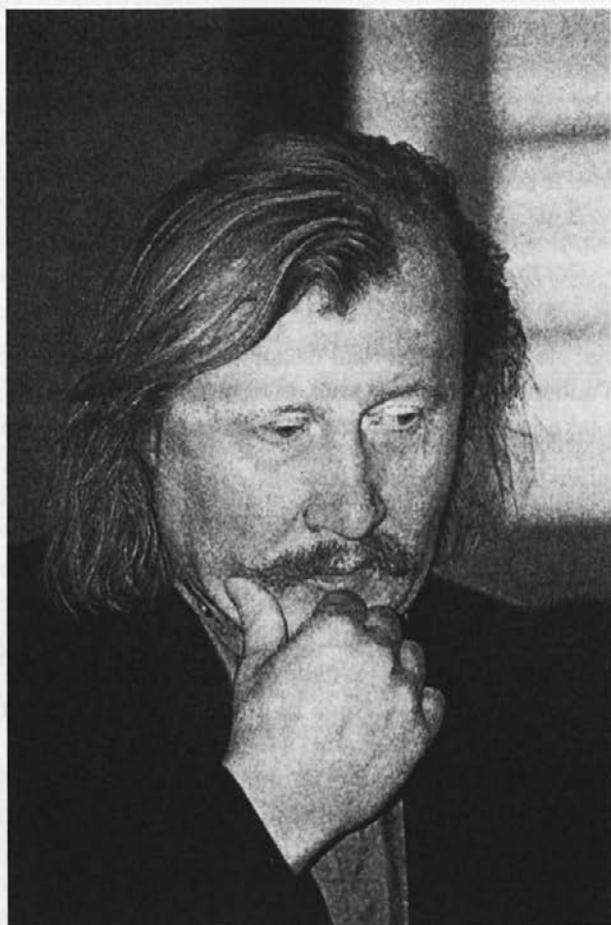


PETER SLOTERDIJK

---

## PETER SLOTERDIJK



Peter Sloterdijk

*Tetovirano življenje*

(Prvo poglavje iz poetoloških predavanj na Univerzi v Frankfurtu leta 1988, ki so knjižno izšla z naslovom *Zur Welt kommen – Zur Sprache kommen*)

"Poezija," je dejal pesnik Paul Celan, "se ne vsili, temveč izpostavi." Ne poznam nobenega drugega stavka, ki bi imenoval zadeve literature tako pravilno in tako zahtevno. Pravilen je ta stavek predvsem zato, ker jezik poezije navezuje na kretnjo, ki si upa na plan. Prav tako z njim zadene, za moj posluh, pravi ton, saj poudarja romansko idejo o poeziji: Umetniška svoboda je odvisna od tega, da ni gosposka. Prevedite Celanov stavek v francoščino in razumeli boste, kako je ta stavek doma v romanskem: *la poésie ne s'impose pas, elle expose* – takoj se izda njegov izvor iz duhovite jezikovne igre, in kot pogosto v francoščini se nevarnosti globljega pomena prestrežejo z eleganco. Tako je stavek formuliran na nevidni nemško-francoski meji, na kraju, za katerega že dolgo mislim, da je lahko prostor najplodovitejših srečanj. Kdor govori s tega mejnega področja, ima dobre možnosti, da sodeluje pri izmenjavi temperamentov. Včasih tevtonski duh prihrani elegantnemu govoru površnost, v nasprotju pa eleganca zmeraj reši globlji smisel pred samo seboj. "Poezija se ne vsili, se izpostavi" – to je stavek, ki dela in avtorje meri z ekstremnimi merili. Vzpostaviti se, o katerem je govor, nima po naključju ob sebi nobenega slovničnega objekta; če se poezija izpostavi, potem ne predvsem sodbi javnosti, hvali in blamaži sodobnikov, analizi in nesporazumom prihodnjih rodov. Seveda ti elementi sodijo k okoliščinam literature, in besedilo brez izpostavitve bralcu bi bilo

tako izgubljeno kot dojenček Mojzes v svoji košari iz trsja brez faraonove hčerke, ki izpostavljeno bitje vzame v skrbstvo. Vendar gre pri izpostavitvi poezije, o kateri govori Celan, moč njene absolutne narave čez komunikacijo, ne izčrpa se v igri oddajanja in sprejemanja. Poezija se izpostavi, ker ni manj kot analogija eksistenci – brezpredmetno, odprto tveganje. Beseda eksistiranje, s katero je bil v našem stoletju karakteriziran ontološki pogoj človeka, odpade za tistega, ki prisluškuje pomenskemu viru izraza, precizni eho na poetično Celanovo izpostaviti se. Če se poezija izpostavi in če eksistiranje "moli ven" v svetovno noč, potem sta eksistenca in poezija v svojih temeljnih gibih solidarni druga do druge. Izpostaviti se in moleti ven sta človekova konstitutivna giba. Nikjer drugje, če ne pri njiju, se izvedejo kretnje "pravzaprav metafizične dejavnosti". Sta nastopni kretnji človeka kot poetične živali. Z njima dobiva živo bitje, za katero obstaja nevarnost, da se bo spremenilo v pošast, lahkomišelnost, da ni žival. Umetnina zgradi svet, pravi Heidegger; poezija se izpostavi, odvrne Celan – brez dvoma se stavka rimata. Filozof in pesnik z nasprotnih strani vstopata v isto areno. Na tem prizorišču se izpove, kako je s svetom.

