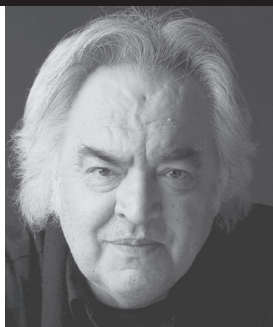


Andrej Medved



Poietos: dotikanje kot *l'animalité* z vprašajem

Leta 1841 so našli šestinsedemdeset novih fiziologij. Po tem letu je začelo njihovo število upadati, z meščanskim kraljestvom vred je ta zvrst književnosti izginila, bila je v temelju malomeščanska. Monnier, mojster tega žanra, je bil z nenavadno zmožnostjo opazovanja opremljeni filister. Fiziologije nikjer niso prebijale svojega skrajno omejenega obzorja. Potem ko so opravile s človeškimi tipi, je prišla na vrsto fiziologija mesta ... Ko je bil tudi ta vir izčrpan, so avtorji tvegali "fiziologijo" ljudstev. Seveda niso pozabili "fiziologije" živali, saj so bile živali od nekdanj priporočljive kot neškodljivo krotka podloga. In krotka neškodljivost je bila bistvena.

Walter Benjamin: *Flaneur*

Kako zato vstopiti v telo umetnosti, v podobe poezije? Kako prodreti v njegovo avtonomnost, v pristno govorico pesmi? Vsekakor z ustreznim branjem, ki dešifrira njeno površino in avtorjevo sporočilo. Tradicionalno gledanje je enosmerno, dobesečno in ulovi le videz, se pravi le privid poetskega zastora. Simbolno branje, ki ga gledalec običajno ne pozna, šele odkrije smisel poezije, ki je tuj mišljenju, ki vztraja pri očitnosti besede in pesemske podobe. Zato je treba preskočiti, odriniti tradicionalno razumevanje umetnosti, načine gledanja, ki so vnešeni v zavest od zunaj kot neka apriorna urejenost pesniških segmentov, ki jih mora vsaka dobra pesem vendar vsebovati. Potrebna je subverzija, ki nas popelje globlje v elementarnost poezije in v odkritje mehanizmov, ki ne temeljijo več na zapovedanih, vnaprej določenih načinih literarne "poslikave", naj bodo avantgardni, visokomodernistični ali pa postmoderni.

Poet nas s tem prisili, da se odrečemo opazovanju površine, ki je lahko le izhodišče, začetna točka za naš vbod v njeno snovnost. Besede in podobe seveda niso brez pomena. Naivnega gledalca prav takšna nepripovednost

odbije. Ko naš vid predre tkanino, ki ga loči od skrivnosti sporočila, stopa gledalec v prostor, v katerem pojasnjuje in odseva rudimentarne izkušnje, zavedne ali nezavedne. Nekakšne "rane" in "očesca gube", a v resnici leče, drobnogledi in zrcala, brez pozrcaline. Pomen in vloga poezije sta v introspekciji, ki je vedno dialoška in nikoli ni obstajala zunaj vezi avtor-bralec. V robovih te nove, prenovljene poezije in poetske skušnje se oblikuje temeljni odnos v dvogovoru, ki je naš lastni govor: odboj besednega in našega telesa.

