

Автобиографија на лудилото

Пример: Жерар де Нервал, Аурелија или соништата и животот*

Економија на лудилото

Мишел Фуко (Michel Foucault) во модерен дискурс го означува раѓањето на новата свест според која (неговото) философско претпријатие го дополнува и го зазема местото на поетскиот дискурс (Felman, 2003: 61). Фуко со целта што си ја задал во својата книга *Историја на лудилошо* (Foucault, 1998) да ја укине демаркациската линија помеѓу разумот и лудилото, „да ја пронајде нулта точката на историјата на лудилото во која лудилото е недиференцирано искуство, искуство што не е одделено од самата одделеност“ и „да го опише тој друг вид лудило што со своето сечило разделува две страни кои се отсега па натаму надворешни една за друга, глуви за каков било контакт, како да се мртви една за друга – разумот и лудилото“ (исто, 5 и наслов), налетал на проблемот дека е невозможно лудилото да се искаже со помош на јазикот кој е јазик на разумот зашто токму разумот е оној што го протерал во молк.

* Со дозвола на авторката и на издавачите, преведено според Polona Mesec, „Avtobiografija norosti: Gérard de Nerval, Avrelija ali sanje in življenje,“ *Delta*, Revija za ženske študije in feministično teorijo, Društvo za kulturološke raziskave, Ljubljana 2005, No. 3-4.

Лудилото во класицизмот Декарт го исклучи од мислата со декрет. Неговата изрека „Мислам, значи постојам“ според Фуко исто така значи и „мислам, значи не сум луд“. (Felman, цитирано дело, 45). Во таа смисла Декартовото ислучување на лудилото би било претходник на политичкото „големо затворање“ на лудилото и негова десакрализација. „Владеењето на разумниот субјект“ (чиј модел е белиот западњак од средната класа) непрестајно се воспоставува врз она што го негира и потиснува: според Фуко, разумот-логос се воспоставува тогаш кога ќе го исклучи лудилото – патос (исто, 51).

Дерида го „чита“ поинаку философскиот чин на Декарт. Според него, Декарт не го исклучил лудилото од мислите, неговото „мислам, значи постојам“ значи дека оној кој говори без разлика на своето душевно здравје „додека мисли, не е луд“ (Felman, исто, цит. дело, преземено според Дерида, 1967). Според Дерида, јазикот е „нормален“ сам по себе, во природата на реченицата е да го исклучува лудилото; философот мисли само од страв пред лудилото. Исклучувањето на лудилото за Дерида не е историски, туку економ-

ски чин: јазикот на тој начин е само економизација на основното лудило на философијата. Философот е не-луд во онаа мерка во која (мисли) и употребува јазик. Лудилото во мислата е присутно само во опсегот на можноста и метафорички може да го искаже и да го прекине само јазикот на фикцијата – односно фикцијата на јазикот (Felman, цит. дело, 47).

И покрај, во основа, невозможната задача да се искаже лудилото кое е молк, траума, болка, очај, прашина од бесмислици, од изгубени зборови незаконствени во времето, сепак Фуко ја напишал својата книга. Во неа лудилото е присутно посредно, во опсегот на можноста, метафорички, во јазикот на фикцијата, во патосот на Фукоовиот „крик“, храброст, настојување, учество, во патетичниот одек – во најдоброто значење на зборот – на книгата (исто, 47). И повеќе од тоа, токму зашто книгата е невозможна, толку поважно било да ја напише.

Лудилото ја зачувало својата субјективност само во литературата, во јазикот на фикцијата, во метафоричкиот јазик кој е најблизок до драматичниот „јазик на патосот“. Поетскиот јазик, јазикот на фикцијата најефикасно ја открива фикцијата на јазикот. Јазикот, тој „закодирани симбол, таа магична азбука“ се покажува како лизгав терен кој не се подразбира сам по себе, *no man's land*, кој му се измолкнува на оној кој мисли дека може да го контролира: јазикот му докажува на разумот на мислителот дека лаже и непрестајно го разоткрива неговото основно лудило. Јазикот е подрачје каде што лудилото и разумот во основата се променливи, и во својата одделеност и секогаш кога одново и на нов начин ги „одредува“ јазикот што „ги пишува“ (исто, 102)

За феминизмот таквиот мисловен расплет е интересен затоа што може да придонесе кон обидот на жените кои, како и лудилото, се оставени на страна како нешто „немисловно“, невидливо, непостоечко, исклучено, непрепознатливо и патолошко на западната култура и на тој начин на иста структурна позиција како и лудилото, одново да го пронајдат својот глас, својата присутност, своето опстојување и во делимитираноста на патријархалната култура да помогнат да се открие и/или создаде „ничieto“ подрачје на „новите“, креативните и неискористените меѓучовечки размени.

Задачата да се исчекори од непостоењето и да се „стапне“ во културата, за жената се чини невозможно како и за лудилото. *Mainstream* патријархалната култура нам (импотентно и неинвентивно) не може и/или не сака да ни понуди нешто друго освен црно-бело „решение“. Ние жените, за себе, за својата генеалогичка историја, сегашност (и иднина) тешко зборуваме затоа што сме воспитани да се гледаме и мислиме себеси како објекти па затоа, нашата приказна, автобиографијата нам не ни се достапни како што не му се достапни ни на лудилото.

Околности што не се тоа

Со тешкотиите што се изненадувачки слични на оние на Фуко се среќава и Жерар де Нервал (1808 – 1855) кој во периодот кога се судира со својата душевна болест одлучува да се обиде да ги победи своите халуцинации и за своите искуства со лудилото да напише книга – автобиографскиот расказ „Аурелија или соништата и животот“. На тоа го поттикнува младиот лекар Емил Бланш кај кого Нервал

се лекувал по вторпат во 1853 година, но овојпат подолго време. Нервал во „Аурелија“ запишува: „Сакав што подобро да ги зацврстам своите најсакани мисли и затоа со парчиња јаглен и тула... наскоро ги прекрив сидовите. Ми дадоа хартија и потоа долго се трудев...“ „Не знам како да објаснам дека во моите мисли земските настани временски се поклопуваа со настаните од натприродниот свет: тоа е полесно да се почувствува одошто да се искаже.“ „Како да го опишам тој необичен очај...? Според мене земските настани се поврзани со настаните од невидливиот свет. Тоа е една од оние чудни врски за кои ни сам не сум начисто и кои е полесно да се назначат одошто да се опишат...“ (Nerval, 1996: 59, 65, 68).

