

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Милица М. Лазовић

МЕТАПРОЗА У РОМАНИМА ДАВИДА
АЛБАХАРИЈА

Докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Milica M. Lazović

THE METAFICTION IN THE NOVELS OF
DAVID ALBAHARI

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Милица М. Лазовић

МЕТАПРОЗА В РОМАНАХ ДАВИДА
АЛЬБАХАРИИ

Докторская диссертация

Белград, 2018

ПОДАЦИ О МЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМ КОМИСИЈЕ

Ментор:

проф. др Михајло Пантић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

Чланови комисије:

проф. др Зоран Пауновић, редовни професор

Филолошки факултет Универзитета у Београду

доцент др Горан Коруновић,

Филолошки факултет Универзитета у Београду

др Биљана Андоновска, научни сарадник,

Институт за књижевност и уметност у Београду

Датум одбране:

На подстицајима, подршци, помоћи, разумевању и стрпљењу свесрдно
захваљујем

ментору, професору др Михајлу Пантићу,

породици, родитељима и сестри, а посебно партнеру Јовану Махачеку,

колегама и пријатељима.

МЕТАПРОЗА У РОМАНИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Сажетак:

У докторској дисертацији „Метапроза у романима Давида Албахарија“ издвојене су и аналитички протумачене опште карактеристике пищевог дела, а потом и појединачне појаве и појединости у вези с њима. Први део студије садржи опис пищевог опуса од почетка његовог бављења књижевношћу седамдесетих година XX века до данас. Истраживањем су обухваћени романи, приче и есеји. Албахаријево стваралаштво потом је осветљено из угла рецепције његових дела, како у широј јавности, тако и у стручним оквирима. Динамика рецепције доприноси увиду у друштвени и књижевни контекст у којем настаје и грана се Албахаријева фикционална проза.

Наредна целина садржи критички приказ романа и представља корак ближе средишњем предмету проучавања. Уочени су и описани кључни мотиви и поступци сваког Албахаријевог романа понаособ, док је упоредном анализом указано на тачке њиховог додира и преклапања. Метапроза као тема и поступак у ауторовом раду разматрана је у вези са питањима стварања, језичког посредовања, историје, као и (не)могућности објективног сазнања стварности. Метапрозни поетички модел најпре је теоријски одређен, а потом је анализирано његово место, улога и значење у контексту пищевог стваралаштва. Циљ истраживања је да се опишу и одреде опус Давида Албахарија и његова рецепција, будући да о писцу до данас није објављена монографија у којој се на једном месту представља и интерпретира његово дело, као и да се оно анализира са становишта метапрозног поетичког концепта.

Теоријску подлогу, односно полазиште у тумачењу дела Давида Албахарија чине студије *Поетика постмодернизма* Линде Хачион из 1988. године и *Metafiction: The Theory and Practise of Self – conscious Fiction* Патрише Во из 1984. године. Важну улогу имају и друге методолошке концепције засноване током прошлог века: теорија жанрова, теорија рецепције, могућих светова, лингвистичке теорије и филозофија језика, нови историзам, идеја симулиране стварности. Истовремено, студија је покушај да се опус Давида

Албахарија тумачи полазећи од књижевног текста, сагласно уверењу да је теорија неопходно средство у тумачењу и разумевању фикције, али уметничко дело има приоритет, будући да је непоновљиво и као такво је основни, смислотворни предмет науке о књижевности.

Резултати истраживања предочени су у сваком од поглавља, као и на крају рада. У основи романескног стваралаштва Давида Албахарија премреженог метапрозним исказима и поступцима почива епистемолошки скептицизам и субјектово уверење да не постоје коначна решења, већ да свако мора да открије властиту истину. Приликом обраде наведених идеја аутор користи технике постмодерног приповедања, у које уграђује архетипске представе о смрти и стварању. Средишња фигура у његовим романима је трагалац, путник или изгнаник, чија судбина сведочи о релативности човековог погледа на свет. Албахаријеви јунаци трагају за властитом идентитетом и местом које би им пружио осећај припадности и повезаности са другима и околином.

Кључне речи: Давид Албахари, постмодернизам, роман, рецепција, метапроза, дијегетска метапроза, лингвистичка метапроза, историографска метафикција.

Научна област: Књижевност

Ужа научна област: Српска књижевност

УДК:

THE METAFICTION IN THE NOVELS OF DAVID ALBAHARI

Summary:

The thesis „Metafiction in the novels of David Albahari“ isolates and analytically interprets a general characteristics of the author's work, as well as their specifics and particulars. The first part of the study describes the author's opus from the beginning of his literature engagement from 1970's onwards. The research takes into account novels, stories and essays. Albahari's work is looked from the perspective of it's reception in general, as well as professional public. The reception dynamics contributes to the insight into social and literary context in which the author's fictional prose was being created.

The next section contains criticism view on the writer's novels and makes a step towards the central subject of the study. The central motifs and procedures of each Albahari novel are noted and described, while the points of their contact and overlap are indicated using comparative analysis. Metafiction as a theme and procedure in the author's work is considered in relation to the key issues of creation, language mediation, history, and (im) possibility of an objective cognition of reality. Metafictional poetic model is first theoretically determined, and then its place, role and meaning in the context of the writer's work is analyzed. The goal of the research is to describe and determine the work of David Albahari and its reception, as the monograph about the author in which one presents and interprets his work and analyzes it from the point of view of a metafiction poetic concept, has not been published yet.

The theoretical background, or the starting point in the interpretation of David Albahari's work, is the study of the *Poetics of postmodernism* by Linda Hutcheon in 1988 and *Metafiction: The Theory and the Practice of Self-conscious Fiction* by Patricia Waugh in 1984. Other methodological concepts established during the past century play an important role as well: theory of genres, reception theory, theory of possible worlds, linguistic theory and philosophy of language, new historicism, the idea of simulated reality. At the same time, the study is an attempt to interpret David Albahari's work starting from literary text, with accordance to the belief that theory is a necessary tool in

the interpretation and understanding of fiction, but the work of art has a priority, since it is unrepeatable and as such is the fundamental, meaningful subject of literature science.

The results of the research are presented in each chapter, as well as at the end of the paper. In the basis of the novel creation of David Albahari, crossed by metafictional statements and procedures, rests epistemological skepticism and the subject's belief that there are no final solutions, but that everyone must discover their own truth. When processing these ideas, the author uses techniques of postmodern narrative, in which he incorporates archetypal notions of death and creation. The central figure in his novels is a seeker, traveler or exile, whose fate testifies to the relativity of man's view of the world. Albahari's protagonists are searching for their own identity and a place that would give them a sense of belonging and connection with others and the environment.

Keywords: David Albahari, postmodernism, novel, reception, metafiction, diegetic metafiction, linguistic metafiction, historiographic metafiction.

Scientific Field: Literature

Narrow Scientific Field: Serbian Literature

UDC:

Садржај

1. УВОД.....	1
1.1. Предмет истраживања.....	1
1.2. Мотивација и циљеви истраживања	4
1.3. Структура студије.....	6
1.4. Методе истраживања.....	8
2. КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	10
2.1. Приповедни опус	10
2.1.1. Интроспективна проза.....	10
2.1.2. Уплив историјске стварности.....	12
2.1.3. Доминација експеримента	16
2.1.4. Динамика приповедања Давида Албахарија.....	18
2.2. Између живота и фикције – есеји.....	20
2.2.1. Књижевни подстицаји.....	22
2.2.2. Преводачки рад.....	23
2.2.3. Филмска уметност	24
2.2.4. Рок култура.....	25
2.2.5. Источњачка мисао	27
2.2.6. Јеврејско-српско наслеђе	27
2.2.7. Егзилантско искуство.....	29
2.3. Уреднички рад	31
3. РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	32
3.1. Шири друштвени контекст	32
3.2. Књижевни контекст.....	33

3.3. Пријем код шире читалачке публике.....	36
3.3.1. Први талас рецепције	36
3.3.2. Други талас рецепције.....	36
3.4. Рецепција Албахаријевог стваралаштва у стручним оквирима	38
3.4.1. Прва рецепцијска фаза	38
3.4.2. Друга рецепцијска фаза.....	43
3.4.3. Трећа рецепцијска фаза.....	46
4. РОМАНИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	56
4.1. Судија Димитријевић	62
4.1.1. Жанровска неодређеност	62
4.1.2. Перспективизација	63
4.1.3. Тема блискости	64
4.1.4. Деструкција (породичних) митова.....	66
4.1.5. Тема сексуалности.....	68
4.1.6. Тема смрти	73
4.1.7. Тема књижевности	74
4.1.8. Интертекстуалност	76
4.1.9. Средиште и периферија	77
4.1.10. Формалне особине романа.....	79
4.2. Цинк.....	80
4.2.1. Преплитање приповедних токова	80
4.2.2. Аутофикција.....	82
4.2.3. Медијска слика стварности	87
4.2.4. Инверзија и јединство приче	88
4.2.5. Контекстуализација романа.....	91
4.3. Кратка књига.....	91

4.3.1. Нереференцијалност садржаја.....	92
4.3.2. Субјектова хиперсензитивност	93
4.3.3. Списатељска блокада	93
4.3.4. Интертекстуалне везе	94
4.3.5. Доживљај читаоца	96
5. ЕГЗИЛАНТСКА ПРОЗА.....	97
5.1. Снежни човек.....	99
5.1.1. Однос средишта и периферије	100
5.1.2. Други језик	101
5.1.3. Оспоравање великих истина.....	102
5.1.4. Картографске представе.....	103
5.2. Мамац	105
5.2.1. Преплитање временских планова	105
5.2.2. Подударања	106
5.2.3. Супротности.....	108
5.2.4. Фактографија	109
5.2.5. Језик као средство спознаје стварности	110
5.2.6. Приповедна перспектива	111
5.2.7. Просторни односи	112
5.2.8. Имаготипске представе	114
5.2.9. Самосвест текста	115
5.2.10. Историја се понавља.....	115
6. ПОПУЛАРНА КУЛТУРА.....	116
6.1. Мрак.....	118
6.1.1. Прошлост и садашњост.....	118
6.1.2. Популарна култура	121

6.1.3. Елементи аутобиографије	122
6.1.4. Стварност и фикција	123
6.2. Геџ и Мајер.....	124
6.2.1. Стварносна подлога романа	125
6.2.2. Колективна и појединачна историја	126
6.2.3. Надоградња историјских чињеница.....	127
6.2.4. Концепт сећања.....	130
6.2.5. Иронија и значење	131
6.2.6. Свет као конструкција.....	132
6.3. Светски путник	133
6.3.1. Кривица и одговорност	135
6.3.2. Мултикултуралност.....	136
6.3.3. Расправа о уметности	136
6.3.4. Формалне особености дела.....	137
6.4. Пијавице	137
6.4.1. Приповедни токови	139
6.4.2. Мистицизам и детективски жанр.....	141
6.4.3. Референцијалност	142
6.4.4. Композиција.....	144
6.5. Лудвиг.....	144
6.5.1. Проблем ауторства и оригиналности	146
6.5.2. Стваралачке поетике	146
6.5.3. Књижевност у поступку.....	149
6.5.4. Приповедна инстанца.....	149
6.5.5. (Ауто)референцијалност	150
6.5.6. Друштвене теме	151

6.6. Брат	153
6.6.1. Жанровске особености романа.....	154
6.6.2. Слојеви традиције.....	154
6.6.3. Репрезентација стварности	155
6.6.4. Интертекстуалност	156
6.6.5. Вредновање и оцена	157
6.7. Ћерка.....	157
6.7.1. Парадокси објективног сазнања.....	158
6.7.2. Наслеђе античке драме.....	160
6.8. Контролни пункт	161
6.8.1. Фантазмагорична визија рата	163
6.8.2. Неревференцијалност садржаја.....	164
6.8.3. Историјске чињенице	165
6.8.4. Хорор и параноја	166
6.8.5. Фигура круга	166
6.8.6. Критика рата и војске.....	167
6.8.7. Појединац и историја	168
6.8.8. Карневализација стварности	170
6.8.9. Медијска слика света	171
6.8.10. Антрополошки песимизам.....	172
6.9. Животињско царство.....	172
6.9.1. Композиција романа.....	173
6.9.2. Аутофикција.....	174
6.9.3. Приповедна перспектива	175
6.9.4. Појединац и историја	178
6.9.5. Синтеза поступака	179

6.10. Данас је среда.....	179
6.10.1. Болест као пут	180
6.10.2. Историјски слој романа.....	181
6.10.3. Самосвест текста	183
7. МЕТАПРОЗА У ДЕЛИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	184
7.1. Историја метапрозе	187
7.2. Метапроза и традиција.....	189
7.3. Терминолошко одређење метапрозе.....	194
7.4. Типологија метапрозе	196
8. ДИЈЕГЕТСКА МЕТАПРОЗА	197
8.1. Прича о писању.....	197
8.1.1. Пародија <i>стварносне прозе</i>	202
8.1.2. Списатељски скептицизам.....	203
8.1.3. Вера у стваралаштво	205
8.2. Књижевна представа савременог појединца.....	207
8.2.1. Приповедач.....	207
8.2.2. Јунак.....	209
8.2.3. Књижевна представа писца	211
8.2.4. Читалац.....	218
8.3. Жанровска метапроза	224
8.4. Композициона метапроза.....	226
8.4.1. Фрагментарност	228
8.4.2. Умножавање прича и почетака	230
8.4.3. Борба прича	232
8.4.4. Оквир приче	233
8.4.5. Прича у причи	234

9. ЛИНГВИСТИЧКА МЕТАПРОЗА.....	235
9.1. Моћ језика	243
9.2. Парадокс стварања	247
9.3. Интертекстуалност и аутоцитатност	249
10. ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА	254
10.1. Преплитање временских планова	256
10.2. Фикционалност историје	257
10.3. Неминовност историје	260
11. ЕПИСТЕМОЛОШКИ СКЕПТИЦИЗАМ	262
11.1. (Не)референцијалност текста	265
11.2. Критика образовања	270
11.3. Појединачна историја.....	271
11.4. Симулирана и медијски посредована стварност	275
11.5. Однос центра и периферије	276
11.6. Истина и поетика	278
12. ЗАКЉУЧАК.....	279
ЛИТЕРАТУРА	287

1. УВОД

1.1. Предмет истраживања

Стваралачки опус Давида Албахарија, који се уобличава од седамдесетих година минулог столећа до данас, представља формално разуђено и сложено, али поетички јединствено дело, које је обележило српску књижевност последње четвртине XX и XXI века. На општи изглед српске литерарне сцене аутор утиче својим прозним остварењима, која чине тринаест збирки прича, петнаест романа, четири збирке есеја и више књига за децу, али и преводилачком, антологичарском и уређивачком делатношћу. Његов рад на пољу модернизације приповедачког поступка огледа се у пристајању уз постмодерни концепт литаратуре готово у исто време или убрзо пошто се он наметнуо као водећи поетички принцип у свету. Остајући доследан поетици коју од почетка заговара, Албахари постепено изграђује особени модел приповедног говора и стиче статус репрезентативног аутора нове уметничке праксе у националним оквирима.

Пишчеви литерарни почеци обележени су радикалним супротстављањем постојећим поетичким структурама у српској књижевности, у првом реду стваралачком поступку писаца тзв. *стварносне прозе*. За разлику од веристичких склоности *новостилиста*, који локалне теме уобличавају традиционалним средствима приповедања, генерација стваралаца која на српску књижевну сцену ступа седамдесетих година прошлог века приповедни поступак гради на принципу немиметичког представљања стварности. На тај начин, постмодернисти исказују отпор према водећим друштвеним структурама. Извесне сличности постоје између естетике *младе српске прозе* и приповедача тзв. високог модернизма, у првом реду Данила Киша, Борислава Пекића и Мирка Ковача. У време када Давид Албахари ступа на српску књижевну сцену, уметнички поступак модерниста, који егзистанцијално искуство уздижу на универзалну раван, достиже пун замах. Као један од водећих гласова генерације аутора која прва дела објављују почетком седамдесетих година прошлог века, Албахари се

већ у раним причама окреће немиметичком, фрагментарном приповедању. Њиме изражава сумњу у могућност спознаје света, као и у средства уметничког посредовања стварности. Стваралац проблематизују принципе који су у ранијим епохама заузимали средишње место и представљали стабилна полазишта у разумевању појединца и друштва.

Давид Албахари у националне оквире преноси, развија и преобликује идеје које се у различитим хуманистичким дисциплинама током XX века јављају у свету. Вођен властитим склоностима, а уз то и студент и дипломац Катедре за англистику у Загребу, окреће се приповедачима који опус заснивају на постмодерним естетичким принципима. Читање и превођење њихових дела обликовало је Албахаријеву уметничку концепцију, док је проблематизовање односа стварности и фикције постало темељ његовог књижевног поступка. На формалном плану, аутор приповеда у фрагментима, експериментише са језиком и испитује *мета* нивое дискурса. Естетска обрада литерарних питања, статуса језика у књижевности и могућности историјског представљања стварности део су сложеног поетичког механизма утемељеног на епистемолошком скептицизму. Стваралаштво Давида Албахарија представља граничну вредност између аутобиографске форме и фикције, у којој истакнуто место заузимају хибридни и популарни облици приповедања. Динамика идејног склопа његових текстова почива на проблематизовању постојећег вредносног система средствима оспоравања, у првом реду пародијом и иронијом.

Пишући у форми кратке приче, а касније и кратког романа, аутор временом постаје један од најдоследнијих заговорника сажетог приповедања у српској књижевности. Ни данас не престаје да указује на широк спектар могућности које прегнантни израз нуди. За разлику од кратког лирског романа, који је у националном контексту и раније заузимао истакнуто место, тип кратке немиметичке приче коју аутор од почетка негује, несвојствен је дотадашњој приповедачкој традицији. Пишчево пристајање уз поетику сажетости огледа се и у брижљивом односу према језику, односно у ослобађању исказа од сувишних елемената. На мењање става читалаца према назначеним прозним врстама утицао је списатељским, али и преводилачким и уредничким послом.

Судећи према разумевању делатности и резултатима на пољу иновирања и богаћења традиције особеним приповедним гласом, Албахари представља незаобилазну фигуру у проучавању српске књижевности од седамдесетих година прошлог века до данас. Његов прозни израз почива на отворености са којом понире у дубине властитог бића, увезујући са интроспекцијом породичне, а касније и историјске прилике у којима живи и ствара. На тај начин настају дела у којима се огледа ауторово аутентично осећање света. Увиди до којих долази самопосматрањем уткани су у његово стваралаштво и када егзистенцијалне прилике нису послужиле као директна подлога књижевном делу. Било да пише о приватној или јавној сфери деловања, пишчев фокус је на темељним принципима на којима почива субјектов однос према другима и свету. Приповедајући о свакодневици, он полази од искуства појединца, те са примарних доживљаја скида слојеве који су им додати. Његов фокус је на основним људским потребама, у првом реду тежњи за самоиспољавањем, сигурношћу и припадањем.

Обликујући романе из деведесетих година на принципима на којима заснива и ранија дела, Албахари проширује тематски опсег и наглашава мотиве вољне или невољне укључености јединке у друштвене и историјске токове. Динамика пишчевог стваралаштва почива на унутрашњим дилемама јунака који настоје да се укључе у систем регулисан правилима оштро супротстављеним њиховим властитим назорима. Идејна раван ауторових романа транспонована је на симболички план и уобличена у складу са постмодерним приповедним концептом. Албахаријев приповедни субјекат (не)делује растрзан сумњом у могућност спознаје света, као и у средства која га посредују.

И сам писац био је свестан својеврсног маниризма који се у критици везује за његово име. У поговору једног од поновљених издања књиге *Опис смрти* истиче да за разлику од раније прозе која се заснива на спремности на стално мењање и преображај његово касније дело обележавају понављања. Поред репетиција Албахаријево стваралаштво засновано је и на паралелизмима, одјецима, варијацијама, освртима и наговештајима на плану садржаја, као и форме текста. Свест о репетитивности навела га је да се окрене радикалнијем експерименту у циљу проналажења нових начина представљања јединке и

друштва. Међутим, поетичка померања у четвртој и првој половини пете деценије пишчеве делатности нису резултирала уметнички успешним решењима у пуном опсегу. Ранија романескна остварења уједначенија су у вредносном смислу, а поједина се убрајају и у сам врх српске прозе XX века.

О значају Албахаријевог рада у контексту српске књижевне традиције сведоче награде које од осамдесетих година прошлог века добија у националним, али и међународним оквирима, преводи на више десетина светских језика, као и заинтересованост шире и стручне јавности за његов опус. Признања су стизала постепено, најпре спорадично, а потом и у све већем броју, што је и својствено књижевној сцени и научној заједници која у почетку поверење поклања с резервом, а потврђеним члановима каткад и на основу минулог рада. Ипак, важне награде, Андрићева за приповедачки и НИН-ова за романијерски рад, прва на почетку списатељске делатности а друга касније, додељене су му у тренуцима у којима објављује репрезентативна дела своје приповедачке и романијерске фазе, али и постмодерне српске књижевности. Поред превода на готово све значајније светске језике, што сведочи у прилог популарности пишчевих књига у оквирима шире читалачке јавности и ван националних оквира, рецепцију Албахаријевих радова у стручним оквирима одликује више књижевнокритичких текстова, али и научних радова и студија у којима се систематичније приступа његовом опусу. Награде, стручни текстови, као и преводи, допринели су популаризацији ауторовог дела, постмодерне књижевности у Србији, као и српске књижевности у свету.

1.2. Мотивација и циљеви истраживања

Савремене друштвене структуре привидно су наклоњене појединцу, те га привидно и подржавају да пронађе властити пут. Истина је да се индивидуалност оспорава, док се субјекту нуде различити обрасци понашања, који га чине подложним манипулацији. Очигледним као и перфидним средствима одржава се постојећи систем вредности који слаби вољу и код јединке снажи осећај неадекватности. Стога појединац прибегава различитим облицима мимикрије и остаје везан за сферу појавног. У доба хиперпродукције уметничких дела намеће се потреба за систематизацијом и тумачењем књижевног опуса Давида

Албахарија, у којем се огледа пишчев аутентични поглед на свет. Приповедни субјекат суочен је са властитом индивидуалношћу, као и са системом који суштински подржава конформизам. Тумачење Албахаријевих романескних остварења, са нагласком на њиховим метапрозним аспектима, води разумевању ауторовог опуса у целини, постмодерне поетике у српској и светској књижевности, као и теме порекла и природе уметниковог стварања у књижевности.

Међу библиографским јединицама, од којих је највише штампано у научним часописима или зборницима, као и у облику предговора или поговора пишчевим књигама, махом приказа и критичких текстова, затим студија и есеја, о Албахаријевом стваралаштву до данас није објављена ниједна монографија. Као да се поетика сажетости, коју писац у својим делима велича и примењује, прелила у радове о њему и, уз изузетке, резултирала скупином краћих текстова, објављених у публикацијама на српском и енглеском језику. Постојећа тумачења нису у академском смислу сагледана, нити су спроведена истраживања која би, уз анализу пишчевог опуса, за резултат имала монографску публикацију. За тумача готово пола века плодне и утицајне књижевне делатности Давида Албахарија изазов је и да изучавани корпус сагледа у светлу кључних питања која покреће, али и из различитих углова које савремена наука о књижевности предлаже. Проучавање пишчевог рада подразумева уочавање, класификацију и анализу различитих аспеката његове књижевне активности, са нарочитим освртом на конститутивне принципе корпуса и тумачење појединачних остварења. Докторска дисертација „Метапроза у романима Давида Албахарија“ представља покушај описа, вредновања и контекстуализације пре свега романескног стваралаштва Давида Албахарија у целини, као и појединачних дела, у циљу одређивања доминантних естетичких принципа на којима почива ауторова проза. Циљ анализе пишчевих романа, као и његовог целокупног прозног опуса, те научних радова насталих поводом њега и релевантних теоријских текстова је да на једном месту пружи увид у питања која разматрани опус покреће.

1.3. Структура студије

Прво поглавље студије посвећено је опису ауторовог опуса, најпре приповедачког, а потом и романијерског, са посебним освртом на поступке интроспекције, уплив историјске стварности и експериментални приступ предмету о којем је реч. Након прегледа општих карактеристика проучаваног корпуса одређује се место које аутор заузима у оквирима националне књижевности, као и прилика у којима настаје његова поетика. Предмет анализа су промене унутар пишчевог стваралачког концепта. Оне се на формалном плану огледају у преласку са писања кратке приче на писање махом кратких романа, најчешће у једнопасусној форми. На тематском пољу, Албахаријева метапроза која је до деведесетих година прошлог века смештена у породични и интимни контекст у XXI веку освежена је значењима које се везују за историјске прилике и сферу јавног деловања. У студији се испитује тренутак у којем су приватне, породичне теме и испитивање граница књижевности, као и сопствених ограничења у погледу стварања својствене првој стваралачкој фази проширене интересовањем за појединца као чиниоца политичких и историјских збивања. Свест о стваралачком чину представља приповедну константу која прожима сва Албахаријева прозна остварења, али и нефикцијске радове, есеје и остале текстове у којима се експлицитно износе поетички ставови.

Разумевање односа литературе и живота, као и варијације на тему (не)моћи језика у књижевности и животу представљају темељ свеколиког Албахаријевог стваралаштва. Сложени жанровски модели на којима почивају његова прозна остварења иницирали су подробније испитивање везе између исповедног, аутобиографског и фикционалног, као и смисао појединих формалних решења са становишта наративне структуре. Ако је субјектово сазнање о свету посредовано језиком, како то постмодерна мисао истиче а Албахари прихвата, проза коју чине светови у потпуности сачињени од речи постаје користан модел за проучавање стварности. Потреба да се реконструише својеврсна пишчева историозофска концепција, важна и за његово схватање односа стварности и фикције, потекла је од ауторовог окретања историјским темама, након искуства рата на просторима бивше Југославије деведесетих година XX века. Део истраживања посвећен је и

литерарним делатности Давида Албахарија које нису примарно стваралачке, као што су преводилачки, уређивачки и антологичарски рад. Анализом есејистичких записа утврђено је да су се егзистенцијалне категорије прелиле у пишчеву прозу.

На опис и класификацију Албахаријевог стваралачког опуса надовезује се рецепција његових дела у националним и међународним оквирима. Осврт на пријем ауторових књига код шире читалачке публике праћен је испитивањем одјека који су имале у стручној и научној јавности. Акценат је на пишчевом иновирању постојеће традиције у којој доминирају опречни гласови тзв. *стварносне прозе* и високог модернизма, као и ауторов директни и индиректни утицај на потоње ствараоце и српску културу у целини. Тумачење општих особености сваког од петнаест романа Давида Албахарија, као и подробнија анализа развоја и транспозиције поетичких концепата на којима се темељи пишчево стваралаштво чине садржај завршног поглавља првог дела студије. Будући да се ауторова дела дозивају, како на тематско-мотивском, тако и на формалном плану, уз анализу сваког романа понаособ у студији се испитују и њихове међусобне везе.

Општији поглед на стваралаштво и рецепцију Албахаријевих књижевних остварења у првом делу студије представља темељ за анализу феномена метапрозе у наставку истраживања, у пишчевим романескним остварењима узетим у целини, као и појединачно. Најпре се предочава феномен метафикције у светлу књижевних теорија XX века. Линда Хачион и Патриша Во, теоретичарке постмодерног стваралаштва, постављају основу и за одређење феномена метапрозе. У делима објављеним од шездесетих година прошлог века аутореферентни дискурс представља константу која се повезује са различитим елементима приповедања. Истраживање порекла и развоја метапрозе показује да је реч о феномену који у XX веку заузима истакнуту позицију, толико да се у теорији књижевности повремено изједначава са постмодерном поетиком.

Други део друге целине садржи тумачење Албахаријевог романескног опуса са становишта теорије приповедне самосвести. Анализа пишчевог метапрозног модела тесно је скопчана са проблемом стваралаштва, језика у књижевности и уопште његове репрезентације, односом стварности и фикције и

непоузданости историјског сазнања. Истраживања заснована на ставовима Линде Хачион и Патрише Во употпуњена су интерпретацијама утемељеним на тезама теоретичара књижевности који су се у XX и XXI веку бавили назначеним проблемима. Тумачења су плод промишљања особености метапрозног обрасца у романескном опусу Давида Албахарија и настојања да се укаже на пишчеву суштинску везаност за постмодерне и метапрозне стваралачке поступке, али и на места на којима их његово дело превазилази творећи самосвојан приповедни концепт и препознатљив наративни глас. Будући да тема стваралаштва заокупља ауторову пажњу још од његовог најранијег списатељског рада, предмет студије је утврђивање динамике развоја и преобликовања поступка, са посебним освртом на романе, од *Судије Димитријевића* до књиге *Данас је среда*. Све Албахаријеве стваралачке фазе, било да је реч о причама или романима, одликује истовремено потврђивање и оспоравање темељних категорија постојања и приповедања.

Анализа метапрозне оријентације као једног од темељних принципа постмодерне естетике води прецизнијем и аргументованијем позиционирању ауторовог дела у контексту српске, али и светске књижевности друге половине XX и XXI века. Богата традиција самосвесног приповедања обавезује на одређивање претеча, па се у истраживању упућује на додирне тачке са ствараоцима пре свега англоамаричког говорног подручја које аутор у (ауто)поетичким исказима одређује као сроднике. Именовањем литерарних узора и успостављањем континуитета у рукавцу књижевноуметничке мисли која почива на метафикционалности Албахаријева стваралачка делатност смешта се у контекст значајних достигнућа Европе и света. Завршно део студије представља резултате истраживања стваралаштва Давида Албахарија у целини, као и у погледу његовог метапрозног поступка. Смисао закључног исказа, као и студије у целини је да одговори на изазове постављене у уводном делу истраживања, али и да отвори нова питања везана за пишчев књижевни опус.

1.4. Методе истраживања

Сложеност стваралачког поступка Давида Албахарија и тежња да се он што систематичније сагледа захтевали су методолошки плурализам у приступу

проучаваном предмету, не само од једног поглавља до другог, већ и у оквиру мањих целина. Претпоставке књижевне историје чине полазиште за контекстуализацију пишчеве делатности у оквирима српске и светске литературе, али и приликом описа и класификације система ауторових дела. Исти истраживачки модел примењен је и у деловима студије који имају за предмет појаву и ширење постмодерне естетике у светским и националним оквирима. Контекстуализација поетичких парадигми у XX веку део је ширих културноисторијских разматрања, којима се објашњавају друштвени и индивидуални процеси на чијим темељима настаје постмодерна естетика. Важан допринос смештању пишчевих текстова у шире традицијске оквире чине компаративна истраживања његовог односа према текућој литературној пракси. Књижевноисторијска и метакритичка разматрања представљају полазиште и у поглављу које за предмет има рецепцију стваралаштва Давида Албахарија.

У завршном поглављу прве целине, у којем се анализира сваки од ауторових романа понаособ, преовлађује херменеутички поступак. Будући да пишчево стваралаштво почива на нестабилним жанровским структурама, док се нарочито романи настали у последње две деценије темеље на елементима популарних жанрова, у приступу проучаваном корпусу посебно место заузима теорија жанра. Интерпретативни модел заузима важно место и у другом делу студије која за предмет има ауторов метапрозни поступак. Текстуална самосвест се најпре теоријски и књижевноисторијски одређује. Потом се Албахаријевој метафикцији приступа херменеутички, у циљу појашњења њене везаности за тему писања, језика и историје. Полазиште за свеколико тумачење дела Давида Албахарија представља критичко промишљање проблема које покрећу проучавани корпус, секундарна литература, теоријски системи на којима писац гради поетику, као и оних на којима је истраживање засновано.

2. КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

2.1. Приповедни опус

2.1.1. Интроспективна проза

Након што је одустао од поезије у којој се као сасвим млад аутор опробао, изузимајући неколико лирских текстова које је унео у запис „Изабране песме Еугена Рајнера“ из књиге *Пелерина и нове приче*, Албахари од седамдесетих година XX века најпре у часописима а потом и у засебним издањима почиње да објављује кратке приче. Александар Тишма, ондашњи уредник *Летописа Матице српске*, штампао је његове прве прозне текстове и преводе. Истовремено, давао му је смернице око припреме и објављивања књига *Породично време* (1973) и *Судија Димитријевић* (1978). Из сачуваних фрагмената њихове десетогодишње преписке јасно је да је Тишма од почетка подстицао Албахаријев ауторски, као и преводилачки рад. Пишући немиметичку, метапрозну варијанту приче у којој доминира експериментални поступак писац рану прозу заснива на кишовском моделу приповедања о субјектовом интимном животу, у чијем су средишту сећања на прошле догађаје и породични амбијент. Приче Давида Албахарија, ипак, рефлексивније су и интелектуалније од прозних записа Данила Киша. Почетна фаза Албахаријевог стваралаштва, као и његовог каснијег приповедања, обојена је мотивима из јеврејског наслеђа. Уз тему одрастања јунака и његове сестре у раним радовима контрастно је дат мотив старости, болести родитеља и смрти из којег провејава трагично осећање света. На формалном плану прве књиге садрже заметке, али и развијеније облике поетичких принципа које аутор примењује и касније, од фрагментарног приповедања, жанровске колебљивости, преко необичне наративне перспективе у којој доминира приповедачко прво лице до језичког експеримента и метапрозе. Елементи популарне културе и мултимедијалност имали су у различитим периодима његовог рада више или мање значајну улогу, док (епистемолошки) скептицизам остаје трајно обележје његовог опуса.

Указујући на главне токове у развоју савремене кратке приче и наводећи њене карактеристике, писац у предговору антологији *Савремена светска прича* описује и властито рано стваралаштво:

Удаљавање од конвенција реалистичког приповедања; померање *дешавања* са привидно стварне радње на стварање самог дела; увођење пародије као једне од кључних формално-стилских одлика; мешање приповедачких поступака, па и самих књижевних родова; тежња ка сажимању форме, ка згушњавању језика; и отвореност за утицаје свих медија, од филма до рокенрола (Албахари 2017а: 18-19).

У истом тексту спимиње и мимикрију савремене прозе, тј. њену склоност да се претвори у есеј, песму, па и у реалистичку приповест. Фокус постмодерних стваралаца је на другачијој стварности, језику знакова и шифара, параболи, фрагментарности, отвореној и тешко одредљивој перспективи, док се елементи традиције огледају у цитатима и пародији. Проза друге половине XX века одликује се отвореним завршецима, којима се тек наговештава смисао. Убрзавање темпа живота, економска несигурност, распад заједничких вредности, отуђеност и аутоматизација људских односа, затим нагли развој медија утицали су на приповедача. Он пише осећајући да су постојеће форме и језик недовољни да изразе нову животну стварност. Упркос наведеним тенденцијама у развоју савремене прозе писац истиче да она никада није постала херметична, нити се затворила у себе.

Андрићева награда, која је Давиду Албахарију додељена за збирку *Опис смрти* 1982. године, представљала је прво важно признање за његову дотадашњу приповедачку делатност. Уједно је потврдила и значај генерације постмодерних стваралаца која је стасала у исто време кад и он. Аутор у књизи примењује поступке својствене и његовом ранијем остварењима, али сада проналази фину меру између експеримента и фикције. Збирком *Фрас у шупи* (1984), у којој су паралелно са причама штампане фотографије Александра Антића, писац у приповедачку праксу уводи мултимедијалност. Визуелни елементи предочени дословно, у виду фотографија или симболички, на нивоу исказа, истовремено шире и конкретизује значења текста. Аутора прича занимало је да ли се ефекат успореног кретања може остварити унутар језика, тј. да ли спорост свести која ни

једног часа не губи своју луцидност може да пронађе свој вербални еквивалент.

Збирка прича *Једноставност* и кратки роман *Цинк*, објављени 1988. године, представљају синтезу поетичких принципа на којима је Албахари током прве деценије и по заснивао своје приповедање. Литерарни експеримент и истраживање форме, оличени у сажетом изразу, искошеној перспективи, мозаичкој композицији, жанровској хибридности, елементима популарне културе, метанаративности, епистемолошком скептицизму и субјективној иронији у причама и роману објављеним крајем осамдесетих година прошлог века заокружују пишчеву приповедачку фазу. За разлику од интертекстуалног поступка и обрта у завршници који чине константу знатног дела његовог опуса, стилски експеримент, чији крајњи израз представља реченица прекинута на пола, изостављање знакова интерпункције и изрази који упућују на говорну ситуацију, први пут се у његовом поетичком систему појављују у издањима с краја осме деценије. Веза између књига остварује се и преко приче „Јерусалим“, која представља скицу за роман *Цинк*, будући да је у оба текста тематизовано путовање сина и оца у свету земљу, на којем се отац разболи и по повратку умире. Наведени пример репрезентативан је за поступак аутоцитатности којим су премрежена готово сва Албахаријева остварења.

Лирски роман *Цинк* је уметнички врхунац прве фазе пишчевог стваралаштва. Приповест настаје у сусрету породичних и интимних доживљаја, оличених у теми очеве болести и смрти, са експерименталним поступком у чијем средишту је проблем приповедања. Наративни токови преплићу се у романескном слоју који као тему има транспозицију стварности у књижевно дело. Пишући саморефлексивне приче о личним искуствима појединца Албахари велича идеју о аутономији књижевности и супротставља се њеној агресивној идеологизацији. *Цинк* и *Једноставност* су последње пишчеве књиге у којима игнорише историју као књижевну тему. Његова каснија остварења одликује уплив друштвено-политичких и историјских збивања у фикционални контекст.

2.1.2. Уплив историјске стварности

Објављујући несмањеним интензитетом кратке и сасвим кратке приче, од

једне реченице до неколико страница текста, Албахари приповедачки опус деведесетих година XX века проширује кратким романима. За разлику од књига штампаних између збирки прича *Фрас у шути* и *Пелерина* (1993) које сврстава у фазу радикалније фрагментаризације и огољавања текста, јаче повезаности са елементима масовне културе, као и нападније метатекстуалности, каснија дела одликује релативно мирнији приступ форми и језику и проширење тематског регистра приповедања. Уместо истицања облика у први план аутор тематизује приповедни поступак и вештије прикрива границе између експеримента и фикције. Како у поетичким исказима истиче, *Пелерина* је дело о обнови приповедања: „Од сажетих прича на почетку збирке, преко прича у којима свака реченица настоји да буде прича за себе, доспева се до проза које, ако ништа друго, бар наликују на развијене приповедачке форме“ (Албахари 2017а: 52). Књига у извесном смислу представља избор прозних модела из пишчевих ранијих фаза. За разлику од текстова насталих до деведесетих година XX века у којима оквир за породичне мотиве представља метапрозни дискурс улогу контекста у каснијим остварењима преузима историјска стварност. Историја постаје подлога на којој се разматрају и породична и поетичка питања. Романи *Кратка књига* (1993), *Снежни човек* (1995), *Мамац* (1996), *Мрак* (1997) и *Геџ и Мајер* (1998) утемељени су на наведеним принципима, а тематски им је сродан и нешто касније објављен *Светски путник* (2001).

На обликовање Албахаријевог опуса од деведесетих година XX века утицала су збивања на друштвено-политичком плану. Грађански рат који се деведесетих година XX века водио на простору бивше Југославије одвео је писца у добровољно изгнанство, а његове текстове населио историјским темама. Нашавши се у вртлогу збивања аутор пише о књижевној и историјској стварности заснивајући текстуална и метатекстуална истраживања на њиховом семантичком укрштању. Удаљавање од хаотичне стварности стваралачки га приближава локалитету на којем је рођен. Док је пишчева рана проза у знаку опсесивног бављења немогућношћу комуникације у савременом друштву и проблема реализације сопства у језику, недовољност лингвистичког и високо поетичког концепта у измењеним историјским приликама условио је промену поетичке парадигме. Аутор о томе каже следеће: „У *Цинку* сам вероватно још успевао да се

носим са историјом, отуда фрагментарност и заокруживање малих целина, док тога нема у *Мамицу*. Ту је историја бујица, непрекидни пасус из којег, када се једном у њега уђе, нема излаза“ (Албахари, Пантић 2005: 16). Средишња дела ауторовог породичног циклуса, романи *Цинк* и *Мамац*, заузимају супротне полаве када је реч о односу према историјској стварности: „Отац симболизује прошлост за коју је приповедач *Цинка* убеђен да је остала неповратно иза, док је мајка симбол живе историје, која се у земљи приповедачевог порекла у *Мамицу* управо одвија“ (Аврамовић 2014: 535).

На збивања у ондашњој Југославији упућују романи из чијег су појавног слоја изузете историјске прилике, али и текстови који су на нивоу репрезентације дубоко уроњени у друштвену проблематику. Трауматична стварност обележава судбину јунака који испитују однос стварности и фикције (*Кратка књига*), истражују властито порекло (*Светски путник*), настоје да се одреде према садашњости и прошлости (*Снежни човек*, *Мамац*, *Геџ* и *Мајер*, *Мрак*, *Животињско царство*, *Данас је среда*), центру и периферији (*Контролни пункт* (2011)), етичким питањима (*Лудвиг* (2007)), уз неизоставне рефлексije о односу човека и стваралаштва. Албахаријеви романи сведоче о томе да модели на којима се заснива ауторово приповедање трајно остају део његовог стваралачког система, док се разликује једино начин њиховог остваривања. Тврдње појединих јунака да је немогуће живети изван стварности представљају пишчеву полемику са ранијим ставовима у којима је истицао да књижевност не мора да буде ангажована:

Нема начина, рекао је (*Снежни човек* – прим. аут.), уколико се налазимо на овом свету, да будемо изван света, и ма колико се затварамо, јер није сумњао, рекао је, да настојим да се затворим, само се још више отварамо, никада се нико није спасао, рекао је, иза зида, иза намакнуте резе, испод прозора, где у дословном смислу, рекао је, постајемо још рањивији, а наше слабости се претварају у отворене ране (Албахари 2007: 132).

Постепено мењајући став према актуелним збивањима као теми коју је најпре игнорисао, затим привидно игнорисао а суштински упућивао на неприхватљиву стварност, Албахари по пресељењу у Канаду историјске прилике уводи у дела градећи фиктивни свет на антиномијским релацијама своје-туђе, прошлост-садашњост, док су укореењеност у одређени локалитет и раскореењеност

као супротан процес кључни за разумевање његове прозе писане у егзилу. Током последње деценије прошлог века аутор се отвара за сплет проблема несвојствених ранијим делима, као што су историјске прилике, живот у другој култури и недоумице у погледу стварања на нематерњем језику. Све чешће тематизује искуство странствовања у којем је за писца најпотреснија принуда бивствовања у другом језику. Губитак југословенског идентитета условило је и директније испитивање јеврејског порекла. Свестан чињенице да се историја понавља Албахари приповедачки опус после 1995. заснива на породичним трагедијама у чијем темељу леже велики историјски догађаји попут холокауста. Како у поетичким исказима наводи, трауматична искуства родитеља у Другом светском рату „нудила су му се као прича и увлачила га у себе као део приче“, па су се и писма која мајчин први муж пише из логора природно улила у *Мамац*, док роман *Геџ и Мајер* бележи „искуство тражења смисла нарушене симетрије“ настале услед масовних страдања, која обележавају јеврејски идентитет у целини (Албахари 2004: 71).

Осећање немогућег бекства из историје и доживљај утапања у друштвена збивања писац преноси и на формални план романа, те примењује поступак непрекинуте наратије. Текстови писани без поделе на пасусе постају његова поетичка константа од *Кратке књиге*. Поред једнопасусног приповедања као очигледног примера немогућности остваривања субјектове воље у друштвено-политичким, историјским, као и културним токовима, аутор сложеним приповедним обрасцем упућује на идеју истине која се постепено и с великим напором осваја.

Збирке прича објављене током деведесетих година, али и оне настале у ХХI веку, *Пелерина* (1993), *Пелерина и нове приче* (1997) и *Необичне приче* (1999) конкретније су од ранијих, референтније, а доносе и *горки талог искуства* под притиском стварности, коју јунаци напуштају одлазећи у Канаду или неку другу земљу. Будући да се у збиркама које су им претходиле Албахари посвећивао процесу сажимања и дезинтеграције кратких форми, с правом се поводом његовог стваралаштва деведесетих година говори о обнови приче и приповедања. У првој фази пишчевог рада експеримент заузима средишње место, кратка прича се

приближава форми фрагмента који готово да преузима место жанра, а сасвим кратка прича подсећа на прозну варијанту хаику поезије, анегдоту или исказ дат у једној или неколико реченица. У збиркама из деведесетих година аутор је ближи традиционалнијим облицима приповедања утемељеним на експлицитнијој референцијалности и конзистентнијој композицији. Мотиви рата, тема тишине и издиференциранији лик мајке у *Пелерини*, затим стабилнија структура заснована на безличним приповеним облицима и израженијој поетичности представљају увод у приповедни поступак остварен у роману *Мамац*.

2.1.3. Доминација експеримента

Експериментални поступак заузима истакнуто место у целокупном Албахаријевом стваралаштву, али у делима насталим у XXI веку поигравање оствареним и новим обрасцима постаје доминантан књижевни поступак. Писац се отвара према кафкијанском и пинчоновском моделу приповедања, заснованом на параноидном и апсурдном осећању света, али и према бернхардовском поступку, у чијем су средишту несимпатични, антијунаци, са којима се читалац тешко идентификује. Експериментална фаза, која се уобличава од књиге *Пијавице* (2005) и обухвата романе *Лудвиг* (2007), *Брат* (2008), *Ћерка* (2010), *Контролни пункт* (2011) и *Животињско царство* (2014) обележена је померањем од приче о конкретним искуствима ка жанровским трагањима и дијалогу са популарним књижевним врстама. Роман *Светски путник* заснован је на елементима који превазилазе одлике дела из пишчеве канадске фазе, док *Пијавицама* започиње период радикалнијег експериментисања са приповедним поступком. Окретање од сажетог приповедања ка дужој причи у каснијем роману, који је по томе јединствен у пишчевом опусу, представља корак ка превазилажењу достигнутих образаца. Ауторове текстове из XXI века обележава поигравање елементима популарних жанрова који су традиционално сматрани тривијалним, у првом реду трилером, детективским романом, криминалном и еротском причом, те могућностима које нуде фантастика и религијска мистика. У сусрету јединке са другима и друштвом преовлађује доживљај егзистенцијалне несигурности и тескобе.

