

NIKOLA DJOKOVIĆ

MELANHOLIČNI POTENCIJAL FOTOGRAFIJE I NARACIJE U ROMANU MUZEJ BEZUVJETNE PREDAJE DUBRAVKE UGREŠIĆ

Naracija iz "odsustva"

U berlinskom zoološkom vrtu, pored bazena sa živim morskim slonom, stoji neobična vitrina. Pod staklom se nalaze predmeti nađeni u truhu morskog slona Rolanda koji je skončao život 21. kolovoza 1961, ili točnije:

Upaljač roze boje, četiri štapića od sladoleda (drvena), metalni broš u obliku pudlice, otvarač za pivske boce, ženska narukvica (vjerovatno srebrna), kopča za kosu, drvena olovka, plastični dječji pištolj na vodu,....

Više očaran nego zgranut, posjetilac stoji ored neobičnim izlošcima kao pred arheološkim iskopinama. Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit Rolandov apetit), pa ipak ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti među sobom uspostavili tananije veze...[1]

Na mestu uvoda naratorica nam, umesto tradicionalne najave sopstvene autobiografije pruža sliku "monstruoznog" haosa, jednog čuda "prirode" pred kojim stojimo u nemogućnosti da ga simbolički preradimo, niti da se oslonimo na pouzdanosti autobiografskog pripovedanja u prvom licu.... Šta više, naratorica se javlja glasom iz (dvostrukog) odsustva. Ona je odsutna kako iz narativne organizacije sopstvenog teksta, nad kojim je već na početku "izgubila kontrolu" (odnosno prepustila "čvrste niti fabule" odajući se inventarisanju samih stvari koje su *muzejski izložene* pred posmatrača), tako i sa naslovne fotografije u romanu, koja je u *sepia* tonu, predstavljajući tri sredovečne žene na kupanju. Dakle, naratorica je vizuelno odsutna, "van kadra" (fotografija je datirana na doba znatno pre rođenja naratorke, a i samo nalaženje kita precizno je datirano i time smešteno u istorijske okvire podele sveta na Istočni i Zapadni blok). Taj dvostruki prolog koji uključuje – muzejski eksponat kita kao trenutne dezorganizacije tradicije pripovedanja (a time i vremena i sveta), dezorganizacije kojoj čitalac (preobražen u muzejskog posetioca i svedoka) sam treba da podari određeni kontekst; i *fotografiju* koju naratorica nosi sa sobom kao prisvojenu uspomenu i sentimentalnu vrednost, koju će po principu "slučajnosti" uključiti u svoju arhivu značajnih fotografija - čini početnu premisu iz koje "emanira" i rasprostire se čitava naknadna "zbirka" personalnih utisaka. Sam kit je preostala ruševina koja može biti

priključena, slobodnom asocijacijom i naknadnom kontekstualizacijom jednom, kako se sugerše, istorijski bližem trenutku- padu Berlinskog zida, trenutku kada su se dva sveta ("živi" kapitalistički i "umrli" komunistički blok) na spektralni način ukrstila stvarajući višak međusobno (ne)pripadajućeg otpada.

Kako taj već pomenuti (za nas nesamerljivi) kit, neprobavljivi, ali onaj koji vari bez diskriminacije toliko stvari, biva upotrebljen u jednom od poglavlja romana za karakterizaciju Berlina[2] kao područja stalne *korespondencije* sadašnjosti sa avetima prošlosti, kao grada-monstruma, grada ruševina i grada-megalopolisa (grada za egzilante ali i grada-"egzilanta" koji sve "vari", pa prema tome sve i "pamti") postaje nam jasno da jedna od obaveznosti i opsesivnosti narativnog i životnog projekta memorisanja nastaje iz nemogućnosti zaboravljanja zaostataka, imaginarno-fantazmatsko-realnih ruševina izgnanog, "presenzitivizovanog" naratora koji hoda jednim istorijsko-ideološkim smetlištem (ne)prerađenog materijala; materijala koji se ukršta i prepliće svoje sene bez mogućnosti "ispravne" istorijsko-vrednosne hijerarhizacije i arhivizacije:

Stvari u Berlinu stupaju u najrazličitije međusobne veze. Berlin je poput morskog slona koji je progutao previše neprobavljivih stvari: Zato po berlinskim ulicama treba koračati oprezno. I ne misleći o tome, šetač gazi po nečijem krovu: Asfalt je samo tanka skrama koja prekriva ljudske kosti. Žute zvijezde, crne svastike, crveni srpovi i čekići pucketaju pod nogama osjetljivijeg šetača kao hruštevi. [3]

Kit-Berlin je istrgnut iz prirodnog poretka, suprotstavljen prirodi sadržajem civilizacijskog materijala koji nije uspeo da svari i time se ruši pretpostavka o harmoničnosti, celovitosti i skladnosti "od prirode datog" dela. Utroba grada je metonimijska zamena za količinu fragmentarnog materijala kome je umetnik-fotograf svakodnevno posvećen. Pri tome celovit, omnipresentni, sveznajući "panoptički" pogled ustupa mesto fragmentarnom i "parcelišućem" pogledu naratora fetišistički usmerenog na detalje, razotkrivajući postupak memorisanja okoline kao vrstu privremene, lutajuće selekcije podložne promenama pri svakom narednom zahvatanju drugačijeg fragmentarnog materijala. Ipak, omnipresentnost naratora je u *čežnji* koja ne ignoriše i ne zapostavlja nijedan od "indiferentno" ponuđenih predmeta, već samo pravi prostorno-psihosomatske pregrade za proces njihove perceptivno- emotivne prerade, za postupno "odbolovanje", za nikad do kraja izvedeno opraštanje od njih. Svaki građanski i istorijski spektakl (pa tako i antikomunistička revolucija i pad Berlinskog zida), pošto ima etimološke veze sa spektralnošću, može se smatrati ulaskom u društveno-političku mrežu inter-relacija i korespondencija. Takav građanski spektakl *apsorbuje* svu moć opažanja i svedočenja Spectatora, transformišući ga istovremeno u izloženi, relacioni eksponent "post-blokovske" zajednice, neoliberalne provinijencije. Autor u egzilu duguje svojim mnogobrojnim privremenim prebivalištima isto toliko pažnje koliko i svojoj ličnoj, intimističkoj, porodičnoj autobiografiji.

