerjanskega stališča kot iz stališča komičnega materializma) ravno v dojemanju duha kot substance,

21 Derrida 1999, str. 24–27. Ustrezne strani v *Biti in času* se nanašajo na deseti paragraf: *Razmejitev analitike tubiti od antropologije, psihologije in biologije*, str. 74–80. »Vsaka ideja »subjekta« – kolikor ni razjasnjena z neko predhodno ontološko temeljno določitvijo – ontološko še sledi nastavku subjekta (hypokeymenon), pa naj se ontično še tako živo brani pred »duševno substanco« ali postvarjenjem zavesti«. Stvarnost samo je treba izkazati v njenem ontološkem poreklu, da bi lahko vprašali, kaj naj *pozitivno* razumemo z nepostvarjeno *bitjo* subjekta, duše, zavesti, duha, osebe. Ti nazivi imenujejo vsa fenomenska okrožja, ki so določena in ki jih je mogoče izoblikovati, njihovo uporabo pa vedno spremlja pomenljiva odsotnost potrebe, da vprašamo po biti tako označenega bivajočega. Nikakršna terminološka samovolja torej ni, če se pri označitvi bivajočega, ki smo mi sami, izogibamo tega naziva, kakor tudi izrazov »življenje« in »človek«. (Martin Heidegger, *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana 1997, str. 75–76.)

22 Kot bomo videli v nadaljevanju, je komična strategija premaganja metafizike diametralno nasprotna: izvoru ne jemlje substancialnosti, pač pa mu jo dodaja in tako Stvar (heideggrovsko vrhovno bivajoče) spreminja v banalen objekt, ki šele nato z očitno absurdnostjo, kontingentnostjo in nesmiselnostjo svoje prisotnosti v temelju sveta po ovinku producira Realno/Bit kot svetu imanenten razcep (ki pa se za nazaj izkaže kot že postuliran v samem pojavu ekstimnega objekta kot tisto oddeljujoče enega segmenta bivajočega od ostalih). Z vztrajanjem na spreminjanju vsega v banalen objekt praznine Realnega nikakor ne izgubimo, kvečjemu ga produciramo, medtem ko smo z izhodiščnim vztrajanjem na praznini Realnega vedno prisiljeni izključiti neke minimalne objektne ostanke, ki se nas nato vračajo strašiti kot *unheimlich* dvojniki komičnega objekta.

23 Ki mu neposredno predhaja ovržba duha kot »prazne bistroumnosti« in »nezavezujočega duhovičenja« (Oba navedka po: Derrida 1999, str. 45–46. Celoten tekst je dostopen v PRIMER Heidegger, str. 9–16.), se pravi presek med *Geistom in Witzem*, med duhovnim in duhovitim, ki je za nas kot zagovornike komičnega duha skrajno zgovorna. Pri komičnem, kot bi ga radi zastopali, seveda nikakor ne gre za neko »nezavezujoče duhovičenje«, ne gre pa tudi za »koreninjenje v zemlji in krvi«, ampak gre prav za eksistencialno, temeljno zavezo nečemu brez koreninskemu, opiranje na lebdečo materijo, ki je naš lasten svojeglav izrastek ali naš lasten osamosvojeni produkt.

kot podlage, v kateri je moč koreniniti, ki pa je hkrati povsem odvezana vsake subjektivnosti (v tem smislu, poudarja Derrida, je Heidegger v rektorskem govoru še kako zvest prepovedi postvarjenja človeka, saj je ta postvarjeni duh povsem nečloveški).²⁴

Heideggerjanski obrat se bo od tu naprej pomaknil v odmik od človeka kot izhodišča misli o biti in to v taki meri, da ga vedno bolj nečloveški duh ne bo več niti odkrito nagovarjal, kot se to še dogaja v nacistični epizodi, temveč se bo le temačno duhovno svetil iz zakritega izvora, čakanje na zaton zahoda in vzpon utopije pa se bo iz neposredne politične akcije razvleklo v neskončnost potrpežljivo zadržujočega še-ne-ja. Tudi ta strategija učinkovito onemogoči vsako fašistoidno vulgarizacijo duha. Toda komični obrat bi bil ubral od te točke diametralno nasprotno pot: rektorskemu govoru bi lahko celo v celoti prikimal, če bi bilo človeško koreninjenje v z zemljo teritorializiranem duhu ustrezno nadomeščeno s pripetostjo na nek lebdeč objekt lastne izdelave. Komični objekt, na katerega je pripet, je kljub temu, da je njegov lasten izrastek, človeku po eni strani – prav tako kot duh – skrajno tuj in nedojemljiv, a po drugi strani – na koncu vica – se razkriva kot človekov komični dvojnik, v katerem prepozna samega sebe kot drugega. Komični angažma prav zato, ker se zaveda dvojniškega statusa svojega izključenega ne more biti zares izključujoč (v smislu poboja Židov itd.), hkrati pa zato, ker se pripenja na lasten izrastek kot na Absolut, ne dopušča razbremenitve krivde s sklicevanjem na Drugega, ki naj bi me v angažma zapeljal. Ne sme se dopustiti misli, da se je Heidegger zmotil, ko je mislil, da vidi Drugega v Nietzscheju ali v Stranki, medtem, ko je njegov resnični Drugi ves čas ostajal

24 »V tem povečevanju je jasno vsaj to, da duh tu nima več smisla metafizične subjektete. V tem oziru tu ne prihaja do nobenega protislovja z *Sein und Zeit*.« (Derrida 1999, str. 46) Pravi kontrast z *Biti in časom* rektorski govor tvori v obratu od tubiti k asubjektno dojetem duhu. Nacistična epizoda je tako že del obrata, ne skrajna točka faze pred obratom. Težava Derridajevega argumenta je prav v spektakularnem najdenju »manjkajočega člana« med enim in drugim modusom mišljenja, vznikom duha v narekovajih proti koncu *Biti in časa*, ki ob ponovnem branju omenjenega pasusa daje vtis prisiljenosti, saj v njem Heidegger očitno zgolj sooča svoj diskurz s Heglovim in zato enega delno prevaja v drugega. Zdi se, da Derrida tu podleže skušnjavi pokazanja na neko skupno točko, ki bi nekako osmislila nenavadnost tega obrata od tubiti k duhu – katere umanjkanje pa je spričo radikalnosti samega obrata pravzaprav edino pričakovano.

Traklov duhovni somrak – Drugi je vedno tisti, ki si ga izberem, vedno je Stvar moje lastne izdelave.

Zemlja in objekt

Heidegger je eden največkratnejših kritikov metafizičnega diskurza temeljenja, toda ob značaju, ki ga zemlji pripiše v rektorskem govoru in ki smrdi prav po regresiji k metafiziki temelja, se vzbuja vprašanje, če je element zemlje, ki igra precejšnjo vlogo tudi v njegovem povojnem opusu, res sposoben razumeti povsem nemetafizično. Element zemlje, kot tudi element razkrivanja kot nečesa od človeka neodvisnega in njemu predhajajočega, sta tista, ki Heideggrovo spodmikanje temeljev metafizike (tako odpoved subjektu kot hypokeimenonu kot tudi vztrajanje na imanenci proti transcendenci biti) ločujeta od poststrukturalističnih popularizacij tipa »vse je jezik, nič zunanjega ne obstaja, vsako opiranje na neko jeziku predhajajočo realnost je fantazma, itd.« – in to je v veliki meri njegova odlika.

206

Toda oglejmo si, kaj stori izdatno materialistično naravnani komični junak, če mu dekonstrukcija trdna tla pod nogami spremeni v izdajalsko močvirje? Komični junak se ob razblinjenju metafizičnega temelja opre na lasten notranji razcep, ki ga razdeli na več delnih objektov, ti pa nato komično temeljijo in prejemajo smisel eden od drugega – kot v znani epizodi iz analov barona Münchausa se komični junak iz močvirja privleče za lase: razcepi se na baronaroko in barona-ostalo telo in se tako utemelji/obesi na lasten izrastek. Komični materializem, skratka, je materializem delnega objekta, človek se v njem ne opira na trdnost zemlje, ampak na trdnost lastnega penisa ali svojega fetiškega objekta – ne opre se na nekaj, kar mu predhaja in je od njega neodvisno, ampak na nekaj, kar izrašča iz njega ali je njegov lasten proizvod, a je glede nanj samostojno in misli s svojo glavo. Komični materializem se opira na materijo kot proizvedeno, fragmentarno in lebdečo.

»Zemlja« je stalna referenca tudi v Bahtinovi karnevalski kulturi, a zemlja tu ni dojeta kot neka abstraktna podlaga ali neproblematičen temelj, na katerega lahko brez potrebe po nadaljnem vpraševanju odložim svoj diskurz, če se

utrudim, ampak prav kot proizveden, fragmentaren in lebdeč objekt. Zemlja je v karnevalu junakov povečani dvojnik, kozmos je tu praviloma opisan kot orjaško razkosano telo – telo pa je pri Bahtinu vedno mišljeno kot delni objekt: kot telo lukenj, svojeglavih izrastkov, telo, skozi katerega teče svet in ki po svojih izrastkih in luknjah tudi uživa. Tudi pri ciklični ontologiji kot religiozni osnovi karnevala je zemlja vedno proizvedena in fragmentarna; mitografsko je predstavljena bodisi kot razkosano telo, ki je ostalo po apokaliptičnem koncu prejšnjega kozmičnega cikla, bodisi kot del nečesa večjega in plavajočega: dlaka na hrbtu kakšne orjaške živali, ki plava skozi praznino. Zemlja je v ciklizmu nek lebdeč delni objekt, ne temelj. In vprašanje je, ali je Heidegger zemljo, vezano na kri ljudstva,²⁵ pripravljen zares dojemati na ta način.

