

Aleksandar Mijatović

DISKURZ FOTOGRAFIJE U ROMANU DUBRAVKE UGREŠIĆ MUZEJ BEZUVJETNE PREDAJE

Aleksandar Mijatović, Rijeka, izvorni znanstveni članak

UDK 821.163.42.09 Ugrešić, D.
81'38
81'42

U ovom se radu bavimo diskurzom fotografije i odnosom između diskurzivnih i figurativnih registara u prirodnom jeziku. Veza između dvaju registara je metafora. Granice diskurza fotografije su jezik fotografije i fotografski jezik. Pojam diskurza fotografije nije puka leksičko-lingvistička činjenica. Niti je on pitanje prevođenja vizualnih kategorija u verbalne. Diskurz fotografije je predmet nove discipline: diskurzivne stilistike. Diskurz fotografije razvija slikovne modele referiranja, uvodi vizualni režim u jezik, i uvlači u prikazivanje dimenziju predočavanja. Posljedica je da se sve ono što se ne može prikazati/iskazati prenosi u polje predočivog/vidljivog. Ustvari, cijeli sustav diskurzivnih ograničenja postaje vidljiv. Slika kao nešto što uzvraća pogled postaje mjesto panoptičkog nadgledanja polja označitelja: glas i pogled se susreću u pismu. Ovakav dvojaki pojam reprezentacije nastojimo opravdati njegovom primjenom na granične fenomene kao što su egzil, nacija, pamćenje i identitet.

Ključne riječi: *diskurz fotografije, jezik fotografije/fotografski jezik, prikazivanje/predočavanje, metafora, nacija, egzil, pamćenje*

Uvod u diskurz fotografije

"(...) glasovi padaju s jedne strane, kao "priča" kojoj više nema mjesta, a vidljivo s druge strane kao ispražnjeno mjesto koje više nema priču." (Deleuze 1989, str. 70.)

Diskurz koji preuzima reprezentacijske osobine fotografije, dopunjava se dodajući sebi njezinu tehnologiju, jest diskurz fotografije-počnimo s jednostavnom i očitom definicijom obvezujući se pri tom na njezino postepeno razrađivanje i usložnjavanje. Diskurz fotografije i ostali vizualizirani diskurzi otvaraju rezervate i

zone viđenja u jeziku, ostakljuju jezik stvarajući iluziju njegove prozirnosti, formiraju okularne koridore koji omogućuju prohodnost u mreži označitelja. Svijet se u diskurzu fotografije čini nadohvat ruke, stoga ovaj diskurz nije puka leksičko-lingvistička činjenica čime se donedavno bavila stilistika, niti je on pitanje prevođenja vizualnih kategorija u verbalne. Diskurz fotografije je pitanje diskurzne stilistike. Kako bi ispravno razmotrili diskurz fotografije potrebno je uzeti u obzir dvostrukost konstitutivnu pojmu reprezentacije i započeti razmjenu preko granice koja dijeli verbalne i vizualne medije. U prvom slučaju ili se ističe predmet na račun medija kako bi se stvorila iluzija ponovno prisutnog predmeta i, što je važno, ta prisutnost kao neovisna o mediju, ili se pak ističe medij a njegov predmet potiskuje. Teško da se ova dvostrukost može prevladati jednostavnim privilegiranjem jednog od njezinih članova. Ne može se stvoriti iluzija ponovno prisutnog predmeta osim putem medija. Pitanje je, s druge strane, dokida li se u mediju ta "ponovnost" prisutnosti. U ovom radu zastupat ćemo tezu da se ta dvostrukost prevladava tako što diskurz fotografije razvija slikovne modele referiranja, uvodi vizualni režim u jezik, i uvlači u prikazivanje dimenziju predočavanja. To će reći da diskurz fotografije manipulira međusobnom neprevodivošću jezika i slike prenoseći ono što se ne može prikazati/iskazati u polje predočivog/vidljivog. Učinak je dvojak. S jedne strane, diskurz fotografije vraćanjem prozirnosti jezika ustvari predočava njegovu neprozirnost, a ne svijet njegovih referenata što će reći da neizrecivo/prešućeno postaje vidljivo. S druge strane, diskurz fotografije u šupljini neprikazivog/neiskazivog ugrađuje referencijske mehanizme fotografije koji otkrivaju cenzure i potiskivanja konstitutivne toj šupljini. Osnovni referencijski mehanizam koji diskurz preuzima od fotografije jest svijest o prošloj prisutnosti predmeta (Barthes 1981). Prema tumačenju Vande Božičević (1990) to podrazumijeva ispravnu pretpostavku da "fotografija dokumentira prošlo postojanje snimljenog predmeta" (str. 59.) i pogrešnu pretpostavku da je snimljeni predmet prisutan. Božičević upozorava da takvo tumačenje na prvi pogled isključuje poetičku dimenziju fotografije naglašavajući njezine tehničke osobine pa se stiče dojam da ona nije drugo "do značenjski neutralna, mehanička reprodukcija postojećeg" (str. 60.). Svejedno, dodaje Božičević, tehničko shvaćanje fotografije ne zapostavlja njezine poetičke i heurističke aspekte. Tako nam fotografija omogućuje da "...dugotrajnoj pažnji izložimo ono što inače samo prolazno i površno zapažamo...", da u "...pojedinačnim fazama analiziramo procese koji zbog brzine odvijanja izmiču našem opažaju, približava nam prostorno i vremenski udaljene, prevelike i premale objekte" (str. 60.). Nadalje, fotografija "...zaleđuje trenutačni odraz čineći trajno i javno raspoloživim...", ona je "...trajna, opipljiva, manipulabilna i javno izloživa..." (str. 53.). S jedne strane je subjektova prinuđenost na rascjepkanost njegovih svjetova: izmicanje opažanju, prolazno, površno, udaljeno, preveliko, premalo, trenutno. Parcijalnost perspektiva u njegove svjetove uvodi slučaj, neizvjesnost, potiskivanje i zaborav. S druge strane je subjektov nagon za cjelovitosti: dugotrajna pažnja, analiza, približavanje, trajno, javno, opipljivo, manipulabilno. Totalizacijom se hrpi nepovezanih svjetova nastoji nametnuti nužnost dok će pamćenje uvesti ponovljivost,

predvidljivost, pravilo i suočavanje. No, fotografija ne postavlja na mjesto parcijalizacije neki aparat totalizacije koji bi u sveopćoj usitnjenosti svijeta monotono odašiljao poruku kako ima uvid u svaki njegov detalj. Radije, fotografija dovodi subjekta u stanje da on iako zna da iscrpnost nije drugo doli rascjepkanost, on će ovu drugu prikazivati/predočavati kao iscrpnost. Rascjepkanost se naime može samo prikazati, uvjetno rečeno pripovijedanjem, dok se iscrpnost može samo predočiti, također uvjetno rečeno samo fotografiranjem. Stoga se može zaključiti da fotografija učvršćuje imaginarno podvrgavajući ga simboličkoj ovjeri ili riječima Božičević: "Zahvaljujući razvijenim tehnikama uvećavanja, umanjivanja, fokusiranja, rasteru, itd. fotografija se pretvara u moćan instrument koji proširuje granice našeg znanja." (str. 60.). Taj neodlučiv odnos u koji fotografija stavlja parcijalno i totalno, iscrpnost i rascjepkanost, možemo izraziti kao *iscjepkanost*, čemu u diskurzu fotografije odgovara kadar. Pri definiranju iscjepkanosti možemo se poslužiti izrazom privid cjelovitosti izloživši se rizicima pohabanosti (l' usure) ove sintagme. Ali iscjepkanost kao privid cjelovitosti znači da onaj koji posjeduje fotografski snimak, ili onaj koji ga samo gleda, vjeruje da prije snimka postoji, da njemu prethodi, cijela jedna pri/povijest, verbalna dakako. Istina, subjekt zatečen pred fotografijom vjeruje da ta pri/povijest proizvodi fotografiju, da je prikaz uzrok predodžbi, ali kako ćemo vidjeti obrnuto je: pri/povijest je učinak fotografiranja, odnosno učinak uvođenja režima predočavanja u prikazivanju. Stoga diskurz fotografije, diskurz modeliran ugrađivanjem referencijskim mehanizmima fotografije, razvija jezik u dva osnovna pravca: fotografski jezik i jezik fotografije. Prvim se nastoji prikazati rascjepkanost svjetova i otpor koji ti dijelovi pružaju kad ih se nastoji povezati. Drugim se nastoji predočiti uvjerenje o iscrpnosti naših znanja kojim raspolazemo o tom svijetu, te iluzija kako je svaki dio tih znanja tek iscijepan iz cjeline koja je jamac značenja pojedinim dijelovima. Fotografija, optički "iscijepak" svijeta, jest *djelomična cjelina*.

Diskurzu fotografije u tumačenju koje mu ovdje dajemo najbliža je memoria, stara retorička vještina kojoj u novije vrijeme novi značaj u književnosti i kulturnim studijima daje Renate Lachmann (2002), ali mi ćemo pokušati ići dalje od toga.

