

Glas majčine tajne - tajna majčinog glasa: Akustika sjećanja u romanu Mamac Davida Albaharija

Mijatović, Aleksandar; Durić, Dejan

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2018, 50, 85 - 96**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:351394>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-03-25**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



Glas majčine tajne – tajna majčinog glasa: Akustika sjećanja u romanu *Mamac* Davida Albaharija*

1. PAMĆENJE KAO KOMUNICIRANJE

Roman *Mamac* Davida Albaharija kratko je, ali složeno i intrigantno djelo objavljeno 1994. godine na srpskome jeziku, a potom i 2001. godine u engleskome prijevodu Petera Agnonena. Već po objavljivanju roman je postigao iznimnu kritičarsku i čitateljsku recepciju,¹ o čemu do danas svjedoče nizovi objavljenih studija, kao i nagrade koje je osvojio, poput NIN-ove nagrade za roman godine, nagrade Narodne biblioteke Srbije za najčitaniju knjigu godine te nagrade *Balkanika*.

Vremenski kontekst objavljivanja romana vrlo je znakovit: posrijedi je razdoblje neposredno nakon raspada Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije te nastanka mononacionalnih država na njezinom prostoru, doba rata u Hrvatskoj te Bosni i Hercegovini, kao i period društvene, političke i ekonomske tranzicije. Ratni sukobi na području bivše Jugoslavije ujedno su i poticaj temeljnom pripovjedaču da odseli u Kanadu, no to čini tek nakon što mu je majka preminula. Time tekst dolazi u okrilje problematike dobrovoljnoga egzila, no činjenica da do njega dolazi nakon majčine smrti višestruko je značajna.

Naime, priča je strukturirana oko dviju temporalnih razina: narativne sadašnjosti i narativne prošlosti. U prvoj se pripovjedač nalazi u Kanadi te se iznose njegova egzilantska iskustva. Pritom je kontekst pisanja bitan, zato što spominje da je u prijašnjoj domovini bio pjesnik, a sada neprestano ističe sintagmu “da sam pisac” ili “kada bih znao pisati”, koja upućuje na nemogućnost narativiziranja vlastite priče jer za to

nema adekvatnoga jezičnoga instrumentarija. Egzilant je primoran izraziti svoje iskustvo na jeziku drugoga, ostajući negdje u procjepu između svoga jezika koji više ne koristi i jezika nove sredine, koji mu ne nudi jezični instrumentarij u kojem bi se osjećao sigurno. Problematika glasa i iskazivanja sebe prožeta je razgovorima s Donaldom – kanadskim prijateljem pripovjedača, s kojim se često sastaje na otoku u Vancouveru te promišlja o području koje je napustio i uobličavanju priče, prilikom čega se pripovjedna situacija katkada prepušta i samome Donaldu, iako je potonji uvijek posredovan glasom temeljnoga pripovjedača. Segment narativne prošlosti nešto je složeniji. Pripovjedač sa sobom u Kanadu donosi kasete s audiosnimkama majke te ih nastoji preslušati. Nakon očeve smrti pokušao ju je namamiti da mu ispriča životnu priču. Stoga pratimo dvije vrste pripovijedanja: pripovjedač govori o majci i vlastitoj prošlosti, no ujedno i majka pripovijeda o sebi i svom životu, ali pripovjedač niti svoju niti njezinu priču ne uspijeva uobličiti u konciznu cjelinu.

Mamac iz naslova upućuje na činjenicu da pripovjedač *baca mamac* majci da je *navuče* da mu ispriča svoju priču, no u konačnici se sam za njega hvata te se ne uspijeva izvući iz zamke pamćenja i promišljanja o prošlosti, koje ne može usustaviti. Pritom su figura majke i njezina reprezentacija od temeljne važnosti: ona koja govori o svom turbulentnom i često teškom životu počinje predstavljati materinji jezik te nekađnji prostor i njihovo odsustvo, dok istodobno zrcali turbulentnu povijest dvadesetoga stoljeća na jugoslavenskome prostoru. Stoga u *Mamcu* uočavamo suprotnu situaciju od Albaharijeva romana *Cink*, koji razmatra suočavanje s očevom smrću. Ovdje je naglasak na priči majke, koja je istodobno prisutna i neprisutna: prisutna putem audiosnimke, a odsutna jer više nije među živima.

Mamac tako povezuje komunikaciju i pamćenje, odnosno sjećanje kao privatni, subjektivni fenomen

* Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2016-06-9548.

¹ Zahvaljujemo prof. dr. sc. Vladimiru Zoriću (University of Nottingham) što nam je omogućio pregled najnovije recepcije ovoga Albaharijeva romana s osobitim naglaskom na njegov odnos s romanima *Cink* i *Snežni čovek*.

– živu, koja ostaje u sjećanju pripovjedača, i mehaničku, koja se ostvaruje magnetofonskom reprodukcijom majčina glasa. Navedeno se čini i dijeljenjem fragmenata životne priče s kanadskim prijateljem Donaldom, koji u određenoj mjeri funkcionira i kao moderator pripovjedačeve priče jer mu daje savjete i upute vezane uz sam proces pisanja, odnosno pokušaja uobličavanja i usustavljanja priče. Time roman nesumnjivo upućuje na sociogeni i komunikacijski aspekt pamćenja i sjećanja pa kroz razgovore o drugima i razgovore s majkom pripovjedač govori o sebi.

“Sada znam da nema te knjige u koju može da stane ceo život, čak ni deo života” (Albahari 1997: 113) – kaže glas majke zabilježen na magnetofonskoj vrpici koju pripovjedač preslušava. Iskaz znakovito upućuje na njezin položaj u priči, odnosno romanu. Čitajući *Mamac*, čitatelj postaje svjestan da se majčin autobiografski iskaz, koji pripovjedač preslušava s težnjom da od njega uobličí priču, isprepliće s pripovjedačevom ispovijesti pa on posredno, preko majčinske figure, progovara o sebi. Slično kao što cijeli život ne može stati u knjigu, tako ne može niti pamćenje – ono predstavlja proces stvaranja reda od fragmenata, odnosno krhotina životne priče.

Govoreći o odnosu književnosti i pamćenja, Astrid Ell uočava tri uporišne točke, koje sugeriraju njihovu isprepletenost. Navedeno znači da ne možemo nasumično birati podatke, nego ih trebamo pažljivo odabrati, prisjetiti ih se i zatim posložiti u smislenu cjelinu, u čemu uočava brojne sličnosti s književnim tekstom pa stoga govori o trima područjima preklapanja: kondenzaciji, naraciji i žanru (Erl 2011: 145).

Kondenzacija podrazumijeva čin u kojem različite ideje, misli, stavovi, pamćenja, događaji bivaju predstavljeni kroz jedan entitet – *jedan kondenzirani mnemonički objekt koji će voditi do različitih interpretacija* (Erl 2011: 146). Primjerice, određeni datum će u određenoj zajednici moći upućivati na više povijesnih događaja koji predstavljaju uporišta kolektivnoga pamćenja te zajednice. U Albaharijevu romanu takav kondenzirani entitet pamćenja na individualnoj razini za pripovjedača postaje majka jer su oko nje isprepleteni privatni i povijesni segmenti osobne priče. Majka je čimbenik koji predstavlja život što ga je pripovjedač ostavio za sobom kada je devedesetih godina prošloga stoljeća napustio Srbiju i preselio se u Kanadu. U jednom trenutku pripovjedač kaže, referirajući na prijatelja Donalda, da bi on vjerojatno mogao iščitati “simboličku podudarnost majčine uskovitlane sudbine sa političkom sudbinom moje zemlje, ali bez obzira na privlačnost takvoga tumačenja, bliža mi je pomisao da majka nije imala drugi izbor, jednostavno je ponavljala ono što je bilo upisano u prostoru oko nje, kao što je to trebalo da ponovi junak moje priče, ako je to doista priča” (Albahari 1997: 134). Majčina bi priča mogla korespondirati s kolektivnom pričom pa, iako se takvo tumačenje odbacuje, ono kao potencijal i dalje ostaje otvoreno jer majčin iskaz prati povijesne perturbacije na

južnoslavenskome prostoru u rasponu od pola stoljeća. Majka kao objekt i izvor pamćenja priču “puni” i privatnim, pseudoautobiografskim značenjima, ali i društvenim te povijesnim. U navedenom citatu krucijalno mjesto zadobiva imenica “prostor”, čime se figura majke ne povezuje samo s temporalnim, nego i spacijalnim: ona, dakle, ne predstavlja samo stabilno uporište u prošlosti, nego je neraskidivo vezana i uz konkretan prostor u kojem je pripovjedač stasao i koji je kasnije napustio, odnosno dobrovoljno se izgnao. Znakovit je po turbulentnoj prošlosti u koju je pojedinac jednostavno uhvaćen bez mogućnosti da se iz nje izvuče neokrznut. Pripovjedač je i sam trebao ponoviti taj povijesni fatum, no to je izbjegao napuštanjem zemlje pa njegovo egzilantsko iskustvo uokviruje ispovijed majke.