Прашање е дали не е секое големо дело (а тоа не би требало да важи само за книгите) „во основа невозможно“ поради што е и уште попотребно да се напише или направи. (Felman, цит. дело, 62)

Книжевните критичари го означуваат Нервал како приврзаник на автобиографското. Расказот во два дела „Аурелија или соништата и животот“ (1855) е книжевна приказна за душевната болест на Нервал за која во февруари 1841 година придонела и неостварената љубов кон актерката Џени Колон (која ја игра улогата на Аурелија во расказот). Весниците се распишуваат за неговата болест и „некој новинар приопштува вистински некролог во смисла дека духот на Нервал е неизлечиво болен“ (Poljanec, цит. дело, 103). Од 1849 година кога повторно мора да се лекува за одредено време, секоја година има напади на душевното заболување. Кога бил на подолго лекување во 1853 година, др. Бланш го советува своите соништа и стравови да ги стави на хартија. Исто така му дозволил во болничката соба да му го донесат ста-

ринскиот мебел и предметите што биле последни остатоци од неговиот имот. На тој начин почнал настанокот на „Аурелија“.

Аурелија е главна лична исповед на Нервал за душевното заболување. Во својата „фантазерска“ љубов кон актерката Џени Колон која повеќе отколку реална личност во која би бил вљубен или би ја љубел за него претставувала „идеализиран лик на мајка, љубовница, пријателка и богинка“ (исто, 105), Нервал прави судбинска, непростлива грешка. Таа му простува, но љубовта понатаму не е повеќе можна, а освен тоа Џени во 1842 година умира од болест. Според нејзината изјава, таа со Нервал се сретнала само еднаш; додала и: „Немојте да ме обвинувате дека страдал поради мене; кога оној кој љуби е нем, таа која е љубена е глува“. (исто, цит. место)

На тој начин Нервал ја изгубил двапати, еднаш како потенцијална партнерка во љубовта и вторпат кога Џени умира. Тоа е мотивот што го фрла во лудило. Во периодите на подолги или покуси делириуми и престои во душевните болници, тој, колку што е во состојба, си запишува забелешки пред сè за соништата, халуцинациите и сопствените доживувања. Кога во установата на Бланш следниот пат ќе сретне сродна душа, млад војник кој е и понесрекен од него, почнува да се интересира за него, или, подобро речено, покрај него почнува внатрешно да се преиспитува себеси. Кога момчето кое не зборува и одбива храна, поради негата и потпората на Нервал повторно проговорува и моли за вода, во Нервал се враќа надежта и почнува да ги средува своите забелешки за својата болест напишувајќи ја „Аурелија“, чие објавување во 1855 година не го дочекува зашто уште во јануари истата година извршува самоубиство.

Автобиографизмот на расказот на Нервал е далеку од непосредна исповед и редување на факти. На автобиографските податоци и настани во неговите дела всушност „не можеме да се потпреме зашто се обработени фантазиски и поетски, топографски се сменети и испомешани, преполни со личната митологија на писателот, а во тоа значајна улога игра и душевната болест на Нервал.“ (исто, 102) Повеќе одошто за опишување на „вистински настани“ овде станува збор за субјективниот поглед на писателот врз сопствените „соништа и живот“, на „тајноста на мојот дух“ (исто, 45), на настаните кои сепак не може да се повистинити одошто се, претставени со зборовите и низ прочитани на оној кој ги доживеал сам.

Во вртежот на лудилото: Аурелија – како невозможното е потребно и потребното невозможно

Кога Дима¹ (през. од Nerval, 1961, през. од Felman, цит. дело, 62) ќе напише еден вид епитаф за умот на Нервал во кој и се потсмева на фантазијата на Нервал со зборовите: Кога „... фантазијата, тој постојан лудак му се измолкнува на мигови на разумот... и го присилува во теорији што поинаку не може да се постават и во книги што не можат да се напишат...“, Нервал иронично му одговара: „Повели и прифати ме барем како монструм“ (Felman, цит. дело, 62-63, наведено по Nerval, 1961: 23), „оти не можам да се надевам дека времето или делото ќе ги поправаат овие апсурди или чувства и овој немир... Си поставив за задача само толку, да знам дали имам право да мислам или не преку поезија или проза“. (Felman, цит. дело, 62-63 нав. Арто, 1970: 31-32)... оти во твоите зборови читам гест на отфрлање... Ми советуваш да се откажам од уметноста која не ми прилега и која не

ми е потребна... Тоа е горчлива шега – оти никогаш не ми била попотребна повеќе“ (Felman, цит. дело, 62-63 нав. Nerval, 1961: 22).

Бидејќи Нервал ги отфрла медицинскиот јазик и став, како би можеле да го дефинираме неговиот начин на говор, кој е оној кој говори во Аурелија и од каква дискурзивна позиција? Како може да се искаже лудилото? Како лудилото го преживува преводот во јазикот? Што е, како што се прашува Фуко, лудилото во својата најопшта и најконкретна форма за оние кои негираат дека може да го совлада какво било знаење?

Фуко покажува дека лудилото не е ништо друго туку отсутност на продукција (*l'absence d'oeuvre*): но тогаш како може Нервал да се надева да создаде книжевно дело со отсуство на продукција? „Да се чита ‘Аурелија’ значи да се следи оваа невозможна задача како што е дополнета во текстот и да се види како невозможното е потребно и како потребното е невозможно: да се види како во романтичниот дискурс овој однос меѓу невозможното и возможното е променет во линија на моќта и зошто и ден-денес се уште нè предизвикува“ (Felman, цит. дело, 65).

Да се обидеме најнапред со помошта на Нервал да се доближиме до неговото лудило во мигот кога го обзема и да го видиме во неговите „симболични партали што ги носат малоумните кралеви“ (Foucault, 1998: 239), да почувствуваме што „другиот“ чувствува во „сериозните животни околности... во низата од погледи, можеби луди или барем болни...“, за да „не се обиде да ги опише... ако не мислел дека задачата на писателот е отворено да го расчлени она што го чувствува... и не би си задал цел која според мене е корисна“ (Nerval, цит. дело, 49).

