

Nenad IVIĆ (Zagreb)

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

nivic@ffzg.hr

IŠČAŠENA ČUDOVIŠTA ILI TEORIJSKO UHO

Izviđački izlet u egolaliju ili egologiju, članak nudi analizu invencije ja (ego) u tri teksta: fragmentu dnevnika Victora Hugoa Choses vues 1870–1885 (Stvari viđene 1870–1885), Liedu Gustava Mahlera *Rewelge* (Budnica), autobiografskoj kronici Carlosa Fuentesa *Diana o la cazadora solitaria* (Diana ili samotna lovkinja). Analiza je usredotočena na koncept Diane (budnice) i istražuje spektralna obilježja egoloških tekstova u njihovom odnosu prema slikama opisanim ili proizvedenim tekstom te glazbi, kao pratnji teksta ili opisanoj u tekstu.

Ključne riječi: *invencija, spektralnost, pisanje, glazba, dnevnik, autobiografija, ego, labirint, čudovište, Victor Hugo, Gustav Mahler, Carlos Fuentes*

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

„Dugo sam svoje pero smatrao mačem; sad sam upoznao našu nemoć. Nije važno: pravim i praviti ću knjige; treba ih; to ipak služi nečemu. Kultura ne spašava ništa i nikoga; ne opravdava. Ali ona je čovjekov proizvod, on se u njoj projicira, prepoznaje; jedino mu to kritičko ogledalo nudi njegovu sliku“ (Sartre 1964: 211). Pero, perjanica, viteštvo, kultura mača i mač kulture: „politika invencije [...] je uvijek *istodobno* politika kulture i politika ratovanja“ (Derrida 1998: 21–22).

„Volim i pišem u cilju prolazne pobjede nad ogromnom i moćnom zalihom onoga što jest tamo i ne očituje se... Znam da je trijumf kratkotrajan. Zauzvrat, ostavlja mi moju vlastitu zalihu nepobjedivom, da učinim nešto – u ovom času – što ne sliči ostatku naših života. Mašta i riječ mi naznačuju da, kako bi mašta izrekla i riječ izmaštala, roman ne treba biti čitan onako kako je napisan. Taj je uvjet posebno riskantan u autobiografskoj kronici. Pisac mora

gomilati varijacije na izabranu temu, umnažati izbore čitatelja i varati stil stilom samim, kroz stalne preinake žanra i distance.

To postaje vrhunski zahtjev kad je protagonist filmska glumica. Diana Soren.“ (Fuentes 2006: 12)

Na početku teksta učiniti nešto što ne sliči ostatku naših života: opet na početku sredine koja je istodobno pri kraju teksta: „Pogledam je, zamislim se, i kažem si da treba nešto učiniti što ne sliči ostatku našeg života“ (Fuentes 2006: 177). Ostatak našeg života, *resto de nuestra vida*, u ostatku naših života, *resto de nuestras vidas*: „to je uvijek previše, taj *ostatak* [*reste*] koji ostaje da se učini“ (Derrida u Peeters 2010: 543).

„Ja“ koje voli i piše – ovo *i, y griega*, između *amo* i *escribo*, disjunktivna konjunkcija, istovremeno spaja i razdvaja, onemogućuje poistovjećenje pisanja s ljubavlju ili jednostavno zbrajanje pisanja i ljubavi, ispisuje se autobiografskom kronikom koja ponavlja istu disjunktivnu konjunkciju. Formula žanra ponavlja vlastiti nastanak: autobiografija i kronika, ja i alografija, opet „ja“ i naš život. „Problem para je prestanak samoinvincije“ (Fuentes 2006: 61). *Dejar de inventarse*: prestanak i odustajanje od izmišljanja, domišljanja, iznalaženja samih sebe, sebe i sparenog drugog, drugog u sebi i sebe u drugom, u stranici, u knjizi. Problem invencije *y, i*.

„Ja“ i drugi ili druga, *Diana o la cazadora solitaria*, samotna hajka i spoj, „ja“ u drugom ili drugoj: ratio, logos i mit, točka i labirint (*cf.* Nancy 2010: 43), što ne sliči ostacima naših života, a ipak jest ostatak našeg života, previše što preostaje da se učini. Invencija rata (pobjeda, trijumf) i rat invencije ili invencija (varanje stila stilom samim) u odustajanju od invencije: istim pokretom, istom ratničkom gestom, „ja“ se upisuje u „prostrano polje svojih mogućnosti i neznanja“ (Fuentes 2006: 27). „Ja“ se upisuje ispisujući i ispisuje upisujući se u svoju zalihu, u našu rezervu, u izriječ mašte i maštu riječi, luta stranom naše vlastitosti, stranicom, knjigom. Pisanje je, kanda, uvijek ostatak života, pored i između ostataka života, gdje „ja“ postaje *naš* život (ili *naš* život „ja“): ispis upisa kao upis ispisa.

U autobiografskoj kronici „ja“ postaje *naš* život ili barem autobiografska kronika obećava da će to učiniti, ali to nije jamstvo ničega stoga što život ne jamči ni za ovo „ja“ niti za ovo *naš*: još je Stendhal naučio pišući da „se život ne može misliti u jedinstvu jednog predikata koji pojednostavljuje njegove akcidente“ (Rabaté 2010: 46). „Osjećaj forme se odmah gubi i, u skladu s time, orijentacija“ (Fuentes 2006: 182): svaka uputa je *impasse*, labirint prije labirinta, uho prije labirinta, labirint u uhu.

„Ovdje je najvažnija igra sa identitetom teme. Upotrebljavaju se različiti postupci u svrhu obogaćivanja melodijskog gradiva, ne bi li ga učinili

ako ne stranim a ono barem skrenuli s njegova puta. Manipulira se harmonijskom strukturom da se stvore devijacije ili začudni učinci, izvorniku se pridaju posebne i jedinstvene ritmičke karakteristike, ali neposredna referencija uvijek ostaje povezana s identitetom, s temeljnom strukturom, s formalnom distribucijom. Cijela se igra temelji na identitetu i identifikaciji jedinstvenog muzičkog bića koje je najprije izdvojeno kao danost» (Boulez 2005: 245). Devijacija, *deviatio*, skretanje s puta danosti jedinstvenog bića, stramputica strategije slušanja, čitanja i pisanja: u pisanju teme i o temi, identiteta i o identitetu, identifikacije i o identifikaciji, zapisano čitanje pisanje slušanje postaje referencija teme, identitet identiteta i identifikacija identifikacije.

* * *

„Sve je danas, u idejama i u stvarima, kako u društvu tako u pojedincu, u stanju sumraka. Kakva je priroda tog sumraka, što će uslijediti za njim?“, kaže Hugo u uvodu zbirke *Chants du crépuscule* (Hugo 1964: 811). Elisabeth Roudinesco u Hugoovom pitanju nalazi polazište *Dijaloga* sa Jacquesom Derridom. Ispred ili prije *De quoi demain... Dialogue*, imaginarni Derrida. Kod Hugoa, u jeziku, francuski *crépuscule*, koji se prevodi na hrvatski sa sumrak, dvostruko je dvosmislen. Rječnici ga različito opisuju: *Littré* drži da je *crépuscule* svjetlost koja preostaje nakon zalaska sunca i, pretjerivanjem, svjetlost prije zore, a Robert značenje slabe svjetlosti koja slijedi odmah iza zalaska sunca smatra zastarjelim, a značenje svjetlosti koja prethodi dizanju sunca uobičajenim. (*Littré, Petit Robert*, s.v. *crépuscule*). Etimološki, *crépuscule* dolazi od lat. *crepusculum*, sumrak i povezan je s lat. *creper*, taman, neizvjestan, nejasan. Čak i u rječnicima, *crépuscule* je slaba svjetlost, svjetlucanje, nejasno i neizvjesno, „jedno ‘nema dana [noći]’ koje se miješa sa ‘već je dan [noć]’, čija je pojava istovremena s trenutkom kad se još nije pojavio“ (Blanchot 1949: 318).

„Ništa nije tako očaravajuće, ujutro, kao budnica u Parizu. Zora je. Čuje se najprije, sasvim blizu sebe, bubnjanje bubnjeva i potom trubljenje trublji, osobita melodija, krilata i ratnička. Pa sve utihne. Za dvadeset sekundi, bubanj ponovno udara, potom trublja, svatko ponavlja svoju frazu, ali udaljenije. I to zašuti. Čas kasnije, još dalje, isti pjev bubnja i trublje, već neodređen ali još uvijek jasan. Zatim, nakon stanke, bubnjanje i trubljenje ponovo počinju, jako daleko. Pa još jedan početak, na krajnjem rubu obzora, ali nerazaznatljiv i poput jeke. Dani se i čuje se povik: ‘Na oružje!’ Sunce se diže i Pariz se budi.“ (Hugo 1972: 99)

S druge strane, na drugoj strani:

*Die Morgens zwischen drei 'n und viere
Da müssen wir Soldaten marschieren
Das Gäßlein auf und ab:
Trallali, trallalei, trallalera,
Mein Schätzel sieht herab.*

Gustav Mahler, *Rewelge* (Mahler 1905: 22-35)

Mahler je komponirao *Rewelge* (*Reveille, Diane*, budnicu) na riječi iz poznate zbirke *Des Knaben Wunderhorn* u ljeto 1899. godine. Vojna glazba bijaše „najveća radost cijela [njegova] djetinjstva, *mein Entzücken die ganze Kindheit hindurch* (Mahler u Killian 1984: 71). Nije možda slučajno da, govoreći o vojnoj glazbi, Mahler upotrebljava sličnu riječ kao i Nietzsche kad traži od glazbe ushite dobrog hodanja, dobrog stupanja, dobrog plesa, *die Entzückungen welche in gutem Gehen, Schreiten, Tanzen liegen* (Nietzsche 1980: 418).

„*Omne existens exigit possibilitatem suam*, sve ono što postoji zahtijeva vlastitu mogućnost, zahtijeva da postane mogućim. Zahtjev je odnos između onog što jest – ili što je bilo – i njegove mogućnosti; ona ne prethodi stvarnosti, već je slijedi“ (Agamben 2000: 43). Djetinji ushit marševima i vojnom glazbom ne čini mogućnost simfonija i marševa. Mahler je bio svjestan da „je ta sreća izgubljena i da samo u toj izgubljenosti postaje sreća kakva nikada nije bila“ (Adorno 1986: 287). Simfonije, *Lieder* i raščarani marševi prethode vojnoj glazbi i djetinjem osluškivanju, prethode mogućnosti djetinjeg začaravanja. Prošlost i podrijetlo slijede kao teatralizacija, rastu, parazitiraju kao halucinacija mogućnosti na tragovima sadašnjosti i djela.

Izvanredno stanje opasuje temu (ako se trenutačna konfiguracija buđenja u opsjednutom Parizu 21.10.1870. godine, onakva kakva je zapisana u Hugoovom dnevniku *Choses vues 1870-1885*, može tako nazvati); tema uspostavlja figuru vlastite strukture. Struktura nije nezavisna od onog što figurira ili artikulira.

