

En pennespiss lett som glemsel

- en lesning av Dubravka Ugrešićs *Muzej bezuvjetne predaje*
(*Museum for betingelsesløs overgivelse*)

Karen Skadsheim Sikkeland
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo
Høsten 2006

Sammendrag

Muzej bezuvjetne predaje – Museum for betingelsesløs overgivelse er den første boken som D ubravka U greši har utgitt på norsk. Den er hennes mest kjente tekst utenfor det tidligere Jugoslavia. Teksten er fortalt av en forteller som på et tidspunkt befinner seg i Berlin, i eksil fra restene av tidligere Jugoslavia. Fortelleren er forfatter og til forveksling lik den historiske forfatteren. Dette grepet er med på å opprettholde en spenning når fortelleren legger sin fortelling for dagen. Det er en fortelling som i stor grad dreier seg om å minnes bruddstykker fra et tapt hjemland.

Jeg har undersøkt hvordan hun gjør dette ved å presentere teksten som en selvbiografi, et familiealbum og et museum. Eller mer presist: jeg har sett på hvordan forholdet mellom glemsel og erindring preger det at hun søker å representere en tapt fortid. Alle disse presentasjonene forholder seg til det å skulle gjøre den fraværende (tapte) tiden nærværende. Dette knytter seg til et nostalgisk prosjekt. Teksten artikulere både at forholdet mellom glemsel og erindring i presentasjonene er ambivalent og tvetydig, og at det er nødvendig å artikulere en historie som er truet av repressiv glemsel fra en ny politisk tid.

I forbindelse med selvbiografien har jeg lagt vekt på de Mans forståelse av det selvbiografiske som et retorisk grep i teksten, Kristevas forståelse av selvskrivning som en mulighet til å finne et hjem i eksil og Starobinskis forståelse av nostalgien som en lengsel mot en tapt tid. Når jeg går over til familiealbumet er det Adornos syn på montasjen som formprinsipp og Walter Benjamins syn på erindringen som bilde, som er mitt hovedanliggende. Til sist når det er snakk om museet er det U greši s refleksjoner rundt kollektiv amnesi, samt Walter Benjamins forestilling om historien som en erindringsprosess i montasjeform som er et viktig teoretisk utgangspunkt for diskusjonen.

Jeg vil gjerne takke Kjersti Bale og Anne Birgitte Rønning for god veiledning – ikke minst for å ha stilt de riktige spørsmålene til riktig tid. Svein Mønnesland skal ha takk for å ha veiledet meg i det kroatiske språket.

Takk også til Dubravka Ugrešić for å ha svart vennlig på alle mine spørsmål, og til Janneken Øverland i Gyldendal for å ha svart på spørsmål angående den norske utgivelsen.

Til slutt en spesiell takk til Hanne D. Ellingsen, Kaja Schjerven Mollerin, Zoran Eric og mamma, for hver på sin måte å ha bidratt til at jeg kom i havn.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	1
1.1 Om valg av utgave.....	3
1.2 Min innfallsvinkel til tekst og teori	7
1.3 Teknisk informasjon.....	12
2. En selvbiografi	14
2.1 En kunstnerisk maske.....	15
2.2 Hvor er jeg?.....	22
2.3 Noen kaller det nostalgi.....	31
3. Et familiealbum	37
3.1 Drømmens struktur.....	38
3.2 Verbale fotografier	45
3.3 Glemselens gråsone.....	53
4. Et museum.....	61
4.1 Glemselens krigssone.....	62
4.2 Arkeologens minnesmerke	71
5. Avslutning	79
Litteraturliste	82

Efter min Moders Død gjorde jeg Orden i nogle Skuffer i en gammel Dragkiste. En af dem indeholdt Albums og løse Fotografier. Jeg faldt i Tanker over dem. Her var et Fotografi, som engang havde været det sidste Skrig, et højmoderne Portræt af en ung Dame paa Moden. En anden Gang, en Menneskealder senere, var det blevet taget frem, betragtet og leet ud, for det havde da vist sig at være et fuldkommen komisk Ungdomsbillede af gamle Tante Amalie, i en Kjole og med en Frisure, som man dog ikke begreb at noget Menneske i Verden havde kunnet finde paa! I dag er det Kulturhistorie. Den lille gulnede Flade har faaet Dybde, et manende Perspektiv. Vi holder i Haanden et Anskuelsesbillede af en Epokes Struktur og Ideologi, og fornemmer derfra, som fra en længe gemt Krukke Potpourri, den fine, uforfalskede Essens af en undergangen Kultur.

Vi forstaar, idet vi ser paa det, at intet her er tilfældigt, men at der findes en mystisk indre Sammenhæng mellem en Tidsalders Principper, Idealer, Ambitioner, Fordomme og Drømme – og saa dens Sofaer, Blomsterbuketter og Damehatte.

Karen Blixen - Daguerreotypier

1. Innledning

Jeg vokter ennå bildet fra Donau. Jeg vokter det fra glemsel.¹

Zlatni Dukati [min oversettelse]

Dubravka Ugrešić er født i 1949 i Kutina, like utenfor Zagreb, som den gang lå i det som het den Sosialistiske Føderale Republikken Jugoslavia (SFRJ).¹ Hun er utdannet ved universitetet i Zagreb, hvor hun har studert litteraturvitenskap og russisk. Hennes spesialområde er den russiske avantgardismen og dette kan man også se spor av i hennes prosa, hvor hun er påvirket av blant andre Mihail Bakhtin (Novak 2004:106). Hun regnes for å være Kroatias mest radikale postmoderne forfatter (Novak 2004:109). De skjønnlitterære tekstene hennes nærer linjer både til en klar europeisk litterær tradisjon, hvor hun er blitt sammenlignet med forfattere som Proust, Kierkegaard, Kundera, Habermas, og til en eksillitterær tradisjon. Her stiller hun i selskap med Nabokov, Brodski, Naipaul og Sebald. Fra et hjemlig ståsted kan hun sammenlignes med Miloslav Kundera og Danilo Kiš. Førstnevnte er mest kjent for erindringsromanen *Povratak Filipa Latinovića (Filip Latinovićs gjentakelse)*, mens sistnevnte havnet i turbulens med de litterære og politiske overhoder i det tidligere Jugoslavia med sin samling av fortellinger *Grobnica za Borisa Davidovića (En grav for Boris Davidović)*.

Dubravka Ugrešićs prosaforfatterskap ble åpnet med barnebøkene *Mali Plamen (Den lille Flammen)* og *Filip i Srećica (Filip og Lykken)*.² Hennes første skjønnlitterære verk for voksne var en samling fortellinger som heter *Poza za prozu (En positur for prosa)*, hvor hun allerede setter sitt kjennemerke på litteraturen ved å være metatekstuell, ironisk, siterende og selvrefererende (Novak 2004:105-106). Hennes første litterære hit ble utgitt i 1981 og heter *Štefica Cvek u raljama života (Štefica Cvek mellom livets kjeffer)*. Denne boken er også et filmmanus. Her parodierer hun kjærlighetsromaner, men også Madame Bovary (Novak 2004:107).

Fra 1990 kommer det et omslag i hennes forfatterskap, ved den altfor synlige inntreden av nasjonalismen i den jugoslaviske politikken (Novak 2004:108). Allerede i 1993 forlot Ugrešić landet av politiske grunner, til fordel for Nederland og en del arbeid i USA. I *Muzej bezuvjetne predaje (Museum for betingelsesløs overgivelse)* beskriver hun ikke bare en etterkrigstid, men også en tid etter fedrelandets oppløsning.³ Jugoslavia eksisterer ikke lenger. Geografisk er den tidligere jugoslaviske republikken erstattet med en rekke nye stater

¹ NB: eks-Jugoslavia vil i denne oppgaven alltid vise til SFRJ (Sosijalistička Federativna Republika Jugoslavija), og aldri til Miloševićs liksom -Jugoslavia, Serbia og Montenegro, som i dag nylig igjen er blitt delt i republikkene Serbia og Montenegro (Crna Gora).

² Alle boktitlene i dette avsnittet er oversatt av meg.

³ Primærteksten vil heretter bli referert til som *Muzej*.

av eldre eller yngre historisk opprinnelse. Hennes nye hjemland, Kroatia, ble anerkjent av FN som uavhengig stat den 15. januar 1995, men Vatikanet og Tyskland var noe tidligere ute. Selv om forfatteren er født i det som i dag er den kroatisk republikken, er hun i likhet med en rekke av sine tidligere landsmenn av blandet opphav. Hennes mor var bulgarer og hennes far kroat. Hennes store spørsmål i denne nye politiske tilstanden blir: Hvem er jeg? Et viktig poeng hos og for henne blir blant annet denne nye hverdagen: I går hadde man en jugoslavisk identitet, i dag har man en oppstykket, eller i beste fall en sammensatt identitet, en bastardidentitet. Å anerkjenne sin egen identitets sammensatthet i den nye hverdagen er, som hun skriver i ordbokstillegget til essaysamlingen *Kultura Laži – Løgnens kultur*, for henne et naturlig valg. ”Kulturell bastardisme, etnisk schizofreni, den flertallige, transkulturelle identiteten – er mitt naturlige valg.”ⁱⁱ [min oversettelse](Ugrešić 2002:330) Dette innebærer blant annet også at hun finner det moralsk riktig å ikke ta side i sympatikampen mellom de nye nasjonene. Hun nekter å knytte seg til en etnoidentitet. Hun er av kritikere derfor blitt beskyldt for å gi uttrykk for ”Jugonostalgija,” tilsvarende østtyskernes ”ostalgi.” Dette ser ikke ut til å plage henne større, snarere tvert i mot, men det er noe å legge seg på minnet. I den forbindelse har hun blant annet, sammen med Dejan Kršić og Ivan Molek, vært med på å starte *Leksikon Jugoslavenske Mitologije* – et leksikon over den jugoslaviske mytologien, som er et nettbasert leksikon over alt fra hverdagsting til YU-pop. Dette leksikonet kan kanskje sies å være det mest radikale uttrykket for hennes framstilling av hverdagslivet i motsetning til den store politiske historien. Leksikonet har vokst hver dag fra opprettelsen og kan leses på www.leksikon-yu-mitologije.net Leksikonet ble i 2000 utgitt også i bokform i et samarbeid mellom forlagene Rende (Beograd) og Postscriptum (Zagreb).

I likhet med dette prosjektet er teksten som jeg har valgt å arbeide med, *Muzej*, en kompleks tekst. Ikke fordi den er så krevende å lese, språket hennes er enkelt og flytende, men fordi den er sammensatt av så mange, og til tider svært forskjellige, komponenter som samtidig ikke kan løsrives fullstendig fra hverandre. Teksten strekker seg stilistisk fra dagboksnotater, over fragment til korttekster. Den er realistisk og jordnær, samtidig som forfatteren tar i bruk fantastiske elementer. Det er en tekst som oppleves som personlig og samfunnsorientert. Forfatteren tør å være nær, sår og personlig uten at det blir påtrengende. Og teksten peker videre utover sine egne sider på en spesifikk historisk hendelse, oppløsningen av Jugoslavia. Denne hendelsen fungerer på en måte som tekstens magnetiske pol. Den omtales sjelden i løpet av teksten, men er en usynlig bakenforliggende kraft, en foranledning for det hele. Forfatteren gjør bruk av en rekke litterære imitasjonsstrategier for å mane fram fortiden, og kunstens virkemidler brukes for å forklare og fortelle denne historien.

Hun setter hverdagens små klisjeer opp mot politikkenes store ord. Gjennom de litterære grepene hun tar blir *Muzej* en tekst som tør være både poetisk og politisk.

1.1 Om valg av utgave

Tvilen er som innrote i treet: han et sin mann ut innanfrå.

Olav H. Hauge

Jeg forholder meg i utgangspunktet til to utgaver av teksten, den norske og den serbokroatiske. Jeg siterer teksten hovedsakelig på norsk i brødteksten og på kroatisk i fotnoter, derfor er det ganske mange av dem.

Teksten kom ut første gang på nederlandsk i 1997, men er originalt skrevet på kroatisk. Copyrighten er fra 1996, men boken ble ikke gitt ut i Kroatia eller Serbia før i 2002. Den norske utgaven er fra 2003, men denne utgaven er oversatt fra nederlandsk. Den norske utgaven ble oversatt fra nederlandsk for det første fordi det i følge forlaget var vanskelig å få tak i den serbokroatiske utgaven på det tidspunktet, for det andre fordi tilgangen til en litterær oversetter var lettere ved å velge den nederlandske utgaven framfor den kroatiske. Det var med andre ord lettere å få tak i en kvalifisert oversetter på denne måten. Videre bor Dubravka Ugrešić i Nederland, og den nederlandske utgaven er godkjent av henne. Det samme gjelder bruken av denne utgaven til oversettelser. Jeg valgte i utgangspunktet den engelske utgaven fra 1998 som støttelitteratur, i tillegg til den serbokroatiske, fordi denne utgaven er oversatt direkte fra kroatisk. Oversetteren Celia Hawkesworth er en av de mest velrenomerte oversetterne fra kroatisk til engelsk. I tillegg har hun antagelig hatt god kontakt med forfatteren, siden hun har oversatt mye annet av Ugrešićs arbeid til engelsk. Jeg trodde derfor at mitt valg av utgave skulle være uproblematisk. Dessverre skulle det vise seg å være noe problematisk.

Etter at jeg hadde arbeidet med den engelske utgaven en stund, og i takt med at språkkunnskapene mine ble bedre, oppdaget jeg noen merkelige forskjeller mellom den serbokroatiske og den engelske utgaven. Det beste eksempelet er fra fragment 108, og det var noen linjer fra dette fragmentet som først fikk meg til å stusse på troverdigheten til den engelske oversettelsen: ” [...] Those are cold, **melancholy**, objective images (or more precisely: verbal photographs) from a past life in a former country which it will never again be possible to connect into a whole, [...]” Mens i den serbokroatiske utgaven står det: ” 'Sve su to hladne, **nem elanholi ne**, objektivne slike (sasvim precizno: verbalne fotografije) iz jednog prošlog života u jednoj bivšoj zemlji koje više nikada neće uspjeti da se povežu [...]” [mine uthevinger]. I den engelske utgaven er det altså snakk om melankolske, mens det i den

serbokroatiske er snakk om umelankolske bilder. Det er en ganske drastisk forskjell. Men jeg har vært i den heldige situasjon at forfatteren min ikke bare er i live, men hun svarer også villig på spørsmål. Jeg skrev en e-post til henne og spurte om hva disse forskjellene kom av. Det kunne jo fort ha vært at hun selv hadde ønsket å endre på noe, som vi skal se senere er hun ikke ukjent for denne strategien. Men her var det i følge Dubravka Ugrešić en ten snakk om slurve redigering eller feil i oversettelsen. Hun fortalte samtidig at hun ikke var særlig begeistret for den engelske oversettelsen, og da kan man si at min begeistring også dalte. Da jeg sjekket sitatet i den norske utgaven fant jeg: ” [...] Alt dette er kjølige, objektive bilder, blottet for melankoli, fra et fordums liv i et fordums land, eller for å si det mer presist: verbale fotografier som aldri mer vil greie å bli ett igjen, [...]” Vi ser altså at den norske utgaven, selv om den er oversatt gjennom nederlandsk, tar bedre vare på smaken av originalen, om den ikke er ordrett oversatt.⁴ Dette til tross for at det er større forfatterintenderte forskjeller mellom den utgaven og den serbokroatiske, fordi det er et større tidsrom mellom dem. Den norske oversettelsen harmonerer rett og slett bedre med den serbokroatiske utgaven. Derfor bestemte jeg meg for å kutte ut den engelske utgaven. Jeg har allikevel kommentert et par forskjeller mellom de tre utgavene fortløpende, bare fordi jeg hadde muligheten.

Over til forskjellene som ikke har med slapt håndverk å gjøre. I og med at den serbokroatiske utgaven ikke kom ut før i 2002, mens førsteutgaven kom i 1997, er det blitt gjort noen endringer på veien. At et par begreper eller småsetninger ikke er helt like i de to utgavene jeg arbeider med, måtte jeg vel regne med, i og med at det er to helt forskjellige språk jeg har forsøkt å forholde meg til. Dette er ting som vil bli bemerket, dersom det er nødvendig, underveis i oppgaven. Men det er en inkonsistens mellom utgavene som jeg er nødt til å redegjøre for. For det første er det både i den serbokroatiske og den engelske utgaven tilføyd et lite avsnitt i innledningen. Dette ser jeg nærmere på i kapittelet om selvbiografi, det vil derfor ikke bli omhandlet her. For det andre mangler et helt lite tekststykke i den serbokroatiske utgivelsen. Dette lille tekststykket, eller essayet, heter ”Min første lesebok” i den norske utgivelsen, ”the primer” i den engelske. Det tok meg litt tid å finne ut hvorfor essayet ikke er å finne i den serbokroatiske utgaven. Kunne jeg ha spekulert i sensur, at både det kroatiske forlaget, Konzor, og det serbiske, Samizdat B92, fant akkurat dette lille essayet altfor provoserende for hjemmepublikummet, kunne jeg ha veltet meg i ironien over at det serbiske forlaget heter ”sam izdat” – ”selv-utgivelse.” Dette ordet er russisk for tekster som er utgitt utenfor det vanlige markedet (den gang – statsmarkedet) og dermed

⁴ Jeg må i grunnen si jeg er imponert over oversettelsesarbeidet som er gjort på denne teksten. Den ivaretar, på tross av å være dobbelt oversatt, tonen i Ugrešićs tekst, i alle fall slik jeg har oppfattet den.

fritatt nettopp fra sensur (*Caplex leksikon*). Virkeligheten er at det dreier seg om selvredigering. Essayet finnes noe lengre og til tider noe annerledes formulert i essaysamlingen *Kultura Laži*, under tittelen "Po etnica" – "Læreboken" [min oversettelse]. Samlingen ble utgitt i Kroatia på forlaget Biblioteka Bastard allerede i 1996. Da jeg skrev til Dubravka Ugrešić og spurte om dette, svarte hun i en e-post at hun ikke ville belemre den serbokroatiske utgaven "with the footnote which is familiar to the local reader." For den utenlandske leseren derimot kan den være nødvendig. Jeg besluttet å forholde meg til dette essayet nettopp fordi jeg er en utenlandsk leser. Den norske utgaven er derfor også blitt primærlitteratur.

Det finnes som sagt også andre, mindre forskjeller mellom utgivelsene, og alle disse forfatterintenderte forskjellene har, i følge hennes selv, grunnlag i at hun liker å leke med sin egen tekst og tanken på hva som kan kjede, eller interessere den hjemlige eller fremmede leser. På ett punkt dreier det seg allikevel om en slags sensur. Da boken skulle bli gitt ut i Serbia og Kroatia, ba forfatterens mor henne om å stryke noen biografiske detaljer fra teksten som er tatt fra hennes liv. Hun etterkom dette ønsket. Det blir da ikke detaljene i seg selv som er interessante, men det faktum at mor helst ikke vil ha dem utgitt i hjemlandet og at datteren har respektert dette ønsket. En hensynsfull sensur, som i alle fall ikke jeg kan ha annet enn sympati for.

Det jeg i alle fall kan slå fast er at jeg har fått en edisjonsfilologisk smørbukk i fanget. Men utfordringen om å kartlegge alle store og små forskjeller får nok gå videre til en som kan nederlandsk, engelsk og kroatisk så godt at prosjektet blir gjennomførbart i praksis. Jeg toer mine hender og har valgt meg en tekstanalytisk oppgave uansett. Det betyr ikke at forfatterens omvurderende forhold til sin egen tekst ikke kan være interessant også i mitt prosjekt. Denne selvredigeringen er interessant litterært sett – lik Montaignes små til- og fratrekk i sine skrifter, som er blitt viet ikke ubetydelige mengder oppmerksomhet opp igjennom forskningshistorien. Dessuten har jeg tenkt at denne holdningen kan stille meg friere til å la deler i den norske utgaven få komme til uttrykk selv om de ikke finnes i den serbokroatiske utgaven. Jeg benytter for eksempel meg av denne antatte friheten i kapittel 4.1, "Glem selens krigssone," hvor jeg gjør en lesning av det førnevnte essayet "Min første lesebok," selv om den bare finnes i de norske og engelske utgavene. I og med alle disse omvurderingene finnes det i utgangspunktet ingen klar autoritet i én av tekstene. Men siden den serbokroatiske teksten er ført av forfatterens egen penn, har denne utgaven fått en forrang, uten at jeg har følt at jeg har måttet gi avkall på interessante detaljer som har dukket opp i den norske utgaven.

Jeg har nå gjort rede for mitt valg av utgave, og går over til å gjøre rede for et par andre tekniske valg jeg har gjort i forhold til benevnelser av språk og utgaver. Språket som originalen er skrevet på er kanskje bedre kjent i samlebetegnelsen serbokroatisk her i Norge. Når jeg har valgt å bruke formen kroatisk, om språket, ikke om utgaven, kommer dette av følgende: For det første er språket det samme lingvistisk, men ikke nasjonalt. Etter oppløsningen av den jugoslaviske republikk og opprettelsen av de suverene nasjonalstatene: Kroatia, Bosnia og Hercegovina, Serbia og Montenegro,ⁱⁱⁱ ble språket naturlig nok også nasjonalisert til kroatisk, bosnisk og serbisk.⁵ Det finnes til dels store dialektforskjeller, men ikke nødvendigvis akkurat på grensene (Mønnesland 2002:26). Forfatteren uttrykker det selv slik:

Språket som jeg skriver ble inntil nylig kalt kroatoserbisk (eller kroatisk eller serbisk) og var språket som ble snakket av kroater, serbere, bosniere og monte negrinere. I dag forsøker de å tvinge meg til å anerkjenne det kroatisk språket som mitt morsmål, og serbisk og bosnisk som – fremmedspråk!

Jeg liker ironien av den nyformede forkortelsen til det delte språket: BCS. Slik tjenestemennene i Haagtribunalet i intern kommunikasjon kaller språket som snakkes av de nylig ankomne krigsforbryterne. BCS: Bosnian, Croatian, Serbian. I motsetning til forbryterne som insisterer på å forsvare seg på sitt eget nasjonalspråk.

Språket er et kommunikasjonsverktøy. Jeg "kjøper" ikke tesen om språket som "nasjonalesSENS." Enda mindre fordi noen hundre tusen mennesker ofret sine liv for denne "essensen." Nasjonalspråket, som nasjonallitteraturen, kan, når det er behov for det, manipuleres kolossalt av stats-fabrikatorene. Jeg nekter å tjene statsdannende interesser.^{iv} (Ugreši 2002:332) [Min oversettelse]

Tradisjonelt har det vært et skille mellom serbisk og kroatisk skriftvariant, eller litteraturspråk, som man kaller det i språkområdet. Variantene var tidligere kjent som serbokroatisk og kroatoserbisk (Mønnesland 2002:26). D ubravka Ugreši er opprinnelig fra Zagreb-området og skriver derfor på det kroatisk litteraturspråk. Det kunne virke som om den mest forsonende måten å uttrykke seg på i forhold til det budskapet som formidles både i teksten og i løpet av utgivelsesprosessen, ville vært å bruke en av de jugoslaviske samlebetegnelsene. Det blir allikevel litt tungvint, for hvilket uttrykk skulle jeg ha brukt? Selv om forfatteren nektet å gi ut boken i det tidligere Jugoslavia før hun kunne slippe boken samtidig i Serbia og Kroatia, og uten å bli oversatt fra en dialekt til en annen, må jeg ta hensyn til hvilket litteraturspråk hun benytter. Kroatoserbisk eller kroatisk litteraturspråk blir tunge konstruksjoner å jobbe med dersom jeg skulle ha brukt benevnelser konsekvent. Derfor har jeg benyttet termen *kroatisk* om språket. Men merk at jeg allikevel har beholdt

⁵ hrvatski, bosanski, srpski – og montenegrinsk, crnogorski, er muligens på trappene.

formen *serbokroatisk* om utgaven som ble utgitt i Serbia og Kroatia. Dette har jeg gjort både fordi utgivelsesprosessen viser at det er en utgave som bevisst ikke skiller mellom de nye nasjonalitetene, og fordi teksten uttrykker en sterk sympati i den retningen.

1.2 Min innfallsvinkel til tekst og teori

Jeg har ikke søkt etter en form – det er formen som har funnet meg. Den andre delen fungerer som bevismateriale.^v

Goran Šimić – *Sarajevos sorg* [overs. Svein Mønnesland]

En av utfordringene med en foreliggende tekst, om den er historisk, litterær eller biografisk, er at den fremmes på bakgrunn av alt det som ikke skrives. Noe blir gjemt eller glemt i eller bak det som er skrevet. Ugrešić problematiserer dette gjennom sin skrivning, eksplisitt, det vil si uttalt i teksten, og implisitt, ved valg av stilistiske strategier. Kanskje er det nettopp det glemte eller det som er gjemt, grunnlaget for hennes erindring av det tapte? Derfor er min hovedproblemstilling blitt: Hvordan fremtrer forholdet mellom glemsel og erindring som både poetikk og politikk i *Dubravka Ugrešićs Muzej bezuvjetne predaje*?

Når det kommer til teoretisk innfallsvinkel har jeg forsøkt å la primærteksten komme først, for siden å se hvem som har kunnet hjelpe meg å løse de problemstillinger eller spørsmål jeg har hatt til teksten. Jeg håper det er slik de teoretiske innspillene også trer fram i løpet av oppgaven. Når det er sagt, er det selvsagt at jeg også har måttet foreta noen utvalg slik at jeg ikke hadde forspist meg på teori, for det har vært mer enn nok tilgjengelig og anvendelig til min problemstilling. Jeg vil så vidt nevne noen av dem som har hjulpet meg å trenge dypere inn i teksten fortløpende i dette kapittelet, men jeg kommer ikke med noen egen introduksjon av dem her.

Da jeg gikk i gang med å arbeide med denne teksten ble måten forfatteren utfordrer romansjangeren på et utgangspunkt. Dette ligger fremdeles som en bakgrunn for mye av oppgaven, men fokuset har endret seg underveis. Framfor å skulle definere *Muzej* en gang for alle innenfor sjangerkonvensjonene har jeg valgt å se teksten som en hybrid, en bastard i likhet med sin forfatter, som nekter å la seg sette i bås, politisk så vel som poetisk. Det er allikevel klart at teksten har et særlig forhold til en tapt tid og jeg mener at verket som helhet kan oppsummeres som en mnemografi: et skriftlig forsøk på å ta vare på minner av det som har vært. Jeg mener dette kommer til uttrykk gjennom tre nivåer i teksten. For det første har teksten et klart individuelt nivå, hvor jeget i teksten, fortelleren, formidler sine erindringer og erfaringer. Dette henger nøye sammen med tekstens andre nivå som kan sees som et utvidet personlig nivå som omfatter fortellerens nære omgangskrets og familie (for det meste moren hennes). Til sist har teksten et kollektivt nivå, hvor fortelleren inkluderer hele sin generasjon,

hele det jugoslaviske samfunnet. *Muzej* er slik et minnesmerke over en tapt barndom, et tapt verdenssentrum, en tapt epoke i historien.

Jeg har lest meg fram til disse tre forskjellige nivåene i teksten gjennom tre forskjellige innfallsvinkler til teksten. De tre innfallsvinklene er: selvbiografien, familiealbumet og museet. Det må sies at jeg ikke ser på teksten i egentlig forstand som en selvbiografi eller et familiealbum, men de er kunstformer, eller sjangere som imiteres, samples og problematiseres i teksten. Disse tre innfallsvinklene henger også godt sammen, mye på grunn av deres felles prosjekt som går ut på å ta vare på og vise fram elementer fra en forgangen tid, for å konstruere en historie ut fra disse elementene: fortellingen om mitt liv, fortellingen om vår familie, fortellingen om vårt samfunn. Mye av *Muzejs* innhold går ut på å vise hva som skjer når disse fortellingene rakner, eller for å være mer korrekt: viser sine sprekker. Jeg vil nå gå litt inn på hver av de tre innfallsvinklene slik jeg har arbeidet med dem i oppgaven.

I kapittelet om det selvbiografiske ved teksten går jeg først inn og analyserer forholdet mellom forfatter av teksten og forteller i teksten. Den tilsynelatende nærheten mellom tekstens forfatter og tekstens forteller er med på å viske ut grensene mellom historien som fortelles og historien slik den er opplevd. Det uklare forholdet mellom forfatter og forteller er også med på å stille spørsmål ved hva slags tekst dette er. Teksten kan nok ikke klassifiseres som en selvbiografi i henhold til sjangerkonvensjonene, men den kan være en "total selvbiografi," hvor skaperen selv er skapt. Dette kan sammenlignes med Paul de M ans syn på det selvbiografiske som en trope, som finnes i en tekst i større eller mindre grad. Dette åpner for en mulighet til å se tekstens jeg som et jeg i konstant tilblivelse. Teksten kan derigjennom oppleves som et selvskrivningsprosjekt.

Dette er igjen viktig for tekstens fokus på eksiltilstanden. I *Muzej* foregår omtrent halvparten av handlingen i Berlin, og fortelles derfor av fortelleren i eksil. Fra Berlin oppleves den geografiske avstanden mellom oppholdssted og hjemland som dramatisk. "[Herfra] lukter det trykksverte av mitt tidligere hjemland." (fragment 36).⁶ Fordi eksilanten har mistet sitt hjemsted blir det i eksiltilstanden viktig å kunne svare på spørsmålet: Hvem er jeg her? Den personlige forhistorien skrives fram. Den må (re)konstrueres. Teksten har et tvetydig forhold til eksilet, men gjennom selvskrivningen kan eksilanten, i følge en annen balkanica i vestlig eksil, Julia Kristeva, ha en mulighet til å bekrefte et individs følelse av et jeg. Men jeg tror

⁶ „0 davde dom ovina m iriše na tiskarsku boju.“ (str. 131) Den norske oversettelsen operer egentlig med „Fra nå av lukter det [...]“, men „0davde“ betyr herfra. Jeg har derfor her endret i sitatet på norsk, slik at det skal harmonere bedre med originalen.

ikke det er en følelse av den romlige avstanden som er grunnen til fortellerens rotløshet. Det er heller en følelse av tapt tilhørighet.

Teksten uttrykker en hjemlengsel. En lengsel etter Jugoslavia, men dette landet er redusert til en rekke mindre nasjonalstater og et tilsynelatende hull i historien. Lengselen strekker seg bakover i tid. I følge Jean Starobinski strekker all nostalgisk litteratur seg mot et punkt i tiden og ikke et geografisk punkt. *Muzej* er en nostalgisk tekst fordi den forsøker å erindre en forgangen tid. Men den er samtidig en melankolsk tekst fordi den har sitt utgangspunkt i et tap.

I kapittelet etter ser jeg på teksten som et familiealbum. Tekstens fragmentariske og kollasjaktige preg speiler dens bakenforliggende forutsetning: den er like istykkerrevet som det tidligere Jugoslavias grenser. Den fragmentariske teksten sammenlignes med fotografier, både i anmeldelsen, som jeg nevnte i innledningen til kapittelet, og i teksten selv gjennom uttrykket verbalt fotografi. Teksten etablerer seg nærmest som en rekke større eller mindre snapshots fra den fortellendes liv. Som en kollasjsamling av verbale fotografier fungerer teksten deiktisk, den peker mot en forgangen tid. På grunn av sin komposisjon virker teksten dynamisk, og leseren er med på å knytte elementene sammen. Montasjen som formprinsipp spiller en viktig rolle her. Ved å lese teksten som et familiealbum får man en forståelse for at denne teksten ønsker å fortelle en felles historie, fordi familiealbumet er den sjangeren hvor en families felles historie fortelles. Den legger sin fortid fram for oss. Men det vi må være oppmerksomme på er at dette er en historie konstruert av utsnitt. Det er ikke et kontinuum.

Ved å vise teksten som en samling verbale fotografier ønsker Dubravka Ugrešić å imitere en amatørsjanger for å oppnå en bestemt effekt. Fotografiet og selvbiografien har som amatørsjangerer en unik mulighet til å nå oss på et følelsesmessig plan. Mette Sandbye etablerer det hun kaller fotografiets mentale realisme gjennom å henvise til Plinius' myte om den korintiske pottemakerdatterens tegning av sin elskede på veggen (Sandbye 2001:33). Dette gir to poenger i forhold til fotografiet: For det første er det ganske selvsagt at fotografiet er et bilde, for det andre at fotografiet minner oss om den eller det som er avbildet. I fotografiet stilles vi foran dødeligheten og forgjengeligheten, fordi fotografiet viser det som ikke lenger er. Det er frosset øyeblikk fra en forgangen tid. Allikevel kan det nå betraktes i dag. Dette er blant andre Roland Barthes inne på med sine begreper om *studium* og *punctum* i fotografiet.

Muzej portretterer et samfunn som ikke finnes lenger. Teksten er delvis fylt av en rekke frosne øyeblikk fra glansperioden til dette samfunnet, fortellerens oppvekst. Men fotografiet minner også om at dette kun er øyeblikk fra en historie. Ved å se erindringene i

teksten som bilder blir vi gjennom Walter Benjamin klar over at ethvert bilde er til på bekostning av et annet. Som ethvert fotografi peker teksten på tapet av tingen i seg selv, samtidig som den lengselsfullt forsøker å fastholdet erindringen av den. Den nostalgiske delen av *Muzej* vil derfor konstruere et familiealbum, en bekreftelse på det jugoslaviske livet. Den melankolske delen av teksten peker på tapet av dette livet.

Til slutt har jeg lest teksten gjennom dens tittel og hovedmetafor: museet. Ved å vende fokuset fra de mer personlige sjangrene til denne utstillingsmetoden viser forfatteren at denne teksten ikke bare er en personlig historie. Den er om historiene til en hel generasjon. Denne generasjonen som *D ubravka U greši* og hennes forteller er en del av, er en helt spesiell generasjon. Det viser essayet om deres gamle lesebok i teksten. Kristeva skiller mellom konstitusjonelle nasjoner og nasjoner preget av *Gemeinsinn*, en mystisk samstemthet. Jugoslavia var en konstitusjonell nasjon, allikevel uttrykker "leseboken" konstruksjonen av en slags mystisk samstemthet. Hennes leseboks generasjon er den eneste rene jugoslaviske generasjonen. De har levd hele sitt voksne liv under den jugoslaviske staten. Moren i teksten er fra en annen tid, men også hun har valgt å begynne på nytt fra den jugoslaviske tiden.

Er alle bulgarske kvinner like vakre?

Her begynner de første bildene, hennes enkle oversikt, hennes ekte, livlige historie, med en helt som var like ung som hun, en mann av den nye tid, som var vendt hjem fra krigen etter å ha kjempet på riktig side.^{vi} (s. 83)

Hun har valgt å glemme det som var før. Det som kommer etter denne perioden forbinder fortelleren med skrekk. Her er hun ikke hjemme. Hun er i eksil og det hersker en palindromsk diskurs i og om det gamle hjemlandet. I denne diskursen nektes eksilantene å minnes sitt tidligere hjemland. Den jugoslaviske mytologien som definerte dem eksisterer ikke lenger. Eksilantens "hvem er jeg her?" svarer slik med eks-jugoslavens "hvem er jeg nå?" Men fremfor alt legges det vekt på at de er berøvet den jugoslaviske hverdagen. Eksilantene er selv reddet fra historiens luner, men de er berøvet sitt naturlige habitat. De kan derfor sammenlignes med museumsgjenstander og teksten som forteller deres historie blir et museum.

Selv om ikke teksten kan sies å være et museum, i betydningen institusjonen, så vil jeg hevde at teksten i aller høyeste grad er et *ku nim uzej*, et hjemmemuseum, et utstillingsmonter og et minnesmerke for og over den jugoslaviske perioden. Poenget med å kalle det et hjemmemuseum er at hverdagstingene og hverdagslivet vies så stor plass i teksten. Bokens andre del heter sågar "hjemmemuseet" – "ku nim uzej." Det er ikke det som havner i historiebøkene som er interessant for forfatteren av teksten, men nettopp det som bare vil

forsvinne uten sin opprinnelige kontekst og forvandles til søppel på historiens skraphaug. Fortelleren i teksten opptrer i denne sammenheng som en arkeolog som løfter fram fortidsobjekter i lyset. Forholdet og distinksjonen mellom fortid og historie blir særs viktig i så måte. Derfor ser jeg meg nødt til å definere begrepene fortid og historie slik jeg benytter dem i løpet av min tekst.

