

Ален Бешић

ИЗОКРЕНУТА ЈЕЛКА

(једно читање Алманаха пешчаних дина)

Књига књиго ошвара.

Д. Ј. Данилов

Ако се прихвати бартовска конструкција да је текст, у ствари, тијело (лат. *corpus*), и да нуди специфичне облике задовољства (па и насладе), лако ће се доћи до појма *ерожене зоне*. То би биле тачке у којима је згушњавање еротске енергије много јаче него другдје на тијелу, то су мјеста исјавања концентрисаног Ероса, средишта "чулне разлике"¹. Намјерно користим плурал, јер не постоји само једна ерогена зона, неки апсолутно привилеговани центар који би неопозиво гарантовао задовољство; чар је у случајности, у нехотичном комбиновању многоструких надражаја. Примјени ли се овај појам на простор текста, долази до једног примамаљивог читалачког трагања (али и излагања) за "зевовима, зјаповима (као што су на телу: усне, капци, усмине, кожа која светлуца између два руба одеће), дакле безданим пукотинама које изазивају да се урони у њих, вртоглаво и неповратно"². Иако нема апсолутно привилегованог, постоје ипак *привилегованији* отвори, који прије одабирају нас него ми њих, или се барем подједнако желимо. У Даниловљевој трилогији *Кућа Бахове музике*, један од таквих *hiatusa* била је за мене пјесма *Живети у малим градовима* (њене двије "варијанте"), преко које, или тачније кроз коју сам успио схватити неке битне поетичке одлике овог пјесника.

Размишљајући, с друге стране, о природи фотографије, Ролан Барт уочава двије "теме" које су на њој присутне. Једна се увијек налази ту, док друга није тако обавезна (али је управо због своје случајности важнија). Прву назива *studium* и она представља одређено поље знања и културе којим посматрач (*Spectator*) прима и промишља информацију с неке фотографије, доживљавајући је као документ, историјску слику или политичко свједочанство. То је врста "дресуре" гдје *Spectator*, улажући свој *studium*, препознаје функцију дате фотографије као информацију, представу, изненађење³. Дакле, у питању је првенствено активност самог посматрача.

Она друга (случајна) тема јесте *punctum*. Барт каже да је његова функција да поништи (или истакне) *studium*, то је и: "убод, мала рупа, мала мрља, мали рез - а и бацање коцке. *Punctum* једне фотографије је онај случај који ме, у њој, *боцне* (али ме и рањава, боде)"⁴. Могуће га је и одредити и као специфични детаљ који ми додајемо фотографији, иако се он, физички, већ налази у њој. Може се уочити да је донекле сличан појму *ерожене зоне*. Оба су нехотична, не тражимо ми

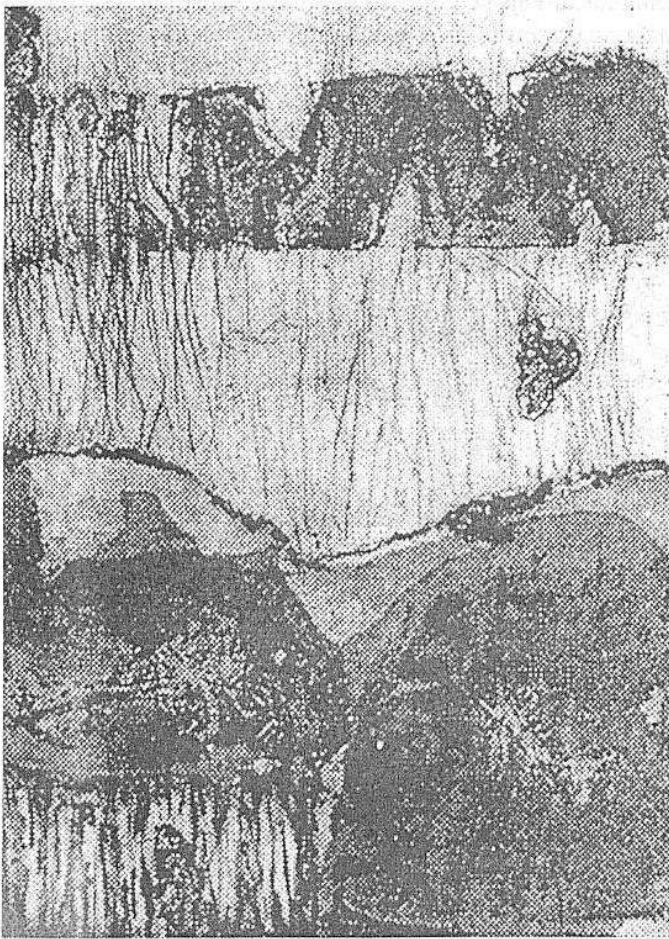
њих него они нас (читаоца/*Spectator*). Као и код *erogene zone*, тако и код *punctum*, примјећује се намјерно колебање у термилошкоком значењу: могу бити истовремено и отвор и шиљак, носе у себи ону карактеристично бартовску двосмисленост, хомологни су, или прецизније речено - *уклољиви*. Као да се унутар саме ријечи одвија један симболични *кошћус* или је у питању њена хермафродитска природа. У сваком случају, нису ограничени, већ (значајски) изворно плурални и пулсирајући појмови.

