

Aleksandar Mijatović

VRIJEME NESTAJANJA.
SJEĆANJE, FILM I FOTOGRAFIJA U ROMANU
LEICA FORMAT DAŠE DRNDIĆ

dr. sc. Aleksandar Mijatović, Filozofski fakultet, Rijeka, izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Drndić, D.-31
81'42:77.0

*Zaborav kao naličje pamćenja i nestajanje kao glavni mehanizam prenošenja tradicije središnje su teme romana Daše Drndić *Leica format* (2003). Taj se proturječan i nepomirljiv odnos zaborava i pamćenja, tradicije i njezina razaranja u romanu okuplja oko kontrapunkta pojmova fuge i leice formata. Rad polazi od tog kontrapunkta i opisuje na koji se način u romanu istražuju odnosi pripovijedanja i pamćenja, trajanja i trenutka, kretanja i nepokretnosti, prošlosti i sadašnjosti, neznanca i bližnjeg, propadanja i nestajanja, arhiva i svjedočenja, živog i mrtvog. Okvir za to opisivanje je kritika filma francuskog filozofa Henrija Bergsona te tumačenje odnosa između fotografije, reproducibilnosti umjetnosti i povijesti u djelu njemačkog kritičara Waltera Benjamina.*

Ključne riječi: *Daša Drndić; Leica format; Walter Benjamin; Henri Bergson; fuga; sjećanje; nestajanje; iskupljenje; povijest; trenutak; fotografija; film; svjedočenje; kairos/chronos*

Svijet u nastanku ne kupa mirna svjetlost, već sunce stvoreno za Feniksa, i nikada ne možemo zaboraviti pepeo iz kojeg se on diže.

(A. Badiou, *Stoljeće*)

(...) Sudjelovati u nekoj istini uvijek znači zaključiti da postoje druge istine, u kojima još ne sudjelujemo.

(A. Badiou, *Stoljeće*)

1. Uvodna razmatranja

Dosadašnja recepcija romana *Leica format*¹ Daše Drndić upućuje na to da su njegove žarišne točke okupljene oko problematike sjećanja u uvjetima iskorijenjenosti i egzila, nepomirljiva beskućništva koje zagovara pokretljivost nasuprot zavičajnosti. Riječju, pripovijedanje je ondje na skliskom terenu. Ipak, u tim se prikazima upozorava na osebnost ovog romana. Strahimir Primorac kaže da u njemu “prevladava tema ljudske iskorijenjenosti” (Primorac 2004: 12) koja Drndić zaokuplja u romanu *Leica format*, osobito, čitamo u Primorcu, “(...) nakon traumatičnog iskustva s okolinom koju je bila primorana napustiti, ali također i zbog kasnijeg iskustva u okolini u kojoj je pokušala nastaviti živjeti i raditi” (Primorac 2004: 12). Ako čovjek ostane prikraćen za mogućnost ukorjenjivanja, drži Primorac, on zapada u stanje otupjelosti blisko smrti ili životu biljke. Tako pripovjedačica, prema Primorcu, opisuje razlike između okoline iz koje je iskorijenjena i one koja joj odriče mogućnost ukorjenjivanja “(...) kako bi pokazala velike, gotovo nepremostive razlike s kojima se susreće u svojoj novoj okolini i kako bi pokazala da je iskorjenjivanje – odbacivanje od zajednice u kojoj je čovjek zbilja sudjelovao ozbiljna, neizlječiva bolest” (Primorac 2004: 13).

I Andrea Zlatar u iscrpnijem prikazu romana *Leica format* ističe problematiku iskorijenjenosti na sljedeći način: “Ako je modernizam označavao, nepunih stotinu godina nakon romantičkog osamljivanja umjetnika u prirodi, povratak umjetnika u gradove, postmodernizam identificira mehanizme osamljivanja i gubitka komunikacije u društvu koje se voli smatrati vrhuncem komunikacijskoga doba i nazivati ‘umreženim društvom’” (Zlatar 2004: 154). Primorac i Zlatar u završnim izvodima svojih rasprava ističu da je roman *Leica format* ipak u konačnici određen nepomirljivim odbacivanjem svake mogućnosti ukorjenjivanja. Primorac tako kaže da roman *Leica format* “/n/išta ne uzima kao unaprijed sveto, on sumnja u sve čemu se približi, ulazi u polemiku sa svim i svačim, on ironizira i ismijava ne očekujući pljesak zauzvrat” (Primorac 2004: 13). Zlatar pak piše: “Život iz kojega se ne može pobjeći osim u fugi – *poremećaju izgubljenog sjećanja, koji dolazi od latinske riječi fuga – bijega, pogotovo bijeg iz domovine, progon, ali i izgon*, kako u navodima prije početka romana *Leica format* piše Daša Drndić. Fuga, koja asocira i na polifonu muzičku kompoziciju, kao i na fugu u zidu, razmak između kame-nova ili pločica. *Leica format* je sve to: stvarni i mentalni bijeg, polifona kompozicija, *namjerni razmak*” (Zlatar 2004: 160, isticanje dodano).

U antropološkom čitanju romana *Leica format* Jasmina Lukić (2006) ističe da su “zaboravljanje i sjećanje iznimno važne teme u romanu” (Lukić 2006: 469). Zapažajući da egzil postaje “okvir za problematiziranje identiteta” (Lukić 2006: 471) Lukić prije svega naglašava “kritičku distancu” (isto) koju pripovjedačica ne gradi samo prema drugome, već i prema sebi samoj. Put pripovjedačice romana *Leica format* prema *vanjskom drugom* i njegovom predočavanju vodi mukotrpnom obilaznicom preko *unutarnjeg drugog* čija je mogućnost predočavanja u najmanju ruku upitna. Iz te se

¹ U nastavku će se na roman u navodima upućivati kraticom LF.

“kritičke distance” preokreće odnos “Istosti grada” i “Drugosti došljaka” potkopavanjem pretpostavke po kojoj smo “Mi (grad, zajednica) vrijednosti po sebi” (Lukić 2006: 471/472). Došljak otvara, objašnjava Lukić, mogućnost da se Istost “kritički sagleda” iz perspektive Drugog: “Daša Drndić svoju priču o Rijeci oblikuje kao narativ o neprilagođenosti, gdje se potreba za očuvanjem *kritičke distance* javlja kao preduvjet odupiranja totalizirajućem djelovanju Istosti (...)” (Lukić 2006: 473, isticanje dodano). No ta “kritička distanca” pronalazi uporište u distanci pripovjedačice prema samoj sebi čija je “Istost” razvlaštena sjećanjima:

Roman govori o tome da je odlaženje proces koji se ne dovršava i da pravih dolazaka, kojima se jednom zauvijek završava započeto putovanje, zapravo nema jer putnik sa sobom nosi sjećanja na neke druge prostore, znanja o drugim svjetovima. U tom smislu, putovanje se može završiti samo potpunim zaboravom kojim se prošlost/mjesto odlaska radikalno briše, što onda znači i potpunu promjenu putnikova identiteta (Lukić 2006: 469-470).

U pokušaju da doprinesemo ovim uvidima i razumijevanju romana iznosimo sljedeću tezu: *Leica format* je pripovijest o nestajanju. Ne o nečemu što je nepovratno nestalo, već o stvarima i ljudima koji su u stanju nestajanja. S nestajanjem nije povezana samo problematika sjećanja, već i zaborava; kako izgleda ono što je zaboravljeno, je li ono potpuno nestalo? Ono što je u stanju nestajanja još uvijek je ovdje u prisutnosti svog iščezavanja, a to iščezavanje, opet, nije drugo do preobrazba nestajućeg u oblik tek pojavljujućeg. Ta se pripovijest – ona koju pripovijeda *Leica format* – smješta usred stvari nagriženih vremenom: “Jedino sat pred ulazom u to zdanje /kolodvor, A. M./ s mozaičkim mramornim podovima iz nekada doista mozaičke prošlosti, jedino sat otkucava pravilno i tupo, kao da potkazuje memlu vlastite prošlosti” (LF, 58). Stvari koje nestaju još uvijek otkucavaju “pravilno i tupo, kao da potkazuju/u/ memlu vlastite prošlosti”, a svaki otkucaj može biti posljednji. Ono što nestaje istodobno je podvrgnuto muklom trajanju, ali – s druge strane – gotovo da vapi za svojim dovršavanjem. Ono što nestaje u romanu *Leica format* kao gornja strana je pješčanog sata iz koje sipe posljednja zrna pijeska u njegovu donju stranu gotovo isteklog, a nama nevidljivog vremena.

Ono što nestaje istodobno je ovdje i pripada prošlosti; “(...) mrtvi mozgovi prošlosti zvone, odzvanjaju naše danas” (LF, 20), čitamo u uvodnim odlomcima romana. *Leica format* pripovijeda o nestajanju koje ostavlja tragove svoje vlastite minulosti. Pripovijedanje tu ne radi na donjoj strani pješčanog sata, već na onim posljednjim zrcima koja sipe iz njegova gornjeg dijela. Ta je tema nestajanja nagoviještena već grafičkim rješenjem unutarne naslovnice knjige: ispod masno otisnutog naslova **Leica format** u zamišljeni se nedogled (*punto di fuga*) ponavljajući spušta riječ ‘fuge’ koja se smanjuje do nevidljivosti padajući u žarište nedogleda.²

² “U podnaslovu *Leica formata* upisano je deset riječi fuga, poredanih po dijagonali, čiji se font progresivno smanjuje” (Vukajlović 2004: 274).