Memoria je u tradicionalnoj retorici smještena na četvrtom mjestu između inventio, dispositio i elocutio s jedne strane i pronuntiatio s druge strane. Upućivala je na sposobnost i vještinu govornika za pamćenje dijelova govora i njezina uloga, kao i uloga pronuntiatio, bila je više tehnička i pomoćna nego poetička i tvorbena. Osim što fotografija i diskurz fotografije dijele s memoriom prijepor između poetičkog i tehničkog i memoria je mjesto ulaska slike u jezik. Naime, prema Renate Lachmann pamćenje nema samo pohranjivačku, već i proizvođačku funkciju u tvorbi *loci memoriae* za što je potrebna imaginacijska moć. To će reći da pamćenje nije samo diskurzivna djelatnost, već jezične prikazivačke registre priključuje na slikovne registre predočavanja otvarajući u jeziku prostor vidljivog i viđenja. Tako je cilj proizvodnje *loci memoriae* kao primarno imaginacijske djelatnosti "spriječiti zaborav imaginacijom i to tako da se ono čega se valja sjetiti, čemu prijeti nestanak, predstavi

slikom i deponira na obilježenim mjestima raščlanjenog prostora u koji se može ulaziti.“ (Lachmann 2002, str. 432.)

Poseban slučaj ulaska slike u jezik, figure u diskurz, viđenja u iskazivanje razmatrat ćemo na romanu Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* gdje ćemo pažnju posvetiti ovom hibridnom diskurzu fotografije i tehnikama viđenja koje se unutra njega razvijaju. Pri razradi pojma diskurza otvoreno ćemo se osloniti na etimološko krivotvorenje izraza fotografija (fos, fotos-svjetlo, grafo-pišem) kojim se opisuje mjesto spoja (“photographic fringe“ Hutcheon 2002, str. 114.) slike i jezika, percepcije i spoznaje. Diskurz fotografije je u *Muzeju bezuvjetne predaje* osnovna strategija pamćenja-sprečavanja zaborava i sjećanja dozivanja iz zaborava koja se razvija u dva glavna pravca: fotografski jezik i jezik fotografije. Fotografski jezik jest jezik četiriju neparnih berlinskih poglavlja, *Ich bin müde*, *Guten Tag*, *Was ist Kunst*, *Wo bin Ich*. To je jezik subjekta zaokupljenog sitnicama, ostacima, beznačajnim stvarima, bižuterijom, suvenirima, osobnim predmetima, smećem. Kao i poglavlja, članovi su to kojima nedostaje par. Oni su znak rascjepkanosti, fragmentiranosti, nepovezanosti, narkotiniziranosti njegove prošlosti zbog čega on ne može uspostaviti kontinuitet između nje i svoje sadašnjosti. Nekadašnji osjećaj jedinstva i zajedništva (*bratstva i jedinstva*) koji se temeljio na toj prošlosti pokazuje da svaka težnja za totalitetom završava padom u svijet raspršenih slučajnih naznaka koje traže interpretaciju koja će otkriti pravilo i uvesti nužnost. Riječima D. Ugrešić:

“Priča o Christi objašnjava bit hirovita pamćenja, nesvjesna arhiviranja slučajnih biografija, slučajnih fotografija, slučajnih stvarčica koje uporno držimo u svome okružju ne znajući pravo zašto. U tajnoj topografiji naših života otkriva se da su one, te slučajne stvari, s nama iz razloga koji tek kasnije mogu, ali i ne moraju, potvrditi svoju dublju zakonitost. Slučajnosti su, čini se, privučene našim osobnim magnetskim poljem¹ ...“ (str. 184.)

Zbog diskontinuiteta između prošlosti i sadašnjosti te onog koji vlada u svijetu njegovih predmeta egzilantski subjekt ne može održati privid neuništive jezgre identiteta. Veza između njegove prve i druge domovine je samo u tome što jedna dolazi nakon druge; u njihovoj uzastopnosti indicija i informanata (Barthes 1992) kojim se mora nametnuti uzročno-logički poredak spoznajem inače egzilantska pri-povijest i identitet postaju nemogućim.

Jezik fotografije jest jezik triju parnih poglavlja, *Kućni muzej*, *Priča s diskretnim motivom anđela koji napušta prostor*, *Grupna fotografija*. Jezik fotografije jest jezik subjekta koji u sveopćoj rascjepkanosti lišenoj značenja nastoji naći “zajednički princip”, interpretacijsko načelo, okupljanje oko jedne točke, perspektivu, kadar,

¹ Roman *Muzej bezuvjetne predaje* istodobno je dio teorije o diskurzu fotografije, ali i predmet te teorije. Stoga kad referiranja na *Muzej bezuvjetne predaje* budu bila djelom pojmovnog uređaja našeg teorijskog diskurza, ostavit ćemo ih u verzalu, dočim prijeđu u njegov predmet, naznačit ćemo ih u kurzivu.

snimak, zaustavljanje u vremenu, usporen snimak, ponovljivost, trajanje, pohranjivanje u albume, dosjee. Pa ako fotografski jezik pokazuje kako je potpuna totalizacija nemoguća, jezik fotografije pokazuje kako je totalitet konstrukcija do koje se dolazi "krčenjem puta" iz poznatog dostupne perspektive predmeta u nepoznato njegove nedostupnosti; on je djelomična cjelina. Ukoliko se *Muzej bezuvjetne predaje* čita kako nemogućnost da se pripovijeda osobna povijest, čak i u vrijeme kad su velike i pobjedničke povijesti izgubile na cijeni, tada je egzilantova autobiografija, njegov jezik, u parnim poglavljima, a njegova fotografija, njegova slika, u neparnim. Stoga je *Muzej bezuvjetne predaje* autofotobiografija ili u terminima diskurza fotografije: nečitljivost osobnih činjenica pretvorena u sliku. Sklop koji unutar diskurza fotografije posreduje između dvaju jezika i registara pokušat ćemo objasniti pojmom metafore.

No, prema Renate Lachmann "katastrofa zaborava (obrušavanje kakvog danog znakovnog poretka u odsutnost) zahtijeva etabliranje discipline koja garantira nastavak stvaranja i tumačenja znakova. Na početku memoriae kao umjetnosti stoji pretvaranje rada žalovanja u tehniku. Pronalaženje slika "zacjeljuje" razaranja: umjetnost memoriae vraća lik razmrskanima, čini ih raspoznatljivima utvrđujući im mjesto (sjedište) u životu" (Lachmann 2002, str. 194.). Kako ćemo vidjeti, ovakvo tumačenje rezova, gubitaka u tijelu nacije i njihovo popunjavanje/dopunjavanje, nadomještanje potpuno neovisno razvija postkolonijalni teoretičar Homi Bhabha (2002). Ali prema našem izlaganju, diskurz fotografije postavlja sliku na ona mjesta pripovijesti koja nagrizava zaborav čime ta slika gubi svoju vlastitu priču. To će reći da diskurz fotografije i njegovi aparati posredovanja, poput metafore, ne nadomještaju slikom gubitak, ne premošćuju njome rascjep. Upravo suprotno, diskurz fotografije posreduje gubitak čineći ga vidljivim, uvlači ga u zonu dodira i postavlja na mjesto konstitutivnog nedostatka: suočavanje i užitak kroz bol nedostatka suprotstavljaju se potiskivanju i zaboravu. Slika gubitak promiče u sublimno (Žižek 1989). Egzil s ove točke gledišta nije zaborav prve domovine i stavljanja u pogon mehanizama potiskivanja i odgode kako se ne bi patilo. To bi ujedno tražilo da metaforu shvatimo kao zamjenu i/li nadomještanje. A upravo takav teorijski okvir klasificira romane poput *Muzeja bezuvjetne predaje* u "jugonostalgičarske". Egzil je s točke gledišta ovog rada pamćenje prve domovine i proizvodnje njezinih slika na mjestima, ali samo kako bi se uživalo u boli njezinog nedostatka; pamćenje nije samo izvor slika, već i izvor boli. A to će reći da se i trauma može ugraditi u subjektivu zamišljenu matricu identiteta. Metafora u sklopu diskurza fotografije ima ulogu upravo posredovanja slika pamćenja i njihovog projiciranja na subjektiv zaslon. Ono što su u fotografiji camera obscura, kinematografiji projektor, to je metafora u jeziku.

Novost u ovakvom formuliranju problema književnosti kao pamćenja nadaje se barem u tome što su pamćenje i sjećanje jasnije razgraničeni u odnosu na kič i folklor nostalgije. U slučaju Dubravke Ugrešić tako postaje jasno da politika reprezentacije *Muzeja bezuvjetne predaje* nije, ili nije samo, jugonostalgija odnosno

egzil iz postjugoslavenske Hrvatske. Egzilant je podvojen kao i Berlin: "U shizofrenu Berlinu dva su grada u stalnoj svađi: jedan koji se trudi da zaboravi i drugi koji se trudi da pamti." (str. 294, vidi idući odjeljak, posebno bilješke 2 i 3). Opisujući pamćenje kao subjektovu aficiranost sebe sobom i vrijeme kao subjektivizaciju Deleuze piše: "Vrijeme postaje subjekt zato što je nabiranje nekog spolja i u tom svojstvu čitavu sadašnjost prebacuje u zaborav, ali svu prošlost zadržava u pamćenju, zaborav kako nemogućnost povratka, a pamćenje kao nužnost počinjanja iznova." (Deleuze 1989, str. 111.).

Te male čvrste činjenice - fotografija imaginarne domovine sedmog čovjeka

"Everything, everything

Everything that's of any use

Everything that is, that was, was not enough

Is reinvented" (Alles (Everything), Einstürzende Neubauten²)

"Te male čvrste činjenice, pečati u pasošu, nagomilavaju se i u jednom trenutku pretvaraju u nečitljive linije. I tek tada započinju ispisivati unutrašnju mapu imaginarnog. I tek tada precizno opisuju onaj nemjerljivi doživljaj egzila." (MBP³, str. 148.)