Албахари наставља да пише под утицајем историјских збивања, али прошлост добија другачију обраду и значење. Аутор апстрахује елементе егзистенцијалне, друштвено-политичке и историјске стварности која на моменте добија статус алегоријског представљања искустава. Радикални пол дематеријализације садржаја остварен је у роману *Контролни пункт*, у чијем је средишту појединац дословно и метафорички измештен из средишта на периферију. Приповедни субјекат је без поузданог ослонаца, док је његова могућност увида у било шта изван круга који га дели од света ограничена:

Живео сам на рубу недовршеног историјског вртлога, на рубу историјске клоаке која је непрекидно усисавала духовне и телесне излучевине, и потом их избацивала у још горим облицима, прикривеним иза привида историјских равнотежа које су се распадале у најнеочекиванијим тренуцима. [...] Место које, на изглед, није било у центру историје, већ увек помало померено, помало постранце, помало ексцентрично, тамо где се, парадоксално, историја доиста догађала, заостајући за средиштем, спокојно пре немира, немирно након успостављеног мира (Албахари 2007: 88-89).

У роману *Данас је среда* из 2017. године аутор је поново на трагу породичних односа и интимних садржаја појединца. Тежиште књиге је на теми болести, релацији између оца и сина, али и на историјским приликама које одређују садашњост ликова.

Смена поетичких парадигми својствена је Албахаријевом романескном опусу, док се и у збиркама прича насталим након пресељења у Канаду, *Други језик* (2003), *Сенке* (2006), *Сваке ноћи у другом граду* (2008), *Мале приче* (2013) и *Пропуштена прилика* (2013) стваралац креће између супротних полова разградње и обнове приповедања. Централна тема књиге *Други језик* је повезивање са новим простором, културом и језиком у којима се јунак као егзилант нашао, док се на нивоу нарације аутор приближава традиционалнијим облицима нарације. Симболичка асимилација и утапање појединца у другу културу прелива се у књиге *Сенке* и *Сваке ноћи у другом граду*. Приче објављене у *Пропуштеној прилици* у први план стављају тему старости и свођење животних рачуна, затим сукоб церебралности и пропадања тела. Истакнути су и елементи еротске прозе, и то директно из позиције субјекта, за разлику од *Цинка* у којем су они дати посредно. Нарочиту групу Албахаријевих текстова чине *Необичне приче* (1999) и *Мале приче*

(2013), сасвим кратки записи који не прелазе обим од једне штампане стране. Обележени су ауторефлексивношћу и готово у потпуности срачунати на ефекат изазван поступком.

2.1.4. Динамика приповедања Давида Албахарија

Будући да се Албахаријеве књиге читају као свођење и коментар оствареног списатељског искустава, али и као иновацијско надограђивање наративних модела, примереније је у вези са његовим поетиком говорити о преображајима и постепеним променама него о оштрим прекидима. У секундарној литератури говори се о пишчевој *породичној* и *канадској* фази, а као узроци наводног дисконтинуитета наводе се радикална промена историјског и културног контекста који је утицао и на аутора и на његове читаоце (в. Рибникар 2006). У пишчев *породични циклус* убрајају се *Породично време*, *Опис смрти* и *Једноставност*, док се као средиште макроцелине наводе романи *Цинк* и *Мамац*. Романи *Брат* и *Ћерка* из касније фазе део су истог циклуса, с том разликом што су у њима фамилијарни односи пародирани. Пишући о интимним односима аутор гради аутсајдерску и елитистичку позицију показујући да је превасходно заинтересован за властите животне, као и стваралачке импулсе.

Сам писац наводи да је смрт његовог оца окончала преливања породичног искуства у прозу. Када је оживљена историја деведесетих година постала део живота, писати о њој значило је писати исто што и раније, о ономе што се тренутно збива. Искуство историје и друштвене оквира доживљава као литерарни изазов, али промена суштински не утиче на његову поетику оличену у стишаном и изнијансираном преиспитивању интимних, али и такозваних *великих тема*. Чак се и јунаци његових прича, па и првих романа склањају пред бруталном стварношћу која пре постоји кроз одсуство него што је непосредно дата. Аутор у раним романима исцртава обресе историје избегавајући да је непосредно именује, док одједи друштвеног живота допиру преко медија, уметности, културе и других облика материјалне стварности. Јеврејска породица о којој говори у причама окружена је другим културама и као и његови романескни јунаци живи у егзилу. *Цинк* и *Мамац*, за које се у критици наводи да припадају различитим

стваралачким фазама, заправо сведоче о поетском континуитету, будући да је у оба дала тематизована породична прича, само у другачијим друштвеним околностима:

Тематски *Мамац* се може читати као својеврсна алтернација *Снежном човеку*, као искушавање другачије могућности уобличења повијести о ситуацији странствовања под притиском актуелног дешавања историје, а истовремено и као наставак ауторове повијести *породичног времена*, започете у *Цинку* (Брајовић 1997: 227).

Негујући иронију, метатекстуалност, експеримент и скептицизам писац и након готово четири и по деценије списатељског рада остаје један од најдоследнијих заговорника постмодернистичке поетике у српској књижевности. Парадоксално, крајем прве деценије XXI века изјављује да је постмодернизам историја и да то више није доминантан стваралачки концепт који га је привукао седамдесетих година: „После постмодернизма остала је, колико ми је познато, празнина и могло би се рећи да се писање сада одиграва у вакууму *изама*, из којег ће се, неким чудом, појавити нови доминантни књижевни правац“ (Албахари 2009а: 14). У поетичким исказима из 2013. године, међутим, тврди супротно:

Ако постмодернизам схватимо као временску одредницу, онда је јасно да време постмодернизма није још окончано. Међутим, задивљени општом компјутеризацијом, многи људи мисле да сада живимо у пост-постмодерном добу. То је можда тачно када је реч о друштву у целини али није када је реч о уметности која још није испитала све могућности постмодернизма. Осим тога, треба имати на уму и право уметника да сам одређује свој однос према уметничким правцима и покретима. Мене је, на пример, постмодернизам привукао својом опседнутошћу формом књижевног дела и структуром језика. Исте ствари занимају ме и данас, четрдесет година касније (Албахари, Јоргачевић 2013: 12-13).

Експериментални приступ слаби у средишњем, а повећава се у рубним фазама Албахаријевог стваралаштва. Другачија динамика својствена је метапрози која временом заузима све значајније место, од спорадичних назнака о структури текста чији је исказ део или књижевности као таквој ка сложенијим облицима аутореференцијалности и делима у којима самосвест преовлађује над приповедањем. Популарна култура је значајан чинилац у свим периодима пишчевог рада, али разликују се нивои на којима је уткана у текст, од детаља који на појавном плану указују на ауторову фасцинацију њеним облицима, попут рок

културе или филмске уметности, до примене технике монтаже на композицију и пародије популарних жанрова у каснијој фази стваралаштва.

У делима насталим током деведесетих година прошлог века писац умерено користи експеримент и елементе популарне културе, али и метарнативност, те их складније уклапа у веће фикционалне целине. Пронашавши равнотежу између постмодерних техника приповедања и садржаја у чијем је средишту судбина појединца одређена вртлогом историјских збивања Албахари деведесетих година пише своја најуспелија дела. Док се у књигама из последње деценији прошлог века преплићу поетички принципи кључни за целокупно његово стваралаштво, аутор у периоду обележеном радикалнијим експериментисањем са формом трага за естетиком која ће потврдити остварене приповедне моделе и уједно их превазићи. Удаљавањем од осведочених образаца средствима оспоравања, међу којима истакнуто место заузима пародија, у XXI веку настају квалитативно неуједначена дела у којима је новина више тражена него нађена. Вредносно су уједначеније збирка прича *Сваке ноћи у другом граду*, као и романи *Контролни пункт*, *Животињско царство* и *Данас је среда*, у којима су обједињени остварени обрасци, али се одликују и жанровским померањима.

2.2. Између живота и фикције – есеји

Од деведесетих година XX века Давид Албахари објављује четири књиге есеја. Есејистички записи први пут штампани у српским и међународним часописима у периоду од 1978. године до краја прве деценије XX века сакупљени су и издати у четири књиге, *Преписивање света* (1997), *Терет* (2004), *Дијаспора и друге ствари* (2008) и *Људи, градови и штошта друго* (2011). Као што су се у Албахаријево стваралаштво прелили чиниоци његове егзистенције попут јеврејског порекла или живота у егзилу есеји су обликовани према стваралачким моделима сродним ауторовим приповедном опусу. У форми која је својствена и његовим фикционалним текстовима представљени су пишчеви ставови о животу и уметности. Албахаријево дело се и на тај начин потврђује као затворен систем густо испреплетаних веза и међусобних утицаја живота и литературе и показује колико су наведене категорије чврсто повезане и колико једна другу допуњују.

Писац у есејима прецизно издваја и дефинише параметре кључне за обликовање сопственог стваралачког идентитета испитујући у складу са постмодерним концептом плурализма њихову многострукост и показујући изузетан смисао за разумевање променљивости појава у појединим временским периодима. Вредност пишчевих самоодређења огледа се у снази с којом понире у дубине властитог бића реконструишући сложене механизме који претходе стварању, као и оне који га непосредно обликују. Његова (само)анализа упућује на сложеност уметничког чина заснованог на крајње релативним категоријама какве су култура, искуство или морал XX и почетка XXI века.

Међу спољашње факторе пресудне за обликовање властитог егзистенцијалног и списатељског идентитета Албахари убраја јеврејско порекло и живот у егзилу, као и фасцинацију приповедачким праксама XX века, на првом месту прозом америчких постмодерниста од Набокова до Кувера, затим постмодерним сликарством, масовном и рок културом, поступком монтаже у филмској уметности и релативизмом у науци. Ауторова пажња усмерена је на питања везана за књижевност и утицај историјских прилика на живот појединца:

Ако би неко био јако упоран и тражио да своју духовну аутобиографију сведем на једну реченицу, онда би се та реченица претворила у следећи списак: Вилијем Фокнер, Раша Ливада, Петар Вујичић, Битлси, Џејмс Тејлор, Боб Марли и свеколики реге, Доналд Бартелми, Ји Ђинг, зен будизам и Томас Бернхард (Албахари 2005: 27).

Књижевно дело Давида Албахарија одређено је урбаним сензибилитетом, медијски посредованом сликом света, елементима групних пројеката, концептуалне уметности и еротике. Његово рано стваралаштво, у којем тежи алтернативним искуствима и успостављању нове књижевне традиције, темељи се на уважавању разлика и отворености према новим садржајима. Аутор напомиње да је у различита духовна искуства улазио са радозналошћу и спремношћу да се мења, док је његов главни покретач била потреба да се успротиви породичном и друштвеном поретку, односно грађанском и социјалистичком систему вредности. Бити алтернативан значило је прекинути с традицијом, односно успостављати нови систем вредности мешањем најразноврснијих утицаја и успостављањем веза између наизглед непомирљивих појава.

2.2.1. Књижевни подстицаји

Албахаријев прозни опус настаје у сусрету са делима аутора англоамеричког говорног подручја, као и српских писаца који поетику граде на сродним поетичким принципима. Од књижевних појава на домаћој сцени писац издваја познанство и сарадњу са песником Рашом Ливадом. Петар Вујичић га је упутио на породичне теме као извор инспирације:

Пјотр, како су га сви звали, дао ми је прави савет када је прочитао моје прве приче (у којима сам се својски трудио да измислим што необичније ствари и људе) – рекао ми је да треба да пишем о ономе што доиста знам: о својој породици и њиховим животима. Тада сам сасвим другим оком угледао и своју породицу, и себе, и град у којем сам живео, и тада сам схватио како се од стварности света прави фокнеровска Јокнапатофа. Земун је тог часа постао позорница за моје приповедање, у ствари: не толико позорница, колико још један члан породице, равноправни учесник у књижевној игри (Албахари, Пантић 2005: 7).

Аутор као драгоцену подршку издваја и одмерене подстицаје и критичке сугестије Александра Тишме. Истиче да је од Данила Киша учио како да на домаће тле пренесе одабране уметничке поступке страних приповедача. У сусрету са Кишовим делом успоставио је и везу са претходницима, Џоном Апдајком, Марселом Прустом, Вилијемом Фокнером, Владимиром Набоковым, Хорхеом Луисом Борхесом, Вирџинијом Вулф и другима. Наводи да Фокнеру дугује разумевање литературе, склоност ка експериментисању са формом и веровање у свемоћ реченице. Да се угледао на његову породичну хронику очигледно је у причама из збирке *Породично време*, као и у свему што је касније написао. Мењали су га и сазнање о сложеностима Набоковљевих књижевних смицалица, понирање у језик Самјуела Бекета и Харолда Пинтера, неисцрпне мимикријске способности Доналда Бартелмија, померање стварности Петера Хандкеа и минималистички реализам Рејмонда Карвера. Са Бекетом дели став о пароксизму и ралативизму, као и критички однос према подразумеваним вредностима. У Албахаријевом делу искрсавају кафкијански мотиви, затим бернхардовски цинизам и мизантропија. Америчким метапрозаистима Џону Барту и Роберту Куверу дугује упознавање са законитостима кратке приче.

Међу писцима (и њиховим поетикама) који су на мене у први мах утицали налазили су се Фокнер, Апдајк и Шулц. Потом сам открио генерацију америчких тзв. метапрозаиста (Бартелми,

Кувер, Барт и други) и мој приповедачки свет више није могао да остане исти. Фрагмент, монтажни поступак, разиграност, самоироничност, пародирање стила, све је то постало и део мог погледа на кратку причу. Било је ту разних тренутака увида и разумевања, али посебно памтим тренутак када сам, читајући *Кланицу 5* Курта Вонегата, дошао до описа сцене у којој логораши масовно пате од пролива након што су се преждрали неке хране тако нешто, потпуна тачност у овом тренутку није важна. Важно је оно место у којем писац каже (парафразирам): А онај војник који је управо имао осећај да из себе избацује и свој мозак, то сам био ја, то је био писац ове приче. Био сам шокиран, јер ми је та реченица, та поспрдна игарија са својим ауторством зазвучала готово богохулно у нашој књижевној атмосфери у којој је писац стално приказиван као неко ко је изнад свих осталих, као врховни судија за морална и интелектуална питања нашег времена. После те реченице, све се из основа променило, а када сам једном почео да разграђујем форму кратке приче, ништа ме више није могло зауставити. У исто време расло је и моје интересовање за сажете облике приповедања, а ту је на мене посебно утицао један амерички песник, Вилијем Стенли Мервин (његове стихове преводио сам са Рашом Ливадом) који је писао и сажете приче. Тих година је почело и моје дружење са Кољом Мићевићем, које је кулминирало средином седамдесетих, када сам отишао на одслужење војног рока у његов град, у Бања Луку. Његову страст према језику и опседнутост идејом језичког (и преводачког) савршенства видим сада као последње коцкице у ономе што је на крају формирало основу моје приповедачке поетике (Албахари, Пантић 2005: 13-14).

2.2.2. Преводачки рад

Преводећи књиге са енглеског говорног подручја, дела америчких, британских, аустралијских и канадских стваралаца, Давид Албахари домаћој јавности представља прозу америчких метафикционалиста. Прилагођавање текстова Доналда Бартелмија, Цона Барта, Роберта Кувера, Томаса Пинчона, Вилијема Геса и Ричарда Бротигана српском језику није било без повратног утицаја на његов књижевни поступак¹. На ауторово приповедање утицало је и превођење поезије Марка Стренда, Расела Едмонда и других песника. Будући да махом преводи дела која раније нису били представљена читаоцима у Србији, аутор о себи говори као о *информативном преводиоцу*, за разлику од *дубинских преводаца*, попут Коље Мићевића и Бранимира Живојиновића, који чешће

¹ О томе писац каже: „Када сам открио генерацију америчких тзв. метапрозаиста, мој приповедачки свет више није могао да остане исти. Фрагмент, монтажни поступак, разиграност, самоироничност, пародирање стила, све је то постало и део мог погледа на кратку причу.“ в: *Уметник је изгненик, Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића*, у: *Градац: часопис за књижевност, уметност и културу* (ур. Бранко Кукић), број 156, година 31, Чачак: Дом културе и Уметничко друштво Градац, 2005, стр. 13.

преводе класична и кључна дела на српски језик. Важно место међу пишчевим преводима заузимају књиге *Крај и друга проза*, *Дах* Самјуела Бекета, *Разуздани ерос: приче о Мејпловима* Џона Апдајка, *Бледа ватра*, *Очајање*, *Руска лепотица и друге приче* Владимира Набокова, *Сребрна чинија* Сола Белоуа, *Круна од перја*, *У судници мога оца* и *Изабране приче*, *Разговори са Исаком Башевисом Сингером* Исака Башевиса Сингера, *Блуз резервата* Шермана Алексија, *До краја земље* Давида Гросмана, *Савршена ноћ за одлазак у Кину* Дејвида Гилмора, као и књиге Питера Керија, Сема Шепарда, Мајкла Вајлдинга и Маргарет Етвуд. Превео је и поезију израелског песника Амира Ора *Похара*, као и поезију Роберта Грејвса *Упутства орфичком искушенику*. На списку његових превода налазе се и дела Џејсона Шермана, Саре Кејн, Абрахама Рабиновича, Јана Мекјуена и других.

У аутопоетичким исказима Албахари тврди да је превођење најбоља школа писања, будући да настојања преводиоца да што дубље продре у начин стварања другог аутора подстиче га на обнављање и усавршавање властитог стила и језика. Преводилачки рад подразумева дијалог између писца и преводиоца на различитим нивоима књижевне структуре, као и суштинску комплементарност њихових делатности:

У крајњој линији, током превођења преводилац ради исто што ради и писац док пише своју причу, односно, постаје неко други и преузима неки туђи глас којим приповеда причу. Разлике, бар за мене, постоје у неким техничким аспектима: лакше се, наиме, ослобађам довршеног превода (после прве преводилачке руке, следи дефинитивно сређивање текста, и то је то) него довршене приче. Написана, прича мора да одлежи; потом јој се враћам и чистим је од свега што ми се учини непотребним; некад је исписујем наново, потпуно мењајући њену структуру што у преводу, јасно, не смем да радим; некад ништа од ње не буде; али када је једном прогласим довршеном, онда је више не мењам (Албахари, Пантић 2005: 19).

Сагласје између ауторовог преводилачког и списатељског рада огледа се у брижљиво негованом изразу, али и у поетичким принципима на којима преводилац и аутори чија дела преводи граде поетику.

2.2.3. Филмска уметност

У поетичким текстовима Албахари истиче да је захваљујући сарадњи с редитељем Пуришом Ђорђевићем научио да уметничко дело настаје

разграђивањем стварности и поновним спајањем фрагмената у новом распореду. Монтажа, која има улогу везивног ткива, омогућава прескоке у времену и простору без губљења континуитета:

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ, у то време провео сам скоро две године у филмској екипи Пурише Ђорђевића (који је тада снимио телевизијску серију *Од сваког кога сам волела*), радећи разне административне и филмске послове. Сагледавање процеса настанка филма из непосредне близине, а посебно боравци у монтажи, допринели су мом осећању да је прозни свет сачињен из фрагмената, те да крајњи ефекат прозе проистиче из међуигре тих елемената. Рад у Пуришиној екипи показао ми је да уметничко дело настаје у процесу разградње, да уметничко дело није у пуком пресликавању стварности, већ да стварност треба прво разградити на више елемената или фрагмената, па потом, у њиховом потпуно новом распореду (дакле, после монтажног процеса), створити дело које не претендује да јесте стварност, већ је заправо поигравање са елементима стварности (Албахари 2005: 7-8).

2.2.4. Рок култура

Рок култура која обухвата музику и идеологију од алтернативног, маргиналног израза побуњених појединаца утемељеног на отпору према наметнутом систему вредности постаје широко прихваћен начин изражавања незадовољства и критика владајућег поретка. Албахари у њој проналази инспирацију за поступке шифрирања аутобиографских садржаја и експериментисање формом. Музика ствара нови оквир за разумевање традиције. Истовремено, аутор преко ње долази у контакт и са различитим феноменима свога доба:

Нико није на моју списатељску поетику утицао у толикој мери као фолк-рокер Џејмс Тејлор. Он ми је разјаснио следеће ствари: не можеш стварати ништа ново, ако претходно ниси рашчистио са старим; синтезом старих елемената открива се празно место новог елемента, које тада треба попунити својим делом; у срдшту свих ствари си ти сам, не неко имагинарно биће или вештачка творевина, дакле, све што радиш говори о теби; минијатура и фрагмент су значајне уметничке творевине, ништа мање вредне од развијених и целовитих форми; понављање је допуштено уколико води у нешто ново, макар то било признавање неуспеха (Албахари 2005: 56).

Шездесете, хипи покрет, утицај бит генерације, зен будизам, рат у Вијетнаму, студентски немири, све је то до мене долазило преко рокенрола, уливало се у мене, потом излазило у облику песама које су опонашале ритам рока, форму рок песме, позивале се на цитате из песама Бадија Холија, Кинкса, Битлса и Ван Морисона у истој мери колико су се позивале на поезију Васка Попе

и Раше Ливаде. Сањао сам о књижевној форми рок поезије само зато што нисам имао довољно слуха: да сам знао да свирам гитару или да сам умео да певам, никада не бих постао писац (Албахари 2005: 54-55).

Утицај нових музичких пракси на Албахаријево стваралаштво остварује се посредством дела аутора шездесетих и седамдесетих година прошлог века које је читао или преводио, Петера Хандкеа, Јана Макјуена, Мајкла Вајлдинга, Томаса Пинчона, Сема Шепарда и других.

На југословенским просторима нови талас у музици, групе Електрични оргазам, Шарло акробата, Филм, Прљаво казалиште, Азра, поставио је рокенрол у центар културних збивања, а његова субверзивност утицала је на све сегменте културе и уметности, па и књижевности. Како аутор истиче, песме са албума *Време воде* Дел Арно Бенда имају исти извор инспирације са којег се напајао док је писао приче за збирку *Сенке*, с том разликом што музичарима полази за руком да заједничко осећање носталгије сажму у неколико стихова, док су њему за то потребне читаве странице: „Тамо где сам ја написао неколико романа, бројне приче и текстове, Дел Арно Бенд то бравурозно сажима у песми Јачи када ходаш“ (Албахари 2008: 168).

Реге: тако некако, помишља, куца моје срце. Тако некако, помишља, представља себи идеалну прозу: нешто што ствара нову форму у непрекидном пародирању постојеће форме, с тим што пародирање на схватам као исмејавање, већ као опонашање које спас од истрошености налази у преласку у нови облик. Такав је и реге. Строго формалан, као и какав сонет, он се лако претвара у испразну форму и само најбољи успевају да га свирају тако да звучи као нешто потпуно ново. Подсећа ме на кратку причу: наизглед истрошена као форма, у рукама добрих приповедача она је и даље авангардна претходница прозних новина, најбоље подручје за испитивање садржајних и формалних иновација (Албахари 2005: 55).

Писац панк одређује као обнову рокенрола засновану на елементима надреализма и колажирања. Субверзивну и пародијску димензију проналази и у хип-хопу:

Панк је доспео до руба постмодернизма; хип-хоп ће, са својом поетиком цитирања, постати прави постмодерни облик рок музике. Панк је, на изванредан начин, пародија доминантно белачког утицаја у свету рокенрола; хип-хоп, с друге стране, представља коначну еманципацију црначког утицаја на настанак и развој свеколиког рока (Албахари 2005: 55).

Од свих Албахаријевих књига *Фрас у шупи* је понајвише медијски пројекат. Дело се темељи на елементима популарне културе, као и рок сензибилитета.

2.2.5. Источњачка мисао

Источњачка филозофија до Давида Албахарија долази преко музике, али и књижевности, филозофије и јеврејског наслеђа. Пишчево дело засновано је на антиинтелектуалном ставу о непосредном прихватању живота. У основи таоистичког учења је негација напора зарад апстракције. Цивилизација се доживљава као илузоран систем због чега се треба вратити природи и заузети пасиван положај према друштвеним збивањима:

Негде сам прочитао, у књизи неког источњачког мудраца, ваљда, да се не вреди одупирати, да је много боље сачекивати догађаје него излетати пред њих. Човек јесте равноправни учесник у игри неба и земље, писало је у том спису, али ипак мора да зна своју праву величину, да зна да је мањи (Албахари 2008: 97).

У култури прожетој зен будизмом немогуће је повући границу између живота у уметности и уметности у живот. Разлика између субјекта и света укида се тако што се и посматрач и његова чула доживљавају као део целине која спознаје себе. Метафизика Запада која подразумева да је човек разумом привилегована еманација бивствовања превладава се довођењем у исту равн њега и других облика живе и неживе материје. Кабала учи, а писац преузима да свет пропада јер се много прича. Језик треба штедети јер реч може да промени универзум. Појам не интерпретира чињеницу, нити је објашњава, већ репродукује њену везу са свешћу.

2.2.6. Јеврејско-српско наслеђе

Јеврејско порекло и живот у егзилу Давид Албахари одређује као конститутивне чиниоце властите егзистенције. Уједно, реч је о граничним случајевима субјектовог идентитета. Рођен у браку оца Јеврејина и мајке Српкиње која је примила Мојсијеву веру писац искуство мешовитог порекла тематизује и у својим делима. Албахаријево идентитетско језгро темељи се на двоструком

наслеђу на којем је обликован одрастајући уз приче из јеврејске традиције, али и уз народне песме о Милошу Обилићу и Танаску Рајићу који су, како истиче, по поступцима били блиски трагичним херојима из јеврејске историје. Иако су родитељи благо усмеравали његово осећање јеврејства, напомиње да никада нису негирали постојање српске линије у породичним коренима коју је донела мајка: „С обзиром на то да је моја мајка прешла у јеврејску веру, моја сестра и ја смо, формално гледано, били Јевреји у складу са религијским прописима; међутим, биолошки и генетски гледано, били смо ипак мешанци“ (Албахари, Пантић 2005: 11). У поетичким текстовима истиче да идентитет не осећа као датост, већ као могућност избора, али да га историја упозорава да припадност субјекта одређеном традицијском кругу у критичним тренуцима одређују други.

Одрастајући Албахари је постепено разумевао и прихватао јеврејско наслеђе. Тесну везу са верском заједницом у детињству, путовање у Израел 1961. године и истраживање властите традиције у тинејџерском узрасту најпре је сменило слабљење интересовања за религију услед изградње других идентитета, пре свега телесног и списатељског. Аутор однос према јеврејском наслеђу у младости одређује као дубоко амбивалентан, будући да истовремено жели да се њиме заогрне и да на основу њега дефинише верску припадност, али му у синагоги време споро пролази и у јеврејској заједници осећа се као уљез. Жеља да се одреди према пореклу кулминирала је почетком седамдесетих година одлуком да постане рабин. Исхитрена намера, како се касније испоставило, навела га је да истражује источњачка учења, зен будизам и кабалу, што је утицало и на његову поезију. Временом прихвата јеврејски идентитет, а пре одласка у Канаду ангажује се и у раду заједнице и председава Савезом јеврејских општина Југославије.

Као показатељ припадности писца јеврејској књижевности Албахари узима заступљеност тема из одговарајуће традиције у његовом опусу. Он полази од претпоставке да нико не пише о јеврејству уколико се не осећа као Јеврејин или нема неке сумње у вези са својим идентитетом. У његовим причама и романима јеврејски културни архетип заузима важно место и обликује субјектов поглед на свет. Прихватање јеврејског наслеђа у Албахаријевом случају започело је управо

писањем текста, да би уз откривање традиције у књигама које чита резултирало стварањем уметничких дела са очигледним знацима укореењености у јеврејској традицији: „Писање је уобличавало мој идентитет, а тај поново нађени идентитет заузврат је уобличаво моје писање“ (Албахари, Пантић 2005: 11). Теме заступљене у његовом раном стваралаштву подстицале су га да испитује наслеђе, те да се приближи родитељима, нарочито оцу:

Да бих писао, морао сам што више да дознам о породичној историји; пораст тог знања, углавном на основу очевих прича, подстицао ме је на додатно приближавање верској заједници; улажење у њу подразумевало је веће учешће у њеним активностима; повећана активност позивала је на јачање јеврејства у мени, али и на подстицање јеврејства у целој породици (Албахари 2004: 124).

Порекло интересовања за проблем аутор види у сличности између изгнаничке судбине Јеврејина и изгнанства на које се као стваралац добровољно одлучио: „Јеврејин је по природи ствари изгнанник, а и уметник је по природи ствари изгнанник, и можда је тај знак једнакости који се може повући између њих оно што ме привлачи и једном и другом“ (Албахари, Пантић 2005: 11). На сличан начин, Статис Гургурис говори о стању егзила као парадигматичном начину живота у XX веку: „Целокупна аргументација се може склопити тако да је ово стање темељна карактеристика модерности“ (Гургурис 2016: 269).

2.2.7. Егзилантско искуство

По пресељењу у Канаду, средином деведесетих година прошлог века, питање пищевог идентитета додатно се усложњава. Аутор се пита да ли је могуће прећи у другу културу, а ипак очувати континуитет и јединство идентитета кроз време. У текстовима из књиге *Дијаспора и друге ствари* Албахари дефинише поетику преласка у којој се осим општељудског испитују лични и стваралачки идентитет, не као унапред одређене датости, већ као процеси који се у аутопоетичким и поетичким исказима одигравају. Истовременост два света, свог који постаје туђ и новог који тек треба да постане близак утицала је на стварање слике сусрета култура у уметниковом делу. Писац доспева у средину која је и сама разједињена. Подвојени између енглеских и француских утицаја Канађани немају јасно одређену припадност. Прилив емиграната повећава

нестабилност и растапање идентитета начетог политиком мултикултурализма, па је у књижевности у којој све више аутора пише о земљи порекла Канада представљена као туђа и далека. Доживљај пространства наводи писца на мисао о ишчезавању које ослобађа простор за текст.

Језички идентитет и питање стварања на матерњем језику у егзилу опседају Албахарија у делима која пише у последњој деценији XX века. Често се позива и на тезе Лудвига Витгенштајна, енглеског филозофа јеврејског порекла. У новој средини писац поновљају стил изграђен према форми и звуку првог језика, али писању на енглеском језику, слично као у случају јунака романа *Мамац*, недостаје димензија кључна за његов ранији израз. Неуспеле покушаје наставља приповедач који постепено тоне у одсуство језика, немогућност комуникације и тишину. Тиме је посредно сугерисана потенцијална пишчева судбина. Иако у новој средини ствара на матерњем језику и у контексту српске књижевности, Албахари у поетичким исказима тврди да само онај ко се прилагођава новом свету у истој мери у којој свет прилагођава себи може на крају да остане исти. У есејима истиче и да му удаљеност од домаће културне и књижевне сцене омогућава искорак из оквира у којима је до тада стварао. Према његовом мишљењу, ниједна култура није апсолутна. Зигмунт Бауман, пољски социолог и филозоф, тврди да губитак хармоничног окружења и немогућност појединца да се осећа као код куће у простору који је различит од запамћене топографије земље, егзиланту или избеглици омогућава да продре дубље у универзалну логику и значење живота у флуидном модерном свету (Бауман 2009).

Имајући у виду граничне вредности које обележавају Албахаријев идентитет, намеће се питање ауторове припадности одређеном културном кругу. Писац у есејима истиче да се у роману *Снежни човек* обрачунава са ставовима изнетим у књизи Мирне Косташ у којој јунак за којег је послужио као прототип тврди да није српски писац и да као Јеврејин нема народ, већ земљу, а то је Југославија. Иако његови актери не делају и не размишљају у складу са културним, националним или етничким идентитетом, јер и не поседују такву врсту егзистенцијалног одређења, писац у поетичким записима не одбацује оно што би чинило његов културни, национални и књижевни идентитет. О себи

говори као о српско-канадско-јеврејском ствараоцу: „Српски сам зато што пишем на српском, канадски зато што живим у Канади, а јеврејски зато што сам то што сам“ (Албахари, Пантић 2013: 140). Истовремено је светан да га књижевна публика своди на један идентитет: „У Немачкој постоји опседнутост Канадом, па немачка публика сматра да сам Канађанин. У Србији, ја сам српски писац који живи у Канади, у Калгарију сам прихваћен као канадски писац, и осећам се чланом те породице“ (Албахари, Пантић 2013: 140).

Узимајући у обзир утицаје који су у мањој или већој мери обликовали Албахаријеву стваралачку поетику кључном се открива пишчева склоност ка синтези разнородних појава. Мешање јеврејског идентитета и кабале као изворно источњачких феномена са западњачком филозофијом и културом указује на ауторову подељену идентитетску и стваралачку позицију. Пример синтезе супротстављених начела садржан је у једном од првих Албахаријевих романа, *Цинк*, у којем приповедач путује у Јерусалим извештавајући истовремено и о ономе што је видео на путовању по Америци.

2.3. Уреднички рад

Објављујући као уредник књижевних часописа и других издања дела младих, као и афирмисаних аутора и приређујући антологије прича Албахари је седамдесетих и осамдесетих година XX века постао познат као аутор наклоњен краткој прози. За време његове уредничке делатности почетком осамдесетих година у *Књижевној речи* дебитовала је генерација писаца модерног сензибилитета названа *млада српска проза*, која се занимала за кратку форму. Албахари је као члан редакција више београдских и новосадских часописа и издавачких кућа, *Видици*, *Писмо*, *Културе Истока*, *Политика*, *Мезуза*, едиције *Прва књига Матице српске* објављивао дела приповедача постмодерног опредељења популаризујући на тај начин нову приповедачку праксу. Непосредно пред распад бивше Југославије са Михајлом Пантићем објавио је двотомну *Панораму југословенске приче* и рок-омнибус *Ухвати ритам*, чиме је заокружио властиту уређивачку делатност, али и рад генерације прозаиста која је стасала у јединственој држави. Пишчев уреднички рад након одласка у Канаду јењава.

Деведесетих година саставља антологију *Најкраће приче на свету* (1993) и *Антологију јеврејских приповедача* (1998). У XXI веку у издању издавачке куће Архипелаг излазе тематске антологије, *Посластичарске приче* (2008) и *Старост* (2012). Аутори их пишу по позиву, а Албахари их потписује као приређивач.

3. РЕЦЕПЦИЈА ДЕЛА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

3.1. Шири друштвени контекст

Година 1968, након које Албахари улази у српску књижевност, представљала је прекретницу у периоду после Другог светског рата, како у свету, тако и у Србији. За Фредерика Џејмсона, оно што се обично назива *шездесетим* почело је 1963. године, појавом Битлса и избијањем Вијетнамског рата, да би се драматично завршило између 1973. и 1975. године, Никсоновим шоком и нафтном кризом, као и оним што је подругљиво названо *губитком Сајгона* (Џејмсон 1985). Талас незадовољства у Сједињеним Америчким Државама због вишегодишњег рата који је утицао на економске, социјалне, политичке, дипломатске и хуманистичке прилике у земљи и свету кулминирао је масовном побуном младих и проширио се на земље Западне, Средње и Источне Европе. Опште стање у свету, засновано на материјалистичкој култури раног капитализма подстакло је интересовање за културу и филозофију Далеког Истока, нарочито Индије, Јапана и Кине. Проширила се и пракса мењања стања свести под дејством психоактивних супстанци првобитно коришћених за време америчких интервенција у Вијетнаму.

На културно-историјском плану 1968. година представљала је преломни тренутак ка *флуидној* модерности, како Зигмунт Бауман назива постмодернизам (Бауман 2009). Према ауторовом мишљењу, шездесете године нису произвеле трајнију иновацију у естетици, али су пружиле основу за постмодерно стање, на тај начин што се током тог периода развијао концепт о уметности која оспорава хуманистички и моралистички поглед на појединца са његовим потенцијално елитистичким класним предрасудама. Будући утемељен на величању субкултуре, рокенрола, сексуалних слобода, масовне културе и источњачких система

мишљења, нарочито зен будизма и таоизма, нови правац откривао је глобалне димензије света. Михајло Пантић истиче да уметност није била изузета из актуелних друштвених токова:

Уметност, а у склопу тога и књижевност, почела је да апсорбује снажне утицаје алтернативе и неофицијелних и институционално нестабилних облика мишљења, обновљено је искуство авангарде, изнова је поништена стриктна хијерархија уметничких форми, насупрот Сартру негирана је јасна друштвена функција уметности, изузимајући њену субверзивност, њену потребу да се разликује од задатог поретка, на један начин на Западу, на други на Истоку. Зен будизам и друге источњачке филозофије, али и религије и револуционарне идеологије (укључујући и маоизам и кубанску причу), извршиле су снажан утицај на европску уметничку праксу. Најзад, појавио се рокенрол, не само као музика, него, рекао бих, као животни став који у човеку ослобађа оно што му западна цивилизацијска дресура непрестано затомљује: право на чисту емоцију, на размену манипулисане егзистенцијалне енергије, на непристајање (Пантић 2005: 12).

У Београду су одржане студентске демонстрације 1968. године у којима се од власти захтевала универзитетска аутономија, социјална правда и враћање изворним начелима социјализма. Давид Албахари је свакако један од тада нових писаца који су у српску књижевност унели дух побуне заснован на жељи појединца да мења себе. Његов бунт имао је за циљ афирмацију индивидуалности, која је током социјализма и доминације идеје о заједништву и једнакости била потиснута у други план. За разлику од њега многи писци који у српску књижевност улазе у исто време кад и он политички се ангажују и приближавају владајућој идеологији независно од тога да ли су до тада заговарали институционални модел културног понашања или су се опредељивали за субверзију и антиинституционално деловање.

3.2. Књижевни контекст

Како Радивоје Микић истиче, приповедни модели шездесетих и седамдесетих година XX века у српској књижевности засновани су на настојању да се идући за искуствима модерне и авангардне прозе „текст ослободи миметичности и да у себе прими што више симболичких и параболичких садржаја“, док су представници другог правца тежили обнављању „оног типа

слике простора и времена која се среће у књижевности реализма“ (Микић 2013: 80). С једне стране, у прози се огледа тежња да се одређена регија са језиком, наравима, обичајима и особеном духовном климом сагледана кроз текуће прилике уздигне на универзалну раван, док се, с друге стране, изван конкретне стварности и актуелних догађаја посредством литерарне игре реализује надстварност. Први књижевни модел својствен је ауторима модерног, антиреалистичког сензибилитета, у првом реду Данилу Кишу, Мирку Ковачи, Бориславу Пекићу, Добрици Ћосићу, Миодрагу Булатовићу и Милораду Павићу. Такозвана *стварносна проза* или *проза новог стила* која се везује за појаву збирке приповедака *Фреде, лаку ноћ* Драгослава Михаиловића и *Рефуз, мртвак* Видосава Стевановића заснива се на традиционалнијим облицима приповедања. Веристичке тежње њених представника огледају се и у дословном преношењу особености говора појединих подручја у земљи. Упркос опречним тенденцијама у српској књижевности, отвореног антагонизма између њихових представника није било, већ су супротности засноване и остварене у оквиру појединих књижевних поетика.

У атмосфери сучељених поетичких образаца седамдесетих година у српској књижевности све значајније место заузима естетички програм ослоњен на постмодерну књижевну праксу у свету. Представници такозване *младе српске прозе* заснивају поетику на рушењу традиционалних представа и експерименталном приступу предмету приповедања:

Напуштање експлицитне референцијалности, распад мимезе, измицање чврсто одређених елемената приповедања, метаморфоза и готово протејски преображај једног сегмента у други, напоре до постојање више разноликих слојева, категорије фрагментарности, сажетости, метатекстуалности, нове осећајности, монтаже, нове контекстуализације, односа ироније и патетике, деструкције и конструкције, опстојавају као нека врста константи, заштитних знакова ове прозе (Пантић 1987: 156-157).

На размеђу седме и осме деценије XX века прве књиге најмлађе генерације стваралаца објављују издавачи Књижевна омладина Србије, Пегаз и Матица српска, као и часописи *Књижевна реч*, *Видици* и *Студент*. Међу најзначајније представнике литерарне струје коју Љубиша Јеремић у антологији *Нова српска приповетка* (1972) одређује као „прозу која се креће по рубовима имажинације и

есејистике, на граници естетичких и теоријских расправа“ осим Давида Албахарија убрајају се и Мирјана Павловић, Миодраг Вуковић, Велимир Ћургус Казимир, Светислав Басара, Немања Митровић, Предраг Марковић и Драган Кнежевић.

Давид Албахари у поетичким исказима истиче да му је у делима аутора као што су Драгослав Михаиловић, Видосав Стевановић, Милисав Савић, Радослав Братић, Јован Радуловић и Мирослав Јосић Вишњић сметало окретање локалном језику и усредсређивање на сеоски или маловарошки миље. Историја и политика као теме којима су се његови претходници бавили није га интересовала, па се окренуо другачијем моделу приповедања. У атмосфери доминације периферије, локалног и националног, он пише прозу урбаног простора засновану на интернационализму, глобализму и космополитизму. Ни нескривена напоредност личног искуства и његових књижевних јунака није довела до превласти веристичке перспективе како би се на први поглед очекивало. Онолико колико га тематизовање свакодневног искуства приближава писцима стварносне прозе њихово инсистирање на истинитости излагања удаљава га од њих. Аутор се од миметичке концепције ограђује и проблематизовањем односа стварности и фикције, затим статуса истине и језика у књижевности, прекорачењем жанровских и других граница, као и тематизовањем децентрираног субјекта и његове историјске условљености. Упоришне тачке Албахаријевог прозног израза, експериментални поступак, антимиметичност, отвореност за медијске утицаје, фрагментарност, метанаративност и иронијска дистанца суштински су супротстављени стваралачким поступцима *новостилиста*. Постмодерни концепт књижевности заснован је на развијању превратничких потенцијала уметности, о чему аутор каже следеће:

Тада смо дошли ми. Дохватили смо сваки појединачан прозни модел и разложили га на најситније делове. Ископали смо велико гробље прозе, уредили парцеле, поставили спомен-обележја. Неко нам је рекао да се то зове деконструкција, а ми смо се само смејали, плували у дланове и забијали ашове у меку земљу. А када смо завршили и осмотрили уредан низ хумки, схватили смо да посао тек почиње. Ова прича је признање да више ништа не знамо. Уништили смо постојеће приповедачке форме, али нисмо створили нове (Албахари 1997а: 97).

3.3. Пријем код шире читалачке публике

3.3.1. Први талас рецепције

Од ступања на српску књижевну сцену Давид Албахари је прешао пут од писца за повлашћене читаоце до ствараоца чија су дела шире прихваћена. Његова прецизно одређена естетика, која одудара од ранијих поетичких модела у српској књижевности, најпре је била препозната код млађе публике, писаца и критичара посвећених у ране облике постмодерне уметности. Инсистирајући на радикалном прекиду са традицијом и представљајући своја дела као апсолутну новину представници постмодерне књижевности формалним и садржинским особеностима дела од читалаца захтевају додатно ангажовање приликом рецепције текста. Осим тога, у пишчевом приповедном опусу до деведесетих година преовлађују кратке или сасвим кратке приче, „нетипичне за махом анегдотску традицију те књижевне врсте у српској књижевности“ (Албахари, Пантић 2005: 12), која по правилу привлачи мањи број читалаца од романа. Удаљавање од устаљених модела приповедања захтевало је поступно навикавање и саживљавање рецепијената са обрасцима који су тек касније препознати као део традиције. Након што му је додељена Андрићева награда, Албахари излази из круга писаца резервисаних за узак читалачки круг. У истом смеру креће се и рецепција његових романа објављених деведесетих година XX века.

3.3.2. Други талас рецепције

Упркос херметичности израза којој доприноси и пишчев метапрозни поступак, Албахаријева каснија дела пријемчивија су за шири круг читалаца. Рецепција романа из последње деценије прошлог века наводи на закључак да је читаоцима блискија дужа форма приповедања, те да је историја важно и интригантно тематско подручје књижевности. На популаризацију ауторовог стваралаштва утицала је промена односа читалачке јавности према постмодерним облицима приповедања, околности у којима аутор живи и ствара, тј. боравак у егзилу, као и НИН-ова награда за роман *Мамац* која је читаоце усмерила и према његовим каснијим, али и ранијим остварењима.

Препознавање укорењености савремене естетике у традицији, на шта су и сами постмодернисти скретали пажњу различитим поетичким средствима, допринело је смањењу отпора читалачке публике према новим моделима приповедања. Тезу о самониклости властите инспирације присталице нове естетичке праксе негирали су већ промишљањем прошлости у светлу садашњости. Интертекстуалним поступком директно или посредно упућивали су на претходнике, у првом реду на Борхеса, Бекета, Кафку, Фокнера и Сервантеса. Нарочиту улогу у интеграцији литерарних принципа друге половине прошлог века у систем књижевности имала су средства оспоравања којима су ствараоци проблематизовали остварене књижевне и културне моделе, те их на тај начин реактуализовали. Распрострањеност нових уметничких концепата довела је до саживљавања читалаца са принципима који су првобитно деловали херметично, док је устоличавање постмодернизма као доминантног књижевног правца у последњих деценију и по XX века омогућило Албахарију, али и другим ауторима, да се посвете приповедању као таквом, без потребе за доказивањем оправданости поетике коју заговарају.

У време када се читаоци отварају према све сложенијим стваралачким механизмима који проистичу из других егзистенцијалних сфера и одражавају искуства која је подједнако тешко разумети, Албахаријево окретање темама везаним за јавно деловање повећало је комуникативност текстова и усмерило реципијенте према његовој прози. Писац се након пресељења у Канаду отвара за историјске теме, егзилантско искуство и проблем нематерњег језика.

Један елитни, ексклузивни писац тихог гласа, без тематске конјунктуре, без афера било које врсте, без медијске помпе (знам за твоју аверзију према ТВ-у), одједном издаје сабрана дела и добија награду националне библиотеке за најчитанију књигу године. [...] Чини ми се да је само део одговора у твојој књижевној промени: факат је да си постао отворен за цео један егзистенцијални хоризонт непознат у твојим ранијим књигама; искуство странствовања, постојање у другој култури, маргинализација уместо припадања елити, потом и прича о великим ентитетима (Албахари, Пантић 2005: 20).

Прихваћености дела Давида Албахарија у ширим, као и стручним круговима допринело је и то што аутор деведесетих година као приповедач достиже пуну зрелост. Истовремено проналази начин како да властита

интересовања и склоност ка истраживању приповедног поступка уклопи у литерарни контекст близак публици. Вредност његовог дела у националним и међународним оквирима потврђују и признања која га током последњих деценија не заобилазе. Осим НИН-ове награде која је несумњиво скренула пажњу шире и стручне јавности на његов роман из претходне године, *Мамац* је награђен и признањем „Балканика“, а исте, 1996. године, године у Народној библиотеци добио је прознање за најчитанију књигу године. Народна књига 1998. године објавила је *Дела Давида Албахарија*, избор од десет репрезентативних ауторових остварења. За збирку прича *Пелерина* додељене су му награде „Станислав Винавер“ и „Бранко Ћопић“ 1993. године. Међународно признање „Мост Берлин“ добија 1998. године.