Erl naraciju povezuje sa sintagmatskim i paradigmatiskim odnosima, odnosno procesima selekcije i kombinacije. Kao što citat s početka sugerira da knjiga ne može obuhvatiti cijeli život, tako se iz svekolikoga iskustva biraju oni događaji koji imaju iznimno značenje, što je evidentno i iz magnetofonskoga zapisa: napuštanje Zagreba u osvit Drugoga svjetskoga rata, preseljenje u Srbiju, primanje židovske vjere, smrt prvoga supruga u logoru, tragična smrt djece iz prvoga braka, drugi brak i suprug... Procesom povezivanja, odnosno kombinacije, oni se trebaju složiti u uzročno-posljedičnu cjelinu. To nas ponovno vraća u prostor medija audiosnimke: ona sugerira neposrednost, izravnost, bilježenje “sirovoga” materijala priče, a tom dojmu doprinose i neprestane interferencije zvukova koje proizvodi naprava za reprodukciju. Ispovijest majke prožeta je referencama na životne događaje, ali i njezinim promišljanjima o njima. Ona nisu dana u njezinoj i fragmentarnoj, koja upućuje na rad sjećanja. Pripovjedač je taj koji bi u konačnici trebao materijalu na snimkama dati konačan oblik kada “individualnim elementima pripiše mjesto u poretku događaja i time im da specifično značenje” (Erl 2011: 147).

Međutim, Crites narativnu formu, odnosno stvaranje reda od fragmenata sjećanja, poima kao svojevrstu podvalu: posrijedi je naknadno oblikovano i usustavljanje koje je slično nametanju reda, a to je samo jedan od brojnih načina kako se životno iskustvo može organizirati (Crites 2001: 29). Stoga je čin pripovijedanja, odnosno tkanja priče u Albaharijevu djelu, analogan činu prisjećanja jer je riječ o nastojanju pripovjedača da svojoj i majčinoj priči podari prepoznatljiv oblik. U konačnici, “samo sa stajališta sadašnjih iskustava netko može govoriti o prošlosti i budućnosti” (Crites 2001: 37). Pritom treba imati na umu da je “ono što je zapamćeno uvijek rekonfigurirano pa stoga i implicitno reinterpreterirano” (Cubitt 2007: 79), čime mu se pridaju novi slojevi značenja.

2. ZAMETNUTA PRIPOVIJEST – PRIPOVIJEDANJE KAO RASTVARANJE TROKUTA IZMEĐU MAJKE, SINA I PRIPOVJEDAČA

Žanrovske su kategorije (usp. Erll 2011: 147–148) također bitne jer *Mamac* slijedi žanrovske i oblikotvorne strategije koje su zamjetne u nizovima djela iz književnosti na području bivše Jugoslavije, a koja se bave egzilantskim iskustvima u formi pseudoautobiografskoga modusa te razmatraju privatne sfere pripovjedača i njihovo ukrštavanje s društvenim i političkim strujanjima (primjerice, djela Aleksandra Hemona ili Dubravke Ugrešić). Posrijedi su fragmentarne naracije, autoanalitičke, sklone esejizmu, korištenju monološko-asocijativnih tehnika. Bitna im je karakteristika ispovjednost, uz naglasak na subjektivnim aspektima proživljenih iskustava, koja su redovito povezana s javnim – političkim i društvenim čimbenicima koji utječu na privatno. Slično je i kod Albaharija jer njegov pripovjedač neprestano uranja u svijet vlastite prošlosti i intime, kako bi pokušao objasniti trenutni egzistencijalni položaj, osjećaj neukorijenjenosti, ali i sagledati na koji su ga način događaji iz prošlosti odredili te kakav utjecaj imaju na njegovo sadašnje stanje i položaj. Iz razloga što tekst neprestano klizi na relaciji prošlosti i sadašnjosti te zato što je prožet refleksijama pripovjedača, ne samo o egzilantskom iskustvu, nego i o događajima na području bivše Jugoslavije u rasponu od pedesetak godina, struktura romana je fragmentarna i digresivna. Pritom se javljaju dva integrativna čimbenika – jedan je Donald, koji pripada polu sadašnjosti, a drugi je majka, koja pripada polu prošlosti, no posredstvom magnetofonske snimke, ona neprestano prodire u sadašnjost pripovjedača. Pritom je jasno da spomenute dvije figure upućuju na različite razine kreativnoga procesa. Pisac Donald vezan je uz kanadski kontekst i pokušaj uobličavanja priče, a majka je vezana uz jugoslavenski kontekst i priču koja neprestano izmiče pokušajima da se koncizno narativizira jer je pripovjedač izgnan iz svoga jezika. Gergen i Gergen koriste termin *self-narrative* da bi opisali pojedinačno razmatranje bitnih životnih trenutaka u određenom vremenskom slijedu. Kao bitnu karakteristiku takvih narativa navode “težnju prema uspostavljanju koherentnih odnosa među životnim događajima [odnosno] nastojanje da se životni trenutci razumiju kao sistematično povezani” (Gergen i Gergen 2001: 162). Navedeno upućuje na zaključak da je naše poimanje identiteta rezultat slaganja životne priče, čime se stvara smisao, a spomenuto ujedno ima i orijentacijsku funkciju (Gergen i Gergen 2001: 162).

Pripovjedač romana Davida Albaharija *Mamac* smješta se između nadahnuća muza i zavodljivosti sirena, između poziva da prenese priču i zova da sluša glas, “koji dopire preko vremena i izvan života” (Albahari 1997: 81). Ako sluša priču, izmiče mu glas, ako sluša glas, nestaje priča. Snimanje koje je trebalo

nadahnuti prilikom preslušavanja djeluje omamljujuće. Magnetofoni na kojima je snimljena i s kojih se preslušava priča nisu isti. Rukovanje magnetofonom i prenošenje majčinih rečenica s vrpce opisuje se u prezentu. Prenosjenje majčine pripovijesti je u perfektu. Vrijeme snimanja i preslušavanja priče predstavljaju vrijeme glasa i vrijeme priče. Ta dva vremena prodiru jedno u drugo.

Pripovijedajući o dobi neposredno nakon rođenja sina-pripovjedača i njegove sestre, majka zatraži stanku u snimanju, primijetivši da je izgubila nit pripovijedanja (Albahari 1997: 50). Pripovjedač na mjestu replike čuje svoj glas na snimci, ali ne razumije što govori. Glagolska vremena mijenjaju mjesta, prezent i perfekt odnose se i na snimanje i na preslušavanje.² Naprežući se da razabere zvukove, pripovjedač čuje zvuk magnetofona, njegov prijenosni mehanizam. *U Moran sam*, primjećuje pripovjedač, što se istovremeno odnosi na njegovu usporedbu s poznatim prostorom rodne kuće i nepoznatim prostorom grada i kuće u kojima se kao došljak privremeno nastanio. Iako na temelju snimke može znati gdje je majka krenula i čuti njezine korake, on sluša samo prijenosni mehanizam magnetofona, njegovih koluta i vrpce. Umor bi se trebao odnositi na preslušavanje i situacije u kojoj se ono odvija. Rečenica o umoru je u prezentu, kao prethodni niz rečenica o nesnalaženju u novom prostoru. Iduća rečenica je majčina sa snimke: “Nemoj meni da pričaš o umoru” (Albahari 1997: 51). Majčina se rečenica može odnositi na ono što je sin govorio, a sada ne razabire slušajući zvučni zapis. Međutim, može se odnositi na njegov sadašnji osjećaj izgublje-

² “[...] Šta sam htela da kažem? Da li možemo da zastanemo za trenutak?’ Čujem svoj glas, ali ne razumem reči. Pomišljam da bi tako zvučao glas čoveka koji čuči ispod stola, gde se sigurno nisam nalazio. ‘Dobro’, rekla je majka. Udarila je rukom u sto, ili kolenom, možda i rukom i kolenom, jer su do mene doprla dva tupa zvuka. Ponovo čujem svoj glas i ponovo ne razumem reči. Donald bi u tome pronašao ko zna kakvo skriveno značenje. Približavam uvo tik do zvučnika magnetofona ne bih li čuo majčine korake, vrata koja se otvaraju i zatvaraju, ili bar hrapav šum njenog dlana kojim ispravlja suknju, nabranu od sedenja. I dok do mene dopire cijukanje gumica, znam tačan broj koraka koji je morala da napravi da bi iz dnevne sobe stupila u predsoblje, da bi iz predsoblja ušla u kuhinju. Tamo sam žmureći mogao da prođem kroz ceo stan a da ništa ne dotaknem. Ovde, gde prostor nikada nije postao samo moj, bez obzira na skučenost kuće, uvek u nešto udarim, tražim prekidače na mestima gde se ne nalaze, saginjem se kada treba da se uspravim, guram vrata umesto da ih povlačim, skrećem kada treba da idem pravo. Koturovi se okreću, traka se zateže. U Moran sam. ‘Nemoj meni da pričaš o umoru’, kaže majka. Zaprepašćeno piljim u magnetofon. Ništa nije kazivalo da smo nastavili sa snimanjem, da se vratila iz kuhinje, da je svanuo novi dan” (Albahari 1997: 51). Završna, dvojnička, scena na kraju romana ponavlja to spoticanje i zapinjanje, unatoč pažljivom kretanju: “Tada se oprezno, sasvim oprezno, udaljavam natrag sve dok mi nešto ne dotakne leđa” (Albahari 1997: 139). Prilikom preslušavanja kao da se shema nepoznatog prostora primijenila na poznati prostor, umjesto da je poznata shema postala neupotrebljiva na nepoznatom prostoru. Kidaju se veze između glasova, osoba, značenja i situacija, ali oni ostaju u odnosu koji tek treba utvrditi. O tome će uskoro biti više riječi.

nosti u privremenom domu u egzilu. Majčina replika sa snimke, njezino vrijeme, ukrstila se s vremenom preslušavanja, iako, uvjerava pripovjedač, nije bilo naznaka da su nastavili snimati nakon majčine molbe za stankom; kao da se javlja iz mrtvih i vodi s njim razgovor.