Нервал пишува:

Кога вечерта се приближуваше судниот час (часот кога јунакот ден пред тоа од кукниот број и од ликот на мртовечки бледата жена со воспалени очи која му заличела на Аурелија добил предзнак на смртта, заб. на авт.), со пријателите во клубот расправав за тоа (...) Пол (...) сакаше да ме испрати, но му реков дека не си одам дома. „Каде одиш?“ праша. „На Ориент!“ (...) и побарав со погледот две ѕвезди што мислев дека ги познавам како да ќе бидат пресудни за мојата судбина. (...) Во меѓувреме стигнав на распаќето од три улици и не сакав да продолжам. (...) Мојот пријател виде дека залудно се труди и си замина. (...) (го) продолжив патот во правец на ѕвездите... Чекорејќи пеев таинствена химна (...) Воедно ги соблекував моите земски алишта и ги фрлав околу себе. (...) Потоа застанав и со раширени раце го чекав мигот кога душата ќе се оддели од телото и кога магнетно ќе ја повлече зракче од ѕвездите. (...) Ме опколи ноќната стража: тогаш ми се причини дека сум станал многу голем и дека ќе разнесам сè околу себе... (исто, 49)

Ме ставија в постела и потоа долго не ги разбирав значењата на ликовите што се појавуваа пред мене и врските меѓу нив. Таа состојба траеше повеќе дни. Ме однесоа во болница. Ме посетија многумина роднини и пријатели, но не бев свесен. Единствената разлика меѓу јавето и сонот за мене беше тоа што во моите очи сè стана поинакво, секој што ќе ми се доближеше ми изгледаше изменет, реалните предмети беа како во полумрак... комбинациите од бои се разливаа ... во непрестајна низа од впечатоци ... чија веројатност ја продолжуваа соништата... (исто, 51)

Јас, кои сме двајца

Реалните сцени и сликите од халуцинациите во расказот се менуваат вртоглаво без почеток и крај,

преминуваат една во друга и не ги определува ниту една карактеристика според која би се разликувале освен објаснувањата на (лудиот) писател, така што е невозможно со сигурност да се тврди кои од нив се по„реални“. Се менуваат и двата лика на јунакот во приказната, „јунакот на лудилото“ и писателот, „душевно болниот „ Нервал.

Кога така лежев во... постелата слушнав дека... разговараат за некој непознат што го фатиле исто како мене и чиј глас одекнуваше во истата соба. Поради необичниот вибрациски ефект ми се причини дека тој глас одсвонува во моите гради и дека душата некако ми се подвојува, јасно одделена помеѓу погледот и реалноста... За миг видов крај себе двајца од моите пријатели кои прашуваа за мене... потоа се отвори вратата и некој висок колку мене чиј лик не можев да го видам замина со пријателите... „Ова е грешка!“ викнав, „тие дојдоа по мене, а си оди некој друг!“ (исто, 50)

Границата на „преминот“ од разум во лудило е избришана, неодредена, и не може да се знае кога болеста е здравје, а здравјето болест. За тоа сведочи и записот на Нервал на првата страница на „Аурелија“: „Ќе се (обидам) да ги запишам впечатоците од долготрајната болест која се случуваше во целост во тајноста на мојот дух; всушност не знам зошто го употребувам изразот болест зашто што се однесува до мене никогаш и не сум се чувствувал подобро.“ (исто, 45)

Тоа „до мене“ не се совпаѓа сосема со она што го вели „(јас) го употребувам“ на почетокот на реченицата. Има повеќе јас, јас е расцепено: „употребувам“ е едно јас и „мене“ е друг јас. Јас стои зад два различни лика: зад јунакот и раскажувачот. Јунакот е „лу-

дак“: а раскажувачот е човек кој одново се „опаментил“. Јунакот му е препуштен на сонот и на неговите призраци; раскажувачот е сосема буден и внимателен. Јунакот го живее лудилото во внатрешноста, а раскажувачот известува за лудилото кога тоа е веќе сторено. Раскажувачот и јунакот не се истовремени (Felman, цит. дело, 67).

Јунакот често се опишува себеси како да има натприродна моќ: „Порано мислев дека мојата моќ и дејност се удвоени.“ (Nerval, цит. дело, 45), а начинот на живот на раскажувачот, сосема обратно, е дефиниран како импотентност / немоќ, неможност. Јунакот во дискурсот постојано е наклонет кон хипербола, претерување, а раскажувачот користи критички начин на дискурс и постојано е наклонет кон литота, редуција, деминутивност, воздржаност. „Кога не би си поставил цел која според мене е корисна, би запрел овде и не би се обидува да опишам што чувствував потоа во низата од привиденија, можеби луди, или барем болни...“ (исто, 49, нагласува Фелман).

Структурата на „Аурелија“ се основа на неразрешливата напнатост помеѓу овие две противставени дискурзивни тенденции во расказот: начинот на халуцинантна инфлација и начинот на критичка дефлација.

Внатрешниот раскол на јас не ја одредува само формалната структура на Аурелија туку и нејзината супстанција. Првата двојност се гледа во тоа што раскажувачот е одвоен од јунакот, а другата во тоа што јунакот е „расцепен“ во себеси и не може да се соедини, што и се тематизира во халуцинацијата на двојникот: „Некој висок колку мене... замина со

моите пријатели... Па тоа е грешка!“ (Nerval, цит. дело, 50) Овој двојник не е само материјализација на субјективните нарцистички преокупации туку е проектиран лик на сличноста чија функција е да го отелотвори „знакот на забраната“ (Felman, цит. дело, 69), а тоа значи да го драматизира невозможното кое, пак, во себе носи предизвик на можноста (и потребата) за исполнување. Исто како и вториот не-јас, двојникот може да се ожени со Аурелија и можеби и ќе го стори тоа. „Ми се причини дека слушам како се зборува за ритуалот кој се случил на некое друго место и за последните подготовки за мистичната венчавка која е моја и на која оној другиот ќе ја искористи забуната на моите пријатели и на самата Аурелија“ (Nerval, цит. дело, 65).

Бидејќи е втор, за него забраната не важи и затоа лесно може да ја повлече и поништи, може да го кастрира јас и да го преземе неговото место за да продре² во просторот на љубовта и да го добие своето признание. *Јас* е исклучено од царството на задоволството и сфаќа дека секогаш ќе биде второстепено и екс-центрично самото на себеси. Ако неговото место не постои, ако нема место, тоа е затоа што каде и да се придвижи, во неговите движења е впишан радикалниот обем на кастрацијата. Токму со расколот на јас и со нелагодноста на двојството, оној кој говори ја чувствува желбата и ја потврдува потребата – иако се чини невозможна – да пресече, да го победи двојството со помош на практиката и примената на својот дискурс и на тој начин да ја пресече јазичната разделба помеѓу здравјето и болеста, разумот и лудило-то, субјектот и објектот (Felman, цит. дело, 66).