Ko videnje Poeta – Poezije odstira opno neposredne površine, ki že v predstavljenem dogodku razbije vsak poudarjeni smisel, stopamo v simbolni prostor. V njem se odluščijo pomeni, ki so prilepljeni na pesem in na naše branje. Zdaj se začenja pravo gledanje in branje; brez mask, pretiranih artikulacij. Začne se vdor v telo besede, se pravi vraščanje, priključevanje v micelične izrastke, v množico impulzov, v pesmi in v našem nezavednem. Simbolno branje, to mikroskopsko delo, razblini optično prevaro, saj kot zrcalo združi vse segmente vida in poezije v novo, "preobrnjeno" celoto. Zunanja bralnost pesmi je torej (le) nujni *clair obscure*, ki nas popelje globlje v občutljivo, čutno, spazmično telo, kjer se začne užitek. Pesmi so erogene točke, ki omogočajo približevanje, da se otresemo predsodkov in se prepustimo, da brez cenzure vstopimo v besede, ki se v njih bralec vidi in (po)imenuje. Poetsko tkanje nikakor ni instrumentalno, zatoorej tisti, ki mu ne morejo ali pa nočejo slediti, ob branju izgubijo vsak užitek. Simbolni red je zanje (le) mistifikacija ali pa ga zaradi konformizma zavrnejo kot vrednostno merilo za umetnost. Od našega Pogleda-Branja je torej zdaj odvisno, ali bomo umetniško besedo prav – ustrezno – razumeli.

Govori nam o neki izkušnji, mogoče o izkušnji nasploh. Bila naj bi v naslednjem: čutiti se se čutiti dotaknjenega, seveda, torej se čutiti dotaknjen(o)/-ega. (Spol pišem v oklepaju, zato ker lahko gre za sublimno imaginacijo, kot smo rekli hip pred tem, pa tudi zato, da bi poudaril in spoštoval spolne razlike. Dotakniti se pomeni dotakniti se vsega, kar se lahko prevede, vsaj z metonimijo, v neki "dotakniti se spola" – in torej vseh spolnih razlik).

Ampak istočasno bi se izkušnja na splošno začela tukaj: začela bi čutiti, da se je dotaknila neke meje, čutiti, da se je je dotaknila neka meja, njena lastna meja.

Kaj je dotakniti se tako svoje lastne meje? To je tudi ne dotikati se, se ne dotikati dovolj, se dotikati preveč: nemogoča sublimnost tipa, diabolična mahinacija ljubezni, ko narekuje neskončno odpoved. To je izgubiti posebej v trenutku, ko se ga dotaknemo, in ta prekinitev, ki jo predstavlja

dotik dotikati se, dotik kot dotikati se, to je tisto, kar imenuje sinkopa. Ko je pisal o sinkopi, ne da bi o tem veliko govoril, celo ne da bi sploh govoril, mogoče, o dotiku, je o tem že govoril, in to bi bila dobra pot, da bi posledično vse povezali. Da bi ga povezali, njega, pa tudi da bi povezali vso filozofsko tradicijo. Malo dalje bomo skušali pokazati, da bo motiv sinkope, torej neke določene prekinitve v kontaktu, podpisal prav vse prekinitve med najmočnejšimi tradicionalnimi miselnostmi dotika pa do tiste Nancyja. Te prekinitve ne bodo vedno očitne in lahko dosegljive. Skušali jih bomo analizirati kar se da "bližu" enih in drugih in tu bo "logika" sinkope, pod tem ali kakšnim drugim imenom, igrala odločilno vlogo...

Če tip in božanje ne znata najti mere ali postave v nekem "bolj ali manj" dotika, mogoče nimata nič skupnega z izkušnjo dotika in vsemi oblikami, ki nam jih prinaša. Treba bi bilo vse revidirati v tej leksiki, tej retoriki, in se je ne dotakniti brez neskončnega števila previdnosti.

Spomnimo se vsaj Phedona. Tu je že vse "prefigurirano". Hočem reči, da se podoba dotika tu prefigurira. Sokrat vpraša, kdaj se *psyche* dotakne (*aptetai*) resnice. Odgovor: kadar je ne zmotita ne vid ne sluh, noben užitek ali neužitek telesa. Drugače povedano, ko se je poslovila od čutnega, ko je znala dati "slovo" čutom in telesu (*khairein to soma*) in "ko, potem ko je zlomila toliko, kolikor more, vsako občevanje, vsak stik z njim (*med'aptomene*), stremljeva k realnemu" (kot tisto, kar je: *oregetai tou ontos*). *Psyche* se tako dotakne resnice, doseže aspekt, vidnost *eidosa*, tisto, kar zares je, realizira idealizirajoč, samo če se ne dotakne več dotika, se pravi telesne literarnosti in čutnega, otipljivega. A takrat, ko se dotakne s figuro, se dotakne zares (*aptetai*) resnice (J. Derrida, *Le Toucher* – Ni kaj videti, "ni 'tistega' dotika" (haptično, *techné* ali ekotehnika teles)).

