

Kao što naziv izložbe izričito tvrdi, radi se o dnevniku. Dnevnički je žanr, dakle, okvirno poetičko polazište, točka od koje se djelo počinje odvijati. Naizgled, situacija je svakodnevna, pa i banalna, tipična za moderno, potrošačko doba: tijekom putovanja napravi se mnogo snimki, nekoć fotoaparatom, danas je dostatan i mobitel. Doista, kušnji fotografiranja teško je odoljeti: bez obzira radi li se o turistički etabliranim destinacijama ili – nekorektno rečeno – zabitima svijeta, fotografska je slika, unatoč svojoj spoznajnoj nepouzdanosti, svjedočanstvo nazočnosti na ovome ili onome mjestu, potvrda da smo negdje bili i nešto gledali, da nas se nešto doticalo, da smo se zapreli u nekome zbivanju. Žanrovski gledano, ova je subjektivnost ključna komponenta koja naše fotografiranje „ljudi i krajeva“ razlikuje od reportažnoga; subjektivni osjećaj pred fotografiranim sadržajem, bilo to ushićenje ili sram, priječi da sliku protumačimo kao tobožnju objektivaciju viđenoga, involvira u čin gledanja, budi krivnju ili bar nelagodu pred prizorom, otvarajući pitanje: ako vidim to što vidim, tko sam zapravo ja? Jer naivno je misliti da nam je pogled ikada bio nevin; da ono što smo kadri vidjeti nije uvijek već opterećeno iskustvom i identitetom. Svaka, baš svaka slika, možda baš posebno fotografska, prikazujući drugoga govori o nama – od kuda dolazimo i kojeg smo roda, koje nam je mjesto u sistemu proizvodnih odnosa, kakvo obrazovanje, kakav kulturni kapital, kojem povijesnom vremenupripada naš tip osjećajnosti. Ukratko, od slike se ne možemo sakriti: gledamo je u jednakoj mjeri u kojoj i ona gleda nas. Isto vrijedi i na razini same umjetničke prakse, odnosno pojedinačne umjetničke intervencije. Samim činom fotografiranja upada se u grotlo povijesti, neraščlanjiv amalgam društvenih odnosa i kulturnih kodova; čak i ako nismo toga svjesni, ili baš zato, naše individualno viđenje na koje kao pojedinci imamo pravo, duboka i iskrena tronutost pred ovim ili onim motivom, tek iznosi na vidjelo razinu potisnutih značenja koja pripada intersubjektivnom iskustvu.

Misao o isprepletenosti osobnoga s kolektivnim i inače je prisutna u stvaralaštvu Amele Frankl; ova izložba u tom smislu ne predstavlja izuzetak. Radi se, dakle, o skupu fotografija i fotomontaža, na koje se mjestimično intervenira i tekстом, a koje – premda se ulančavaju nelinearno, po principu otvorenog niza – ipak čine konceptualnu cjelinu. Umjetnica se fotografijom služi na estetski indiferentan, funkcionalan način – na razini odnosa prema snimanom prizoru ne teži posebnom skladu niti stvara neku dodanu vrijednost. Ono što će snimljeno simbolički nadograditi, odnosno snimljenu „građu“ povezati u dnevnik, zbiva se u procesu naknadne obrade – odabiru fotografija i njihovom slaganju u nizove, foto-montiranju i ispisivanju poruka. Stvarnost koju je leća fotografske naprave u prošlosti bilježila, dakle, vidi se i prepoznaje tek naknadno, retrogradno; tek naknadom obradom prisvojenih sadržaja saznajemo što smo zapravo vidjeli. Ili je možda bolje reći da naslućujemo, jer istina je uvijek neugodna, pa i šokantna, te se od nje ipak valja držati na koliko-toliko ugodnoj, poetskoj distanci.