Moje sklicevanje na Heideggrove in Celanove ideje v teh uvodnih razmišljanjih ni brez omejitev pri prvem avtorju in ne brez zadržkov pri drugem. Ne pride mi na misel, da bi svoje doslejšnje pisne izjave neposredno povezal s tistim, kar je pod poezijo razumel Celan – to ne bi pomenilo samo velikega pesnika narobe razumeti, bila bi tudi tipološka napaka, kajti moje pisanje ne sodi v liriko, temveč v filozofsko konverzijsko prozo ali razvedrilno mistiko. Kar zadeva Heideggro, ki je po Emmanuelu Lévinasu "na žalost največji mislec tega stoletja", nastaja do njega zadostna distanca že zaradi monumentalnosti in dvomljivosti njegovega dela. V njem vidim ne samo misleca junaka z rangom modernega Platona, pri katerem se v delu izvrši vojna orjakov za smisel biti, temveč tudi nezavednega Eulenspiegla, pri katerem filozofija preide v obdobje njene samoparadije. Od Heideggro naprej je sposobnost osmešiti se kriterij za to, da se neha zavračanje filozofskega mišljenja od zavestnega življenja. Visok ekstrem se vrača v nižjega, ortodoksno se preobrača v paradokšno. Iz tega sledi, da je treba začeti s tem, da Heideggrovo mišljenje osvobodimo v jezik, v katerem bo imelo bolj prav kot pa v svojem lastnem. Pri tem ni treba

urbanizirati samo provinco; treba je razveseliti muko in naseliti lačno osamljenost.

Citiral sem Celana in omenil Heideggra, ker v njunih velikopoteznih poetoloških in filozofskih tezah opažam praznino za moja osebna dodajanja. Zapustimo za hip visoko planoto pesnjenja in mišljenja. Zavaljo mene naj tubit pomeni zavlačevanje v nič; prav tako nimam nič proti, če se poezija ne vsili, temveč izpostavi. Vendar bi lahko reklo o izpostavljanju dobilo povsem vsakdanji pomen, od katerega je dolga pot do umetnostno ontoloških aforizmov. Pri tem mislim na povsem razumljiva realna tveganja, ki jih nosi vsak objavljeni umetnik. Če si avtor upa na dan s kako knjigo, potem se brez dvoma izpostavi, vendar ne zato, ker se izpostavi poezija; prej zato, ker se hoče umetnik vsiliti, še bolj pa zato, ker on, umetnik, ali ona, umetnica, ne bi našla "k sebi", če s svojimi jezikovnimi vzgibi ne bi našla "iz sebe" – pri tem puščam odprto vprašanje, kam pride kdo, ki se izpostavi v tem smislu.

Tako se na primer zdi, da sodijo predavanja iz poetike k tveganjem pri izpostavitvi kot pisatelj nemškega jezika. Kdor govori s tega frankfurtskega podija, se praviloma ne izpostavi prvič, temveč se ozira nazaj na svojo zadevo izpostavljanja. Tukaj dobi besedo, ker jo je kje drugje prej že imel. Imel jo je prej in drugje, ker ni hotel opustiti, da se ne bi izpostavil, in ker je samovoljno vztrajal pri tem, da bi se naredil slišnega in berljivega. Za literaturo velja nasprotje francoskega gesla "*on ne peut pas être et avoir été*", lahko si samo tedaj, če si bil, lahko govoriš, samo če si govoril, lahko se izpostaviš, samo če si bil izpostavljen – v Frankfurtu na Univerzi si lahko prizanašaš, če si prej nisi prizanašal.

Pri tem smo zadeli lajtmotiv pričujočega predavanja: če obstaja rdeča nit, ki bi današnje uro lahko povezala z naslednjo, potem se razvije iz ideje, da mora biti poetika izpostavljanja razvita kot poetika začenjanja. To je laže rečeno kot pa zamišljeno. Kajti tudi začne lahko samo tisti, ki je začel, ali pa naj rečem: Ki je že začel? [Avtor tu navaja gramatično obliko *Angefangenhaben* in *Angefangensein*, op. prev.] Prosim, ne mislite, da je razlika med *Angefangenhaben* in *Angefangensein* samo slovnična finta. Upam, da bom našel argumente, ki bodo nakazali obstajanje resničnega problema – pod pogojem, da obstaja volja do problema, kajti pri filozofskih stvareh se ne odločamo samo za rešitve, temveč tudi za obstajanje problemov.