Takvo grafičko rješenje stvara iluziju kretanja nasuprot njegovu zaustavljanju u fotografiji – leici formatu³. Leica format je fotografski snimak koji izuzima jedan trenutak iz neprekidnog protoka vremena – odnosno, to je fuga pretvorena u snimak (Vukajlović 2004: 275). Ta suprotstavljenost između trajanja i trenutka, kretanja i nepokretnosti vodi prema argumentu Henrija Bergsona izloženog u knjizi *Stvaralačka evolucija* (1907).⁴ Prema Bergsonu ljudski spoznajni mehanizam u uvijek protječućoj struji zbilje radi rezove, i to zarezivanje u trajanje Bergson naziva kinematografski mehanizam mišljenja. Uslijed takva segmentirajućeg odnosa prema zbilji, taj kinematografski mehanizam mišljenja zavodi u “mehanicističku iluziju” po kojoj je zbilja sastavljena od međusobno odvojenih trenutaka i nezavisnih stanja. Za kinematografsku svijest ne postoje trajanje i promjena; za nju ne postoji *postajanje*, već samo *stanje*.

Međutim, istaknimo središnju razliku, u romanu *Leica format* kinematografski mehanizam mišljenja – koji se ovdje očituje kao trenutačnost i bježnost *fuga* – tek omogućuje doživljaj trajanja. Ono što je za Bergsona bilo pridržano za intuiciju koja odvaja od kinematografskog viđenja svijeta, u romanu *Leica format* takvo viđenje proizlazi iz intuicije trajanja. Dok Bergson drži da se film sastoji od pokretanja prethodno napravljenih fotografskih snimaka koji kao da izrezuju tkivo stvarnosti, u romanu *Leica format* to su tkivo same fuge čije se privremeno zaustavljanje očituje kao fotografija.⁵ A to znači sljedeće: fotografija sadrži mogućnost da se u njoj aktivira fuga i tako otvori odnos prema zaboravljenom sjećanju. Takav dvosmjernan odnos fuge i fotografije kao da se dotiče tumačenja odnosa fotografije i filma njemačkog kritičara Waltera Benjamina. “Jedna od najvažnijih zadaća umjetnosti”, piše Benjamin, “bila je oduvijek stvaranje zahtjeva koje još nije kadra zadovoljiti” (Benjamin 1936/1986: 145). Film oslobađa potencijal fotografije – “(...) proces slikovne reprodukcije”, piše Benjamin, “bio je tako *ubrzan* da je mogao ići u korak s govorom” (Benjamin 1936/1986: 127, isticanje dodano) – da bilježi ne samo pokret, već i brze i nepredvidljive ritmove svakodnevice: “Ako su u litografiji virtualno bile sadržane ilustrirane novine, u fotografiji je bio sadržan zvučni film” (Benjamin 1936/1986: 127). U filmu se kristalizira ta “magična vrijednost” (Benjamin 1931/1986: 154) fotografije koja se sastoji u izoštravanju čovjekova fiziognomijskog osjećaja za najmanje, potisnuto i skriveno. Umjesto prema onome što traje, fotografija se okreće prema onome što nestaje.

Pripovjedačica dolazi u grad prema kojem želi zauzeti nadređeni promatrački položaj stranca koji izvještava o običajima, navikama i uvjerenjima stanovnika grada.

³ Formatu fotografije u početku nisu bili standardizirani, već su ovisili o konstrukciji kamere koju su nerijetko sastavljali sami fotografi. To znači da negativ i pozitiv bili iste veličine. Leica format je bio među prvim *standardiziranim* formatima fotografije.

⁴ Za detaljnu raspravu v. Deleuze (1983/2010), ključnu studiju o Bergsonovoj koncepciji pokreta

⁵ “Reći ćemo dakle da pokret prenosi predmete iz zatvorenog sustava u otvoreno trajanje, i trajanje predmetima sustava koji se pokušava otvoriti” (Deleuze 1983/2010: 20).

Ono što je građanima samorazumljivo, pripovjedačicu nerijetko ostavlja zapanjenom.⁶ Međutim, dok se slijedom nepovezanih slučajnosti nađe pred smrskanim mozaikom dvosmislenih naznaka o mogućoj vezi između nedavno preminule starice Clare, koja je živjela u njezinom susjedstvu, i doktora Ludwiga Jakoba Fritza, pripovjedačica iznenada spoznaje da je cijelo vrijeme zapravo nesvjesno tragala za ostacima *svoje* veze s gradom jer taj bi Ludwig Jakob Fritz mogao biti njezin ujak Luigi koji je, dok je još bila dijete, umro od sifilisa⁷: “Tražimo vlastito bilo, tražim ja grad, traži on mene, poluslijepi bauljamo, tapkamo po ljepljivoj rastočenoj masi naših prošlosti (...)” (LF, 79). Dok pripovjedačica prokazuje grad zaborava, otkriva vlastiti zaborav grada. Ono što je u početku izgledalo kao pripovijest iz promatračke ‘treće ruke’ postaje pripovijest iz sudioničke ‘prve ruke’.⁸ Međutim, ako su, kako izvodi Bergson, prijelazi iz stanja u stanje kontinuirani, kako razlikovati stanja u kojem je perspektiva na vlastitu prošlost promatračko-izvanjska (kinematografski privid trajanja) od stanja u kojima imamo sudioničku-unutarnju perspektivu na prošlost (istinsko trajanje)? Tragajući za izgubljenim gradom, njegovim zaboravljenim stanovnicima, ulicama, zgradama, pripovjedačica pronalazi vlastiti zaborav grada. Tražeći sebe u gradu pripovjedačica pronalazi grad u sebi. Zato oko svega u tom romanu plamte kolobari zaborava kao obruči oko Saturna.

Dakle, u romanu *Leica format* ova se sudionička pripovijest – o zamršenim, i prije nepostojećim nego postojećim, nitima koje vezuju sudbine Fritza, Clare i pripovjedačice – ne može dokazati, nju ništa ne može posvjedočiti, ali ona i dalje ostaje tvorbena za sadašnjost pripovjedačice. S druge strane, promatračka pripovijest koliko god bila obilježena objektivnošću i distanciranošću upravo gubi te značajke jer u sebi sadrži sudioničku pripovijest koja se ne može ni potvrditi, niti opovrgnuti. Ta pripovijest koja se ne može odrediti unutar kategorija istine i laži, ne upućuje naprosto na nešto što je moguće, već na ono što je u pripovijesti neposvjedočivo, ali i dalje nezaboravno. Takva zamisao pripovijedanja u vezi je s Agambenovom (1999/2002) zamisli svjedočenja koje, kako on tumači, u sebi sadrži nešto se ne može posvjedočiti i što svjedoka razvlašćuje od sposobnosti svjedočenja. Međutim, Agambenovo je tumačenje, svjedočenje se i ne tiče onoga što se dokaznim postupkom može odbaciti ili prihvatiti, već, suprotno, ono svjedoči upravo tu nemogućnost svjedočenja.⁹ To znači da se svjedočenje ne smješta u

⁶ “Leica format locira se u Rijeku i govori o njoj, ali glasom došljaka koji ne pristaje gledati na grad poput onih koji sebe smatraju jedinom mjerom istosti, proskribirajući time svaku drugost” (Lukić 2006: 464).

⁷ O bolesti u romanu *Leica format*, usp. Lukić 2006: 473-474. Bukovac (2004) ističe da se s gradom komunikacija ne može uspostaviti u njegovoj sadašnjosti, “(...) nego kroz njegovu prošlost, koja je u odnosu na sadašnjost postavljena kao sadašnjost autorice u odnosu na njezinu prošlost” (Bukovac 2004: 94).

⁸ U ove antropološke termine sudioničke i promatračke pripovijesti prevodimo klasičnu naratološku opreku između doživljajnog i pripovjednog ja. Suvremena antropologija (u rasponu od M. Maussa, É. Durkheima, C. Lévi-Straussa i C. Geertza) pokazuje da su sudionička i promatračka perspektiva nerazdvojivi aspekti etnografskog opisa. Isto tako i suvremena teorija pripovijedanja upozorava na načelnu neodvojivost *pripovjednog ja* i *doživljajnog ja*, između kojih je granica promjenjiva i propusna. O tome usp. Biti 2006: 27-29.

⁹ Jedno od određenja fuge je da se fugant nakon stanje amnezija ne sjeća svog prijašnjeg bolesnog stanja. Za raspravu o Agambenovoj koncepciji svjedočenja v. LaCapra 2009.

pravni okvir koji tvori odnos između činjeničnog stanja i iskaza, odnosno između sjećanja i onog što se zbilja dogodilo: “Stoga svjedočenje ne jamči činjeničnu istinu iskaza sigurno pohranjenog u arhivu, već prije njegovu nearhivibilnost (*unarchivability*), njegovu izvanjskost u odnosu na arhiv (...)” (Agamben 1999/2002: 158). Pripovijedanje romana *Leica format* posvjedočuje nestajanje, ali pod cijenu da govori s mjesta na kojem jezik više ne govori: “A svuda oko nje i dalje nepomičnosti, dijelovi njenog bića žive odvojeno, svaki za sebe. Dijelovi njenog bića ne govore, nemaju više što reći, kome reći. Te dijelove svog bića ona razumije ali ne osjeća ih. Oko nje odvija se predstava pantomima u kojoj ne učestvuje. Ona je izvan” (LF, 345). Pripovijedanje u romanu *Leica format* se smješta u područje onoga što više “ne govori/i”, što se više ne “osjeća”, ali upravo zato da bi se posvjedočila sama nemogućnost govorenja i osjetila sama nemogućnost osjećanja. Pripovjedačica romana *Leica format* ne otkriva ono čega se sjeća, već *da* se ne sjeća; ne otkriva sadržaj svoje svijesti, već sâm potencijal svijesti za sjećanje koji se očituje kao zaborav.¹⁰ Tu književnost nije oblik svjedočenja, već svjedočenje upravo utemeljuje mogućnost književnosti (Agamben 1999/2002: 36).