Druga težava, ki se pokaže na tej točki, je, da se Heidegger sicer po eni strani zavzema za primat priročnostnega statusa sveta (v slavnem paragrafu iz *Biti in časa* vztraja na tem, da so stvari za človeka najprej priročne in šele naknadno lahko ugledane kot navzoče),²⁶ po drugi pa z angažiranjem *proti* tehniki (ki vse spreminja v razpoložljiv obstanek, nazadnje celo človeka, v imenu katerega in za katerega naj bi stvari postajale razpoložljive)²⁷ in *za* umetnost (ki stvari dopušča zgolj v njihovi biti²⁸ in je zato odlikovano človeška: človeka razlikuje od živali prav to, da je kot nagovorjen od biti zmožen dostopati do stvari kot takih, v njihovi biti in ne zgolj kot do svojih uporabnih objektov)²⁹ ustvarja neko nenavadno

25 Tudi nacionalne specifike so v komediji karseda doma, le da so tudi one tu skrajno karikirane maske, nataknjene komičnim junakom, ki pa hkrati neprecenljivo določajo njihovo intimno identiteto.

26 *Bit in čas*, paragraf 15, zlasti str. 108–109.

27 »Brž, ko se neskrto tiče človeka izključno kot razpoložljiv obstanek (*Bestand*), torej niti več kot predmet (*Gegenstand*), in je človek znotraj tega brezpredmetnega (*Gegenstandlosen*) samo še postavljalec razpoložljivega obstanka (*Besteller des Bestandes*) – gre človek k skrajnemu robu propada, tja namreč, kjer naj bi samega sebe jemal samo še kot razpoložljiv obstanek (*Bestand*).« (Martin Heidegger, »Vprašanje po tehniki«, v: *Predavanja in sestavki*, Slovenska matica, Ljubljana 2003, str. 35.)

28 Prim. *Ibid.*, str. 43–46.

29 Prim. Derrida 1990, str. 196: »Lahko bi rekli, da žival lahko jemajoče poseže po stvari in z njo manipulira v toliko, kolikor ne dostopa do stvari *kot take*. Ne pusti ji biti to, kar je v svojem bistvu. Nima dostopa do bistva bivaočega *kot takega* (*Gesamtausgabe*, 29/30, p. 290).«

napetost med primatom objekta in neodvisnostjo reči.³⁰ Seveda Heidegger tehnike in umetnosti ne zoperstavlja na enostaven način – umetnost kot izvorno grško *techne* je bistvo same tehnike, tisti rešilni aspekt postavlja, ki rase v samem srcu njegovega rušilnega aspekta v sodobni tehniki.³¹ Umetnost je neko izvorno, snujoče proizvajanje, *poesis*, ki se skriva v srcu slabe, tehnološke produkcije. Heidegger s svojim premaganjem metafizike vseskozi cilja na sestop k njenim temeljem, od tehnične proizvodnje k umetniški, od distancirane utilitarnosti k neposredni priročnosti, od pozabe biti k njeni misli. Zagata komičnega objekta, ki je hkrati materialen, a lebdeč; avtomatski, a neuporaben; neživ a tudi nemrtev, pa na zanimiv način moti to dihotomijo. Komični objekt je, kot nakazujejo zgoraj že omenjene Bergsonove analize, avtomatski. Ta avtomatizem se kaže skozi njegovo slepo, neživo ponavljanje, ki vztraja vsem subjektivim težnjam po vseskozi zavednem, avtentično neponovljivem delovanju navkljub. Komični objekt poseduje določene značilnosti tehničnega – toda tehničnega odrešenega ravno tiste *utilitarnosti*, zaradi katere to pada v nemilost pri Heideggru. Komični objekt je *tehničen* in nedvomno *proizveden*, a še zdaleč ni *razpoložljiv*. Komični objekt je osamosvojena, brezglava tehnika brez cilja, stroj, ki ne služi smotru svojega stvarnika človeka, ampak se vrti v prazno, samozadostno utemeljen v samem sebi. S komičnega stališča težava tehnike ni v tem, da bi bila preveč oddaljena od zemlje in ročnega dela, ampak v tem, da je še preveč »zemeljska«. Tehnika je problematična, dokler je še teritorializirana z logiko *kapitala*, ki ga

30 Heideggrovo nasprotovanje tehniki je v veliki meri nasprotovanje tehniziranju, v katerega se je zapadel nacizem, ko se je odklonil od svoje »notranje veličine«. Zanimivo je, da pri nacizmu ta gesta tehniziranja vsega, vključno s človekom, sovpada z neko totalno ideologijo narave (biologizma, retorike *Blut-und-Boden*). Heidegger v svojem nasprotovanju nacizmu nastopa tako zoper organicizmu kot zoper tehnicizmu in svoje zemeljsko, ročno *poesis* postavlja nasproti nacistični tehniki ter svojo stvar nasproti biologizmu, a na nek način se na manj faktično-nasilni, a bolj globinski ravni ujame v analogno past. Ko izključuje vsako avtomatizirano, strojno tehniko sploh in prisega na avtentično koreninjenje v zemlji svojega Umwelta, se ga bistvo tehnike polasti kot objekta na nek skrajno nesamolasten, *unheimlich* način. Nietzsche, ki na »potujeno« mišljenje s tehničnimi podaljški in odcepljenimi organi že izhodiščno pristaja, svoj objekt tako obvlada in ga jaha v smeri plodne *poesis*, ki ji Heidegger vsemu navkljub ostaja le komentator.

31 Ibid., str. 44–45.

imata Deleuze in Guattari za zadnjo v seriji teritorializacij, na začetku katere stoji ravno *zemlja* prvih ne-nomadov.³² Prekoračenje tehnike ni v sestopu k ročnemu delu kmeta, ki ima do svojih orodij še pristen, nepotujen odnos, ampak v popolnem odvezanju tehničnega vsakemu smotru – koristi, napredku, profitu – deteritorializaciji tehničnega, katere mesto je komični objekt. Če že iščemo bistvo tehnike v okviru kmečke pastorage, se ne gre ozirati po delovnem kmetu, ki v potu svojega obraza preživlja sebe in svojo družino, ampak v rahlo premaknjemem vaškem izumitelju, ki celo življenje posveti absurdnem projektu *perpetuum mobile* – tehničnemu izumu brez smotra, ki se zgolj perpetualno vrti v prazno.³³

Tu poskušamo soočiti Bergsonov in Heideggrov odpor do stroja (kot simbola potujitve, izzivanja, funkcionalizacije in utilitarizacije sveta in človeka) z deleuzovskim navdušenjem nad strojnimi kot neustavljivo, brezglavo vrtečo

32 Pri tem se seveda sklicujem predvsem na njunega *Anti-Ojdipa* (izvirna izdaja: Gilles Deleuze & Felix Guattari, *L'Anti-Oedipe*, Les Editions de Minuit, Pariz 1972).

33 Po mnenju Blaža Ogorevca vsaka vas premore vsaj enega norega izumitelja, obsedenega z večnim gibalom, in pred nedavnim je v leposlovnih rubriki Mladine temu fenomenu posvetil čudovito kratko zgodbo.

se proizvodnjo odvezano smisla.³⁴ Freud si pri Deleuzu pridobi točke prav kot odkritelj »nezavedne mašinerije, ki poraja smisel in sicer vselej v funkciji nesmisla.«³⁵ Anarhični stroji se torej le ne vrtijo povsem v prazno: kroženje nesmisla proizvaja presežen, izkoreninjen smisel, prav tako kot tudi v komediji avtomatsko ponavljanje nikoli ne ostane brez učinkov presežnega smisla. Iz takega, komičnega koncepta tehničnega se nam tudi v okraju umetnosti lahko prikaže neka razsežnost tehnične, avtomatske »proizvodnje«, ki se od kapitalsko-tehnološke razlikuje predvsem po svoji nesmotrnosti in deteritorializiranosti – umetniško ustvarjanje pa kot priklopljenost na nek kontingenten objekt, ki omogoča nezavedno, nesmotrno *poiesis* presežnega smisla.

