

A(na)mnesiac: pamćenje i omamljenost u Ministarstvu boli Dubravke Ugrešić i Umjetnim rajeovima Charlesa Baudelairea. O modernosti (post-)jugoslavenske književnosti

Mijatović, Aleksandar

Source / Izvornik: **Književna smotra : Časopis za svjetsku književnost, 2020, 52, 79 - 89**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:186:005049>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-17**



Repository / Repozitorij:

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



*A(na)mnesiac: pamćenje i omamljenost u Ministarstvu boli Dubravke Ugrešić i Umjetnim rajevima Charlesa Baudelairea**

O modernosti (post-)jugoslavenske književnosti

1.

Proučavanje kultura i književnosti u državama nekadašnje Jugoslavije nakon 1990. godine temelji se na okretanju smjera nostalgije. Umjesto prema prošlosti, ona je usmjerena prema budućnosti. Nakon raspada jedne zajednice, ta nostalgija za budućnosti stavlja sjećanje u službu nalaženja novih oblika povezivanja i ujedinjavanja. *Pro futuro* nostalgija otkrivanja i izvlačenje potisnutih i nepoznatih slojeva sjećanja podređuje učvršćivanju i obnavljanju identiteta. Budućnosna nostalgija zagovara istovjetnost identiteta.

Protezanje u budućnost iščezlog iskupljuje nje-govu prošlost. Zajednica se premješta u projekciju onog što još nije ne bi li izbacila ono što više nije. Niti je budućnost više mjesto prevladavanja prošlosti, niti je ova potonja mjesto izigravanja budućnosti. (Post-)jugoslavenski postmodernizam s dogmom *pro futuro* nostalgije iznevjerava i modernističko i post-modernističko uzajamno prepisivanje prošlosti i budućnosti. Navodno *pro futuro* nostalgija oslobađa zametnute slojeve prošlosti, izvlači neuspjele i propuštene prilike prošlosti.

(Post-)jugoslavenska postmodernost smješta se u prostor u kojem prošlost i budućnost ne mogu objasniti jedna drugu, u kojoj prošlost sadrži zametak svog budućeg izjalovljenja. (Post-)jugoslavenski studiji transnacionalne i neinstitucionalne forme povezivanja zadržavaju unutar nacionalnih i državnih i institucionalnih okvira. Nacionalno i državno preživljava u transnacionalnom. U romanu Dubravke Ugrešić *Ministarstvo boli* prati se slom tog prežitka nacionalnog u transnacionalnom, pretička prošlog u budućem.¹

* Ovaj rad financirala je Hrvatska zaklada za znanost projek-tima *Književne revolucije* IP-2018-01-7020 i *Politika vremena u post-jugoslavenskoj prozi: Zamišljanje temporalnosti književnih kultura transnacionalnosti*, IP-2016-06-9548.

¹ *Ministarstvo boli* zauzima prijelazni položaj između *Muzeja bezuvjetne predaje* i *Baba Jaga snijela jaje*. Williams ističe da *Baba Jaga* najavljuje raskid proze Ugrešić s temom žalovanja za

Likovi obnavljaju zajednicu tragajući za njezinim zamjenskim oblicima ne bi li tako zatomili bol. Oni taj gubitak naivnog jedinstva doživljavaju kao pad iz raja koji nastoje sentimentalno nadomjestiti ispo-vijedajući se pred umjetnim relikvijama iz masovne i svakodnevne kulture nekadašnje druge Jugoslavije. Od tih naplavina jednog brodoloma mladalačkog idea-la trebalo bi izgraditi novu civilizaciju na pjeskovitom, proznom tlu Amsterdama. Ta se sentimentalna kulisa mrviti kao kula od pijeska.² Likovi, okupljeni oko učiteljice Tanje Lucić, klanjaju se pred tim relikvijama tražeći iskupljenje i povratak u raj.

Ta religijska zajednica raspada se jedne večeri u amsterdamskom pubu kada se omamljeno deklamiranje stavaka jugoslavenske Biblije masovne kulture naizust pretvori u istovremeno dogmatski i heretički eksces. Uroš, jedan od studenata Tanje Lucić pijan recitira *Krvavu bajku* Desanke Maksimović. Urošev otac je ratni zločinac kojem se sudi u Haagu. Nostalgično-anestetička opna puca, veze se kidaju, zajednica inkubirana u dijaspori raspada. Učenici i njihova učiteljica više nisu članovi privremene zajednice, već mnoštvo raspršenih osamljenih izgnanika. Učenici u tom zanosu iskupljenja postaju istovremeno vlastiti krvnici i žrtve; krivnja je u njih ubrizgana kroz pamćenje kao analeptik. Nakon pritužbi na njezin rad o kojima ju je obavijestio pročelnik odsjeka na kojem je radila, Tanja Lucić umjesto kulture u drugom semestru predaje književnost. Ali dok je kultura uzdizala razuzdani hedonizam, njemu se u književnosti suprotstavljao eskapistički asketizam. Književnost ne obrađuje ili prikazuje temu egzila, već je on uvjet knji-

ruševinama (V. Williams, D., *Writing Postcommunism: Towards a Literature of the East European Ruins*, London: Palgrave Macmillan, 2013, str. 31–32, 119). Taj raskid se nazire već u *Ministarstvu boli*.

² “Najviše me fascinirao pijesak (...) Pijesak je bio metaforički i stvarni temelj, i ja sam ga doživljavala gotovo tjelesno” (Dubravka Ugrešić, *Ministarstvo boli*, Zagreb: 90 stupnjeva, 2004, str. 134).

ževnosti.³ Književnost ne nastaje u egzilu, ona je egzil, vječno lutanje i bez mijenjanja mjesta, nepokretno nomadstvo, ponor koji zjapi iz neprobojne plohe. Antipod prizora s Urošem u pubu je epizoda Igorove interpretacije bajke Ivane Brlić Mažuranić "Kako je Potjeh tražio Istinu".

Tanja Lucić gubi položaj apostola jugoslavenske kulture koji će stvoriti dijasporu njezinih apostata pa potom u toj dijaspori obnoviti izgubljeni raj. Ta dijaspora negdašnjih apostata pa potom konvertita navodno je uzor za kozmopolitsku rekonstrukciju državne zajednice jačanjem ne-državnih oblika pripadnosti i povezivanja. Pripadnost koja nije prisvojena kroz neki od oblika udruživanja, vladanja i vlasti svoj uzor nalazi upravo u prijašnjoj državnoj zajednici. *Pro futuro* nostalgija ispostavlja se kao neskriveni prozelitizam. Roman je uokviren slomom jedne (Goran) i pronalazanjem druge ljubavne veze (Igor). Dok su kod Gorana jasno naznačeni njegovi korijeni, Igorovo porijeklo je nepoznato. Dok su Goran i Tanja bili dvije žrtve, veza s Igorom ima aspekt nasilja. Likovi ne pronalaze zamjensku zajednicu, dijasporu u kojoj će izgubljenu zemlju zamijeniti umjetnom. Oni traže samostalnost svojih fragmentiranih života i životnih fragmenata, pretvaraju krhotine u odlomke. To je jedino što imaju zajedničko, ne fragment zajednice, već zajednicu fragmenata (smetenih, smušenih anamnestičara) u kojoj je lom ujedno točka spajanja.

Ambivalencije između izgubljenog i umjetnog raja, pamćenja i opijenosti, dogme i hereze, anamneze i amnezije, stimulansa i anestezije, mnoštva i samoće, žrtve i krvnika, lijeka i otrova, hedonizma i asketizma, apostola i apostata, vode prema jednom od središnjih tekstova moderniteta Charlesa Baudelairea *Umjetni rajevi* (*Les Paradis artificiels*, 1860). Pamćenje je nerazmrsivo isprepletano s mijenjanjem identiteta. Granice između pamćenja, opijenosti i preobrazbe sebstva neprekidno se premještaju i pretapaju.

Ministarstvo boli usvaja preoblikovanje pamćenja iz uzastopnosti u istovremenost raznorodnih sjećanja. Baudelaire utvrđuje hijerarhiju sebstava preobraženih kroz opijenost ne bi li tako održao autentičnost palimpsesta. U *Ministarstvu boli* taj se prijelaz iz preobražavajućeg u preobraženo sebstvo potkopava ukrštanjem i stapanjem slojeva pamćenja. Baudelaire ističe opasnosti opijenosti za dosezanje područja sjećanja kao istovremenih utisaka, ostataka, tragova. U *Ministarstvu boli* samo je sjećanje opisano kao varljivo i ovisničko, a opet obmanjujuće i iskrivljujuće iskustvo istovremenosti raznolikih utisaka. U *Umjetnim rajevima* opijenost je neovisno stanje koje može, ali ne mora voditi do preobrazbe sebstva i dosezanja pamćenja kao palimpsesta. Jedni oblici opijenosti utvrđuju već postojeće sebstvo podupirući već poznata sjećanja, dok drugi rastvaraju sebstvo kao središte oko kojeg se okuplja pamćenje.

Jedan dio recepcije Baudelaireovih teza slijedit će osvrtno na Bergsonovu i Deleuzeovu koncepciju pamćenja. Bergson je nastojao ograničiti transformativni učinak pamćenja, budući da se osobnost proteže unutar granica prošlosti i sadašnjosti.⁴ Njihovim prelaženjem, osobnost se rastapa ili u san (čisto sjećanje), ili u materiju (čisto opažanje), što dolazi do izražaja u *Materiji i pamćenju*. Deleuze ovu modernističku ideju opijenosti kao sredstva proširivanja i produblivanja sjećanja razvija u knjigama o filmu.

