
IGRE STRANACA

Julija Kristeva
u utopijskoj perspektivi

MIGLENA NIKOLČINA

Sa engleskog prevela Slavica Miletić

Pored istraživanja različitih vidova problema "materinskog" u jeziku, Julija Kristeva bavi se i problemom "oca". Međutim, tu nije reč o simboličkom ocu nego o jednoj formaciji imaginarnog: o "imaginarnom ocu". Imaginarni otac je fantazam o ocu koji može da voli kao majka. Upravo izostankom (ideje) oca koji voli, a ne, kao što se ponekad tvrdi, odsustvom strogog nepopustljivog patrijarha, može se, po Kristevoj, objasniti kriza moderne duše. Intelektualno izveden iz Hegela, Frojda i Lakana, a imaginativno iz (nostalgičnog) presađivanja materinske aure Istočne pravoslavne crkve pod prazno nebo moderne duše,¹ pojam imaginarnog oca usmerava neke postojeće utopijske osobine pisanja Julije Kristeve tražeći od nas da ponovo posetimo Narcisova jezerca da bismo se zagledali u sliku, ali oslobođeni Narcisovih iluzija i sa izoštrenom sveću o nestalnosti slike – i o pravoj prirodi svoje ljubavi prema krivotvorenom, prema sablasnoj ljupkosti sopstvenih tvorevina koje su nekad proizvele prostor zapadne psihe, a danas bi, po Kristevoj, mogle postati zalag jednog novog čovečanstva.

U imaginarnom – materinskom – ocu odjekuje Šile-rova odbrana "puke pojave". On je jamac ludičkog stupanja u edipovski trougao i priprema pozornicu za po-

¹ O sličnosti između imaginarnog oca i Istočnoppravoslavnog trojstva videti poglavlje o Dostojevskom u *Crnom suncu (Black Sun)*. Ta problematika može se pratiti unazad do suprotnosti koju Kristeva povlači između Belinija i Leonarda – između pokorene "jouissante" kulture Istoka i pobedničke tehnokratske kulture Zapada – u "Motherhood According to Giovanni Bellini." Videti moj ogleđ "The Lost Territory".

stajanje subjekta: subjekta kao igre raznih Ja (*jeu de jes*), kao njihovog kockanja ili kao Ja-kocki kako ću ga ovde zvati. Ukratko, imaginarni otac obećava estetski spas kroz vrline izgledanja i tako omogućuje ključnu transformaciju nagona u nešto što bi se moglo definisati, u svetlosti Šilerovog *Spieltrieb*-a, kao "nagoni za igrom" ili kao kockarski nagoni. Kroz ovaj utopijski odjek u kojem je očuvan Frojdiv naglasak na nagonima, ali koji, od konceptualizacije *chore* u radovima Kristeve, insistira na pogubnoj kreativnosti jednog "nerealnog" teatarskog i protejskog "Ja" u kandžama neprestane krize, teorija Kristeve evocira ludičke vizije Šilerovog pedagoškog i estetskog utopizma.

Te vizije su izgrađene kao utočište od praznine i ludila, a ne od tlačenja oslabljenog superega. Pozivajući se na preobražaj nagona u nagon za igrom, i simboličkog oca u imaginarnog *pater-a ludi*, one se opiru kako poststrukturalističkom fatalizmu jezika koji nas ispisuje bez ostatka, tako i "eshatološko-senzualističkim" vizijama pomirenja poniklim u Frankfurtskoj školi² – poštovanju prirode koje nas vraća nama samima. Tuđa strogim i asketskim tendencijama koje je stoička misao unela u zapadnu kulturu (i koje su na kraju privukle Fukoa) i, kao što će-

mo ubrzo videti, otvorena i interaktivna, a ne zatvorena u prosvetenu autarhiju duše, utopija Julije Kristeve produžava svoje tenzije i svoje neodlučive prostore kroz aspekte ludičke pedagoške tehnike: jedne metode samoizgrađivanja koja zahteva strogost igre. To je utopija samooblikovanja koje se shvata kao disciplina igre. Jednom reči, kao problematizovano spasavanje estetike.