Tu smo trčili še ob drugo plat heideggerjanske opredelitve umetnosti –

210

34 Soroden odnos do stroja goji tudi futurizem, ki na podoben način kot Heidegger za nacizem, predstavlja neko doslednejšo formo sočasnega fenomena fašizma, ki ravno v radikalnosti svoje izvedbe (izključujoč teritorializacijo s fantazmami zlate dobe, zemlje in izbranih ljudstev, ki fašizem in nacizem delajo za ideologijo in ju obdarjajo z uničevalno močjo). Razlika med omenjenim fetišiziranjem povsem brezglave tehnike in Heideggrovo nagnjenostjo k avtentični proizvodnji iz začetka časov sicer ni zgolj v tem, da je ena obrnjena v prihodnost, druga pa nostalgična. Heidegger nikakor ni zgolj nostalgik, kolikor vseskozi stremi predvsem k udejanjenju svoje nostalgične fantazme v sedanjosti in pri tem ves čas računa z usodnostno naravnostjo prevladujoče oblike postavlja v trenutni epohi bitne zgodovine. Pásus iz zadnjih strani *Vprašanja po bistvu tehnike*, »Naj lepe umetnosti pokličemo v pesniško razkrivanje? Naj se razkrivanje izvirneje zavzame zanje, da bi na svojem deležu namenoma gojile rast rešilnega, znova dramile in spočenjale pogled in zaupanje v tisto dopuščajočo? Nihče nemore vedeti, ali je umetnosti dopuščena (zagotovljena) ta najvišja možnost njenega bistva sredi najskrajnejše nevarnosti. Lahko pa se začudimo? Pred čim? Pred drugo možnostjo, da se vsepovsod ugnezdi divjanje tehnike, dokler nekega dne ne prične skozi vse tehnično bivati bistvo tehnike v dogodju resnice.« (Heidegger 2003, str. 46), kaže na pravi razkol med deleuzovsko in heideggerjansko dimenzijo tehnike – tudi Heidegger dopušča možnost, da pot k izvornemu, poetičnemu bistvu postavlja vodi skozi skrajno razpasenje neavtentične dimenzije postavlja, ki je tehnika, vendar pa tako Deleuze kot komična ontologija na radikalizacijo, pretiranje trenutnega, nevzdržnega stanja *že gledata kot na rešitev*, medtem ko je slednje pri Heideggrovi vendar mogoče razumeti koz zgolj »temačno dolino«, skozi katero neizbežno vodi pot do odreditve. V tem tiči »karnevalskost« Deleuzove logike (karneval apokaliptično razrušenje sveta v anarhično površno, ki predhaja stvarjenju novega kozmosa *že dojema* kot vrnitev Zlate dobe), medtem ko se Heideggerjeva zadržuje bližje krščansko-misterijski (kjer je cilj novi svet, apokalipsa pa je stopnjevanje trpljenja, ki mu predhaja kot nujno zlo).

35 Gilles Deleuze, *Logika smisla*, Krtina, Ljubljana, str. 77. Prim tudi str. 46 in str. 74–76.

kot prostora pojavljanja stvari kot takih, v njihovi biti in ne glede na njihovo uporabnost. Komični uvid kaže, da umetnost sicer res operira z bistveno samostojnim in nesmotrnim bivajočim, a to ravno niso *stvari* po sebi, ampak delni, iz svojega okolja od človeka iztrgani *objekti*. Snov, ki vstopa v umetnost, je bistveno fetišistična snov; snov avtorskih fetišev kot delnih objektov. Z izrazom *objekt* namesto *stvar*, ki ga tu vseskozi uporabljamo, je mišljeno to, da so ti čudežni maliki, ki oživljajo vsako umetniško delo in imajo glede na specifično osebo avtorja nedvomno presežno vrednost (Almodovarjevi stalni *leitmotivi* travestitov, skrbečih mater in posiljenih žensk; Crumbove ženske z orjaškimi zadnjicami in usnjenimi škornji, sparjene z stripovskimi junaki z velikimi rumenimi čevlji, itd.), hkrati vendarle izrazito *avtorski proizvodi* – da gre za *fragmente* sveta, ki svoj nastanek dolgujejo avtorjevemu nasilnemu iztrganju segmenta bivajočega iz svojega konteksta in njegovemu povzdignjenju v malik. Pri objektu, ki oživlja umetnino, gre za segment bivajočega, ki je po eni strani brez dvoma *produkt* človekovega posega v svet – a hkrati nikakor ni pod človekovim nadzorom, je od njega neodvisen in mu ravno kot tak omogoča, da ustvari novo, tako da se nanj priklopi in govori skozenj.³⁶ Nenazadnje je tak »objekt« tudi osamosvojena umetnikova roka, ki kljub temu, da je njegov *del*, ni zgolj *orodje* umetnikove misli in *prevodnik* vsebine njegove glave, ampak v najbolj bistvenem krmari tudi po svoje. To je Heidegger dobro vedel in k temu se še vrnemo v zadnjem razdelku o Heideggrovi roki, sedaj pa se za hip pomudimo še pri zadnjem delu Derridajeve študije, kjer se duh vrača v Heideggrov opus na nek skrajno nenavaden način – skozi umetniško delo.

36 To sovpade s Heideggrovim stališčem do Kantovega transcendentalnega umišljanja, ki ga navaja Žižek: »umišljanje je obenem receptivno in postavljaljoče, »pasivno« (v njem smo aficirani s čutnimi podobami) in »aktivno« (subjekt sam aktivno oblikuje te podobe, tako da je ta afekcija samoafekcija).« (Žižek, str. 189)

Duh je objekt

Zaključek Derridajevega teksta je posvečen Heideggrovemu tekstu o pesništvu Georga Trakla,³⁷ kjer Heidegger izrecno poskuša definirati nek nemetafizičen pojem duha – in za to verjetno ni boljšega okraja kot zbirno mesto tiste neizrečene Pesmi, iz katere poje vse Traklovo pesništvo.³⁸ »Duhovno« je – poleg *leitmotivov* »pomladi«, »poslovljenosti«, »tujca«, »zgodnosti«, »rodu«, »somraka«, itd., če se omejim na te, ki jih navaja Heidegger – ena od besed, ki ponavljajoče se odzvanja skozi celotno Traklovo pesništvo – in v njeni poetični rabi se Heideggru posveti možnost orisanja nekega pojmovanja duha, ki bi ležalo onkraj metafizike in hkrati v njenem srcu ter jo kot metafiziko sploh omogočalo. Gre za odlomek, ki smo ga navajali že v uvodu (in na katerega vse stavi tudi Derrida), – za opredelitev duha kot *plamena*, ki tako razsvetljuje kot uničuje, in ki ostaja blag pod pogojem, da se ga »drži zbranega v miru prijateljskega«, v zlo pa se razplamteva, če se razplamti »v zaslepitev vzkipevajoče razvnanje zaprepaščujočega, ki prestavlja v nezbranost nesrečnega in grozi, da bo sežgalo zbrano vzcvetanje blagega«.³⁹ Plamen duha je dragocen, ker je po njem človek človek; človek pa je v skladu s Traklovim *leitmotivom* potujočega tujca v tem tekstu neizbežno določen s svojo selskostjo – kot večni nomad.⁴⁰ Verz, s katerim Heidegger začenja svojo opredelitev Traklove Pesmi, se glasi: »Es ist die Seele

212

37 Martin Heidegger, »Govorica v pesmi – opredelitev Pesmi Georga Trakla«, v: *Na poti do govovice*, Slovenska matica, Ljubljana 1995). Derrida besedilo obravnava na str. 97–117.

38 »Poslovljenost je duhovna, določena po duhu, vendar pa vseeno ne »duhovnostna« v metafizičnem smislu.« (Heidegger 1995 (*Na poti ...*), str. 58.

39 Kot poudarja Derrida (Derrida 1999, str. 123–125), je Heidegger tu zelo blizu Schellingu: oba v imenu določitve zla, ki bi tega definiralo kot duhovnega in ne zgolj čutnega, razcepita duha na dvoje, zlo pa definirata kot strukturno neravnovesje obeh delov (pri Schellingu v dobrem razum nadvlada temelj in iz njega črpa silo, v zlu pa se to razmerje sprevrže: temelj (ki kot narava po sebi sploh ne more bit zel) se dvigne nad razum. Pri Heideggru blago zbrano čuva plamen, ne da bi ga ugasnilo, zlo pa plamen iztiri iz te zbranosti in ga razplamti v slepo požiganje).

40 Čeprav se to, kot poudarja Derrida (Derrida 1990, str. 203), kaže že v drugih Heideggrovih tekstih. V *Kaj se pravi misliti* je človek definiran prav s tem, da ga nekaj odtegujočega vleče na pot: »Mi sploh smo mi in smo ti, ki smo, le s tem, ko napotujemo v odtegujoče se. To napotovanje je naše bistvo. (...) Potegnjen v sebe odtegujoče, na pohodu v poteg in tako kažoč v odteg, je človek sploh šele človek.« (navedeno po Heidegger 2003, str. 144)

ein Fremdes auf Erde – duša je tujec na zemlji«,⁴¹ pri čemer pa to tujstvo duše nemudoma ovrže kot platonistično, metafizično referenco na »neki drugi kraj« izven zemlje, kjer naj bi duša bila doma,⁴² ampak ga razume povsem radikalno: duša je tuja po sebi, esencialno in ne akcidentalno – in kot taka je večni popotnik.⁴³

In ravno duh kot tisto človeško človeka se nazadnje izkaže za tistega, ki dušo sploh podarja in jo žene na njeno neskončno pot.⁴⁴ Duh dušo žge in jo obdarja z bolečino, ki je merilo njene veličine.⁴⁵ Duh je tako tisti, ki dušo iztrga iz zemlje (je razcep med njo in ostalim svetom), tisti, katerega dodatek jo sploh omogoča (dušnost duše same) in tisti, ki jo na poti vleče za sabo (njeno čisto drugo, nasebna brezdušnost) ter ji pri tem omogoča bistveno razsežnost bolečine. Toda vse tri pravkar omenjene lastnosti opisujejo tudi komični objekt v nekem skrajno blasfemičnem mitu o oduševanju: pripovedi o rojstvu subjekta, ki sem jo opisoval

41 Heidegger 1995 (*Na poti ...*). Str. 33.

42 Ibid.

43 »Ravno zemlja je to, kamor se ji na njenem potovanju doslej še ni posrečilo dospeti. Duša zemljo *šele išče*, ne beži od nje. S tem, ko na svojem potovanju išče zemljo, da bi na njej lahko pesniško snovala in prebivala ter jo tako šele reševala *kot* zemljo, izpolnjuje bistvo duše. Tako torej duša nikakor ni najprej duša in obenem nekaj, kar zaradi katerikoli razlogov ner spada na zemljo. Stavek: *duša je tujec na zemlji* imenuje bistvo tega, kar se imenuje »duša«. Stavek ne vsebuje nobene izjave o bistveno že poznani duši, kakor da bi v obliki nekakšnega dopolnila zgolj ugotavljal, da se je duši pripetilo nekaj neprimernega in zato tujega, da ji na zemlji ni najti ne pribežališča ne tolažbe. Nasprotno: duša je kot duša v temeljni potezi tega bistva »nekaž tujega na zemlji«. Zato ostaja na poti in potujoč sledi potezi svojega bistva.« Ibid., str. 35.

