

Драіан Ђорђевић

О ФОТОГРАФИЈИ БАКЕ СУЗАН:

Жалосна игра цитата и фотографија (један љубавни чин)¹

1.



2.

Чиџајући, ми њојаћамо, сџварамо; све њолази од неке њочешне заблуде; а заблуде које се и даље нижу (и њо не само њри чиџању њисама и њелеірама, и не само њри сваком чиџању уојшџе), ма колико се моіле чиниџи необичне некеме ко не њолази од исџе њолазне џачке, сасвим су њриродне (НА).

3.

Нема оружја нити оружаних узбуђења у Трајању за изџубљеним временом, чак ни у виду трофејног оружја, окаченог на зид. Чеховљеве драматуршке норме, које се односе на оружје, овде се везују за једну другу врсту перципирања света кроз цилиндар и „преко нишана“. Уместо кроз оружану цев, у игри су друга два цилиндра: „телескопско виђење“ као базични књижевни метод романа и „фотографско виђење“.

4.

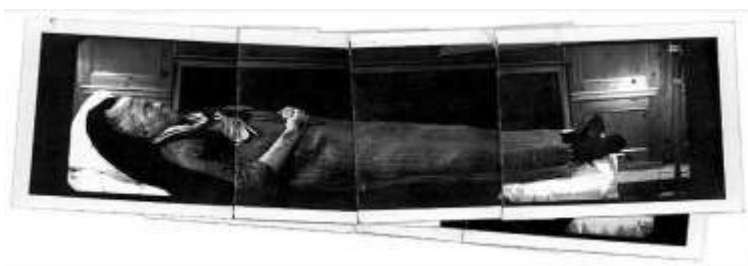
„Кинематографско виђење“ Марсел изричито презире, као уосталом и Пруст, па је сасвим разумљиво што ова двојица трагалаца за својим ишчезлим временима развијају одређену подозривост и према фотографији. Чак без обзира на то што њихов литерарно-сликарски метод у-џиска јасно показује своје светлосно сродство са тех-

¹ Из есејистичке фикције *Марсел и Пруст* (делириум).

РЕД ВОЖЊЕ

ничко-фотографским *о-џиском*. Па када је у једној ситуацији, Марсел, поводом драге и еротизоване баке, посегнуо за светлом које ће оставити траг на фото-осетљивој површини, његова фотографија, као израз техничког импресионизма (светлосног „утиска“/„отиска“) предочила му је призор баке, наједном „непознате“: *...од мене је џу био само сведок, џосмаџрач, у шеширу и џуџином ојрџачу, џуџин који не џриџада куџи, фоџоџраф који је дошао да сними месџо које џақво неџемо више видеџи. А и оно иџо се, механички, збило у мојим очима, кад сам уџлеао баку, била је одисџа фоџоџрафија. Нема ту никакве мистерије. Чим је фотографија џу – нешто, дакле, џу није у реду. Имала је бака да нестане...*

5.



6.

Да ли препознајемо Сузан Сонтаг на одру, да ли смо јој само унуци или је она, док је гледамо на фотографији, наша петраркистичка бака, она која није створена за нас, која нам је туџинка? Данас, неколико година након њене смрти, да ли је дозвољено волети је? Да ли нас било шта – као, рецимо, живот, идеологије, пристојност, скрупуле, убеђења, предрасуде – може спречити да овој баки, коју још увек препознајемо на фотографијама, не постанемо њени теоријски и есејистички љубавници и љубавнице? Па када се превод њене најважније књиге есеја, *О фоџоџрафији*, поново, после дугог низа година, поново појавио у књиџарским изложима, како би требало, ако уопште постоји, ту „љубав“ показати?

7.



8.

Омашке у читању отварају читав један первертирани свет, за који не може да се каже да не би могао да буде и наш сопствени: у приповести каква је *Трајање за ишчезлим временом*, која је највећим својим делом фокусирана на тзв. „инвертиране“, на жене-мушкарце и мушкарце-жене, појављује се једна аветињска бака, Марселова, бака без гроба. И то на зачудним, „погрешним“ местима приповести. А ако је нешто у тој аветињској, неупокојеној баки могуће одредити као поуздано јесте њено константно утварно појављивање. Обављаће она своју улогу спорадичног, али упорног конституента Марселових сећања до краја овог зачудног „животописа“, као када се, рецимо, у истој реминисценцији, и у истој реченици, заједно уз Жилбертино или Албертино име, уз имена љубавница појави, дакле, и њена (не)упокојена сен.