OEUVRE

Ono što *Spieltriebe* proizvodi nije "oeuvre" već jedno "Ja" – "Ja" postavljeno ispred ili, tačnije iza "oeuvre-a". Interesovanje Kristeve za subjekt – a ne za delo – kao proizvod *Spieltriebe*-a i žižu utopijskog obećanja srodno je Šilerovoj estetskoj pedagogiji, iako su, naravno, njena rešenja veoma udaljena od njegovog (sentimentalnog ili naivnog?) ideala "celovitog čoveka". Sam Šiler, reklo bi se, posmatra umetničko delo kao samo delimično približavanje i "visoku aproksimaciju" (*Aesthetic Education* 153) svom idealu estetske celovitosti. Kao istovremeno "Ništa" i stanje "Najviše stvarnosti" – paradoks koji će odjeknuti kod Adorna³ – "estetski model psihe" (*Aesthetic Education* 151) jeste ono što je zaista važno; teorija Julije Kristeve opravdava upravo jedno takvo shvatanje umetničkog

110

2. Albrecht Velmer opisuje Adornovu estetiku kao nešto što se približava "Šopenhauerovoj eshatološkoj i senzualističkoj modulaciji" (Wellmer 11).

3. U svojoj raspravi o Beketovom komadu *Kraj partije* Adorno primećuje da se "spokojstvo ništavila i spokojstvo pomirenja ne mogu razlikovati jedno od drugog" (Adorno 150).

dela kao medijuma koji najavljuje i oslobađa utopijsko viđenje subjekta.

Interesovanje za proces koji proizvodi psihu i subjekt vodi Kristevu ka proučavanju umetničkog dela, ka problemu *je de jeu* – ludičkog Ja. Kao u situaciji transfera kad analitičar i analizant stupaju u diskurs koji je, zapravo, isto što i proizvodnja "literature" i "ljubavi", ali čiji se cilj nalazi izvan umetničkog i ljubavnog poduhvata, umetničko delo – uzgred, uvek "delo u nastajanju" – nije predmet ispitivanja kao zamrznuti asortiman simptoma abnormalnosti kreativnog subjekta koji kuluči iza njega, već kao pogubna transsubjektivna laboratorija koja, pre svega, uspostavlja sam subjekt.

Taj pomak u prvenstvu zamagljuje granicu između umetnosti i života kroz dvostruko kretanje u kojem delo – *oeuvre* – biva analitički destabilizovano u umetničku praksu, a postajanje subjekta se isporučuje kao estetski događaj. Kristeva uspostavlja prvenstvo umetnosti i umetnika gestom koji izjednačuje umetnost sa procesom uobličavanja subjekta. Rezultat nije nestajanje subjekta već insistiranje na njegovoj sposobnosti ponovnog rađanja. Nije tu posredi ni nestajanje estetskog, već pre pokušaj da se ono iskupi, možda na alegoričan način. Stoga možemo govoriti o ludičkoj podlozi na kojoj se pojavljuje "Ja", pokazujući da u uobličavanju subjekta postoji svrhovitost bez svrhe i da, sa ublažavanjem moralne strogosti krutog superega koji od nas nemilosrdno zahteva da

budemo ili da budemo jedna stvar a ne neka druga, sam subjekt počinje da učestvuje u domišljatoj strategiji: igra Ja, *jeu de je*. Jedno takvo "Ja" i samo je delo u nastajanju, figurativan niz transformacija, potencijalna beskonačnost maski. Delo – *oeuvre* – jeste sam umetnik.

AZ-HAR

Ili, drugim rečima, Ja je hazard, *un hasard*, to jest rizik i igra, igra na sreću i rizik kockanja. U svojoj uobičajenoj upotrebi, *der Spieltrieb*, reč zbog koje su ponekad prebacivali Šileru, označava strast za kockanjem. U Malarmeovoj pesmi *Un coup de dés*, na koju se oslanja teza Julije Kristeve *Revolucija u poetskom jeziku* i na koju se Kristeva često poziva u svom kasnijem radu, kaže nam se da "*Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*". Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj (fr. *hasard*). Ili, možda, bacanje kocki nikad neće ukinuti rizik (eng. *hazard*). Treba obratiti pažnju na to da francusko *hasard* (slučaj), kao i englesko *hazard* (rizik, opasnost) i bugarsko *хазарти* (kockanje) dolaze od arapske reči za "kocku" ili "igru s kockama" – *az-zahr*. Baciti kocke ne znači doslovno ih baciti, već upotrebiti ih kao kocke, potvrditi ih kao *az-zahr*: ukratko, kockati se. Prema tome, "bacanje kocki nikad neće ukinuti kockanje" (*hazard*). Čin kockanja ne ukida kockanje; igranje sa slučajem ne ukida slučaj. Ono ga ostvaruje. Francuski izgovor reči *hasard*, podseća na bugarsko *az-zar*, što doslovno znači "Ja-kocke". *Un coup de ds jama-*