Ovomu dijelu prethodi osvrt na majčino izlaganje, nakon što Donald prekida pripovjedačevo tumačenje karte Europe i povijesti jugoslavenskoga sukoba (Albahari 1997: 46). Pripovjedna rekonstrukcija nalazi se pred grananjem, prema kojemu bi se osobne ispovijesti uklapale u kolektivnu povijest ili bi se potonja razumijevala iz perspektive osobnih sudbina. To je lažna dilema u odnosu između pripovijedanja i povijesti. Pripovjedač je u pravu kada kaže da je šutio kada je majka šutjela i slušao kada je govorila, prepuštajući joj da sama povezuje fragmente (*parčiće*). Iako pripovjedač kaže da *žali* što je bio šutljiv sugovornik, istovremeno se opravdava time što je *strepio* da ne omete majčino odmatanje pripovijesti i predbacuje si što “ni[je] prepoznao njenu potrebu za razumevanjem” (Albahari 1997: 47). Predmet pripovjedne rekonstrukcije nije spoznajno i etičko usklađivanje kolektivnog i individualnog pamćenja, već pronalaženje točke neuspjeha njihovog usuglašavanja. Pokazuje se kako sadašnjost i prošlost ostaju u vezi, iako se sadašnji trenutak ne može uklopiti u prošlost ili pak nju ne može prihvatiti sadašnjost. Takav odnos između prošlosti i sadašnjosti prisposobljuje se odnosom između domovine i strane zemlje, između dvaju *ovde*. No *ovde* domovine određuje se preko majčine pripovijesti. Ona pripovijeda kako 1961. godine nisu mogli ostati u Izraelu i kako je moglo sve biti drukčije, ali je otac htio ostati “*ovde*, *gde* u isto vreme ima i ono što više nema” (Albahari 1997: 48). Na tom mjestu pripovjedač zaustavlja magnetofon, pokušavajući kroz razgibavanje tijela opustiti ukočenost i napetost duha koji se ne snalazi u stranom *ovde*, budući da ga pokušava razaznati i iscrtati prinoseći na njega kartu očinskog *ovde*. No, to nije nedostatak stranog, već očinskog *ovde* koje iskorištenost pretvara u novi oblik ukorijenjenosti. Kada bi u domovini provirio kroz prozor svoga stana, svaki bi prizor imao vrijednost priče, dok kroz prozor svoje kuće u Kanadi vidi prizore lišene pripovjedne vrijednosti. Postoje događaji, ali njihovi nositelji ostaju u pozadini ili se ne može utvrditi njihov identitet. Prostor je lišen centra, sve je periferija ispresijecana raskrscima. Takav se neudomljeni i došljački pogled sada prenosi na magnetofonski zapis njegove majke. Kada pripovjedač čuje svoj glas ne razumijevajući riječi, prisjeća se prostora doma ne bi li iz poznatog rasporeda i prostornih odnosa i omjera izveo značenje u nepoznatom prostoru, gdje se njegov glas ne može usidriti. Pripovjedač se otuđuje od svoga glasa, jezika i prostora koji je uzimao kao svoje polazišno okruženje. Pripovijedanje se gradi na takvim iskliznućima poznatog okvira u nepoznati, nepoznatog u poznati, svijeta iz

kojeg se pripovijeda u svijet o kojem se pripovijeda i obratno.³

Magnetofonski zapis nije pouzdan posrednik između sina i majčinog glasa, pripovjedača i njegovog glasa. On ne pruža poznati prizor zbivanja koja se jednakom lakoćom izvlače i uvlače u cjelinu. U ispredanju njegove majke, zabilježenom na vrpici, život je i jasan i nevidljiv, kao i prizori u njegovom kanadskom susjedstvu. Majka se ispostavlja istodobno i blizu i daleko, kao i njegovi novi susjedi. Majka pripovijeda o dobu kada pripovjedaču još nije bila majka (Albahari 1997: 22); da bi mogao pripovijedati o pounutrenom odnosu između sina i majke, pripovjedač ga prethodno izvanjštuje u odnos među nepoznatima. Neposredno se posreduje, ne bi li se tim posredovanjem osporila samorazumljivost proživljenog i obnovila danost, koja se iz polazišta pripovijedanja pretvara u njegovo dolazište.

Pripovjedač na nekoliko mjesta (Albahari 1997: 35, 68–69) daje usporedbu s djetinjstvom. Prilikom sazrijevanja sumnja se u ono što se vidjelo u djetinjstvu: “[...] ali sve to ne znači da ono što su mogli nekada da vide više ne postoji” (Albahari 1997: 35). Djetinjstvo izrasta iz veze između danosti i posredovanja. Da bi mogao pripovijedati, sin mora prekinuti svaku afilijaciju i rodbinski odnos, postati dijete koje nije (bilo) sin. On prestaje biti sin da bi postao pripovjedač. Njegov predmet nije žena koja mu je bila majka, već žena koja mu je mogla i ne biti majka. Prelaskom iz sina u pripovjedača, nastoji se u nužnosti rođenja i majčinstva nazrijeti njihova kontingencija.⁴ Pripovjedač više nije na mjestu majke, već “ni na jednom mestu” (Albahari 1997: 129), *ovde* postaje svagdje i nigdje. Glas i pripovijest, sjećanje i zvuk ulaze u kruženje samo u toj nesmjешtenosti.

Ne igraju se uloge u kojima se privremeno postaje netko drugi, razlika između fikcije i stvarnosti ne može zahvatiti kako dano prestaje biti neposredno i ponovno nastaje. Pripovjedač sebe i Donalda naziva *senast[im] bićima*, pri čemu je on iz “[...] nedodijte koja je stajala ekscentrično u odnosu na sve strane sveta i samo središte” (Albahari 1997: 77), iako se pripovjedač približavao sjevernjačkom principu koji smanjuje broj

³ U *Mamcu* se razaznaju klasični romaneskni postupci. Pripovjedač ne tvrdi da će izravno pripovijedati o nekome ili nečemu, već da će biti prenositelj nekog spisa, tuđeg svjedočanstva ili tuđe priče – ovdje magnetofonski zapis. Potom se predstavlja kao nedorastao tom zadatku – ovdje provlačenje kroz roman formule da ne *ume* da piše. Dovođenje pripovijedanja ujedno je preobrazba u pisca – ovdje dva dvojnička para, sin-Donald, majka-Donald. Donald predstavlja prazno mjesto u kojem nestaju i sin i majka. Neki tumači, primjerice Glover (2010) i Obradović (2016), proglašavaju Albaharijevu poetiku postmodernističkom, koja razvija tekstualizam, navodno neprobojan za sve ono što je izvan teksta. Obradović nasuprot tako shvaćenoj poetici postmodernizma razvija etiku reprezentacije.

⁴ Kako život *leprša* iako je vezan za određeno mjesto (Albahari 1997: 129).

posrednika između sebe i svijeta. U toj sjevernjačkoj koncepciji “[...] sve više je svet samo svet, čist i jasan u svojoj užasnoj jednostavnosti” (Albahari 1997: 81). Prelazi se prag između snimanja i preslušavanja, dva vremena prodiru jedno u drugo: “Jedino što nisam otišao dovoljno daleko [...]” (Albahari 1997: 81). Centar se može poljuljati samo polazeći od danog svijeta, a ne od zaigrane mnoštvenosti svjetova. Konstrukcija ne odvlači od danog svijeta, već posreduje nastanak njegove danosti. Takvu konstrukciju možemo odrediti kao zametnutu pripovijest. Pripovijest se ne može naprosto naslijediti, prenijeti kroz pripadnost lancu naraštaja (majka-sinu). Ona se jedino može zametnuti; izgubiti svog začetnika i zametnuti svoj gubitak. Rađanje se ponavlja u suprotnom smjeru, iz sinove pripovijesti trebala bi se roditi majka u kojoj klija pripovjedač o njezinom životu.⁵ Kao što ćemo nešto kasnije vidjeti, pripovjedač utvrđuje zametnutu pripovijest iz koje se izvode sve ostale pripovijesti. Dano više nije izbor između različitih mogućnosti, već njihovo supostojanje u istome svijetu.⁶

Isходиšte pripovijedanja preobražava se u njegov cilj. Situacija pripovijedanja u kojoj bi se trebao osmisliti njezin predmet preobražava se u predmet pripovijedanja, budući da i sama situacija podliježe osmišljavanju. U toj preobrazbi majka i sin prekidaju neposrednost koja je zajamčena srodstvom, začecem i rađanjem te postaju srodnici izvan tih oslonaca, grade odnos majke i sina izvan srodničke veze. Kada pripovjedač pročita pisma majčina prvoga supruga, primjećuje: “Nekada sam pomišljao da se blagodet roditeljske smrti može pronaći u činjenici da čovek naprosto prestaje da bude nečiji sin [...]” (Albahari 1997: 121). Pripovijest se ne rađa iz prijenosnog mehanizma majke i sina; pripovijest se ne može ponoviti kao snimka, s nje dopiru zvukovi samog snimanja i u ono što je snimljeno prodiru zvukovi samog medija. Kako snimanje odmiče, majka i sin govore o magnetofonskoj traci kao o audio kaseti preko koje se može presnimati zvučni zapis. Majčina ispovijest je akustički

⁵ Imamo na umu pojam zametnutog života (*germinal life*) koji je razvio Keith Ansell Pearson u knjizi istoimenog naslova. U jednom od izvoda Pearson takav koncept života određuje kao proizvodnju “novih kreativnih linija života” u kojem se ovladava svojim brzinama i molekulama (Ansell Pearson 1999). Čuvno “nepokretno putovanje” iz *Tisuću platoa* tako ne podrazumijeva prekid putovanja ili kretanja, već upravo takvo ovladavanje koje se ne može pripisati subjektu.