Fortid ser jeg i denne oppgaven som all tid som er passert det punkt i tiden vi befinner oss nå. Fortid er et begrep jeg kun knytter til tidens flyt. Fortid rommer, slik jeg i likhet med Walter Benjamin ser det, potensiell historie. Historie er fortelling om fortid. Disse fortellingene kan være mer eller mindre politisk ladde. Men enhver fortelling kan potensielt fortrenge andre fortellinger om samme forhold. Historie er til dels hukommelse, men også glemsel av det som ikke passer inn i den enkelte forellingen. Historier har til felles at de er konstruert på bakgrunn av enkeltelementer plukket ut av fortiden.

Vi ser at alle de tre innfallsvinklene viser det problematiske med å gjenkalle noe forgangent, noe tapt. Den som er nå forsøker å huske, eller danne seg et bilde av, det som var da. Teksten problematiserer dermed et fraværende nærvær og et nærværende fravær. Dette kommer av at både selvbiografi, familiealbum og museumsgjenstander peker på to realiteter. For det første peker de på at det som var ikke er der lenger. Men ironisk nok blir de, som objekter som viser dette fraværet, tatt for å være nettopp det fraværende selv. De representerer det fraværende i en nåtid. Dette knytter seg videre til hukommelses- og erindringsproblematikken i *Muzej*. Det at enkeltdeler blir tatt for å være en helhet viser at man husker noe på bakgrunn av noe som blir glemt. ”Hukommelsen svikter oss [alltid],” står det i teksten (s. 72).⁷ Dette viser både til at dette er en del av den menneskelige hukommelsen, men det kan også være snakk om en aktiv, politisk fortrenkning. Dette viser til viktigheten av at flere historiske fortellinger blir artikulert. *Dubravka Ugrešić* har derfor et politisk prosjekt. Dette prosjektet er av særlig betydning i en tid preget av omvurdering av alle verdier. Prosjektet rommer både (stor)politikkens og våre personlige redigeringer, retusjeringer og omskrivninger av historien og biografien. Det er et politisk prosjekt om ikke å glemme. *Dubravka Ugrešić* ønsker med denne teksten å skrive et minnesmerke over sin generasjons hverdag på tross at det rådende politiske klimaet i det tidligere Jugoslavia på begynnelsen av 1990-tallet. Forholdet mellom ordene for *minnesmerke - spomenik* og *minne - uspomena* er like godt på kroatisk som på norsk og har vært med på å styrke meg i troen på en sammenbinding i teksten mellom utstilling og erindring.

⁷ „Pamjenje nas uvijek iznevjerava,“ (str. 75) Jeg har valgt å følge den serbokroatiske utgaven her, ordet „alltid“ er ikke opprinnelig i den norske teksten.

1.3 Teknisk informasjon

Denne lille ordboken inneholder omtrent 20.000 ord fra hverdagslivet, og er førstehjelp for turister i et fremmed land.^{vii}

Kunnskapsforlagets serbisk/kroatisk lommeordbok [min oversettelse]

Litt på tampen av innledningen vil jeg på forhånd informere om noen tekniske valg jeg har tatt i forhold til et spesielt språklig uttrykk, en fototeknisk finesse, en historisk benevnelse og tekniske benevnelser i løpet av oppgaven.

Eksilant er et uttrykk jeg benytter i denne sammenhengen. Dette er en adaptasjon fra et begrep som Dubravka Ugrešić lanserer i teksten: *egzilant*. *Egzilant* er et substantiv for en person som lever i eksil. I og med at jeg diskuterer personer i eksil får jeg behov for dette enkle og lettfattelige uttrykket framfor å operere med lengre konstruksjoner som passer konvensjonelt. Jeg håper derfor leseren er med meg når jeg har valgt å tilpasse et begrep fra teksten til min oppgave på denne måten.

Jeg har kun forholdt meg til fotografiet som et analogt, ikke et digitalt medium. Dette gjør jeg delvis fordi min teori for det meste baserer seg på og handler om det analoge foto, for det andre er teksten skrevet før digitalkameraet ble allmenneie. Teksten forholder seg dermed til det analoge fotografiet, og ikke til den digitale hverdagen. Dagens digitale fotoer har blant annet åpnet for en helt ny diskusjon om fotoets evne til å være bevis. Et digitalt fotografi viser *dette-kunne-ha-vært*. Et analogt fotografi viser ”*dette-har-vært*” (Barthes 2001:95). I Norge har fotokunstnere som Vibeke Tandberg og Mikkel MacAlinden i løpet av de siste årene virkelig åpnet øynene til det norske kunstpublikummet for at fotografiet kan tøyne grensene for virkeligheten, men de er begge allikevel avhengige av fotografiets dokumentarisme for at deres illusjoner skal få mening. Det kan ikke underslås at mulighetene for manipulasjon av bilder har skutt fart etter det digitale inntogmarsj. Jeg sier ikke med dette at det analoge fotoet ikke er blitt eller kan bli retusjert eller omkontekstualisert. Dette er tvert imot en problemstilling som også berøres i *Muzej*.

Benevnelserne ”før krigen” og ”førkrigstiden” må i løpet av denne oppgaven aldri leses som det vanlige norske ”før andre verdenskrig,” men som ”før balkankrigen tidlig på 1990-tallet.” Dette er fordi disse benevnelserne i det tidligere Jugoslavia refererer til dette forholdet. Begrepene ”før” og ”etter” slik de kommer fram i Ugrešićs tekster inneholder dermed det samme referansepunktet.

Alle sitatene fra primærteksten foreligger både på norsk og kroatisk. Den norske teksten er lagt i brødteksten for å lette lesningen, mens den kroatisk er lagt i sluttnoter. Dersom jeg har kommentert noe i forholdet mellom original- og norsk tekst, har jeg lagt den

kroatiske teksten i vanlige fotnoter slik at det forhåpentlig er enkelt å følge med på enkelte uoverensstemmelser de to utgavene imellom. Der det finnes ulikheter som er av kulturspråklig opphav og ikke er betydningsbærende, har jeg som oftest latt være å kommentere dem. Dette er ikke en edisjonsfilologisk oppgave.

Til sist vil jeg nevne at alle sidereferanser til primærteksten kun er blitt gitt med sidetall. Sidereferanser fra norsk utgave er markert med *s.* for *side*, fra kroatisk utgave med *str.* for *strana*. Dette er den kroatisk standardforkortelsen. Når jeg har sitert fra fragmenter, har fragmentnummer blitt brukt. Det er mest hensiktsmessig i og med at det er likt uansett utgave. Den øvrige litteraturen har etter beste evne blitt referert til med Chicago-style.

2. En selvbiografi

Jeg vil ikke forveksles – det krever at jeg ikke forveksler meg selv.

Nietzsche - *Ecce Homo*

Muzej er en tekst som oppfordrer til lek og spill fra første side. Tidlig i teksten sår det tvil om hvem det er som forteller. Den blir fortalt i førstepersonsnarrasjon, og det er mange likheter mellom forfatteren og fortelleren. Teksten er på denne måten delvis fylt med selvbiografiske elementer. Når man leser kjennes det nesten som om man invaderer privatlivets fred. Men er teksten selvbiografisk? Vi kan i alle fall ikke komme fra at vi blir lokket og oppfordret til å lese tvetydighetene, for henter ikke denne teksten noe av sin styrke fra det virkelighetsnære? Leseren blir synonym med kikkeren, og da må vi også forholde oss til den realitet hun skildrer. I innledningen hennes for eksempel, hvem er det som snakker? Er det forfatteren som introduserer oss for noen innledende betraktninger før hun gir ordet videre til en jeg-forteller uten ytre referanser? Finnes det en tydelig overgang mellom denne innledningen og teksten forøvrig? Innledningen er ikke underskrevet av Dubravka Ugrešić, hverken i serbokroatisk, norsk eller engelsk utgave.

Spørsmålet om det selvbiografiske tilsnittet i teksten blir for det første et spørsmål om forholdet mellom forfatter og forteller som et kunstnerisk grep, som en bevisst sjangerimitasjon. Dette åpner for nye muligheter i teksten. For det første åpner det for en intimitet som ikke kan oppnås gjennom fiksjonssjangeren, og jeget i teksten gjøres gjennom en imitasjon av denne selvbiografien mer virkelighetsnær enn en tydelig fiktiv figur. Men det selvbiografiske tilsnittet i teksten er ikke bare snakk om en imitasjon, det er også et bevisst retorisk valg i forhold til konstruksjonen av teksten.

Selvbiografien er videre en litterær måte å forholde seg til fortiden på. I *Muzej* skildres tapet av et hjemland fra en tilstand i eksil. Jeget i teksten har mistet sitt axis mundi. Selvbiografien er med på å gjenkalle en fortid, det som engang var. Det blir et nostalgisk prosjekt. For det tredje stiller selvbiografien noen spørsmål som er vesentlige i forhold til *Muzej* som en eksilfortelling. Hovedmålet i teksten blir å besvare spørsmålene: Hvem er jeg? Hvem var jeg? Hvordan kom jeg hit? Med disse spørsmålene blir det merkelig tydelig at denne teksten ikke kan leses uten romlige og tidsmessige referansepunkter. Jeget i teksten har opplevd å miste sitt hjemland. Hun er geografisk forvist, i eksil, og historien har tilsynelatende svelget ideen Jugoslavia med hud og hår. Jeg vil i det kommende kapittelet først gå inn på og kartlegge problemene med å finne et entydig jeg i teksten, deretter vil jeg gå

inn og se på hvordan dette splittede jeget har betydning i forhold til tekstens historiske kontekst.

2.1 En kunstnerisk maske

og jeg, og jeg, hva har jeg med alt dette å gjøre?

Roland Barthes – *Lysten ved teksten*

Philippe Lejeune definerer selvbiografien slik: “Retrospective prose narrative written by a real person concerning his own existence, where the focus is his individual life, in particular the story of his personality.” (Lejeune 1989:4) I forhold til *Muzej* ser vi her fort at teksten som helhet ikke kan passe inn i denne definisjonen. For det første er ikke hele teksten skrevet i en tilbakeskuende modus. Her tenker jeg i første hånd på de delene som er skrevet i eksil. I disse tekststykkene blir leseren lokket til å føle seg både romlig og tidsmessig til stede med den som forteller. For det andre er ikke nødvendigvis fokuset i teksten det individuelle livet heller. Teksten skildrer ikke et livs tidsforløp, men mer betraktninger omkring et liv på et spesielt tidspunkt i livet, under spesielle politiske omstendigheter. Dette fokuset gjør at teksten kanskje heller mer mot memoarsjangeren (Fahlgren 1987:11). Dessuten slipper andre stemmer til i teksten. Morens dagbok er det mest typiske eksempelet på det. Men alle de andre stemmene som slipper til, slipper kun til i sitatform. Det er med andre ord ingen andre fortellere i teksten enn denne ene.

A me M elberg skriver i sitt essay ”Selvbiografiske gjengangere” om en sjangerusikkerhet han mener finnes i selvbiografien som sjanger: ”M ystifikasjoner [...] kjennetegner den selvbiografiske tradisjonen, som i sine aktuelle former vekker mistanken om at all litteratur er biografisk, og all biografi litterær.” (M elberg 2004:48) Med sine mange små detaljer og hint lokker forfatteren oss lesere på den ene siden til å spekulere i at det er henne, at teksten er selvbiografisk, på den andre siden benekter hun at dette skulle være av interesse. Gjennom denne tvetydigheten i forholdet mellom forfatter og forteller i teksten nærer den seg av det mystiske og uklare. Den blir en sterk drivkraft i teksten og for lesningen. Det vi lesere får stå igjen med er en utilfredsstilt lyst til å vite og en tvil som truer med å rive teksten i flere deler, samtidig som den driver oss framover. Tvilen kommer med andre ord uansett tiltalte til gode. For det appellerer uten tvil til kikkeren i oss lesere når vi kan, og blir oppfordret til, å spekulere i det eventuelt selvbiografiske.

Kikkeren i meg møtte i første omgang en vag tilfredsstillelse av å lese den norske utgaven av *Muzej*. Jeg oppfattet en identitetslikhet mellom forfatter og forteller, særlig i del 2.3 – ”E t k inderegg,”^{viii} hvor hun skildrer en rekke scener fra barndommen, selv om andre

elementer i teksten gir klart uttrykk for at dette er fiksjon. Jeg tenker da særlig på engelen Alfred fra "G ruppefoto og rafi."^{ix} Men da jeg leste både den engelske og den serbokroatiske utgaven for første gang, reiste det seg et problem. For her er det tilføyd noen små urovekkende linjer nederst i innledningen. Linjen lyder: "0 g ennå en ting : spørsm ålet om denne romanen er selvbiografisk kunne i et eventuelt, hypotetisk øyeblikk falle inn under politiets ansvar som råde, men ikke leserens." [min oversettelse]^x Hvordan skal man tolke dette utsagnet? Som en klar advarsel til ikke å spekulere rundt det selvbiografiske? Eller som en detalj, ment for å pirre vår lesende nysgjerrighet? Det er i alle fall nærliggende å tro at setningen er tilføyd teksten på et senere tidspunkt. Den norske utgaven er, som nevnt i innledningen, oversatt fra den nederlandske førsteutgivelsen fra 1997. Jeg antar at det har vært en del spørsmål og skriverier om romanens eventuelle selvbiografiske karakter i etterkant av den første utgivelsen. Denne setningen ble antagelig tilføyd originalmanuskriptet når det skulle oversettes til engelsk, for å hindre at denne diskusjonen skulle stjele hovedfokus, og at forfatterens mulige livshistorie skulle komme mer i sentrum enn tekstens budskap og historie. Følgelig har forfatteren latt setningen stå når så teksten endelig kunne utgis i Kroatia og i Serbia og Montenegro i 2002. Men vi bør også legge merke til at det står i innskuddet at dette er en roman.

Det er ikke eneste gang D ubravka U greši gjør bruk av dette grepet. O gså i en innledende bemerkning til romanen *Ministarstvo Boli – Smertens ministerium*, fra 2004 står det:

I romanen som foreligger for leserne er alt oppdiktet: fortelleren, hennes fortelling, situasjoner og andre personer. Heller ikke hendelsesstedet, Amsterdam, er altfor virkelig. Noen av de tidlige fragmentene har allerede vært utgitt under tittelen *Ministarstvo boli* i tidsskriftet *Bastard* fra Zagreb, 1998. [min oversettelse]^{xi}

Det hun gjør her er å bruke en lignende strategi hun benytter i *Muzej*. Først proklamerer hun at dette er en fiksjonstekst, for deretter å erkjenne at hun har brukt deler av materialet før i en ganske annen kontekst. *Bastard* er et politisk tidsskrift. Her i *Muzej* er essayet "min første lesebok" blitt brukt tidligere i en sam ling politiske essays. Med disse doble grepene setter hun leseren i en olebrumsk klemme. Ved å si ja, takk, begge deler til fiksjon og fakta, gjør hun for det første at teksten blir vanskelig å plassere på sjangerskalaen, for det andre kommuniserer hun et særs tvetydig jeg i teksten. For samtidig som jeg ikke kan unngå å se sjangerdirektivet i *Muzejs* innledning "je li ovaj roman," "er denne romanen," så beskriver teksten unektelig et par små, men i øyenfallende likheter mellom forfatter og forteller. De er begge

middelaldrende, akademisk utdannede kvinner som har forlatt den tidligere sosialistiske, føderative republikken Jugoslavia til fordel for en tids eksiltilværelse i Berlin, og mødrene deres er bulgarske. Ikke minst er fortelleren en skrivende person, altså tilsynelatende en forfatter, som skriver om sine minner fra fortiden og det landet hun har forlatt, samt sine erfaringer fra en nåtidig eksiltilstand. Hun reflekterer til og med over selvbiografien som sjanger (s. 42-48 str. 45-51). Slik at selvbiografien som sjanger i alle fall gjøres relevant i teksten, selv om forfatteren av teksten nekter for at det er hennes selvbiografi. Alt dette er utvilsomt med på å danne en grunnleggende mistanke om at forfatter og forteller er samme person. Dette indikeres også i sterk grad av at forfatterens innrømmer selv å ha sensurert vekk biografiske detaljer om moren i den serbokroatiske utgaven (se kapittel 1.2). Samlet under ett blir dermed advarselen i innledningen mot å lese teksten selvbiografisk, ironisk nok, bare med på å høyne spenningen og forsterker mistanken om at det selvbiografiske finnes som en mulighet i teksten.

Lejeunes basisskille mellom selvbiografien og romanen som sjangere går ut på at romanen ikke kan rekke tilbake til sitt opphav (Lejeune 1989:15). Med dette mener han forfatterens navn. Identifikasjonen må med andre ord gå gjennom navnet. I denne teksten er den skrivende hovedpersonen aldri fullstendig navngitt. Bare moren omtaler henne ved kallenavnet Bubi. Bubi er for så vidt et vanlig kallenavn for Dubravka, men hva så? Dette er bare enda et indisium, en ønskekvisst for den leseren som pirres av tvetydigheten teksten utstråler. Fortelleren kan med andre ord ha en tilknytning til den historiske forfatteren. Men jeg finner det hverken relevant, eller rettferdig mot tekstens innledende selvbiografiske protest, å spikre forholdet mellom forfatter og forteller en gang for alle og med entydighet. For fiksjon og fakta veies opp mot hverandre i teksten uten at skålen noen gang faller beviselig i en retning. Men det kan ikke underslås at det i det minste virker som om det ligger en sterk intensjon bak denne skrivningen, bak dette kunstneriske grepet som er tatt. Forholdet mellom forfatteren Dubravka Ugreši og tekstens Bubi kan derfor ikke være irrelevant heller.

Når jeg nå har slått fast at teksten i stor grad nærer seg av et konstant tvisyn og muligheter for omrokkinger, omfortolkninger, omskrivninger. Hvordan viser disse grepene at hun arbeider? Kanskje har hun funnet inspirasjon fra en annen kunstner i eksil? I *Muzej* viser hun til et møte med installasjonskunstneren Ilya Kabakov som benytter seg av blant annet hverdagsting og avfall i sine installasjoner.

I sin måte å fortelle på ikke bare imiterer Kabakov den alminnelige sovjetborgers tenkemåte, verdensbilde og smak, han bruker også en teknikk som er egnet til å uttrykke dette med, eller rettere sagt, han overtar fra ham

(den alminnelige borgeren) de tilgjengelige samleteknikkene: familiealbumet, klistreboken eller den populære og samtidig så lærerike hobby å samle på prospektkort, frimerker eller fyrstikkesker. (s. 53)^{xii}

Hvis jeg kan forfølge logikken i dette sitatet, finner vi at D ubravka U greši forsøker å gjøre i tekstlig form det som Kabakov har gjort med sin installasjon. Da ser vi også at det hele dreier seg om en imitasjon av det selvbiografiske som kunstnerisk grep. Hun berører bevisst de samme problemstillingene og benytter de samme teknikkene, jeg-forteller som skriver fra en nåtid om både en nær og en fjern fortid. Hun ønsker med dette å oppnå en helt bestemt effekt som jeg vil komme nærmere inn på i kapitlet om verbale fotografier. Hun ønsker å skape en nærhet mellom den som forteller og den som leser teksten som vanskelig kan oppnås gjennom den tradisjonelle fortellerrollen. Hun pirrer kikkermentaliteten fordi hun som forfatter har etterlatt akkurat nok av seg selv i teksten til at vi opplever fortelleren som et uttrykk for hennes tanker og opplevelser. En bieffekt av å overta sin maskes muligheter blir da et frankensteinproblem, hvor primus motor står i fare for å bli identifisert med det skapte. Derfor ser vi kanskje til syvende og sist både et profesjonelt ønske om å bedra leseren best mulig, og samtidig et ønske om å selv unnsnippe den tekstlige figurens altoppslukende karisma.

Selv om teksten ønsker å gjøre nytte av en klart selvbiografisk tendens, så har teksten mange andre innslag som ikke er forenelige med en enhetlig selvbiografi. Andre personer enn fortelleren vies stor plass i bokens fjerde del, hvor fortelleren for eksempel både beretter om sin bestemor og om bekjente fra den akademiske verden. Disse personene skrives om ut fra en egen analyse omkring deres personer, og ikke nødvendigvis som bidragsytere til fortellerens livsutvikling. Hele teksten er preget av refleksjoner som også strekker seg utenfor jeget i teksten og inn i storpolitikken. Mitt utgangspunkt blir her at man har en roman som tøyer strikken for den sjangeren den er satt inn i. Vi får nå testet salig Bakhtins tese om romanens sjangerskjelett, kanskje er vi ennå ikke i stand til å forutse dens plastiske muligheter.⁸

Det virker som om D ubravka U greši vil ha oss til å akseptere følgende innsikt fra hennes egen tekst:

Blant gyser jeg av mitt eget livs banalitet. Men det finnes mennesker som har et liv som ligner en godt påfunnet historie. Jeg har alltid misunt slike mennesker, sier mamma.

Det er ingen grunn til at en godt påfunnet historie skulle ligne det virkelige liv, livet gjør så godt det bare kan for å ligne en godt påfunnet historie, sier Babel.^{xiii} (s. 75 str. 78)

⁸ Mihail Bakhtin "Epos og roman" s. 125 *Moderne litteraturteori – en antologi*. Red. Kittang mfl.

Fra en slik synsvinkel blir det umulig å vite hva som kom først: opplevelsen av livet eller livshistorien. Når det er sagt, så er det allikevel tydelig at vi i *Muzej* har å gjøre med et særs tvetydig jeg. I *Muzej* finnes riktignok ingen signatur som kan bevise forfatterens identitet med tekstens jeg. Allikevel skapes en forventning om identitet mellom forfatter, forteller og jeg i teksten. Selv om man ikke engang vet hvem som snakker i innledningen, Ugreši eller hennes forteller. Det trer fram en splittelse, en tvetydighet, i teksten på grunn av dette. For innledningen hevder som vi har sett samtidig en klar autoritet: en leseinstruks til hvordan teksten skal og ikke skal leses. Hvilken annen figur enn forfatteren kan hevde en slik autoritet? Hva slags jeg forteller dette oss at vi egentlig har å gjøre med i *Muzej* og hva gjør dette med tekstens uttrykk? Jeg har nå slått fast at Ugreši imiterer selvbio grafien som sjanger for å drive med seg sitt publikum. Jeg går nå over fra å diskutere selvbio grafien som sjanger til å lese det selvbio grafiske som et aspekt ved teksten.

Lejeune mener at en forfatter av en selvbio grafisk tekst inngår en pakt med leseren om tekstens referensielle verdi. Det vil si at forfatteren skal garantere at han skriver om virkeligheten slik han kjenner den (Lejeune 1989:22). Paul de Man går til angrep på dette synet og spør om vi er sikre på at selvbio grafien nødvendigvis er avhengig av en referent (de Man 1984:69). Er selvbio grafien nødvendigvis en mimesis av livet? de Man åpner for at man i stedet for å avgjøre tekstens eventuelle selvbio grafiskhet som et enten – eller, et sjangerspørsmål, så kan vi lese det som en trope, som kan finnes i enhver tekst i større eller mindre grad (de Man 1984:70). Det å presentere seg selv som tekst, som trope, vil ikke nødvendigvis måtte forholde seg til en ytre, referensiell virkelighet.

Tropen de Man anvender som uttrykk for det selvbio grafiske elementet er prosopopeia, som kommer av det greske *prosopon poein* – å skape en maske eller et ansikt (de Man 1984:75-76). Og handler ikke selvbio grafien nettopp om å sette i scene sin egen person?⁹ ”Our topic deals with the giving and taking away of faces, with face and deface, *figure*, figuration and disfiguration.” skriver de Man (de Man 1984:76). (Selv)presentasjonen av forfatteren som tekst vil gjøre henne til nettopp en figur, en trope i en tekst (de Man 1984:80). Vi har altså å gjøre med på den ene siden konstruksjon av et selv, på den andre siden denne prosessens negasjon.

Det er som prosopopeia at det selvbio grafiske blir interessant i *Muzej*. For det første sender prosopopeia like doble signaler som teksten selv. På den ene siden, av etymologiske grunner like mye som av de Mans resonnement, må vi forstå prosopopeia som en retorisk

⁹ Dette ordet ”person” kan tolkes i retning av de Mans kritikk av den referensielle pakten, da ordet kan referere til både en virkelig person og en figur i en tekst.

skaper av virkelighet i teksten (de Man 1984:81). På den andre siden konkluderer de Man med at språket alltid har en iboende mangel. ”To the extent that language is figure (or metaphor, or prosopopeia) it is indeed not the thing itself but the representation, the picture of the thing and, as such, it is silent, mute as pictures are mute.” (de Man 1984:80).

Sammenhengen mellom historisk forfatter og forteller blir uklar fordi teksten aldri vil kunne være den ytre virkeligheten. I likhet med fotografiet vil prosopopeia derfor skape en illusjon av nærvær, som samtidig peker på et fravær: fraværet av tingen selv. Hva har dette å si for hva slags jeg som kommuniseres i *Muzej*?

Vi blir introdusert for den før nevnte russiske installasjonskunstneren Kabakov i andre kapittel av *Muzej*, ”skriveboken med det blomstrete om slaget,”^{xiv} som i ett av sine prosjekter lar en fiktiv, anonym sovjetborger være opphavsmann til ”sitt” prosjekt: *Mannen som aldri kastet noe* (s. 52).¹⁰ Denne personen samler deler av det sovjetiske hverdagsliv – *byt* og stiller det ut til offentlig beskuelse.

[Det kunne neppe gått annerledes:] den stadige beskjeftigelsen med dagliglivet i Sovjetunionen førte Kabakov frem til hans multimediasprosjekt *Musornyj tsjelovek* (Mannen som aldri kastet noe). Hele prosjektet er en dagbok, en slags total selvbiografi, der alle mulige media kombineres med hverandre. Den virkelige skaperen av Kabakovs prosjekt (masken som kunstneren skjuler seg bak!) er nemlig anonym: en alminnelig liten sovjetborger med sitt eget syn på verden, sine egne oppfatninger om skjønnhet og sitt eget språk, [som han skriver denne ualminnelige (selv)biografien på.] (s. 52)¹¹

I den serbokroatiske utgaven bruker forfatteren ordet *autor*. I den norske utgaven er dette rett og slett oversatt med *skaper*. Det avgjørende er at ordet har flere konnotasjoner enn det engelske ordet *author*, som *autor* er blitt oversatt til i den engelske utgaven. Det norske *skaper* er langt på vei et mer dekkende uttrykk. Dette er fordi at bruksområdet for *autor* på kroatisk er: *forfatter* og *skaper*. Men det er ikke brukt som yrkestittel slik som på engelsk. Og når man benytter ordet i betydningen *skaper*, er det ment som i den norske utgaven – *skaper av et kunstverk*, eller kanskje enda bedre, *opphavsmann*. Det som skiller denne opphavsmannen fra andre opphavsmenn er at den skapende er skapt. Han er masken som kunstneren skjuler seg bak, som det står i den norske utgaven. Uttrykket i den serbokroatiske

¹⁰ Denne installasjonen, *Søppelmannen – mannen som aldri kastet noe*, eies i dag av Museet for Samtidskunst i Oslo, hvor den er en del av den faste utstillingen. På kroatisk heter installasjonen *sakuplja sme a – søppelsamlere*. Det har videre antagelig falt uten ”n” fra originaltittelen på installasjonen i den serbokroatiske utgaven. ”Musornyj elovek” er ”søppelmannen” på russisk.

¹¹ ”[] Bavljenje sovjetskom svaki danjicom zakonito je dovelo Kabakova do multimedijalnog projekta *Sakuplja sme a (Musornyj elovek)*. Cijeli Kabakovljev projekt je transmedijalni dnevnik, neka vrsta *totalne autobiografije*. Name, autor Kabakovljeva projekta; Kabakovljeva umjetnička maska, anonimni je, mali sovjetski građanin koji ima svoj nazor na svijet, svoju predodibu o lijepome i svoj jezik. []” str. 56 [er ikke i serbokroatiske utgave]

utgaven er enda tydeligere. Denne sovjetborgeren er ”K abakov ljeva um jetn i ka m aska” – ”Kabakovs kunstneriske maske” (str. 56) [m in oversettelse]. Her viser vår forfatter, Dubravka Ugrešić, sitt kunstneriske grep. Mystifikasjonen, tvetydigheten, spekulasjonen i teksten åpner for å la oss lese Bubi som en maske, som prosopopeia. Og det er nettopp den kunstneriske masken som kan uttrykke det korrekte forholdet mellom forfatter og forteller: Bare da kan vi både ha og ikke ha en analog relasjon dem imellom. Ved å lese det selvbiografiske som en trope i teksten finner vi, slik jeg ser det, en løsning på forholdet mellom forfatter og forteller i teksten.

For det andre får vi ved å se det selvbiografiske som en trope i teksten i stedet for å skulle behandle det under sjangerkonvensjonene, et mye sterkere fokus på den selvskapende prosessen i teksten. De Man legger med prosopopeia vekt på muligheten for at det selvbiografiske prosjektet produserer livet, altså som selvportrettering eller selvskapning (de Man 1984:69). Selve ordet *selvbiografi* kan sies å spille på en viss grad av selvkonstruksjon, da den etymologiske betydningen av selvbiografi kommer av det greske *autos bios grafein* som betyr *selv liv skrive (litteraturvitenskapelig leksikon)*. Det er ikke gitt om det er selvet, livet eller skrivningen som har hovedtyngden i det sammensatte ordet. Det kan kanskje til og med variere med hvilken selvbiografi man har foran seg. Ved å legge vekt på skapelsesprosessen ved selvbiografien, selve skrivningen, åpner dette for å se et jeg i konstant utvikling i teksten. Den kunstneriske masken blir et uttrykk for den ”totale selvbiografien” fra sitatet ovenfor. Den totale selvbiografien må kjennetegnes av at den kun er skapt ved kunstige midler, derav totaliteten. En vanlig selvbiografi vil jo ha et liv som ikke kan omfattes av totaliteten av det som er skrevet. Som Kabakovs anonyme sovjetborger er Bubi en skapt skaper. Derfor ikke så mye en selvbiografi som en selvskrivning, en konstruksjon av en maske, en person. Med dette menes at det skapes en illusjon av *appearance*, en total illusjon av tilstedeværelse. Det er selve (hele) livet som skrives. Skrivningen, eller kunsten, blir det absolutt skapende. Det er skrivningen som er opphavet til dette livet, ikke livet som gir opphav til skrivningen i tilfellet *Muzej*. Jeget i *Muzej* fremstår slik som totalt skapt og samtidig totalt ekte.

Margaretha Fahlgrens definisjon av selvbiografien tar med seg denne skapende siden ved selvbiografien: ”Själviografien blir ett dokument som beskriver ett jag i vardande, en jagets metafor som skapas vid tidpunkten för själva erindrandet av det förgåna.” (Fahlgren 1987:13). Jeget blir til i teksten. Og i *Muzej* er dette nettopp et hovedpoeng. For det første fordi forfatteren imiterer det spesifikt tilbakeskuende og erindrende i selvbiografien i deler av teksten. Jeget i teksten forteller sin livshistorie. Dette er fortellingen om et individs historie

som initieres av et gitt tidsmessig og romlig utgangspunkt. Fortelleren er i eksil på grunn av den sosialistiske føderale republikken Jugoslavias fall. For det andre er jeget i teksten i en eksilsituasjon som gjør at hennes *sense-of-self* er under press. Jeg vil vende tilbake til dette i det følgende delkapittelet.

Akkurat som selvbiografen lar forfatteren fortelleren, tekstens person, streve med å rekonstruere fortiden. Bubi er i denne teksten jeget som skapes i krysningpunktet mellom sin erindring og sin skrivning. En viktig fordel forfatteren har av å la sin kunstneriske maske få skrive sin selvbiografi, heller enn å skrive sin egen er at Bubi, som Kabakovs sovjetborger, også tydelig blir en del av et system. Hun blir et direkte uttrykk for sin generasjon fra det tidligere Jugoslavia. Dette vender jeg tilbake til i fjerde kapittel. Selvbiografien er i denne teksten også et uttrykk for individets kamp mot tidens tann, så vel som storpolitikkens historieskrivning. Så selv om det er ettertrykkelig slått fast at *Muzej* ikke kan være Dubravka Ugrešićs selvbiografi, så må vi tilkjennegi at det i alle fall er Bubi. Hun skriver fra sitt eksil om sin fortid og sin nåtid. Dermed vil det å avgrense det selvbiografiske elementet i teksten til bare å gjelde forholdet mellom forfatter og forteller, være med på å utarme den.

2.2 Hvor er jeg?

You re lost little girl
You re lost little girl
You re lost
Tell me who
Are you?

The Doors – "You re lost little girl"

Vi har nå vært inne på forholdet mellom forteller og forfatter, uttrykt gjennom den kunstneriske masken, og hvordan tekstens forfatter leker med og imiterer selvbiografien som sjanger. Med denne selvbiografiske imitasjonen åpnes det for enda en mulighet for å se på det tvetydige jeget i teksten. "Selvbiografien [har et lignende problem, den] befinner seg i erindringens teknologi; den beskjeftiger seg med det som engang var, mens det som engang var, blir beskrevet av en som er der nå."¹² (s. 43) Det å se tilbake i tid skaper en uklar distanse mellom fortellerens *nå* og minnet av fortellerens *da*. Denne tilbakeskuingen skaper dermed en fordobling av fortelleren i et nåværende og et daværende jeg. Dette kan sammenlignes med det Melberg skriver om Vladimir Nabokovs selvbiografiske *Speak, Memory*, hvor "M inner skapende [...] et slags kreativt møte mellom selvbiografiens fordoblede jeg: nåets jeg, som sitter i sin amerikanske hage og minnes, og som dermed møter det forgangne og nesten

¹² I autobiografija ima sli an problem, u tehnologiji pam enja; ona se bavi onim što je jednom bilo, a to što jednom bilo ispisuje netko koji *sada* jest. (str. 46) Jeg har skutt inn „[har et lignende problem]“ fra den kroatisk utgaven i sitatet på norsk, slik jeg bruker det.

glemte russiske jeget.” (Melberg 2004:48) Dersom vi husker Fahlgrens definisjon av selvbiografien, skapes det selvbiografiske jeget nettopp i dette møtet. Hos Nabokov er det også nærmest et skille mellom barndoms-jeget, jeget i eksil og det fortellende jeget i Amerika, mens det i *Muzej* i alle fall er en klar distinksjon mellom den skrivende fortelleren i eksil og den erindrede fortelleren fra barndommen og førkrigstiden. Der Nabokov opplever et personlig skille mellom tiden før og etter den russiske revolusjonen, opplever vår forteller revolusjonens historiske oppheving: splittelsen av Jugoslavia som et skille i sitt liv. Disse markerte historiske hendelsene er forutsetningene for at de er der de er nå: i utlendighet. De har begge mistet sine hjemland til historien. Derfor er den historiske konteksten en viktig faktor i begge disse tekstene.

Dette skillet mellom det fortellende og det opplevende jeget kan i både *Muzej* og *Speak, Memory*, videre kategoriseres i tre forskjellige distanser: en geografisk, de befinner seg på forskjellige steder, en temporal, de er adskilt i tid, og en kognitiv, det eldre, fortellende jeget har et annet blikk enn det yngre, opplevende jeget. Jeg vil vende tilbake til den temporale og den kognitive avstanden i neste delkapittel og først se på den geografiske avstanden mellom det fortellende og det opplevende jeget.

Arne Melberg mener at selvskrivningen forutsetter at man har opplevd eksilet (Melberg 2004:48). Jeg vil ikke forsøke å etterprøve dette som et generelt utsagn, men forholder meg til at jeget i den teksten jeg har arbeidet med har erfart eksilet på kroppen. Som jeg var inne på i forrige delkapittel, så åpner det selvbiografiske for å konstruere et jeg i tekstlig form. Og kanskje er denne muligheten ekstra viktig for den som ikke lenger har noe stedsfast axis mundi? Som nomaden blir jeget i *Muzej*, Bubi, avhengig av å kunne bære med seg sin historie slik at den ikke går tapt. Religionshistorien kan vise til et av verdens mest vellykkede prosjekter i så måte. Og genistreken var å la en bok danne grunnlaget for og være selve bevismaterialet. Kan det i likhet med de bibelske ørkenboerne være eksilet som tvinger fram denne selvkonstruerende skrivningen i *Muzej*?