is n'abolira le az-zar. Bacanje kocki nikad neće ukinuti Ja-kocke: *le jeu-dés (des jes)*. *Der Spieltrieb* pokreće Ja-kocke, oprobavanje sreće ne ukida Ja. Ja umire (*dies*) ali kao Ja-kocke (politopijskih Ja) ono stavlja na kocku svoju paranoidnu numeričku beskonačnost kroz smrt *coup de dés* između rizika od brodoloma i većitih okolnosti verovatnih konstelacija.

NUŽAN OPREZ

Kockanje Ja nije nužno razlog za slavlje već pre nastojanje da se iz brodoloma izmami obećanje (konstelacija). *Ništa se neće steći na tom stecištu*, da još jednom citiramo Malarmeovu pesmu, *osim, možda, sticaja okolnosti (konstelacije)*. Čuveno rasparčavanje kartezijanskog subjekta (u "subjekt-pozicije" i "autor-subjekte", "sada oličene u... preovlađujućim disciplin-skim mehanizmima" (Butler, xiii), koje očigledno stavlja tačku na nasilje kojim se uspostavlja jedinstveno sopstvo, počinje, na kraju krajeva, kao nasilje novog tehnološkog porotka koji iziskuje deobu subjekta na nekomunikabilne funkcije. Šiler je tu video jedan problem kojeg se možda treba prisetiti: naime, ako je jedinstveni subjekt istorijska pojava (i u tom smislu "fikcija"), i njegovo savremeno decentralizovanje je istorijska pojava. Ukidanje kartezijanskog Ja, po sebi i za sebe, teško se može opisati kao srećno nalaženje "istine" subjekta ili kao jemstvo nemogućnosti vrlog novog sveta. Otuda izvesna neodređenost u stavu Kristeve: s jedne strane, postoji nemir subjekta koji se odupire

zatvaranju; s druge strane, međutim, postoje kolaps zapadnog psihičkog prostora i njegove posledice. Estetizacija subjekta u delu Julije Kristeve potiče iz pozivanja rasparčanih sopstava u viziju ludičke slobode, to jest, slobode s pravilima, one slobode koja se istovremeno odupire neupitnom modelu tehnološke korisnosti i čarima konačnih odgovora.

Ipak, delo Kristeve sve jasnije svedoči o problematičnosti tog pozivanja. Nastojanje da se utopijskom estetskom životu nametne fragmentacija podseća na Benjaminove refleksije o baroku kao očekivanju da se iz gomilanja fragmenata pojavi čudo, i o alegoriji kao životu neumitnog propadanja, obliku koji dostiže svoje savršenstvo u ruševini (Benjamin 178). Takav život je nalik na život mrtvacu čiji nokti rastu, to jest čija mrtvoća raste (Benjamin 218). A ipak, Benjaminova alegorija, ta turobna verzija Šilerove sentimentalnosti, nije potpuno lišena nade jer, kaže Benjamin, "na drugom kraju svog širokog luka /alegorična refleksija/ vraća se da bi se iskupila" (232). Dakle, barokno iskupljenje kroz ruševinu kao formu podrazumeva da "jedan pogled na svet može uistinu biti pogled na svet samo ako nastoji da iskupi prethodni pogled na svet... To znači da se biće novog pogleda na svet razvija kao oblik života samo kroz smrt prethodnog pogleda na svet" (Angelova).

Estetizacija subjekta kao odgovor na neizbežnu fragmentaciju može se, prema tome,

videti kao pokušaj spasavanja umetnikovog umirućeg pogleda na svet. U svojoj politopiji, subjekt Kristeve nastanjuje ruševine kartezijanskog ega; u svojoj estetskoj razdraganosti, on nastanjuje uništenje umetnika i, još dalje, aristokratskog ideala koji je odbio da razdvoji profesiju od života, rad od igre i privatno od javnog.⁴ U tom smislu, ludički subjekt Kristeve ocrtava Benjaminov paradoksalni luk iskupljenja i, poput ruševine kao forme "mora da igra dvostruku ulogu umiranja kao življenja" (Angelova). Ukratko, on je alegoričan.