Početak prije početka: „Ništa nije tako očaravajuće“, *Rien de plus charmant*, nevina, beznačajna uvodna tvrdnja ushita, radosti slušanja vojne glazbe. Ali *rien*, fr. „ništa“ dolazi od latinskog *res*, „stvar“; ujedinjuje, etimološkom figurom, ništa i stvar, ono što istodobno jest stvar i nije stvar, *rien* i *res*. To što istodobno jest stvar i nije stvar je očaravajuće, dražesno, fr. *charmant*. Pridjev *charmant* je povezan s glagolom *charmer*, očarati, te sa imenicom *charme*, čari; dolazi od lat. *carmen*, što znači stih, pjesmu ali i, među ostalim, proročanstvo, magičnu formulu, vrstu inkantacije (*Lewis i Short*, s.v. *carmen*). Tvrdoglavo, opet, povijest sažeta u etimološkoj figuri ujedinjuje svakodnevnu privlačnost predmeta i očaravanje, začaravanje onim što nije predmet (svakod-

nevice Hugoova dnevnika napućena je nadnaravnim prisutnostima). Ponavljanjem figure (ponavljanje je često bitan dio inkantacije), banalna formula početka najavljuje začaravanje, očaranost nečim što je dražesno ili očaravajuće, što istodobno jest i nije stvar. Oklijevanje između nečega i ničega, figura *rien* i *res*, uvodi strukturu onoga što slijedi koja tu figuru određuje. Figura ničega ili ništa figure: „ono što je ništa je ono što opstoji s ove ili one strane opstanka, biti ili subjekta. To je ono što ostvaruje ili postvaruje egzistenciju tamo gdje se ona odvaja od svoje vlastite pozicije...“ (Nancy 2002¹: 159): ostatak života. Upisano u početak ispisa fragmenta kao uvertira, kao preludij značenju, začaravanje postaje, naknadno, ono previše, smisao njegovih mogućnosti.

Naslov obećava previše, ono što ne može ispuniti. *Choses vues*, *Viđeno*, *Stvari viđene*, govore ovdje ono što Hugo nije mogao vidjeti, što se ne može vidjeti već samo čuti, slušati, poslušati, saslušati, što jest i nije *chose*, stvar. Od blizine do krajnjeg ruba obzora, od melodije do jeke, od prepoznatljivosti do neprepoznatljivosti, od ničega do nečega, od zvuka do svjetlosti, uvijek isto i drugo, drugo u istom, ponavljanje, neprepoznavanje prepoznatljivog i prepoznavanje nerazaznatljivog. „Slušanje podrazumijeva gotovo bezuvjetno ‘gostoprimstvo’, došašće drugog u *ja*; ‘kod-mene’ postaje ‘kod-sebe’ drugog“ (Mallet 2002: 50): zvuk, značenja ugošćena u svjetlu, gubi se, nerazaznatljiv, rasplinje se, nestaje u došašću svjetlosti, deartikulira se pisanjem koje artikulira i zvuk i svjetlost. Tema (u svim smislovima, glazbena, diskurzivna), artikulirana pisanjem kao budnica, deartikulira se vlastitim ispisom, diskurzom glazbe u glazbi diskurza svjetla. Raspored i ustrojavanje ili *agencement* tekstualne, antropomorfne mašine postaje varijacija deartikulirajuće artikulacije, niz „momenata uvijek potpuno različitih i stalno istih predodžbi“ (Adorno 1986: 233) što ispisuju odsutnost sadržaja –ispisano ništa, *rien* u ispisanoj stvari, u *res* - nemogućnošću njegova neposredna dohvata sadržavajućim.

Nemogućnost dohvata artikulira dohvaćanje kao deartikuliranje identifikacije: „*ja*“, učinak odgode (*cf.* Derrida 1972²: 40), napada izvornik, izdvojenost, identitet i identifikaciju teme „*ja*“: zvuk pogleda, tekst zvuka u zvuku teksta, strategija samostvaranja teksta.

Poslije početka, fragment ponovo počinje, bezlično: „sasvim blizu sebe“, *tout près de soi* na francuskom. *On entend d’abord*, čuje se najprije: kao da je, prepoznavanjem melodije i njezinim uminućem u sunčevom sjaju, ispisivanjem slušanja i ispisivanjem početka gledanja, tekst već prisilio to *soi*, to „sebe“ (u izrazitoj višesmislenosti tog „sebe“: kao autora, pisanje, kao tekst, kao dnevnik) da bude „*ja*“. Kao da ga je saslušao, kao kad vas je policajac zaustavio i identificirao, kao kad je sugovornik tražio da se identifikirate. Gostoprimstvo ima svoje lozinke; identifikacija je uvijek identifikacija neke prethodne identifikacije u ime sljedeće, *regressio ad infinitum*. Ispisivanjem

odjeka melodije vlastitog jezika odjecima melodije budnice, to *soi*, to „sebe“ se identificira i biva identificirano s Parizom (Pariz je isto tako ispisan u dnevniku, otvoren, rastvoren, izlistan ispisom Pariza). Identifikacija s Parizom utvrđuje *état civil* tog „sebe“, potvrđuje „sebe“ kao „ja“. „Ja“ slijedi buđenje Pariza, kao njegova mogućnost, kao odgovor na prisilu, kao junak obespravljenih, pobunjenih, ugnjetenih, kao *chez-soi*, kod sebe, dom, udomljavanje drugih, brojnijih od sebe sama: Victor Hugo, jednako tako ispisan u dnevniku, jednako tako tekst i njegov potpisnik, Victor Hugo kao ostvarenje i postvarenje egzistencije „ja“ u ostatku života. „Ja“ arhivira i izlistava Victora Hugoa, jednako kao što je arhivirano i izlistano njime. Figura ničega, ispisano ništa, to očaravajuće *rien de plus charmant*, sve i gotovo ništa, istodobno je figura začaranosti i začaranost figure, „točna mjera onog što nije ništa, što ne popušta ništavilu, zastrašujućem ništenju koje nosi smrt“ (Rabaté 2010: 71).

*Des Morgens stehen da die Gebeine
In Reih' und Glied, sie steh'n wie Leichensteine
Die Trommel steht voran,
Daß sie ihn sehen kann,
Trallali, trallalei, trallalera.*

Gustav Mahler, *Rewelge* (Mahler 1905: 34-35)

Nakon bitke koja je posijala smrt, bubanj, koji je u bitku i smrt vojnike odveo, izjutra ponovo poziva poginule: stoje kosturi, poredani poput nadgrobnih spomenika, ispred njih bubanj. *Rewelge* je ovdje budnica smrti, poziv mrtvima, da ih vide živi. Poput magične formule ili inkantacije, poput *charme* u *rien de plus charmant*, marš ponavljanjem začarava: istim kretanjem, istim je pokretom dozivao, dozvao smrt budnicom i budio život, vodio u bitku.

Poziv nije poziv nekog višeg autoriteta, posljednji sud. Marš dovodi iz bitke, poziva iz smrti kosture da ih ona, *Schätzel*, draga, vidi; *Schätzel*, koja je vidjela žive, vidi mrtve, kosture i nadgrobne spomenike, vidi život smrti, smrtoživot. Kosturi su bili *wir*, „mi“, vojnici; „mi“ ponavljanjem postaje „oni“, kosturi i spomenici. *Tempo di marcia* ili *Marschierend. In einem fort*, upućuje Mahler: ponavljanjem, istim ratničkim pokretom, marš artikulira, potvrđuje i deartikulira, suspendira, niječe smrt: „sakuplja [mrtve] u povorci oslobođenih, koja posred neslobode nužno djeluje kao povorka utvara“ (Adorno 2003: 337-338). U očima drage marš je istodobno pobjednički i posmrtni, *Siegesmarsch* i *Trauermarsch*, istodobno stvar, viđeno (bubnjar i kosturi, poput nadgrobnih spomenika) i ne-stvar, čuveno, slušano (glazba, zvuk bubnja koji ih je pozvao u bitku i dozvao iz smrti). Zvuk dolazi, mrtvi bubnjar vodi utvare, stoji ispred, da ga ona može vidjeti *daß sie ihn sehen kann*: njemački *sie* znači istodobno „ona“ ili „oni“, pisano pak velikim slovom (koje se u izvedbi ne čuje; da se može čuti, mora biti zapisano) *Sie* znači „vi“: „da ih vi možete vidjeti“: draga

je jedinstvena, „ona“, stoga što je draga ali i u svoj jedinstvenosti, zbog ljubavi, zamjenjiva, stoga što je „vi“.

Draga, *Schätzel* može vidjeti nevidljivo i nestvarno kao što je vidjela vidljivo i stvarno, stoga što sluša, stoga što je začarana, ushićena, stvorena slušanjem. Stoga što vidi ono što ne može čuti i čuje ono što ne može vidjeti, *Schätzel* je teorijsko uho. *Schätzel* je dvosmislena: istodobno ona, draga ali i vi, slušatelj: njezino viđenje je mogućnost vašeg (mog) slušanja, mogućnost koja slijedi za slušanjem; ona je inscenacija, teatralizacija gostoprimstva, došašća drugog u „ja“. Neizrečeno „ja“, izvedbom prisutno u svojoj odsutnosti, jedinstveno i zamjenjivo, ugošćeno što ugošćuje, mogućnost je koja, kao marš, kao *Rewelge*, kao budnica, kao ponavljanje i događaj, slijedi stvarnost tog *wir*, tog „mi“ (čitatelji, pjevači, dirigenti, instrumentalisti, slušatelji...mi, ja) vazda osuđenog na smrt.

Ispis odjeka, budnice, buđenja Pariza je drugi u kojem se „ja“ ogledava, razgledava i sagledava; ogledavanje, sagledavanje i razgledavanje treba ispis (dnevnik, *Lied*) kao posrednika, ispravu i potvrdu. Iako se, slušanjem, predstavlja kao uzrok, „ja“ je istodobno učinak odjekivanja; iako se, gledanjem, predstavlja kao uzrok, „ja“ je učinak pogleda; pogled i „jeka prethod[e] porijeklu kojeg kanda odjekuj[u]“ (Derrida 1972: 391). „Ja“ se uspostavlja zrcaljenjem jeka u „ja“ i odjekivanjem „ja“ u zrcalu, u *između* i u *međuvremenu*, *inter* i *interim*, gdje se jedino može pojaviti: mogućnost onoga *iz-* koje izlazi, pretječe, destabilizira pravo svake *is-prave*, pisanje svakog *is-pisa*, konačnost upisa, svakog smrtnog lista spremljenog u neku arhivu.

Smrtoživot u marševima i vojnoj glazbi postaje mogućnost Hugoove budnice Pariza. Parižani, borci Komune, koji će, kako to Hugo marljivo zapisuje u *Choses vues*, biti izloženi ugnjetavanju, mučenju, progonima i smrti od strane protivnika Komune na vlasti, koji će biti progutani ništavilom, bivaju pozvani „u semantičk[u] praznin[u] koja znači, ali razmak i artikulaciju“ (Derrida 1972: 274), dozvani dnevnikom u *između*. Dnevnik je njihova budnica, opisana u dnevniku; istim ih pokretom budi i osuđuje, oživljava i usmrćuje, potvrđuje njihovu smrtnu osudu i ukida je. „Smisao tog *između* je mogućnost sintakse i on uređuje igru smisla“ (Derrida 1972: 274): probuđeni Parižani su poput spomenika, poput utvara. U pisanju je ostvarenje istodobno rastvarenje, *rien* i *res*: ništa radi u stvari, odupire se ništenju, otvara.

*Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.*

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

Identitet je uvijek premješten, iščašen, upućen izvan sama sebe upravo ispisom, tekstom, jezikom (cf. Derrida 1972: 394-395): kriva isprava, neuvjerljiv odgovor stranca na poziv, na policijski upit, greška pri arhiviranju. Bubanj poziva mrtve i oni stoje, poput spomenika, ispisani, izvedeni (u svim značenjima istodobno), vidljivi oku koje sluša: *Je est un autre*, „Ja je (netko) drugi“, (Char 2004: 728); postajući „ja“, „ja“ istodobno uvijek postaje „on“ ili „ona“ ili „oni“, čak i u *Choses vues*, čak i u *Rewelge*, koji, iako o represiji, osobnosti i prisnosti govore, na prvi pogled nemaju ništa zajedničkog s gostoprimstvom, policijom, saslušavanjem, ispravama i odnosom prema strancima.

„Ja“ postaje ono što jest samo mogućnošću vlastitog ponavljanja (cf. Derrida 1972: 392). *Roulement, recommence, répétant, reprennent, repris, batterie, sonnerie* na francuskom izvorniku Hugoova fragmenta: posredujući riječima posredovanje, jeku i zrcala, ponavljanje ispisuje slušanje i sluša ispis, umnožava zrcala i odjeke. „Ja“ postaje, sasvim blizu ali i u daljini, jednako kao i buđenje Pariza, na rubu obzora, u prepoznavanju nerazaznatljivog i u neprepoznavanju razaznatljivog, tematiziranjem teme u temi i od nje, identifikacijom identiteta u identitetu i od identiteta: „izgleda, u stvari, da tema *po sebi* ne postoji, da postoji samo u funkciji stanovitog razvoja“ (Boulez 2005: 242). „Ja“ je povrat i kašnjenje: između čitanja i pisanja, između gledanja i slušanja, istodobno izvana i unutar teksta (jeke, zrcala, lista), pretpostavljeno i određeno, učlanjeno i raščlanjeno, neuvjerljivo stoga što je simulakrum originala (prevara stila stilom) i uvjerljivo stoga što je original simulakruma (ispis, list, dnevnik, partitura, autobiografska kronika), ponovljeno i neponovljivo, istodobno objektivno i pripisano, ali i nepripisivo i... personalizirano, subjektivno.

„Ja“ i „on“ u navodnicima: „dva para hvataljki pričvršćuju neku draperiju, veo, zavjesu. Koja nije spuštena, već malo odškrinuta“ (Derrida 1990: 44). *Urszene*: ujutro, još u polusnu, netko ili nitko, prvim pokretom nakon ustajanja, malo podiže zavjesu, veo, draperiju; promatra zoru, sluša melodiju i jeku. Dani se; u zoni sumraka nejasnih obrisa, produženo oklijevanje između svjetla i zvuka. Sunce se diže; nadolaskom svjetlosti zvuk iščezava, nepredmetan i nestvaran, otvara se pogledu, postaje predmet i stvar. Pariz se budi. Netko piše, stojeći, buđenje grada, probuđeno *ja* Pariza, zamjenjivo i jedinstveno „ja“ Victora Hugoa i boraca Komune. Victor Hugo i borci Komune: „to što se odmah, od prve zore govora ili izviranja događaja, nadaje iterabilnost i povratak u apsolutnu jedinstvenost, u apsolutnu pojedinačnost, to čini da došašće onog koji dolazi – ili došašće inauguralnog događaja – može biti prihvaćeno samo kao povratak, kao vraćanje, vraćanje utvara“ (Derrida 2001: 98). *Choses vues*, stvari videne, dolaze u zoru, u času neodlučivosti, kad se dan još jednom vraća, kad se sunce počinje dizati prema velikom danu naroda: utvare koju on, Victor Hugo, može vidjeti i koja jedino može vidjeti njega.

*O fantôme muet, ô notre ombre, ô notre hôte,
Spectre toujours masqué qui nous suit côte à côte,
Et qu'on nomme demain.*

Victor Hugo, *Napoléon II*, II, u *Les chants du Crépuscule*
(Hugo 1964: 838)

Noć ne prestaje minuti, zora ne prestaje svitati, dan se ne prestaje dizati, a utvare, *spectres*, *fantômes*, *revenants*, ne prestaju se vraćati: *Marschierend. In einem fort...*

„Postani ono što jesi; ali nema ništa što bi imalo postati. Mi nismo ništa od onog što jezik označuje. U najboljem slučaju *in-formis*; glad; *meta-morphosis*; pitanje; *curiositas*; smjelost; napetost; skočiti; otići; proizaći“ (Quignard 2002: 154).

U ispisu, slušanje poziva na oružje razoružava oružje tog poziva; invencija politike, polisa, istodobno snaži i obesnažuje politiku invencije. „Ja“ dolazi da odmah ode kao „on“; „on“ dolazi, da odmah ode, krene, otputi se kao „ja“. „Ja, neznatni Don Juan, četrdesetogodišnjak iz meksičke noći, težio sam toj moći metamorfoze i pokreta, ali sam nadasve za tim žudio kao pisac“ (Fuentes 2006: 22): „ja“ je učinak literature (slova, pismena, pismenosti, književnosti, pisanja, čitanja) koji se obesnažuje, iscrpljuje, briše vlastitim ostvarenjem literature učinka „ja“ (slova, pismena, pismenosti, književnosti, pisanja, čitanja).

„To postaje vrhunski zahtjev kad je protagonist [autobiografske kronike] filmska glumica. Diana Soren.“ (Fuentes 2006: 12)

* * *

„Što čini jako velikog pisca u stvari identiteta? Upravo to da nikad ne možemo pretendirati da smo otkrili konačni identitet njegovih likova“ (Nancy 2010: 38-39). Tek ispis, korpus, *corpus*, tijelo (*cf.* Deleuze i Guattari 1980: 109), čak i kad se radi o njemu samom: tijelo i korpus, tijelo korpusa u korpusu tijela, izraz labirinta u labirintu sadržaja.

- „- Pitam vas to zbog onog što ste rekli o Voltaireu -, reče Abrenuncio.
-Ta je proza savršena.
- I nadasve otrovna - dometne Delaura. - Šteta što joj je autor Francuz.
- To kažete zato jer ste Španjolac - primijeti Abrenuncio.
- Sada, poslije toliko krvnih miješanja, ja više i ne znam odakle sam - reče Delaura. - I tko sam -.

- Nitko to ne zna u ovim kraljevstvima - prisnaži Abrenuncio. –I mislim da će proteći stoljeća prije nego se to sazna.“ (García Márquez 2009: 131, prijevod Telećan, 113).

Od Garcije Márqueza, halucinacija: negdje, tu i usred su uvijek u nekoj sredini, možda sredini uha, u srednjem uhu, u teorijskom uhu, tajna, neznanje, spoj, podjela i razlika: izriječ mašte i mašta riječi.

„Sjećam se i pišem da ponovo steknem trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila one noći sa mnom“ (Fuentes 2006: 12). Čim se objavi, čim se pripiše, identitet se umnogostručuje. Identitet u pisanju: njezin (ona istovjetna samoj sebi, takva kakva je bila) i moj („ja“ koje se sjeća i piše istovjetno sjećanom i ispisanom „sa mnom“). Identitet pisanjem: sjećanje i pisanje istovjetno, jednako ispisanom (ispisana takva = kakva je bila one noći sa mnom). Identitet trenutka: trenutak sjećanja i pisanja istovjetan ispisanom trenutku. Njezin se identitet priklapa i preklapa, neodvojiv od mojega; oboje su jednako neizvjesni, kao da znakovi jednakosti, priklopljeni, preklopljeni ili postavljeni jedan preko drugog, križaju istovjetnost i križanjem je ponovno grade.

Ponovno stjecanje identiteta nije osigurano pisanjem trenutka; pisanje trenutka nije zajamčeno sjećanjem identiteta. Strategija povrata istovjetnosti, lukavština, ratna varka u ratu invencija, destabilizira se sama sobom, destabilizira istim (ona, ja) u istom (meni, njoj): „istost koju identitet stavlja u igru je istost koja se ne vraća istom stoga što ‘taj isti’ nije već dan i nikad neće biti definitivno dan“ (Nancy 2010: 38). Identitet se, doslovce, pri-pisuje, pisanjem objavljuje *pri*: ni ja ni ona, i ja i ona, između mene i nje koji istodobno nismo ona i ja stoga što smo ispisani list istovjetnosti i istosti ponuđen čitanju.

„Diana je bila takva: iznenađenje za sve neusporedivom nježnošću svoje kože, ali nadasve iznenađenje za sebe samu, koža iznenađena vlastitim užitkom, ustrašena žuđenošću, sjajna, namirisana. Nije se voljela, nije zasluživala sebe samu, nije se osjećala ugodno u vlastitoj koži. Zašto?“ (Fuentes 2006: 13). „Ja“ koje se sjeća i piše iznenađeno je ispisivanjem trenutka jer se pisanje i sjećanje ne može vratiti ni istom „ja“ niti istom trenutku; uznemiruje istost „sa mnom“, a ona, ono što bi trebalo biti isto, iznenađena je i uplašena samom sobom, svojom ne-isti-nom koja je istodobno i moja ne-isti-na. „Moje ljubavnice, ljubljene, doticane, žuđene, samo katkad posjedovane, pripadahu, konačno, toj magni nepoznatog i neizrečenog; sve su se vraćale u ogromno polje mojih mogućnosti, mojeg neznanja“ (Fuentes 2006: 26-27): iznenađenje pisanja, stjecanje trenutka iznenađuje ispisanim trenutkom neznanja; povremeno posjedovanje nepoznatog i neizrečenog artikulira se nad vlastitom razjapljenošću (*béance*: cf. Nancy 2002¹: 132), između jedinstvenog i zamjenjivog „ona“ i „kakva je bila“, između jedinstvenog i zamjenjivog „ja“ i „sa

mnom“. Neznanje, ne-isti-na otvara mogućnost pisanja kojim se razjapluje: budućnost prošlosti, budući izrijek mašte.