2. Izgaranje bez feniksa: Spajanje-kroz-razmicanje

Nema priče, ako se i naziru njezini obrisi, to je mučna, katkada i morbidna priča, više slika, statična a užasavajuća, slika koja se od sebe otkida, koja je otvorena i koja tako plomtrva, otvara nove krajolike, rađa nove priče.

(D. Drndić, *After Eight*)

Kako dakle uhvatiti trenutak prije nego kao zrnce spuzne kroz tijesni otvor u donji dio pješčane klepsidre – to nije tek pitanje prolaznosti, već njezina trajanja. Ako bi se za Bergsona moglo reći da ono što traje to i nestaje, u romanu *Leica format*, međutim, stvari stoje obrnuto: ono što nestaje to traje. U romanu *Leica format* nije nestajanje smješteno u sadašnjosti koja polako dolazi na mjesto onog što iščezava, već ta sadašnjost sadrži nagovještaj da je upravo posljednji trenutak nestajanja: tu je sadašnjost kao vrijeme koje je još ostalo prije nego sve umine.¹¹ Odnos između fotografije (*leica format*) i fuge u osnovi se dotiče Bergsonova odnosa između kaleidoskopa i kinematografa, ali s

¹⁰ “On /egzilant/ zna da se nema kamo vratiti i zna da je njegovo sjećanje jedini arhiv nekadanjeg iskustva i njegova poznatog identiteta. Ali on istodobno zna i da je pejzaž sjećanja promjenjiv poput lica pustinje (...) Suočen s iskustvom odlaska, on može pokušati dvije stvari: sačuvati sjećanje upisujući njegove koordinate u svoje nove prostore ili se odlučiti na radikalni zaborav i pokušati živjeti neki nov život. Ali ni jedno ni drugo ne može se do kraja izvesti. Novi se prostori uvijek miješaju sa staram slikama, a sjećanje, i kada ga želimo izbrisati, vraća se nemilice, uporno i nemilosrdno” (Lukić 2006: 464).

¹¹ Prema Susan Buck-Morss (1989) upravo će melankolične refleksije o neumitnoj prolaznosti i propadanju u Benjaminovom kasnijem djelu postati svojevrsnim političkim poučkom: “Ostaci industrijske kulture ne uče nas prepuštanju povijesnoj katastrofi, već krhkosti društvenog poretka koja poručuje da je katastrofa neizbježna. Propadanje spomenika koji su bili namijenjeni da označe besmrtnost civilizacije postaje prije dokazom njezine prolaznosti. Prolaznost pak vremena ne uzrokuje žalovanje, već umjesto toga pokreće političku praksu” (Buck-Morss 1989: 170, isticanje dodano).

obrnutima predznacima: jer ono što je za Bergsona iluzija koja uvodi u kaleidoskopsku pomičnu slagalicu trenutnih snimaka kretanja odvođeci tako od zbilje postajanja, to nas u romanu *Leica format* tek uvodi u tu zbilju. U romanu *Leica format* je veza između trenutka i trajanja neraskidiva. Kinematografski mehanizam za roman *Leica format* nije, kao u Bergsona, oponašanje trajanja, već jedna bitno nova struktura vremena – ali ne takva da trajanje razrezuje na diskretne trenutke, već *na trenutak* osamostaljuje od trajanja. Tu kao da *Leica format* slijedi koncepciju filma koju je inauguirao Benjamin:

Činilo nam se da nas naše krčme i velegradske ulice, uredi i namještene sobe, kolodvori i tvornice beznadno okivaju. Tada se pojavio *film i dignuo u zrak taj utamničeni svijet (Kerkerwelt) dinamitom desetinki sekundi, i tako smo hladnokrvno počeli tumarati među njegovim nadaleko razbacanim ruševinama* (Benjamin 1936/1986 isticanja dodana).

Ovdje je trajanje, kojim kao da smo beznadno okovani, suprotstavljeno trenutku u kojem se oslobađamo od te zatočenosti. No, kako film može razoriti svijet? Kad Benjamin govori o dizanju svijeta u zrak (*Gesprenge*), to se odnosi na film. Dakle, film je ono što svijet diže u zrak tako da se svijet koji se u neposrednom opažanju doima cjelovitim i nepromjenjivim posredstvom filma vidi u stanju nedovršenosti i nepotpunosti. Ruina nije polazište, već cilj filmskog gledatelja, a u istoj mjeri i pripovjedačice romana *Leica format*.

Pripovjedačica je iz gradova koji joj ostaju strani čak i kad bi se mogli nazvati “rodni gradom”, i to ništa manje strani od “gradić/a/ u kojem trenutno živi” (LF, 47) ili od grada u kojem je “živjela četrdeset godina” (LF, 47).¹² Ona sada dolazi u “mrtvi grad” (LF, 67), “mrtvi mali grad” (LF, 78). *Leica format* zahvaća u povijest grada Fiume od prvih desetljeća 20. stoljeća do početka novog tisućljeća, ali ne zato da bi se pokazalo da je taj milenijski grad neka vrsta propasti grada slavne prošlosti. Naprotiv, u “gradiću” s početka 21. stoljeća preživljava grad s početka 20. stoljeća; taj je sadašnji grad, čije se “ružno i sporo izdahnuće prati na pragu novog milenija (LF, 57)”, posljednji trag: “*grad/a/ koji propada a u stvari ne propada*” (LF, 103, isticanje dodano). Ta se napomena o proturječnom *nepropadajućem propadanju* ne odnosi samo na grad, već i na sam pojam propadanja: ono što propada ne nestaje. Zato grad romana *Leica format* nije potpuno mrtav, on je u nekom demonskom graničnom stanju između života i smrti.¹³ To je mitska zatočenost u stanje koje sve podvrgava neumoljivom ponavljanju koje ne

¹² Lukić (2006) tumači: “Pripovjedačica u ovom romanu kreće se između dva svijeta Istosti, jednoga koji ostavlja i drugoga u koji dolazi. I u jednom i u drugom gradu ona biva prepoznata kao Drugi iako to zapravo ne želi” (469).

¹³ Takav oblik života koji nije ni ljudski ni životinjski nedavno je Eric Santner (2001, 2006) – nadovezujući se na G. Agambena, W. Benjamina, S. Freuda, M. Heideggera, F. Rosenzweiga – odredio kao *kreturni život (creaturely life)*. Osim što je kreatura određena ambivalentnim odnosom uključivanja i isključivanja u odnosu na granicu ljudskog i životinjskog, takav je odnos karakterizira i u odnosu prema životu i smrti – kreatura posjeduje “ (...) određen oblik životnosti (*vitality*), ali ipak ne pripada nijednom obliku života” (Santner 2001: 36). Santner oslobađanje kreature tog *nemrtvila (undeadness)* naziva *deanimacijom nemrtvog (deanimation of the undeadness)* koja je suprotstavljena teološkom pojmu uskrsnuća i oživljavanja mrtvih (Santner 2006: 125-129). Za daljnju elaboraciju i kritiku v. Lacapra (2009).

oslobađa, već jedino “nagoni na povraćanje” (LF, 19). Samo pogled na grad u nestajanju – dakle, na ono što nije ostavilo vidljive i opipljive tragove – može omogućiti iznenađan, a opet odlučujući, pogled na njegovu povijest.

Benjamin u slijedu rasprave o fotografiji i filmu uvodi pojam optičko-nesvjesnog (*Optisch-Unbewussten*): “Film je zapravo naš opažajni svijet (*Merkwelt*) obogatio metodama koje se mogu ilustrirati metodama Freudove teorije” (Benjamin 1936/1986: 144). Kao što psihoanaliza proširuje percepciju govorne djelatnosti, otkrivajući pozadinske planove koji ravnaju govorom, tako film proširuje percepciju opažajnog svijeta omogućujući vidljivost onog što u neposrednoj percepciji prolazi nezapaženo. Međutim, iako je psihoanaliza “izolirala i ujedno otvorila analizi put do stvari koje su nekada neprimjetno plivale u struji opaženog” (Benjamin 1936/1986: 144), Benjamin optičko-nesvjesnom daje polemičku nijansu u odnosu na psihoanalitički pojam nesvjesnog koje prema Freudu izmiče izravnom opažanju i prikazivanju. Naime, Freud (1915/1986) uvodi opreku između *predodžbe riječi* (*Wortvorstellung*) i *predodžbe stvari* (*Sachvorstellung*) na koje se rastavlja svjesna predodžba: “Sistem *nsv* sadrži zaposjedanje stvarnih objekata, prva i prava zaposjedanja objekata; sistem *psv* nastaju kada se ta predodžba stvari prezaposjedne posredstvom povezivanja s njoj odgovarajućim predodžbama riječi” (Freud 1915/1986: 128).¹⁴ Nesvjesno se izražava isključivo kroz predodžbu stvari – trag sjećanja koji ostaje od opažaja koji preplavljuju psihi. Predsvjesnom je nasuprot tome na raspolaganju dvostruki karakter označavanja koje uz predodžbu stvari uključuje i predodžbu riječi. Tragovi sjećanja se ne mogu izravno dozvati u svijest, već jedino posredstvom predodžbe riječi. Primjena jezičnih predodžbenih zakonitosti na predodžbu stvari lišava ostatke sjećanja afektivnog i osjećajnog sloja koji ih obavija. Sjećanja, vezana uz predodžbe riječi koje ih prazne od afektivnog naboja, ulaze u svijest gdje postaju sastavnim dijelom spoznajnih procesa koji su za Freuda udaljeni od opažanja.