Pitanje reprezentacijskog mjerila kartografiranja nemjerljivog osjećaja egzila granična je zona *Muzeja bezuvjetne predaje* Dubravke Ugrešić na kojoj se odvija razmjena između fikcije i povijesti, romana i autobiografije, teksta i fotografije, jezika i slike, kognitivnog i afektivnog. No, razmjena je to bez ekvivalenata⁴ stoga egzilantski

² Berlinska art-industrial grupa s kojom Muzej bezuvjetne predaje, slučajno ili ne, dijeli diskurzivnu sliku (discursive image) Berlina. Berlin je grad muzeja koji je nastao naslojavanjem. On je namjesto gdje se okupljaju oni za koje nije predviđeno mjesto. Na str. 208. *Muzeja bezuvjetne predaje* čitamo o berlinskim umjetnim brdima "...nalik morskim slonovima...ispod čijih travnatih površina pulsiraju berlinske ruševine...", a u *The Lay of the Land Neubautena* čitamo: *Nothing but future ruins, material for the next layer...One day grass will also grow over the city, over its final layer.* Vidi bilješku 3.

³ MBP je kratica koju ćemo dalje koristiti pri upućivanju na roman Dubravke Ugrešić *Muzej bezuvjetne predaje* (Ugrešić 2002). Nizozemsko izdanje romana, *Museum von onvoorwaardelijke overgave*, pojavilo se još 1997. godine. Hrvatsko izdanje zajednički je izdavačko-kulturni projekt zagrebačke izdavačke kuće Konzor i beogradske Samizdat B92. Muzej bezuvjetne predaje (Muzej istroii bezgovoročnoj kapitulaciji fašistskoj Germanii v vojne 1941-1945) nalazi se u zgradi i istočnom Berlinu gdje je u noći s 8. i 9. svibnja potpisana njemačka kapitulacija. Muzej je zatvoren u ljeto 1994. godine i u razdoblju njegova *iseljenja* u njegov cafe u podrumu dolazile su bosanske izbjeglice *useljene* u stanove sovjetskih vojnika. Muzej je topos postmoderne zaokupljenosti prikazivanjem/predočavanjem prošlosti iz sadašnjosti (Hutcheon 2002). Berlin je ne-mjesto (non-place) egzilantske iskorijenjenosti gdje se okuplja muzejska rasa: Turci, Poljaci, Rusi, Cigani, bivši Jugoslaveni...(MBP, str. 283.). Berlin je buvljak rasa.

⁴ "Neizvjesnost svijeta u tome je što nigdje nema ekvivalenata i što se ne razmjenjuje nizašto.", piše Baudrillard (2001) o nemogućoj razmjeni. Bez ulaženja u detaljniju raspravu, ovdje prihvaćamo Baudrillardovu tezu da nema istodobno mjesta za svijet i njegovo podvostručenje i njegovu provjeru (isto), ali ne vidimo zašto bi bilo nužno da je zbog toga stvarnost obmana. Ovaj problem artikulirao ćemo kao *posredovanje neposrednog*.

priповјedni subjekt nigdje nema osjećaj reprezentacijskog utočišta s kojeg bi mogao kazivati pri/povijest svojeg egzila. Utoliko on, riječima Oswalda Ducrota⁵, razvija naknadne, prijelazne diskurze koji mu unaprijed pripremaju idealan prostor njegovog nastavka te mu retroaktivno dodjeljuje značenje. Naknadni diskurzi su svojevrsni u simbolički džepovi i subjektne pozicije koji se mogu puniti slikama našeg idealnog "ja". Ali, treba uočiti da, kao i u političkom diskurzu⁶, egzilantski diskurz ne nudi slike idealnog "ja" s kojima bi se egzilant trebao identificirati, već otvara perspektivu s koje sam sebi izgleda poželjan. Takav naknadni diskurz kojim ćemo se ovdje baviti jest diskurz fotografije kojim egzilant istodobno prikazuje i predočuje nemjerljiv osjećaj egzila: *fotografira imaginarnu domovinu sedmog čovjeka*⁷. To "uštekanje" idealnog, romanesknog ja putem fotografije u autobiografiju Linda Hutcheoin je sažeto izrazila: "Danas je fotografija jedan od glavnih diskurza kroz koji smo viđeni i kroz koji vidimo sebe" (Hutcheon 2002, str. 41./Hutchweion 2002 b, str. 43.). Prema Vladimiru Bitiju izmjena prikazivanja i predočavanja je pokušaj da se uđe u trag odnosima između prikazbi i predodžbi te na taj način rastvori amfibijski pojam mimeze (Biti 2000, str. 348.-349.). Stoga mimezu i oponašanje kao način zauzimanja subjektivnih pozicija (mimikriju) više ne možemo normativno vezivati uz *simulaciju* (prikazivanje/predočavanje nečeg što nije kao da je), već kao *disimulaciju* (prikazivanje/predočavanje nečeg što jest kao da nije). Naime, prema Gibsonu, "prikazivanje/predočavanje se obnavlja u dvostrukom liku, kao oponašanje oponašanja, simulacija forme oponašanja" (Gibson 1996, prema Biti 2000, str. 349.). Prema tome egzilant se ne nastoji prikazati/predočiti kao autohtoni stanovnik, primjerice Nijemac, već kao ne-egzilant; svojevrsna *neprispadna pripadnost*, po mogućnosti svatković (everyman). Egzilant se prikazuje/predočuje kao čovjek koji nije vrijedan pažnje. On ne želi da se kopa po njegovoj povijesti, već da se ona, kao u muzeju, samo razgledava, ako već mora ili kad baš mora.

To ustanovljavanje subjektivnih pozicija unaprijed i njihove povratne značenske učinke Ugrešić opisuje kao prilagođavanje (adaptaciju): "...treba paziti da sa sobom uvijek imamo adapter. Da ne bismo pregorjeli". Prilagođavanje, kao i naknadni diskurz, ima repetitivno-rekurzivnu strukturu sna:

⁵ Pojam naknadnog diskurza Ducrot razvija u sklopu polifone teorije značenja (Ducrot 1984) a mi se ovdje ravnamo prema izlaganju Renate Salecl (2002, str. 43.-48.). Ključna je razlika između govornika i iskazivača gdje je govornik prazno mjesto lišeno pozitivnog identiteta i koje može zauzimati bilo koju od pozicija s obzirom na to kako neka od njih određuje perspektivu njegova iskaza. Isti rascjep se otvara na strani slušatelja: "Diskurz se ne obraća datom pojedincu, nego sam kreira mjesto adresata, a do slušatelja je hoće li se prepoznati na tom mjestu" (Salecl 2002, str. 47.).

⁶ Renata Salecl naknadni diskurz primjenjuje na politički nastojeći pokazati kako ovaj potonji otvara mjesto za identifikaciju: "...politički diskurz uspijeva kada sebe prepoznamo za njegova adresata." (Salecl 2002, str. 48.). U toj istoj maniri ovdje ćemo primijeniti naknadni diskurz na diskurz fotografije kako bi vidjeli kako on egzilantu otvara mjesto identifikacije.

⁷ Djela egzilanata i djela o egzilantima: *Imaginary Homelands*, Salman Rushdie i John Berger, *A Seventh Man*.

“Da, egzil je poput košmarna sna. Najednom se na javi, baš kao u snu, pojavljuju neka lica koja smo bili zaboravili, koja možda nikad nismo sreli, ali nam se čini da ih oduvijek znamo, neki prostori koje pouzdano vidimo prvi put, ali nam se čini da smo tu jednom već bili” (MBP, str. 148.)

Uspjeh egzilantove reprezentacije sastoji se u tome da dokaže semiotičku zatvorenost i semantičku nedostatnost⁸ koje se prožimaju s političkom nepodobnosti reprezentacijskih praksi, ili riječima Linde Hutcheon (2002), politika pripovjedne reprezentacije ograničenog je djelovanja kad je riječ o prikazu politike. Kako se egzilantov subjekt objavljuje tamo gdje nije, perpetuiranom zamjenom mjesta i prijenosima, ovo razigravanje egzila i fotografije, identiteta i pamćenja pokušat ćemo teorijski sapeti pojmom metafore i tako se htjeli-ne htjeli izvrgnuti još jednom reprezentacijskom neuspjehu. Jer, kao i što je “Berlin teško opisati jer u Berlinu, gradu muzeja, ima više onog čega nema, nego onog čega ima” (MBP, str. 281.), tako jer i nemjerljiv osjećaj egzila opisati (prikazati/predočiti) jer egzilant, disimulacijsko biće više je ono što nije nego ono što jest. Egzilantski subjekt lišen pozitivnog identiteta objavljuje se tamo gdje nije i posredovanjem naknadnog diskurza zauzima neku od pozicija u diskurzu fotografije.