D ubravka U greši tar i essayet ”Pisac u egzilu” – ”Forfatteren i eksil,” fra essaysamlingen *Zabranjeno čitanje – Forbudt å lese* [min oversettelse], et eple resolutt i hånden og marsjerer ut av det nye Kroatia med hevet hode, fordi det nye Kroatia i de tidlige 1990-årene ble propagandert som paradiset på jorden (U greši 2001:168). Eplet kan leses som et primærsymbol på eksilet, da det har forårsaket verdenslitteraturens mest kjente eksil: utvisningen av Adam og Eva fra Paradis (1. mos. 3.23-24). I det hun tar eplet i hånden og går markerer hun at hun velger kunnskapen, symbolisert ved eplet, i eksil framfor et både politisk, intellektuelt og ytringsfrihetsmessig undertrykkende regime. U greši oppsummerer det hele

under slagordet: "Good girls go to heaven. Bad girls go everywhere." (Ugreši 2001:147). Her skildres altså eksilet som en forutsetning for forfatterens styrke, og samtidig er det den eneste måten hun kan bevare sin identitet på som jugoslav. Det samme skisseres i et avsluttende tillegg til *Kultura Laži* hvor hun skriver:

Mens jeg idag lever i eksil, kjøper jeg ikke tesen om at ethvert eksil er traumatisk. Tvert imot, avgjørelsen om å bare besitte en koffert synes jeg er en av de beste i livet mitt. Repressive hjemland er langt mer traumatiske. [min oversettelse] (Ugreši 2002:334)^{xv}

Det stikker kanskje under her at romanen, *Muzej*, kan tillate seg å kjenne mer på det såre i forhold til det tidligere hjemlandet enn de skarpe, politiske essayene som retter seg mot en bestemt politisk og samfunnsmessig epoke i Kroatia, Tuman-regimet. *Muzej* polemiserer ikke like bestemt mot denne epoken, men retter sin oppmerksomhet i førstehånd mot tiden forutfor dette: tiden i Jugoslavia, og kontrasterer den opp mot eksiltilværelsen i Berlin. Det vi ender opp med i *Muzej* er da enda en spaltning. For i tillegg til selvskrivningens fordoblede blikk, som er både det opplevende og det fortellende jegets formidlinger, får vi et eksilets dobbeltblikk som skiller mellom "hjemme" og "borte". Dette skillet mellom eksilnasjon og hjemland understrekes i *Muzej* særlig av bokens ubestridte todeling mellom erindringskapitlene, i partall, med titler på fortellerens språk, og eksilkapitlene, i oddetall, med titler på tysk, altså eksilnasjonens språk. Hun uttrykker en videre språklig avstandtagen til sitt eksil allerede i første fragment: "Ich bin müde er så langt den eneste tyske setningen jeg kan. For øyeblikket har jeg heller ikke lyst til å lære noe mer. Å lære mer betyr å åpne seg. Men jeg ønsker å forbli lukket i lang tid ennå." (s.11)^{xvi} Ved å bruke tyske titler på de kapitlene som omhandler den nåtidige tilværelsen i eksil, og sitt eget språk på de kapitlene som omhandler hjemlandet og fortiden uttrykker hun hvor hun hører hjemme.

Fragmentene som er skrevet i eksil preges av en følelse av å være satt utenfor seg selv og samfunnet ellers. "Utsikten fra værelset mitt, mitt midlertidige eksil, begrenses av høye graner. [...] Kulissene er de samme hver dag, tablåets ubevegelige stillhet blir av og til forstyret av en fugl, det er først og fremst lyset som forandrer seg."^{xvii} (fragment 3) Vi ser her at hun på en måte er fanget i sitt eksilsted, begrenset fra omgang med et pulserende liv. Men som vi så i forrige sitat er dette delvis etter eget valg. Hun er i en vakuumtilstand i forhold til framdriften i eget liv. Hun kan tilsynelatende hverken bevege seg framover eller bakover. Berlin, som eksilsted, understreker denne vakuumtilstanden eller utenforheten, fordi Berlin er et "non-place" og et "before-after place" (s. 275 str. 281-282), og derfor på en måte det ultimate symbolet på eksiltilstanden. Eksilantene eksisterer derfor også på en måte i en

vektløs tilstand: ”Den som lever i eksil, har følelsen av at livet i landflyktighet har en drømsstruktur.”^{xviii} (fragment 20 og 122) De eksisterer utenfor enhver følelse av felleskap og kofferten er derfor realitetens eneste holdepunkt. ”Ja, kofferten er mitt eneste faste holdepunkt. Alt det andre er en drøm, eller jeg er selv en drøm, det spiller ingen rolle lenger.” (s. 244)^{xix} Dermed blir utenforheten, symbolisert ved et bærbart axis mundi, kofferten, fortellerens eneste holdepunkt. Dette gjør det vanskelig å orientere seg. Dette kommer særlig fram i fragmentene om Berlin i kapittel sju, som passende nok heter ”Wo bin ich?”.

”Ved oppgangen fra U-Bahn på Adenauer Platz står en bosnisk kvinne i posete bukser, hun vet åpenbart ikke hvor hun skal. Hvor er jeg nå...? spør hun hjelpeløst.” (fragment 120)^{xx} ”Wo bin ich” er et sentralt spørsmål i *Muzej* for eksilanten, ikke så mye fordi man nødvendigvis trenger et kart over sitt nye oppholdssted, men fordi det leder tanken over på det dypereliggende spørsmålet: Hvem er jeg her? I og med at man ikke lenger har noe hjem, har man tapt kontakten med sine røtter. Da mister man fotfestet i tilværelsen, og man strever med å etablere en egen identitet løsrevet fra opphavet. Jeg mener vi kan se en slik identitetsfamling i forholdet mellom fortelleren og hennes mor.

Allerede fortellerens mor bærer med seg en eksilants historie. Med kofferten full av epler ankommer hun et nytt hjemland (s. 80-82 str. 84-86), som datteren i sin tur vil forlate med sin koffert. Bruddet med hjemlandet veves på en måte sammen med moren. Moren til fortelleren er som kjent bulgarer og således fremmed i datterens hjemland. Det er heller eksilet som eneste utvei som bindes sammen med moren, på godt og vondt. Fortelleren nærer nemlig også en rørende deterministisk tanke som binder moren og eksilet sammen i ”en rose av et eple” (s. 120-121),^{xxi} hvor en eplerose fra ”en koffert full av epler” (s. 80-80)^{xxii} blir utbrodert:

I skallet som løsnet lydløst fra eplets fruktkjøtt og snodde seg som en slange rundt den fremmede mannens fingre før den ble til en rose, ligger kanskje hele livet hennes, med alle detaljer, kanskje til og med en ikonografisk forkynnelse av snittet en kirurg hele treogførti år senere skulle gjøre i brystet hennes (s. 120-121)^{xxiii}

Vi ser her både den tydelige sammenknytningen av eplet og det bibelske eksilet, med allusjonen til slangen og eplet som fører Adam og Eva ut av paradiset, men vi legger også merke til en datters tolkning av sin mors skjebne som uløselig knyttet til et eples kunstneriske utforming. Eplerosen blir et beskjedent bilde på morens nye liv etter utfarten, og oppsummerer kanskje derfor i ettertid for datteren hele morens skjebne. Eksilet er altså

grunnleggende i *Muzej* fordi det gjennom moren er forutsetning for den videre historien, ja, bokstavelig talt en forutsetning for fortellerens liv.

Men i motsetning til denne eksilhistorien, som fortelles med en nærmest sentimental patos, står fremmedgjøringen som fortelleren selv opplever i sitt eksil. I bokens tredje del, ”Guten Tag”, hvor hun forsøker å hilse på Berlin, er det først og fremst hennes ensomhet og det at ingen har tid til hverandre som formidles (fragment 23, 29, 32, 38, 40, 42).

[... Landflyktighet, i hvert fall i den formen jeg hadde opplevd til det kjedsommelige, er ikke en målbar tilstand. At landflyktighet riktignok kan beskrives med målbare fakta og opplysninger – som stempler i et pass, geografiske punkter, avstander, midlertidige adresser, erfaringer med de forskjelligste byråkratiske prosedyrer for å få visum, eller pengene man bruker når man for Gud vet hvilken gang skal kjøpe en ny koffert – men at en slik beskrivelse knapt har noen betydning. (s. 147)^{xxiv}

Men denne fremmedgjøringen kommer også til uttrykk i forholdet til moren. Ironisk nok fortelles avstanden i samme åndedrag som nærheten til henne og hjemstedet også konstitueres, i den delen av teksten som heter ”Kinderegge.”^{xxv} Her ligger det to små, fremmedartede tekststykker som en ramme rundt barndomserindringer og betraktninger om moren: ”små røyksignaler” (s. 77-78, 121-123 str. 81-82, 118-120).^{xxvi} Moren ringer henne, men hun tar ikke telefonen. Hun lytter til morens selvstimulerende snakking til telefonrøret, til en datter som ikke er der for henne, men som allikevel lytter i smug. Hun hører at moren puster sine små SOS-signaler i røyk. ”Jeg er den eneste som hører det, og jeg foretar meg ingen ting.” (s. 78)^{xxvii} Betraktningene om moren på slutten av kapittelet (s. 114-123 str. 111-120) viser på samme måte dette dobbelte forholdet hun har til moren. På den ene siden ønsker hun å ta vare på henne, på den andre siden har hun endret seg slik at hun blir vanskelig å forholde seg til. Hun glipper på en måte mellom fingrene til fortelleren, som har dårlig samvittighet for å ha forlatt henne. Kanskje fordi hun også har dårlig samvittighet over å ha forlatt hjemlandet i en særskilt situasjon.¹³ ”Jeg snur glasskule, og med ett føler jeg medlidenhet med mamma, så liten og så innestengt, hun må være forferdelig ensom, hun må fryse... Jeg tar kule som et eple i hånden, løfter den til munnen og varmer den med min egen pust.” (s. 115)^{xxviii} Det kjente glipper for fortelleren når hun er i eksil, forholdet til moren speiler dette, men hun speiler også fortellerens forhold til seg selv: Fortelleren knytter seg selv, og dermed sin skjebne, til moren gjennom å glimtvis se likhetene dem imellom. ”I speilet ser jeg med ett – et par sekunder, som en hildring, som på et dobbelteksponert

¹³ Men noen direkte sammenligning av moren og moderlandet får vi rett nok ikke. På kroatisk har vi riktignok ”domovina”, hjemland, som er et hunkjønnssord, men noe moderland har vi ikke, hverken leksikalsk eller tekstlig. Vi har faktisk det stikk motsatte: ”otad bina”, farsland.

fotografi – hennes speilbilde i stedet for mitt eget^{xxix} (s. 78) Hun erindrer en hendelse, et kyss som kan sees på som en besegling av deres felles skjebne, når hun ved et uhell kysser sin mor på munnen i stedet for på kinnet og ser gjenspeilingen av sitt eget forvirrede blikk (s. 79 st. 83). Denne forvirringen kan overføres til å gjelde hele identitetsproblematikken i *Muzej*.

Julia Kristeva skriver om eksiltilværelsen i *Främlingar för oss själva*. I den svenske oversettelsen jeg har lest brukes ”främ lingen”, den fremmede. Men den franske utgaven heter *Étrangers à nous-mêmes*, og det franske ”étranger” er tilsvarende det serbokroatisk ”stranac”, som kan bety både fremmed og utlending. Siden jeg skriver på norsk og norsk ikke har et ord med tilsvarende dobbelthet, har jeg valgt å bruke ”den fremmede.” Både fordi det er mest likt den svenske oversettelsen, men også fordi dette ordet ivaretar Kristevas argumentasjon på en bedre måte. Den fremmede er mer enn en utlending. Boken tar for seg den fremmedes forhold til det etablerte fellesskapet, også med en historisk gjennomgang, og den fremmedes forhold til seg selv.

Kristeva etablerer allerede tidlige i boken sitt hovedpoeng om at den fremmede er vår egen identitets skygge (Kristeva 1991:17). Poenget utdypes dog ikke før i bokens siste del gjennom diskusjonen rundt *das Unheimliche*.¹⁴ For Freud er ”unheimlich allt det som borde förbli en hemlighet, i skuggan, men som kommer fram.” (Kristeva 1991:191) Det er det kjentes skyggeside. Mens Freud konsentrerer seg om *das Unheimliches* framkomst i konfrontasjoner med døden eller det kvinnelige, mener Kristeva at *das Unheimliche* framkommer også i møte med den fremmede.

Ställd inför främlingen som jag avvisar och som jag samtidigt identifierar mig med, förlorar jag mina gränser, ingenting håller ihop mig, jag dränks av minnet av mina väckta upplevelser, jag förlorar fattningen. Jag känner mig ”förlorad”, ”vag”, ”dimmig”. Kuslighetskänslans varianter är många, alla förnyade i svårighet att definiera mig i förhållanden till den andre och upprepar processen identifikation-projektion som gör självständigheten tillgänglig för mig. (Kristeva 1991:195)

Foruten at jeg ser en sammenheng mellom ”kuslighetskänslans” svimmelhet og tekstens jeks opplevelse av eksilet som en drøm (fragment 20, 122), mener jeg at vi igjen står ovenfor en dobbelt bevegelse. Men der de Mans doble bevegelse går mellom tekst og virkelighet, går denne bevegelsen mellom selvidentifikasjon og projeksjon mot den andre. Det er med andre ord en selvdefineringsprosess. ”Wo bin ich?” spør jeget i teksten og forsøker varsomt å

¹⁴ Jeg har ikke forsøkt å oversette dette uttrykket til norsk. *Das Unheimliche* er ifølge Duden ”ein unbestimmtes Gefühl der Angst”. På svensk er det oversatt til *det kusliga*. Men etter noen søk på nett har jeg ikke kunnet finne at det er vanlig å oversette dette uttrykket til norsk, det virker som om de fleste som har skrevet om det i Norge bruker *das Unheimliche*.

orientere seg i ukjent terreng. I ”Pisac u egzilu” hører vi et ekko av dette, hvor hun stiller det samme spørsmålet med følgende m oral: ” Eksilanten har flere anledninger til å stille seg selv det spørsmålet enn andre folk. I det er hans privilegium, men også en kilde til et dypt personlig m areritt. [m in oversettelse] ” (U greši 2001:162) ^{xxx}

Samtidig som *Muzejs* forteller strever med å gjenfinne sin egen identitet, gis det et eksempel på et møte med den fremmede som Kristeva skriver om. Paradoksalt nok er det ikke fortelleren selv som er den fremmede i dette møtet. I møte med den overfølsomme Lucy Skrzydełko er det hun som er den bastante og sikre (s.145-153 str. 145-152). Møtet finner sted i noe som kan ligne en tid etter eksilet, hvor vår forteller har forsonet seg med sitt eksil. Det vil si hun har gjenfunnet sin plass og sin identitet, hvor fragmentert den enn er.

Det var en periode da også mitt eget liv gjennomgikk radikale forandringer. Jeg levde i landflyktighet eller hva man skal kalle det, og brukte opp like mange land som jeg slet ut skopar. Jeg oppførte altså det nummeret også i mitt eget liv, og hadde etter hvert ervervet meg en misunnelsesverdig behendighet.(s. 147)^{xxxii}

Vi møter derfor ikke bare en tidligere forteller i fragmentene og historiene fra tiden i Jugoslavia, men også en forteller i eksil som viser seg å være fortidig. Den tredje fortelleren presenterer oss plutselig for muligheten av at den skrivende nåtiden er en helt annen enn den jeg først trodde, selv om fragmentene fra eksildelene er skrevet i presens. Disse fremstår nå plutselig som dagboksnotater fra en unntakstilstand og teksten som helhet framstår som en kollasj av forskjellige momenter og elementer i fortellerens liv. Dette vil jeg komme tilbake til i neste kapittel.

I denne korte historien om møtet mellom fortelleren og Lucy Skrzydełko aner jeg et slektskap med de politiske essayene, selv om dette tekststykket på ingen måte romantiserer eksilet. ” Landflyktighet er en form for paranoia, sa jeg til henne. Derfor må vi alle ha med oss en adapter. Slik at vi ikke tar fyr, la jeg spøkefullt til.” (s. 148)^{xxxiii} Tonen er altså allikevel spøkefull og lett. Men slektskapet med essayene består mer i en følelse av avstand også til det vakuumet som eksiltilstanden i Berlin var. Hun har nå funnet sitt hjem i utlendigheten, gjennom en elastisk tilpasningsdyktighet. Men tilbake til selve møtet med den overfølsomme Lucy Skrzydełko. Hun kan på mange måter sies å være vår fortellers skyggeside, hennes møte med den fremmede i seg selv. Lucy har den fremmedes alle kjennetegn. ”Hun kom til å dø hjem løs, det var hun sikker på, det var den eneste slutten hun kunne se for seg... ” (s. 149)^{xxxiii} Hun er et komplett nervevrak, for intens, og sprer om seg med uhygge. Hun skulle egentlig ha intervjuet vår forteller, men ender i stedet opp med å

fortelle hele sin livshistorie og mer til. Hovedbudskapet er allikevel at selv om fortelleren blir panikkslagen i møte med denne innpåslitne, nevrotiske amerikanerinnen av østeuropeisk herkomst, så kjenner hun seg igjen i denne skikkelsen. Ikke som en direkte speiling, men som en slags søster: ”Jeg kjennte et stikk i hjertet, selv om jeg i øyeblikket følte at jeg ikke hadde noe hjerte. [Lucy var, after all, min søster.]” (s. 152)¹⁵

Man blir satt utenfor seg selv. Når man så blir konfrontert med det fremmede i seg selv, dette kommer særs tydelig fram for eksilanten siden han føler på kroppen hvordan det er å være annerledes, føler man angst, slik vi ser fortelleren i møte med sin skyggeside, Lucy Skrzydełko. Hele denne situasjonen er med på å skape ustabilitet i eksilantens oppfatelse av sin egen identitet. I *Muzej* er det igjen fortellerens mor som uttrykker det essensielle: ”[...] Jeg vet ikke lenger hvem jeg er, hvor jeg er eller hvem jeg hører til hos... ” (s. 76).^{xxxiv} Moren kom med uttalelsen i løpet av en dag med flyangrep (s. 76 str. 78), den 20. september 1991, i det året da Jugoslavia gikk i oppløsning og fortelleren mistet sitt hjemland, sin trygghet.

Dette leder meg over på et annet hovedpoeng hos Kristeva i forhold til den fremmede. Han har ikke lenger noe hjem. Han er blitt en fremmed både ”in för sin mor” (Kristeva 1991:20), det vil si for det fellesskapet han har forlatt, og for det nye fellesskapet, fordi han er ”annorlunda” (Kristeva 1991:19). Eksilantens manglende tilhørighet oppleves som traumatisk. Man blir i denne situasjonen selv ansvarlig for å skape sin egen plass, sin egen identitet. Dette er ekstra sårt i *Muzej* i og med at fortelleren selv ikke har noen ren tilhørighet, hun er en bastard. Det er nettopp bastarditeten, det at hun oppfatter seg som jugoslav, som gjør bruddet så traumatisk for fortelleren. Hennes hjemland hører ikke lenger hjemme i geografis verden, det er historie. I egenskap av å være dobbelt fremmed fanges eksilanten mellom barken og veden. Eksilet blir et vedvarende overgangsstadium (Kristeva 1991:20). Eksiltilstandens eneste kjennemerke blir utenforheten (Kristeva 1991:18). Denne utenforheten leder til en vandring mellom to poler, en stadig veining av det gamle mot det nye, en stadig sammenligning av *hjemme* mot *borte*. Ugreši uttrykker det slik i ”Pisac u egzilu”: ”Eksilet er en nevrotisk tilstand, en urolig testing av verdier og sammenligning av verdener, den som vi har forlatt og den som vi endte opp i.” [min oversettelse]^{xxxv} (Ugreši 2001:144). Dette ser vi også i *Muzej*. For samtidig som fortelleren uttrykker at forholdet til det som var kjent er blitt uklart, illustrert ved det overnevnte forholdet til moren, så kunne vi også se at hun tydeligvis ikke er komfortabel med situasjonen i Berlin. Og som jeg var inne på tidligere viser hun gjennom de daglige refleksjonene fra oppholdet i Berlin at hun opplever seg som utenfor både

¹⁵ ”Stislo mi se srce, iako mi se u tom trenutku inilo da ga nemam. Lucy je, after all, bila moja sestra.” (str. 152) Den siste setningen er ikke i den norske utgaven. Den er derfor oversatt av meg for anledningen.

de nye og det gamle. Hun opplever nærmest å se seg selv utenfra også. Dette kan vi se eksemplifisert i teksten. I fragment 47 og 85 beskrives samme tablå fra fuglehuset i Berlin Zoo, men først ser både vi som lesere og hun selv, seg selv sett utenfra. Senere får vi vite at det er henne:

I *Das Vogelhaus*, i avdelingen med forskjellige papegøyer, er det nesten ingen besøkende. På en benk i det kunstige lyset sitter en middelaldrende kvinne og ser på verdens største papegøye, *Andorhynchus hyacinthinus*. Kvinnen og fuglen med dens overdådige fjærprakt, som har farge som en hyasint, ser tause på hverandre.^{xxxvi} (fragment 47)

I *Das Vogelhaus*, i avdelingen for ulike typer store papegøyer, er det nesten ingen besøkende. Jeg sitter på en benk i det kunstige lyset fra glassburet og ser på verdens største papegøye, *Andorhynchus hyacinthinus*. Fuglen med den strålende fjærprakten farget som en hyasint og jeg ser tause på hverandre.^{xxxvii} (fragment 85)

Hun er i et vakuum. Et vakuum er et tomrom. Og tomrommet kan man enten se som et ingenting eller som en begynnelse.¹⁶ I *Muzej* finner vi uttrykk for begge perspektivene, men først og fremst viser teksten som helhet at jeget hele tiden er på søking etter noe og i konstant avveining til omgivelsene. Når man som eksilant har sin fremste attributt i å være utenfor, betyr det at man selv må lete etter sitt sted, sin plass i livet, slik Julia Kristeva skriver om Dantes motivasjon for å skrive sin komedie (Kristeva 1991:114). Eksilet åpenbarer en mangel i et menneskes liv, samtidig som det åpner for en unik mulighet: muligheten til å skape sin egen plass, sitt eget liv. Ved å imitere selvbiografien kan forfatteren dermed gi uttrykk for to samtidige og motstridene følelser i eksilantens liv. Som eksilant er jeget i *Muzej* på den ene siden rotløs og hjemløs, men på den andre siden kan hun søke sitt nye hjem og sitt nye jeg i denne teksten. I teksten kommer derfor jeget hele tiden i møte med et selv som er under konstruksjon.

Kristeva skriver: "Utan hem, vidareför han tvärtom skådespelarens paradox; genom att mångfaldiga masker och „falska själv" blir han aldrig vare sig helt överensstämmande med sanningen eller helt falsk," (Kristeva 1997:23). Foruten at den kunstneriske masken her får enda en forklaring, så kan vi se at eksilantens identitet, oppfattelsen av et helt og samlet selv, trues altså av kaos og fragmentering i denne stadige overgangstilstanden som eksilet er. Kristeva spør videre om man med en slik fordoblet identitet kan oppfattes som annet enn gal eller falsk: "Fördubblad identitet, identiteternas kalejdoskop; kan vi vara vår egen romansvit utan att uppfattas som vansinniga eller falska?" (Kristeva 1997:28) I eksilet blir man sin egen

¹⁶ [void created] slik begynner ethvert dataprogram. Før man kan lagre informasjon, må man skape plass til det.

romansuite. Identiteten i eksilet kan bare være fortelling, for det eneste holdepunktet man har er kofferten. Vi får fortelling på fortelling, fordi usikkerheten og den konstante selvdefineringen åpner for denne muligheten eller dette schizofrene problemet. *Muzej* er en fragmentarisk tekst og viser hvordan jeget i eksil er i konstant bevegelse. Det gjøres tydelig at man uten hjemsted er nødt også til å konstruere et nytt selv, som om man må konstruere sin egen biografi. Dette oppleves og beskrives først og fremst som et mareritt for jeget, men i møtet med Lucy Skrzydełko har hun omfavnet denne elastisiteten. Kanskje i likhet med teksten selv, som bukter seg og vender seg og motsetter seg enhver form for klassifikasjon. Det selvbiografiske ved teksten er i alle fall en måte å lete fram sin identitet på når det blir satt spørsmålsteget ved tidligere vedtatte sannheter om selvet.

Avveiningen mellom "borte" og "hjemme" blir således et uttrykk for en søken etter noe: På et fremmed sted leter eksilanten, fortelleren etter noe tap: "Når jeg sitter her og drikker kaffe med fru Kira, får jeg høre et og annet om de andre beboerne i villaen. Ved de, på en måte ligner vi alle på hverandre, vi er alle på leting etter noe, vi samler noe... som om vi har mistet noe... sier hun til meg." (fragment 15)^{xxxviii} Eksilet er først og fremst en historie om lengsel, slik Ugrešić skriver i "Pisac u egzilu" (Ugrešić 2001:146). Hjemlengselen gjør at man stadig er på leting etter det som oppleves som hjemme: Eksilanten, fortelleren leter etter tilhørighet, etter sin identitet, etter det tapte hjemmet.

2.3 Noen kaller det nostalgi

Det er ganske sandt, hvad Philosophien siger, at Livet maa forstaaes baglænds. Men derover glemmer man den anden Sætning, at det maa *laves forlænds*. Hvilken Sætning, jo meer den gjenneemtænkes, netop ender med, at Livet i Timeligheden aldrig ret bliver forstaaeligt, netop fordi jeg intet Øieblik kan faae fuldelig Ro til at indtage Stillingen: baglænds.

Søren Kierkegaard - *Journalen*

Begrepet hjemlengsel retter oppmerksomheten mot et annet begrep, et begrep som i tillegg diskuteres eksplisitt i *Muzej*. Begrepet er nostalgi.

nostalgi (av gr. Nostos, hjemkomst, og algos, smerte), hjemlengsel: sentimental dyrking av noe forgangent. (*Caplex leksikon*)

Jean Starobinski skriver i "Le concept de nostalgie" med henvisning til Kant at nostalgien ikke knytter seg til et bestemt sted, men til tid (Starobinski 1966:106). Det er med andre ord ikke oppvekststedet som er objekt for nostalgikerens lengsel, men fortiden, selve det at tiden har konsumert opplevelsen og har etterlatt nostalgikeren med et minne. Og nostalgien søker en tilbakevendelsens bevegelse mot en tapte barndom mer enn mot et tapte hjemsted i seg selv (Starobinski 1966:113-115). Starobinski går faktisk så langt at han mener at eksillitteraturen

er en slik nostalgisk litteratur: "La littérature de l'exile, plus abondante que jamais, est, dans sa grande majorité, une littérature de l'enfance perdue." (Starobinski 1966:115) Dette kan knyttes sammen med Arne Melbergs utsagn om den selvbiografiske litteraturen. Jeg skal heller ikke her forsøke å etterprøve dette i sitt generelle utsagn, men nøyer meg med å se på denne sammenhengen i *Muzej*. Vi vender nå tilbake til det temporale skillet mellom den opplevende og den skrivende fortelleren.

I selvbiografien forsøker den skrivende å kalle tilbake en tapt fortid. I teksten beskrives eksilet som en drøm og "[e]n drøm er et magnetfelt som tiltrekker seg bilder fra fortiden, nåtiden og fremtiden."^{xxxix} (fragment 20,122) Slik sett er ikke teksten entydig i forhold til eksilets dragningskraft mot fortiden. Men den kan forklare sin egen tidsmessige komposisjon, fordi det virker som om eksilet har fått plass som en magnetisk pol som åpner for hendelser i både fortid, nåtid og fremtid. Allikevel er det tydelig at erindringene fra det forlatte hjemlandet har en egen og opphøyet plass i teksten. Denne effekten skyldes kanskje nostalgien? Det er ikke uten grunn at forfatteren lar Rainer Maria Rilke innlede erindringene fra barndommen, "Et kinderegg" – "Dje je jaje."

*Husker dere tingene som dere hadde mistet dagen etter?
Ydmykt spør de dere for siste gang
(forgjeves)
om de kan få bli hos dere.
Men tapets engel har berørt meg med sin sorgløse vinge;
de er ikke lenger våre, vi holder dem urettmessig fast.^{xl}*

Tapet er sentralt i dette sitatet. Det er viktig å presisere at fortelleren i *Muzej* ikke bare forsøker å gjøre en fjern barndom nær, men at det gjelder hele tiden før oppløsningen av Jugoslavia. Hennes tap består ikke bare av en tapt barndom, men et tapt hjemland. Hennes nostalgi, hennes hjemlengsel strekker seg videre enn en middelaldrende bevegelse mot barndommen. Det er også et politisk ønske om å minnes en epoke. Slik ser vi at hun har et større erindringsprosjekt enn sitt eget liv: nemlig det til en hel generasjon. Dette går jeg nærmere inn på i fjerde kapittel. Familien og den nære, personlige historien vies allikevel stor plass, men mer som et familiealbum enn som en individuell selvbiografi. Jeg vil behandle dette i neste kapittel. I det følgende vil jeg i større grad forholde meg til at jeget i store deler av teksten ser ut til å drives av en hjemlengsel. Denne lengselen strekker seg mot et hjemland som hun har forlatt på grunn av et undertrykkende regime. Hun har dermed opplevd et dobbelt tap. Ikke bare har tiden, som for alle, gått henne forbi, men hun har også mistet sitt hjemland til tiden og historien, fordi denne staten er oppløst. Det kan ikke bringes tilbake på noen annen måte enn gjennom hukommelsen, i de uttrykk den måtte komme: historie,

fotografier, historier. Det hele oppsummeres i hjemlengselen, hvor både tid og land savnes. Selvskrivningen er en effekt av dette. Gjenskapning av fortiden, slik vi har sett i forhold til selvbiografien, blir dermed et essensielt foretagende for vår forteller i eksil. Hennes livs vannskille går mellom før og etter krigen. Hvor *før* begrenser seg til hennes egen opplevelse av staten Jugoslavia som oppvekstland. Hva som var før dette igjen får vi bare ane gjennom historien om morens eksil (s.79-83, str. 83-86).

Jeg nevnte også i forrige delkapittel at fortelleren ved å bruke tyske titler på de kapitlene som omhandler tilværelsen i eksil, og sitt eget språk på de kapitlene som omhandler hjemlandet uttrykker hun hvor hun hører hjemme. Dette er ikke bare ment i geografisk forstand, men nåtiden blir gjennom eksilet et uttrykk for noe fremmed og fortiden for noe hjemlig. Den gjøres mer nærværende enn nåtiden, fordi hun ikke vil gi slipp på det tapte. Hun ønsker å beholde fortiden ennå litt til. Det er her hun er trygg. Det er her hun er hjemme. Dette nostalgiske ønsket kontrasteres av de faktiske forhold hun beskriver i eksiltilstanden. Hun kan jo ikke leve i fortiden. Dermed dras teksten i to tidsperspektiviske retninger. Dette merkelige forholdet til tid markeres også i bokens siste fragment hvor fortelleren går på en tredemølle med blikket rettet rett framover mot en gigantisk Mercedesstjerne (s. 294 str. 301). Tredemølla kan sies å være et uttrykk for "going now here fast", for å stjele et bilde fra det engelske språkets galleri. Eksiltilstanden (nåtiden) blir et slags vakuum mellom kjent fortid og ukjent fremtid. Alle bevegelser til tross, vår forteller flytter seg ikke av flekken. "Ich bin müde", sier hun og ønsker ikke å åpne seg for det nye riktig ennå. Det gamle holder henne ennå tilbake. Fortiden er ennå ikke ferdig bearbeidet. Men når fortelleren i skrivende stund vender blikket mot fortiden, da er hun på et helt annet sted enn den opplevende fortelleren også kognitivt. Men er hun nødvendigvis nostalgisk fordi hun gjør denne bevegelsen bakover og forsøker å hente minner opp fra fortiden?

Jean Starobinski diskuterer forholdet mellom ironi og nostalgi i selvbiografien i "The Interpreter's Progress." Som Amelberg slår han fast at det finnes en forskjell mellom det fortellende, nåværende, jeget og det opplevde, forgangne, jeget. Fortelleren vil ikke bare fortelle om det som en gang har skjedd med ham selv, men også om hvordan denne, nå fjerne, personen ble ham (seg) selv (Starobinski 1989:176). Den opplevde avstanden mellom fortellende og opplevd jeg kan markeres med grammatiske grep. Hvilken grammatisk fortid man benytter kan spille inn, eller bruk av for eksempel historisk presens. Men tonen, stilen, som forfatteren bruker vil også være med på å skape mer eller mindre avstand mellom fortellende og opplevd jeg (Starobinski 1989:177). Han skiller i hovedsak mellom to tonaliteter: den elegiske og den pikareske (Starobinski 1989: 179). Den elegiske forfatteren

skriver om sin fortid med lengsel. Han beskriver et tapt utopia. Mens den pikareske forfatteren ser tilbake på sin fortid med et skjevt grin på leppene. Han beskriver fortiden som en tid for illusjoner. Fortiden blir slik enten et nostalgisk eller et ironisk objekt (Starobinski 1989:180).

Irony interprets the difference between past and present to the benefit of the present: the ironist does not wish to belong to his past. Conversely, nostalgia interprets the difference between past and present to the benefit of the past: the nostalgic cannot bear to be the captive of the present. These two narrative tonalities are obviously governed by an interpretive act, often implicit, which shifts the accent along the time scale so as to modify the relative value of past and present. (Starobinski 1989:181)

Det vi i alle fall finner i forhold til *Muzej* er at nostalgien har en noe uklar stilling. På den ene siden ser det ut til at den får en positiv valør i forhold til eksiltilstanden. Fragmentene har islett av nostalgiske tilbakeblikk eksilanter imellom. Vi kan se et eksempel på dette i fragment 117, hvor fortelleren møter noen tidligere landsmenn tilfeldig.

Snart har det samlet seg en liten flokk. Vi får alle en varm, uventet følelse innvendig, som om vi deltar i et barns fødselsdagsselskap. Vi snakker sammen, stiller spørsmål og nevner ivrig navnene på byer og landsbyer – alle i Bosnia. Jeg er den eneste som kommer fra Zagreb. Jeg tør ikke fortelle at jeg ikke er flyktning. Et fint, tett regn daler ned over oss. Vi smiler uten grunn, nesten kjærlig, vi ser hverandre dypt inn i øynene, snuser på hverandre, logrer med halene. Men så blir vi plutselig overfalt av en følelse av *tristesse*, vi heiser på skuldrene og nikker.^{xli}

Regnet er et gjennomgående bilde på nostalgien i teksten. Men dette bildet er tvetydig som så mye annet i teksten. For på den andre siden gir den ikke inntrykk av å sette pris på nostalgi som sentiment per se. Fortelleren gjenkaller stiloppgaver fra skoledagene, hvor den letteste veien til de gode karakterene gikk gjennom en spesiell måte å uttrykke seg på:

[En stiloppgave til seks begynte] alltid, med regn (Jeg sitter ved vinduet, og høstregnets første dråper trommer mot ruten...) for så også å ende med denne formen for nedbør. [...] I disse stilene klang, som en hardnakket, vedvarende tannpine, alltid en kontemplativ-nostalgisk tone, som var en følge av bråmodne betraktninger om det fallende løvet på et tre i nærheten og av et blytungt vemod over livets såkalte forgjengelighet.”^{xlii} (s. 45)

Det kan se ut til at hun her synes at nostalgien lett faller hen til det patetiske. Men det finnes, i følge teksten, måter å skape et filter, en avstand, slik at følelsen blir akseptabelt presentert og ikke faller hen til det patetiske, eller regntunge, som det fryktsomt beskrives i sitatet ovenfor.

Vi møter et slikt filter som en bekjent av fortelleren fra studietiden brukte for å bekjenne og beskrive sine innerste følelser, i form av et fremmed språk.