ТАЧКА ПРЕЛОМА

У првом роману Драгана Јовановића Данилова, *Алманах пешчаних дина* (Просвета, Београд, 1996.), налази се једна глава која у потпуности задовољава квалитет *ерожене зоне* и *punctum*. Ријеч је о *Албуму са фојтографијама*, гдје писац усред текста романа убације 14 црно-бијелих фотографија с предговором и коментарима⁵. Такво постмодернистичко поигравање са жанром примјењиво је Данилов и у својој поезији, али комбинујући одређене књижевне, традиционалне жанрове, из чијег мијешања би добијао интересантна и функционална хибридна рјешења ("сонети-псалми", "бисерна јеванђеља" итд.). Међутим, овдје се ради о потпуно другачијем уједињењу, синтетишу се два разnorodна дискурса и то се одмах осјети, зато су фотографије у ткиву текста *punctum*, боду очи, сметају, намећу се својом различитошћу од вербалног садржаја. С друге стране, сматрам да су оне кључно мјесто за разумијевање овог романа, отвор кроз који се улази у његов смисао, и утолико су *ерожене зоне*. Одједном је фотографски албум (каталог) подигнут на ниво аутономног поцанра - *punctum*, али је и интегрални дио текста романа - *ерожена зона*. Дакле, њихов статус је двосмислен, односно вишесмислен.

Зашто оволико помињање Ролана Барта, инсистирање на његовој терминологији? Из разлога што је он послужио Данилову као "моћна алузија"⁶, примарна референца приликом конструисања ове главе. И то не цјелокупно његово дјело, већ "позни" Барт, повратник из Јапана, мислилац имагинарног, чија је "лабудова пјесма" - књига *Свејла комора* - такорећи згуснута у Даниловљевом *Албуму с фојтографијама*. Али процес згушњавања је истовремено и процес прераде и то кроз *cameru lucidu*, "справу, претходницу Фотографије, која

је омогућавала да се посредством призме, једним оком на моделу, другим на папиру, нацрта неки предмет⁷⁷. Наравно да цртање и фотографисање нису исто, јер је у првом случају укљученији моменат *Operatora* (онога који "фотографише"), који је и сам својеврсна призма, нека врста филтера што прелама и мијења квалитет виђеног, док је у фотографисању примарнији механички момент. Примјењено на текст, могло би се рећи да није ријеч о преписивању, већ о ревалоризацији и специфичном виђењу "предмета" (Бартове књиге), који је и сам по себи изузетно противрјечан и заводљив. У ствари, Светла комора је жанровски амалгам гдје втеоријски дискурс удружује снаге са аутобиографским мемоарима и прустовским реминисценцијама у којој теорија фотографије израста из личне емоције без претензија на објективност, коначност, ауторитет⁷⁸. Једноставније речено - постаје фикција, једна тиха, исцјављујућа медитација. Жан-Мишел Рабате ово дјело назива "породичним романом"⁷⁹, а и Даниловљев "Билдунгсроман" представља фикцију која "сличи" аутобиографији. Барт је његов "избор по сродности", како би рекао Киш, један од "лутајућих пламенова". За Данилова је *Светла комора*, дакле, у неком ширем контексту лектуре, такође *punctum* и отвор који га је привукао (видјећемо касније зашто) и ми као да стално присуствујемо умањивању, *сабијању*: од књижевности, преко једног аутора, једне књиге, до једне главе, једне фотографије, да би након читања, остао тек мали рез, убод - *punctum*.