„Volim i pišem u cilju prolazne pobjede nad ogromnom i moćnom zalihom onoga što jest tamo i ne očituje se...“ (Fuentes 2006: 12). Pisanje je roman: „roman započinje“ (Fuentes 2006: 14). „Roman je brat nečistoće“ (Fuentes 2006: 63), povijest i pripovijest: *Ahora cuento esta historia* („sad pripovijedam ovu povijest/pripovijest“: Fuentes 2006: 16), povijest/pripovijest Diane i „njezinih samoća“ (Fuentes 2006: 198). Pripovijest/povijest pripovijeda izgublenu „stvarnu sliku“. „Jedino nam film daje stvarnu sliku osobe“; „jedino nam filmska slika daje, istodobno, evokaciju i neposrednost“ (Fuentes 2006: 13). Stvarna slika je film: „Diana i njezina kamera“ (Fuentes 2006: 48). „Ono što smo ona [Diana] i ja držali izvjesnim zato što smo to vidjeli našim očima na ekranu, bijaše mit koji su sa zahvalnošću izmislili Židovi iz Centralne Evrope...“ (Fuentes 2006: 222): film je iznađeni mit, *mito inventado*. „Mit je sve što je neodvojivo od jezika i od njega posuđuje sve njegove vrline bez protuteže“ (Valéry 1973: 451): evokaciju bez zaborava, prisutnost bez odsutnosti, neposrednost bez posredovanja. Evocirani, neposredni „trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila one noći sa mnom“ uvijek je, kao izrijek mašte, onečišćen, zaražen, kontaminiran izricanjem evokacije, prisutnosti i neposrednosti, putem prema pobjedi. Ne samo da „nije moguće ispred pisanja pronaći čisti izvornik žive komunikacije koji bi poslužio kao uzor“ (Rabaté 2004: 20), nije moguće niti identificirati istovjetnost između pisanja i ispisanog, izrijeka mašte i izrečenog, riječi i teme o kojoj govore: stvarna slika Diane kao identitet je mit kojim prolazna pobjeda nad Dianom koja se ne očituje opravdava vlastito očitovanje.

Nunc videmus per speculum, sad vidimo u zrcalu očitovanje onog što se ne očituje...

Pisanje je roman, roman je povijest, povijest je pripovijest: kopula je gruba intervencija. Tekst ne kaže „autobiografska kronika je ovo ili ono“, jukstaponira sjećanje, pisanje, roman, povijest/pripovijest, osigurava mjesto artikulacije identiteta, stvarnosti i neposrednosti u pretpostavljenoj logici kopule iz koje ne može izaći jer ga ona obavlja, programira. Denunciranje kopule je logika kopule; denunciranje stvarnosti je logika stvarnosti, denunciranje neposrednosti je logika posrednosti. Labirint kopule, labirint i kopula, istodobno pored i u: hipoteza *e(s)t*.

* * *

Identitet izaziva, niječe priču i taj izazov i nijekanje su priča identiteta.

„Živio sam nekoliko godina u Parizu, Londonu i Veneciji, tražeći novi savez za vlastiti poziv. Pronašao sam ga, slučajno i kratkotrajno, u opijelu modernitetu koji se iscrpljivao jednako svima nama, Evropljanima i Amerikancima. Mijenjali smo, svidalo nam se to ili ne, kožu“ (Fuentes 2006: 63-64). „Ja“ koje piše iznenađuje se povratom samome sebi (*auto*), daljnim snopovima listova, ponjava, slojeva, širina (*bio-grafija*). Kao drugi mnome, kao autobio-grafija kronikom, kao ispisano pisanjem, nelagoda Diane Soren u vlastitoj koži zaražena je *Promjenom kože*, romanom *Cambio de piel* koji Fuentes objavljuje 1967. godine (biblio-grafija). Auto-bio-biblio-grafija: „tamo gdje (se) *corpus* iskazuje „ego“, *ego* ulazi u prijemor, uznemiruje se stanovitim sobom [*soi*] nasuprot *samome* sebi, te *corpus* postaje gradivo-prepreka tom prijeporu (i samo mjesto iskazivanja)“ (Nancy 2000: 28). „Trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila one noći sa mnom“, stvarna slika, tijelo što ga jedino daje ispisivanje filma izumom, iznašašćem, invencijom mita u pisanju, uznemiruje se korpusom, ispisanim tijelom, stvarnošću slike, promjenom kože u promjeni kože. „Diana je umrla. [...] Ono što je ostalo od nje, bijaše pokriveno opekotinama od cigareta“ (Fuentes 2006: 233): korpus podrazumijeva prijemor invencija (književnosti, romana, povijesti, pripovijesti, filma, autobiografije, biografije, kronike) koje su jedino mjesto njegova iskazivanja.

„Dozivam ovisnost o *cur infantilis*“ (Quignard 2002: 208).

Cur imago mythos? Stvarna slika, *imagen real*. Španjolski *imagen* je vidljiva pojava neke osobe ili stvari oponašane crtežom, slikanjem ili skulpturom; sličnost, reprodukcija, ideja koju duh poima pomoću neke materijalne analogije; reprodukcija oblika nekog predmeta odbijanjem ili lomom svjetlosti; živa i učinkovita predstava neke stvari pomoću jezika (*Vox*, s.v. *imagen*). *Imagen* dolazi od lat. *imago* (imitacija, kopija, slika, sličnost), povezano s glagolom *imitor*, koji znači oponašati, predstaviti, izraziti, kopirati, čak i krivotvoriti, patvoriti (*Lewis i Short* s.vv. *imago* i *imitor*). Šp. *real*, ono što ima istinitu i efektivnu egzistenciju (*Vox*, s.v. *real*) od kasnolat. *realis*, što obilježava stvari, *res*. Hrv. *slika* povezano je s lik, sličiti, oblikovati, udesiti da bude lijepo; pridjev *stvaran* dolazi od tvoriti, koji u hrv. daje i utvara (Skok, s.vv. *lik*³ i *tvoriti*). Prijevod, točan i besprijekoran, mobilizira povijest riječi, preraspoređuje naglaske značenja; značenje sumnja u ono što znači; preraspodjela je budućnost (smisla) prevedenog. „Književna imaginacija determinira, provocira ‘stvarne’ situacije u mojem životu“ (Fuentes 2006: 110): stvarna slika nije samo, ili najprije, reprodukcija ili kopija neke stvari stoga što nije odgovorna stvari za vlastitu sličnost već tvorenju (imaginaciji, invenciji): slika (makar i stvarna, pogotovo stvarna u hrvatskom koji je vuče prema stvari i utvari) „ne sliči nekom izvorniku [stvari] već ideji sličnosti jednom izvorniku [stvari] – ili, mnogo više, slika je sama ‘izvornik’ [stvar] sličnosti samoj sebi stanovitog općenitog subjekta ali svaki put istodobno i stanovitog posebnog

subjekta“ (Nancy 2000¹: 48-49): ona koja je istodobno Diana. U stvaranje stvarne slike upisuje se, već je upisana riječ tvorenja *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram* i njezin učinak, *Et Creavit Deus hominem ad imaginem suam* (Gen. 1. 26-27): stvaranje i činjenje, slika i prilika, sličnost, čovjek općenito i svaki posebni čovjek, tvorna riječ, utvara i patvorina, ograničenje i mogućnost. Mit postanka jedne od religija knjige, knjižnice *τὸ βιβλίον*: biblio-grafija.

Slika postaje stvarna („trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila one noći sa mnom“) tvorenjem: protivljenjem, uznemirenošću, iznenađenjem zaraze i nečistoće vlastite rječite stvarnosti. U tome je odgovornost slike invenciji, odgovornost naprosto preuzeta prema nečemu što se ne može odrediti. Kao što je nečistoću i zarazu moguće misliti samo u odnosu na čistoću i zdravlje, stabilnost samo u odnosu na nestabilnost, mit samo u odnosu na logos, a simulakrum samo u odnosu na izvornik, stvarnu sliku je moguće misliti samo u odnosu na nestvarnost, nestabilnost i nesličnost. Kao što je mit sam po sebi logos a simulakrum izvornik, stvarna slika je sama po sebi nestabilna, nestvarna i neslična, istodobno *rien*, ništa, i *res*, stvar, *rien de plus charmant*, stvar sama koja se ne pojavljuje. Iznenađenje pisanja je pisanje iznenađenja logosom, izvornošću i stvarnošću mita, simulakruma i nestvarnosti izložene kože (*expeausition*: cf. Nancy 2000: 31), tijela kao korpusa koji se iskazuju „ja“. Stvarna slika govori stvarnost slike, a ne stvar ili naslikano.

„Diana i njezina kamera“ (Fuentes 2006: 48). *Cámara* na španjolskom znači, među ostalim, fotografsku ili filmsku kameru, mračnu komoru (*camera obscura*) ali i sobu, odaju (*Vox*, s.v. *cámara*): Diana u mračnoj komori, Diana i njezina kamera/soba. Autobiografija sadrži roman, roman pripovijeda povijest/pripovijest, pripovijest/povijest bilježi stvarnu sliku, slika hvata Dianu i kameru, Diana i kamera stvara Dianu Soren: teleskopirani u autobiografskoj kronici *Diana ili samotna lovkinja*, „preinake žanra i distance“ i „varanja stila stilom“ (Fuentes 2006: 12), strategija varke i varka strategije, su pravilnici izricanja, dispozitivi prikazivanja „sa mnom“. Ponavljaju *i* iz *volim i pišem*, *sjećam se i pišem*. Sve stoji u *i*, u kazalištu *i*, na *i*, na nemogućoj sceni *i*, u *i* na disjunktivnoj konjunkciji koja to sve, određeno i neodređeno, hlapljivo i čvrsto, tvori i patvori, stvara i rastvara: izum, invencija, iznalaženje, iteracija, voljenje u pisanju, pisanje u voljenju, sjećanje u pisanju, pisanje u sjećanju, nemoguća inscenacija i teatralizacija (viđenje) noći. „One noći“: to kazalište, mračna komora Diane, pripada noći jer stavlja na scenu ono što se ne vidi (cf. Derrida 2003: 138). Stavlja na scenu ime: Diana.

Roman ne treba biti čitan onako kako je napisan: autobiografska kronika se može vratiti sebi ili u sebe samo pretječući vlastitu autonomiju i povijest (cf. Nancy 2002: 118) „čudesn[im] carstv[om] mogućeg gdje se alternative

neko izvešća ili strasti umnažaju i otvaraju u lepezu, dovodeći u pitanje ali i obogaćujući našu slobodu“ (Fuentes 2006: 183). Čudesno carstvo slijedi stvarnu sliku, Dianu „takvu kakva je bila one noći“, kao ovladavanje tehnikom, kao dispozitiv čitanja, kao niz „momenata uvijek potpuno različitih i stalno istih predodžbi“ (Adorno 1986: 233), kroz „umn[ožene] izbore čitatelja“ (Fuentes 2006: 12) kao mogućnost mašte riječi.

„Čitanje je jedini način ponuđen nemogućem prepoznavanju“ (Quignard 2005: 110).

* * *

„Ideja podrijetla je moćna droga [*drogue*: ljekarija, lijek i otrov, *ψαρμακόν*] kojom se slike pomaljaju u duhu“ (Quignard 2002: 205).

