

**A**ko postavimo pitanje: šta se može znati o ljubomori? nesumnjivo ćemo moći da prikupimo odgovore iz zvaničnih disciplina (na primer, iz psihoanalize čiji su klinička tehnika i teorijski okvir usmeravali monumentalnu studiju Danijela Lagaša *Ljubavna ljubomora /La jalousie amoureuse/*), kao i iz "neformalnih" vrsta znanja. Međutim, odmah na početku izjavljujem da nemam nikakvih znanja o ljubomori, ni zvaničnih ni neformalnih, niti kakvih drugih; tačnije, znam da ljubomora nema nikakve veze sa znanjem, ili, pak (a priznajem da to nije sasvim ista stvar) da ljubomora zna da ništa ne zna.

---

## LJUBOMORA HOĆE DOKAZ

---

PEGI KAMUF

*Sa engleskog prevela Slavica Miletić*

Iako o njoj ne znam ništa, pretpostaviću na trenutak da se o vezi ljubomore i znanja može reći i nešto drugo, a ne samo to da oni jedno o drugom ne znaju ništa. Znanje o drugom je, naravno, upravo ono što bi ljubomora htela da postigne. Ona, dakle, ima prepoznatljiv oblik, ako ne kao pozitivno znanje, onda kao traganje za znanjem, kao jedna od najupornijih i najusredsređenijih formi tog traganja. Ali, "cilj" njenog traganja, to o čemu ona želi da stekne nepobitno znanje, nikad nije neka klasa ili vrsta pojava, neko opšte stanje ili prirodni zakon. Ona, naime, teži da potpuno i bez ostatka sazna drugog u njenoj, u njenoj pojedinačnosti, ono po čemu je on – ili ona – upravo taj koji jeste a ne neko drugi. Ljubomora je "nenaučna" jer ono što zna – ili misli da zna – važi samo za pojedinačno biće na koje ona usredsređuje svoje napore. S druge strane, baš kao i nauka u svom "objektivnom", to jest bezinteresnom ili ravnodušnom držanju, ljubomorna želja za saznanjem voljene osobe ograničena je pojavnošću predmeta saznanja. Drugi, to jest voljena osoba se pojavljuje; pojavljujući se, on ili ona mogu iš-

čeznuti, mogu se prerusiti. Pravila za prosuđivanje pouzdanosti pojave – verovatnoća, logika, verodostojnost, saobraznost razumu i tako dalje – jesu oruđa ljubomornog istraživanja, ali ona su uvek dvosekla pošto jednako mogu poslužiti i za krivotvorenje pojave koju ljubomora želi da pronikne. Štaviše, upravo zato što su tu posredi pravila, to jest stavovi koji imaju opšte važenje, nemoguće je pomoću njih objasniti odstupanja pojedinačnog, *a fortiori* ovog i nijednog drugog pojedinačnog, a to je, kako smo već rekli, sve što ljubomora želi da sazna. Ta želja za saznanjem uslovljena je, dakle, nemogućnošću ponavljanja pojedinačnih određenja njenog "predmeta" u formi saznatljive predstave. Kao što Prustov pripovedač u *Traganju za izgubljenim vremenom*, tom spomeniku ljubomori, uvek iznova ponavlja, pojedinačna određenja približavaju se beskonačnosti i na taj način uvek pretvaraju ljubomoru u doživljaj sopstvene konačnosti:

Koliko osoba, gradova i puteva poželimo da upoznamo podstaknuti ljubomorom! Ona je žeđ za saznanjem i zahvaljujući

njoj na kraju steknemo, jedno za drugim, sva moguća obaveštenja o raznim nepovezanim stvarima, samo ne ona koja tražimo...

Shvatio sam nemogućnost s kojom se ljubav hvata u koštac. Uobražavamo da je njen predmet jedno biće zatvoreno u telu, koje možemo položiti pred sebe. Avaj, njen predmet je protegnutost tog bića na sve tačke prostora i vremena koje je zauzimalo i koje će tek zauzimati. Ako ne posedujemo njegov dodir sa ovim ili onim mestom, ovim ili onim časom, onda ne posedujemo to biće. Ali, ne možemo dodirnuti sve te tačke... Otuda nepoverenje, ljubomora, proganjanje. (Proust 1982: 80-81)<sup>1</sup>

Moramo odmah da kažemo koju reč o statusu ovakvih primera. Naime, ako je ljubomora "žeđ za znanjem" o pojedinačnom predmetu, žeđ za saznanjem koju je onemogućila/omogućila upravo ta pojedinačnost, onda doživljaj koji opisuje Prust ili neko drugi može biti samo donekle saobrazan sa opštim, dakle saznatljivim modelom, onim kojem se

414

---

<sup>1</sup> "Combien de personnes, de villes, de chemins, la jalousie nous rend ainsi avides de connaître! Elle est une soif de savoir grâce à laquelle, sur des points isolées les une des autres, nous finissions par avoir successivement toutes les notions possibles sauf celle que nous voudrions... Et je comprenais l'impossibilité où se heurte l'amour. Nous nous imaginons qu'il a pour objet un être qui peut être couché devant nous, eufermé dans un corps. Hélas! Il est l'extension de cet être à tous les points de l'espace et du tempts que cet être a occupé et occupera. Si nous ne possédons pas son contact avec tel lieue, avec telle heure, nous ne le possédons pas. Or nous ne pouvons toucher tous ces points... De là définace, la jalousie, le persécutions." *La Prisonnière*, sv. III, Gallimard, biblioteka Pléiade, 1988, str. 593, 607-08.

možemo približiti ili koji možemo ilustrirati primerima. To jest, svaki primer ljubomore poprimiće u izvesnom stepenu svoj oblik od beskonačnosti pojedinačnog bića koje ona progona i koje joj, izgleda, neprestano izmiče. Prema tome, ono što čitamo nema više status ilustracije nekog šireg stanja zvanog ljubomora, već iziskuje da ga shvatamo na drukčiji, specifikovan način.