Ta odlomek o prehodnem daru, če lahko tako rečemo, daru tega, kar se daje, kar daje samo sebe kot moč darovanja (= pesem kot poetičnost, poetskost, poezija), kar daje dar, se pravi pesem samo, ta odlomek o roki, ki daje nekaj roki, pesnikovi roki, ki se daje, je očitno odločilnega pomena. Odlomek enakega značaja ali enake strukture najdemo v naslednjem stavku: 'znakov ne daje in ne kaže zgolj človeška roka, temveč je človek (pesnik kot subjekt in ek-sistenca) sam znak ali znamenje'... Bolj ali manj neposredno, na bolj ali manj viden način igra roka (pesnika in filozofa) ali beseda *Hand* velikansko vlogo v vsem Heideggerjevem pojmovanju od *Sein und Zeit* naprej, predvsem v opredelitvi navzočnosti na način *Vorhandenheit* ali *Zuhandenheit*. Prvo smo prevedli v francoščino bolj ali manj ustrezno z 'obstoječ' (*étant substant*), še boljši angleški prevod pa je *presence at hand*, drugo pa z *biti pri roki*, *biti na razpolago* (*être disponible*) kakor pripomoček ali orodje, še bolje pa z *ready-to-hand*,

readiness-to-hand, saj se v angleškem prevodu ohrani roka. *Dasein* ni niti *vorhanden* niti *zuhanden*. Njegov način navzočnosti je nekaj drugega, vendar mora res imeti roko, da bi se nanašal na druge načine navzočnosti.

Heidegger v *Was heisst Denken?* kmalu po odlomku o roki večkrat nasprotuje enosmerni misli ali poti. Čeprav tu spomni, da je *Geschlecht* (se pravi pesnik, njegov rod in vrsta ... in "seksualnost" kot dejavnost – tetičnost pisave in poetskega diskurza ... in kot pesnikova = pesniška genealogija) odprt za neke vrste večpomenskost, gre naprej in nazadnje proti neki določeni enotnosti, ki je podobna tej večkratnosti. Ta enotnost ni identiteta vendar ohranja enostavnost istega celo v skrčeni obliki (J. Derrida: *La main de Heidegger*).

Sledimo Derridaju ... "Spolna diferenca mora biti na višini ontološke" ... Vsekakor govorimo pri Heideggerju o seksualni nedoločnosti, nevtralnosti in celo aseksualnosti tubiti (= pesnikove – pesniške pisave) v delu *Sein und Zeit*: "Ta nevtralnost pomeni tudi, da *Dasein* ni nobeden od dveh spolov." Pozneje bo ta beseda – *Geschlecht* – dobila, pridobila celotno polisemično bogastvo tega pojma: spol, vrsta, rod in zvrst, družina, generacija, potomstvo in korenine, skupnost, genealogija, ki pa so še vedno nedostopne, prek dvojega (*le deux*, *Zwiefalt*, se pravi *Falt* kot "guba" = pomnožena, podvojena guba, mnogoznačnost gube, ki v nemščini kot *Einfaltigkeit* pomeni tudi enostavnost, enogubnost kot preproščino), ki se nanaša le na spola, na tisto, kar označimo za spola. Prehod od *Mann* (= poeta kot subjekta) k *Dasein* (v pesmi, poeziji) pomeni (tu) prehod od moškega v nevtralnost, da mislimo – izrekamo – *Dasein* izvorno iz *da* (od) *Sein* (se pravi iz izvornosti, iz "bitnosti" poetskega izreka) in torej transcendenca, ki je *das Sein*. Če "tubit" ne pomeni "človek" (*Mensch*), potem ne označuje niti moškega in niti ženske. Nevtralnost *Dasein* je nevtralnost tudi z ozirom na razliko, aseksualna *Neutralität* v ničemer ne deseksualizira, v njej ni nobene negativnosti, se pravi *ontologische Neutralität* v smislu same seksualnosti (se pravi pesnjenja kot temeljne dejavnosti Poeta, Nietzschejevega človeka – *Mann* kot "nadčloveka" v večnem vračanju umetnosti in poezije), temveč v odnosu do razlike, do dualnosti, ki je v načelu seksualna.