Takva je i transferska ljubav, "nova ljubavna priča" koja stupa u žižu interesovanja Kristeve kao dvosmisleni spasilac galantne i romantične ljubavi. Način na koji Kristeva govori o ljubavi karakterističan je za utopijska nastojanja da se iz života ruševina (noktiju leša koji nastavljaju da rastu) iskuje "regulativni princip nade" (Benhabib 229). Ljubav je, kao što znamo, Šilerov savršen primer estetske razdraganosti naspram jednostrane ozbiljnosti nagona i poštovanja. Ipak, u projektu Kristeve postoji jedan paradoks: naime, on počiva na povećavanju ozbiljnosti koja je pretvorila ljubav (različitu od seksa) u profesiju. To jest, analitička ljubav na koju se ugleda transferska ljubav jeste plaćena ljubav koja nudi razgovor i razumevanje kao

novu robu. Stoga ne treba da nas čudi što "za razliku od Frojdovih pacijenata /moderni/granični slučaj govori o Erosu i snovima Agape" (Tl 50). Analizant plaća da bi bio slušan – i "voljen". Da bi bio voljen "pravično" i "lucidno". "Ja te volim, ni ja tebe." Dakle, utopijsku perspektivu koja prolazi kroz teoriju Kristeve treba shvatiti kao pogubno "odlepljenu" od sopstvenog sumnjivog naličja na isti način na koji je razdraganost oslobođeni politopijski subjekt odvojen od svog dvojnika proizvođača (*homo faber*) ili na koji je transferska ljubav odvojena od analitičke stvarnosti kao "nova ljubavna priča". U tim okolnostima, utopija može biti zamisliva samo zahvaljujući prekomernosti koju Šiler pominje kao izvor i nadu svake razdraganosti – ali ta prekomernost neodvojiva je od svog "umiranja". Utopija je – kako Kristeva nekonkluzivno zaključuje – sredstvo, a ne cilj (*Strangers* 117). Ona ima smisla samo u spoju sa svetom sopstvenog propadanja.

L'ÉTRANGRE ABOLIE

Odlučno *n'abolira* – neće ukinuti – koje u Malarmeovoj pesmi dolazi neposredno iza *folie* ocrtava, po našem translingvističkom тумачenju *Revolucije u poetskom jeziku* Julije Kristeve, paranoičnu izvesnost višestraničnog

4 Izvršna studija Domne Stenton *Aristokrata kao umetnost* (*Aristocrat as Art*) istražuje istorijske parametre te pojave. Kristeva se poziva na delo Stentonove i na vezu između ludičkog subjekta i njegovih umetničkih i aristokratskih prethodnika u *TL* 194.

Ja-kocki koja kockanjem ne može biti ukinuta već samo potvrđena: izvesnost da će majka uvek biti sa nama, pevajući i radujući se jeziku (kao imaginarni otac). Ta izvesnost – negacija gubitka – prati naš pristanak na konstitucionalno izgnanstvo i beskućni život značenja. "Izgubio sam najvažniji objekt, a to je, u krajnjoj liniji, moja majka": to nam, izgleda, saopštava govorno biće. "Ali, ne, ponovo sam je našao u znacima, ili tačnije, pošto sam pristao da je izgubim nisam je izgubio (to jest, negacija), mogu da je povratim u jeziku" (BS 43). Melanholija počinje sa poricanjem te negacije: "Nisam je ne (*sic!*) izgubio, ona se ne može vratiti, reči ne pomažu." Međutim na drugom kraju melanholičnog kolapsa značenja javlja se izvesna zbunjenost koju možemo otpisati kao prokockavanje negacije. "Jesam li nešto izgubio? Ne sećam se."⁵

Reč *abolie* koju koristi Malarme pojavljuje se još jednom u sličnim okolnostima u delu Kristeve. Kao i u slučaju *Un coup de ds*, reč se pojavljuje u pesmi koju Kristeva navodi u celini kao stožer svoje knjige *Crno sunce*: to je Nervalova pesma "El Desdichado"; reč je o situaciji koju sam na drugim mestima (*Žalog, Izgubljena teritorija*) opisala kao ogledanje teoretičarke i njenog pesnika-brata u ogledalu i njihovo udvajanje. Međutim, Nervalova upotreba te reči drukčija je od Malarmeove.