Za sada ćemo se, međutim, držati Prustove sugestije da se ljubomora koju opisuje njegov pripovedač rađa iz nemogućnosti da se *dodirnu* "sve tačke prostora i vremena" s kojima je voljena osoba došla u dodir. Izgleda da se ovde ne misli baš na čulo dodira, već da "dodir" označava opšte opazajno iskustvo vremena i prostora. "Ali, ne možemo dodirnuti sve te tačke", to naprosto znači da niko nije u stanju da reprodukuje opazajnu istoriju druge osobe. A ipak, naravno, upravo dodir zanima ljubomornu osobu koja sva senzorna iskustva drugog može da svede na date i primljene neverne dodire. Kako god bilo, ljubomora ima svoj prostor, kao što Prust ovde kaže, u onome što bi se moglo nazvati opazajnim jazom, to jest u činjenici

da se drugi nikad ne opaža prosto u *sadašnjosti*, ovde i sada, kao biće "zatvoreno u telu, koje možemo položiti pred sebe". Ljubomora ljubavnika nije, dakle, uslovljena percepcijom, već onim nepredstavljivim i neopazivim što deli njegovu sadašnjost vremenom, prošlošću i budućnošću drugog, svim "tačkama prostora i vremena koje je ono zauzimalo i koje će zauzimati". U tom smislu sam razumela Deridinu napomenu u *Glas-u*: "Ne videti ono što se vidi, videti ono što se ne može videti i što se ne može predočiti, to je ljubomorna operacija. Ljubomora se uvek bavi nekim tragom, nikad opazajem." (Derida 1986: 215).<sup>2</sup> A ipak, možda upravo zato što njena operacija ne počiva na opažanju, već na nepredočivom tragu, ljubomora, reklo bi se, drži sva čula budnima, kao da će tim udvostručenim naporom moći da premosti jaz koji se otvorio u samom smislu sadašnjeg prisustva, a nadasve prisustva sopstva, samoprisustva. Taj povišeni zahtev upućen čulima trebalo bi da pruži sopstvu ono osećanje izvesnosti zahvaljujući kojem će ono ponovo poverovati da zna što zna i da je to znanje realno. Ljubomora želi dokaz,

---

2 "Ne pas voir ce qu'on voit, voir ce qu'on ne peut pas voir et qui ne peut pas se présenter, telle est l'opération jalouse. Elle a toujours affaire à de la trace, jamais à de la perception." Komentarisala sam ovaj odlomak i u "Reading Between the Blind", uvod u *Derrida's Reader: Between the Blinds* (Columbia University Press, Njujork, 1990, str xxxv i dalje). Taj ogled je nadahnut rečenicom "U svemu što govorim reč je o ljubomori", koja se može pročitati na kraju Deridinog teksta o Levinasu "At This Very Moment in This Work Here I Am". Ovaj tekst koji se može smatrati novom verzijom prethodnog počiva na tumačenju Deridinog dela u nastajanju, posebno *Mémoires d'aveugle, L'autoportait et autre ruines* (Réunion des Musées nationaux, Pariz, 1990) i na seminaru *Svedočanstvu* održanom u U.C. Irvine, 1993-94.

overen čulima, ali pošto njena operacija počiva na tragovima, ona mora nastojati da "vidi ono što ne može videti i što se ne može predočiti". Kod Prusta bismo mogli naći i brojne potvrde takve zaslepljenosti, ali pre no što opet navedemo taj neiscrpni izvor, okrenućemo se drugom, ništa manjem slavnom primeru naše teme: Otelu.

Šta bi značilo reći da ljubomorna operacija potpuno počiva na tragovima, a nimalo na opažanju? Dakle, da se ona ne odnosi na nekoga ko je sada prisutan ili je bio prisutan ili može biti prisutan, da ona nije ljubomora ni na kakvo prisustvo? Na prvi pogled to, reklo bi se, znači da je Otelo ljubomorani na nekakvu fikciju koju je, kao kakvu paukovu mrežu, satkao zavidljivi Jago ("U ovako malu mrežu uhvatiću tako veliku muvu kao što je Kasio..."; "Pretvoriću joj poštenje u greh, / A od dobrote joj isplesti mrežu što će / Sve ih uloviti"). Pogledajmo pažljivije tu mrežu: Otelo traži "vidljiv dokaz" ("Nitkove, dokaži da je moja ljubav / Bludnica; dokaži, vidljiv dokaz daj"), na šta Jago odgovara "Nemoguće je da vi to vidite." A ta "nemogućnost" lebdi između onog značenja u kojem je razume Jago (nemoguće je to videti zato što ne postoji, zato što nije istina) i onog u kojem je Otelo naveden da je razume (to je nemoguće videti zato što se odveć vešto prikriva). Ali, ta dva značenja "nemogućeg" povezuje treće koje ih čini uzajamno zamenljivim, baš kao što su uzajamno zamenljivi i Jago i Otelo: naime, svaki od njih radi u ime onog

drugog u nekakvoj dvojnoj dijaboličkoj opsednutosti. To treće značenje bilo bi radikalna ili nužna, a ne slučajna nemogućnost, nemogućnost spajanja s drugim bez ostatka, prisvajanja mesta tog drugog kroz dvojnu i dijaboličnu opsednutost. To treće značenje bila bi radikalna ili nužna, a ne slučajna nemogućnost spajanja s drugim bez ostatka, prisvajanja njegove razlike bez oduzimanja identiteta sopstvu: "Prokletstvo braka, kad možemo zvati / Svojima ta nežna bića, ali ne / Njihove prohteve". Spajanje i razdvajanje svih ljubomornih parova u ovom komadu (Otelo i Dezdemonina, ali i Otelo i Jago, Jago i Emilija, Jago i Kasio, Kasio i Bjanka) čine mrežu tragova nepredstavljivog vidljivog dokaza koji se "ne može videti". Njegovo mesto popunjava Dezdemonina maramica – nepredstavljivo je njom predstavljeno, to jest ono se izgubilo u svojoj pojavi.

416

Taj izuzetno vešto izrađen artefakt (Otelo ga naziva mrežom) zapravo je veo čiji nabori obavijaju pitanje Dezdemonine prave prirode – ili, naprosto, pitanje istine. Kad Jago kaže da je video maramicu u Kasiovoj ruci, Otelo odgovara: "Sad vidim da je sve to istina". On, naravno, ne vidi ništa jer tu nema šta da se vidi osim paučine, mreže, vela, tkanja iluzija i fantazama, lika i obrisa njegove sopstvene ljubomore. A maramica prelazi iz ruke u ruku: od Dezdemone Emiliji, od Emilije Jagu, od Jaga Kasiju, od Kasija Bjanki – gde nestaje u nastupu Bjankine ljubomore. Međutim, ta vidljiva putanja koja