En indre følelse for god smak tillot henne ikke å fortelle historien på sitt eget språk. Den var (for en annen, for en tilhører) en banal historie; ved å fortelle den ville hun dessuten gjøre årsaken til sin sorg til intet. Derfor uttrykte hun, med et komplisert lingvistisk og psykologisk kunstgrep, sin sorg på et fremmed språk (og befridde dermed seg selv), mens hun lot sorgen leve videre ved å la dens kjeme forbli intakt [...]. Disse grunnene har delvis med god smak å gjøre: en form for nostalgi som ikke virker overbevisende som genre, får – når den blir filtrert gjennom et annet språk – i stedet for noe vammelt nettopp en særlig kvalitet, som en god, tørr vin. (s. 47-48)^{xliii}

På denne måten unngår denne personen, for seg selv og samtalepartneren, å bli patetisk. Det gjelder å skape en passende avstand mellom det opplevde og seg selv, for teksten vil være med på å bevitne forgjengeligheten og det tapte uten på bli påtrengende personlig eller klamt gråtkvalt. Man trenger et filter. I *Muzej* kan vi finne filtere på tre forskjellige nivåer. For det første ble boken først utgitt i Nederland på nederlandsk. Dette hadde pragmatiske grunner, som vi har vært inne på i innledningen: ingen forlag ville samarbeide om å gi ut boken samtidig i Kroatia og Serbia tidlig på nittitallet, men det kan også sees som en forsterkning av avstanden mellom forfatter og det personlige preget som teksten gir. Den andre, og viktigere, avstanden som skapes i teksten er gjennom den litterære masken, hvor forfatteren tar avstand fra det personlige preget i teksten ved å imitere selvbiografien. Kanskje kan vi si at forfatteren gjennom sitt ultra ego kan uttrykke seg på en måte som ellers ville vært upassende, sett i forhold til de polemiske, kritiske essayene. Nostalgien og sorgen kan gis større spillerom fordi forfatteren gjennom sin litterære maske, sitt litterære filter, kan unngå å bli patetisk. Den er et ironisk grep ved teksten som hindrer det nostalgiske å ta overhånd. Teksten unngår slik å bli en ren erindringstekst. Teksten vakler mellom det ironiske og det nostalgiske, hvor forfatteren på den ene siden vil beholde fortiden som et behagelig varmt bilde, på den andre kaste et kritisk blikk både på politiske og personlig forhold som skildres i teksten.

Mens de ironiske elementene i teksten er med på å underbygge en avstand mellom forfatteren og det som blir fortalt, er det nostalgiske tvert imot med på å bringe det til nærhet. Kristeva skriver at den fremmede fester seg ved et fravær (Kristeva 1991:20). Med dette menes at det tapte hjemmet søkes rekonstituert i et symbolsk nærvær, slik språkets mening konstitueres i *Svart Sol* tapet av *Tingen*, som er barnets grunnleggende brudd med moren. I så måte blir vi alle utvist fra en nærmest paradisiske toenighet til å underkaste oss en symbolsk far. Denne bevegelsen ut mot verden er altså grunnlaget for det meningsbærende i språket, men dette bæres da av et grunnleggende tap. Starobinski skriver: “Of course all literature is predicted upon loss of the object and its replacement (I do not say representation) by words.” (Starobinski 1989:198). Og om det nostalgiske uttrykket at det er “so effective that it can

render with magical power the presence of beloved individuals. Yet they are still lost, and the illusion of proximity lasts only an instant.” (Starobinski 1989:193). Vi kan se en parallell til de Mans utlegninger om prosopopeia ved at det symbolske skaper en illusjon av nærhet og mening, mens det semiotiske avslører fraværet av *Tingen* selv og dermed åpenbarer det symbolskes meningsløshet.

Den eneste måten for vår forteller å komme hjem på er ved å skape et symbolsk nærvær. I teksten, i eksil, blir derfor skrivningen det naturlige utgangspunktet. Eksiltilstanden utløser en hjemlengsel, og veien mot hjemmet går gjennom skriften som det absolutt skapende. Hun forsøker både å skrive det manglende hjemmet og den nervøse identiteten fram i teksten. Eksilet motiverer selvskrivningen i *Muzej* fordi det er en tilstand av tapt hjem og tapt identitet og trygghetsfølelse. Den eneste måten å restaurere både en skrøpelig identitet og et slags hjem på er gjennom det å skrive – å skape en illusjon av nærvær. Som de Man var inne på er denne bevegelsen ut mot verden mangelfull, og som Starobinski påpeker kan man ikke bringe fortiden tilbake, man kan bare bringe den nærmere ved den samme illusjonen som er mangelfull. Fortiden blir forsøkt gjenskapt ved litterære strategier i *Muzej*. For bare slik kan hun ta vare på og erindre det gamle hjemlandet og sitt gamle jeg. Samtidig som det også er en selvkonstituerende tekst som forsøker å svare på eksilantspørsmålet: Hvem er jeg nå?

3. Et familiealbum

Jeg føler meg som en fotograf i et mørkerom: Før var livet mitt blankt som blankt, hvitt fotopapir. Men etter hvert som jeg har snakket har konturene av et bilde dannet seg. Og nå står jeg overfor et fotografi som oppsummerer det hele, hvem jeg var og hvem jeg er blitt.

John Erik Riley - *Mølleland*

Et fotografi åpner *Muzej*. Før innledningen er det der, et eldet fotografi av tre badende damer. Under bildet i den engelske utgaven står det: "Photograph of unknown swimmers. Taken on the Pakrac river (Northern Croatia) at the beginning of the century. Photographer unknown." I den serbokroatiske utgaven står det ingenting under fotografiet. Den norske utgaven har brukt fotografiet mellom hvert av kapitlene, i tillegg til at det som i de andre utgavene står før teksten begynner, men uheldigvis har den fått kuttet vekk den tredje badenymfen. Vi får møte disse badenymfene igjen senere, denne gangen som tekst i fragmentene 6 og 84. Dette speiler et særtrekk ved *Muzej*. Det fragmentariske og erindrende får teksten til dels til å fremstå som en mosaikk eller kollasj av språklige snapshots, og dette ene fotografiet må sees som en del av de mange bruddstykkene som utgjør *Muzej*.

I en anmeldelse av *Muzej* på nett av lupiga.com, står det blant annet at vår forfatter beskriver både fotografiet, og korttekstene, som gjenstander der i seg selv er den legemliggjorte hukommelse.¹⁷ Det kroatisk ordet for erindring er *uspomena*. Det kan også brukes om et håndfast objekt, en suvenir, tilsvarende både det norske *minne* og det franske *souvenir*. Både korttekstene og fotografiet kan slik sees på som erindringsobjekter. Souvenirer fra tapte øyeblikk. De har tatt vare på et øyeblikk, en tanke, et fokus i det øyeblikk i tiden de var til stede. Fotografiet spiller i så måte på to tendenser i teksten: forholdet mellom fotografi og tekst, og forholdet mellom fotografi og hukommelse. Fotografiet er videre en kunstform som alle i et moderne samfunn har et forhold til allerede fra barnsben av. Vi kjenner det kanskje aller best fra våre egne familiealbum, hvor de er med på å konstituere vår familiehistorie og oppfattelse av oss selv. Men har vi kanskje for lett for å glemme at tomrommene mellom de store begivenhetene er det livet vi egentlig lever? Spørsmålet som lister seg i kulissene er om fotografiet åpner for hukommelse eller glemsel i teksten? Hvilke implikasjoner får dette synet for tekstens form og innhold?

¹⁷ "A [autorica], znakovito, zapo in je kratkom esejisti kom analizom pojm a i fenom ena fotografije, kao predm eta koji sam om svojom biti utjelovlju je sje anje," "0 g [forfatteren] begynner be tegnende med korte, essayistiske analyser av idéen og fenomenet fotografi, som et objekt som i seg selv er legemliggjort hukommelse." [min oversettelse]

3.1 Drømmens struktur

Arbeidet med god prosa har tre trinn: et musikalsk, der den komponeres, et arkitektonisk, der den bygges, endelig et tekstilt, der den veves.

Walter Benjamin – *Enveiskjøring*

Muzej er ikke bare satt sammen av forskjellige sjangere som dagbok, fragment og korthistorier. Den er også ispedd en rekke gamle propagandafraser, kunstreferanser, sitater, også ikke-litterært materiale - et fotografi, og forskjellige språk. I tillegg til språket handlingen er skrevet på finner vi også tysk, engelsk og russisk. Satt sammen av så mye ulikt materiale ligner teksten i det hele mer på en kollasj enn en roman. Derfor er det viktig før jeg går videre å komme med en avklaring mellom begrepene kollasj og montasje, fordi det, i alle fall for meg, ikke er like lett å forstå og bruke. Begge begrepene bringer med seg assosiasjoner til noe fragmentert og sammensatt, urent. Dessuten drar de begge på en genealogi fra billedkunsten (ubevegelig eller bevegelig), da kollasj opprinnelig er ment om kunstverk som et satt sammen av forskjellige materialer og montasje opprinnelig kommer fra fotografiet og filmen (*Litteraturvitenskapelig leksikon*).¹⁸

Montasjebegrepet er i følge Bürger filmens tekniske framgangsmåte, men den er også et kunstnerisk prinsipp innen billedkunsten (Bürger 1998:117-118). Både Bürger og Adorno omtaler tidvis montasjen som teknikk og prinsipp (Bürger 1998:118 Adorno 1998:271,273). Begge legger altså vekt på montasje som kunstverkets bakenforliggende konstruksjonsmetode, mens Bürger bruker Picasso og Braques *papiers collés* som eksempel på et verk hvor denne metoden er benyttet. Montasjen viser altså til hvordan et kunstverk er komponert, det at det er sammensatt av en del gitte komponenter i en gitt rekkefølge, mens kollasjen viser til at komponentene er klistret inn i forhold til hverandre. Med andre ord, montasje viser til et strukturelt prinsipp, en kunstnerisk strategi, et litterært grep,¹⁹ mens kollasj viser til kunstverket som ferdig verk, altså tilhørende en gitt sjanger eller et uttrykk. Familiealbumets poetikk er basert på montasjen som prinsipp siden vi klistrer inn nye bilder

¹⁸ **collage** [...] (fr. av *coller*, klistre), kunstverk satt sammen av forskjellige materialer. [...] I den litterære collage flettes det inn fragmenter fra massemedia, slagertekster, historiske data m.m., sammen med beskrivelser fra den hektiske, moderne storby hverdagen. Teknikken har hentet innflytelse bl.a. fra kubismens multi-perspektivisme, filmens klippeteknikk og kameraøyet, og den russiske futurismens/ekspresjonismens politiske samfunns satire.

montasje (av fr.) kombinasjon eller sidestilling av elementer fra ulike kilder for å produsere en ny og samlende estetisk effekt, men slik at de forskjellige elementene likevel kan skilles fra hverandre og delvis beholder sine særtrekk. Begrepet forbindes primært med filmen [...], men termen fotomontasje [...] er eldre enn filmmontasje. Litterær montasje assosieres særlig med modernismen [...], men begrepet kan også brukes generelt om litteratur som på forskjellige måter sidestiller ulike tekstformer eller tekstvarianter i en og samme tekst.

(*Litteraturvitenskapelig leksikon*)

¹⁹ Unntatt i filmen, hvor Bürger kaller det en grunnleggende teknisk framgangsmåte (Bürger 1998:117).

etter hvert. Men den er som amatørjanger like mye basert på tanken om enheten til den historien som formidles. Her er et eksempel fra *Muzej*:

En sjelden gang står albumene i fare for å gå over i en collage (hva det angår, er det eneste opprørske elementet, det eneste som faller utenfor genren, hårlokken min som sitter ved siden av det første bildet av meg). Men så skaper hun orden; alle "urettmessigheter" som har unngått hennes kontroll, trengt inn i albumene hennes og dermed forstyrret komposisjonen av hennes personlige historie, blir kastet. (s. 38)²⁰

Kollasjsjangeren og montasjeprinsippet setter seg imot helhetlige eller enhetlige oppfatninger av et kunstverk. Adorno skriver at dette er montasjens funksjon, den skaper negasjon av mening gjennom oppløsning av en harmonisk helhet (Adorno 1998:271). Dette, som vi ser, til vår fortellers mors store frustrasjon. Familiealbumet i seg selv er, som oppsamlingsrom for familiefotografiene, og andre eventuelle fortidsminner, satt sammen av mange enkeltdeler som ikke er homogene. Og dermed trues hennes mors liv av meningsløshet gjennom selve den sjangeren som knyttes nært opp til familiealbumets selvbiografisering, kollasjen. Men samtidig kan det ikke nektes for at en historie, et verk, eller et fortalt liv for den saks skyld, har sine rammer. Som Adorno peker på vil montasjen i egenskap av å være formprinsipp motvirke den komplette oppløsning (Adorno 1998:271). Denne bevegelsen mellom oppløsningen og formen vil jeg nå gå nærmere inn på.

Muzej gir som kollasjroman ikke inntrykk av å ha noen samlende harmoni eller et naturlig sentrum. Teksten som helhet må betraktes som fragmentarisk og sammensatt, særlig siden komposisjonen ikke er fastlåst en gang for alle, slik de forskjellige utgavene kan vise oss. Jeg mener de forskjellige delene slik de er montert sammen virker som en samling fragmenter. Gitte Mose beskriver i sin artikkel "Punkterede og fragmenterede tekster – og en mellomromsløsning" kortprosaen som "blandingsgenremed lyriske, reflekterende, private og journalistiske træk [som] ikke er afhængig af at udfylde nogen narrativ komposition." (Mose 2000:3).²¹ Jeg mener dette kan være en passende beskrivelse på Ugrešićs tekst der den i form

²⁰ Teksten "En sjelden gang står albumene i fare for å gå over i et collage (hva det angår, er det eneste opprørske elementet, det eneste som faller utenfor genren, hårlokken min som sitter ved siden av det første bildet av meg)." er ikke i den serbokroatiske utgaven. Teksten lyder kun: "Svrem ena na vrijeme ona uvodi red, izbacuje smee, koje izmiu injezinoj kontroli upuzava u njezine albume narušava sklad." (str. 42) – „Fra tid til annen rydder hun opp, kaster 'søppel', som unnslippende hennes kontroll kryper inn i hennes album og forstyrrer harmonien.“ [min oversettelse]

²¹ *Litteraturvitenskapelig leksikon* skiller mellom historisk fragment, ufullendt fragment og intendert fragment, som beskrives som en bevisst litterær form. I det siste kan vi skille mellom det romantiske fragmentet (Novalis, Schlegel) og det vi kanskje kan kalle det moderne fragmentet. Horace Engdahl skriver om det romantiske fragmentet at det til tross for at det leses i bruddstykker er på vei mot "Den Absolutte Beg" (Mose 2000:3). Det er på vei mot en gravitasjonskraft, et sentrum, i det minste på søken etter et samlende sentrum. Det moderne fragmentet kan kanskje ikke på samme måte sies å ha noen naturlig gravitasjonskraft eller helhetsgaranti.

vandrer mellom fragmentsamling og oppstykket kollasjroman. Moses hovedpoeng er at man også i 1990-tallets (danske) fragmentariske romaner (kortprosa, punktromaner) finner en spenning som driver lesningen framover i tomrommet mellom tekststykkene (Mose 2000:2), men i stedet for at helheten garanteres av noe naturlig, evig eller guddommelig (det absolutte) er det selve leseprosessen, fortolkningen som finner en helhet. ”[K]un gjennom fortolkning kan individet modarbejde fragmenteringen og etablere en midlertidig sammenheng, som siden kan revideres.” (Mose 2000:13) Men vi legger merke til at det dog presiseres at denne helheten på ingen måte er fiksert for all overskuelig framtid. Det fragmentene, en struktur som er avhengig av mellomrom, gjør ved sin sammensetning er å skape tankerom (Mose 2000:13). I hvilken grad kan dette sies å være betegnende for *Muzej*? Og videre: hvilken rolle spiller den fragmentariske teksten i forhold til det innholdet som formidles?

Fragmentene i *Muzej* er del av en helhet. For det første har vi en klar fysisk helhet – innenfor bokens rammer, permene. Men vi kan ikke snakke om disse fragmentene som særlig romantiske. Det vil si fragmenter som naturlig glir inn i en organisk helhet, mot det Absolutte. Hos D ubravka U greši er ikke fragmenten en del av slik utopisk størrelse. Det er heller usikkert hvor det hele skulle være på vei, som vi kan lese i bokens siste fragment, hvor vår forteller trøstesløst trækker på en tredemølle. Hun er, som nevnt tidligere, ”going now here fast.” Men fragmentene er allikevel i bevegelse. Fragmentet er en ikke-genre (Mose 2000:2). Den er i alle fall en ikke-entydig genre og dens tvetydighet speiles i *Muzejs* innhold. Blant annet som vi så i forrige kapittel i forholdet mellom forfatter og forteller, og fortellerens meninger om sin egen identitet. Fragmentet er ikke bare seg selv, det er alt imellom. De er avgrensede og korte. Tekststykkenes avgrensethet har ikke én gang for alle fastlagte rammer, men peker heller på at tanken ikke har noen grenser, slik fortellerens kunstnervenn Richard beskriver sine fotografier som ”35 millimeters tanker, innrammede tanker som i all sin beskedenhet skal antyde at tanker ingen ende har... (fragment 78)^{xliv} I dette sitatet finner jeg uttrykt Moses tankerom. Det vil si at den forkortede og nedkuttete stilen paradoksalt nok åpner for mer enn det en mer dominerende masse ville ha gjort. Ikke alle fragmenter er av 35mm formatet, men det er en komprimert litterær masse som potensielt har mye energi på lite plass. Fragmentet kan fremstå som lite og lett for seg selv, alene kan det til og med gi lite mening ved første øyekast, men samlet virker fragmentene med og mot hverandre til å skape en friksjonsenergi. Det fragmentariske ved teksten skapes nettopp ved tomrommene, imellom, det at hver enkelt av komponentene har grenser. Men allikevel står ikke disse forskjellige delene, fragmentene, alene. Noe av *Muzejs* styrke ligger i å utnytte rommet mellom fragmentene, det uttalte som forbinder dem, og som leseren selv må finne.

Jan Kjærstad spør om romanens utvikling i sitt essay "Fra ubevisste sjæleliv til ekspanderende univers. Et bud på romanens videre utvikling at den ikke skal falle helt sammen, bare fordi den mangler et fiksert sentrum." "Det dreier seg om en sammenheng, vel å merke en sammenheng oppnådd via avstand og hull, en bestrebelse på å knytte forsiktede assosiasjonspregede nettverk mellom verdens mangfoldige tildragelser." (Kjærstad 1997:262-263) Det kan se ut til at det er en slik type poetikk som ligger til grunn for *Muzej*.

„Was ist Kunst? spør jeg en kollega.

Kunst er et forsøk på å hegne om verdens enhet, den gåtefulle sammenhengen mellom alle ting. Bare sann kunst kan anta at det finnes en gåtefull forbindelse mellom min kones lillefingermeg og jordskjelvet i Kobe, svarer min kollega. (fragment 61)^{xlv}

Det er tanken om en sammenheng som skaper en sammenheng, uten at den nødvendigvis er slik. Teksten er komponert med en bevissthet om at ting forandrer seg og er ustadige. Så selv om teksten til tider kan uttrykke et nostalgisk savn av enhet, eller sentrum, så viser den også tydelig at dette ikke er mulig gjennom sin konstruksjon. Dette kan sees i sammenheng med Adorno og Bürgers utlegninger om montasjen som formprinsipp. Samtidig som "Montasje er kunstens indre estetiske kapasitet for det heterogene." (Adorno 1998:272), så er "[d]et ikke lenger harmonien av enkeldelene som konstituerer verkets helhet, men det motsigelsesfulle forholdet mellom heterogene deler." (Bürger 1998:127). Dette er allikevel ikke et pessimistisk syn på litteraturens, eller kunstens vegne. Den åpner heller for en ny garanti: at kunsten er garantien for en sammenheng, foruten kunstverket som formmessig helhet, har man i det minste garantien for at leseren, betrakteren, leter etter en sammenheng, og det i seg selv kan være nok til å finne den. Som Gitte Mose sier er det tolkningen som skaper sammenhengen (Mose 2000:13). Men den sammenhengen vi finner er da nødvendigvis like lite absolutt som de forskjellige utgavene av *Muzej* selv. Men uavhengig av hvilken utgave man har lest vil brikkene falle på plass av seg selv, som det bedyres i innledningen, hvor vi ble introdusert for sjøelefanten Roland,²² hvis død avdekket en noe sær appetitt.

[Den besøkende] vet utmerket godt at det var tilfeldigheter (den ulykkelige Rolands spesielle appetitt) som førte til at disse tingene endte som museumsgjenstander, men han kan likevel ikke fri seg fra den poetiske tanken at det i tidens løp er oppstått en subtil samhörighet mellom gjenstandene.^{xlvi}

²² Nok en liten merkelig forskjell mellom utgavene: I serbokroatisk og norsk utgave er Roland en "sjøelefant," mens i den engelske utgaven er Roland en hvalross, "walrus." Dersom man skulle oversette "sjøelefant," det vil si "morskislon", direkte ville Roland ha vært en "elephant seal" i den engelske utgaven. Dersom Roland hadde vært en hvalross i originalutgaven ville han ha vært en "mor."

Denne passasjen gjen tas noe annerledes i det innledende fragmentet til kapitlet "Was ist Kunst?" I det etterfølgende fragmentet, nummer 54, sammenlignes kunstneren Richards atelier med magen til en sjøelefant. I et atelier er alle de tingene som skal bli kunst ved den besøkers blikk. Som i sitatet ovenfor er det den som ser som produserer den poetiske tanken om sammenheng. Tingene i Rolands mage, installasjonene i Richards atelier og fragmentene i boken kan sammenlignes slik. De har bare en potensiell sammenheng og en potensiell kunstnerisk verdi, til de ved en besøker, eller en lesers blikk får betydning. I fragment 64 kommer i så måte et nøkkelord opp i en samtale mellom Richard og fortelleren: "desire." Komposisjonen av teksten er som Richards installasjoner laget for at leseren, den besøker, skal kunne møte nye utfordringer som utløser vårt begjær etter sammenheng. Den poetiske tanken og formprinsippet redder dermed også teksten fra den truende meningsløsheten.

Richard undersøker kjærligheten mellom uforenelige materialer, han forbinder ting som egentlig ikke lar seg forbinde. På en myk pute, med et trekk av den fineste lin, legger han en grov murer-skje, under et mykt astrakanteppe skyver Richard et grovt stykke hønsenetting, og han pusser kaldt metall med varm silke... (fragment 71)^{xlvi}

Fragmentene uttrykker nettopp en slik kjærlighet mellom uforenelige materialer som Richard har vist i sine installasjoner. Vår forteller uttrykker sin beundring eller misunnelse: "Jeg skulle ønske at jeg også kunne gjøre sånt... sier jeg. Jeg vet ikke hvordan det [gjøres med ord, svarer] Richard." (s. 211)²³ Kommentaren hans kan implisitt bety at vår forteller kan gjøre det med ord, og det kan i alle fall se ut til at vår forfatter gjør det. Ved å komponere en tekst som er fragmentarisk og hullete kan forskjellig materiale allikevel leve side om side og dermed få en betydning gjennom å utnytte vakuemet, det rommet som oppstår i mellom alle tekststykkene. Slik kan teksten for eksempel uttrykke både nostalgi og melankoli. Og tomrommet mellom fragmentene er med på å åpne for en mer aktiv leseprosess, hvor det reflekterende i større grad må ivaretas av den som leser. Teksten framstår som mer dynamisk og leseren kjenner seg dermed nærmere den som skriver. I *Muzej* mener jeg at dette blant annet er med på å viske ut forskjellen mellom forfatter og forteller for leseren. Den fragmentariske strukturen er derfor ikke bare et formprinsipp, men også en del av den litterære imitasjonsstrategien til forfatteren. Men framfor alt gir fragmentene inntrykk av å

²³ I den norske utgaven står det „Jeg vet ikke hvordan det skulle kunne gjøres med ord," sier Richard. "Jeg har valgt å følge ordlyden slik den kommer i den serbokroatiske utgaven: „- Voljela bih da i ja tako mogu - ka em . - ne znam kako se to radi s rije im a - odgovara." (str. 216)

være bruddstykker fra et liv som i eksiltilstanden aldri mer vil kunne knyttes sammen til et hele.

“ R ilke sa en gang at en historie om [et istykkerslått liv] bare kan bli fortalt i stykker og fragmenter, sier jeg til Miloš.” (fragment 51)²⁴ Dette utsagnet fra fragmentnummer 51 gir på mange måter en nøkkel til å lese denne fragmenterte historien som en helhet, selv om enhet er ikke mulig uten brorskap. Jeg vil gå nærmere inn på dette uttrykket i siste kapittel, foreløpig er leseren nødt til å nøye seg med å vite at brorskap og enhet, *bratstvo i jedinstvo*, på mange måter kan sies å være limet i den jugoslaviske staten. Uten dette limet er alt man sitter med bruddstykkene etter en forgangen tilhørighet. Fragmentene speiler også fortellerens liv i eksil. Walter Benjamin så den fragmentariske opphopningen av sitater som den eneste måten å begripe og motsvare den moderne verden (Sandbye 2001:218). Men her er det klart at det er eksilet som er skyld i det strukturelle kollapset. For som vi husker har eksilet drømmens struktur (fragment 20, 122). Tekstens fragmentariske struktur er på den ene siden et uttrykk for den virkeligheten som fortelleren opplever. Med andre ord finnes det ikke noe sentrum, noen klar logikk, fordi teksten søker å formidle bruddstykkene fra et istykkerslått liv, en eksilants liv. Den fragmentariske strukturen i teksten må nødvendigvis være slik på grunn av den opplevde virkeligheten teksten søker å formidle. På den andre siden er det en valgt kunstnerisk strategi, og det må vi kunne anta at forfatteren har et bevisst forhold til. Teksten uttrykker derfor gjennom dette grepet en sammenheng mellom form og innhold, en sammenheng mellom den fragmentariske teksten og det istykkerslåtte livet.

Eksilet blir beskrevet som en magnetisk pol som trekker til seg bilder fra fortid, nåtid og fremtid (fragment 16, 20, 122). Berlin, som eksilsted, kan sammenlignes med en slik pol både i det at her møtes de forskjelligste mennesker. Men også i det at lag på lag av historie skjuler seg i og under denne byen.

I Berlin inngår de forskjelligste ting forbindelse med hverandre. Berlin minner om en sjøelefant som har slukt for mange ufordøyelige ting. Derfor må man tre varsomt i Berlins gater, for før du vet ordet av det går du over noens tak, over noens grav. Asfalten er bare en tynn hinne som skjuler menneskeknokler. En vandrer med skarp hørsel kan høre de gule stjernene, de svarte hakekorsene og de røde hamrene og sigdene knase som marihøner under føttene på seg... (fragment 59)^{xlviii}

Som en tekst skrevet i eksil, kan *Muzej* sies å være et oppsamlingssted, på linje med Berlin i passasjen ovenfor, for minner, opplevelser og drømmer. Hvis vi tar utgangspunkt i

²⁴ I den norske utgaven står det: „[...] en historie om de vanskelige tingene i livet kan bare fortelles stykkevis og i fragmenter;“ Jeg har valgt å følge den serbokroatiske utgaven: „R ilke je negdje rekao da pri a ozdrmanu ivo tu mo e biti ispri ana sam o u djeli im a i fragmentima – ka em Milošu.“ (str. 139)

sjøelefanten, Rolands, appetitt for småsaker, ser vi at det er det at de forskjellige tingene er blitt utstilt sammen som gjør at den besøkende gjør seg sine poetiske refleksjoner. Slik de fragmentariske bruddstykkene i teksten ikke er tilfeldig sammensatt, men oppsamlet og utstilt som små utsnitt av fortellerens fortid og nåtid. Dette bringer meg over til en annen funksjon det fragmentariske i teksten kan sies å ha: dens deiktiske funksjon.

Kollasjkunstverket er komponert av mange heterogene deler. Ofte er disse ulike delene utklipp eller utsnitt fra det vi kan kalle virkeligheten. Der hvor de er satt i en fremmed kontekst, den kunstneriske, blir de plutselig ilagt betydning. „Faktaene selv skal trekkes fram, det skal vises til dem med den metoden erkjennelsesteorien kaller den deiktiske. Kunstverket skal få dem i tale ved å la dem selv tale i verket.“ (Adorno 1998:272) *Deixis* kommer av det greske ordet for å peke ut noe.²⁵ Utpekingen foregår fordi de tingene vi vanligvis ikke ville registrere, ved å bli framstilt på en kunstnerisk måte blir gjort synlige for en publikummer eller en leser. Faktamaterialet blir gitt en poetisk funksjon ved assosiasjon, samtidig som de peker utover kunstverket selv og tilbake på den virkeligheten de er hentet fra.

I *Muzej* trekker forfatteren for eksempel inn sitater fra forfattere som Šklovski, Brodski, Handke og Selimovi. Den største hyppigheten av dem forekommer i løpet av sidene 70 til 76 (str. 73-79). Dessuten henter hun opp navn på velkjente varer fra den jugoslaviske hverdagen som *vegeta*, *gavrilovi paté*, *babysan*, *radion blå* (fragment 118).^{xlix} Og hun viser fram noen gamle jugoslaviske propagandafraser når de trues i krigsåret 1991. ”[Mor la] alle fars utmerkelse (for broderskap og samhold og for hans aktive bidrag til oppbyggingen av sosialismen) i en haug, [...]”¹ Til sist har vi også enda et utsnitt fra virkeligheten i form av et fotografi som innleder romanen. Disse er ekte fragmenter fra virkeligheten, det vil si at de har sitt eget liv utenfor teksten selv. Ved å montere dette inn i sin egen tekst peker de ut av verket og tilbake til sin opprinnelige kontekst. Dette er særlig viktig i forhold til tingene fra den jugoslaviske hverdagen. Den politiske funksjonen av dette vil jeg vende tilbake til i kapittel fire. Men først og fremst er det viktig fordi disse tingene gjennom å bli utstilt minner om den hverdagen som er gått tapt. Måten teksten gjør dette på er finurlig. For selv om det bare er noen deler i teksten som er virkelige sitater, så er resten av teksten konstruert slik at jeg mener den til dels etterligner fotografier i sitt forsøk på å trekke til seg bildene fra et forgangent liv.

²⁵ [1) to point out, 2) to bring to light, display 3) to point out by words, to tell, to prove] (*Greek English lexicon*)

3.2 Verbale fotografier

Det som særlig trolbandt meg ved det fotografiske arbeidet, var alltid øyeblikket da en ser virkelighetens skygger tre frem på det belyste papiret så å si av ingenting, akkurat som minner, som jo også dukker opp i oss midt på natten, og som blir mørke igjen straks du vil fastholde dem, på samme måte som et fotografisk negativ man lar ligge for lenge i fremkallingsbadet, sa Austerlitz.

W. G. Sebald – *Austerlitz*

Det å etterligne en helt annen uttrykksform har så klart sine begrensninger. Fotografiet skrives i lys og skygge, og ikke i tegn. Fotografiet er dessuten underlagt formatets lov, for eksempel 35mm eller mellomformat, mens fragmentet, som tekst, står friere. Det som i så måte allikevel er lignende mellom fotografiet og fragmentet er rammene – den fysiske avmåltheten. De er begge kun utsnitt, deler av noe større enn dem selv. Hun forsøker å fotografere tekstlig ved å fokusere på enkelte små detaljer og hendelser. Hun fryser dem fast i skrift og skiller dem fra hverandre gjennom bruk av tomrommet i mellom. Teksten ligner slik på en oppsamling av verbale fotografier.

Uttrykket verbalt fotografi har jeg hentet fra tekstens fragment 108, hvor en Mihajlo P. skriver noen minner han har fra Jugoslavia til fortelleren i et brev: ”Å It dette er kjø lige, objektive bilder, blottet for melankoli, fra et fordums liv i et fordums land, eller for å si det m er presist: verbale fotografier som aldri m er vil greie å bli ett igjen.”^{li} Den litterære formen fragment passer godt inn i uttrykket verbalt fotografi. Et fragment gir inntrykk av å være et slags litterært polaroid som fanger et øyeblikkelig øyeblikk eller en tanke. Man får inntrykk av å være romlig i ett med den som skriver. Dette gjelder alle korttekstene i denne teksten, men spesielt de nummererte fragmentene og barndomserindringene i bokens andre del. I fragmentene fortelles det direkte fra en hverdag i eksil, hvor tanker og hendelser formidles umiddelbart og kort som snapshots fra et område i livet som er i unntakstilstand. Mens minnene i barndomskildringene og skildringene av moren tas fram like varsomt som gulnede sommerbilder uten negativer fra en predigital tid.

På mange måter er teksten når vi ser den som satt sammen av mange verbale fotografier lik en personlig og historisk minnebok eller bedre; et språklig familiealbum. Vi vender her tilbake til dette kapitlets første sitat fra primærteksten, som kommer fra kapitlet som heter nettopp ”Poetika obiteljskog album a” – ”Album ets poetikk.” Direkte oversatt betyr *poetika obiteljskog albuma* mer passende *familiealbumets poetikk*. Tittelen på kapitlet speiler i originalen komposisjonen av teksten, så vel som refleksjonene rundt dette temaet i kapitlet. I kapitlet vi lese om fortellerens mors kamp mot sin livshistories kaos (s. 38 str. 41-42). Det er en fåfengt kamp. Det forteller historien om svineskinnsveska oss (hovedsakelig s. 23-27 str. 27-32). Det er nemlig med denne veska det hele begynner. Den har vært med

moren fra Bulgaria, men da bedre tider tillot at hun kunne kjøpe en ny veske, ble den lagt i familiens garderobeskap og begynte der en lang og tro tjeneste som familiens minnesentrum. Den var en erstatning for både fotografialbum, kjeller eller loft. Den sprekker til slutt og renner over av minner, men blir først erstattet av et album etter at fortellerens far dør, fordi et lite bilde, et lite minne har sluppet ut av alt kaoset og setter i gang hennes sorgreaksjon. Da kjøper hun og moren album. Det er på tide å ta kontroll over minnene.

Fordi albumet er satt sammen av en rekke billedlige fragmenter er oppløsningen aldri langt unna, som jeg var inne på i forrige delkapittel. Familiealbumet og kollasjsjangeren deler således skjebne. De består av en rekke fragmentariske utsnitt, sitater, fra virkeligheten. De oppfattes som en helhet i egenskap av å ha sine ytre begrensninger, permene, rammene for verket, men lever under en konstant trussel av oppløsning: at enkeltdelene ikke lenger skal sees i sammenheng, fordi det konstruerte aspektet er så påtagelig i begge uttryksformene. Som avslutning på denne lille syklusen kjøper datteren til slutt sitt eget album, et album av svineskinn, men hun orker ikke å starte den store kampen riktig ennå:

Av og til når jeg leter etter noe i den skuffen, støter jeg på denne konvolutten, berører den, og jeg kjenner smerten under fingertuppene mine og vet at tiden ennå ikke er inne for å åpne den. Men en dag, når jeg tror at smerten er borte, kommer jeg til å åpne den, se på bildene og sette dem inn i albumet. Jeg skal velge dem nøye ut, rangere dem omhyggelig innbyrdes og passe på at jeg ikke gjør noen feil. Så skal jeg sitte ved vinduet og høre høstregnets første dråper som trommer mot ruten... (s. 48)^{lii}

Slik som selvbiografiens jeg kan hun ikke fortelle om en smerte hun ennå føler. Hun har her behov for å få det hele på temporal så vel som kognitiv avstand. Og kanskje er det teksten som er hennes tilsvar på morens album? I stedet for å organisere sine fotografier som bilder, har hun organisert dem som tekst. Det er akkurat slik jeg mener *Muzej* er konstruert, som en samling av verbale fotografier over et liv, et land, et system. Teksten er et utvidet familiealbum, hvor tekstlige snapshots og polaroider ved sin tilsynelatende umiddelbarhet oppfordrer oss til å være lesende turister, først og fremst i den fortellendes liv, men også til dels i andres, særlig da gjennom innblikkene i livet til den fortellendes mor.