U *Ministarstvu boli* samo pamćenje ima omamljujući učinak koji onemogućuje razgraničavanje pamćenja i pričina. Umnožavanje i razgrađivanje sebstva pokušava se ograničiti traganjem za čvrstom točkom u pamćenju. Baudelaire preko stanja opijenosti rekomplicira pojam imaginacije, o kojem govori u Kantovim terminima sposobnosti. Imaginacija (i inspiracija) prožima i preobražava cjelokupnu osobu, u njoj osoba nestaje, rastvara se. U *Umjetnim rajevima* korelat za tu rastvarajuću i sveobuhvatnu dimenziju imaginacije postaje opijenost. No, opijenost ostaje vezana za stvari koje je potiču i razmahuju. U *Umjetnim rajevima* stanja opijenosti razvrstavaju se i vrednuju prema prelaženju pamćenja iz poretka uzastopnosti u istovremenost.

Veza između *Umjetnih rajeva* i *Ministarstva boli*, Baudelairea i Dubravke Ugrešić daleko je od očite.⁵ Ovim radom ni ne tvrdi se da ta veza postoji.⁶ Čak i da postoji, to nije nužno, već je jedno od polazišta interpretacije. To je preuzak i zastario komparatistički okvir koji ne može objasniti širenje, prenošenje, usvajanje i preuzimanje tema, slika i tehnika u književnosti. Baudelaire i Ugrešić stvaraju u različitim povijesnim i društvenim razdobljima te drugačijim kulturama. To je očiglednost koja postaje presudna samo u kategorijalnom okviru poredbene veze. Ako između nečega unaprijed postoji već utvrđena veza, onda to ne treba dalje niti uspoređivati. Obratno, u tim bi slučajevima trebalo prije utvrditi razliku ne bi li se nešto novo reklo o sličnim pojmovima i pojavama. Zadatak poredbene metode nije početi od već utvrđenih i danih veza, već ih tek uspostaviti.⁷

To se odnosi i na konceptualnu razinu na kojoj se vodi ova rasprava. Koncepti, nedvojbeno, ne nastaju

⁴ Izriječno to predbacuje Blanchot (v. "Bergson and Symbolism", *Faux Pas*, prev. Charlotte Mandell, Stanford: Stanford University Press, 2001).

⁵ U okvirima očite sličnosti, ta su dva teksta bliža nego *Vrata percepcije* (*The Doors of Perception*, 1954) Aldousa Huxleya i *Umjetni rajevi*. *Vrata percepcije* ne razlikuju opijenost i ovisnost, stanje i supstancu koja ju izaziva. Po tome se Huxleyev tekst razlikuje od očitog uzora, Blakeovog *The Marriage of Heaven and Hell*.

⁶ Iako radovi Veličković (2009, 2015) daju naslutiti izravni(i)ju vezu koja se očituje flanerskom lutanju Amsterdamom.

⁷ O drugačijim poredbenim metodama v. Guillén, C., *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton: Princeton University Press, 1971. i Moretti, F., *Distant Reading*, London: Verso, 2013.

³ V. o tome Šakić, S. "Smrt u izgnanstvu: pisanje kao pisanje-postajanje", *Umjetnost riječi*, 58, 2, 2014, 225–241.

u povijesnom vakuumu. Impregniranost koncepta poviješću njegovog nastanka ne ukorjenjuje ga u trenutak niti pretvara koncept u korijen čiji se izdanci mogu pratiti u drugim razdobljima. Apstraktnost koncepta leži u njegovoj dvostrukoj sposobnosti da nastane u određenim okolnostima i izdvoji se iz njih prenoseći se u drugačija razdoblja ljudske povijesti. Historičnost koncepta, njegov nastanak u određenom razvoju leži u sposobnosti apstrahiranja iz vremena svog nastanka. Rasprava o odnosu između ta dva djela odvija se na konceptualnoj razini: kako nekoliko koncepata i njihovih međusobnih veza nastalih u modernitetu prelazi granice i smješta se u drugačijem povijesnom i književnom razdoblju. Ako su sličnost i veza parametar rasprave, njih tek treba utvrditi, umjesto uzeti kao dano polazište. Daleki kontakt između ova dva djela temelji se na nizu varijacija.

S obzirom na postavljene problem nostalgije *pro futuro*, proučavanje razvojnih linija pojmova koji su u (post-)jugoslavenskim studijima samorazumljivi, teško se može precijeniti. U disciplinarnom području (post-)jugoslavenskih studija vlada konceptualna fobija⁸ ili se u konceptima nerijetko traži opravdanje za unaprijed stvorene ideološke stavove. Da bi se u (post-)jugoslavenskim studijima razumio odnos književnosti prema temama rata, iskorijenjenosti, raspada, uništenja, povratka, težište se mora premjestiti na književnost; umjesto na *(post-)jugoslavenskoj*, akcent je na *književnosti*. Iako postoji mnogo takvih stvarnih događaja, to su prije svega književne teme. Stvarni događaji podliježu razumijevanju polazeći od interpretacije teme, umjesto – naravno – obratno.

Isprepletenost opijenosti i otrežnjenja jedan je od središnjih dijelova moderniteta. On je u opijenosti tražio protuotrov za zablude u koje je zavelo oslobađanje od predrasuda.⁹ Postmodernizam, naprotiv, samu tu isprepletenost vidi kao istovremeno omamljujuću i otrežnjujuću; dva iskustva koja se suprotstavljaju jedno drugom istovremeno ostajući međusobno ovisni. Postmodernistički ironijsko-parodijski odnos prema modernističkoj otrežnjujućoj omamljenosti, kojoj izmiče da je to otrežnjenje tek nova opijenost, bio je nakon događaja u Europi 1989. godine, prisiljen da neprekidno preokretanje vrijednosti usmjeri prema samome sebi. Postmodernizam je bio opijen vlastitom

⁸ Primjer je prikaz američkog slavista Andrewa Wachtela (2017). Prema Wachtelu, proučavanje (post-)jugoslavenske književnosti, umjetnosti i kulture (on ih naziva "opskurnima" i "slabo poznatima") trebali bi se suzdržati od teorijskog pristupa, budući da se oni razvijaju na Zapadu na predlošku, bit će, velikih i dobro poznatih književnosti. Umjesto toga, trebalo bi te književnosti približiti zapadnom čitatelju. Te kriterije, primjerene prije smotri folkloru nego znanstvenom pristupu, Wachtel nejednako primjenjuje na pojedine radove zbornika koji prikazuje. Ključ primjene kriterija što proučavatelj beznačajne kulture mora raditi ostaje neizrečen.

⁹ O toj složenoj dijalektici bez razrješenja, v. Bjelić, D. I., *Intoxication, Modernity, and Colonialism Freud's Industrial Unconscious, Benjamin's Hashish Mimesis*, New York: Palgrave Macmillan, 2016.

trezvenošću.¹⁰ Došavši k sebi nakon duboke omamljenosti komunističkim i socijalističkim snom, zemlje Istočnog bloka i bivše druge Jugoslavije u tom su otrežnjenju uočile novu opijenost; kapitalizam, neoliberalizam, slobodno tržište. Nacija u republikama bivše Jugoslavije.¹¹ Ovdje ćemo složeni odnos opčinjenosti i osviještenosti, omamljenosti i trezvenosti razmotriti usporednom raspravom o Baudelaireovim *Umjetnim rajevima* i *Ministarstvu boli*. Baudelaire je upozoravao na opasnosti zapadanja u omamljenost prelaskom sjećanja iz poretka uzastopnosti u poredak istovremenosti. No, tu modernističku ideju omamljenosti kao mogućeg protezanja pamćenja, ne bi li se omogućio doseg u sve šire slojeve pamćenja, preuzima Gilles Deleuze. U *Ministarstvu boli* ne oslanja se samo na dvočlani odnos pamćenja i omamljenosti, već se pokazuje da samo pamćenje može biti opojno, odnosno da se razlika među njima uvijek nanovo uspostavlja, onemogućujući razlučivanje sjećanja i zablude.

2.

Likovi u *Ministarstvu boli*, romanu Dubravke Ugrešić, obilježeni su djelatnom i tjelesnom onemoćalošću, iznemoglošću i iscrpljenošću. S druge strane, iako u stanju motoričke obamrlosti i otupjelosti, likovi su duhovno budni i osjetilno nadraženi. Izvučeni su iz poznatog, prisnog okruženja; ni u stranoj niti u vlastitoj zemlji, već u međuprostoru, razmaku između njih. Stranci sebi samima i drugima, slušaju jezike koje ne razumiju, ali im i vlastiti jezik postaje nepoznat.¹² Tanja Lucić, lik i pripovjedačica, ističe nemoć da jezikom opiše stvarnost i komunicira. Naposlijetku, u ulozi pripovjedačice Tanja Lucić ističe nemoć da

¹⁰ Fredric Jameson u klasičnoj raspravi o postmodernizmu kao kulturnoj logici kapitalizma odriče tu trezvenost. Postmodernističko otrežnjenje istaknuto je u Lyotardovoj tezi o postmodernitetu kao odbacivanju krovnih pripovijesti (*les grands récits*). Nakon događaja iz 1989. godine trezvenost postmodernizma zamijenile su zanesene apoteoze "novom dobu" u knjigama Francis Fukuyame, *The End of History and The Last Man* (1992) i Samuela P. Huntingtona, *The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order* (1996, kao izlaganje još 1992). Derrida tu hipostaziranu i iskrivljenu verziju Kantove koncepcije eudaimonizma nastoji korigirati u *Spectres de Marx* (1993) i ključnim tekstovima o Kantu. Utoliko čudnije što Wachtel u spomenutom prikazu ocjenjuje neprihvatljivim dovođenje u odnos Derridinih teza iz *Sablasti Marxa* s (post-)jugoslavenskim stanjem. Tim više što je upravo Wachtel u *Making a Nation, Breaking a Nation* (1998) raspad Jugoslavije, uzroke i posljedice doveo u vezu s raspravom o postmodernizmu.