44 »Duh žene dušo na pot, kjer prevzame predhodništvo. Duh prestavlja v tuje. »Duša je tujec na zemlji.« Duh je to, kar obdarja z dušo. Je oduševalec (*Beseeler*).« (Ibid., str. 59.) Duh je tako tisti, ki dušo iztrga iz zemlje (je njena diferenca do ostalega sveta), tisti, katerega dodatek jo sploh omogoča (dušnost duše same) in tisti, ki jo na poti vleče za sabo (odtegujoče, glede na kar je človek kažoči in pritegnjen). Kot bomo kmalu videli, so vse troje lastnosti komičnega objekta v neki skrajno blasfemični konstelaciji, kjer se diferenca uteleša, odtegnjeno vpada v selko in bistvo vse pretirano materializira.

45 »Veličina duše se meri glede na to, kako duša zmore plamteče zrenje, s katerim se udomači v bolečini. (...) Duh, ki podarja »veliko dušo«, je kot bolečina to, kar odušuje. Taka podarjena duša pa je tisto oživljajoče. Zato vse, kar živi po njenem smislu, obvladuje temeljna poteza njenega lastnega bistva, bolečina. Vse, kar živi boli.« (Ibid., str. 61.)

že na nekem drugem mestu, zato se tu omejujem na njen povzetek.⁴⁶ V komični mitografiji risanke o dihurju Pepetu žival postane subjekt v trenutku, ko se nanjo pripne nek označevalec, ki ni ne objekt ne zareza (živali z njo nič ne umanjka, niti nima nobenega dela več) in jo tako postavi v razmerje z nekim drugim, analogno generiranim subjektom, ki se nanjo prilepi kot moteč objekt, ter ju oba skupaj uveržena potegne na neskončen beg po planetu. Oduševanje se v komediji skratka zgodi kot dodatek enega objekta k drugemu objektu, uklenjenje skupaj dveh objektov (kar jedrnato opisuje uporni komični motiv »komedije v verigah«), ki ju tako zlepljena in, s Heideggrovo besedo, »povlečena« eden od drugega žene na brezdomno, nomadsko pot po celotnem obličju zemlje. Subjekt je le to, kar vsak od obeh objektov v isti (označevalni) verigi predstavlja za drugega. Situacija je povsem enakovredna Heideggrovemu opisu oduševljenja via Trakl, z dvema ključnima razlikama: 1. »duh« – kot tisti, ki se prilepi na žival, jo oduši v človeka in nažene na neskončno potovanje – je v komediji skrajno navaden, zelo oprijemljiv objekt – komični objekt, če smo natančni, in 2. komični objekt za razliko od Heideggrovega duha za tako nastalega človeka ni povsem tuj, ampak je dejansko njegov komični dvojnik, kateremu tudi on sam zrcalno predstavlja »duha« v smislu objekta. Duh, tj. »oduševalec« komičnega junaka se v tej komični konstelaciji pojavlja sočasno kot radikalno prazna, brezsmiselna diferenca čistega označevalca *in* kot nek banalen, oprijemljiv objekt. Ravno zato je ta duh hkrati povsem absurdna zareza, ki s svojim označenjem izreže poljuben, kontingentno izbran objekt iz celote sveta (in ji ga »potuji«), kot tudi objekt-dvojnik, ki se v ponovitvi izreza prilepi na prvi objekt, se vpne v isto verigo in novopečeni subjekt/sveže izrezani objekt vleče na pot po zemlji. *In* ta duh je hkrati – v obeh omenjenih aspektih – tisto, kar obema izrezanima, skupaj uklenjenima telesoma za razliko od njune prejšnje, naravne eksistence kot živali omogoča razsežnost *užitka*, ki je vedno pogojen po eni strani z zarezo (odmaknjenjem objekta ugodja) in po drugi z nekim pripetim komičnim objektom, v katerem uživam vedno zunaj sebe

46 V Derridajevem stilu se zato »drznem napotiti« na moje »Mesto subjekta v animirani produkciji studia bratov Warner v 50. in 60.«, predvsem na razdelka o dihurju Pepetu in komediji v verigah. Glej: *Problemi*, 5/6, 2005.

(objektom ugodja kot vrnjenim, kot kastrirano-nataktnjenim, medtem ko niti a) čista kastracija niti b) popolno posedovanje objekta ne omogočata užitka, ampak ustrezno korelirata z a) bolečino in b) ugodjem). Nadomestitev Heideggrove bolečine duha, ki ji lahko zlonamerno ost vzame le modro zbiranje blagega, z užitkom omogoča ohranitev ekstatičnosti »iz-sebja« duha brez nevarnosti radikalnega metafizičnega zla. Prevod Traklove Pesmi v komični Kozji spev, ki abstraktni duh nadomesti z objektom, prekorači nasprotje med dobrim in zlim duhom in človeškemu nomadstvu daje značaj uživajočega, amoralnega drsenja nekega nesmiselnega označevalca po vsej zemeljski površini. »Kar je v sebi, sledeč svojemu najbolj lastnemu ustroju, nekaj kažočega, imenujemo znamenje. Vpotegnjen v sebeodtegujoče je človek znamenje.«⁴⁷

Komični obrat je možen tudi na nekaterih drugih konceptih, ki jih Heidegger uvaja s pomočjo pogovora s Traklovim pesništvom. »Poslovljenost« kot »kraj« Traklove Pesmi je vedno vezana na nek konkreten objekt »tujca«, ki je tudi »norec« (kar Heidegger interpretira – ne kot »blodnje nesmislov«, ampak kot kar »najbolj smiselno snovanje, ki pa ostaja brez smisla drugih«).⁴⁸ Nori tujec je »poslovljeni«, kar pa tu ne pomeni gole, trohneče mrtvosti (nemška beseda »der Abgeschiedene« namreč pomeni tudi »pokojnika«), ampak se njegov zaton spušča v neko »prastaro zgodnost« - smrt, ki predhaja tudi rojstvu in je sama nerojena.⁴⁹ In ta nerojeni in nemrtvi tujec je spričo zgodnosti svoje smrti zamrznjen v

47 Komentar Heidegger nadaljuje z navedkom iz osnutka Hölderlinove himne *Mnemosyne*: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos / Schmerzlos sind wir und haben fast / Die Sprache in der Fremde verloren (Znamenje smo, nerazložljivo / Brez bolečine smo in skoraj / smo izgubili jezik v tujstvu)« (Martin Heidegger, »Kaj se pravi misliti«, v: Heidegger 2003, str. 144.)

48 »Umrlj je blaznež. Pomeni to kako duševno bolezen? Ne. *Wahnsinn*, »blaznost«, ne pomeni blodnje nesmislov. *Wahn* pripada satrovisokonemškemu *wana* in pomeni »brez«. Blaznež smiselno snuje in to tako kot nihče drug. Toda pri tem ostaja brez smisla drugih. Njegov smisel je drugačen.« (Heidegger 1995 (*Na poti ...*), op. cit, str. 50.)

49 »Elis je mrlič, ki rešuje svoje bistvo v zgodnost. Ta tujec razvija človeško bistvo naprej v pričetje tega, kar še ni za-nošeno (starovisokonemško *giberan*, »porajati«), tisto bolj umirjajoče in zato bolj tišajoče neiznošno v bistvu umrlega imenuje pesnik nerojeno. V zgodnosti umrli tujec je nerojeni. Imeni »nerojeno« in »tuje« povesta isto.« (Ibid., str. 52.)

hermafroditstvu nekega večnega otroštva, onkraj spolne razlike.⁵⁰ Ta ekstatični, rahlo *unheimlich* lik mrtvega dečka/norega tujca, ki po svetu strašita kot obet neke »nemrtve smrti« in hkrati »nerojene zgodnosti«, tj. »zatona Zahoda«, ki ga bo ta »zgodnja smrt« preživela kot utopija nekega novega, nerojenega rodu; rodu, ki bo zamenjal tega, ki trohni zdaj,⁵¹ ima svoj smešni protipol v osnovni zasnovi komičnega junaka, med najzgodnejšimi oblikami katerega je karnevalska figura »burkeža«, kot ga opisuje Bahtin, za nepogrešljivo pa se izkaže v pretresu celotne zgodovine smeha. Bahtin v karnevalski tradiciji kot tri »prastare like«, ki da jim do dna ne seže nobeno »zgodovinsko grezilo«, omenja »burkeža«, »potepuha« (tujca) in »norca«.⁵² Lik »tujca« z nekim »svojim smislom, ki ni smisel drugih« je nepogrešljiv tudi v sodobnem arzenalu situacijske komedije (glej na primer ALF-ja, Balkija, Morka, vesoljsko družino v *Tretjem kamnu od sonca* – ena starejših variant, ki jo omenja Bahtin, pa so Montesquiejeva *Perzijska pisma*), »nerojenost« in »hermafroditkost« pa sta generični potezi tako teh kot vseh ostalih arhetipskih komičnih junakov.⁵³ »Smrt, ki predhaja rojstvu in je sama nerojena« je *unheimlich* dvojnik opisa komičnega objekta kot »nesmrtnega

216

50 »Deškost v liku dečka Elisa ni v nasprotju z dekliskostjo. Tisto deško je javljenje tišje otroškosti. Ta skriva v sebi blagi razbor spolov, tako mladeniča, kakor »zlate podobe mladenke« (Ibid., str. 179.)