Структурното место на негативноста: „Загубата е женска.“

Нервал се проучува себеси и своето лудило во името на еден друг односно на една друга со женското име Аурелија. Бидејќи жената во западната култура зазема структурно место исто како лудилото, а тоа е местото на негативност, бидејќи „жената“ во расказот на Нервал е оној *locus* на недостигот околу кого се кристализира делириумот јунак-писател-маж, Аурелија во стварноста не е женски лик во расказот туку номинална сила на отсуството, означувач на загубата (исто, 69). Именувана како она што е изгубено, таа е име за загубата.

„Една жена што долго ја љубев и која ќе ја именувам Аурелија за мене беше изгубена... Сега морам и јас да умрам и тоа без никаква надеж.“ (Nerval, цит. дело, 45)

Сегашноста е загуба, сегашноста е минато кое никогаш не престанува да минува, не може да мине, не може да не одмине. Така смртта не доаѓа како небиднина, туку како смрт во животот што мораме да го живееме (Felman, исто, цит. место).

Таа е изгубена и таа е смрт. Мртвата жена односно смрт е највисок лик на жената, најженствена женственост која е анонимна во својата крајна последица. На тој начин Аурелија на почетокот на расказот е таа која јунакот на приказната ја има изгубено, а на крајот е таа која го губи името. Кога нејзината женственост кулминира, таа се враќа во анонимноста – во текстот буквално е означена како празен простор. „Ги препознав божјите потези.“ (Nerval, цит. дело, 93) Безимена е, нејзиното име е име на отсуството; жената е само низа од минувања, непрекинато минато, илузија на сегашноста и на идентитетот.

„Ќе се видиме подоцна“ (исто, 74), ќе ме видите во иднината зашто во сегашноста сум она што е невидливо. „Онаа сум“ во западната култура значи „онаа сум што не е“: смрт или мртва односно затоа што сум мртва (како субјект) јас сум смрт (Felman, цит. дело, 70).

Така со синцирот од бесконечни преместувања желбата (на мажот) се трансформира во ужасна метонимија, во смрт. Смртта на Аурелија ја повторува разделбата на љубовниците што во расказот ја најавува реалната загуба на мајката. „Не ја запознав мајка ми ... умрела од треска и напор...“ (Nerval, цит. дело, 77) Загубата на саканата жена – „кога саканата жена ме одби зашто бев направил грешка за која не очекував повеќе прошка, не ми преостана ништо друго туку да се фрлам во простачка омаеност...“ (исто, 45), за јунакот е мотив што следниот пат ќе го фрли во лудило. Таа дупка за Нервал станува отвор во „невидливиот свет“. Во *Ѓразнинаџа на реалноџо* расте компензирачкиот делириум – халуцинацијата изникната од загубата и разделбата, халуцинација која од петни жили се труди повторно да ги соедини (љубовниците) и да го поврати изгубениот објект.

***: да се одмаѓоса знакот

Во расказот, вечерта спроти денот кога би требало да ја сретне својата љубов при некоја друштвена прилика, јунакот погледнал случајно нагоре и го здогледал куќниот број што го осветлувала уличната светилка. Бројот бил ист како и бројот на неговите години. Кога повторно погледнал долу „видов пред себе мртвечки бледа жена со воспалени очи која ми се причини многу слична на Аурелија“ (исто, 47). И двете нешта ги доживеал како сигурен знак или на својата или на нејзината смрт. „Ова ја најавува *нејзината* или мојата *смрт*!“³ Како што ќе се види „умираат“ и двајцата.

Таа за него е изгубена, а истовремено умира и во реалноста од болест. Тој, пак, пропаѓа во лудилото, во молк, отсуство, негативност, непостоење.

Единствената цел на делириумската верба на јунакот во знамето, во знакот (куќниот број, женската силуета во мракот, свездата итн. и следната *** за мртвата Аурелија) е да ја пронајде и отпетла „волшебната азбука“ (исто, 72) со која ќе го „изгони“⁴ проклетството на загубата и одново ќе се здобие со изгубената моќ која ја сфаќа како суштински еротична, фаличка, како моќ на „полот“. Токму поради оваа негова желба, јунакот мора сам да го долови овој луд, „гротескен симбол“ (исто, 66).

Преминот во лудилото во тој случај е неизбежен, но може да се случи само со помош на знакот. Знакот е „луд“, интерпретиран според желбите и стравовите на интерпретаторот. Интуитивното читање (на волшебниот) знак во тој случај е знаење во преминот, трансгресивна вредност – возможна само преку медиумот на знакот, на знакот за мртвата жена, за изгубената мајка, за отсуството – за основната негативност (Felman, цит. дело, 62).

На лудиот јунак му се чини дека знакот е сосема транспарентен, дека најјасно ја разоткрива судбоносната вистина, вистината на враќањето, на соединувањето, а истовремено покажува дека знакот сокрива, дека неговата енигматична гротескност е само маска зад која се крие судбоносната вистина, вистината на загубата, празнината, разделбата. Така гледаме дека симболот од една страна го разоткрива, а од друга го сокрива оној кој го интерпретира и поттикнува, а истовремено и му пркоси.

На тој начин лудилото е слепа и судбинска верба во знакот – арбитражен, случаен, луд, „овој гротескен симбол“; верба во тоа дека знакот нешто разоткрива. Истовремено е лудило вербата дека знакот е луд, дека ништо не разоткрива, дека е само гротескна случајност. Вистината патува под маска, но не така за да ја откриеме зад маската: целосно значење добива дури со тоа што е не-таа, зашто е „нечитлива“ (исто, 71): интерпретацијата секогаш е „погрешна“, значењето секогаш е некое друго, на некое друго место.