Egzil i metafora; retuširanje nacije

Kao što metafora ne može stabilizirati svoj značenjski identitet uslijed prijenosa između dvaju konteksta, upotrebnih domena, tako i egzilant ne može skrasiti svoju iskorijenjenost iz nacionalnih prostora. Prema Bhabhi nacija ispunjava prazninu koju je za sobom ostavilo iskorjenjivanje zajednica i obiteljskih loza pretvarajući taj gubitak u metaforu (Bhabha 2002, str. 158.) stoga je “ovlaštenje nacija metafora egzila” (isto, str. 161.). No, niti između različitih konteksta upotrebe ima značenjskog kontinuiteta, niti ima generičkog kontinuiteta između prostora omeđenih različitim nacijama, ili riječima Bhabhe, taj prostor nije jednostavno horizontalan. Matični kontekst i nacionalnost tek su naznačeni retoričkom strukturom pamćenja tako da oni samo odjekuju u aktualnom kontekstu pa kao takvi ne mogu postavljati ograničenja upotrebe. Kontekst i nacija i njihovo “izvanjsko”, metafora i egzil, otvaraju visokorezonantne zone (muzej, spomenici...) u kojima odjekuje utemeljiteljski glas. Time se u *Muzeju bezuvjetne predaje* obrće odnos između sjećanja i fotografije jer umjesto da je potonja izvedena iz sjećanja, sjećanje je izvedeno iz nje⁹. Nas ovdje

⁸ Oslanjamo se na Benvenisteovu razliku između semiotike i semantike; dok prva povezuje označitelj i označeno, druga povezuje znak i predmet. Uvriježena je pretpostavka da stvarno više nema nadležnosti u ovjeravanju posredovanja unutar semiotičkih i semantičkih sistema.

⁹ Prema Sussan Sontag fotografija prenosi i opravdava vrijeme; zaustavlja i zatvara, falsificira vrijeme; u isti mah potvrđuje i negira iskustvo; ona je pokoravanje i napad na stvarnost; ona je način prisvajanja stvarnosti i način da je se učini suvišnom (Sussan Sontag, *On Photography* 1977, prema Hutcheon 2002, str. 118.). “(...) Same fotografije su memento mori. Snimiti fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, povredljivosti, promjenjivosti neke druge osobe (ili stvari). Upravo odsjećanjem ovog trenutka i njegovim zamrzavanjem sve fotografije svjedoče o neumoljivom topljenju vremena.” (isto, prema MBP, str. 27.)

zanima naprslina na naciji koja nastaje upuštanjem u egzil, ali ne i kako fotografija i diskurz fotografije pune tu prazninu, nadomještaju gubitak. Suprotno Bhabhi, smatramo da fotografija i diskurz fotografije posreduju tu prazninu te da nisu način njezinog nadomještanja¹⁰. Ovaj granični odnos međusobnog nadovezivanja medija u svijet, ukopčavanja fotografije i njezine retorike u pamćenje Ugrešić naziva sivom zonom zaborava¹¹:

"Razgledavajući fotografije u albumima zamjećujem simetriju između fotografija i pamćenja. Tamo gdje prestaju naše zajedničke fotografije (i počinu moje slike iz škole, moje slike s đaćkih ljetovanja, moje slike s mojim prijateljicama) prestaje i zona sjećanja. Nadalje kao da više ništa ne pamtim. Kao da su samo zajedničke fotografije garancija kakva-takva prisjećanja. Tamo gdje se naše fotografije razdvajaju (na sve brojnije moje i malobrojnije njezine) počinje siva zona zaborava." (MBP, str. 104.)

Dakle fotografija ovdje nije metafora pamćenja kao sigurnog pohranjivača sjećanja na koji bi se egzilant ili bilo koji drugi subjekt mogao osloniti pri kranju svojih rascjepa, Bhabhinih gubitaka. Fotografija je proizvođač pamćenja koji nudi simboličke džepove i subjektne pozicije, retuš kako bi rekla D. Ugrešić, gdje se može uglaviti idealno "ja": "Shvatila sam da priča o Miroslavu nije zabava izmišljena za prijateljice, što je možda u početku i bila. S vremenom moja znanica je uljepšala Mirekovu fotografiju i sama povjerovala u nju, retuš je postao stvarnost." (MBP, str. 35.)

Posredovanje neposrednog ili zbiljsko u slici

"Moja želja je da zadržim ono što vidim, da to ne propadne, da ne iščezne (...) Ja sam paranoik onog vidljivog, onog što se može dotaknuti, imam potrebu da to zabilježim negdje u knjizi, da spriječim da nestane. Osim što sam neuspjeli bubnjar, ja sam neuspjeli slikar." (poljski pisac Andrzej Stasiuk, Feral Tribune, 16. siječnja, 2004. godine)

Ali ovi retuši, upisivanje svjetla u pismo, slike u stvarnost nisu Baudrillardovi (1976) simulakrumi koji stvarnost zamjenjuju njezinim prividom: hiperrealnošću. Riječ je tome da fotografija, kao i ostali neverbalni mediji, ima takve ovlasti u zbiljskom da je stvarnost u našem kulturalnom poimanju izgubila status nečeg neposredovanog,

¹⁰ Hutcheon (2002) upozorava da je semiotička hibridnost jedan od razloga zašto je fotografija postala važnom u doba kad se načini reprezentacije dovode u pitanje: "U Peirceovim terminima fotografija je i indeksička (reprezentacija temeljena na fizičkoj vezi) i ikonička (reprezentacija sličnosti) u svom odnosu prema stvarnom" (str. 126.). Ne slažemo se s postmodernim shvaćanjem da bilo koji aparat posredovanja na mjesto gubitka instalira simulakrum. U skladu s tim ne slažemo se s Hutcheon (2002, 2002 b) da fotografija tek dopunjava političku nepotpunost pripovjedne reprezentacije. Mediji međusobno prekoračuju granice svoje izrecivosti i zalaze u prostor neizrecivog drugog medija što Gelley (1992) u slučaju verbalnih medija naziva transgresija diskurzivne logike. Ne postoji inflacija medija; stvarnost je ono čega ima previše.

¹¹ Za ovu priliku ostaviti ćemo po strani mogućnost da je "siva zona ekonomije" ustvari pastiš prema "sivoj ekonomiji", tipično balkanskoj ekonomskoj patvorbi.

ali time nije izgubila ništa od svoje neposrednosti. Baudrillard nas pak svojim pojmom simulakruma nastoji uvjeriti da je stvarnost onog trena kad je izgubila neposredovanost, ujedno izgubila i svoju neposrednost¹². Ugrešić piše: "Možda i pamtim činjenice (te smo godine putovali ovamo ili onamo, te smo godine promijenili ovo ili ono), ali one više ne proizvode sliku." (MBP, str. 104.). Fotografija je dakle pokušaj da se prikaže/predoči neposrednost stvarnosti i taj pokušaj je ono o čemu je riječ kad govorimo o posredovanju stvarnosti. Prema Bitiju, pojava novih medija, poput fotografije, stvorila je uvid u manjkavost pisanih pohranjivača ljudskog pamćenja. Rieger na tragu Lacanovog *jezičnog nesvjesnog* piše: "Upravo stoga jer fonografi ne prave razliku između smisla i besmisla, čudesnom se iscrpnošću bilježi otpad i besmisao ljudskog govora (...)" (Rieger 1995, prema Biti 2000, str. 358.). Isto je mnogo ranije zaključio Walter Benjamin za fotografiju nazvavši to njezinim *optičkim nesvjesnim*: "Usprkos svom umijeću fotografa i svoj namještenosti držanja njegova modela promatrač osjeća neodoljivu potrebu da u takvoj slici potraži sićušnu iskru slučaja, Ovdje i Sada kojima je zbiljnost prožela karakter slike, da nađe neznatno mjesto, gdje se u opstojnosti one odavno pretekle minute još danas i tako rječito ugnijezdilo buduće, da ga možemo otkriti pogledom unatrag. Kameri se obraća druga priroda no oku; drukčija prije svega tako da na mjesto prostora koji svjesno prožima čovjeka, stupa prostor nesvjesno prožet. Ako je već uvriježeno da netko vodi računa o hodu ljudi, na primjer, mada i u grubim crtama, sasvim sigurno ne zna ništa o njihovu držanju u djeliću sekunde iskoraka." (Benjamin 1986¹³, str. 154.-155.). Za Dubravku Ugrešić je to tehnologija fotografije koja omogućuje da se zabilježi "bljesak istine u ludilu" (MBP, str. 44.) ili odsijecanje trenutka smrtnosti, povredljivosti stvari i njegovog zamrzavanja o čemu govori Susan Sontag.

Stoga Ugrešić autobiografiju doslovno iluminira/ilustrira fotografijom čiji naknadni diskurz priprema mjesto za konstrukciju "ja", nadomještajući manjkavost verbalne autobiografije:

"Fotografija je svođenje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadratiće. Fotografija je naša mjera svijeta. Fotografija je i uspomena. Pamćenje je svođenje svijeta na kvadratiće. Uvrštavanje kvadratića u album je autobiografija. Između tih dvaju žanrova, obiteljskog albuma i autobiografije, veza je nesumnjiva: album je materijalna autobiografija, autobiografija je verbalni album." (MBP, str. 45.)

¹² Kritizirajući Baudrillardovu tezu o degeneraciji stvarnosti u hiperrealnost Hutcheon joj pripisuje metafizičku koncepciju pogleda na stvarnost, "nostalgiju za autentičnošću prije pojave masovnih medija" te zaključuje kako "nema ničeg prirodnog u stvarnome i nikada nije bilo-čak ni prije postojanja masovnih medija" (Hutcheon 2002 b, str. 35.). U karakteristično kolaboracijsko kritičkoj maniri Hutcheon zaključuje: "Nije istina da reprezentacija sada dominira referentom ili ga potiskuje, nego ona jednostavno svjesno priznaje svoje postojanje kao takve-odnosno kao interpretatora (ili, čak, tvorca) svog referenta, ne nudeći izravan i brz pristup do njega." (2002 b, str. 36.)