51 »Konec tu ni posledica in izzvenenje pričetka. Konec, namreč kot konec trohnečega rodu predhaja pričetku nerojenega rodu. Pričetek je kot zgodnejša zgodnost že prehitel konec. (...) Resnični čas je prihod bivšega.« (Ibid., str. 55.) »Poslovljenost tako ni niti stanje zgodaj umrlega niti nedoločni prostor njegovega zadrževanja. Poslovljenost je po načinu svojega plamtenja sama duh in kot ta tisto zbirajoče, ki bistvo umrlega prinaša v njegovo tišje otroštvo ter ga skriva kot še ne iznešeni udar, ki oblikuje prihodnji rod. Tisto zbirajoče poslovljenosti shranjuje nerojene stran od odživetega v prihajajoče vstajenje človeške vrste v zgodnosti.« (Ibid., str. 67.)

52 Mikhail Bahtin, *Teorija romana: izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1982.

53 Sodeč po raziskavah Johna Bartha je »nerojenost« nepogrešljiva lastnost vseh mitskih junakov. Kot sem sam ugotavljal v nedavni raziskavi o mitologijah kozmogonije, se »prvi junak« vedno pojavi na sceni brez obrazložitve svojega nastanka, kot »nerojen tujec«. Vendar pa se v ciklični ontologiji na koncu leta, ki individualni mit vedno sklene v krog, praviloma za nazaj izkaže kot »potomec« in »domač«, izgnani prestolonaslednik, ki se vrača iz tujine, *ne da bi se sam spoznal za to*, kar se zgodi Ojdipu, ki svojo genealogijo razbere šele na koncu tragedije. Spet na drug način ta motiv odzvanja v Odiseji, kjer se kralj vrača *zakrinkan* v tujca-potepuha.

in nerazložljivo nenastalega presežnega objekta kot utelešenja konstitutivne zareze same« in lik Krazy Kata, glavnega junaka istoimenskega »največjega stripa vseh časov«, v katerem komično sovпада s poetičnim, glavni junak pa s komičnim objektom, je najboljše mesto, od koder je moč izpričati tako bližino kot diferenco obeh poant.⁵⁴ Krazy je, kot pove že njegovo ime, norček, »božji otrok« in hkrati sirota ambivalentnega spolnega značaja (Krazyjev spol je vseskozi nerazrešeno gonilo tudi komičnih situacij stripa), ki pa je s svojo norostjo »tujec« v urejeni skupnosti Kokonino Countyja in govori nek povsem svoj jezik na robu idiolekta. Krazy je Elis, toda ni mrtev, ampak je nemrtev na isti način kot to velja – ne za vampirje iz domene *unheimlich* – ampak za komične objekte, ki se vedno togo vračajo tja, od koder se jih preganja. Krazy je prav tako kot Elis nek duh, nek *Gespenst*, ki vztraja in je nesmrten, toda duh kot banalen objekt. Ker pa je Krazy banalno-poobjektvena »zgodnost«, ni potrebe po mističnem odmikanju »nerojenega rodu« v zakrivajoč odtegujoče, ampak je ta utopija vselej že tu, fizično utelešena v nekem tujcu, ki kotira kot predstavnik namišljenega ne-kraja,

54 Idealna figura križišča teh večih aspektov »poslovljenega hermafroditskega tujca, čigar zaton obeta novo rojstvo« je Jezus (kar Trakla v nasprotju s Heideggrovo težnjo spet bliža krščanstvu): zlasti v motivu vstajenja iz groba, kjer to *unheimlich* blede-zeleno, mrliško hermafroditsko telo, preluknjano in krvaveče, ki se dviga v nebo sredi polnih barv še živega sveta, obrača ustaljena razmerja ter svoji morbidnosti navkljub zastopa novo rojstvo, odrešitev in večno življenje v Bogu. To, kar deluje kar najbolj mrtvo, a hkrati s svojo nemrtvostjo vdira v svet živih, zdaj zastopa tisto najbolj živo sredi še živečih predstavnikov trohnečega rodu. Od te slike vodi več poti – ena nedvomno v katoliško nekrofilijo, ki ji je tako nasprotoval Nietzsche: smrt kot zastopnica večnega življenja, ki razveljavlja vse zemeljsko življenje kot trohneče; druga v traklovsko-heideggerjanski svet nomadskih duhov na večni poti k zemlji, ki jih veže obljava jutra v temni svetlobi večernega neba; in tretja v komični kozmos, ki smrt preliše tako, da jo utelesi v banalnem objektu, padlem iz luknje v svojem srcu in ki v neskončnost vztraja neuničljiv v svoji fragmentarnosti ter se iz vsakega groba velikonočno dvigne kot pajac na vzmeti iz škatle.

kot realen košček neke nikjer realno obstoječe utopične celote.⁵⁵ Na komediji ni nič zares mističnega, v njej glavne vloge igrajo tako smrt kot duhovi, a vedno kot oprijemljivi, zato pa nič manj čudežni nerojeni objekti. Krazy »trohneči rod« prenavlja tu in zdaj, *in situ*, kot košček neke utopične bodočnosti, ki vpada v sedaj v obliki zelo konkretnega, materialnega koščka, a ki hkrati nima nobenega realno obstoječega utopičnega doma – njegove predpostavka je gola formalnost: Krazy je materialni fragment neobstoječe celote. Seveda tudi pri Heideggru (kot tudi pri Traklu ne) ne gre za vero v neko realno posmrtno življenje ali utopično bodočnost, ki bi bila zakrita le zaradi fantazmatskega efekta. Zakrivanje je pri Heideggru radikalno: zakritost je tu že način razkritosti *aletheie*, tj. zakritost ne predvideva neke bodoče odkritosti, kot tudi Heideggerjanski »obet« in »obljuba« ne ciljata na svojo izpolnitev, ampak sta avtentični ravno po svojem odtegujoče-napotujočem značaju. Traklova »duhovna modrina« se ne sveti tako temačno zato, ker bi se čez dnevno luč vrglo zagrinjalo, ampak se temina tu sveti *sama iz sebe*, oz., kar pomeni isto – njeno svetenje je temačno *po sebi* in ne nakazuje na kako bolj svetlo svetenje onkraj nje in za njo. Toda smeh izkazuje hrbtno stran tega postopka – dogodki se odvijajo v svetlobi najkrajše sence, obljube so izpolnjuje pretirano, vse zakrivajoče pa je radikalno in brez rezerve razkrita do take mere, da na svetlem ostanejo le še banalni objekti v svoji čudežnosti. »Odtegujoče«, ki pri Heideggru človeka kot znamenje brez pomena nomadsko, vleče tik nad zemljo, tu vpada v sistem kot objekt, fragment nekega neobstoječega u-toposa.

218

Poetični izliv, s katerim Herriman zaključí eno najznamenitejših epizod svojega stripa (v kateri Krazyja z bedakom (»fool« – norcem) ozmerjajo »onstranske

55 »Poslovljenost tako ni niti stanje zgodaj umrlega niti nedoločni prostor njegovega zadrževanja. Poslovljenost je po načinu svojega plamtenja sama duh in kot ta tisto zbirajoče, ki bistvo umrlega prinaša v njegovo tišje otroštvo ter ga skriva kot še ne iznešeni udar, ki oblikuje prihodnji rod. Tisto zbirajoče poslovljenosti shranjuje nerojene stran od odživetega v prihajajoče vstajenje človeške vrste v zgodnosti.« (Ibid., str. 67) »Prihodnji rod« tu nikakor ni neka realna bodočnost kake vulgarne ideologije, že zato ne, ker je sočasno tudi zgodnost, ki že prehiteva lasten konec in tako na nek način prav tako kot Jezus vpada v sedaj kot duh nekega ne-kraja. Poanta smeha je povsem analogna, le da z vsem duhom kot distanco-po-sebi (poslovljenosti, zakritosti, obljube, prihajajočega itd.) preseka tako, da ga utelesi v nekem zelo konkretnem fragmentu materije, koščku nekega neobstoječega u-toposa.

sile«, s katerimi stopi v stik preko mistične ouiija plošče), jasno zakoliči specifično razliko »senčnosti« komičnega objekta glede na klasično mistiko onstranstva (od katere pa se na svoj način seveda razlikuje tudi Heideggrova *Erörterung* Trakla):

»You have written truth, you friends of the »shadows«, yet be not harsh with »Krazy« – / He is but a shadow himself, caught in the web of this mortal skein. / We call him »Cat« / We call him »Crazy« / Yet he is neither. / At some time will he ride away to you, people of the twilight / His password will be the echoes of a Vesper Bell, his Coach a Zephyr from the West / Forgive him, for you will understand him no better than we / who linger on this side of the pale.«⁵⁶