No fuge u romanu *Leica format* nisu pročišćeni opažaji koji su prošli preradbu u predodžbe riječi. One se odnose na opažaje za koje se i ne zna da pripadaju sjećanju, a otkrivaju se tek u optičko-nesvjesnom. Fuge na samom početku romana *Leica format* dobivaju trojako određenje. *Prvo*, kao “poremećaj izgubljenog sjećanja, dugotrajna amnezija”, ali nakon koje se “fugant” ne sjeća svog prijašnjeg, bolesnog stanja”. *Drugo*, nasuprot glazbenoj fugi, “crtice” u romanu *Leica format*, “koje su zapravo škart” ne daju odgovore jer “upitno je postavljaju li one uopće pitanja, bilo kakva pitanja. One se katkad ponavljaju, ponavljaju se po ‘određenim pravilima’ a katkad i mimo njih, ali pitati više nemaju što” (LF, 5). I *treće*, značenje fuge je “spoj između kamenova i ploča” koji služi “kao namjerno ostavljen razmak u gradnji koji otklanja mogućnost pucanja konstrukcije (...)” (LF, 6). Fuga je oblik sjećanja koji je u tijesnoj svezi sa zaboravom – ona je zaboravljeno sjećanje (“izgubljeno sjećanje”), sjećanje za koje i ne znamo da ga posjedujemo. U tom smislu bi se moglo reći obratno: to je sjećanje koje posjeduje nas.

¹⁴ *Nsv* – nesvjesno; *psv* – predsvjesno.

Fuga je razmak u kojem su pamćenje i zaborav nerazdvojivi, kao dvije strane staklene površine – istodobno se vide jedna i druga strana pri čemu se ne može odrediti koja se strana vidi. Ona je zaboravljeno sjećanje koje pak omogućuje svako sjećanje. Fuga je naličje pamćenja. Fuga se istodobno definira i kao spoj i kao razmak – ona je razmicanje koje omogućuje spajanje. Fuga je razmak-spoj koji ne gradi ali, bez tog paradoksalnog spajanja-kroz-razmicanje gradnja ne bi bila moguća. Razmak između pripovjedačice i grada u romanu se preobražava u razmak pripovjedačice prema samoj sebi jer se upravo ovaj potonji razmak ispostavlja kao fuga, odnosno zaboravljeni spoj s gradom.

Tehnološka reproducibilnost posredstvom slike približava predmete omogućujući tako da se njima ovlada: “Svakodnevno se sve više očituje potreba za ovladavanjem predmetima iz najveće blizine, pomoću slike, štoviše kopije (*Abbild*), reprodukcije” (Benjamin 1936/1986: 130). Međutim, ono što tako dolazi u blizinu nije predmet, već slika. Mi stoga, prema tumačenju Samuela Webera, “svjedočimo aporiji” budući da je ono što je “(...) dovedeno u blizinu samo već reprodukcija – i kao takvo odvojeno od sebe – što bliže dolazi, to je dalje” (Weber 1996: 36). To nisu slike “(...) koje posjedujete – one posjeduju vas” (Weber 1996: 45). No, Benjamin razlikuje *sliku* od *reprodukcije* jer je prva određena jednokratnošću i trajnošću, a druga prolaznošću i ponovljivosti. Slijedeći tu nit Benjaminova argumenta, fuge su kao i reprodukcija prolazne, ali ponovljive poput snimaka. Fuga se može usporediti s jednom Benjaminovom prisposodobom izgaranja iz čijeg se pepela ne diže Feniks. Fuga ne predočava predmet, ona ga prije uništava. Predmet se pojavljuje u fugi, ali kao svoje vlastito nestajanje: on nije ništa drugo do to nestajanje. Predmeti sjećanja nestaju u plamenu zaborava; oni se pojavljuju u izgarajućoj svjetlosti svog vlastita nestajanja. Stoga se u fugama prošlost ne pojavljuje drugačije, osim u svojem nestajanju, jer fuge se vezuju za “izgubljeno sjećanje”, one su “škart”, a ne dijelovi u kojima odjekuje jednom izgubljena cjelina življenja.¹⁵ Cjelina u fugama odjekuje, ali tek kao nemogućnost vlastita obnavljanja.¹⁶

‘Filmsko’ dizanje svijeta u zrak dinamitom u desetinki sekunde je eksplozija u čijem se bljesku nakratko – prolazno – pojavljuje svijet i istom nestaje.¹⁷ Novo je za roman *Leica format* posljednji sjaj starog prije nego zamine u tamu prošlosti. Novo tu nije nešto što je u dolaženju, već je novo uvijek u nezaustavljivom zalaženju. Kao i nakon svake eksplozije ruševine, tako ponovljive kopije ostaju od filmskog dizanja svijeta u zrak. Dakle, ono što ostaje nakon bljeska filmske slike – to su ostaci slike. Kad Benjamin kaže da je svijet razoren u desetinki sekunde to ne upućuje jednostavno na moć filma da

¹⁵ “Sve je moguće izmaknuti i rastaviti, ali sastavljanje nije monolitan i monopolistički proces. Jednom razvaljene puzzle naći će novi red, makar u kaosu, makar u šutljivoj egzistenciji na podu tavana, a ovakva je književnost tu da objasni i pojasni ne što život jest, a što život nije, nego što sve život može biti” (Vukajlović 2004: 275).

¹⁶ Fuge ne daju odgovore i nije nužno da se ponavljaju po pravilima.

¹⁷ “Jer ono što prijete nestati je nepovratna slika prošlosti u svakoj sadašnjosti koja ne prepoznaje da je bila predmnijevana tom slikom” (Benjamin 1940/1974: 695). U svom komentaru Cadava (1997) kaže da nije naglasak na tome što “(...) nismo u mogućnosti dokučiti istinu o prošlosti, već da je *istinita* slika prošlosti ona koja je neprekidno u stanju nestajanja” (Cadava 1997: 84).

razori svijet u desetinki sekunde, nego na *trajanje* njegove slike. Mi imamo samo tu desetinku sekunde da u svijetu koji nas “beznadno okiva” vidimo nadu. Benjamin u *Centralnom parku* govori o “spasu” (*Rettung*) koji se pojavljuje kao dijalektička slika – slika prošlog koja zabljesne u sadašnjoj prepoznatljivosti, što znači da se spas vezuje samo za “opažanje onoga što se neizbavljivo gubi” (Benjamin 1939/1986: 118). Tako u romanu *Leica format* čitamo: “*Grad postoji i posjeduje posve jednostavnu tajnu: poznaje samo odlaske, ne i povratke. Odlasci nedolaženja. Kroz pukotine prošlosti obrasle krhkim biljkama, plavim i žutim. Putovanje kroz treperavu svjetlost na umoru. Lebđenje kroz opustjele pejzaže, kroz bešumnost*” (LF, 254). To je desetinka sekunde u kojoj u prostoru koji nas zatvara iznenada uočavamo “golem i neslućen životni prostor” (Benjamin 1936/1986/145). I upravo je taj trenutak desetinke sekunde ono što pripovjedačicu oslobađa uvučeniosti u trajanje grada.