Historien om vesken og familiealbumet er en gjentagende historie om en gjentagende aktivitet av organisering og reorganisering: en stadig streben etter kontroll og en konstruksjon av morens privatlivs museum. I min lesning vil jeg ikke bare knytte fotografiet til teksten som sammenligning med det tekstlige uttrykket, verbale fotografier, men også til selvbiografien. Det finnes støtte til dette i teksten selv, hvor det blant annet står skrevet: ”Mellom disse to genrene, familiealbumet og selvbiografien, finnes det en uløselig forbindelse: et album er en

håndgripen og synlig selvbiografi, en selvbiografi er et verbalt album.” (s. 42)^{liii} Dette sitatet underbygger for det første analogien mellom familiealbumet og tekststykkene i teksten. For det andre er det rimelig klart at både albumet og selvbiografien er uttrykksformer som konstruerer, eller konstituerer, livshistorier i familiesammenheng. Det er uttrykksformer, eller kunstarter om man vil, som i utstrakt grad blir tatt i bruk av Hvermannsen. Det er tross alt mors familiealbum som er i sentrum for selve fortellingen i ”Poetika obiteljska albuma” – ”Albumets poetikk.” Det er hennes hverdagslige arbeid med å få orden på sin livshistorie som vektlegges. Det er det amatørlige, i enhver forstand.” Såvel albumet som selvbiografien er om så bare ved sitt vesen amatørisk kunstformer, de er i utgangspunktet dømt til ikke å gjøre suksess og å føre en annenrangs tilværelse.” (s. 43)^{liv} Men selv om amatørjangrene i første omgang blir dømt til en annenrangs tilværelse, så levner fortelleren dem et håp om å kunne rekke utenfor det selvfølgelige: ”Det eneste begge genrer kan gjøre regning med (men det gjør de aldri, for det ligger ikke i deres vesen å gjøre regning med noe), er den blinde tilfeldighet: at de treffer et følsomt punkt.” (s. 43)^{lv} Hva kan ligge i dette følsomme punktet, eller smertepunktet som det heter på kroatisk - *to ka boli*?

Vi får møte fortelleren i møte med farens død (s. 26 str. 30). Dette møtet er også skissert gjennom et fotografi, eller rettere sagt, gjennom en beskrivelse av hennes uventede møte med og reaksjon på et fotografi av den avdøde faren.

En måned etter hans død dukket et fotografi av ham opp, jeg vet ikke hvorfra. Fotografiet falt lydløst ned foran føttene mine. Det var et passfoto. Synet av det lille portrettet, den uanselige, tause lille saken, løsnet noe i meg. Et sjokk skjød gjennom meg, og jeg utstøtte et uventet skrik som tok pusten fra meg. Jeg stengte meg inne på værelset mitt og gråt, det følte som om jeg aldri skulle slutte å gråte. (s. 26)^{lvi}

Det er dette billedlige møtet med døden som, i alle fall tilsynelatende, setter i gang hennes sorgprosess. Hvordan kan man forklare denne plutselige utløsningen av følelser? Episoden ligner unektelig mye den som Roland Barthes skisserer i *Det Lyse Rommet*, hvor han finner et bilde av sin nylig avdøde mor som han mener kan oppsummere hele hans mors skikkelse (Barthes 2001:84). Barthes mener å finne to hovedelementer i fotografiet. Det ene kaller han *studium*, som er vår interesse for fotografiet slik vi kan studere det som kulturmennesker. Dette elementet forstyrres imidlertid av det andre, *punctum*. (Barthes 2001:38) *Punctum* er et perfektum partisipp av det latinske *pungere*, som betyr å stikke (*litteraturvitenskapelig leksikon*). Men det står videre i en latinsk ordbok at *punctum* også kan være ”c) a sm all portion of time, an instant, a moment.” (*A latin dictionary*. p. 1492 Oxford. 1980) I den første delen av boken virker det som om det er en viss detalj i et bilde som er *punctum*, utløseren av

at nettopp dette bildet når igjennom til betrakteren. Barthes legger vekt på at dette er eksempler på bilder og detaljer som har stukket fram til ham. Men i den andre delen av boken kan vi lese:

”Nå vet jeg at det finnes et annet *punctum* (et annet stigm a) enn detaljen . Dette nye *punctum*, som ikke lenger har noe med formen å gjøre, men med intensiteten, det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet (dette har vært), dets rene representasjon.” (Barthes 2001:115)

Med andre ord er det ikke lenger den fysiske detaljen i bildet som forstyrrer oss og vender oppmerksomheten vår mot noe annet enn *studium*, men tiden og noemaet.²⁶ Barthes vektlegger det subjektive i dette møtet når han med sitt uttrykk retter oppmerksomheten ikke bare mot tiden og øyeblikket, men også mot noemaet, det som gripes av tanken. Begrepet har sitt utspring fra fenomenologien og er der ”Husserls forsøk på å karakterisere det subjektive perspektiv, det subjektive i vår opplevelse.” (Føllesdal 1989:294-295). Og det er nettopp det subjektive og personlige som er grunnleggende i begge disse forfatterens møte med fotografiet. Barthes kaller bildet som oppsummerer hans mors skikkelse for ”vinterhagen,” men hverken ”vinterhagen” eller bildet av Bubis far er presentert som bilder i sine respektive bøker. De er kun vist fram i tekstlig form. Det er kanskje mer presist å si at de ikke presenteres på grunnlag av seg selv, men på grunnlag av hva slags effekt de har hatt på den skrivende betrakteren. Det er med andre ord ikke fotografiet i seg selv som setter i gang en reaksjon, men subjektets forhold til det avbildede. Dette gjør også at det er vanskelig å definere begrepet som noe annet enn nettopp et treffpunkt mellom det avbildede og det opplevende subjektet. Jeg mener at det her blir åpenbart at hans begrep *punctum* kan sammenlignes med tekstens smertepunkt, *to ka boli*.

Punktet der „amatorismen har sitt fortrinn frem for „profesjonalismen (la oss holde fast på disse ordene i mangel av noen bedre), eller rettere sagt skiller seg fra den, er at skaperen av et amatørkunstverk (som ved hjelp av en sjette sans) kan berøre et bestemt følsomt punkt hos seg selv, og dermed, som ved en kjedereaksjon, kan fremkalle en ubestemmelig følelse av vemod hos tilskueren eller leseren. (s. 42)^{lvii}

Både *punctum* og dette punktet, *to ka boli*, blir presentert som punkter som dukker opp plutselig og uten forvarsel for dem det gjelder, på steder der man minst kunne vente det. De vekker betydelige følelsesmessige reaksjoner hos den som oppfatter dem. De innehar en viss mulighet til å vekke affekt hos oss. Amatørsjangrene kan dermed sies å inneha en potensiell sjokkeffekt.

²⁶ μ - 1) that which is thought, a thought 2) a purpose, design, resolve (*Greek English lexicon*)

Denne sjokkeffekten kan knyttes til kollasjformen og hennes måte å konstruere sin tekst på. *To ka boli* kan bare oppstå i den tekstlige kollasjen fordi den fragmentariske strukturen gjør at det er umulig å opprettholde kontroll over de forskjellige komponentene. Forfatteren håper kanskje at et bilde plutselig skal falle ned foran våre øyne, ta oss på senga, slik at vi våkner og kjenner oss truffet. *Punctum*, eller i teksten mer presist: *To ka boli* er dermed omdreiningspunktet hvor det tilsynelatende betydningsløse punktet eller detaljen (en hårlokk, et passfoto) går over til å bli betydningsfylt, ja beint fram essensielt. Men vi kan som sagt ikke sette fingeren på noe annet enn at det er et kontaktpunkt mellom den som ser og det som blir sett. Det blir personlig. Barthes og Bubliss kontaktpunkt vil ikke nødvendigvis, eller nødvendigvis ikke, røre oss. Dette emosjonelle momentet viser også tydelig hvorfor vi ikke får se noen personlige fotografier i teksten, og hvorfor hun heller fotograferer tekstlig. Hun kunne vist oss tusen bilder fra sin barndom, men de ville, som sagt, ikke ha rørt oss. Ikke på samme måte som de rører henne. Så hvorfor ikke heller la leseren ta del i den unike og fellesmenneskelige opplevelsen, som kan anes gjennom tekstlig formidling, enn å gi betrakteren et fotografi som ikke forteller ham noe? Deres fotografier ville bli studium for oss. Vi berøres antagelig mer av deres beskrivelse av deres forhold til det enkelte fotografiet og kjenner igjen den dumpe, men sikre følelsen av å ha blitt stukket.

I Morgenbladets anmeldelse av boken (13. juni 2003), leser anmelderen dette punktet ut fra en annen av Barthes teser fra *Lysten ved teksten*. Han mener at forfatteren vil finne leserens g-punkt med denne strategien. Jeg vil hevde at man ved å lese *to ka boli* som et litterært g-punkt går glipp av et vesentlig tidsaspekt ved begrepet. Vanlig lukketid for et brukskamera er sju tideler av et sekund. Et fotografi er således unektelig et utsnitt av tid. Og selvbiografien forholder seg jo også til en fortid. Så selv om smerte og vellyst kan sies å ha lignende tendenser, i alle fall i litterært henseende, vil jeg hevde at *punctum* er en bedre sammenligning i denne omgangen fordi det innebærer et tidsaspekt. I nostalgis lys får dette et meningsbærende særpreg som jeg mener hverken Ugrešić og Barthes kimer av. Dette er kanskje tydeligere i den serbokroatiske utgaven enn i den norske, fordi *punkt* på kroatisk er *to ka* som også betyr *punktum*. Uttrykket bærer også med seg et visst tidsaspekt som vi kan se i avledninger som *to no*, eller *punktlig* på norsk. Vi får regne med at det ikke er tilfeldig at forfatteren har valgt følgende Susan Sontag-sitat fra *On Photography* til å innlede "Poetika obiteljskog albuma":

Vi lever i en nostalgisk tid, og fotografier kan aktivt stimulere nostalgien vår. Fotografi er en elegant kunst, en skumringens kunst. [...] ²⁷ Alle fotografier er et memento mori. Å fotografere betyr å ta del i en annen (eller noe annets) dødelighet, sårbarhet eller foranderlighet. Ved å skjære ut dette øyeblikket ut av sammenhengen og fastlegge det urørlig, vitner alle fotografier om tidens ubønhørlige gang.

Dette viser til et par interessante momenter: Ut fra dette sitatet kan vi lese at fotografiet er et øyeblikk frosset i tid, men bare et øyeblikk – et fragment, ikke en helhet. Stilt sammen med andre fotografier vil de i følge *Muzej* bare utgjøre en serie døde fragmenter (s. 43 str. 46). Samtidig ser vi gjennom at det finnes et tidsaspekt i fotografiet: øyeblikket som engang var, men som nå ikke er mer. Den fragmentariske detaljen peker utover sine egne grenser som for å si – der, der var det noe en gang. I *Muzej* blir ikke denne egenskapen bare satt pris på.

Vi leser blant annet at fortelleren kvier seg for ta et bilde av sin syke mor før hun skal på sykehus. Hun er redd for at hun skal dø, mer som en følge av at fotografiet har gjort henne til en død ting enn noe annet (s. 31-32 str. 35-36). Kanskje er det derfor fortelleren må presisere at hun (generelt) ikke liker fotografering. Og i den serbokroatiske utgaven er følgende sitat skutt inn: ”*Jeg har alltid tenkt på fotografiet som noe uanstendig, og da jeg tok det første følte jeg meg veldig pervers*”, har den amerikanske fotografen Diane Arbus skrevet.” [min oversettelse].^{lviii} I dette utsagnet ligger det på den ene siden det åpenbare i at det å ta et bilde er å ta på seg kikkerens rolle. Man fokuserer gjennom en linse på noe(n) som blir objektifisert. Det å ta et bilde er som Sontag skriver, å ta del i et menneskes dødelighet (Sontag 15:1979). Det perverse kan her ligge i at den som blir tatt bilde av på en måte blir blottstilt som timelig menneske. Det er unektelig noe nakent over dødeligheten, fordi vi som mennesker lever med den like under overflaten. Vi liker ikke å bli konfrontert med dette (moderne) tabuet. Familiealbumet som sjanger konfronterer oss nettopp med dette tabuet fordi det stiller opp objekter som viser noe som har vært. Og fortelleren opplever det som noe perverst å delta i sin mors dødelighet på grensen til det som nettopp kunne bli morens død. Passende nok blir det ikke noe bilde, filmen er ødelagt og moren overlever. Denne episoden er med på å vise en redsel ligger som et bakteppe i teksten, en redsel for at personer og ting skal forsvinne for godt, eller skal miste mening. Denne redselen kan delvis sies å være en fellesmenneskelig redsel for døden og tidens gang, men den har en ekstra aggressiv tone på

²⁷ Min redigering. Jeg har kuttet de setningene som ikke er i den serbokroatiske utgaven: „U ovom trenutku vrijeme je nostalgija, a fotografije aktivno podstiju nostalgiju. Fotografija je elegična i umjetnost, umjetnost sumraka (...). Same fotografije su memento mori. Snimiti fotografiju znači sudjelovati u smrtnosti, povredljivosti, promjenjivosti neke druge osobe (ili stvari). Upravo odsjeganjem ovog trenutka I nje govim zamrzavanjem sve fotografije svjedoke o neumoljivom topljenju vremena.“ (str. 27)

grunn av det eksilet som fortelleren befinner seg i. Denne redselen avslører noe melankolsk i teksten, samtidig som den forklarer den nostalgiske tonen.

Som vi var inne på i kapittel to om selvbiografien knytter melankolien seg til en tapsopplevelse, mens nostalgien uttrykker en lengsel mot fortiden. Nostalgien vekker fortiden til live, mens melankolien minner oss om at den er tapt. Ved å ta bilder, se på bilder holder vi derfor på en måte fast ved fortiden. Det er en nostalgisk aktivitet fordi historien er borte, men vi klamrer oss til konkrete utsnitt av den, som ironisk nok kun er bevis for at tiden går, i og med at vi i nåtiden ser tilbake på et frosset øyeblikk fra fortiden, og som Sontag skriver deltar vi derfor i de avbildedes dødelighet. Vi knytter med andre ord fotografiet (avbildningen) instinktivt opp mot dets referent (det virkelige). Som Roland Barthes kort og godt uttrykker det: "Referenten kleber." (Barthes 2001:15). Dette springer ut av "menneskets ønske om at fastholde den fraværende." (Sandbye 2001:33) Samtidig er selvfølgelig ikke referenten (det virkelige) virkelig der. Derfor skriver Susan Sontag at et fotografi både er "a pseudo-presence and a token of absence." (Sontag 1979:16)²⁸ Dette Sandbye kaller fotografiet et "nærværende fragment, der peger på et fravær" (Sandbye 2001:11). Det er det jo også, i den forstand at vi kan holde fast et lite bilde av noe(n) og tankene våre går ikke til avbildningen, men til den eller det som er avbildet. Dette nærværende fraværet stiller det på linje med selvbiografien, dersom vi husker de Mans legemliggjøring av språket gjennom tropen prosopopeia. Men vi kan se at det fotografiske fragmentet skiller seg fra det tekstlige ved at det bevitner at noe(n) faktisk har vært til. For der hvor prosopopeia i selvbiografien er med på å skape en illusjon av en person, en konstruksjon av en person, er ikke fotografiet en illusjon av en persons eksistens, den har unektelig vært der, allikevel er den samtidig en illusjon av denne personens tilstedeværelse. På et materiale av begrenset omfang har en person eller en ting mirakuløst og kjemisk manifestert seg. Men manifestasjonen er som vi vet billedlig, og ikke eksistensiell. Det som er fotografiets særegenhet er at det "gjentar mekanisk noe som aldri mer vil kunne la seg gjenta eksistensielt." (Barthes 2001:12) Begge kunstformene gir derfor på hver sin måte uttrykk for å være en illusjon av *appearance*, et inntrykk av tilsynekomst av noe(n). Som fraværende nærvær knyttes fotografiet til det å ivareta det forgagne, men uten fullt ut å være, eller kunne kompensere for, det som går eller har gått tapt, om det er tapt med tid eller historie. Hadde de verbale fotografiene i denne teksten vært omtalt som melankolske ville de ha vitnet om et tap. Men jeget i eksil er ikke klar for å legge en melankolsk innstilling for

²⁸ Sontags lignelse over hulelignelsen i essaysamlingen *On Photography* illustrerer dette videre gjennom å om tale dagens mennesker som "image-junkies". Særlig i essayene "Plato's cave" og "Image-World" tegner hun et bilde av oss som like håpløst avhengige og forledet av skygger (bilder) som Platons huleboere.

dagen. Hun har ikke forsonet seg med sitt tap. Den nostalgiske innstillingen går, som vi så i forrige kapittel, ut på å gjøre fortiden nærværende, ikke vitne om at den er tapt. Utsagnet om fotografier som ”blottet for melankoli,” blir dermed et spørsmål om innstillingen i teksten framfor fotografiet som kunstform. Men i teksten finner vi allikevel et utsagn som sier: ”Albumet og selvbiografien er kunstformer som styres av hånden til nostalgis usynlige engel. Med sine tunge, melankolske vingeslag fordriver nostalgis engel alle ironiens demoner.” (s. 44)^{lix} Her knyttes altså melankolien til nostalgien allikevel.

Jeg mener at det her er hensiktsmessig å kaste et raskt tilbakeblikk på kapittelet om selvbiografien. Her skisserte jeg et skille mellom det opplevende og det skrivende jeget. Når vi leser om fortellerens dypeste skrivebordsskuff på side 48 (str. 51), som er full av fotografier i en konvolutt hun ennå ikke orker å åpne, får vi samtidig vite at hun planlegger en dag å sette dem i system.

Men en dag, når jeg tror at smerten er borte, kommer jeg til å åpne [konvolutt], se på bildene og sette dem inn i albumet. Jeg skal velge dem nøye ut, rangere dem omhyggelig innbyrdes og passe på at jeg ikke gjør noen feil. Så skal jeg sitte ved vinduet og høre høstregnets første dråper som trommer mot ruten...^{lx}

Det vil si at hun en dag vil ordne en biografi også ut fra denne delen av sitt liv, men ennå klarer hun det altså ikke, smerten er ennå for nær. Men som vi ser vet hun at tiden vil forandre på det. Hun har nettopp i løpet av de foregående sidene laget høstregnet til hovedsymbol på nostalgien og når smerten ved tapet, det melankolske, legger seg vet hun at hun vil la nostalgien få slippe til. Ved å betrakte *Muzej* som helhet som et fotografialbum kan vi si at mens hos den opplevende fortelleren er smerten ved tapet fremdeles tilstede, kan vi si at hos den skrivende fortelleren har nostalgis rekonstruksjon av fortiden fått begynne. Slik kan teksten gi uttrykk for to tilsynelatende motstridende følelser. Og imitasjonen av selvbiografien og fotografiet er viktig i så måte fordi deres evne til *to ka boli* spiller på nettopp disse to følelsene. Hun innrømmer at *to ka boli* er til misunnelse og etterstrebelser i litteraturen (s. 43 str. 46), men også at den aldri vil kunne oppnås fullstendig gjennom litteraturen, kanskje fordi det i siste instans ikke lenger er en amatørjanger.

”Det er et punkt det såkalte kunstverk, til tross for all verdens anvendte strategier, bare sjelden kan berøre. Det er de velsignede amatørers eksklusive privilegium at de kan komme til å berøre dette punktet, selv om de ikke vet nøyaktig hvordan det går for seg.”^{lxi} (s. 42)

Punctum er et tomt punkt som fylles av den som ser. Det tilfeldige består allikevel i om vi lesende turister og kikkere faktisk blir berørt. Og det blir opp til hver enkelt av oss selv å

avgjøre. Det er også *to ka boli*, men i dette uttrykket ligger det allikevel noe mer føring på hva slags følelser som vekkes i den som ser. Det har unektelig med smerte å gjøre, fordi det kroatisk ordet for smerte er *bol*. Og teksten formidler også en smerte. En sorg over tapet av hjemlandet, Jugoslavia. Amatørkunstverkene står i en særlig viktig posisjon når det kommer til å kunne hjelpe oss å avsløre poetikken og, som vi skal se i neste kapittel, politikken bak *Muzej*. Gjennom imitasjonen av amatørkunstverkene og håpet om å oppnå *to ka boli* som litterær strategi viser Dubravka Ugrešić for det første at hun skriver en nært og personlig tekst som tar opp nære og personlige problemstillinger. Melankolien splitter og gjør oppmerksom på det tapet som foreligger, mens nostalgien vil mykne kantene og lage en hel historie der hvor kun det tapte er. For det andre viser hun at dette er en tekst om tid, historie og hukommelse, fordi *to ka* er et punkt i tiden – et utsnitt av tid – som i fotografiet. Dette utsnittet vil alltid være av fortiden, fordi den som ser skuer tilbake på et passert øyeblikk. På denne måten er teksten gjennom etterstrebingen av *to ka boli* og etterligningen av familiealbumet og selvbiografien hele tiden med på å legge fram for oss lesere en fortid som er forsvunnet eller glemt.

3.3 Glemselens gråsoner

En annen scene som henger som et svart/hvitt foto i mine minners kjeller. Jeg kneler ned på et teppe under et gammelt mandeltre og bøyer meg over en bok. En gammel hånd peker på en strofe i denne boken. Jeg kan ikke se hvilket dikt det er. Men plutselig kjenner jeg lukten av opium, og kjærlighetsdiktet fra middelalderen dukker opp i meg:

*Garče sad rud-ast dar cheshm-am rav n
Zenderud-e B g h k r n y d b d.*

Kader Abdolah – *Spikerskrift*

Fotografiet som innleder romanen veves, slik jeg leser det, inn i teksten i fragmentene 6 og 84. ”På skrivebordet mitt står et gulnet fotografi. Det viser tre ukjente badende kvinner. Jeg vet ikke stort om dette bildet, bare at det ble tatt i begynnelsen av dette århundret, ved Pakra, en liten elv ikke langt fra stedet der jeg er født og vokste opp.”^{lxii} Både fortiden og hjemstedet gjøres aktuelt gjennom dette fotografiet, eller det vil si, gjennom den tekstlige utlegningen om det. Fotografiet generelt beskrives i Sontagsitatet fra innledningen til ”Albumets poetikk” blant annet som et memento, et minne, en form for hukommelse. Både fotoalbumet og selvbiografien henter detaljer fra et liv og vil vise en fortidig helhet gjennom disse. De ønsker å være i hukommelsens tjeneste. Alle disse tingene peker på det faktum at både familiealbumet og selvbiografien er sjangere som forsøker å skape kontroll over fortiden, eller i det minste å gjøre den synlig for nåtiden. Teksten forsøker dermed, i alle fall tilsynelatende, å ta vare på minner på samme måte som fotografiet gjør det. Et fotografi gir nemlig et solid inntrykk av å være dokumentasjon på at noe(n) har funnet sted eller vært til, som et fotavtrykk

eller en dødsmaske (Sontag 1979:154). Men det gis også et tydelig uttrykk for at dette ikke er like enkelt. Mette Sandbye beskriver blant annet fotografiet som en fetisjgjenstand (Sandbye 2001:97), og i teksten står det: “In time rituals med fetisjaktige gjenstander er like innviklede som ritualer for å fremkalle erindringer, og har bare betydning for den som erindringene tilhører.” (s. 218)^{lxiii} Dette viser til det generelt problematiske i å forholde seg til fortiden (nær eller fjern) fra en nåtid, fordi “[h]ukommelsen [alltid] svikter oss,” (s. 72).^{lxiv} Men vi blir om også igjen minnet om det personlige aspektet ved teksten og om vanskeligheten av å forsøke å gjenskape fortiden gjennom kunstneriske strategier.

Selve handlingen, å ordne fotografier i et album, styres nemlig av en ubevisst lengsel etter å vise livet i hele dets spekter, men i resultatet av arbeidet (det vil si i albumet) blir livet redusert til en serie døde fragmenter. Selvbiografien har et lignende problem, den befinner seg i erindringens teknologi; den beskjeftiger seg med det som en gang var, mens det som en gang var, blir beskrevet av en som er der nå.^{lxv} (s. 43)

Vi kan gjennom dette sitatet se at det allikevel sås tvil om fotografiet som hukommelse i *Muzej*. Vår forteller sier åpenlyst at hun ikke liker fotografering (s. 37 str. 40), og i sitatet ovenfor omtales fotografiet som et dødt fragment. Dessuten ser vi også, i morens stadige forsøk på å temme sin biografi gjennom å organisere og omorganisere sine album, at familiealbumet lik familiehistorien får sine små ”touch ups”. Utvekslinger av hvilke bilder som får bli og hvilke som kastes, samt i hvilken rekkefølge eller hvilken plass noen bilder får, er alle med på å konstruere en biografi. Bare det å trykke på utløseren er å gjøre et utvalg av alle livets øyeblikk og forevige dette ene.

En [...] papirkikkert reduserte en uendelig og ukontrollerbar verden til en begrenset og kontrollerbar størrelsesorden, til en liten bit av verden, en sirkel, et felt. Papirkikerten forutsatte et valg (jeg kan se på dette eller hint). [...] Ved hjelp av den enkle papirrullen fikk du en verden i ønsket format – et fotografi.^{lxvi} (s. 41)

Utvalget er ikke nødvendigvis bevisst eller rasjonelt, men i ytterste konsekvens velger vi alle hvilke øyeblikk, og dermed hvilket liv, vi vil presentere og dele med omverdenen. I ”Albumets poetikk” viser Ugrešić blant annet de små retusjeringer som foretas i en av fortellerens venninnens selvbiografi. På vei fra Zagreb til det amerikanske forstadslivet er venninnens gamlekjæreste, Mirek, blitt til Miroslav, og en noe fysisk og romantisk muntlig oppgradert utgave av seg selv, i alle fall i forhold til slik fortelleren husker ham (s. 29-31 str. 33-35). Men Mirek er ikke bare blitt Miroslav for den amerikanske provinsen, men også for hans tidligere elskerinne. ”I årenes løp hadde min bekjente forskjønnnet Mireks bilde stadig mer og hadde begynt å tro på det selv. Det retusjerte bildet var blitt virkelighet.. ” (s. 31)^{lxvii}

Morens strev med å holde kontroll og oversyn over sine fotografier gir uttrykk for noe vi alle gjør. Det er i praksis en personlig konstruksjon og rekonstruksjon av våre selvbiografier, og dermed en evig gjentagende kamp mot kaos. Familiefotografiet og bilder fra kjernefamiliens ritualer blir viktigere i vår tid siden kjernefamilien er blitt ustabil (Sandbye 2001:187). Det samme kan sies om en ustabil nasjon og en ustabil historie. Fotografialbumene er med på å bekrefte det som er våre liv. ” Livet er ikke annet enn et fotoalbum . Bare det som fins i albumet, eksisterer i virkeligheten. Det om ikke fins i albumet, har heller aldri eksistert, sier en venn.” (s. 39)^{lxviii} Fotografiene blir ved synekdoke nærmest et substitutt for det virkelige livet, et substitutt for hukommelsen (Sontag 1979:66). Det samme kan det se ut til at vår forteller opp lever: ”Senere så jeg på fotografiene og konstaterte at fra den reisen husket jeg bare de bildene jeg hadde fotografert. Jeg forsøkte å huske mer, men hukommelsen fikserte seg hardnakket på det som kunne sees på fotografiene.” (s. 37)^{lxix}

Hukommelsen etter fotografiet blir dermed fiksert på fotografiets innhold. Hukommelsen fryser fast på dette ene utvalgte øyeblikket. Det vil si at fotografiet ikke bare legger rammer for hukommelsen, men at det lukker hukommelsen ved at man tolker bildet (delen) for virkeligheten (helheten). Man kan ikke huske noe annet og hukommelsen reduseres til fotografiene. Hukommelsen slutter seg om fotografiet eller fotografiet legger rammene for hva man husker; og sannheten som blir stående tilbake er at bare det som finnes i albumet, finnes i virkeligheten. Alt annet blir glemt. Så i fotografiet har man paradoksalt nok uttrykt to tilsynelatende motstridende abstrakter på en gang: hukommelse og glemsel. Men er dette i det hele tatt så overraskende? For er ikke glemselen rett og slett et viktig trekk i den menneskelige hukommelsen? Vi trenger ikke se lengre enn til historien om Mirek – Miroslav. For samtidig som fortelleren klart gir uttrykk for en skepsis til fotografiet, ser det ut til at hun ikke ser noen vei utenom fotografiet i forhold til hukommelse.

På et fotografi er den uendelige og ukontrollerbare verdenen redusert til et lite rektangel. Et fotografi er vårt mål på verden. Et fotografi er også en erindring. En erindring betyr at verden blir redusert til rektangler. Når man ordner disse rektanglene i et album, oppstår en selvbiografi.^{lxx} (s. 42)

På kroatisk benyttes først uttrykket *uspomena* – minne, deretter *pam enje* – hukommelse, erindring. Dermed blir sitatet noe mer konkret enn i den norske teksten, i alle fall slik jeg leser det: „Et fotografi er også et minne. Erindring betyr at verden blir redusert til rektangler.“ Foruten at vi igjen blir påminnet om forbindelsen som skapes mellom selvbiografien og fotografiet i teksten, slås det fast at fotografiet faktisk er et konkret og håndfast minne. Videre sammenlignes det å erindre med fotografiet fordi det også er en avgrensning av noe som har

skjedd. Vi kan rett og slett ikke klare å gripe verden eller fortiden i sin helhet. Slik oppleves også teksten som mer virkelig, ikke fordi den nødvendigvis er selvbiografisk eller portretterer virkelige hendelser, men fordi den følger en logikk som ligger nær opptil våre egne blokker av hukommelse. Eksilets tilstand har drømmens struktur (fragment 20, 122), og det har også denne teksten, for fragmentet som stilistisk grep og det verbale fotografiet som forfatterknepe leder oss inn i hukommelsens logikk, og dermed til minnenes feilbarlige verden. ”Det hukommelsen har til felles med kunsten, er hangen til seleksjon, sansen for detaljer.”^{lxxi} (s. 72) Hukommelsen eller erindringen følger sin egen logikk, som er grumsete og ukronologisk, preget av redigering, selvsensur, selvtolkning og omfortolkning. Slik også familiealbumet i teksten er under en konstant omarbeidingsprosess. Faktorenes plass er likegyldig i denne sammenheng. ”Alt er viktig og alt er uviktig. Det finnes ingen rettlinjete bevegelse på det om rådet.” (fragment 50)^{lxxii} Den fragmenterte hukommelsen er normen, ikke avviket. Fotografiet som legemliggjort hukommelse brukes som en videreføring av denne logikken, som et uttrykk for hvordan folk glemmer og minnes. For som vi leser i sitatet ovenfor, er et fotografi et minne. Et fotografi er et bilde. Og en erindring er på en måte et bilde fordi det komprimerer en hel opplevd hendelse til et avtrykk i vår bevissthet.

Jeg mener at dette utsagnet knytter *Muzejs* hovedpoetikk til Walter Benjamins syn på erindringen. Mette Sandbye skriver at det viktigste for Benjamin i ”Til bildet av Proust” er å vise at Proust viser erindringen som bilde (Sandbye 2001:100). Men i det nevnte essayet skriver Benjamin blant annet at selv om erindringene til Proust som regel framtrer som avgrensede bilder, så kjenner vi tyngden av noe mer. En erindret opplevelse er nemlig nøkkelen til alt som er kommet før den og alt som kommer etter den (Benjamin 1975:123). Hvordan får dette betydning i *Muzej*?

For å kunne svare på dette er jeg nødt til å se på forskjellen mellom uttrykkene i *Eingedenken* – *ihukommelse* og *Erinnerung* – *erindring* slik de fremstilles hos Benjamin.²⁹ I essayet ”Om någramotiver hos Baudelaire” benytter Benjamin blant annet Prousts skille mellom *mémoire volontaire* og *mémoire involontaire* for å portrettere denne forskjellen. Begge formene for hukommelse har selvfølgelig med å gjenkalle fortiden å gjøre. Men der *Erinnerung* befinner seg innenfor intellektets, eller det bevisstes, domene, befinner *Eingedenken* seg utenfor det bevisstes kontroll. Det er til og med tilsynelatende prisgitt tilfeldigheten (Benjamin 1991:116). Ingen av begrepene behøver å utelukke hverandre

²⁹ Oversettelsene av disse uttrykkene til norsk og svensk er ikke alltid like enhetlige. Jeg vil i det følgende benytte de tyske ordene, både for å unngå forvirring i forhold til hvilket begrep som er hva, og fordi jeg i løpet av oppgaven har brukt begrepet *erindring* om i det hele tatt å vende tanken mot sin egen fortid. Jeg har kun lest den tyske originalen for å sjekke hvor han bruker *Erinnerung* og hvor han bruker *Eingedenken*.

(Benjamin 1991:117). Skillet kan sammenlignes med Barthes *studium* og *punctum* i fotografiet. Fotografiet er et utsnitt av tid og bærer således med seg en del av fortiden. Det samme kan sies om *Eingedenken*, den bærer med seg et spor av den situasjonen den oppstod i (Benjamin 1991:117). Mens *Erinnerung* er en hukommelse uten ringvirkninger. Det er fotografiet som *studium*, som synekdoke, når vi ikke ser mer enn det vi ser på flaten foran oss.

Når jeg skriver om moren min, famler jeg i glemselens mørke etter mine egne bilder, men de er våre begges, for hun er alltid merkbart tilstede, også når hun ikke er å se. Når jeg ser på fotografiene i albumene, merker jeg at det finnes en parallell mellom bildene og minnene mine. Der våre felles fotografier opphører (og mine fotografier begynner, av min skole og mine sommerleirer, fotografier av meg sammen med mine venninner...), opphører også utstrekningen av det jeg kan huske. Som om jeg ikke lenger husker stort av det som skjedde etterpå. Som om bare de felles fotografiene våre kan garantere meg at jeg husker noe. Der fotografiene våre (stadig flere av mine og stadig færre av hennes) skiller lag, begynner glemselens gråsone. Jeg kan nok huske noen enkeltstående hendelser (det året reiste vi dit eller dit, og det året fikk vi ny ditt eller datt), men de oppvekker knapt noen bilder. (s. 105-106)^{lxiii}

Det sentrale ordet i denne passasjen er: "oppvekker." Vi ser at også fortelleren i denne passasjen skiller mellom fotografier, konkrete minner, som kan oppvekke flere bilder og de som ikke kan det. Hun ser ut til å mene at de fotografiene som ikke oppvekker flere bilder danner en slags glemselens gråsone. De er unektelig inne i, men gjennom ordet "oppvekker" legger hun vekt på at de mangler en for henne vital egenskap: å vekke til live de døde fragmentene som fortiden består av. Hukommelsen i teksten knytter seg dermed eksplisitt til å bringe fortiden til live, å gjenkalle den. I likhet med *Eingedenken* vil den skape nærvær av fraværet, gjøre fortiden tilstedeværende på nytt. Dette nostalgiske og poetiske trekket ved teksten peker videre mot både Benjamins og Ugrešiš historisk kritikk ved å gjøre fortiden aktuell, men dette vil jeg komme inn på i neste kapittel.³⁰ Nostalgien er, som vi har sett, en rekonstruksjon av fortiden. Mette Sandbye skriver om Prousts *På sporet av den tapte tid* at han opplever en lykkefølelse når han lykkes i å møte fortiden i nåtiden. "[Ø]nsket om at fikser disse bilder blir den bærende kunstneriske impuls for fortelleren." (Sandbye 2001:102) I likhet med Prousts roman mener jeg at *Muzej* gir uttrykk for et ønske om å fikser sine bilder, men bildet er ikke helhetlig. For mens nostalgien i teksten knytter seg til det erindrende, så finnes det som vi straks skal se passasjer i teksten som i stedet for å kalle på

³⁰ Kapittel 2.3 i *Muzej*, "Dje je Jaje" – "Kinderegg," hvor det er samlet en rekke små snapshots fra fortellerens barndom ligner Walter Benjamins små bilder fra hans *Barndom i Berlin – rundt 1900*. Om dette er et bevisst grep kan jeg bare spekulere i.

hukommelsen kaller på glemselen. Hvorfor finner vi dette trekket i en tekst som gjenkaller et tapt utopia?