Ta upotreba ima sopstvenu književnu povest u kojoj se pojavljuju i Nerval i Malarme. Po jednom ogledu o Nervalovoj pesmi "El Desdichado", reč *abolir* ušla je u modu zahvaljujući hipnotičkom aliterativnom spoju u kojem je on koristi, što objašnjava činjenicu da joj je Malarme pribegao šest puta u svojoj poeziji (BS 150). Kristeva pominje Malarme kao naslednika "El Desdichado"-ve (Razbaštinjeni) retke i muzički upečatljive reči. Međutim, u njenim delima Nervalova upotreba te reči, protumačena kao deo anagrama njegove nostalgije za izgubljenom teritorijom, dobija veći značaj od Malarmeove.

U još jednom odjeku Malarmeovog teksta, Kristeva (BS 155) pominje reč *la folie* (prevedenu kao "ludilo") iz Nervalove pesme – iako je *folie* reč koju koristi Malarme, a ne Nerval. Ali, tu ludilo, prožeto bolom imaginarne uspomene, ima različit obim koji ukazuje na formu i okolnosti tog *abolir*: kod Malarme je reč negativna, kod Nervalova pozitivna; kod Malarme je u budućem vremenu, kod Nervalova u prošlom participiju; kod Malarme joj prethodi reč *folie*, kod Nervalova se rimuje sa *melancolie*. *N'abolira* je postalo *abolie*; neće ukinuti je postalo ukinuto; ono čije se zbivanje poricalo u budućnosti postalo je svršen čin u prošlosti; konstelacije slučaja smrvile su se kao srušene kule gubitka; smeli i incestuozno blaženi *hasard* (*az-zar, az-zahr, Ja-kocke, kockanje*) preobrazio se u samou-

5 O ovoj pojavi raspravlja Andre Green, *Le Travail du negatif*, Minuit, Pariz, 1993.

bilačko pozorište *El Desdichado*-a (mrtvaca, onog koji "ne diše" – na bugarskom *bezdichanen*); a ludilo je prikazano kao melanholija.

Jednom reči, kao bol. *Abolie* – *a-bolie* – *a болу* – ali boli. U bugarskom se medeni francuski particip akustički podudara sa vrlo prisutnim i verbalnim značenjem bola koji nema jasno poreklo, koji nema subjekt ni objekt. Ovaj dvojezični niz zvukova sa svojom zamršenom kockarskom povešću, koji istovremeno govori o ukinutoj prošlosti i neuništivom pratećem bolu, zapravo je mala parabola, možda suviše umivena, o načinima na koje maternji jezik upisuje svoje transverzalne poruke. Ipak, u prostoj simultanosti njegove dvostrukosti, u ukidanju skrivenog jezik upotrebom reči koja označava aboliciju, nalazimo i upozorenje da maternji jezik, bol zbog gubitka, i sa svim tim, čudno skriveno lice Narcisa na mestu odakle dolaze suze mogu na kraju takođe nestati; to *r aieč* može biti... *abolie*. Na drugom kraju obrnutog traganja za majkom, pokreta koji je gubi u samom nastojanju da joj uđe u trag, to jest na drugom kraju hoda kroz druge jezike i metajezičke, koji treba da nas obešteti za konstitucionalno ubistvo majke, na samoj ivici tih strategija pomalja se uspeli matricid, posednik – koji ne diše – mrtvog gospodarenja nad jezicima. Jednom reči, mašina. Ili, kako je to Kristeva označila – poliglota.