Признања не изостају ни након 2000. године. „Награда града Београда“ Албахарију је додељена за роман *Пијавице* 2006. године. За збирку *Сваке ноћи у другом граду* овенчан је прознањем „Златни сунцокрет“ 2008. године. Плакета „Душан Васиљев“ уручена му је 2015. године за роман *Животињско царство*, а исте године за преводилачки рад добија награду „Тодор Манојловић“. Добитник је и признања „Стјепан Митров Љубиша“, као и награде фестивала „Друга приказна“ („Друга прича“), 2016. године у Скопљу, у Македонији. Посебан вид признања представља чланство у Одељењу језика и књижевности Српске академије наука ван радног састава. Сходно популарности и естетским квалитетима пишевог опуса, повећава се број критичких и аналитичких текстова о његовом делу у домаћим, као и у међународним оквирима.

3.4. Рецепција Албахаријевог стваралаштва у стручним оквирима

3.4.1. Прва рецепцијска фаза

Интересовање стручне јавности за стваралаштво Давида Албахарија у време када ступа на књижевну сцену везано је за новине које његово приповедање представља у српској култури. Ауторове заслуге на пољу модернизације поступка изазвале су интересовање проучавалаца, како за законитости нових стваралачких

модела, тако и за њихову примену у конкретним текстовима. Стручни радови настали поводом раних пишчевих дела преплићу се са књижевнотеоријским и књижевноисторијским одређењима магистралних токова српске прозе. Албахаријеви текстови из прве две деценије његовог бављења литературом и почетна фаза постмодерне естетике у српској књижевности сагледани су у односу према постојећим поетичким моделима.

Будући да настају убрзо по објављивању издања, те да су намењени широј читалачкој јавности, прикази књига одликују се ексклузивношћу и информативношћу у погледу њихових карактеристика. Као научна грана која прати и реагује на актуелна збивања и интересује се за нова издања књижевна критика седамдесетих година прошлог века у Србији усмерава пажњу на генерацију постмодерних приповедача. Стваралаштво Давида Албахарија побуђује пажњу најпре формалним карактеристикама, али и особеном приповедном атмосфером која одудара од постојећих књижевних образаца. У приказима насталим поводом ауторових раних радова описују се његове поетичке доминанте, утемељеност у савременим облицима приповедања, као и однос према ранијим стваралачким моделима. Албахаријево пристајање уз постмодерну естетику не доводи се у питање, као ни његова улога у модернизацији постојећег поетичког система. Фрагментарно приповедање, епистемолошки скептицизам, искошена перспектива, наглашена поетичка свест, тежња ка језичкој перфекцији, уз индивидуалну или породичну причу представљају стожерне принципе око којих се обликује пишчево рано стваралаштво, али и тачке у којима се преплићу ондашња књижевнокритичке и књижевноисторијске анализе српске књижевности.

Осим прегледа садржаја издања и упућивања на кључна питања која дела покрећу прикази пишчевих раних књига контекстуализују његово стваралаштво и одређују околности у којима настаје. Прозна остварења у радовима од једне до неколико страница текста подвргавају се критичкој анализи и оцени са циљем да се читаоцима пружи увид у приповедну структуру и сложеније литерарне поступке. У књижевнокритичким радовима о делима објављеним током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века аутор слови за представника генерације приповедача који иновирају приповедачки поступак. У контексту

српске књижевности XX века Албахаријеве ране збирке прича вредноване су као дела високих уметничких домета у којима се огледа ауторова самосвојност. Роман *Цинк* који се одређује као врхунац његове приповедачке фазе оцењен је као један од најбољих објављених у српској књижевности током 1978. године (в. Мирковић 1995). У књижевнокритичким радовима скреће се пажња на његове композиционе особености и фрагментарни приповедни поступак, а предмет интересовања проучавалаца је и веза између романа и збирке прича *Једноставност*.

Радови у којима се дела из пишчеве приповедачке фазе директније доводе у везу са актуелним литерарним приликама штампани су крајем осамдесетих и почетком деведесетих година прошлог века у студијама које се примарно баве књижевном критиком, постмодерном теоријом и историјом српске књижевности XX века. У делима објављеним у другој половини осамдесетих и почетком деведесетих година Михајло Пантић и Александар Јерков систематично приступају прозном стваралаштву репрезентативних аутора српске књижевности прошлог века, а међу њима и делу Давида Албахарија. Реч је о теоријски заснованим и интерпретативно усмереним издањима у којима се анализом значајних прозних остварења упућује на доминанте српске књижевности друге половине прошлог века, као и на контекст у којем она настаје. Тумачећи остварене приповедне обрасце проучаваоци изводе закључке о главним токовима српске књижевности XX века и међусобним утицајима различитих поетичких праваца. Сходно теоријским полазиштима и интерпретативним стратегијама они са различитих становишта осветљавају поетичке правце чији су савременици, али и на чији ток својим списатељским и научним прегнућима утучу.

Михајло Пантић представља једног од најпосвећенијих и најдоследнијих тумача дела Давида Албахарија. Интересовање за постмодерну прозу повезало је писца и критичара (уједно и приповедача) у редакцији листа *Књижевна реч* осамдесетих година прошлог века. Приређивањем и уређивањем публикација и учествовањем у жиријима за избор најбољих прича аутори у наредних неколико деценија развијају естетски укус читалачке публике на простору бивше Југославије и шире свест о уметничким дметима кратке прозне форме. Конкурс Радио Београда за најбољу причу и Матице српске за најбољу прву књигу

најпознатија су и најутицајнији књижевни догађаји о чијим резултатима су заједно одлучивали. Рад на представљању кратке приче у време када се и сами формирају као ствараоци и стручњаци у области књижевности, Албахари као писац и преводилац, а Пантић као приповедач, тумач и универзитетски професор, заокружују уређивањем два годишњака најбољих југословенских прича пред распад земље.

Посебно место у Пантићевом бављењу српском књижевношћу друге половине прошлог века и стваралаштвом Давида Албахарија заузимају четири књиге огледа и критика објављене под заједничким насловом *Александријски синдром*. Томови студије штампани су између 1987. и 2003. године, док су средишњи делови објављени у ратним годинама, 1994. и 1999. Аутор у четири књиге примарно књижевнокритичког карактера обједињује принципе науке о књижевности настојећи да пружи свеобухватан увид у прозно стваралаштво чији је савременик. Узимајући као полазиште теоријске принципе науке о књижевности XX века Пантић изграђује особени истраживачки модел заснован на херменеутичком приступу који у фокус ставља дело, његове карактеристике и питања која покреће. Проучавајући опус репрезентативних стваралаца постмодерне епохе у српској и хрватској литератури, као и њихових претходника, аутор скреће пажњу на континуитет и везу између различитих концепата прозне форме. Пантићево повезивање тумачених дела са поетички сродним текстовима из ранијих периода и указивање на интертекстуалне везе представља значајан допринос српској књижевној историји. Његове студије компоноване су према начелима хронологије и уметничким донетима проучаване грађе. Ауторова књижевнокритичка разматрања праћена су метакритичким освртима на истраживања ранијих тумача.

Део првог тома књиге *Александријски синдром* посвећен је младој српској прози и месту које она заузима у традиционалним оквирима. Уз напомену да је у питању поетички правац у настајању, што отежава покушај систематизације, аутор у поглављу „Увод у младу српску прозу“ на основу остварених наративних модела одређује особености постмодерног приповедања у српској књижевности. Иако ствараоци седамдесетих и осамдесетих година инсистирају на самониклости

естетичких модела, они својим делима превазилазе остварене књижевне обрасце и потврђују културни континуитет. Поглавље посвећено Давиду Албахарију садржи преглед и кратак опис пишчевих дела објављених до 1984. године, закључно са збирком *Фрас у шути*. Систематизацијући поетичке доминанте прве ауторове фазе Пантић издваја поступак симболизације свакодневног којим се онеобичава егзистенцијално искуство и на којем се гради особена наративна атмосфера. У другом тому *Александријског синдрома* Пантић збиркама прича *Једноставност* и *Пелерина*, као и романима *Цинк* и *Кратка књига* приступа имајући у виду пишчева ранија остварења.

Студија *Од модернизма до постмодерне* (1991) Александра Јеркова посвећена је приповедној самосвести и обликовању фикционалног света у српској прози од 1960. до 1985. године. Јерковљево дефинисање постмодерног стања у националним оквирима, које у студији претходи објашњењу наратолошког приступа проблему перспективизације, засновано је на тумачењу теоријских, али и филозофских система XX века. Ауторова разматрања употпуњена су и запажањима из историјске поетике. Тумач упућује на везу између модернистичког наслеђа и приповедних токова у српској књижевности након шездесетих година прошлог века. Полазећи од литерарних остварења послератног модернизма Јерков истиче значај и улогу приповедне инстанце за развој постмодерних облика приповедања и тиме поставља оквир за тумачење дела генерације стваралаца која заговара постмодерну естетику у српској књижевности. Интерпретацијом дела стварносне прозе, али и приповедача који шездесетих година ступају на књижевну сцену критичар пружа систематичан увид у српску прозу друге половине XX века. Истакнуто место у студији припада Албахаријевој прози, његовом поступку и приповедној инстанци у делима објављеним до половине осамдесетих година.

Студија *Нова текстуалност* (1992) представља резултате књижевнотеоријских и књижевноисторијских истраживања из књиге *Од модернизма до постмодерне* примењене у пракси. Док у првом поглављу, чији поднаслов садржи одредницу *оглед о младој српској прози*, аутор тумачи дела генерације постмодерних приповедача, друга целина насловљена „Анђео и прича“ посвећена је стваралаштву Давида Албахарија. Анализи романа *Судија*

Димитријевић и Цинк, затим књига прича објављених током седамдесетих и у првој половини осамдесетих година, претходи одређивање места које писац заузима у националним оквирима, као и његовог утицаја на развој српске књижевности. На примеру прича „Луција или болест влада градом“ и „Коан од приче“ представљен је поступак фрагментарности, док се у метафорици и проблематизовним оквирима текста огледају законитости постмодерних текстова.

За разлику од Михајла Пантића и Александра Јеркова чији је истраживачки рад превасходно заснован на књижевнокритичким и књижевноисторијским анализама, Радоман Кордић у студији *Постмодернистичка шифра* (1998) заузима књижевнотеоријско полазиште. Интерпретација Албахаријеве збирке прича *Једноставност* и романа *Цинк* у којима се, према ауторовим речима, приповедне технике преплићу са јеврејским и психоаналитичким кодовима, заснована је на постулатима теоријских система XX века. Кордић у духу фројдовско-лакановско-хајегеровске филозофије истиче да је разарање и ишчезавање приче обележје метафикционалне прозе, а самим тим и пишчевог приповедања, док причу о идентитету Албахари најпре проналази у јеврејској култури, али и у подсвести:

Сумња у причу заправо је сумња у оно што она раскрива, тачније, сумња у причу је рационализовани страх од едиповског проклетства што је задесило Хама, сина Нојевог, који је видео очеву голотињу и *ништа није учинио*, ништа није учинио да сакрије истину. Закон налаже да се покрије очева голотиња, да прича покрије оно што раскрива. И она је то чинила (Кордић 1998: 50).

3.4.2. Друга рецепцијска фаза

Након Албахаријевог пресељења у Канаду повећава се број радова у којима се проучаваоци систематичније баве проблемима које пишчево дело покреће. У стручној јавности све чешће се говори о промени његове поетичке парадигме, *породичном и историјском циклусу*, као и о *канадској трилогији*. За другу рецепцијску фазу везују се и покушаји дефинисања поетичких принципа на којима заснива ранију поетику. Објективнијем приступу Албахаријевом опусу доприноси временска дистанца са које се дела сагледавају. Другачије се приступа и постмодерним системима мишљења, који су протумачени и вредновани у већој мери него седамдесетих година XX века. Проучаваоцима се и даље чине

значајним ауторови формални поступци попут поетике сажетости, фрагментарности, једнопасусног приповедања, наративне перспективе, интертекстуалности и метапрозе, али истакнуто место у стручној литератури добијају и поједини чиниоци пишчевог личног и стваралачког идентитета, попут јеврејског порекла и добровољног одласка у изгнанство.

Албахари је у критичким прегледима и тумачењима савремене српске прозе неретко сврставан међу истакнуте романијере последње четвртине прошлог века, а његова дела из деведесетих година одређивана су као остварења значајна за пишчев стваралачки опус, као и за српску књижевност у целини. *Мамац* се одређује као квалитативно најуједначеније дело које оглашава зрелост једног, „по досљедности и захтевима које пред себе ставља, заиста ријетког ауторског концепта у нас“ (Брајовић 1997: 229). Награђена књига доводи се у исту раван са *Цинком* који је још раније стекао статус култног дела (в. Врбавац 2007, Владушић 2007). У књижевнокритичким написима о роману *Мамац* измирују се и ретки дисонантни гласови. Горан Траиловић за пишчево стваралаштво најпре везује помодност:

Било га је, у ствари, у повеликим количинама у сваком боговетном књижевном часопису који бисте отворили и извесна помодност је била нешто што нисам могао да одвојим од његовог литерарног рада. Осим тога, не знам никог из своје генерације чији је он поетички претходник и чијој афирмацији је допринео као уредник (Траиловић 1997: 195).

Међутим, поводом награђеног романа исти аутор истиче да је помодност ишчезла и да је Албахари сазрео као писац. Према његовом мишљењу, роман је читљива приповедст са добро уколопљеним метапоетичким деловима, својственим и пишчевој ранијој прози.

Током деведесетих година XX века Михајло Пантић наставља критичко осветљавање прозе генерације постмодерних стваралаца у коју се убраја и стваралаштво Давида Албахарија. У трећем и четвртном тому студије *Александријски синдром*, у којима средишње место заузима критички приступ репрезентативним прозним остварењима у српској књижевности с краја прошлог века, аутор са временске дистанце сагледава стваралаштво постмодерних приповедача и обликује ширу слику тумаченог периода. Док је у ранијим

радовима акценат на анализи и вредновању појединих Албахаријевих дела, уз промишљање контекста у којем дело младог прозаисте настаје, нарочито текстови објављени у четвртом тому студије заснивани су на синтетичком приступу проучаваном опусу. Пантићев интерпретативни приступ открива доминантне обрасце у различитим периодима пишневог стваралаштва. За разлику од прва два тома студије већа пажња посвећена је променљивости модела на којима аутор гради поетику, као и начину на који се промене у његовим делима остварују. Тумачење романа из тзв. канадске фазе, *Снежног човека*, *Геца и Мајера* и *Светског путника*, праћено је подробнијом анализом поступака жанровске хибридности, сажетости, фрагментарности, ироније, статуса приповедача и улоге читаоца у грађењу дела. Ауторов осврт на предмет проучавања са временске дистанце подразумева преиспитивање и допуњавање раније изречених ставова, размишљање о рецепцији, оцртавање приповедачевог развојног пута, као и одређивање пишневог места у контексту националне културе и књижевности. Тумачећи значење приповедних поступака у односу према егзистенцијалним питањима данашњице интерпретатор означава кључна питања која проучавани опус покреће и нуди полазиште за даља истраживања.

Иако нема статус монографије, интерпретативна целина „Десет критика о десет књига Давида Албахарија“ штампана у издању *Дела Давида Албахарија* 1997. године уз роман *Мамац* представља први покушај обједињавања радова више аутора насталих поводом пишневог стваралаштва. Скуп критичких текстова најављује каснија зборничка издања. Реч је о систему од десет записа одабраних да читалачкој јавности представе пишчев рад. Уз Богдана А. Поповића, Радивоја Микића, Васу Павковића и Тихомира Брајовића, Михајло Пантић потписује више од половине текстова. Прикази поређани према редоследу објављених књига представљају ретроспективу ауторовог стваралаштва у XX веку. Иако је реч о делима мањег обима, у њима се прецизно издвајају доминанте Албахаријеве поетике. Издање садржи и „Прилоге библиографији Давида Албахарија“ Бранке Булатовић у којима су наведени подаци о првим издањима, интервјуима, преводима и критичкој литератури.

Богдан А. Поповић у први план ставља жанровску неодређеност дела

Породично време, али и питање композиције и тематског опсега књиге. Радивоје Микић на темељу учења Јурија Лотмана испитује вантекстовне елементе на којима се у *Судији Димитријевићу* обликује слика света. Као важно обележје романа издваја приповедање преломљено кроз иронијску призму. Осим што указује на интертекстуалне везе, аутор морфолошким анализама скреће пажњу на недовршеност, смисаону отвореност и полемички тон појединих исказа. Тумачећи збирке прича и романе *Цинк* и *Кратка књига* Михајло Пантић дефинише пишчеву постмодерну поетику. Васа Павковић говори о искуству странствовања поводом романа *Снежни човек*, док Тихомир Брајовић за средишње фигуре романа *Мамац* именује метанаративност и смрт.

Бавећи се местом јеврејских писаца у српској књижевности Предраг Палавестра Албахарију додељује водеће место међу ствараоцима друге половине XX века (Палавестра 1998). Поетика прожимања, мешања и спајања жанрова, преплитање форми и ослобађање маште, које негује од најранијих записа, противећи се дотадашњим законима приповедања сврстава писца међу водеће фигуре постмодерне естетике у националним оквирима. Након анализе приповедне инстанце и места Албахаријевог стваралачког опуса у српској књижевности у студијама објављеним почетком деведесетих година прошлог века, Александар Јерков се у тексту „Избегличка проза Давида Албахарија“ враћа пишчевом приповедању, али овога пута тумачи његову егзилантску прозу (Јерков 1997). У истраживачевом фокусу су особености дела насталих деведесетих година, њихово место и везе у пишчевом прозном систему, као и промене у односу на остварени модел приповедања.

3.4.3. Трећа рецепцијска фаза

Иако су значајнији искораци ка признавању уметничких домета Албахаријевог стваралаштва и одређивању његове улоге у токовима савремене српске књижевности направљени током ранијих рецепцијских фаза, пуна афирмација ауторовог опуса у научним оквирима догодила се у XXI веку. Трећу рецепцијску фазу одликује већи број критичких записа, тако да је о сваком пишчевом новом делу објављено по неколико приказа. Тумачи су заинтересовани

и за романе из деведесетих година, као и за *Цинк*. Студије о ранијим делима одликују се синтетичким приступом предмету. У њима се са временске дистанце одређују фазе развоја, као и тачке које доводе до формалних и садржинских померања у његовом приповедању. Сходно кретањима у науци о књижевности и друштвеној теорији поједини проучаваоци ауторово дело тумаче из угла одређених рецепцијских модела, у првом реду имагологије или теорије рода и разлике. У XXI веку објављене су и монографске публикације зборничког типа које тематизују различите аспекте пишчевог приповедног поступка, као и друге видове његовог књижевног рада.

Иако је деведесетих година прошлог века стваралаштво Давида Албахарија препознато као класично у контексту српске књижевности, то нарочито важи за оцене изречене након 2000. године. Гојко Божовић аутора сврстава међу најзначајније српске прозне писце XX века истичући његов истраживачки и модернизацијски дух: „Оно што су у свом времену за српску књижевност значили Данило Киш и Борислав Пекић, то данас за српску књижевност значи Давид Албахари: висока мера, елеганција стила, самосвест у којој се огледа једно књижевно и људско доба“ (Божовић 2013: 42). Осим мање или више објективних оцена, поједини текстови садрже прејакe коментаре, попут оних да су „из његове легендарне мајушне ташне изашли Светислав Басара, Драган Великић и други прозни постмодернисти“ (Ђорђевић 2005: 76). Ретке су и донекле ублажене замерке попут оне да поступак мегапасуса у *Светском путнику* узрокује асоцијативна загушења, нагомилавање грађе, аритмичност говора и распричаност (Пантић 2003а).

Будући да писац у XXI веку посеже за елементима жанровске литературе, у критици се говори о особеностима његовог новог поступка, нарочито поводом романа *Пијавице* (Весковић 2006, Аћимовић Ивков 2006), као и романа *Мрак* (Шапоња 1999). У стручним текстовима истиче се пријемчивост жанровске литературе широј читалачкој јавности, али се скреће пажња и на ограничења у погледу представљања универзалних вредности у њима. Елементи популарних жанрова својствени су и другим пишчевим делима из истог периода, у првом реду романима *Ћерка*, *Брат* и *Животињско царство*. Поводом *Ћерке* у критици се

говори о елементима порнографског филма, античке трагедије и шекспировске драме (Аћимовић-Ивков 2010, Душанић 2011).

Предмет критичких разматрања су и текстуалне референце које се успостављају унутар пишневог опуса, али и са делима других стваралаца. Тема *Пијавица*, најобимнијег Албахаријевог романа, доводи се у везу са есејима објављеним у књизи *Терет* (Милошевић 2006). Ауторова остварења из XXI века, нарочито *Брат* и *Лудвиг*, дозивају се са делима аустријског писца Томаса Бернхарда (Сојкић 2008). Књижевне референце, али и улога непоузданог приповедача у *Пијавицама*, који од читаоца захтевају активан и критички приступ, предмет су анализе Ли Новак (Новак 2008). У другим приказима истог дела истакнуто место заузима Београд као (негативан) књижевни јунак и романескна слика књижевног живота у Србији (Весковић 2008). Младен Весковић говори и о *погледу са стране* који одликује пишчеве текстове настале током боравка у Канади. Интересовање књижевнокритичке јавности изазивају и књиге есеја, у којима аутор покреће иста питања којима се бави и у фикционалним записима (Весковић 2005, Панчић 2006). Збирке прича објављене након 2000. године одређују се као покушај преиспитивања постмодернистичке поетике кратке приче, иако у њима аутор остаје веран ранијој поетици, али са смањеним уделом метапрозних елемената (Илић 2005, Аћимовић-Ивков 2004).

Посебно место у стручним текстовима заузима теза о промени поетичке парадигме Давида Албахарија, која се везује за дела из деведесетих година XX века. *Кратка књига* одређује се као гранична вредност која обједињује принципе на којима аутор током претходне две деценије гради поетику. Уједно, у роману су наговештени поступци својствени његовим каснијим текстовима. Према мишљењу Владиславе Рибникар, *Кратка књига* обележава размеђе између двају периода, док *Снежни човек*, *Мамац* и *Геџ и Мајер* потврђују смену у пишневој поетици (Рибникар 2000). Катарина Бугарчић *Кратку књигу* посматра као гранични текст у којем се историјске прилике наслеђују на основу неодређеног хронотопа и одсуства приче (Бугарчић 2010). Гојко Божовић причу „Пре рата“ издавају као симболичку границу између породичног и историјског тока пишчеве прозе (Божовић 2013). Прича објављена половином деведесетих година садржи

елементе оба приповедна круга. Ендрју Барух Вахтел за преломну тачку узима роман *Светски путник*, исприповедан из перспективе приповедача у првом лицу који није из Србије: „То значи да се Албахари сада у својој новој земљи осећа довољно удобно да може да пише из позиције Канађанина, а да *своју*, односно српску позицију сагледава као да је страна“ (Барух Вахтел 2006). За Жељка Милановића фаза релативно мирнијег приступа форми и језику, као и заинтересованости за нове теме траје од *Кратке књиге* (Милановић 2012). У стручној литератури називи *канадска трилогија* или *избеглички циклус* најчешће се односе на романе *Кратка књига* (1994), *Снежни човек* (1995) и *Мамац* (1996). *Емигрантској трилогији* Тихомир Брајовић додаје и роман *Светски путник* (2001) (Брајовић 1997). Док Албахаријеве романе настале по пресељењу у Канаду тумачи махом сврставају у другу, *канадску или избегличку фазу*, према мишљењу Александра Јеркова, избеглиштво пред крвавим балканским сукобима обележило је трећу етапу ауторовог рада. Она се надовезује на рана дела у којима породично окружење служи као оквир егзистенцији, али и каснија, у којима средишње место заузима друштвена маргина и субјектово повлачења из јавне комуникације: „Бекство од друштвене стварности на крају завршава у окриљу историје, као да се од зла иде на горе“ (Јерков 1997: 9).

Научни приступ одликује радове Владиславе Рибникар која са временске дистанце тумачи Албахаријеве романе из деведесетих година, као и *Цинк* (Рибникар 2000, 2006, 2011). Ауторка са становишта постмодерних теорија интерпретира дела посматрајући их издвојено, али и као систем, те одређује промене и континуитет у пишчевом опусу. Будући да од деведесетих година Албахари пише прозу која је истовремено самосвесно обузета собом и окренута историјској стварности, његово дело тумачи се на основу концепта историографске метапрозе Линде Хачион. Рибникар се позива и на тезе нових историциста који доводе у питање историографију и могућност објективног сазнања. Испитујући однос историје и фикције, ауторка посебну пажњу посвећује двострукој мотивацији приповедача, преплитању временских планова, као и вези између језика и мишљења. Предмет њеног интересовања су и трауматска искустава јунака романа *Снежни човек*, *Мамац* и *Геџ и Мајер* протумачена на темељу теза савремених теоретичара културе, у првом реду Кети Карут и Џефрија

Хартмана. Бавећи се српским романом деведесетих година прошлог века критичарка контекстуализује Албахаријева дела доводећи их у везу са репрезентативним остварењима националне књижевности.

Слободан Владушић *Мамац* посматра у контексту промењене поетичке парадигме и пишневог окретања историјским темама (Владушић 2007). У другом тексту пише о односу између историје и средстава која је посредују у роману *Геџ и Мајер* (Владушић 1998). Зоран Милутиновић истражује неумољивост историјских процеса и обећање естетског искупљења у роману о мајци, и то у светлу Фројдових тумачења категорија блиског и далеког, одсутног и присутног (Милутиновић 2008). Разумевање, сећање и мирење с прошлошћу неутралише њене чудовишне аспекте и одузима им могућност да демонизују садашњост и будућност. Предмет интересовања Катарине Бугарчић је историјска тематика у романима из деведесетих година, као и интертекстуалне везе између *Мамца* и библијских текстова, нарочито *Изласка* из *Друге књиге Мојсијеве* (Бугарчић 2006). Ауторка се бави и мотивом смрти у Албахаријевим делима (Бугарчић 2010). Марко Аврамовић компаративном методом показује да је фигура смрти у основи романа *Цинк и Мамац*. Критичар трага за сличностима и разликама, као и тачкама у којима се приче додирују (Аврамовић 2014). О мотиву смрти и кризи приповедања у *Цинку* пише Срђан Видрић (Видрић 2014). Оливера Радуловић испитује удео јеврејске традиције у ауторовом приповедању, нарочито у роману *Мамац* (Радуловић 2010). Предмет ауторкиног интересовања су и интертекстуалност и педагошки аспекти Албахаријеве прозе. Ангела Рихтер тумачи искуство странствовања у роману *Снежни човек* (Рихтер 2004).

Посебну групу истраживања чине радови у којима се са унапред утврђених становишта приступа делу Давида Албахарија. Тумачењем заснованим на неком од теоријских система XX или XXI века, какве су имаголошке студије или теорија рода, добија се детаљан опис и прецизно одређење једног или више аспеката пишчеве прозе, али изван интерпретације остаје целина, а самим тим и контекст који одређује смисао поступка. Прецизан увид у поједине структуралне елементе проучаваног предмета праћен је ограничењима у сагледавању семантичких потенцијала које текст нуди. Пимер читања пишневог дела на темељима студијама

културе је књига *Два писца и Други* (2012) Жељка Милановића. У фокусу су есеји, приче и романи српског писца и Дубравке Угрешић, хрватске списатељице, који осим наклоности према постмодерном приповедању деле и егзилантско искуство. Опус Давида Албахарија оцењује се као космополитска литература, отворена према другим културама и несклона апсолутизовању јединствене конструкције. Стереотипи о Србији и Балкану, али и Еворпи и Канади, представљени су посредством лика професора из романа *Снежни човек*. Јунак кроз низове опозиција вербализује некритички преузете слике Америке и Европе. Албахаријеви јунаци чешће не мисле и не делају у складу са својом културним, националним или етничким идентитетом, будући да не поседују чврсту тачку ослона. Нарочито су ауторове приче засноване на идеји одустајања од националне карактеризације као и од других облика изградње стереотипа. Имаголошке студије полазиште су и за тумачење Дамјане Мраовић која историјској тематици и са њом повезаним стереотипима, питању језика, као и проблему идентитета у роману *Мамац* приступа на темељу истраживања Мајкла Пикеринга и Марије Тодорове (Мраовић 2007). Катарина Радуловић са становишта теорије рода Цудит Фетерли тумачи лик жене у причама Давида Албахарија (Радуловић 2003).

У XXI веку о књижевном делу Давида Албахарија штампане су прве публикације зборничког типа. Радови обједињени у три издања, између 2005. и 2013. године, обухватају широк спектар проблема које пишчево дело покреће, подробније научно одређење поступака којима се служи, као и поетике која је обележила српску књижевност током пола века. Најпре је у издању Уметничког друштва *Градац* из Чачка 2005. године објављен тематски зборник чији је уредник Бранко Кукић. Верољуб Вукашиновић у Народној библиотеци *Јефимија* из Трстеника 2009. године приређује зборник *Савремена српска проза* посвећен Албахаријевом стваралаштву. Зборник *Слике (из) породичног времена* штампан је у издању Библиотеке града Београда 2013. године, а његов приређивач је Михајло Пантић. Трстеничка и београдска монографија састављене су након раније одржаних научних скупова на којима су проучаваоци усмено представили радове. У све три публикације Албахари потписује текстове о себи као писцу и о својој поетици. Давањем гласа аутору а не само критичарима испоштовани су захтеви

постмодерне поетике која инсистира на сучељавању перспектива.

Зборник Уметничког друштва *Градац* у којем се стваралаштво Давида Албахарија осветљава из различитих углова одликује се жанровском хибридношћу. Поред интервјуа са писцем, затим текстова аутобиографског и биографског карактера и Албахаријевих фикционалних радова, у публикацији су објављени и есеји и аутофикционални текстови других стваралаца, прикази и чланци научног типа, као и изводи из критика страних проучавалаца. Нагласак је на широком спектру питања која пишчево дело покреће, али и на различитим профилима српских и страних аутора који пристају уз постмодерну естетику и занимају се за његов лик и дело. *Зборник* је компонован у складу са постмодерном естетиком и представља пример примене књижевног поступака у нефикционалном тексту. Енциклопедијске претензије издања огледају се у покушају да се на једном месту пружи свеобухватан увид у предмет истраживања кроз супротстављање различитих стилова и погледа на књижевност. Композициони принцип заснован је на кретању од блиског ка далеком, од ауторових погледа на себе као ствараоца и своје дело, преко његовог портрета из угла других приповедача, затим тумачења опуса од стране српских књижевних критичара до проучавалаца који се у међународним славистичким оквирима баве пишчевим делом.

Након уводних исказа о издању уредника Бранка Кукића читалац се на почетку монографије среће са пишчевим гласом. Његова размишљања и искази дати су у дијалошкој форми, кроз разговор са Михајлом Пантићем. Пантић подстиче саговорника на размишљање о властитој поетици и приликама у којима ствара истовремено коментаришући и тумачећи његов развојни пут. Албахари говори о почецима, али и о периоду у којем сазрева као писац откривајући своје погледе на књижевност и поетичка питања из којих његово дело израста. Разговор садржи опис биографских и књижевних прилика у којима ауторов опус настаје и уз пишчеве и критичареве коментаре пружа основу за даље истраживање. Следе радови аутобиографског типа који садрже Албахаријеве успомене на детињство и породични амбијент, као и на литерарне почетке. Посебно место у сећањима заузимају сусрети са поетичким истомишљеницима, утицај рок културе, као и

преписка са Александром Тишмом. Блок пишчевих текстова употпуњује целина састављена од прича касније објављених у збиркама, као и фикционални фрагменти.

Унутрашњи поглед на живот и дело Давида Албахарија прати осврт на његово стваралаштво из перпективе писаца и критичара. Поред аутофикцијских радова прозаиста, Светислава Басаре, Владана Матијевића, Жарка Радаковића или Мухарема Баздуља у *Зборнику* је штампан и рад Владимира Тасића „Снежни човек или паралакса“. У њему се есејистички разматра проблем перспективизације, односно питање (не)могућности заузимања стабилне тачке гледишта у савременим друштвеним и културним оквирима. Тасић на темељу постмодерне теорије износи ставове о релативност погледа на свет савременог појединца, који је у роману *Снежни човек* предочен картографским мотивом. Мапа је метафора:

Свака представа коју имамо о свету посредована је скупином пројекција, предрасуда, политичких ставова, практичних потреба, културних образаца и личних склоности. Посредници нису представљени али су присутни као ефекат; као тачка ишчезавања у перспективи (Тасић 2005: 90).

Албахарија и Тасића повезује наклоност постмодерном приповедању, егзилантско искуство, као и искуство другог језика.

Научни и критички приступ одликује зборничне радове чији се аутори и ауторке усредсређују на поједине аспекте прозе Давида Албахарија. Маријана Милошевић упућује на значај теме језика за пишчево стваралаштво (Милошевић 2005), Јелена Ангеловска са становишта теорије рода и разлике испитује особености женских ликова у његовим делима, за које превасходно везује тему усамљености (Ангеловски 2005), док Иван Радосављевић поводом романа *Светски путник* пише о трауми након великих историјских догађаја (Радосављевић 2005). Посебан део студије чине изводи из критичких текстова објављени у међународном славистичком контексту који упућују на значај Албахаријевог дела и изван граница српске књижевности. *Зборник* затварају прикази романа *Пијавице* којима се успоставља веза са тренутком у којем стваралачки опус Давида Албахарија и *Зборник* настају (Росић 2005, Ћирић 2005).

Зборник *Савремена српска проза* Народне библиотеке из Трстеника састоји се од две целине. Прва је посвећена књижевном портрету Давида Албахарија, док друга обједињује текстове тематски усмерене на фрагментарни поступак у српској књижевности. Између уводног чланка у којем писац излаже своје поетичке ставове и закључног рада прве целине који представља селективну библиографију текстова о његовом стваралаштву од 1998. до 2009. године штампани су научни радови аутора који се баве појединим аспектима прозе Давида Албахарија. Пишчеви аутопоетички ставови садржани су у фрагментарно компонованом есеју у којем се у различитом степену мешају фактографија и фикција. Михајло Пантић и Гојко Божовић у оквиру књижевноисторијских анализа пружају детаљнији увид у пишчев опус, контекстуализујући га и указујући на промене поетичких парадигми у његовом вишедеценијском књижевном раду. Дефинишући околности у којима ауторово дело настаје и промене на садржинском, као и на формалном плану, проучаваоци граде оквир за анализу појединачних дела. Полазећи од постмодерних књижевних теорија, у првом реду Владимира Битија и Линде Хачион, Татјана Росић роман *Цинк* тумачи са становишта политике репрезентације и референцијалности. Михајло Пантић у завршном тексту интерпретативне целине херменеутички приступа роману *Пијавице* сагледавајући га издвојено, али и у контексту Албахаријевог стваралаштва.

Другу део публикације чине текстови есејистичког карактера који као тему имају особености фрагментарног поступка у српској књижевности. Фрагментарност је константа пишчевог прозног опуса, те се на основу ње повезују прва и друга целина. Јаз између целина премोшћује и рад штампан у другом делу студије, у којем Албахари излаже своје погледе на фрагментарност. Осим пишчевог текста, у другом делу објављени су и радови проучавалаца и писаца, присталица постмодерне естетике, у којима се разматрају особености фрагментарног приповедања, као и карактеристике мозаичке наратије у делима приповедача из Србије и Републике Српске.

Зборник *Слике (из) породичног времена*, састављен од текстова различитог типа, по структури је близак издању Бранка Кукића. Након пишчевих поетичких разматрања и краћег приповедног остварења у њему су штампани научни радови,

аутофикцијски текстови других писаца, дијалошки уобличене сучељене перспективе проучавалаца, као и фоотографије из различитих периода пишевог и књижевног живота. Док разговори и есејизирани прилози садрже и појединости из ауторове биографије, предмет интересовања тумача су приповедачки, романсијерски и есејистички опус, породичне, ратне и егзилантске теме, као и рецепција Албахаријевог стваралаштва у међународним оквирима.

У уводној групи текстова коју чине ауторови поетички ставови и фикција, штампани су разговор Јелене Јоргачевић са писцем и његова прича. Интерпретативна целина садржи научно утемељене радове о Албахаријевом приповедачком и романескном опусу. Критички текстови посвећени су појединачним остварењима, али и скупини дела заснованих на сродним тематско-мотивским и формалним принципима. Засебну групу чине аутофикцијски прилози Светислава Басаре, Владимира Тасића и Вулета Журића, који полазећи од појединости везаних за лик и дело Давида Албахарија у различитом степену мешају документ и фикцију. Стилизовани разговор приређивача зборника са канадским колегом Џоном Мелником подразумева два виђења Албахарија као ствараоца, канадско и српско и представља пример постмодерног укрштања перспектива. Након чланака који тематизују пишево есејистичко стваралаштво и поетичке исказе који су у њима дати *Зборник* затвара рад о рецепцији ауторове прозе у међународном славистичком контексту аутора Александра Павловића.

Од почетка XXI века забележен је пораст броја реферата о делу Давида Албахарија у међународним оквирима, како млађих страних слависта, тако и генерације тумача рођених у Југославији. Већину реферата и чланака пишу докторанди или слависти на почетку каријере. Млађим проучаваоцима најзанимљивијим се чине дела у којима писац тематизује холокауст и Други светски рат:

Концепти трауме, сећања и слично и даље су делотворни у приступу овим делима, али се, ипак, очигледно ради о посредованом искуству. Зато новији теоретичари уводе концепт постмеморије како би описали таква дела, и Верват тај појам користи у приступу Албахаријевим романима *Мамац* и *Геџ* и *Мајер* (Павловић 2013: 177).

Иако романи *Мамац* и *Геџ* и *Мајер* имају највећи међународни углед када је

реч о старијој генерацији страних слависта, њихове анализе чешће се односе на наративне поступке или континуитет ауторовог стваралаштва. Док су Албахаријева дела широко прихваћена у међународним оквирима, нарочито у Европи, у Канади у којој је живео више од деценије и по за њега зна много ужи круг читалаца и тумача књижевности.

4. РОМАНИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Стваралаштво Давида Албахарија засновано је на постмодерној естетици, али пишчев модел приповедања представља и реакцију на традиционалне облике приповедања. Извор инспирације аутор проналази и у јеврејском наслеђу и рабинским текстовима, источњачкој и зенбудистичкој култури, затим у поетском стваралаштву. Пишчев опус, махом исприповедан у првом лицу једнине, темељи се на принципима сажетости, фрагментарности, жанровске хибридности и субјективне ироније, при чему је и њихово значење одређено текстуалном (само)свешћу.

Албахаријева проза исприповедана је у првом лицу једнине, из позиције приповедача који је свестан да је текст конструкција: „То *ja* – које није ни аутор, ни приповедач, ни његов *alter ego*, већ се, укљештено, јавља из процепа између стварности и фикције („глас из пукотине“) – *говори* све књиге Давида Албахарија“ (Пантић 1994: 69). Романескне светове посредује драматизовани наратор, учесник или посматрач догађаја о којима извештава и које коментарише. За разлику од ранијих епоха у којима се првим лицем доказивала веродостојност исприповеданих садржаја или се романескна стварност приказивала као предмет субјектове свести у XX веку првим лицем раздваја се инстанца ствараоца, који физички постоји у реалном времену и простору и подразумеваног аутора, који у тексту делује као носилац одређеног вредносног система. Мишел Фуко о томе каже:

Знамо да у једном роману који се нуди као приповедачева прича земеница у првом лицу, индикатив презента, знаци локализације – никад не упућују баш на писца нити на тренутак у коме је писао, или на сам чин његовог писања већ на један *alter ego* чија дистанца према писцу може

бити мања или већа, чак може да варира и кроз само дело. Било би исто тако погрешно тражити аутора у стварном писцу као и у фиктивном говорнику; функција-аутор одвија се у том цепању, одвајању и дистанци. Можда би се могло рећи да је управо у томе јединствено својство романеског или поетског говора; то је игра у којој учествују само *квази дискурси*. У ствари, сваки дискурс који поседује функцију аутора садржи тај плуралитет ега (Фуко 2012: 107).

У прози Давида Албахарија заснованој на биографији писца преклапају се улоге аутора, приповедача и јунака.

Принцип сажетости огледа се у избору књижевних форми, кратке и сасвим кратке приче, затим краћег романа и есеја. Албахари у поетичким исказима прецизно наводи ауторе који су утицали на економичност његовог израза:

Као највећи утицај памтим збирку прича *Рударева бледа деца* америчког песника В. С. Марвина. Подједнако велик утицај на моје покушаје сажимања имале су *Једноминутне новеле* мађарског писца Иштвана Еркења. Но, док је Марвин приказивао начине сажимања песничког језика и стила, Еркењ је демонстрирао како од свега може да се сачини прича. О утицајима писаца попут Кафке или Хармса не треба ништа посебно рећи јер се они свугде одмах препознају. То исто вежи и за Томаса Бернхарда и његову збирку малих прича *Имитатор гласова* (Албахари 2017: 61).

На експериментисање са формом кратког романа навеле су га новине које је Томас Бернхард унео у њу: „Мене, једноставно, привлачи та лепота густог текста, то црнило текста у који се заправо пропада, у који се тоне“ (Албахари 2017а: 156). Инспирише га и то што не може прецизно да утврди шта чини форму кратког романа и кратке приче. Повремени излети у обимнија дела представљају изузетке помоћу којих проверава и потврђује сврсисходност поступака које користи. Дужа форма *Светског путника* и *Пијавица* показује да је аутор најбољи у сажимању материјала на нужну меру, док га дигресивност води у распричаност у којој епизоде често делују независно од средишњег тока приче.

На принципу сажетости засновани су композиција, стилске и синтаксичке карактеристике, као и идејни слој Албахаријевих текстова. Већ у првим књигама које објављује уочава се језичка строгост и склоност ка економичном изразу, пробирљивост и елитистичка одбојност према вулгарностима. Заговарајући од почетка идеју да је важно чувати језик од трошења из радова изоставља сувишне

речи, детаље и описе. Комбинацијом стилских елемената неопходних за неометано функционисање текста настаје чврста и логички сређена реченица, као и јасне, једноставне, геометријски прецизне слике. Метафорика добија онолико места колика је њена информативна улога, док је естетска функција у другом плану. Прегнантности израза доприноси и ритам нарације којим се систематично приповеда о догађајима, упркос фрагментарности. Сажетост одговара структуралним, као и садржинским принципима на којима се заснива поетика пишчевих романа. Попут прецизних описа, сврсисходно употребљени композициони чиниоци и логични закључци представљају производ стваралачке (само)анализе. Сажето приповедање одредило је рецепцијске токове ауторовог стваралаштва. Окретање кратком роману деведесетих година прошлог века као популарнијој књижевној врсти донело му је више читалаца. Међутим, приступачност романескног жанра писац неутрализује сложеним поступцима, фрагментарношћу и једнопасусним приповедањем.

Разбијена структура текстова Давида Албахарија упућује на идеју да је свет променљиво, несигурно и неодређено место састављено од многобројних истовремених светова, бића и појава, као и да целина измиче поимању уколико се делови не посматрају здружено. Фрагментарношћу се скреће пажња на временску организацију приче, нарочито на идеју да се догађаји који у стварности постоје у различитим равнима у роману одвијају истовремено, те да их је немогуће приказати хронолошки. Прекидање, допуњавање и преплитање токова приповедања скреће пажњу на немогућност систематичног виђења стварности, али и на нове могућности постојања и уређења света. Албахаријеви фрагменти су прецизно уобличени и формално довршени, те у свест читаоца призивају идеја целине. Целину чине и романи писани у форми непрекинутог пасуса за које аутор у поетичким тектовима тврди да су делови веће структуре. У пишчевој поетици, одсутни садржаји имају исту или већу вредност од видљивих елемената: „Увек сам се борио са оним што је недостајало, и моје слике су биле прикази одсуства а не призори присуства, само што то никада није нико приметио“ (Албахари 2004: 18).

Најпорозније жанровске границе у делу Давида Албахарија су између

романа и приче, књижевних врста заснованих на стварносним и фикционалним елементима, као и између популарних облика и оних који се традиционално сматрају високим. Сучељене вредности релативизују се и истовремено осветљавају својом супротношћу. Прекорачење оквира жанра у којем се поједини концепти сматрају вероватним, други не, док су они који би иначе деловали необично разумљиви у оквиру одређеног контекста изневеравају хоризонт читаочевих очекивања. Жанрвским исклизнућима проблематизују се књижевне и животне структуре:

Одричући се (таквих) жанровских устаљености, тачније, служећи се поступком њиховог огољавања и уклањања структурно постављених сегмената (отежавајући, самим тим, препознавање и теоријски опис жанра у којем су типизирани елементи или преобликовани или сасвим напуштени), Албахари не сумња само у језичку и тематску материју, већ, пре свега, у саму категорију *причања* (Пантић 1997: 190).

О Албахаријевој преокупираности романом од деведесетих година прошлог века сведочи и то што у каснијим причама у мањој мери иновира књижевни поступак и предаје се достигнутим обрасцима. Са становишта жанровских принципа на којима почивају законитости приче и романа граничну вредност у пишчевом опусу представљају књиге *Судија Димитријевић* и *Цинк*. Поред елемената по којима се наведена дела одређују као романи, попут дужине и приповедне перспективе, текстови су дати у фрагментарној форми више него што је случај у типично романескним остварењима.

Нарочит тип жанровских прекорачења у делима Давида Албахарија представљају стварносни елементи у фикцијском дискурсу, као и разградња текста и објективног света од којег се у приповедању полази средствима метафикције и ироније. Пишчеви романи настају уношењем различитих уметничких и вануметничких облика који у надређеној структури задржавају мањи или већи степен самосталности. Конструктивну и истовремено деструктивну улогу имају жанрови исповести, дневника, путописа, биографије, писма и други, који иновирају и проблематизују романескну структуру. Суштински, реч је о дисхармоничном односу доминантне форме према књижевним облицима које она пародира, истискује, преосмишљава и поново акцентује, затим разобличава

условљеност њихових принципа уводећи их контролисано у приповедање.

Албахаријевим романима насталим након деведесетих година XX века својствена је промена стваралачке перспективе, од приповедања о приватним и интимним темама ка јавном деловању појединца у друштвеном и историјском контексту. У делима објављеним у XXI веку преовлађује експериментално приповедање којим се надилазе остварени књижевни обрасци. Пишчеви романи засновани су на појединостима из његове биографије. Међутим, књижевни текстови не настају бележењем чињеница, већ њиховом фикционализацијом, тј. преобликовањем стварног искуства у мањем или већем степену. У појединим делима елементи као што су јеврејско порекло и српско наслеђе, друштвено-политичке прилике у Југославији за време комунистичког режима, рат који је у последњој деценији прошлог века довео до распада земље и егзилантско искуство задржавају изворна значења, док су у другима мање или више измењени. Прожимање имагинације и аутобиографије разбија илузију приповедања, а уметност губи ауру која изолује и фетишизује естетско искуство.