Марија Немет

Будући да писац "фотографише" кроз призму, а не фотографски апарат, јасно је да Данилов спроводи отклон у односу на Барта, али истовремено поставља одређене путоказе, *знакове* који ће читаоцу омогућити да "препозна" предложак, као и да уочи вриједност и функционалност отклона. У основи тог поступка је анаморфоза, трансформација једног облика у други који је препознатљив само кад се посматра из одређеног угла, јер је искривљен у односу на "оригинал". Ту се улаже читалачки *studium*, док у вриједностању пресудну улогу игра *punctum*.

Потребно је имати криптоаналитичку *сипраси* да би се дошло до одгонетке, а тиме и до "задовољства у тексту". Најтранспарентнији путоказу налази се у текстуалном дијелу (назвао бих га Предговором албума) ове главе. Данилов уплиће латински превод наслова Бартове књиге у Предговор албума, гдје говори да је те фотографије "начинио чувени фотограф Љубивоје Крстонић из Пожеге (...) својом болном *camerom lucidom*"⁸⁰ (истакао А.Б.). Наравно, изнијансираност и хијерархизација важности појединих трагова зависи од развијености читалачког *studiuma*. Међу фотографијама се налази и она на којој је (судећи по коментару наратора) приказан "дечак с којим сам се играо и пас из улице. После толико година где сад живи ово дете? Ко сад воли душу овог малог анимулуса?"⁸¹ Барт, такође, доноси фотографију једног малишана који држи псића у готово идентичној пози⁸², али коментар сличан Даниловљевом стоји уз фотографију малог Ернеста (од истог *Operatora*: А.Кertes) и он гласи: "Могуће је да Ернест и данас живи: али где? - Какав роман!"⁸³. *No comment*.

Барт, у *Светлој комори*, излаже прегршт фотографија које су га нечим уболе, које посједују магични *punctum*, али нити једну на којој би био лично овјековјечен или бар неко од његове ближе породице (додуше, такве ставља у ранију књигу *Ролан Барти по Ролану Бартију*, Светови - Нови Сад, Октоих - Подгорица, 1992.) - њих само описује, о њима само прича, јер оне за неког другог посматрача немају оно бремене субјективног какво имају за наратора *Светле коморе*. Спомине фамозну фотографију своје мајке као дјевојчице у Зимској башти (стр.64), показујући невјероватну заинтересованост за историјско вријеме *ирије њега*, цијелу приповијест заснива на тој невидљивој (за читаоца) слици; или, пак, говори о јединој фотографији на којој види оца и мајку заједно ("њих, за које знам да су се волели, мислим: то је љубав као благо које ће ишчезнути заувек, јер кад мене не буде више овде, нико о њој неће моћи сведочити: остаће само равнодушна Природа")⁸⁴. За разлику од њега, Данилов има другачију интенцију: наратор из *Алманаха њешиханих дина*, који се у доброј мјери преклапа са "узорним аутором"⁸⁵, показује, или тачније, *проглашава* једну фотографију из *Албума* (бр.3), за фотографију својих "младих родитеља, пре рођења њихове деце, лепих и заљубљених"⁸⁶. У Предговору, у складу са Бартом, каже: "Једини сведочим о њој, да се не распадне у прах, кад одем Богу на истину", али зато упућује позив још једном свједоку, "узорном читаоцу" - "Оно што очекујем од тебе, читаоче осетљивог

духовног састава, јесте будност, обузетост и слутња. Зато дигни главу и затвори очи над овим тихим фотографијама помешаних душа и тела. Када их поново отвориш, сигуран сам више нећеш видети исто¹⁷. Присуствујемо, односно учествујемо у метаморфози читаоца из нижег у један виши ниво (који садржи и претходну фазу) - у *Spectatora*, посматрача и тумача *Албума*. Дешава се иницијација читаоца/*Spectatora* у Текст, зазван је за свјedoка, настављача саге. Оно што је за "узорног аутора" *punctum* на фотографији, треба да буде и за *Spectatora*, а у томе је Данилов иронизирао Барта (додуше, Барт као да је само то и прижељкивао пишући фикционализовану теорију фотографије), он сугерира *punctum*, дјелимично га објективизирајући.