I del 6 som, betimelig nok, heter "Gruppefotografi",^{lxxiv} får vi innsyn i fortellerens siste kodakøyeblikk med en nå splittet venninneflokk fra et nå oppstykket hjemland. Venninneflokket har middag. Under denne middagen får de noe overraskende besøk av engelen Alfred, som blant annet spør i kort om nært forstående ulykke. Det tas et bilde av hele gjengen, men før han går gir Alfred hver av dem en fjær, bare vår forteller får ikke. Dagen etter, når hun ringer rundt til alle de andre, har de glemt det mirakuløse innslaget kvelden i forveien. Vår forteller drar fram polaroidet. Det er helt hvitt, helt blankt, ikke så mye som en fjær å se. Gruppefotografiet er like utslettet som deres hukommelse. Fotografiet er med andre ord likestilt med venninnenens minner. Her ønsker fortelleren seg glemselen, og mener engelen gjorde en feil da han gav henne, en forfatter, hukommelsen ved å unnlate å gi henne en fjær (s. 269 str. 275).³¹ Denne fjæren er en fjær så lett som glemsel: "En fjær så lett som glemselen" – "Perce lako kao zaborav" (s. 236 str. 244) *Perce* er et diminutiv av *pero* som betyr både fjær og penn (*Hrvatsko – Norveški rječnik*). Hvorfor er det blitt slik? Den skrivende fortelleren er i innledningen til kapittelet selv usikker:

Det tomme fotografiet vårt ble tatt for noen år siden, på kvelden jeg 'vil' huske. Men det finnes en annen mulighet, nemlig at fotografiet aldri er blitt tatt. Kanskje jeg har diktet opp alt sammen, kanskje projiserer jeg på den hvite, likegyldige flaten ansikter som [...] finnes, [mens jeg skriver ned] noe som aldri har vært.

For alt jeg har i hånden, er et overeksponert fotografi... (s. 218)³²

I begynnelsen av sitatet kan det se ut som om fokuset igjen blir vendt mot det naturlige utvalget som vi alle gjør i forhold til hendelser i våre liv. Noen vil vi huske, andre vil vi glemme. Men i den siste setningen i sitatet finnes det et interessant utsagn. Kanskje har hun tatt utgangspunkt i noen faktiske fjes og diktet dem inn i en historie som aldri har funnet sted? Dette understreker tekstens forhold til fiksjon og virkelighet. Stilt i lys av dette virker

³¹ I egyptisk mytologi er fjæren ikke bare symbolet for Shu, far til Jord (Geb) og Himmel (Nut). Den er også symbolet til Maat, gudinne for sannhet og orden, herunder så vel fysisk og moralsk som juridisk orden (lov) og rettferdighet. I dødsmytologien må den avdødes hjerte, det vil si - sjel, bli veid og forhåpentlig funnet lett som Maats fjær for å få innpass i dødsriket. (www.egyptianmyths.net/feather.htm 10/1-05) Den som hadde et hjerte som var tyngre enn hennes fjær var syndig og ble dømt til glemsel.

³² Jeg har endret sitatet til å passe ordlyden i den serbokroatiske utgaven. Ordlyden i den norske utgaven er originalt: „[...] kanskje projiserer jeg på den hvite, likegyldige flaten ansikter som ikke finnes, og prøver å beskrive noe som aldri har vært.“ I den norske utgaven går poenget, med at hun har tatt utgangspunkt i virkeligheten og laget fiksjon av den, tapt.

„N aša prazna fotografija snimljena je prije nekoliko godina, na veeri koju *želim* pamtit i. Posve je mogu e i drugo, da nikada nije snimljena. Mogu e je da sam sve izmislila, da u bijelu ravnodušnu površinu projiciram lica koja postoje, ali upisujem nešto ega nikad nije bilo. Jer jedino što imam u ruci je osvijetljena škart fotografija...“ (str. 225)

understrekingen av ordet "vil" i sitatet som en ekstra viljesakt. Hun ønsket denne hendelsen så sterkt at den måtte komme til. Og i slutten av det samme kapittelet som denne passasjen innleder kommer det en liten bekjennelse: "Det, å dikte opp en virkelighet, er jo den sanne litteraturens oppgave."^{lxxv} (s. 269). Hun har med andre ord en poetisk motivasjon for å ønske seg glemselen. Hun vil dikte, ikke dokumentere.

Fortelleren blir gitt en fjær i et annet kapitel, "Umias fjær" – "Umino pero" (s. 154-162 str. 153-161). Her deler hun kjøkken og bad med tre indiske studiner. Den ene av denne trekker en sort og glinsende fjær fra underlivet og gir til vår forteller. Får hun allikevel glemselens fjær? Hun kaller dem alle tre glemselens sorte engler: "[...], og på kjøkkenet sitter de, glemselens mørke engler. Jeg er fullstendig i deres makt." (s. 161-162)^{lxxvi} Hva betyr de to historiene om fjærene i forhold til hverandre?

I denne andre historien mener jeg at vi finner et uttrykk for avmaktsfølelse i motsetning til den forrige historien, hvor det kommer etter hvert for en dag at det også var hun, som forfatter, som har ansatt en engel (s. 270 str. 276). Og det viser seg at det var hun som har gitt hver av jentene glemselens fjær. "Men jeg etterlot en fjær hos hver av jentene, man vet jo aldri, slik at de virkelige englene skal kunne finne dem igjen i dette forferdelige... guddommelige mørket." (s. 270)^{lxxvii} Hun er med andre ord den aktive parten og den som deler ut hukommelse og glemsel. Her er hun selv fanget i glemselens og skjebnens makt. I den forrige historien var hun hjemme i tiden og landet før det hele gikk i stykker, mens nå er hun i et annet land og i en annen tid. Hun kan ikke reise hjem. Prisgitt en ny tilværelse, er det vanskeligere å minnes enn å finne på. Glemselen blir her en trussel mot hele hennes eksistens. For en som ikke bare har mistet ting til tiden, men også til historien, blir det kanskje ekstra viktig å holde fast ved minnene for å kunne overbevise seg selv om at de i det minste var der. Kanskje er det derfor en for oss ukjent bosnier deler inn flyktninger i to kategorier: flyktninger med og uten fotografier (fragment 10 og 107). Kanskje er det derfor den lille historien om Mladi bekjente, som aller nådigst fikk beholde livet og noen familie fotografier, er en historie om en mann som fikk beholde retten til hukommelse (fragment 9). Hvis hun glemmer, har hun tapt alt, for alt eksilanten har igjen er minnene fra den tiden som var.

Foruten fjærene finner vi også snøen og glasskulen som symboler på glemsel i teksten. Fjærene og snøen har til felles at de dekker over det de faller over. I glasskuler finner vi som oftest imitasjoner av snø, som faller over sine motiver når vi rister på dem. Men glemselen må allikevel ikke bare leses som noe negativt, ikke kun som et uttrykk for synliggjort tap. Både fjær og snø har jo et mykt og forsonende drag også. Vi finner det samme draget i teksten, hvor

fortelleren erkjenner at hun etter møtet med Alfred føler en intens lengsel etter snø (s. 271, str. 277).

Når det snør, går jeg ut og stirrer som fortryllet opp i luften. Jeg har følelsen av at jeg trekker snøfnuggene til meg som en magnet, jeg tar fuktigheten deres opp i meg som en mild glemsel. Jeg føler hvordan kroppen min – som de herskesyke genene til mine formødre, med sine frodige barmer og sin fløtehvide hud, har etterlatt meg – blir lett. Og se, jeg begynner å vifte vilt med armene og ser hvordan glasskuppelen over meg blir dugget... Fjær daler ned rundt meg, jeg forsvinner i en snøstorm av hvite fjær som gradvis dekker meg, mer og mer... (s. 271)^{lxxviii}

Glemselen kommer tydelig som en befrielse, men det som er tvetydig er hvorfor glemselen virker slik på vår forteller. Mener hun at glemselen har sin plass i etterkrigs-Jugoslavia, eller er det sin egen tilværelse under Berlins glasskuppel hun ønsker å glemme?³³ Det er vanskelig å svare på. Jeg vil gå nærmere inn på hukommelse og glemsel i etterkrigs-Jugoslavia i neste kapittel. Men når det kommer til hennes tilværelse i Berlin, er den også tveegget, som vi så i kapitlet om eksil. I bokens siste fragm ent gir hun uttrykk for en fatigue. ”Jeg vet ikke hvor jeg skulle dra hen fra denne glasskula, og jeg er sliten i føttene, det er som om de sitter klistret til tredemøllen. Med sammenbitte kjever og uutgrunnelig blick løper jeg videre på båndet som ikke fører noe sted ...”^{lxxix} Så selv om man kan si at hukommelsen i denne teksten arbeider i nostalgis favør, hvor den søker det Benjamin kaller en evig restaurasjon av en opprinnelig lykke (Benjamin 1975:124), så arbeider glemselen samtidig for å vise revnene, illusjonen selv og tapet av denne opprinnelige lykken. Tapet av Jugoslavia som hjemland trues av glemselen som de nye regimene propaganderer, og hennes prosjekt blir da å skape et rom for hukommelse, et rom for en historie, et museum for det tapte hjemlandet.

³³ Susan Sontag skriver i *Å betrakte andres lidelse*: ”Minnet er i all sin sårhet den eneste forbindelsen vi har med de døde. [...] Hjerteløshet og glemsel synes å høre sammen. [...] Og altfor mye erindring (om tidligere tiders elendighet: serbere, irer) skaper bitterhet. Å slutte fred er å glemme.” (Sontag 2004:100)

4. Et museum

Mnemosyne, one must admit, has shown herself to be a very careless girl.

Vladimir Nabokov – *Speak, Memory*

Mens imitasjonen av selvbiografien og etterligningen av familiealbumet formidler en nær og personlig historie, er det nettopp det store utstillingsvinduet, museet, som til slutt gjør *Muzej* til noe mer enn et personlig erindringsprosjekt. Teksten blir gjennom sin hovedmetafor og tittel opphøyet til et minnesmerke over det tidligere hjemlandet, og blir gjennom denne øvelsen en hukommelsesstrategi for en generasjon av hjemløse jugoslaver.

Den fulle tittelen *Muzej bezuvjetne predaje – Museum for betingelsesløs overgivelse* spiller for det første på assosiasjonen til et nå nedlagt sovjetisk museum i Berlin over Tysklands kapitulasjon:

Muzej isorij bezogovoro nojkapitalcii fašistskoj Gernanii v vojne 1941-1945 (Historisk museum for det fascistiske Tysklands betingelsesløse kapitulasjon i krigen 1941-1945). Dette museet, med det lengste museumsnavnet i verden, lå i Karlshorst, i det gamle Øst-Berlin, i bygningen der den tyske kapitulasjonen ble undertegnet natt til 9. mai 1945. (fragment 89)^{lxxx}

For det andre problematiserer den historieskrivning og kollektiv hukommelse og glemsel i det tidligere Jugoslavia, men også på generell basis. Et museum er et utstillingslokale for ting fra fortiden av forskjellig art, men som i både selvbiografien og familiealbumet er tingene berøvet den konteksten de hadde sin naturlige tilhørighet til. Museumsgjenstandene er berøvet sin tid og sin hverdag. Derfor er ethvert menneske og ethvert samfunn prisgitt en betingelsesløs overgivelse til tidens bevegelse. Slik Walter Benjamin mener historiens engel må se ut mens den har blikket vendt mot fortiden og er ute av stand til å gjøre annet enn å skue inn i den stadig voksende ruinhaugen som er historien på vei mot fremtiden (Benjamin 1975:98).

Allikevel blir visse ting funnet eller blir valgt å vises fram. Ut av historiens ruinhaug konstrueres paradoksalt nok, historien. Denne konstruksjonen gir oss vårt historiske perspektiv og gangsyn. Politiske valg, strategier og blindflekker i forhold til historien kan få fatale konsekvenser, som vi så i konflikten i det tidligere Jugoslavia (og som vi stadig ser særlig tydelig i konfliktområder verden rundt, hvor det ikke engang er konsensus om hvordan dagens tilstand skal tolkes og forstås).

Konstruksjonen av historie og særlig konstruksjonen av en ny nasjonal historie for de nye nasjonene som trådte fram fra Jugoslavias gamle grenser, opp tar D ubravka U greši .H un diskuterer temaet særlig i essaysamlingen *Kultura Laži*. I *Muzej* er det i hovedsak tapet av

hjemlandet på grunn av repressiv, politisk glemsel og den passive glemselen av det forgagne som berøres med både nostalgi og ironi. Hvordan kan man minnes, erindre, huske det som er tapt til historien? Hvordan kan man unngå at en hel generasjon mister sin identitet og sine røtter? Eller uttrykker teksten til syvende og sist at det rett og slett er for sent? Og at alt man kan håpe på er å finne, og bevare som arkeologen, noen få verdifulle ting og øyeblikk fra historiens ruinhaug? Forkastet som tidens søppel kan man ikke annet enn å overgi seg betingelsesløst til sin skjebne, til glemsel.

4.1 Glemselens krigssone

Come pay attention to the re-educator. The battle for the past is now the battle for the future.

Asian Dubfoundation – "memory war"

I innledningen til denne oppgaven skrev jeg om et essay, "Min første lesebok"³⁴ (s. 101-105), som er utelatt fra den serbokroatiske oppgaven. Når jeg nå velger å gå tilbake til og nærmere inn på dette essayet er det av to grunner. For det første illustrerer det at vi her har å gjøre med en forfatter som slett ikke oppfatter sin egen tekst som hellig, eller avsluttet. Historien stopper ikke opp bare fordi det er skrevet en historie. Dette får betydning i neste delkapittel hvor jeg vil diskutere Walter Benjamins syn på historieskrivningen i forhold til teksten. For det andre viser dette essayet tydelig den politiske situasjonen i det tidligere Jugoslavia like etter krigen tidlig på 1990-tallet for en utlending og utenforstående til konflikten og dens etterdønninger. Ved å innlemme dette essayet i min lesning av teksten, mener jeg at den politiske konteksten denne boken kom til under kom m er til sin rett. Dubravka Ugrešićs argumentasjon for at essayet ikke finnes i den serbokroatiske utgaven er at hun har gitt ut essayet tidligere i *Kultura Laži*,³⁵ og at dette er kjent stoff for den hjemlige leser. Etersom jeg neppe kan kalles noen hjemlig leser, ettersom den norske utgaven også er en del av mitt primærmateriale og ettersom hennes politiske side så tydelig vises i dette essayet har jeg allikevel valgt å forholde meg til det her.

Dubravka Ugrešić beskriver sin første leseboks verden som en god verden, hvor bare fascistene er onde.³⁶ Hun oppdager som voksen leser riktignok at kvinner bare er portrettert

³⁴ „Po etnica“ Alle referansene på kroatisk fra dette essayet er fra Konzor og Samizdats utgivelse av *Kultura Laži* fra 2002. Det er noen setninger og avsnitt som avviker mellom de to utgavene. Jeg følger den norske utgaven der hvor det er avvik, fordi den er primærlitteratur.

³⁵ Se redegjørelsen for dette i innledningen (kapittel 1.2).

³⁶ I dette kapittelet, hvor politikk og poetikk blir blandet i utstrakt grad, er det igjen svært vanskelig å både se og sette et skille mellom forfatter og forteller. Særlig i og med at Ugrešić har benyttet dette essayet i en essaysamling som ikke betraktes som en fiksjonssjanger. Med henvisning til diskusjonen fra første kapittel om det selvbiografiske aspektet i romanen, vil jeg derfor bare si at forholdet mellom stemmene i teksten er uklare. Jeg velger her allikevel, i og med det sterke politiske preget som kommer inn i dette essayet, å forholde meg til stemmen som om den var Dubravka Ugrešićs. Jeg håper at leseren låner meg sin velvilje og velsignelse.

som mødre eller småpiker, og viser derigjennom at hun er klar over at hennes barndomsverden ikke er en idealstørrelse, men det er langt fra hovedpoenget i essayet. I leseboken finnes det ingen av de grensene hun nå opplever i sitt tidligere hjemland. Og det er nettopp i dette essayet "Min første lesebok" at galskapen i historiskrivningen kommer tydelig fram. Ved å benytte sin gamle lesebok som en metafor på det verdensbildet som en gang regjerte kan hun kontrastere dette verdensbildet opp mot det nye, eller skal vi si de nye verdensbildene som de nye makthaverne framsetter. Hennes tekst blir et litterært testamente om noe som er forsøkt slettet fra jordens overflate, som dagens politikere desperat forsøker å glemme.

Jeg benytter her *litterært testamente* om Dubravka Ugrešićs tekst.³⁷ Ordet *testamente* kan benyttes i to betydninger, som *etterord* og som *vitnesbyrd*. I første omgang skal vi se på teksten gjennom lesningen av hennes gamle lesebok som et litterært vitnesbyrd om det som har vært og til det som skjer. Men teksten som helhet kan uten tvil også betraktes som et litterært etterord for Jugoslavia-epoken. Jeg vil vende tilbake til denne betydningen i neste delkapittel. Det vi med en gang kan slå fast her er at i et nytt politisk klima beskriver vår forfatter en lesebok fra en annen epoke, og hun vitner dermed om dens tankegods fra en annen tid, som er blitt forkastet som søppel.

Vår forfatter beskriver leseboken som et pass til det gutenbergske univers og til et annet indre univers (s.104 Ugrešić 2002:28,32). Gjennom dette grepet uttrykker hun at en læreboks generasjon får en indre tilhørighet til et av mange mulige fellesskap. Julia Kristeva beskriver nasjonalisme som hjemmefølelse i siste del av *Främlingar för oss själva* (Kristeva 1991:186). Som jeg var inne på i andre kapittel om eksilet har fortelleren mistet sitt hjem, sin nasjon. Men hennes nasjon er ikke noe fellesskap av etnisitet etter tysk modell (Kristeva 1991:185). Hva slags nasjon kan man si at det tidligere Jugoslavia for både vår forfatter og vår forteller?

Kristeva skiller mellom en nasjonalisme som er basert på juridiske og politiske føringer og en nasjonalisme som er basert på en noe uklar idé om at nasjonen bør innebære et fysisk og språklig slektskap (Kristeva 1991:185). Kort sagt vil jeg si at hun skiller mellom en statlig, konstitusjonell nasjon og en etnisk, mytisk nasjon. På kroatisk kan ekvivalenten til dette skillet sies å uttrykkes i *državljanstvo* og *nacionalnost*. Hvor det første kan oversettes til statsborgerskap og det andre til nasjonalitet, men ikke helt slik vi bruker det på norsk. I

³⁷ Uttrykket *litterært testamente* har jeg stjålet fra Carl Pletschs artikkel om Kierkegaard og Nietzsches selvbiografier "The Self-Sufficient Text in Nietzsche and Kierkegaard." s. 161 i *The Anxiety of Anticipation* 1984. Yale French Studies

Jugoslavia skilte man i identitetsdokumenter mellom *državljanstvo* - Jugoslavisk, og *nacionalnost* - kroat, serber, osv. Det ligger altså en tanke om nasjonaliteten som etnisk betinget. Som jeg var inne på i første kapittel om identitet i eksil, er vår forteller en ekte jugoslav, en etnisk bastard med en jugoslavisk tilhørighet. Denne nasjonalitetsoppfattelsen finner ikke lenger noen plass i de nye statene. Nå har man vær så god å velge side.

Skriv: *ingen*, sier jeg til tjenestemennene bak skranken hver gang de spør meg etter nasjonalitet, og de spør ofte. Vær så vennlig å si det en gang til, sier de. Nasjonalitet: *ingen*. Statsborgerskap: *kroatisk*, gjentar jeg. Vi har ikke Deres *ingen* på datamaskinen, sier de. [...] Folk respekterer etno-identiteter, jeg forstår, de ønsker ikke å såre, jeg er nok ekstra følsom på disse tingene, på grunn av dem ble det også ført krig i mitt tidligere hjemland, ikke sant?^{lxxxix}
[min oversettelse] (Ugrešić 2002:297-298)

Dessverre er det slik at nasjonstype nummer to ser ut til å ha kapret uttrykket *Gemeinsinn*, som jeg ut fra det Kristeva skriver tolker som fellesskapsfølelse, en mystisk samstemthet mellom alle dem og alt det som utgjør en nasjon (Kristeva 1991:186). Jeg sier dessverre fordi jeg tror uttrykket kan være vel så fruktbart på den harm onien som portretteres i ”Min første lesebok.” *Gemeinsinn* kan her uttrykkes som en felles jugoslavisk mytologi. Forskjellen ligger i at mens *Gemeinsinn* originalt var ment som en naturlig forbindelse som eksisterer mellom menneskene i en gitt nasjon, ser vi tydelig konturene av en statsskapt nasjonalitet i *Muzej*.

I leseboken min later fedrelandet til å være uten grenser. Det er en by som heter Pula. Vi tar penn og papir og skriver brev til pioner Pero i Pula. Det er en Filip fra Slovenia og en Frane fra Dalmatia, og det er hav, vårt hav. Dette havet er for øvrig ingen steder omtalt som Adriaterhavet. Navnene i leseboken min er kroatisk og serbisk, slovenske og makedonske, jevnt fordelt. Petar like ofte som Mitar og Djordje like ofte som Ivan.^{lxxxix} (s. 103)

Men selv om det her er snakk om en statlig nasjon, så har den flittig bygget sin ideologi, sine symboler og fellesskapstanker. Mitt hovedpoeng blir allikevel at den jugoslaviske mytologien gav både forfatteren av teksten og fortelleren i teksten en følelse av et hjem, en følelse av tilhørighet. Denne følelsen av tilhørighet på tvers av etniske skillelinjer ble proklamert og propagandert gjennom hennes gamle lesebok.

Dette er f-en for fedreland (Statene har en ny plan som sørger for alle dens sønner, den er som en far, som en virkelig far er vårt fedreland). Dette er b-en for bror. Alle mennesker er våre brødre, særlig de fra Afrika. [...] Det finnes serbere og kroater. De er også brødre. Når broderhjerter forenes, kan ingen fare true.^{lxxxiii} (s. 103-104)

Propagandasitatene som er klippet inn i teksten gir en pekepinn til skapelsen av den jugoslaviske mytologien, hvis primærgloser ligger i det jugoslaviske brorskapet og den

jugoslaviske enheten, *bratstvo i jedinstvo*, som var å lese over enhver jugoslavisk skolebygning.³⁸ Forfatteren viser gjennom leseboken tydelig konstruksjonen av denne tilhørigheten, og leseboken gir dermed et uttrykk for det som brakte en hel generasjon sammen. Momentet med fokuset på fellesskapsfølelsen til hennes generasjon er viktig også fordi det viser at det kun er en generasjon. Historien til den Sosialistiske Føderale Republikken Jugoslavia ble særdeles kort. Den varte fra 1945 til 1991.³⁹ I utgaven av essayet i *Kultura Laži* setter hun den også i perspektiv med en kroatisk lesebok fra tiden før Jugoslavia (Ugrešić 2002:28). Slik at vi som lesere enda bedre ser at Jugoslavia også bare har vært en epoke i historien. Men det er ikke viktig i *Muzej*. I *Muzej* er Jugoslavia hjemme. Dette vises også i forhold til morens historie, fordi hun velger å begynne sin historie med den nye statens. ”Med sine tyve år, med en fortid som ikke var verdt å huske, med tallet tyve, solid og struttende av fremtidsdrømmer, reiste hun sommeren 1946 fra det fjerne Varna ved Svartehavet til Jugoslavia.” (s. 80)^{lxxxiv} Det er D ubravka Ugrešićs generasjon som ivaretas i denne teksten. Det er deres og hennes hverdag som er rykket bort. Leseboken blir således et generasjonspass, som vår forteller kan gjenkjenne sin nasjon, sitt folk, sitt fellesskap på. Leseboken uttrykker deres *Gemeinsinn*, deres mystiske og mytologiske fellesskap.

Jeg kan gjenkjenne dem overalt, til og med på internasjonale flyplasser, der de blant alle de andre menneskene er så mye vanskeligere å få øye på. Jeg gjenkjenner dem på en spesiell nervøs trekning, på hvordan de ser seg engstelige omkring, på hvordan de bestreber seg på ikke å se seg så engstelig omkring, på måten de leverer fra seg bagasjen på, jeg kan til og med gjenkjenne dem når jeg møter dem på reiser i utlandet. For vi kommer alle fra den samme leseboken.^{lxxxv} (s. 105)

Hvorfor er den første leseboken blitt så viktig, et slikt kjennemerke? For det første fordi hun mener at hennes ”leseboks verden stemmer overens med virkeligheten.” (s. 103) Eller, i alle fall at den gjorde det. Den var realistisk. Nå ser hun for seg at de to alfabetene hun lærte krangler med hverandre og at karakterene i leseboken, brødrene, går løs på hverandre (s. 105f). I dette øyeblikket går brorskapet over i fiendskap, og hennes generasjons enhet går over til splittethet. Og vi ser tydelig at det uttrykkes sorg over at det indre fellesskapelige universet hun kjenner som sitt hjem går tapt. Enheten har slått sprekker og en ny generasjon vil vokse opp uten brorskapet, med andre grenser, for den nye historien skrives for å skape lojalitet til en ny nasjon og dermed en ny nasjonal identitet. En identitet som for øvrig er

³⁸ *Jedinstvo* er et vanskelig begrep å oversette til norsk. Det betyr *enhet*, men har også betydningene *samhold*, *enighet* og under noen forutsetninger *ensartethet*. Den norske oversettelsen av *Muzej* operer med *samhold*. Jeg har valgt *enhet*, fordi jeg mener dette i noen grad spiller både på *samhold* og formingen av Jugoslavia til ett.

³⁹ Jeg har regnet levetiden for SFRJ helt fra 1945, selv om føderasjonen først fikk dette navnet noen år senere.

basert på en etnisk-mytisk verdensanskuelse, et *Gemeinsinn* tolket verst mulig. Vi ser en påbegynnende skapelse av en ny nasjonal identitet, en identitet som ville bli for trang for mange, deriblant vår forteller. Konstruksjonen av hennes nasjonale tilhørighet som hun viser fram, blir ekstra viktig fordi den i neste hånd viser at det tilsynelatende naturgitt *Gemeinsinn* som denne nye verdensordenen hevder, også er en konstruksjon. ”Utopien slukte seg selv, som den mytologiske Erysichthon, for øynene på alle, og på de åpne, nakne flekkene etter den begynte om riss å tre frem, som fra uskyldige egg, av... nye lesebøker.”^{lxxxvi} (s. 105f) Hennes litterære vitnesbyrd går dermed ut på å vise at en gitt verdensorden ikke er naturgitt, men i hendene på dem som til enhver tid sitter med definisjonsmakten. Hun viser slik også at historieskrivning i stor grad er konstruksjon, og at denne konstruksjonen av historie er utøvelse av makt. I neste delkapittel vil jeg gå inn på hvordan dette historiesynet binder hennes tekstprosjekt til Walter Benjamins historieforståelse.

Et vitnesbyrd skal ettersigende være sannferdig, men Dubravka Ugrešić forholder seg i *Muzej* ikke til sannheten som et uttrykk for en moralsk målestokk, men heller som en opplevd historie. Det er det som gjør dette vitnesbyrdet annerledes. Det trer ut av den dikotomiske diskursen to politiske sider imellom. I *Kultura Laži* gjør Dubravka Ugrešić blant annet rede for det hun kaller en palindromhistorie. Dette kommer særlig tydelig fram i essayet ”Palindrom ska pri a“ – ”Palindrom historien,“ hvor Ugrešić bruker palindromet til å forklare hvordan en sannhet og en usannhet kan være like sanne i et gitt politisk eller sosialt miljø.⁴⁰ Med dette mener hun at to stridende sider, og særlig serbisk og kroatisk side i det nåværende politiske klima, står i et avhengighetsforhold til hverandres propagandaspråk. Slik fortellerens venninne Ivana, blir offer for i *Muzej* fordi hun ikke hører hjemme noe sted etter at Jugoslavia faller. Hun lever i et blandet ekteskap. Han er kroat, hun er serber. Feil registreringskilter på bilen i Zagreb og Beograd resulterer i ett anonymt brev med: ”Serbiske hore. etnik-kjerring...” og ett med: ”Kroatiske hore. Vi skal ta moren din, den Ustasja-kjerringa...”^{lxxxvii} (s. 266 str. 273) Det vil si, de sier akkurat det samme, bare omvendt proporsjonalt. Med andre ord de uttrykker seg gjennom en palindromsk diskurs. Innenfor den palindromske diskursen er det ikke plass til annen mening enn den som i bunn og grunn er den samme. Det er ikke plass til Ivana og hennes kjærlighet. Hun blir kalt for hore på begge sider av Donau. Ugrešić poeng går ut på at man må tre ut av den palindromske diskursen og forme et nytt ståsted, et hjem for kritikk, ytringsfrihet og bastarditet.

⁴⁰ Palindromet er en tekstbit som kan leses likt både forfra og bakfra. Vi har for eksempel på norsk ordet *regninger*, og setningsemnet *agnes i senga*, som de fleste kjenner fra barndommen.

Hvordan kan man så tre ut av denne diskursen? I kapitlet "Gruppefoto og fotografi" fortsetter vår forteller i underkapittel II å snakke om og rundt hendelsen med engelen Alfred og polaroidet som ble blankt. Hun diskuterer blant annet forholdet mellom virkelighet og drøm i krigsherrenes logikk (s. 241-243, str. 250-251). De arbeider for å oppfylle sine egne personlige, og i følge dem selv, folkets (tusenårs)drømmer. Vår forteller kommer til at grenseovergangene mellom drøm og virkelighet i så måte er vilkårlige og at de kanskje ikke finnes, at drømmenes virkelighet bare er farligere fordi den ennå ikke er blitt virkelighet. Hun beskriver krigen som den "drømte virkeligheten." Her ser vi den palindromske diskursen i praksis. Drømte virkeligheter står mot hverandre i konflikt, men en virkelighet, ødeleggelsens og katastrofens virkelighet vil hun ikke diskutere. Hun vil ikke skape den om til fortelling eller bilde for å "bevise at den er sann." (s. 243 str. 251) A likevel skriver hun:

Virkeligheten kan fremdeles verifiseres. Men det kommer ikke til å vare lenge igjen før det igjen vokser gress på minefeltene, før det kommer nye hus på tuftene etter de istykkersprengte, alt kommer til å bli overgrodd og forsvinne, for til sist å vende tilbake til drømmenes rike, til en sannsigers historier eller spådommer... Igjen vil det bli trukket opp tydelige grenser mellom den eksisterende og den drømte verden. Men det kommer til å finnes mennesker, vitner, som ikke vil anerkjenne de grensene og vil påberope seg sine marerittaktige opplevelser for å bevise det som er skjedd, men bare et fåtall kommer til å høre dem, og etter en tid vil gresset gro på gravene deres. (s. 243)^{lxxxviii}

Foruten å uttrykke en viss pessimistisk determinisme i forhold til menneskehetens muligheter for en krigsfri framtid, ligger en nøkkel til å lese seg mellom de palindromske diskursene. Nøkkelen er vitnene som vi ser i dette sitatet, som ikke bare ikke vil huske, men de vil huske noe annet. I kamp mot den kollektive amnesien som propaganderes av de nye regimene finnes det andre stemmer, i alle fall så lenge de lever. Deres hukommelse vil garantere for noe annet, om den bare får komme til uttrykk.

Men som vi har vært inne på i kapitlene om selvbiografi og fotografi er hukommelsen en uklar venn. Det er ikke lenger slik som i antikke tider da hukommelse var sikker viten: Ciceros Simonides får en alvorlig knekk i Ugreši s utgave av historien i "Konfiskacija pam enja" – "Konfiskering av hukommelsen" (Ugreši 2002:273-294)). Fortellingen om Simonides, opphavsmannen til hukommelsens kunst, overlever en ulykke der veggene raser ned over en bankett. Han kan vite hvem de døde er fordi han husker hvordan de satt ved bordene. Men Ugreši tar altså historien ett trinn videre og sammenligner den med historien om Jugoslavia og dens fall. Der må Simonides selv bøte med livet, når resten av veggene kolliderer over ham og de pårørende, og når de nye vitnene ankommer for å identifisere ofrene

husker de bare dem som er deres egne. ”Og slik husker hver sine og gråter over sine. Andre offer finnes ikke. Og vi snakker ikke engang om de første.”^{lxxxix} (Ugrešič 2002:293) Moralene i historien er at ”[f]ortiden må være artikulert for å kunne bli – minne.”^{xc} (Ugrešič 2002:293)

I ”Konfiskacija pam enja”, minner Ugrešič avslutningsvis om konklusjonen av Umberto Ecos strategier for å produsere glemsel fra artikkelen ”*Ant Ars Oblivionalis? Forget it!*” ”One forgets not by cancellation but by superimposition, not by producing absence but by multiplying presences.” (Eco 1988:260) Eco forteller blant annet om en gang han spilte kokkelimonke,⁴¹ hvor han konstruerte en så god falsk definisjon av et ord at han har glemt hva som er den rette (Eco 1988:259). Hovedpoenget er i alle fall som vi ser at for å produsere glemsel, eller i alle fall å forvirre hukommelsen skikkelig, kan vi ikke bare opprette et tomrom, men det må skapes noe nytt til å dekke over, et nytt erindringsbilde over det gamle.

Dersom vi husker Walter Benjamins oppfatning av erindringen som et bilde fra forrige kapittel kan vi nå se omrisset av en politisk poetikk i *Muzej*. Der hvor de verbale fotografiene hun stiller ut i sitt album før er blitt lest som en personlig erindringshistorie, ser vi nå i lys av et historisk perspektiv at familiealbumet også er et uttrykk for en hel generasjon eks-jugoslaver. Et bilde kan erstatte et annet – skape glemsel, men dermed skapes også ny hukommelse. Vi ender ikke opp med et tomt rom, men med ny fyllmasse. Mirek ble Miroslav og brødre ble fiender. Vi kan nå lese vår fortellers syn på fotografiet som noe lukkende i forhold til hukommelsen fra forrige kapittel som en uttalt innsikt om at det å formulere en påstand om fortiden er å fortrenge en annen påstand om den samme fortiden. For som vi husker fra forrige kapittel er ”glemsel bare er en annen form for erindring, slik erindring bare er en annen form for glemsel.” (fragment 69)^{xci} Hun vil artikulere historien på siden av de vedtatte sannhetene. Hvordan kan vi lese den politiske kritikken som formes i *Muzej* i forhold til både glemsel og erindring?

Når man med dette i mente ser tilbake på *Muzej* finner man at teksten uttrykker en redsel i forhold til at det gamle, kjente skrives over eller retusjeres som et fotografi. Vi ser det i ”Min første lesebok”, men også i ”Albumets poetikk”,^{xcii} hvor den mer personlige historien er presentert:

I 1991, året da ideene som min far (han slapp heldigvis å oppleve dette fallet, fordi døden hadde skjermet ham mot det) hadde oppfattet som en realitet, falt i grus, da landet som disse ideene hadde holdt samlet, gikk i oppløsning, la mor

⁴¹ Et spill som går ut på å forklare hva ord man får utdelt betyr. Man kan fabrikke en forklaring eller komme med fasit. Så stemmer de øvrige spillerne over hvilken forklaring de mener er den rette. Den som får flest til å gå på limpinnen vinner. (Eco nevner riktignok ikke dette spillet ved navn, men det heter i alle fall kokkelimonke i norsk utgave. Se ellers Ecos artikkel s. 259)

alle fars utmerkelse (for broderskap og samhold og for hans aktive bidrag til oppbyggingen av sosialismen) i en haug, puttet det hele – som om det var noens jordiske levninger – i en liten plastpose og spurte trist: Hva skal jeg gjøre med disse?

'Bare la dem ligge der de lå...'

'Men tenk om noen finner dem?'

Jeg sa ingenting.