prati kretanje ljubomore u ograničenom i sasvim određenom značenju određena je i sama tačkom svog porekla; a to zapravo i nije tačka nego tajna bez dna koja se povlači van domašaja svetlosti razuma i zahteva za "vidljivim dokazom". Otelu priča Dezdemoni kako je taj zagonetni predmet dospelo u njegove ruke. Maramicu je, kaže on, dala njegovoj majci neka Misirka, vračara, rekavši joj da neće imati razloga da bude ljubomorna na Otelovog oca sve dok je bude čuvala. Taj predmet je, dakle, bio zaloga veze Otelovih roditelja; bio je to pečat njihovog himena. Kad je umirala, Otelova majka dala je maramicu sinu i zaklela ga da je pokloni svojoj ženi. Izvezena u "proročkom zanosu" drevne sibile od svile koju je dala posvećena buba i obojena "mumijskim sokom, / Isceđenim iz devojačkih srca", maramica u onome ko je poseduje pobuđuje neku vrstu strahopoštovanja ("u njenom su tkanju mađije", kaže Otelu) koje prelazi na Dezdemonu zajedno s darom: "Izgubiti ga il' dati bilo bi / Prokletstvo kome nema ravnoga". Otelu, koga obuzima sve veći gnev, navaljuje na Dezdemonu da donese taj "vidljivi dokaz"; Emilija pita "Nije li ovaj čovek ljubomoran?", a Dezdemona odgovara "Nikad ga ovakvog nisam videla; / Neko je čudo u tom

jagluku". Njen odgovor pogađa metu te ljubomore koja je manje vezana za svoj pojavni ili prisutni objekt, Dezdemonu, a više za čudo traga onoga što se ne može, ili ne sme, gledati: majčinog sjedinjavanja, nekog zagonetnog spoja smrti i želje.

Da navedemo poslednji put jednu rečenicu iz *Glas-a*, Deridine možda najljubomornije koncipirane knjige: "Takva se ljubomora može osetiti samo u vezi s majkom ili smrću. Nikad u vezi s muškarcem ili ženom kao takvima" (Derrida 1986: 134).<sup>3</sup> Zar nismo, dodajući našoj slici ljubomorne operacije elemente majke, smrti i izvesne zaslepljenosti, počeli da razaznajemo edipovski model iza njenih pojavnih crta? Frojdov Edip, ali i *Oedipus Tyrannus*, jer, kao što zaključuje Proustov pripovedač, možda ne baš sasvim iskreno: "Ljubomora je često prenošenje u ljubavnu sferu gorljive potrebe da se ponašamo tiranski" (Proust 1982: 86).<sup>4</sup> On zatim odmah prelazi na spekulaciju o tome da li je njegov tiranski uzor bio možda njegov otac. Ali, odložićemo pitanje o uzoru ljubomore dok ne razmotrimo druge takozvane primere. Preći ćemo u vizuelni medij, film, koji će možda biti kadar da nas približi, barem prividno, funkcionisanju onoga što ljubomorni Otelu naziva "vidljivim dokazom". I taj me-

3 "On n'est donc jaloux que de la mère ou de la mort, jamais d'un homme ou d'une femme en tant que tels" (str. 152).

4 "La jalousie n'est souvent qu'un inquietant besoin de tyrannie appliquée aux choses de l'amour" (str. 598).

dij, koji je tehnički aparat, protetička zame-  
na za nešto što nedostaje ili prosto konačno  
čulo vida, uvešće nas u područje vizuelnog ili  
video nadgledanja gde ljubomorna operacija  
može početi da sanja o tome da će se konačno  
videti ono što samo sebe ne može da pre-  
doči.

Film *Dokaz* (1991) australijske rediteljke Džo-  
slyn Murhauz privlači naše interesovanje i  
svojim naslovom i mnogim drugim stvarima  
u vezi sa našom temom, iako bismo ga mogli  
ubedljivo opisati ne pozivajući se u prvom  
redu na ljubomoru. Evo mog kratkog opisa:  
U prvom kadru vidimo mladog čoveka  
Martina kako ide niz ulicu sa štapom za sle-  
pe i fotoaparatom prebačenim preko rame-  
na. Uskoro se sreće s drugim mladićem, En-  
dijem, u restoranu u kojem ovaj radi. Prili-  
kom tog prvog susreta Martin više puta fo-  
totgafiše Endija, a kad dobije razvijene foto-  
grafije ponovo odlazi do njega i moli ga da  
mu sažeto opiše svaku od njih. Te opise on-  
da kuca na Brajovoj traci i lepi ih na poleđi-  
nu fotografija. Endi pristaje da redovno  
obavlja tu transakciju i oko nje se razvija pri-  
jateljstvo dvojice mladića. Kad Endi zatraži  
od Martina da mu objasni svoju sklonost fo-  
tografisanju, tako neobičnu za slepog čove-  
ka, ovaj mu odgovara da su fotografije sa za-  
pisima dokaz. "Dokaz za šta?", pita Endi.  
"Dokaz da je na fotografiji ono što je bilo  
tu... To je dokaz da si ti video svojim očima  
ono što sam ja osetio. Istina." Nakon što je

Endi prihvatio zadatak da redovno opisuje  
Martinove fotografije, ova j mu kaže: "Endi,  
ne smeš me nikad lagati." "Zašto bih to či-  
nio?" pita Endi. Umesto odgovora dobijamo  
flešbek: mali dečak stoji pored prozora kroz  
koji nadire sunčeva svetlost. Pored njega ču-  
jemo ženski glas koji opisuje nebo, vrt, pra-  
zan bazenčić za ptice. Vidimo ženu, očigled-  
no dečakovu majku. On je pita da li je tu čo-  
vek koji grabulja lišće. "Jeste. Čuješ li ga?"  
"Ne", odgovara dečak, "nije on ovde". Onda  
majka postavlja isto pitanje koje je postavio  
Endi pre flešbeka: "Zašto bih te lagala?" A  
dete durljivo odgovara: "Zato što možeš." Na  
taj način flešbek uspostavlja jednu strukturu  
ponavljanja u kojoj istinoljubivi Endi dolazi  
na mesto lažljive majke. U stvari, ta struktu-  
ra je već uspostavljena kroz Martinov odnos  
prema kućepaziteljki Siliji: on nalazi perv-  
erzno zadovoljstvo u tome što odbija njene  
uporne seksualne provokacije. Sličnom  
upotrebom flešbeka uspostavljeno je obrnu-  
to ponavljanje: isti dečak prati rukom obris  
lica i vrata svoje usnule majke; ona se budi,  
prekoreva ga i zaustavlja mu ruku koja se bi-  
la uputila ka njenim grudima. Obrćući i po-  
navljajući scenu seksualne provokacije, Silija  
odgovara na Martinovo odbijanje njenih  
otvorenih ponuda (ona polaže njegovu ruku  
na svoje grudi, a on je hladno povlači) ne-  
kom vrstom prilično bednog mučenja na ko-  
je je Martin osetljiv usled svog slepila. U me-  
đuvremenu Silija saznaje za Martinovo sve  
prisnije prijateljstvo sa Endijem i, gonjena