⁶ Nedavno je to Askin (2016), predlažući program diferencijalne naratologije, odredio kao pripovjednost (*narrativity*) koju je suprotstavio pripovijedanju (*narrative*). Diferencijalna naratologija utvrđuje pripovjednost i izvođenje pojedinačnih pripovijesti iz nje po uzoru na Deleuzeov odnos virtualno-aktualno: “[...] veza između postajanja i pripovijedanja nije iscrpljena dvostranim postajanjem pripovijesti (*becoming of narrative*) [...]. Ona podrazumijeva pripovijedanje postajanja (*narrativity of becoming*) i dok se postajanje u prvom smislu odnosi na konfiguriranje, kompoziciju, građenje zapleta, ono se u drugom smislu odnosi na defiguraciju, dekompoziciju, razgrađivanje zapleta [...]” (Askin 2016: 181).

palimpsest od beskonačnih naslaga zvukova (Albahari 1997: 105). Upravo ti pobočni zvukovi u kojima se pripovijedanje odvaja od situacije iz koje se rađa – kada prestaje biti nečiji sin – postaju predmet pripovijesti. U njima prebiva zametnuti materinji jezik, kao glas koji zvuči ne pripovijedajući ništa i kao pripovijest bez glasa.

3. AFAZIJA KAO SHEMA MATERINJEG JEZIKA

S artikuliranim zvukom majčina glasa mijesha se neartikulirani zvuk zastarjelog mehanizma magnetofona. Zvuk magnetofona ne nadglasava i ne prigušuje majčin glas, ali raspršuje i razmješta žarište pozornosti između sebe i glasa. Zvuk i glas se stapaju, ostaju različiti, ali postaju nerazlučivi. Zvuk u glasu otkriva neartikulirane sedimente akustičke materije koji se dižu na površinu glasa; zvukovnost koja se ne uspijeva povezati sa sjećanjem: “Htela sam još nešto da kažem, ali više se ne sećam šta” (Albahari 1997: 119). S druge strane, iako materinji jezik, pripovjedača su nakon dvije godine preplašile majčine riječi. Majčin zaborav zaborava prepušten je zaboravu iza Akademijina rečnika srpsko-hrvatskog jezika. To je zvuk sjećanja oslobođenog od veze s riječima.

Bergson (2013) raspravlja o hipotezi o lokalizaciji sjećanja u mozgu. Navedena hipoteza polazi od poremećaja prepoznavanja koji se vezuju za oštećenja moždane kore. Bergson ističe da se takva hipoteza može postaviti ukoliko se zanemari motorička komponenta pamćenja. To još ne znači da su sjećanja uništena, ako ih pamćenje ne može ih prizvati, bilo kroz nemogućnost odgovora na podražaje, bilo kroz nemogućnost voljnog djelovanja na predmete. Svoju hipotezu Bergson pokušava potvrditi na slučaju oštećenja prepoznavanja riječi. Prvo, motorički karakter sjećanja još ne pobija hipotezu o moždanoj lokalizaciji sjećanja. Drugo, nije nužno odbaciti hipotezu o moždanoj lokalizaciji da bi se dokazivalo da sjećanja nisu uništena u slučaju oštećenja prepoznavanja. Ako se argumentacija gradi kroz zamjenu jedne hipoteze drugom, tada hipoteza o samostalnosti sjećanja postaje ovisna o suprotnoj hipotezi i stavlja se u funkciju njezinog odbacivanja. Treće, Deleuze u *Filmu 2: slika-vrijeme* pokazuje da prekid motoričkog mehanizma nema isključivo patološke uzroke.

Auditivno pamćenje i prepoznavanje riječi predstavlja izazov teži da se sjećanja pohranjuju u mozgu (Bergson 2013: 119). Bergson uspoređuje stanje senzorne afazije prema vlastitom jeziku sa situacijom u kojoj se sluša nepoznat jezik. U senzornoj afaziji bolesniku materinji jezik postaje strani jezik; nerazlučiv protok zvukova, svedenih na šum u kojem se ne razabiru dijelovi. Između auditivnih sjećanja, ideja i opažaja posreduje motorička shema. Motorička shema, koju Bergson gradi po uzoru na pokret, istodobno razlaže i sastavlja protok zvuka, uspostavlja samo-

stalnost dijelova i njihovu međusobnu ovisnost. Poput pokreta koji oponaša kretanje, motorička shema u početku je nejasna, ali već u tom stanju sadrži virtualnu shemu razlaganja pokreta: "Tu postaje nužna 'potpuna' analiza, koja ne zanemaruje nijedan detalj, i aktualna sinteza, u kojoj se ništa ne skraćuje" (Bergson 2013: 123). Motorička shema slijedi neprekidno mijenjanje auditivnih slika riječi, što čini auditivno sjećanje na jednu riječ slojevitim, iziskujući, s druge strane, otvorenost i plastičnost motoričke sheme. Međutim, kako Bergson s pravom primjećuje, osnovu govora ne tvore riječi kao individualne i izolirane jedinice, već rečenice unutar kojih riječi podliježu permanentnoj modifikaciji. Svi bi govornici trebali imati iste glasove izgovorene istim tonom kako bi se moglo pretpostaviti da se riječi pridružuju svojim auditivnim slikama. Bergsonova koncepcija razumijevanja jezika razvija verziju stošca sjećanja; razumijevanje i prepoznavanje podrazumijeva kretanje po slojevima stošca i povezivanje ideje preko auditivne slike sjećanja s aktualno izgovorenim riječi. Kao i u slučaju poremećaja pamćenja, nije ugrožen broj sjećanja, već funkcija koja bi povezala akustičko sjećanje s verbalnom slikom. Bergson to opisuje kao vrtnju bolesnika oko akustične slike, ne uspijevajući se smjestiti u nju, ili nemogućnost da se zahvate akustička sjećanja (Bergson 2013: 131). Bolesnik nije izgubio sjećanja, već motornu potporu (*un adjuvant moteur*) koja posreduje u njihovoj aktualizaciji. Bergson opisuje bolesnike kod kojih različiti okidači obnavljaju motorički luk između sjećanja i riječi.

Bergson govori o *kontinuiranom napredovanju* u kojem se *maglovitost ideje* (*la nébulosité de l'idée*) zgušnjava u razgraničene, ali još fluidne slike koje se skružuju prilikom povezivanja s materijalnim zvukovima. Međutim, kao što je Bergson ranije primijetio, ne može se odrediti "zajednička mjera, točka dodira" (Bergson 2013: 130) između izdvojenih, ostvarenih riječi i njihovih modifikacija kada u rečenici podliježu kontinuiranim varijacijama. Budući da izostaju zajednička mjera i točka, ne mogu izvući linije razgraničenja između zbrkanosti zvukova i jasnoće koju joj pridaju slike-sjećanja, njihovog diskontinuiteta i kontinuiteta ideje koji riječi razlamaju. No, Bergsonova kritika upućena *znanstvenoj misli* (*la pensée scientifique*) koja neprekidnu promjenu segmentira na izdvojene trenutke-opažaje koji se vezuju za riječi kao *dovršene stvari* na koje su segmentirani *sirovi zvukovi* (*les sons bruts*) govora, same zajedničke mjere, točke dodira i linije razgraničenja pretvara u dovršene stvari i upravo im zato odriče mogućnost ustanovljavanja. S druge strane, međutim, Bergson uvodi pojam motoričke sheme koja isisava svu varijabilnost protoka koji shematizira.⁷

⁷ Ovdje to ne možemo razraditi, no treba pričekati do 4. poglavlja *Materije i pamćenja* da se otvori mogućnost motoričke sheme koja polazi od kontinuiteta ideja i auditivnih slika. No, ta motorička shema mora osigurati mogućnost nepoznatih načina povezivanja sjećanja i auditivnih slika.