¹¹ O tom aspektu v. Obradović, D., *Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*, Toronto: University of Toronto Press, 2016.

¹² "Izbjeglička trauma, ona dječja panika izazvana naglim nestankom mame iz našeg vidnog polja, provalila je na površinu tamo gdje je nisam očekivala, 'kod kuće'. Uspjela sam se izgubiti u prostoru koji sam poznavala kao svoj džep (...)" (Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 134).

pripovijeda.¹³ Roman se slijedi na dvije razine: prvo, kao pripovijest pripovjedača koji gubi moć pripovijedanja i drugo, kao pripovijest o pripovjedačevoj nemoći za pripovijedanje. Pripovjedač izjavljuje da je nemoćan pripovijedati, pripovijedajući ujedno o toj vlastitoj nemoći. Pripovijedanje obuhvaća moć da se govori o nemoći govorenja i samu nemoć te moći.¹⁴ Nerazmršiva isprepletenost moći i nemoći, njihovo ovisničko suparništvo, u središtu je pojma sjećanja.

Podijeljenost između imobilizacije i ekscitiranosti, otupjelosti i nadraženosti, prelaženje moći i nemoći u područje jedno drugoga priziva modernistički koncept umjetnih rajeva koji je Charles Baudelaire razvio u eponimskom eseju. Za razliku od ranijih *Salona* gdje je u središtu bio pojam imaginacije, Baudelaire s *Umjetnim rajevima* postavlja probleme pamćenja i djetinjstva, povezujući ih sa sposobnosti sanjanja. U *Slikaru modernog života* (1863), pamćenje i djetinjstvo postaju središnji pojmovi u definiranju modernističkog umjetnika. U *Umjetnim rajevima* i *Slikaru modernog života* umjetnik je definiran neizravno, u prvom eseju preko iskustva opijenosti, a u drugom preko slikarstva, ali se zato opijenost i slikarstvo izravno definiraju preko pojma djetinjstva.

Baudelaire određuje umjetne rajeve kao “neuobičajeno (*anormale*) stanje duha”¹⁵ u kojem nastaje “umjetni ideal”¹⁶. On se razlikuje od “rajskog”¹⁷ stanja duha u koje se ne ulazi umjetnim sredstvima, već duhovnim uzdizanjem. Rajske stanje duha javlja se iznenada, dosezanjem nečega što je nevidljivo i nedokučivo. Umjetni ideal priziva to stanje opojnim sredstvima. Iskrivljujući sklonost prema beskonačnom, nevidljivom, to neprirodno stanje duha stvara umjetni raj pomoću opojnih sastojaka. Nasuprot “sklonosti (duha) [*goût*] prema beskonačnom”¹⁸ je “iskvarenost smisla za beskonačno”¹⁹ uslijed dvostrukosti čovjekove prirode i njezine “paradoksalne sposobnosti”²⁰ za dobro i zlo, “amalgamiranosti” od poroka i vrlina.

Rajske stanje duha polazi od moralne strane čovjeka da bi se izdigao iz svakodnevice, pobuđujući sjećanje na nevidljivu stvarnost. Umjetni ideal, međutim, doseže se povezivanjem s poročnom stranom, kada se “stremljenje duhovnih snaga prema nebu”²¹ zamjenjuje “grešnim orgijama imaginacije” i “smišljenom zloupotrebom razuma”. Tada se nevidljiva stvarnost ne doseže duhom, već umjetnim idealom. Duh u susretu s umjetnim idealom ne strepi prema nevidljivom koje bi bilo u suprotnosti s vidljivim, već otkriva nevidljivost samog vidljivog. Nije riječ o tome da umjetni ideal zamijeni nevidljivu stvarnost, kao njezina kompenzacija; da se stvarni ideal nevidljive stvarnosti nadomješta njezinim umjetnim idealom.²² To je zloupotreba umjetnog ideala – droga – kojoj je ravna jedino uravnotežena raspodjela i upotreba duhovnih sposobnosti, porok kao druga strana vrline i obratno.²³

Umjetni raj stvara prived izgubljene nevidljive stvarnosti; ona se pak dokučuje tek putem umjetnog ideala. Ta sklonost prema beskonačnom može se oplemeniti jedino umjetnim rajevima koji se otvaraju u središtu konačnog. Uloga umjetnih rajeva nije zamjena nevidljive stvarnosti ili pružanje njezine iluzije. Naprotiv, “umjetni užitak”²⁴ pokazuje da se sklonost prema beskonačnom razvija polazeći od dvostrukosti ljudske prirode.²⁵

Umjetni ideal razvija se ili u smjeru vjere u bolji život ili u posrnulost i izgreda. Tek postojanje umjetnih rajeva može pobuditi nadu u postojanje pravog raja. Baudelaire ne uzima u obzir alkoholna pića jer ona fizički krijepe, ali izazivaju duhovnu obamrlost, imaju trenutni i kratkotrajni učinak nakon kojeg nastupa otupjelost. Alkohol, osobito vino, razlikuje se od opijuma i hašiša.

U ranoj raspravi o vinu Baudelaire je manje kritičan. Vino i čovjek opisuju se kao dvije sile koje stvaraju treću vrijednost, “jedno treće lice”²⁶. On tu

¹³ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 10.

¹⁴ U *Muzeju bezuvjetne predaje* (2003) taj je problem razvijen preko pokušaja pripovjedačice da pripovijeda o majci; pripovijedanje se razvija iz nemoći da se pripovijeda o majci pa se pripovijeda o samoj toj nemoći. To je središnja tema u posljednjem romanu Ugrešić *Lisica* (2017) u koji je umetnut dulji citat iz eseja Viktora Šklovskog “Umjetnost cirkusa” (1919). Šklovski umjetnički učinak cirkusa pokušava izvesti iz formulirane teorije očuđenja i otežane forme u čuvenoj raspravi *Umjetnost kao postupak* (1917). Hoće li se cirkus bezuvjetno podvesti pod postojeće pravilo književnosti-kaopostupka ili će ga potvrditi kao njegov izuzetak? Cirkus nije umjetnost, ali se tako doživljava. Cirkus se ne temelji na iluziji, već na otežavanju. Pojam postupka podređen je neupitnom pojmu fikcionalnosti.

¹⁵ Baudelaire, Charles, *Les Paradis artificiels*, Paris: Le livre de poche, 1860/2000, str. 96; prev. a.

¹⁶ Baudelaire, *Les Paradis*, str. 99

¹⁷ *Ibid.*, str. 95.

¹⁸ *Ibid.*, str. 97.

¹⁹ *Ibid.*, str. 98.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*, str. 96

²² Slijedimo čitanje Burt, E. S., “Baudelaire and intoxicants”, R. Lloyd (ur.), *Companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, str. 117–130.

²³ Ograničavamo se na napomenu da Baudelaire u poglavlju o moralu hašiša pažljivo razgraničava čovjeka koji s nešto sitniša kupuje sreću i genij (str. 153), nasuprot varalici na kartama (*le escroc*) ili vjerniku. Droga kao sredstvo stvaranja umjetnog ideala nije bijeg od života; čovjek koji ne prihvaća uvjete svoga života, prodaje svoju dušu na malo, po sitno (*en détail*) (str. 150).

²⁴ *Ibid.*, str. 92.

²⁵ Noviji tumači (Lloyd, R., *Baudelaire's World*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, Meltzer, F., *Seeing Double: Baudelaire's Modernity*, Chicago: University of Chicago Press, 2011) ustraju na središnjem položaju pjesme “La Chambre double” u tumačenju ovih dvostrukosti. Daichi Hirota (*Espace et poésie chez Baudelaire: typographie, thématique et énonciation*, 2011), pak osobito ulogu pridaje paru konačno/beskonačno.

²⁶ Charles Baudelaire, “Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité”, u: *Les Paradis artificiels*, Paris: Le livre de poche, 1860/2000, str. 72.

suradnju čovjeka i vina uspoređuje s vezom oca i sina u Svetom Trojstvu iz kojeg izrasta Sveti Duh. Iako je ovaj potonji viši, proizlazi iz obje te strane. Polazeći od toga, ne postoji drugi raj osim umjetnog.²⁷

3.

Tanja Lucić, profesorica jugoslavenske književnosti početkom devedesetih godina 20. stoljeća, u jeku raspada Jugoslavije i rata između bivših republika, dobiva poziv da dva semestra predaje na Katedri za slavistiku Sveučilišta u Amsterdamu.