Моќта и немоќта на едниот (пол)

Прекршувањето на тајната – трансгресија – во Нервал-Аурелија е искажана со еротската метафора: „Не можев да ја отворам вратата што нè дели од невидливиот свет“.⁵ Невидливиот свет е лудило, жената – тајна што треба да се дешифрира, да се продре во неа со магичната моќ на фалусот-логос. „Не можев да ги отворам оние врати од слонова коска или рози што нè делат од невидливиот свет (...) (исто, цит. место) Тогаш се повлеко од престолот. (...) и со крената рака дадов знак (...). Ме разбуди крикот на една жена (...) проникнат со распарувачка болка (...) Врз усните ми занемеа слоговите на незнајните зборови што сакав да ги изговорам (...)“ (исто, 68).

Фаличката (луда, халуцинантна) омнипотентност на мажот со помош на знакот ги подражава⁶ „слоговите на непознатиот свет“ што на јунакот „му замираат на усните, ах“ кога ќе се разбуди. Мисијата на лудилото би требало да е потрагата по тој непознат јазик, по тој таинствен код на моќта. Писателот се обидува да го подражава, „да си го присвои“ јазикот што не го

познава, јазикот на „другиот“ кој, пак, е невозможно да се присвои и кој му замира на усните на јунакот веднаш штом „ќе се разбуди“ односно „опамети“.

Делириумската потрага по „волшебната азбука“ која ветува моќ го води Нервал во напуштање на човечкиот симболичен јазик и кон премин во лудилото, во структурното „друго“ за да открие „некој друг јазик“. Што се однесува до желбата по соединување со другото, „постоечкиот“ јазик, јазикот на знаењето што постои однапред, нема моќ, импотентен е. Се покажува само како хистерично подражавање, мимикрија, обид да се прикрие јазолот во реалното и отсутноста на значењето. Преминот во лудило се покажува како единствен излез. Нервал-јунакот на сопствената приказна се откажува од светот за да комуницира „со духовите“; затоа мора да се оддели од својата сакана, значи да го загуби своето друго иако негова цел сето тоа време е да се соедини со неа. Сепак, каде е тука лудилото? Лудилото тука е нарцистичкото имагинарно на јунакот, потрагата и откривањето на постојано новото претставување, фантазмите на сличноста која е замка, магичен круг (Felman, цит. дело, 73).

Овој магичен круг првпат се прекинува кога јунакот на приказната (во лудницата) го среќава реалниот сличен на себеси, „братската душа“ (на уште) понесреќниот млад војник кој одбива храна и не зборува. Овој лик молчаливо „како сфинга“ стои „пред последната врата на постоењето“ (Nerval, цит. дело, 90). Неговата несреќа и напуштеност предизвикуваат кај Нервал сочувство и интерес кои му даваат нови сили. Оваа слика на несреќата е двојник кој на Нервал му ја покажува неговата лична беда. Сега јас не е толку некој друг туку станува некое друго јас. (Felman, исто). „Долги часови внатрешно се преиспи-

тував, ја веднев главата над неговата и го држев за рака.“ (Nerval, цит. дело, 91).

На тој начин закрепнувањето на јунакот започнува со откривањето на другиот. Вредноста на другиот не е (само) во тоа што јунакот во него ја здогледува својата огледална слика туку (и) сликата на својата судбина. Судбината е сфинга што молчи: другиот го поставува прашањето на тишината и истовремено ја разоткрива цената на човековиот јазик – местото на средбата со другиот. Јунакот повторно го научува јазикот кога го учи другиот на него. Од молкот на другиот Нервал не учи само повторно да зборува туку и „да го дава и да го дели“ јазикот. Нивната комуникација е заемно дарување на она што другиот го нема. Во празнината (на заемната ускратеност) на тој начин се воспоставува размена која води до двојно чудо, до двојно враќање: Нервал и африканскиот војник повторно се раѓаат во јазикот (и во себе) како друг. (Felman, цит. дело, 73)

Цената на желбата за комуникација со другиот (со војникот во кој се гледа себеси), а тоа значи со себе како некој друг кој е всушност оној со кој би сакал да „се среќава“ е дека мора да го напушти „волшебниот јазик“, нарцистичко закодираниот „симболичен дискурс“ кој самиот себе во својата хистерична фантазматичност се именува како „јазик на разумот“. Мора да престане со барањето (на значењето, на магичниот знак) кој го имплицира неуловливото и, наместо тоа, да започне да создава јазик.

Конецот на Аријадна: пишувањето како материјално, „oeuvre“

„Во соништата ми се појави жена... ми префрлаше една навистина лоша грешка...“ Сето тоа се случува за

да ти ја покаже тајната на животот, но ти не сфати...“ (Nerval, цит. дело, 76) Нервал конечно „сфаќа“: мора да се откаже од лудото, бесконечно трчање по возот на магичниот симбол на сопствената имагинарна слика.

„Со какво уживање го распоредував низ фиоките купот од забелешки и писма, лични или јавни, неважни или значајни... Тие пожелтени букви, тие избледени скици, тие истуткани писма се ризницата на мојата единствена љубов... Да ги прочитаме повторно... Многу писма недостасуваат, многу од нив се искинати или барем пречкртани; она што повторно го прочитав е ова:“ (исто, 89)

Распоредувањето на забелешките е прв чекор кон зборовната продукција (*l'oeuvre*). Вистина е дека недостасуваат многу зборови, дека не се целосни или дека се пречкртани, но употребата на човечкиот јазик за разлика од „волшебната азбука“ неизбежно имплицира прифаќање на загубата, пресвртот и разликата.

„Овие пожелтени букви“ говорат токму од перспективата на недостигот од кои произлегуваат и кој е нивна основа. На тој начин лудилото се преобразува во некаква мудрост. Ако лудилото наједноставно го опишеме како затруеност од читање, изгубеност во текстот, идентификација со ликовите на сопствената фантазија, со она што е напишано во книгите, тогаш мудроста е токму она што е толку тешко, речиси невозможно да се напише и токму поради тоа задолжително мора да биде напишано (Felman, цит. дело, 75).

„Ми рече: „Искушението што ти е нарамено е при крај...“ Сакав да имам некој опиплив знак за приз-

ракот кој ме утеши, затоа на сидот ги напишав следните зборови: „Ноќеска ти ме посети“ (Nerval, цит. дело, 89, 92).

Потребата и еден вид должност со помош на спомените да се репродуцира сè, овде не е свртена кон минатото туку кон иднината. Пишувањето – потсетувањето е ветување на крајот, крај на болеста кој токму затоа е нов почеток. „Уметничкото дело“ вели Фуко, „постојано го потиснува лудилото кон неговите граници; *кајишто има уметничко дело таму нема лудило*; а сепак лудилото постои истовремено со уметничкото дело зашто го воведува времето на неговата вистина“ (Foucault, цит. дело, 248).