„Sjećam se i pišem da ponovo steknem trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila te noći sa mnom“ (Fuentes 2006: 11). „Ja“ želi vidjeti kao da gleda film. Stjecanje trenutka je stjecanje promatranja *facie ad faciem*, licem u lice, ponovno stjecanje prisutnosti. Ali Diana je prošlost i sjećanje, jednako kao i njezin muž Iván Gravet, pisac kojeg „ja“ u labirintu gleda licem u lice, *cara a cara* (Fuentes 2006: 209); „ja“ piše svoje lice i lice drugog; i njegovo lice i gledana lica, to *licem u lice* jednako pripadaju korpusu, bibliografiji. Korpus ne čini tijela i lica prisutnim, već samog sebe kao tijelo iznađenog mita prisutnosti tijela i lica. Korpus je tehnika, „video, [koji je] generičko ime *tehne* stizanja do prisutnosti. *Tehne* [u značenu]: ‘tehnika’, ‘umjetnost’, ‘umijeće’, ‘modalizacija’, ‘stvaranje’“ (Nancy 2000: 57). Invencija, izum, iznašašće trenutka (kronika) pisanjem ne zahvaća ni Dianu („uvijek takva kakva je bila one noći“) niti promatrača („sa mnom“) već invenciju, izum i iznašašće promatranja Diane i mene, promatrača (sjećanje i pisanje). „Ljupka dvosmislenost paganske mitologije“ (Fuentes 2006: 11) ponovljena u ispisu videa, tom iznađenom, izmišljenom, ispisanom mitu moderniteta, artikulira istovjetnost (onakva kakva je bila, *como fue*) deartikulirajući trenutak (ona će uvijek biti, *siempre sería*), te, istodobno, istim pokretom, artikulira trenutak (one noći, *esa noche*) deartikulirajući istovjetnost (sa mnom, *conmigo*). Ponavljanje je istovremeno neponovljivom, pojava Diane istodobna njezinom iščezavanju: „bijaše poput mrtve kojoj nisu sklopili oči“ (Fuentes 2006: 219). Što je u *Cien años de soledad* pergamena, u *Choses vues* nadnaravna prisutnost, u *Rewelge* marš, u *Diani samotnoj lovkinji* je film. Ali napismeno, uvijek napismeno, „film je umjetnost [*art*: umjetnost, umijeće, vještina] fantomahije, [...] to je umjetnost, umijeće, vještina koja dopušta povratak fantoma, povratak utvare“ (Derrida u Peeters 2010: 426): *art*, umjetnost umijeće vještina, *ars*, deartikulirajuća artikulacija, razglobljujuće uzglobljenje autobiografske kronike u kronici autobiografije kao privremena pobjeda jednog čitanja nad

nepoznatim, nepročitanim, jednog pisanja nad nepoznatim, neispisanim, nad zalihom koja se ne očituje, ostatak života u našem životu, ja i drugi, drugi kao ja, drugi u meni, ja u drugom, *e(s)t*.

* * *

„Nikada jedna žena neće moći objasniti riječima upućenim onome kojeg voli ono što jest“. (Quignard 2005: 55)

„Ne vjeruj u pripovijest nevine žene koju maltretira tiranski teutonski režiser. Vjeruj samo u slike mene koje ti sam čuvaš o našem odnosu“ (Fuentes 2006: 144). Glumice „ne žele prihvatiti nametnute uloge, odbijaju ih, postaju likovi o kojima su samo slušale...“ (Fuentes 2006: 156), žele biti druge. Diana je „voljela svijet. Koji je željela stvoriti. Koji je samo mogla ponoviti...“ (Fuentes 2006: 217). Ona je lik i slika koju „ja“ čuva o odnosu; taj čuvani lik i slika su njezina bit, ono što ona jest: Diana je pisanje i ispis, korpus čije je tijelo „povrat onoga ‘izvan’ koje to tijelo jest onome ‘unutra’ koje to nije“ (Nancy 2000: 60). Prijepor invencija (invencija lika prema invenciji slike) u korpusu se očituje kao prepreka i gradivo invencije korpusa; svaka alternativa, svaka uputa je pogrešan trag u potrazi za ispravnošću, istovjetnošću, za autentičnošću, za temeljem, za neposrednošću, za prisutnošću („slike mene koje ti čuvaš o našem odnosu“). Neposrednost kao odsutnost posredovanja je već odsutnost: neposrednost je posredovanje, a posredovanje neposrednost; pogrešan trag postaje prisutnost, a prisutnost pogrešan trag. Stečeni „trenutak u kojem će ona uvijek biti takva kakva je bila one noći sa mnom“ može biti samo ponovo pogrešno iznađen i izumljen stoga što pretpostavlja nerazlikovanje, jedinstvo mene i nje; greška je zalog budućnosti i trenutak uvijek ostaje i postaje, postajući ostaje otvoren zalih koji se ne očituje, ostaje zadužen odsutnosti, korpusu nenapisana teksta koji valja napisati, koji je uvijek nepročitani ili pogrešno pročitani tekst koji valja (ispravno) pročitati.

„Tamo se Diana posvetila ponovnom otkrivanju svog vlastitog lica rukom ispred zrcala kao da se pokušava sjetiti same sebe. Taj se čin pretvorio u svakodnevni ritual. Stalnost njezinih crta kao da je ovisila o njemu. Bez tog bi rituala izgubila vlastito lice“ (Fuentes 2006: 217). Ponovno iznalaženje raskida istovjetnost postavljaajući je, ponavljajući prekida s ponavljanjem da privremeno iznađe, izumi, ispiše, ponovi, postane, objavi, pripiše identitet. *Auto*, povrat sebe („sjećam se i pišem“) sebi („sa mnom“) u tijelu kao korpusu, suprotstavlja se povratu sebe („otkrivanje vlastitog lica“) sebi („sjetiti same sebe“) u korpusu kao tijelu; jedinstveno izrečeno se suprotstavlja ponavljanju u izrečenom, a sjećanje pisanja sjećanju u pisanju. Sjećanje i pisanje „ja“ postaje sjećanje i pronalaženje lica, odgovara pronalaženju pogleda licem u lice (*pri*-pisivanje): pronalaženjem pogleda licem u lice, koje je unutra Diane,

Diana Soren biva iznađena, dobiva vanjsko lice, postaje Diana Soren, takva kakva je bila one noći.

Para todos, za sve, za njega, nas, mene, vas, na trenutak, uvijek, jedinstvena: u pogrešnoj ispravnosti, ispravna pogreška čudesnog carstva mogućeg.

Svako sjećanje i pisanje, svako je čitanje pogrešno, uvijek: greška je temelj koji si ispravnost sama gradi.

„Sve što pišeš bit će govno stoga što tvoja strast nije tamo; nalazi se među mojim plahtama, a ne među tvojim stranicama“ (Fuentes 2006: 95). Plahte su uvijek istodobno stranice, uvijek istodobno „moje“ (ili „njezine“) jednako kao što je mjesec koji je Diana gledala u lowi uvijek istodobno „moj“ i „njezin mjesec od papira“ (Fuentes 2006: 231). Strast je *između*. Ispis pretpostavlja nerazlikovanje stvarnosti od stranice koje sam proizvodi i na toj pretpostavci temelji svoje razlike i prisvajanje, sebe kao strast, „ja“, autobiografiju, stranicu, knjigu, knjižnicu, otvoreni zabran, stranicu među drugim stranicama, knjigu među knjigama, auto-biblio-grafiju, „nju“ prema meni: autobiografija si neprekidno ponovno prisvaja diskurz koji je razgraničuje. Beskrajna teškoća „odnosa prema i sa sobom, odnosa prema i sa (nekim, stanovitim, jednim) ‘ja’“ (Nancy 2000¹: 35), teškoća povrata (*auto*) u autobiografiji.

Potpuno je svejedno da li se u *Diani ili samotnoj lovkinji* radi o glumici Jean Seberg s kojom je Carlos Fuentes imao ljubavnu aferu (i o njezinom mužu Romainu Garyju), stoga što Diana logički ne ovisi o Jean Seberg nego o *ja* koje voli i piše, a to *ja* je najprije implicirano u tekstu. Isto, potpuno je svejedno je li to *ja* koje voli i piše Carlos Fuentes koji je volio Jean Seberg, stoga što je Diana koju voli i o kojoj piše najprije tekstualna...

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui change!

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

* * *

„Zdenac, most, labirint... su vinjete ili figurice, igre, strategije, slučajevi i prilike, prigode, sazidani ili konstruirani spomenici, također i fenomeni budući da smrt dolazi tumarati u nastavku, još i fantazme a ipak točni teoremi promjena faze.“ (Serres 1980: 97)

„Ušao sam [u labirint] sa svjesnom željom da se izgubim. Najprije, stoga što sam želio biti u skladu sa samom svrhom labirinta. Drugo stoga što bijah uvjeren da ulazak u labirint s namjerom da se iz njega izađe predstavlja najsigurniji način pretvaranja u sužnja mitskog bika koji ga nastava. Nasuprot tome, izgubiti se, izgubiti želju za spasenjem značilo je zadovoljiti Minotaura,

pretvoriti ga u saveznika, uspavati njegove sumnje. Tako je morao postupati Tezej“ (Fuentes 2006: 209).

Što je labirint, ovaj labirint? Šetnja na kraju ljubavne priče, silazak u vrt – ljubavne pak priče, u viteškom romanu, započinju, poput ljubavi Lanceleta i Guenievre, na zelenoj travi, čak i u dvoranama Camaalota. Historijski početak i narativni kraj, kulturna heterotopija i književni topos. Smještanje na kraju autobiografske kronike, predstavlja ga kao epilog. *Epilogus*, *ἐπίλογος*, zaključak govora, *conclusio*; doslovce ono što je *ἐπί*, pri, pored, pritom, što je u, što je kod *λόγος*, kod govora i zaključuje ga, zaključava, postavlja se, na priliku srednjovjekovnih rukopisa koji završavaju često potpisom i datacijom, kao njegov *explicit*. Istodobno pored, uz i u priči, labirint je paradigma, *exemplum* i *exemplar*: uzrok ali i posljedica, posvuda ali i nigdje, pri, negdje, pored ali i u, između. „Moja kuća novog neženje bila je sagrađena od materijala s ruševina [...]: cijela povijest oslobađanja i predavanja povlaštenih zaklona iz prošlosti građanskim i prolaznim skloništima sadašnjosti. Sa svim tim je elementima Parra gradio čudnovate i privlačne kuće, tako tajanstvene da su se njihovi stanovnici mogli izgubiti u njihovim labirintima i nikad više biti viđeni“ (Fuentes 2006: 18): slika autobiografije kao tajanstvene gradnje, autobiografa kao arhitekta (šartrijanci su u XII. stoljeću boga zvali *architectus mundi*) u njoj labirint pored, pokraj, prije labirinta, građevina i fantazma, gubljenje prije nalaženja, nestajanje u nastajanju.

Lat. *imago*, koju hrvatski prevodi sa slika i povezuje sa sličanjem, za Rimljane bijaše glava mrtvih. *Imagines maiorum* su glave predaka, voštane maske članova porodice koji su obnašali kurulsku čast; čuvane su, s potpisima, poredane u obliku porodičnog stabla u ormaru u atriju; glumci su ih nosili u pogrebnim povorkama onih koji su obnašali sličnu čast (PW, s.v. *imagines maiorum*). S jedne strane, slika je odgovorna tvorenju, s druge, slični smrti: doslovce nastaje u nestajanju.

„I što činiti u redu veličina gdje više ne može biti govora o slikama? Ako stvari imaju *temelj*, taj temelj stvari ne slični ni na šta... *Sličnost iščezava*... Dubina je beznačajna. (Valéry 1960: 218)

Nestajanje u nastajanju obećava nešto u gesti autobiografa, između *amo* i *escribo*, između volim i pišem koje ponavlja sjećam se i pišem, *recuerdo y escribo*. I ispisanom i ponovljenom i, u y, y *griega*, obećaje ključ, šifru *e(s)t* čije dešifriranje istodobno započinje i završava, razjedinjuje i ujedinjuje, dijeli i spaja, otvara se prema van i zatvara unutra, omogućuje i onemogućuje, ključ labirinta koji je u labirintu ključa i šifre.