TOTALNI JEZICI, NESAMERLJIVI JEZICI

Vavilonska knjiga, po Borhesovoj *Vavilonskoj biblioteci*, može se čitati na *n* različitih načina i svaki put će ponuditi sasvim drukčiju, ali uvek suvislu poruku. Kao ekstreman primer Sosirove proizvoljnosti znaka koji otvara svoje stranice monadskim svetovima, uzajamno neprozirnim ali ipak konvergentnim zahvaljujući njihovim neobjašnjivo identičnim scenarijima, Vavilonska knjiga projektuje svoju nepromenljivu materijalnu podlogu u univerzume različitih jezika, značeći različite stvari i pri tom ničim ne ukazujući na svoje nevidljive potencijale. Kao bibliotekareva parabola o tome kako delimo jezik, Vavilonska knjiga pokazuje spektralnu veštinu tumačenja i otevljuje matematičarevu veru u izomorfizam i anticipirana značenja. "Ti koji me čitaš, jesi li siguran da razumeš moj jezik?" (Borhes 79)⁶ pita bibliotekar. Naime, čak i ako nam je igra zajednička, ko može da potvrdi da je to jedna ista igra?

Međutim, da je Vavilonsku knjigu otvorio divljak iz Knehtove pesme "Azbuke" (u romanu Hermana Hesea *Igra staklenih perli* – navodimo ambicioznog modernističkog majstora kao protivtežu pritajenom postmodernom manevrisanju) ne bi se pojavilo ovo ili ono značenje već bi, zapravo, A i B iskočili sa stranica kao "čovjek i zver,/ kao palacavi jezici ili ruke ili noge ili oči" i ispoljili takvu

6. Činjenica da reči u borhesovskoj knjizi imaju različite "vrednosti" upućuje, svakako, ka Sosiru, ali i ka njihovoj matematičkoj prirodi.

bujnost opasne vitalnosti da bi prestravljeni divljak – koji nema pojma o čitaočevim i matematičarevim igrama jer ovaploćuje ludičku nevičnost koja ga ovde i definiše kao "divljaka" – smesta spalio knjigu.

Spaljivanje objedinjuje raspršivanje značenja, *n* kodova stapaju se u plamenu. Druga krajnost je okupljanje tih raspršenih značenja u viziji totalnog jezika. U Heseovoj *Igri staklenih perli*, Knehtov život koji pripoveda anonimni biograf prate tri verzije koje je napisao sam Kneht. Ta tri života funkcionišu kao Knehtove alternativne biografije, a njegov život *a fortiori* postaje za njegovog biografu (na isti način na koji roman kao celina to postaje za svog autora) vežba istog reda kojem pripada pisanje životopisa pripisanih Knehtu: to jest, vežba u nastanjivanju drugih mesta, drugih vremena, drugih Ja. Učesnici u *Igri staklenih perli* su, sa ovog staništa, igrači Ja-kocki: oni čitavo kulturno polje posmatraju kao rezervoar mnoštva biografija.

Ali, to ima svoju cenu. Knjiške reinkarnacije učesnika u *Igri staklenih perli* napravljene su u duhu svečanog iščekivanja u autoritativnim figurama. Igra, postavljena izvan granica sećanja na gubitak, zahteva odustajanje od svake umetničke produktivnosti. Nikakvoj kreativnosti – nikakvoj prirodi – nikakvim telima – naravno, nikakvim ženama – nema mesta u ovoj *Igri*. Ono što je u njoj ludičko – pored njene vrcave beskorisnosti – jeste čuvanje strogog, kruto hijerarhijskog asket-

skog autoriteta koji svoju legitimnost više ne može da nađe u nečem izvan sebe, već mora da se osloni na samodovoljnost nagona igrača za *Igrom*, na njihov *Spieltrieb*. Igrači se, dakle, igraju onih koji nemaju majku, već samo oca koji ih pokorava svojim apsolutnim i nemilosrdnim pravilima: jednom rečju, oni se igraju, mada ne bez teškoća, sopstvene ne-kreativnosti.

Tu krajnju strogost diktira Heseovo rešenje problema poliglosije kroz realizaciju Humboltovog ideala totalnog jezika koji može da objedini sve jezičke igre u jednoj jedinjoj *Igri*. Kao kakva prozirna Vavilonska kula, *hybris* *Igre* iziskuje potpuno pokoravanje. Da bi obrnula tok bujanja jezika i omogućila njihovo okupljanje u jedinstven kod, a da pri tom ne bi skliznula u paradoks Borhesove knjige koja se raspada upravo u trenutku kad se učini da je sve objedinila, *Igra* mora da zahteva manastirsku strogost od monaškog bratstva svojih učesnika. Ta neumoljiva strogost održava totalizujuće kretanje *Igre*: bilo šta telesno, kreativno ili pobunjeničko, bilo šta "semiotičko" uzdrimalo bi njeno zajedničko objedinjeno značenje.