9.

Не догађа се то само једном. У Венецији, рецимо, са слутњом да је управо пристигла „сретна вест преокрета“ од Нестале и Пострадале Албертине, да се мртва вратила међу живе –

...а пристигла је заправо вест о Жилбертиној веридби за Сен-Луа, овим речима: „*Драги пријатељу, ви верујете да сам умрла, али ојросише, ја сам сасвим жива, хте-ла бих да се видим с вама да разговарамо о венчању, када се враћаше? Нежно. Албертина*“...

– Марсел се на обрнут начин сетио своје равнодушности поводом вести о смрти баке.

10.

Попут Марсела и попут Пруста, и свако од нас има неку упокојену баку, петраркистички доживљену. И која се, као једна посве еротична авет, појављује готово увек у слушајевима наших „погрешних читања“. У таквим приликама, често баш њој посвећујемо један утваролошки, свечани есеј.

11.

Можда управо под дејством овдашњег Идеолошког Апарата Државе, који није праштао ни сарајевског Годоа Сонтагове, а ни „њену-нашу“ 1999. годину – годинама се стицао утисак да је Сузан Сонтаг једно митско, недоступно, нестварно академско биће, које по свим, дакле, митским књижевничким законима и механизмима, допада и нетом пролази кроз руке, по правилу у виду одурних фотокопија. „Оригинал“ из 1982. године увек је некако измицао, а док смо се са њим у времену мимоилазили, једном за свагда утврдили смо да је фотокопија званични медиј игнорисаног писца. Данас, излазећи у сусрет разумевању овог утваролошког проблема одсуства и присуства Сонтагове, потребно је поновити питање Анђеле Мекроби, којим је пре готово двадесет година отворила есеј посвећен једној од најважнијих протагонисткиња тео-

рије културе двадесетог века: *ко је, дакле, Сузан Соншај?* Оно, истина, и није толико питање које је свезано са Мекробијевом, колико пре питање саме Сузан Сонтаг, које је ова изговорила, наднета над ликом, односно, прецизније – над фотографијама Валтера Бенјамина. Након чега је и настао есеј *Под знаком Сајурна*, необичан у намери ауторке да, проматрајући фотографије немачког есејисте, допре до његовог меланхоличног „биографског капитала“.

12.

Ко је, дакле, био Валтер Бенјамин? Говорећи и питајући се о њему, Сузан Сонтаг је, међутим, говорила и питала се о себи, али опет тако што је цитирала њега, из оних редова у којима је он једновремено знао да проговори и о себи и о другим стваратељима, са којима је наводно делио исти интелектуални, сатурнски темперамент.

13.

Бенјаминове идеје су вредне помена зато што је он био најоригиналнији и најзначајнији критичар фотографије ... а и зато што Бенјаминов идеални пројект и сам звучи као сублимирана верзија делатности фотографа. Тај пројект је био део књижевне критике која је требало да се састоји искључиво од циља, па би стога била лишена било чега што би могло да ода усећавање. Одрицање од усећавања, презир према пошрању порука, тенденција да се буде невидљив – то су ствари које је подржавала већина професионалних фотографа (Сузан Сонтаг, О фотографији).

14.

Да ли је могуће заволеши једну баку са фотографија? Да ли је икако могуће сећаши је се? И ко је била она? – сва споменута питања пристигла су са погледањем неколико фотографија, и то посебно оних које су „ухваћене“ у знаку „опуштања“ и меланхоличног „излежавања“ необично привлачне есејисткиње: након рада, читања, писања; и већ споменута – након живота.

15.

...Шта она уопште ради на каучу, на том – како каже Делез – *загрљаном малом краљевству психоанализе?* Да ли је слободна од репресије, свег тог *мамице, шашице*, бакице, *Едит*, Електра, *кастрација, репресија?* Да ли – слично Блуму – једном руком пише или чита, а другом мастурбира? Побогу, шта ова жена ради на одру?!

Зар нестаје?

16.



17.