ljubomorom, umeće se između njih. Tako Endi prvi put slaže svog prijatelja bez sasvim jasnog motiva. Ta laž odnosi se na fotografiju snimljenu u parku; kamera je uhvatila Endija i Siliju zajedno a da Martin nije bio svestan da je ijedno od njih u kadru. Kad Martin zatraži od Endija da mu opiše tu fotografiju, ovaj ga slaže, to jest kaže mu da na slici nema nikoga. Silija udesi da neko drugi opiše Martinu istu tu fotografiju i tako Martin otkriva Endijevu laž. U isto vreme on saznaje i da su njih dvoje vodili ljubav iza njegovih leđa. Suočen sa izdajom, on ih oboje tera od sebe. Dva flešbeka dovode i ovu izdaju u vezu s majčinom izdajom. U prvom mu ona kaže da će umreti i da više ne može da se stara o njemu. Dete je ispituje i zatim je optužuje da ga laže kako bi prikrila činjenicu da ne želi više da ga vidi, da ga se stidi. Sledi prizor dečaka pred zatvorenim kovčegom; on ga dodiruje, kucka po poklopcu i stranama, i tiho kaže: "Prazan je." Na kraju filma Martin definitivno odbacuje Siliju, ali se miri sa Endijem. Pomirenje je zapečaćeno kad Martin zatraži od Endija da mu opiše poslednju fotografiju, zapravo prvu koju je ikad snimio, još kao desetogodišnjak: Endi je pažljivo posmatra i opisuje vrt po sunčanom jesenjem danu i čoveka koji kraj praznog bazenčića za ptice grabulja lišće.<sup>5</sup>

Ljubomorna operacija koja održava interesovanje za ovaj film jeste ona Martinova: slepilo nalazi nadomestak u sočivu kamere i očima drugih. Uloga fotoaparata je da vidi umesto Martina: on ga doslovno stavlja ispred očiju i beleži scenu onako kako bi je on sam video iz svoje perspektive. Ali protetička funkcija fotoaparata je podeljena: on zamenjuje Martinov vid, ali i glas njegove majke. Fotoaparat ne laže, majka to čini ili barem može. S druge strane, slike ne govore, one ne mogu da kažu "ja vidim" i zato, na kraju krajeva, nemaju nikakve veze s vidom. Fotoaparat ne laže zato što ne govori, ali on ne može ni da kaže istinu zato što ne vidi. Vid ne zavisi od oka, već od "ja", od jezika, dakle, od odnosa prema drugima. Martin ne može da kaže šta vidi kroz fotoaparat kao svoju protezu zato što ne može da vidi kao drugi, ne može da vidi ono što vide drugi, a ipak, samo u odnosu prema drugima on uopšte može da vidi. Na taj način film izdvaja ono što možemo nazvati normalnim ili nužnim, a ne abnormalnim ili slučajnim slepilom kao uslovom vida. Kad vidim drugog, ne vidim ono što taj drugi vidi, ne vidim drugog koji vidi već drugog koji je viđen; u isti mah, vidim ne zato što imam oči već zato što imam "ja", ili tačnije zato što imam "ja" uvek samo na taj način što ga nemam, kroz njegov odnos prema drugima koji je lišavanje-prisvajanje. Taj uslov vida je i

<sup>5</sup> Važno je napomenuti da gledaocu filma nikad nije pokazana ni ta značajna fotografija ni njen original: vrt koji opisuje Martinova majka.

uslov ljubomore čija klasična dijagnoza glasi: reakcija straha pred mogućnošću da budemo lišeni onoga što posedujemo.<sup>6</sup>

Navešćemo još jedan dijalog između Martina i Endija koji jasno svedoči o odnosu lišavanja-prisvajanja. Martin opisuje Endiju prizor koji nam je pokazan u flešbeku kad njegova majka s prozora opisuje vrt:

"Svakog jutra i svakog popodneva majka mi je opisivala vrt. Kroz njene oči video sam kako se smenjuju godišnja doba. Podrobno sam je ispitivao pokušavajući da je uhvatim u laži. To mi nikad nije pošlo za rukom. Ali znao sam da bih, snimajući fotografije, jednog dana mogao uspeti."

"Zašto bi te majka lagala?"

"Da bi me kaznila što sam slep."

"Da li je zaista važno ako te je majka lagala o nekom vrtu?"

"Jeste. To je bio *moj* svet."

"To je bio moj svet": teško je tačno naglasiti – a moramo se potruditi – tu prisvojnu zamenu na kojoj ovde počiva značenje. Naglasak lebdi između značenja lišavanja – to je bilo sve

što sam imao, nisam imao drugi svet do taj koji mi je opisivan – i nasilnog prisvajanja: taj svet je bio samo moj, pripadao je samo meni i ona nije imala pravo da izvrće ili menja ni najmanju pojedinost u predelu. Ne možemo da se odlučimo između tih značenja – između žalbe zbog lišavanja i zahteva za posedovanjem – zato što ovde posedovanje mora da prođe kroz lišavanje, zato što jedno zamenjuje drugo, nadomeštava drugo baš kao što majčin vid – njeno "Ja vidim..." – zamenjuje i nadomeštava Martinov. Martin kaže Endiju, "Kroz njene oči video sam kako se smenjuju godišnja doba", što znači da njegov svet u isti mah i nije bio njegov svet, i da je upravo to bio uslov postojanja ikakvog "mog sveta". Taj uslov, dakle, nije po sebi lišavanje, ili nije samo to u onom smislu u kojem je Martin lišen vida; konstitutivno slepilo pruža i jedinu mogućnost imanja vida, ono je uslov imanja toga "vidim" za svakoga uključujući i Martina, koji takođe može da kaže, bez i najmanjeg oklevanja ili ironije: "Video sam", kao kad kaže "Video sam kako se smenjuju godišnja doba".<sup>7</sup>

O ovom filmu bi se moglo još mnogo toga reći kad bi bilo vremena. Nisam se ni dotakla pitanja kako ga tumačimo kao film, a ne samo kao priču ili temu. A ipak, upravo za-

420

6 Na drugom mestu sam analizirala elemente klasične definicije ljubomore, naročito njenu različitost od zavisti: "Čovek je ljubomoran na ono što poseduje a zavidi na onome što drugi poseduju", po Dalamberovoj sočnoj formulaciji. Up. moj tekst "Deconstruction an Feminism: A Repetition" koji će se uskoro pojaviti u knjizi *Derrida and Feminism*, prir. Nancy Holland.

7 Tokom celog filma Martinov lik se razvija kroz njegovu izoštrenu svest o jeziku, u suprotnosti prema Endiju koji mora da uči od Martina kako da opiše ono što vidi preciznijim jezikom. Martin naročito skreće pažnju



Endiju na vizuelne metafore kad mu ovaj kaže, opraštajući se, "Videćemo se". Martin odgovara: "Da tako kažemo".