U *Osmom platou* 1874. *Tri novele ili 'Što se dogodilo?'* Deleuze i Guattari razlikuju tri linije. Prva linija života je molarna linija segmentarnosti koja utvrđuje razgraničene segmente. Druga je linija molekularne ili gibljive segmentacije, koja ne utvrđuje odsječke unutarnjih prepoznatljivih odnosa, već između odsječaka utvrđuje odnose koji izmiču prepoznatljivim i razgraničenim pojmovima. Te dvije linije interferiraju, istovremeno utvrđuju točke skrućivanja i mjesta protočnosti u kontinuitetu zvuka i ideje. Bergsonova motorna shema sama postaje gibljiva, ali samo da bi se te iste gipkosti lišili nizovi zvuka i ideja kojima se ona prinosi. Koliko god motorička shema uvažavala molekularnost tih dvaju nizova, sama njihova molekularnost postaje neuhvatljiva. Bergson, odbacujući segmentarnost zvuka i ideja, odbacuje mogućnost linije njihova razgraničavanja, uslijed čega mu oba niza izmiču. Deleuze i Guattari uvode treću liniju bijega. Prema Bergsonu, senzorna afazija bi podrazumijevala raspad motoričke sheme, što ostavlja prazninu između sjećanja i riječi. Međutim, postoje slučajevi u kojima se izaziva ili potiče lutanje oko akustičkih sjećanja, prekid između njih i riječi, a različiti poticaji nemaju ulogu obnavljanja motoričkog luka, već upravo njegovo prekidanje. Oni nemaju ulogu samo oslobađanja sjećanja, već same akustičke materije. Kidanje motoričke sheme je treća linija bijega, budući da komunikacija zahtijeva lomove, bjebine, praznine, povećanje entropije koje će nadglasati zaglušujuću redundantnost komunikacijskih uokvirivanja. Polazeći od formulacije Nathalie Sarraute da je u svakoj konverzaciji prisutna subkonverzacija, Deleuze i Guattari (1980: 240–241) linije bijega zovu mikropolitikom konverzacije. Bergson na više mjesta doseže treću liniju bijega, ali ona u drugome poglavlju *Materije i pamćenja* ostaje neuhvatljiva, budući da senzorne afazije za Bergsona predstavljaju patološku degeneraciju komunikacije i govorne sposobnosti. Međutim, upravo polazeći od patologije komunikacije Bergson pokazuje da dozivanje auditivnih slika ni pošto nije jednostavno.

Rečenica koja se ponavlja kroz cijeli roman *da umem da pišem* odnosi se na umijeće pisanja samo u mjeri u kojoj ono podrazumijeva izostanak, lišenost tog umijeća.⁸ Pripovjedač na brojnim mjestima ističe

⁸ Šakić s pravom zapaža: "Mamac nije ni (fikcionalna) autobiografija ni biografija, a poigravanjem biografskim podacima roman to ističe: Albahari je napisao roman, a protagonist tog romana uopće ne zna pisati, što i jest njegov ključni problem" (Šakić 214: 239). Ovdje nije jasno na koga ili što se odnosi zamjenica *njegov*; može na Albaharija, roman i protagonista. Proizlazi li nužno iz toga da je Albahari napisao roman čiji protagonist *uopće* (sic!) ne zna pisati da se taj roman *poigrava* biografskim podacima; da, ako se prihvati da postoji biografska veza između Albaharija i protagonista. Upravo takvu vezu između pisanja kao izgnanstva i biografskog izgnanstva Šakić argumentirano opovrgava. Da netko ne zna *uopće* pisati sugerira ipak nešto drugo. Pojam *problema* koji Šakić apostrofira u svojoj analizi nije tek prepreka ili ograničenje, već njihova preobrazba u objektivno područje pro-

da piše iz pozicije onoga tko ne zna pisati, a kada bi znao – *umeo* – pripovijedao bi drugačije. Postojeća pripovijest gradi se u odnosu prema pripovijesti koja je trebala biti napisana. Odnos se određuje kao uokvirivanje, pri čemu postojeća i nepostojeća pripovijest mogu uokvirivati jedna drugu.

Da umem da pišem nije naprosto operator koji s drugim dijelom rečenice ili ostatkom teksta postiže efekt sličan paradoksima lažova ili skupa skupova. Nije riječ o tome da se piše unatoč izostanku umijeća, već da ta lišenost postane samo pisanje. Preslušavanje magnetofonske snimke ne sastoji se u uspješnom povezivanju sjećanja s auditivnim slikama, s povezivanjem pojmova s akustičkim slikama. Izbor starog magnetofona nije slučajna jer on ne izoštrava snimku, već bilježi upravo njezinu mutnoću, oporost koju svaki glas sadrži. Preslušavanje snimke sastoji su se u potrazi za mjestima neuspjelog povezivanja sjećanja i zvuka. Nije riječ o tome da se afazija uzima kao uzor za razumijevanje pisanja, već jedino pisanje može objasniti afaziju – slučaj kada materinji jezik postaje strani. U *Prolegomeni za jednu teoriju jezika* Hjelmslev (1969: 47–60) uvodi pojam znakovne funkcije u opreci prema de Saussureovom znaku. Prema Hjelmslevu, de Saussure nema pojam znakovne funkcije, već govori o znaku kao međusobnoj ovisnosti izraza i sadržaja. Kako bi dokazao tu nedjeljivu dvostranost znaka, de Saussure polazi od pretpostavke da su te dvije strane razdvojene. Jezik segmentira dvije amorfnе mase (*deux masses amorphes*) ideja i zvukova, pri čemu opstojnost supstance ovisi o formi. Umjesto toga, Hjelmslev polazi od koncepta materije koja se može izdvojiti iz različitih jezičnih artikulacija. Jezik je tek jedan od oblika artikulacije materije, budući da se ona može segmentirati iz različitih točki gledišta (Hjelmslev 1969: 51). Svaki jezik tako povlači različite granice i različito razmješta težišta u amorfnоj masi, odnosno materija je različito razgraničena u različitim jezicima. Tek je mali korak da se pretpostavi mogućnost različitog razgraničavanja materije u istom, materinjem, jeziku. Stoga i u *Mamcu* čitamo: “Ako hoćeš priču, rekao je [Donald], onda moraš prvo da zaboraviš jezik, je l’ to jasno? Pitao sam na koji jezik misli. Svaki, rekao je, bilo koji, jer svaki jezik govori isto, samo što se njihovi zvukovi razlikuju” (Albahari 1997: 111). Hjelmslev navodi primjere u

blema: “Ponekad pomislim da je dobro što ne umem da pišem, jer kad god razmišljam o pisanju suočavam se samo s pitanjima, nikada s odgovorima” (Albahari 1997: 67). Albaharijev pripovjedač-lik/lik-pripovjedač iz *Mamca*, ovisno o prikapčanju dijegetskih razina, zacijelo nije prvi takav pripovjedač u povijesti romana. Pripovjedači redovito ističu svoju spisateljsku nedoraslost pothvatu koji poduzimaju, zauzimaju odmak prema svojim kreativnim rješenjima ili u najmanju ruku izražavaju rezervu prema njima. Ovdje se pripovjedač predstavlja kao pisac koji “ne ume da piše” u opreci prema svome dvojniku Donaldu koji “ume da piše”; pripovjedač ne umije pisati u odnosu na Donalda. Ne umjeti pisati u *Mamcu* moglo bi značiti da se određenom konceptu pisanja odriče da bude nositelj umijeća pisanja.

kojima materija neprekidno mijenja svoj oblik pa se tako javlja kao supstanca uvijek nove forme. Tada se znakovna funkcija odnosi na samu promjenu, umjesto na oblik koji se rađa iz nje. Slijedom toga, motorička shema, ako posreduje između sjećanja i auditivnih slika, bliža je afatičnom lutanju, kruženju oko sjećanja i auditivne slike, nego njihovom povezivanju. Iako Bergson senzorne afazije objašnjava kao raspad motoričke sheme, objašnjenje teče u suprotnom smjeru – senzorna afazija objašnjava samu motoričku shemu, ako potonja doista objašnjava jezik kao pokret:

Čak i kada su [riječ] snimljene na magnetofonskoj traci, one ne postoje u prošlosti nego samo u času kada neko odluči da ih ponovo čuje, da im omogući da ponovo govore, makar posredstvom elektronike, plastike i magnetnih struja. I tada, međutim, one neće govoriti iz manje ili više određenog segmenta prošlosti, već će se uvek potvrđivati u novom otvaranju sadašnjosti, što znači, da nikada, zapravo, neće biti iste, s obzirom da se ne mogu dva puta ponoviti parametri koji određuju bilo koji sadašnji trenutak. (Albahari 1997: 132)

U suprotnom, motorička shema podliježe istim kritikama kao i asocijacizam. Materinji jezik prije odgovara neuspjehu afatičara da zaustavi kruženje auditivnih slika i sjećanja, nego sigurno obitavalište obzidano značenjskom prisnošću. Prilikom uvođenja motoričke sheme, Bergson joj pridaje svojstvo nečeg višeg od automatizma i manje od voljnog djelovanja. U *Filmu 2: slika-vrijeme*, Deleuze uvodi pojam spiritualnog automata kao trenutnog prekida, loma u mišljenju u kojem ono doseže svoju nemogućnost koja, s druge strane, postaje samo mišljenje. Preslušavanje snimke sastoji se u osluškivanju zvukova koji narušavaju čistoću majčinog glasa – materinjeg jezika. Pozornost se prilikom preslušavanja raspršuje na zvuk magnetofona, vrpce, mehanizma na kojima se ona okreće, na okolne zvukove iz soba, namještaja, nakašljanja, nehlotičnih udaraca. Ta zvukovna pozadina ne ometa slušanje, već postaje njegov predmet kao zvuk odvojen od glasa, akustička materija “piskavi zvuk, piskava škripa” vraćanja glasa u pred-govorno stanje: “glas koji više nije glas” (Albahari 1997: 127). Majčina suzdržanost prema pripovijedanju, njezino *ne*, odnosi se na pripovijest koja bi bila lišena “drugog značenja, drugog tumačenja, drugog čitanja” (Albahari 1997: 15). Majka odbija biti mjesto rađanja pripovijesti; iako je “[...] ona sve činila za druge” (Albahari 1997: 15), ona je, s druge strane, “[z]atvarala [...] put iz srca” (Albahari 1997: 35). Majčin glas postaje grobnica (Albahari 1997: 21, 62) značenja u kojoj se glas mrvl do točke zvukovnosti koja se ne može opisati kao zvuk (Albahari 1997: 65), magnetofon je poput mrtvaca (Albahari 1997: 124). To je zvukovnost zaborava samog zaborava; onoga što se htjelo reći, ali je zaboravljeno. U tom zvuku ima svega osim glasa, kao što u priči, kada bi bila napisana, “ima svega osim

priče” (Albahari 1997: 57). Materinji jezik je taj zvuk bez značenja, kao da se sluša strani jezik.⁹