Жанровске конвенције у романима Давида Албахарија изневерене су и на граници такозваних високих и ниских облика, при чему линије раздвајања остају видљиве. Постмодерна уметност истовремено је академска и популарна, елитистичка и приступачна. Приближавање званичне и масовне културе у XX веку условљено је мешањем тржишта и уметности. У пишчевим делима заснованим на елементима аутобиографије и историографије важну улогу има жанр трилера, детективска и еротска прича, фантастика, мистика, као и метапрозни поступак. Његови радови указују на блискост између теорије и праксе, критике и уметности, па фикција почиње да личи на теорију, док су у појединим случајевима теоријски садржаји представљени елементима који изворно припадају уметности:

Уобичајена антитеза умјетности и знаности, која их као подручја културе подваја да би их као таква учинила једнако примјеренима за управљање, чини да на крају као точне супротности послетком властитих тенденција прелазе једно у друго (Хоркхеимер, Адорно 1974: 31).

Коментарисањем различитих онтолошких равни у пишчевим романима наглашава се да је књижевно дело конструкција. Истовремено се доводи у питање

утемељеност стваралачког чина у стварности и стварност по себи. Албахаријеви јунаци говоре о тексту као вештачкој творевини и свом месту у њој. Они испитују и коментаришу начин на који се у језику уобличавају теме везане за човекову свакодневицу и интиму, али и историјске прилике. Раздвајање приче и расправе о њој драматизује приповедање и проблематизује његов онтолошки статус. Без обзира на то да ли наратор заузима улогу хроничара, објективног приређивача списка, свезнајућег или делимично упућеног приповедача, приповедна ситуација усмерава очекивања читаоца и од њега захтева активан однос према тексту.

Померањем фокуса са породичних тема на историографску метафикцију све више места у делу Давида Албахарија добија субјективна иронија. Она представља својеврстан коментар посредством којег аутор износи став о исприповеданом садржају, као и о форми у којој се он уобличава. За разлику од директног изношења става иронијски однос према стварности изражава се различитим тоновима у оквиру исте перспективе, једним који објективно извештава о догађајима и другим који проблематизује исказ. У пишчевом делу иронија је усмерена према свим облицима догматског мишљења и поступања, а на удару су се нашли институционализовани модели образовања, војног и друштвеног уређења, уметности, као и медијски представљена стварност. У делима у којима се приповеда о људској патњи, пре свега током Другог светског рата или грађанског сукоба у бившој Југославији иронијском дистанцом појачава се и истовремено депатетизује трагично осећање света. Трагика историјских догађаја наизглед је ублажена црним хумором, комиком и гротеском. Иронија у први мах изазива осмех који се леди спознајом људског зла и спремности појединца да повређује оне са којима дели исту судбину.

Експериментално приповедање је заједнички садржилац свеколике прозе Давида Албахарија, док је његова ексклузивност својствена делима из XXI века. Ауторово стваралаштво остварује се у непрестаној потрази за новим моделима приповедања и језичким обликом који би изразио осећање угрожености појединца услед спољашњих чинилаца његовог идентитета.

4.1. Судија Димитријевић

Иако је већ у првим делима Давида Албахарија било јасно да је писац окренут савременој књижевности, постмодерна естетика најпотпуније је остварена у средишњој фази његовог стваралаштва. Поводом оквирних периода смисленије је говорити о различитим исклизнућима изазваних експерименталним поступком. За разлику од књига с краја прошлог века у којима се аутор открива као вешт приповедач, али и каснијих у којима се огледа пишчева дилема како да надиђе достигнуту вешину приповедања, у раније објављеним романима сконцентрисан је на што аутетичније пренешење доживљаја света и литературе. У потрази за одговарајућим стваралачким моделом настају романи *Судија Димитријевић* и *Цинк*, који се разликују од свега што је касније написао. Они садрже зачетке, али и развијеније облике поетичких концепата из каснијих периода. На њихову форму утицало је то што током седамдесетих и осамдесетих година XX века Албахари готово искључиво објављује приче. Јасније издиференцирани фрагменти, као и брижљивије компонована дела резултат су пишевог промишљања сваког сегмента понаособ, са намером да пронађе одговарајући списатељски модел. У стваралачком поступку, а нарочито у метапрозним исказима и ауторским коментарима раних романа огледа се ауторов иронијски однос према књижевним и друштвеним конвенцијама.

4.1.1. Жанрoвска неодређеност

Разлози за испитивање жанра књиге *Судија Димитријевић*, као и статуса и карактеристика елемената од којих је дело састављено леже већ у чињеници да је интегрална верзија која се састоји из двадесет пет поглавља објављена 1978. године, док су поједини фрагменти у форми приче штампани између 1973. и 1977. године у *Летопису Матице српске*. У зависности од интерпретативног становишта књига се може тумачити као сплет кратких прича близак романескном жанру, али и као дело сачињено од фрагмената које се условно може подвести под жанр романа. У преписци са Александром Тишмом, ондашњим уредником *Летописа*, аутор за рукопис тврди да је реч о збирци прича различите дужине које обједињује насловни јунак: „Рукопис ће имати скоро тачно 200 страница, и у њему

ће се наћи 25 прича различите дужине о судији“ (Албахари 2005: 63). На блискост жанрова приче и романа писац упућује и у предговору антологији *Савремена светска прича* у коме тврди да не постоји стил писања кратких прича којим се не би могао написати роман, као што не постоји роман који се не би могао написати као кратка прича: „Другим речима, са великим задовољством могу да кажем да не знам шта је кратка прича, односно, да верујем да је кратка прича Све“ (Албахари 2017а: 28).

У прилог тврдњи да је *Судија Димитријевић* збирка прича сведочи то што је целина састављена од прецизно уобличених и завршених делова са очуваним елементима иницијалног и закључног исказа. Насловима се упућује на тему која је у сваком поглављу обрађена и која представља неку од епизода из живота судије Димитријевића, тј. живота његовог сина и/или супруге. Осим тога, централна тема књиге, немогућност остваривања блискости у породичном контексту надовезује се на проблеме којима се Албахари бави у причама објављеним пре романа. Принципи који фрагменте повезују у целину, као што су доживљаји јунака, приповена перспектива и понављање појединих мотива или поступака говоре у корист романескне форме. Издвојене целине које посредује инстанца блиска судијином лику прожете су атмосфером дисфункционалне породице и административног друштвеног уређења. Фрагменти се тематски надовезују на претходне, док је роман премрежен мотивима судијине сумње да његов син користи наркотике или одласка и повратка супруге у породицу. Улогу повезивања удаљених делова има и поступак фрагментарности остварен на синтаксичком нивоу прекидањем реченице на пола и настављањем у наредном поглављу.

4.1.2. Перспективизација

Албахаријево романескно стваралаштво, као и приповедачки опус из седамдесетих и осамдесетих година чине текстови о интимним садржајима појединаца било да су дати у првом или трећем лицу једине. Величање субјективног доживљаја на рачун уверења да је могуће објективно приказати свет остварено је поступком којим се у први план ставља свест која доживљава стварност. Иако је у роману *Судија Димитријевић* у средишту пажње перспектива

насловног јунака, приповедање је преломљено кроз тачку гледишта која подразумева другачији систем вредности и критички, иронијски и пародијски обојена значења у односу на судијина, са којима се само повремено поклапа. Укрштање гласова, једног који приповеда и другог који се кроз њега прелама као коментар, укида хомогеност и смисаону довршеност приповедања, па се значење изграђује сучељавањем различитих система вредности. Приповедна инстанца разоткрива се у појединим коментарима: „А ево како се дан завршио: не као у песми Т. С. Елиота, јер он (мисли се на судију Димитријевића – прим. аут.) га није никада читао и ко зна да ли је икада чуо за њега“ (Албахари 1996: 119-120). У аутопоетичким исказима Албахари наводи да је Судија Димитријевић граматичка конвенција, „замишљени лик који замишља свет и доживљава га као књижевну стварност састављену од епизода у којима игра главну улогу“ (Албахари 1996: 279). Опсег јунакових активности сведен је на сферу активног или пасивног учествовања у догађајима који су преломљени кроз његову свест или свест надређене приповедне инстанце.

4.1.3. Тема блискости

У *Судији Димитријевићу* приповеда се о животу насловног јунака пре и током повратка супруге Јелене у породични дом након вишегодишњег одсуства. Средишње место заузима приповедни субјекат који је одређен чиновничком позицијом и делује у складу са строгим принципима (само)контроле. Његов доживљај света посредован је односима са сином Андријом и супругом, као и са епозодним ликовима са којима не успоставља блискије везе. Судијина заустављеност у тренутку који претходи спознаји или интими мотивисана је страхом од суочавања са собом и од контакта са другима. У „Ауторовој белешци“ писац истиче да је *Судија Димитријевић* „књига о страху од љубави“ (Албахари 1996: 279). Јунакове акције лишене су емоционалног деловања и сведене на механичко обављање задатака које му живот доноси, а стална напетост потиче из немогућности да се препусти животу и разуме себе и људе са којима се среће: „Разумем ко сам ја, али не знам ко су други. Да ли су други? Где су други?“ (Албахари 1996: 229). Будући да је спекулативан и вербалан тип, он се не бави осећањима и интуицијом јер у њих суштински не верује. Истовремено

прижељкује растерећење које би препуштање животу донело: „Када би само умео, када би само једном могао да престане да мисли, да се, бар на трен, у потпуности препусти струјању самог живота, да буде сам живот“ (Албахари 1996: 247). Систематичност га одваја од света, као и то што стварност доживљава као скуп издвојених чинилаца од којих се сваки може проматрати независно од другог. Из асоцијалног понашања развија се сумња у ваљаност постојећег друштвеног уређења и добронамерност људи:

Судија је уверен да доброта људи не познаје границе, али све чешће хвата себе у тренуцима отворених сумњи, неверица које су, морамо рећи, производ исте ове усамљености која га нагони да повремено пружа руку према флашици са пилулама за спавање (Албахари 1996: 91).

Због стида који га преплављује јунак поставља ограду према свету. У школи се заклањао смерношћу, љубазношћу и приклањањем страни која ће сигурно победити, у животу избором професије која га је поставила наспрам других, а у браку љубављу према Јелени, жени које нема. Судијин однос према партнерки заснован је на индиректним порукама и поступцима, иако она из писма које јој шаље схвата „да се ради само о алузијама, да судија у свом кукавичлуку поново лаже, и да је желео да говори о својој љубави према њој, љубави која се никада, она то добро зна, није угасила“ (Албахари 1996: 158). Некритичко прихватање животних садржаја доводи до судијиног крутог понашања које спречава остварење његове јединствене природе. Изгубљен у појединостима, јунак пати због свакодневице, дневног рада, животне средине, једноличности постојања, неспособан да им припише метафизичко значење. Он наслућује надстварност заклоњену појавним светом и додирује његову симболичку раван, али не успева да продре у њу. Тако остаје одвојен од принципа на којима се темеље свет и међуљудски односи. Јелена му замера што не преиспитује појаве које му живот доноси нити хрли ка њима, већ их пасивно прихвата или одржава постојеће стање. Као што је задржао кућну помоћницу из времена док су били заједно, тако се ни његово сексуално умеће није битније променило. О привидној уклопљености у систем, иза које стоји суштинска незаинтересованост за друштвена питања, говоре судијино професионално ангажовање и чланство у Социјалистичком савезу, које је више по дужности него израз искреног уверења у

ваљаност и смисао онога што ради. У Албахаријевом роману представљене су околности којима се јунак пасивно препушта:

- Је ли вам јасно? Изненада виче судија. Хоћете да вам поновим? Нећу ништа да учиним! Ништа!

Учинио му се да је чуо како се веза прекида, и чвршће припија слушалицу уз ухо. Сигнали ништа не потврђују. Чује тишину, празнину, властити дах. Хало? каже судија.

- Ништа.

Понови:

- Хало?
- Ништа (Албахари 1996: 37).

Усамљеност преплављује јунака након Јелениног одласка:

Ужасно је бити сам, усамљен, напуштен, и да му још једино преостаје буђење, значи: сам крај књиге, а волео би да се никада не пробуди. Никада се нећу пробудити, мисли, скрећући поглед наново према Андрији који, подједнако сам, седи на свом крају света (Албахари 1996: 59).

У самоћи се отвара могућност за невербалну комуникацију: „Речи се најлакше заборављају, додир најтеже, догађаји. Никада. И када су заборављени, они остају у нама, у теби. У вама сада све врви од догађаја, од додира. Најмање има речи. Фраза“ (Албахари 1996: 66).

4.1.4. Деструкција (породичних) митова

Интимни односи супружника и блискост између родитеља и деце су чворишне тачке романа *Судија Димитријевић*. Начин на који су у књизи представљени међуљудски односи разара традиционалне представе и популарне митове о породици. Одласком супруге и мајке проблематизован је лик жене жртве. У традиционалним оквирима мајка и супруга одриче се себе и својих потреба зарад потомства и породичног мира. Након одласка Јелена не виђа сина, а бившем супругу јавља се тајно, када доспе у финансијску или емотивну кризу. Однос према недостајућој мајци и супрузи оставља трајне последице на емоционално стање мушких чланова. Јеленино физичко одсуство обликовало је Андријин хладан и отуђен однос према свету. Њено одбијање да виђа сина код судије изазива подозрење у погледу очинства, као и жељу да се обрачуна са потенцијалним супарницима. У дечаковом неодређеном односу према мајци

након њеног повратка у породични дом, од одбацивања до успостављања савеза како би се у ситним породичним чаркама поразили судију, огледа се истовремено неприхватање жене која га је напустила и потреба за њеном љубављу. Појединости о Јеленином животу ван куће назначене су епизодом у којој се изненада појављује усред ноћи, када јој након безуспешних покушаја да пробуди судију и уђе у стан Андрија отвара врата. Касније, са друге стране улазних врата остаје непознати мушкарац који је тражи.

У роману *Судија Димитријевић*, као и у неким касније објављеним Албахаријевим прозама, тематизована је архетипска ситуација у чијем је средишту однос између оца и сина. Пишчеви рани романи одређена су синовљевим амбивалентним односом према очевој, а самим тим и фигури ауторитета, као и избегавањем директног контакта између мушких чланова породице:

Судија је ганут до самог срца, полупијаног и лепљивог од шерија, али добро зна да би његова жеља да макар овлаш дотакне синовљеву косу била погрешно протумачена, била одбачена као израз напада на непобитно право интегритета (Албахари 1996: 176).

Између јунака нема јасних порука, као што ни осећања не исказују отворено. Уместо да разговором провери тачност анонимне информације о Андријином уживању у наркотицима, судија трага за истином уходећи га. Одлазећи на сусрет са Јеленом након њеног изненадног позива да после много времена проведу викенд заједно отац отцепљује део поруке у којој исказује блискост према сину. Интимност садржана у потпису *тата* није подржана њиховим односом, који је чешће послован него топао и породичан. На крај поруке исписује иницијале имена, као што и Андрија чини у сличним приликама. Емотивна дистанца јунака симболички је представљена у епизоди случајног сусрета оца и сина на улици. Упркос физичком судару, Андрија не види и не препознаје оца који га уходи или се претвара да га не зна. Блискост између њих именује се током судијиног прислушкивања Андријиног разговора у којем младић саговорнику саопштава да се отац раније вратио с пута: „Сада су обојица ослушкивали, блиски. Онај који је знао за блискост није могао да је искаже. Онај који није знао вероватно не би пристао на њу“ (Албахари 1996: 34-35). Реч

блискост односи се на дословну близину између чланова породице, а не на њихову емотивну везу. Отуђеност родитеља од потомства садржана је у опису телефонског разговора Јелене и судије, у којем се открива да ни једно ни друго нису сигурни колико њихов син има година. Радикални израз отуђености представља судијина сумња у властито очинство:

Да ли је то његов син? Очи, на пример. Да, то су његове очи. Уста, такође. Уши, врат. Али, нешто у образима, у целокупном изразу лица? Хм. Па руке, ноге? Не, не, то су његове руке, његове ноге, његов стомак када је био у Андријиним годинама, не треба претеривати. Ево фотографија, фотоса из његовог детињства. Јесте, то је он, исти Андрија, мада нешто у очима... Не, не! Очи су његове. Можда ништа друго није његово, али очи су његове, *очи* су његове. Зашто је онда Јелена избегавала да посећује свога сина? (Албахари 1996: 42).

Посматрајући Андрију како расте и развија се судија увиђа да је од њега одузето оно што његов наследник добија. Прсти му се грче, кожа лабави, а боре се усецају, као да витална енергија одлази другом: „Јер ако је количина љубави, количина материје, број атома непроменљив на овом свету, онда иста законитост влада и у овом свету: један мора да мрзи да би други волео, један мора да умре да би други“ (Албахари 1996: 215). Антагонистички однос између оца и сина представљен је романескном визијом у којој син једе оца, као и помислима оба јунака на убиство овог другог: „Убили би и један и други. С тим што отац убија из љубави а син из мржње. Што отац, не убивши, осећа радост, док син, разуверен, ћути жалост“ (Албахари 1996: 211).

4.1.5. Тема сексуалности

У вези са сваком од три средишње фигуре у роману *Судија Димитријевић* разматрано је питање сексуалности и представљен је један од могућих ставова о интимним односима. Будући да су у фокусу романа теме адолесценске сексуалности и сексуалности мушкарца и жене у зрелијим годинама, избором предмета приповедања деструисан је мит о еротским осећањима резервисаним за одређено старосно доба. За Андријин лик везује се проблем полног сазревања и зрелости. Наведена тема преломљена је кроз визуру оца који нема увид у појединости о којима извештава. Информације које се износе пред читаоца сведене су на очигледне чињенице, нагађања и домишљања. Еротски часописи

пored кревета, скривена значења која судија ишчитава из Андријиних речи и телесних гестова у присуству девојака које зове другарицама, одломци разговора који допиру из синовљеве собе представљају делове стварности на основу које се обликује слика буђења и/или сазревања младићеве сексуалности. Фрагментарно приповедање о Андријиним еротским искуствима представља формални израз стања свести субјекта који нема целовиту слику о односима у које ступа, већ их постепено упознаје и освешћује.

За Јеленин лик везује се тема женске сексуалности у зрелијим годинама, као и промене које се јављају на телу жене. Као и у Андријином случају, јунакињино еротско понашање дато је из судијиног угла и обојено његовим односом према интимности. Важност коју Јелена придаје сексуалном искуству, будући да је за њу оно једна од средишњих чинилаца среће, представља редак пример представљања интимности из женског угла у српској књижевности: „Многи људи не схватају, говори даље (Јелена – прим. аут.), да је питање среће, узајамне среће, питање секса, да се јединство душе постиже јединством тела, додиром“ (Албахари 1996: 100). Према њеном мишљењу, љубав има меру после које постаје бесмислена, безвредна и неупотребљива. Супружници обликује духовну стварност у којој пребивају, па судија Јеленине покрете који су вапили за разумевањем, самилошћу и сажаљењем тумачи као позив на секс. Када увиди да њен партнер има другачије потребе и да се њихова схватања неће измирити, јунакиња одлучује да га напусти. Њена иницијатива супротстављена је судијиној пасивности. Ако се има у виду традиционално разумевање сексуалности полова, Јелена преузима мушку улогу, као што судија пасивношћу заузима позицију жене.

Јунакова перспектива кључна је и у предочавању трагова које време оставља на Јеленином телу. Судијин поглед подсећа на око камере које се креће по објекту посматрања задржавајући се на појединим деловима и коментаришући их, најчешће у поређењу са ранијим стањем. Гледајући Јелену како се облачи у судијиној свести искрсава предимензионирана слика жене. Пажњу затим задржава на деловима тела који носе еротски потенцијал. Општи утисак о увећавању женине фигуре праћен је сликом капиlara и ситних прегипа, опуштане коже, мишића и саластих делова који се пружају у складу са законима гравитације.

Јунак уочава неравнине, пукотине и тежину Јелениног тела. Преко наведене слике еротизованог женског тела роман успоставља дијалог са савременим доживљајем телесности у којем доминира идеално обликована витка фигура (младе) жене нежне текстуре.

Мотив мушке сексуалности у роману *Судија Димитријевић* заснован је на стереотипним визијама јаких и слабих маскулинитета о којима се у тексту и експлицитно приповеда:

Судија се, пак, сада сасвим приближава идеји коју тренутно не може да дефинише, али која ће му, када кроз две или три године буде нешто дознао о анимусу и аними, бити одмах (*одмах*) јасна: да човек у којем је женски део изражен у већој мери не може довољно да се приближи било којој жени (Албахари 1996: 146).

За разлику од традиционалних представа у чијем је средишту потентна мушка фигура, судија, као и други Албахаријеви јунаци, оптерећен је сумњом у властите вредности. Прича се гради око мушке фигуре чији је живот одређен недоследностима, неспособностима и неуспесима. Приликом поновног сусрета бивших супружника јунакињина очекивања изневерена су неуспелим сексуалним чином, који јој је познат и од раније:

- То се свакоме дешава – рече судија.
- Теби се то стално дешава – рече она. Стално.
- Није баш тако – рече судија. Покушавао је да јој види лице, али оно је наликовало густој, безобличној маси.
- Реци ми – рече она – од дана када смо се развели, јеси ли бар спавао са неком женом?
- Како то мислиш? – упита судија.
- Како то мислим?
- Да.
- Јеси ли туцао? Да ли то разумеш?
- Свашта – рече судија. Напољу, из даљине, неки глас објави последњи плес: даме бирају.
- Теби је потребно искуство, жене. Зар ти није јасно? (Албахари 1996: 28-29).

Судијина друга партнерка, Анђелка, готово на исти начин као и Јелена доживљава његову сексуалну вештину:

- Како је било?
- Шта?

- Није било пребрзо?

Девојка за тренутак оклева:

- Било је и бржих – каже.
- Ха – каже судија – то је добро, ха, ха!
- Нисам рекла да је било *добро*.
- Не? – Учинило му се да јој је глас преоштар.
- Не.

Судија дубоко увлачи дим.

- Извини – каже.

Сада је мрак поново ређи, назире је, пажљивије осматра груди.

- Што се сад извињаваш – каже Анђелка. Готово је. Уосталом, није потребно да о томе говоримо.
- Мислим да јесте – каже судија. И себи звучи неуверљиво. – То су ствари – наставља – од којих, ако се правилно реше, зависи судбина људских односа...
- Ко те шиша – каже девојка – Ћути мало! (Албахари 1996: 50-51).

Као што је Јеленина еротска природа предмет судијиног размишљања, тако је и јунакова сексуална вештина представљена из женског угла, али и условљена њеним деловањем. Одлазак супруге учврстио га је у уверењу да је љубав ретка и погубна. Односи са другим партнеркама који су искључиво телесне природе праћени су тренутним задовољавањем потребе, а њихова функција у роману је да укажу на суштинско непостојање блискости између јединки. У јунаковом телесном и нагонском искуству такође преовлађује његова трезвеност:

Тада се у њему нешто откида, креће. Судијин извежбан ум смирено констатује: сперма, и неколико дугих секунди (које ће, касније: у његовом сећању, изгледати равноправне са много година живота) он уопште не зна за себе (Албахари 1996: 52).

Интимни односи, хетеросексуални са Јеленом и другим партнеркама, као и хомосексуални представљени кроз сан о еротском чину са Андријиним другом Дејаном код судије изазивају нелагоду:

Судија не крије своју слабост, своју склоност ка љуштурама, он годинама није смео да се скине го пред женом, пред било којом женом, или се – приморан – незграпно кретао у покушајима да сакрије што се сакрити може. Добро се сећа стида, мада је онда био уверен да је у питању бол, али бол се не памти, не остаје, остају само ожиљци, флеке, красте, гној, прљави завоји, отпусне листе и неискоришћени рецепти, остаје све оно што припада самом човеку, што јесте његово власништво. Чији је онда бол? (Албахари 1996: 139).

Смета му што је у Јелени увек постојало нешто незасито и вулгарно: „Начин, на пример, на који је раширила ноге када су први пут били заједно. Тако спремно. Вешто. Високо“ (Албахари 1996: 40). Истовремено је замишља „у центру великих светских вулгарности“:

Гледао је како се редом подаје безбројним мушкарцима, како јој остареле жене завлаче прсте у тело а дечаци мокре по њој. Касније се стидео и тихо, без шума, одлазио у купатило, где је стрпиљиво и одано мастурбирао (Албахари 1996: 68-69).

Судијин став је да однос са женом треба да буде миран, разуман, пун устручавања, одређен нормама које се неће кршити. Оптерећеност наметнутим нормама и несигурност у властите изборе воде га у контемплативност. Временом увиђа да постоје границе до којих живот може да се замишља.

Као што не уме да покаже љубав, судија истовремено не уме ни да је прими. Речи и нежности плутају по његовом стану и одбијају се о зидове немоћне да стигну до оног којем су упућене:

Лаку ноћ, рече судија гласно у празној, црној, изненада загушљивој соби. Лаку ноћ. Све што се чуло било је једнолично шуштање радијатора, пуцкетање ствари које су се хладиле, потом: снажни, грлени звук неке ноћне птице (Албахари 1996: 99).

Јелена сипа кафу, шаље му пољубац кроз ваздух. Пољубац, мисли судија, који га неће пронаћи, који ће отплутати као полуиздувани балон и сасушити се у неком углу собе или, још вероватније, излетети кроз прозор и уз страشان крик сурвати се низ бочне зидине солитера (Албахари 1996: 99).

Приповедањем о сексуалности на нетипичан начин Албахари у роману *Судија Димитријевић* проблематизује традиционално виђење интимних односа у српској књижевности у којој су поједини мотиви потиснути, преобликовани до различитог степена (не)препознавања, а каткад и у потпуности занемарени. Инсистирање на еротским сценама и експлицитнија обрада предмета руши табуе везане за поједине облике сексуалности, као што то чини и готово три деценије касније објављен роман *Терка*.

4.1.6. Тема смрти

У романима Давида Албахарија приповеда се о у традиционалним оквирима потиснутим темама, али пишчева дела садрже и елементе архетипских ситуација, попут прича о оцу, мајци, породичним и уопште интимним односима, смрти и уметности. Тако породична прича у *Судији Димитријевићу* излази из оквира интимног искуства и преноси се на симболичку раван. Јунак романа увиђа да је смрт свуда око њега:

Судија се, прво, не плаши смрти, из простог разлога што зна да мора да умре. Можда би га, у складу са тим, изненадила привремена смрт, уколико би, наравно, имао времена да се изненади, али то је све. Друго, није религиозан (какве то има везе са смрћу?). И треће, у оним тренуцима када је страх *и*пак постојао, када је тек почињао да буде свестан Јелениног одсуства или када би га тишина из дечје собе довела у стање потпуне обамрлости, укочености којој, изгледало је, није било лека, у тим тренуцима, дакле, он се одлучио за индијску исцелитељску идеју о реинкарнацији, и убрзо дознао да у том случају смрт траје 49 дана, што, гледано са тачке уживања у животу, није био претерано дуг период (Албахари 1996: 149).

Према јунаковом мишљењу, нема живих и мртвих, сви су у међустању, на граници распадања и синтезе живе материје, „између последњег откуцаја васионе и првог плода измешаних беланчевина“ (Албахари 1996: 213), под условом да све то није плод људске маште.

Осим оца о смрти размишља и дечак, а ставови јунака додирују се у епизоди у којој су представљени њихови доживљаји мултимедијалне уметности. На судијино питање да ли се у песмама које дечак слуша говори о смрти Андрија одговара да су сви извођачи мртви, због чега отац мења одбојан став према *црном гитаристи* са постера закаченог на врата синовљеве собе у сажалење, од зависти према његовом телу до разумевања за његову патњу. Јунакова мисао шири се на цео свет: „А ми? Одговор, схватио је, био би исти, нема никакве разлике, и ми смо подједнако мртви, све је подједнако мртво“ (Албахари 1996: 89). Андријин кратак аматерски филм снимљен по угледу на остварења Ендија Ворхола прожет је размишљањем о коначности човекове природе. Судије најпре не верује да је његов син сценариста, јер тврди да је за такав чин потребно зрелије размишљање о животу. Резонујући о пропадању духа и тела, као и о потомству које након њега

остаје судија у блиску везу доводи нагоне (само)деструкције и (само)одржања. Мисао о смрти окупира га и током самозадовољавања, када у купатилу „док вода пушти из разлабављених чесама и слива се низ пожутели емајл, усклађује кретње с мантром у којој три пута за редом изговара реч *смрт*“ (Албахари 1996: 52). Приликом сексуалног односа са Јеленом понавља исту реч „и скоро у истом тренутку сврши и клону“ (Албахари 1996: 72).

4.1.7. Тема књижевности

У раним радовима Давида Албахарија о приповедном поступку у оквиру њега самог приповеда се спорадично и у форми која подсећа на заметке аутореферентног дискурса, док је чешће реч о збивањима на ондашњој српској књижевној сцени. Тема *Судије Димитријевића* је разлика између постмодерне естетике и *прозе новог стила*. Као и у касније објављеном *Мамцу*, писац користи метафоричке потенцијале једног од популарних назива за стварносну прозу, *магнетофонско приповедање*, да укаже на то како ни дословно бележење исказа не гарантује његову истинитост. У уметности стварност бива у мањем или већем степену преобликована, тако да у новом контексту добија другачија значења. Свеједно је да ли гласови које судија чује у предсобљу потичу од људи или су копије записане на звучној траци, све је илузија стварности. Андрија користи магнетофон да би снимио аматерски филм. Није случајно што се том приликом угледа на Ендија Ворхола, једног од најзначајнијих представника популарне уметности у чијим радовима управо контекст преобликује семантику грађе из живота.

Док се у каснијим делима аутор бави општим питањима везаним за књижевну историју, у роману *Судија Димитријевић* упућује на дела стварносне прозе и њене представнике. Питајући се да ли је суштина Џојсовог *Уликса* подједнако проста као суштина *Тикви* Драгослава Михаиловића он у први план ставља однос између стварности и фикције у уметности. За разлику од судије који се одушевљава Михаиловићевим „једноставно писаним романом“ његовој жени није јасно шта је ту доиста тужно. Јунакиња доживљај уметничког дела повезује са читаочевом природом. Андрија тврди „да не може да чита то *срање*, да му је

доста тог слинављења над властитом судбином, и да је то већ хиљаду пута прочитао“ (Албахари 1996: 258).

Колико год да преиспитују наслеђене обрасце приповедања, рани романи Давида Албахарија темеље се на њима. Описи којих у пишчевим делима нема много произилазе из традиционалних модела нарације. Слика неба над Београдом у *Судији Димитријевићу* подсећа на атмосферу којом одише град у делима Милутина Ускоковића. Иако се разликују рурални и урбани амбијент по којем се њихови јунаци крећу, сугестивне слике града у сумрак у Албахаријевом роману реферишу и на дело Вељка Милићевића:

Судија погледа лево, десно, искључи телевизор, оде у кухињу, отвори врата балкона, и искорачи напоље. Трг је под њим био мајушан и скоро црн. Пред рестораном у дну наспрамне зграде назирале су се групице људи око столова. Горе, на небу, изнад Бежаније и Калварије, попуњавале су се последње пукотине дана. Судија осети поветарац, воњ реке, онда се осврну према месецу, изједеном на ведром небу. Део Београда, Баново Брдо или Коњарник, пламтео је на околним бреговима (Албахари 1996: 33).

Зависност истине од угла посматрања, а самим тим и од субјекта који промишља стварност предочена је у свим пишчевим делима, с тим што је у раним романима идеја дата на нивоу теме, док је у каснијим текстовима предочена поступком. Излазећи из оптичарске радње судија другачије види свет. Са наочарима којима је кориговао кратковидост опажа „скоро болну оштрину свог погледа, неправилне мрље на зидовима, нијансе боја, речју: све што му је раније измицало“ (Албахари 1996: 85). Према његовом мишљењу, уметност није ништа друго до бег од стварности у којој владају обзири и интереси, од света заснованог на правилима и конвенцијама које појединац поштује замагљујући аутентични доживљај света. Уметници живе у хаосу из којег снагом ума или инстинкта издвајају савршено дело, док остали живе у свету физичке истине која их спутава да се крећу изван утврђених граница. За сваку ситуацију у животу може се пронаћи иста или слична формулација у филму или књижевности:

То је мисао, схвата, која га може одвести у неслућене дубине, у закључак да је књижевност одавно припремљена клопка за свест, свет, све. Да не постоји – треба бити опрезан! – никакава слобода. Да је могућност да урадиш ово или оно само варка. Да је већ предвиђено шта

ћеш урадити. И да ћеш се покајати. И да ћеш пожелети да урадиш оно друго. Да си урадио оно друго. Што сада више не можеш да учиниш. Сада? Никад више (Албахари 1996: 98).

На тренутке јунак је уверен да је његов живот неописив, те да би дело о њему било осуђено на неуспех. Судијин живот сувише је колебљив, а проза коју чита заснована је на тачном избору, прецизности и сврсисходном детаљу. Као што проналази сличности између стварности и књижевности, небо над Београдом подсећа га на енглески филм који је раније гледао. Преко мотива медијски посредоване стварности успоставља се веза унутар Албахаријевог опуса, између романа *Судија Димитријевић*, *Цинк* и *Контролни пункт*. У пишчевим књигама телевизијске представе су у истој равни са стварношћу о којој се приповеда. Међутим, аутор иде корак даље и додељује им моћ да креирају, потврђују и/или поричу фикционалне и животне истине.

Ставови о животу јунака романа *Судија Димитријевић* представљени су и њиховим односом према језику. Судија никада суштински није овладао речима, већ су му се оне догађале и искрсавале пред њим непознате и ненајављене. Завист коју осећа према младићима из библиотеке, чији ликови асоцирају на књижевнике Рашу Ливаду и Петра Вујичића, мотивисана је свешћу о њиховом активном односу према језику, као и према животу. Према судијином искуству, ташина говори више од речи, док је одсуство говора знаковито. Речи су параван иза којег се крије страх од препуштања другој особи.

4.1.8. Интертекстуалност

Посебан вид коментара представљају пишчеве референце на властита дела или дела других стваралаца. Поглавље „Судија Димитријевић у Дому спортова омладине и пионира“ у којем јунак трага за девојком са којом је први пут „окусио сласти фелација“ у подтексту садржи причу о Џојсовом Леополду Блуму, а посредно и о Хомеровом Одисеју. Осим тога, многобројни су примери експлицитног упућивања на значајне текстове из светске и српске литературе, најчешће преко наслова књига које јунак позајмљује из библиотеке. Судија се одређује као похлепан, али непажљив читалац у чијој свести књиге остају као чињенице а не као садржај. У литератури коју чита огледа се његово стање свести

и хаотичан доживљај стварности. Из књиге *Кибернетика и друштво* Норберта Винера, коју позајмљује у библиотеци, сазнаје о ентропији као мери неуређености света. Посредством дела Шекспира и грчких трагичара стиже до писаца драме апсурда који одражавају стање хаоса у којем се нашао:

Читајући Шекспира, убеђује себе у неумешност Грка, чуди се да њихова драма није одразила таква филозофска учења као што су Зенонова или Хераклитова, дубоко је, у ствари, разочаран у своју приврженост класици. Природним путем стиже до писаца драме апсурда, и тако, како је волео да каже: са великим закашњењем, улази у свет хаоса. Ниједан ред више му није довољан; ниједно образложење није довољно логично (Албахари 1996: 49).

Радост коју судија доживљава читајући Фунг Ју-ланову *Кратку историју кинеске филозофије* и сусрећући се са идејама Лао Цеа и Конфуција смењује се са сумњом у учење таоизма. Мисао о Платону, алхемичарима, Роберту Фладу, Спинози, езотерији, Ничеу и Кјеркегору у њему изазива скепсу. Јунаков општи доживљај стварности и коментари о филозофији древних мудраца и мислилаца показују да он не успева да продре дубље од површине текстуалних значења:

Заинтересоваће се, убрзо после тога, за *Ли Ђинг*, древну кинеску књигу мудрости, мада неће никада тачно разумети начин читања хексаграма, и за тарот карте, које ће му, не само у једном читању, предсказати стравичну усамљеност у блиској будућности, као и живот сачињен од сећања, сећања којима ће се предавати као провереном наркотичном средству (Албахари 1996: 74-75).

У *Кинеској књизи промене* реч је о узвишеним стварима, „о венчању земље и неба, о хармоничном јединству супротности, о узајамности, о доброти“ (Албахари 1996: 146), али јунак не разуме до краја шта је њен предмет. Када му девојка која наплаћује чланарину за Социјалистички савез оставља књигу отворену на страни на којој пише: „Човек мора веома много да говори пре него што ућути“ (Албахари 1996: 48), јунак доживљава просветљење, које нема значајнијег утицаја не његов живот.

4.1.9. Средиште и периферија

О наклоњености Давида Албахарија занемариваним вредностима сведочи то што писац избегава такозване велике теме и поступке који су традиционално

коришћени у књижевности, те даје простор популарној култури, источњачкој традицији, као и другим маргинализованим поступцима и садржајима. У различитим периодима његовог књижевног рада наслеђе Истока и Запада заузимало је мање или више места, како на плану форме, тако и на нивоу садржаја. Осим преко елемената еротске приче, у роману *Судија Димитријевић* писац се позива на популарну културу директним и симболичким упућивањем на нека од њених обележја и представника. Јунак на вратима синовљеве собе примећује велику слику црног гитаристе нагог до појаса, чији опис подсећа на лик и дело Џимија Хендрикса: „Густа коврцава коса била је повезана шареном траком. Очи се скоро нису виделе испод спуштених капака“ (Албахари 1996: 15). Књиге и плоче које проналази у Андријиној соби део су истог културног модела, као и лик Џејн Фонде на насловној страни једног од часописа положеног испод синовљевог кревета. На улици среће дугокосе младиће и нашминкане девојке, „углавном без израза и са залеђеним осмесима, неколико минђуша у пробушеним ушима“ (Албахари 1996: 21). Његов син пушта косу и бркове и не либи се „да у његовом присуству стави црнило на трепавице и плави прах на капке“ (Албахари 1996: 136). Младић носи избледеле фармерке, мајицу са ознаком Универзитета у Хајделбергу и *меке* чизме. Испитујући Андрију о струјањима у популарној музици, року, блузу, фолку, прогресивним тенденцијама, судија се интересује за твист, Елвиса Прислија, Фетса Доминга и Бадија Холија. Елементи месовне културе у роману *Судија Димитријевић* огледају се на идејном плану, тематизовањем сексуланих слобода и искуства конзумирања наркотика. На стилско-језичком нивоу, аутор уводи колоквијалне изразе, као и облике који изворно припадају усменим говорним ситуацијама.

За разлику од популарне културе која је у *Судији Димитријевићу* експлицитно представљена наслеђе источњачких култура обликује идејни подтекст на којем аутор гради дело. Рефлексије о тишини и ненаметљиво приповедање подсећају на источњачко разумевање једноставности и равнотеже које воде савршенству и спокоју. Јунаци су контемплативне природе загладане у себе и свет који се открива иза појавног. Они теже да се сједине са свемиром, што је важан предуслов и таоистичког учења. Судија Димитријевић је први у низу пишчевих контемплативних, неделатних романескних јунака. Албахаријеви

ликови не пронику увек у суштину источњачке филозофије, већ је тумаче и примењују у складу са својим склоностима и погледом на свет. Искази о судијиној способности разумевања источњачке филозофије, религије и књижевности неретко су обојени иронијом. Из *Књиге промена* која говори о узвишеним стварима јунак извлачи најприземније закључке. Узнемирује га чињеница да у Индији постоје људи који добровољно стоје и гледају у сунце док не ослепе. Исто је и са људима који држе стиснуте шаке док им нокти не пробију и израсту с друге стране длана кроз месо.

4.1.10. Формалне особине романа

Замагљивање значења асоцијативним приповедањем и фрагментарном композицијом, жанровска колебљивост и проблематизовање односа између стварности и фикције у роману *Судија Димитријевић*, али и у каснијим делима Давида Албахарија отежава рецепцију текста и читаоца ставља у положај ствараоца, те он попуњава празнине и даје смисао деловима. Наглашена фрагментарност романа смењује се са јединственом приповедном перспективом чији је фокус на јунаку и његовим доживљајима. Метапрозом, интертекстуалношћу и аутоцитатима истиче се референцијална функција језика. Скреће се пажња на то да текст упућује на себе и на други текст, а не само на чињеничну стварност. Осим тога, ауторов експериментални став према животу и уметности, као и оградавање од ранијих поетика у српској књижевности захтева додатно ангажовање читаоца приликом тимачења дела. Сложеност наративног чина суочава реципијента са својим интерпретативним ограничењима и стратегијама разумевања текста, што истовремено делује фрустрирајуће, али и провокативно на његове херменеутичке способности. Уколико не покрене скривене и заборављене механизме тумачења, не може продрети у смисао дела. Фрустрирани уживалац временом развија читалачке способности или се саживљава са несавршеношћу као легитимним и неопходним делом искуства.

4.2. Цинк

Давид Албахари објављује роман *Цинк* 1988. године, у исто време када из штампе излази и његова збирка прича *Једноставност*. Кратком лирском романескном формом писац наставља традицију чије су највише домете у српској књижевности остварили Иво Андрић, Милош Црњански и Данило Киш. *Цинк* је заснован на поступцима који су у делима претходника спорадично и у извесној мери присутни, а који су у Албахаријевом роману згуснути и постављени у различите комплементарне или контрастне односе. Аутор остварује равнотежу између лирског штимунга и постмодерног приповедања у чијем је средишту појединац измештен из устаљених животних токова. На формалном плану *Цинк*, као и *Судија Димитријевић*, одликује се фрагментарном композицијом и жанровском колебљивошћу. За разлику од првог ауторовог романа другом је својствен израженији метафикционални поступак. Истакнуто место у *Цинку* заузимају и преплитање перспектива и рефабулирање почетка, којима се проблематизује однос између стварности и фикције. Албахари у наглашено експериментални контекст уноси породичну тематику, те на тај начин ублажава постмодерни поступак приповедања.

4.2.1. Преплитање приповедних токова

Већ на почетку романа читалац се суочава са проблемом репрезентације стварности у књижевном делу, у поетичком, као и у визуелном смислу. Делови који припадају једном од токова приповедања штампани су курзивом, док су други груписани у целине од једног до неколико одељака. За разлику од романа *Судија Димитријевић* у којем се фрагментарност манифестује колебањем између приче и романескног жанра, асоцијативним приповедањем, као и стилско-језичким особеностима дела, у *Цинку* је мозаички принцип компоновања остварен преплитањем гласова и прича чији су делови одвојени наглашеним почецима и завршецима: „Готово сваки од фрагмената који чине *Цинк* има јак завршни исказ, па се тај кратки роман може читати и као мозаик кратких прича“ (Пантић 1994: 69). Користећи Кишов модел приповедања различитим техникама Албахари гради причу тако да делови преузимају улогу целине и обједињују наратију.

Средишње место у роману заузима прича о оцу и сину, очевом боловању и смрти. Фрагменти о човеку и девојчици штампани су курзивом и представљају инверзијом дату средишњу причу. О јунаковом путовању по Америци приповеда се као о реалности која се одвија паралелно са другим приповестима. Искazi о писању приче наткриљују остале целине, а њихов значај наговештен је већ на почетку романа: „Ова књига је требало овако да почне“ (Албахари 2004г: 7). Четири тока у роману *Цинк* постављена су у конкурентски однос, будући да су засновани у различитим онтолошким равнима, исто као и идентитети приповедача. Док недовршена приповест о смрти девојке потиче из фикције и чита се као роман, прича о очевој смрти део је приповедачевих успомена и упућује на аутобиографско искуство. Како се радња развија приповедач увиђа да нема целине и да су остале крхотине. Средишња романескна прича гради се помоћу паралелних садржаја који призивају очев лик у свест наратора:

Тог истог дана угледао сам (наравно: у себи) сцену која је означавала почетак моје нове књиге, једне од многих које сам писао у себи и не покушавајући да их забележим. Тада још нисам знао да ће се та ненаписана књига испречити пред другом ненаписаном књигом, оном коју сада (заједно са потоњом) ипак исписујем. У тој другој написаној књизи, или бар на самом почетку, било је толико светлости да сам, иако приморан да затворим очи, веровао да ме ништа неће спречити да је приведем крају, њеном природном крају. Нова књига требало је да говори о мом оцу (Албахари 2004г: 26-27).

Поступак умножавања иницијалних исказа у роману *Цинк* упућује на реално списатељско искуство и одбацивање појединих прича одабиром једног предмета:

Започео сам једну причу, онда се између мене и ње препречио мој отац, боље речено: његова смрт, и онда је све постало сувише замршено. Причу сам осећао као нешто што ми припада, оца као нешто што сам изгубио, смрт као нешто што сам добио (Албахари 2004г: 52-53).

Могоа сам да наставим да маштам о светлости, али знао сам да је то једна од прича које се могу испричати само ако се о њима не прича. Приче обично настају додавањем, али приче као што је та настају одузимањем. Оне говоре својим одсуством, оним што никада неће бити (Албахари 2004г: 33).

Иако делују као самосталне микроцелине које имају почетак, средину и крај и као такве могу да стоје засебно, делови у роману *Цинк* повезани су идејом

да прича не постоји као унапред одређена датост, већ да се постепено осваја. Фрагментарно приповедање у Албахаријевој поезици упућује на одсутне садржаје који понекад заузимају значајније место него присутни феномени. Једно од средишњих питања које се на различитим нивоима структуре *Цинка* поставља везано је за однос стварности и фикције. Проблем је садржан у аутофикцији, симулираној и медијски посредованој слици света, инверзији као начину преношења чинилаца стварности у уметнично дело и поступцима којима се обједињују делови приче.

4.2.2. Аутофикција

Албахаријево стваралаштво, нарочито дела настала у XX веку, у којима су инстанце писца, наратора и јунака повезаније него у традиционалном приповедању и у којима су очигледне паралеле са ауторовим личним искуством настаје на граници између фикционалних и биографских жанрова. На значај ауторових доживљаја за његово стваралаштво упућују породичне и интимне теме, прво лице приповедања, елементи дневника и исповести у његовим романима, као и подударана између аутобиографских и фикционалних садржаја. Фикционализацијом сећања настаје пишчева псеудоисповедна проза, која као облик приповедања у првом лицу делује на граници између аутобиографије и фикције. У науци о књижевности аутобиографија се одређује као универзална фигура читања, будући да писац увек макар имплицитно говори о себи. Реч је о форми заснованој на прећутној сагласности између аутора и читаоца о минимуму истинитости уметничког текста. Аутофикција подразумева фикционализовање реалних догађаја и чињеница, с обзиром на хибридную конструкцију чији је садржај заснован на ауторовом искуству и несвесном слоју његове личности садржаном у језику.