3. Prošlost je ono što dolazi

Trenutak, prema Bergsonu, kao nepokretni snimak trajanja nije ulaz u kretanje. Bergson trenutku kao takvom odriče svako trajanje, jer nas on odvaja od trajanja umjesto da nas njemu približava. Život je za Bergsona zahvaćen strujom trajanja u kojoj je stvaranje istodobno sa propadanjem, tek stvorene stvari postaju samo pozadina na kojoj se sve jasnije vidi žig njihova propadanja. Trajanje nezaustavljivo gazi naprijed ostavljajući za sobom ruševine. Međutim, na toj osnovi nije moguće razlikovati propadanje i nestajanje, što je razlika na kojoj *Leica format* brižljivo radi jer u toj pripovijesti sve propada – gradovi, civilizacije u lancu surovih eksperimenata nad ljudima, pojedinci, ali nitko ne nestaje kako bi u tom iščeznuću pronašao spas od bolne agonije kojoj je podvrgnut u procesu vlastita raspadanja. Propadanje je poput mučenja čija je srž da svoje žrtve dovede samo do granice života i smrti kako bi mučenje bilo beskonačno. U romanu *Leica format* se neprestano susreću likovi koji nisu naprosto stavljeni na muke, već je muka – kao u glasovitim antičkih mučenika – sâm njihov život; oni ne propadaju, oni *jesu* propadanje. Ti su likovi zašli u duboku starost pa obuhvaćaju čitava razdoblja grada, ili su njihove godine potpuno neodredive, ne zna se jesu li stari ili mladi. Čini se da su oni tu oduvijek, poput živućih okamina.¹⁸

Starica Clara – koja je središnja figura rašivanja niti zaborava (*fuge*) iz teksture sjećanja (*leica format*) – umire “u sto prvoj godini života” (LF, 157). Clara je početkom 20. stoljeća bila “noćna zabavljačica, prodavačica cvijeća i ljubavi po brojnim fiumanskim krčmama, kavanama, terasama i hotelima” (LF, 157). U sklopu jedne fuge uvodi se pripovijest o Ludwigu Jakobu Fritzu. Njega je stanovita Antonija Resch 25. listopada 1911. godine primila u “svoj intimni obiteljski pansion” (LF, 138). Pripovijest o Fritzu se razvija kroz konstelacije između Fritzove prošlosti i sadašnjosti grada u koju je smještena pripovjedačica. U hotelu Hungaria – te 1911. godine – susreću se Fritz i

¹⁸ V. napomenu o kreaturnosti (bilješka 14).

djevojka Clara. Fritz upozoravaju na sifilis koji vlada i kojim su zaražene brojne prostitutke. Fritz ponovno sreće Claru i ona ga zove u kafić *Grotta*. Ta je Clara bila moguća prilježnica Ludwiga Jakoba Fritza koja ga je zarazila sifilisom od kojeg on na kraju i umire, dok je, čini se, Clarin sifilis ostao pritajen do njezine smrti.

Cijela ta kratka bordelska romansa između mlade cvjećarice Clare i doktora Ludwiga Jakoba Fritza vodit će do same pripovjedačice koja će se doseliti u nekadašnji hotel Hungaria, poslije stambenu zgradu u kojoj će umrijeti Clara, kao napuštena starica. S druge se strane otvara mogućnost da je taj doktor u rodu s pripovjedačicom. Time se čitavi naraštaji pokazuju nerazmrsivo isprepletenima, a da se pri tome ne može odrediti početak i uzrok, kraj i svrha tog pletiva sudbina. Čvorovi u toj mreži nisu plod nužnosti, već slučaja do kojeg se dopire zahvaljujući *kairos*-u: sretnom trenutku. *Leica format* se te problematike izvora dotiče kroz figuru sifilisa koji se prenosi kroz generacije, ali bez mogućnosti da se jasno odredi izvorni trenutak zaraze:

(...) a Ludwig Jakob Fritz blažen u svojoj malenosti, u svom sklopljenom i prazninom ograđenom životu, Ludwig Jakob Fritz i ne pomišlja na pogreb koji mu se sprema, pojma nema da postao je karika u lancu te grozne bolesti koja (tada još uvijek) kruži svijetom. Mogao se izvući; godine 1911. Ludwig Jakob Fritz mogao se liječiti, a pošto nije, danas teško je ustanoviti na kojim sve kontinentima šeću njegove spirohete, u čije sve živote useljavale su se, kakve sve nakaznosti izazvale su i, ne zna se, je li danas, kad lijekovi postoje, ta nevidljiva povezanost sudbina konačno prekinuta. Trebao se Ludwig Jakob Fritz samo sjetiti kako sve bolesti ne manifestiraju se odmah, kako neke bolesti račun ispostavljaju ponekad i pedeset-šezdeset godina kasnije, kako ima opakih bolesti koje vraćaju se, preskoče generaciju-dvije pa opet dođu, čak osvježene, ojačane, kako ti grijesi očeva vrlo žilavi su grijesi, kako utvare gospođe Alvin zapravo uopće nisu utvare nego opipljive strahote koje čovjeka pretvaraju u rastočenu masu otrovnih stanica, kužnih. *Velike sljepoće teku svijetom. Gdje su izvori tih gustih prljavih voda, teško je reći* (LF, 247-248, isticanje dodano).

No takav je interes za prošlost u dubokoj suprotnosti s onim razgledničarskim i dokumentarističko-spomeničkim prekanjem po arhivima grada ne bi li se na trenutak oživjela urbana Arkadija:

Ovaj je grad koji, za razliku od onih nevjernih, njegovi vjerni stanovnici obožavaju listati. Ti Gradu odani ljudi govore – *Mi s ponosom listamo naš grad i čitamo ga*, tako vele. Oni slažu krpice svog grada koje zovu povijesnim krpicama, *To su povijesne krpice našeg grada*, kliču, a zapravo brljaju po imenima mrtvih ljudi, iskopavaju brojeve mrtvih godina, uporno i umišljeno (LF, 36).

Ostaci su u romanu *Leica format*, nasuprot ovoj spomeničarskoj povijesti krpica, uvijek prijelazi u novo stanje. Umjesto grada koji se poput živog mrtvacu proteže – dakle, *koji propada a u stvari ne propada* – u nedogled sadašnjosti *Leica format* obznanjuje

da će “(...) grad nestati, ne zna se kada” (LF, 37). To nestajanje grada nije tek rasplinjavanje njegova dotrajala oblika, već neprestano probijanje pljesnive mrlje nestajućeg i zaboravljenog grada na površini nastajućeg. Tako čitamo:

Teško je reći otkuda Rivi prvobitan naziv Marco Polo. Lijepo bi bilo da i danas taj naziv stoji, da ne bude ovako okljaštren. Pošto ta avenija uz more prostire se bogato i podatno, mogla bi zamišljati se kao kakav put dvosmjerni, protočni, koji vodi prema vani i prema unutra, bez kraja i početka, kao put na kojem vrijeme gubi obrise i tiho nestaje, kao put *na kojem svaki putnik otkriva neku svoju prošlost za koju više i ne zna da je posjeduje*. Ali, Riva doima se zatvorenom cestom. Na njenom početku i na njenom kraju podignuti su nevidljivi bedemi koji tok te ceste sabijaju u njezino staro tijelo i ona zarobljena u svom oklopu stoji kao mrtva voda. Sjećanje na toj aveniji raspršava se u kapljice nastale od lakih, poluizgovorenih riječi, od bezmirisa koji zatvaraju pluća (LF, 254).

Grad romana *Leica format* nije čitljiv, on se sastoji od “krpica”, ali one ne odražavaju cjelinu iz koje su otkinute, niti se međusobno mogu povezati u neki razumljiv odlomak. Odlomci grada traže nove zakona sastavljanja. Naime, kako bi uprizorio razliku između filma i slikarstva te snimatelja i slikara, Benjamin uvodi razliku između vrača i kirurga, a koja se opet izvodi iz opreke između aure i njezina razaranja. Kao što je aura “jednokratna pojava daljine ma kako bila blizu” (Benjamin 1936/1986: 136), tako vrač održava razmak između sebe i pacijenta. S druge strane, kao što se razaranje aure vezuje za ovladavanje predmetima iz njihove najveće blizine, tako kirurg ukida razmak koji je nekad dijelio vrača i pacijenta te prodire u pacijentovu nutrinu: “Vrač i kirurg odnose se međusobno kao slikar i snimatelj. Slikar u svom radu zadržava prirodni razmak prema danom, a snimatelj duboko prodire u tkivo stvarnosti. Slike koje tako nastaju nevjerovatno su različite. Slikareva je totalna, snimateljeva *rascjepkana u mnogo dijelova koji se slažu po novom zakonu*” (Benjamin 1936/1986: 142, isticanje dodano). U romanu *Leica format* se “krpice” pokazuju kao odlomci koji se opiru svakom tumačenju: ako od grada, ali i od naših života, nije ostalo ništa osim hrpe *krpica prošlosti za koju se više i ne zna da je posjedujemo* – nas neće toliko zanimati ti odlomci, koliko linije njihovih lomova¹⁹ – fuge. Ne određuju odlomci sami po sebi kako će se slagati, nego – po “novom zakonu” koji je uvela snimateljeva slika – linije njihova razlamanja. Jer te linije kazuju da povijest jednog odlomka, ili krpice, nije samostalna od povijesti nekog drugog – još nepoznatog, ili nedokučiva – odlomka: povijest jednog odlomka priziva povijest drugog odlomka. Umjesto jedinstvenog središta oko kojeg bi se okupljali odlomci, otvaraju se međusobno nepomirljive perspektive oko njihove re-konstrukcije koje “(...) uznemiruju

¹⁹ “Ovaj ovdje grad u kojem danas tražim pothodnike stvarnosti, tada, dok se mladi i lijepi penjemo, samo je točka na rubu polja svijesti; ovaj ovdje grad egzistira kao marginalija, kao spoznajna periferija, kao succus nebitnosti. Njegovi obrisi lelujuju se u izmaglici budućnosti pred kojom okrećem glavu, a koja je sad tu, ta budućnost, koja došla je neočekivano i rekla, ja sam tvoja sadašnjost. To je trošna i pohabana sadašnjost, izjedena, krezuba i bolesna, tko bi pomislio da takve strašne prevare vrebaju još u mladosti” (LF, 45).