Krazy je senca, toda ne na isti način kot »sence«, ki z njim govorijo iz sveta mrtvih, izza tančice. Pravzaprav je Krazy šele senca v pravem pomenu, brez narekovajev, ki v Herimanovem zapisu oklepajo »sence« mističnega onstran. Krazy, ki bo sicer ob svojem času prešel na drugo stran tančice, se s to smrtjo ne bo vrnil v svoj dom in tam ga ne bodo razumeli nič bolj kot tu. Krazy je onkraj razkola na onstran in tostran tančice, onstran razlike med živim in mrtvim, zato ker je ta »nori maček« utelešena tančica; razlika, meja med živim in mrtvim sama. Za Krazyja svet mrtvih ni svet resnice, nedostopne v tem svetu; oba sveta sta mu ravna, vseeno je, v katerem biva in v obeh ostaja »tujec brez smisla drugih«. Svet mrtvih se kot »svet senc« kaže le iz te strani tančice, od koder se objekti na drugi strani pojavljajo le kot sence, toda tisto omogočujoče te senčne igre je sama tančica, sam razkol med obema svetovoma kot zgolj dvema enakovrednima regijama bivajočega – in Krazy je ta tančica sama kot fragmentaren objekt. Ravno zato je Krazy radikalno fragmentaren, tuj in nesmiseln –nobene onstranske celote ni, ki bi bila njegov dom, katere odpadli košček bi bil in v okviru katere bi postal »domač« in »razumljiv«. Vsa celota, ki sploh je, je preluknjana – in Krazy je ekscentrično-objektno utelešenje te luknje same.

Duh pri Heideggro ni nič izven bivajočega – duh je zarez v bivajočem samem. Tudi človek kot tisti-z-duhom je bistveno preluknjan objekt. Toda tudi zarez je vedno utelešena v nekem dodatnem objektu. V komediji se

56 George Herriman, *A Mice, a Brick, a Lovely Night*, Fantagraphics Books, Seattle 2003, str. 10.

človek rodi, ko se zareza vpiše v vsaj dva segmenta bivajočega in ju kot delna objekta izreže iz celote sveta. Človek je že od rojstva kot človek zaznamovan z dvojnikom in zgolj v odnosu z dvojnikom lahko nastopa kot bodisi »subjekt« ali »objekt«. ⁵⁷ Duh je objekt, objekt-komični dvojnik. Ko na koncu Averyjeve risanke, erotizirane priredbe pravljice o Rdeči kapici, volk naredi samomor, da bi se uprl nenadzorovanim izlivom navdušenja ob pogledu na erotično Rdečo kapico, iz njegovega trupla nemudoma vstane njegov prozorni dvojnik – duh – in namesto njega nadaljuje s tuljenjem, žvižganjem, itd. Duh ni eterični, telesnih skušnjav osvobojeni aspekt volka – duh je ravno nemrtvi komični objekt, ki obseda njegovo telo. Derridajevo stalno sklicevanja na duha, kot nekaj kar »se vrača« ⁵⁸ je sicer referenca na *unheimlich* dimenzijo nemrtvega *Gespensta*, ⁵⁹ toda njegov zamolčani dvojnik, ki ga Heidegger odreže z razlikovanjem med *Geistom* in *Witzem*, vseskozi ostaja duh kot komični objekt. Toda kje je zveza in kje meja med smešnim in strašnim? In v kakšnem odnosu sta zgoraj izpričana dvojniškost duha in Heideggrovo vztrajanje na »zbiranju v eno«, ki gre tako v nos Derridaju? Upamo, da nam bo na ti dve vprašanji odgovoril zadnji razdelek, posvečen Heideggrovi roki.

220

Heideggrova roka

Človek je »tisti z duhom«, človek je »tisti z roko«. »Človek nima rok, pač pa roka vsebuje bistvo človeka.« ⁶⁰ V kakšnem medsebojnem odnosu sta ti dve človeški specifikki? Za Heideggra je roka lokus misli: ni misli izven pozunanjenje misli; mislim le to, kar govorim, osnovna govorica pa je molčeča, gestualna

57 Kot tudi za značaj označevalca ugotavlja Levi-Strauss: Jezik se zgodi šele s podvojitvijo. »Ta« je glas, »Tata« je beseda. Podvojitvev prvemu zlogu ničesar ne doda, ponovljeni zlog zgolj »pove, da je označevalec in da je že tisti prvi bil označevalec.« (Claude Levi-Strauss, *Mitologike I: presno i pečeno*, Prosveta, Beograd 1980, str. 260.)

58 Prim. Derrida 1999, str. 7.

59 In Derrida res že v opombi na strani 12 evocira Heideggerjev prevod grškega »*deinon*« v *unheimlich* kot koncepta, ki »zaznamuje vse tekste, ki se jim bomo morali približati.« (Derrida 1999, str. 12.)

60 Cit. po Derrida 1990, str. 200.

govorica roke.⁶¹ Mišljenje je rokodelstvo.⁶² Zdaj Heidegger ponovno nastopi proti tehniki na konkretnem primeru pisalnega stroja, ki da pisavo trga na kose, razprši in naredi za zgolj-prenosnik pomena, primeren za trgovanje:⁶³ avtentična pisava je rokopis.⁶⁴ Tu se sprva Heideggrovo opiranje na roko kaže kot organicistično (roka kot *naravni* način pisanja, s telesom, brez potujitvene moči orodja), toda za Heideggra tu tako tehnično kot organsko stojita na isti strani fantazme. Roka ni niti narava niti tehnika: od organskega telesa jo ločuje brezno besede in misli.⁶⁵ Roka je od glave neodvisni, zunanji organ misli.

Na tej točki, ob tem Heideggrovem odrezanju roke od celote organskega telesa, Derrida opozori na drugo možno branje, ki ga odpira francoski prevod *posebnosti* (*eine Eigene Bewandtnis*) roke kot *une chose a part* – namreč na branje roke »kot ločene reči, ločene substance, kot je Descartes za roko govoril, da je nedvomno del telesa, a obdarjen z neko samostojnostjo, zaradi katere jo je moč imeti za povsem ločeno in malodane oddeljivo substanco.«⁶⁶ Derrida tej zvezi dalje ne sledi, a zgornji pasus natančno opisuje roko kot *unheimlich* osamosvojeni del telesa – in s tem pušča prostor tudi za uvedbo roke kot komičnega objekta. Odrezana roka že pri Freudovi obravnavi kotira visoko med vodilnimi motivi dimenzije *unheimlich*a. Grozljivost odsekanih rok, iztahnjenih oči in drugih odrezane in osamosvojenih delov človeškega telesa Freud zlahka razoži iz kastracijske tesnobe – precej manj jasna je utemeljenost grozljivosti motivov oživelih lutk, dvojnikov in čudežnih naključij, za katere je moč pokazati, da v psihični ekonomiji otroške dobe, pa tudi primitivnih ljudstev, predstavljajo celo

61 Prim, citat Heideggra v Derrida 1990, str. 195: »Toda geste roke vseskozi prosejajo vsepovsod v govoric in tu človek najčisteje govori z molčanjem. Temu navkljub pa človek misli le toliko, kolikor govori in ne obratno, kot to še verjame metafizika. Vsak gib roke v vsem njenem delovanju je nošen v okrožje, se giba v okrožju misli. Zato je mišljenje samo za človeka najenostavnejše in hkrati najtežavnejše rokodelstvo.«

62 Heidegger, cit. po na Derrida 1990, str. 189.

63 Ibid., str. 200–201.

64 »Das Wort als die Schrift ist die Handschrift.« Heidegger, cit. po Ibid., str. 200.

65 Ibid., str. 194.

66 Ibid., str. 191.

nezanemarljiv rezervoar ugodja.⁶⁷ Tu se zares razmahne daljnosežnost Freudove razlage grozljivega kot *unheimlich*, kot ne-domačnega: Freud nazadnje sklene, da *unheimlich* občutje vedno spremlja vrnitev nekih *heimlich*, skritih otroških virov ugodja, ki so bili v kasnejšem duševnem razvoju podvrženi prepovedi z grožnjo kastracije – in jih zato kot to vračajoče se iz onstran reza vedno spremlja tesnoba grozljivega.⁶⁸ Grozljiva je nepopolna kastracija, kastracija z ostankom. *Unheimlich* je bivše *Heimlich*:⁶⁹ grozljivo je bivše ugodje, zaprečeno z rezom kastracije, ki se vrača strašit svoj bivše gospodarje. Spoj te definicije s Freudovo definicijo smeha kot znaka dostopa do prepovedanih infantilnih virov ugodja, ki je uspel obiti prepoved in njeno kazen,⁷⁰ razloži, zakaj toliko motivov Freudovega *unheimlich* sovpada z Bergsonovimi primeri komičnega. Dvojniki, oživeli avtomati in na videz usmerjena naključja imajo tako *unheimlich* kot komično plat z dvema ključnima razlikama: 1. komično iz teh motivov črpa ugodje, medtem ko nas *unheimlich* kaznuje s tesnobnimi občutki in 2. v komičnem primeru umanjka vsaka skrivnostna, demonska sila, ki daje tako usodnemu naključju kot dvojniku in živemu avtomatu *unheimlich* pridih. Toda komično ni gola vrnitev k otroškemu viru ugodja – otroci ne poznajo dimenzije komičnega – komično k virom ugodja dostopa kot k že prepovedanim, kot k že zaprečenim in odtod tudi njegova razsežnost užitka, neznana otroškemu svetu čistega ugodja: smeh je izliv energije, ki se je nakopičila ob jezu prepovedi in je tako ravno toliko pogojen z infantilnim ugodjem kot kastracijo, ki ga blokira. To meče novo luč na sicer

67 Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana, str. 18–19: »Infantilni moment tudi tukaj zlahka dokažemo; toda nenavadno je, da je šlo v Peskarjevem primeru za obujanje stare otroške tesnobe, pri živi lutki pa ni govora o tesnobi, saj se otrok ne boji, da bi lutke oživele, temveč si to celo želi. Vir grozljivega občutka torej tu ne bi bil otroški strah, temveč otroška želja ali tudi otroška vera.«

68 Prim. Freud str. 33: »Potem bi se naš rezultat glasil: do grozljivega v doživljanju pride, če nek vtis znova oživi potlačene infantilne komplekse ali če so *prevladana* primitivna prepričanja videti znova potrjena.«

69 »Domače (*das Heimliche*) prehaja v svoje nasprotje, grozljivo (*das Unheimliche*), kajti to grozljivo res ni nič novega ali tujega, temveč je nekaj, kar je duševnemu življenju že od nekdaj domače, kar pa se mu je odtujilo šele s procesom potlačitve.« (Ibid., str. 26.)