Geschlecht je skupek in celota, skupnost, zbirališče, zbir (*Versammlung*), organsko občestvo, ne naturalno, ampak duhovno ... v neskončnosti napredovanja, duhovnega napredka. Gre za *la monstre*, za menjavo spola, tj. načina roda, vrste in zvrsti. Pošast(nost), *monstrum*, spačenost, izrodek, za izrojenost, za kazanje, razkrivanje, postavljanje (*montrer*). *Une monstre* (= pesem in pesniška pisava) je predmet – "kaza" (*une montre*), se pravi znamenje, ki opozarja in je v resnici brez vsakršnega smisla (*deutungslos*).

Toda: ta *monster* je on – človek? “Mi” rekanja, “mi” stavka *Ein Zeichen sind wir*, je to “mi” človeka? Gre torej za razlikovanje med človeško (= pesnikovo) roko in roko opice (= živali), se pravi roko kot prostorom seksualne želje? Roka postavlja znake, kaže, prikazuje po vsej verjetnosti zato, ker je znak človek, kot je zapisal Heidegger. *Geschlecht*, ki ga prevajamo s spolom, vrsto, generacijo, družino, s skupnostjo, genealogijo, *Geschlecht*, ki je *Versammlung* – zbor, organska skupnost (umetniške in pesniške besede) v duhovnem smislu in ki verjame v napredek duha, brez konca, v svobodi. Neskončno *nous*, ki se izliva, zveže in združuje v krogu (*Bund* in *Kreis*) te prav neskončne volje ... V tej čutni sferi vsako znamenje, vsak znak (beseda, črka, pesemska enota) lahko postane jasen, čist, jasnina, zaradi trenutnega dotika z označeno stvarjo. Vztrajam pri znaku (*Zeichen*), kajti v trenutku pridemo k znaku kot neki monstroznosti – kazanju, kazi. Roka kot prostor spolne želje, *Geschlecht* v spolnem, temeljnem razlikovanju. Roka kot monstroznost, lastna človeku – biti-bitju, kot demonstracija, prikazovanje.

Opica (= žival) na primer poseduje (le) organe za prijemanje, a za Heideggerja ne poseduje roke. Človeška roka bi bila na ta način posebna “stvar”, a ne zato, ker je ločljiv organ, ampak ker je drugačna, ker je različna (*verschieden*) od vseh organov za prijetje, klešč in krempljev, tac na primer. A prav od njih jo oddaljuje, neskončno (*unendlich*) oddaljuje brezno njene biti (*durch einen Abgrund des Wesens*). To brezno sta – v tem primeru – govor in mišljenje. Le bitje, ki govori in misli, ima lahko organ, ki ga poimenujemo za roko, in z rokovanjem opravlja ročna dela. Da se človeško roko misli iz mišljenja, jo v resnici mislimo iz govora ali jezika. V tem je dvojna vloga, dvojno “nagnjenje” te roke: znamenja in pa kazanja, ki daje in se daje, se pravi monstroznost dajanja in tega, kar se daje. Gre torej za darilo, darovanje in zdravilo (*Gift* in/ali *pharmakon*), za dajanje in za jemanje, in končno je to dejanje brez “stvari”, brez nekega predmeta.