Dakle, naratorica kroz svoje "odsustvo" upozorava na predstojeće prisustvo sopstvenih rasutih tragova među raštrkanim predmetima svoje priče koju ne uspeva da sastavi na tradicionalan način. Reč je zapravo o multipliciranom prisustvu, o umnožavanju tragova (koji se ostvaruju baš zbog tog odsustva jedinstvene figure ja naratora koja bi mogla da garantuje za fabulativno konsekventan prolog i epilog svoje priče). Jedina veza među elementima i rukavcima koji teku u raznovrsnim pravcima jeste, na prvi pogled, samo naknadna poetska interpretacija stvari slučajno zatečenih, a namerno rasutih, dezorganizovanih. Ali ta naknadna interpretacija ne izvire više iz jedinstvene intencije pripovedača koji govori iz centra stvari, već iz pozicije *posmatrača* i *kolekcionara* koji sabira i interpretira utiske, puštajući da stvari (ljudi, događaji) "govore" razvlašćeno, bez središta i sa "pravom" koje im dodeljuje vreme i kontekst, *uvlačeći*, u vremensko-prostornom zaokretu, *i sam glas* onoga koji pravi njihov inventar u magnetno polje svoje neodoljive "lirske" istine, u svedočenje koje postaje oslobođeno svoje prostorno-vremenske i akustičke unisonosti.

Naratorica se postavlja na poziciju Spectatora (Barthes) ili arhivara "nekakvog" otpada izvađenog iz utrobe kita, postavlja se, dakle, na poziciju nekoga ko naizgled beskorisno troši ekonomiju pripovedanja i slušanja/čitanja mešajući i prepličući npr. privatne citate iz dnevnika svoje majke sa "javnim", svima dostupnim citatima poznatih književnika i teoretičara, postavljajući ih u odnos pitanje-odgovor.[4] Spoj svakodnevnog sa "visokim" stilom pisanja dnevnika, kao i intimističkog kako sa beletrističkim, tako i sa eksperimentalnim, samo je jedan od primera žanrovske neodređenosti, poigravanja sa lutajućim, raštrkanim tragovima i svedočanstvima raznovrsnih životnih iskustava i glasova. Naratorica se koristi raznovrsnošću diskursa (roman-esej-zbirka priča, citata i crtica, fotoalbum), umećući se u "pore" iza i ispred samih stvari, ljudi, događaja da bi predstavila sveprožimanje lične sudbine sa sudbinama o kojima pripoveda, jer su to takođe zagubljene stvari, istrgnuti događaji ili zaboravljeni likovi koje treba trajno memorisati i koloritski "oživeti", izoštriti. Zato se naratorica kompilatorski oslanja na akt "uslikavanja" objekata koji se nalaze pred njenim okom ili pribegava fotografiji kao potpori za sećanje, odnosno fotografijom instruiranoj memoriji. Na taj način se naratorica preobražava iz pasivnog posmatrača fotografija u figuru fotografa samog. Po rečima Susan Sontag:

Like the collector, the photographer is animated by a passion that, even when it appears to be for the present, is linked to the sense of the past. But, while traditional arts of historical consciousness attempt to put the past in order, distinguishing the innovative from the retrograde, the central from the marginal, the relevant from the irrelevant or merely interesting, the photographer's approach – like that of collector – is unsystematic, indeed anti-systematic.[5]

...“Irelevantni” slučajevi zapravo dominiraju naratorskom kompilacijom, rušeći unapred zadanu pretpostavku o tome šta je glavna, monolitna, centralna figura fotografsko-pripovedačkog interesovanja, a šta bi trebalo da bude odbačeno kao “škart”, za istoriju i fotografsku selekciju irelevantna pojedinost.

Zadubljenost fotografa-naratora u tajne pregrade grada/psihe znači ispoljavanje fetišističko-voajerističkih ambicija vezanih za tajnu postojanja “kita”, “prirode”, odnosno civilizacije zaglavljene “na dnu okeana”, u zajedničkom talu nesreće. Bol “odsustva”, zagledanost u sopstveno egzilantsko nepristvo onih koji su izgubili svoj primarni dom, a ne mogu nikakvim supstitutivnim mehanizmom naći adekvatnu zamenu (i predstavljaju zbog toga primer *apsolutnih* izgnanika) uvećan je hipnotiziranošću stvarima koje su izgubile ravnotežu zbog ukidanja referentnog, institucionalizovanog, simboličkog sistema vrednosti. Pozno stanje egzila u kome se zatekla naratorica (pozno i u smislu sopstvenih godina, ali i u smislu poznog postkomunističkog stanja nacionalističke mržnje na prostoru bivše Jugoslavije zbog koje pati “iz odsustva”) otkriva i njen primarni dom kroz reminiscentnu prezentaciju siromaštva, praznine i odsustva[6], a time i trajno stanje ukinutosti svakog doma, ukinutosti mogućnosti fotografijama i albumima verifikovanog doma, pri čemu jedino vlasništvo postaje iseljenički kofer.