Vprašanje, kako se začenja, bi rad začel razlagati tako, da bi razlaga dopuščala osebni in splošni odgovor hkrati. Avtor, sem dejal, začne pri sebi s tem, da se izpostavi, vendar je v stanju se izpostaviti samo zato, ker se je že izpostavil. Če bi se želeli odpraviti v iskanje začetka nasploh, potem bi padli v neskončno gibanje, ki je logikom znano kot neskončen regres. Deducirati prvi spontani začetek in od hudiča zahtevati, naj iz peska napravi trdo vrv, to sta približno enako težki nalogi. Vendar ne samo to, bili bi tudi odvečni zahtevi. Kajti za avtorje, tako kot tudi za druge eksistirajoče, je dovolj vključiti se v njihov tekoči začetek, da bi se v svojem bivanju postavili na tekoče. Vse življenje smo kot ljudje, ki prepozno prihajajo v gledališče – med dvema dejanjema se vrata še enkrat na pol odprejo, z zadržanim dihom se stisnemo v prostor in v temi poiščemo prostor. Začetek dejanja smo zamudili, in hipoma se ne zgodi nič več drugega, kot da njegovemu poteku sledimo tako pozorno, kot je le mogoče. Pomisliti je treba na to, da sodi mogoče k pravilom te igre, da njene začetke zaslutimo šele pozneje. Resničen začetek ni za nas nikdar drugačen kot pri rezultatih že biti začel [Schonangefangensein]. Tu so že brazde na obrazu, tu so že gube okrog kotičkov ust, tu je že strah, negibčnost v hrbtu, trepetanje kolen, napetost v srcu. Če pravi Heinrich Heine, da gre razpoka sveta naravnost skozi pesnikovo srce, potem je izpovedal to, kar je našel – njegovo srce se ni spoznavalo drugače kot na raztrganem. Tako je naša zdajšnjost s hieroglifi prevlekla starejše začetke, ki jih je treba dešifrirati in si jih predočiti, da bi lahko kaj povedali.

Ne vem, ali se še spominjate časa, ko smo imeli večinoma še fiziognomičen pogled – mislim na srhljivo jasnovidno starost pred začetkom spolnosti in predstavo, starost, v katerem z enim pogledom ugotoviš, kaj je kdo – njegov značaj, njegove muhe, njegovo zgodbo, njegovo naravo, njegovo prihodnost, vse združeno v telesnem hieroglifu, ki povsem berljiv stoji pred nami; o njem ni treba več izgubljeni besed, ker pomeni koncentrat vsega tega, kar se samo nakazuje in izdaja. Ostanek tega videnja je v igri takrat, kadar odrasli berejo svoje lastne poteze – pogled v ogledalo, in vizavi se odkrije takoj, preveč znane so črte, brazde, gube, sledovi let – neopazno in pričujoče pripovedujejo roman začetkov, za katere po navadi nimamo natančne zavesti.

Rad se poigravam z mislijo, da vsak človek uteleša zlog, enkrat in nezamenljiv rastlinjak iz konzonantov in vokalov, živ zlog, na poti do besede, do besedila. Vsak izmed teh zlogov bi bil izraščan in individualiziran v neponovljivo podobo, tako kot v starih južnih hrastovih gozdovih nikdar ne najdemo dveh istih debel. K tej predstavi živih zlogov dodajam še domnevo, da se ti zlogi ne morejo brati sami, ker nimajo organa, ki bi rabil samozaznavanju. Kar bi tem živahnim in samim sebi zakritim zlogom pomagalo na sled njihovega lastnega zvoka, bi bila pisava. Ona je tista, ki jim daje medij, da se lahko odslikavajo v "zunanjem" materialu, in tako bi s številnimi poskusi pisanja in s kombinacijami stranskih zlogov skozinsko nastajalo približevanje zvoku skritega življenjskega zloga. Seveda Celan ni imel nič kaj takega v mislih, ko je dejal, da se poezije ne vsili, temveč izpostavi. Vendar se mi ne zdi povsem nelegitimno frazi izpostaviti se dati tudi smisel, ki se pojavi v miselnem poigravanju s posameznimi zlogi. Če si zlog, potem se vsiljuje, da se zapišeš zraven, in za en zlog, ki išče svoj zvok, svoj zapis, svojo materializacijo, svoje pravo sosedstvo, je formulacija "izpostavi se" še posebno na mestu.