Сеќавањето овде е сеќавање на јазикот. „Сакав да имам некој опиплив знак за призракот што ме утеши, затоа на сидот ги напишав овие зборови: „Ноќеска ти ме посети“. Запишаниот знак го комеморира значењето. Буквата истовремено ветува и одложува. Материјалниот знак (врз сидот на непробојната „даденост“ и разбирливост сама по себе) е писателското „овде и сега“, место, допирна точка, пресек во кој минатото ја среќава иднината: „на овде и сега“ кое е истовремено и „пресек“ – кој во нивната „средба“ е *можношћ за размена, за насћан, за дело*.

Сеќавањето на писателот (за минатото, за „свездата“, за невозможната љубов што не можела да се оствари) е свртено кон иднината. Тоа е сеќавање на желбата која сеќавањето го претвора во *чекање*. Невозможното на тој начин станува *надеж*. *Прибежишће* во јазикот кој е истовремено и луд и не-луд и ни *овозможува* да живееме, да ја поднесуваме и надминуваме реалната фрустрација, фрустрацијата на реалноста. (Felman, цит. дело, 76)

Поради пишувањето Нервал поинаку ги сфаќа знаците; халуцинирањето е читање на знаци, дестилирање на реалноста, а пишувањето е обид да се дешифрираат сништата, халуцинацијата. Писателот на тој начин станува читател (интерпретатор) на сопственото лудило (исто, 51.) Јазикот сега е реално место на разликата која е „средба“ помеѓу овој и оној (свет), помеѓу писателот и другиот (човек) и со тоа со него-другиот. „... Одлучив да ги запрам сништата и да ја проникнам нивната тајна. Си реков: „Зошто, на крајот на краиштата, вооружен со сета своја волја, да не ја отворам силум таа мистична врата и да не загосподарам со своите чувства наместо да им се покорувам?“ (Nerval, цит. дело, 95).

Критичкото движење на приказната го зафаќа движењето на соништата и Нервал барем за миг го совладува лудилото. Меѓу духовите и монструмите има среќа да го фати крајот на Аријадна и токму од отсутноста на продукцијата (*l'absence s'oeuvre*) да создаде дело во кое говорот⁷ не е веќе здобиена или претходно постоечка вредност туку иницијација и пат на потрага по својот говор – писмо, простор каде што пишувањето се само-иницира. Да се зграпчи крајот на Аријадна значи да се прифати фактот дека изгубените писма никогаш нема да се пронајдат и дека неизречливото мора да се искаже со азбука со недостатоци. Сепак, поради тоа не е помалку потребно да се запише празнината, да се искаже молкот ако сака барем за миг да го запре отровниот вртеж на лудилото. Резултатот е (незавршена) книжевна приказна, *oeuvre - Aurelija*. „Накучо, овде повторно најдов речиси сè што беше дел од моето последно богатство. Моите книги, необична збирка на науката на сите времиња, на историјата, патеписите, стиховите, кабалата, астрологијата... – вавилонска кула во двесте тетратки – сето тоа ми го оставиле! Од тоа

би полуделе дури и мудреци: да се обидеме од тоа да оумудрине и лудак“ (Nerval, цит. дело, 89).

Моќта на (половата) разлика: „да се живее, поднесува и надминува реалната фрустрација“⁸

Што значи за жената „романтичниот дискурс“ на лудилото? Нејзиното лудило очигледно не му припаѓа и на мажот, жената како *шаква* цивилизациски била во здравствен поглед болна“ (Duda, Pusch, 1995: 114, цит. според Fischer-Homberger, 1984: 51), од една страна таа е „расипаност, патологија, хистеричност“ (Bahovec, 2001a: 9), а од друга фантазматска огледална слика, негатив на мажот, онаа која го заведува во лудило. Точката на прекршувањето помеѓу разумот и лудилото за неа не важи, не важи во неа, самата таа е лудило. Страдањето на лудиот е „романтизирано“ и кога следниот пат среќава „братска душа“ (некого кој е во уште полоша неволја од него), а покрај тоа има и среќа да му ја донесат и „старата покуќнина“ и книгите, „вавилонската кула“ во двесте тетратки (!), не му е потребно ништо друго туку „да го повлече перото“ и „да го запише“ знакот врз сидот. Кога ќе го најде својот (реален) друг и на тој начин другиот во себе, себе-другиот, може „одново да се воспостави“ како субјект, да „стане од мртвите“, ослободен од молкот повторно да почне да живее „преку пишувањето“.

Лудилото на жената „од друга страна“ структурно е поинаку од она лудило кое е втора страна на разумот (машкиот). Наместо да е „двојна во себеси“, жената е „двојно луда“. Првпат полудува кога ќе падне низ огледалото на „братската душа“ во која се огледува за да се спознае или препознае, кога „паѓа“ во празнина, преку работ на „човечкото“ и вторпат кога „зацврстува“ во огледалото, во огледалната слика на

„братската душа“, монструм и ангел. Кога сфаќа како и Аурелија: „Не ме љубите! Очекувате да ви речам: „Актерка или калуѓерка е една иста личност“. Барате материјал за драма, ништо друго, а не наоѓате расплет. „ (Nerval, цит. дело, 39). Кога сфаќа дека не е човечки туку само драмски субјект, црно-бела фантазма. Дека „братскоста“ за „сестрата“ не важи. „Братот“ во неа наоѓа метафизичка „душа близначка“ која не може да му биде „рамноправна“ во (историската) материјалност. Се чини дека нејзиното лудило е аргумент неговите лудила и разум: ангел-ѓаволица – ликови што, парадоксално, сам ги „поставува напред“, пред себе, за да може во нив да се види себеси или својот друг, за да се обнови, за да се саморепродуцира во – луда – имагинарност на сопствениот нарцизам. Колку повеќе таа сака да се види во него и затоа го поставува надвор од себе, како туѓ, како отсјај, негатив, огледална слика, и некако му се „измолкнува“, толку повеќе ја извлекува од него неговата огледална идентификација, неговиот идентитет и го поставува очи в очи со неговата сопствена смртност (Irigaray, 1993: 10).