Raspad države praćen je raskidom s njezinim dečkom Goranom, hrvatskim Srbinom. Goran je bio docent na zagrebačkom Matematičkom fakultetu, gdje je dobio otkaz. Uzrok tog prekida bio je, čini se, u tome što je Lucić htjela otkazati, ali ne daleko, dok je Goran – uslijed mješavine ogorčenosti i samosažaljenja zbog izgubljenog posla u Zagrebu – htio otkazati što dalje.²⁸

Privremeno pribježište našli su u Njemačkoj, no Goran je htio u Tokio. Ako je rat između bivših jugoslavenskih republika bio ishod njihovih nesređenih odnosa, u slučaju Gorana i Tanje “(...) ispada da je rat sredio [njihove] odnose mnogo bolje nego što [bi oni] bili u stanju”²⁹. Gubitak države i ljubavni gubitak smještaju se na istu razinu; jedno je u znaku drugog, oboje treba preboljeti. Rečenicu: “Kada je Goran otišao, osjetila sam olakšanje pomiješano sa snažnim osjećajem gubitka i straha. Jer, odjednom sam se našla posve sama (...)”³⁰ može se parafrazirati da se ‘Goran’ zamijeni ‘Tanjom Lucić’: “Kada [sam] otišla (...)”. Izgubiti dom, izgubiti drugog i izgubiti sebe na istoj su razini.

Status Tanje Lucić je ambivalentan, ona nije izbjeglica, ali se osjećala da se nije imala ni gdje vratiti. I rat ima ambivalentan status; iako za većinu “gubitak”, mnogi su ga pretvorili u “alibi” da promijene život, biti drugdje dok se ostaje na istom mjestu: “Znam samo da sam odavno bila otkazana, a nisam još nikamo stigla”³¹. Odlazak i dolazak spuštaju se na istu ravan; povratak i napuštanje postaju nerazlučivi. Tanja Lucić smješta se u prostor između mjesta iz kojega se otišlo i mjesta u koje se još nije došlo, u vrijeme koje je prošlo i koje je buduće. Ti međašnji,

²⁷ S obzirom na Baudelaireov odnos prema prirodi i svemu prirodnom, izraz *artificiel* odnosi se na sve što je stvoreno umjetnim putem nasuprot prirode.

²⁸ Odnos s Goranom ponavlja odnos s Tatom i njegovom učiteljevanju nakon povratka s Golog otoka: “(...) teritorij domovine u jednom trenutku strastveno dijele samo *oni*, nanosioci uvrede, i uvrijeđeni. Prvi put palo mi je na pamet da u toj bivšoj zemlji možda i nisu živjeli drugi ljudi do nanosioci uvrede i uvrijeđeni. Osim što su povremeno izmjenjivali svoja mjesta” (Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 152–153).

²⁹ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 12.

³⁰ Op. cit, str. 14.

³¹ *Ibid.*

granični prostor i vrijeme su nezamjetni, nerazpoznatljivi, ne može im se odrediti svojstvo nijednoga od mjesta koja ga omeđuju i nijednoga od dva vremena koja obrubljuju vrijeme između. To je prostor nesvodiv na mjesto i vrijeme koje još nema povijest.

Lucić dolazi na poziv Ceesa Draaisme, pročelnika Slavistike na Sveučilištu u Amsterdamu, predavati jugoslavistiku. To je područje slavistike u kojem su se proučavale pojedine književnosti bivših jugoslavenskih republika. Kako predavati književnosti Jugoslavije nakon njezinog nestanka, “kao zajednički predmet ili odvojeno”³².

Dvojba utoliko kompleksnija jer treba predavati studentima, izbjeglicama iz zaraćenih republika bivše Jugoslavije: “Od mene se očekivalo da u gomili ruševina nađem neki prolaz i krenem”³³. Lucić rekonstrukciju identiteta ne započinje u polju književnosti, već kulture. Ona traži “meeting point”, “zajedničku točku”, “teritorij koji će svima (...) jednako pripadati i koji će biti najbezbolniji”³⁴. Unutar te točke trebala bi se poravnati “unutrašnja razlomljenost”³⁵ studenata koji su bili u jednakom otporu prema jugonostalgiji i redizajniranoj povijesti novih država.

Tamo gdje je nova službena povijest pritiskala “delete” (amnezija), Lucić pritišće “restore” (anamneza). Ona je svjesna da i poticanje i zabrana sjećanja predstavljaju “hod po oštrici noža” i dvije “manipulacije koje zamagljuje stvarnost”³⁶. Studenti se zatiču u poziciji Sokratovog učenika-roba, koji otkriva da pamti i ono što nikada nije učio. Tu neosvijestenu razinu pamćenja, koje djeluje mimo volje subjekta, jedan od središnjih likova romana Igor naziva “juheni”. (Jugo)genetika pamćenja pohranjuje sjećanja “umjesto nas samih” i za “koj[a] nismo odgovorni”³⁷. Igor je, kao mnemonist, živo “pamti[o]” detalje koje nikako nije mogao pamtit³⁸. Studenti su otkrivali da ključan odnos prema prošlosti nije aktivan, već pasivan; glavnina pamćenja odvija se ispod praga svijesti. U svijest ulazi samo onaj dio prošlosti koji je relevantan za određenu radnju. Poniranje u sjećanje odgađa djelovanje, ono je poput alkemičareva traganja za zlatom: “dobro [sam] znala da se detalj, koji je u jednoj sekundi bljesnuo pred nama u svom punom sjaju, već u sljedećoj može ugasi i nestati”³⁹. Detalj koji iščezava treba povezati s trenutkom aktualnog vremena i upravo se u tome sastoji neuspjeh profesorice Lucić i njezinih studenata i njihove *pro futuro* nostalgije: u ustrajnom nastojanju povezivanja pamćenja s djelovanjem.

³² Str. 29.

³³ Str. 44.

³⁴ Str. 63–64.

³⁵ Str. 63.

³⁶ Str. 64, 65.

³⁷ Str. 67.

³⁸ Str. 66.

³⁹ Str. 70.

Na kraju semestra Lucić sa studentima organizira rođendansku zabavu koja se pretvara u opijeni obred prisjećanja u kojem studenti iznose brojne detalje iz jugoslavenske svakodnevice i popularne kulture. Vrhunac tog zanosa doseže se kada Uroš, izbjeglica iz Bosne, čijem se ocu na haškom sudu sudi zbog ratnih zločina, počne recitirati *Krvavu bajku* Desanke Maksimović. Uroš napravi scenu, nakon čega se studenti polako razilaze. Lucić odlazi u Zagreb posjetiti majku. Kao što Baudelaire zaključuje o poetskom sjećanju (*la mémoire poétique*) ono, uslijed despotizma slika koji podrazumijeva da se one ne prizivaju, već se pojavljuju nehotimično, nesvojevoljno, nije samo izvor užitka, već sredstvo za mučenje.⁴⁰

Po povratku iz Zagreba, saznaje od tajnice Odsjeka da se Uroš ubio. Osim Uroševim samoubojstvom, ovaj dio nastavlja se večerom kod pročelnika Draaisme. Naime, u prvom dijelu romana Lucić pokušava doći do Draaisme, između ostaloga da razgovaraju o “programu nastave”⁴¹ na što je Draaisma otpovrnuo “Slavs are natural born teachers”. No, u drugom dijelu, Draaisma poziva Lucić na večeru (III.5) i tamo joj iznosi studentske pritužbe na njezin rad. One se sastoje u tome da se ne drži programa i da nije objektivna u ocjenjivanju. Na početku Lucić zdvaja kako predavati književnost države koja je nestala. Kroz poučavanje književnosti sporne pripadnosti, studenti se prisjećaju onog što ih dijeli, dok u kulturi obnavljaju ono što im je zajedničko – prizivaju ono što dijele. U tom spornom prelaznju između kulture i književnosti dovode se u odnos dvije verzije jedinstva – kroz sličnost i/ili kroz različitost. Ali kada se jedinstvo kroz sličnost razmotri iz “posmrtnog rakursa” otkriva se “detalje koji su najavljivali budućnost”⁴², čime se sjećanje podvaja na pamćenje i očekivanje. Sjećanje je istovremeno okrenuto unatrag i unaprijed. Utoliko, pamćenje orgije i orgija pamćenja postaju nerazlučivi.

U “Poemi o hašišu”, prvom poglavlju *Umjetnih rajeva*, Baudelaire ističe da hašiš, iako potiče imaginaciju, guši volju, čime uživatelj ove droge gubi moć da se koristi osnaženim genijem i potaknutom stvaralačkom sposobnosti.⁴³ Hašiš uživatelja podređuje svojim moćima uljuljkujući u narcisoidnu iluziju o njegovoj svemoći. Uživatelj se divi svojoj veličini, tvorevinama oslobođenog duha, iako one ostaju u njegovim granicama, koliko god se razvlačile do svojih krajnosti, uvijek ostaju unutar obujma istoga individuuma. On se pod utjecajem hašiša samo beskonačno nadima, napuhuje, mijenja se kvantitativno, ali ne i kvalitativno. Hašiš individuumu otkriva sam individuum.⁴⁴ Budući da zadržava uživatelja u granica-

ma subjekta, iako proširenima i razvučenima, Baudelaire hašišu odriče duhovni učinak, on ne može biti mašina za mišljenje. Imajući na umu dvojstvo Platonovih pojmova *phármakon/pharmakós*, u značenju lijeka, otrova i žrtve, poseže li se za otrovom da bi se mislilo, doskora se bez njega više neće moći misliti. Mišljenje pada kao žrtva subjektivnosti koja bubri pod utjecajem hašiša.⁴⁵