Foto-arhiva i autobiografija

Pozna aktivnost fotografskog arhiviranja da se ne bi zaboravilo, da bi se porodična i građanska istorija uredila „kako treba”, po hronološkom, porodično pripadajućem redu i poretku, pre svega je izražena u kompulsivnoj želji naratoričine majke da nakon smrti oca, u svojoj udovičkoj samoći, sve porodične fotografije razvrsta prema pravilima fotografskog albuma. Naratorica opisuje taj trenutak uz jasnu naznaku da se radi o vidu majčinog i kćerkinog žalovanja za preminulim ocem:

Mjesec dana nakon njegove smrti odnekud je ispuzla i bešumno pala pred moje noge njegova fotografija,...Pogled na sličicu, na tu malu, šutljivu činjenicu, povukao je u meni neke konce, potresao me iznenadan, snažan jecaj od kojeg sam izgubila dah. Zatvorila sam se u sobu i dugo plakala, činilo mi se da se nikad neće zaustaviti.

Kad sam se konačno smirila, u sobu je ušla mama i izrekla rečenicu čiji ću pravi smisao razumjeti mnogo kasnije.

Morali bismo kupiti albume-rekla je.[7]

Do ovog trenutka institucionalizovan princip razvrstavanja nije postojao, fotografije su bile razbacane, ispadale, curile iz torbe, šetale se po ormaru, koji je bio centralno skladište uspomena.[8] Treba uočiti njihov fluentni karakter, jer se slike ne daju zadržati, fiksirati za jedno statusno mesto.

Smrt „patrijarha“, međutim, iznedrila je potrebu za preglednim komemorativnim arhiviranjem zaostavštine sećanja i kao svako fundiranje arhive podrazumeva *zaveštavanje* porodičnog sećanja organizovanom sistemu pamćenja privatne istorije:

By consignation, we do not onlu mean, in tne ordinary sence of the word, the act of assigning residence or of entrusting so as to put into reserve (to consign, to deposit), in a place and on the substrate, but here the act of consigning through gathering together signs....
Consignatio aims to coordinate a single corpus, in a system or a synchrony in which all the elements articulate the unity of an ideal configuration. In an archive, there should not be any absolute dissociation, any heterogeneity or secret which could separate (secernere), or partition, in an absolute mannner. The arhontic principle of the archive is also a principle of consignation, that is, of gathering together. [9]

Učvrščivanje forme, uvođenje discipline „pravilnog“ raspoređivanja fotografskih artefakata ima ovde za cilj simboličko jedinstvo porodice u smrti jednog „njenog“ člana, ujedinjenja oko prethodno neselektovanih tragova očevog prisustva. Ovaj poduhvat preuzima majka kao jedini mogući „zreo“ poverenik u delikatnom trenutku, kao sam arhont, prvi i nadležni poverilac arhive. Arhiv predstavlja mnemotehnički aparat koji deluje protiv zaborava i istorijske amnezije, ali se, takođe, da bi opstao, oslanja na „spoljašnja“, hipomnemična sredstva.[10] Fotografija je taj suplement memorije koji sadrži „esenciju“ memorije iako uvek ostaje nešto njoj spoljašnje i strano, fabrikovano, neki neapsorbovani višak koji mora međutim, po zakonu harmonizacije ka kome *proces arhiviranja* teži, postati predmetom najveće, „unutrašnje“ intimnosti i povereništvo članova porodice. Potreba da se napravi kućni muzej jeste privatno-javni čin manifestacije građanskog poretka vrednosti, koji se priključuje prethodnom tipu intimizacije arhiva.

Poduhvat arhiviranja je, treba napomenuti, unapred osuđen na neuspeh - kako zbog prirodene majčine sentimentalnosti i neselektivnosti, tako i zbog činjenice da svaka arhivizacija podrazumeva neselektivno delovanje aporija kao i silu sopstvene razgradnje, element *anarhivizacije*[11] koja preta da se porodična unisonost i sinhronizovanost svakog časa iznova dezartikuliše na heterogeno mnoštvo podataka i fotografija koje „štrče“:

Mamini albumi, način na koji je složila „činjenice života“ oživjet će pred mojim očima svakidašnjicu koju sam bila zaboravila. Ta svakidašnjica bit će unaprijed prizvana (već samim činom poziranja) „aranžirana“, bit će zatim rearanžirana(izborom fotografija), ali će – možda zbog amaterske umjetničke pobude da se (već unaprijed složene) činjenice života lijepo složne ipak izniknuti (ponajviše na pukotinama, na greškama u samoj metodi) dirljivo autentična i živa. [12]

Domestikacija arhive podrazumeva njeno stalno čišćenje od grešaka, naplavina slučaja i nepripadajućeg „smeća“. Ali i „činjenice života“, biografske i autobiografske, istorijska previranja i

turbulencije, podrazumevaju stalno retuširanje fotografskih činjenica, ne bi li se održala lažna homogenost porodične fotografske sage i istovetnost sećanja, što simultano podstiče i suprotan proces razgradnje arhive.