Te zlogovne fantazme ne bi rad preobremenjeval. Gre mi za to, da bi z njeno pomočjo obudil idejo, ki se dá pojasniti na nefantastičen način. Individui seveda niso živi zlogi, vendarle žive snovi, so dihaajoče teme, ki se obravnavajo same, včasih izčrpno, včasih lakonično. Vendar tudi to še ne pove dovolj. Kajti vsako življenje je po svoje na poti k jeziku – je že napolnjeno z glasovi, besedami, osnovnimi slikami in scenami, s katerimi izpiše besedilo svojega vsakodnevnega romana. Znati začeti, to literarni debitanti pri sebi še posebno močno izkusijo, ima svoj vzrok v že izvršenem začetku predliterarnega življenjskega besedila. Že od prve vrstice prve knjige naprej se tipajoče zapisuje, se ponazarja, amplificira in stopnjuje, in v najslabšem primeru do splošne berljivosti. Samo ker smo že sredi zgodbe, lahko začnemo našo zgodbo pripovedovati. Smo, če vzamemo status quo, vse prej kot nepopisani listi. Od prvega vzdihaja naprej, od najzgodnejših stadijev materničnih noči je vsako življenje občutljivo za pisavo kot voščena tablica – in vzdražljivo kot najbolj svetločuten film. V nervoznem materialu se vgravirajo nepozabni značaji individualnosti. Kar imenujemo individuum, je sprva samo živ pergament, na katerem se z nevralgično pisavo od sekunde do sekunde zapisuje kronika naše eksistence. Lahko gremo tako daleč in

rečemo, da obstajajo črno in belo tiskane knjige, ker obstajajo individui, ki svojo nevrološko bit knjige obračajo navzven. So popisani listi, ki se nekega dne obrnejo sami in postajajo napisani.

Za nakopičene označitve, ki so vsakemu življenju prizadejane od vsega začetka naprej, ne najdem ustrežnejše oznake kot tetovirano življenje. To besedo uporabljam sprva metaforično, ne mislim na poslikave kož romarjev v srednjem veku ali na mornarje, eksotike, artiste in fetišiste, ki so se od poznega 18. stoletja prepustili čaru nošenja slik pod kožo, ki jih ni bilo mogoče sprati. Predstavljam si tetoviranje duš, ki nam narekujejo naše osnovno besedišče in vžgejo naše osnovne slike; so tetoviranja živcev, ki so se kot povezave smislov in utiranja doživljajev zapičila v nas, so engrami, ki nam dajejo signale za alarm in akcijo, za umik in hrepenenje. Iz tega zornega kota ni bilo dovolj, če sem malo prej govoril o popisanih listih, iz katerih pozneje nastajajo popisovalci listov. Kar omogoča pisanje, ni kakšno prejšnje programiranje, ne kakšno poljubno naučeno. Osnovne besede poezije nastajajo iz eksistencialnih tetoviranj, ki nobena ne pokrije povsem vzgoje in nobena ne skrije povsem konverzacije. Poezija govori iz vročih ožigosanj duše iz izostrenih značajev pod kožo. Na te znake je navezana tudi razvita literarna govorica, z njimi so popisovalci imatrikulirani v tubit. Sicer se opečeni otroci bojijo ognja, vendar tetoviran otrok visi na pisavi, ne, pisava visi na njem kot *character indelibitis*, nezbrisljivo kot pečat, ki ga ne moremo izbrisati, iz katerega pa govori določen krstni ritus. Za pisatelje velja torej stavek, ki je modificirano psihoanalitično geslo: kjer je bilo tetoviranje, naj nastane umetnost, ali: kjer je bilo vroče ožigosanje, naj nastane jezik. Z golim kazanjem na stare vzorce literaturi ni zadoščeno. Ko se učim govoriti, pridobivam tudi svobodo pred znaki, ki me predstavljajo. Verjetno ne obstaja nobena literatura brez izvirnega tetoviranja, vendar tetoviranja kot taka niso literatura – ostajajo monotone sledi neminljive preteklosti, ki se vztrajno ponavljajo, brezčasno kot nezavedno in nepopoljšljivo kot instinktno. Vendar pozneje pridobljena in izbojevana distanca vtisnjenih osnovnih besed poskrbi za pritok novih znakov, prek katerih se približuje svet, da bi se spremenil v prosto govorjeno. Več kot je novih znakov sveta, bolj zbledi stara vtetovirana pisava, in kar lahko rečemo, se do neprepoznavnosti odstrani pred tistim, kar se izreče na našem lastnem telesu. Nazadnje se je, v povsem jezikovnem svetu,