4. TAJNA KOJA POSTAJE ZAMJETLJIVA – RAĐANJE MAJKE IZ PRIPOVIJESTI SINA

Trima linijama odgovaraju tri stadija tajne. Deleuze i Guattari (1980) razlikuju tajnu kao konačni sadržaj i beskonačnu formu. Tajna kao konačni sadržaj odnosi se na nešto što se dogodilo u prošlosti i što se može odrediti, a tajna kao beskonačna forma odnosi se na neodređeni događaj. Ta su dva različita, ali povezana koncepta tajne u psihoanalizi dovela do prelaska iz histerične u paranoidnu koncepciju tajne, od nesvjesnog kao sadržaja tajni do same forme tajne. Odgovor na pitanje “Što se dogodilo?” ispostavlja se kao ništa. Deleuze i Guattari uvode feminini koncept tajne u kojoj se sadržaj molekularizira, a forma rasplnjuje. U femininoj tajni, žena je tajanstvena ništa ne skrivajući. Žena skriva govoreći sve, do zadnjeg detalja: “On[a] nema tajni jer postaj[e] sam[a] po sebi tajna” (Deleuze i Guattari 1980: 355). To su tri stadija tajne – dječji sadržaj, muška beskonačna forma i čista ženska linija. To su tri postajanja tajne, u trećemu gubi i sadržaj i formu.

Pripovjedač istovremeno predstavlja majku da vjeruje u ono što se događa, umjesto u ono što bi se moglo dogoditi (Albahari 1997: 62, 69) i kako prolazi kroz protejske mijene identiteta (Albahari 1997: 44–45, 101). Pripovjedač iznosi događaj iz djetinjstva kada je majku pogledao u mraku i vidio da njezino lice sjaji. Pretpostavljajući da je riječ o odsjaju mjeseca pogledao je u nebo i “vidio [...] još gušču tminu oblaka” (Albahari 1997: 35). Majčino pripovijedanje ne osvjetljava ništa i nije ničim osvjetljeno; ono je sama svjetlost, prozirno i neprobajno u svojoj izloženosti. Kao što pripovjedač sam sebi odriče umijeće da pripovijeda o životu, tako majka niječe svom životu mogućnost da se o njemu pripovijeda; ona će izložiti samo *sirovi materijal, prostrti život* (Albahari 1997: 47) za koji je sin mislio da u njemu nema priče (Albahari 1997: 71). Sirovi materijal je neprekidna promjena kojoj se ona podvrgava – *svoje biće* – ne bi li očuvala židovstvo kojeg se njezin prvi suprug htio odreći (Albahari 1997: 101), iako ona “[n]ikad nije htela da se pretvara” (Albahari 1997: 12). Ona promjenu podređuje ponavljanju. Sirovost, prostrtost i neprijetvornost pretvara život u tajnu.

Kao što sin mora emancipirati svoje djetinjstvo u zametnutoj pripovijesti, tako se majka emancipira od rađanja pripovijesti postajući ženom. Postajanje-ženom nije oponašanje, kroz nalikovanje ili sličnost

⁹ Raspravljajući o manjinskom kao zametku (*germe*) postajanja, Deleuze i Guattari (1980: 134), navodeći Pasolinija, postajanje-manjinskim većinskog jezika objašnjavaju kao jezik X koji je upravo jezik A u aktualnom procesu postajanja jezikom B.

žene ili preobrazba u ženu. Oponašanje i preobrazba podrazumijevaju molarne entitete. Postajanje-žena jednako podliježu žene i muškarci. Prelazak tijela u tijelo bez organa temelji se na postajanje-ženom. Organski ustroj tijela bez organa polazi od kroćenja ženskog tijela, koje potom služi kao uzor pripitomljavanju tijela dječaka. Tijelo bez organa se uspostavlja kroz postajanje-ženom (Deleuze i Guattari 1980: 337–338). Sva postajanja započinju i prolaze kroz postajanje-ženom.

Svako je postajanje manjinsko, iako u njega nisu uključene ni većina niti manjina. Kada netko postaje manjina, tada se postajanje reteritorijalizira u prepoznatljivom identitetu, dok se, međutim, svako postajanje deteritorijalizira. Kao što i žene moraju tek postati-žene, muškarci to tek postaju kroz postajanje-ženom, tako i crnci postaju crncima, Židovi postaju Židovima. Manjina može biti nositelj postajanja samo izvan odnosa s većinom. Da bi se ušlo u postajanje, istovremeno treba biti izvučeno i iz većine i manjine: “[...] Židov i ne-Židov stupaju u postajanje-Židovom [...] Žena mora postati ženom, ali u postajanje-ženom svih muškaraca. Židov postaje Židov, ali u postajanje-Židovom svih ne-Židova” (Deleuze i Guattari 1980: 357). Univerzalizam postajanja sastoji se u tome da postajanje Židova i žena, ovisi o postajanje ne-Židova Židovima i muškarca ženama.

Kao što majka odbija biti mjesto rađanja priče, postajući žena, sin mora postati dijete bez roditelja; autohton bez ukorijenjenosti, originalan bez porijekla.¹⁰ Prvi suprug tražio je od majke da prekine nit nasljeđivanja židovstva. Majka je židovstvo prenijela iz prve obitelji na drugu. Židovstvo preuzimaju djeca iz drugoga braka ne zbog svog oca, već zbog prvoga majčina supruga,¹¹ stoga se pripovjedač rađa iz već postojećeg odnosa sin-majka: “Moj život je odjednom postao odgovor na život čoveka koga nikad nisam video; postojao sam da bi on, uprkos teško pojmljivoj ideji o sveopštem potiranju mogao da nastavi da postoji” (Albahari 1997: 123). Otkrićem pisama prizor iz “višespratnice na trgu” (Albahari 1997: 48) gubi prisnost;¹² on se svodi na igru sjenki u mraku dnevne sobe. Pogled u zavičajno više ne dopire do predmeta i osoba, već ostaje uronjen u sjene. Majčina pripovijest se zatvara i odvaja od obitelji; iz nje se može jedino nešto saznati o sjenama koje su izgubile svoje nositelje, kao što se sjećanja i auditivne slike približavaju, a da se nikad ne dosegnu.

¹⁰ “Ništa nije slično, ništa nije različito. Svaka stvar je stvar za sebe, kao što je svaki čovek vrsta za sebe, skup posebnosti, a ne podudarnosti” (Albahari 1997: 133). “[...] kao da čovek u smrti ne postaje ono što jeste, ono što niko drugi ne može da bude” (Albahari 1997: 135).

¹¹ Na pitanje je li ponovo postala Srpkinja, majka odgovara da to nikada nije prestala biti, kao što se nije odrekla svog židovstva (Albahari 1997: 24–25).

¹² “Ako je moja majka u nečem grešila, što sada vidim sasvim jasno [...]” (Albahari 1997: 133).

Nije li otkrićem tih pisama tajna izgubila svoju femininost i počela se kolebati između svojih prvih dvaju stadija? Ako je točno da se sve tri linije pretapa-ju, međusobno prožimaju (Deleuze i Guattari 1980: 242, 251–252), tada treba izdvajati samu tu liniju pretapanja i prožimanja u kojoj sve istovremeno postaje i sve i ništa, svatko(vić) i nitko(vić). Stoga se u postajanju gubi razlika između onih koji ulaze u postajanje, ali da bi nešto ušlo u treći stadij tajne mora postati zamjetljivo u svojoj obezličnosti i bezobličnosti. Treće postajanje tajne je točka u kojoj nezamjetljivo, skrivač koji nema više ništa za sakriti, postaje zamjetljivo: “neki ljudi mogu pričati, ništa ne skrivati, da ne lažu: oni su tajna uslijed prozirnosti, neprobojni kao voda, doista nerazumljivi” (Deleuze i Guattari 1980: 290). Postajući pripovjedač, sin se osamostaljuje od svoga rođenja, od prenošenja nasljeđa.¹³ Zvuk se apstrahira od glasa i značenja, postaje čista linija njihova pojavljivanja i nestajanja, pretapanja u snimanje i preslušavanje. Pripovjedač naprosto ne prekida vezu s materinim jezikom, već sam prekid, koji se gradi na nezamjenjivom gubitku majke, postaje materinji jezik. Nije riječ tek o tome da motornoj shemi izmiče neprekidno mijenjanje ideje i zvuka, već da se samo izmicanje, gibljivost pretvore u shemu, kao što i nedoraslost za pisanje postaje njegova zrelost, njegovo postajanje djetetom.¹⁴

Roman je prožet referencama koje povezuju Donald i pripovjedačevu (ne)mogućnost pisanja, odnosno uobličavanja priče, zbog ograničenosti koju pred njega postavlja jezični instrumentarij, koji ujedno upućuje i na drugačije kulturne kodove:

Nikada neću moći da govorim kao Donald, nikada neću uspeti da povežem reči na taj način, tako da dve reči tvore treću, neizrečenu, ili nešto izvan reči, sliku, značenje koje se zapravo ne može izraziti rečima, bez obzira kojim se jezikom služim, njegovim ili mojim. (Albahari 1997: 16)

[...]