„Обновиши свеи“, йисао је Бенјамин, „шо је најдубља жеља колекционара када насшоји да набави нове комаде.“ Међушим, сшари свеи се не може обновиши – сиурно не йуишем цишаиша; шо је онај шужни, донкихойски вид фойшографској йодухваиша (Сусан Сонтаг, О фойшографији).

18.

Интересантно је да Бенјаминов Сатурн нема никакав приоритет арбитраже у чину посматрања бакиних фотографија. Готови смо да кажемо како је пре бенјаминовске меланхолије, разложене на прстенове, „под а“, „под b“, „под с“, „под d“, итд – нешто друго најпре видљиво и присутно у том вољеном фото-портрету: 1) бакин поглед, који је одлучан, оптимистичан, провокативан и сугестиван, рођен под знаком Јупитера; 2) да је Јупитер та планета која је погледом Сонтагове открила њено церебрално благостање, чак и 3) на оним фотографијама које су до границе „натурализма“ документовале нестајање њене несвакидашње физичке лепоте, када је Сонтагова мутирала у мрачно, гротескно биће, прогутано и од болести и од старости и од епохе коју је живела и теоријски рашчлањивала; 4) топлија и од црнкиња, топлија и од плавуша, топлија од свих живих, младих 5) жена.

19.



20.

Исијаване *Љуиџера*, међутим, само је варљиви утисак посматрача; оно што је Сонтагова у интервјуима и „између редова“ својих есеја говорила о себи и свом темпераменту долазило је, ипак, из супротног смера: тужног, недореченог и недописаног – *саџурнској* смера.

21.

Она је била моја бака, а ја њено унуче. Изрази њеној лица као да су били исцисани на једном језику само мени намењеном; она ми је била све у живоју, остали су постојали само у односу на њу, у вези са судом о њима који ће ми она саопштити; али не, наши односи били су одвише пролазни да не би били само узредни. Она више није за мене, ја је никада више нећу видети. Ми нисмо били створени једно за друго, она ми је сада џуђинка. Посматрао сам фотографију ње џуђинке коју је снимео Сен-Лу (SGI).

22.

Било како било, када се први пут ступи у додир са фотографијама жене у чији сте есејистички рад претходно већ били заљубљени, покушава се са измишљањем оправдања које је учинило да се њена физичка лепота прихвати као легитимни критеријум за улазак у саму суштину њеног писања, из којих је, у једном тренутку, већ био направљен тај први, одлучан корак ка њеној топлој, женској списатељској појавности.

Сваку, пак, заљубљеност и љубопитљивост читалачког субјекта, омаловажава ривалство ВБ-а, тајног имена Детлеф Холц, као и његова пасија да направи текст од самих цитата. Тако, однекуд, из прошлости, до осетљиве аркаде, доспева *његов одлучни ударац левом руком*, доносећи топли нокаут цитата, који је могао да буде и Гетеов: *Извесно је да живој не објашњава дело, али извесно је и да су они у вези. Истина је да је ово дело које треба створити захтевало овај живој*. Ово је написао Морис Мерло-Понти, мислећи на Пола Сезана. Ми те речи данас преписујемо мислећи на Сонтагову, и мада је она, промишљајући Бенјаминов *недоследни* отпор према биографији (отпор који је слабио пред меланхолицима, пред Прустом, Марселом и Кафком), мислила исто то, али на неки свој бенјаминовско-мерлопонтитјевски начин: *Дело се не може џумачити живојом. Међушим, дело нам може помоћи када џумачимо живој*.

23.

Значајан исис је као и значајан говор само послидица живоја; ни књижевник као ни човек од дела не ствара прилике под којима се родио и под којим дела. Гете.

24.

Франсоаза уђе да ми каже да је Албертсина сивиља, ња видећи фотографију рече: „Сирота јосифа, што је сасвим она, чак и онај њен младеж на образу; њој дана, кад ју је маркиз сликао, било јој је као лоше, двајуш јој је њозлило. ‘Само, Франсоаза’, казала ми је, ‘мој унук не сме њо да зна’” (SGI).

25.