oddaljeno govorjenje pognalo samo v tek – vključite poljuben program in jasno vam bo, na kaj mislim – neobvezujočnost na vseh kanalih, lahka govorica iz vseh redakcij. Takoj ko postane poljubno govorjenje vsepričujoče, se lahko pojavi tudi potreba po razkritju avtentičnega tetoviranja. Potem pa je znenada govor o tetoviranju brez metafor. Kjer vlada novomeščansko klepetanje, nastaja potreba po esencialnih znakih, po krvavih praskah in opeklinah eksistence. Sicer vemo, da je tetoviranje brez jezika monotonija, vendar je jezik brez tetoviranja poljubnost, in komur je iz njegove lastne izkušnje postalo jasno, da je poljubnost večje zlo, bo morda pripravljen za nasilno monotonijo redukcij neizbrisljivih prepoznavnih znakov – pripravljen za noč na čelu in za črnilo pod kožo.

Hugo Ball je bil prvi, ki je v svojem poetološkem obračunu z dadaistično farso idejo javnega tetoviranja prevzel v svoja umetniško kritična razmišljanja. Menil je, da je v njem našel gesto za vnovično vzpostavitev resnobe. Po svojih nastopih v kabaretu Voltaire kot onomatopoet, magični škof in nonsens recitator je doumel, da se poljubnost ne da premagati s poljubnostjo – ljudem uspe to vendar zmeraj boljše. Tako se je povrnil k ideji pisatelja kot priče.

"Ali naj bi si – se sprašuje v svojih dnevnikih – na čelo tetoviral srce? Ves svet bi potem menil: srce mu je stopilo v glavo. In ker je modro kot tinta, modro kot umirajoči, bi lahko prav tako rekli: smrt mu je stopila v glavo. Samo zapisati moramo, kako globoko nas je zadela strahota."

Na nekem mestu zapiše:

"Tetoviranje je bila prvotno verjetno hieratična umetnost. Če bi si morali pesniki svoje verze ali samo svoje praslike rezati v svoje lastno meso, bi verjetno malo ustvarjali. Po drugi strani s prvotnim smislom objave kot neke vrste samorazodetjem ne bi mogli kaj početi."

"Poezija se ne vsili, temveč izpostavi," je učil Celan. Medtem vemo, da se poezija izpostavi, ker priča o nečem, čemur so bili izpostavljeni njeni govorci, preden se je pri njih zgodila samoizpostavitev. Na nesamohoten način je pesniška govorica že od nekdaj blizu pričevanju, kolikor parafrazira stari engram, ga naslovi in spravi na svet. Kajti samo ker se tetoviranje vnovič postavi na kocko, je mogoča poezija kot jezik. S prevzemom in objavo pratetoviranj se odpre literarni prostor – pozneje bom predložil argumente, da gre hkrati za dramatičen in filozofski prostor, s katerim se

še le odpira oder vseh pravzaprav človeških nastopov. Če literatura s svojim tveganjem objave obnovi tveganje tetoviranja, s tem uide poljubnosti in dekorativnosti. Zato obstaja – kljub velikim diferencam – sorodnost med Celanovo umetniško metafizično maksimo in mučniško definicijo literature Huga Balla. Da se poezija izpostavi, nikakor ni isto kot zahteva, da je objava samorazgaljenje, pa vendarle je eno z drugim povezano z gestičnim mostom. V prvem kot v drugem primeru so potrebni odkrita kretnja, zmaga nad kratkosapnostjo, stopanje naprej, poudarjanje, razkrivanje in poslušanje, žrtev skrivnostnosti v prid javnosti, odpoved zasebni noči in megli in prednost zjasnitvi pod skupnim nebom.

Zbliževanje med Celanom in Ballom, ideje izpostavitve poezije in samorazgaljanja poetov se, kar zadeva mene, ni dovršilo brez zanimanja. Kar me privlači pri tej konstelaciji duhov, je možnost Celanove in Ballove misli povezati s pantomimičnim pojmom resnice antične kiniške filozofije. Kajti Ballova ideja priče, njegova vizija tetoviranega pisatelja, ki svoje praslike poosebljeno razstavi, ni samo prenos mučniškega principa na estetiko; vsebuje tudi prepoznavno napotilo na geste razgaljenja filozofskega satirika v sodu. Hugo Ball si je bil na jasnem, da je bil potomec Diogena iz Sinope, izumitelja pantomimičnih univerzalij. Seveda je tudi mislil, da je bilo njegovemu antičnemu predhodniku lažje kot pa modernemu dediču, kajti ko je Diogen z laterno začel iskati ljudi, so ti imeli "smešno dobrodušnost, da so ga pustili iskati". Na modernega samorazgaljalca pa čaka nevarnost političnega in psihiatričnega uboja – pripomniti moramo, da je Hugo Ball zamolčal dobrodušnost našega časa, da umetniki za življenja prehajajo v umetnostno zgodovino. Za poznejšega Huga Balla, ki se je spreobrnil od dadaista v osvobodilnega teologa, je umetnik, ki rane časa eksemplarično predoči na sebi, na pol kinik, na pol pa mučenik. S tem ko se vdaja splošni vidnosti, se igra norčka in se približuje svetniku. Z eno stranjo svoje eksistence napada in razkrinkava, z drugo stranjo je kratko malo napadeni in razkrinkani. In samo ker je oboje hkrati, in v obojem nezavarovan, opravlja dolžnost priče v pravem pomenu te besede. To pomeni: v umetnosti gre predvsem za pričevanje [Zeugnis] in šele potem za kreacijo, in če je hierarhija vrednot teh funkcij drugačna, potem postaja umetnost obsedenost in narkoza, dela se pomembno, vsili se, postane instanca posredovanja sijajne bede.