70 Sigmund Freud, *Vic in njegov odnos do nezavednega*, Društvo za teoretsko psihoanalizo, Ljubljana 2003.

nerazložljivo dejstvo – namreč, da imajo svoje komične dvojnike tudi neizvedeno *unheimlich* motivi odrezanih in osamosvojenih organov, ki nimajo zveze z infantilnimi viri ugodja in so kot zastopniki grožnje kastracije dejansko tisti, ki jih delajo za nedostopne ter jih sploh obarvajo z grozljivimi toni. Komični objekt kot smo ga opisovali zgoraj je po svoji osnovni definiciji prav tak smešni protipol grozljivo osamovojenega kastriranega uda – komični objekt je del telesa, ki deluje kot nataknen name ter me s svojimi svojeglavimi akcijami spravlja v zadrego. To je ekcentričnost onkraj gole grozljive kastracije – Lacanova »ekstimnost« v svoji komični in ne zgolj *unheimlich* razsežnosti. Ekscentričnost je forma samega odnosa komičnega do infantilnih virov ugodja – infantilni viri ugodja v smehu niso niti povsem pred-kastracijsko posedovani, niti niso radikalno zaprečeni s kastracijo, tako da bi proizvajali le še občutke neugodja, ampak so ravno natakneni: v smehu v infantilnem viru ugodja uživamo kot nataknenem, kot izgubljenem in hkrati stalno povrnjenem. Kot vedno, tudi v smehu uživamo in mislimo izven sebe, v nekem zunanjem, nataknenem organu, ki je resnični lokus našega bistva – kot je to falos; kot je to Heideggrova roka, ki »vsebuje bistvo človeka«; in kot je to metonimični objekt strasti vsakega komičnega junaka.

In komični objekt je po svojem bistvu tehničen. To je težava, ki se nam kaže v Heideggrovi obravnavi roke kot zunanjega mesta misli: da manjka uvid, da je taka odsekana, samostojna roka bistveno tehnična v komičnem smislu: kot tehnični aparat *brez* uporabne vrednosti in tržnega smotra, v imenu katerih tehnično pozunanjenje misli v pisalnem stroju zavrača Heidegger. V animiranem komičnem opusu Texa Averyja kar mrgoli motivov roke kot povsem brezumnega tehničnega dodatka – od roke-na-palici, ki jo za ogledovanje pokrajine iz žepa privleče Indijanec v *Big Heel-Wathi* pa do »strojev za ploskanje« s po petimi rokami, preko katerih svoje navdušenje nad Rdečo kapico izraža Volk v *Red Hot Riding Hood*. Pravi razlog za zavrnitev pisalnega stroja bi moral biti »nobene potrebe, ker je moja roka že pisalni stroj«.

Glavna linija Derridajevega napada na Heideggrov koncept roke kot človekovega zunanjega, objektnega bistva, je *zbirajoča* tendenca slednjega –

Heideggrovo osredotočenje na eno roko,⁷¹ zavračanje tehniziranja pisave kot njene razpršitve,⁷² itd. – ki je šla Derridaju v nos že v *Duhu* na primerih iskanja neizgovorjene Pesmi kot zbirnega mesta Traklovega pesništva⁷³ ali duha kot zbirajoče tendence sploh.⁷⁴ Tu se moramo v imenu komičnega objekta postaviti na Heideggrovo stran *proti* Derridaju: tudi komični objekt je namreč vedno bistveno eden. V nasprotju z razpršenostjo in diseminacijo, ki ju favorizira Derrida,⁷⁵ je komični kozmos ob vsem mnogoglasju, o katerem govori Bahtin, vedno povzet v enem, edinstvenem in neparnem objektu, ki tvori njegovo objektno, zunanje bistvo. Povzet je v objektu, ki dejansko ni po sebi nič drugačen ali dodatno odlikovan glede na ostalo bivajoče, a ki je povsem kontingentno izbran izmed ostalih, izrezan iz celote bivajočega in pozunanjen v bistvo sveta: to

224

71 »Človekova roka: brez dvoma ste opazili, da Heidegger ne misli le na roko kot edinstveno reči, ki po pravici pripada izključno človeku, temveč, da vedno misli v *ednini*, kot da človek ne bi imel dveh rok, ta nakaza, temveč eno samo. (...) Opice imajo organe za prijemanje, ki spominjajo na roke, človek za pisalnim strojem in človek tehnike vobče uporablja obe roki, toda človek, ki misli in piše na roko, kot rečemo, mar ni enoroka nakaza? Tudi, ko Heidegger zapiše: »Der Mensch »hat« nicht Hände, sondern die Hand hat das Wesen des Menschen inne.« (»Ni človek tisti, ki »ima« roke, marveč roka vsebuje bistvo človeka.«), se ta dodatna določitev ne tiče le, kot je videti na prvi pogled, strukture »imetja«, besede, ki jo Heidegger postavi v narekovaje in glede katere predlaga obrnitev odnosa (človek nima rok, roka ima človeka). Določitev se tiče razlike med množino in ednino: *nicht Hände, sondern die Hand*. To, kar k človeku dospesva skozi *logos* ali skozi besedo (*das Wort*), ne more biti nič več kot ena roka. Omemba rok s sabo že ali še nosi organsko ali tehnično disperzijo.« (Derrida 1990, str. 205.)

72 Ibid, str. 200.

73 »Kraj (...) pomeni konico kopja, v kateri se steka vse. Kraj zbira k sebi v najvišje in skrajno. Tisto zbirajoče prešinja in prepreda vse. (...) Vsak veliki pesnik pesni zgolj iz ene same Pesmi. Merilo veličine je v njegovi predanosti temu edinstvenemu.« (Heidegger 1995 (*Na poti ...*), str. 31.) Derrida o tem: Derrida 1990, str. 219–220.

74 Derrida 1999, str. 128–129.

75 »Druga plast vpraševanja se tiče tega, kar Heidegger pravi o polisemiji in kar sam razlikujem od diseminacije. Heidegger večkrat odobravajoče omenja to, čemur bi lahko rekli »dobra« polisemija pesniškega jezika in »velikega pesnika«. Ta polisemija se pusti *zbrati* v neki »nadrejeni« enoglasnosti in v enotnosti harmonije (*Einklang*) (...) Ta motiv se mi sočasno zdi tradicionalen (prav aristotelski), dogmatičen po obliki in v simptomatskem protislovju z drugimi heideggerjanskimi motivi. Heideggerja nikoli ne »kritiziram« od drugod, kot iz drugih mest njegovega opusa. Tu sam ni bil homogen in je pisal vsaj z dvema rokama.« (Derrida 1990, str. 216.)

je opis fetišizma v temelju komične kozmogonije, ki hkrati opisuje tudi rojstvo človeka. Človek sam, poleg tega, da v penisu ali eni roki *ima* tak objekt, tudi *je* tak objekt glede na celoto kozmičnega telesa. Človek je delen objekt, naključno izbran in izrezan iz kozmosa ter pozunanjen v njegovo zunanje bistvo, mesto, kjer kozmos uživa zunaj sebe. Kot delen objekt je človek hkrati tudi razklan objekt; objekt, prerezan z zarezo čiste difference biti, katere pastir je; in tako tudi objekt z dvojnikom – neparnim objektom, ki mu kot Heideggrova roka maha iz druge strani razpoke in ki je dejanski lokus njegovega bistva, misli in užitka. Objekt je vedno eden, neparen in hkrati razklan, podvojen v sebi.

Eno ima dolgo in metafizično odlikovano zgodovino – od platonskega Enega, ki ždi še onkraj ideje dobrega in predhaja vsakemu množtvu, pa do enega v geslu »Ein Volk, Ein Reich, Ein Führer«, ki tvori nevarno politično vzporednico Heideggrovemu »enemu« roke, mesta, *Geschlechta* in duha. Toda prekoračenje metafizike ne vodi preko razpršitve enega v množstvo: Heideggrov odgovor je sestop k predmetafizičnemu »enemu«, na primer etimologije *Geschlechta*, ki je sočasno prazni nadrejeni pojem in notranja razlika neke množice⁷⁶ – in komični odgovor, ki slednjega dopolnjuje, je skok ven iz sebe, k utelešenju te čiste razlike v enem komičnega objekta, ki je hkrati – če se k njemu napotimo iz strani metafizike – desublimacija Enega vrhovnega bivajočega.