Како и „нашиот“ писател така и жената која би сакала да мисли, да зборува-пишува не си задава помала цел од тоа да знае дали има право „да мисли или не (во поезија или проза)“. И жената ја советуваат да се откаже од уметноста која не и прилега и која не и е потребна. И нејзе тоа и се чини како „горчлива шега“ на сметка на она што и „прилега“ и на нејзините потреби. Но, нејзината врска со лудилото е поинаква одошто кај мажот. Нејзиното лудило е раскол „пomeѓу девојката која пишува песни и се дефинира со тоа и девојката што ја одредуваат односите со мажите“ (Rich, 2003: 33) И жената во „поезијата или прозата“, во уметноста и во науката барала свој начин на постоење во светот. (Rich, 2003: 32) Се среќавала со

ликовите на Жената во книгите кои би „полуделе и мудрец“, и во ликовите каков што е овој: „Кога Хенри Џејмс еднаш ги отворил очите во ладната зимска зора ја видел својата пријателка Жорж Санд како во утринска наметка клечи пред домашното огниште, покрај неа имало свеќник и главата и пливала во црвена светлина и како храбро, со сопствените раце палела оган што би и овозможил да седи тогаш кога најмногу ќе и бидат потребни моливот и хартијата. Приказната вели дека Џејмс почувствувал како оваа слика ја замрзнува неговата запаленост и го искушува неговиот вкус: нејзиниот изглед бил беден, нејзината професија недолична за жена, а нејзиниот труд заслужувал прекор...“ (исто, 30, според James, 1963: 157-158).

Задачата да се истапи од непостоењето и да се „влезе“ во културата, за жената се чини подеднакво невозможна како и за лудилото. *Mainstream*-от на патријархалната култура (импотентно и неинвентивно) не може и/или не сака да ни понуди ништо друго освен црно-бело „решение“. Ние жените за себе, за својата генеалогичка историја, сегашност (и иднина) тешко зборуваме зашто сме воспитани да се гледаме и мислиме себеси како објекти, затоа нам јас, нашата приказна, автобиографија не ни се достапни како што не му се достапни ни на лудилото.

Никаде никаква романтика.

Со проучување и децентрирање на опозицијата помеѓу разумот и лудилото и со демајосување на симболичниот јазик, со *литерарносѝа (la chose literature)* (Felman, цит. дело, 5) не како институција туку како „оригинално *drive*“ (исто), со поривот, со наладата, со местото на „романескната“ и романтична желба би можеле да ја децентрираме

опозицијата меѓу жената и мажот и да им овозможиме да се воспостават како самостојни субјекти кои би си биле различни, но не (задолжително) спротивни.

Литерарноста како таква со драматизацијата и постојаното разоткривање на иредуктибилната врска меѓу читливото и нечитливото, меѓу разумот и безумието, меѓу смислата и бесмислата ја олицетворува разликата и зборува токму од аспект на она што ја редуцира на тишина. Колку што ја олицетворува оваа храброст и овој бунт толку се нејзините заложби – како и кај лудилото – политички.

Како и Нервал кој не го прикривал туку го негирал своето лудило (Felman, цит. дело, 63) така ни жената не треба да го прикрива фактот дека е сфакана како отсутна; но може, како и тој, да го отфрли уверувањето дека нејзината „отсутност“ не треба да се сфаќа сериозно, да се противстави на редуktivната дефиниција за себе и на тоа дека треба да се одрече од својата иредуктибилна субјективност, потврдување, љубов. „Отсутноста има исто такво значење како и присутноста.“ (Bahovec, 2001a: 6) Тоа да си дозволиме најпрвин молк, лудило не како прогон и/или прибежиште туку како „одлука“ (Foucault, цит. дело, 246) и да си го присвоиме, сигурно е корисно да се проучува како еден од патиштата што водат кон тоа да си ги дозволиме и присвоиме гласот и зборот – во јазикот на „разумот“ како „економизација“ (Felman, цит. дело, 246) на лудилото, како запис на движењата на нашите индивидуални, субјективни, партикуларни соништа. Да си дозволиме да го зборуваме таканаречениот „несовршен“ јазик, да ја пишуваме „прашината“ на не-паметните зборови и зборовите што ги изговараме како жени кои сме тука и сега сè уште подредени и омаловажувани на разни начини. Да го запреме вртежот на загубата и така да си го присвоиме знакот – во сета негова

разлика – да ја сфатиме отсутноста сериозно и да не ја надоместуваме едноставно со имиња. (Bahovec, 2001a: 6) Да издржиме во пукнатината на „овде и сега“ како „празно“ место на можноста. Во меѓувреме – меѓу минатото (кое никогаш не може да ја претекне сегашноста) и иднината (која е сегашност во одложување) – рти сегашноста на спомените (на историјата) во јазикот кој сè уште е (не)испишан лист, а не е ист со празнината (која истовремено е и презафатеност) на фантазмата: повеќе е премин, прелевање, вишок, средиште - простор на средби, на настани, „пресврт без примирје“ (Foucault, цит. дело, 247), разлика: не место на опозицијата туку нулта точка.

Што се однесува до литературата и лудилото, лудилото не е уметничко дело, не можеме да се заслепуваме со тоа, нè предупредува Фуко, кој вели: „Лудилото не е нешто што би го проникнувало уметничкото дело туку е *описување на уметноста*“,⁹ отсуство на продукција, присутност на отсутноста која постојано се појавува, нејзината главна празнина, доживеана и измерена во сите нејзини димензии. Уметноста како дело (*oeuvre*) не е „место за бегство“ на средбата помеѓу разумот и безумието, не е нивна заедничка граница: уметникот добро знае дека лудилото и делото не се здружливи. Уметничкото дело во лудилото ја доживува својата лична отсутност“ (Foucault, цит. дело, 246).