Postoji još jedan literarno-fotografski momenat u postupku arhiviranja koji sačinjava temelj na kome se održava i patetično restaurira i restituira porodična arhiva. Žanr porodične fotografije isprepletan je u romanu sa žanrom autobiografije (kao pripadajućim literarnim kanonom), da bi se tautološkim upućivanjem fotografije na autobiografiju ne samo produbila paralela već postavio čvrst kanon pisanja, proizvođenja snimaka: "album je materijalna autobiografija, autobiografija je verbalni album".[13]

Da bi proizvela sopstveni (auto)portret, Dubravki, međutim, nije dovoljno korišćenje fotografije kao artefakta koji se opisuje i smešta u albume i time namenjuje postojećoj tvrdokornoj žanrovskoj konvenciji. Ipak, od kiča patetike koji naratorica pridaje popularnim autobiografijama i porodičnim albumima, ni ona sama se ne može emocionalno u potpunosti distancirati, niti ga prevazići. Žanrovski kič patosa (poput zaraženosti književno-fotografskim, amaterskim stereotipima)[14] je neizbežan, ali ga bar treba registrovati na autoironičan način, kad se ispolji i kad se pred njim poklekne.

Fotografija ima i dublji, ektoplazmatični, „lepljivi“ karakter, jer oformljuje sve što je napisano i proživljeno, zalazi iza samih reči, u ono neverbalizovano koje se ipak materijalizuje sa svakom novom pregledanom fotografijom. Unutar same strukture ovog romana-albuma smešten je majčin dnevnik, ali taj dnevnik biva citiran u izmenjenom ključu, ravnopravnim postavljanjem uz druge (auto)biografske podatke kako bi se stvorio utisak aleatorne upotrebe *citata* uz već postojeći literarni materijal, te kako bi svaka „činjenica života“ imala svoj literarni i fotografski eho. Tako se i svedočenje o Berlinu, gradu paradoksa i protivrečnosti, sastoji od mnoštva sopstvenih i tuđih zapažanja i crtica, kako bi se sa uz pomoć što više ukrštenih, nagomilanih, čak među sobom protivrečnih pozicija istovremeno podražavala verbalna nesvodivost i fotografska pitoresknost ovog grada. To je nalik izvesnom udvajanju ili čak umnožavanju glasova, postupku eholalije, pri čemu se obično ruši konvencionalan kanon autobiografije koja znači trenutnu identifikaciju čitaoca sa „stabilnim“ glasom naratora. Stvara se intencionalna konfuzija: Čiji glas u postojećem *mish-mash*-u raznorodnih glasova ima prvonadležni autoritet? Autobiografija, kao i porodični album, postaju prosto zaodevajuća forma, zbirka drugih, stranih, „nepripadajućih“ *biografija, citata ili crtica*.

Ovaj mizanscen fotografije, aranžiranje činjenica sopstvenog života u skladu sa potrebama fotografskog žanra koji se rukovodi uvek metonimijskom ulogom prikazivanja „isečaka života“, naročito je uočljiv u oživljavanju scene melodrame ljubavnog rastanka između naratorke i njene stare ljubavi.[15] Žanr rastanka ironično je smešten u formu melodramske sapunice da bi na vrhuncu poljubac bio fiksiran polaroidnom fotografijom:

Pitala sam se poslije zašto je tajni scenograf života za tu tako stvarnu bol izmislio tako nestvarnu scenografiju rastanka. Pravi kraj naše priče označio je „klikom“ fotoaparata i naš polaroidni poljubac, koji je izražavajući nedvojbenu ljubav imao za sadržaj njezinu nedvojbenu smrt.[16]

Ukoliko bi sam ritual rastanka odgovarao scenariju neke filmske melodrame, njeno okončanje fotografijom predstavljao bi minus-postupak, prizivanje rastanka da bi se ovaj privatni kadar pretvorio u razbijanje filmske iluzije trenutnim „kočenjem“ lika na ekranu. Samim činom montaže „kočenja“ pokreta fotografija učestvuje u prizivanju *memento mori* trenutka. Ali ova „smrt“ omogućava i mogućnost daljeg pojavljivanja dragoga lica jedino pod velom nostalgije, slatko-gorkog očajanja koje sprečava oživljavanje scenarija ponovnog susreta, ali provocira patetičnu reakciju usled te uskraćenosti. Susret je potisnut u prostor spektralnog samim prizivanjem procesa separacije postupkom fotografisanja, koji onda postaje oruđe mazohističke patnje nad uslikanim telom u odsustvu. Pokret separacije oživljava jedino trajnu vezanost „za ono što je prošlo i više nije“, podstičući na taj način *aparaciju*, iznenadno pojavljivanje duha/tela, iznenadan napad melanholije. Kao „spoljašnje mesto“ arhivacije životnog iskustva, fotografija osigurava „memorisanje, ponavljanje, reprodukciju, re-impresiju“[17] jer se uvek ponavlja neki materijalni detalj prisustva aveti „sa one strane“ fotografije, aveti koja nije zaboravljena, tj. koja svaki put iznova postaje telom. Ne-katarzičnu erotičnost i putenost te jezovite razmene osetio je Rolan Barthes: „Pupčana vrpca veže tijelo fotografiranog predmeta s mojim pogledom:svjetlost, premda neopipljiva, ovdje je tvar puti, koža koju dijelim s fotografiranim ili fotografiranom.“[18]