¹³ Citat je iz eseja *Mala povijest fotografije*.

"(...) Sam čin slaganja fotografija u albume upravlja naša nesvjesna želja da se pokaže život u svojoj njegovoj raznolikosti, a život je u rezultatu (u albumu, dakle) sveden na niz mrtvih fragmenata. I autobiografija ima sličan problem u tehnologiji pamćenja; ona se bavi onim što je jednom bilo, a to što je jednom bilo ispisuje netko koji sada jest." (MBP, str. 46.)

Fotografija kao takva, bilo kao Riegerov registrator koji ne pravi razliku između smisla i besmisla, bilo kao Benjaminovo mjesto gdje je zbiljnost prožela karakter slike. postaje metaforom ideologije da nam pamćenje pribavlja stvar u cjelini. S ovim uvjerenjem se Ugrešić spremno razračunava, svodeći pamćenje na borhesovsku biblioteku:

"Pamćenje sadrži upravo detalje, a ne cjelovite slike, sinopsis, a ne potpunu predodžbu. Uvjerenje da mi na neki način pamtimo stvari u cjelini, to uvjerenje koje nam pomaže da preživimo, neosnovano je. Pamćenje je kao biblioteka u kojoj su knjige poredane bez abecednog reda, biblioteka u kojoj nema sabranih djela ..." (MBP, str. 76.)

Rascjepkanost je, dakle, drugo lice iscrpnosti. Pamćenje kao i fotografija, istaknuli smo u uvodu, proizvodi "iscjepke", ili riječima Ugrešić, kadrove. Ove djelomične cjeline pokazuju da nema pri/povijesti koju bi slika samo obrubila, već da je pri/povijest učinak slike. Možemo zaključiti s Bitijem: "Potpuna je vjernost bića vlastitom pamćenju nemoguća stoga jer se smjernice ovoga gube u beskonačnim grananjima bez konačnog uporišta te se iskazuju uvijek na nov način. Tako bježno pamćenje ne možemo staviti pod kontrolu povijesnog sjećanja jer ono svojim pokretljivim, skliskim kategorijama-svojim načelno figurativnim značenjem-upravlja svakim našim susretom sa svijetom." (Biti 2000, str. 359.)

"Gdje si zemljače?!" - nepripadna pripadnost

U diskurzu fotografije ne nastoji se samo prikazati/predočiti pamćenje, već, kako smo naglasili na početku, i sam nemjerljiv osjećaj egzila. Taj osjećaj se objavljuje kao adaptivni nagon egzilanta da svoj identitet uspostavi mimikrijskim odnosom prema drugom. Naime, kao što domaćin raspoznaje neki od oblika, od jezičnih do tjelesnih, neuklopljenosti stranca, tako stranac ima upravo *fotografsku svijest* kojom zapaža svu posebnost domaćinovih pokreta. Govoreći o toj fotografskoj svijesti egzilanta mislimo da je njezina kako perceptivna tako i mimikrijska moć ravna benjaminovskoj moći fotografije da registrira držanje ljudi u djeliću sekunde iskoraka. Ali za egzilanta je važnija disimulacijska sposobnost prikrivanja oponašanja, nego simulacijska sposobnost pukog usvajanja obrazaca domaćinovog ponašanja. Utoliko je patologija egzilantskog adaptivnog nagona paranoja od prepoznavanja, što će reći zrcalna slika ksenofobije: "Egzil je neka vrsta paranoje. Zato treba paziti da sa sobom uvijek imamo adapter. Da ne bismo pregorjeli." (MBP, str. 148.). Tu isprepletenost egzila i ksenofobije¹⁴ Ugrešić opisuje situacijom pred telefonskom

¹⁴ Ta isprepletenost je strukturirana kao novi oblik rasizma koji je Etienne Balibar u eseju *Is there a NeoRacism* (prema Salecl 2002, str. 18.-19.) nazvao metarasizam. Metarasizam je za razliku od svog

govornicom na Marineplatzu kada "znalačkim" okom nepatvorenog Nijemca prepoznaje svog "zemljaka" ostavši sama neprepoznom:

"Preda mnom je stajao mladić. Crna zategnuta kožna jakna, zategnute traperice, čizme s povišenim petama, neka vrsta nesigurnosti i drskosti na licu, sve u isti mah, kao da jedno potire drugo. Već u sljedećoj sekundi znala sam da je "moj", "zemljak". Način na koji je dugo i uporno - ne gledajući ni lijevo ni desno, poput konobara u lošem restoranu - okretao broj, ispunio mješavinom ljutnje i sažaljenja. A onda je mladić konačno odbio vezu (moj je, dakako!). Ta manira mojih zemljaka da govore dugo, da govore ni o čemu, kao da suvišnim riječima tetoše, maze, uzajamno tapšaju i udobrovoljavaju, ta me manira ponovno ispunila mješavinom ljutnje i sažaljenja. (...) Htjela sam u jednom trenutku izaći iz repa, ali nisam, to bi me tek odalo, mislila sam." (MBP, str. 21.-22.)

U tom svjetlu, čini se, treba shvatiti Bhabhinu polemičku notu upućenu slavljenju egzila Julije Kristeve (... i same egzilantkinje) kao posebnog spoznajnog stanja: "Julija pak Kristeva govori o užitku egzila možda odveć pre nagljeno - "Kako čovjek može izbjeći da potone u glib zdravog razuma, ako ne tako da postane stranac u vlastitoj zemlji, vlastitome jeziku, spolu i identitetu"¹⁵ - ne uviđajući kako debela sjena nacija pada na stanje egzila(...)" (Bhabha 2002, str. 159.).

Kao što je pamćenje retorički izgred pred normativnim i regulatornim pritiscima povijesnog sjećanja, tako je i egzil uzglobljenost osjećaja iskorištenosti i adaptivnog nagona koji egzilanta prisiljava da se skrasi. Kao što se u pamćenju nadmeću njegova rascjepkanost te ideologija cjeline i iscrpnosti, tako i egzil promiče privremene i parcijalne identifikacijske događaje na račun esencijalizma nacionalizma. Egzil supstancijalnost nacije rastvara u interval. Ta egzilantska paranoično-ksenofobijska petlja može se razumjeti kao izmjena emancipacijske i hegemonijske identifikacije kada subjekt premješta svoj unutarnji rascjep na razliku između sebe i neprijateljski predočena drugog s namjerom da tim postigne unutrašnju hegemonizaciju (Biti 2000, str. 196.). U slučaju egzilantske identifikacije povratne sprege emancipacije i hegemonizacije stvaraju efekt "sobe zrcala" gdje u seriji odraza nije moguće utvrditi original. Tako egzilantski pripovjedni subjekt u citiranom ulomku učvršćuje svoje idealno "ja", premošćuje vlastiti rascjep, na ruševinama drugog egzilantskog idealnog

izravnog i brutalnog prethodnika nasilje čistih ruku. Stoga se on koristeći rasističke mjere kao sredstvo borbe protiv rasizma predstavlja kao svoja suprotnost - antirasizam. Primjerice, on pod okriljem prihvaćanja razlika proglašava spajanje različitih kultura i smanjivanje granica između njih pogrešnim te inzistira na štetnosti rušenja granica između kultura. Rasističke mjere su u metarasizmu sredstvo sprečavanja međurasnih napetosti i sukoba. Označitelji egzilnat ili useljenik proizlaze upravo iz nominalizacijske prakse metarasizma, rasizma bez rasa.

¹⁵ Bhabha navodi Kristevu iz njezinog priloga "A new type of intellectual dissident", str. 296. u zborniku *The Kristeva Reader*, Blackwell, Oxford, 1986. Kristeva se tu očito oslanja na Wittgensteinovog filozofa koji je stranac u kući vlastita jezika. Nakon Quineovog "gavagaia" iz knjige "Word and Object" (1960) ovo je konstantna figura u analitičkoj filozofiji.

“ja”: “...neka vrsta nesigurnosti i drskosti u licu, sve u isti mah, kao da jedno potire drugo..., ta me manira ponovno ispunila mješavinom ljutnje i sažaljenja”. Isto tako, kao što se nacionalno “fiksiraniji” subjekt iznutra hegemonizira izvanjštenjem svog unutarnjeg rascjepa na razliku između sebe i neprijateljske predodžbe drugog, tako egzilant prigušuje svoju paranoju (“da ne bi pregorio”), premošćuje svoj rascjep, oslanjajući se na ksenofobične predodžbe koga drugog ako ne egzilanata: “Htjela sam u jednom trenutku izaći iz repa, ali nisam, to bi me tek odalo, mislila sam”. Homi Bhabha u uredničkom uvodniku zbornika Nations and Narrations piše o naciji kao djelatnoj ovlasti (agency) ambivalentnog pripovijedanja koja kulturi daje dvostruku poziciju “snage podčinjavanja, cjepkanja, rastvaranja, reprodukcije isto koliko i produkcije, stvaranja, pospješivanja, vođenja”. Nadovezujući se, Biti upozorava da je ambivalencija pripovijedanja sadržana u tome što ono neizbježno isključuje svojim uključivanjem, što ne može identificirati “pripadne” a da istodobno ne identificira “nepripadne” (Biti 2000, str. 197.). Inicijacijski moment identifikacije egzilanta je usvajanje ksenofobične perspektive na samog sebe: kako bi potvrdio svoju pripadnost, makar i privremenu, on je prisiljen prokazati nečiju nepripadnost što će reći da mora ostati u repu kako bi izbjegao priziv: “Gdje si zemljače?!”.