I uživanje opijuma praćeno je slabljenjem volje i postupnom klonulošću duha. Ali uživatelj opijuma ne utvara da je bog, nadimajući subjektivnost, čime se sve objektivno ograničava na nju. Umjesto bog, uživatelj opijuma osjeća da ponovno postaje dijete.⁴⁶ To je prvi simptom u fizičkoj ekonomiji uživatelja opijuma.⁴⁷ To se očituje u obnovi djetinje sposobnosti u prepuštanju neobuzdanoj igri imaginacije. Tu bi mogla biti ključna razlika između hašiša i opijuma; potonji desubjektivira, uživatelj se rasplinjuje i umjesto da se napuhuje njegova subjektivnost, u omamljenosti opijumom beskonačno se proširuju vrijeme i prostor. Vrijeme se desubjektivira, postaje forma izobličavanja subjekta. Kada Baudelaire govori o “*faculté d’apercevoir, ou plutôt de créer*”⁴⁸ on kaže da se tvorevine te sposobnosti pojavljuju na tamnoj pozadini (“*la toile féconde des ténèbres*”). Djetinju sposobnost opažanja i stvaranja prizora iz tame u zreloj dobi zamjenjuje sposobnost sanjanja koja sazrijevanjem slabi. Okopnjavanje te sposobnosti podrazumijeva olabavjelu vezu između snova i tame. Baudelaire pomno razgraničava umjetne rajeve od kratkotrajnih užitaka suvremene civilizacije – “*paradis d’occasion*”⁴⁹. Svijet tame dokučuje se jedino sanjanjem, on ne pripada pamćenju, već zaboravu. Tamni pojas pripada onom razvučenom vremenu u koji zalazi jedino “poetsko pamćenje”, razrješavajući sposobnosti od volje. Uživatelj opijuma, u kojeg poetsko pamćenje degenerira u ovisnost, tako se zatječe u položaju djeteta koje ne može izraziti upravo depersonaliziranu nesvojevoljnost tvorevina svojih sposobnosti. U odrasloj dobi ta se cjelina subjektivira, individualizira, personalizira. Sposobnosti raspoređuje i razgraničava volja.⁵⁰ Ob-

⁴⁵ O toj ambivalenciji (zlo)upotrebe droga, v. Deleuze, G. i Guattari, F., *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris: Minuit, 1980. str. 171 i dalje.

⁴⁶ Ovdje se pojmovi boga, djeteta i djetinjstva razmatraju kao suprotstavljene subjektne pozicije. Djetinjstvo se u Baudelaireovim tekstovima javlja razdvojeno od nezrelosti, ali i od romantičarskog pojma prirodne naivnosti i neposrednosti.

⁴⁷ Jouve tu razmjenu naziva “ekonomija sebstva” (Jouve, N. W., *Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness*, London: The Macmillan Press, 1980, str. 259). No, slijedi li iz toga zaključak da je Baudelaire, poput Balzaca, “vezan za katolički način mišljenja” (Jouve, *Baudelaire*, str. 260)? Tim više što “katoličko” u francuskoj kulturi 19. stoljeća nije ograničeno na isповijedanje vjere. V. o tome monumentalnu studiju Patricka Labarthea, *Baudelaire et la tradition de l’allégorie*, Genève: Droz, 1999.

⁴⁸ Baudelaire, *Les Paradis*, str. 212.

⁴⁹ Op. cit., str. 154.

⁵⁰ Slabljenje volje je jedna strana intoksikacije, nipošto njezin završni čin, kako, čini se, sugerira LLoyd (*Baudelaire’s World*, Ithaca: Cornell University Press, 2002, str. 82).

⁴⁰ Baudelaire, *Les Paradis*, str. 217. Alkohol je dom i njegov gubitak, ono što upravlja tim gubitkom (Deleuze, G., *Logique du sens*, Paris: Minuit, 1969, str. 184–185).

⁴¹ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 54.

⁴² Op. cit., str. 66.

⁴³ Baudelaire, *Les Paradis*, str. 154.

⁴⁴ Op. cit., str. 153.

navljanje spone između sposobnosti sanjanja i tamnog predjela pokreće desubjek-tivaciju, depersonalizaciju i dezindividualizaciju cjeline. U ovisnosti dolazi ili do hipertrofije ili do atrofije voljnog regulativa sposobnosti. U geniju dje-tinjstvo se oblikuje, poprima izraz budući da sada raspolaže organima koji to oblikovanje i izražavanje omogućuju. Ali što se to oblikuje i izražava? Kada Baudelaire uvodi sposobnost opažanja i stvaranja pri-zora na tamnoj pozadini, on spominje da se ta spo-sobnost kod jednih može javiti nesvojevoljno, dok je drugi mogu prizvati naporom volje. Genij oblikuje ili izražava nesvojevoljnost tvorevina svoje sposobnosti za sanjanje.⁵¹ Volja se stavlja na raspolaganje svojoj lišenosti, nesvojevoljnost postaje predmet volje.⁵² U *Slikaru modernog života* (1863) ta veza između volje i njezine lišenosti formulirana je na poznat način: “Ali genij nije drugo do voljom pronađeno djetinjstvo” (*Mais le génie n’est que l’enfance retrouvée à volonté*).⁵³ Tvorevine se ne okupljaju oko osobnog središta, već se povezuju u neskladnu cjelinu, čiji se dijelovi drže zajedno, iako ih subjekt, individuum, osoba ne ujedinjuju. Predmet volje postaje sama njezina lišenost. Slično, vidjeli smo, predmet pripovijedanja u *Ministarstvu boli* postaje nemoć pripovijedanja, predmet pamćenja postaje njegova amnezija.⁵⁴

4.

Bergson tu impersonalizaciju, karakterističnu za djetinjstvo, čini osnovom svoga koncepta čiste percepcije. Bergsonove i Baudelaireove usporedbe između djeteta, pamćenja i opažanja imaju brojne sličnosti. Bergson upozorava da su psiholozi koji su proučavali djetinjstvo pokazali da su prve predodžbe impersonal-

⁵¹ Djetinjstvo, sanjanje, genij je romantičarski kompleks pojmova. Prema analizi koju pokušavam razviti, Baudelaire ih prazni od volje i subjektivnosti.

⁵² Uspoređujemo to s pojmom duhovnog automata koji je Deleuze (*Film 2: Slika-vrijeme*, prev. Mirna Šimat i Maja Ručević, Zagreb: Bijeli val, 1985/2002, str. 205–249) uveo ne bi li objasnio moderni film kojem više nije zadatak izazivanja šoka pa potom njegova konfiguracija u refiguriranu cjelinu, već, slijedeći A. Artauda, susret misli s nečim nemislivim, sa samom nemoći koja je u središtu misli. Baudelaireov umjetni ideal ne sastoji se samo od oniričke, halucinogene, katatonične dimenzije, već ona postaje osnova novog odnosa prema stvarnosti. Ili, držeći se Deleuzeove koncepcije, riječ je o povezivanju svjesne misli s nesvesnim u njoj (Deleuze, *Film 2*, str. 208).

⁵³ Charles Baudelaire, “Le peintre de la vie moderne”, *Écrits sur l’art*, Paris: Le livre de poche, 1999, str. 512.

⁵⁴ Ali ta amnestička sjećanja nisu točke zaustavljanja vremena, kao što tvrdi Marder, E., *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*, Stanford: Stanford University Press, 2001, str. 116 i dalje. V. npr. “Čini se da je jedini trijumf ljudske slobode sadržan u onoj ironičnoj sekundi odlaska, na ovu, na onu ili na neku treću stranu” (Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 224). To nije sekunda zaustavljanja vremena, već razvlačenja vremena; vrijeme samog odlaganja.

ne. One se kreću od tijela, koje zauzima središnji položaj u sklopu slika, i postupno postaju naše, personalizirane predodžbe. Bergson predlaže da se krene od sklopa slika usred kojih je smješteno tijelo. Dijete se tako kreće od tijela prema svojoj osobnosti. Djetinjstvo se obnavlja kroz depersonalizaciju predodžbi.

Baudelaire u “Oxfordskim vizijama” tminu određuje kao palimpsest pamćenja. Palimpsest i poniranje u njegove slojeve odgovara razvučenom vremenu. Bergson tvrdi da je pamćenje u djece nesvojevoljno budući da je odvojeno od djelovanja. U zreloj dobi pamćenje je uvjetovano sadašnjim djelovanjem. Djetinji odnos prema prošlosti obnavlja se u stanjima spavanja, sanjanja, mjesečarenja, kada se prekida veza između pamćenja i djelovanja. I Bergson i Baudelaire navode primjere davljenika, obješenih, utopljenika, kojima u posljednjim trenucima promiču zaboravljeni prizori. U tih nekoliko sekundi odmeta se cijeli život, bljesnu slike koje su se taložile godinama.

Razvučeno vrijeme može se odnositi na sekundu smrtne agonije, kada pred očima bljesne cijeli život. Baudelaire razlikuje dvije koncepcije palimpsesta pamćenja. Prema prvoj, palimpsest pamćenja odlikuje se sukobom između raznorodnih dijelova. Prema drugoj, uspostavlja se neusklađena istovremenost raznolikih dojmova i utisaka. Drugi koncept palimpsesta pokazuje da slojevi ne propadaju iako svaki idući sloj prekriva prethodni. Baudelaire opisuje situacije u kojima se izoštrava pamćenje – smrt, utapanje, uživanje opijuma, i u kojima se prelazi iz prvog u drugi koncept palimpsesta.