Покушајмо још нешто да замислимо: да фотографије наше вољене, нестале баке придружимо њеним есејима о фотографији, који су, као и у било ком другом издању ове књиге, па и овдашњем, необично остављени без илустрација. И у мах, расказује се извесни смисао, који неочекивано отпочиње да читава пуноћу: читамо у првом есеју – *Фотографија је елеична уметносћ, уметносћ сумрака* и видимо бар две од неколико приложених фотографија. Убеђен речима теоретичарке фотографије, затим и егземпларним фотографијама, којима се теоретичарка читаоцу, односно нама, наметнула још и као протагонист тог истог феномена фотографије о коме је теоретисала и есејизирала – парафразирамо, према томе, њене сопствене речи о свету и фотографији, али на тај начин што речи изокрећемо и враћамо вољеној, несталој еротоманки: као да је она, Сузан Сонтаг, знатно више него што је то био ВБ, постојала и писала о фотографској уметности

само зато да би на крају завршила у фотографији.

26.

И – каојод шћо болесник, ако се одавно није њолегдао у олегалу, нејо је сћално сасћављао своје лице, које не види, њо идеалном лику који о себи носи у мислима, усћукне кад у олегалу улегда, њосред ојољеној и ојусћошеној лица, накривљену и ружичасћу узвишицу џиновској носа налик на ејијасћу пирамиду – шћако сам и ја, за која је моја бака била још увек ја сћм, ја који сам је вићао увек само у својој души, увек у једној исћој шћачки прошлосћи, кроз њрозирне, узасћојно наслајане усћомене, одједном, у нашем салону који је сћадао у један нови свећ, у свећ времена, онај у коме живе шћућини, за које кажемо „он збиља сћари“, њрви њућ шћад и само за шћренућ, јер шћаква је ишчезла брзо, улегдао на дивану, њод ламјом, црвену, шћрому и њросћу, болесну, занећу у некакве сања-рије, лућјајући изнад књије њомало сулудим очима, једну ушћучену сћарицу коју нисам њознавао (SGI).

27.

Помишљамо, исто тако, са дистанце живог есејисте, ко је то све могао да буде љубавник овакве несвакидашње појаве, а да одговор не буде нужно Ени Лебовиц, чијој близини можемо да захвалимо што данас гледамо у већину назначених фотографија.

Како изгледа биће којем се страствено и безрезервно, без отпора препуштала, а да то не буде њен бивши супруг, Филип Риф, нити можда Херберт Маркузе, интелектом заробљен у стану споменутих брачних другова, предодређен Еросу и Цивилизацији?

28.

И као што се већ наговестило, једна необудљива, бледа астрологија, као и нешто написа и цитатних перверзија, дали су заједно контуре и наталну карту једног другог њеног могућег љубавника. Астрологија која каже да би тај, „њен“, „онај“, „други“, „трећи“, *морао* да буде потомак Сатурна, „мучитељ и учитељ“, ембрион меланхолије и неостварености: самоубица Валтер Бенјамин, који је са белешкама и цитатима, у приручном пртљагу, једном другом „жалосном игром“ скончао 1940. године на француско-шпанској граници.

29.

Чини се да, док гледамо бакине фотографије, све ово што се мучи и напиње да буде исказано, већ у следећем тренутку мора да се претвори у речи саме Сузан Сонтаг, наднете над фотографијама Валтера Бењамина, поводом којих је закључила сасвим интимно, те отуда и ненадано, да *он је био оно шћо Французи зову „un triste“*: „тужан човек“. Бива ли, исто тако, у једној изнуђеној љубавној драматургији, да је и она сама била „тужна жена“, *une triste*? Да ли се цитатним вртлогом, док из времена без ње и без свести о њој, самотни Бенјамин записује како је на свет *...дошао ѿод знаком Саишурна, звезде чија је револуција најсјорија, ѿланешје заобилазних ѿушева и одујовлачења*, доспева до оне апоријске тачке у којој је *мојуће* прихватити фантастичну претпоставку како Бенјамин, у *једносмерној улици* свог живота, коју је тек у једном наполитанском тренутку назвао и именом литванске уметнице и револуционарке, Асје Лацис, а која је баш ту улицу *инжењерски ѿрокчила* у Бенјамину – да ли је, према томе, могуће да ВБ у том тренутку исписује заправо аутобиографске речи будуће СС, узвраћајући тако унапред на њену будућу, неутажену, тужно једносмерну, есејистичку љубав?

30.