Načelo cenzure, uostalom, svojstveno je načinu na koji funkcionira svijest. I ovdje je stoga postupak kojim se pomoću fotografija gradi priča uputno prisposodobiti snu, odnosno mehanizmima koje psihoanaliza prepoznaje u radu sna. Izostanak linearno čitke radnje, paralelizam mjestā i vremenā, ponavljanja istovrsnih motiva, preklapanja i pretapanja, sažimanja i premještanja itd. – sve to tipično je za operacije kojima san

realnost latentnih misli prevodi u svoj manifesni sadržaj. Kako je manifesni sadržaj sna po sebi pun rupa i nelogičnosti, i sam ga subjekt tijekom sanjanja već pokušava ispravljati, davati mu koliko-toliko suvisao ustroj; psihoanaliza taj fenomen naziva upravo sekundarnom obradom. San je, dakle, složena tvorevina u koju je teško u potpunosti proniknuti. Sastojeći se od svakojakih individualnih, često dalekih i naizgled sasvim marginalnih iskustava, kao i od onih filogenetski zadanih, koja pripadaju kolektivnom nesvjesnomu, latentnoj se stvarnosti sna analizom u najboljem slučaju može tek približiti.

Što, dakle, možemo prepoznati u *Dnevniku* Amele Frankl kao manifesni sadržaj? I koje se, eventualno, latentne misli naziru iz njega? U kompozicijama dnevničkih foto-slika moguće je uočiti preplitanje najmanje četiriju mjesta radnje. Ponajprije, tu su fotografije napravljene tijekom boravka u Mauritaniji – sjeverozapadnoj afričkoj državi koju geografski određuju duga atlantska obala i saharska bespuća. Ova, dominantna pripovjedna linija Afrike preklapa se s drugim, europskim „temama“, unutar kojih se prepoznaju kako opća mjesta zapadne civilizacije poput Rima i Vatikana, tako i manje očekivana, ali ipak čuvena blaga europske kulture, mahom snimljena za putovanja po Francuskoj–primjerice, romanički bestijarij ili motivički srodna kasnogotička tapiserija; napokon, tu su i neeksplicitni, ali instinktivno i te kako znani prizori domicilnog Zagreba. Na razini strukturalističkog uopćavanja moguće je ustanoviti jasnu gradaciju između iskustveno dalekoga i bliskoga – dok se afrički prizori više, odnosno češće kontekstualiziraju okolnim prostorom, europski se objašnjavaju puno rjeđe – vidimo tek prepoznatljive ulomke pojedinih urbanih situacija ili pak specifične, višekratno ponovljene detalje; zagrebački su prizori po identitetskom značaju pak potpuno periferni, svakodnevni, ni po čemu tipični ili reprezentativni. Vrijeme radnje je sadašnjost; europski kulturni prostor jednostavno traje prožet povijesnim nasljeđem, afrički se kontinent zatiče u nekom razvučenom trenutku postkolonijalnog prezenta, Zagreb pak poslije-potresnog. Što je bilo prije a što poslije za pripovijest je nevažno; sve se skupa stječe u maticu dnevničkog, snovitog sada.

Ono što se opaža kao doslovni sadržaj fotografija, naravno, nužno pokreće složene procese značenja. Premda stvarnost dubinski potisnutoga ostaje na razini slutnje, neke se temeljne semantičke osovine analitički ipak mogu iščitavati. Služeći se i nadalje strukturalistički nadahnutim uopćavanjem, vizualni se sadržaji *Dnevnika* mogu sagledavati na pozadini očiglednih, očekivanih pojmovnih opreka poput prirode i kulture, rada i kapitala, društvenoga i seksualnoga, sekularnoga i sakralnoga.