Iskustvo ostavlja neizbrisive otiske koji istovremeno gasnu u zaboravu i u njemu se balzamiraju. Ono što se usvajalo zaustopno, u takvim trenucima “odvija se odjednom”. Kao da izlaze iz tame, izranjaju potisnuti slojevi sjećanja. Sjećanja koja izranjaju na površinu pohranjena su u zaboravu. Kada se sjećanja oslobode u tom drugom konceptu palimpsesta, ona se vraćaju kao nepoznato koje prisiljava da se usvoji kao vlastito. Kada u “Mučenju opijumom” raspravlja o tamnoj pozadini i nadimanju vremena, Baudelaire kaže da se uživatelj u budnom stanju ne bi sjećao prizora koje u snu istom prepoznaje.⁵⁵

Palimpsest pamćenja aktualizira se u *Ministarstvu boli* kao kuća od dva dijela, poznatog lica i naličja koje se otkrivalo u snovima. U snu se otkrivaju stepenice, vrata, prolaz koji vode u dio kuće za koji se nije znalo da postoji. Ili bi se otkrilo da kuća zapravo jednim dijelom visi u zraku. Pomicanjem nekog dijela namještaja nailazi se na rupu ili se iznenada uočava da nedostaje vanjski zid. Iz te zjapeće praznine puše snažan vjetar. Kuća nije sigurno utočište ni poznat prostor. Svaki zid, pod, strop pucaju i trunu od crvo-

⁵⁵ Deleuze govori o Vigilambulistu, kao završnom stupnju duhovnog automata (Deleuze, *Film 2*, str. 236). Vigilambulist je bdijući mjesečar koji san ne podvrgava noćnom, već dnevnim djelovanju (str. 220).

točine zaborava. Zaborav se javlja kao vjetar koji huji kroz poznati prostor sjećanja. Poslije će se ta slika pojaviti kao odljepljivanje tapeta koje otkrivaju još jedan sloj na zidu. U jednom snu prikazuje se kao kuća sastavljena od “nepripadajućih dijelova”⁵⁶, kao što palimpsest prevodi uzastopnost u istovremenost, gradeći sklad iz različitih i raznorodnih dijelova. Palimpsest u *Ministarstvu boli* ima ljevkastu strukturu, “strop se napuhuje” kao vrijeme i prostor u iskustvu omamljenosti.

Svaki pokušaj prisjećanja Combraya javlja se kao “predodžba svjetlosne plohe” koja se diže iz “guste tmine u kojoj se ništa ne razaznaje”. Sjećanje se ograničava na svjetlosnu plohu koja je jasno izdvojena od “okolne tame”. Ono u tami je mrtvo sve dok slučaj ne poveže prošlost i istovjetni trenutak u sadašnjosti, kada se sjećanje vraća iz “tamne noći”. Svjetlosna ploha u obliku piramide sužavala se od dnevnoga dijela kuće do vrha piramide na kojoj je bila spavaća soba. Snovi su najdublje zariveni u tamu sjećanja. Izgubljeno vrijeme smješta se u tom tamnom sloju, ali je ono ujedno i pronađeno vrijeme kada se iz svijetle plohe pamćenja zađe u tamni sloj zaborava. Proustova piramida priziva Bergsonov stožac. Proust preokreće Bergsonov stožac i prethodnik u tom preokretanju je Baudelaire.

Bergson razlikuje dvije vrste pamćenja: jedno koje je sastavni dio motoričkih mehanizama i drugo neovisno od njih. Bergson u pamćenju vidi upotrebu prošloga iskustva za sadašnje radnje. Pamćenje koje je “radnja u nastajanju”, drugačije pamćenje od prvoga, “okrenuto radnji”, sadašnjosti i budućnosti. Ono od prvog pamćenja ne preuzima slike sjećanja, već radnje; ne reprezentira prošlost, već je stavlja u pokret. Da bi se prizvala prošlost u obliku slike, suzdržava se od djelovanja u određenom trenutku – moramo se moći okrenuti prošlosti da bismo se odvojili od sadašnjosti, a obrat prema prošlosti definira se bodlerovski: moramo imati volju za sanjanjem. Za razliku od Baudelairea, unatoč mogućnosti takvoga napora, prošlost je prema Bergsonu uvijek neuhvatljiva.

Na tu vezu između pamćenja i snova upozorava Baudelaire, vidjeli smo, kada piše da se kroz san ostvaruje doticaj sa “tamnim svijetom”⁵⁷. Pravi cilj *Umjetnih rajeva* (u usporedbi sa *Salonom 1859* ili ogleada o E. A. Poeu) nije imaginacija, već pamćenje, odnosno prošlost neovisna od pamćenja koja se očituje kao svijet tame. Dvije Baudelaireove koncepcije palimpsesta pamćenja kao da najavljuju Bergsonov stožac ili je on pokušaj filozofske formulacije Baudelaireova koncepta palimpsesta. Prva koncepcija palimpsesta odgovara uobičajenom odnosu pamćenja i percepcije. Ne aktualiziraju se svi slojevi, već samo onaj koji je u vezi s određenom radnjom. Druga koncepcija pa-

limpsesta odgovarala bi Bergsonovom pojmu čistog sjećanja, koje ostaje u virtualnom stanju, pohranjeno u nesvjesno.

U *Ministarstvu boli* uhodani obrasci djelovanja i sporazumijevanja se izjalovljuju. Podražaji se ne dovršavaju u reakciji, radnje i pokreti gube situacijsko uporište, riječi su zvukovi bez značenja, istrgnute iz okvira ophođenja. Toj tjelesnoj omlohavljenosti i obamrlosti pridružuje se oblik duhovne i osjetilne napetosti, zategnutosti između pribranosti i rastresenosti. Da bi razumjeli što (im) se zbiva sada, likovi trebaju utvrditi što se dogodilo i što će se dogoditi. Pripovijedanje se istodobno kreće unaprijed i unatrag, premještajući slijed i raspored događaja koji izmjenjuju položaje uzroka i učinka.⁵⁸ Isto što se od čitatelja očekuje da učini s fabularnim linijama, očekuje se i od likova da naprave od svijeta u koji su smješteni. Taj se svijet sastoji od stvari, zamjedbi i osjeta koji prelaze u samostalne kvalitete; između poznatog i nepoznatog. Te su kvalitete subjektivne, a da pri tome ne pripadaju subjektu i objektivne iako se ne mogu svesti na prepoznatljiv objekt. Tu više nije riječ o pamćenju, već o vremenu koje se daje kao forma onoga što nastaje.⁵⁹

Bergson pokazuje odnos između presjeka stošća i njegova vrha. Između opažanja i sjećanja odvija se kruženje čije linije ne moraju biti identične. To je neobično blisko formulaciji palimpsesta. No, Bergson će ostati u kruženju između slike-sjećanja i slike-opažanja. On tvrdi da su opažaji natopljeni sjećanjima u toj mjeri da se jedno od drugoga više ne mogu razlučiti; dvije slike trče (*courraient*)⁶⁰ jedna za drugom, a da se nikada ne dostignu ili preklope. Različitim linijama kruženja zajednički su samo predmeti. Ne tvori se iznova percipirani objekt, već načini kako se s njim povezuje: “Znači, isti psihološki život bio bi ponovljen beskonačan broj puta, na uzastopnim slojevima (*étages*) pamćenja, a isti čin duha mogao bi da se odigrava na različitim visinama”⁶¹. U tom koncentričnom širenju pamćenje se istodobno udaljava i približava svome predmetu, bilo kroz iznošenje detalja o samome predmetu, bilo okolnosti u kojima

⁵⁸ “Stvari se u životu ponekad tako zapleću da ostaje nejasno što je bilo prije, a što poslije, kao što ni ja ne znam pričam li ovu priču da bih došla do njezina kraja ili do njezina početka” (*Ministarstvo*, str. 293).

⁵⁹ Kada Igor i Tanja Lucić stoje pred Vermeerovom slikom *Djevojka s perlama*, Igor ističe sličnost Lucić i ženskog lika na slici s čovječjom ribicom a potom sličnost između Jugoslavije i čovječje ribice, budući da obje predstavljaju neuspjelu metamorfozu i mutaciju (164, 165). Lucić istovremeno zadržava pogled na onome što nestaje, dok se njezine zjenice šire pred onim što se upravo pojavljuje: “Onda ta očaravajuća dvojnost, odsutnost u pogledu i stalna prisutnost. (...) I zaista, ona ima nešto nezavršeno u sebi, kao čovječja ribica. Jeste li primijetili da nema obrva? Moja cura je lijepa larva koja čeka na svoju metamorfozu” (165–166).

⁶⁰ Bergson, Henri, *Materija i pamćenje: Ogljed o odnosu tela i duha*, prev. Olja Petronić, Beograd: Fedon, 2013, str. 114.

⁶¹ Bergson, *Materija*, str. 116.

⁵⁶ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 264.