Pisanje je neverica u reči, rekao je, u govor, u bilo kakvu mogućnost pripovedanja, ono je, rekao je, zapravo bekstvo od jezika, a ne, kako kažu, tonjenje u sam jezik. (Albahari 1997: 17)

[...]

Pisac je stil, rekao je, i ako netko nema svoj stil, taj samo čeprka po hladnom pepelu. (Albahari 1997: 23)

¹³ “Jedino tako, rekao sam, mogu da prestanem da budem tuđa zaloga, dug ili zavet, pa čak, ako poželim, i uspomena” (Albahari 1997: 137).

¹⁴ Podsjetimo se na česte primjedbe o trenutnosti govora i njegovoj neponovljivosti, ali i višekratno povlačenje usporedbe s mrtvom majkom i odumiranjem glasa. No, nije majka udahnjivala život glasu, već svi pobočni zvukovi, akustički palimpsest zvukova u pozadini glasa koji istodobno uvjetuju njegovu razumljivost i nerazumljivost. Bez tih fonetskih naslaga, fonematika bi i za majčinog života svodila njezin glas na mrtvačku ukočenost (Cavarero 2003/2005: 138).

Navedeno je kontrapunktirano sljedećim iskazom:

Stihovi su poticali iz pesama koje sam davno pisao, i koje, uzgred, niko nije hteo da objavi. Bili su puni praskavih suglasnika i dugih samoglasnika, i ta smena praska i opuštenosti, to je ono što nisam uspevao da ponovim na drugom jeziku, što nije dakako bilo važno za samu priču, ali je u meni budilo osećanje nelagodnosti i podsećalo me da se život ne može seći kao pita s mesom ili, što mi je draže poređenje, kao čokoladna torta. (Albahari 1997: 116)

5. KADA JE DANAS – PRIPOVIJEDANJE IZMEĐU AMNEZIJE I PARAMNEZIJE

Nemogućnost snalaženja u drugome jeziku upućuje na osećaj neukorijenjenosti te gubitak spontanosti i neposrednosti koje je karakteriziralo stanje iz prošlosti. No, pripovjedač je svjestan da se u životu ne mogu činiti nagli rezovi: ne možemo biti nešto pa onda nakon toga nešto drugo jer ono što je prethodilo neosporno utječe na buduće stanje. Naša prošla iskustva ne postoje samo da bi nam pomogla da se zbog stečenoga iskustva snađemo u našoj sadašnjici, nego nas usmjeravaju i prema budućim postupcima i ishodima naših odluka i nastojanja. Stoga je za pripovjedača nemoguće ostaviti priču majke za sobom jer magnetofonske vrpce koje nosi u Kanadu predstavljaju temeljnu poveznicu između onoga što je bilo ranije i što bi tek trebalo biti. Time imamo dvije priče umetnute u jednu: prva je sinova priča, odnosno iskaz pripovjedača, koji nastoji pisati i promišljati o majci, a druga je mehanički zabilježen majčin iskaz, koji je uklopljen u pripovjedačev. Na taj se način dvije priče međusobno zrcale pa potonja utječe na prvu i njezino postuliranje, ali se između njih ne uspostavlja izravna komunikacija.

Pripovjedač se prvo predstavlja kao neuspjeli pjesnik koji je pisao duge pjesme u kratkim stihovima. Taj se pripovjedač podvaja između onoga tko će prenijeti priču svoje majke i pripovijedati o majci. I kada će pripovijedati o majci, pravi predmet pripovijedanja neće biti sama majka, već njezina zametnuta pripovijest (Albahari 1997: 26). Te dvije priče, majčina i o majci, snimljena i preslušavana, neprekidno prelaze jedna u drugu, hvataju se i izmiču jedna drugoj. Majka je namamljena da priča, ali sama postaje mamac koji će sin zagristi ne bi li pripovijedao o njoj, postajući i sam lik koji pripovijeda majčinu priču. Međutim, magnetofon nije ni komunikacija, niti sredstvo komunikacije, ako se pod ovim pojmovima podrazumijeva svođenje komunikacije na neku od njezinih sastavnica ili izvođenje komunikacije iz njihovog međusobnog odnosa. Ovdje se odnos osamostaljuje, postaje kvaliteta koja je prisutna u svim sastavnicama komunikacije i njihovim funkcijama, ali tu kvalitetu nijedna od tih sastavnica ne može iscrpiti, ni u jednoj se od njih ne može supstancijalizirati. To je komunikacija bez

komuniciranja, budući da je odnos odvojen od svih sastavnica komunikacije. Magnetofon snima majčinu priču, ali i sve okolnosti njezinog iskazivanja, pretvarajući pripovijest u istovremenost njezinih verzija koje se izvode iz mijenjanja okolnosti iskazivanja.

Pripovjedač prelazi u junaka pripovjedačeve priče na engleskome jeziku o pjesniku koji pokušava pripovijedati, zamijeniti poeziju prozom, oglušujući se na Donaldova upozorenja da pripovijeda o majci, a ne o sebi. Pjesnik u toj pripovijesti i dalje daje prednost sažimanju pred razlaganjem. Kao i pripovjedaču, tako i junaku njegove priče majka umire u trenutku kada se njegova zemlja raspada u ratu:

Svet se oko njega raspadao, vodio se rat, umrla mu je majka, i osetio je, usprkos svim proznim sažimanjima, kako povest njenog života postaje u njemu stvarna, kako ga uvlači u sebe i primorava da odigra odavno utvrđenu ulogu. (Albahari 1997: 115)

Roman se do te rečenice u 3. licu ("A pisao sam o pesniku") mogao čitati kao pripovijest pripovjedača koji pokušava pisati o svojoj majci na temelju magnetofonskih zapisa. Pjesnik s početka mogao bi biti pjesnik-junak pripovjedačeve priče. Kao da se cijelo vrijeme čitala priča glasa koji mijenja pripovjedačko lice; koji je bio izvan svijeta o kojem pripovijeda, ispostavlajući se potom tvorevinom tog svijeta. Tvorevina iskoračuje iz svoga obitavališta u okruženje iz kojeg se pripovijeda o njoj. Pripovjedač se ispostavlja kao lik u priči. I čujemo glas koji priopćava: "Nisam znao kako da završim priču [...]" (Albahari 1997: 115) pa izmišlja kako lik-pjesnik na obali rijeke sreće djevojku kojoj govori da je "ljubav posljednje uporište" (Albahari 1997: 115) bez kojeg sve tone. Do tada se roman čitao kao ispovijest pripovjedača o njegovu pokušaju da piše o majci i koji o tim pokušajima raspravlja s piscem Donaldom. Uvođenjem rečenica u 3. licu ("A pisao sam o pesniku koji je odlučio [...]" [Albahari 1997: 115]) pripovjedač se podvaja na lik-pjesnika koji pokušava pisati o svojoj majci i pripovjedača koji piše priču o tom liku i raspravlja s Donaldom o toj priči. Umetnuti stihovi ponavljaju vezu i odnos između sažimanja i razlaganja izmjenjujući konsonante između *praska* i *opuštenosti* (Albahari 1997: 116). To se udvajanje opet dijeli. Pripovjedač stavlja rukopis u kovertu i šalje ga Donaldu te piše i popratno pismo, za koje kaže da je dulje od same priče.

Dva se vremena, vrijeme pripovijedanja i vrijeme o kojemu se pripovijeda, opet sudaraju, prelaze jedno u drugo, dolaze do točke u kojoj sve istodobno završava i počinje, gubi se i obnavlja (Albahari 1997: 128). Perfekt i prezent izmjenjuju svoja mjesta. Pripovjedač navodi okolnosti koje su ga navele da napusti domovinu i uvodi sažimanje rečenicom u perfektu: *Onda sam oputovao* (Albahari 1997: 125). To je rečenica pisana iz perspektive pripovjedača koji preslušava magnetofonske zapise svoje majke kako bi napisao priču u njoj. Potom slijedi rečenica u prezentu: "Ne odmah posle toga, naravno, ali žurim sada sa tim iska-

zom, jer mi pogled na četvrtasti zidni sat kazuje da uskoro mogu da očekujem Donaldov dolazak" (Albahari 1997: 125). Prvo se upućuje na prethodne detaljne opise kada je oputovao, čime se ukazuje na sažimanje, ali i vremenski skok jer se ulazi u vrijeme kada prvi pripovjedač postaje predmetom druge pripovijesti u čijim se granicama upotrebljavaju opet uvedeni perfekti kojima se opisuje da se Donald javio da je primio rukopis s popratnim pismom "[...] i predložio da me poseti naredne subote, odnosno danas" (Albahari 1997: 126). Pripovjedač treba postati sin iz pripovijesti, dijete pripovijesti, a ne tek sin koji pripovijeda.¹⁵ Pripovijedanje se uspoređuje s dramskim tekstom (Albahari 1997: 40, 128–129), budući da tajna prozirnost pretvara u veo.¹⁶ To je *danas* u kojem opozicija između dvaju vremena, snimanja i preslušavanja, majčinih i pripovjedačevih sjećanja, postaje kompozicija koja upućuje na točke nerazlučivosti između njih, odnosno na zametnute pripovijesti koje ne pripadaju ni majci ni sinu.