Studium i punctum

*Drugi element pridolazi slomiti (ili razlomiti) **studium**. Ovaj put ne tražim ga ja (kao što prožimam svojom nadmoćnom svijesću polje studiuma), on dolazi iz prizora, kao strelica, i probada me. Postoji u latinskom riječ koja označuje tu ranu, taj ubod, taj znak izveden šiljatim oruđem; ta bi mi riječ odgovarala to više što upućujena idelju točkanja i što su snimke o kojima govorim zaista kao istočkane, katkad i ispjegane, tim osetljivim ubodima; te oznake, te rane upravo su točke. Taj drugi element koji dolazi ometati studium nazvat ću dakle **punctum**: jer punctum je također: ubod, rupica, mrljica, zarezić – a i bacanje kocaka. Punctum neke snimke je slučaj koji me u njoj tiče (ali me i tuče, udara)[19]*

Fotografsko arhiviranje o kome smo govorili u mnogome odgovara Barthovoj definiciji studium-a. Studija slučaja naratorkine porodice predstavlja zbirku istorijsko-kulturoloških, političkih i ideoloških činjenica koja se „odmotavaju“ iz fotografije prostim čitanjem semiotičkih kodova, kao npr. ovaj detalj na jednoj od fotografija koju naratorka razgleda:

Jedna će fotografija izdajnički otkriti moje cipelice s odrezanim vrhovima i otvoriti svijet posleratne neimaštine (kada su prsti rasli brže od mogućnosti da se kupe nove cipele), doba radničkih sindikalnih izleta na more, govora i zastava, primanja u pionire, minijaturnih socijalističkih spektakala,...[20]

Međutim, izdvojeni detalj cipelica, iako ima ulogu intimne i sociološke činjenice, nije samo to. On privlači pogled poput nepriznatog jezgra slike, metonimijski ostvarujući svoj dalekosežni efekat bola samom mogućnošću fetišističke separacije kroz koju se, kao kroz nezaceljenu ranu, psihosomatski ponovo odvija i proživljava provala čitavog taloga akumuliranih detalja sećanja, otrgnutih od linearnosti izlaganja intimne povesti. Te cipelice predstavljaju atomizaciju detalja na užrb celine slike, celine koja nikada nije prisutna. Jer pogled, ne samo što ostaje tvrdoglavo fragmentaran u svom zahvatanju stvarnosti, već i usmeren na nešto što se pojavljuje onkraj same slike, u odsečenom prostoru off-screen-a, a predstavlja nužan uslov njenog čitanja i interpretacije, određujući presudno sudbinu opažajućeg subjekta.

Prvobitnu, „sudbinsku“ pojavu boli izazvane punctumom možemo naći u najranijim uspomnama vezanim za majku. Ako bismo psihoanalitički locirali prvi trenutak koji je trajno traumatizirao naratorkinu (pod)svest začaranošću flashback-ovima, pronalazimo ga u naizgled benignom času dečijeg poljubca:

Pamtim kako sam jednom – dotrčavši kući s ljubavnog sastanka na kojem smo uzbuđeni dječak i ja perpetuirali poljubac za rastanak – kako sam, došavši kući omotana adrenalinskom maglicom, odsutno ponovila to što sam ponavljala sve do maločas, i preklapivši u mozgu slike, umjesto ritualnog poljubca u obraz, nju na isti način cmoknula u usta. Ta nespretna greška izazvala je u meni neku nepoznatu tjeskobu. Reći da sam tada, kao u zrcalu, poljubila u usta neku buduću sebe, bilo bi isuviše jednostavno.

Kad je prepoznam u sebi, kad se preklope snimke, u meni zazvoni i ta prva slika, taj začetak, taj poljubac u usta, njezine širom otvorene, malko preplašene oči u kojima se zrcali moj isto tako preplašeni pogled.[21]

Nešto pre naratorka govori da majka jedina, „poput lopova, zna moju tajnu šifru, šifru boli. Ni o toj boli ne znam ništa, ne znam odakle dolazi, ne znam zašto je nisam u stanju savladati, zašto mi tako nepogrešivo oduzima dah.“[22] Ova bol kao da je lišena svog ličnog, porodičnog i istorijskog porekla, o njoj se ne može ništa reći jer je sve u vezi sa njom, a što bi koristilo arhivi podataka, potpuna nepoznanica. Jedino što je živo i aktivno od te faktografije jeste uvek isti, prepoznatljivi ubod, zakon vraćanja i repeticije koji tu bol čini, mada fantomskom, istovremeno ne manje postojećom i stvarnom. Ona je čist nagon za vraćanjem koji odgovara Frojdovoj definiciji nagona kao konstantne sile što ne poznaje koordinate dana i noći, proleća ili jeseni, uzdizanja i padanja. [23]

Fotografska terminologija upotrebljena u ovim primerima svedoči da je prapočelo boli vezano za trenutak „preklapanja slika“ u memoriji, što se može uporediti sa jednim slavnim trenutkom fotografske

literature; sa Barthes-ovim opisom punctuma koji je pronašao u jednoj majčinoj ranoj slici, gde je ona još devojčica, da bi se taj trenutak u nastavku *preklopio* sa slikom njegovog negovanja majke „kao deteta“ u trenutku njene bolesti, neposredno pred njenu smrt: „... ja koji nisam stvorio potomstva u majčinoj sam bolesti rodio nju samu.“

I naratorka je, baš kao Barthes, prihvatila „nemogućí“ Zakon majke namesto zakona Oca, sa druge strane moći konvencionalnog jezika i mogućnosti verbalizacije, zakon (de)materijalizovan u fotografiji. Ranim preklapanjem slika ili fotografskom tehnikom pretapanja dve sudbine, dva jastva su se stopila, kao što je u gramatološkoj (ne)mogućnosti futura prošlog naratorica razmenila poziciju „fotografisanog objekta“ sa svojom majkom, postajući tako objektom majčinog pogleda. Trenutak fotografske disperzije i dekomponovanja subjekta koji gleda, njegovog gubljenja i razgradnje u susretu sa subjektom/objektom koji je gledan, pojačan fizičkom blizinom iznenadnog „ljubavnog“ poljupca, kreira, poput „klika“ fotoaparata, auru melanholičnog sapatništva od koje naratorka više neće moći da bude izlečena.