⁵⁷ Baudelaire, *Les Paradis*, str. 238.

se on javlja. Ti najširi omotači, koji proizlaze iz širenja sjećanja, ponavljaju se u stegnutom obliku u unutrašnjim slojevima, bližim opaženom predmetu. Istovremeno se proširuju sjećanja i produbljuje odnos prema stvarnosti. To sjećanje predmeta opažanja slikama-sjećanjima može se protegnuti do točke kada slike-sjećanja više nisu utjelovljene u slikama-opažajima. To Bergson, poput Baudelairea, naziva "slikama sanjarija ili sna (*les images de la rêverie ou du rêve*)"⁶². Ali Bergson odmah dodaje da djelovanje steže i izostrava takve slike. On nastoji ovu tezu – da virtualna slika čiste prošlosti uvijek teži k aktualizaciji u djelovanju – potkrijepiti psihološkim eksperimentima na bolesnicima s oštećenjima moždane kore. Prema Bergsonovoj interpretaciji, poremećaji prepoznavanja nipošto ne proizlaze iz toga što se sjećanja nalaze u određenom području mozga, već u nesposobnosti bolesnika da ih povežu s djelovanjem. Predlažemo da se ovaj tip oštećenja usporedi sa stanjem pod utjecajem hašiša i opijuma. Oni privremeno inhibiraju prijenose između sjećanja i djelovanja te ostavljaju uživatelja u nekom obliku kruženja oko praznine, kao da je predmet istrgnut iz središta. Deleuze je u djelu *Film 2: Slika-vrijeme* oslobodio sliku-sjećanje od senzo-motoričkog nastavka, čime se ona oslobodila u optičku situaciju. U tom trenutku aktualna slika uspostavlja izravni odnos s virtualnom slikom. Organsku sliku zamjenjuje slika-kristal, u kojoj se virtualno aktualizira, dok je u ovoj drugoj posrijedi krug između virtualnog i aktualnog.

Bergson prikazuje stožac na čijoj je osnovici pamćenje a na vrhu senzo-motorički mehanizam iz kojeg se izvodi djelovanje. Stožac presijecaju tri granična stanja, čisto sjećanje, sjećanja-slike i opažaji, gdje sjećanja-slike predstavljaju određeni stupanj materijalizacije čistog sjećanja koje nestaje u neposrednom opažaju. Isto takvo kretanje ima i posredujuća spoznaja koja se kreće od općenitog do pojedinačnog i prolazi različite stupnjeve zgušnjavanja. Bergson odnos pamćenja i inteligencije opisuje kao tamu i svjetlost: "Ona [svijest], dakle, projektuje svoju svjetlost na neposredne prethodnike odluke i na sva ona minula sećanja koja mogu korisno da se organizuju sa njima; ostatak ostaje u senci"⁶³. Bergson ističe da nije moguće učvršćivanje na krajnjim točkama stošca; zauzimaju se samo poprečni presjeci. Uvijek je prisutan "dvosmjerni pokret skupljanja (*contraction*) i širenja (*expansion*)" u kojem se ili proširuje ili sužava sadržaj na koji se odnosi izraz. S jedne strane, djelovanje bira sjećanja koja su relevantna u određenoj situaciji, dok se s druge strane pamćenje nastoji uključiti u djelovanje. Čovjek se nikada ne učvršćuje na jednom od krajeva stošca; u prvom slučaju potonuo bi u snove, a u drugom bi bio vođen navikom. Bergson te kontrakcije prikazuje kao poprečne presjeke stošca

u kojima se aktualiziraju sjećanja u odnosu na neko konkretno djelovanje. Bergson ipak pamćenje podređuje djelovanju; čisto sjećanje ostaje virtualno ili se aktualizira u slike-uspomene u odnosu na djelovanje. Kao da se tako trebala suzbiti kontaminacija percepcije pamćenjem. Između te dvije krajnosti, čistog sjećanja i percepcije, snova i navika, smješta se pamćenje usmjereno prema djelovanju i gluho na zov čistog sjećanja. Za Baudelairea, suprotno Bergsonu, prošlost se ne doseže pamćenjem, već sanjanjem, odnosno odvajanjem od djelovanja. Takvo bodlerovsko tumačenje Bergsona predlaže Deleuze u *Filmu 2: Slika-vrijeme*. Prošlost se ne doseže kroz slike-uspomene. One aktualiziraju virtualnost i ne donose prošlost u čistom stanju, već prošlost kao prethodnu sadašnjost.⁶⁴ Snovi se više ne povezuju sa slikama-uspomenama, već s virtualnom prošlošću; oni kao da upadaju u to beskonačno nadimanje vremena o kojem je Baudelaire pisao. Baudelaire govori o hijeroglifskim snovima, logički nemogućim snovima, koji nemaju veze sa subjektivnošću spavača. Veza hijeroglifskog sna i budnog života spavača je odgođena ili kao da izostaje. U okviru Deleuzeova tumačenja Bergsona, hijeroglifski san predstavlja nemogućnost senzo-motoričkog produžetka slike-uspomene u sliku-percepciju. Slika-san odgađa aktualizaciju slike-uspomene preobrazbom u drugu sliku-san, a ona je sama virtualna slika koja će se aktualizirati u nekoj trećoj slici. Slika-san odlaže aktualizaciju. Otuda neobičan spoj duhovne i osjetilne zategnutosti između pribranosti i rastresenosti o kojem je bilo riječi na početku. Napetost je budnost oblikovana po uzoru na hijeroglifski (Baudelaire) ili anamorfički (Deleuze) san. Ta nova subjektivnost sadrži spoj volje i lišenosti volje. Baudelaire je različito određuje, kao poetski pamćenje, sposobnost sanjanja, genij, a Deleuze kao vizionarstvo. Umjetni raj je deautomatizacija, prekidanje veze između prošlosti i sadašnjosti. Odlaganje aktualizacije i prekidanje veze osamostaljuju se u posebno vrijeme. Prekid i odlaganje postaju interval sa svojim vlastitim trajanjem.

U *Ministarstvu boli* jedna od studentica kaže, dok priziva svoje uspomene, da i nije više sigurna da je tako bilo: "Sada mi sve to izgleda kao neki mutan san. I kao da prepričavam tuđu prošlost, a ne svoju"⁶⁵. Sjećanja se mogu usporediti s ključem a djelovanje s vratima koja on otvara. U snu rušenja kuće Lucić bježi s majkom koja pita jesu li ponijele ključ: "Što će nam ključ, kada nemamo kuće (...)"⁶⁶, pomislila je Lucić. Rušenje kuće predstavlja oslobađanje slika-sjećanja

⁶⁴ Deleuze, Gilles. *Film 2: Slika-vrijeme*, prev. Mirna Šimat i Maja Ručević, Zagreb: Bijeli val, 1985/2002, str. 72–73. Za kritiku Deleuzeove interpretacije Bergsonove koncepcije slike v. Cornibert, N., *Image et matière: Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris: Hermann, 2012. Cornibert stavlja naglasak na 4. poglavlje "Materije i pamćenja".

⁶⁵ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 72.

⁶⁶ Op. cit., str. 264.

⁶² Op. cit., str. 117.

⁶³ Bergson, *Materija*, str. 156.

od slika-opažanja; kidanje veza između tih slika vodi do oslobađanja prošlosti podređenosti pamćenju. Jugoslavija se za studentima kao vukla “šlep”⁶⁷, dok se “naši” prepoznaju po osobitoj vrsti smetenosti. Šlep se sastoji od ključeva u prošlost koja ih odvlači sve dalje od poznatih sjećanja. Iz izjalovljene veze između sjećanja i djelovanja rađa se čista prošlost. Ta neudomljena, nesmjštena sjećanja ne vezuju se za poznate opažaje, već stvaraju nove. Naši su postali ničiji, nepriznata i odbačena djeca. Smetenost i šlep nije iskorijenjenost kao nemogućnost da se poznata sjećanja vrate na izvorno mjesto. Posrijedi su novi ljudi, novi događaji (šlep) i neispunjena mjesta (smetenost).

U “Epilogu” *Ministarstva boli* oslobađanje prošlosti od pamćenja opisuje se kao stanje omamljenosti:

Oboje osjećamo opojan udar, sadašnje vrijeme dopire do svake, i najmanje naše žilice. Udišemo načas čisti ekstrakt sadašnjeg vremena u kojem nema ničeg što bismo trebali pamtit i nečega što bismo trebali zaboraviti.⁶⁸

Čisti ekstrakt sadašnjeg vremena nije ni ono što je prethodi, niti ono što slijedi, dolazi i odlazi, već aktualnost onoga što nastaje. Vrijeme nastajanja istovremeno zahvaća obje strane, prethodeće i slijedeće, oblikuje se tako što njih istovremeno uobličuje i izobličuje.

Iskustvo tog prostora i vremena anestetizira kao stanje u kojem se gubi osjećaj za neposrednu stvarnost, polazište i odredište, promjena opažanja i stanja svijesti. “Amsterdamska poglavlja, – I.5 i 10, V.1 u javljaju se u *Ministarstvu boli* vezano uz dvije relacije – rastanak s Goranom i upoznavanje s Urošem. Prije prvog uvođenja poglavlja s opisom Amsterdama, prethodno poglavlje završava Uroševim odgovorom na pitanje Tanje Lucić što očekuje od njezinih predavanja: da dođe k sebi⁶⁹. Kako Lucić zaključuje, to bi podrazumijevalo prostor i osobu koja se u njemu gubi. Povratak kući ujedno je povratak k sebi. No, odmah potom, kada opisuje odnos između “odrvjenelosti”, “utrnulosti” i “autoanesteziranosti”⁷⁰ svoga sebstva prema prostoru, pripovjedačica zaključuje: “Prostor definitivno nije bio moj. Ni ja, međutim, nisam bila svoja”.⁷¹ Prostor se opisuje kao roman “neobične kružne strukture” koji “nema svoga svršetka”⁷², “roman prepun tajanstvenih rukavaca”, “bjelina, praznina, nedorečenosti” čije se popunjavanje i povezivanje određuje kao “napor amnestičara”⁷³. Istovremeno se

stvaraju novi čovjek i prazno mjesto, pri čemu se oni ne usklađuju, ujedinivši se kroz smetenost.⁷⁴