promatrača” koji “osjeća: mora im prići određenim putem” (Benjamin 1936/1986: 135). Umjesto *simboličkog* pamćenja cjeline, odlomci *alegorijski* upućuju jedan na drugoga bez da se to upućivanje ikad promeće u njihovo skladno stapanje. No, ta međusobna upućenost odlomaka ne izražava *spoj*, već nedokidivu granicu (*razmak*) koja ih dijeli

“1/z alegorijske tvorevine pilje stvari kao nedovršeno djelo” (Benjamin 1928/1989: 147). Umjesto rebusa (“*krpice*”, *leica format*) koji potražuje tumačenje, stvar postaje bezizražajnom i neprotumačivom ruinom (*odlomkom*, *fugom*). Trag razaranja u tumačenju razara samo tumačenje, ne bi li opustošenost svijeta zasjala u slici njegove cjeline. “Ono što znamo da više nećemo imati pred očima postaje slikom” (Benjamin 1938/1986: 87). Dok za Bergsona struja trajanja odnosi u nepovrat prošlosti – pri čemu se sadašnji trenutak već priključuje toj prošlosti prije nego se i opazi kao sadašnji²⁰ – za Benjamina je, suprotno tome, trenutak iščezavanja u prošlost vezan za sadašnjost. Doživljaj sadašnjosti ne može biti drugo do osjećaj nepovratnog gubljenja – ono se, dakle, može iskusiti samo iz sadašnjosti, kao “trenutni snimak” tog nestajanja. Dakle, nije riječ o tome da se sadašnjost nepovratno gubi, već o tome da se sadašnjost doživljava upravo kao svoje nepovratno gubljenje. Sadašnjost je to iščezavanje. Upravo na to upozorava dvojtvo leice formata i fuge: leica format nije tek “trenutni snimak”, “srednja slika” fuge, već leica format proizlazi iz iskustva bježnosti i izmicanja fuga. To se dvojtvo očituje kao “mreža naših života” koja je poput “lažnog čarobnog plašta, čas vidljiva, čas nevidljiva” (LF, 29-30). Kad je mreža nevidljiva onda se ponire do sloja fuga, a postaje vidljivom kada iz tog sloja izvire leica format.

U romanu *Leica format* nema leševa – sve još uvijek živi svoju dotrajalost – “(...) ovdje sve stoji” (LF, 142), to je “(...) bio (i ostao) gradu korzetu, tragično stegnut” (LF, 190). Baudelaireova slika ukočenog nemira je odgovor na nemogućnost zaustavljanja vremena – umjesto toga, on slikom ukočenog nemira – voljom Jošuinom (Benjamin 1939/1986: 108/109) – otvara mogućnost zaustavljanja u vremenu. No fuga zaustavlja događanje, ali samo da bi se u tom bljesku spoznalo da se ništa ne događa u vremenu, već je vrijeme sam događaj kojem smo podvrgnuti, nama se ništa ne zbiva, jer mi smo samo to zbivanje, pa tako u konačnici, mi ne propadamo jer nismo drugo do vlastito propadanje. U tom se smislu nikad ne rješavamo prošlosti: ona je ono što tek dolazi.

4. Revolucija počinje u antikvarijatu: Zbirka zagonetnih predmeta

Kao što tumači Bergson, ako bi se postojanje sastojalo od međusobno odvojenih stanja tada ne bi bilo trajanja. U trajanju trenutak ne zamjenjuje predstojeći trenutak jer bi tada postojala samo sadašnjost: “Jer, ja koje se ne mijenja ne traje (...)” (Bergson 1907/1999: 12). U romanu *Leica format* ništa nema oblik jer “(...) on je nešto nepokretno, a zbilja je kretanje. Ono što je zbiljsko, to je neprestano mijenjanje oblika: oblik je trenutačni snimak prelaženja” (Bergson 1907/1999: 115). Preko opreke između

²⁰ “Nous ne percevons, pratiquement, que le passé (...)” (Bergson 1896/1970: 291).

leice formata i fuge uvodi se upravo ta Bergsonova razlika između trenutačnog snimka prelaženja i samog prelaženja. Fuge su ono što je u kontinuiranom kretanju, dok se leica format vezuje za ljudsko opažanje koje “zamrzava u diskontinuirane slike fluidni kontinuitet zbiljskog” (Bergson 1907/1999: 115). Leica format (kao fotografski format) odgovara onome što Bergson naziva “srednjom slikom”: “Uzastopne se slike ne razlikuju previše jedne od drugih, držimo ih za porast ili smanjenje jedne te iste srednje slike u različitim smjerovima. I upravo mislimo na tu srednju kada govorimo o *biti* neke stvari ili o samoj stvari” (Bergson 1907/1999: 115). Za Bergsona je taj uvriježeni mehanizam opažanja u osnovi moguć dočim se “skrene pogled” s “pokretnosti kretanja”, a takvo se opažanje zanima više za “(...) nepokretan oris kretanja nego kretanje samo” (Bergson 1907/1999: 115). Dok se ideja promjene “skriva u polusjeni” u “punom je svjetlu nepokretan oris čina”, dakle opažanje se još uvijek odnosi na stanje, umjesto na promjenu.²¹

Leica format se nastoji smjestiti u samo srce trajanja, ali vrata u trajanje, pokazuje se u tom romanu, otvara upravo trenutak. U romanu *Leica format* između trajanja i trenutka nema hijerarhije kao za Bergsona koji kroz razliku između nepokretnosti i kretanja, stanja i promjene, trajanja i trenutka krijumčari razliku između zbiljskog i prividnog – kretanje je zbiljsko, a trenutak je privid. Rastvaranjem protječućeg kretanja na uzastopna nepokretna stanja ne može se rekonstruirati kretanje kao takvo u samom njegovom protjecanju. Bilo bi to, kako kaže Bergson jednom rječitom slikom, kao da dijete želi zgnječiti dim plješčući dlanovima jedan o drugi – kao što djetetu dim klizi kroz prste, tako promatraču kretanje neprestano isklizava u interval. No želi li doista dijete zaustaviti dim, ili možda ipak u njegovoj neuhvatljivosti – ono zapravo ne dodiruje dim, već vlastite dlanove – po prvi put doživljava nestajanje. I ne rade li potom odrasli sa svojim sjećanjima ono što su kao djeca radili s dimom – međutim, ono što im prolazi kroz prste nije nepokretan interval prošlosti, već pokretan odsječak trajanja; riječju, *fuga*:

male prijateljice naših stvarnosti, neuništive. Ponekad zbirci bezazlenih fuga, pokornim fugicama nalik na odane psiće koji nam skakuću za petama dodajemo nove, neuhvatljive *fuge s okusom snova*. *Iz tko zna kojih sve skladišta zapravo iskopavamo fuge za koje mislili smo da su mrtve*. Naše fuge naša su vjera, naš zdrav razum, naši bogovi, one su mir kojim kitimo svoje živote kao što kitimo božićna stabla, katkad pretjerano. Kako bismo inače, kako? Pod fugama toplo je, one su šator naših dana. Uz njih i s njima ušetavamo u vrijeme ništavnih boli. Kad naiđu dobri ljudi, a oni obožavaju nailaziti samo da bi nas usisavali u svoje živote čupajući nas iz naših, mi kažemo – u redu. *I čekamo da nikne zametak nove fuge koji*

²¹ Ali kako upozorava Deleuze: “Predmete ili dijelove skupa možemo smatrati *nepokretnim odsječcima*; no pokret se ustanovljuje između tih odsječaka, i prenosi predmete ili dijelove trajanju cjeline koja se mijenja, on dakle izražava promjenu cjeline u odnosu na predmete, on je sam po sebi jedan *pokretni odsječak trajanja*” (Deleuze 1983/2002: 20).

se kao ton tajanstvene melodije izvija iz daha i raste u raste dok ne postane simfonija u koju uranjamo (LF, 12, isticanja dodana).

Spomenuta dječja igra donosi jedan posve novi doživljaj – to je opip vlastitih dlanova, ali taj opip ima svoj korijen u doživljaju neopipljivosti dima. Djetetovo uza-stopno pljeskanje dima dlanovima ne proizlazi iz nedostatka spoznaje da ne može uhvatiti dim, već upravo iz prve spoznaje vlastita tijela, a ona se izvodi iz iskustva nestajanja, neuhvatljiva izmicanja dima. To u kasnijoj dobi postaje fenomenološki okvir u kojem se doživljava sjećanje – ono nije nešto što bi omogućilo ponovno ‘uhvatiti’ prošlost i vratiti je, naprotiv, prošlost se po prvi put doživljava tek kao nepovratno nestajanje. Sjećanje nije doživljaj vraćanja prošlost, već doživljaj njezina nestajanja.