Če *Geschlecht* označuje čisto diferenco, ki določeno množico zbira tako, da jo ločuje od druge, hkrati pa kot notranja diferenca vpada tudi v njo samo in jo členi na podmnožice, je komični objekt ponovno utelešena hrbtna stran te čiste razlike: nadrejeni pojem neke množice, njeno zunanje bistvo, ki pa hkrati v konici vica vpada vanjo kot le še eden od njenih elementov. Tu komični objekt

76) »En« v besedi »En rod« ne pomeni »enega« namesto »dveh«. »En« tudi ne pomeni vseenosti kake plehke enakosti. Beseda »En rod« sploh ne imenuje kakega biološkega dejstva, niti »enorodnosti« niti »enakorodnosti«. V poudarjenem »Enem rodu« se skriva tisto enotujoče, ki zedinja iz zbirajoče modrine duhovne noči. (...) V skladu s tem beseda *Geschlecht*, »rod«, ohranja svoj polni, že omenjeni večvrstni pomen. Enkrat imenuje zgodovinski rod človeka, človeštvo, v razliki do siceršnjega živečega (rastlin in živali). Beseda *Geschlecht* imenuje nato rodove, rodovna debla, družine tega človeškega rodu. Hkrati pa beseda *Geschlecht* nasploh imenuje razbor spolov.« (Heidegger 1995 (*Na poti ...*), str. 80.)

ponovno zmoti Heideggrovo poanto o tehniki in umetnosti. Komična izkušnja je diametralno nasprotna Heideggrovemu izhodišču v *Vprašanju po bistvu tehnike*, kjer bistvo nekega polja ni enako enemu od elementov tega polja⁷⁷ – v komediji, nasprotno, bistvo nekega polja sicer vedno je nekaj temu polju konstitutivno zunanjega, a v konici vica vedno vpada v samo polje prav kot dvojnik elementov, ki naj bi jih kot njihovo »nadrejeno Drugo« utemeljeval.⁷⁸ Če na zgodovino moderne tehnike gledamo kot na vic, potem bo ultimativno srečanje tehnike s svojim ciljem, iz asimptotičnega približevanja kateremu sploh črpa svojo smiselnost, videti kot srečanje nesmiselnega stroja z nesmiselnim strojem – srečanje dveh, bergsonovsko rečeno, »komičnih avtomatov«.

* * *

226

Če vse povedano skušamo povzeti v nekaj stavkih in tako to pisanje končno zbrati v neko absurdno enoto komičnega objekta – Heideggrovi trditvi, da je človekovo bistvo zbrano v roki kot singularnem objektu, nikakor ne nasprotujemo, kolikor se povsem ujema s komično izkušnjo mojega lastnega bistva kot zbranega v banalnem objektu, ki mi je nataknjen. V celoti pozdravljamo tudi njegovo določitev tega organa kot resničnega mesta mišljenja. Heideggrovo »mišljenje v gesti« bi bilo celo smiselno soočiti z Bergsonovim razvrednotenjem geste, kot nečesa zunanjega, ki zgolj »teka za mislijo« in tako formirati neko teorijo komične gesto kot mišljenja v akciji, kjer gesta kot »pozunanjenje misli« misel pravzaprav prehiteva in jo šele oblikuje »tam zunaj«.

Toda pri tem ostaja težava, da Heidegger, ki najbolj samolastno misli z roko, tako

77 »Tehnika ni isto kot bistvo tehnike. Če iščemo bistvo tehnike, moramo uvideti, da tisto, kar prežema vsako drevo, samo ni drevo, ki bi ga bilo mogoče najti med drugimi drevesi. Tako tudi bistvo tehnike ni prav nič tehničnega.« (Heidegger 2003, str. 10.)

78 Ponovno me prevzema »drznost napotovanja« na moj »Blasfemični tekst« (fnm 3/4, 2005, str. 72–79) ter na analizo konca neke epizode Seinfelda v mojem »Mestu subjekta ...« (Problemi 7/8, 2005, str. 170–171.), kjer v obeh primerih romajoči junak na mestu, kjer pričakuje, da bo našel neko nadrejeno celoto, ki ga bo vključila vase kot svoj homogen element in ga končno odrešila njegove fragmentarnosti, naleti na ponovitev samega sebe v vsej svoji fragmentarnosti.

neizbežno misli tudi Grunfa, ki se mu zgodi v pogovoru s Hisamatsujem in ki – kljub bistveni brez-koreninskosti, ki je značilna za komično gesto – v Heideggrovem primeru neizbežno funkcionira kot spominek in ostanek njegove nacistične epizode, definirane prav z logiko koreninjenja. To, kar Heideggro uide v dojemaju geste, je prav njena nietzschejanska dimenzija: dejstvo, da v gesti neizbežno mislimo izven sebe, na nezaveden in komično avtomatski, tehničen način. Prav poskus, da bi bila njegova edina politična gesta premišljena na samolasten, ne-tehničen ter skoz in skoz zavesten način (poskus ontičnega delovanja v popolnem skladu z vnaprejšnjim ontološkim uvidom njegove nujnosti), se na koncu za nazaj skazi v skrajno nepremišljeno gesto povsem pasivnega zajadranja na napačno stran zgodovine. In to, kar dvajset let pozneje obsede Heideggrovo roko v pogovoru s Hisamatsujem, je ravno duh te nepremišljene geste – duh kot njena banalno-objektna, brez-koreninska in nezavedno avtomatska formalna plat – prav tista, ki jo je Heidegger poskušal izvorno izključiti.

Heideggrovi politični akciji je tu umanjala ravno predanost tej skrajno anarhični dimenziji geste, geste kot mišljenja v nekem zunanem, brezumno avtomatskem in brez-koreninskem objektu, ki je značilna za Nietzscheja. Pristajanje na to plat geste omogoča, da postane ta avtomatizem ploden in učinki tega zunanjega nezavednega sprejeti kot kar najbolj samolastni – in pravzaprav, kot smo nakazali že v uvodu, pristanek na to gesto dejansko premošča razkol med ontično akcijo in mišljenjem njene ontološke podlage. Ontološka je luknja, ne-celost same ontične akcije, iz katere se sproti proizvaja njen smisel. Ontološko ni podlaga, v kateri bi nezavedno koreninila ontična akcija, ampak njen izrastek. Ontološko je utelešeno v kontingentnem delu ontičnega, ki ga ontološka zarezava oddeljuje od celote in ki je hkrati mesto, kjer ontološko ostaja vseskozi mišljeno na način nataknenosti. Ontična akcija tako ni pozaba ontološke podlage, ki jo usmerja, pač pa je ontična akcija kot gesta v radikalno izkoreninjenem smislu sama aktivna produkcija ontološke misli v nezavednem žebranju organa, ki gesto izvaja.

Taka opredelitev odnosa med ontičnim in ontološkim, med disperzijo in zbirajočim, opravičuje tudi nakazano zvezo med duhom in roko kot specifiko človeškega pri Heideggro. Duh, ki podarja človeškost, je zarezava, ki neko bivajoče

razkolje na dvoje in ga tako naredi za tu-bit, za pastirja lastne razpoke. Toda hkrati je duh zdaj vedno tudi utelešen v enem (oziroma v obeh, toda iz stališča vsakega od njiju vedno v edinstvenem drugem) od obeh kosov razklanega bivajočega. Razpoka duha žival razkolje na človeka in njegovo roko in se utelesi v roki kot zunanjemu organu človekove misli. V komični identiteti duha in objekta se človek lahko opre na lastno roko kot trdno oporo, ki ga izvleče iz močvirja trohnečega sveta. Roka ni vez, vmesni člen med duhom in telesom, roka je utelešeni duh. Področji, ki naj bi ju roka povezovala, sploh nista kvalitativno ločeni: duh ni nekaj človeku notranjega, človek je tako pred kot za svojimi očmi enako fenomenalen – duh je le zareza, ki deli fenomenalno na oba segmenta, tostran in onstran pogleda, in roka je utelešenje te zareze. Dojemanje duha sočasno kot lastne razpoke in lastnega izrastka, ki sicer rojevata zame vedno nov in tuj smisel (roka misli svoje misli neodvisno od naše volje, a hkrati je ne vodi nobena tuja, demonska volja, njena misel je odsidrana od vsake volje; iz luknje vrejo vedno novi uvidi, a iz nobenega mesta za luknjo), a hkrati kar najbolj samolastno mislita moje misli – taka koncepcija duha onemogoča vsakršno sklicevanje na Drugega niti kot pastirja niti kot skušnjavca. Če roka deluje angažirano nezavedno, sprejemajoč svojo nezavednost ne kot konstitutivno pozabo ontološke podlage svojega delovanja, ampak nezavedno na način prejemanja smisla ontične akcije iz ontološke luknje v njej sami (ki ne vodi nikamor čez, nima nobenega rezervoarja skritega smisla, ampak prav kot ne-celost ontične akcije proizvaja njen smisel), lahko človek za vsemi njenimi akcijami tudi stoji. Če se odrekam ontičnemu angažmaju, da ne bi pozabil na ontološko, sem že nasedel fantazmi ontološkega kot ontičnemu predhajajoče podlage, in duh se mi bo zgodil zares nezavedno, pasivno – na način Grunfove roke. In na tem mestu, moja čudaška ljubezen, se od Vas poslavljam (z dvigom roke); tak kup knjig moram še vrniti v knjižnico.