Šifra sužanjstva u spasenju: sužanjstvo pretpostavlja prisutnost i ništi drugog, onog koji ili što ga zaslužuje i onog koji ili što ga oslobađa. Želja

za izlaskom iz labirinta je želja za očekivanim, zatvara razjapljenost, vraća u očekivano, u značenje, fiksno i nepromjenjivo, u istovjetnog drugog (pisanje i ljubav) ostavljenog na ulasku: „protagonisti kršćanstva su kršćani sami, nikad drugi“ (Fuentes 2006: 11). Značenje kršćanske soteriologije unaprijeđene u smisao je degradacija, sahnjenje, sušica smisla. Sužanjstvo u labirintu je kozmetika labirinta, kozmosa, pisanja i čitanja, program odvijanja Arijadnine niti gdje isti uvijek ostaje istovjetan isti a drugi istovjetan drugi.

[Augustin se brinu o tome kako se uskrsava na posljednjem sudu, u zemaljskom obliku ili u idealnoj ljepoti: smatrao je da se uskrsava s vlastitim rodnom ali nije bio siguran u kojoj se dobi uskrsava ili da li se uskrsava u istom obliku i s istom težinom; brinule su ga rane i ožiljci mučenika koje je smatrao „osobnim iskustvom ili poviješću te tako dao naslutiti da je tijelo, u stanovitom smislu, nužni prenosilac osobnosti ili jastva“ (*de civitate dei*, 22.15, navlastito 19; Bynum 1995: 98).

Ni u kršćanstvu se razjapljenost ne zatvara, a iz labirinta se izlazeći ne izlazi.]

*Eloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!*

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

Zadovoljiti Minotaura, pretvoriti ga u saveznika, uspavati njegove sumnje, otvara se neočekivanim otklonom očekivanog. „Ja“ koje voli i piše ne nudi sebe kao protagonista zajamčenog autobiografijom; nudi drugog kao protagonista onog što zove autobiografska kronika, drugog kao protagonista povrata sebe sebi. Strategija (lukavština, ratna varka u ratu invencija) povrata, izum, iznašasće drugog u sebi izaziva sužanjstvo smislom njegova prihvaćanja, ugošćavanja, udomljavanja. Prihvat u povratu sebi je nepredvidljiv, događaj; njime se ne može ovladati: „Diana bijaše moja enigma i preobražavala je mene samog u enigmu samoga sebe. Oboje bijasmo tek mogućnosti“ (Fuentes 2006: 153), mogućnosti enigme koje slijede stvarnost mojeg labirinta.

Vrijedi odgonetavati samo ono što se ne može odgonetnuti: „ona“, kao protagonist „mene“, gdje ‘kod-mene’ postaje ‘kod-sebe’ drugog istodobno pretvarajući ‘kod sebe’ drugog u ‘kod mene’, nije udomljena. Pretvaranje mene u enigmu pretvara njezinu enigm u enigm mene sama, a enigma mene sama njezinu enigm u enigm enigme; ja i ona jest istodobno ja *jest* ona: *nunc videmus in aegnitate...* zrcalo je uvijek enigma novog ispisanog lista, sobe, ponjave, stranice, širine koji zrcale enigm. Enigm invencije. Jeka labirinta, beskraja enigmi prihvata, ugošćavanja, udomljavanja: „ja moram udomiti ili udomljavam tamo gdje ne mogu udomiti, tamo gdje me došašće drugog preteče i čini se većim od mog doma“ (Derrida 2001: 97). Događajem (mojim,

našim, ljubavnim, životnim, spisateljskim, tekstualnim, čitateljskim) ovladava se nemogućnošću njegova dohvata. Šifra događaja, šifra kretanja u labirintu, šifrira događaj šifre kao labirint kretanja, kao mogućnost nemogućeg.

Ali ja (tko je „ja“?) lutajući uvijek ostajem na istom mjestu.

* * *

Pri kraju teksta, u labirintu, bez očekivanja i bez spasenja ili u nadi drugačijeg spasenja – „pravim i pravim ću knjige; treba ih; to ipak služi nečemu“ – lutanje, dalje, drugdje, bez svrhe izlaska, izgubljenost početka. „Vratih se u Meksiko i htjedoh nadomjestiti svoju smjesu političke zgroženosti i književne suše novinom ljubavi, odustajući – možda zauvijek – od udubljivanja u ljubav prema Luisi, od toga da je učinim povlaštenom, od produbljivanja u ženi što bi mi u tim trenucima omogućilo i produbljivanje u politici i književnosti. Prekinuo sam Arijadninu nit“ (Fuentes 2006: 67-68): u labirintu, lutanje je devijacija, *deviatio*, skretanje s pravog puta, s puta bezizlaznog izlaska.

U labirintu, Minotaur nije domaćin, gostoprimac, ne ugošćuje lualicu; lualica prihvaća, ugošćuje, udomljuje Minotaura svojim skretanjem, svojom izgubljenosti. Kao što je Dedal sagradio labirint da udomi čudovište, labirint ne prethodi čudovištu i lutanju, on je evokacija i sjećanje, očitovanje čudovišnosti čudovišta: trag mogućnosti lutanja kao skretanja, istodobna mogućnosti pravog puta (labirinti su jednostavni: jedan put vodi do čudovišta) i izgubljenosti (labirinti su zbrke mnoštva prolaza: Herodot, 2.148), otvoreni zabran gdje put ulaska nije jednak putu izlaska (pisanje romana ne treba biti jednako njegovu čitanju). „Kultura ne spašava ništa i nikoga; ne opravdava. Ali ona je čovjekov proizvod, on se u njoj projicira, prepoznaje; jedino mu to kritičko ogledalo nudi njegovu sliku“: strana i stranica, zatvorena otvorenost, iznalaženje (*inventio*) izgubljenosti između *amo* i *escribo*, u razmaku između volim i pišem, u razjapljenosti premoštenoj sa i, sa y, y *griega* čiji se vrhovi, poput visećeg mosta nad bezdanom, vješaju o litice uvijek već ispisanog voljenja i pisanja.

* * *

„Ima nešto što se ne može naslikati, zamisliti [*inimaginable*] ispod svake slike, zamisli [*image*]“ (Quignard 2002: 209).

„Biti odasvud je, rekosmo, biti niotkuda“ (Fuentes 2006: 39). Ponovno posred sredine, u ograničenom prostoru bez granica, u lokalnoj operaciji zadržana lutalačkog koraka nad i u *između*, među „tekstualnim premještanjima čiji tok, oblik i nužnost nemaju ništa s „evolucijom“ „misli“ ili teleologijom nekog diskurza“ (Derrida 1972²: 66). „Između Pascala i Svetog Ivana od Križa, htjedoh za nju stvoriti mitski, rječiti svijet koji se približava prosjačkom

pitanju što pruža ruku između neba i zemlje“ (Fuentes 2006: 11): bezdan zjapi između odasvud i niotkuda. Između neba i zemlje, između širina i stranica, *inter-antrum*: nad razjapljenošću lebdi obrnuto *y griega*, sjena ispružene ruke, sjena koraka onog tko luta: Diane, Mahlerova, Hugoova i Fuentesova, listovima, ponjavama, stranicama, pokrovima i širinama razdiru i krpaju listove, ponjave, stranice, pokrove, širine, već razdrte i pokrpane listovima, ponjavama, stranicama, pokrovima, širinama. „Ništa ne ovladava onim što razdire“ (Quignard 2002: 209) ali nema otvaranja koje nije progonjeno zatvaranjem, izgubljenosti koja nije progonjena nalaženjem; nema razdora koji nije progonjen krpanjem: razdor uvijek istodobno proizvodi predodžbu krpanja i njome biva proizveden.

„Tako je možda u svakom djelu koje zaslužuje to ime: ono što u njemu pokreće misao pretječe vlastite granice ili ono što djelo samo nudi da od toga predstavi“ (Derrida 1996: 64). *E(s)t*: razderotine, *foramina*, mjesta razmicanja, najave razjapljivanja, otvori pretjecanja, bezdani smisla, zahtjevi su koji traže da postanu mogućim, koji slijede ono što jest. „Licemjerna glumice, meni slična, sestro moja. Diana Soren“ (Fuentes 2006: 45): Diana Soren odgađa Dianu Soren, prepoznavanje sličnosti kasni, zaostaje u filmovima, ne samo Dianinim, u tekstovima koji nisu samo autorovi ili pripovjedačevi, poput Baudelaireova *Au Lecteur*: „I kad dišemo, smrt u našim plućima/ Silazi, nevidljiva rijeka, uz gluhe jadikovke“ (*Et quand nous respirons, la Mort dans nos poumons/ Descend, fleuve invisible, avec de sourdes plaintes*). Horizont se neprekidno stvara i uzmiče. Ponavljanje je odgoda prepoznavanja. Dianina smrt biva odgođena onoliko koliko njezino prepoznavanje u filmovima i knjigama odgađa povrat samoj sebi (biblio-auto-grafija). U *e(s)t* et odgađa *est*. Prepoznavanje, sličnost, identitet je smrt. Odgoda je Dianina mogućnost pojavljivanja i horizont njezine pojave, njezin život, ali i moja mogućnost, moj povrat (*auto*), ostatak našeg, čitateljskog života.

Homo- i hetero-, alo- i auto-, bio- i biblio- su istodobno zajedno, između kronike i autobiografije i u autobiografiji i kronici: ukrštaju se, zrcale, odjekuju, zamjenjuju i razmjenjuju. Zajedno, *y griega* i njegovo obrtanje, veza bezdana i zadržan korak nad njim, crtaju u tekstu i preko teksta grčko slovo χ, križ i hijazam, hijazam i križ, „nevidljivu tetovažu na zrcalu posutom injem“ (Fuentes 2006: 217) što ponavlja i stavlja u pokret povijest početaka (autobiografiju preko drugog, čitanja i molitve, kod Augustina, u *Confessiones*) i početak povijesti (ja i drugi, ja prema drugom, ja kao drugi, egzistencija kao mnogostrukost). Povijest oponaša pismo koje je stvara: volim i pišem, *amo y escribo* kao *espejo*, kao uzor i zrcalo, gluha jadikovka opijela modernitetu kao uzrok i odraz pisma i ljubavi, u jednoj od soba i u svim sobama, ispisani list kao uzor pisanja, na svim nažvrljanim listovima i na jednom nažvrljanom listu.

„Ja“ manjka u „sebi“ zbog autobiografije.

* * *

„U dugom šegrtovanju koje je književnost“ (Fuentes 2006: 178), ljubav je istodobno raspršena, profučkana igrom zrcala (*cf.* Fuentes 2006: 198) i omogućena njome: *No supe amar. Fui incapaz de amar*: „Nisam znao voljeti. Bio sam nesposoban voljeti“ (Fuentes 2006: 16): ispis neznanja, nesposobnosti, nemogućnosti voljenja, postaje ispis mogućnosti, sposobnosti ljubavi.