Очекивано изгубљен у литванској престоници, Бенјамин је у част тог лавиринтског и – испоставиће се – петраркистичког искуства поново призвао антитетичко љубавно дејство Асје Лацис, чија се *инжењерија* овог пута, у лавиринту Риге, представила и као потенцијално погубна за њега:

Но, од нас обоје, ја сам морао, по сваку цену, да будем први који ће угледати оног другог. Јер, ако би она на мене положила фитиљ свог погледа, ја бих се морао распрснути попут магацина муниције.

31.

Много година и деценија након Бенјаминовог литванског ћорсокака, и Сонтагова ће – испитујући астролошка својства Сатурна – наслутити смртоносну природу *инженерије* и „крчења“ једносмерног пута *ка* и у вољеном, изгубљеном сатурнском детету:

Како је сатурнски темперамент спор, неодлучан, понекад је потребно крчити пут ножем. Понекад човек окреће тај нож против себе.

32.

Као неко ко је припадао новој генерацији теоретичара и филозофа у САД након Другог светског рата, Сузан Сонтаг је међу првима препознала Бенјамина као свог органског претходника. Не само по томе што је и у интервјуима наглашавала своје робовање Сатурну, већ и што јој је тим важним есејем, *Под знаком Саџурна*, пошло за руком да примакне Бенјамина себи и свом времену, као и што је њена књига есеја *О фоџографији* сасвим „у знаку“ ВБ-а: од последњег, седмог одељка, који се редовно прескаче у представљањима и рецензијама ове књиге, а који је насловљен као *Крајка анџолоија циџаџа (у џочасџ В. Б.)*, све до говора о фотографији, који – као што је то случај и у Бенјаминовим написима о фотографији и париским аркадама – прераста у говор о епохи. Ту би управо требало потражити разлог зашто есеји Сонтагове, и после четрдесет година од првих објављивања, још увек имају важно место, не толико можда у савременој теорији фотографије, колико пре у савременим теоријама културе. И коначно, донкихотски утицај ВБ-а остварио се и у лапидарној синтакси Сонтагове, као и у организацији самих есеја, који можда и имају свој почетак, средину и крај, али – како је Годар на свом примеру то својевремено објаснио – *не нужно џим редом*: и Бенјамину и Сонтаговој била је блиска „монтажа“ есеја.

Приметимо још то да се завршно, мелодрамско сједињење ово двоје протагониста и пионира савремене теорије културе догодило у Београду, унутар едиције *Фоџо Арџијеџ Теорија* Културног центра Београда, а ево и на који начин: збирка есеја Валтера Бењамина, под називом *О фоџографији и умеџносџи*

џревео и џриреџио Јовица Ађин, чији други син носи, сасвим случајно, име Бењаминовог сина – Стефан, као што се и његов отац, Емил, звао исто као и Бењаминов,

објављена је 2007, а крајем 2009. године појавила се и споменута књига Сузан Сонтаг, *О фоџографији*. Двоје есејистичких љубавника благо је, 2008. године, раздвојила исцрпна књига Франсоа Сулажа, *Есџеџика фоџографије*.

33.

А ево и екфразе спорне бакине фотографије, коју је снимии Сен-Лу: *...бака је изџеледала некако као осуђеник на смрџи, некако и нехоџиџе џмурно, несвесно џраџично, шџо*

ја нисам могао да схваћим, али због чега мама никада није могла да гледа ту слику, која јој се све мање чинила фотографијом њене мајке, а више фотографијом њене болести, насиља које је та болест вршила над јрубо ошамареним бакиним лицем (SGII).

34.

Још једна велика Бенјаминова љубав била је и колекционарство (анаграма, рукописа, минијатура, фотографија, цитата), а та страст одговарала је његовом луталачком темпераменту који му је, куд год да је полазио, налагао да све своје са собом понесе. Умањивање као принцип и као форма идеално се уклапало са Бенјаминовим избеглиштвом. Јер *умањити, иакође, значи прикришити*. Као што и *умањити значи учинити нешто неупољребљивим, односно ослободити га од значења* и претпоставити га себи као *целину и форму*. Тако је о том бенјаминском идеалу мислила Сузан Сонтаг, без Бенјамина. Немогуће је, међутим, бити данас сигуран у то да би исто тако мислио и Бенјамин, да је икако могао да види, и као Ени Лебовиц, и као ми, данас, њену од болести и година – и ништа мање фотографијом – *умањену, есенцијализовану целину и форму на одру*.²