Bestelesnost Heseovih igrača pokazuje da je totalni jezik suprotstavljen ne samo "priznavanju heteromorfne prirode jezičkih igara" (Lyotard 66), već i područjima lokalnih naracija. On je suprotstavljen i divljakovim A i B koji tako opasno skaču ili, tačnije, on ostavlja iza sebe zagonetku tela poliglote.

TELO POLIGLOTE

Kao jedan zaboravni, anestetizirani *El Desdichado*, poliglota oličava autonomiju maske: njenu neopozivu zamrznutu artificijelnost. Ako je sudbina govornog bića da nema majku – ako je matricid nužan uslov za pristizanje subjekta – poliglota nudi jalovost savršenstva. On je, dakle, onaj koji je uspešno izgubio majku, onaj koji posvedočuje da je moguć gubitak bez ostatka.

Pošto je potpuno bez majke, poliglota nema telo. On je nalik Borhesovoj Vavilonskoj knjizi: on je zapravo šifra disparatnog mnoštva jezika koja dokazuje Sosirovo tvrđenje o proizvoljnosti znaka. Mogli bismo reći da je poliglota sam znak te proizvoljnosti. Kristeva izražava sumnju u Jakobsonovo čuveno tvrđenje da on govori ruski na petnaest jezika: to prisustvo "maternjeg jezika" kao entelehije iza poliglot-ske prevrtljivosti je, po Kristevoj, uvek problematično. Ako sam onaj koji je *suis*, moje telo će biti raspršeno duž mnogih fonetskih skala: "narativno jedinstvo" o kojem Sejla Benhabib govori kao o onome što uspostavlja identitet sopstva (Benhabib 5) nije dovoljno da otelovi subjekt: pitanje je šta čini narativno jedinstvo (ili, uostalom, narativnu fragmentaciju) *mojim*? Naspram naracije telo stoji upravo u neprevodivim vezama koje dovode u pitanje proizvoljnost znaka: imam telo ako jezik u kojem kažem "Ja" ima telo za mene. Ukoliko postoji za mene, telo je, dakle, ili jezik kao negacija gubitka (falusna majka, imaginarni otac) – od samog početka udvajanje u kojem drugo telo raste unutar moga da bi ga zagrlilo i potvrdilo njegovo biće – ili praznina, zapanjena praznina ("Jesam li nešto izgubio?").

Poliglosija ne iziskuje totalni jezik već telo: to se vidi i u *Igri staklenih perli* gde nas traganje za totalnim jezikom na kraju odvodi do mladog nagog Titovog tela. Lakanovom mitu o skoku u ogledalo, mitu Kristeve o skoku semiotičke pokretljivosti u jezik, poliglota dodaje svoju parabolu o maski koja traži otelovljenje: obrnuta situacija od parabole o majci koja je izgubljena time što je ponovo nađena. Sada bekstvo od majke, najzad uspešno, otkriva majku na samom horizontu značenja kao nadu u novu inkarnaciju.

UTOPIJSKA PROCEDURA #I:

VANJEZIČKI REGISTAR

Nada je u jednom telu, telu poliglote sačinjenom od nepobedivog značenja fragmenata (Benjamin 208), nezainteresovanom za čari apsolutnog jezika. Između smeha i plača, ovo telo izbija iz vanjezičkog registra – semiotika poliglote. Tu se jezici više stapaju i razmenjuju energije nego što se prevode – tj. nego što vode negde drugde (*traducere*). Oni se stapaju i sudaraju u simultanim transformacijama ortografije, zvuka i ritma. U riziku, hazardu, *hasard*-u, *az-zahr*-u alhemijske transmutacije, transmutacije reči u majku gde se

najgorča reč, marah
još gorča reč, mar
tope, stapaju i spajaju
i menjaju i preinačuju,
mer, mere, mre
mater, Maia, Mary...