Priznati moram, da sem se pri ukvarjanju s spisi nemškega disidenta Huga Balla pozneje naučil veliko tega, za kar mi je šlo v *Kritiki ciničnega uma*. Ballovo posredovanje med komedijantom in pričo me je prepričalo o tem, da je kiniška filozofija verizem. Oba utelešata neločljive težave pri razkritju resnice v razmerah tako imenovane visoke civilizacije. Ampak kaj je potem v resnici verizem? Kako pridem do tega, da v njem vidim kaj več kot različico naturalističnega sloga, ki mu je v devetnajstem stoletju uspela uveljavitev in ki je v dvajsetem stoletju doživel nekaj ostrih zapoznelih vžigov? Že prej sem plediral za to, da bi v kiničnem fenomenu videli več kot pa pavlihovsko ali regresivno medigro velike argumentirajoče filozofije. Predlagal sem bil v njem prepoznati predjezikovno manifestacijo resnice, neke vrste neprikritost, ki se spreminja v kretnjo. Kinična kretnja razkriva pantomimično kakovost aletheie. Če zdaj trdim, da je kiniška filozofija verizem, potem moram dokazati, da verizem predstavlja več kot grdo naturalistično mani-ro, ob kateri je pred sto leti marsikateri malomeščanski fanatik resnice našel svoje zadoščenje. Tako kot je bil kinični argument živahna kritika idealistične abstrakcije, tako sproži verizem kritiko estetske abstrakcije. Kar imata verizem in kiniška filozofija skupnega, je torej njun angažma za resnico od spodaj in proti lepi smrti od zgoraj. Kadar koli se poezija izpostavi, se ponovi tudi ta angažma proti lažni višini. Izpostavi se proti že spoznanju od zgoraj, proti samogotovosti, proti esteticizmu – proti kulturi dam in gospodov in proti redakcijski kulturi z njeno posestjo in njenimi merili, ki se vsiljujejo, kjer se le morejo. Če pa se poezija izpostavi, to stori predvsem zaradi sebe, ker je zmeraj v nevarnosti, da jo bo pokopala estetska abstrakcija. Njeno lastno nujno tveganje je, da se zmeraj znova regenerira z verističnim tveganjem. Ali regenerirati se pomeni začeti znova, zmeraj znova zgubiti ključ, ki je še včeraj zanesljivo odpiral ključavnice, pomeni vrniti se pred znano, se razgaliti do tetoviranja, ki je monotono vrezano v nepomembno meso, pomeni polistati nazaj na nepopisane liste na začetku, kjer smo brez lastnine in občutimo praznino. V tem pomenu se mi zdi legitimno reči, da je bil verizem samo naključno in mimogrede način pisanja, manira, slog umetnosti. Njegov resnični pomen je biti nenehno notranji pogoj umetnosti – če ne obstaja umetnost, ki ne bi po svoje preskušala izpostavljanja in postavljanja tvorb v ospredje. Če bi lahko na frankfurtskem območju uporabil besedo ontologija, ne da bi se zavedal