Grupna fotografija i Andeo koji napušta prostor

Galerija likova koje nam naratorka predstavlja kao deo arhive svoje autobiografije, odražavaju ovu stalno prisutnu, istovremenu asocijaciju i disocijaciju studija i punctuma. Svaka od tih studija ličnosti predstavlja studiju melanholičnih priroda „večnih“ egzilanata, „bezdomnih“ ljudi koji nisu našli svoje trajno životno sidrište i čije se atomizirane biografije stiču i prelamaju u naratorkinoj sudbini. Ta arhiva susreta predestinirana je melanholičnim magnetizmom naratorke kojim privlači i biva privučena onespokojavajućim susretima sa ljudima, često kratkim i „slučajnim“, po principu fotografskog atomiziranja i retuširanja sećanja. Izvesna „vlažna“ kvaliteta Dubravkinog svedočenja o drugima, ima svoje prapočelo u prvobitnom arhiviranju bola separacije kao nezaceljene rane koja će se samo produbljivati sa godinama. Gledanje sebe i svog stanja u slici drugog, ova skopofilska razmena pogleda, podrazumeva da ambivalentna pozicija onog koji gleda tuđe fotografije jeste u izloženosti spektralnom delovanju skopofilske želje, koja je uvek ukrštena i povratna sa stalnim izmenama uloga i pozicija[24]. To podrazumeva da je Spectator koji je već okrznut pogledom „živog“ ili ne-umrlog duha određene osobe i sam uvučen u transcendentno, ali istovremeno i sasvim materijalno polje života „sa druge strane“ fotografije. Nesvesno uvučena u „slepo polje“ tuđeg života, naratorka sebe doživljava kroz arhiviranu životnu zbirku situacija, pokreta, gestova koje je stekla od drugih, pridajući tako svome stečenom senzibilitetu kvalitetu spektralne rasutosti, identitetske ne-fokusiranosti u kojoj nestaje, ili bar u trenucima susreta biva izbrisana, kvalitativna autobiografska razlika „svojih“ i „tuđih“ studium-a i punctum-a. Mehanika nasleđivanja deluje osvojenim putevima sažaljenja nad svojom/tuđom sudbinom, pošto svaki punctum karakterne studije, makar atomiziran i sveden na svoju hermetičnu jezgru biva nasleđivan, širi se; „ostajući „pojednost“ ispunjava cijelu fotografiju“[25]. Narativna poenta uvođenja nečije biografije u

spektralno polje sopstvene predstavlja u narativnom ključu zaodevanje sopstvene sudbine u „tuđi“ scenario promašenosti i katastrofe. To je naročito uočljivo u epizodi o Christi, jednoj od mnogih privremenih poznanica, pri naratorčinom boravku u Americi:

U tih dva i pol kuhinjska mjeseca otkrit ću da Christu opsjedaju dva košmara. Oba su bila povezana u dvostruki čvor, ali jedan je bio nerješiv, a drugi rješiv, barem s moje točke gledišta. Ime prvog, nerješivog, bilo je Berlinski zid, a ime drugog, rješivog, staromodno, ali zato ništa manje bolno, dom. Christa je oko njih, kao oko velikih špula, namotavala napete konce svoga života.[26]

Ovaj „dvostruki čvor“ koji punctum nesreće vezuje oko pojedinačnog karaktera može se shvatiti kao mobius-ova traka u koju je subjekt/objekt zarobljen. Naratorka je u početku zauzela spoljašnju tačku posmatrača sa koje joj se tuđa (u ovom slučaju Christina) nesreća sa domom čini rešivim problemom. Ali, u međuvremenu, stanje će se promeniti i Spectator će postati uvučen u mobius-ovu traku i sam, nerešivom tugom, zbog istih stvari- izgubljenog doma i zida koji je nikao u izgubljenoj domovini.[27] Distanca prema objektu patnje razgrađena je poznim spektralnim jedinstvom koje podrazumeva jedan vid gestualne, performativne *reiteracije* preko kojeg se stečena tuga učvršćuje kroz svakodnevne obrasce ponašanja: „U Berlinu se često uspinjem na nevidljive osmatračnice i neodređeno pretim šakom u pravcu juga. U košmarnim snovima gradim dom koji se uvijek iznova ruši...“ [28]Utoliko se osporava bilo kakva izvornost autobiografije, budući da je subjekt, koji bi trebalo da bude voljni nosilac i reprezent, referencijalna tačka te autobiografije, već unapred, životnim postupkom montaže, „zalutao“ u „tuđu“ biografiju koja biva postavljena na mesto (odsutne) izvorne naracije autobiografskog „ja“. „Ja“ se može zamisliti kao konstrukt jedino unutar procesa panoramske spektralnosti grupne fotografije, one koja nam je predstavljena u jednom od delova razglednice-romana:

U rukama premećem bezvrijedan suvenir, našu jedinu zajedničku fotografiju. A tu je, počevši slijeva (da li slijeva?), trebala je stajati tamnooka Nuša, zatim Doti široka lica i pronicljiva pogleda, pa Ivana s osmijehom koji se razlijeva po licu kao topla voda, zatim Alma, sva u bojama bakra, do nje pouzdana i uvijek ozbiljna Dinka i ja, s licem djeteta, kažu, i tijelom koje su mi ostavili u naslijeđe vlastoljubivi geni punogrudnih pretkinja mliječne puti. Nedostaju Nina i Hana, nisu bile s nama te večeri. [29]

Pošto naratorka nije sigurna koliko zapravo sama krivotvori i retušira svoje sećanje na prijateljice (fotografija je u međuvremenu izbledela, pa i likovi na njoj, tako da oni bivaju rekonstruisani iz uvek selektivnog sećanja), činjenica mogućeg falsifikovanja originalnog, primarnog događaja njihovog srećnog okupljanja govori o potrebi da se izbrisana zajednička istorija, jer je grupa je u međuvremenu razbijena, a integralni članovi te grupe postali u raznim sredinama svedoci ili žrtve istorijske katastrofe nacionalističkih ratova na tlu bivše Jugoslavije, ritualno prizove kao utopijski prostor sećanja na proživljene zajedničke

trenutke. Potreba da se rad vremena i žalovanja bar na trenutak zaustavi da bi se ispričala zajednička istorija, praćen je slikom srušenih ideala uz pripovedanje o svakoj pojedinačnoj sudbini nakon kraha te istorije. Prelaz između ove dve istorijske situacije (prisustva i odsustva, sreće i nesreće), čini fantazmagorična figura anđela prizvanog navodno tarot kartama kojima su se devojke redovno zanimale. Figura lažnog anđela koja se pojavila pred devojkama jedne večeri u liku „saobraćajca“, „od onih anđela-čuvara s jeftinih pučkih sličica, koji su neprestano za vratom nepažljivim vozačima, neplivačima koji su našli da upadaju u riječne brzace...“[30] ne samo da na fantazmatsko-parodijski način ironizira ulazak u krizu srednjeg doba protagonistkinja, već upravo podseća na Benjaminovu metaforičnu kreaciju anđela istorije, nastalog prema slici Paula Klee-a. Nakon neuspelog pokušaja „saobraćajca-anđela da spasi katastrofu („običnu“ saobraćajnu nesreću), sledi velika Istorijska katastrofa rata i razaranja, što je ono što slepa mrlja zajedničke fotografije sa anđelom koji je izbledeo, zapravo odaje.

Navešćemo sada Benjaminovu crticu o Angelus Novus u celini, da bismo izveli i produbili dalju paralelu:

There is a painting by Paul Klee called Angelus Novus. An angel is depicted there who looks as though he were about to distance himself from something which he is staring at. His eyes are opened wide, his mouth stands open and his wings are outstretched. The Angel of History must look just so. His face is turned towards the past. Where we see the appearance of the chain of events, he sees one single catastrophe, which unceasingly piles rubble on top of rubble and hurls it before his feet. He would like to pause for a moment so fair (verweilen: a reference to Goethe's Faust), to awaken the dead and to piece together what has been smashed. But a storm is blowing from Paradise, it has caught itself up in his wings and is so strong that the Angel can no longer close them. The storm drives him irresistibly into the future, to which his back is turned, while the rubble-heap before him grows sky-high. That which we call progress, is this storm.[31]

Sve činjenice ukazuju da Benjaminov anđeo vidi slepu mrlju ili punctum onoga u šta je hipnotički zagledan. Ovaj anđeo, koji po nomenklaturi pripada redu anđela mesija, iskupitelja čovečanstva, zapravo je pripadnik previše ranjivog ljudskog soja („anđeo melanholije“) i nosi spoznanja i ubeđenja koja su vrlo slična naratoričnim postulatima: neverovanje u logički (narativno-istorijski) uzročno-posledični kontinuum događaja, zagledanost u smetlišta istorije (fenomen istorije kao smetlišta, već smo videli, predstavljen je u uvodu Dubravkinog romana) kao i nemogući zahtev da se točak istorije vrati unazad, da se popravi nepopravljivo, sastave krhotine i razbude mrtvi. Zapravo pravi anđeo zajedničke fotografije jeste sama naratorica, jer jedino njoj prerušeni anđeo saobraćajac nije poklonio pero iz svojih krila[32] (pero koje simbolizuje mogućnost zaborava neophodnog da bi se žal za umrlima odbolovala). Ona jedina prepuštena

je prokletstvu sećanja, stalnog „oživljavanja“ mrtve prošlosti i nemogućem zahtevu „uskrsavanja mrtvih“ ili odsutnih, što je čini usamljeničkom, donekle apsurdnom figurom apokaliptične „lične“ i „tuđe“ Istorije.

Literatura:

- 1) Barthes, Roland, *Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb 2003.
- 2) Benjamin, Walter, *On the concept of history* (internet, pristupljeno 1.6.2010. godine)
- 3) Derrida, Jacques, *Archive fever* (internet, pristupljeno 1.6.2010.godine)
- 4) Ozgur, Mehmet, *Beyond the impossible, Camera Lucida and the satisfaction of the drive* (internet, pristupljeno 1.6.2010. godine)
- 5) Sontag, Susan, *On photography*, Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York,1977.
- 6) Ugrešić, Dubravka, *Muzej bezuvjetne predaje*, KONZOR&SAMIZDAT B92, Beograd 2002.