Fenomen adaptivnog referiranja i balkanska temporalnost prikazivanja

U *Muzeju bezuvjetne predaje* to egzilantsko pounutrivanje neprijateljske predodžbe na samog sebe Ugrešić provodi metaforom ljubavne afere s portugalskom “sponzorušom” Antoniom: “P. kojeg sam dobro poznavala, postao mi je dalek. Antonio, kojeg nisam poznavala postao mi je blizak.” (MBP, str. 201.). Isto tako, egzilantu matična domovina, “rodna gruda”, postaje daleka, a strana zemlja bliska. I u tom jest paradoks egzila, njegove nepripadne pripadnosti, “bliskosti nepoznatog”: smisao iskorijenjenosti nastoji se naći prijenosom između dvaju konteksta, a da njih ne vezuje nikakva uzročna logika. Riječima Bhabhe: “Metaforičko kretanje [naroda migrantskih ili metropolitanskih zajednica] zahtijeva vrstu “dvostrukosti” u pisanju; zahtijeva temporalnost prikazivanja koja se kreće između kulturalnih tvorbi i društvenih procesa bez središnje uzročne logike. Takva pak kulturalna kretanja raspršuju homogeno vizualno vrijeme horizontalnog društva.” (Bhabha 2002, str. 160.) Međutim, Bhabha govori o “modernom iskustvu zapadne nacije”, ali što je s Balkanom gdje nema elegantnog “drugog vremena pisanja koje će nam”, prema Bhabhi, “moći ispisati ambivalentna i hijazmatična križanja vremena i prostora koja tvore “moderno iskustvo zapadne nacije” (isto). Što, dakle, tvori balkansku temporalnost prikazivanja?

Odgovor dijelom nudi Ugrešić u opisu razgovora s balkanskom egzilantskom enklavom: Zoranom, Beograđaninom koji živi u Berlinu i Goranom, Skopljancom koji živi u Londonu:

“Zaboravljam - kažem im - odnedavno je sve pobrkano, ne znam više što je bilo prije, a što poslije, što se dogodilo tamo, a što ovdje, a što negdje drugdje. Kao

da se više ničega točno ne sjećam (...) Kreni od nevažnoga, valjda ćeš tako doći do važnoga - kaže Goran (...) Sve je važno i sve je nevažno. Kretanje u toj sferi nije linearno. Ne postoji od i prema, kaže Zoran (...) Važno je ipak odrediti neki princip - kaže Goran¹⁶." (MBP, str. 138)

Usljed nelinearnog kretanja između nevažnog i važnog, zaborava i sjećanja preostaje pamćenje kao jedini jamac principa očuvanja "cjeline svijeta" (MBP, str. 211.). Riječ je o djelomičnim cjelinama koje gomilu dijelova, i ono malo veza između njih, predočuju kao da je to sve što može činiti totalno. Potrebno je samo izvršiti njihovo konačno prekranje¹⁷ smještajući ih u sigurnost uzastopnosti prikazivanja. U razradi ovog balkanskog specijaliteta pri/povijesti treba se prisjetiti intervencije Paula de Mana (1979) u teoriju alegorije koju je iznio Walter Benjamin (1928/1989) u svojoj disertaciji o njemačkoj žalobnoj igri. U jednom tradicionalno-stilističkom smislu ova paralela nije nasumična jer, osim što postoje veze između "osjećanja svijeta", i za barok i postmodernu karakteristično je dopunjavanje, nadomještanje jezičnih registara slikovnim¹⁸. Prema Bitijevom (2000, str. 6.) tumačenju Benjamin pokazuje kako je u baroku svijet viđen kao nakupina nepovezanih predmeta lišenih vlastita značenja. Da bi ga razumjeli, spasili prolaznosti i osjećaja krivnje oni traže alegorezu naknadnim diskurzima. Ali kako nijedan od njih nije prirodan ovakvom stanju svijeta, već mu je pridodan, alegorizacija u diskurz uvlači značenjsku odgodu. Stoga de Man alegoriju tumači kao nepremostiv vremenski raskorak između značenja i referencije koji jezik skriva snagom figuralnog zavodenja. Uvlačeći naslovljenika u svoju retoričku mrežu, jezik ga navodi da zaboravi kontingentnost referencije i usvoji je u liku značenjske izvjesnosti zamijenivši označeno za referent. Prema de Manu, ta je metaforička zamjena nastrana, ali nijedno se ljudsko biće ne bi moglo roditi bez te greške. Jedino referencijski nagon izbavlja čovjeka od ludila permanentne značenjske odgode, od neumorna suočavanja sa slučajnošću i beznačajnošću vlastita položaja u svijetu (isto). Nemjerljiv osjećaj egzila postaje prikaziv/predočiv tek onda kad postane nečitljiv: "Te male čvrste činjenice, pečati u pasošu, nagomilavaju se i u jednom trenutku pretvaraju u nečitljive linije. I tek tada započinju ispisivati

¹⁶ O sličnom osjećaju vremena, "ruskoj" temporalnosti prikazivanja govori ruski postmoderni pisac Andrej Bitov u intervjuu u Globusu (br. 682, 2. 1. 2004. godine): "...svi koji dolaze sa strane smatraju da se tako živjeti ne može, da će se sve svakog trenutka raspasti, nestati i propasti, ne shvaćajući da mi tako živimo. To je možda loš, naporan, iritirajući, ali naš stil života. No, složit ću se da trenutna Rusija zapravo ne zna kakvim životom živi. I o prošlosti i o budućnosti teško je govoriti. Možda je najbolja definicija da Rusija živi sadašnjošću, odnosno kad se sve ogoli i banalizira - živi od danas do sutra..."

¹⁷ Namjerno koristimo ovaj izraz ideološke birokratske frazeologije koji je najčešće dolazio u sintagmi "prekranje povijesti". Bolji izraz bi bio "prošivanje".

¹⁸ Tako Raymond Debray-Genette u "Some Functions of Figures in Novelistic Description" u *Poetics Today* (5, br. 4) pokazuje kako se u post-renesansnoj realističnoj vjerodostojnosti romana referencijalnost onog što je prikazano stalno opravdava u smislu neke forme slikovnog modeliranja (prema Gelley 1992., str. 393.).

unutrašnju mapu imaginarnog. I tek tada precizno opisuju onaj nemjerljivi doživljaj egzila.“ (MBP, str. 148). Nečitljivost znači da jezik ispisuje sliku (unutrašnju mapu imaginarnog), figuralnim zavodenjem ili nadovezivanjem slikovnih registara na jezične. Gotovo da se na točki spoja dvaju registara susreću se biologija i jezik tvoreći fenomen *adaptivnog referiranja*. Ovdje ćemo pod tim izrazom uglavnom podrazumijevati radikaliziranu verziju de Manovog referencijskog nagona i metaforičke zamjene: označeno na mjesto referenta postavlja njegovu sliku. Time slika kao nešto što uzvraća pogled postaje mjesto panoptičkog nadgledanja polja označitelja: glas i pogled se susreću u pismu ili parafrazirajući D. Ugrešić: nečitljive linije slike ispisuju mapu imaginarnog.

Nokat i potres u Kobeu, morski slon Roland i Berlinski zid: ili kako male povijesti postaju velike

Pri čitanju *Muzeja bezuvjetne predaje* važna su međusobna pregibanja i pretapanja adaptivnog nagona egzila i referencijskog nagona metafore. Jedno takvo je u berlinskom zoološkom vrtu gdje je pored bazena sa živim morskim slonom vitrina s predmetima izvađenim iz utrobe morskog slona Rolanda preminulog 21. kolovoza 1961. godine. To bezdano survavanje cjeline romana u njegov dio denaturalizira ideologiju cjeline. Denaturalizacija se u čitateljsku percepciju uvodi upravo tim izloščima - beznačajnim stvarima - izvađenim iz utrobe morskog slona Rolanda. S tog promatračkog mjesta čita se rascjepkanost pamćenja i parcijalnost identiteta a koji se mogu okupljati i totalizirati adaptivnim nagonom egzila i referencijskim nagonom metafore. Tako posjetilac zna da je sadržaj Rolandove utrobe igrom slučaja dospio u muzej, ali “ne može odoljeti poetskoj misli da su s vremenom predmeti uspostavili tananije veze“ (MBP, str. 208.). Metaforičke zamjene pokretane referencijskim nagonom, umjetnost i retuš kako bi rekla Ugrešić, uspostaviti će vezu “između nokta na malom prstu i potresa u Kobeu“ (MBP, str. 211.) Označeno će na mjesto referenta proslijediti njegovu sliku, odnosno fotografiju na mjesto njezinog objekta. U terminima adaptivnog referiranja, to znači da je metaforička nastranost ugrađena u egzilantsku nastranost prilagođavanja koju smo opisali kao paranoju od prepoznavanja čije je naličje ksenofobija. U toj protejskoj naravi egzila riječ je o uspjehu da se fantom nepripadnosti ukroti protetskom pripadnosti. Fantomi i proteze kazuju da je bol tkanje sjećanja. Kao što se uspostavlja umjetna, da ne kažemo ortopedska, veza između predmeta iz Rolandove utrobe, uspostavljaju se veze između “male“ i “velike“ povijesti: nokta na malom prstu i potresa u Kobeu, Rolandove smrti 21. kolovoza 1961. i osam dana ranijeg podizanja Berlinskog zida. A sve to u svrhu da se razastre što obuhvatnije polje naknadnih diskurza kako bi se vremenska usitnjenost na beskonačno mnogo kraćih vremenskih intervala (malih, svakodnevnih povijesti) svela na nekoliko dužih (velikih, pobjedničkih povijesti)¹⁹. Time bi se

¹⁹ Utoliko se ne možemo u potpunosti složiti s Bitijem (1994) koji u eseju “Posezanje za povijesti - balkanski specijalitet?“ u tipično balkanskom porivu za prisvajanjem povijesti prepoznaje pojavu zapadnoeuropskog podrijetla (str. 128.) odnosno koja ima korijene u europskoj civilizaciji (str. 132.). ili

usporili prijenosnici značenjske odgode i zajamčio makar privremeni nacionalni značenjski identitet.