H.D. Trilogija

UTOPIJSKA PROCEDURA #2:

TAT TVAM ASI

Ako u Lakanovom stadijumu ogledala nalazim "sebe" kao "drugog" u slici koju mi je predao drugi, Kristeva ponavlja pitanje kako, u tom slučaju, nalazim drugog? I dodaje da ga nalazim u strancu koji ja, prema tome, moram da ostanem. Ako sam ja drugi, stranac je upravo ja sam. Na petlji *tat vam asi*, ja sam drugi, a drugi je ja samo u meri u kojoj smo stranci sami sebi, u meri u kojoj ne umanjujemo svoju stranost i svoje unutrašnje izgnanstvo. Kako to kaže Benhabib "drugost drugog je onaj momenat ironije, naličja i izokretanja s kojim moramo da živimo" (Benhabib 256). Komunikacija (i zajednica) jeste priznanje – lucidnosti – stranstva. Čak i ako su jezičke igre nesvodivo heteromorfne, ono o čemu se ne može govoriti ocrtava naš zajednički horizont. Kristeva ispituje stranost kao nešto što delimo s drugima – stranost kao univerzalnu crtu i kao kamen temeljac univerzalnosti u (utopijskom) svetu bez granica – i to njeno ispitivanje vodi nas u asimboliju kao onaj ostatak "univerzalne stranosti" čije priznavanje će omogućiti toleranciju "mnogostrukih logika, govora i egzistencija".

JEZIK I NAIVNOST

U osvit novog poliglotskog i kosmopolitskog sveta krvnička Klitemnestrina deca, koju je Eshil razrešio krivice, a Sofokle prikazao kao besprekorne pravednike, vraćaju se sa Euri-

pidom da bace još jedan pogled na majčino mrtvo telo. Tu otkrivaju da je Apolon, koji ih je naveo da izvrše ubistvo i koji je nakon toga pevao o mutnoj pravdi iako ih je nagnao u očigledno zlo (*Elektra* 1189-1191) ne može više uspešno da obavlja svoju tradicionalnu funkciju pročišćenja od krvoprolića. On sam, sa svojim besmislenim i gromkim govorima, deli krivicu (*Elektra* 1302). Čim se ogoli njegova besmislena brutalnost, pročišćenje – davanje smisla užasu – više nije u Apolonovoj nadležnosti. Na granici poliglosije alegorija se vraća da zatraži novo značenje na drugoj strani majčine smrti.

S neizvesnošću pravde i očiglednosti zla nadomak ruke, polilog Kristeve nudi svoj zalog ne apsolutne istine već "malo više istine" (*DL ix*): govorno biće je konstituisano kao izgnanstvo u jeziku, a ipak upravo iz perspektive stranosti, eks-pozicioniranja u pogledu značenja, pomalja se utopija sveta bez granica koji je načinjen kao poliglotska zajednica. Izgnanstvo iz jezika. Na vanjezičkoj putanji ka telu. Vraćajući se Šilerovom paradoksu, možemo li reći da je jezik u toj meri dospao u žižu rasprava ovog veka zato što smo izgubili naivno jedinstvo s njim? Naivan pesnik – to je nešto što je Šiler dobro znao – ujedinjen je s prirodom, ali to trenutno i neposredno povlači da je on jedno s jezikom, da je on ljudsko biće kao jezik. S drugim razdvajanjem, onim koje nas je pretvorilo u pohlepne izučavaoce jezika na isti način na koji su Šilerovi savremenici bili strasni ljubitelji prirode, poliglota Kristeve pojavljuje se kao oličenje

nove vrste, kao gospodarica jezika koja nikad ne prebiva u njima. Sentimentalnost postaje čežnja za jezikom (ne želja "u" kao u *Želji u jeziku* Kristeve, već želja "za" kao u njenom predgovoru knjizi (*DL ix*). Ona postaje čežnja za naivnošću koja govori. Katapultirana iz očeve glave u otvorene prostore Uranije, je li ona još jedna šilerovska beskonačnost koju moramo da iscrtamo pre nego što predvidimo okupljanje – sastanak sa naivnošću koja govo-

ri, koja ne izgovara svoju čežnju za govorom? Ako se ono mora predvideti izvan ovog širokog luka koji se većito vraća.

MIGLENA NIKOLCHINA profesor je na odseku za teoriju književnosti Univerziteta u Sofiji. Objavila je (na bugarskom) *Utopijsko ljudsko biće* (Eseji o transhumanizaciji) (1992) i *Žnačenje i matricid: čitanje Vulfove preko Kristeve* (1997). Objavila je i knjige poezije i kratkih priča.