Beseda, ki se vpisuje (*ingezeichnet*), pisana beseda, je tista, ki se tako (pri)kaže v pogledu. Beseda kot pisava je torej manualna, ročna. Stroj besedo degradira na neko sredstvo, na prenos, “transport” (*Verkehrsmittel*), tipkana beseda je v resnici kopija, *Abschrift*. Pisalni stroj zastre, prikrije bistvo pisma in pisanja in pisave, ki postane *zeichenlos*, brez znaka, brez-pomenska, se pravi da izgubi (to) roko. Roka rokuje, v njej je bistvena pripadnost, sopripadnost roke in besede ... bistvena distinkcija človeka. Saj roka kaže, demonstrira to, kar je prikrito, skrito. Kajti izvorno si pripadajo beseda – *legein* in *logos* – bit, *Schrift* kot *Handschrift*. A vedno mislimo na eno roko, ta *monster* ima eno roko. Ne le kot sam organ v telesu, v glavi

kot kiklop ... in ne le kot organ prijemanja, prijetja. Se pravi, človek nima rok, temveč je roka tista, ki zavzema, zaposедуje bistvo vsakega človeka.

V *Was heisst Denken* se Heidegger, kmalu po govoru o roki, izrazi proti enosmerni poti in spregovori, da je *Geschlecht* odprt polisemiji, pa vendar se obrne k določeni enotnosti in enosti, ki zbere množstvenost, a ne v identičnosti, v identiteto ... k enotnosti, ki vendarle ohranja enost in enakost v preprostosti (*Einfalt*), celo v obliki "gube", *Falt*. Heideggerjevo razmišljanje bo zdaj usmerjalo razmerje med "udarcem" (*Schlag* = "udarcem" pesniške besede, ki pomeni tudi rod in spolnost) in med tem, kar imenujemo *Geschlecht*. Ime *Geschlecht*: vrsta, rod in spol poimenuje dvojnost, dvogubnost in generično rodovno podvojenost (*Zwiefalt der Geschlechter*) ... a ne imenuje seksualnosti, ampak generično rodovno dvojnost spolov.

Bližina – bližnje srečanje "udarca", *Schlag*, in spola kot *Geschlecht* ni izven govorice, *Sprache*. Pesem, *Gedicht*, in pesnjenje kot *dichten*, dodatno naddoločena z idiomom misli in mišljenja, določa, zaznamuje Heideggerjevo pisavo. Mišljenje – pesnjenje sta prav tako kot *Handwerk* v nevarnosti, ogrožena kot roka, se pravi, da zdaj spregovorimo o polisemičnosti in polisemiji znamenja, *Geschleshta*, kar Derrida ločuje od tega, kar poimenuje "raztrositev", diseminacija. Torej govorimo o dobri polisemičnosti, v pesnjenju, v jeziku poezije, ki seže v višjo harmonijo (*Einklang*), v njeno edinstvo in hkrati v neko bistveno enopomenskost. V tem je gotovost (*Sicherheit*) strogosti poezije, ki jo opredeljuje zbranost nasproti slabi (in poprečni) polisemičnosti neke pesmi, ki nima svojega, edinstvenega mesta (*Ort*). Razlikujemo torej med *Dichtung* in *Gedicht*. *Gedicht* je prostor zbira, zbranosti, združitve vseh *Dichtungen*, vseh pesmi ... edinstveni izvir, ki se ne predstavlja v nobeni pesmi. Izvorni prostor ritma, pesem je *ungeschprochene* – neizgovorjena, neizgovorljiva.