'Ta dem er du snill...' sa hun bønnfallende.⁴²

^{xciii} (s. 34-35)

Jeg synes denne passasjen tydeliggjør krigssituasjonens hold på menneskene som befinner seg i den. Den har gjort det viktig tydelig for fortellerens mor at hun gjør best i å glemme, som den gjorde for millioner av innbyggere i det tidligere Jugoslavia. 1991 er året "da gatenavnene ble forandret, da språket, landet, flaggene og symbolene ble forandret, [...] da feilside ble riktig side og riktig side med ett ble feil, [...] da gamle myter styrte i grus og nye ble skapt i heten," (s. 35).^{xciv} Det er året hvor myndighetene skriver den nye kroatiske historien, og innbyggerne blir skremt til å glemme, skremt til å huske noe annet. I selve krigssituasjonen ble det geografiske hjemlandet utsatt for katastrofale ødeleggelser. Men en annen katastrofe vokser i og ut av den hete konflikten og truer hennes hjemland enda mer. Mette Sandbye siterer Maurice Blanchot på at en fragmentarisk skrift som er vevet sammen av erindring er det eneste forsvar vi har i en modeme verden sett som katastrofe: "Katastrofen er på glemselens side; glemselen uten erindring, den ubevægelige tilbagetrækning fra det der ikke er blevet opridset." (Sandbye 2001:113) I *Muzej* er det ikke den moderne verden som er katastrofen, men oppløsningen av Jugoslavia. Men den katastrofale glemselen ligger også her i det som ikke er blitt risset opp. Teksten uttrykker en redsel for at Jugoslavia skal reduseres til et sort hull i historien. Teksten uttrykker en redsel for den totale glemsel.

Men når ens hjemland ikke finnes lenger, finnes det heller ikke noen kollektiv hukommelse. Når gjenstandene vi hadde rundt oss ikke er lenger, er også minnet om den daglige virkeligheten vi levde i borte. Dessuten er det forbud mot ethvert minne om vårt tidligere hjemland. Den dagen det forbudet blir opphevet, er alt glemt. Da er det ingenting som vi kan huske lenger, sier jeg.^{xcv} (fragment 118)

Vi kjenner igjen denne redselen fra kapittel to om eksilet. Men mens jeg der fokuserte på det individuelle tapet av hjemlandet, er det her det kollektive tapet på grunn av kollektiv amnesi som er hovedpoenget. De mister alle kontakten med sin fortid på denne måten – blir gjort hjemløse i eget land. Den totale glemselen er ikke summen av alt det vi ikke husker, det vi har

⁴² Følgende del av sitatet er ikke i serbokroatisk utgave: "Det samme året gjemte hun de brevene som far hadde skrevet fra sanatoriet i 1948, og etterpå kunne hun ikke finne dem igjen.

Jeg vet ikke hvor de er. De er rett og slett borte, sa hun." (s. 35)

glemt, men tvert imot en helt ny hukommelse. Der hvor ikke engang ruinene av det som var får huskes, plasseres nye bilder, nye erindringer i folk. Historien omskrives.

I sammenheng med nasjonen blir *Muzej* da ikke bare en nostalgisk tekst, men en jugonostalgisk tekst. Dermed banner forfatteren i den postjugoslaviske kirka. Hun skriver et litterært vitnesbyrd om en historie som helst skulle vært utradert og skrevet over av den nye tusenårshistorien til både den nye Kroatiske og den nye Serbiske stat. Men gjennom å gjøre dette viser hun at teksten kanskje framfor å være en tekst om erindring, er en tekst om glemsel. Selv om det kan være vanskelig å sette skarpe skillelinjer mellom de to tilsynelatende motsetningene. Både Eco og Benjamin har vist oss at glemselen ikke nødvendigvis er erindringens motstykke, men også dens forutsetning, fordi at man ut fra hukommelsens naturlig hullede logikk kan skape seg erindring. Det er her viktig å skille mellom den politiske glemselen som hun kjemper mot og glemselen hun skriver på bakgrunn av. For selv om vi så i forrige kapittel at glemselen poetisk sett er en forutsetning for den skrivende fortelleren, må vi ikke glemme at glemselen oppleves som en trussel av den opplevende, traumatiserte fortelleren. Når hun i fragment 118 tar oss og noen venner med til en avdeling i Berlins historiske museum, hvor de har stilt ut gamle bruksgjenstander for det meste fra det tidligere D D R , lar hun en av vennene si: ” Men et slikt museum får vi nok aldri, sier Zoran.”^{xcvi} Igjen er det den totale glemselens trussel som befinner seg mellom linjene i teksten. Men disse vennene, hvis eneste fellesskapstrekk så vidt vi lesere vet, er at de er alle fra det tidligere Jugoslavia, de husker. Selv om de kommer til å huske noe som aldri har vært (fragment 118).

Jeg husker alt, sier Zoran.

Alt? spør jeg.

Leverposteien fra Gavrilovi, sier han.

Jeg husker også noe, sier Mira.

Hva da?

Det første vaskepulveret i Jugoslavia, Radion blå.

Jeg husker også noe, sier jeg.

Hva da?

Den første jugoslaviske fjernsynssendingen, fra Studio Uno, med Mike

Bongiorno og søstrene Koestler!^{xcvii} (fragment 118)

Men det vi ser her er først og fremst en felles opplevelse av tapt tid og tapt hjemland, og denne felles opplevelsen leder henimot en konklusjon om at alle eksilantene er levende utdatert som museumsgjenstander. Det begynner som om man tror det er kun her de er nå, her i Berlin, hvor denne unntakstilstanden rå. ”Berlin er en museum sby. [...] Vi er alle museumsgjenstander her, sier Zoran.”^{xcviii} (fragment 87) [min kursivering] Implisitt i dette

første utsagnet om eks-jugoslaver som museumsgjenstander, ligger det at de ikke ville ha vært det hjemme i Jugoslavia. Siden ser vi en tiltagende styrke i utsagnet, som om det sakte går opp for dem i sitt eksil at geografien spiller en mindre rolle enn tiden. I fragment 109 får det stå alene med bare tomrommet rundt som ramme:

109.

”Jeg blir mer og mer overbevist om at vi alle er levende museumsgjenstander, sier Zoran.”

Fram mot fragment 118 kommer det først som en innrømmelse: ”Egentlig er vi vandrende museumsgjenstander alle sammen, sier Zoran.”^{xcix} Deretter som en bastant påstand:

”Akkurat, det er jo det jeg har prøvd å fortelle dere hele tiden. Vi er vandrende

museumsgjenstander alle sammen, sier Zoran.”^c Gjennom å se seg selv som

museumsgjenstander, er det som om de overgir seg betingelsesløst til det faktum at de er

berøvet sin hverdag. Deres jugonostalgi, deres lengsel, strekker seg i teksten kun mot de

jugoslaviske hverdagstingene, som de ikke engang vil få et museum over under de rådende

omstendigheter. Hverdagstingene er effektivt manipulert vekk fra dem på grunn av krig og

nystatsbygging. Og siden tingene selv er blitt konfiskert, er eksilantene blitt de eneste

konteinerne for hukommelsen om disse tingene. Politikerne har konfiskert den kollektive

hukommelsen til befolkningen gjennom å berøve dem deres hukommelsesnøkler -

hverdagstingene (Ugreši 2002:285). Ved å berøve dem dette er de i praksis også berøvet en

framtid, bortsett fra som museumsgjenstander. Hvordan skal de kasserte hverdagstingene fra

den Jugoslaviske epoken og fortellingen om dem reddes? Er det i det hele tatt mulig?

Hvordan skal man kunne artikulere en fortelling på siden av den palindromske diskursen?

Hvordan kan man skape et rom for hukommelse i glemselens krigssone?

4.2 Arkeologens minnesmerke

Glemselen leger alt, og sangen er den vakreste form for glemsel, for i sine sanger minnes menneskene ikke annet enn det de elsker.

Ivo Andrić - *Broen over Drina*

Muzej åpnes med fortellingen om sjøelefanten Rolands merkelige appetitt. Fortellingen

gjentas i fragment 53, og Roland viser seg gjennom gjentagelsen som en viktig komponent i

teksten. Etter hans død ble det funnet en mengde små gjenstander i magen hans. Disse ble stilt

til offentlig skue i Berlin Zoo. Roland kunne vært ubetydelig om det ikke var for to fakta. For

det første døde han den 21. august 1961, åtte dager etter Berlinmuren ble reist, for det andre

blir han omtalt akkurat der, i *Dubravka Ugreši*s innledning. Rolands død sammenfaller med

jernteppetets fysiske manifestasjon i Europa. Hans død stikker ut fra den massive, historiske

hukommelsen, og vitner om en sjøelefant, hvis liv levdes i en annen tid. På motsatt side finner vi nå vår forteller, hvis historie i alle fall til en viss grad kan sies å være en konsekvens av murens fall.⁴³ Dette er i og for seg et artig sammentreff for leseren og bidrar til å skjerpe vår oppmerksomhet, men det er den glupske sjøelefantens mageinnhold som blir viet mest plass i teksten, og som er mest interessant i denne sammenhengen. For det første er dette små gjenstander fra en hverdag som ikke lenger eksisterer. De har heller ingen annen sammenheng enn at de ble funnet i den glupske Rolands mage. Likevel hevdes det som vi husker i innledningen at den besøkende ikke kan fri seg fra en poetisk tanke om samhörighet mellom de forskjellige gjenstandene (s. 7 str. 11).

Det historien om Roland viser, er først og fremst at det er mulig å ta vare på fragmenter fra en forgangen hverdag på de mest bisarre måter. Hele *Muzej* kan sammenlignes med den dissekerte Roland, hvor komponenter med vag forbindelse stilles ut. Men forfatteren har nok i sitt prosjekt latt seg styre av noe annet enn appetitten. I kapittelet om den kunstneriske masken fant jeg hvordan Ugreši kan ha hentet inspirasjon til sin totale selvbiografi gjennom den tidligere sovjetiske kunstneren Kabakovs "*M usoryj elovek*," – *søppelmannen*. Her vil jeg gå nærmere inn på hvordan den fiktive, anonyme sovjetborgerens prosjekt ligner Bubis og Ugreši s prosjekt ved å ta vare på avfall fra den sovjetiske hverdagen (s. 52 str. 56). Samtidig som hverdagstingene og hverdagssituasjonene gjøres synlige ved denne strategien, så viser Ugreši ved å etterligne denne strategien tekstlig at Bubi er en del av et system, en epoke, en kultur. Slik viser også teksten at den vil formidle en historie ut over den personlige.

"Ved å sette på seg en alminnelig sovjetborgers maske og overta dennes uskyldige teknikk med å samle småting fra dagliglivet, avslører Kabakov den kompliserte måten systemet, politikken, ideologien, media, kulturen, undervisningen, dagliglivet og privatlivet er forbundet med hverandre på;" (s. 53)⁴⁴

I forrige kapittel var jeg inne på at tekstens fragmenter kan betraktes som en rekke verbale fotografier, et familiealbum. Et familiealbum er fortiden slik vi ønsker å vise dem fram, vår

⁴³ Den 9. november 1989 falt Berlinmuren, som i en velregissert, svart komedie etter en gigantisk, politisk mediaglipp da Günther Schabowski, medlem av politkomiteen, ble trengt opp i et hjørne på direkte TV. Han skulle informere om at man i partiledelsen ville åpne grenseovergangene, men var ikke forberedt da en journalist spurte om fra når denne regelen skulle gjelde. Han stotrer usikkert fram. "Das tritt nach meiner Kenntnis... ist das sofort, unverzüglich." Tusener av mennesker tar til gatene og grenseovergangene, og muren er i praksis falt, ikke helt slik partiledelsen hadde tenkt. (http://de.wikipedia.org/wiki/Günther_Schabowski 25.10.2006)

⁴⁴ I den kroatisk teksten er ordene politikken og undervisningen sløyfet, samt setningen som følger semikolonet i den norske utgaven. „Uzevši masku obinavjeka, preuzevši njegove tehnike kolekcijoniranja tri arija svakidašnjice, Kabakov otkriva sloenu protostizmeusistema, ideologije, medija, kulture i osobnogivot.“ (str. 57)

konstruerte privathistorie. Men ved å lese teksten som helhet opp mot Kabakovessayet ønsker jeg å vektlegge hverdagen og det private som en del av det offentlige. Den personlige historien er en del av samfunnets historie. Teksten beveger seg fra å være en portrettering av personlige erindringer og opplevelser over mot historieskrivningens område. Dette viser også bokens tittel tydelig. Den signaliserer at teksten bør oppfattes som et museum for betingelsesløs overgivelse. Hvilken betydning dette har vil jeg vende tilbake til. Når vi tidligere har sett at teksten viser hvordan vi konstruerer fortellingene om oss selv gjennom bevisste og ubevisste utvalg, hukommelse og glemsel, viser teksten gjennom å legge vekt på det historieske at historien også er en fortelling om fortid. I motsetning til det krigsherrene på hver sin side forsøker å fremstille den som: sannhet. Historien er konstruert. En slik poetisk forståelse av historien binder seg opp mot en spesiell historieforståelse, den benjaminske.

Walter Benjamin setter i "Historiefilosofiske teser" den historiske materialismen opp mot historismen, som han mener er det rådende synet på historien som et enhetlig kontinuum fra a til å. Gjennom historismen har vi lært oss å tenke på historien som framskritt, mens Benjamin vil at vi skal løsrive oss fra denne tankegangen; både om framskrittstroen og historien som rettlinjet og renhåret (Benjamin 1975:98). Det å forsøke å formidle fortiden innebærer nødvendigvis å forholde seg til bruddstykker, fordi fortiden som helhet er tapt i egenskap av å være fortid. Fortiden kan ikke gripes slik den egentlig var, men bare slik et bruddstykke av den oppfattes av et subjekt i nåtiden som vender sitt blikk mot den ruinhaugen som er den tiden som er gått oss forbi (Benjamin 1975:96, 98). Historieskrivningen hos Benjamin kan således sammenlignes med selvbiografien og familiealbumet som sjanger. Den forholder seg kun til erindringer av fortiden. Han vil videre ha oss til å stryke historien mot hårene (Benjamin 1975:97). Med dette mener han at man skal interessere seg for de undertrykte og glemte historie framfor de seirende. Jeg var i forrige delkapittel inne på hvordan *Muzej* forsøker å unnsnippe den palindromske diskursen ved å artikulere en annen historie enn den offisielle. Dette kan sies å være å behandle historien mothårs. Men jeg mener at tekstens konstruktive prinsipp er enda viktigere i så måte. Fragmentene og montasjen, *Muzejs* konstruktive prinsipp, knytter seg nemlig nært til hvordan Benjamin ønsker at vi skal se forholdet mellom fortid og historie for å unngå å se på historien som en mengde data i et tilsynelatende homogent forløp.

Den materialistiske historieskrivningen legger på sin side et konstruktivt prinsipp til grunn. Til tenkningen hører ikke bare tankens bevegelse, men også fikseringen av dem. Der tenkningen plutselig stanser opp i en konstellasjon mettet på spenninger, tildeles denne et sjokk, hvorved den krystalliserer seg som monade. Den historiske materialist går ene og alene inn på et historisk

subjekt når dette kommer ham i møte som monade. I denne struktur gjenkjenner han tegnet på en messiansk fiksering av det som har skjedd, eller med andre ord, en revolusjonær sjanse i kampen for den undertrykte fortid. (Benjamin 1975:102)

Det er tre ting vi må merke oss i denne passasjen. For det første at historieskrivningen for Benjamin skal ha "et konstruktivt prinsipp." Det poetiske, eller skapende, ved historieskrivningen vektlegges her. Mette Sandbye skriver: "For Benjamin er historieskrivning en erindringsprosess i montageform snarere end en videnskap (N 8,1)." (Sandbye 2001:103) Fordi fortiden bare kan møte oss fragmentarisk og kaotisk, må vi motsvare dette i vår framstilling av den. Men der Benjamin ser en fragmentarisk samling av sitater som den eneste måten å forstå og møte den moderne verden på (Sandbye 2001:118), er *Muzej* i mye større grad preget av eksilerfaringen og det istykkerslåtte hjemlandet som fragmenterende faktorer. For det andre må vi legge merke til at tanken, eller erindringen, ikke primært verdsettes for sin bevegelse, men nettopp for sine pauser, sine fastfrosne momenter. "Det sanne bildet av fortiden flimrer forbi. Man kan bare fastholde det som bilde, som et øyeblikk lyser opp og avdekker sin betydning, og aldri mer viser seg." (Benjamin 1975:95) Dette knytter Benjamins historiesyn til fotografiet som erindring. For det tredje innehar disse monadene, bildene eller fragmentene, et forløsende aspekt. De får betydning for fremtiden. Dette vil jeg vende tilbake til etter hvert.

Mette Sandbye skriver at man, ifølge Benjamin, bør interessere seg for det glemte og oversette, for historiens avfall (Sandbye 2001:103). Det kan se ut som om Kabakov har tatt ham på ordet, bokstavelig talt. Hans søppelmann samler avfallet fra den sovjetiske hverdagen, katalogiserer den og kommenterer den av og til (s. 52 str. 56). *Muzej* er ikke komponert av avfall i egentlig forstand, men den samler en mengde fragmenter av ulik art innenfor sine permer. Disse fragmentene rommer skriftlige minner, gjenstander og sitater fra en tid som forsøkes å glemmes av de nye styresmaktene. Derfor er de denne tidens avfall. Den bevisste, repressive, glemselen fra krigstiden og den nære etterkrigstiden, forkastet deler av hverdagsmaterialet så vel som det gamle systemet og den gamle ideologien. Jeg tenker her umiddelbart på fortellerens lesebok som kan sies å romme alle tre momentene. Samtidig rommer *Muzej* også rester fra en forgangen tid. Det er alt som er igjen etter et levd liv i en gitt epoke.

Jeg var i kapittel 3.1 inne på at de forskjellige fragmentene som teksten er komponert av virker som pekere i teksten, at de peker utover kunstverket selv og tilbake på den virkeligheten de er hentet fra. Det er slik Benjamin ønsker at vi skal se på historiske verk

også, at de siterer en virkelighet utenfor sin opprinnelige sammenheng (Sandbye 2001:103), og med dette viser de tilbake til sin virkelighet, men de kan ikke formidles i et kontinuum. Alt den historiske materialisten har å jobbe med er restene etter den tiden som har vært. Det har for så vidt den jevne historieskriver også, men han later som om han rekonstruerer hele fortiden, mens den historieske materialisten forholder seg til at han arbeider fra en nåtid, slik Benjamin skriver i historiefilosofiske tese XVIII A. Den historiske materialistens oppgave ligner derfor arkeologens. Arkeologen plukker i fortidens potteskår og setter dem varsomt sammen, slik at den tapte hverdagens ting rekonstrueres og tingene kaster, slik de er utstilt, i alle fall et og annet lysblaff mot den hverdagen de kom fra. Men tingene sees og møtes i en helt annen tid og under en helt annen kontekst enn der de hadde sin opprinnelse.

Fortelleren kaller Kabakov en av ”sam tidens arkeologer” (s. 49 str. 54). Blant annet fordi ”[a]rkeologen Kabakov benyttet seg av faktamateriale som den daglige virkeligheten bød ham, [...]” (s. 50)^{ci} Komponentene i Kabakovs verk peker dermed tilbake på denne (tidligere) virkeligheten. Fortelleren byr på faktamateriale fra sin tidligere daglige virkelighet. Dette virker delvis nostalgisk, altså gjenskapende. Nostalgikeren vil ifølge Starobinski gjenskape en tapt tid, primært en tapt barndom. I denne teksten dreier dette tapte utopia seg om det tidligere Jugoslavia. Når fortelleren viser fram erindringsøyeblikk fra denne epoken som en mengde små, verbale fotografier, så virker de som små pekefinger, eller ikoner. De peker mot den tidligere virkeligheten. Fortelleren arbeider gjennom sine erindringer, refleksjoner og memoarer som en arkeolog, eller historisk materialist. Hun har funnet og tatt vare på utsnitt fra en virkelighet som hun en gang var en del av. Deretter har hun satt dem sammen til *Muzej*. Gjennom dette grepet gjør hun et siste forsøk på å gjøre sin fortid nærværende for oss, ved å stille dens fragmenter ut som gjenstander i et museum. Kanskje ligner det museumet hun så i en avdeling i Berlins historiske museum, hvor de har stilt ut gamle bruksgjenstander for det meste fra det tidligere DDR (fragment 118). Tittelen på bokens andre del, *Ku nim uzej – Hjemmemuseum*, tyder på det. Hun vil forsøke å skape et hjemmemuseum over sine hverdagsting og hverdagstingene til en generasjon jugoslaver.

Roland ått sine gjenstander inn i historien og Kabakovs sovjetborger samlet avfallet fra den sovjetiske hverdagen slik at noe finnes igjen etter den tidligere supermarkten. Ugreši vil la Bubi gjenkonfiskere fragmenter fra sin tapte hverdag slik at noe også skal stå igjen etter hennes liv og nasjon. På et helt annet sted enn der de var i bruk vitner hverdagstingene, og de tre figurene som samlet dem, om en forgangen tid. De blir stående som små etterord over sine epokers tapte hverdagsliv.

Jeg vil nå vende tilbake til uttrykket *litterært testamente*, som jeg lanserte i forrige delkapittel. Men nå i betydningen *etterord*. På den ene siden kan *Muzej* betraktes som et etterord over den Jugoslaviske perioden. Men samtidig speiler dette uttrykket en frykt som hele tiden ligger i bakgrunnen for *Muzej*. En frykt for at teksten kun skal bli stående som et vakkert etterord, uten videre betydning. Fortelleren artikulere denne frykten i bokens andre del, hvor hun i New York møter Kabakovs kollasjer.

Jeg følte et stikk inne i meg, et nålestikk av en ubehagelig skuffelse som sa meg at Kabakovs dystre fresker, som han i løpet av en årrekke hadde laget på et støvete loftsrom i Moskva, snart ville komme ut i den store verden. Jeg undret på om ikke blottstillelsen for lys og luft kanskje ville komme til å tilintetgjøre deres natur, og om ikke den smertelige skjønnheten, skapt av avfallet fra det alminnelige liv, ville bli til alminnelig avfall, fratatt enhver mening og betydning... ” (s. 54).^{cii}

Passasjen uttrykker frykt for at hverdagstingene mister sin betydning. Kabakovs verk var i utgangspunktet ment til en sovjetisk forståelsesramme, for ” å gi virkeligheten mening ” (s. 50).^{ciii} Tatt ut av sin opprinnelige kontekst, fratatt sitt hjem blir avfallet i utenforstående øyne kun til et kunstverk av avfall. Det ser ut til at fortelleren frykter at deres spesifikke fortelling skal glemmes, at den særegne sovjetiske naturen vil falme og svinne hen. Dette må sees i sammenheng med hennes egen situasjon og tekstens prosjekt, fordi det gjennom denne frykten viser seg som et tveegget sverd. På den ene siden ønsker hun å skape en illusjon av de tapte tingenes tilstedeværelse, på den andre siden er hun smertelig klar over at disse tingene, i fravær av sin opprinnelige kontekst, har mistet sin hverdagslige betydning, og at de derfor konstant trues av oppløsning. Hverdagstingene er gjennom den tekstlige strategien hennes reddet fra den totale glemsel, men kan teksten unngå å bli noe annet enn et etterord over et tapt hjemland?

Det er nå vi må vende blikket mot det andre og tredje punktet i den lengre passasjen fra historiefilosofiske tese sytten som jeg har trukket fram tidligere. Vi må vende blikket mot monaden og det messianske i den monadiske fikseringen. I forrige kapittel om fotografiet var jeg inne på hvordan Benjamin ser på erindringen som bilde. I historiefilosofiske tese nummer sytten beskrives monaden som et utkrystallisert fragment fra fortiden. Det kan slik sammenlignes med fotografiet som er et fastfrost øyeblikk fra fortiden. Fiksering er en benevnelse fra den tekniske prosessen i framkallingen av fotografi, hvor det framkalte fotografiet dyppes i kjemikalier som binder bildet til flaten det framkalles på.⁴⁵ Den

⁴⁵ Kjemikalier man kan bruke i fikserbad: Natriumtiosulfat, kaliummetabisulfitt, ammoniumtiosulfat, natriumsulfitt, iseddik, borsyre, alun, formalin, gelatin. Formalin anbefales ikke, da det lukter ekstremt og kan

historiske tenkningen, eller erindringen, må stanses, gjøres til bilde, objekt, for at det skal kunne komme nye subjekt i møte (Benjamin 1975:102). Det fryste øyeblikket er forutsetningen for at man skal kunne sprengte ut detaljer fra fortiden, redde fragmenter fra historien (Benjamin 1975: 102). Stilliseringen bidrar dermed ironisk nok til å skape et mer dynamisk syn på fortiden, hvor den betraktende historieskaperen er med i kampen for en av mange undertrykte fortellinger om fortiden. Benjamin mener sågar at denne historiske erindringen bærer med seg et revolusjonært potensiale. "Fortiden innebærer et tidsmessig indeks som viser den hen mot forløsningen." (Benjamin 1975:94). Det er det messianske ved fikseringen. Hvordan skal vi lese dette?

I fragment X IV i "Historiefilosofiske teser" finner vi at "[h]istorien er gjenstand for en konstruksjon som ikke har sin plass i den homogene og tomme tid, men i en tid som er fylt av nåtid." (Benjamin 1975:101) Mette Sandbye skriver at en eventuell historisk sannhet befinner seg i konstant bevegelse mellom fortiden og den aktuelle nåtid (Sandbye 2001:99). Hun mener det er denne indre bevegelsen Benjamin kaller *nåtid – jetztzeit*.⁴⁶ Jeg mener dette begrepet binder seg til den kalendriske tiden. Benjamin interesserer seg også for kalenderens merkedager fordi den bryter opp tidens flyt (Benjamin 1975:101). Med sin vedvarende repetisjon av en opprinnelig fortid peker den kalendriske tiden både tilbake mot denne fortiden, slik komponentene i en kollasj peker mot sin tidligere virkelighet, men den peker også mot forløsningen. Dette er det messianske i Benjamins historiesyn. Den kalendriske tiden forholder seg nemlig ikke til tiden som *kronos* (forløp), men *kairos* (mulighet).⁴⁷ *Kairos* signaliserer i teologien en opportun tid, forløsningens tid. Kalenderen stykker nemlig opp tiden. Den får et fragmentarisk preg, den sprenger historiens kontinuum (Benjamin 1975:101). Ved repetisjonen av helligdagene erindrer man ikke bare hendelser som har intruffet i den religiøse historien, men man tar del i det hellige selv. Dermed er enhver kalendrisk dag en mulighetenes dag, en dag hvor man oppnår absolutt mening. Denne framtidsrettede pekefingeren gjør at repetisjonen av fortiden blir noe mer enn et nostalgisk arbeide. Men der hvor Benjamins forløsning ser ut til å finnes i revolusjonen, finnes den for Ugrešiš kanskje rett og slett i selve møtet mellom fortid og nåtid.

forårsake allergier og eksem. (*Kjemi og optikk for fotografer*. Else W. Ramstad og Kåre Botnmark. Yrkesopplæring i*s 1980 s. 78)

⁴⁶ "Jetztzeit er en tidslighet mellom det stivnede nu, Jetzt, og tiden som et regelmessig varensflow, Zeit. Jetztzeit er nuet distansert fra sig selv. Når tidens flow stivnes, fremtræder fortiden i højere grad som en heterogen størrelse. Fotografiet knytter an til Jetztzeit, fordi det standser tiden og samtidig [...] giver os en fornemmelse for det *at være i tid*." (Sandbye 2001:99)

⁴⁷ Dette er begreper som jeg har hentet fra teologien. Giles Fraser skriver på side 117 i sin bok *Redeeming Nietzsche – on the piety of unbelief*: "Chronos-time refers to the regular flow of measured time, *kairos*-time to times-of-opportunity or times-of-decision-making."

I hennes tekst møter vi som lesere av en fragmentarisk historie ikke fortiden som monader, men som verbale fotografier eller gjenstander utstilt i hennes hjemmemuseum. Det viktige er at de presenteres som minner fra tid, som Rolands innvollsfyll og sovjetborgerens søppel. ”A lt dette er k j ø l i g e , o b j e k t i v e b i l d e r , b l o t t e t f o r m e l a n k o l i , f r a e t f o r d u m s l i v i e t f o r d u m s l a n d , ”^{civ} for igjen å sitere fragment 108. Men de er også minner i tid, fordi de er utlevert til offentlig beskuelse. Som verbale fotografier er hennes erindringer *souvenirer – uspomene – minner* i fast form. I følge Mette Sandbye erindrer souvenirer og fotografier historien, samtidig som de viser tidens gang og det forgjengelige, fordi de er objekter som både peker tilbake til en opprinnelse og eksisterer i tid (Sandbye 2001:105). Fordi hennes hjem m e m u s e u m h a r k a s t e t s e g i m ø t e m e d ”nåtiden,” unnslipper det å forbli et stivnet etterord i historien. M e n d e t e r a v h e n g i g a v d e t m ø t e n d e b l i k k e t . U g r e š i h å p e r i k k e p å a t v i i d e n l e s e n d e n å t i d e n s k a l o p p f a t t e e n m e s s i a n s k f i k s e r i n g , m e n e t t o k a b o l i . S l i k k a n v i k j e n n e i g j e n s m e r t e n a v å b l i s t u k k e t o g s l i k k a n v i k j e n n e o s s i g j e n i e r f a r i n g e n a v d e t f o r g j e n g e l i g e . M e n d e t e r e n u s i k k e r s t r a t e g i , f o r a l t a v h e n g e r a v v å r l e s e n d e o p p f a t t e l s e a v h e n n e s t e k s t . F o r t e l l e r e n h a r o v e r g i t t s i n e e r i n d r i n g e r o g o p p l e v e l s e r b e t i n g e l s e s l ø s t t i l o s s . V i l v i k o m m e e r i n d r i n g e n e i m ø t e , e l l e r v i d e b l i g l e m t o g f o r s v i n n e m e d h e n n e s g e n e r a s j o n ?

Fortelleren kan sammenlignes med arkeologen som ved å konfiskere historiens detaljer kanskje kan unngå glemsel. Forlatt eller forkastet på historiens skraphaug er det arkeologens oppgave å finne hverdagstingene og bevare dem, men hun kan – gjennom sitt nostalgiske arbeide – aldri gjenopprette tapet. Slik viser også teksten sin melankolske side. I et museum for betingelsesløs overgivelse samler vår arkeolog tingene og historiene fra sin svundne epoke og håper at de i denne tilstanden mellom ødeleggelse, total glemsel, og redning, hukommelse, skal finne sin plass i historien. Hun reiser teksten som et minnesmerke over Jugoslavia til erindring og ettertanke.

5. Avslutning

Spytt og syng, mitt Jugoslavia
Min mor og stemor, min sorg og trøst,
Mitt hjerte, mitt gamle hus,
Min lavendel i skapet,
Min brud, min skjønnhet,
Min stakkars dronning,
Juga, vesle Juga...^{cv}

Bijelo Dugme – ”Pljuni i zapjevajmo ja Jugoslavijo” [min oversettelse]

Etter å ha arbeidet lenge med det tekstlige, poetikken og politikken, de store bokstavene og meningen med livet, begynner ofte bøkene som objekter å utøve en viss sjarmerende tiltrekningskraft på meg. Den serbokroatiske utgaven ser ut til å speile innholdet godt. Den er skikkelig innbundet og med omslag. Omslaget er rolig rødt og tittelen er skrevet med små hvite smakfulle bokstaver. Forfatterens navn er i lyserødt med store kommunistiske typer. Men omslaget er i ferd med å gå fullstendig i oppløsning. Overgangen fra en hylle høyt opp under taket i et solrikt Osijek til en daglig nomadetilværelse i Norge var visst noe annet enn hva den hadde tenkt seg. Det er synd den har tatt sånn på det, for under omslaget er det gjemt noen knallrosa permer, et kapitalistisk svik mot den foregående (noe totalitære) enkelheten. Men permene er også illustrert med figurer i mosaikkisk oppløsning, og jeg liker det fragmentariske preget som kan sies å speile innholdet og oppløsningen av hjemlandet, så vel som hukommelsens fragmentering av fortiden. Dedikasjonen til forfatterens mor varmer: ”Mojima ajci, Veti Ugreši” – ”Til min mor, Veti Ugreši.” Her på sitt hjemlands sider får hun regjere alene før datteren tar livet hennes og gjør det til et av sine minner. Utgivelsesinformasjonen kommer helt til sist i boken. Den er rørende samarbeidsvillig: Her får to alfabeter leve sammen i fred. Her, i 2002, kunne endelig boken gis ut ved hjelp av både det kroatisk og serbiske kulturredpartementet (”Ministarstvo kulture Republike Hrvatske i Ministarstvo kulture Republike Srbije”). Kan skje har glemselen fått arbeide i forsonings tjeneste denne gang?

” [...] Når man etter mange år ser seg tilbake på fortiden, blir alt glattstrøket, til slutt forsvinner det helt. Da kan ingenting hente det tilbake lenger, ikke engang det håndskrevne ordets slyngende bokstaver. (Josef Brodski, *Mellom noen og ingen*)”^{cv1} (s. 108)

Dette sitatet har Dubravka Ugrešić montert inn i *Muzej*. Selv om det i sitatet hevdes at det eneste som venter fortiden er glemsel, forsøker hun med sin tekst å gjenkalle en forsvunnet fortid nettopp med ”det håndskrevne ordets slyngende bokstaver.” Hun artikulere det tapte hjemlandets historie og hverdagsting gjennom en tekst som er like istykkerslått som de gamle

grensene, og som standhaftig ønsker å vise fram og holde fast de tapte tingene og øyeblikkene slik at de ikke forsvinner i den store historiens strøm.

I *Muzej* etterlignes de amatørsjangrene vi bruker for å konstituere våre liv: selvbiografien og familiealbumet. Med denne strategien appellerer hun til kikkeren i oss lesere, men hun håper også at erindringene hun stiller fram for oss virkelig skal nå inn til oss, fordi disse sjangrene har en spesiell mulighet til å røre ved et bestemt punkt. Hun kaller dette punktet for *to ka boli – smertepunktet*. Dette punktet er et smertepunkt fordi det berører oss som forgjengelige mennesker. Det viser til at vi eksisterer i tid. Fotografiet og selvbiografien er hver på sin måte minner fra en tid som oppfattes og mottas i en annen tid. På denne måten kan de også sammenlignes med museumsgjenstander. Museumsgjenstander er gjenstander som kommer fra andre steder og tider enn der de utstilles. Ved å stilles ut blir de ikke glemt, men berøvet sin opprinnelige kontekst blir de allikevel kun fragmenter fra en forgangen tid. De peker tilbake mot sin opprinnelse som for å si: der, der var vi.

Muzej som helhet utgir seg for å være et museum for betingelsesløs overgivelse. Fragmenter, først og fremst fra en hverdag som er tapt, legges varsomt fram for leseren. Med dette håper forfatteren å overvinne en palindromsk diskurs som har bredt seg over det tidligere Jugoslavia. Hverdagstingene gir en nøkkel til en hukommelse, en kollektiv hukommelse og en personlig hukommelse. I *Muzej* artikuleres den politiske kritikken derfor i form av fortellerens jugonostalg, hennes minner om og lengsel mot den tapte, forgangne hverdagen.

Det er tydelig at mitt fokus for oppgaven har vært hverdagsstrategier i kamp for hukommelsen og fortellingen om våre liv. Men selv om fokuset på de tapte hverdagstingene og den forgangne hverdagen opptar stor plass i *Muzej*, er det ikke til å komme ifra at disse tingene hadde sin plass under et system og i en mytologi. Og i prosjekter utenfor *Muzej* har D ubravka U greši også i større grad hjulpet til med å danne rom for rester av den jugoslaviske mytologien. På hjemmesidene til *Leksikon Jugoslavenske Mitologije – Leksikon over den Jugoslaviske Mytologien* skriver hun blant annet:

I Amsterdam 1996-97, hvor jeg på Amsterdams institutt for slavistikk underviste i vår litteratur, møtte jeg situasjonens absurditet. Studentene var nemlig våre, de fleste av dem flyktninger, og den nye konteksten krevde at jeg delte vår litteratur, vårt språk, vår kulturelle arv i forhold til de nye politiske reglene. Absurditeten vokste, fordi vår Danilo Kiš i følge de nye reglene måtte tilfalle den serbiske litteraturen, og vår Ivo Andrić den serbiske, kroatiske og bosniske litteraturen. Studentene oppfattet den absurde situasjonen, men også noe annet, viktigere: at det ikke finnes en kultur uten kulturell hukommelse og at repressiv glemsel hevner seg.^{cvi} (U greši 1999)

Her ser vi igjen at hun kjemper mot repressiv, politisk glemsel, men vi ser at kulturen blir gitt en viktig rolle i kampen. På mange måter flettes kulturen inn i hverdagen, som for eksempel gjennom barne-tv, så man kan si at man ved å minnes hverdagen minnes kulturen. Men det felleskulturelle rommet har et hint av mytologi, fordi det forente dem, serbere, kroater og bosniere til noe mer enn dem selv: til jugoslaver. Og det kulturelle feltet strekker seg videre og har også dype forgreininger inn i ideologien som Jugoslavia levde under. Dette viser Ugreši tydelig i sitt essay "Tam an po etak" – "Mørk begynnelse" fra *Kultura* La i.