8 Jedno temeljnije tumačenje ovog filma moralo bi da doda ovim određenjima značaja te scene i određenja druge, slične scene između Martina i Silije: ona je povelala Martina u koncertnu salu da bi doživeo svoj prvi koncert uživo. Nakon što su odjeknuli prvi taktovi Betovenove Pete simfonije, Martin kaže: "O, Bože" i hvata se za srce. Njegova reakcija nateruje Siliju suze na oči. Ali umesto da zapečati vezu među njima, taj doživljaj je u sledećoj sekvenci praćen Martinovim najodlučnijim odbacivanjem Silijinog najagresivnijeg pokušaja da u njemu probudi želju.

hvaljujući svojoj temi, ovaj film je uključen u sve svoje projekcije koje se tiču istine i laži, viđenja i govorenja, posedovanja i lišavanja, kao i ljubomore. Ako se pozabavimo okvirom priče, možda ćemo smatrati značajnom činjenicu da su autor scenarija, režiser i producent žene (da je *Dokaz*, dakle, nekakav izuzetak od nepisanog pravila). Ali ne gledamo samo zato na taj film kao na postavljanje komada o rodu. Martinova majka i Silija, koje zajedno oličavaju muke njegovog slepila, mete su njegovog poricanja ili odbijanja afektivne veze. Film ne ostavlja mnogo sumnje u pogledu toga da Martin, odbijajući ih obe, Siliju stapa sa svojom majkom, a njene seksualne provokacije s majčnim mogućim (ali nikad dokazanim) lažima i nadasve s njenom najvećom laži, s njenom smrću, tim krajnjim lišavanjem: upravo ono oduzima Martinu mogućnost da žali drugog u sebi, drugog koji je on sam, njegove oči, njegov svet, i ostavlja ga da se, umesto toga, grčevito drži istine i dokaza da barem on nije mrtav, da barem on *jeste* tu. Poricanje žaljenja i poricanje tih žena spojeni su u istom poricanju tragova drugog u sopstvu, onom što nas obdaruje i lišava samog "ja" koje kaže: ja jesam, ja sam ovde, ja osećam, ja vidim, ja znam. U isti mah, to dvostruko poricanje funkcionise kao neka vrsta kontrasta koji podržava jedino osećanje i vezu koje Martin ne odbija, prijateljstvo sa Endijem. Još nisam pomenula scenu u kojoj je to prijateljstvo zacementirano: to je, nimalo slučajno, scena u bioskopu, tačnije u "drajv in" bioskopu, gde je Endi odveo Martina da bi mu prvi put pružio doživljaj slušanja nekoga ko mu prepričava film. Film koji zajedno gledaju i koji Endi opisuje veoma živahno i s velikim žarom jeste ono što se obično naziva jevtin film: privlačne i razgoličene devojke ubija jednu za drugom, na stravičan način, nekakav sociopatski kriminalac, odrastao muškarac ili

dečak.<sup>8</sup> Od tog trenutka će Martin i Endi biti sjedinjeni prijateljstvom koje je, međutim, manje proisteklo iz zajedničkog gledanja filma kroz Endijeve oči i kratke sažete opise, a više iz neočekivanog sukoba sa nekim drugim posetiocima bioskopa koji su u dvojici prijatelja videli homoseksualni par, te su počeli da udaraju kola i Endija, i naterali ih da pobjegnu iz bioskopa. Sledi niz izrazito komičnih scena koji se završava njihovim zajedničkim neobuzdanim smehom – tada jedini put tokom celog filma vidimo Martina kako se smeje. To je dirljiva sekvenca. Ali šta dovodi gledaoca u bioskop? Ili tačnije, ko nas tu dovodi ako ne filmski umetnici i njihovi izmišljeni zapleti, njihove "laži" ako hoćete, koje nam omogućuju da vidimo kako istinu o Martinovoj istini, mušku vezu iskovanu na pozadini odbijanja ženskih reči, koje uvek mogu biti lažljive, tako i poricanje da je ta muška veza homoerotična, dok se na drugom platnu projektuju lažne slike mladih žena koje umiru da bi gledaocu pružile zadovoljstvo? Dve fikcije, dva filma – jedan koji mi gledamo i drugi koji oni gledaju – zajednički uokviruju ravan realnog, istinu ("dokaz da si ti video svojim očima ono što sam ja osetio. Istina"), koja je prikazana kao istina muškog prijateljstva, bez žene, bez želje, bez ljubomore, ali ne bez ljubavi, poverenja ili zadovoljstva, i ne sasvim bez smrti.

Ipak, smrti na platnu su očigledno lažne i upravo zato ne mogu da proizvedu zadovoljstvo pomešano sa strahom; niko ne treba da žali ono što uistinu nikad i nije bilo živo. Ali, vidimo li mi istinu? Možemo li videti istinu? Je li istina ono što vidimo? Kroz čije oči vidimo smenjivanje godišnjih doba?

Ostavljajući nas s takvim pitanjima, ovaj film, po mom mišljenju, postiže nešto neobično: upotrebljavajući vizuelnu tehnologiju i tehniku, on prikazuje ljubomorno traganje za istinom koje se odvija u slepom prenosu između čulne percepcije i njene nužne proteze ili nadomestka.<sup>9</sup> To jest, on nam pokazuje slepilo pomoću kojeg vidimo i koje ne mogu potpuno ispraviti niti ukloniti nikakve tehnološke proteze. Koji ljubomorni ljubavnik u našim razvijenim tehnološkim društvima nije sanjao o spravi koja omogućuje potpun nadzor: video *cum* audio *cum* aparat koji prikazuje totalnu senzornu sliku na neki način verno zabeleženu i prenosi nam sve što naša voljena osoba doživljava? Činjenica da je takva tehnika nadziranja, nadgledanja i prikupljanja informacija sve više san mnogih, a možda i svih naših društvenih institucija, ne samo policije, da ona stoji iza jednog sve šireg sektora globalne komercijalne ekonomije, da je ona dramatično povećala značaj medija u sferi politike, mogla bi da nam

---

9 Sjajna analiza protetičkih operacija u filmu, književnoj prozi i životu može se naći u delu Davida Willsa, posebno u "De la lettre au pied", u *Le passage des frontières: Autour du travail de Jacques Derrida*, prir. Marie-Louise Mallet (Galilée, Pariz, 1994) i *Prosthesis*, uskoro u izdanju Stanford University Press.

pokaže da na to pitanje moramo gledati sa daleko šireg stanovišta nego što je to osma- tračnica jednog ljubomornog, rastrzanog i opsednutog ljubavnika. Ipak, poslednji primer potražiću kod Prusta, delom i zato što je on i te kako svestan mogućnosti primene no- vih tehnologija na proširivanje operacije ljubomore.