Ti halucinogeni učinci prisposobljuju se s prizorima iz *Alise u Zemlji Čudesa*, kao poniranje slojevima palimpsesta: “Često me pratio osjećaj da ću se – ako se poput Carrollove Alice, poskliznem i padnem u neku rupu – obresti u nekom trećem ili četvrtom paralelnom svijetu.”⁷⁵ Neizvjesnost nije sumnja koja bi bila izvan onoga što se zbiva, već objektivna struktura samoga događaja, budući da se on istovremeno kreće u oba smjera i podvaja subjekt.⁷⁶

Kada se likovi *Ministarstva boli* nađu u Amsterdamu, oni raspadnutu zajednicu (*Gemeinschaft*) mijenjaju društvom (*Gesellschaft*), obiteljsku prisnost građanskom suzdržanošću. Od njih se zahtijeva da gubitkom upravljaju kao što građansko društvo zahtijeva od pojedinaca da upravlja svojom afektivnom sferom. Dva pokušaja obnove neposredne zajednice između likova koji tvore društvo dva puta završavaju nasiljem. Prvi put događajem u amsterdamskom pubu gdje Tanja Lucić i njezini studenti slave završetak semestra i privremeno se rastaju budući da odlaze u posjet svojim obiteljima. Drugi put nakon Igorove interpretacije bajke, kada Igor izlaže Tanju Lucić spolnom nasilju.⁷⁷ Skupina (samo-)izopćenika u Amsterdamu racionalizira gubitak evakuirajući iz njega afektivni naboj ne bi li postao roba. Sjećanje kao roba postaje opojno sredstvo. Igor iz mnemonista⁷⁸ s “juhovenima” prelazi u stanje disocijativne fuge. Raspadu dviju verzija inkubirane dijaspore upućuju na nepovratnost zajednice, umjesto na opijenost njezinim oporavkom u nekoj od vaninstitucionalnih formi. Opijeno nostalgijom, sjećanje se začahuruje na jednoj od razina palimpsesta, anamneza doseže samo izabrani sloj, sve ostale prepušta amneziji. Translacijom palimpsesta u uzastopnost njegovih slojeva, anamneza i amnezija postaju odvojena stanja, ostajući u granicama reproduktivne uloge pamćenja. Anamneza i amnezija više nisu stvaralačke sile. Povezivanjem anamneze i amnezije, pamćenje i zaborav postaju produktivni mehanizmi koji istovremeno djeluju na svim razinama palimpsesta. U tom produktivnom režimu, kritični trenuci injektiraju vrijeme u isušena, uvela sjećanja.⁷⁹ Anamneza stvara nove predmete, a amnezija neispunjena mjesta, koja se u svojoj istovremenosti ne usklađuju: objekti ostaju

⁷⁴ “Ja, koja sam lutala ne znajući pravo kamo idem ni zašto, s vremenom sam otkrila da nisam jedina” (39).

⁷⁵ Str. 37.

⁷⁶ Deleuze, *Logique*, str. 11–12.

⁷⁷ Ugrešić, *Ministarstvo*, str. 243–256.

⁷⁸ Prigovor hiperamnezije postao je glavno oruđe konzervativaca i libertarijanaca u revizionističkom prekrajanju povijesti.

⁷⁹ V. o tome Brebanović, P., “Jugoslavenska književnost: stanovište sadašnjosti”, u Virna Karlič, Sanja Šakić and Dušan Marinković (ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje*, Zagreb: Srednja Europa, 2017, 57–65.

⁶⁷ Str. 19.

⁶⁸ Str. 302.

⁶⁹ Str. 33.

⁷⁰ Str. 35.

⁷¹ Str. 36.

⁷² Str. 37.

⁷³ Str. 41.

lutajući, a mjesta prazna.⁸⁰ Prošlost i budućnost probijaju krug međusobnog ovjeravanja i oživljavanja. Modernistička temporalna struktura neusklađenih istovremenosti slojeva palimpsesta mogla bi odbaciti intersekcionalizam neoliberalane, nacionalističke, nostalgичne i revizionističke matrice u (post-)jugoslavenskim studijima.

LITERATURA

Baudelaire, Charles. 1860/2000. "Du vin et du haschisch comparés comme moyens de multiplication de l'individualité", *Les Paradis artificiels*, Paris: Le livre de poche, 57–91.

Baudelaire, Charles. 1860/2000. *Les Paradis artificiels*, Paris: Le livre de poche.

Baudelaire, Charles. 1863/1999. "Le peintre de la vie moderne", *Écrits sur l'art*, Paris: Le livre de poche, 503–553.

Bergson, Henri. 2013. *Materija i pamćenje: Ogled o odnosu tela i duha*, prev. Olja Petronić, Beograd: Fedon.

Bjelić, Dušan I. 2016. *Intoxication, Modernity, and Colonialism Freud's Industrial Unconscious, Benjamin's Hashish Mimesis*, New York: Palgrave Macmillan.

Blanchot, Maurice. 2001. "Bergson and Symbolism", *Faux Pas*, (Prev. Charlotte Mandell), Stanford: Stanford University Press.

Brebanović, Predrag. 2017. "Jugoslavenska književnost: stanovište sadašnjosti", u Virna Karlić, Sanja Šakić and Dušan Marinković (Ur.), *Tranzicija i kulturno pamćenje*, Zagreb: Srednja Europa, 57–65.

Burt, E. S. 2005. "Baudelaire and intoxicants", R. Lloyd (ur.), *Companion to Baudelaire*, Cambridge: Cambridge University Press, 117–130.

Cornibert, Nicolas. 2012. *Image et matière: Étude sur la notion d'image dans Matière et mémoire de Bergson*, Paris: Hermann.

Deleuze, Gilles. 1969. *Logique du sens*, Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles i Guattari, Félix. 1980. *Capitalisme et Schizophrénie 2. Mille Plateaux*, Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles. 1985/2002. *Film 2: Slika-vrijeme*, prev. Mirna Šimat i Maja Ručević, Zagreb: Bijeli val.

Guillén, Claudio. 1971. *Literature as System: Essays Toward the Theory of Literary History*, Princeton: Princeton University Press.

Hirota, Daichi. 2011. *Espace et poésie chez Baudelaire: typographie, thématique et énonciation*, Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III, URL: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01069650/document>, pristup 7. srpnja 2020.

Jouve, Nicole Ward. 1980. *Baudelaire: A Fire to Conquer Darkness*, London: The Macmillan Press.

Labarthe, Patrick. 1999. *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève: Droz.

Lloyd, Rosemary. 2002. *Baudelaire's World*, Ithaca: Cornell University Press.

Marder, Elissa. 2001. *Dead Time: Temporal Disorders in the Wake of Modernity (Baudelaire and Flaubert)*, Stanford: Stanford University Press.

Meltzer, Françoise. 2011. *Seeing Double: Baudelaire's Modernity*, Chicago: University of Chicago Press.

Moretti, Franco. 2013. *Distant Reading*, London: Verso.

Muris-Prime, Camille. 2014. "Baudelaire, l'opium et la poésie: digestion, digression et adaptation", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 27, br. 1, 213–227.

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

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

Ugrešić, Dubravka. 2004. *Ministarstvo boli*, Zagreb: 90 stupnjeva.

Veličković, Vedrana. 2015. "'Justabit fascist': Dubravka Ugrešić, Cosmopolitanism and the Post-Yugoslav Condition", Len Platt i Sara Upstone (ur.), *Postmodern Literature and Race*. Cambridge: Cambridge University Press, 145–159.

Veličković, Vedrana. 2009. "Open Wounds, the Phenomenology of Exile and the Management of Pain: Dubravka Ugrešić's The Ministry of Pain", Agnieszka Gutthy (ur.), *Literature in Exile of East and Central Europe*, New York: Peter Lang, 139–154.

Wachtel, Andrew. 2017. "Post-Yugoslav constellations: archive, memory, and trauma in contemporary Bosnian, Croatian, and Serbian literature and culture", *Southeast European and Black Sea Studies*, 17:3, 507–508.

Williams, David. 2013. *Writing Postcommunism: Towards a Literature of the East European Ruins*, London: Palgrave Macmillan.

SUMMARY

A(NA)MNESIA: MEMORY AND INTOXICATION IN DUBRAVKA UGREŠIĆ'S NOVEL *THE MINISTRY OF PAIN* AND CHARLES BAUDELAIRE'S *LES PARADIS ARTIFICIELS*. ON MODERNITY OF (POST-)YUGOSLAV LITERATURE

This essay examines blurring of boundaries between memory, the experience of intoxication and the transformation of the self. It offers an account how these boundaries are both established and transgressed in one of the founding texts of modernism, Charles Baudelaire's *Les Paradis artificiels* and the novel *The Ministry of Pain* written by postmodern (post-) Yugoslav writer Dubravka Ugrešić. The essay traces diverging and converging lines and their possible crisscrossing between memory and intoxication expounded in the two texts.

Key words: memory, subject, intoxication, modernity, (post-)Yugoslav literature

⁸⁰ Vezano za tu neusklađenu istovremenost subjekta i položaja usp. "Slučajne slike naseljavale su me, zakratko ili zadugo. Činilo mi se da tim slikama ne otvaram vrata ja, nego netko drugi" (*Ministarstvo*, 39); "Učinilo mi se da je moj vlastiti odraz krenuo u pravcu suprotnome od moga" (op. cit., 41); "Iz zatamnjenih stakalaca bljesnula su dva lišca i nijedno od njih nije bilo moje (297–290)".