[1] Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor&Samizdat B92, Beograd 2002, str 1.

[2] Isto, str.207

[3] Isto, str 210.

[4] Serija pitanja-odgovori donekle depersonalizuje majčinu intimnu priču o strarenju, usamljenosti, promašenosti i zaboravljanju praveći tako od te zapitanosti nad postojanjem univerzalnu ljudsku priču: *Ponekad mi se čini da sam sve zaboravila. Zašto čovjek uopće živi ako ionako sve zaboravi* – pita moja Mama.

- Pamćenje nas uvijek izneverava, a posebno kad je vezano za one koje najbolje poznajemo. Pamćenje je saveznik zaborava, saveznik smrti. Ne može vam pomoći da opišete bilo koga, čak ni na papiru.... Što rade svi oni milijuni stanica u našem mozgu? Što je s Pasternakovim "velikim bogom ljubavi, velikim bogom detalja"? Koliko je detalja potrebno da bi se stvorila predodžba o nečemu? – kaže Josif Brodski. (Isto, str. 75.)

[5] Kao sakupljač, fotograf je animiran strašću koja, i kada navodno izgleda da je vezana za sadašnjost, zapravo je vezana za osećanje prošlosti. Ali, dok druge umetnosti koje neguju istorijsku samosvest, pokušavaju da uredе prošlost, razlikujući inovativno od retrogradnog, centralno od marginalnog, relevantno od irelevantnog ili jednostavno interesantnog, pristup fotografa, kao i onaj sakupljača – je nesistematski, doista anti-sistematski. (preveo N.Đ.); Susan Sontag, *On photography*, Picador, Farrar, Straus and Giroux, New York, str.77

[6] U ateljeu ruskog umetnika Ilje Kabakova, "kralja smeća", naratorka nailazi na primere upotrebe smeća u ispisivanju jedne paradigmatičke biografije sovjetskog građanina, ispražnjene od bilo kakve ne-ideološke sadržine, što pokreće u njoj bol zajedničke istočnoevropske traume (str.54-57)

[7] Isto, str.30

[8] Isto, str.30

[9] Pod zaveštavanjem, ne mislimo isključivo na, u svakidašnjem značenju reči, postupak namenjivanja prebivališta, ili poveravanja da bi se nešto odložilo u rezervu (zaveštati, poveriti), na mesto i na supstrat, već na akt zaveštanja kao sabiranja znakova...Zaveštanje cilja ka koordinaciji jedinstvenog korpusa, u sistem ili sinhroniju u kojoj svi elementi artikulišu jedinstvo idealne konfiguracije. U arhivi ne bi trebalo biti nikakve potpune disocijacije, nikakve heterogenosti ili *tajne* koja bi razdvojila (secernere), ili razvrgla, na bezuslovan način. Arhontski princip arhive je takođe i princip zaveštanja, tj. sabiranja. (preveo N. Đ.); Jacques Derrida, *Archive fever*, A Freudian Impression, str.10

[10] Isto, str.14.

[11] Isto, str. 10.

[12] Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor&Samizdat B92, Beograd 2002, str.38

[13] Isto, str. 45.

[14] Isto, str. 47.

[15] Isto, str. 37.

[16] Isto, str. 37.

17 Jacques Derrida, *Archive fever*, str.14 (internet, preuzeto 1.6.2010. godine)

[18] Roland Barthes, *Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, Antibarbarus, Zagreb, 2003, str.50

[19] Isto, str.34.

[20] Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor&Samizdat B92, Beograd 2002, str.38.

[21] Isto, str.83.

[22] Isto, str.82.

[23] Mehmet Ozgur, *Beyond the impossible, Camera lucida and the satisfaction of the drive*, str.3.

[24] Isto, str.10

[25] Roland Barthes, *Svijetla komora, bilješka o fotografiji*, Titivulus biblioteka, Antibarbarus, Zagreb, 2003, str.59.

[26] Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor & Samizdat B92, Beograd 2002, str.177.

[27] Isto, str 180.

[28] Isto, 184.

[29] Isto, str.226.

[30] Isto, str.243.

[31] Postoji slika Paul-a Klee-a, nazvana Angelus Novus. Tu je naslikan anđeo koji izgleda kao da je na putu da se distancira od nečega u šta zuri. Njegove oči su širom otvorene, njegova usta stoje otvorena i njegova krila su razmaknuta. Anđeo Istorije mora izgledati upravo tako. Njegovo lice je okrenuto prema prošlosti. Gde mi vidimo ispoljavanje lanca događaja, on vidi prosto jednu katastrofu, koja neprestano gomila jedne otpatke za drugima i baca ih pred njegove noge. Voleo bi da može napraviti poštnu stanku na trenutak(*verweilen*:referenca na Goethe-ovog Faust-a) da bi probudio mrtve i sakupio ono što je razbijeno. Ali oluja duva iz Raja, ona se zatomila među njegova krila i toliko je snažna da Anđeo ne može više da ih zatvori. Oluja ga vodi neizbežno u budućnost, kojoj su okrenuta njegova leđa, dok gomila šuta raste dostižući nebo. Ova oluja je to što mi zovemo progresom. (preveo N.Đ.); Walter Benjamin, *On the concept of History*, (internet, pristupljeno 1. 6.2010.godine), str.4

[32] Dubravka Ugrešić, *Muzej bezuvjetne predaje*, Konzor & Samizdat B92, Beograd 2002, str.246.