Leica format postavlja pitanje isključuje li trajanje usmjerenost na trenutak; jer nije li zaokupljenost bježnim i vazda izmičućim momentima života upravo jedini način doživljaja trajanja. Dok se za Bergsona kretanje sjecka na beskonačan broj fotografija koje se potom umjetno pokreću kinematografom, u romanu *Leica format*, međutim, fotografija se izdvaja tek iz kinematografa – kao fuga (Cadava 1997: 90–92). Sjećanje sklapa kaleidoskopski promjenjivu cjelinu koja se mijenja umetanjem snimaka između snimaka:

Inače, životi i jesu sazdani od nebitnosti, kao ribarske mreže. To što je ovdje danas, prepuno je opsjena, praznih kvadrata koji se doimaju kao kockice, a nisu kockice jer su od zraka. Ti labavi i rupičasti prozori kroz koje, igrajući se, uvlačimo prste bušeci nevidljivost, možda su snovi, stari snovi skroz od daha i uzdaha, neuhvatljivi truli snovi, jer dok po njima kopamo ništa ne boli, nigdje ne boli, samo se mreža trza i oko gleda. Na svaki dodir, hotimičan ili ne, ta mreža naših dana krivi se, klizi, izmiče, u šaci šeće lijevo-desno, naprijed-natrag pa u krug, bez ritma, bez sklada, neukrotiva, nalik na gigantsko lice kakvog začuđenog čovjeka od gume. To što se ta mreža naših života ne raspe, imamo zahvaliti čvorovima, stotinama, tisućama sitnih stegnutih čvorova koji je drže na okupu, jedino njima. Tako ona postaje lažni čarobni plašt, čas vidljiv, čas nevidljiv, kojim prekrivamo, kojim utopljavamo našu stvarnost. Kad se okrene naglavačke, taj plašt pretvara se u košaru, u košaricu, u koju slažemo vrijeme, uredno, kao tek oprano rublje (LF, 29-30).

Stoga, nasuprot Bergsonu, nije diskontinuitet privid, već upravo kontinuitet, film nije oponašanje kretanja u zbilji, već pokazuje da je neprekidno kretanje samo iluzija. Bježnost i neuhvatljivost trenutka kao da su jedini načini na koji nam je trajanje dostupno. Upravo to Benjamin ističe u *Paralipomenama* “*O pojmu povijesti*” (1940) iznoseći tezu da je povijesno znanje prepoznavanje trenutka u kojem je to znanje moguće: “Ali znanje u povijesnom trenutku uvijek je znanje o trenutku” (Benjamin 1940/2003: 403). To je trenutak u kojem smo istodobno u povijesti (spoj) i izvan nje (razmak). Ova Benjaminova formulacija ostavlja prostor za još jedan korak: mi smo u

povijesti, tek ako smo *izvan* nje.²² U nasljedstvu ostaje samo ono što sami preci nisu znali odgonetnuti.²³ Pokušavajući premostiti tu neodgonetljivu udaljenost između prošlosti i sadašnjosti tradicija tu udaljenost povećava, ona povećava razmak među njima: umeće fugu kroz čiji se razmak prošlost i sadašnjost spajaju. Zato je prevladati pojam napretka samo 'druga strana' prevladavanja pojma propadanja (Benjamin 1991, N2,5).

Nedavno je Agamben (2005) ovo Benjaminovo tumačenje vremena smjestio u koncepciju vremena kao *kairos*-a nasuprot koncepciji vremena kao *chronos*-a. Dok se kronološko vrijeme odnosi na linearno protjecanje vremena u kojem je trenutak samo prijelaz prema idućem trenutku, kairološko vrijeme se odnosi na prolazni, nestalni moment. *Kairos* je određeno 'među-vrijeme' koje je napunjeno mogućnostima stoga kairološko vrijeme oslobađa uvučenosti u kronološko vrijeme. Kairološko vrijeme je prema Agambenovu tumačenju ono koje se steže ne bi li se dovršilo, to je "(...) vrijeme koje ostaje između vremena i njegova kraja" (Agamben 2005: 67). To je vrijeme, nastavlja Agamben, koje je kronološkom vremenu potrebno da bi se dovršilo. U kairološkom vremenu se kronološko vrijeme skuplja i počinje teći prema svom *kraju*, umjesto u *beskonačnost*. Kairološko vrijeme je ono vrijeme koje *ostaje* da bi se završilo kronološko vrijeme. Drugi riječima: *kairološko vrijeme je vrijeme nestajanja. Leica format* dovršava vrijeme u antikvarijatu jer jedino još ondje ostaje nada za predmete koje su prošle generacije odbacile.²⁴ Međutim, sakupljajući te predmete mi upravo prihvaćamo zadatak koji može postaviti samo ono što je odbačeno. U antikvarijatu se otkriva tajna kojoj je "(...) dodijalo skrivati se, kao da je uslijed stogodišnjeg čekanja među koricama odbačenih knjiga, među starim računima i nevažecim dokumentima, gdje nikako da

²² Za Benjaminovu tradiciju nije mirna predaja prošlosti sadašnjosti jer pojam *traditio*, kako je zasnovan u rimskom pravu, sadrži značenja 'predaje' i 'izdaje' Ta dvosmislenost pojma *traditio* dolazi do u prvi plan kad Tertulijan u 2. st. n. e. prenosi kršćansku religiju u Rimsko pravo. Nakon toga teolozi Judinu izdaju Isusa nazivaju *traditio*. U skladu s tim *traditio* znači predaju religijskih tekstova prgoniteljima kršćana koji su te tekstove uništavali. Onaj koji je bio kriv zbog *traditio* nazvan je *traditor*. Kako tumači Caygill, Benjamin je isticao upravo ovaj aspekt tradicije u prvi plan. Čin izručivanja ujedno uništava predmet koji predaje (Caygill 2000: 13).

²³ U slijedu svoje argumentacije kojom *nemrtvost* i *kreatorsnost* vezuje za Benjaminov koncept *Naturgeschichte* Santner tumači da tvorevine ljudske povijest poprimaju oblike prirodnog života. No to znači, Santner tumači, da simbolički oblici koji strukturiraju život gube svoju životnost (*vitality*) i tako se simbolički prepoznatljiva cjelina života komada na nizove nepovezanih i neprepoznatljivih zagonetnih označitelja (*enigmatic signifiers*). Oni nas svojom neprepoznatljivošću neopozivo oslovljavaju iako više ne posjedujemo način – ključ njihova značenja – da odgovorimo na taj njihov nagovor (v. Santner 2006: 16-17).

²⁴ Tako u *Centralnom parku* Benjamin tumači da Baudelaire od onog što je grad odbacio tvori građu za svoje djelo, uzima kao predmet pjesničke obrade. No, to pretvaranje ruševina velegrada u predmet pjesničkog djela u osnovi je destruktivni čin koji nema iskupiteljsku ulogu obnavljanja cjeline, već teži da još uvijek skladne tvorevine velegrada prikaže kao ruševine. Pjesnik je prije svega sakupljač (*Sammler*): "Uspomena je sekularizirana relikvija. Uspomena je komplement "doživljaja". U njoj se nataložilo sve veće otuđenje čovjeka, koji svoju prošlost inventarizira kao mrtvu imovinu. U devetnaestom je stoljeću alegorija ispraznila okolni svijet kako bi se naselila u unutrašnjem svijetu. Relikvija dolazi od leša, uspomena od umrlog iskustva koje se eufemistički naziva doživljajem (...)" (Benjamin 1939/1986: 118).

odahne, gdje nikako da se smiri, gdje nikako da umre, kao da je iznenada, ta tajna odlučila pokazati se ne bi li konačno rekla – *vrijeme je da odem*” (LF, 229, isticanje dodano). Upravo je to kairološko *vrijeme odlaženja* trenutak koji budi nadu u izbjavljenje: “To su *meteori sjećanja*, to su *zvijezde tragalice*, to su *priče teže od svakog mjerljivog tereta*” (LF, 209, isticanje dodano). Predmeti sjećanja gasnu u trenutku svog pojavljivanja, njihova svjetlost je njihovo nestajanje. Kako se u romanu *Leica format* nedvosmisleno pokazuje, to sjećanje kao težnja pripada unutrašnjosti likova, ali kao njihov najtuđiji dio. Za likove je romana *Leica format* najstranije upravo ono što se doima kao nešto što im je najprisnije. Nije riječ o tome da sjećanja ne pripadaju likovima romana, naprotiv: likovi ne pripadaju *svojim* sjećanjima – ono što bi im trebalo biti najvlastitije neprekidno ih razvlašćuje. Fuge se kao *mémoire involontaire* javljaju mimo svijesti pojedinca, likovi se suočavaju sa sjećanjima za koja nisu ni znali da ih imaju. Fuga je sjećanje koje se ne sjeća; ono nadire iz bezdana zaborava. Sjećanje nije mjesto dolaska k sebi, mjesto identifikacije, već ono što remeti identitet:

Nakon razgovora s doktoricom Kogoj, sanjala sam kako mi neki ljudi u bijelim kutama pilom odvajaju gornji dio lubanje pa taj dio lubanje podižem kao da je kapa, pa promatram svoj mozak kako radi tup-tup. Onda tim ljudima kažem dajte mi zrcalo, a kad to zrcalo stavim preda se, vidim – u njemu nema ništa, nikakvog odraza, samo srebrnast sjaj o koji se odbija moje nepostojanje. Onda pomislim, sve igračke treba preseliti daleko, preko oceana. Možda se tako rađaju male fuge, tko zna (LF, 223).

To je kairološko ‘*tko zna*’ (ono što je u njoj neposvjedočivo) sastavni dio fuge. Čovjek gleda u vlastita sjećanja tražeći svoj odraz u prošlosti – kontinuitet između prošlosti i sadašnjeg trenutka – ali prošlost ne odražava ništa. Upravo je to ništa, taj “srebrnast sjaj o koji se odbija moje nepostojanje”, ono što svaki zaborav čini nezaboravnim. To nezaboravno nikad ne dolazi do sjećanja, jer je to nezaboravno kao zrcalo bez odraza, ali se upravo kroz to zaboravljeno sjećanje sve spašava od zaborava (Agamben 2002/2004: 48–49). Povijest je slaganje ‘krpica’, ali samo u mjeri u kojoj se ne gubi iz vida lik koji ocrtavaju linije – *fuge* – po kojima se ‘krpice’ slažu. Jer svaka ‘krpica’ upućuje na drugu ‘krpicu’ koja je zaboravljena. U tom su smislu ‘krpice’ istodobno zagonetni odlomci i ključevi za odgonetanje drugih odlomaka.