Иако ауторова имагинација почива на његовим животним искуствима, он се у поетичким исказима према чињеничном пореклу инспирације на различите начине одређује. Док у паратекстовима скреће пажњу на фактографске изворе дела у којима приповеда о породичним страдањима у Другом светском рату, у поетичким записима негира значај и истинитост аутобиографских елемената за

фикцију: „Ја могу да убедим читаоца који има неку представу о мени да је она тачна. Али шта њему гарантује да му ти дајеш стварни део себе? Можда је све измишљено“ (Албахари, Јоргачевић 2013: 9-10). О заснованости пишчеве прозе на аутобиографском искуству, пак, сведочи следећи исказ:

Зашто измишљати друге људе када сам и сам један од њих? Зашто веровати да је прича само оно што се дешава другима а не и оно што се дешава мени? Зашто веровати да је *необично* вредније од *обичног*? Писање је, уосталом, увек неприродан чин, тренутак стварања паралелне стварности, нешто што не постоји у природи као њен дати део; не постоји објективно писање. Без обзира шта човек напише, то је увек подједнако удаљено од онога што стварно јесте (Албахари 1996б: 14).

Према Албахаријевом мишљењу, немогуће је објективно приказати стварност као што је немогуће испунити захтев аутобиографског жанра за стабилном тачком гледишта. Дело је одређено променљивошћу субјекта кроз време, као и његовим критичко-интерпретативним односом према властитим претходним идентитетима. Аутобиографска форма у средиште пажње ставља начин на који се јунак представља. Колико год да је аутор носилац уметничког обликовања и завршавања, он не може бити и предмет текста, његов јунак. Писац остаје на граници створеног света, као активни творац, док би евентуални продор у дело разорио естетску структуру. Језик је препрека која му не дозвољава да се приближи истини.

О чињеничном пореклу исприповеданих садржаја могло би се говорити поводом Албахаријевог стваралаштва у целини, али биографским елементима, поред збирки прича, нарочито су премрежени *Цинк* и романи с краја века. Додирне тачке постоје и између Албахаријевог животног искуства и околности у којима живи и делује јунак *Животињског царства*:

Доћи и изгубити се. То је тада деловало као једини могући избор: изгубити се у тој огромној земљи, заборавити своје име и почети живот из почетка. Многи су то покушали, али самом али број је доиста успео. Они су продужили даље, а о онима који нису успели написане су разне књиге. И још се пишу (Албахари 2014: 126).

За разлику од романа *Судија Димитријевић* у којем је однос између оца и сина представљен из очеве перспективе, архетипска ситуација у роману *Цинк* дата

је из угла потомка. У каснијем роман старији јунак обликован је по узору на искустава пишчевих родитеља за време Другог светског рата. Иако настаје на темељу стварних догађаја, фигура оца уведена је у текст посредством ониричких мотива и елемената нематеријалне стварности:

Током свих ових година откако је умро, сањао сам га три пута: једном је дремао на каучу у трпезарији, други пут је ушао у моју собу и остао да стоји на вратима, трећи пут је он био жив а ја мртав. Четврти пут, *овај* пут, нисам га сањао већ сам га слушао. Дошао је да ми нешто каже“ (Албахари 2004г: 19).

Између приповедача и сећања постављају се друге приче, као што је низ препрека онемогућавало блискост између јунака док је отац био жив: „*Тај човек*, тако сам мислио о њему; речи *мој отац* дошле су много касније, када сам почео да пишем приче“ (Албахари 2004г: 79). Мозаичкој композицији романа супротстављена су начела по којима се отац управљао за живота. Његов ритам заснивао се на реду, дисциплини и целовитости. Миром, педантношћу, спокојношћу и љубазношћу у опхођењу с људима, посвећеношћу послу и препуштањем пробраним задовољствима, отац се супротставља трауматичном искуству рата. Син му завиди на миру, „који је често прелазио у спокој, у блаженство Буде“ (Албахари 2004г: 44), јер га сам никада није имао: „Због тога ми тишина, коју често спомињем као идеал, никада неће бити доступна“ (Албахари 2004г: 44).

Приповедач се најпре одређује у контрасту са очевим понашањем, тишином, постојаношћу, пожртвованошћу и посвећеношћу другима, да би након његове смрти почео да преузима родитељев идентитет: „Почео сам да улазим у празан простор, у облик празнине који је он оставио за собом“ (Албахари 2004г: 79-80). Најпре заузима очево место за столом и гледа телевизију у истом положају као он. Престаје да трчи, избегава зачињена јела и купује наочаре: „Некада сам, наиме, страховао да никада нећу изаћи из сенке коју је око себе ширио мој отац, а сада жудим за том сенком“ (Албахари 2004г: 45). Породица се од очевог одсуства најпре брани задржавањем његових ствари, да би их потом пустила да оду са својим власником: „А онда смо почели да се привикавамо. Померали смо предмете, уклањали их, бацали оне који су почели да пропадају. Отац је губио

место у орманима, на полицама, у ладницама писаћег стола“ (Албахари 2004г: 46).

Разлике између оца и сина односе се на њихове физичке карактеристике, али и на емоционални склоп. Крупније разлике настају под утицајем историјских прилика које обликују њихова животна искуства. Отац је знао шта је трагедија, јер је уз четири рата преживао и четири године у немачком заробљеништву, губитак жене и деце, смрт пацијената, самоубиство медицинске сестре. За разлику од њега живот пред јунака није постављао сличне изазове. За оца време је почињало после рата, након што га је логор, који се у роману симболички одређује као утроба, материца, избацила у свет: „О времену пре рата говорио је као о прочитаној књизи: ово су јунаци, ово су њихове судбине, ово је ништавило које их гута и претвара у мрак, дим, пепео“ (Албахари 2004г: 63). Према приповедачевом виђењу, постоји толико празнина у очевом животу, „у историји његовог живота“, да се не може одупрети помисли да је он можда био неко други.

Теме блискости и сексуалности имају важну улогу и у *Цинку*, као и у претходном пишчевом роману. Наратор истиче да су се отац и он ретко дотицали:

Понеки пољубац и понеки загрљај. Последњих година и пољупци су се претворили у имитацију: трљали смо, у ствари, образ уз образ. Да није било његових напада и болести, не бих га никада привио уз себе, не бих никада признао блискост са његовим телом (Албахари 2004г: 88).

У фрагментима у којима је њихов однос преокренут говори се о жељеној а неоствареној интимности: „Увек сам желела да те волим, каже девојка, а никад ми ниси допустио“ (Албахари 2004г: 78).

Еротски елементи у *Цинку* везују се за лик сина и тему смрти:

Увек су ме узбуђивале жене у униформама, а Израел врви од њих: војници, саобраћајци, медицинско особље, часне сестре, службеници авиокомпанија, возачи градског превоза. Док мој отац умире, мој пенис бесно оживљава док гледамо (ја стварним а пенис наднаравним оком) једре Јеврејке из Јемена у тесним болничарским униформама [...] Срамота ме је због очврслог пениса и покушавам да га сакријем од оца тако што десну ногу пребацујем преко леве (Албахари 2004г: 50).

У вези са очевом фигуром и његовом болешћу током боравка у Јерусалиму представљен је и јунаков однос према јеврејском наслеђу и Богу:

Али човек је и даље повијен у Јерусалиму, као да се доиста пење. Можда осећа терет божанског? Можда му бог, један од богова, спушта прст на раме како би га у божјем граду подсетио на његову праву меру? На крхкост костију, на поводљивост душе, на речи које је некада изговарао а сада би их најрадије заборавио (Албахари 2004г: 55).

Наративни токови у *Цинку* обједињени су мотивом смрти која једина омогућава целовит поглед на свет, пребројавање и описивање чинилаца живота у коначном збиру, без настављања и накнадног преобликовања. Измена је могућа у књижевности у којој отац и син постају девојка и човек, док се између њих успоставља однос привржености. Прича о очевој смрти у *Цинку* чита се и као прича о смрти ауторитета или било које надређене инстанце, па и самог приповедања. Фрагменти о субјектовом саморазумевању кроз одређивање породичних односа испреплетани су са покушајем дефинисања приповедања. Поставља се питање да ли је реалност када се замишља стварнија од нечега што никада није постојало или је све нестварно. За приповедача подједнако су реалне представе оца на фотографијама као и у фрагментима о односу човека и девојке. У почетку верује да прича настаје измишљањем живота, а да се нестварна конструкција речи и реченица развија из делића стварности. Временом схвата да је све део исте структуре, као и да није важно о чему се пише док год постоји приповедање коме управо смрт даје легитимитет.

Предмет *Цинка* је и преобликовање стварности у фикцију, као и широк спектар облика и значења које грађа том приликом добија. Исказима приповедача скреће се пажња на метафоричку природу стваралаштва: „Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној ћерки а да, уистину, говорим о свом стварном оцу? (Албахари 2004г: 35). Преобликована стварност разоткрива се у коментарима:

Мој отац је девојчица која постаје девојка да би открила светлост у соби, у себи, на обали мора. Човек који је носи на почетку приче, помало повијен али ипак довољно снажан, то сам ја; ја сам онај који се сагиње да угледа сенку трепавица на његовим образима, одсуство сенки, јер су му капци, изједени конјуктивитисом, били готово голи: ја сам онај који воли себичном љубављу, који жели само да узима а ништа да даје. Мој отац, међутим, воли на други начин: широко, свеобухватно, постојано, ако се повлачи, повлачи се само зато да би се боље приближио; ако ћути,

само показује своју умешност с речима. Да ли је таква и девојка из моје приче; или симболизам има ограничење (Албахари 2004г: 53-54).

За разлику од оца који у аутофикцијском слоју романа никада не подиже глас, девојка која у инверзији преузима његову улогу у више наврата показује преку ћуд. Упркос томе што син постаје човек, а отац девојка, њихов однос суштински је напромењен, те до краја остаје хладан и дистанциран.

4.2.3. Медијска слика стварности

Тема приповедног слоја о јунаковом путовању по Америци је начин на који појединац спознаје свет и утицај медијске слике на његов доживљај стварности. Од ступања на тло друге земље приповедач је свестан чињенице да никада неће моћи да успостави близак однос са новим простором. То што животна искуства препознаје као понављање сцене из америчких филмова утиче на његов доживљај друштва које слови за колевку маркетинга:

Келнерица је наликовала на келнерицу из неког филма са Џеком Николсоном, градић у којем сам живео претходних месеци већ сам видео у десетинама кадрова, ходао сам, доиста, међу кулисама, присуствовао сам безбројним репризама инсерата из успешних и заборављених филмова и телевизијских серија, ниједан тренутак није, заправо, био мој, стварно мој. Био сам копија копије; у најбољем случају: одраз у огледалу; нестварност у мору измаштане стварности (Албахари 2004г: 26).

Јунаков доживљај америчког друштва темељи се на постмодерној идеји о слабљењу везе између знака и означеног. Појединац који са светом комуницира преко језичких форми увиђа да су оне конвенције. У медијима су уместо истине предочени различити видови њеног одсуства: „Никада се нешто не може доиста избројати; увек ће покушај бројања бити изнад бројања по себи; увек ће неозначено надмашити сваки покушај означавања“ (Албахари 2004г: 59). Јунаков доживљај Америке, њених становника и хране, затим аеродрома заснован је на стереотипима. Његову пажњу привлачи извештаченост атмосфере и стерилни дизајн који симболизује брзину и будућност, безбедност и небески бездан:

Чинило ми се да проводим дане на аеродромима. Кад год бих отворио очи, угледао бих лице стјуардесе или почетак покретних степеница. Троугласти сендвичи су почивали у витринама,

и каткад се између два парчета хлеба показивао парадајз или уврнути лист салате или комадић шунке. Кафа у чашама од стиропора (Албахари 2004г: 67).

Као и роман у целини, путовање по Америци је прича о аутоматизација људског рада и усамљености. Да би у хотелу стигао до аутомата са воћем и слаткишима и купио кока-колу, јунак мора да се спусти лифтом који је бешуман и брз и да прође поред аутомата за уситњавање новчаница, аутомата за сендвиче и аутомата за топле напитке. Ужитак који осећа када напокон стигне до собе и отвори конзерву подсећа на садржаје реклама: „Отварам конзерву уз познати прасак, приносим уснама и, док кока-кола навире у клобуцима, дрхтим од ужитка“ (Албахари 2004г: 48).

Према јунаковим речима, мртви су доказ да Америка постоји. Лик Елвиса Прислија симболизује стварност чији део постаје. Приликом посете кући Вилијема Фокнера његовом оку не промиче да ситнице стоје на погрешним местима, а то је поуздан знак да се у пишчеву кућу заувек уселила смрт. Фокнеорово наслеђе, ипак, разликује се од остатка Америке: „Уместо велелепности традиционалног америчког Југа: скромност простора, уздржаност, дрвена грађа, шкрипа пода“ (Албахари 2004г: 71).

4.2.4. Инверзија и јединство приче

Поступак фрагментарности у роману *Цинк* употпуњен је вишеслојном нарацијом, као и умножавањем приповедних гласова: „Тада сам схватио да прича није моја. Глас који је изненада проговорио на крају последње реченице није мој, или пак, уколико *јесте* мој, онда онај први глас не припада мени. Не сналазим се више у тим препадима властитог мноштва“ (Албахари 2004г: 11). Приповедач тежи да истовремено буде у причи и да посматра свет са стране:

Морам да се средим, говорио сам себи, не могу истовремено да постојим на толико начина: у стварности, у успоменама, у сећању, у прекорима, у свом граду, у овом граду, у Јерусалиму и Тел Авиву, на америчком континенту, у бројним временским равнинама између којих висе чаршави речи и намера. Гутао сам пилуле, пушио марихуану, пиљио у телевизор; све у намери да доведем свест у једну тачку, да саберем ум, осетим да знам. Увек сам мислио да свет треба затворити да бих га после могао отворити (Албахари 2004г: 59-60).

Наглашеној фрагментарности и вишегласју супротстављено је јединство идејног слоја романа. Питање преобликовања стварносне грађе у фикцију покреће се на различитим нивоима приповедања, а разрешава у пресеку значења фрагмената о човеку и девојци и јунаку и његовом оцу. Идеја о истовременом постојању елемената стварности и вези између чинилаца егзистенције, без обзира на то што се разликује форма у којој су они проживљени или представљени, потврђена је и искуствима јунака на путовању по Америци која га подсећају на појединости из очевог живота. Јунак увиђа да се исти садржаји понављају у другачијем или сличном облику на различитим местима и у различитим временима. Пијани Индијанац у Туба Ситију подсећа га на оца који је „исто тако повраћао, уз гласне урике, као да му избљувак раздире једњак“ (Албахари 2004г: 42). Шаре на индијанским ћилимима у музеју у Санта Феу личе на облике на тканим ћилимима с југа Србије: „Ако два човека, раздвојена хиљадама километара, могу да повраћају на исти начин, зашто и шаре на ћилимима не би биле исте“ (Албахари 2004г: 43)? Приповедач проналази паралеле и између заоставштине Вилијема Фокнера и начина на који се јунакова породица суочава са очевом смрћу: „Ми смо, на пример, тек неколико недеља после очеве смрти успели да уклонимо једну његову кошуљу са наслона столице. После је све ишло много лакше, и сада његова соба изгледа управо као Фокнерова, празна, безбојна, непроменљива“ (Албахари 2004г: 71).

Синхронизација догађаја из јунаковог живота упућују на сажимање различитих облика стварности у одређеним временским интервалима, али и на неопходност свести која препознаје и признаје целину. Приликом посете оцу у болници мајка у ходнику чује глас који у телефонску слушалицу говори да је отац умро: „Глас је, у ствари, јављао то мени (сину – прим. аут.). Слушао сам оно што је она већ видела“ (Албахари 2004г: 100). Јединству приче у *Цинку* доприноси и исказ у којем се предочава хронолошки след догађаја који су у роману асоцијативно поређани:

Све године које смо провели заједно служиле су томе да се раздвојимо; онда је стигла вест да је претрпео срчани удар; одлетео сам за Атину, па за Тел Авив; онда се шлогирао; док смо га возили колима за хитну помоћ, посматрао сам како поред нас промичу непознати предели; лекар ме је позвао у пријемну ординацију, подигао једно очево стопало и металним предметом превукао

преко табана, ништа се није померило; *не треба губити наду, али је не треба ни тражити*, рекао је лекар; и даље је држао очево стопало; после је све ишло брзо: лечење, одустајање од лечења, повратак, припрема за умирање, сама смрт, сахрана, рабинова рука и зарез изнад мога срца; онда сам отпутовао; *онда* је потрајало неколико година, тачно онолико колико је једној речи потребно да се устали у новом значењу; онда сам се вратио (Албахари 2004г: 108).

Роман *Цинк*, као и друга дела Давида Албахарија прожима сумња у могућност спознаје стварности и човекове природе:

Свака биографија је залудна у истој мери у којој аутобиографија полаже право на истину. Један сведок није довољан, а искази два сведока се никада неће подударити. Права биографија захтева цео живот, или бар онолики живот колики је субјект биографије проживео. Мерено димензијама књиге, била би нам потребна онолика књига какву од нас још нико није видео, а ни она не би одговорила на најједноставнија питања. О сложенима и да не говорим. Хајдегер је наводно рекао да се сваки човек рађа као многи људи а умире као један. Која биографија може да забележи тај прелазак из мноштва у самоћу (Албахари 2004г: 36-37).

Епистемолошки скептицизам *Цинка* део је постмодерног концепта према којем не постоје стабилне основе у свету у којем појединац делује. Приповедач трага за извором сумњичавости тако што продире у прозну конструкцију чији је део, али разумевање надређене структуре, као и места које у њој заузима до краја остаје изван његових могућности. Метапроза наткриљује животна искуства о којима се приповеда, а она се додирују у мотиву смрти. Јунак осећа бесмисао пред чињеницом очевог нестанка као и пред управо завршеном причом.

Односом светлости и таме прожети су сви приповедни токови у *Цинку*. Светлост као тема и симбол експлицитно је дата, док је тама имплицирана. Већ у иницијалном исказу приповедач примећује да у соби има превише светла. Касније у тексту, сенке прошлости, фотографије и сећања нуде се уместо праве стварности. Отац о Другом светском рату говори као о мраку који све претвара у ништавило. Премрежујући роман симболима светлости (и таме) аутор повезује његове разједињене делове. Приповедач машта о томе да светлост са почетка претвори у још већу светлост на крају књиге. Наративни слој о човеку и девој(чи)ци, у којем преовлађује мотив светлости шири се изван оквира приче успостављем везе са паратекстом, тј. са мотоом романа узетим из песме „Као и јучер“ групе Азра и Џонија Штулића: „Свјетлост почиње тихим мијењањем мојих

побуда“. Веза између паратекста и приче о човеку и девојчици остварује се и преко курзивне штампе.

4.2.5. Контекстуализација романа

Романом *Цинк* завршава се прва стваралачка фаза Давида Албахарија заснована на породичним и интимним садржајима. За разлику од *Судије Димитријевића* који се приповедањем о свакодневним искуствима појединца, али и формалним карактеристикама надовезује на Албахаријев приповедачки опус, *Цинк* са пишчевим причама, као и са каснијим делима комуницира посредством аутобиографских елемената. Околности у којима се радња текстова из седамдесетих и осамдесетих година збива не представљају значајнији извор динамике. Драма настаје у сусрету појединца са личним искуствима, као и са другим субјектима. Жанр лирско-исповедног романа у фрагментима, као што је *Цинк* подразумева ситуацију у којој наратор бира и распоређује податке, понавља епизоде, те се текстом скрива. Читалац се пробија кроз његова једнострана тумачења и осветљава им узрок. Дисперзивност Албахаријевих текстова захтева посвећеног читаоца, способног да овлада деловима и да их повеже у смислену целину.

4.3. Кратка књига

Књиге *Судија Димитријевић*, *Цинк* и *Кратка књига* разликују се од свега што је Давид Албахари касније написао, али и међу собом. Док прво дело обележава жанровска неодређеност и поступак разградње митова о породичним и интимним односима, средишње место *Цинка* чини наглашена фрагментарност, преплитање приповедних токова и колебање између аутобиографских и фикционалних садржаја. За разлику од првих романа у којима су представљена лична искуства појединца, *Кратка књига* је прелазна етапа ка текстовима у којима друштвене и историјске околности чине важан чинилац приповедања. Њена неререференцијалност је одговор на ратне прилике у којима се аутор у стварности затекао. У „Ауторовој белешци“ писац наводи да се књига од претходних дела разликује по форми:

Ако се у нечему од њих разликује, онда је то њена форма, односно, моје настојање да исту тему обрадим у приповедачком облику који је – у време када сам писао – био неупоредиво дужи од кратких прича и фрагментарности *Цинка* који су му претходили (Албахари 1997: 117).

4.3.1. Нереференцијалност садржаја

Доследно изостављање стварносних одредница у трећем Албахаријевом роману несвојствено је његовим каснијим књигама. *Кратка књига* се чита као материјализација постмодерне идеје о постојању означеног без знака више него други пишчеви романи. Дело обилује детаљима из свакодневног живота, као и описима природних феномена, али изостају везе са конкретним животним садржајима. Како аутор наводи, неререференцијалност је последица његовог доживљаја прилика у којима живи и ствара почетком деведесетих година прошлог века:

Док се моја дотадашња земља распадала под теретом властитих недоумца и неодлучности, било ми је апсурдно да пишем књигу у којој ћу, именујући географске и друге одреднице, говорити о стварности која је из дана у дан бледела и потпуно ишчезавала (Албахари 1997: 118).

Албахари је *Кратку књигу* започео непосредно пред избијање рата добивши позив од редакције сарајевске Свјетлости да им понуди рукопис за едицију *YU-роман*. Рат који је у међувремену захватио бившу Југославију обесмислио је поступак на којем се књига првобитно заснивала. Уверен да актуелна стварност не завређује да буде део текста аутор из рукописа брише референце и обликује причу без временских и просторних одредница. У *Краткој књизи* на више места говори се о хаосу из којег јунак бежи у свет фикције. Стварност је смекшала, отупела и изгубила форму, те постоји у безобличном облику, тупости и сивилу. Свет одликује муњевита смена информација, нестабилност и распадање, па више не пружа утеху и сигурност. Појединац не живи у складу са својом околином. Са развојем науке постао је део властите илузије:

Центар више не држи, али и не попушта сасвим, виси на последњим, жилавим нитима, а периферија се окреће у махнитом, непредвидљивом кретању. Тло нам, у ствари, увек измиче испод ногу, без обзира где се налазимо, као да смо увек на строј, трошној падини, без упоришта или рукохвата (Албахари 1997: 37-38).

Повратак јунака природи у свету преокупираном техничким и војним напретком представља радикалан и по свој прилици непродуктиван облик изолације, али смисленији од било ког облика учешћа у хаосу историје.

4.3.2. Субјектова хиперсензитивност

Пољубљани темељи живота и стваралаштва, као и преосетљивост на спољашње надражаје подстичу јунака *Кратке књиге* да открива природу као постојанији облик бивствовања. У роману се велича спонтани начин живота, неоптерећен жељом за постигнућем и престижом и критикује друштвени поредак који води деструкцији света и појединца. Субјектов доживљај стварности протеже се на видљиви свет, али и на ваздушни простор и унутрашњост земље. Он замишља мрежу подземних канала којима се кртице крећу, види како кућа и имање тону у дубину, посматра мраве и бубе које се окупљају на делу пута на којем просипа мрве, лептире и паукове под налетом кише, чује удаљени звук црквених звона, непрекидни дневни бруј инсеката, шуштање ветра и тупа забијања секире. Пријемчив за спољашња, као и унутрашња збивања, јунак извештава о својим телесним искуствима, о ножним мишићима који се шире и срцу које се скупља. Његов доживљај природе и живота происходи из источњачке филозофије у чијем је средишту идеја о вредности живљења *сада и овде*:

Живимо у садашњости као да она не постоји. Копамо ћилибар, или ронимо за њим, или претражујемо морске плићаке, уверени да ћемо тако премостити садашњост, и да ћемо, крстарећи између јуче и сутра, заборавити данас, ту усеклину која, парадоксално, једина поседује моћ сталног трајања (Албахари 1997: 26).

4.3.3. Списатељска блокада

У *Краткој књизи* не приповеда се толико о рату и историјским околностима у којима писац живи и ствара почетком деведесетих година XX века колико о списатељском искуству. Роман је најексплицитнији облик метапрозе у стваралаштву Давида Албахарија. Иако приповедач на више места истиче да расправа о књижевности не треба да замени фикцију, све време се креће по зачараном кругу (не)остваривања списатељске замисли и извештава о свом неуспеху. Резултат његових напора је скица приче којој недостаје оно што се у

традиционалним оквирима одређује као садржај. Предмет романа су активности које прате писање али остају изван објављеног текста. У средишту пажње је јунак који се осамљује у пријатељевој кући с намером да пише. Одмах по доласку на сеоско имање саставља детаљан план рада предвиђајући и непредвиђене околности које могу да га скрену с колосека и приморају да одступи од замишљене списатељске динамике. Његова статистика је беспрекорна, а резултат загарантован, све док се не суочи са списатељском слабошћу и белином папира који до краја остаје непромењен. Јунакова расута пажња открива се у томе што бира да послује око куће пре него да пише, а и када пише, закупљен је коментарима књиге које нема. Редом у животу надомешћује неред у стварању. Узроци списатељске немоћи не именују се директно, већ се наводе општи разлози, *ширина намере или одлука о сутрашњем почетку*:

Можда бих већ тог часа сео да пишем, али спречавала ме је одлука о сутрашњем почетку; одувек сам себе сматрао дисциплинованим човеком, поготово када је реч о писању, и *сутра* је за мене увек значило *сутра*, није то могао да буде неки други дан, ранији или каснији, не (Албахари 1997: 22-23).

Кратка књига се заснива на елементима аутобиографских и дневничких записа, будући да хронолошки готово из тренутка у тренутак прати и представља јунаков живот. Уклоњене су одреднице времена, као и формална фрагментарност, прикривањем или ублажавањем шавова између дана, месеци и садржински различитих делова приче. Изворни облик документарних жанрова подразумева експлицитнију референцијалност. Праволинијско, прогресивно приповедање у роману у којем су догађаји дати хронолошки, без задржавања и враћања у прошлост, супротстављено је (не)активности јунака.

4.3.4. Интертекстуалне везе

Постмодерни роман *Кратка књига* Давида Албахарија својеврстан је одговор на дела Томаса Барнхарда. Подударности између романеских остварења српског и аустријског писца огледају се на нивоу предмета, као и поступка. За разлику од америчке постмодерне књижевности и Бернхардових романа у којима мотив списатељске блокаде има култни статус, у српској књижевности ниједан

писац није се жалио да не може да пише. Албахари користи назначене потенцијале теме увезујући је са приликама у којима живи и ствара:

Увек ме је, док сам читао књижевне и критичке текстове из америчке књижевности, опчињавао феномен тзв. *писатељске блокада*, психолошке инхибиције која спречава аутора да пише жељени текст. [...] У нашој књижевности, бар колико је мени познато, никада се ниједан писац није жалио да не може да пише, те та тема није оставила никакав виднији траг. Отуда моја дечачка знатижеља, како би рекао Мирослав Мандић, да искушам истовремено и нову форму и неначету тему, коју никада, као и већина наших писаца, нисам искусио на својој кожи (Албахари 1997: 118).

Иако је у оба дела реч о снажном нагону за стварањем, упркос спољашњим ометајућим утицајима и нејасној представи јунака о начину остваривања замисли, Албахари и Бернхард на различите начине обрађују предмет наратије. Док Рудолф има тему коју не успева да језички уобличи, безимени јунак *Кратке књиге* није сигуран о чему жели да пише: „Имао сам пред собом сасвим јасну намеру приповедања – раван намере, како сам рекао свом уреднику – али спутавала ме је управо та ширина“ (Албахари 2007: 45). Припрема замењује и онемогућава друге фазе рада на тексту. У *Краткој књизи* нема директне критике друштва, која је својствена *Бетону*, али она заузима истакнуто место у Албахаријевом роману *Лудвиг*.

Паралелно са књигом коју намерава а не успева да напише јунак *Кратке књиге* пише белешке и коментаре који представљају зачетке нових прича. Његови покушаји приповедања откривају се као изазов, будући да на темељу нереализоване замисли настају замене као знак ситних победа ствараоца над својом слабошћу. Рукописи се толико множе да приповедач помишља да у посебној свесци бележи појединости о садржају других свезака. Преко мотива умножавања рукописа *Кратка књига* остварује дијалог са Бернхардовим романом, али и са књигом *Цинк*. У основи поступка је идеја да се вештина писања огледа у избору гласа који ће надјачати остале. Јунаци сва три романа збуњени су пред причама које навиру у мноштву и боре се за постојање.

Осим што је у *Бетону* и *Краткој књизи* тематизован проблем почетка, у романима се посредно или непосредно говори о довршености дела. Како истиче

приповедач Албахаријевог романа, рукопис стално изнова почиње све док не дође до краја. Писац може унапред да осмисли последњу реченицу или дело у целини, али нико не може са сигурношћу да каже шта ће се све наћи између првог и последњег исказа, и колико ће то да траје:

Ниједна књига, рекао сам суседу, није доиста завршена, нити ће се икада завршити, и оно што називамо књигом није ништа друго до један могући облик те књиге, никако коначан, понајмање коначан, увек се свакој књизи нешто може додати или одузети, реч или реченица, опис, запета, тачка (Албахари 2007: 77).

4.3.5. Доживљај читаоца

Дела Давида Албахарија заснована су на хибридности жанра, језичким недоумицама и недоследностима, вишезначности наспрам једнозначности, неизвесности наспрам сигурности и уопште уметничким поступцима којима се упућује на сложена животна искуства. У односу на пишчево свеколико романескно стваралаштво *Кратка књига* се издваја по наглашеној метатекстуалности. Дело заокружује пишчеву рану експерименталну фазу, након које наступа период сведенијег приповедања. У контексту пишчевих каснијих остварења радикална нереференцијалност књиге делује тако што отвара врата грађи из стварности у каснијим текстовима. Метапрозни искази уклопљени су у контекст динамичнијег искуства појединца на чији идентитет пресудно утичу друштвене и историјске прилике.

Наведени обрасци приповедања отежавају читалачки пријем текста, будући да од читаоца захтевају концентрацију и посвећеност. Исти је случај и са непрекинутим приповедањем или наративном инстанцом која се раздваја и спаја у исти ентитет. Сви Албахаријеви романи од *Кратке књиге*, изузев *Мрака* и *Животињског царства*, штампани су у облику непрекинуте наратије. Текстови писани у форми *scriptura continua* стварају илузију дужине и повећаног обима текста. У њима се показује како без уобичајене поделе, „пред очима читаоца, као у некој врсти филма, тече густ, значењима засићен текст, текст који на неки начин представља постмодерну варијанту романа *тока свести*“ (Павковић 1997: 135). Иако стоји на супротном полу у односу на фрагментарно приповедање, непрекинута наратија суштински је са њим комплементарна. Текст написан без

поделе на пасусе аутор посматра као фрагмент растегнут до крајњих граница: „У извесном смислу тај дуги пасус и даље је фрагмент неке имагинарне веће целине, неке тоталне приче“ (Албахари, Пантић 2005: 21). У контексту Албахаријевог опуса и у комбинацији са начелима која пажљиво бира непрекинуто излагање упућује на поетичку самосвест која рачуна на ефекат који такав модел изазива и доприноси пишчевој аутентичности.

Тај дуги пасус је такође најближи неком стварном изгледу човековог говора, у којем нема поделе на пасусе и дијалоге, и који траје онолико колико може да траје. Он је и нека врста клопке за читаоце, јер је релативно лако ући у њега, а веома тешко из њега изаћи, те се може сагледати као некакав наизглед праволинијски лавиринт (Пантић 2005: 21).

Понављање исказа у једнопасусним романима који постају својеврсни рефрени представљају паузе на којима се читалац одмара и асимилује претходне доживљаје.

5. ЕГЗИЛАНТСКА ПРОЗА

Егзилантска проза Давида Албахарија, настала након пишчевог пресељења у Канаду крајем XX века, заснована је на поступцима својственим његовом ранијем стваралаштву, али и на темама које је пре одласка одбацивао. Док у ауторовом породичном циклусу утемељеном на фикционализацији сећања готово да нема елемената историјске стварности, више његових дела насталих фикционализацијом историје засновано је на концепту сећања. Постмодерни књижевни поступак, експериментисање са формом, фрагментарно приповедање и жанровска хибридноост, који у ранијим делима, као и у текстовима из XXI века заузимају средишње место, у егзилантској фази употпуњени су приповедањем о субјекту у контексту историјских збивања, који са временске и просторне дистанце говори о стварности од које је побегао.

У поетичким записима Албахари тврди да је историјски роман „нужност времена које мора да преиспита своје историјско време да би спознало своју суштину“ (Албахари 1996б: 17). Уколико се под историјским разуме традиционални роман XIX века заснован на дидактичкој функцији, чија је сврха

изграђивање националне свести, о његовим романима објављеним пред крај XX века пре би се могло говорити као о историцистичким наративима у којима се друштвене прилике предочавају самооткривањем ликова. На основу прозних записа у којима стваралац уобличава грађу из стварности могуће је у извесној мери реконструисати дух епохе, грађански сукоб на простору бивше Југославије, период пре Другог светског рата, ратне и поратне године, страдања Јевреја, 1968. годину, која је била од формативног значаја за генерацију стваралаца којој и сам припада, кризу и крах идеологије, распад Југославије, пишчево пресељење у Канаду и живот у другој средини, језику и култури. Проблематизујући статус приказане стварности поетичким средствима, писац не дозвољава да се у приповедању изгради слика света чији је реалитет емпиријски прихватљив.

Искуства учесника и бегунаца од рата у бившој Југославији, развејавање успомена на страхоте Другог светског рата које је искусила претходна генерација, као и на послератни период чине приповедну садашњост романа *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Геџ и Мајер*, али и дела објављених у XXI веку, *Светски путник*, *Пијавице*, *Контролни пункт*, *Животињско царство* и *Данас је среда*. У наведеним делима средишње место припада појединцу сукобљеном са друштвеним и историјским околностима на које не може да утиче, због чега се његов идентитет непрестано цепа и поново саставља. Трагика јеврејског и српског идентитета огледа се у пресеку романа *Цинк* и *Мамац*, али и у другим Албахаријевим текстовима, у којима је патња представљена као универзална човекова судбина. На темељу историјског сећања писац гради поетику сумње, те пориче чврсте основе у свету који бележи догађаје као што је Холокауст. Роман *Геџ и Мајер*, заснован на фактографији о страдању Јевреја у Другом светском рату представља фикционалну надоградњу чињеница о судбини припадника мањинског народа у доба радикалних идеја. Alegоријско приповедање о историјским приликама у *Контролном пункту* повод је за апстраховање и универзализовање искуства свеопште отуђености и небриге за човека и заједницу. У романима *Пијавице* и *Животињско царство* историја је подлога за приповедање о нетрпељивости према другом и другачијем.

Историјска поетика Албахаријевих дела преплиће се са израженом текстуалном самосвешћу. Пишчеви романи из деведесетих година XX века одговарају жанру историографске метафикције у којој се основе класичног историјског романа доводе у питање метафикционалним поступком. Историографска метафикција истовремено је окренута спољашњем свету и обузета собом. Њоме се преиспитује заснивање историјског знања у прошлости, као и механизми којима историографија доказује објективност чињеница. Скреће се пажња и на то да се однос између историје и фикције заснива на субјективности, интертекстуалности и идеологији. У теоријским системима XX века историја се одређује као наратив која би хтела да буде наука иако је сваки исказ конструкција. Делима историографске метафикције својствено је преплитање временских планова, прошлости и садашњости у којој се огледају ранији догађаји. Паралелизми између искустава две или више генерација јунака, предака и потомака, представљени су у *Мамцу*, *Гецу* и *Мајеру* и *Светском путнику*, док се у *Снежном човеку*, *Мраку* и *Животињском царству* прича гради око приповедачеве прошлости и садашњости.

5.1. Снежни човек

Снежни човек је први у низу романа објављених током исељеничке фазе Давида Албахарија и први у којем су историјске теме употпуњене и релативизоване метапрозом. За разлику од фрагментарне структуре ранијих дела, у књизи о снежном човеку епозоде су чвршће повезане, пре свега јединственом приповедном перспективом. Роман је исприповедан једним наративним гласом и лишен промена у фокусу наратива. У њему је представљено искуство појединца обликовано на темељу историјске стварности, док се у метанаративу огледа свест о приповедној конструкцији. Боравећи на другом континенту јунак размишља о чиниоцима свог идентитета, па су предмет његовог интересовања прилике у земљи у којој је рођен. Упркос просторној и временској удаљености од бивше Југославије и Балкана, не полази му за руком да се дистанцира од збивања која су утицала на његове касније изборе. Хаос ратом захваћене стварности од које бежи у Канаду преноси се на његов психички живот. Стварно путовање „снежног

човека“, за које се везују вишезначни појмови *даљина*, *бекство*, *уточиште*, *гост*, *туђинац* и *самоћа* догађа се на интимном плану. Он решава дилеме преиспитујући начела по којима живи, али и сукобљавајући се са ауторитетима који заступају одређене истине.

5.1.1. Однос средишта и периферије

Док у роману *Судија Димитријевић* важно место заузима деконструкција породичних митова, у *Цинку* проблем транспозиције стварности у уметничко дело, а у *Краткој књизи* испитивање граница приповедања и нарочито ширење поступка на рачун предмета текста, *Снежни човек* темељи се на проблему односа центра и периферије. У књизи се преиспитује улога периферних структура, оне се издвајају из устаљених токова и централизују. Контролисањем периферије потврђује се моћ центра. Центар и периферија, који су у *Краткој књизи* представљени односом између написаног и ненаписаног текста, у роману *Снежни човек* преноси се на план просторних односа, као и на институционализоване облике понашања. Другим речима, у фокусу прве књиге Давида Албахарија о егзилантском искуству је однос центра и периферије у контексту географских представа стварности и система образовања. Приповедни токови срећу се у стереотипним виђењима Балкана. Посредством ставова јунакових домаћина у Канади периферни феномени доспевају у средиште интересовања.

Роман почиње причом о приповедачевом путовању са периферије у земљу на далеком северу, која као део америчког континента представља средиште политичких и историјских збивања. Јунакова намера је да у новој средини неометано пише, као и да на тамошњем универзитету одржи низ књижевних вечери, предавања и разговора о стваралаштву и национализму. Прелазак раздаљине између две земље подсећа на древне ритуале иницијације. Авион пролази кроз олују, чиме се симболички упућује на друштвене прилике које приповедач оставља иза себе. На аеродрому се провлачи „кроз мали, ограђени простор, сличан левку, који води у свет“ (Албахари 2007: 5). То чини несигурним корацима, какав је и његов пут ка новом животу. Његовој неснађености у простору доприноси и доживљај времена, и то што није сигуран колико је одређено искуство трајало:

Постоје дани, помислио сам, који се никада не завршавају. Мислио сам на претходни дан који се, због временских зона и разлика, непрекидно протезао, на аеродромима и у авионима, тако да сам стално, где год бих се затекао, добијао ручак, или можда ужину, али никада вечеру, никада могућност да кажем себи да је дан окончан (Албахари 2007: 26).

Доживљаји на путу од аеродрома до куће у којој ће боравити мешају се са представама о животу у земљи у којој је рођен. Подељеност између два света наглашена је у сцени у којој оклева да пређе праг новог домаћина, несигуран да ли да закорачи у непознато. Пољуљани темељи егзистенције подстичу га да се запита о сврсисходности идентитетских чинилаца који му преостају или се у новој средини нуде.

5.1.2. Други језик

Са проблемом односа центра и периферије у роману *Снежни човек* повезано је питање губљења идентитета јунака након исељавања у другу земљу и прихватања нематерењег језика. Субјектов доживљај властите расцепљености проистиче из фрагментарног виђења света, те недостатка вербалног израза који би објединио делове у целину. Већ на аеродрому суочава се са језичким феноменима који постоје као ознаке без означених. Усмени и писани искази, као и шоферово дотицање сваког слова на табли са његовим именом „отварајући уста као да га изговара“ упућују на испражњеност форме од садржаја: „Ништа нисам чуо, али сам знао шта бих чуо, а после, у колима, нагнут као притка, нисам чак ни знао шта треба да чујем док сам посматрао како му се отварају уста“ (Албахари 2007: 9). Он и универзитет на којем гостује доживљава као огроман напор да језик добије смисао, упркос томе што се непрекидно троши у понављањима и испразностима.

Као недостатке говора *снежни човек* издваја то што саопштава више значења истовремено и што предмет представља оним што он изворно није. Произвољност речи, њихова заменљивост и немогућност прецизног изражавања мисли јачају његову сумњу у способност језика да посредује стварност. Истинска стварност назире се тек иза знака: „Речи су само одјек, звук шупљине, аветињски јахачи на небу, помислио сам, као што су границе само нестварне шаре, невидљиве препреке“ (Албахари 2007: 136). Жива прича се не предаје језику, као што се жива историја не предаје мапама. Малобројни неименовани чиниоци света

у новој средини све чешће су језички посредовани: „Ускоро ће свака ствар имати своје име; ништа више неће моћи да се гледа само као предмет гледања, без припадности; све ће хтети да буде оно што јесте, ништа више“ (Албахари 2007: 22). Потпуно губљење идентитетских основа и утапање у нову средину симболички је представљена осипањем јунакове језичке способности у завршној сцени романа. Њега засипа снег као симбол америчког севера, испуњавајући му уста и грло одакле извире говор као упориште и веза са земљом у којој је рођен.

5.1.3. Оспоравање великих истина

Јунаковој неснађености у времену и простору доприноси и то што се канадско друштво темељи на строгим правилима. Он у кући новог домаћина проналази цедуљу са различитим упутствима. Слично искуство дели и приповедач *Кратке књиге* приликом одласка на сеоско имање. Хаотичним световима Албахаријевих јунака супротстављају се ред и организација. Приповедач *Кратке књиге* покушава да се уклопи у систем састављањем плана рада. У прилог томе да је реч о аутоцитату сведочи и то што је иста активност део прошлости јунака каснијег романа. Упркос томе што оба лика теже реду, њихови покушаји да среде своје животе завршавају се неуспехом.

Неуклопљеност „снежног човека“ у систем огледа се и у његовом супротстављању званичним друштвеним структурама, које утичу на појединца крутим образовањем. За разлику од њега који долази са турског и маргинализованог подручја и склон је преиспитивању животних начела, становници земље на северу уверени су да постоји универзална стварност која се може објективно сагледати. Јунак презире веру у образовање и систем учења који полаже право на истину. Према његовом мишљењу, представници образовних система не знају шта је знање и како се оно стиче и преноси. Уместо да код ученика развијају критичко мишљење, они се поигравају испразним чињеницама, задовољавају таштину и подупиру илузије. С друге стране, млади људи преузимају општеприхваћене ставове спремни да одбаце индивидуалност зарад апстракција које им ауторитети нуде. За разлику од представника универзитета, који уметност и књижевност доживљавају као део система, јунак их одређује као слободан избор појединца. Стваралаштвом се прелазе наметнуте границе и

надограђују постојећи обрасци живота и рада. У иронијском кључу дати су ставови професора политичких наука који је уверен да боље види од онога ко рат доживљава на својој кожи. Приповедачев коментар односи се на читав западни свет и академску заједницу: „Он је био професор, он је знао, он је потицао из храма науке, он је једини имао слободан приступ у тајну одају из олтара сазнања“ (Албахари 2007: 32). Професор тврди да је историја географски условљена и да се испуњава у заједништву појединачних људских судбина.

5.1.4. Картографске представе

Везу између географских особености одређеног подручја и историјских збивања о којој говори професор политичких наука јунак спознаје посредством картографије. Мотивом географских мапа као симболичком представом простора покренуто је питање референцијалности, перспективизације и могућности објективног сазнања стварности. Након што му Канађанин поклони *Историјски атлас Средње и Источне Европе* приповедни субјекат истражује државне границе и историју Балкана. Према професоровим речима, *Атлас* је најбоља књига о народима који се вековима не смирују, већ лутају уверени да су границе фантазија. Ниједна граница на аветињској територији није трајала дуже од пола века, док су се језици и идентитети умножавали у складу са владајућим идеологијама.

Касније у подруму куће у којој станује јунак проналази атласе и мапе Римског Царства, Блиског Истока, Балкана и Северне Америке. У простору испуњеном историјским ознакама пушта да га прошлост прожме не би ли разумео садашњост и себе као део света који неповратно одлази. Уцртавајући на картама границе о којима професор говори, раздвајајући *цивилизовани свет* од *варвара*, Илире од Словена, исток од запада, Арапе од Јевреја, он наглашава постојеће и умножава првобитно невидљиве поделе. Тако увиђа да се духовне линије раздвајања протежу дуж истих географских одредница око којих су се вековима водиле борбе. Места на којима су се карте готово покидале од наноса разнобојних мастила представљала су места сусрета духовних разлика и идеолошких предубеђења. Анализом геоисторијских представа света јунак схвата да је једино карта Римског Царства била мапа света, док су остале биле фрагменти, исечци веровања да је историја завршена и да се никада неће поновити.

Проучавајући положај земаља Балкана и њихово место у поретку света *снежни човек* закључује да је живео „на рубу недовршеног историјског вртлога, на рубу историјске клоаке која је непрекидно усисавала духовне и телесне излучевине, и потом их избацивала у још горим обличјима, прикривеним иза привида историјских равнотежа које су се распадале у најнеочекиванијим тренуцима“ (Албахари 2007: 88). Једино што је постојано у вези са његовом бившом земљом је веровања у моћ привида. Јунак је затечен пред спремношћу сународника да убеди себе у истинитост илузија, те да наду пронађу у обнови историјског памћења као јединог мерила постојања. Према његовом мишљењу, историјске неправде не могу се исправити у садашњости, јер она није ништа друго до поновљена верзија прошлости.

Приповедни токови о односу центра и периферије у образовању и историографији срећу се у представама становника западних земаља о Европи и Балкану. Професор је један од главних носилаца стереотипа о односу *старог* и *новог* света. Према његовом речима, становници Европе мисле да их суштински обележава све што се догоди, док се у Америци живи лакше и растерећеније, па се и промене прихватају као део тренутка који је могао да буде другачији. Европљани превише пажње посвећују срцу, због чега је разум осуђен на пропаст. Професорово и приповедачево мишљење разилазе се и у идеја о колективној кривици и одговорности становника бивше Југославије. Канада је представљена као место на којем живе странци, простор који лако може постати празнина. Земља на северу нема чврстих темеља нити почива на принципима који гарантују сигурност.