„Ono je ostalo od nje, bijaše pokriveno opekotinama od cigareta. Upi-tah se da li se ona, na kraju, u smrti, osjećala ugodno u svojoj koži“ (Fuentes 2006: 233): promjena kože, čak i kad je istodobno „Promjena kože“, *Cambio de piel*, ne jamči, ne osigurava ništa: „dovoljno je na časak izaći iz naše vlasti-te kože da saznamo kako nas okružuje svemoćno kucanje koje nam prethodi i preživljava nas, ne obazirući se moj ili njezin život: naše egzistencije“ (Fuen-tes 2006: 12). Šp. *latido* znači kucanje srca i pulsiranje ili bilo (*Vox*, s.v. *lati-do*), zadaje ritam. Ritam otkucavanja vremena, ritam rečenice, kronike, koji je istodobno ritam pisanja, popušenih cigareta, doslovce kucanja autobiografije: pisanje, kronika i autobiografija su „oblici u času kad ih poprima ono što se kreće, što je pokretno i tekuće“ (Benveniste 1966: 333). Kucanje autobiogra-fije otkucava pretjecanje, svemoćno kucanje koje nam prethodi i preživljava nas (nam, nas, *nos* na šp. mene i nju, pripovjedača i ispri-povijedanu, čitatelja i pročitane). Poput ushita dobrog hodanja, dobrog stupanja, dobrog plesa, ono što istodobno jest u sebi i pretječe samog sebe je kucanje srca mašine kojom se kuca ideja da „toj ideji nema kraja, te da ona ne sadrži ništa manje od vlasti-tog bujanja, umnožavanja, raspršivanja“ (Nancy 2005¹: 56): beskrajni povrat *auto*. Egzistencija, *ex-sistentia* se ne nalazi nakon izlaska, kao nešto skriveno, prije nevidljivo, u ostatku naših života. Egzistencija je ispružena ruka, ne-prekidno izlaženje, mnogostruko izlaganje ostatku naših života, onome što je uvijek previše, što uvijek pretječe, što se uvijek iznova definira (određuje i bježi), pregovara.

Mi smo ono što uvijek drugo preživljava.

Drugo, Diana, budnica...

„Ljudsko ime ne imenuje ništa što bi bilo ljudsko, što pripada nekom ljudskom tijelu, nekoj ljudskoj duši, nekoj biti čovjeka. A ipak, taj se odnos prema neljudskom događa samo čovjeku, za njega, kod njega, u ime čovjeka“ (Derrida 2003: 140).

Ime: *Diane à Paris*, *Rewelge* i *Diana o la cazadora solitaria*.

Diana, „izvorno, italjsko božanstvo, a poslije smatrana istovjetnom s grčkom Artemidom, kći Jupitera i Latone, sestra Apolonova, djevičanska bo-

žica mjeseca (Luna), zaštitnica djevičanstva; predsjedja rođenju djece (Lucina), lovu i noćnim inkantacijama“ (*Lewis i Short*, s.v. *Diana*).

Mjesec: kao što „ja“, taj četrdesetogodišnjak iz meksičke noći, prisvaja *La nuit américaine*, film François Truffauta kao da mu pisanje nije dovoljno, tako i Diana, božica mjeseca dobiva svoj papirnati mjesec (Fuentes 2006: 228 i 231), *Paper moon*, film Petera Bogdanovicha, kao da joj kronika i film nisu dovoljni.

Usto, „lijepa dvosmislenost paganske mitologije“ (Fuentes 2006: 11): Diana/Eva, Diana sa „raskrižja, zato nazvana Trivia“ (Fuentes 2006: 14) i istodobno Arijadnina nit „u koju smo se, u ovom trenutku i samo u ovom nas dvojica pouzdavali“ (Fuentes 2006: 209). Tekst se zaustavlja na mitu, prede nit koju prekida svojim predenjem, uskraćuje horizont, ne imenuje Dianu budnicu koju govori, budnicu kojom stiže posjetilac, povratna utvara, *revenant*.

Budnica fr. *diane*. „Bubnjanje bubnja“, potom ‘zvonjava’ u zoru, za buđenje vojnika, 1555 (Ronsard). Posuđenica iz šp. *diana*, od *dia* ‘dan’“ (*Bloch i Wartburg*, s.v. *diane*).

„Smisao riječi zahtijeva dakle, kao predgovor svakoj riječi, neku vrstu goleme hekatombe, prethodni potop, koji uranja u jedno cijelo more svekoliko stvaranje“ (Blanchot 1949: 313): hekatomba Diani, *Hécatombe à Diane*, opet na istoj stranici u drugim stranicama, u istom dobu i u drugim dobima.

Tekst zastaje. Zastaje na rubu, obzoru, granici koju ispisuje prestupajući je, na litici bezdana koji kopa, na rubu razjapljenosti koju premošćuje. Zastajanje je njegovo kretanje; kretanje je njegovo zastajanje; nemogućnost izricanja je obzor njegovih mogućnosti.

Prestupom ispisa (Arijadnina nit prekinute Arijadnine niti) i ispisom prestupa, Diane i budnice ocrtavaju labirinte svojih (mojih) nemogućih povrata (*auto*), obećavaju sintaksu mogućnosti svojih (svojih, njegovih, naših) jedinstvenih i zamjenjivih „ja“ u otvorenom zabranu, u mjestu ne-podrijetla, na stranici, blizu sebe i na obzoru teksta.

... *La Terre appelle doucement*
Ces grands corps chancelants, qui luttent bouche à bouche,
Et qui, du vierge sable osant battre la couche,
Composeront d’amour un monstre qui se meurt...

Paul Valéry, *Fragments du Narcisse*

Ako je to o čemu se govori uopće itko (ili išta, ta stvar u stvari koja nije stvar), tko je *monstre*, *monstrum*, čudovište s kim se sklapa savez i koga se, umirućeg na netaknutom pijesku, sastavlja, ugošćuje, uspavljuje i zadovoljava?

Mitsko čudovište, Minotaur ili neko drugo, figurira ono što govor ne govori jer je govor, što se ne može tekstualizirati jer tekstualizacija uvijek ostaje u tekstu (čak i kad je film, video ili glazba), čija se sintaksa mogućnosti ne može opisati jer svaki opis ostaje unutar mogućnosti sintakse, čiji se dug ne može razdužiti jer je to „dug kojim je svaka teorijska pozicija zadužena prema performativnoj moći strukturiranoj fikcijom, figuralnom invencijom“ (Derrida u Derrida i Roudinesco 2001: 281). Čudovište figurira samoga sebe. To *samoga sebe*, gotovo *sotte coquetterie de style* (Morier 1961: 77) što vara stilom, preinačuje žanr i distancu (cf. Fuentes 2006: 12), figura je ničega i ništa figure, izrijek mašte i mašta riječi, simulakrum prestupa i prestup simulakruma, ostatak života u našem životu, majka i vlastito dijete, drugi i isti, do kojeg se dopire „decentriranjem, klizanjem, lomovima, tajnim odašiljanjima“ (Deleuze 2003: 15). *Monstre, monstrum*, čudovište: „*monstrare* znači mnogo manje ‘pokazati’ neku stvar nego ‘pokazati put kako se ponašati, pokazati put kojim valja ići’ “ pa „*monstrum* moramo shvatiti kao ‘savjet’, ‘upozorenje’ koje šalju bogovi“ (Benveniste 1969: 257; prijevod Vinja str. 579).

Dijete i čudovište, neodvojivost i posudba, prestup ispisa i ispis prestupa, auto-hetero-tanato-grafija napuštenosti i prepuštenosti:

MEDEA: ...*recipe ima gnatos, parens;*
ego inter auras aliti curru vehar.
 IASON: *Per alta vade spatia sublimi aethere,*
testare nullos esse, qua veheris, deos.

Seneka, *Medea*, v. 1024-1027, 154 Richter

Čudovišta, *monstra* su apsolutni: razriješeni i odriješeni, odrešiti. Svojim bijesnim ustrajavanjem u zločinu protiv rituala i zajednice (Dupont 1995: 189) - društva, države, čitatelja, pisaca, kritičara, teksta, knjige, tijela, korpusa – upozoravaju i pokazuju da na nebu nema bogova, koji bi, bilo kakvim ugovorom ili naklonošću, mogli opravdati, potvrditi, utemeljiti, ovjeriti ono što oni izlažu: izgubljenost nalaženja u izlaganju, odrešenja (*absolutio*) u driješenju (*solutio*).

Labirint je mogućnost čudovišta kao putokaza, upozorenja i savjeta. Istost lutanja koju čudovište labirintom stavlja u igru ne vraća se istom lutanju stoga što to isto - Diana Soren kao Arijadina nit (Fuentes 2006: 209) kretanja korpusima tijela i tijelima korpusa - nije već dano i nikad neće biti definitivno dano. „Seksualni život u Meksiku [...] je tobogan neizvjesnih, trenutačnih, djelomičnih, nikad odgođenih užitaka, što završavaju samo sa smrću. Tad, umirući, shvaćamo da smo uvijek bili mrtvi“ (Fuentes 2006: 44): lutanje je neodgonetljiva tekstualna mašina izigravanja (varke i odigravanja, igranja do kraja) smrti. Istodobno majka i dijete, Diana, umrla, preživljava mene, pisca,

autobiografa, kroničara, čitatelja, moje jedinstveno i zamjenjivo „ja“. Diana budnica preživljava; poput posmrtno maske, njezina stvarna slika, njezina povratna utvara pokazuje moju smrtnost.

*Et ce jeune soleil de mes étonnements
Me paraît d'une aïeule éclairer les tourments,
Tant sa flamme aux remords ravit leur existence,
Et compose d'aurore une chère substance
Qui se formait déjà substance d'un tombeau!*

Paul Valéry, *La Jeune Parque*

„Kad govorimo, oslanjamo se na grob i praznina tog groba je ono što čini istinu jezika ali istodobno ta praznina jest stvarnost i smrt postaje“ (Blanchot 1949: 324): priređujući, spremajući, ukrašavajući, označavajući moj grob, utvara dokazuje moju smrtnost, istodobno organizirajući moje preživljavanje kao svoju istinu. *Hypocrite lecteur; - mon semblable -, mon frère*: ako umirući shvaćam da sam uvijek bio mrtav, smrt „znači za mene banalnost o kojoj ne treba voditi računa: u slobodnom svijetu i u trenucima u kojima je sloboda apsolutna pojava, umirati je beznačajno i smrt je bez dubine“ (Blanchot 1949: 310): moje preživljavanje je zona nedeterminiranosti, praznina, neznanje, ne-isti-na, koja jedina čini mogućim otvorenost, otvaranje *amo y escribo*, volim i pišem. Prostor ne-isti-ne, razjapljenost *i* ili *y* je prostor drugog: *drugi* je za mene spoj, podjela i razlika, neuračunljiv, neizračunljiv, nepredvidljiv, događaj, istina ne-isti-ne i ne-isti-na istine, krhki revolucionarni trenutak (kasnolat. *revolutio* zamjenjuje *conversio*: obrat i preobraćenje) gdje prekinuta Arijadnina nit neprekidno postaje mogućnost njezina odvijanja, a odvijanje niti mogućnost njezina prekida.