Tek je povijest lišena položaja zakona oslobođena neumoljiva pritiska *prisile na ponavljanje* koja “nagoni na povraćanje” (LF, 19). Čovječanstvo zaboravlja na ono što prošlost u sebi sadrži kao mogućnost oslobađanja od nje same. Odnosno zaboravlja da, kao što Benjamin piše u *O pojmu povijesti*, “/p/rošlost sadrži tajni indeks (*heimlichen Index*) kojim je upućena na izbjavljenje (*Erlösung*)” (Benjamin 1940/1974: 693). Prošlost sadrži “tajni indeks” kao mogućnost oslobađanja od nje same. Zaborav tog “tajnog indeksa” znači zaboraviti ono što u prošlosti “može raspiriti iskru nade” (Benjamin 1940/1974: 695). Prošlost ne dolazi u sadašnjost kao daleki uzrok, kao činjenica koja odlučuje o idućim zbivanjima, već prošlost *kao prošlost* izranja u sadašnjosti kao

neostvarena mogućnost, kao nešto što su prošle generacije doznačile dolazećim generacijama da ostvare i ispune: “*Neostvarene budućnosti samo su grančice prošlosti: sasušene grančice*” (LF, 344). To je zagonetno nasljedstvo s kojim su prethodne generacije opteretile potomke jer ni same nisu znale što bi s tim gotovo nepotrebnim, a opet tajanstvenim predmetom. Da bi se rastalo od povijesti potrebno ju je još jednom dovesti u blizinu da bi se konačno odvojilo od nje. No to je ponovno dovođenje povijesti u blizinu kao nečega što nestaje, a ne nečega što se vraća.²⁵ Oslobođanje od prošlosti ne znači rastanak s njom, već upravo suprotno, to znači da nam prošlost tek pripada u *trenutku* kad iz njezinih okamenjenih oblika iskrešemo iskru nade u njihovo oslobođanje.

Literatura

- Agamben, Giorgio, *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*, (Preveo Daniel Heller-Roazen), Stanford University Press, Stanford, 1999.
- Agamben, Giorgio, *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*, (Preveo Daniel Heller-Roazen), Zone Books, New York, 1999/2002.
- Agamben, Giorgio, *Ideja proze*, (Preveo Ivan Molek), AGM, Zagreb, 2002/2004.
- Agamben, Giorgio, *The Time that Remains: A Commentary on the Letter to the Romans*, (Prevela Patricia Delay), Stanford University Press, Stanford, 2005.
- Benjamin, Walter, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, (Prevela Javorka Finci – Pocrnja), Veselin Masleša, Sarajevo, 1928/1989.
- Benjamin, Walter, “Mala povijest fotografije”, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, (Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević), Školska knjiga, Zagreb, 1931/1986., str. 152 – 166.
- Benjamin Walter, “Umjetničko djelo u doba tehničke reproducibilnosti”, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, (Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević), Školska knjiga, Zagreb, 1936/1986., str. 125 – 152.
- Benjamin, Walter, “Pariz Drugog carstva u Baudelairea”, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, (Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević), Školska knjiga, Zagreb, 1938/1986., str. 23 – 101.
- Benjamin, Walter, “Centralni park”, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, (Prevele Truda Stamać i Snješka Knežević), Školska knjiga, Zagreb, 1939/1986., str. 101 – 125.
- Benjamin, Walter, “Povijesno-filozofijske teze” u: Walter Benjamin, *Novi Andeo*, (Prevela Snješka Knežević), Antibarbarus, Zagreb, 1940/2008., str. 113 – 125.

²⁵ Prema Agambenu (1999) Benjamin tumači povijest kao nešto čega se treba otresti, ali samo da bi ona ponovno došla u ruke čovječanstvu: “Prema Benjaminu, čovječanstvo uspijeva jedino zadajući samom sebi *die Strafe des Nachsitzens*, odnosno kaznu koja se zadaje školarcima, a sastoji se u tome da isti tekst moraju prepisati bezbroj puta” (Agamben 1999: 155). Međutim, nije riječ o ponavljanju, već citiranju koje zaustavlja mitsko “vječno vraćanje” uvođenjem mesijanskog mirovanja.

- Benjamin, Walter, "Über den Begriff der Geschichte", u: Rolf Tiedemann i Hermann Schweppenhäuser (ur.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. I-2*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1940/1974., str. 693 – 704.
- Benjamin, Walter, "Paralipomena to 'On the Concept of History'", u: Howard Eiland i Michael W. Jennings (ur.), *Walter Benjamin: Selected Writings, Volume 4, 1938-1940*, (Preveli Edmund Jephcott i Howard Eiland), The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1940/2003., str. 401 – 412.
- Benjamin, Walter, "Das Passagen Werk", u: Rolf Tiedemann (ur.), *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften Bd. V-1/2*. Suhrkamp, Frankfurt/M., 1991.
- Bergson, Henri, *Stvaralačka evolucija*, (Preveo Tomislav Medak), HAUZ, Zabok; Igitur, Zaprešić, 1907/1999.
- Bergson, Henri, "Matière et mémoire", u: *Œuvres*, PUF, Paris, 1896/1970., str. 161-356.
- Biti, Vladimir, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Matica hrvatska, Zagreb, 2006.
- Buck-Morss, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT Press, Cambridge, 1989.
- Bukovac, Slađana, "Osvajanje bez zavođenja", Tema: časopis za knjigu, 1, 2004., br. 1/2, str. 94 – 95.
- Cadava, Eduardo, *Words of Light: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- Caygill, Howard, "Benjamin, Heidegger and the Destruction of Tradition", u: Andrew Benjamin i Peter Osborne (ur.), *Walter Benjamin's Philosophy, Destruction and Experience*, Clinamen Press, Manchester, 2000., str. 1 – 31.
- Deleuze, Gilles, *Film 1: Slika-pokret*, (Prevela Mirna Šimat), Udruga Bijeli val, Zagreb, 1983/2010.
- Drndić, Daša, *Leica format: Fuge*, Meandar, Zagreb, 2003.
- Drndić, Daša, *After eight: Književni ogleđi*, Meandar, Zagreb, 2005.
- Freud, Sigmund, "Nesvjesno", u: Sigmund Freud, *Budućnost jedne iluzije*, (Preveo Boris Buden), Naprijed, Zagreb, 1915/1986., str. 95 – 133.
- LaCapra, Dominick, *History and its Limits: Human, Animal, Violence*, Cornell University Press, Ithaca. 2009.
- Lukić, Jasmina, "Imaginarne geografije egzila: Berlin i Rijeka kao fiktionalni toponimi u prozi Dubravke Ugrešić i Daše Drndić", u: Živa Benčić i Dunja Fališevac (ur.), *Čovjek, prostor, vrijeme: Književnoantropološke studije iz hrvatske književnosti*, Disput, Zagreb, 2006., 461 – 477.
- Primorac, Strahimir, "Eradication-the cancer of our times", The Bridge: Croatian journal of international literary relations, 2004., br. 1/2, str. 12 – 13.

- Santner, Eric L., *On the Psychotheology of Everyday Life: Reflections on Freud and Rosenzweig*, The University of Chicago Press, Chicago, 2001.
- Santner, Eric L., *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*, University Of Chicago Press, Chicago, 2006.
- Vukajlović, Željka, "Delikatesa", *Književna republika: časopis za književnost*, 2, 2004., br. 3/4, str. 273 – 275.
- Zlatar, Andrea, *Tekst, tijelo, trauma: Ogledi o suvremenoj ženskoj književnosti*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.
- Weber, Samuel, "Mass Mediauras; or, Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin", u: David Ferris (ur.), *Walter Benjamin: Theoretical Questions*. Stanford University Press, 1996., 27 – 49.

SUMMARY

Aleksandar Mijatović

THE TIME OF THE DISAPPEARING, MEMORY, CINEMA AND PHOTOGRAPHY IN DAŠA DRNDIĆ'S NOVEL *LEICA FORMAT*

Forgetfulness as a back side of the memory and disappearing as a medium of the tradition are central topics of Daša Drndić's novel *Leica format* (2003). In the narrative universe of the novel that contradictory and relentless relationship between forgetfulness and memory, tradition and its destruction is the effect of the juxtaposing notions of *fugue/joint* and *leica format*. Paper discusses that basic juxtaposition and describes how it engenders many other counterpoints in *Leica format* such as relationships between story-telling and memory, duration and instant, movement and fixity, past and present, stranger and neighbor, archive and testimony, live and death. Framework for discussion is Henri Bergson's criticism of the cinema and Walter Benjamin's conceptions of photography, technical reproducibility and history.

Key words: *Daša Drndić; Leica format; Walter Benjamin; Henri Bergson; fugue/joint; memory; disappearance; redemption; history; instant; photography; cinema; testimony; cairos/chronos*