S tem se pokaže edinstvenost prostora (*Ort*) te Poezije. V tem je izjava, zveza in razmerje o recipročnosti ali menjavi kot zamenjavi, izmenjavi (*Wechselbezug*), tj. vzajemnosti in povezavi med prostoritvijo (*Erörterung*), interpretacijo in pojasnilom, *Erläuterung*, razlago. *Erörterung* (od *Ort*) je situacija in so razmere, stanje, položaj, umestitev in "vkrajitev", ki določa to edinstveno, posebno mesto Poezije. Po drugi strani razlikujemo med (tem) *Erörterung* in pojasnilom (kot *Erläuterung*), razlago pesmi, poezije, da sežemo do dna, do jedra pesniške "izjave".

A Derrida v mnogih tekstih po letu 2004 (*Politike živalskosti*, *Žival ki – torej – sem*, *Žival in suveren*) spregovori o novih nemišljenih razsežnostih t. i. animalnosti, o karnofalologocentrizmu, zoopolitiki, haptocentrizmu, ki vodi k mišljenju živali, ki je *hommage* tem nečloveškim bitjem,

žrtvovanim v imenu neke civilizacije in družbene zaveze. Mislec govori torej o etiki in politiki njegove eksistence, o dekonstrukciji animalskega in animaličnega bitja. In zdaj smo spet pri pesniškem dotikanju – z *l'animalité* – z roko in tacami in kremplji, s *pharmakon* teh rok in tac, s strupom in zdravilom, ki ga vsebuje ta izraz, z “živalskostjo”, ki jo žrtvuje, v tisočletjih, civilizacijski Zahod, z žrtvovanjem neke eksistence, ki naj bi ne imela duše in substance. V magijskih, obrednih ritualih so iz živali izgnali zlo, vendar je strah, ta uročenost in to “zlo” postalo zdaj zdravilo. Žival kot *pharmakos* torej danes ne predstavlja dveh teles, biološkega in simboličnega telesa, ampak – bolj bistveno – dvojni ontološki status kot živ nosilec nujnih dobrobiti in suveren subjekt, občestven institut vseobče političnosti družbe, kot “potencialni strah” nevarnosti in zla, ki se pred njim ta družba zavaruje. Obenem pa je animalnost v temelju dobrotna, nežna, vseprisotna in zavezujoča.

Poezija je dotikanje človeške – pesnikove roke ... živalskih tac in duše, ki je “poslanost” in “dogodek” v Badioujevem pomenu, dogajanje in “prilastitev” (kot *Er-eignis*, kot *appropriation*), dejanje in dajanje pesniške pisave: kot črka, znak in znamenje telesa (*Leib*) iz – pesnikove – kože in polti. Se pravi znamenje, *semeion mega*: veliko znamenje njegove žalosti in sreče. Veliko znamenje *de l'animalité* človeške duše kot *psyche*, ki vodi roko v razkrivanju pekla in svetlih, premakljivih, mnogoznačnih zoomorfnih in antropoloških praoblik in nezavednih “form” v vrtovih Edna. Poezija = negotova ostra meja med človečnostjo in animalnostjo doživljanja in doživetja: *logique de la sensation*, se pravi logika občutja, “vsevednost”, vseprisotnost nekega občutenja, ki ni samo od pesnika kot *l'homme*, človeka, ampak prihaja od celote živega in živih bitij in rastlin in kamnov, se pravi zoomineralogije in vsakršne geografije, ki jo naseljuje pesnikova *anima* kot *vis elastica*, kot plodnost in “porojevanje” v končno in neskončno razprostorjenost Pisave. V človeško in animalično svobodo, kot osvoboditev in čista odgovornost do notranjega in do zunanjega sveta, ki ga z vsako pesmijo naseli pesnik kot *sujet barré*, se pravi hkrati omejen in vedno znova tudi še osvobojen, oseben in kozmogoničen v istem hipu, ujet v večnem arhetipičnem in “spazmičnem” trenutku, ki mu daje moč in vseobsegajoč, vsesveten praspomin, v igri zvočnih, vizualnih in slogovnih ritmov. Nebeških in peklenških ritmov, ki oblikujejo nastanek in minevanje – minljivost Poezije ... njegovo rojstvo in “zničitev”: “Ko te na koncu ulic dohitim ...”