Најпровокативнија и најузбудљивија фотографија (да ли да кажем *мој punctum*?) у *Албуму* јесте она са коментаром: "Овај, словенски дечак, то нисам ја. То си ти који ово посматраш"¹⁸. Међутим, сва снага "убода" посљедица је пропатног коментара, једноставне реченице којом се узорни аутор обраћа нама, узорним читаоцима, и позива нас да учествујемо, програшавајући нас актерима фиктивног свијета романа. Запитајмо се гдје се *сiвварно* налазимо док посматрамо ту фотографију и читамо њену графичку. Да ли смо, можда, заиста одраз из неке нестварне димензије, паралелног свијета, пука фатаморгана? Иницијацијом у тијело Текста поништене су све опозиције: некад/сад, Ја/други, мушко/женско (дијете је безвремено и бесполно). "Узорни читалац" на фотографији постаје трансцендентални двојник "узорног аутора", или је у питању обрнут процес? Расцјеп субјекта је толико наглашен да просто раздире, а с друге стране, читалац, чији је идентитет иронијски оспорен, бива *усисан* у Текст и тек тад почиње авантура.

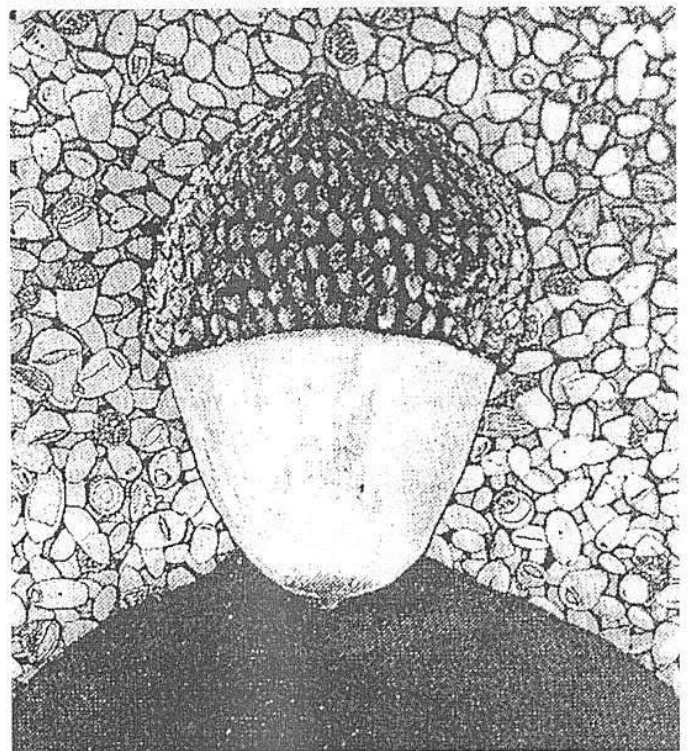
Оно што нам говори тај "стадијум огледала"¹⁹ јесте да смо сви жртве једног *punctuma* вишег, тоталнијег реда. "Тај нови *punctum* који се више не тиче форме него интензитета, јесте Време, болни занос *поета* ("то је-било"), његова чиста представа. (...) У исто време читам: то ће бити и то је било: са ужасом посматрам прошли футур чији је залог смрт. Дајући ми потпуну прошлост позе (аорист), фотографија ми казује смрт у футуру. (...) Било је да је субјекат на њој већ мртав или не, свака фотографија је та несрећа"²⁰, истиче Барт. Из овога произилази сва меланхолија фотографије.

АЛБУМ КАО ЛАВИРИНТ

Да би се схватила функција *Албума* у *Алманаху њешчаних дина*, неопходно је одгонетнути још једну латинску синтагму уписану у Предговору - "*transiit clasificando*". У ствари, њу сам Данилов преводи и поближе одређује у глави *Philobiblon*, *Ода антикварницама* као "ону Шејкину девизу (пролазим класификујући)"²¹. Зазивањем имена овог трагаоца аутоматски се асоцира на његову специфичну визију *Axis mundi*, Свјетског стуба који представља вертикалну везу три космичка царства: небеског, земаљског и подземног, као и симболичне супституте тих нивоа у Шејкиној интер-