Јунаков доживљај садашњости и прошлости, пређашњег и наступајућег идентитета, временска и просторна дезоријентисаност, несигурност у погледу природе и улоге историјских и језичких феномена у животу појединца, оспоравање истина које подразумевају целовиту слику стварности, као и картографски мотиви, обликују фрагментарну слику света и појединца у роману *Снежни човек*. Нестанком познатих вредности појединац губу основе егзистенције, а услед непостојања континуиране визије сопства губи и способност преживљавања и развоја у новој средини. О разликама које онемогућавају додир са начелима на којима је јунак пре рата заснивао идентитет сведочи и завршна

епизода *Снежног човека*. Асимилација је дата као облик насиља над јединком. Избори постоје, али су под притиском средине ограничени.

5.2. Мамац

Приповедну садашњост романа *Мамац* Давида Албахарија чини јунакова реконструкција прошлости на основу магнетофонских снимака мајчине исповести. Животи јунака одређени су друштвеним и историјским догађајима у земљи и свету, Другим светским ратом и грађанским сукобом на простору бивше Југославије деведесетих година XX века. Мајчина сећања везана су за породичну трагедију за време нацистичких операција, док су грађански рат и посттрауматски доживљај стварности део нараторовог искуства. За разлику од историјског романа, који се темељи на документарној грађи и непосредно реконструише прошлост, у *Мамцу* је естетски уобличена идеја о „вечитом враћању истог“. Удаљавајући се просторно и временски од земље у којој је рођен приповедач историјске прилике сагледава из новог угла и закључује да је њихова одлика поновљивост. Преко раније породичне трагедије и приче о судбини јеврејског народа за време Другог светског рата суочава се са властитом трауматским искуством. Пројекцијом искустава у прошло време и обрнуто обликује се алегорички и параболан значењски слој романа којим се ублажава херметичност историје. Историјске фигуре и догађаји постају означитељи општих метафизичких, филозофских и антрополошких вредности.

5.2.1. Преплитање временских планова

Удаљени временски периоди и просторне перспективе у роману *Мамац* обједињени су мотивом магнетофонских записа. За јунака који живи у добровољном изгнанству снимци представљају једини доказ непрекинутог постојања. Његов ранији идентитет одржава се помоћу оностраног и одсутног гласа који представља механичку замену за стварност. Уређај који се у роману помиње толико је стар да га једва проналази. Стога је и прикладно средство за бележење мајчине приче о прошлости. Временски токови укрштени су и преко мотива јунакињине говорне културе и наклоности према народном усменом

стваралаштву. Мајчин вербални израз реактуализује старије, па и најстарије слојеве наслеђа: „Њен језик састојао се од мешавине пословица и изрека, народних мудрости и одломака из јуначих песама, поучних упадица и сеоских виспренности“ (Албахари 2011: 24). Веза између прошлости и садашњости остварује се паралелизмима и контрастима, као и преко мотива одговорности претходних генерација за каснија збивања.

5.2.2. Подударања

На примеру сукоба на Балкану вођених у размаку од пола века у роману *Мамац* представљена су подударања појединачних судбина, друштвених процеса и архетипских ситуација. Јунакиња која због брака прихвата јеврејску веру и ново име у рату се скрива са синовима иза српског идентитета. Мужа јој стрељају у логору, а њихова деца гину у железничкој несрећи непосредно по завршетку рата. С друге стране, чланови породице будућег супруга и јунаковог оца убијени су у нишком логору. Упркос захтеву првог супружника да потомке не васпитава као Јевреје мајка се и други пут удаје за Јеврејина и одгаја децу у духу јеврејске традиције. Размишљајући о сложеној породичној динамици приповедач закључује да мајка на тај начин побеђује зло које је навело покојника да се гнуша себе. Јунаков живот је одговор на смрт човека који је умро пре него што се овај родио. Понављање појединачних људских судбина огледа се и у искуству неговања болесних родитеља. Он је прво оца, а потом и мајку видео наге, носио их, брисао и пресвлачио, те се старао о њиховим умирућим телима.

Док се спремала да бежи из Загреба, у који су Немци ушетали газећи „преко цвећа и чоколада“ (Албахари 2007: 17), мајчин живот рушио се на исти начин на који је јунаков трпео педесет година касније, када је почео нови рат и када је Београдом прошла друга војска. Јунакињина свакодневица у Крушевцу током ратних година састојала се од устајања и легања и поновног устајања. Исти доживљај има и јунак на северу Канаде. На његову помисао да је уморан надовезује се мајчин звучни исказ: „Немој мени да причаш о умору“ (Албахари 2011б: 63). Док чита писма њеног првог мужа, приповедач замишља како се на истом месту пола века касније људски животи окончавају на сличан начин. Према

мајчином сведочењу, живот после Другог светског рата изгледао је као непрекидно туговање за оним што је неповратно завршено. По распаду бивше Југославије јунак осећа да су успомене баласт који га силовито вуче према дну. Иако је тврдила да нема нараштаја који може да пређе пут од почетка до краја а да на њега не падне бомба, јунакиња није веровала да ће још једном искусити трагедију. Рат у Југославији доживела је као коначан ударац историје, после којег се више није опоравила:

Копнила је испред телевизијског екрана преко којег су, прво стидљиво а потом све самоувереније, промицале слике разорених градова. Када су у северној Босни, у близини њеног родног села, почеле да се воде артиљеријске битке између остатака некадашње југословенске војске и нових муслиманско-хрватских формација, легла је у кревет и није више устала (Албахари 2011б: 69).

Преминула је пре него што је историја оживела у пуном сјају: „Рекла је себи: Сутра ћу умрети, и наредног дана била је мртва“ (Албахари 2011б: 155). Њене речи да живот није промена већ понављање потврђују се у тренутку када јунак пакује кофере бежећи од нове несреће. Грађански сукоб представљен је као обнова и продужетак Другог светског рата, пред којим су се чланови његове породице склањали педесет година раније. Подударају се и приповедачев осећај растакања идентитета након доласка у Канаду и мајчин доживај себе по досељавању у Земун.

Расправа о кривцима и одговорности за грађански рат у бившој Југославији из романа *Снежни човек у Мамцу* се преноси у контекст Другог светског рата и страдања Јевреја. Тема Албахаријевог каснијег дела је колективно непризнавање жртава, будући да у Београду не постоји обележје места на којем се одиграла трагедија:

Нисам, наравно, више мислила на оне који су некада били на том месту, у логору, одакле су одвођени на стрељање или улазили у душегупку, њих ионако више ништа није могло да врати, али нисам могла у себи да прикријем слутњу да их тај нови град, одбијајући да обележи њихово одсуство, заправо понижава (Албахари 2011б: 96).

Грађански рат у бившој Југославији водио се због оних који су сматрали да је важно знати кривце за нешто што се догодило у ближој или даљој прошлости,

макар то било по цену стварања нових криваца и уништавања могућности да се мирно живи са сећањем на учињену грешку. Последице незавршених послова, непризнавања жртава и недоречене истина о историјским збивањима су катастрофалне.

5.2.3. Супротности

Сви односи у роману *Мамац* преломљени су кроз доминантну свест приповедача, тако да нема директног сучељавања фигура мајке и оца, јунака и Доналда, мајке и јунака и мајке и Доналда. Супротности су представљене појединим мотивима и темама. Мајци је после рата остала бунда као доказ постојања другачијег времена и албум са фотографијама, док је отац имао свега неколико десетина писама, две дневничке свеске и неколико фотографија. За разлику од њега који је живот прихватао без роптања и непрестано се освртао мајка се борила и ишла напред, тврдоглава, стрпљива и упорна. Увек је седела напрегнута, готово на ивици, погурена за разлику од оца који се опуштао у фотељама. Док су очеве реченице биле прецизне и сажете, мајка је користила ритмове, преплитала народне фразе, ређала придеве, окретала ред речи у реченици и једноставно причала причу. Иако је призивао смрт, он је пред крај беснео на лежају, бацао постељину и цепао веш, док је она лежала мирно очајавајући због нестајања живота. Кад је отац умро, стан се напунио људима. На дан мајчине смрти нико није дошао. Месецима након његове сахране породица се није усудила да помери његове ствари. Када је мајка упокојена, све се средило за два поподнева.

За разлику од мајке која је уредна, вредна, енергична и ефикасна, син је безвољан, пасиван и инертан. Док она наступа из позиције породице и/или групе, он се одваја од заједнице. Супротно приповедачу, кога искуство у бившој земљи учи да политичари једну лаж замењују другом, при чему се то ни по чему не одражава на њихову каријеру, Доналд верује државницима и тврди да би уколико се открије да су лагали њихова репутација била уништена. Мајка сматра да је појединац срећан када зна шта хоће, а Доналд, као и професор политичких наука у роману *Снежни човек*, истиче да су Европљани најсрећнији када не морају да се одлуче:

Код нас људи нису никада успели да савладају ту вештину, и увек су остајали неодлучни, несигурни ком царству да се приволе, и тако нису припадали ни садашњости ни прошлости, о будућности и да не говоримо. Увек им се чинило да је једно лепше од другог, поготово оно што им више није било доступно (Албахари 2011б: 94).

5.2.4. Фактографија

За разлику од *Кратке књиге* у којој су именовани појмови испражњени од значења од романа *Снежни човек* фактографија има више везе са конкретним предметима. Доживљај историје приповедача *Мамца* темељи се на документима, снимцима, заоставштини и сведочанствима, који представљају значајан извор информација о прошлости породице. Проучавајући званична документа о страдању Јевреја у Другом светском рату, приповедач открива појединости о трагичној судбини чланова уже и шире фамилије:

Готово сви мушкарци из породице мога оца и моје мајке страдали су током јесени 1941. године, претходно сакупљени у разним прихватним логорима и затворима, одвођени су на стрељање у мањим и већим групама, најчешће у знак одмазде за убијене немачке војнике. Покопани на разним стратиштима у околини Београда, они творе замршену мрежу смрти коју никада нисам успео у потпуности да размрсим (Албахари 2008: 23).

Писма из логора мајчиног првог мужа су потресна сведочанства о силини са којом се историја обрушила на појединца. Његове поруке представљају мешавину журно исписаних практичних савета, израза дубоких и трагичних осећања и ужаса због сазнања о неизбежној судбини. Истовремено, у њима се огледа и љубав и гнев због немоћи, изражен у благој оптужби или саркастичном прекору. Иако Албахари у *Мамцу* директно упућује на друштвено-политичку стварност, историјске прилике и временске оквире, затим именује јунаке и географске појмове, пишчев циљ није да обликују реалистичку слику света, већ да уопшти доживљај појединца.

Инсистирање на трајању појединих искустава у роману представља покушај сналажења у историјским околностима и успостављања реда у хаосу у којем се приповедни субјекат затекао. Јунаков отац умро је четрнаест година након што се *заразио* смрћу у немачком логору за заробљене официре, а шеснаест година пре настанка приче. Дан након његове сахране приповедач се договара са

мајком око снимања њене исповести. Други део исповести забележен је седам или осам дана после првог, чије је снимање трајало десетак дана или две недеље. Толико је прошло и до почетка снимања треће траке, започете на дан месечног помена оцу. Траке на којима је забележен звучни запис стајале су нетакнуте у орману четрнаест година. Прошло је две године од када је приповедач отишао у Канаду и исто толико од када није чуо матерњи језик пре него што је одлучио да преслуша исповест. Навођење временских одредница у роману обрнуто је пропорционално фрагментарном приповедању, којим се замагљују јасне представе о поретку збивања.

5.2.5. Језик као средство спознаје стварности

У романима Давида Албахарија из последње деценије XX века посебна пажња посвећена је историји која се збива на субјективном плану, као и улози фактографије у фикционалним оквирима. Проблем објективног сазнања обрађен је на нивоу садржаја и поступка, са нагласком на средствима којима се чињенице опажају и представљају. У ауторовој поетици језик се открива као непостојан ентитет који упућује на ствари, али и на друге речи. Јунаци *Мамца* на различите начине тумаче његову (не)сталност. Мајка негодује на синовљев предлог да сними њену исповест, јер мисли да се језиком не може пренети истина. Приповедач језик доживљава као привид стварности и слику света како би он могао да изгледа. Ипак, матерњи језик је његово последње идентитетско упориште у новој средини.

Непостојање дијалога између ликова *Мамца* подсећа на став постмодерних мислилаца који истичу да је говор баријера у субјектовом доживљају света и другог човека. Иако звучни снимак и приповедачеви коментари делују као разговор, искази јунака не срећу се у стварности. Са друге стране, приповедач и Доналд непоколебљиви су у супротстављеним ставовима које износе на састанцима на речном острву. Будући да сва три романескна лика остају при својим становиштима, њихови искази делују као монолози. Директан контакт изостаје и приликом приповедачевог сусрета са породицом која у тржном центру разговара на његовом матерњем језику. Посредна веза између случајних пролазника остварује се и истовремено прекида у одразу огледала: „И тако смо стајали, поређани испред излога, и скоро се дотицали, а гледали смо се, и

постојали смо, једино у одразима неких других светова. Нису ни покушали да ме погледају у стварности“ (Албахари 2011б: 121).

У *Мамцу* је непоузданост језика предочена и мотивом магнетофонског бележења стварности. Звучни запис, као и сваки други облик језичког посредовања, условљен је ситуацијом у којој настаје, али и у којој га слушацац прима. Снимак не приказује свет објективно, јер не преноси контекст у којем је реч изговорена, као ни појединости везане за говорну ситуацију. Преливање искуства преко уочених и забележених чинилаца представљено је звуком неподмазане траке налик цијукању миша, који се чује у позадини мајчине исповести. Пискутави тон је једини стварни звук у просторији, док је мајчин глас варка која припада прошлости.

5.2.6. Приповедна перспектива

Иако је фактографија полазиште за разумевање историје у роману *Мамац*, у средишту пажње је перспектива појединца, субјективна надоградња одређена местом са које се појаве просуђују, као и средствима којима се усвајају и представљају животни чиниоци. Текстове са аутобиографским елементима у чијем је центру фигура приповедача обележава динамика између јединке која доживљава и инстанце која о томе извештава, субјекта који се сећа и искустава која су предмет сећања. Идентитет наратора *Мамца* распада се под ударима паралелних светова који искрасавају у равни романескне стварности. Перспективе се не везује за јединствени центар, већ се образује инстанца која извештава са различитих становишта. Роман подсећа на спиралну структуру у којој се гласови мајке, приповедача и Доналда међусобно прекидају и боре за превласт. Перспектива странца, коју представља канадски писац, као и дословно наведена мајчина исповест релативизују јунакову тачку гледишта. Напор приповедача да учврсти своје место у причи упркос борби са супротним мишљењима уноси динамику у дело. Приповедна свест дели се и на тачку гледишта која припада романескном свету и ону који заузимају бочну позицију, коментарише га и иронијски се односи према њему. У метапрози наратор повремено заузима периферно место у односу на приказани свет, постаје посматрач, сведок или дистанцирани извештач о догађајима.

Постављањем појединца у средиште збивања, који у промењеним друштвеним околностима губи јасне представе о себи и другима, просторним и временским односима оспоравају се велике истине и целовита слика света. Визија разједињене стварности, средишта и периферије, Запада и Истока у роману *Мамац* заснована је на идеји да не постоји свеобухватан поглед, прописан увид, као ни универзалне вредности које појединцу могу да покажу праву истину, већ свако мора да је открије за себе. Негирањем институционализованих облика понашања или општеприхваћених судова величају се способности јединке да доживи и разуме стварност на себи својствен начин.

Предмет романа Давида Албахарија из последње деценије XX века су историјски догађаји и њихов утицај на касније друштвене прилике, као и на живот појединца. Понављање је главно својство збивања о којима се приповеда, а преношењем фокуса са колектива на индивидуу важно место заузима промена. Стављањем субјекта у средиште пажње и истицањем значаја осећања, слике и тишине на рачун речи, упућује се на интимност као на животну и поетичку вредност. Породични односи представљају противтежу историјским процесима у којима је психички и емотивни живот појединца занемарен. Приповедач *Мамца* верује да ће се оживљавањем и разумевањем прошлости приближити родитељима. Уверење да појединац најмање зна о онима који су му најближи до којег долази после очеве смрти потврђује дванаест година касније након што мајка умре. Слушајући јунакињину исповест открива да је доживљај стварности непоновљив, те да његова потреба за интимношћу не може да буде задовољена.

5.2.7. Просторни односи

Временске и просторне представе ликова у *Мамцу* сведоче о доживљају стварности ликова током и након важних историјских догађаја. Начин на који је простор представљен упућује на одређеност појединца стварним и симболичким категоријама центра и периферије, као и феноменима узлазног и силазног кретања. Општи став је да је место са којег приповедач и његова мајка потичу рубно подручје, на којем често избија рат и које је стога осећено на пропаст:

А када центрифугалне силе развуку подручја са рубова, рекао сам и превукао кажипрстом преко Словеније, Хрватске, Србије, Македоније и Црне Горе, онда помахнитале центрипеталне силе, препуштене саме себи, згњече оно што стоји у средишту. Притиснуо сам палац на Босну и погледао га право у очи (Албахари 2011б: 107).

Приповедачу је познато искуство живљења на граници и пре него што се доселио на север америчког континента. Породични стан у којем се настанио на Карађорђевом тргу у Земуну налазио се на месту које се сматрало крајем или почетком града. Саобраћај са Војводином и Загребом, па и са целом земљом, одвијао се поред њихове куће. Улогу географског и историјског средишта у *Мами*, али и у другим Албахаријевим прозама има амерички континент, као и Старо Сајмиште које спаја Београд и Земун и на којем су страдали чланови приповедачеве породице. На неснађеност појединца у новој средини и подељеност између два света упућује то што приповедач непрестано удара у ствари, тражи прекидаче на местима на којима се не налазе, гура врата уместо да их повлачи и скреће када треба да иде право. У другој земљи чини му се да постоји на више места истовремено, у различитим временима, те да непрестано понавља раније обрасце понашања.

За време Другог светског рата, мајка се креће ка југу, а њен пут преноси се и на симболичку раван:

Ако не схватиш ту путању, рекао сам му (Доналду – прим. аут.), тај силазак који је у исто време стваран и симболичан, као и ону другу путању, унутрашњу, на којој је душа, док се око ње све распадало, покушавала да остане цела, непрекидно се испитујући и прелазећи из једног идентитета у други, онда никада нећеш успети да схватиш не само ту жену, моју мајку, него и све што чини тај кутак света, а када само један део света измакне нашем поимању, онда нам измиче цео свет (Албахари 2011б: 54).

Посматрано на карти света, приповедач се креће супротно од мајке, из Београда ка северу Канаде, али у погледу идентитета и духовности њихов пут је исти.

5.2.8. Имаготипске представе

Субјективно виђење стварности огледа се и у имаготипским представама Европе и Америке и њихових становника, својственим јунаку *Мамца* и његовом антиподу Доналду. За Канађанина, који у роману заузима позицију професора политичких наука из књиге *Снежни човек*, историја је приручник о непоновљивим догађајима. После неколико одлазака у ресторан на широком речном острву он са иронијом тврди да га прожима „декадентни европски осећај поседовања места“ (Албахари 2011б: 45). Љутња је, према Доналдовом мишљењу, типична одлика Европљанина, ненавиклог да му се говори истина. Са друге стране, приповедач тврди да је Американац индивидуалац, док је Европљанин, нарочито уколико потиче из Источне Европе, део мноштва. Канађани размењују учтиве фразе, иза којих стоји отуђеност и хладноћа. Током двогодишњег боравка у новој земљи, јунак није упознао суседе, али зато редовно виђа њихове псе. Његов канадски пријатељ као и други суседи сматрају да је брига о животињама важнија од бриге о људима. Приповедач не може да се уздржи ни од коментара на друштвено-политичку ситуацију нових домаћина. Земља на северу новог континента одржава се „само зато што не зна како да се распадне“ (Албахари 2011б: 97):

Седим у кући на рубу града, у земљи која, као некада моја, налази смисао у сталном потврђивању свог бесмисла и ишчекивању тренутка када ће се сама у себе обрушити, бескрајно удаљен од свега што ме је некада чинило оним што јесам, или што сам могао бити, или што сам био. И тај хаос граматичких времена потврђује у којој мери се налазим изван живота, у којем постоји само садашње време и нема граматике (Албахари 2011б: 119).

Према његовом уверењу, нико на северноамеричком континенту не зна шта је историја нити се за њу интересује:

Да узем да пишем, помислио сам, сео бих и сручио му писмо у којем бих му објаснио неке ствари, надменост Американаца, на пример, и зрелост Европљана, стварност наше историје, на пример, и патетичност њиховог постојања у непрекидној садашњости, наш осећај целовитости, на пример, њихову фрагментарност, спремност Американаца да узимају, на пример, и нашу посвећеност давању (Албахари 2011б: 64).

Поред имаготипских представа Америке јунак је заједно са Европом ставља на супротан пол у односу на Исток. Американац, као и Европљанин није у стању да види лепоту и величину у малим стварима. За тако нешто способан је само човек са Истока. Европљанин налази лепоту у хармоничном односу великих форми, док Американцу није потребно ништа изузев величине.

5.2.9. Самосвест текста

Роман *Мамац* темељи се на историјским темама, али и на самосвести текста. За приповедачево уверење да је стварање повезано са усамљеношћу Доналд тврди да је смицалица писаца и критичара који списатељском занату желе да припишу улогу натчовечанског прегнућа. Према Канађаниновом мишљењу, дело мора да има концепт како би превазишло окоштале временске структуре. Аутор не може стално да буде неодлучан између историје, хронике, личне судбине и поетичког модела приповедања и да очекује да ће то некога занимати. Приповедачеве сумње у властити стваралачки идентитет одјекују романом у виду погодбеног исказа *да знам да пишем*, али и у облику изјавних реченица у којима се огледа његов креативни скептицизам: „Ја нисам писац. Песме које сам некада писао није нико читао, чак сам и ја у једном тренутку престао да их читам, иако сам сачувао фасциклу са недовршеном збирком“ (Албахари 2011б: 32).

5.2.10. Историја се понавља

У роману *Мамац* сабирају се стваралачки принципи на којима Давид Албахари заснива целокупно прозно стваралаштво. Преплитање временских планова као важно својство жанра историографске метафикције омогућава да се изнад исприповеданих садржаја обликује симболички слој текста који указује на поновљивост историјских збивања у различитим периодима. Важно место у *Мамцу* заузима субјективна надоградња фактографије од које се полази у разумевању света. Проблем репрезентације стварности обрађен је на нивоу средстава посредовања, у првом реду језика, просторних односа и уметничких структура које обједињују различите облике спознаје и преобликовања искуства. Елементи историографије, као и метафикционални поступци у *Мамцу* упућују на вечиту потрагу за универзалном истином и човековом аутентичном природом.

6. ПОПУЛАРНА КУЛТУРА

Посебно место у каснијим фазама Албахаријевог стваралаштва заузимају елементи масовне културе и популарни књижевни жанрови. Они динамизују пишчев стишани романескни глас и уводе перспективу несвојствену његовом ранијем опусу. Романи *Мрак*, *Геџ и Мајер*, *Светски путник*, *Пијавице*, *Брат*, *Ћерка*, *Контролни пункт* и *Животињско царство* засновани су на наслеђу готског романа који обухвата такозване сензационалне текстове и код читаоца изазива јака осећања. Пишчева дела од друге половине последње деценије прошлог века садрже мотиве убиства, неочекиваних нестанака, прогона, потера, завера, застрашивања, издаја, двобоја, преокрета, сукоба и борби између појединаца и колектива. Обележја трилера као најпопуларнијег изданка готског романа уносе композициону чврстину и везу између фрагмената на којима се темељи Албахаријево асоцијативно и дисперзивно приповедање. Из трилера проистичу криминалистички, детективски, шпијунски, фантастични, па и историјски елементи његових текстова. Атмосфера мистерија заснива се на акцији, необичним и тајанственим догађајима, опасним и ризичним збивањима и појединцима. Идеје, замисли и способности ликова у популарним жанровима не откривају се до краја, због чега није лако предвидети даљи ток збивања.

Линда Хачион тврди да су детективски заплет, фантастика, игре и еротика четири најјучљивија облика популарних жанрова у метафикцији (Хачион 1988). Ауторима аутореферентних текстова погодује самосвест криминалистичке форме и њена конвенционалност. У метапрози стваралачки поступак и читање представљени су као чин поседовања и контроле. Романи искушавају, заводе и маме читаоца у другачији свет. Читање се претвора у имагинативно поседовање сходно степену субјектове ангажованости. Заплети крими романа, фантастика, игра и еротика претварају чин читања у чин замишљања, тумачења, дешифровања, успостављања реда, тј. стварања књижевног света посредством речи.

Као очигледни примери књижевних конструката, популарни жанрови, криминалистички романи, детективске приче, фантастика, вестерн, приче о духовима и романсе, постмодерним ствараоцима служе као доказ да стварност

није могуће објективно сагледати. Истина у књижевности и животу релативизована је и мотивом теорија завере. У кризним ситуацијама код појединца се јавља параноидно и схизофрено осећање света. Као облик алтернативне, незваничне историје параноидна фикција подразумева противречан однос субјекта према стварности. За поједине Албахаријеве јунаке параноја је утеха, а једина гора ствар од уверења да је све повезано са свим осталим помисао на то да ништа није повезано ни са чим: „У првом уверењу може се проживети живот; са другим је распад бића неминован“ (Албахари 2008: 102). Према мишљењу Фредерика Џејмсона, теорија завере, као и њени књижевни облици представљају покушај да се помоћу развијене технологије размишља о неостваривој целини савременог света (Џејмсон 1985: 213).

Популарни жанрови, као и масовна култура у стваралаштву Давида Албахарија супротставља се структурама моћи и представља покушај да се оне заобиђу. Будући да масовни феномени настају као реакција на силе доминације, условљени су и одређени владајућом идеологијом. Не постоји аутентична популарна култура, већ маргинализовани слојеви стварају дела на основу грађе и робе коју нуди систем: „Свака роба репродукује идеологију система који ју је произвео: роба је материјализована идеологија“ (Фиск 2001: 22). Појединац постојеће производе прилагођава себи и тиме пренебрегава принуду, преобликује оно што му је наметнуто у оно што му је потребно. Силе популарне културе преобраћају културну робу у извор културе, умножавају значења и задовољства која она нуди, избегавају или сузбијају њена дисциплинујућа настојања и разбијају хомогеност и кохерентност. Званична култура преузима језик потчињених слојева и производи сличне моделе, те ствара званичне вредности и онемогућава њихово субверзивно деловање. Подређена култура опстаје тако што непрестано измишља нове начине борбе. Производи масовне културе доминирају, али и остављају могућност да се говори против њих, да им се други супротставе или да их избегну. Она подразумевају активан процес стварања и преношења значења и задовољства унутар система. Читалац популарних текстова односи се према њима с дубоким непоштовањем (Фиск 2001).

Више од дословно преузетих жанровских конвенција Албахари користи њихове пародијске потенцијале. Основу пишчеве хумористичке, иронијске и пародијске речи чини дијалог гласова и погледа на свет. Популарним формама проблематизују се такозвани високи модели у књижевности, али ни они који се традиционално сматрају ниским не остају нетакнути. Иронија и пародија настају укрштањем историјских, аутобиографских и популарних жанрова са елементима метафикције, која их истовремено повезује и доводи у питање. Њима се преиспитује идеја оригиналности књижевног обрасца, те инсистира на дисконтинуитету у оквиру континуитета. Понављање са критичком дистанцом и интертекстуалност упућују на разлику у средишту сличности. Истовремено, они сведоче о емотивној вези са оспораваним предметом.

6.1. Мрак

У одређеним фазама Албахаријевог стваралаштва поједини поетички принципи заузимају средишње место, док се други повлаче на маргину уз могућност да у неком од наредних периода замене места. За разлику од модела једнопасусног приповедања, којег се од почетка деведесетих година прошлог века писац доследно придржавао, *Мрак* је подељен на поглавља. Издељеном структуром роман се наставља на уметнички поступак у *Судији Димитријевићу* и *Цинку*. *Мрак* је и једини роман након *Судије Димитријевића* у којем аутор директно користи могућност реченичних исклизнућа. Један од средишњих догађаја, када Метка саопштава јунаку да носи његово дете, наглашен је прекидањем реченице на крају поглавља и настављањем у наредној целини. Осмо поглавље завршава се следећом реченицом: „Метка ме је погледала одоздо, између праменова косе која јој је пала преко лица, и –“, а девето поглавље почиње њеним крајем: „ – и заспао сам“ (Албахари 2008: 126). Део пишчевог експерименталног става је и позивање на естетику масовне културе.

6.1.1. Прошлост и садашњост

Јунак *Мрака* са временске и просторне удаљености говори о догађајима који су се одиграли током рата на простору бивше Југославије и који су одредили

његову судбину. Приповедну садашњост чини његов покушај да писањем повеже и осмисли прошла збивања у тренуцима у којима му прете смрћу. Као централни догађаји у његовом животу издвајају се афера са Метком, супругом пријатеља Славка и теорија завере о учешћу интелектуалне елите у политичком животу Србије. Његов боравак у хотелу у месту чије координате до краја остају нејасне и бележење исповести о догађајима који су просторно и временски удаљени, али који су пресудно утицали на његове касније изборе могуће је посматрати у светлу аналогије са књигом *Како упокојити вампира* Борислава Пекића. У Албахаријевом роману приче о прошлости и садашњости постоје паралелно, прекидају се и допуњују. Ситуација се усложњава у завршници романа, где се о догађајима који су се одиграли пред јунакову смрт говори као о будућности.

За разлику од садашњости у којој је деловање јунака сведено на нужну меру прошлост је динамична, како на нивоу појединца тако и на нивоу заједнице. Пред крај осамдесетих година, приповедач наслућује шта ће се догодити са земљом у којој живи. Временом увиђа и да је „свет позорница и да људи играју улоге које су давно написане“ (Албахари 2008: 53). Испрва игнорише догађаје који су обележили 1990. годину: распад комунистичке партије, економску реформу, прве вишестраначке изборе, побуну у Хрватској и учвршћивање независних медија. Касније на Меткин подстицај придружује се мирном отпору ратним ужасима. Заједно пале свеће за жртве рата и учествују у јавним окупљањима и протестима. Јунаково равнодушно и на тренутке надмоћно посматрање распада једнопартијског система повлачи се пред осећањем да је „нестала рампа која дели публику од извођача“ (Албахари 2008: 54). Више није било гледалаца, свако је био учесник. Под притиском стварности доживљај света расплињава се и губи оштрину. Према мишљењу Давора Милоша, припадника тајне службе од којег приповедач добија поверљиве списе, незамисливе су страхоте рата, јер машта не може да досегне стварност.

Питање истине посебно је значајно у време када се лаж и фалсификат намећу као мерила стварности. У друштвима заснованим на застрашивању концентрационим логорима или другим облицима тоталитаризма, код јединке побеђује нагон за самоодржањем пре него спремност на промене у име

идеологије. Челници такозваног *меког тоталитаризма* у бившој Југославији нису посезали за људским животима лако, изузев у годинама непосредно после Другог светског рата. Међутим, под претњом затвором или губитком посла, спремност грађана на сарадњу није била ни ствар слободног избора. У назначеним околностима приповедач *Мрака* добија податке о шпијунским активностима писаца и других интелектуалаца са задатком да их чува док не дође време да их обелодани. Читајући их изненађен је оптужбама на рачун уметника и интелектуалаца: „Речи као *страни агент, прозападни плаћеник, непоуздан и неодговоран, деструктиван елемент, непријатељ социјализма, шпијун* толико су се понављале, да су могле да се пишу као скраћенице“ (Албахари 2008: 109). У контексту издаје, помињу се и детаљи са трибина и састанака редакција ондашњих књижевних гласила, *Видика* и *Књижевне речи*. *Мрак* представља проблем друштвене одговорности уметника и преиспитује спремност појединца да се жртвује зарад идеала.

Прошлости припада и љубавни однос са Метком, у који се постепено претвара приповедачева првобитна фасцинација пријатељевом женом. Еротски мотиви у *Мраку* надовезују се на поступак из Албахаријевих ранијих романа у којима је жена виђена из перспективе мушкарца. Иако је приповедачев однос према јунакињи *Мамца* суштински одређен породичном ситуацијом и према томе различит од еротских представа у романима *Судија Димитријевић* и *Мрак*, у сва три дела доминира маскулини поглед на жену. Јунакиња *Мрака* сведена је на предмет приповедачеве жудње, те одређена поступцима према љубавнику и мужу пре него властитим ставовима. Док су Јелена и мајка из *Судије Димитријевића* и *Мамца* представљене као особе јаче воље, Метка одговара на потребе мушких ликова. Њена пасивност огледа се и у одбијању љубавниковог предлога да побегну у тренутку када очекује његово дете и препуштању супруговој вољи коме признаје прељубу. Јунакињином неделовању супротстављен је делатни лик мужа Славка. Сликарева фигура одређена је одласцима у Немачку и на ратиште, након којих се враћа измењен, као уметник и као човек. Посета изложби у Немачкој подстиче га да размишља о односу стварности и уметности и оправданости жртве зарад дела. Мотив жртвовања повезује и његову уметничку и ратничку природу.

Романескнy садашњост чини јунаково извештавање о догађајима из прошлости који су одредили његов одлазак у иностранство и даљу судбину. За разлику од романа *Снежни човек*, *Мамац*, *Светски путник* или *Животињско царство*, где се као узроци емиграције директно или индиректно наводе друштвено-политичке прилике у земљи, у књизи о прељуби и теорији завере важно место заузимају јунакови лични разлози. Међутим, за време боравка у егзилу његов емотивни живот потиснут је у други план, а друштвена улога и јавно деловање оживљавају у пуном сјају. Духови прошлости отелотворени су у ликовима Светлане Лазих, сестре јунакове гимназијске другарице и њеног мужа Фридриха, који трагају за поверљивим документима. Стална претња смрћу наткриљује приповедачев списатељски рад који, као у делима Ива Андрића, непрестано налази начин да се продужи.

6.1.2. Популарна култура

Масовна култура у роману *Мрак*, као и у пишчевим каснијим прозама, дата је преко феномена из њеног наслеђа, на нивоу слике света и атмосфере и посредством књижевног жанра. Након отварања Славкове изложбе посетиоци у сликаревом атељеу слушају групе Дорс и Токинг Хедс, Брајена Ферија и Дејвида Бовија, као и Боба Марлија, пију пиво и виски, пуше хашиш и марихуану: „Када сам покушао да уђем у купатило, затекао сам младића и девојку који су кроз умотане новчанице ушмркивали бели прах са огледала у црвеном раму“ (Албахари 2008: 35). Албахаријеви јунаци разговарају о Виму Вендерсу и Вудију Алену, као и о сликама Фердинанда Кулмера, носе мајице са ликом Џона Ленона. Осим подударања тачке гледишта приповедача са вредносним системом исприповеданог света, који од *Мрака* постаје стално место у Албахаријевим текстовима, честе су и дихотомије добра и зла, јунака и антипода. Елементи популарне културе огледају се и у мотиву теорија завере.

У роману *Мрак*, прича о завери почиње на вечери код аташеа за културу у Америчкој амбасади. Приповедач је присуствовао догађају почетком осамдесетих година заједно са двадесетак уметника дисидената, писаца, филмских редитеља и

сликара. Након пријема јунак од Давора Милоша добија поверљиве информације о сарадњи интелектуалаца са владајућим структурама:

Осим докумената са извештајима, од којих су неки били суви и крути као да су чувани на полицама изнад радијатора, у њима су се нашли и исечци из новина, руком исписане белешке, фотографије и фотокопије, странице истргнуте из књига, потврде о имовини, судски записници (Албахари 2008: 105).

Фасцикле које му детектив даје на чување, уз сугестију да их објави када за то дође време, сведоче о дволичности, слабости и спремности појединаца на издају моралних принципа зарад личне користи. Упркос нади да су документи које поседује лажни јунак постепено увиђа да су друштвена збивања резултат договора чланова тајних организација и моћних појединаца.

Други део приче о документима део је романескне садашњости. Јунак је забринут за сигурност докумената која похрањује у сефу хотела у којем је одсео, као и за властити живот. Сусрет са Светланом Лазић учвршћује га у уверењу да су подаци из докумената истинити. Након заједнички проведене ноћи увиђа и да је њен једини циљ да се домогне докумената. Развој догађаја учвршћује га у уверењу да су историјска збивања последица теорија завере, што подстиче његов параноидни доживљај света. Страх постаје део јунакове свакодневице, те непрестано мотри с прозора на околину и проверава да ли има неког испред врата хотелске собе.

6.1.3. Елементи аутобиографије

Поред елемената популарних жанрова који од половине деведесетих година прошлог века у Албахаријевим делима заузимају истакнуто место писац прозно стваралаштво заснива на аутобиографским садржајима. У „Ауторовој белешци“ уз књигу *Судија Димитријевић* напомиње да сваки лик мора да носи у себи „неко зрнце свога творца“ (Албахари 1996: 280). Судију, међутим, не интересује стварност која га окружује колико апстракције за чијом пуноћом трага: „Ма колико била видљива, таква потрага је увек унутрашња и увек на рубу опасности да привидима припише веродостојност“ (Албахари 1996: 280). Насупрот њему, јунак *Мрака* везан је за стварност о којој се приповеда и упућује

на околности у којима аутор живи и ствара. Након одласка из бивше Југославије, приповедач, као и његов творац у стварности, најпре проналази уточиште у Канади: „Ту, где је скоро свако био недавни досељеник, лако сам постајао невидљив, безбедан чак и у близини нашег језика и тврдих лица из Крајине или Славоније“ (Албахари 2008: 154). Током боравка на другом континенту, рат у Хрватској и Босни за обојицу је далеки ехо, али они пишу књиге о ратним догађајима. Јунак, као и Албахари, преводи приче Сола Белоуа, Бернарда Маламуда, Џона Апдајка и Ен Бити.

6.1.4. Стварност и фикција

За разлику од Албахаријевих романа у којима се однос центра и периферије везује за историјске и друштвено-политичке прилике у земљи и свету, расправа о средишту и маргини у роману *Мрак* пренета је на раван уметности. Док приповедач тврди да уметник мора да пронађе центар у дезинтегрисаном свету, према Славковом мишљењу, средиште је тамо где је субјекат. Сликар истиче да дело дефинише стварност у истој мери у којој живот одређује уметност. Стога трага за системом из којег настаје дело, а не за остарењем које ће створити систем. По повратку са изложбе у Амстердаму, али и са ратишта, окупира га питање како да у уметности досегне стварност. Проблем односа стварности и фикције решава материјализовањем фразе да уметност подразумева жртве. Након убиства трудне Метке и сакаћења њеног тела тврди да се остајући у домену егзистенције приближио уметности. Самоубиством изведеним тако да безбројне црвене и беличасте мрље испуне платно које је раније припремио повезује живот и уметност.

Проблем односа живота и уметности у *Мраку* Давида Албахарија разматран је и са становишта језика као средстава спознаје и преношења чинилаца стварности у фикцију. Нарочито у тренуцима животних прекретница приповедач осећа да речи саопштавају сасвим другу причу у односу на ону коју жели. Стога не успева да убеди себе да заиста пише књигу, те да онај ко је чита неће остати на површини исказа заведен њеним безбројним могућностима. Ставови и запажања о језику дати су у облику метапрозе, али и посредством мотива изгнанства. Сви

Албахаријеви јунаци са искуством исељеништва дуго не говоре матерњим језиком и имају отпор према њему. Док приповедач *Мамца* остаје заглављан у одразе сународника који разговарају на језику који му је добро познат, јунак *Мрака* не жели да се сретне са Славковом сестром у Торонту, због одлуке да више не проговори матерњим говором.

У контексту Албахаријевог романескног стваралаштва *Мрак* најављује циклус дела заснованих на елементима популарних жанрова. Роман је изузетно остварење ауторове прозе настале у последњој деценији прошлог века, будући да су еротска прича, теорија завере, детективски и уопште жанр трилера у пуном опсегу садржани тек у делима која објављује у XXI веку. Након романа *Мрак* Албахари пише *Геџ и Мајер* и *Светски путник* у којима се враћа историјској тематици и проблему објективног сазнања. Преко лика сликара Славка и његовог односа према стварности *Мрак* се дозива са романом *Светски путник*, а проблематизовањем етике у уметности са књигом *Лудвиг*. Варирање наведених мотива и тема сводочи о пишчевој заокупљености проблемима којима се опсесивно враћа, проверавајући их у различитим контекстима. Премреженост романа метапрозним исказима и коментарима упућује на то да једно од средишњих места у његовом поетичком систему заузима расправа о стваралаштву.

6.2. Геџ и Мајер

У роману *Геџ и Мајер* Давида Албахарија на особен начин обрађена су питања покренута у пишчевим ранијим делима, попут могућности објективног сазнања стварности, односа чињенице и фикције, концепта сећања и проблема кривице и одговорности. Прича о ужасима историје употпуњена је метапрозним поступком, којим су представљене могућности и границе уметничког оживљавања прошлости и сврсисходност стваралачког чина. У роману о холокаусту историографска метафикција огледа се у преплитању временских планова, прошлости и садашњости, али и иронијском тону који боји приповедачево виђење догађаја и перспективу наративне инстанце. За разлику од књиге *Мамац* у којој је у првом плану садашњост са уметнутом причом о

прошлости, у фокусу романа *Геџ и Мајер* су страдања Јевреја у Другом светском рату и збивања везана за распад Југославије почетком деведесетих година прошлог века, док се јунаков посттрауматски доживљај стварности тумачи као одјек минулих времена. Приповедну стварност чини јунаково уживљавање у прошлост и реконструкција историјских догађаја који су пола века раније одредили судбину његове уже и шире породице.

6.2.1. Стварносна подлога романа

Однос стварности и фикције разматран је на тематским, као и формалном плану романа. Средишње место приповедачеве реконструкције прошлости заузима прича о камиону гасној комори у којем су током Другог светског рата страдали Јевреји из логора на Сајмишту. Фактографско порекло приповести истакнуто је у „Ауторовој белешци“ уз књигу:

Историјске чињенице на којима се заснива ова прича потичу из бројних извора – архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фељтона, књига и студија – а понајвише из монографије Милана Кољанина *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941–1944*. (Институт за савремену историју, Београд, 1992) и стидије Кристофера Браунинга „Коначно решење у Србији – Јуденлагер на Сајмишту (Зборник 6, СЈОЈ, Београд, 1992)“ (Албахари 2008а: 183).

Мада су бројке, називи и појединости о операцијама немачких војника у Европи и на Балкану током Другог светског рата у роману неретко дати у иронијском кључу, очигледно је њихово документарно порекло.

Историјску подлогу чини прича о три године и пет хиљада београдских Јевреја који су у групама од по сто људи угушени угљен-моноксидом у специјалном камиону марке *саурер*, на путу од логора на Сајмишту до масовне гробнице у Јајинцима. Након што су затвореници улазили у камион, намамљени обећањем да их транспортују у бољи логор у Румунију или Пољску, издувни гасови мотора преусмеравани су помоћу оригинално конструисаног система у затворену комору товарног дела и за тридесет пет минута путници су умирали од гушења. Готово све жене из породице јунаковог оца и мајке страдале су у камиону на београдским улицама и путевима, будући да су Геџ и Мајер превозили углавном жене и децу. Мушкарци, па и они из породица јунакових родитеља

стрелјани су током јесени 1941. године најчешће у знак одмазде за убијене немачке војнике.

Приповедач не наводи само основне податке, већ предочава и појединости о процесу, средствима и учесницима акције у којој страда цивилно становништво. Камион је петотонац са сандучастом каросеријом, високом 1,7 метара и дугом 5,8 метара, која се херметички затвара. У почетку Гестапо је користио мање камионе, док је београдски Заурер припадао усавршеној другој серији. Према изјавама сведока, у унапређено возило могло је да стане до сто људи. Возачи су без сумње знали шта се дешава у задњем делу возила. Када пређу мост, један од њих излазио је из кабине, подвлачио се испод Заурера и спајао издувну цев мотора са отвором на каросерији. На одредишту су се врата отворала, лешеве су испадали, немачки војници скретали поглед у страну, а седам српских затвореника почињало је истовар.

6.2.2. Колективна и појединачна историја

У роману *Геџ и Мајер* размере трагедије јеврејске заједнице у Другом светском рату сагледане су у равни појединца и колектива, али и у контексту божје промисли и деловања: „Бог се није много трудио тих дана око свог изабраног народа. Можда је, додуше, био заузет у неком другом кутку света, а можда је, заправо, хтео да покаже том народу да и није толико изабран“ (Албахари 2008а: 15). Приповедача изненађује податак да нико од заточеника на Београдском сајмишту није покушао да побегне, ни онда када је образац постао јасан и за самозаваравање била потребна снага воље. Бес окупационих снага није престајао ни после смрти Јевреја. Две године након Гецовог и Мајеровог боравка у Београду стигла је наредба званичника да се лешеве покопани на стратишту у Јајинима спале. Приликом ископавања са мртвих су скидане драгоцености, чак је и њихов пепео просејаван у потрази за предметима од племенитог метала.

Према приповедачевим речима, историографија настаје трагањем за најмањим и највећим заједничким садржителем, као да је сваки човек исти а све људске судбине једнаке. У науци се олако прелази преко појединости које су за јединку трагедија космичких размера. Концепт објективног бележења стварности

распада се пред питањем како се осећао свако од девет и по хиљада мушкараца, жена и деце када је стигло наређење да на руку ставе жуту траку или шестокраку звезду: „Историја нема времена за осећања, још мање за неверицу и бол, понајмање за тупу немост, за немогућност да се схвати шта се догађа“ (Албахари 2008а: 40). Изван докумената остаје труд који су Јевреји уложили у стицање имовине, „као што мимо историје остаје значење чињенице да су у свим (тим) дописима речи Јеврејин и Циганин писане са почетним малим словом. Не могу нижи људи да буду речи вишег реда“ (Албахари 2008а: 41). Осећање стида код логорских заточеника изазивало је и наређење да скину одећу пре стрељања, па су, уместо да беже, покривали гениталије стојећи у месту. За разлику од њих, они који су улазили у душегупку били су одевени, а самим тим и са више достојанства. Без малих утеха човек би потонуо до дна уверен да су страхоте историје неумитан редослед ствари, а не изопаченост, да је људско достојанство варка и да ништа не постоји осим мрачне стране зла коју свако носи у себи.