Adaptivno referiranje još jednom: "kofer nije metaforička zamjena, već jedina realnost"

Druga točka prožimanja dvaju nagona adaptivnog i referencijskog odnosno nacionalnog i značenjskog, egzilantskog i metaforičkog, pamćenja i fotografije jest svođenje egzilanta na kofer i pasoš. Kao što označeno zamjenjuje referent, fotografija postaje mjera svijeta, tako pasoš i kofer postaju mjera čovjeka u vremenu u "(...) kojem čovjek nije značio ništa, a ispravan pasoše sve" (MBP, str. 185.). Prtljaga postaje pozadina iz koje se izdiže figurativno biće egzilanta: "S punih četrdeset i pet godina našla sam se u svijetu s torbom u kojoj su bile najnužnije stvari, baš kao da je svijet sklonište" (MBP, str. 186.). Ali to nije tek metafora kojom se prikazuje/predočuje promjena prebivališta, nego je on svijet u kojem egzilant obitava:

"Kofer ne koristim kao uobičajenu metaforičku zamjenu za riječ egzil. Kofer, naime, jest jedina moja realnost. Čak ni žigovi, koji su se namnožili na stranama mog pasoša ne uvjeravaju me dovoljno u realnost mojih putanja. Da, kofer je moja jedina čvrsta točka. Sve ostalo sanjam ili sve ostalo sanja mene, to je postalo svejedno. U koferu su neke posve besmislene stvarčice. Među njima jedna stara, požutjela, i druga prazna, škart fotografija." (MBP, str. 252.)

Drugim riječima, Bhabhinu temporalnost prikazivanja ambivalentnih i hijazmatičnih prikazivanja križanja vremena i prostora rastvara de Manov vremenski raskorak između značenja i referencije. Time za Bhabhu metafora znači privremenu obustavu rada naknadnih diskurza na čijim se kronotopskim križanjima gubitak zamjenjuje aparatima posredovanja²⁰. Nasuprot tome, de Manova značenjska odgoda, nastrano metaforičko zamjenjivanje, jest pokušaj da se tim istim aparatima posreduje uživanje u neposrednosti gubitka: "Bila sam izgubila domovinu. Nisam se uspje naviknuti na gubitak, niti na činjenicu da sam dobila istu, ali različitu (...) Nastojala sam svoj gubitak mjeriti na nekoj zamišljenoj općoj vagi, znalo je biti utješno" (MBP, str. 185.-186.). Dakle, da bi egzilantski diskurz uopće bio u stanju

riječima Gayatry Spivak "etnocentrizam nije ništa drugo do li zrcalna slika eurocentrizma" (isto). To bi značilo da za balkansku temporalnost vrijedi Bhabhino drugo vrijeme pisanja. Balkan je mjesto viška realnog, deponij gdje Europa odlaže svoj simbolički otpad. Stoga balkansko vrijeme pisanja nije "napunjeno vrijeme", već je to vrijeme praga kad su balkanske zemlje jednom nogom još uvijek u romantičarskom prikazivačko-predodžbenom registru sna o jednoj i zajedničkoj povijesti, a drugom u potrebi za samoidentifikacijom.

²⁰ Egzilant prema Bhabhi posredstvom metafore uspostavlja neki od oblika "prisnosti" s gubitkom. O metafori kao sredstvu njegovanja ili oplemenjivanja prisnosti (cultivation of intimacy) između govornika pisao je Cohen (1979). U njegovoj teoriji taj poziv na prisnost je neovisan o kognitivnoj dimenziji metafore. Prvo govornik pušta u optičaj prikriveni poziv sugovorniku, koji potom ulaže napor da odgovori na njega. Ta razmjena pitanja i odgovora prihvaća i priznaje zajedništvo.

pripovijedati svoju prošlost, on je mora referencijskim nagonom retorički preraditi u sklop figura (*zamišljena opća vaga*) koja će osjećaj iskorijenjenosti (gubitak) prevesti (*izmjeriti*) u adaptivnim nagonom pokretanu potrebu za skrasivanjem. Prema Bhabhi odnos između nacije i značenja, egzil i metafore je simetričan i recipročan: metafora egzilu daje ime, a egzil njoj zauzvrat daje značenje. No, ako prema Ugrešić kofer nije tek uobičajena metaforička zamjena za egzil, već njegova jedina realnost, metafora imenovanjem egzila istodobno ustanovljuje njegovo značenje. Tako metafora postaje jedini način da se prikaže/predoči nemjerljiv osjećaj koji egzil izaziva. U demanovskoj metaforičkoj zamjeni označeno se izdaje za referent: izgubljena/napuštena domovina se zamjenjuje drugom, "istom, ali različitom". Bhabhin egzilant se opisuje kroz gubitak "rodne grude", Ugrešićkin kao permanentno, gotovo barbarsko, provaljivanje preko granica kad se zalazi sve dublje u strani teritorij, ili kao nomadsko privremeno udomljavanje. Egzilant se ne iskorjenjuje, nego presađuje.

"Naratologija" i domovina u navodnicima

Bavljenje metaforom u *Muzeju bezuvjetne predaje* je eminentno naratološka tema jer time istražujemo integrativne tendencije romana što iziskuje još jedno preispitivanje klasičnih naratoloških opreka: distribucijske i integrativne razine teksta, zapleta rješavanja i zapleta otkrivanja, priče i diskurza. Razmatranjem diskurza fotografije i ispreplitanja perceptivnih i jezičnih modaliteta teksta razlabavljuje se univerzalizam teksta, odnosno pretpostavljena idealna matrica autonomna od medija i žanra, i pobuđuje njegova reprezentacijska dimenzija. Prema Barthesu (1992), na distribucijskoj razini uspostavlja se veza između dijelova priče, a na integrativnoj razini diskurz ugrađuje "sklop uputa" za povezivanje dijelova u cjelinu, ili prema Barthesu, ulančavanje u sekvence. Na distribucijskoj razini dijelovi su u metonimijskim odnosima, a na integrativnoj metaforičkim. O toj teorijskoj svijesti romana D. Ugrešić eksplicite govori u intervjuu Feral Tribunu: "Muzej bezuvjetne predaje je roman-kolaž ili roman instalacija, sastavljen od raznoraznih fragmenata i priča koji se povezuju ne prema fabulativnom, nego prema tematskom principu: svaki fragment, baš kao u kolažu, podupire i osmišljava onaj drugi." (31. listopada, 2002. godine). Dio koji se s fabulativnog (distribucijskog) aspekta čini kao osnovna jedinica priče, s tematskog (integrativnog) taj isti dio je u "funkciji sintetički projiciranih cjelina" (Biti 2000, str. 241.) koje mi ovdje razmatramo kao metafore. Diskurz fotografije je mjesto s kojeg se posreduje pripovijest o egzilu, pamćenju i identitetu kako bi se uslijed neposrednosti gubitka ovih, očuvala cjelovitost idealnog jugoslavenskog "ja". Jer su jezik fotografije/fotografski jezik jezici koji se razumiju kad je svijet njihovih referenata davno izgubljen ili bitno izmijenjen. Nije tu na snazi samo zaposjedanje mjesta referenta označenim: kad slika postaje životna činjenica. Osim posredovanjem nastoji se prikazati/predočiti neposrednost gubitka domovine, a ne tek zamjena domovine drugom. To će reći da se nastoji prikazati/predočiti nemjerljiv osjećaj egzila ili nemogućnost navikavanja da se izgubila

domovina a dobila ista, ali ipak različita. Egzil je isti mah sposobnost da se raskine s provjerenim receptima preživljavanja u matičnoj domovini usvajanjem uhodanih načina mišljenja, ali kako se to ne može učiniti iznutra, to je i sposobnost stupanja na marginu tih mehanizama. Odlazak u stranu zemlju, bio prisilan ili dobrovoljan, metafora je pokušaja da se dopre s onu stranu horizonta rodne grude i da se ona promatra s te strane, tobože s mjesta objektivnog promatrača. Egzil se ne može definirati niti kao napuštanje domaćeg, niti kao prihvaćanje stranog jer on u sebi uvijek sadrži to prijelazno i granično iskustvo koje stranu domovinu prikazuje/predočava kao obrnutu domaću: domovinu u navodnicima. Stoga se onaj koji se, poput Dubravke Ugrešić, može istodobno imenovati i kao "jugonostalgicar" i kao "napredni intelektualac".