претацији: Град, Ђубриште и Замак. Данилов у збирци *Живи њерџаменџи* (текст *Самарија, сiирала*) каже да "онај који у крепости и блаженству отвори Књигу може да гледа у три света"²². Дакле, "узорни читалац" може добити моћ видовитог *Spectatora*, јер самим чином читања он изграђује Свјетски стуб, чије се *ошјелoшворење* пројектује књигом, из књиге, у књизи. Пјесник вјерује да се макрокосмос, Свијет, може симболично пренијети у микрокосам текста, и да је читалац у стању да спозна ту транслацију, штавише, и да је допуни. Ако се пажљивије размотри композиција романа *Алманах њешчаних дина*, види се да његова тродјелна структура - *Ошис свеiша, Скаске о Гралу* и *Друџа времена* - кореспондира са Шејкином Вертикалом. Међутим, и у овом случају Данилов спроводи онеобичавање. У тренутку демијуршке креативности, у центру села, нараторев "маестрални отац" успоставио је инверзну, симболичку представу *Axis mundi*, вјешајући окићену новогодишњу јелку наопако ("Дрво Живота коме је корење горе, у Небу, а круна овде, на Земљи. будући да своју духовну енергију црпе из Бога, из човекове круне зраче Љубав и Истина")²³. Исписујући свој Пут по Свјетском стубу, Данилов понавља архетипски поступак нараторовог оца: изокреће јелку!

Но, пут наратора и пут читаоца не поклапају се у потпуности. Прва глава романа носи наслов *Тераса блаiих весiи*, како гласи и наслов једне Шејкине слике из 1967. године. Знамо да је Тераса мјесто у Замку (аналоган Рају) с којег се може сагледати пређени пут, највиша платформа епифанијског уздицања у Духу. Преднатално искуство субјекта из прве главе равно је апсолутној космичкој хармонији, он *зна све*, стјецистиште је Медиале. Након физичког рођења започиње силазак. Дјетињство је тек играње по Зиду, период



Драган Јајић

"ведрог незнања" у којем како субјект урања у матицу времена, кохезивне силе Медиале лагано попуштају. Нараторов живот на селу ("чистој земљи") представља доба аркадијског, неусиљеног *уписивања* у Свијет, све је Цјелина и склад, утисци се примају у потпуном колору. А онда нагло затамњење: прелазак у Град. Рез. како Данилов каже: "Друга времена". Међутим, да би се ушло у преклопљени простор Ђубришта и Града, неопходно је претходно проћи кроз Чистилиште, Лавиринт. Символичка улога Лавиринта је иницијацијска, кроз тај свети процјеп обредно се улази у другачије свјетове, нова стања искушеника. Основна промјена је дисперзија субјекта, чији је доживљај Града-Ђубришта фрагментаран. Отуда срећемо Данилова књигољупца, фанатика цеза и блуза, поклоника Шуберта и Баха, Данилова сина и Данилова пјесника. Попут Шејке Класификатора, Рег Талбота, Леона Леша и Леона ван Киса.

Албум је конструисан по прецизним структуралним законима, као и сваки лавиринт: све фотографије приказују "предисторију тела", како истиче Барт, "оног тела које је на путу ка раду и радости писања (...) јер нема друге биографије осим о непродуктивном живот. Чим производим, чим пишем, сам Текст је тај који ме разбаштињује (на срећу) од мог наративног трајања"²⁴. Међутим, у другом дијелу фотографског каталога, између очевих и нараторових "љубимица", штрче двије фотографије из Града, из историје тијела: Кристина Голд, њена је "црна, ахасверска душа" чудесном метем-психозом пресељена из Хаоса, из недочитаног текста, у област бартовског Милосрђа, гдје се *Spectator* заљубљује у поједине фотографије. Она је посједовала неки *punctum* који јој је омогућио да се настани у Галерији Чистилишта, извјесну спонтаност Замка. Наратор касније каже: "Ја сам у њој препознавао наставак срећног времена мог детињства"²⁵.

Читалац се, пак, до *Албума* креће узлазном путањом и постепено спознавајући тијело текста, иде ка Замку. Но, суочивши се са фотографским каталогом, који нарушава континуитет нарације, мора да успори, застане и посматра тај лажни паратекст, лажни документ. Ликови на фотографијама су, за њега, крајњи продукт једне хипотипозе која претходи, али и слиједи (примјер Кристине Голд) вербалним текстом. Оне као да попуњавају празнину између прошлости и будућности читалачког чина, изграђујући простор могућности: Лавиринт.