nesporazumov, ki jih izzove, se ne bi ustrašil trditve, da je samo veristično gibanje v neskrto ontološki pogoj umetnosti. Poezija daje slišati, likovne umetnosti dajo videti, literatura daje brati – vendar so te oblike "daru" [Gabe] ne samo določitve v pomenu, da je kako delo v dobrem in slabem določeno svoji recepciji. Kar lahko slišimo, vidimo in beremo, so določitve, ki so hkrati prodiranja in pripetljaji v odprto; so odkritja in razkritja, v katerih se odpirajo slihnosti in vidnosti šele zares kot take. Bistvo umetnosti samo tako ni nič umetnostnega. Samo etimološko se zdi, da umetnost prihaja od sposobnosti [Können], v zadevi sami se pojavlja sposobnost sama iz odpiranja. Zato vsaki umetnosti veristične poteze niso povsem tuje – kajti to, kar se izpostavi, tudi nežno, nemočno, neofenzivno, odpre kak svet in je že s samim izstopanjem [Herauskommen – "priti ven"] samo po sebi otvoritvena silovitost. Kar zmeraj ostane virtualno in zakrito, se nikdar ne kompromitira. Vendar se umetnost, kot vse druge ustvarjalnosti, začne z odločitvijo, da se kompromitira in izpostavi tveganju vidnosti. Celo biblični Bog se je izpostavil temu tveganju, ne vemo, ali iz osamljenosti ali iz jovialnosti, in se s tem, kar je sledilo, vsaj po gnostični interpretaciji, nesmrtno razgalil. Res je škoda, naj ponovim še enkrat, da frankfurtskemu krajevnemu duhu ontološki toni izvabijo toliko nasprotovanja – sicer bi lahko na tem mestu razvili in prikazali zelo razburljive ideje o ontologiji objave, da je objavljane več kot samo komunikativen akt med oddajnikom in sprejemnikom; previdno bi lahko prikazali, da je objavljane, prav razumljeno, temeljni dogodek kake politične ontologije, ker se šele z razkritimi, postavljenimi, odkritimi, določenimi kretnjami ustvarijo možnosti in prostori za vse posamezne tako imenovane izjave in objave. Celo Celanove misli bi lahko izpostavljeno-ontološko domislili do konca in verizem umetnosti razložili iz analogije rojstva – saj navezovanje ljudi na njihovo rojstno gibanje ne pomeni nič manj kot ustvariti neki svet. Vendar mi ne pride na um, da bi si s temeljnimi filozofskimi vprašanji te veličine opekeli prste.

Zato se vračam k podobi tetoviranega življenja. Dejal sem že, da obstaja literatura, ker obstajajo individui, ki živijo tako, kot da bi sledili stavku: kjer je bilo tetoviranje, naj nastane jezik. Ni potrebno veliko teoretične fantazije, da bi zaslutili, da med tem, kar imenujem tetoviranje, in tem, kar se psihološko imenuje podzavest, mora obstajati povezava. Most med

obema vodi do teorije znakov [Zeichentheorie] – pravilneje, k teoriji risbe [Zeichnungstheorie]. Ne more biti naključje, da je Hugo Ball govoril ravno o čelu, ko je mislil na pisalno površino srca umirajoče modre barve. Čelo sodi k območjem telesa, ki so še posebno odprta za vstop vsega nezavednega – kajti čela imajo to značilnost, da se sama nikdar ne vidijo. So kratko malo obrnjena k drugim in tako dajejo primer za čudno dejansko stanje, da nič ne more biti bolj javno kot zame nevidno. Česar sam ne vidim, je *a priori* izpostavljeno drugim. Ljudje ne rastejo v svojo individualnost nič drugače kot tako, da se učijo rime na diferenco med notranjim in zunanjim: uiti sami sebi in za druge biti predmet. Tudi tisti, ki ne razkazuje tetoviranja srca, mora imeti čelo, da bi zase ohranil nevidnost v vojni pogledov. Primer čela, vzeto dobesedno, odkriva bizarno potezo nezavednega: kar je bistveno nezavedno, ima lastnost, da ne more, da se ne bi izdalo. Njegovo samoizdajstvo sodi k njegovi resničnosti kot lesketanje pod kožo popisane kože. Zapisano se zmeraj kaže navzven, vendar tetovirani svoje podobe črk in svojega ožigosanja ne more brati sam. Napisi so navadno na svojem lastnemu videnju in čutenju odmaknjenih mestih – na slepem delu duše, na nedostopnih robovih, na drugih in hrbtnih straneh temnega telesa, ki sem jaz.

Kar je hotelo življenje v nas najmočnejše vtisniti in hkrati pred nami najbolj prikriti, to je zapisalo posameznikom med lopatice. Tam so zareze naše nezavedne misije. Tudi tisti, ki so se kot Siegfried kopali v zmajevi krvi in se dozdevno napravili neranljive, tam nosijo odprto mesto, svoj samoizdajalski lipov list, v obliki srca in jazu oddaljen, in brez dvoma obstaja kje kakšen morilski opazovalec, za katerega je to skrivno mesto tarča. Ta tarča bi lahko bila tudi črna tabla, na kateri so zapisani absolutni napisi – ali ni bila to vizija Antonina Artauda, ko se je v lucidni nevzdržnosti na neki pariški avtobusni postaji, s svinčnikom v roki, v neuspešnih poskusih obračal, da bi si popisal hrbet v višini pleč?