Marsel je slep kao i Martin. On ne može da vidi jedinu stvar koju želi da vidi: Albertinu u njenoj celovitosti. "Ljubomora, koja je sle- pa, nije samo nemoćna da išta otkrije u tami koja je obavlja; ona je, pored toga, jedno od onih mučenja gde se zadatak mora nepresta- no ponavljati" (Proust 1982: 147–48).<sup>10</sup> "Nije trebalo da poželim da sa nje strgnem haljinu da bih video njeno telo, nego da kroz njeno telo vidim i čitam celokupan dnevnik njenih sećanja i njenog budućeg strastvenog prisvajanja (Proust 1982: 89).<sup>11</sup> Zaslepljen, Marsel mora da pribegne dru- gim smicalicama, drukčijim sredstvima u nastojanju da pobedi Albertininu nevidljivi- vost. Ili barem izgleda da su sredstva kojima se okreće drukčija. Na nekoliko mesta povu- čena je razlika između znanja koje potiče od čula, pre svega od čula vida, i znanja koje se oslanja na tumačenje onoga što drugi kažu ili na racionalnu dedukciju. Na primer:

Da sam se tog časa zadesio na ulici, mo- ja čula bi me možda obavestila da ta go- spođa nije bila sa Albertinom. Ali ja sam uspeo da saznam da nije bilo onako kako mi je Albertina rekla samo zahvaljujući jednom od onih lanaca zaključivanja (u koje reči ljudi kojima verujemo umeću čvrste karike), a ne svedočanstvu svojih čula. Da bih mogao da se oslonim na svedočanstvo svojih čula morao sam u tom času biti na ulici, a nisam bio. Mo- žemo, međutim, zamisliti da takva pret- postavka nije nemoguća. Tada bih pouz- dano znao da je Albertina lagala. Među- tim, da li bi to čak i tada bilo potpuno izvesno? I svedočanstvo čula je duhovna operacija kojom ubeđenje stvara ono što je očigledno... Ali, ipak se moglo dogo- diti da izađem i da prođem ulicom baš u času kad je Albertina, kako kaže, te večeri (pošto me nije videla), malo prošetala sa tom gospođom. Čudnovata tama oba- vila bi moj mozak, jedva da bih pokušao da razumem koja me je to optička varka omela da vidim gospođu, i ne bih bio mnogo iznenađen kad bih otkrio da se varam, jer je lakše razumeti zvezdani univerzum nego postupke ljudskih bića,

<sup>10</sup> "La jalousie qui a un bandeau sur les yeux ne pas seulement impuissante à rien découvrir dans les ténèbres qui l'enveloppe, elle est encore un de ces supplices où la tâche est à recommencer sans cesse" (III, 657).

<sup>11</sup> "...j'aurais voulu non pas arracher sa robe pour voir son corps, mais à travers son corps voir tous ce bloc- notes de ses souvenirs et de ses prochains et ardent rendez-vous" (II, 601).

naročito onog bića koje volimo". (Prust 1982: 187-88).<sup>12</sup>

Izraz "témoignage des sens" koji sam prevela kao "svedočanstvo čula" pojavljuje se u tom pasusu četiri puta. Prvi put je "svedočanstvo čula" suprotstavljeno "lancima zaključivanja (u koje reči ljudi kojima verujemo umeću čvrste karike)", a onda je proglašeno "duhovnom operacijom kojom ubeđenje stvara ono što je očigledno". Drugim rečima, čula, ili tačnije čulo vida koje je ovde jedina pomenuta vrsta čulne percepcije, svedoče, go-

vore i time uspostavljaju isti "lanac zaključivanja" kao i reči drugih. Poput Dekarta koji može da postavi pitanje da li je čovek koga vidimo na ulici zaista čovek a ne sablast ili automat, Prust na kraju priznaje da se "svedočanstvo čula" mora podvrći duhovnoj operaciji ništa manje nego reči "ljudi u koje imamo poverenja". Da bi to ilustrirao ili dokazao, on navodi dva primera pogrešne percepcije, ali u oba je posredi čulo sluha a ne vida, preciznije u oba su posredi reči koje je neko čuo ili pogrešno čuo.<sup>13</sup> To još jasnije pokazuje strukturu protetičkog nado-

---

12 "Ce qu'elle disait, ce qu'elle avouait avait tellement les mêmes caractères que les formes de l'évidence -- ce que nous voyons, ce que nous apprenons d'une manière irréfutable -- qu'elle semait ainsi dans les intervalles de la vie les épisodes d'une autre vie dont je ne soupçonnais pas alors la fausseté. Il y aurait du reste beaucoup à discuter ce mot de fausseté. L'univers est vrai pour nous tous et dissemblable pour chacun. Le témoignage de mes sens, si j'avais été dehors à ce moment, m'aurait peut-être appris que la dame n'avait pas fait quelques pas avec Albertine. Mais si j'avais su le contraire, c'était par une de ces chaînes de raisonnement (où les paroles de ceux en qui nous avons confiance insèrent de fortes mailles) et non par le témoignage des sens. Pour invoquer ce témoignage des sens il eût fallu que j'eusse été précisément dehors, ce qui n'avait pas eu lieu. On peut imaginer pourtant qu'une telle hypothèse n'est pas invraisemblable. Et j'aurais su alors qu'Albertine avait menti. Est-ce bien sûr encore? Le témoignage des sens est lui aussi une opération de l'esprit où la conviction crée l'évidence.... Mais enfin j'aurais pu être sorti et passer dans la rue à l'heure où Albertine m'aurait dit, ce soir (ne m'ayant pas vu), qu'elle avait fait quelques pas avec la dame. Une obscurité sacrée se fût emparée de mon esprit, j'aurais mis en doute que je l'avais vue seule, à peine aurais-je cherché à comprendre par quelle illusion d'optique je n'avais pas aperçu la dame, et je n'aurais pas été autrement étonné de m'être trompé, car le monde des astres est moins difficile à connaître que les actions réelles des êtres, surtout des êtres que nous aimons..." (III, 694). This passage differs considerably in the translation, which translates the 1954 PléFLade edition and not the more recent 1988 edition. The translation given here is modified.

13 "Često smo imali prilike da vidimo kako Fransoazi njen sluh ne prenosi reč koja je izgovorena već ono što je ona smatrala pravilnim oblikom, a to je bilo dovoljno da je omete da čuje ispravku koja se podrazumevala u boljem izgovoru" (ibid.). Drugi primer je reč "pistière" koju batler čuje umesto "pissotière". Prust izgleda želi precutno da uvrsti takve greške u govor slugu i njihovih "nižih" jezičkih veština.