Наговијестио сам да се улази кроз фотографију бр.2, њоме је читалац увучен у Текст. Битна одлика Лавиринта је да допушта двије могућности: "Пут спирале" - продуктивни пут који омогућава излазак и успостављање Поретка из првобитног Хаоса, или "Пут плетенице" - вјечито кружење, сударање са слијепим зидовима, повратак у Хаос. Дакле, ако читалац правилно разумије *Албум*, ријеша његову загонетку, он може наставити даље. Фрагментарност трећег дијела романа крхотине су разореног Лавиринта, али за "узорног читаоца", Изабраног, *сиралног* *пунџика*, тај неред је, у ствари, потврда пobjеде и апсолутни Космос.

Насупрот њему, читалац који се запетља у Путу плетенице, бива растргнут од Минотаура - "узорног аутора", не доживјевши излазак као духовно успење, нити унутрашње очишћење. За разлику од "узорног читаоца", којем се *punctum* еротски отвара и пропушта га, овакав читалац гине од *шљаише* природе овог двогубог појма.

А Данилову преостаје да затвори круг (или спиралу). Једини начин да се спаси је да препозна ехо који допире из безвременог дјетињег свијета, јер, како истиче Крлежа: "Ми хоћемо да се ослободимо тога хаоса, да се уздигнемо над ту збрку, да изразимо бујицу слика што кроз нас теку, да бисмо тако могли да одразимо у нашој властитој глави и да изразимо нашим властитим људским дјелом све оно, што живи у нама и кроз нас. А то што смо видјели гледајући још на почетку нашим властитим дјечијим погледом, то је све! Више, ту, у овој тзв. уметничкој панорами, нема да се види!"²⁶. Дакле, могуће је достићи Замак, "катедралу целовитости душе", али сада једино писањем, бартовским ткањем заслужити и сачувати изнова пронађени Рај. Треба *исписати*, *изписати* субјекта из дјетињства и тако достићи *Punctum divinitus ortum* - тачку која потиче од Бога, довршити путовање по Свјетском стубу и срести се са својим двојником: "узорним читаоцем".

НАПОМЕНЕ:

1. Јовица Аћин: предговор за књигу *Задовољство у шекспир* Ролана Барта, Градина, Ниш, 1975, стр.16
2. *Ибид*, стр.16
3. Ролан Барт: *Светла комора, (Ноћа о фотографији)*, Рад, Београд, 1993, стр.27-31.
4. *Ибид*, стр.29.
5. Драган Јовановић Данилов: *Алманах печаних дина (Bildungsroman)*, Просвета, Београд, 1996, стр.248-254.
6. Линда Хачион: *Поетика постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1996, стр.200.
7. *Светла комора*, стр.94.
8. *Поетика постмодернизма*, стр.110-111.
9. *Светла комора*, стр.132. (поговор Жан-Мишел Рабате-а Шилзи дана)
10. *Алманах печаних дина*, стр.249.
11. *Ибид*, стр.252.
12. *Светла комора*, стр.100.
13. *Ибид*, стр.76.
14. *Ибид*, стр.84-85.
15. Ове термине узимам у смислу у којем их дефинише и употребљава Умберт Еко (*Шетње кроз фиктивне шуме*, Мостови, Београд, 1996, бр.105-106, стр.651-686), гдје узорни аутор представља *приповједачку сираније*, низ упутстава која нам се дају када одлучимо да се понашамо као "узорни читалац" (стр.661), односно као "идеални тип читаоца кога текст не само да предвиђа већ и покушава да створи" (стр.656).
16. *Алманах печаних дина*, стр.250.
17. *Ибид*, стр.248-250.
18. *Ибид*, стр.250.
19. Ролан Барт: *Ролан Барти по Ролану Бартију*, Светови-Нови Сад, Октоих-Подгорица, 1992, стр.27
20. *Светла комора*, стр.85.
21. *Алманах печаних дина*, стр.319-320.
22. Драган Јовановић Данилов: *Живи пергамент*, Просвета, Београд, 1994, стр.53.
23. Бранко Кукић: *Пут у Замак (Есеји о Леониду Шејки)*, Рад, Београд, 1994, стр.7.
24. *Ролан Барти по Ролану Бартију*, стр.8.
25. *Алманах печаних дина*, стр.273.
26. Мирослав Крлежа: *Дјетињство у Азраму 1902-03.*, Зора, Загреб, 1952, стр.5.