У тренутку када се све теже разазнаје *ко је шта о коме и када рекао*, питамо се да ли је старачка есенција згасле списатељице, учинком фотографије и смрти, тих *елеичних уметности* – на концу заиста остала неупотребљива и без значења, не дајући повода да у једном другом, будућем интелектуалном избеглиштву, *умањена*, буде понета, пренета, прокријумчарена преко границе овог опаког, претворног времена. Баш супротно томе, у колажном преламању цитата и фотографија, у чему би требало препознати *снају историјској аргумента*, морало би да се види колико-толико јасно да на последњој својој фотографији, која управо и јесте колаж, ова есејисткиња и теоретичарка *ијак лежи као упољребљиво значење*, које без муке стаје у (пртљажни) ковчег (вечно лутајућег); лежи и као јунакиња уметности коју је теоријски уоквирила, али и као упокојени примерак одумируће врсте: као слободна интелектуалка, изможде-на великим и радикалним историјским превирањима на размеђи два миленијума; у парафрази Гетеових речи – као геније који је патио од свог века.

35.

Ово уверење неко би могао назвати и *веровањем*, јер би само „вернику“ било својствено да у име „доказа“, усред какве расправе са књижевницима, призове *Бенјамину параболу о умањењу*, као што је и овде то намера. У њој, дакле, стоји да је једног четвртог фебруара, с почетка двадесетог века, у знаменитој париској књижари, *La Maison des Amis des Livres*, филозоф са занимањем слушао пуначку, плавокоосу власницу,

² Одлучили смо се за још једно умањење последње фотографије Сузан Сонтаг, стављајући је у ову фусно-ту, једину, која само у том умањењу и изналази своје оправдање.



Адријану Моније, и мада монашки обучену, по угледу на *les vierges sages*, камене девице из Стразбура, и са *Notre Dame de Paris*, о којима је сама писала у једном чланку. И слушајући је, Бенјамин је – бар судећи по његовим речима – „успешно“ трампио једну фотографију *vierge sage* за једну теорију фотографије: *На велика се остварења, рекла му је камено мудра Адријана Моније, обучена као девица, али зато топлија од било које црнке или статуете, не може иледаћи као на дела јојединаца. То су колективне творевине, иако моћне да се у њима може уживаћи једино под условом да их умањимо. У основи су методје механичкој рејродуковања техника умањења. Оне људима помажу да овладају делима до створена без којег не постижу задовољство.*

Крај параболе, и крај дидаскалије за једну снажну теорију будућег, нашег времена. И управо у њој, у тој важној параболу, изналазе се разлози да данас, преобраћени, помишљамо како је Сузан Сонтаг, мислећи на ВБ-а, негде ипак застранила и промашила у својој интерпретацији Адријанине теорије умањења, коју је, пуким случајем, Валтер Бенјамин посвојио почетком прошлога века, у поменутој париској књижари.

36.

И ако ни нама самима нису познати свесни разлози због којих смо претопили камене девице са Адријаном Моније, очито је пак да би они могли да се растумаче као несвесни диктат онога што се овде записује, то јест да су разлози претапања потакнути кентаурском, односно гоморском природом овог свечаног текста.

Супротно описаном претапању са скулптурама, о којима је писала – баш као што се и Бенјамин, Адријанин саговорник, претопио са Кафком, на једној од фотографија из детињства, оној на којој будући писац *Преображаја* држи сомбреро – и мада заљубљена у многе друге, Адријана Моније је своју најзначајнију љубавну везу остварила са Американком Силвијом Бич, која је у Париз дошла из Београда, 1917. године. Заједно ће отворити једну другу књижару, *Shakespeare & Co.*, која је имала храбрости да те, 1919. године једина објави Џојсов Уликс.

37.

Ако се Бењамин стопио са Кафком, који ће се, потом, у једном будућем дану, неочекивано трансформисати у бубу, отворила се и та реинкарнацијска могућност да Адријана и Силвија буду претопљене у Сузан Сонтаг и Ени Лебовиц, али то само из неоромантичарских побуда – којима је једино стало до дијалога временом раздвојених љубавника. Ипак, услед помањкања воље да пред последњом фотографијом СС буде плаћена било каква цена због којекаких „речи на води“, реинкарнацијска димензија значења једног дијалога биће остављена само као могућа.