Od tod vodi sled do najstarejših poetoloških izročil. Orfej, grški protopoet, je zaradi Evridikine smrti tako potrta, da je pripravljen stopiti v podzemlje, da bi pri bogovih teme izprosil Evridiko. Da trpljenje, ki ga usmerja, lahko k temu pripelje tudi druge, se pokaže ob tem, kako se je početje izšlo: celo pekel sam se da izprosi. Orfej je s svojo sposobnostjo premaknil meje smrti, dobil je nezaslišano dovoljenje ljubečo umrlo povrniti

nazaj na svetlobo in med živeče, pod neizprosnim pogojem, da se med potjo nazaj na dnevni svet nikakor ne sme obrniti in je pogledati; dokler bi bilo treba hoditi še po kraljestvu senc, ne bi smel pogledati predmeta svojega poželenja. Orfeju postaviti to zahtevo vendarle pomeni od tega, ki zahteva nemogoče, zahtevati nemogoče, kajti poželenje, ki se ni ustrašilo dejstva smrti, se bo komajda lahko držalo predpisa, naj ne pogleda ljubice. Poželenje mitičnega pesnika vključuje namreč nesposobnost ukloniti se zakonu ločitve, ki najde v smrti drugega svoj najhujši izraz. Če smrt po sebi ni dovolj učinkovita, da bi uničila željo po NJEJ, potem je prešibka tudi zapoved, ki mu prepoveduje "prehitro" naklonjenost do ljubice. Torej se mora Orfej obrniti, torej mora zlomiti pravilo in Evridiko spet izgubiti, tokrat za zmeraj. Če bi se Orfej lahko držal pravila, potem ne bi bil moč, ki je za Evridiko zahtevala drugo življenje. Ne bi bil pesnik, ki je pesem ubral v nemogočem – in od vsega začetka bi se mu zdelo nesmiselno ne meniti se za zgornje bogove in spreminjati spodnji svet.

Za stanje literature ne obstaja močnejša slika kot pa slika neučakanega pevca Orfeja, ki z domala živo umrlo na hrbtu svetlobi naproti prepešači smrtno cono. Gotovo, fatalnemu obratu se ne bo odpovedal, zlomil bo pravilo, ker prodor v temačen svet implicira zlom z vsemi zakoni močnega. Pesnik je tisti, ki celo v nemočnem išče resnično. Zato znova izgubi ljubezenski objekt, zaradi katerega se je odpravil na potovanje v Had. Iz tega lahko slutimo, da je pesnik, popotnik v svet mrtvih, prav tako eksemplarično tetoviran. Pri njem je med lopaticami zapisana izkušnja smrti, ki ga za zmeraj sili, da poje o nečem izgubljenem. Z Evridiko je med sencami doživel izkušnjo, ki velja za vsako literaturo, ki se izpostavi. Dokler jo z močjo svojega poetičnega poželenja nosi za sabo v dan, v svet, v jezik, dokler se ne obrne, da bi jo imel, premaguje to, kar ljudi sicer dela osuple in jih zavaja v podjarmljenje, in sicer smrt. S tem postaja Orfej prva priča poezije – za govorca proti smrti in proti osuplosti. Na najbolj nedostopnem mestu ga je ožigosalo neznosno, ki je za druge morda vidno, ne pa njemu samemu. Tako ni povsem nerazumljiva njegova usoda, da o njem obstaja samo zgodba, ne pa kaka njegova pesem. Poetološko je to pomembno, kajti tudi tukaj se pokaže, da pričevanje velja več kot pa kreacija. Za nas obstaja naloga, da doumemo, da prepoved obračanja opisuje samo nezmožnost pogledati si med lopatice, kjer so ognjena znamenja nepreklicne

ločitve. Zato naj si pesnik o objektu svojega poželenja ne napravi podobe. Česar Orfej še ne bi smel, je še bolj to, česar ne *zmore*, pa vendarle hoče, da bi našel svoje dihanje. Orfej mora izgubiti to, po čemer hrepeni, ker je to že izgubil. Vendar se med izgubljenjem in vnovičnim izgubljenjem odpre prostor za življenje, ki ustreza dihaajočemu, govorečemu, hrepenečemu bitju. V tem prostoru se upiramo vse preveč samovoljnemu in se učimo biti začetnik nemogočega. Ta prostor odpira poezija, ko se izpostavi negotovemu. Z njeno izpostavitvijo začne nesprejemljivo obigravati. Tako se dá enopomenskost smrti spremeniti v večpomenskost življenja. Iz nespravljalivosti ločitve zraste čar novih povezav, ki preložijo fatum.

V naslovu teh predavanj sem napovedal poetiko prihoda na svet, ki naj bi hkrati pokazala, kako pridemo do jezika. Zdi se, da je doslej to ostalo še nejasno. Kar zadeva mene, bi bil s tem vtisom zadovoljen, če daje morda spodbudo, da bi se naslednjič resno lotili stvari.