Orijentirajući se prema tim značenjskim uporištima prepoznamo neke od adresiranih „tema“ Amele Frankl. Uočavamo prežitke suvremene potrošačke civilizacije u vidicima Sahare; ili klimatske uvjete u kojima se odvija tamošnji urbani život. Tema rada u Africi pojavljuje se na otvorenome, na ulici, odnosno predstavlja kao težački, nadničarski rad ili, eventualno, trgovina. Europa je pak mjesto kapitala, kulturnog i drugog; tu su prizori nedvojbene ljepote koja podrazumijeva bogatstvo; i turizam kao modus kulturne konzumacije. Kulturna baština Europu identificira kao kršćansku, običajna kultura svakodnevice Mauritaniju pak kao islamsku; na oba kontinenta društva odavno određuje patrijarhalni monoteizam; ranije religijske kulture pripadaju potisnutom, zaboravljenom

djetinjstvu civilizacije. Kroz različite situacije, na svim snimanim mjestima, mjestimično se pojavljuju djeca; njihova je energija biološka i neobuzdana, klasno i rodno nediferencirana; ova vitalna snaga s vremenom će se instrumentalizirati u svrhu reprodukcije rada i kapitala; djeca će postati neravnopravni ljudi, sudionici društvenog obilja ili siromaštva.

Sva ta mjesta radnje, odnosno narativne linije isprepliću se u iskustvu i svijesti dnevničkog subjekta; Amela zna da se u nove sredine uvijek dolazi pod opterećenjem vlastitoga kulturnog nasljeđa. Uostalom, i to je narativni topos, posebno putopisne i avanturističke literature: na putovanje junak odlazi da bi pronašao sebe, otkrio ono što je oduvijek bio; a to što o sebi saznaje, ne mora mu biti na ponos. I obratno, putovanje inicira promjenu; povratnicima vlastiti svijet više neće izgledati isto, kultura i poredak iz kojeg su došli i u koji su se vratili više neće biti samorazumljivi; nove nas spoznaje nužno čine kritičnima, ali i zahvalnima; jedno ne isključuje drugo. U niz dnevnčkih slika se uvlači i domicilno mjesto umjetnice – Zagreb. Događaj i posljedice ovogodišnjeg potresa neizbježno se nameću kao prikladna metafora. Promatrana kroz ruševine i pukotine, stvarnost izgleda drugačije, a pogled seže i dalje od Zagreba, u srce Europe. I stabilniji, dobro utvrđeni identiteti s vremena na vrijeme napuknu, pa kroz nastale prsline proviruju njihove potisnute, naturalizirane pretpostavke: kolonijalizam, kapitalizam, prozelitizam, mizoginija. Premda nas liberalni svjetonazor uvjerava da je identitete moguće slobodno odabrati, odbaciti stare i urasti u neke nove, u tu je naprednu ideju teško do kraja povjerovati. Identiteti su u prvom redu kolektivni san posred kojeg se budimo, odavno počinjeni, arhetipski zločin, čiji teret sa sobom nosimo gdje god išli i što god da radili; iz te se pozicije teško izuzeti unatoč intimnoj tjeskobi.

Pripovjedačica *Dnevnika* odlaskom u Afriku zatekla se u jednome od takvih snova; pogled se susreo s neimenovanim užasom koji um odbija prihvatiti. Kao i svaki „sanjalac“, isprva ga teži racionalizirati, privesti javi, povezati s vlastitim egzistencijalnim iskustvom, sa svojim razumijevanjem svijeta, ukusom, mjestima i stvarnima koje poznaje, jezicima koje govori. Manje-više stihijski snimljene fotografske slike stoga se prerađuju, razjedinjuju, montiraju i preslaguju u različitim kombinacijama; po njima se ispisuju misli i dojmovi. Na kraju, međutim, sve to više nalikuje na gestu obračuna i pobune nego li na analitičko uvođenje reda. Jer, emotivno neprihvatljivo svjesnoj se raščlambi se po definiciji odupire. Kao što se odupire i estetizaciji. Ono što preostaje, čak i u suvremenome civilizacijskom trenutku, ritualno je, simboličko oponašanje zbiljskog košmara: inicirati još veći nered i kaos, izbaciti misao iz prividne, binarne ravnoteže, spojiti nespojivo, oskrvnuti sveto, unerediti lijepo, ukrasti-siromašnima-da-bi-se-dalo-bogatima, histerično vikati, divljački zazvati prognane boginje, vladarice rata i rađanja. I onda čekati što će se zbiti.