38.

Без обзира на назначени раскорак СС у односу на Бенјамина стечена уверења о умањењу, не чини ли се, на крају, да је још увек *моуће* сопственим речима Сузан Сонтаг, које је адресирала на неко од тајних имена свог есејистичког љубавника, Валтера Бенјамина, проговорити о њој самој?

И док одговарамо на ко-зна-чије питање *ко је Сузан Сонџа?*, и уз све то још и проматрајући фотографију њеног изложеног трупла без органа, у самртништву топлијег од било чега живог, није ли превише екстравагантно ако се закунемо у истинитост исказа да је Сузан Сонтаг осећала, ништа мање него њен вољени, мислећи самоубица, како живи време *у којем се све шџо је вредно ђојављује ђоследњи ђуш*? И да ли, у том случају, Сузан Сонтаг, која је проникнула у закључак Валтера Бенјамина поводом Карла Крауса, изокрећући тај закључак према самом детету Сатурна, Валтеру Бенјамину, да ли је према томе, она – а не њен меланхолични теоријски љубавник – та која лежи на том одру, као *на ђраници новој гоба*?

Бенјаминовим речима, даље, спокојна опруженост Сонтагове на одру изгледа као лежање *на ђрају Сџрашној суда*. Сонтагова, схватајући да је Бенјамин, говорећи нешто слично о Краусу, мислио заправо на себе, баш тада, временским пасажом ускраћена за саучешће, утеху и разумевање далеког љубавника, проговорила је и сама о сопственој судбини; да је, колико год могле да буду неприхватљиве и сумњиве Бенјаминове мистичне и теолошке слике, и тог *ђоследњеј дана*, она сâма била Последња Интелектуалка, *une triste, саџурнски јунак савремене кулџуре, са својим рушевинама, ђркосним визијама, сањаријама, неизлечивом ђуробношћу, ђојледом уђрџим наголе*; слободна интелектуалка која је, попут Бенјамина, *заузела мнојо сџавова и до краја бранила жи-воџ духа, на најђравичнији и најбездушнији моућ начин*.

39.

Како ће само, на крају ове свечане егзегезе, бити прикладан овај *appendix* о пушењу и астми!

У Марселовом и Прустовом делу, у само неколико писаних, али упечатљивих редова, проминула је и једна девојка, *ђуџи као у мајнолије*, висока и црних очију. Ушла је у воз на станици у Сен-Пјер-деи-Ифу, магновена, као Марселов еротски усуд; и тек што се читалачка пажња усредреди на ову даму, већ ће она нестати из нашег погрешног читања. Од свих њених могућих реченица бивају само ове две, које је исто тако и Сузан Сонтаг, наша петраркистичка бака, и наш еротски усуд, могла да упути нама, својој антитетичкој унучади, својим *ефебима*: *Неће вам биџи неђријажџо мало ваздуха, ђосђодине?* Тим љубазним речима обратила се ова пролазна, вилинска црнка забезекнутом астматичару. И очекивано – без ичијег отпора, отвориће прозор купеа. Али оно што је неочекивано у овој сасвим обичној ситуацији манипулисања завођењем јесте

то да се прозор не отвара зарад ваздуха, већ зарад нечег што њен астматични сапутник, разоружан њеном лепотом, не може ни да сања, што га – штавише – затиче у њему непознатој способности да бар једном ућути или да бар једном не буде *хистерични ласкавац*, како ће га у једној будућој прилици описати гоподин Норпоа.

Другим речима: прозор се отвара изричито због преке дамске потребе да цигарета буде запаљена. И као што је већ речено, све су то били тренуци, кратки и пребрзи, те умутављени париски астматичар засигурно и није могао да буде сигуран у то одакле је тачно до њега доспело још и ово реторско питање: „*Дим неће смејати вашим пријатељима?*“, рече, дакле, дама *и зајали цијарејш*. Тренутак, толико кратак и толико упечатљив, попут љубичасто-мастиљавих катлеја, да у осетљивом читаоцу оставља „утисак“, баш као што се оставља и „отисак“ светлости на фото-осетљивој плочи. И након што је ово, судбином поклоњено време експозиције истекло, астматичном фотографију остало је још само да се препусти питању:

Заиста, где је нестала ова никотинска лепотица?

40.