Umjesto zaključka: te male nečitljive činjenice ... ili prevođenje egzila iz jezičnog registra u slikovni

Kako samo istaknuli posredovanje stvarnosti ne znači da je ona izgubila nešto od svoje neposrednosti. Svako posredovanje je pokušaj da se prikaže/predoči neposrednost stvarnosti čime se, poslužimo se Benjaminovim²¹ izrazom, razara njezina aura. Neposrednost događaja osjeća se kao njihova jednkrotnost i prolaznost, stoga se oni moraju prikazati/predočiti kako bi dobili na trajnosti i ponovljivosti pa kao takvi postali oslonac identitetu. Uporište toj neposrednosti kojom se može raspolagati jest slika i beskonačna mogućnost njezine reprodukcije. Stoga je potrebno izvršiti prikapčanje jezičnih registara na slikovne, ili riječima Alexandra Gelleya, omogućiti ulazak jednog od načina "viđenja u označiteljski rad teksta" (Gelley 1992, str. 388.). Analizirajući kako Proust u jeziku portretira Duchesse de Guermites Gelley pokazuje primjer spajanja oprečnih registara; jezičnih i slikovnih. Ovaj prvi se napaja na semantičkom kodu, a drugi, registar vidljivosti, terminima iz drugih reprezentacijskih sistema poput slikarstva, kazališne scenografije i slično. Prema Gelleju to uključuje određenu alternativnu praksu prikazivanja, kakva je slikovna, kao načina nadoknađivanja, "nadopunjavanja" nemogućnosti jezika da svoje referente učini vidljivima (isto, str. 374.). U *Muzeju bezuvjetne predaje* taj alternativni sistem reprezentacije je fotografija kojom se nastoji u neposredno iskustvo privesti kategorije kao što su egzil, pamćenje, identitet. Naime, egzil se prvo mora figuralno prevesti iz jezičnog registra u slikovni pa tek onda, kad njegove činjenice, postanu "nečitljive" one "ispisuju unutrašnju mapu imaginarnog²²", slika i retuš stvaraju činjenice, a ne obratno.

²¹ Pojam je Benjamin razvio u glasovitom eseju *Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije* (Benjamin 1986). Razaranje aure proizlazi iz težnje masa da prostorno i društveno približe stvari i prevladaju njihovu jednkrotnost omogućivši im beskonačnu reprodukciju. Uvjet preživljavanja egzilanta jest upravo njegova sposobnost reproduciranja i odustajanje da utvrdi svoj *origo*.

²² Retorički je to hijazma: paradoksalno, međusobno zamjenjivo "ispisivanje uslikavanjem" kad ne možemo govoriti da slika samo dodaje ono čega nema u tekstu ili da tekst dodaje ono što nije u slici, bila bi to samo teorija nedostatka i ograničenosti medija. Na djelu je intervencija logike jednog medija

Ali vizualizacija putem jezika pretpostavlja da je to transparentan medij kroz koji se vidi: "Zamišljeni prizor ili prikazani svijet pokreće se pomoću jezika, ali čini se da tada postaje nezavisan od njega i postiže status koji ne podliježe pravilima jezika već radu intuicije" (isto, str. 388.). Gelley upozorava da se medij jezika ne može svesti na transparentnost te da i sam posjeduje osebnju strukturu, a imaginacija se samo djelomično podudara s funkcioniranjem percepcije. Kako bi premostio ovu aporiju Gelley se okreće tropima koji su s jedne strane "način za prilagođavanje perceptivnih i intencionalnih pobuda sistemu jezika", a s druge "transgresija diskurzivne logike" (isto, str. 390.). Stoga "proučavanje tropa može pomoći da se odredi kako unutar danih jezičnih konvencija jezične forme prenose i preobražavaju nejezične podatke i kako funkcioniraju kao posrednik između percepcije na jednoj strani i fantazije i iluzije na drugoj strani" (isto). Ističući tu transformacijsku prirodu tropa Gelley slijedi de Manovo uplitanje tropa u razmjenu koja se odvija između teksta i čitatelja. Drugim riječima: ono što su u fotografiji camera obscura, kinematografiji projektor, to je metafora u jeziku. A bol čini svako nadomještanje izlišnim.

LITERATURA

- Baudrillard, Jean 1991 (1976)-Simbolička razmena i smrt, Dečje novine, Gornji Milanovac
- Baudrillard, Jean 2001-Simulacija i zbilja, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb
- Božičević, Vanda 1990-Riječ i slika: Hermeneutički i semantički pristup, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb
- Barthes, Roland 1981-Retorika slike, u zborniku Plastički znak, ICR, Rijeka
- Barthes, Roland 1992-Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova, u Biti 1992
- Benjamin, Walter 1986-Estetički ogledi, Školska knjiga, Zagreb
- Benjamin, Walter 1989 (1928)-Porijeklo njemačke žalobne igre, Sarajevo
- Bhabha, Homi 2002-Diseminacija: vrijeme, pripovijest i margine modrene nacije, u Biti 2002.
- Biti, Vladimir ur. 1992-Suvremena teorija pripovijedanja, Globus, Zagreb
- Biti, Vladimir 1994-Upletanje nerečenog, Matica hrvatska, Zagreb
- Biti, Vladimir 2000-Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije, Matica hrvatska, Zagreb
- Biti, Vladimir ur. 2002-Politika i etika pripovijedanja, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb
- Cohen, Ted 1979-Cultivation on Intimacy, u Sacks 1979.

(slike) u prostor neizrecivog drugog medija (jezika): taj slučaj Gelley zove transgresija diskurzivne logike (Gelley 1992, str 390.). I u obrnutom smjeru, egzilant mora simultanost kaše Rolandove utrobe koja muse nadaje u pogledu, prevesti u uzastopnost jezika. Ova uzastopnost bi mu prolaskom kroz logičku pogrešku post hoc ergo propter hoc pribavila/osigurala znanje postavši tako uvjetom mogućnosti pri/povijesti. Ugrešić to otvaranje prostora neizrecivog, ispisivanje uslikavanjem, opisuje kao pretvaranje u nečitljive linije, a smještanje slike na to mjesto kao ispisivanje mape imaginarnog. Da se poslužimo Bitijevom (1994) formulacijom, ponešto istrgnutom iz konteksta, "jedino još uzastopnost može razvrstati nabujalu raznorodnost onog što postoji usporedno" (isto, str. 102).

- Deleuze, Gilles 1989 (1986)-Fuko (Foucault), Sremski Karlovci
 De Man, Paul 1979-Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust, New Haven and London
 De Man, Paul 1979b-Epistemology of Metaphor, u Sacks 1979.
 Ducrot, Oswald 1984-Le dire et le dit, Paris
 Gelley, Alexander 1992-Premise za teoriju opisivanja, u Biti 1992.
 Gibson, Andrew 1996-Towards a Postmodern Theory of Narrative, Edinburgh
 Hutcheon, Linda 2002-The Politics of Postmodernism, Routledge, London and New York
 Hutcheon, Linda 2002b-Postmodernistički prikaz, u Biti 2002.
 Johnson, Barbara 1992-Okvire referencije: Poe, Lacan, Derrida, u Biti 1992.
 Lachmann, Renate 2002-Phantasia, Memoria, Rhetorica, Matica hrvatska, Zagreb
 Rieger, Stefan 1995-Memoria und Oblivio: Die Aufzeichnung des Menschen, u Pechlivanos, M. ur. Einführung in die Literaturwissenschaft, Stuttgart und Weimar
 Salecl, Renata 2002-Protiv ravnodušnosti, Arkzin, Zagreb
 Sack, Sheldon ed. 1979-On Metaphor, University of Chicago Press, Chicago and London
 Ugrešić, Dubravka 2002-Muzej bezuvjetne predaje, Konzor & Samizdat, Zagreb i Beograd
 Ugrešić, Dubravka 2002- Evolucija egzila, intervju u Feral Tribuneu, 31. listopada 2002. godine
 Žižek, Slavoj 1989-The Sublime Object of Ideology, London

SUMMARY

Aleksandar Mijatović

DISCOURSE OF PHOTOGRAPHY IN DUBRAVKA UGRESIĆ'S NOVEL "THE MUSEUM OF UNCONDITIONAL SURRENDER"

The focus of this paper is discourse of photography and the relationship between discursive and figurative registers in natural language. Connection between two registers is metaphor. Limits of discourse of photography is the language of photography and photographic language. The notion of the discourse of photography developed in this paper is not just lexical and linguistic fact usually considered as the subject matter of stylistics. Nor is it the question of translation of visual categories in verbal. Discourse of photography is the subject matter of new discipline named discursive stylistics. Representation is of course semantically pregnant notion, but in this paper we are specially concerned with telling aspects of representation and with its showing aspects. Discourse of photography develops picture model of referring and introduces visual regime in language. In that way telling aspects of representation are affected by its showing aspects. The consequence of such turn is displacement of unspeakable in the field of visible. Actually, whole system of discursive constraints becomes visible. Picture as something that looking back to us becomes the place of panoptic surveillance of the field of signifier: the voice and the gaze meet each other in writing. We try to justify such ambiguous notion of representation by applying it on borderline phenomena such as exile, nation, memory and identity.

Key words: discourse of photography, language of photography, representation/signification, metaphor, nation, exile, memory