Местото на (политичката) средба и разлика според Фуко е во *храброста* на ова искуство, во *зборовите што се фрлени, ујојребени ирошив* основната отсутност на говорот, во просторот на *шелесно* кое не само што оддава празнина туку со неа и се сложува; во *несигурноста* во која се раѓа уметничкото дело во мигот кога престанува да се раѓа и кога фактички и станува уметничко дело. Затоа уметничкото дело

е ограда над бездната на отсутноста на самата себе (исто, 246, 247). Политичноста на лудилото е во тоа дека не се работи повеќе за неодлучно подрачје, „подрачје на неодлучноста“ (исто, 247) низ кое понекогаш бегло блеснува оригиналната вистина на уметноста туку е *одлука за не-сигурноста* отаде која таканаречената вистина (на уметноста, на делото) засекогаш останува да *виси* над историјата. И иако лудилото е само последен *миг* на уметноста зашто уметничкото дело постојано го *попишнува* лудилото *кон своите граници*, сепак, лудилото постои *истовремено* со уметноста зашто го *вovedува* времето на неговата вистина. Лудилото е она што на делото што е изгубено за светот, што е патолошко, потопено во светот, му овозможува да „го фати времето на светот, да го совлада и насочи“ (исто, 246-247); лудилото е она со кое „уметноста ја *ошвора* празнината, мигот на тишината, прашањето *без* одговор и кое создава *пресврѝ без примирје*¹⁰ онаму кајшто светот е најпоследен приморан да си поставува прашања“ (исто, 247).

Колку лудакот, лудилото и жената всушност не се (а во симболичниот дискурс и не можат да бидат) лик или материјал за приказна туку само означувач (на негативноста, на загубата на разумот) и знак (на отсутноста), толку и самиот симболичен дискурс, јазикот на разумот, знакот се покажува како празна нула, „празно место“ зашто не означува ништо, нема никакво последно „значење“, никаков референт „овде и сега“ туку само може да нè упати на некој друг знак. Колку што се лудилото, жената и знакот само фикција, толку од друга страна без нив разумот и „мажот“ се „невозможна задача“, фикција, „празно место“, само можност. Но токму „лудилото“ на субјектот, отсутноста на тоа нешто да означува и лудилото на јазикот (и двата се истовремено и луди и не-луди) е онаа „можност“ за пресврѝ, за „секој маж, секо-

ја жена (како) ѕвезда“ (Bogataj, 1990), онаа искра која се пали и заради која која „делото“ може да се произведе, а љубовта да се оствари; „лудилото“ на субјектот и лудилото на јазикот се токму она што овозможува движење и бранување на јазикот, животот и снитата.

Превод од словенечки јазик: Лидија Димковска

Белешки:

1. Нервал го цитира текстот на Дима.
2. Англ. *penetrate*, Felman, цит.дело, 68.
3. Исто, Нервал.
4. Англ. *conjure away* (Felman, цит.дело, 72)
5. Нервал, цит. дело, 45. Во англ. превод што го користи S. Felman (Aurelia, selected Writings of Gerard de Nerval, trans. G. Wagner, New York, Grove Press, 1957) „отвора“ гласи *penetrate*.
6. Felman, нав. дело 72: подражава, англ. *mimics*.
7. На англ. *speech*. Felman, цит.дело, 77.
8. На англ. *to live, to hear and transcend the real frustration*, Felman, цит.дело, 76.
9. Курзив Фуко.
10. Курзив П. Месец.

Библиографија:

- Bahovec, E. D. 2000. Uvodnik. O Ženskah, Filozofiji, Delta 6 (1-2): 5-10.
- Bahovec, E. D. 2001. O Težavah Z Levi-Straussom. Delta 7 (3-4): 55-72.
- Bahovec, E. D. 2001a. Hysteria, Magistra Vitae. Delta 7 (1-2): 5-10.
- Bahovec, E. D. 2002. Uvodnik. All's Well That Starts Well. Delta 8 (3-4): 5-7.
- Bahovec, E. D. 2004. Oko Za Uho. Delta (1-2): 9-42.
- Barthes, R. 1995. Smrt Avtorja. Bo *Sodobna Literarna Teorija* (19-24). Ljubljana: Krtina.
- Bogataj, M. 1989 [I.E.1990]. Vsak Moški, Vsaka Ženska Je Zvezda. *Literatura 1* [I.E.2], (6): 78-92.
- Curhalek, T. 2004. Dora Ali Freudova "Uganka Ženskosti." Delta, (1-2): 87-117.
- Derrida, J. 1967. Cogito Et Histoire De La Folie. V J. Derrida, *L'écriture Et La Différence*. Paris: Seuil.
- Dolar, M. 2003. Politika Glasu. *Problemi* 41 (4.5): 5-23.
- Duda, S., Pusch, L.F. 1995. *Nore Ženske*. Ljubljana: Krtina.
- Felman, S. 1993. *What Does A Woman Want? Reading And Sexual Difference*. Baltimore In London: The Johns Hopkins University Press.
- Felman, S. 2003. *Writing And Madness (Literature/Philosophy/Psychoanalysis)*. Palo Alto, California: Stanford University Press.
- Fischer-Homberger, E. 1984. *Krankheit Frau. Zur Geschichte Der Einbildungen*. Darmstadt In Neuwied.
- Foucault, M. 1998. *Zgodovina Norosti V Času Klasicizma*. Ljubljana: Založba *Cf.
- Foucault, M., Derrida, J. 1990. *Dvom In Norost*. Ljubljana: Analecta.
- Gajgar, M. 1997. Iskanje Ženskih Genealogij. Delta 3 (3-4): 77-103.
- Gilbert, S. M., Gubar, S. 2000. *The Madwoman In The Attic*. Yale University Press.
- Irigaray, L. 1993. *The Ethics Of Sexual Difference*. Ithaca New York: Cornell University Press.
- James, H. 1963. Notes On Novelists. V *Selected Literary Criticism Of Henry James*. Ur. Morris, S. London. Heinemann.
- Lacan, J. 2004. Zrcalni Stadij Kot Oblikovalec Funkcije Jaza. Delta (1-2): 43-49.
- Nerval, G. De. 1961. Préface. *Les Filles Des Feu*. Pariz: Le Livre De Poche.
- Nerval, G. De. 1996. Avrelija Ali Sanje In Življenje. Bo *Silvija, Avrelija*. Ljubljana: Mihelač.
- Poljanec, M. 1996. Nervalova Zapisanost Avtobiografskosti. Predgovor Bo *Silvija, Avrelija*. Ljubljana: Mihelač.
- Rich, A. 2003. *O Lažeh, Skrivnostih In Molku. Izbrani Eseji* (1966-1978). Ljubljana: Škuc.
- Šlibar, N. 1996. Ženski Avtobiografski Diskurz. Delta 2 (1-2): 65-77.
- Truth, S. 1997. Al' Nisem Ženska? Prevod: E. Bahovec. Delta 3 (3-4): 75-76.