Sam individuum jemlje seksualnost (umetniško dejavnost) za enega od svojih ciljev, z drugega vidika pa se kaže, da je sam (poet – umetnik) le privesek svoje klične plazme (= umetniškosti = večni nietzschejanski

Igri umetnikove ustvarjalnosti: umetnika kot “nadčloveka”: klična plazma *kot die ewige Wiederkehr des Gleichen*), ki ji daje na voljo svoje moči v zameno za nagrado z ugodjem, ki je umrljivi nosilec neke – morda – neumrljive substance (Freud: *Vpeljava narcizma*).

Narcis v ogledalu: Pesnik... Njegove slike in besedne zveze so trajen metaforičen privid, ki jih vodi Čas kot krut, okrutni, a vedno še pravični, vsesvetni in odrešujoči *aion*, ki sodi in presoja in kaznuje vso in vsakršno lenobo, nečimrnost, obup in žalost in žalobnost... in grešno so-odvisnost in od-sotnost... z eno (eno samo in/ali smrtno) šahovsko potezo na pladnju (šahovske) *plateie*. Umetnost je kot magična votlina (“Odpri se, Sezam”), za njim, za himnom stene z vhodom, za prividno steno pesniške podobe, je temeljna umetniška – umetnikova “stvar” kot bistvo umetnine, “stvar” pesmi na odprti skali ali ploskvi nepopisanega lista. Stvar = bistvo umetnine, ki jo išče in razišče le poet, umetnik. Bernard bi dejal, da išče zadnjo, končno sliko slik, zadnjo naslikano podobo, ki ga k njej vodi gon, nagon, “gonilo” kot *Triebfeder*, se pravi notranja (na)gonska “vzmet”, ki vodi k zadnjemu dejanju, gon (*Trieb*) po sliki slik, a mora spet spoznati, da to ni več mogoče, da ni uresničljivo, da to ni možno... in mora spet začeti znova, na začetku. Da mora pesnik znova v krog besede, kot da se nič v resnici ni zgodilo... Ponovno v *Ring der Rings*, v kačo, v *serpente*, ki grize v lastni rep, v serpentino in dvokrakasto osmico kot znamenje neskončne ponovitve, ponavljanja, lebdenja = *perpénétration*. V lebdenje poezije, ki se spet začne, da se nikoli v resnici ne konča, izpolni, dovrši.

Med prsti s svinčnikom je roka kot samosebni (vz)gib, se pravi samodejni gib, odvisen le od sebe, kot vzmet in kot gonilo, ki zdaj in vedno vodi pesnikovo roko. Ki je v resnici ta in tudi že umetnikova roka. V pregibu roke in svinčnika med prsti je erotika kot *Eros* in *Geschlecht* (vrsta, rod in spol in spolnost, genealogija), ki je dejansko seksualno gibanje, pregib in guba, pomikanje in stik z belim listom, erotični nihaj od tu do tam, od zunaj navznoter in od znotraj spet nazaj – navzven... hiperbola in tetičnost, dejavnost, erotska stava in oplodnja, zaploditev. Lebdenje, nihanje te roke v igri stikov in dotikov kot spolnost v stikanju in vtikanje te roke s svinčnikom v špranje in nabrekle gube obeljenega lista. *Yin-yang*, moško in žensko, požensveno načelo, združitev in spojitve in znova ločevanje čutnih dlak na himnu in belini “praznega” papirja. Večno prodiranje, do-tikanje, večna, nikoli dokončana penetracija, večna razcvetitev kot vdor in vdiranje in vdrte v Oko, v Pogled, v gubo prapodobe Pesmi. Oko = Pogled = umetnikov pogled v himen, v himen nepopisanega lista, Lacanova *lamela*, ki se premika kot ameba... in kot ameba preživi prav sleherno delitev, sleherni delitveni proces (na pesmi, na besede)... in

je kot libido – organ: (na)gon nesmrtnega življenja. Se pravi *macchia* – madež iz besed v obeljenem papirju in v duši, ki se razcveti v erotskem plesu podobitve in besedne Forme, ki se iztegne v prostor kot ameba (amebnost = prestopanje, delitev in lebdenje pesnika in pesniške podobe).