14 U svojoj nedavnoj studiji o Prustu, *La jalousie: Étude sur l'imaginaire proustien* (Actes Sud, Arl, 1993), Nikolas Grimaldi pokušava da analizira paradokse posedovanja ne dovodeći nikad u pitanje status sopstvene pret-

mestka koji čini da vid i sluh, opažanje i zaključivanje, ali i ono što ja sam vidim i što mi drugi kažu, zamenjuju mesta. A izgleda da je u tom procesu upravo sopstvo koje vidi i čuje lišeno onoga što može znati o samom sebi. Kažem "lišeno", ali to je zapravo opsednutost kao kad za nekog ko čuje glasove kažemo da je opsednut nekim tuđim uticajem. Doista, upravo to se dogodilo Marselu u njegovom nastojanju da poseduje Albertinu, da je poseduje bez ostatka, da je poseduje kao sebe i samo kao sebe, i da je se na taj način konačno oslobodi.<sup>14</sup>

425 postavke da u polnom činu muškarac u doslovnom smislu "poseduje" ženu. Zato što sve vreme koristi tu "metaforu" kao nešto samorazumljivo on svodi svoju tobožnju analizu na ponavljanje onoga što su zapravo najbeznadežnija opšta mesta koja podupiru falocentričnu viziju poželjne ženstvenosti, na primer: "ainsi toute femme enfin connue et possédée réduit à la réalité de sa propre personne la vastitude du monde qu'elle nous avait fait imaginer" (str. 33). "Nous" u ovoj poslednjoj rečenici, isključivo, nereflektovano muško "nous" koje se provlači kroz čitavu knjigu, jasno sve kazuje.

15 L'image que je cherchais, où je me reposais, contre laquelle j'aurais voulu mourir, ce n'était plus l'Albertine ayant une vie inconnue, c'était une Albertine ne réfléchissant pas un monde lointain, mais ne désirant rien d'autre... qu'être avec moi, toute pareille à moi, une Albertine image de ce qui précisément était mien et non de l'inconnu" (III, 583).

16 "Il me semblait à ces moments-là que je venais de la posséder plus complètement, comme une chose inconsciente et sans résistance de la muette nature" (III, 581).

Slika koju sam tražio, koja me je umirivala, pred kojom bih pozeleo da umrem, nije više bila slika Albertine koja vodi neki nepoznati život, već Albertine koja mi je poznata koliko je to uopšte moguće... Albertine koja ne odražava neki daleki svet već želi samo... da bude sa mnom, da bude sasvim jednaka meni, Albertine koja je slika onoga što je moje, a ne nečeg nepoznatog. (Proust 1982: 69-70)<sup>15</sup>

Ali Marsel je opsednut, i to opsednut rečima "svedočanstva čula" ili Albertininim, a i jedno i drugo mogu lagati. Albertina govori, govori u njemu, ali govori i drugima, napolju je, izvan njega, i zato je on izvan sebe. Ne čudi nas što on više voli njen usnuli lik: "U takvim trenucima osećao sam da je potpunije posedujem kao kakav nesvestan predmet neme prirode koji mi se ne opire" (Proust 1982: 67).<sup>16</sup>

Usnula Albertina nije samo nema, ona je i nepokretno telo, telo koje se više ne kreće između "svih tačaka prostora i vremena koje je zauzimalo i koje će zauzimati", koje više nije zakleto znaku brzine. Brzina, brzina kre-

tanja i komunikacije u prostoru i vremenu jedna je od glavnih tema Prustove *Žatočnice*: automobili, avioni, telegraf, telefon. Tu bismo, u stvari, mogli da ukažemo na mnoge tačke u kojima operacija ljubomore prelazi u sve veću brzinu tehnologije komunikacija, kao da Marsel pati od jednog novog oblika *mal de siècle* u osvit epohe telekomunikacija. Albertina ga muči brzinom kojom se može premeštati s jednog mesta na drugo, činjenicom da njen glas i njene reči mogu biti preneseni miljama daleko dok ona naizgled ostaje pored njega, a ti efekti teletehnologije nisu ništa manje uznemirujući kad se zbivaju na relejima njenog sećanja ili njene želje nego kad se ostvaruju tehničkim sredstvima kakva su telefon ili automobil. Jedan aparat se uključuje i preuzima ulogu drugog. Albertina pokretljivost, njeni preobražaji, njena mnogostrukost – sve se to tumači u znaku brzine, pa čak i brzine svetlosti: "O, devojke, o, neprestani zraci u vrtlogu u kojem treperimo gledajući vas kako se iznova pojavljujete, iako vas jedva prepoznajemo u vrtoglavoj brzini svetlosti" (Proust 1982:58). "Da bismo razumeli osećanja koja one pobuđuju, moramo shvatiti da one nisu nepokretne, već u kretanju, i dodati njihovoj osobi onaj znak kojim se u fizici označava brzina" (Proust 1982: 573, 599).<sup>17</sup> Još mučnija, premda sporija,

od brzine svetlosti jeste brzina zvuka i prenos putem telefona, sprave kojoj se Marsel približava drhteći i pomišljajući svaki put na "razdražljiva božanstva" i njihove službenice, operaterke razvodnih tabli, devojke čiji bestelesni glasovi objavljuju sudbinu njegovih poruka. Navešćemo samo jedan primer.

Dok razgovara telefonom sa Andreom, Albertininom manje ili više pouzdanom pratiljom, Marsel pušta da mu duh odluta u ljubomornu opsesiju; to rastrojstvo izazvao je sam kad je pomenuo ime svoje voljene. To što je izgovorio njeno ime preko telefona podsetilo ga je na zavist koju je osetio kad je Svan pred njim izgovorio Odetino ime, zavist "zbog potpuno posedničkog" značenja koje je to ime imalo na Svanovim usnama. Ali, dok razgovara telefonom on ne doživljava ono što je zamišljao kao Svanovo zadovoljstvo zbog potpunog posedovanja voljene, već ga pominjanje Albertininog imena navodi da u duhu proganja njegovog nosioca kroz sve releje ogromne svetske telekomunikacijske mreže koja se proteže unazad i unapred u vremenu. Još jednom ću navesti odeljak kojim sam započela ovaj tekst i ovu putanju, gde Marsel žali zbog nemogućnosti da dodirne sve tačke koje je Albertina dodirнула u svojim drugim životima, u svom životu

---

17 "...ô jeunes filles, o rayon successif dans le tourbillon où nous palpitions de vous voir reparaître en ne vous reconnaissant qu'à peine, dans la vitesse vertigineuse de la lumière"; "Pour comprendre les émotions qu'ils donnent... il faut calculer qu'ils ne sont pas immobiles, mais en mouvement, et ajouter à leur personne un signe correspondant à ce qu'en physique est le signe qui signifie vitesse" (III 573, 599).

drugog. Kad to pročitamo u ovom kontekstu čujemo da je naglasak njegovog nezadovoljstva stavljen na nemogućnost praćenja svih Albertininih poruka kroz tu mrežu; ali, to je i nezadovoljstvo glasa koji, umesto da se zaputi linijama što se beskrajno prostiru u daljinu, ostaje sam sa sobom i time dospeva u opasnost da potpuno izgubi kontakt:

Shvatio sam nemogućnost s kojom se ljubav hvata u koštac. Uobražavamo da je njen predmet jedno biće zatvoreno u telu, koje možemo položiti pred sebe. Avaj, njen predmet je protegnutost tog bića na sve tačke prostora i vremena koje je zauzimalo i koje će tek zauzimati. Ako ne posedujemo njegov dodir sa ovim ili onim mestom, ovim ili onim časom, onda ne posedujemo to biće. Ali, ne možemo dodirnuti sve te tačke...