„Ova pripovijest opterećena strastima poražava samu sebe stoga što nikad ne dostiže idealno savršenstvo onog što se može zamisliti“ (Fuentes 2006: 16): zbog tog što se *može* zamisliti, zbog ne-isti-ne smrtnosti, ta je tekstualna mašina mogućnost vlastita gonetanja, stavljanja u pokret; mašina pokreće samu sebe. Živjeti „[...] za mene bijaše znati ponovo živjeti ono što se već proživjelo“ (Fuentes 2006: 70): mašina ne prethodi samoj sebi već slijedi samu sebe da si uopće može prethoditi. Ljubav i pisanje kao lutanje, povezani i razvezani lutalačkim korakom izokrenutog *y griega*, moraju slijediti za ispisanim *amo y escribo*, prestupiti bezdan razmaka premoštenog sa *y griega* da bi im uopće mogli prethoditi. *Y* i izokrenuto *y* kao χ , kao ponavljanje, ukrštavanje i križanje: figura ukrštavanja kao križanja, hijazam koji križa ukrštavanje stvarajući ga.

Ja i ona, ona u meni, *ego e(s)t alter*: „subjekt nije jednostavni duh: on je čisti duh što, u sebi samom, stavlja u pogon mašinu – mašinu za tiskanje slika“ (Nancy 1979: 47).

Hoc signo vincas! Euzebijeva *Vita Constantini* upisuje u budućnost biografije i kronike ponavljanje Kristova monograma (*chrisme, chi-ro*): opekotina od cigareta na onom što je od nje ostalo (Fuentes 2006: 233), „nevidljiva tetovaža na zrcalu posutom injem“ (Fuentes 2006: 217), „sjećam se i pišem“, „volim i pišem“, (Fuentes 2006: 12), korpus i tijelo, tijelo u korpusu, korpus u tijelu, tijelo korpusa i korpus tijela, rane i ožiljci koji su znakovi osobne povijesti i osobna povijest (autobiografija) kao rana i ožiljak tijela drugog. Amfortasova rana u *Parsifalu*. Invencija je, dakle, pitanje politike: politike ratovanja, preživljavanja, ekonomije smrti; politike slike: šansa utvare da se vidi u zrcalu, šansa zrcala da zrcali utvaru, šansa imena da imenuje.

Revenant, onaj (ili ona) koji se vraća, povratom iznalazi, izumljuje vlastiti horizont povrata.

* * *

Prestup je jedini trag prestupa.

Ex machina, iz mašine, mašinerije, makinacije, mehanike, iznašašća: nebo ne spašava ništa i nikoga; ne opravdava. Nebo je čovjekov proizvod, on se u njemu projicira, prepoznaje; jedino mu to kritičko ogledalo nudi njegovu sliku.

Prestup prestupa vlastiti trag.

Je m'abandonne à ce brillant espace...

Paul Valéry, *Le Cimetière marin*

„Halucinogena subjektivnost (ja je unutarnja halucinacija u jeci interiorizacije jezika) napredovala je do samopromatranja unutarnjeg prostora, individualnog upravljanja vremenom, osobne krivnje, priznanja.“ (Quignard 2002: 194).

Quebré el hilo de Ariadna. „Prekinuo sam Arijadninu nit“ (Fuentes 2006: 68). Šp. *quebrar* znači, među ostalim, slomiti, skršiti, povrijediti zakon, prekinuti (s kim). Hrvatska riječ odluka prevodi lat. *decisio*, povezano s *decidere*, što najprije znači odrezati i podrezati krila, a tek potom odlučiti, te s *caedere*, odrezati, srezati, razrezati, udariti, ubiti (*Lewis i Short*, s.vv. *caedo, decido, decisio*). Čak i u hrvatskom, odluka je razdor, prekid, kršenje, lom. U glagolu je upisana odluka razdora. Razdor je odluka, neosigurana odluka što upućuje na drugi tekst i druge odluke. Odluka podrezuje, reže, „razdire, reže tkivo mogućeg“ (Derrida 2001: 102), to „čudesno carstvo mogućeg gdje se

alternative nekog izvješća ili strasti umnažaju i otvaraju u lepezu“ (Fuentes 2006: 183). Odluka, nastavlja se u istoj rečenici, „dovod[i] u pitanje ali i obogaćuj[e] našu slobodu“ (Fuentes 2006: 183). Ovo „naše“ pripisuje slobodu nekom: meni i još nekom, pripovjedaču i ispričovijedanom, čitatelju i pročitonom, onome što je u tekstu „ja“ i „ona“ (Diana, Arijadna), istodobno jedinstveno i zamjenjivo mnome i njom. Razdor i odluka nisu u potpunosti pripisivi ni meni niti drugom (u cijeloj lepezi mogućnosti ja i drugog), ili, istodobno, pripisivi su i meni i drugom: „moja odluka uvijek mora biti odluka drugog“ (Derrida 2001: 102). Moja odluka, prekidanje Arijadnine niti, je Arijadnina odluka.

„Misliti?... Misliti! to je izgubiti nit.“ (Valéry 1960: 579)

Da bude valjana, moja odluka mora biti odluka teksta. Doslovce: tekst, *textus*, tkivo (ne)prekinutih Arijadninih niti koje ispisuje odluku. Tkivo me ne ni ispričava niti ne izuzima: odluka teksta nije događaj jer je predvidljiva, programirana, zakonita. Program i zakonitost „dovod[e] u pitanje [...] našu slobodu“, „ali i obogaćuj[u] našu slobodu“ (Fuentes 2006: 183) stoga što „jedina mogućnost invencije jest invencija nemogućeg“ (Derrida 2001: 96): nezamisliva misao, nenaslikljiva slika što prekida sa zakonom slikanja i programom mišljenja u „labirint[u] pročitanih, poškrabanih, zaboravljenih i zaprašenih knjiga, knjiga naučenih i zaboravljenih napamet“, u „šuštanj[u] komada stranica čija se slika uvijek vraća jer sadrže nekoliko dragocjenih riječi“ (Nancy 2005¹: 57): egzistencija, izlazak, izlaganje, izgubljenost nalaženja drugog u sebi, nalaženje izgubljenosti sebe u drugom, stranice na stranici, knjige u knjižnici, knjižnice u knjizi, Diana, „takva kakva je bila te noći sa mnom“ (Fuentes 2006:11), nepredvidljiva predvidljivost *auto*.

Diana, diane, Rewelge: samo bogovi i *caelicolae*, samo stanovnici neba priznaju da na nebu nema bogova.

„Poznata je stara ona Katonova, koji kaže da se čudi kako se žrec ne počne smijati kad vidi drugog žreca“, veli Ciceron, *De divinatione*, 2.24.50-52. Što ako se istom smijehu ne može odhrvati augur kad promatra drugog augura i njegove geste kritike i tumačenja?

Literatura

- Adorno T. 2003: *Quasi una fantasia*, u *Musikalische Schriften I-III*, Frankfurt am Main, str. 429-540.
- Adorno, T. 1986: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, u *Die Musikalischen Monographien*, Frankfurt am Main, str. 149-309.
- Agamben, G. 2000: *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai Romani*, Torino.

- Benveniste, E. 1966: *Problèmes de linguistique générale I*, Paris.
- Benveniste, E. 1969: *Vocabulaire des institutions indo-européennes II*, Paris.
- Blanchot, M. 1949: *La part du feu*, Paris.
- Boulez, P. 2005: *Leçons de musique. Points de repère III*, Paris.
- Bynum, C.W. 1995: *The resurrection of the body in Western Christianity, 200-1336*, New York.
- Deleuze, G. [1990] 2003: *Pourparlers 1972-1990*, Paris.
- Deleuze, G. i F.Guattari 1980: *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris.
- Derrida, J. 1972: *La dissémination*, Paris.
- Derrida, J. 1972¹: *Marges de la philosophie*, Paris.
- Derrida, J. 1972²: *Positions*, Paris.
- Derrida 1990: *Heidegger et la question. De l'esprit et autres essais*, Paris.
- Derrida, J. 1996: *Apories. Mourir – s'attendre aux limites de la vérité*, Paris.
- Derrida, J. 1998: *Psyché. Invention de l'autre*, Paris.
- Derrida, J. 2001: „Une certaine possibilité impossible de dire l'événement“ u: G.Soussana, J.Derrida, A.Nouss (edd.), *Dire l'événement, est-ce possible?*, Paris.
- Derrida, J. 2003: *Psyché. Invention de l'autre II*, Paris.
- Derrida, J. E. Roudinesco 2001: *De quoi demain...Dialogue*, Paris.
- Dupont, F. 1995: *Les monstres de Sénèque*, Paris.
- Char, R. 2004: *Oeuvres complètes*, Paris.
- Fuentes, C. [1994] 2006: *Diana o la cazadora solitaria*, Barcelona.
- García Márquez, G. [1994] 2009: *Del amor y otros demonios*, Barcelona.
- Hugo, V. 1964: *Oeuvres poétiques*, ed. P. Albouy, Paris.
- Hugo, V. 1972 : *Choses vues 1870-1885*, Paris.
- Killian, H. 1984: *Gustav Mahler in Den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner mit Anmerkungen und Erklärungen von Knud Martner*, Hamburg.
- Mahler, G. [1905] s.a.: *Sieben Lieder aus Letzter Zeit*, Leipzig.
- Mallet, M.-L. 2002: *La musique en respect*, Paris.
- Morier 1961: *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris.
- Nancy, J.-L. 1979: *Ego sum*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2000: *Corpus*, Paris.

Nenad IVIĆ

- Nancy J.-L. 2000¹: *Le regard du portrait*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2002: *A l'écoute*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2002¹: *La création du monde ou la mondialisation*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2005: *La Déclosion. (Déconstruction du christianisme I)*, Paris.
- Nancy, J.-L. 2010: *Identité. Fragments, franchises*, Paris.
- Nietzsche, F. [1889] 1980: *Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*, u *Sämtliche Werke, Band 6*, ed. Colli i Montinari, Berlin, str. 413-439.
- Peeters, B. 2010: *Derrida*, Paris.
- Quignard, P. 2002: *Abîmes. Dernier royaume, III*, Paris.
- Quignard, P. 2005: *Une gêne technique à l'égard des fragments. Essai sur Jean de la Bruyère*, Paris.
- Rabaté, D. 2004: *Vers une littérature d'épuisement*, Paris.
- Rabaté, D. 2010: *Le Roman et le sens de la vie*, Paris.
- Sartre, J.-P. 1964: *Les mots*, Paris.
- Serres, M. 1980: *Le parasite*, Paris.
- Valéry, P. 1960: „L'Idée fixe ou Deux hommes à la mer“, u *Oeuvres II*, ed. J.Hytier, Paris.
- Valéry, P. 1973: *Cahiers I*, ed. J.Robinson, Paris.

Nenad IVIĆ

DISLOCATED MONSTERS OR THEORETICAL EARS

A foray in the land of egology/egolaly, the article proposes an analysis of the invention of the self (ego) in three texts: fragment of Victor Hugo's journal *Choses vues*, Gustav Mahler's *Lied Rewelge* and Carlos Fuentes' autobiographical chronicle *Diana o la cazadora solitaria*. Centered on the concept of *Diane (Reveille, morning call)* the article explores the spectral character of texts in relation to images, rendered or produced, and music, heard and described or accompanying the text.

Key words: *invention, spectrality, writing, music, autobiography, ego, Victor Hugo, Gustav Mahler, Carlos Fuentes*