6. MJESTO ZABORAVA – ZABORAV MJESTA

Pamćenje je vrlo složen fenomen koji istodobno može, ali i ne mora biti vezan uz materijalne objekte. Ono je mentalna aktivnost koja nam pomaže da pohranujemo i da se prizivaju ključni trenuci naše prošlosti, no isto tako može biti vezano uz pojedine objekte koji su nam osobito važni, napose u situacijama kada smo okruženi prepoznatljivim prostorom koji je usko vezan za naša egzistencijalna proživljavanja: stan, ulicu, grad, posao, dakle one prostore koji su obilježili naša iskustva i kojima pridajemo subjektivna značenja. Primjerice, Cubitt razmatra opreku između kognitivističkoga i subjektivističkoga pristupa pamćenju. U prvome je ono sagledano kao instrument koji pojedincu služi da stekne znanje o svojoj okolini, a u drugome kao središnja baza subjektivnosti jer je "zaduženo za stvaranje unutarnjih značenja koja pridajemo našim fizičkim iskustvima" (Cubitt 2012: 72, 73). Kada, kao pripovjedač *Mamca*, napustimo "naš" prostor te dođemo u novi, lišeni smo toga prepoznatljivog okruženja, odnosno materijalnih artefakata koji su vezani uz naš život, onoga što Assmann naziva "pamćenjem stvari":

Od svakodnevnih i intimnih uređaja kao što su krevet, stolica, pribor za jelo i pranje, odjeća i alati, pa sve do kuća, sela, gradova, ulica, vozila i brodova, čovjek je

¹⁵ "[...] jednostavno je ponavljala [majka] ono što je bilo upisano u prostoru oko nje, kao što je to trebalo da ponovi junak moj priče, ako je to doista priča" (Albahari 1997: 134).

¹⁶ "To me podseća da sklonim zavesu sa mog prozora, jer bi Donald ugledavši prigušenu svetlost, mogao da pomisli da sam zaspa. Nikada, u stvari nisam bio budniji, spremniji za ono što će se desiti, za ono što bi, bolje je da tako kažem, trebalo da se desi" (Albahari 1997: 129).

od pamtivijeka bio okružen stvarima u koje je investirao svoje predodžbe o svrsihodnosti, udobnosti i ljepoti, a time i samoga sebe. Otuda mu stvari zrcale njegovu vlastitu sliku, podsjećaju ga na njega, na njegovu prošlost, pretke itd. Svijet stvari u kojem on živi ima svoj vremenski indeks koji tumači sadašnjost, a i različite slojeve prošlosti. (Assmann 2005: 23)

Prema ovom nahođenju, otuđenje od stvari koje signaliziraju naš svakodnevni život upućuje na otuđenje od sebe, a u krajnjoj konzekvenci to može značiti i otuđenje od jezika samoga jer je on sredstvo kojim se može izraziti, odnosno koje nam pomaže da se pamćenje stvari formulira. Pripovjedač u jednom trenutku znakovito referira upravo na problematiku “pamćenja stvari”:

Ako ne računam knjige koje sam doneo, trake su jedini dokaz mog postojanja u vremenu; glas koji više nije glas, koji je onostran i odsutan, tek mehanička zamena stvarnosti, potvrđuje moju prisutnost; tu sam zahvaljujući onome što nije tu. (Albahari 1997: 127)

Sintagma “postojanje u vremenu” referira se na prošlost i vremenski kontinuitet, odnosno ono što je prethodilo narativnoj sadašnjosti i Kanadi, te je ograničena samo na dva entiteta: knjige, koje upućuju na intelektualnu pozadinu i sklonosti te glas, koji upućuje na majku. Međutim, ona više ne postoji i sve što je od nje ostalo predstavlja glas zabilježen na magnetofonskoj vrpici, dakle mehanička reprodukcija nekada stvarne osobe, a time i svega onoga što je predstavljala.

Komunikacijski kontekst sina i majke upućuje na izmješten odnos Assmannova komunikacijskoga pamćenja koje se odvija unutar male zajednice – ovdje obitelji, u neintencionalnoj maniri, sa živim svjedocima događaja pa je njihovo iskustvo prošlosti egzistencijalno ovjereno, a svrha mu je generacijsko prenošenje pamćenja (usp. Assmann 2005: 59). Govorimo o izmještenom odnosu jer su nesputanost i neintencionalnost, koje su inače bitne odrednice komunikacijskoga pamćenja, ovdje samo fingirane, s obzirom na to da sin svjesno namjerava zabilježiti majčinu priču tako što je usmjerava svojim pitanjima. No, pošto je rezultat majčina prisjećanja, ono odbija biti strogo usmjeravano, što je uočljivo zbog njegove digresivne naravi, prekida te kasnijih vraćanja na iste epizode i njezine aktere ili situacija u kojima majka sugerira da je izgubila nit pripovijedanja. Dodatno je izmješteno jer se ponovno aktualizira kasnije – naknadnim preslušavanjem majčina glasa te nastojanjem da se njezina priča uobliči s vremenskim odmakom. Time sin zapravo vodi imaginarni dijalog s majkom jer nje više nema, ostala je tek mehanička reprodukcija glasa kao podsjetnik na stanje prije dolaska u Kanadu. *Self-narrative* je individualna priča, no kako i Gergenovi ističu, njezin je nastanak i održavanje vezano uz društvene okvire: “posrijedi je konstrukcija koja prolazi neprestani proces promjene dok se interakcija

razvija [...] pa one funkcioniraju kao povijesti unutar društva” (Gergen i Gergen 2001: 163). Iz navedenoga razloga životna priča kako “narativna konstrukcija nikada ne može biti u potpunosti privatna stvar. U oslanjanju na simbolički sustav za odnošenje ili povezivanje događaja, sudjelujemo u implicitnom društvenom činu” (Gergen i Gergen 2001: 176). Zato takva priča ne povezuje samo ono što čini pojedinac, nego i njegove interakcije s drugim ljudima, a djelovanja drugih ljudi također utječu na smjerove i ishod životne priče (Gergen i Gergen 2001: 177). Cubitt zato drži da autobiografsko prisjećanje ima rekonstruktivnu funkciju koja je dvojake naravi jer rekonstruiramo ključne segmente osobnih iskustava te se pozicioniramo kao subjekti pamćenja (Cubitt 2012: 90). No, kako pokazuje pripovjedna transmisija *Mamica*, više se ne pripovijeda da bi se “vrati[lo] na prethodno mesto”, već da se ne bi moglo “[...] utvrdi[ti] gde se staja[lo]” (Albahari 1997: 138–139).

LITERATURA

- Albahari, David, *Mamac*, Beograd i Calgary i Zagreb: Arkzin, 1997.
- Ansell Pearson, Keith, *Germinal Life: The Difference and Repetition of Deleuze*, London: Routledge, 1999.
- Askin, Ridvan, *Narrative and Becoming*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016.
- Assmann, Jan, *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, prev. Vahidin Preljević, Zenica: Vrijeme, 2005.
- Bergson, Henri, *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha*, prev. Olja Petronić, Beograd: Fedon, 2013.
- Cavarero, Adriana, *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, prev. Paul Kottman, Stanford: Stanford University Press, 2003/2005.
- Cornibert, Nicolas, *Image et matière: Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris: Hermann, 2012.
- Crites, Stephen, “The Narrative Quality of Experience”, u: *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences*, ur. Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman, Albany: State of New York University Press, 2001, str. 26–50.
- Cubitt, Geoffrey, *History and Memory*, Manchester: Manchester University Press, 2007.
- Deleuze, Gilles i Guattari, Felix, *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980.
- Erll, Astrid, *Memory in Culture*, London: Palgrave Macmillan, 2011.
- Gergen, Kenneth J. i Gergen, Mary M. “Narratives of Self”, u: *Memory, Identity, Community: The Idea of Narrative in the Human Sciences*, ur. Lewis P. Hinchman and Sandra K. Hinchman, Albany: State of New York University Press, 2001, str. 161–184.
- Hjelmslev, Louis, *Prolegomena to a Theory of Language*, prev. Francis J. Whitfield, Madison: The University of Wisconsin Press, 1969.

Obradovic, Dragana, *Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism and the Ethics of Representation*, London and Toronto: University of Toronto Press, 2016.

Šakić, Sanja, "Smrt u izgnanstvu: pisanje kao pisanje-postajanje", *Umjetnost riječi*, 58, 2, 2014, str. 225–241.

Vladiv Glover, Slobodanka, "Potisnuta prošlost u romanu *Mamac Davida Albaharija*", *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*, vol. 20, no. 97, 2010, str. 67–75.

SUMMARY

THE VOICE OF THE MOTHER'S SECRET – THE SECRET OF THE MOTHER'S VOICE: ACOUSTICS OF MEMORY IN DAVID ALBAHARI'S NOVEL *BAIT*

The essay analyses the role and character of the mother in the novel *Bait* by David Albahari. The focus of the analysis is placed on the relation between the narrator, the mother, and the mother's voice from

tape recorders. Within this framework, the relationship between narration, language and memory is considered. The mother's figure and the representation of her voice are of fundamental importance because they represent the mother tongue torn from the native environment. Therefore, through Bergson's and Hjelmslev's philosophical and linguistic concepts, maternity and mother tongue are bound to the experience of eradication. This line of argument is associated with literary memory studies, and, starting with Deleuze and Guattari, it is shown that through narration the mother and son exchange the relationship of birth for that of becoming. The mother no longer represents the haven for the birth of a story, but her motherhood, on the contrary, is built on resistance to narrative reification. Mother tongue, on the other hand, is built on highlighting the materiality of the voice, irreducible to the transparent means of conveying meaning.

Key words: narration, memory, remembrance, voice, aphasia, sound record, exile