Međutim, već se jedno od razdražljivih božanstava sa vrtoglavo hitrim službenicama uzrujavalo, ali ne zato što govorim već zato što ne kažem ništa.

"Šta je sad, linija je slobodna, već sam vas davno spojila, prekinuću vezu."

Ali, to nije učinila i potpuno je dočarala Andreino prisustvo, obavijajući ga,

kao veliki pesnik – a telefonistkinje su to uvek – posebnom atmosferom kuće, gradske četvrti, samog života Albertinine prijateljice.

"Vi ste?", upita me Andrea i njen glas u trenutku prenese do mene boginja koja ima tu povlasticu da zvuke čini bržima od munje. (Proust 1982: 95-96)<sup>18</sup>

Pošto i mi sada rizikujemo da nam prekinu vezu, požuriću da iznesem svoj zaključak.

Izložila sam nešto što izgleda kao dva različita objašnjenja ljubomorne operacije. S jedne strane, na početku sam rekla da ljubomoru podstiče nemogućnost da sazna jedinu stvar koju ona želi da zna: drugog u njegovoj ili njenoj beskonačnoj i neponovljivoj pojedinačnosti. S druge strane, prilično sam opširno nastojala da pokažem, razmatrajući *Dokaz* i Prusta, da je ona jedna protetička struktura, struktura nadomestka samog opažajnog ili tehničkog aparata, i da je stoga slepa, što će uvek onemogućivati onu vrstu dokaza ili izvesnosti koju traži ljubomorni ljubavnik. Međutim, te dve nemogućnosti na kraju ne mogu ostati nepovezane. Stanje slepila je stanje neprozirnosti drugog. Ili, da to kažemo na drugi način, dakle, ne izrazima opsesivne vizuelne metafore, "svedočanstvo čula" je

<sup>18</sup> "Mais déj à une des Divinités irascibles, aux servantes vertigineusement agiles, s'irritait non plus que je parlasse, mais que je ne dise rien. "Mais, voyons, c'est libre! Depuis le temps que vous êtes en communication, je vais vous couper." Mais elle n'ont fait rien, et tout en suscitant la présence d'Andrée, l'evoloppa, en grand poète qu'est toujours une demoiselle du téléphone, de l'atmosphère à la demeure, au quartier, à la vie même de l'amie d'Albertine. "C'est vous?" me dit Andrée dont la voix était projetée jusqu'à moi avec une vitesse instantanée par la déesse qui a le privilège de rendre le sons plus rapides que l'éclair" (III, 608).

trag govora drugog u meni, a time i mogućnost mog govora, mogućnost da ja kažem šta vidim. To je uslov nemogućnosti koji je istovremeno i uslov mogućnosti: tekst ljubomora je trag jedne osobe u drugoj, jedne osobe kao drugog.

Međutim, da li mi poznamo, možemo li poznavati, ijednu drugu vrstu teksta? Ako je svaki tekst ljubomor, pre svega i u krajnjoj liniji, na sopstvenu operaciju (jer nemam mnogo iluzija o tome da smo odgonetnuli tajnu tekstova koji su nam poslužili kao primeri) to ne znači da smo otkrili neki model. Pre mi izgleda da ljubomora poprima oblik i uobličuje pomoću jednog još klasičnijeg sredstva, sredstva kojim se služe muze. Među devet boginja koje vladaju zvaničnim znanjem nema, kao što znate, one čije bi ime i darovi bili posvećeni ljubomori. Dakle, ako treba da nadenemo neko ime slobodnoj umetnosti ljubomora, to možemo učiniti samo nezvanično, jednokratno; ne možemo joj dati ime kao nekom opštem ili uopštvom liku. Deseta muza ne bi mogla imati samo jedno ime, već bezbroj imena, i muških i ženskih, i ni muških ni ženskih: bezbroj, beskonačan broj, ime beskonačnosti kao ime drugog.<sup>19</sup> Na primer, za Prusta ili za Marsela njeno ime je bilo Albertina, feminizirano

muško ime; ona ga je pozivala na traganje za izgubljenim vremenom:

Tada sam osećao da ispod ružičastog lica zjapi kao provalija nepregledna širina večeri kad nisam poznao Albertinu... Osećao sam da to što dodirujem nije ništa više do zapečaćeni koverat bića koje u svojoj unutrašnjosti doseže beskraj... nagoneći me da sa okrutnom i jalovom upornošću tragam za prošlošću, ona je najviše ličila na moćnu boginju Vremena. (Proust 1982: 393)<sup>20</sup>

Za Prusta, na primer, ali taj primer je beskonačan

#### BIBLIOGRAFIJA

Derrida, Jacques (1986) *Glas*, University of Nebraska Press, prevod. John P. Leavey i Richard Rand.

Proust, Marcel (1982), *U traganju za izgubljenim vremenom*, Zora, Zagreb 1977.

**PEGGY KAMUF** je profesor francuske i uporedne književnosti na Univerzitetu Južne Kalifornije, ali je predavala i u Centre de Recherches en Etudes Feminines na Univerzitetu Pariz VIII i na College International de Philosophie (Pariz). Objavljena dela: *Fictions of Feminine Desire*, *Signature Pieces* i *The Division of Literature, or the University in Deconstruction*.

428

<sup>19</sup> Beskonačnost drugog, apsolutna drugost vremena drugog, ili dijahronija: ovde bi se trebalo prisetiti mišljenja Emanuela Levinasa.

<sup>20</sup> "Alors sous ce visage rosissant j sentais se réserver comme un gouffre l'inexhaustible espace des soirs où j n'avais pas connu Albertine... je sentais que je touchais seulement l'enveloppe close d'un être qui par l'intérieur accédait à l'infini... m'invitant sous une forme pressante, cruelle et sans issue, à la recherche du passée, elle était plutôt comme une grande déesse du Temps" (III, 888).