6.2.3. Надоградња историјских чињеница

За личну, породичну, али и националну и светску историју приповедач *Геца и Мајера* заинтересовао се после педесете године живота. Знао је куда га живот води, а остало је да утврди одакле је кренуо. Његово откривање непознанца из личне историје метафорички је представљено сликом породичног стабла: „Од разгранатог дрвета остала је поткресана крошња са неколико ретких, рахитичних грана. Пиљио сам у те две године које су као гусенице обрстиле листове са мог стабла“ (Албахари 2008а: 38). Јунак трага за нитима које повезују делове прошлости верујући да ће тако открити истину о себи и свом идентитету. Будући да су очевици и учесници догађаја одавно мртви, окреће се архивској грађи, документима и сведочанствима у Јеврејском историјском музеју у Београду. Посећује и једног од ретких преосталих рођака који живи у старачком дому. Лукаво га подмићује чоколадним бомбонама не би ли добио податке о преминулим члановима фамилије. Из Беча добија одговор да о случају Геца и Мајера после рата није вођена никаква истрага и да нема података о њиховој даљој судбини. Јунаков живот и чињенице до којих долази повезани су по принципу асоцијација и паралелизама. Писма која упућује рођацима по свету

подстичу га да размишља о порукама које затворени Јевреји шаљу из логора. Превијена рана на челу наводи га на питање како су се осећали Јевреји када су на рукав или ревер морали да ставе шестокраку звезду.

Упркос предузетим акцијама јунак закључује да је историја збир појединости које није лако организовати у смислену целину и дати им смисао:

Говорим о списковима, а заправо је реч о обимној документацији, о безброј фасцикли са натписима и разним знацима које су усмеравале на друге фасцикле са повезаном грађом, што ми је омогућавало да брзо пронађем све документе битне за неку особу или догађај. Свако од мојих рођака, тачније: свака породица имала је своју фасциклу, исто тако командант Андорфер, Јеврејска болница, Гестапо, Одсек за социјално старање и социјалне установе, Јајинци. И Геџ и Мајер су имали своју фасциклу, али у њој су се налазили само преписи телеграма у којима се јавља о њиховом доласку и одласку. Упутства на њиховим корицама водила су до следећих фасцикли: Заурер – техничка својства; Заурер – примена, мапе; Командант Андорфер, унтерштурмфирер; Рига; Преписка – Аустрија; Преписка – Немачка; Сајмиште, фасцикла са мојим именом (Албахари 2008а: 132-133).

Осим тога што *Геџ и Мајер* обилује подацима и бројкама на којима се темељи субјектов доживљај страдања Јевреја у Другом светском рату, прошлост се пореди са укрштеницом у којој на сваки попуњен квадрат долазе три празна, а када се и они попуне, појаве се нова питања. Наглашена референцијалност у роману и јунакови покушаји да реконструише прошлост отварају питање објективног сазнања и представљања истине у тексту. Приповедач открива да нема коначног знања, будући да су чињенице одређене свешћу која их бира и организује. Фикција и историја додирују се у идеји да је неопходна инстанца која ће различите изворе информација објединити у целину и дати им смисао. Обе поштују фактографију само у извесној мери, а од интерпретатора зависи у којој мери ће и како испунити места неодређености.

Сви Албахаријеви романи засновани су на тежњи субјекта да успостави целовиту слику света, те да у коначном збиру спозна себе. Фактографски подаци у роману о Холокаусту употпуњени су приповедачевим истраживањима предузетим ради реконструкције прошлости. Пошто читалац као и детектив сазнаје интерпретирајући, постоји извесна аналогија између онога што прималац ради са текстом и онога што у свету детективског жанра чини трагалац за истином.

Детективску причу управо одликује свест форме о свом устројству, изражене конвенције жанра и наглашена потреба за интерпретацијом. У *Гецу и Мајеру* реч је о симболичкој потрази за истином прошлости, будући да се кривци не могу извести пред правду.

Приповедач Албахаријевог романа о холокаусту урања у књиге, фотокопије, фотографије, илустроване историје, сведочанства преживелих, хронике ратних збивања, сећања генерала, дневнике и писма, а све то са циљем да разуме прошлост. Како би схватио чланови породице, који су стварно постојали, мора да разуме замишљене ликове Геца и Мајера:

Празнина која је чинила Геца и Мајера била је у толикој супротности са пуноћом мојих рођака, ако не њихових стварних бића онда бар њихове смрти, да је сваки мој покушај да допрем до пуноће захтевао да прво прођем кроз празнину (Албахари 2008а: 72-73).

Приповедач немачке официре замишља према стереотипним представама, с плавом косом, светлом кожом, бледим образима и *челичним* очима. Заменљивост идентитета возача камиона који су у роману дати као издвојени појединци, али и типични представници окупационих снага огледа се у томе што ни приповедач који је њихов творац није увек сигуран ко је од њих двојице ко. Између официра готово да нема разлике, истог су раста, обичан им је стас, носе чизме истог броја, тако да би Гец могао да буде Мајер, а Мајер Гец. Реконструишући њихов карактер и судбину, приповедач их доводи на територију некадашњег логора на Сајмишту, као и у властиту стварност. Гец и Мајер присуствују часу са другим ученицима, разговарају са јунаком у парку и испод моста на Сави, бораве му у стану и са њим пију ракију:

Гец и Мајер седе у последњој клупи, дошаптавају се, цепају листове из свеске и праве авионе. После, за време великог одмора, једу виршле са сенфом у оближњем парку. Кроз прозор зборнице, погурен иза завесе, гледам како парчићи хлеба нестају у празнинама њихових лица (Албахари 2008а: 125).

Прошлост кроз снове, фантазије и халуцинације постаје део јунакове свакодневице у којој он мења идентитете, поистовећује се са крвницима, али и са ишчезлим рођацима и жртвама. У истом дану постаје командант Андорфер и

српски заточеник, леже као Геџ или Мајер, а буди се као тринаестогодишњи јеврејски дечак Адам који се спрема за верско пунолетство.

6.2.4. Концепт сећања

У роману *Геџ и Мајер* прошлост и садашњост додирују се и прожимају у епизоди у којој приповедач, професор српскохрватског језика и књижевности за ученике организује и изводи очигледну наставу на тему страдања Јевреја у Београду. Циљ ваншколске активности је да међу ученицима рашири сећање на жртве холокауста. Вођа пута уверен је да је то једини начин да неко негде сагледа права лица Геџа и Мајера. Док су немачки официри одраз празнине и могу да представљају замену за свако лице, враћаће се и обнављати бесмисао историје који на крају постаје бесмисао живота. Појединац и заједница памћењем и причом боре се против смрти и чувају успомену на претке. Током вожње од Сајмишта до Јајинаца, професор сваком ученику додељује име жртве и подстиче га да се уживи у улогу:

А сада ви замислите, свако понаособ, наставио сам, лице особе чије име сте добили. И не само име, замислите целу особу, сваки њен покрет, сваки део тела, будите та особа, осетите како јој се затежу мишићи и надимају плућа, сањајте њене снове, не, нико није тамо сањао, само гледајте, гледајте њеним очима, и чекајте онако како никада у животу нисте чекали (Албахари 2008а: 156).

Прича о Другом светском рату толико је нестварна да кад већ постоји место као што је логор на Сајмишту све друго постаје могуће па и дечак који налази начин да се пре уласка у камион домогне гас-маске. У његовом неуспелом лукавству и трагичном скончању огледа се судбина народа из којег је потекао. Заточеницима логора речено је да камионом одлазе у Пољску или Румунију, док је српским затвореницима који су покопавали мртве обећано да ће након успешно завршеног посла бити упућени у радни логор у Норвешкој. И једни и други били су угушени или стрељани. По доласку на одредиште професор говори о затрпавању, затим поновном откопавању и спаљивању лешева, просејавању пепела жртава у потрази за драгоценостима и развејавању њихових остатака у Саву. Попут хипнотизера слушаоце суочава са страхотама прошлости, а све у циљу да се историја не понови. У уметничком делу или неком другом облику

фантазије постоји избор, а у стварности се мора учествовати. Размишљајући о самоубиству приповедач увиђа да се његова позиција разликује од положаја жртава холокауста и по праву на избор последњег тренутка.

6.2.5. Иронија и значење

У роману о холокаусту наративна инстанца цепа се на субјекта који делује у садашњости и текстуалну самосвест. У циљу разбијања јединствене визије света и депатетизовања доживљаја историје искоришћене су могућности ироније. Субјективном дистанцом предочен је апсурд развоја војне технологије у циљу масовног уништавања припадника дела људске популације. Ред и дисциплина на којима почива немачка управа током Другог светског рата у оштрој су супротности са страхотама масовног уништавања цивила. Химлер је тврдио да би хуманији начин убијања умањио психолошки терет који су осећали припадници група задужених за стрељање руског и јеврејског становништва. Након што је официр завирио у гробницу после масовног стрељања Јевреја у околини Минска 1941. године и видео да се жртве и даље грче и јаучу, наредио је да се пронађе начин убијања који ће јачати морал и жртвама и војницима. До пролећа 1942. године направљено је тридесетак камиона по угледу на херметички затворено возило које је коришћено за еутанасију душевних болесника, у којем су жртве усмрћиване угљенмоноксидом:

Генијална замисао која је омогућила остваривање Химлерове идеје, и која је, уосталом, била неопходна за даљи развој технологије масовног убијања, састоји се у томе да се, уместо угљенмоноксида из челичних боца, користи издувни гас мотора, што није само, по свему судећи, чинило целу процедуру јефтинијом, него је и доприносило томе да унутрашњост камиона делује сасвим безазлено, дакле: као *права* унутрашњост *правог* камиона, што ће без сумње благотворно деловати на жртве. Тешко је одолети таквој брижности, признајем (Албахари 2008а: 12).

Историјски гледано, полазак Заурера са Гецом и Мајером из Берлина означио је завршетак вишемесечне расправе о судбини Јевреја у Београду и Србији. Извесне нацистичке главешине заговарале су њихово пребацивање на исток, у неки од новоформираних гета или логора; други су, очигледно традиционалније расположени, сматрали да треба наставити са стрељањима; у самом врху, међутим, превладавао је дух модерности, и постојала је спремност да се настави са пружањем подршке даљем развоју хуманијег и безболнијег убијања (Албахари 2008а: 91).

Прорачуни и педантност са којом се спроводе немачки планови оштро су супротстављене нехуманом чину масовног погубљења. Андорфер, управник логора, пре него што се посветио СС-организацији, радио је као директор хотела, па су његово предратно занимање и ратна задужења осенчени приповедном иронијом. Акцију коначног решења јеврејског питања у Србији спроводили су бивши хотелијер и бивши туристички радник. Андорфер се бринуо о смештају затвореника, а Едгар Енге о смртоносном транспорту. Апсурдно је и то што су трошкови боравка Јевреја у логору подмиривани новцем добијеним од продаје њихове опљачкане имовине. Иронијски су дати и портрети немачких официра, у чијем понашању постоје извесне неусаглашености. Пре него што је седао у камион којим је возио људе у смрт, Гец или Мајер улазио је у логор, играо се са децом и даровао им чоколадне бомбоне, а унапред се радовао и поветарцу који је дувао кроз отворен прозор.

6.2.6. Свет као конструкција

Односом прошлости и садашњости, историје и истине, стварности и фикције у *Гецу* и *Мајеру* Давида Албахарија проблематизована је могућност (објективне) спознаје стварности. Једно од средишњих питања романа које се разматра и у другим пишчевим текстовима је да ли је могуће доследно пренети чињеничну грађу у фикцију и која је сврха таквог чина. Важну улогу у књижевном преобликовању стварносних елемената има становиште са којег се појаве просуђују, али и језик. *Гец* и *Мајер* заснован је на идеји истовременог постојања могућих светова и паралелних стварности у контексту језика. Реконструкција прошлости у светлу садашњости могућа је тек када се животни и фикционални садржаји доведу у исту равн човековом вербалном способношћу. Чињенице су полазиште за разумевање и представљање света у књижевним и историјским оквирима, док се целовита слика света добија њиховом надоградњом и интерпретацијом.

Мрак и *Гец* и *Мајер* су први Албахаријеви романи исприповедани из позиције приповедача који је опсесивно везан за проблем о којем говори. Усмереност на одређени сегмент живота својствена је субјектима каснијих

пишчевих романа, *Светском путнику*, *Пијавицама*, *Лудвигу*, *Брату*, *Ћерки* и *Животињском царству*. Поступак једнопасусног приповедања мотивисан је личном заинтересованошћу појединца за догађаје о којима извештава. Непрекинутом нарацијом представљена је његова жеља да у даху исприповеда о важним животним питањима и тиме да одушка својој страсти.

6.3. Светски путник

За разлику од *Мамца* у којем је остварена равнотежа између приповедања о друштвеним збивањима и поезици у романима *Снежни човек*, *Геџ* и *Мајер* и *Светски путник* преовлађују историјске теме. Због преплитања временских планова и теме изгнанства књигу *Светски путник* лакше је довести у везу са делима из деведесетих година него са остварењима XXI века у којима је у првом плану експериментално приповедање. С романима објављеним након 2000. године повезује га особена перспектива и усмереност на предмет приповедања, као и елементи популарних жанрова.

Окосницу приповедања у *Светском путнику* чини однос двојице стваралаца који пред крај stoleћа борава у Уметничком центру у Банфу и јунака са чијом појавом романескна радња добија историјску димензију, усложњава се и динамизује. Фасцинација лицем Данијела Атијаса, писца из Београда, који долази у Канаду да би говорио о односу историје и књижевности на Балкану, подстиче опсесивно понашање код приповедача, сликара из Канаде, тако да овај предузима низ акција не би ли се зближио са обожаваним субјектом. Међутим, предмет Атијасовог интересовања је Стивен Матулић, сународников унук који живи у Канади. Писац за породицу Матулић сазнаје из докумената природњачког музеја у Банфу у којима се деда потписао као путник из Хрватске, и то у време када је Југославија постојала. Данијел Атијас, Српски Јеврејин и Стивен Матулић, Канађанин хрватског порекла, срећу се као жртве историје у жељи да дефинишу сложене чиниоце властитих идентитета. О њиховом односу извештава приповедач мотрећи будним оком на Данијела Атијаса, за кога је професионално и лично заинтересован.

Унук Ивана Матулића, подвојен између живота на америчком континенту и

европског порекла, о чему сведочи и његово канадско име Стивен и хрватско презиме Матулић, репрезентује искуство пребивања у две земље, два језика, две културе и жељу да се одреди према властитом идентитету. Таман што је отишао од родитеља и почео да гради канадски идентитет до њега стижу вести о рату у Југославији и он се препушта хрватском наслеђу. Попуњавајући празнине у породичној историји сазнаје да му је деда био члан усташких јединица и да је по доласку у Канаду радио као шпијун. Вођен осећањем кривице Стивен почетком деведесетих година XX века одлази на ратиште у Хрватској као припадник хуманитарне организације.

На ратишту увиђа да историја не нуди избор и да је појединац немоћан у поређењу с њеним силама. Будући да је растао на континенту где се учење сагледавало као збир фрагмената и у земљи која зна само за садашњост, сусрет са политичким збивањима на Балкану представљао је сусрет са националистичком реториком и одбијањем чланова државних управа да прихвате одговорност за учињена дела. Временом је прозreo да је у Хрватској, као и у Србији, симулација демократије прикривала истину о њеном одсуству. Увид у друштвена збивања подстакао га је да преиспитује перспективу и чињенице на којима се темељи истина. Земља предака указала му се као сплет превазиђених идеологија, усташких злодела и нечисте савести. Разумео је да је рат на просторима бивше Југославије последица ранијих непријатељских осећања и односа. Садашњост је била одраз збивања од пре педесет година, када се идеолошки набој исцрпљивао у позиву на уништење свакога ко се верски или етнички разликовао од највећег дела становништва. Историјски догађаји на Балкану објашњавају се и његовим геополитичким положајем, на размеђу два света, истока и запада:

Увек је исток, рекао сам, у тој конфедерацији засењивао запад, и увек су, рекао сам, сви настојали да се никада не нађу у средини, и увек је, рекао сам, био потребан наднараван смисао за одржавање равнотеже да би се управљало таквом земљом, што већини политичара, наравно, није никада пошло за руком (Албахари 2004а: 87-88).

У роману *Светски путник*, историја се открива као баласт од којег бежи свако ко има могућност да оде. Нови идентитет најлакше је изградити у развијеним земљама, где стандард и иметак пружају лажно уверење да је историја окончана, непотребна, неважна, излишна и истрошена.

6.3.1. Кривица и одговорност

У романима Давида Албахарија сучељене су перспективе егзиланата и странаца, при чему су ови други неретко носиоци стереотипних судова о Европи и Балкану. Данијел Атијас сматра да феномен колективне кривице не постоји, те да се инсистирањем на томе да је цео народ крив за ратне страхоте постиже да стварни кривци осећају да су као појединци добили опроштај и да могу да наставе да раде оно што су и до тада чинили. Кривицу сноси појединац који се може именовати и чија се одговорност може доказати, док се колективу који не доноси одлуке не може судити. На противаргумент Марка Робинсона да Немци покушавају да докажу да народ није крив за злочине у Другом светском рату већ да су они дело групе појединаца Атијас истиче да је историја увек трагедија и да не трпи поређења. Изолација једне земље користи онима који њоме управљају, док је инсистирање на кривици народа прикривени расизам. Нема покајања док се не призна појединачна одговорност, коју свака од чланица бивше Југославије негира.

За Данијела Атијаса Стивеново признавање кривице и кајање због почињених злочина властитог народа у прошлости значи управо прихватање одговорности. Међутим, његова егзилантска ситуација упућује на то да је за наведени чин нужна дистанца од критичних догађаја. Јунаково суновраћење у бездан Тунел планине и смрт под неразјашњеним околностима потврђује његову песимистичну визију стварности. Она је забележена у писаним извештајима које оставља Данијелу Атијасу за којег верује да га може разумети:

Оно што је открио на свом путу, на свом кретању према срцу таме, унук Ивана Матулића је остављао Даниелу Атијасу, уверен да се он, Даниел Атијас, налази на путу у супротном смеру, све даље од мрака и све ближе светлости, а ништа нас толико не подстиче на приклањање доброти светла као стално подсећање на злослутност мрака (Албахари 2004а: 233).

Спаљујући сведочанства Стивена Матулића приповедач уништава траг стеченог искуства, као и јунаково признање о кривици и одговорности за догађаје који су се одиграли крајем прошлог века на Балкану.

Приповедач романа *Данас је среда* размишља о кривици и одговорности подстакнут очевом прошлошћу:

Ако крвник постане жртва, да ли се прво кажњава његов крвнички део или се његово

накнадно жртвовање узима као олакшавајућа околност? Односно, уколико неко усмрти једно људско биће, колико људских бића мора да спасе од умирања у некој другој прилици? [...] Како гласи формула опроштаја? И да ли појединачни опроштај има већу вредност од колективног? И, коначно, може ли се опроштај дати унапред за све злочине које ће неко починити у датом периоду, као већ одштампан образац у који само треба уписати одговарајуће бројеве? (Албахари 2017: 98-99).

6.3.2. Мултикултуралност

Романескну садашњост *Светског путника* чини прича о Канади и њеним друштвено-политичким приликама, која је дата у паралели са историјом Балкана, али и америчког континента. Распад Југославије показао је како политика мултикултурализма води до непомирљивих разлика. Уређење засновано на истовременом постојању различитих култура, какво је и канадско друштво, увећава разлике између њих инсистирајући на ставу да је свако себи довољан и да традиције треба чувати у вакуму, изван других утицаја. Атијас, као и професор политичких наука у *Снежном човеку*, тврди да је Југославија била неуспешан експеримент. Слично њима, приповедач *Светског путника* истиче да се Квебек и западне провинције које прете отцепљењем никада заправо нису прилагодили конфедерацији. Политика мултикултурализма у Канади и бившој Југославији дата је у контексту историје северноамеричког континента. Када се бели човек појавио на америчком тлу, уништио је затечену традицију. Отуда његова историја пребива у вакууму, без потпоре и ослонца.

6.3.3. Расправа о уметности

Иако су јунаци *Светског путника* уметници, расправа о стваралаштву води се у сенци историјских збивања. Под притиском друштвене стварности запитаност над смислом живота, стрепња над пуноћом искуства и мисао о срећи доживљавају се као баласт који вуче наниже. Све што подсећа на издвајање или класификовање по било ком основу осим по општој припадности људском роду жигоше се као забрањено и политички некоректно. Уметници се стављају у резервате, какав је и центар културе у Банфу. Друштвена улога стваралаштва разматрана је у контексту списатељске поезике Данијела Атијаса. Иако је читавог живота градио поезику тишине, у промењеним друштвено-политичким

околностима од њега се тражи подигнут глас. Писац не може да остане имун на збивања око себе, између осталог и због тога што су друштво и свет извор стваралаштва.

6.3.4. Формалне особености дела

У *Светском путнику* сажетост уступа место распричаности. Роман обилује епизодама и дигресијама које суштински не утичу на ток радње, попут описа сликарске изложбе или хотела „Банфски извори“. Текст није пречишћен, нити су из њега изузети сувишни делови, по чему је Албахари као писац препознатљив. За разлику од сажетог приповедања, у погледу којег ауторово стваралаштво бележи повремена исклизнућа, фрагментарност је стално место његове поетике. Мозаичка композиција *Светског путника* употпуњена је исказима о свету који није ништа друго до структура у којој сваки део стоји за себе а смисао стиче у целини. Будући да настаје на размеђу друге и треће фазе пишчевог стваралаштва, дело садржи елементе експерименталног приповедања, који заузимају средишње место у каснијим остварењима, попут трилера, детективске и крими приче, назнака (хомосексуалне) еротске приче и мистерије. Мистериозни догађаји у завршници књиге одређени су перспективом доминантне свести која бира појединости и начин њиховог представљања. Док је наратор дефинисан ставом према предмету који му привлачи пажњу, лик Данијела Атијаса посредован је приповедачевим емотивно засићеним односом према њему. Извештавање о српском писцу условљено је јачином нараторове ирационалне жеље да наслика Атијасово лице, а услед његовог неразумевања порекла властитог порива, пишчева појава, као и целокупна романескна стварност, дати су у фрагментима.

6.4. Пијавице

Истраживање модела и граница приповедања у романима Давида Албахарија из XXI века, почевши од *Пијавица*, огледа се у фрагментарности, као и елементима популарних жанрова, који су наглашенији него у текстовима из претходне фазе пишчевог рада. У низу каснијих романа аутор се фокусира на жанровско наслеђе, на тај начин што га прилагођава својој поетици, било да

тематизује књижевне појаве, историју или тренутну друштвену ситуацију. Предмет романа су алтернативни облици историје, теорије завере, као и мистичка учења, од којих посебно место заузимају кабалистички списи. Превирање егзистенцијалних и књижевних елемената уноси динамику у романескну стварност у којој појединац не проналази тачке ослонаца. Хаотичност субјектовог доживљаја света представљена је романескном структуром уобличеном на основу низа фрагмената у којима се радња прекида и наставља на неочекиваним местима. *Пијавице* су пинчоновски тип приповести заснован на параноидном осећању света и визији свеопште завере у којој јединка има унапред одређено место и улогу. Историја о страдању јеврејског народа остаје у позадини исприповедане стварности творећи контекст и уступајући место незваничним историозофским системима. Ауторова склоност према испитивању граница приповедања огледа се и на композиционом плану текста, који обимом премашује његове остале ромane: „Будући да сам хтео у овај роман да унесем неколико паралелних прича, триста страна је било неопходно за све њих“ (Албахари 2017: 175).

Након присуствовања сцени у којој младић ошамари девојку на обали реке, јунак, преводилац и новинар који пише есеје и коментаре за недељник *Минут*, трага за нитима којима би доживљену и духовну стварност повезао у логичну структуру. Сусрет са Маргаретом води га до средишта покрета јеврејске заједнице која се различитим акцијама штити од надлазећег таласа антисемитизма. Присталице кабалистичког учења припремају извођење ритуала током којег би се отворио пролаз у други свет и заштитили чланови братства. Они постепено увлаче јунака у теорију завере чије крајње домете он до краја не успева да сагледа. Заједно са Маргаретом одабран је за мистичко спајање, током којег би јеврејском народу требало да буду отворена врата у нови свет.

Акције ликова предузете су у складу са упутствима из тајних списа од којих посебно место припада рукопису под насловом *Бунар*. Његова особена структура заснована је на саморегулацији делова који мењају места тражећи идеалан облик. У тексту је и упутство за стварање Голема, бића које није у потпуности завршено јер не поседује говор. Голем има исту улогу као и обред уједињења мушког и женског принципа, а то је да заштити јеврејски народ од сила које га угњетавају. Борхесовски мотив бескрајне књиге предимензиониран је у

Пијавицама и истакнут на рачун других својстава дела. Књижевне и историјске околности откривају се у приповедању условљеном чиниоцима који творе и посредују доживљај стварности, а то су пре свега језик и перспектива субјекта.

6.4.1. Приповедни токови

У роману се преплићу наративни токови, друштвено-политички и ангажовани остварени у епизодама са темом антисемитизма и метапоетички, представљен мотивом незавршеног рукописа. Међутим, за разлику од Албахаријевих дела која се убрајају у жанр историографске метафикције, у којима је реч о прошлости Балкана, романескна стварност *Пијавица* обухвата збивања везана за јунакову садашњост. Фрагментарна композиција дела заснована је на идеји да је садашњост немогуће до краја и у целини сагледати услед променљивости категорија и контекста у којем се остварује, али и због непостојања одговарајуће дистанце. Контекст догађаја у роману чине друштвено-политички сукоби у Србији и хаотична збивања из којих јунак бежи у мистику и историју посвећујући се пореклу земунаске јеврејске заједнице и кабалистичком учењу. Роман спорадично и у фрагментима представља историју доласка Јевреја у Београд, издржавање породица новцем добијеним од сакупљања пијавица, док су у првом плану тренутне прилике у земљи и положај јеврејске заједнице у садашњости.

Антисемитизам као тема заузима важно место у *Цинку*, *Мамицу* и *Гецу* и *Мајеру* у којима се приповеда о положају Јевреја током Другог светског рата, док је у *Пијавицама* и *Лудвигу* проблем смештен у савремени оквир. У тексту за лист *Минут* јунак *Пијавица* тврди да мржња према другим народима није ништа друго до мржња према себи: „Не бојимо се ми другог, већ се бојимо себе или, тачније речено, страхујемо од промена на које може да нас наведе присуство другог“ (Албахари 2006: 55). Када појединац каже да мрзи Јевреје или Роме или Хрвате, он се боји да ће под утицајем онога што они стварно или симболично представљају бити приморан да одустане од властитих уверења и сопственог идентитета. Младићи који пребијају јунака позивају се на аријевско порекло српског народа и неопходност очивања његове расне чистоте. Према њиховим речима, особе мешаног порекла, Јевреји, Цигани, Албанци и муслимани, требало

би да буду враћени у своје домовине или изоловани тако да се не мешају са Аријевцима. Епизода напада на Јеврејски историјски музеј и сликарску изложбу Јаше Алкалаја која се припрема упућује на незаинтересованост власти и цркве да се супротставе бујању етничке нетрпељивости у земљи.

Примери антисемитизма у роману дати су као одјек злочина над недужним цивилима током Другог светског рата и употпуњени сликама друштвено-политичких збивања на Балкану с краја деведесетих година прошлог века. Актуелна стварност представља продужетак ранијих историјских догађаја. Садашњост у *Пијавицама* обележавају оружани сукоби, инфлација, оскудица, политички прогони и мржња. Апсурдном се одређује последња деценија прошлог века у држави у којој становници живе „потчињавајући се власти која је саму себе довела на власт, и претварајући се у острво које је плутало одвојено од света, попут колоније лепрозних болесника о којима више нико није хтео да брине“ (Албахари 2006: 73). Земља се распада, претње бомбардовањем висе у ваздуху, а лудило само што није проглашено за нормално стање. Телевизија је извор званичне пропаганде на којој се могу видети појединци ограничених интелектуалних способности. Слично је и са штампаним новинским издањима у којима се ретко јави назнака да истина није оно што власт тврди да јесте. Према јунаковом мишљењу, истина никада није била даља од стварности као деведесетих година у Београду. Парадоксално, никада се није више инсистирало на томе да је она једина права истина:

Стварност је тада достигла непојмљиви степен ружноће: живели смо у диктатури која се претварала да је демократија, и која је стискала све чвршћи обруч око свакога ко се усуђивао да јавно мисли другачије. Јаз између циничне власти, отворено опседнуте материјалним иметком, и становништва гурнутог у мрак и немаштину био је дубљи од кањона реке Колорадо, а осећање немоћи да се било шта промени гризло је људе попут чира у желуцу. У Београду се све то још и није толико видело, али зато је у унутрашњости Србије владао стваран мрак, и духовни и онај други (Албахари 2006: 160).

У времену у којем су категорије апсурда и ирационалности проширене до невидених размера, имитација живота постала је стварнија од реалног. Како приповедач тврди, земља у којој јунак живи састављена је од „одражених одраза у игри светлости и мрака“, док људи постоје само као сенке на зиду, без суштине и

трајања. Приповедач се пита како дефинисати мржњу и објаснити постојање предрасуда и самоубилачку склоност која се понекад јавља на нивоу колектива, па и читавог народа. Измењена стања свести услед уживања у опијатим, најчешће у хашишу, приликом којег јунаци имају визије паралелних стварности, представља један од облика бекстава од неприхватљиве стварности. Живот је до те мере ишчашен да се опијеност психоактивним супстанцама представља као нормално стање. У условима друштвено-политичког хаоса и тортуре други вид бекства представља интересовање за теорије завере и мистицизам:

Сада схватам да сам, у ствари, избегавао да говорим о стварности, и да је све оно што ми се дешавало тих пролећних месеци пре шест година, сва та срљања у сеновити свет мистичних збивања, представљало неки облик заваривања, својеврсну утеху или, што је најбоља реч, бекство од онога што је тада представљало наш свет, односно, његову стварност (Албахари 2006: 105-106).

Теоријом завере у роману *Пијавице* проблематизован је статус истине, али и епистемолошких категорија на којима се темељи историја. Приповедач учеснике друштвених збивања дели на оне који стварају мање мреже и немају свест о осталима у које се непрестано уплићу и оне који у рукама држе конце и познају све системе. Он настоји да проникне у надређене структуре, али до краја остаје заробљен у мрежи коју му плету други. Осим што постаје жртва нејасних околности и тајанствених организација увиђа да ништа није научио о средишту проблема који га окупира, о девојци и шамару на кеју. С друге стране, сазнао је обиље ствари са периферије или са спирале која води ка средишту:

Да ли је то била права намера, да их тако назовем, завереника? Да ме наведу да сам направим оквир у којем ћу се кретати, да будем главни јунак који смишља самог себе и одабира оне елементе који му делују најуверљивије, одбацујући оне за које сам не нађе место у конструкцији стварности која, у суштини, не постоји? (Албахари 2006: 237).

6.4.2. Мистицизам и детективски жанр

Потрага за истином у роману *Пијавице* подсећа на детективску акцију. Неизвесност одликује средишњи ток приче у којем је представљено јеврејско питање и могућност његовог разрешења у језику. Елементи трилера везују се за теме које му нису својствене, пре свега за мистику, кабалу, културну историју Јевреја, математику и измењена стања свести под утицајем опијата. Аналогије и

понављања драматизују узалудност трагања за истином, па се у тексту који наизглед поштује законитости реалистичког приповедања отварају простори чудесног, неуверљивог и фантастичног:

Албахаријева проза није сва потопљена у воде мистике, напротив, то је питка проза која би се већим делом могла означити као *стварносна проза*, али која неколиким наративним и текстуалним сигнаlima открива веома заводљиво, набоковљевско балансирање између стварности и фантастике (Деспић 2006: 180).

За разлику од детективске приче која се везује за садашњост у *Пијавицама* је приповедање о прошлости обојено фантастиком. Јунакова потрага за истином на основу мистичких учења и теорија завере подразумева неизречени вишак који код читаоца изазива недоумицу у погледу утемељености исповести у стварности.

Популарни жанрови у постмодерној епохи сведоче у прилог теоријама читања које читаоцу додељују важну улогу у конституисању текста. Жанр фантастике, као и детективска и крими прича у *Пијавицама* ангажују примаоца на тај начин што га подстичу да интерпретира, замишља, декодира и организује фикционалне чиниоце. Сумња и недоумица које су својствене наведеним жанровима одговарају теоријским системима XX века по којима је све подложно преиспитивању.

6.4.3. Референцијалност

Референцијалност као облик директног упућивања на стварност огледа се у просторним представама *Пијавица* које одговарају реалној мапи Земуна, као и у фикционализованим ликовима писаца, Филипа Давида и Раше Ливаде. За разлику од романа *Судија Димитријевић* у којем су идентитетски чиниоци савременика преобликовани, у *Пијавицама* се улога аутора своди на њихов списатељски рад. Филип Давид помиње се у вези са књигом *Бунар у тамној шуми* у којој су приче засноване на кабалистичким мотивима, док се Раша Ливада наводи као писац песме о судбини земунских Јевреја, земунској синагоги или рабину Јехуди Алкалају, праоцу ционизма.

У постмодерним текстовима истиче се да је могућност објективног представљања стварности и књижевних садржаја условљена језиком. Реч која упућује на ствари и појмове, понекад и на више њих истовремено, не преноси значења прецизно. Невоље у комуникацији проузроковане су и искуствима говорника и слушаоца који на различите начине тумаче знаке за споразумевање. Језик који је непостојан и истовремено свеприсутан у *Пијавицама* је представљен реализованом метафором говора као живог организма. Збивања у којима јунак учествује повезана су са вером у његову моћ, док се истина везује за сферу у којој речи немају значаја, „тамо где у спокоју тишине и хармонији сфера пребива мистични свет неизрецивог“ (Албахари 2006: 206). Језик је простор у којем је стварност низ умножених одраза и у којем се истина наслућује кроз пукотину.

Статус језика у књижевности, а самим тим и однос стварности и фикције проблематизован је цитатима и аутоцитатима. Уместо на реалност референцама се упућује на друга књижевна дела, па и на она која припадају опусу истог писца. Приликом конзумирања хашиша лице једног од јунака *Пијавица* подсећа на „маске људождерских племена са Нове Гвинеје које су висиле изнад кревета девојке с којом сам се кратко забављао пре десетак година“ (Албахари 2006: 28). Маске су алузија на приче Михајла Пантића о Горјани Потокар². Осим тога, маске висе и са плафона Меткиног стана у роману *Мрак* са којом приповедач има аферу. Пачули, мирис Маргаретине поруке у *Пијавицама*, састојак је и Андријиног парфема у *Судији Димитријевићу*. Јунаци романа Давида Албахарија читају кинеску *Књигу промене*. Страхујући од антисемита јунак најобимнијег пишчевог дела скрива средства за одбрану по кући, међу којима је и кишобран. Истим предметом приповедач *Геца и Мајера* налеће на зид. Фокнер и Набоков су честе књижевне референце у Албахаријевим делима тако да постају својеврстан аутоцитат.

² У причи „Шамар Горјане Потокар“ Михајла Пантића јунакињин отац говори о својој скупљеној колекцији афричких маски посебно се задржавајући на једној која је, према његовим речима, вреднија од осталих: „Видиш, младићу, то је ритуална маска, њу у неким афричким племенима носе очеви кад иду својим кћерима. Скупља је од злата. У тим племенима право раздевичења имају очеви. Они посећују кћи ноћ пре њене удаје. Ретка ствар за ретку прилику“ (Пантић 2003: 35). Док јунак приче „Жена у мушким ципелама“ води љубав са девојком из младости, примећује „неколико афричких маски“ како их посматрају са зидова, „у неком немо кикоту, празним очним прорезима“ (Пантић 2003: 45).

6.4.4. Композиција

Пијавице, најобимнији Албахаријев роман, има композиционе недостатке, несвојствене његовим остварењима у којима је доследно спроведен принцип пропорционалности. Средишља тема приче, угроженост заједнице која тражи спас у мистичком наслеђу, прекривена је слојевима текста и затамљена исказима који творе обиље дигресија и епизода посредно повезаних са централним збивањима. Упркос приповедачевој распричаности, основна идеја је недоречена и не добија одговарајуће уметничко уобличење. Пажњу привлачи пишчев покушај да изађе из једноличног обрасца у којем се нашао приповедајући о ближој и даљој прошлости и усложњавајући нарацију аутофикцијом и метафикцијом.

6.5. Лудвиг

За разлику од прозних текстова Давида Албахарија у којима су аутореференцијални искази смештени у контекст породичне или историјске и друштвено-политичке стварности као оквир самосвесне прозе у роману *Лудвиг* послужила је књижевност сама. Интимне или друштвене теме и метапрозни говор, који се у пишчевим делима на различите начине преплићу, у *Лудвигу* су уједињени приповедањем о питањима везаним за књижевност. Онтолошки статус текста, улога ствараоца, етички аспекти ауторства, књижевне крађе и ривалства, однос традиционалних и модерних форми приповедања, обрађени су на нивоу садржаја, али и стваралачког поступка. Проблем оригиналности, који заузима средишње место у роману посредован је непоузданом наративном перспективом, граничним и популарним жанровима, као и елементима апсурда и бизарних ситуација. Посредством непоузданог наратора, фрагментарног приповедања и континуиране нарације, као и отежане рецепције уметничког текста, разматран је проблем (не)пристрасног приказивања стварности у књижевности. Исту улогу има и метапроза, затим упућивање на чиниоце ауторове егзистенције, раније објављена пишчева дела и текстове других стваралаца.

Експерименталним поступком којим су у делу представљени садржаји о књижевности упућује се на самодовољност уметничког текста и затварање

књижевности у себе. Комуникативност романа *Лудвиг* сведена је на интеракцију делова који га творе и који динамизују његову структуру. Приповедни ток у чијем је средишту проблем стварања допуњен је причом о друштвеним збивањима. Критика друштва заузима споредно место у роману, а настаје у сусрету са прозом аустријског писца Томаса Бернхарда. Доминација говора о књижевности, као и оштрина са којом се жигошу поједине појаве у свету релативизована је личном заинтересованошћу приповедача за предмет о којем говори.

Средишње место у *Лудвигу* заузима приповедачево извештавање о догађајима који су, како истиче, предодредили његову списатељску каријеру. Преокрет је настао када му је писац по којем је роман насловљен отео причу коју се спремао да напише. На основу јунакове замисли Лудвиг објављује роман којим се високо позиционира у српској и светској књижевности. Књижевној крађи, како приповедач назива чин (зло)употребе његових идеја, претходило је интензивно дружење јунака. Након кратког упознавања током протеста крајем шездесетих година срећу се у редакцији часописа *Књижевна реч*. Приповедач потом постаје Лудвигов лични секретар: „На крају сам му постао нека врста секретара, задужен за његову кореспонденцију, вођење архиве и, не морам то више да кријем, завршно редиговање његових текстова“ (Албахари 2008в: 32).

Лудвиг је доминантна фигура, а једини аспект у којем наратор има моћ или му се тако чини је књижевност:

Он је командовао мојим понашањем све остало време, али суботом поподне, у његовој дневној соби, ја сам био командант, мој глас га је мучио и награђивао, подстицао и бацао у очајање, приближавао и удаљавао, без обзира на то шта смо читали, Кјеркегора или Томаса Мана, Буцатија или Вилијема Блејка, Мишиму или Фокнера (Албахари 2008в: 96).

На сусретима са Лудвигом приповедач говори о својим плановима и замисли како би требало да изгледа књига коју намерава да напише. Док приповедач води Лудвигову преписку са уредницима и издавачима, прекуцава рукописе, редигује приче, поправља есеје и уређује ново издање једног од објављених романа, Лудвиг уписује у бележницу напомене о детаљима приповедног поступка, структури, значају пауза и тишине, улози форме и

пародије. Након објављивања књиге писац тврди да му је управо та бележница послужила као извор инспирације.

6.5.1. Проблем ауторства и оригиналности

Посебна пажња у роману посвећена је проблему ауторства и оригиналности у уметности, као и етичком аспекту присвајања креативне и уопште интелектуалне својине. Борхесовска теза о легитимности преузимања уметничких садржаја који у промењеном контексту добијају другачија значења у *Лудвигу* се преноси на раван етичке димензије самовољног присвајања неостварених замисли савременика. Неухватљивост тренутка у којем је зачета мисао или идеја и неодређеност замисли у различитим развојним фазама узрокује несигурност у погледу ауторства и порекла уметничког дела. Питање оригиналности стваралачког или било ког облика интелектуалног рада усложњава се феноменом да просторно и временски раздвојени уметници могу створити сродне текстове, подстакнути друштвеним и духовним таласањима којима се креативност усмерава у одређеном смеру.

6.5.2. Стваралачке поетике

Поетичким размирицама између Лудвига и приповедача представљен је однос стваралачких модела, такозване *стварносне прозе* која у време када Албахари ступа на српску књижевну сцену заузима истакнуто место и постмодерног поступка на чијим темељима Албахари гради своју поетику. Заговорници различитих поетика у роману разилазе се у погледу разумевања стварности и могућности дословног преношења животних чинилаца у фикцију. Лудвигова поетика заснована је на некој врсти модерног реализма и фолклорног провинцијализма уз примесе народне фантастике. Према његовом уверењу, дужност писца је да уочи неправде и укаже на њих у прози која мора бити јасна сваком читаоцу. Литература која не говори о стварности свакодневног живљења може да послужи једино као бекство од света и скривање пред истином.

За разлику од ривала приповедачава замисао је да створи дело засновано на поетици француског новог романа, латиноамеричког магијског реализма и

америчке метапрозе. Књига би требало да буде све друго осим уобичајених остварења, роман који не личи на роман, путопис који не описује путовање већ мировање, речник који је маскирани еп или енциклопедија у којој све одреднице говоре о истом предмету. Узор проналази у Набоковљевој *Бледој ватри*, роману који је написан као коментар песме. Слично рукопису који се помиње у *Пијавицама* текст би требало да буде неколико књига истовремено, те да непрестано мења обличја:

Сећам се да сам му (Лудвигу – прим. аут.) говорио о структури књиге, о подели на поглавља која су била повезана са годишњим добима и странама света, с тим што је у сваком од њих постојао датум који је представљао кључ за разумевање поглавља и, у исто време, био путоказ који је указивао на правац кретања једне од многих паралелних прича (Албахари 2008в: 138).

На примерима из *Талмуда* приповедач показује Лудвигу како би требало да изгледа дело које нуди неограничен сет комбинација елемената, а самим тим и безброј могућности читања:

Показао сам му главни текст, око којег су били исписани разни коментари, а око њих су се налазили коментари коментара, исписани понекад под правим углом у односу на главни текст, и сећам се да сам му тада рекао да би тако требало да изгледа страница књиге коју ћу једном написати, с тим што би моја страница, рекао сам му, осим главног текста, коментара и коментара коментара, имала и индекс нових речи, разрађен систем упућивања на друга места где се те речи појављују, лексиконска објашњења мање познатих термина, илустрације и фусноте које, према потреби, имају своје фусноте (Албахари 2008в: 96).

Приповедач доживљава озлојеђеност услед неспособности да се одупре снази жеље за стварањем у околностима у којима се она не остварује. Нереализовање стваралачке замисли представља својеврстан облик списатељске блокаде, на којој се темељи и *Кратка књига*.

Након злурадих коментара на рачун постмодерне уметности и тврдње да су Бекет и постмодернисти одвели стваралаштво у ћорсокак, Лудвиг објављује роман којег критика проглашава врхунцем постмодерне књижевности. Наратор тврди да је објављена књига настала препричавањем његове ненаписане, описивањем и преобликовањем идеја које је у машти створио и давањем форме ономе што код њега још није добило коначан облик: „На свакој страници уочио

сам бар једну моју реченицу, понекад две-три, а на неким местима, нарочито у почетним сегментима, и по цео пасус је био мој“ (Албахари 2008в: 94).

То се, вероватно, још никада није десило: да некоме буде одузето дело у настајању, да оно што је требало да буде моја прича, моја синтеза списатељске уметности, постане туђа прича, да оно што сам ја замишљао, неговао из дана у дан као тешко одрживу биљку, неко други претвори у своје дело (Албахари 2008в: 60-61).

С друге стране, Лудвиг изјављује да је без ичије помоћи уписао српску књижевност коју је претходно радикално променио на мапу Европе и увео је у врх европске књижевности:

Он је сам, рекао је Лудвиг, у једном величанственом напору, променио ток и ритам нашег духа, као што је сам, у не мање величанственом напору, извео нашу прозу из стега провинцијализма и затворености у учмали свет паланке и повео је путем који се улива у широку реку европског књижевног израза (Албахари 2008в: 9).

Онда би почео да расподела о томе шта сам све урадио *против* наше књижевности, да би одмах затим почео да пише шта је *он* урадио *за* нашу књижевност, што и јесте његова једина тема. Наиме, он је сам, рекао је у оној телевизијској емисији, својеручно ставио нашу књижевност у само срце европске књижевности и културе (Албахари 2008в: 26).

Јунаци представљају контемплативни и делатни принцип у књижевности, као и у животу. Стварање подразумева храброст појединца да се ухвати у коштац са грађом од које настаје дело, али и да преузме одговорност за остварење коју износи пред јавност. Приповедачи *Кратке књиге* и *Лудвига* немају такву врсту храбрости, па њихови списатељски планови остају на нивоу замисли.

Тема сучељености поетичких парадигми у српској књижевности друге половине XX века употпуњена је критиком књижевног живота. Насловни јунак тврди да књижевне вечери нису ништа друго до прилика да критичари излажу досадне поставке о делу писца који из прикрајка са њима дели подијум, премда не и време. Ако би му и дозволили да говори пет минута, критичари би говорили бар десет пута толико. Стога не чуди што нико не долази на књижевне вечери, јер су то критичарска посела, а никога не занима шта критичари мисле.

6.5.3. Књижевност у поступку

Питање односа стварности и фикције и могућности објективног сазнања и представљања живота у роману разматрани су на нивоу приповедне инстанце, (ауто)референцијалности, као и природе и улоге језичких творевина. Нарочит вид проблематизовања могућности објективног разумевања и представљања стварности дат је кроз критику друштва. Приповедањем о Београду и његовим становницима, дакле садржајем, упућује се на стварност. Међутим, поступак се везује за књижевно стваралаштво и интертекстуалне везе са делима аустријског писца Томаса Бернхарда.

6.5.4. Приповедна инстанца

Проблем објективног сазнања стварности разматран је у вези се фигуром приповедача чије особине директно утичу на обликовање романескне слике света. У причи у којој све зависи од позиције посредника интерпретација представљене стварности условљена је чиниоцима његовог идентитета. Будући да је писање уобличавање поруке, исповест се тумачи према нараторовој репрезентацији себе и посредовању стварности за коју је одговоран својом позицијом. Важно је оно што каже, на који начин каже и како распоређује податке. Истовремено, (не)кохерентност његових исказа води до слојева које прећуткује или изврће. Будући да је исповест приповедача *Лудвига* спојена са психолошком добити коју њоме постиже, а самим тим и побуном и прекрајањем стварности, он је више или мање непоуздан, што готово по правилу пориче и потискује како би одржао слику властите целовитости. Служећи се заводљивом аргументацијом, замагљивањем чињеница, предочавањем личног става као информације, каткад и дезинформацијом, понављањем и иронијом, он настоји да убеди читаоца у истинитост своје приче, али и да изазове саосећање са улогом жртве коју себи додељује.