Titoismen er videre underforstått (løgnaktig eller sant) *brorskap og enhet*, hvis følge var det jugoslaviske felleskulturelle rommet. På hverdagslivsnivå var tingene alt enklere: den første gutten som kysset meg het Budo. Han var fra Zaje ar, og kysset fant sted på bredden til en liten elv, hvis navn jeg ikke lenger husker, i hvert fall i det *broderlige* Serbia.^{cvi} (Ugreši 2002:16)[min oversettelse]

Hverdagslivet og ideologien veves sammen i et komplekst gjensidig nettverk, hvor det blir vanskelig å skille ut og klassifisere komponentene som dette eller hint. *Leksikon Jugoslavenske Mitologije* kan sies å gi uttrykk for dette fullt ut. Her lever politikere, folkesangere, matvarer og pop-postere side om side. Det kunne vært interessant å se *Muzej* som en del av et større multimedialt prosjekt med flere forfattere, som alle vil ha oss til å lese deres minner om og fra Jugoslavia. De er mange som har kastet seg inn i kampen for den kollektive hukommelsen. Det burde kanskje i seg selv avføde optimisme nok til å motstå de stikkene som finnes *Muzej*.

Som vitner innkaller jeg blekkhuset og pennen og det som blir skrevet med pennen. Som vitner kaller jeg skumringens usikre mørke, og natten og alt den vekker til live. Som vitner kaller jeg tiden, begynnelsen og slutten på alt – og sier at hvert menneske alltid er den tapende part, sier Meša Selimović.^{cix} (s. 75)

Sitater, som Brodskis og dette, leder tanken hen på tidens stadige flyt og på hvor ubetydelig våre hverdager er i den sammenheng. Og jeg mener det er heri teksten betingelsesløse overgivelse ligger. Forfatteren har gjort sitt beste. Fortelleren har gjort sitt beste. De har overgitt, hver på sin måte, en samling fragmenter fra en forgangen tid, betingelsesløst til framtiden.

Litteraturliste

Primærlitteratur

Ugreši ,D ubravka. *Muzej bezuvjetne predaje*. Konzor & Samizdat B92. Beograd 2002

U greši ,D ubravka. *Museum for betingelsesløs overgivelse*. oversatt fra nederlandsk av Bodil Engen. Gyldendal. 2003 [1997]

Sekundærlitteratur

Adorno, Theodor W. 1998. s. 265-285 i *Estetisk teori*. overs. Arild Linneberg. Gyldendal. Oslo

Barthes, Roland. 2001. Det lyse rommet. Tanker om fotografiet. overs. Knut Stene-Johansen. Pax. Oslo.

Benjamin, Walter. 1975. "H istoriefilosofiske teser," "T il bildet av Proust," *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. overs. Torodd Karlsen. Gyldendal. Oslo.

B enjam in, W alter. 1991. "O m några m otiver hos B audelaire" *Bild och dialektik. Essayer i urval och översättning av Carl-Henning Wijkmark*. Symposion AB. Stockholm/Skåne.

Benjamin, Walter. 1974. "Ü ber einige m otive bei B audelaire" *Gesammelte Schriften. Band I:2* Suhrkamp Verlag. Frankfurt am Main

B ürger, Peter. 1998. "III. D et avantgardistiske kunstverket" s. 94-137 *Om avantgarden* overs. Eivind Tjønneland. Cappelen akademisk forlag AS. Oslo

de Man, Paul. 1984. "A utobiography as defacement" *The Rhetoric of Romanticism*. Columbia University Press. New York

Eco, Umberto. 1988 "A n A rs 0 b livionalis? Forget it!" PM LA

Fahlgren, Margaretha. 1987. "S j älvbiografen som genre" s. 9-14 *Det underordnade jaget – en studie om kvinnliga självbiografier*. Stockholm

Føllesdal, Dagfinn. 1989. "Fenom enologien – en tilnæ m ing til det subjective" s. 291-304 i *Spor etter mennesket*. Liv Blikrud og Asbjørn Aarnes (red.). Aschehoug. Oslo

K jæ rstad, Jan. 1997. "F ra ubevisste sjeleliv til ekspanderende univers – et bud på romanens videre utvikling" s. 262-272 *Menneskets felt*. Aschehoug. Oslo

- Kristeva, Julia. 1997. *Främlingar för oss själva*. Bokförlaget Natur och Kultur.
- Lejeune, Philippe. 1989. "The Autobiographical Pact". *The Autobiographical Pact*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Mose, Gitte. 2004 "Punkterede og fragmenterede tekster – og en mellemrumsløsning" <http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=141> 17. 02. 2004
- Mønnesland, Svein. 2002. *bosnisk, kroatisk, serbisk grammatikk*. Sypress forlag.
- Novak, Slobodan Prosperov. 2004. "Dubravka Ugrešić, majstor književne parodije", "ivot nije bajka, ili tko sam ja" s. 105-109 *Povijest hrvatske književnosti*. Dalmatinska biblioteka. Split
- Sandbye, Mette. 2001. *Mindesmærker. Tid og erindring i fotografiet*. Politisk revy. København.
- Sontag, Susan. 1979. *On Photography*. Penguin Books.
- Starobinski, Jean. 1989. "The Interpreter's progress" *The living eye*. overs. Arthur Goldhammer. Harvard University press. London.
- Starobinski, Jean. 1966. "Le concept de nostalgie" s. 92-115 *Diogenè* no. 54
- Ugrešić, Dubravka. 2002. *Kultura Laži (antipolitičke eseje)*. Konzor & Samizdat B92. Zagreb/Beograd [1995].
- Ugrešić, Dubravka. [2001] "Pisac u egzilu." *Zabranjeno čitanje*. Konzor & Samizdat B92. Zagreb/Beograd 2002
- Ugrešić, Dubravka. 1999. "O čemu se radi?" <http://www.leksikon-yu-mitologije.net/ocemu/php> 28.10.2006
- Ugrešić, Dubravka. 1998. *The Museum for Unconditional Surrender*. overs. Celia Hawkesworth. Phoenix. London
- Oppslagsverk**
- Caplex leksikon*. Cappelen norsk forlag. Oslo 2001
- Greek – English lexicon*. Liddell and Scott. Oxford. 1963 [1871]
- Hrvatsko – Norveški rječnik*. 2003. Školska knjiga - Zagreb. Diana Mazalin-Bøge (forfatter)

Leksikon YU-mitologije. 2004. (drugo prošireno izdanje) Rende og Postscriptum. Beograd og Zagreb. [2000]

Litteraturvitenskapelig leksikon. Kunnskapsforlaget. 1997. Lothe, Refsum, Solberg (eds)

Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 1991. London

Anmeldelser

Morgenbladet. publisert 13. juni 2003

<http://www.morgenbladet.no/apps.pbcsl.dll/article?AID=/20030613/ARKIV/30613032>
21.01.2005

Lupiga.com <http://lupiga.com/knjige/opsirnije.php?id=1640> 01.11.2004

ⁱ Ja uvam još sliku s Dunava. uvam je od zaborava.

ⁱⁱ Kulturni bastardizam, etni ka shizofrenija, multilicirani, transkulturni identitet – moj su prirodan izbor.

ⁱⁱⁱ Hrvatska Republika, Bosna i Hercegovina, Srbija i Crna Gora

^{iv} Jezik kojim pišem zvao se donedavno hrvatsko-srpskim (ili hrvatskim i srpskim), i bio je jezik kojim su govorili Hrvati, Srbi, Bosanci i Crnogorci. Danas me pokušavaju prisiliti da hrvatski jezik priznam kao materinji, a srpski i bosanski kao – strane jezike!

Svi a mi se ironija novoiskovane kratice za podijeljeni jezik: BCS. Tako, naime, slubenici Hškog tribunala u internoj komunikaciji zovu jezik kojim govore novopristigli ratni zloini. BCS: Bosnian-Croatian-Serbian. Zloini, naprotiv, inzistiraju na tome da se brane na svome, vlastitome, nacionalnom jeziku.

Jezik je oruđe sporazumijevanja. Ne „kupujem“ tezu o jeziku kao o „nacionalnoj supstanci“. Tim više što je i za „supstancu“ nekoliko stotina tisuća ljudi rtvovalo svoje ivote. Nacionalnim jezikom, kao i nacionalnom knji evnošću, kada im to zatreba, obilatomanipularju dr avo-tvorci. Odbijam da sluim dr avotvomim poslovima.

^v Nisam traio formu – forma je našla mene. Drugim dijelom funkcionise kao dokazni materijal.

Goran Simić – Sarajevska tuga

^{vi} - *Jesu li sve Bugarke tako lijepe?* Tu započinje njezin skroman dosje, njezina prava i svijetla priča, s junakom mladim kao iona, ovjekom novog doba koji je izašao iz rata boreći se na *pravoj* strani. (str. 86)

^{vii} O vajmali renik sadri oko 20.000 re i iz svakog dnevnog ivota, i je prva pomoturistu u tu o j zem lji.

^{viii} D je je jaje

^{ix} Grupna fotografija

^x I još nešto: pitanje je li ovaj roman autobiografskim oglobiuekom eventualnom hipotetikom trenutku spadati u nadle nost policije, ali ne i italaca.

^{xi} U romanu koji stoji pred itaocim a sve je izm išljeno: pripovjeda ica, njezina priča, situacije i likovi. ak ni mjesto događaja, Amsterdams, nije suviše stvarno. Nekoliko ranih fragmenata objavljeno je pod naslovom *Ministarstvo boli* u zagreba kom asopisu *Bastard*, 1998.

^{xii} Kabakov u svom pripovjedakom postupku ne im itira samo m išljenje, nazor na svijet i estetski ukus svog sovjetskog gra anina, nego preuzima, njemu, gra aninu, dostupne tehnike obiteljskih albuma, kola a, popularno-obrazovnog kolekcioniranja razglednica, maraka, kutija od šibica [i sli no.] (str. 56-57)

^{xiii} - *Ponekad se zgrozim bana lnosti vlastitog života. Neki ljudi ipak im aju žvoto koji li e na dobro izm išljenu priču. U vijek sam zavidjela takvim a... - ka em o jama ma. - Dobro Izm išljena priča nema razloga da li ina stvarni ivot, ivot se iz petnih ila trudi da li ina dobro izm išljenu priču – ka e Babelj. (str. 78)*

^{xiv} „Biljenica s cvjetnim koricom“

^{xv} Danas, ive iuegzilu, ne kupujem tezu da je svaki egzil trauma. Naprotiv, odluku da posjedujem samo kofer sm atram jednom od boljih u svome ivotu. Daleko su traumati nije represivne domovine.

- ^{xvi} *Ich bin müde* jedina je njemačka rečenica koju zasada znam. U ovom trenutku i ne elim naučiti više. Naučiti više zna i otvoriti se. A ja još neko vrijeme elim ostati zatvorenom. (str. 15)
- ^{xvii} Pogled iz moje sobe, moga privremenog egzilantskog boravišta, zastrt je visokim borovima. [...] Scenografija je svakog dana ista, nepomičnost prizora narušava pokoj ptica, mijena se uglavnom samo osvjetljenje.
- ^{xviii} Egzilan tu se čini da stanje egzila ima strukturu sna.
- ^{xix} Da, kofer je moja vrsta toka. Sve ostalo sanjam ili sve ostalo sanjam ene, što je postalo svejedno. (str. 252)
- ^{xx} Na izlazu iz U-Bahna na A denauer Platzu stoji Bosanka u dimijama i otko to ne zna kam o da krene. – Gdje sam to ja? – pita bespomoćno.
- ^{xxi} Ručak od jabuke (str. 117-118)
- ^{xxii} Kofer pun jabučica (str. 84-86)
- ^{xxiii} U kori, koja se bešumno odvađa od mesa jabuke i kao zmija omata oko prstiju neznanca prije nego što se pretvoriti u ručak, moćda le i sav njezinivot, svidetalji, moćda akim ali nagovještajkiruškog reza dojke kojije joj na inipunih etrdeset i tri godine kasnije. (str. 118)
- ^{xxiv} [Egzil je], ili barem taj njegov oblik koji sam ja sve iznurenila ivjela, nemjerljivo stanje. Da je egzil stanje koje se, doduše, moće opisati mjerljivim injenicama, peatim u pasošu, geografskim tokama, udaljenostima, privremenim adresama, iskustvom različitih birokratskih procedura za dobivanje viza, novcem izdatim za tko zna po koji put kupljenu novu putnu torbu, ali takav njegov opis jedva da išta zna i. (str. 147)
- ^{xxv} Dje je jaje
- ^{xxvi} Mali dimni signali
- ^{xxvii} Sam o ih ja ujem. Iništa ne inim. (str. 82)
- ^{xxviii} Okre em kuglu i odjednom mijeo mam e, onako mali i zato ene, mora biti da je strašno sam a, mora da joj je hladno. U zimam kuglu na dlan kao jabuku, prinosis je ustima i grijem vlastitim dahom. M ama iš ezava u magli. (str. 112)
- ^{xxix} U zrcalu, u nekoj sekundi, nekom bljesku, kao na dupliranoj snimci, umjesto svoga, lovim njezin odraz. (str. 82)
- ^{xxx} Egzilant ima više prilika da si postavi to pitanje nego drugi ljudi. U tome je njegova prednost, ali i izvor dubokog osobnog košmara.
- ^{xxxi} Nekako baš u to vrijeme i moće seivot stubokom promijenio. ivjela sam u egzilu, ili kako se to ve zove, mijenjala sam zemlje kao cipele. Performirala sam tu toku u vlastitom ivotu i stekla u me uvremenu zavidan elasticitet. (str. 147)
- ^{xxxii} Egzil je neka vrsta paranoje – rekla sam. – Zato treba paziti da sa sobom uvijek imamo adapter. Da ne bismo pregorjeli, dodala sam šale i se.
- ^{xxxiii} Umrijet e kao *homeless*, u to je sigurna, ne vidu drugi izlaz. (str. 149)
- ^{xxxiv} [...] *Sada ionako više ne znam ni tko sam, no gdje sam, niti ija sam ...* (str. 78)
- ^{xxxv} [E]gzil je stanje neuroze, nemime aktivnosti testiranja vrijednosti i usporeivanjajavjetova, onoga koji smo napustili i onoga u kojemu smo se obreli.
- ^{xxxvi} U ku i za ptice, u Voegelhausu, u odjelu s različitim vrstama papagaja, nem a posjetilaca. O svijetljena umjetnim svjetlom staklenika na klupi sjedi sredovjena ena i promatra najve u papigu na svijetu, *Anodorhynchus hyazinthus*. ena i raskošna ptica boje zumbula promatraju se šutke.
- ^{xxxvii} U ku i za ptice, u Voegelhausu, nem a posjetilaca. O svijetljena umjetnim svjetlom staklenika sjedim na klupi i promatra najve u papigu na svijetu, *Anodorhynchus hyazinthus*. Raskošna ptica boje zumbula i ja promatram o se šutke.
- ^{xxxviii} Dok pijem okavu od gospo e Kire saznajem ponešto o drugim stanovnicima vile. *Znate, ovdje smo svi na neki na in sli ni, svi nešto tražim o, kao da smo nešto izgubili...* – ka em i.
- ^{xxxix} [...] San je magnetsko polje koje privla i slike iz prošlosti, sadašnjosti i budunosti.
- ^{xl} *Sje ate li se stvari koje ste izgubili slijede egdana?*
Smjerno vas mole posljednji put
(uzalud)
da ostanu još s vama.
No aneo gubitka okrznuo ih je svojim nehapnim
krilom;
više nisu naše, držim o ih silom.
- ^{xli} Stvara sve se ve a grupa. Sve nas zahva a iznenadna toplina, kao da smo na dje jem ro endanu. avrljam o, ispitujem o, ponavljam o im ena gradova i sela. Sve su bosanska. Jedino sam ja iz Zagreba. Prešujujem da nisam izbjeglica. Na nas sipi sitna, gusta kiša. Smiješim o se bezrazložno, zagledavam o se jedni drugima u lica, njušim o se radosno mašem o repom. A onda nas iznenada spopada sjeta, tapkam o u mjestu, slije em o ram enim a, kim am o glavama, kao na sprovodu.
- ^{xlii} [...] Šljokiska zada a za pet iz nepoznata razloga zapoinjala bis kišom (Sjedim pored prozorskog okna o koje udaraju prve kapi jesenske kiše...) i završavala s oborinama. [...] U tim zada am a, poput dosadna zubobolje,

uporno je zvonio kontemplativno-nostalgini ton, koji je proizvodila starmala zamišljenost nad padom lista s obli nje drveća, rijeju nad prolaznošću života. (str.48)

^{xliii} Unutrašnji osjećaj dobrog ukusa nije joj dopustio da priu ispričana materijem jeziku. Bila je banalna (za drugoga, za slušaoca) a osim toga prepričavanjem uništila razlog svoje boli. Ovakvo je, izvodeikom pliciran jezički i psihološki obrat, ispričala bolna stranom jeziku (riješila se) i istodobno bol sa uvala neuništivšinjedinu jezgru. [...] Razlog dijelom leiiu dobrom ukusu: anrovski nepobjediva nostalgija prošavši kroz **filtere** tuge jezika dobila je umjesto mokre *finu, suhu* kvalitetu.” (str. 50)

^{xliiv} 35-milimetarske uokvirene misli, ija skromnost pokazuje da mislimaju kraja.

^{xlv} - Was ist Kunst? – pitam kolegu. - Umjetnost je pokušaj da se brani cjelina svijeta, tajna povezanost između svih stvari. Samo umjetnost podrazumijeva tajnu vezu između uokvarenih i nepokretnih stvari. (str. 211)

^{xlvi} Posjetilac zna da je njihovu muzejsko-izložbenu vrijednost odredio slučaj (hirovit Rolandov apetit), pa ipak nemoe odoljeti poetskoj misli da su svremenom predmetim eusobom uspostavili tananije veze.

^{xlvii} Richard istrauje ljubavinkompatibilnih materijala, vjenava nespojive stvari, nam ekani jastuk, presvuenu jastu nice od najfinijeg i najboljeg lana, stavlja grubu zidarsku lopatu. Podmekani sag Richard podvla i grubu metalnu šipku, hladni lim esto mazi svilom.

^{xlviii} Stvari u Berlin stupaju u najrazličitije me usodne veze. Berlin je poput morskog slona koji je progutao previše neprobavljivih stvari. Zato po berlinskim ulicama treba koraati oprezno. Inemisleio tome šta gazi po neijem krovu, po neijem grobu. A sfalt je samo tanka skramak koja pokriva ljudske kosti. Ute zvijezde, crne svastike, crveni srpovi i eki i pucketaju pod nogama osjetljivijeg štaa kao hruštevii.

^{xlix} *Vegeta, pašeta Gavrilovi, babysan, plavi radion*

¹ [M] ama je prikupila staro o evo ordenje (*za hrabrost, za rad, za bratstvo i jedinstvo, za pregala ki rad na izgradnji socijalizma*), [...] (str. 38)

ⁱⁱ Sve su to hladne, nemelanholi ne, objektivne slike (sasvim precizno: verbalne fotografije) iz jednog prošlog života u jednojbivšoj zemlji koje više nikada ne e uspjeti da se poveu

ⁱⁱⁱ Povremeno izvla im kovertu, dodirujem je, pod vrhovim a prstiju osjećam bol i znam da još uvijek nije vrijeme da je otvorim. Ali jednoga dana, kada bol išezne, otvorit u je, pregledati fotografije i razvrstati ih u album. Probat u ih pa ljivo, slo itipomno, paze i da ne promakne kakva greška. Sjedit u pritom pored prozorskog okna o koje e udarati prve kapijesenske kiše... (str. 51)

ⁱⁱⁱⁱ Između tih dvaju anrova, obiteljskog albuma i autobiografije, veza je nesumnjiva: album je materijalna autobiografija, autobiografija je verbalni album. (str. 45)

^{liv} I album i autobiografija ve su po samoj svojoj prirodi *amaterske* djelatnosti, osu ene u samom po etku na neuspjeh i drugorazrednost. (str. 46)

^{lv} Jedino na što oba anramogu ranati (iako nikad ni na što ne ranaju, jer ranica nije u njihovoj anrovskoj prirodi) jest slijepra slujanost de e napipati to ku boli. (str. 46)

^{lvi} Mjesec dana nakon njegove smrti odnekud je ispuzla i bešumno pala pred moje noge njegova fotografija, malena, od onih za osobnu kartu. Pogled na slicu, natumalu, šutljivu injenicu, povukao je u meni neke konce, potresao me iznenadan, snan jecaj od kojeg sam izgubila dah. (str. 30)

^{lvii} Prednost amaterizma nasuprot profesionalizmu (nazovim o to tako u nedostatku bolje rije i), ili pak razlika između e u to dvoje, sadranaje u nekoj nejasnoj toki isto tako nejasne boli, boli koju amatersko djelo, poput ekstrasensa, mo e pogoditi i lano izazvati isti osjećaju promatra uilitaocu. (str. 45)

^{lviii} *U vijek sam mislila o fotografiji kao o ne em bezobraznom, i kad sam snimila prvu osjetila sam se vrlo nastranom*, napisala je ameri ka fotografkinja Diane Arbus. (str. 40)

^{lix} Album i autobiografija djelatnosti su vo ene rukom nevidljivog anela nostalgije. Svoji m teškimi, sjetim krlom aneo nostalgije otpuhuje avole ironije u stranu. (str. 47)

^{lx} Ali jednoga dana, kada bol išezne, otvorit u je, pregledati fotografije i razvrstati ih u album. Probat u ih pa ljivo, slo itipomno, paze i da ne promakne kakva greška. Sjedit u pritom pored prozorskog okna o koje e udarati prve kapijesenske kiše...

^{lxi} Raskošne strategije tzv. umjetni kog djela tu to ku rijetko pogaaju. To ka boli slujanaje meta savana sam o za bla ene amaterem eta koju oni, ineznajuio em u se radi, jedini m ogu pogoditi. (str. 45)

^{lxii} Nam om episem stolu stoji po utjela fotografija. Nanjoj su tri nepoznate kupalice. O fotografiji ne znam mnogo, tek da je po etkom ovoga stolje a snimljena na rijeci Pakri. Rjeica te e nedaleko malog mjesta u kojem sam se rodila i provela djetinjstvo.

^{lxiii} Intimni rituali s fetišnim stvaricama slo eni su kao i rituali prizivanja uspomena i imaju zna enje sam o za njihova vlasnika. (str. 225)

^{lxiv} „Pamenje nas uvijek iznevjerava,“ (str. 75)

^{lxv} Nam e, sam in slaganja fotografija u album e upravlja naša nesvjesna elja da se poka eivotu svojnjegovoj raznolikosti, aivotuje u rezultatu (u albumu, dakle) sveden na niz mrtvih fragmenata. I autobiografijam a sli an

problem, u tehnologiji pamćenja; ona se bavi onim što je jednom bilo, a to što je jednom bilo ispisuje netko koji sada jest. (str. 46)

^{lxvi} Trubica je beskrajan i nesavladiv svijet svodila na ograničeni i savladiv, na komadi svijeta, na kruži, kadar. Trubica je podrazumijevala izbor (mogu promatrati ovo ili ono). Pomou jednostavne trubice od papira dobila se eljena mjera svijeta, 'fotografija'. (str. 44)

^{lxvii} S vremenom m oja znanica je uljepšala M irekovu fotografiju i sama povjerovala u nju, retuš je postao stvarnost. (str. 35)

^{lxviii} –ivotinije drugo do album s fotografijama. Samo to što je u albumu postoji. To ega u albumu nema, nikada nije ni postojalo –ka em ojprijatelj. (str. 42)

^{lxix} Nakon neko vremena pogledala sam fotografije i ustanovila da s tog puti pamtim samo prizore koje sam snimila. Pokušala sam se prisjetiti ne eg drugog, ali sje anje je uporno ostajalo fiksirano na sadržaje s fotografija. (str. 41)

^{lxx} Fotografija je svoje beskrajnog i nesavladivog svijeta na kvadrati. Fotografija je naša mjera svijeta. Fotografija je i uspomena. Pamćenje je svoje svijeta na kvadrati e. Uvrštavanje kvadrati a u album je autobiografija.

^{lxxi} -Ono što je zajedničko pamćenju i umjetnosti jest sposobnost odabiranja, smisao za detalje. (str. 76) Brodski

^{lxxii} -Sve je važno i sve je nevažno. Kretanje u toj sferi nije linearno.

^{lxxiii} Pišu i o njoj [m ojoj m aji], lovim iz mraka zaborava vlastite slike, ali one su istodobno i zajedničke. Ako je trenutno i nema na slici, ona je prisutna. Razgledavaju i fotografije u albumima zamjećujem simetrije između fotografija i pamćenja. Tamogdje prestaju *naše* zajedničke fotografije (i počinju *moje* slike iz škole, moje slike s akih ljetovanja, moje slike s mojim prijateljicama) prestaje i zona sje anja. Nadalje kao da više ništa i ne pamtim. Kao da sam o zajedničke fotografije garancija kakva-takva prisje anja. Tamogdje se naše fotografije razdvajaju (na sve brojnije moje i sve malobrojnije njezine) počinje siva zona zaborava. Mođaipamtim injenice (te s om godine putovali ovam ili onam o, te s om godine promijenili ovo ili ono), ali one više ne proizvode sliku. (str. 104)

^{lxxiv} Grupna fotografija

^{lxxv} izm išljan je stvarnosti i jest posao prave knji evnosti. (str. 275)

^{lxxvi} a u kuhinji one, tami an eli zaborava, u njihovoj sam vlasti. (str. 160)

^{lxxvii} Svakoj sam ipak, za svaki slučaj, ostavila perce, da ih pravilno elimogu pronaći u onom strašnom bojem mraku. (str. 276)

^{lxxviii} Kada pada snijeg izlazim napolje i o arana gledam u nebo. inimi se da privlaćim pahulje kao magnet, upijam snježnu vlagu kao magnetni zaborav. O sje am kako moje tijelo, to koje su mi ostavili u naslije e vlastoljubivi geni punogrudih pretkinja mljeneputi, postaje lakšim. Inajednom, gle, snažno zamahujem rukama i vidim kako se stakleni svod nada mnom zamagljuje. Po meni pada perje, zavija me bijela pernatam eava, zavija me sve više... (str. 277)

^{lxxix} Ne znam kao bih iz ove staklene kugle, a i stopala su umorna, kao da su se zalijepila za stepenicu. Zato se stisnutih vilica i nepronicijiva pogleda disciplinirano uspinjem stepenicom stoje inamjestu.

^{lxxx} [...] M uzej isoriii bezogovoro nojkapitulacii fašistskoj G erm anii v vojne 1941-1945. Taj muzej s najduljim nazivom na svijetu nalazi se u Karlhorstu, u bivšem Istonom Berlinu. M uzej je smješten uz grad i u kojoj je 1945. godine (u no i izme u 8. i 9. svibnja) bila potpisana njem a ka kapitulacija.

^{lxxxi} Dolazim iz Zemlje Krvnih Grupa, iz Hrvatske. Tam o su m arljiv i broja i krvnih zrnaca popisali svako moje krvno zrnice. U rezultatu sam postala – nitko. Pišite: *nitko*, ka em slu benicima iza šaltera svaki put kada me pitaju za nacionalnost, a pitaju esto. Pa recite ve jednom, ka u. Nacionalnost: *nitko*. D ravljanstvo: *hrvatsko*, ponavljam. N em am o to vaše nitko u kom pju toru, ka u. [...] Ljudi poštuju etno-identitete, razumijem, ne ele povrijediti, bit e da sam dodatno osjetljiva na te stvari, zbog toga se i vodi ratu m ojoj bivšoj zemlji, zar ne?

^{lxxxii} Domovina u m ojoj po etnici nije om eena, postoji Pula (Pišem o pism o pioniru Periu Pulu. Ponosi sm o što pišem o perom. Pero, pišim nam o Pulii). Postoji Filip koji je Slavonac i Frane koji je Dalmatinac, [...] postoje naše more [...]. Ono se, me u tim, nigdje ne zove Jadranskim. [...] Im ena u m ojoj po etnici su hrvatska, srpska, muslimanska, pravilno raspore ena. Koliko Josipa toliko Mitara, koliko or a toliko Ivana, [...] (U greši 2002:28-29) Slovenske og makedonske navner i dette sitatet kuttet til fordel for muslimske.

^{lxxxiii} Izdvaja se D – kao domovina. (*D ržava se novim planom za svakoga brine sina*, [...]). Izdvaja se B – kao brat. Svi su ljudi braća, osobito Afrikanci. [...] Postoje Srbi i Hrvati. Oni su tako er braća. *A kad se bratska srca slože i olovo plivat m ože!* (U greši 2002:27)

^{lxxxiv} S dvadeset godina, s prošlost u koja nije vrijedna spomena, s tom okruglom brojicom 20, jedrom zaobljenom od snova o budućnosti, krenula je u ljetu 1946 iz daleke Vame u Jugoslaviju. (str. 84)

^{lxxxv} Prepoznajem ga uvijek. Prepoznajem ga na meunarodnim aerodromima, gdje se stopljen s drugim a te e otkriva. Prepoznajem ga po nekom trzaju, po načinu na koji zvjera uokolo, po načinu na koji predaje prtljagu, prepoznajem ga i kad putuje u drugom smjeru, [...] (U greši 2002:31)

^{lxxxvi} U topija je poput E risih tona nao ig led jelu sam u sebe, a na opustošenim mjestim a po eli su, poput bezazlenih jaja, nicati obrisi novih – po etnica! (U greši 2002:32)

^{lxxxvii} *Srpska kurvo. etnikušo. [...] Hrvatska kurvo. M ajku ti ustašku.*

^{lxxxviii} Ta je zbilja, ka em , još uvijek provjerljiva. Jer uskoro e m inska polja prekriti trava, na m jestu srušenih ni i e nove ku e, sve e zarasti, nestati i preseliti se ponovo u san, u pri u, u gatarino proro anstvo. U spostavit e se ponovo vrste granice izm e u postoje ih i sanjanih svjetova. O stat e, doduše, ljudi, svjedoci, koji ne e priznavati te granice, pozivaju i se na svoje košm arno iskustvo, kao dokaz onoga što se zbilo, ali njih e m alo tko slušati. S vrem enom e in jih prekriti trava. (str. 251)

^{lxxxix} I tako svatko pam ti svoje i oplaku je svoje. D ruge rtve ne postoje. O onim a prv im a da i ne govorim o.

^{xc} Prošlost m ora biti artikulirana da bi postala – pam enjem .

^{xc1} [zaborav je] sam o drugi oblik sje anja, kao što je i sje anje sam o drugi oblik zaborava.

^{xcii} Poetika obiteljskog albuma

^{xciii} Devedeset i prve godine – kada se definitivno slom ila ideja koju je m o j o tac (ne do ekavši slom jer se za to nje no pobrinula sm rt) shva ao kao zbilju , kada se raspala zem lja koju je dr ala na okupu ista ta ideja – mama je prikupila staro o evo ordenje (za hrabrost, za rad, za bratstvo i jedinstvo, za pregala ki rad na izgradnji socijalizma), stavila ga u prozirn u najlonsku vre icu kao da su u pitanju ne iji posm rtni ostaci, i tu no rekla:

- Ne znam što s tim radim ...

- Pa ostavi ga tam o gdje je i bilo...

- A što ako to netko pronae?!

Šutjela sam

- Uzm i ga ti... - predlo ila je m ole ivo. (str. 38)

^{xciv} [...] kada su se prom ijenili nazivi u lica, kada se prom ijenio jezik i zem lja i zastave i sim boli; [...] kada je kriva strana postala prava, a prava naglo kriva; [...] kada su se raspadali stari m itovi i u vru ici stvarali novi; [...] (str. 38-39)

^{xcv} - Ali ako je zemlja nestala, nestat e i kolektivno pam enje. A ko su nestali predm eti koji su nas okru ivali, nestat e i sje anje na svakidašnjicu koju sm o ivjeli. S je anje na bivšu zem lju je zabranjeno. A kada jednoga dana zabrana prestane, svi e u m e uvrem enu zaboraviti. Ne e se više im ati ega sje ati – ka em .

^{xcvi} - M i nikada ne em o im ati takav m uzej – ka e Zoran.

^{xcvii} - Ja se svega se am – ka e Zoran. – ega? – pitam . M esne paštete G avrilovi – ka e. I ja se sje am – ka e Mira. – ega? Prvog jugoslavenskog praška za pran je veša. Plavi radion ... I ja se sje am – ka em . – ega? Prve jugoslavenske televizijske emisije *Studio Uno*, s Mikeom Bongiorno m i sestrama Kessler.

^{xcviii} Berlin je grad-m uzej. [...] – Svi smo mi *ovdje* muzejski eksponati – ka e Zoran.

^{xcix} - Zato sm o m i hodaju im uzejski eksponati – ka e Zoran.

^c - Eto, to vam celo vreme i govorim. Svi sm o m i sam o hodaju im uzejski eksponati – ka e Zoran.

^{ci} 'A rheolog 'K abakov poslu io se (fakti nim) m aterijalom sovjetske svakodnevnice, [...] (str. 55)

^{cii} Nejasan osje aj razo aranja govorio mi je da e K abakovljeve m ra ne freske uskoro krenuti u svijet. Pom islila sam u tom trenutku kako e izlo enost zraku, sv ijetu i divljenju gledalaca un ištiti njihovu prirodu, a bo lna ljepota pretvorit e se u obi no sm e e. (str. 58)

^{ciii} 'osm išljavanje zbilje'

^{civ} Sve su to hladne, nem elanholi ne, objektivne slike [...] iz jednog prošlog ivota u jednoj bivšoj zem lji''

^{cv} Pljuni i zapjevaj, moja Jugoslavijo,

Matero i m a eho, tugo m oja i utjeho,

M oje srce, m oja ku o stara,

Moja dunja iz ormara

Moja nevjesto, moja ljepotice,

Moja sirota kraljice,

Jugo, Jugice...

^{cvi} '' [...] S vrem enom , sve što je u pam enju ispravlja se do to ke potpuna zaborava. Ni im se ne m o e vratiti u nazad, ak ni uz pom o uvijenih slova rukom napisanih rije i (Josif B rodski, Jedan i nijedan).'' (str. 105-106)

^{cvi} U Amsterdamu 1996-97, gdje sam na am sterdam skoj slavistici predavala našu knji evnost, suo ila sam se s apsurdnom situacijom . N aim e, studenti su bili naši , ve ina njih izbjeglice, a novi kontekst zahtijevao je od m ene da našu knji evnost, naš jezik, naše kulturno naslije e podijelim prema novonastalim politi kim pravilim a. A psurd se um no avao, jer je naš D anilo K iš prema novim pravilim a trebao spadati u srpsku knji evnost, a naš Ivo A ndr i u srpsku, hrvatsku i bosansku knji evnost. Studenti su shvatili apsurd situacije, ali i nešto drugo, va nije: da nem a kultura bez kulturnog sje anja i da se represija zaboravom osve uje.

^{cvi} *Titoizam* je nadalje podrazum ijevao (la no ili stvarno) *bratstvo i jedinstvo*, posljedica ega je bio zajedni ki jugoslavenski kulturni prostor. N a razini svakidašnjeg ivota stvari su bile jednostavnije: prvi de ko koji m e je poljubio zvao se Budo, bio je iz Z aje ara, a poljubac se dogodio na obali rje ice ije im e više ne pamtim, u svakom slu aju u *bratskoj* Srbiji.

^{cix} - Pozivam za svjedoka m astionicu i pero i ono što perom piše; Pozivam za svjedoka nesigurnu tam u sum raka i no i sve što ona o ivi; Pozivam za svjedoka sudnji dan i dušu što sam a sebe kori; Pozivam za svjedoka vrijeme, po etak i svišetak svega – da je svaki ovjek uvijek na gubitku – ka e M eša Selim ovi . (str.78)