Pesnik kot Ž (= ženska): “edina ženska, ki jo ljubim” (Nietzsche), je zdaj obsesionallec, njena obramba je simbolična oblika “steznika”, ki brani vstop v tkanje poezije ... kot varovalka – varovanje – pred grozo samega (s) seboj. – Groza pred samim sabo je groza Niča: groza-pred-ničem, ki je v resnici groza pred lastno – maternično – *horo* (prastar izraz v grščini za prvo, in prvotno, prvinsko substancionalnost), pred maternim prostorom in “ovojem” in pred “zavržkom” v prenatalni jami (v pomenu Kristeve v *Silah groze*). Groza pred Ničem je v resnici groza pred vrnitvijo v Nič-in-smrt-pred-rojstvom, s tem, da je nič pred rojstvom le pra(*arhe*)podoba in projekcija, posnetek Niča materne “kaverne” (*labur inde*), njegova maska in mimikrija, prevara, zastrašitev; zastraševanje, po Lacanu, in nadomeščanje in travestija: kot razsrediščeni *punctum* in kot freudovska *pulzija*, ki je v zvezi z nagonom smrti. Njen rob je guba, “vbič” kot vbit in živa meja Ženske in Subjekta (ko ta nešteto krat zamenja vloge), a tudi Eksistence v celoti, ki določa (zdaj) vso tetičnost, “dejavnost”, in ves smisel, vsak vpogled v Besedo in Pisavo. Rob – živa meja poezije, njen *vbič* kot vbit(je) je dejansko meja Realnega kot bitja v “spirali brez(d) na”, *Abgrund des Wesens*, njegove prapodobe in podobe naše eksistence, ki edina proizvaja – zmore proizvajati – to, kar je v resničnosti privid in iluzija živosti, življenja.

Ta “čudotvorna roža”: *liqueur spirituelle et poetique* = večna substanca, ki je njen minljivi del zaprečeni subjekt = poet, nekakšen *minus phi*, pri-vesek in “dozdevek” te pesniške substance, privid umetniškega dela. Torej ta roža pesnika in poezije je kot Lacanova “lamela” in libido – ljubezen. V resnici je transfer – prehod, prehajanje od mojstra na učenca, iz zgodbe o umetnosti v njegovo praiizvornost in iz preteklosti v sodobnost ... Pri transferju ne moremo razumeti ničesar, če ne vemo, da je tudi posledica te ljubezni, te prisotne ljubezni, in psihoanalitiki morajo med analizo misliti tudi na to. Ta ljubezen je prisotna na različne načine, toda naj se je spomnijo vsaj, ko je tu, ko je opazna. Prav v funkciji te, recimo ji realne ljubezni, se vzpostavi to, kar je osrednje vprašanje transferja, tisto, ki si ga zastavlja subjekt v zvezi z *agalmo*, in sicer, kar mu manjka, kajti prav s tem mankom ljubi.

Kako je objekt identifikacije lahko tudi objekt ljubezni? Naj le metaforično izruje ljubimca (*l'amant*), če uporabimo srednjeveški in tradicionalni izraz, saj se predstavlja pod takim statusom, statusom ljubezni vrednega

(*l'amable*), *érôméos*, da bi iz njega napravil *érastès*, subjekt manka, tega, s čimer se konstituira ravno v ljubezni. To je tisto, kar mu daje, če lahko rečem, instrument ljubezni, vsaj če, pa se spet vračamo na to, ljubimo, če smo ljubeči, s tem, česar nimamo (Lacan: *Sinthome*).