Упркос томе што приповедање у првом лицу повлашћује субјектову перспективу тако што он постаје једини власник приче и истине о себи и другима, сигнале да истинитост његове верзије треба преиспитивати аутор на различите начине оставља у тексту. О двоструким аршинима којима острашћени и

озлојеђени приповедач *Лудвига* боји причу о неправди која му је нанета, субјективним виђењем догађаја и проналазећи начин да себе оправда, сведочи и то што друге осуђује за поступке које сам чини. Љут је на ствараоца који присваја његову замисао, али из питања гледаоца телевизијског програма види се да и сам то чини. На гледачеву опаску о архивској историјској грађи, књигама, записницима и ратним дневницима, из којих преузима поједине делове и уграђује их у роман *Пупак света* не наводећи прецизне податке о изворима одговара да појединац никада не би опстао уколико не лаже и не присваја туђе. Тврди да ниједан навод у његовој књизи није дословно пренет из извора, већ да су сви у мањој или већој мери фалсификовани и модификовани.

Исповедање непоузданог субјекта какав је приповедач *Лудвига* релативизује вредност исказа других учесника приповедања, чак и када се остварује у форми замишљеној као дијалог. У питању су подразумевани други са којима се привидно води разговор. Суштина дијалошке форме осујећена је чињеницом да приповедач обликује и глас замишљеног саговорника. Непрекинута нарација је формални израз приповедачевог карактера који тврди да га нико никада није терао да прича: „Када почнем, не могу да се зауставим, реч следи реч, реченица следи реченицу, и ако ми нешто треба рећи, онда ми треба рећи када да станем“ (Албахари 2008в: 150).

6.5.5. (Ауто)референцијалност

Интертекстуални поступак представља посебан облик проблематизовања могућности објективног сазнања у књижевности, а у Албахаријевом поетичком систему остварује се директним или индиректним упућивањем на дела других стваралаца, као и на његове раније текстове. Осим реферисања на претходнике као што су Томас Бернхард или Владимир Набоков у роману *Лудвиг* експлицитно се помиње и песма „Шупљи људи“ Томаса Стернса Елиота. Јунак препоручује Лудвигу да чита „мајсторе лавиринтске прозе“, Бруна Шулца, Набокова, Калвина и Кортасара. Као и приповедач *Кратке књиге* приповедач жали што није водио детаљан дневник о времену које је проводио са својим такмацем. Редакција

Књижевне речи описује се исто као у пишчевим биографским списима, као задимљено место у којем има двоструко више пушача од непушача.

6.5.6. Друштвене теме

У поређењу са ранијим романима Давида Албахарија критика Београда и његових становника у *Лудвигу* представља посебан облик тематизовања чинилаца друштвене стварности. Уз *Кратку књигу* реч је о кључном тексту за разумевање утицаја приповедачког поступка аустријског писца Томаса Бернхарда заснованог на перспективи антијунака и критици књижевног и друштвеног живота на стваралаштво српског писца. На темељу везе са извором Албахари гради нарочиту романескну атмосферу у чијем средишту је контемплативан и асоцијалан тип човека неуклопљен у друштвене процесе који нужно утичу на његову егзистенцију. Опаске јунака *Лудвига* на рачун књижевне и друштвене климе у Београду, као и његова контемплативна природа, губе метафоричку димензију уколико се не тумаче у интертекстуалном контексту.

Према мишљењу приповедача *Лудвига*, Београд је, као и Беч у романима аустријског писца, негостољубив према дошљацима, у чему предњаче они који су и сами однекуд дошли и који у настојању да то сакрију не презају ни од чега. Иако је град на ушћу Саве у Дунав велик, устројен је по принципима малог места. У њему преовладава визура малограђанина, провинцијалца или паланчанина:

Београд је, у ствари, град-људождер, град који својим шареним светлима мами наивне паланчане који у својим црно-белим градићима сањају о животу у хиљаду боја, и онда се залећу према блештавим светлима великог града, хватајући се на њихове мамце и, мислећи да пролазе кроз процес преображаја, постају још већи паланчани, велеградски паланчани, који више нигде не припадају, ни Београду, који их презире, ни својим паланкама, које их се одричу (Албахари 2008в: 157).

Судећи према имаготипској романескној представи Београд је полумртав, разапет између онога што неће да буде, а јесте и онога што би волео да буде, а није. Леп је једино ујутро, када су му улице празне, слободне од саобраћајне гужве и смрада бензинских испарења, „када се сунце вере уз источну страну неба а дрвеће баца нежне сенке по тек опраним плочницима“ (Албахари 2008в: 53).

Али та лепота убрзо нестаје под налетом мноштва аутомобила и људи, избезумљених од мржње коју осећају једни према другима, затрованих неповерењем, спремних да ураде све што би другима могло да загорча живот, тако да од оне лепоте не остаје ништа осим наде да ће дан и ноћ брзо проћи и да ће рано јутро, зора, праскозорје следећи пут мало дуже потрајати (Албахари 2008в: 53).

Приповедача одушевљава лакоћа с којом Београђани прихватају предрасуде: „Наивност људи који овде живе не познаје границе. Они у толикој мери верују у своје интерпретације разних збивања да чак и не помишљају на могућност да је стварност другачија“ (Албахари 2008в: 104). Њихови чврсти ставови засновани су на предубеђењима, а најчешће улазе у разговор без икакве спремности да саслушају аргументе који могу да оповргну њихова вредновања. У Београду су најпоштованији они који су наводно успели, бизнисмени са мрачном прошлошћу, певачице народне музике, писци петпарачких бестселера и понеки фудбалер, док за оне који мукотрпно раде његови становници немају слуха: „Београд је болећив према онима који остваре материјални успех, и када је сјај новца у питању, спреман је све да опрости, с тим што је исто тако спреман да *не* опрости онима који се дрзну да говоре против њих“ (Албахари 2008в: 130). Нема града у којем је саморекламерство толико на цени. Иако спада у места у којима се јавно заговара морално понашање, у потаји сви живе у неморалу. Београђани обожавају кич, па на уметнике гледају као на отпатке, пијавице и паразите. Као пример дволичности наводи се посета Алена Гинзберга и Питера Орловског. Након ње уследили су коментари о природи односа уметника, док је њихово стваралаштво стављено у други план. У средини у којој не делују одговарајућа мерила квалитета сваки успех проглашава се успехом столећа, мали продор на светску сцену тумачи се као освајање света, док награђивање има статус врхунског вредновања. Међутим, ко се једном навикне на живот у Београду, неће га више напустити. Што се више буде трудио да оде све ће више налазити начина да остане, док се на крају његов живот не сведе на прижељкивање одласка који се неће догодити.

Приповедни ток у којем је у неразвијеном облику и у фрагментима критички представљен Београд и његова књижевна сцена по узору на стваралаштво Томаса Бернхарда и његов однос према Аустрији и Аустријанцима

и доминантни у којем су тематизована књижевна питања додирују се у подршци коју Лудвиг добија од јавности у тренутку у којем је јунак који тврди да је творца оригиналне замисли извргнут руглу. Романескни свет *Лудвига* гради се око исповести озлојеђеног појединца који приповеда о књижевној крађи бранећи своју позицију и самопоштовање. Судећи према пажњи која се посвећује књижевним темама, али и према начину обраде појединих видова стваралаштва, *Лудвиг* је најближи поетици *Кратке књиге*, насталој готово деценију и по раније. Расправа о онтолошком и епистемолошком статусу књижевности, обрађена на нивоу експеримента у оба текста, чини их жијним тачкама око којих се обликује концепт пишчеве метапрозе. Појачано интересовање за тему стваралаштва у различитим периодима Албахаријевог рада означава тренутке у којима поступци којима писац проширује опсег оствареног система постају стално место његове поетике.

6.6. Брат

У романима Давида Албахарија објављеним у XXI веку у којима се поједини елементи на којима писац заснива ранију поетику истичу и динамизују, док се други повлаче у позадину, експериментални поступак неретко се протеже на рачун литерарности. Удео популарних жанрова у обликовању приповедне стварности сврстава роман *Брат* у низ Албахаријевих дела заснованих на истраживању стваралачког поступка. Јединство приче проблематизовано је дисконтинуирном наратијом у оквиру непрекинутог пасуса, дигресивношћу, као и интертекстуалним поступком. *Брат* обилује бизарним мотивима и апсурдним ситуацијама којима се упућује на суштинску неповезаност и бесмисао животних искустава. Семантика образаца приповедања заснованих на постмодерној поетици релативизована је и усложњена мотивима из библијске и античке традиције. Усмереност приповедача на проблеме стваралаштва и живота, као и на њихову симболичку вредност, држе елементе романа на окупу, упркос томе што је значењски слој превасходно везан за материјални свет. Проблем идентитета појединца разматран је у вези са кретањем једног од романескних јунака између

мушког и женског принципа, као и у равни дисконтинуитета између породичног наслеђа и садашњости приповедача.

6.6.1. Жанровске особености романа

Низ драматичних догађаја у роману *Брат* започиње мистериозним појављивањем приповедачевог брата након дугогодишњег одсуства. Писмо којим се најављује његов изненадни долазак изазива подозрење код јунака који је растао са сазнањем да је од најближих сродника имао сестру и да је она настрадала у саобраћајној несрећи. Радња првог дела романа, у којем се Филип припрема за сусрет са Робертом, динамизована је његовим покушајима да проникне у тајну која се испречила између познате прошлости и идентитета који се под утицајем промењених околности неочекивано мења. Његова предвиђања предстојећег сусрета испреплетана су са сећањем на породичне прилике и покушајем да реконструише прошлост. Средишњи догађај другог дела романа, дат у форми јунаковог ретроактивног извештаја, представља сусрет са братом у кафани *Бриони*. Робертово преоблачење у женску одећу код земунских хомофоба изазива бес који врхуни у пребијању на смрт трансвестита Алисе. Док Робертово појављивање покреће механизме романескне радње, усмеравајући Филипову реинтерпретацију чинилаца властитог идентитета, Филип током пребијања на смрт Роберта, тј. Алисе, остаје по страни.

6.6.2. Слојеви традиције

Заплет и динамика приповедања у роману *Брат* утемељени су на тајанственом случају продаје детета. Како се у тексту наводи, родитељи се на чин продаје одлучују не би ли осигурали будућност потомства. Мотив отуђивања детета или његовог слања у свет да би се као промењен и одрастао човек вратио да заузме место које му припада познат је из библијске традиције и античке књижевности. Роман остварује везу са параболом о Јосифу кога браћа продају из зависти и причом о Едипу кога родитељи остављају у гори да би избегли кобно пророчанство. Библијски и антички мотиви представљају противтежу романескним садржајима и поступцима својственим књижевности XX века. Појављивање несталог члана породице након што приповедач остане без

родитеља и сестре подсећа на мотиве из петпарачких прича. Братовљева посета и нараторови покушаји да повеже чиниоце идентитета у целину треба да заинтересују читаоца за даљи ток збивања и да га наведу да заједно с њим реконструише делове прошлости који утичу на садашњост. Идентитетска игра у којој јунаци учествују, Филип породичном историјом, а Роберт родним обележјима, пружа основа за тумачење романа на темељу студија културе. Робертова промена физичког описа и Филипова замена породичног контекста, који се неретко узимају за темељне принципе изградње идентитета, упућује на непостојање стабилних основа на којима се темељи субјекат XX века.

6.6.3. Репрезентација стварности

Прича о Роберовом трансродном идентитету пренета на симболичку раван представља парадигму репрезентације стварности у књижевности која делује по истом принципу као и мотив замене улога у роману *Цинк*. Отац који у *Цинку* постаје девојчица коју/кога човек, а заправо приповедач, носи на леђима упућује на замену чији образац делује и у Роберт/Алиса ситуацији. Филипов пронађени брат замењује изгубљену сестру, да би у даљем току приповедања Роберт дословно преузео женски идентитет. Проблем транспозиције стварности у уметност, као и питање интерпретативне перспективе разматран је и у вези са идентитетским језгром које се обликује на сложеним односима између чинилаца прошлости и садашњости. На чињеници да је рано изгубио сестру и тако започео губитнички живот заснован је Филипов доживљај себе, као и његова књига *Живот губитника*. Сазнање о постојању брата подстиче га да преиспитује ранија уверења: „Готово све што је написао ослањало се на ту чињеницу раног губитка, на чињеницу која није била чињеница, и стога испада да је све што је урадио само једна велика превара, да је цео његов живот обмана, огромна илузија, лаж“ (Албахари 2008в: 24). Сусрет са продатим братом који је живео у Јужној Америци из основа мења приповедачев релативно стабилан свет. У вези са Филиповим и Роберовим виђењима родитеља и породичне ситуација разматрана је зависност представе стварности од тачке посматрања. Док Филипу мајка и отац остају у најлепшем сећању, због чега им посвећује и књигу, Роберт их доживљава као издајнице и подмукла бића која у својој материјалној похоти жртвују рођеног сина.

6.6.4. Интертекстуалност

Интертекстуални поступак у роману *Брат* везује се за књижевне и теоријске системе XX века у којима се проблематизује могућност објективне спознаје и представљања стварности и њена језичка условљеност. Руже које девојчица продаје у кафану *Бриони* подсећају на дело Лудвига Витгенштајна. Истовремено, оне су и аутоцитат којим се упућује на роман *Лудвиг*. У раније објављеном роману на више места наводи се филозофово питање да ли су црвене руже црвене и у мраку. Сходно Витгенштајновом лингвистичком скептицизму Филип истиче да оно што не може да се изговори не може ни да постоји. Према јунаковом мишљењу, свет је одраз језика а језик је одраз света. Јунак је жртва језика, док је његова слободна воља привид. Филип пише прозу „која је огољена, која се не заснива на визуелном утиску него сва проистиче из звукова речи, појединачних речи и речи сложених у реченице“ (Албахари 2008в: 64). Његова опчињеност Борхесом, о којем Роберт пише дипломски рад, потиче из чињенице да за аргентинског писца није постојала разлика између написаног и онога што треба да се напише. Пример условљености значења контекстом и релативној природи ауторства представља Борхесова прича о Пјер Менару који „постаје аутор Дон Кихота самим чином преписивања целог романа“ (Албахари 2008в: 40).

Прича о Борхесу води до Аристотелових идеја будући да поетика аргентинског аутора настаје у опреци са књижевним моделом античког филозофа. Роберт тврди да добро дело може да се напише једино разарањем аристотеловске нормативности и логике:

Због тога, говорио је Роберт, рекао је Филип, будући да Аристотелова дела нису оригинали, већ имитације, књижевност која је настала под њиховим утицајем није оригинална, већ представља бедну имитацију. Само неколико писаца, међу којима је Борхес, успело је да се ослободи смртоносног утицаја гвоздене, диктаторске Аристотелове *Поетике* и створи дела која су оригинална од првог до последњег слова (Албахари 2008в: 151).

Роберт од Филипа очекује да прати његову помало искидану и несигурну причу лишену почетка, средине и краја, тј. елемената на којима Аристотел инсистира, због којих је „све време њихова трагедија била на рубу претварања у комедију или фарсу или прост низ речи које стоје саме за себе и никоме ништа не говоре“ (Албахари 2008в: 155). Фрагментарност његове приче, као и мозаичка

композиција романа *Брат*, у супротности су са захтевом античког филозофа, према чијем мишљењу дело треба да поседује кохерентну структуру. Наслов Филипове књиге представља директну алузију на роман *Губитник* Томаса Барнхарда који се темељи на постмодерном принципу разбијене структуре. Референце на Витгенштајна, Борхеса, Аристотела или Бернхарда шире значењски обим романа и упућује на теоријске и поетичке моделе у сагласности или у супротности са којима је обликован Албахаријев роман, али у чијем темељу је проблем језика и однос стварности, истине и поетике.

6.6.5. Вредновање и оцена

Приповедање о породичним односима и сукобу између браће у роману *Брат* надовезује се на поетику Давида Албахарија засновну на интимним садржајима појединца у којима се огледају архетипске ситуације. С друге стране, прича о трансродним идентитетима представља наслеђе модерног света и савремених друштвених структура. У поетици романа *Брат*, као и у другим пишчевим делима открива се да је повест о нестабилном идентитету својствена свим временима и културама. Пишући о интимном животу појединца Албахари се фокусира на детаље, како би подробније представио субјектов микросвет и његову симболичку раван. Иако покреће нека од питања којима се аутор опсесивно бави у свом прозном стваралаштву, роман *Брат* спада у слабија пишчева остварења. Проблем репрезентације стварности и јединство субјектовог идентитета и текста разматрани у контексту популарне културе више су назначени него развијени. Недостаје и веза између предметног слоја и елемената који творе симболичку раван дела. Одвојеност материјалног и метафоричког нивоа условљава паралелне романескне токове који се повремено додирују, динамизујући и усложњавају значења, али изузев успешних делова остају затворени у издвојене, некомуникативне, системе.

6.7. Ћерка

У делима Давида Албахарија објављеним у XXI веку поетичка испитивања односе се на жанр, интерпретативне стратегије и субјективну иронију, којима се

упућује на сложене механизме разумевања и представљања чинилаца стварности. Особеност романа *Ћерка* огледа се у комбиновању постмодерних поступака, попут интертекстуалности или фрагментарног приповедања са елементима који потичу из старијих традиција, античке и библијске културе и/или наслеђа витешког романа. Архетипска ситуација у *Брату*, у чијем средишту је однос између најближих сродника, у следећем роману преноси се на раван односа између мушкарца и жене, док из позадине делује прича о вези између оца и ћерке, позната и као Електрин комплекс. Мотиви из старије традиције обрађени су у складу са поетичким концептом друге половине XX века заснованом на пародијском односу према интелектуалном наслеђу од којег се полази.

Везаност оца за ћерку усмерава романескну радњу након јунаковог сазнања за еротски однос девојке и његовог нешто старијег колеге и неистомишљеника. С друге стране, приповедачава професионална ситуација преплиће се са личном сфером деловања након ноћи проведене у Инђији. Његовом интимном односу са девојком претходи сплет неподвижених околности. Они остају на железничкој станици док воз одлази за Београд, а потом проводе ноћ у јединој слободној соби хотела. Однос између јунака и девојке развија се у складу са законитостима жанра еротске приче. За разлику од приповедача који је старији и пасивнији, девојка је млада, преузима иницијативу и започиње еротску игру. На путу за Београд наратор сазнаје да је провео ноћ са ћерком свог колеге, универзитетског професора са којим се спори око дела шпанског филозофа и писца Џорџа Сантајане. Роман се завршава карикатуралном сценом двобоја романескних јунака након којег се радња враћа на стање пре почетка.

6.7.1. Парадокси објективног сазнања

Постмодерни теоријски концепт према којем не постоји могућност објективног сазнања и представљања стварности у роману *Ћерка* представљен је проблематизовањем медијски посредоване слике света, критиком образовног система, релативизовањем интерпретативних стратегија и метапрозним поступком. Паралелизам између интимног односа приповедача и девојке и сцена експлицитног секса емитованих на телевизији упућује на разлику између еротске

приче и порнографских садржаја, али и између доживљеног и медијски посредованог искуства. Преко мотива медијски приказане стварности и њеног утицаја на појединца остварује се веза између романа *Ђерка* и готово две деценије раније објављеног *Цинка*, али и са каснијим романом *Контролни пункт*.

У роману се интелектуални и образовни садржаји који се у традиционалним оквирима одређују као непристрасно представљање и преношење информација доводе у питање приповедним поступком, као и директним исказима. Разочаран образовним системом и одлучан да нешто промени у животу јунак одлази на разговор за посао у Матицу српску. Разочарање у највише образовне институције какав је универзитет тема је и романа *Снежни човек*. У оба дела упућује се на непостојање универзалне истине и вредности које се не могу довести у питање. Критика на рачун образовања повезује се са развојем савремених медија у којима преовлађује површан приступ проблему:

Од тог тренутка, помислио сам, од тренутка када је знање постало информација а интернет замена за ученост, мене више не занима рад на универзитету и зато сам јуче, помислио сам, ишао у Нови Сад, у Матицу српску, у извор традиције, да бих тамо нашао, застао сам јер нисам био сигуран шта сам тамо хтео да нађем (Албахари 2010: 108).

Чак (је) и самим предавачима, поготово онима који су своје знање стекли *раније*, односно, на *стари начин*, наређено да се прилагоде новим прописима који се, колико сам ја докучио, свODE на то да професор више не сме отворено да показује студенту да је он, професор, бољи од студента, другим речима, да професор, уколико студент каже да нешто не зна, такође каже да му то није познато, те да онда заједно потраже потребну информацију на интернету (Албахари 2010: 108).

За разлику од једностарног, а самим тим и површног тумачења величају се различите перспективе и приступи проблему.

У академско окружење смештен је и проблем интерпретације животних и нарочито текстуалних садржаја. Средишња фигура око које јунаци метафорички и дословно ломе копља је лик и дело Џорџа Сантајане. Несугласице између појединаца који се издају за најпосвећеније проучаваоце и познаваоце опуса америчког филозофа и песника шпанског порекла потичу од различитих тумачења његовог стваралаштва. Док девојчин отац тврди да је Сантајана рекао да су они

који не памте историју осуђени да је понављају, приповедач наводи да је мислилац то говорио за прошлост: „Презриво сам тада одмахнуо руком и нагласио да је сваколика историја прошлост, а да сваколика прошлост није историја. Историја је, тријумфално сам закључио, филтрирање прошлости“ (Албахари 2010: 63). Јунаци се боре за своје ставове у којима се огледају њихове интерпретативне стратегије, али и ограничења језика као средства којим се преноси истина.

Поступак преношења стварносних чинилаца у фикционални оквир и могућност објективног представљања стварности проблематизован је расправом о књижевности која се у роману *Ћерка* води на нивоу радње и декора више него у равни поступка или исказа. Спорадично се изричу ставови о природи приповедања, начинима посредовања света, односу књижевности и живота и рецепцији уметности. Отворен завршетак у Албахаријевом роману упућује на стварност која се протеже преко граница приповедања, као и на подељеност јунака између жеља и разумних избора:

Моја жена је прошла поред мене, пришла лифту и повукла метална врата. Кабина се спремно отворила и она је крочила унутра. Онда се извила уназад и, једном ногом у лифту а другом још у ходнику, упитала ме: „Идеш горе или остајеш?“ И ја рекох да идем, иако сам хтео да останем.

6.7.2. Наслеђе античке драме

Док у првом делу романа извор динамике представља еротска ситуација, у другом је то вербални и физички обрачун између приповедача и његовог универзитетског колеге. Ривалство јунака продубљује се од тренутка у којем се отац поставља заштитнички према ћерки. С друге стране, приповедач истиче своју спасилачку улогу у њеном животу: „Није ни слутио да шаљући је мени на трпезу чини најбољу могућу ствар за њу, јер мој утицај, који је она већ осетила, најбоља је противтежа ономе што је научила од свог оца“ (Албахари 2010: 124). У животима Албахаријевих јунака огледају се дилеме ликова из античких трагедија. Пишчева пажња усмерена је на појединца неодлучног да ли да следи своје жеље или да се приклони породичним дужностима и етичким принципима. Унутрашња

борба ликова више је назначена него предочена. Приповедање је засновано на надоградњи трагичког концепта који поред тога што у историји књижевности представља референтну вредност служи и као полазиште за облике који настају у промењеном друштвеним и књижевним околностима. Из античке традиције потиче и мотив двобоја који у Албахаријевом роману представља врхунац радње. Тема оружаног обрачуна противника реактуализована је у средњовековним витешким романима, као и у стваралаштву романтизма, у којима се у зависности од карактера дела остварује његово дословно или пародијско значење. У роману *Ћерка* преовлађује пародијска димензија двобоја мочугама између универзитетских професора у Студентском парку обрађена у духу позоришта апсурда и бекетовских трагикомичких призора.

Ћерка показује како се традиционални системи приповедања у Албахаријевом стваралаштву мењају, прилагођавају и примењују у околностима у којима поједини елементи сведоче о прошлости, док други упућују на интелектуалну и духовну климу савременог тренутка. Иронијски однос према стварности и књижевности, као и пародија поетичких концепата остварених кроз историју најочигледнији су у мотивима двобоја или у сценама у којима се проблематизује однос оца и ћерке, као и етичка димензија еротских осећања ликова. Дистанцом према приказаним садржајима оствареном средствима оспоравања приповест се повезује са пишчевим делима у којима се иронијским тоном саопштава трагична визија света, а на чијем почетку стоји роман *Геџ и Мајер*. Субјективна иронија као део експерименталног односа према предмету приповедања, али и књижевности, заузима истакнуто место и у роману *Контролни пункт*. За разлику од низа претходних радова, аутор се у *Животињском царству* враћа концепту историографске метафикције и поетичком поступцима оствареним у романима с краја XX века.

6.8. Контролни пункт

Иако је о роману *Контролни пункт* у стручној јавности писано као о делу из серије романа Давида Албахарија објављених након *Геџа и Мајера* у којем се огледа пишчев маниризам, ретке су и тачне оцене да је реч о једном од његових

најуспелијих текстова насталих у XXI веку. Тај прозни текст објављен 2011. године затвара низ ауторових приповедних остварења експлицитно заснованих на експерименталном књижевном поступку, при чему се од система дела у чијем је средишту директно истраживање наративног модела разликује изостављањем стварносних одредница и наглашеном симболизацијом приказаног света. Преко неререференцијалности исприповеданог садржаја, којом се упућује на применљивост вредности у различитим контекстима, *Контролни пункт* води дијалог са романом *Кратка књига*. Док се наративни дискурс у тексту насталом почетком деведесетих година 20. века односи на литерарне проблеме, слојевитост значења књижевног поступка романа штампаног готово две деценије касније заснована је на алегоријској слици рата.

Вишезначност Албахаријеве алегорије рата заснована је на проблематизовању контраста између традиционалних представа о високом и ниском, затим сукоба између званичне и масовне културе, као и протоколарних садржаја и оних који одговарају карневалском доживљају човекове природе и света. Комика и гротеска које имају извесну улогу и у ранијим ауторовим делима, нарочито у књигама *Брат* и *Ћерка*, у *Контролном пункту* заузимају једно од средишњих места. Слика рата усложњава се и проблематизује и у завршним сценама романа, у којима се исприповедани садржаји откривају као стварност забележена камером, за потребе ријалити шоу програма. Преко медијски условљеног доживљаја света остварује се веза између романа *Контролни пункт*, *Ћерка* и *Цинк*. Иако је по теми сродан делима објављеним с краја прошлог века, *Контролни пункт* се од њих разликује по томе што су у ранијим текстовима збивања преломљена кроз сећања појединаца, док су у каснијем представљена посредством унутрашње перспективе. *Контролни пункт* је исприповедан из позиције првог лица множине, па је фокус на колективном виђењу ствари и перспективи која подразумева субјективност у извештавању. Најзад, *Контролни пункт* се од раније насталих Албахаријевих романа разликује и по томе што се у мањој мери од њих базира на историографији и референцијалним вредностима.

6.8.1. Фантазмагорична визија рата

Приповедну стварност дела чини фантазмагорична визија рата, у којој средишњу улогу има чета војника осуђена да тавори на непознатом простору, без јасног задатка и циља, осим да брани територију на којој је улогорена, не знајући од кога ни због чега. Група од тридесетак људи доведена је током ноћи у камионима пред контролни пункт и остављена да мотри на прелаз без знања о појединостима везаним за ситуацију у којој се налази.

Можда би све било другачије да смо знали зашто смо доиста овде, шта чувамо и од кога. Каква може да буде сврха контролног пункта на путу којим нико не пролази и који се, по свему судећи, врти сам око себе, без икакве сврхе? Или му је, напротив, била једина сврха: да ствара илузију проходности могућности даљег напредовања, одласка у нове победе, а да при том буде клопка, мамац за наивне, душегупка у којој се умире од вишка а не од мањка ваздуха. (Албахари 2011: 20-21).

Војницима задуженим да надгледају територију и контролишу промет људи и робе није речено да ли се налазе на граници између две државе или на међи која раздваја села. Не могу са сигурношћу рећи колико су дуго на истом месту, колико ће њихова акција трајати, ни колико је времена прошло од претходног догађаја. Подаци које поседују пуни су грешака, као и мапа на којој је представљена геополитичка ситуација из прошлости: „Све врви од грешака, рекао је командант, не само спискови већ цео свет. Где год да дирнемо, наићи ћемо на неку грешку, поготово када нас уверавају да грешака нема“ (Албахари 2011: 31). Залихе хране се смањују, док их једно по једно комуникацијско средство изневерава. Приповедна стварност одвија се између неуспешних покушаја да реше непознате вредности и смање осећај егзистенцијалне угрожености и смрти једног по једног војника које се догађају мистериозно и у одсуству очевидаца. Попут Владимира и Естрагона из Бекетове драме, Албахаријеви јунаци чекају разрешење неповољне ситуације, не разумејући властиту улогу у систему у којем су принуђени да делују.

6.8.2. Нереференцијалност садржаја

Нарочиту врсту дијалога, засновану на неререференцијалности као доминантном приповедном поступку, као и апстраховању и универзализовању значења, роман *Контролни пункт* успоставља са *Кратком књигом*. Дела су заснована на једном од основних принципа постмодерне књижевне праксе, којим се у први план ставља знак на рачун проблематизованих вредности означеног. Неоспорно је да наведени текстови указују на животне садржаје, али не може се са сигурношћу рећи на које се елементе искуства конкретно односе. Обиље детаља и одсуство опипљивих значења, као и структура које би ограничиле њихову семантику, упућују на применљивост садржаја у промењеном контексту и истину која се везује за различите вредности појавног света. Приповедне стварности одређене су елементима који недостају, а чије одсуство, када се пренесе на план општих литерарних категорија, показује непостојање егзистенцијалних темеља, као и немогућност објективне спознаје и представљања реалности. Тематизовање хаотичне и/или ратне збиље у романима *Кратка књига* и *Контролни пункт* разликује се по томе што доследно изостављање референцијалности у раније објављеном делу представља реакцију на неприхватљиве егзистенцијалне чиниоце, док се у каснијем тексту неререференцијалност остварује на фантазмагоричној приповедној подлози.

Веза између романа *Кратка књига* и *Контролни пункт* успоставља се и преко неиндивидуализованих јунака чију егзистенцију обележава неуспешан списатељски или ратни подухват. *Кратка књига* се завршава нараторовим повратком у град без готовог рукописа, за чије се писање здушно припремао и предузео низ акција које нису уродиле плодом, док у *Контролном пункту* кључну улогу има рат, из којег се командант враћа изгубивши војнике. Уместо приповедања о централним стваралачким и историјским збивањима, Албахаријеви текстови творе замршену мрежу елемената којима су представљени пратећи процеси. Празнина је у пишчевој поетици вишесмислена, па из одсутних категорија настају нове вредности, остварене у облику садржаја посредно везаних за изостављене принципе. На мотивима ненаписане приче и рата који се не води настају дела о списатељској блокади и бесмисленим смртима почињеним са

циљем да забаве (телевизијске) гледаоце. *Контролни пункт* у оквиру Албахаријевог стваралачког опуса ставља тачку на кратке књиге у којима је у фокусу знак за кога се не везује конкретно означено и коме се могу придодати различите вредности.

6.8.3. Историјске чињенице

У подтексту романескне слике света назире се елементи стварности и прилике на Балкану с краја 20. века. Епизода проласка избеглица преко контролног пункта подсећа на избегличку ситуацију током грађанског сукоба на простору бивше Југославије, па у свест читаоца упознатог са контекстом у којем писац живи и ствара призива догађаје који су се одиграли у земљи у којој је аутор рођен.

Или, како је то лепо изразио један војник, рекавши да је све можда толико нестварно само зато да не бисмо дознали да нас заправо нападају *наши*, који, ипак, не схватају да смо ми *њихови*. Али, ко је *наш* у овом рату, у сукобу у којем ми само гостујемо, у ситуацији у којој чак не знамо шта уопште треба да радимо? Зар не би било најбоље да се вратимо и потрудимо се да све ово заборавимо? (Албахари 2011: 20-21).

Можда су они, рекли су војници, само посредничка снага у сукобу који се одиграва близу граница њихове земље, мада је могуће, рекли су други војници, да је у питању грађански рат и да су они, као званична државна војска, добили задатак да непристрасно помогну *зараћених* у смиривању сукоба“ (Албахари 2011: 29).

На историјске догађаје подсећа и сцена у којој војници *зараћених* страна констатују да се разумеју јер говоре истим језиком. Исти је случај и са помињањем припадника три војске, за које се не може са сигурношћу рећи којој страни припадају, а који се крећу шумом, пале кућа и убијају цивиле и стоку: „Једни су обучени у наше униформе, али да ли су доиста наши, то није могао да утврди“ (Албахари 2011: 106). Алузије на догађаје из прошлости испреплетане су са песимистичном визијом историје појединих географских подручја, преко које се успоставља веза са романом *Снежни човек*.

Постоје, наиме, подручја где се рат никада не завршава или где изгнанство траје дуж од просечног људског века. Тамо контролни пунктови нису, као овде, чиреви на лицу света, већ предуслов за колико-толико нормалну егзистенцију, мада је, наравно, тешко рећи за живот у избегличком логору да је нормалан (Албахари 2011: 97).

6.8.4. Хорор и параноја

Започињући роман *Контролни пункт* као реалистичко-натуралистичку причу о страхотама рата, Давид Албахари се, како приповедање одмиче, поиграва жанровским матрицама и прави заокрет ка фантастичном хорор роману. Од тренутка када је у једном од клозета пронађен стражар са раном од метка на врату у душе војника усељава се страх. Приповедну стварност потом чине бесмислене смрти и необјашњиви призори застрашивања и сакаћења људских тела чији се интензитет градијски повећава. Почеци или завршеци трагичних искустава скривени су од јунака, па фрагментарна слика мистериозних догађаја код њих изазива недоумицу у погледу порекла, мотивисаности и значења појединих чинова. Реалност, дата као резултат воље неименованих и невидљивих сила, које у потпуности одређују токове збивања, код јунака Албахаријевог дела изазива осећање егзистенцијалне језе и угрожености. Напете сцене романа *Контролни пункт* представљају модификоване облике популарних жанрова, док параноидни доживљај света и осећање субјекта да му измиче целина прошлих и тренутних искустава подсећа на стварност засновану на теоријама завере.

6.8.5. Фигура круга

Просторним и временским односима у делу представљена је спутаност појединца у ратним условима. Албахаријеви безимени јунаци таворе у месту које се простира докле поглед може описати кружницу. Осуђени су на кретање по терену који подсећа на купу и боравак у стационару који представља његову највишу тачку: „Иако то нисмо никада проверили и премерили, део пута који је водио узбрдо био је, по дужини, једнак делу пута који је водио низбрдо“ (Албахари 2011: 5). Војници из дана у дан понављају бесмислене радње које илуструју њихову заустављеност у простору, без могућности изласка из круга у којем су заточени. Након заузимања стратешког положаја, они губе и појам о временским односима, те пребивају у простору апсолутне садашњости, лишени могућности правовременог разумевања догађаја и реаговања на њих.

Али ако им је нешто недостајало у овом рату, онда је то било време, јер када мало боље размисли, командант је морао да прихвати чињеницу да му брзина догађања једноставно није

допуштала да правовремено и прикладно растумачи догађаје, да их сагледа у њиховом основном и космичком значењу, поготово у космичком јер је тамо све било чисто, неупрљано људском зломом и завишћу (Албахари 2011: 144).

Дезоријентисаност у погледу временских односа представљена је немогућношћу сагледавања категорија релевантних за трајање појединих егзистенцијалних искустава: „Није то ни било тако давно, помисли командант и онда схвати да више није у стању да каже колико дуго су већ ту, око пункта, неколико недеља или неколико месеци, а онда помисли да су можда и године у питању“ (Албахари 2011: 102). Повратком на место одакле је пошао, вођа групе иступа из оквира контролног пункта, али истовремено исписује кружницу започету одласком од куће.

6.8.6. Критика рата и војске

Упркос идеализованој представи рата која опстаје кроз векове, а према којој се његова суштина огледа у жртвовању за идеале, у роману су проблематизовани традиционални, као и савремени митови о оружаним сукобима:

Постоји нека лажна и срцепарајућа представа о рату као идеалном времену за склапање пријатељстава, за тренутке жртвовања и откривања спремности да се погине за идеале, а у ствари, ако је нешто одсутно у рату, онда је то само део ратне фарсе. Рат је бизнис као и све остало и горепоменуте приче само су израз настојања да се права истина протера у неку забит, одакле ће моћи да изађе тек када се прилагоди истини оних који су на власти, што права истина никада не би прихватила, па ни сада не прихвата (Албахари 2011: 145)

Рат који је у прошлости био ритуал, истиче командант, претворио се у хаос, у уносан посао и убијање ради њега самог. Исто је и са војним позивом, у којем нема ничег узвишеног: „Да, друго је бити самурај а сасвим нешто друго бити обичан, регрутован војник коме, кад ујутру отвори очи, ништа није мило, ни он сам, ни цео свет“ (Албахари 2011: 65). Критика војног уређења дата је из перспективе војника, тј. из система самог. Као човек у униформи, командант би требало да воли рат, али он не може у себи наћи симпатије за хаотичну природу оружаног сукоба: „Сваки рат је такав, и праведан и неправедан, и освајачки и одбрамбени, и онај на копну и онај на мору, и онај у ваздуху и онај испод земље, све је то исто и нема ту никакве разлике“ (Албахари 2011: 136). Реч је о толико

неприродном чину да се поставља питање зашто је уопште део људске културе. Командантов пацифизам обојен је иронијом, услед чињенице да, као представник војне силе, не би смео да исповеда антиратне ставове и сумња у смисао оружаних снага: „Есперанто (је) био велика командантова љубав у детињству. Колико је само дана провео сањарећи о свету који живи у миру, а сви људи говоре истим језиком, као у доба пре Вавилонске куле!“ (Албахари 2011: 38).

Атмосфери репресије и манипулације појединцем доприноси и заповеднички језик својствен војном уређењу: „Језик командовања мора да буде једноставан, свима лак и подједнако разумљив, премда ипак помало тајанствен. Језик у којем нема тајне није добар језик“ (Албахари 2011: 47). Као и у *Краткој књизи*, поједини појмови у *Контролном пункту* испражњени су од значења, будући да у промењеним друштвеним околностима губе смисао, попут речи *кућа*: „Командант се питао зашто Младен стално изговара реч *кућа* као да је пише са знаковима навода? Да ли је то најава могућности да је *кућа* којој желе да се врате само симболична *кућа* која, у ствари, не постоји?“ (Албахари 2011: 51). Изостављање детаља и сведен, готово безличан романескни израз упућују на спутаност појединца који у ратним, али и у медијским оквирима не види шире од онога што се од њега очекује, и самим тим не може вољно деловати.

6.8.7. Појединац и историја

Појединачне и колективне акције јунака, као и целокупан доживљај рата обликује апсурдну слику света, у којој су темељи људског постојања пољуљани, а смисао егзистенције доведен у питање. Војници су шрафови у сложеном механизму чији принципи функционисања до краја остају нејасни. Иза представе о чети као о дезоријентисаној скупини војника делује сплет неразјашњених околности. Животне нелогичности сабирају се у контролисаној стварности у којој судбину појединца одређују непознате структуре. „У томе је била главна разлика између нас и њих: они су увек о нама знали више него ми о њима, поготово када је реч о бројном стању“ (Албахари 2011: 18). Сила која управља судбинама јунака представљена је властитим одсуством. Њен лик до краја је обавијен велом тајне, будући да креатори медијских садржаја остају сакривени иза своје творевине.

Војници, са друге стране, осећају страх, који на моменте прераста у параноични и манични доживљај света. У завршници романа открива се да су професионална и приватна сфера деловања појединца под будним оком љубопитљиве јавности, која без скрупула задире у најинтимније животне садржаје. Командантово сазнање да су збивања у логору приказана као садржај телевизијског програма, без знања и сагласности војника, употпуњује идеју на којој је утемељено Албахаријево романескно стваралаштво, а то је да јединка не може постојати изван структура за које је егзистенцијом везана. Контрола коју чета спроводи пука је илузија, а стационар, замишљен као место одакле представници војног система надгледају окружење, постаје контролисана средина у коју свако може завирити притиском на дугме телевизијског екрана. Вођа чете из рата излази као једини преживели, чиме се упућује на то да су у кризним ситуацијама надређене инстанце једине заштићене, док се на жртвеник шаљу млади људи који још нису осетили лепоту живота. Међутим, иза командантовог привидног иступања из круга стоји враћање у канце репресивног система, у којем је немогуће остварити индивидуалну слободу. Крај романа *Контролни пункт*, који се дозива са симболиком круга именованог у наслову дела, указује на свеопшту атмосферу контроле над појединцем и колективом. Фигура истакнута у оквиру дела илуструје затворен систем налик кафкијанском друштвеном уређењу у којем појединац делује, у рату, као и у свеколикој стварности.

Поред тога што обесмишљава сваку културну и друштвену тековину, рат оспорава индивидуалност, вољно и разумно деловање. У војсци појединац постоји од тренутка када се пријави и добије униформу, тј. када постане део колектива, а све што томе претходи никога се не тиче. Албахаријеви јунаци су типски представници групе, због чега су из текста изостављене њихове индивидуалне карактеристике и појединости које се тичу прошлости. Војска не искључује емоционалност, али захтева поштовање контекста у којем их је дозвољено испољавати. Припадници војске треба да плачу јер су сузе корисно средство за растерећивање, тврди командант, али официр, тј. лице са чином, не сме никада да заплаче пред подређеним официрима и војницима. „Сузне очи, дрхтај срца, суве усне и оно тешко описиво таласање у грудима, све те ствари војник треба да поштује, мада не и да их упражњава“ (Албахари 2011: 40-41). У рискантним

ситуацијама на површину испливавају инстинкти, скривене страсти и способности појединаца, па се војници деле, шпијунирају и издају саборце. Пример је Младен, који игра двоструку игру, делујући као припадник чете и непријатељски шпијун.

Судбина цивила у рату представљена је у епизоди доласка избеглица пред контролни пункт. У наведеној сцени огледа се ригидност војног система, који не прати животне садржаје нити има слуха за потребе појединца, нарочито у тренуцима у којима је живот угрожен а права човека доведена у питање. Командантова главна брига је како да испуни законску норму и да лицима која траже азил обезбеди могућност несметане комуникације, тј. преводиоца. Представник система посеже за правилима струке, званичним процедурама и административним пословима, који у ванредним околностима губе смисао.

6.8.8. Карневализација стварности

Епизода проласка избеглица преко контролног пункта представља тачку у којој се секу песимистични и хуморни доживљај рата. Мешањем застрашујућих и комичних сцена, оба концепта и приступа стварности доводе се у питање и међусобно депатетизују. Сусрет војног и цивилног становништва, представника званичних друштвених структура и чинилаца масовне културе у роману заснован је на повезивању традиционално вреднованих високих и ниских елемената. Карневалску слику света творе призори подмиривања основних људских потреба, дати кроз увећавајуће стакло, међу којима је нагласак на храњењу, пражњењу и задовољењу сексуалних нагона. У изврнутој слици света, у којој се након гошћења јелом и пићем тела војника сједињују са женама из поворке, радње предузете са циљем задовољења основних животних потреба преобраћају се у јалове активности које представљају њихово наличје. Храна не изазива ситост, већ мучнину и повраћање, док сексуални чин не води задовољству, већ пражњењу агресивних импулса. Природно окружење, у којем се сучељени принципи срећу, изворно припада пасторалном жанру, који у комбинацији са карневалским представама тела, датим на подлози готичких слика ноћи и месечине, поприма гротескне размере. Будући испреплетани са атмосфером свеопштег страха и

угрожености, елементи карневала, готике и пасторале у роману *Контролни пункт* представљају својеврсно извртање хорор естетике.

6.8.9. Медијска слика света

Статус истине у *Контролном пункту* пољуљан је већ командантовом сумњом да је чета део експеримента предузетог ради испитивања нових метода ратовања: „А шта, говорила је та мисао, шта ако уопште нема рата, ако је све ово само нечији велики експеримент, покушај да се утврди степен издржљивости разних категорија војника у једној нетипичној ситуацији“ (Албахари 2011: 123)? Почетак краја и припрему за разбијање фикционалне илузије представља командантов сусрет са новинарима и фоторепортерима током боравка у логору, док се са медијским стањем ствари директно суочава након што, по повратку кући, на телевизијском екрану угледа себе. Обрт, у којем се разоткрива фикционална заблуда и пред читаоца износи податак да ратна стварност представљена приповедањем није ништа друго до симулација живота емитована на телевизији у облику ријалити шоу програма, упућује на проблем односа стварности и фикције. Сазнање о учествовању чете у друштвеним механизмима, у којима важну улогу игра зарада, док су у потпуности занемарене категорије хуманости, индивидуалности и приватности, код команданта најпре изазива чуђење и побуну, а потом и прихватање затеченог стања. Његово укључивање у емитовани програм представља чин измирења са наметнутом стварношћу и са идејом да су медији нужни у савременим друштвеним оквирима. За разлику од других облика медијских садржаја, модел ријалити програма инсистира на документарности и верном преношењу елемената стварности, непрекинутим снимањем предмета током одређеног периода. Време догађања у реалним оквирима једнако је времену снимања, односно процесу рецепције посредованог садржаја, због чега се ријалити емисије одређују и као исечци из живота. Међутим, контролисани услови у којима се радња програма збива истовремено проблематизују одредницу објективног бележења стварности и непристрасног представљања животних процеса.

6.8.10. Антрополошки песимизам

Расправом о слободи субјекта у савременим друштвеним и историјским токовима роман *Контролни пункт* Давида Албахарија наставља се на низ пишчевих дела утемељених на песимистичној визија места и улоге појединца у различитим социјалним структурама, чије највише домете представљају књиге *Мамац*, *Снежни човек* и *Геџ и Мајер*. За разлику од романа са историјском тематиком, у којима је стварност дата као одјек прошлих збивања, у *Контролном пункту* преовлађује кружна концепција времена и простора, којима се универзализују значења. Елементи карневалске слике света, остварени у појединим епизодама романа *Брат* и *Ћерка*, у сценама Робертовог преоблачења у Алису или двобоја штаповима, обликују и приповедну стварност *Контролног пункта*, нарочито оних његових делова у којима је тематизовано задовољење базичних људских потреба. Поједини елементи пишчеве литерарне концепције, попут трагичне слике рата, комичног доживљаја људске природе или егзистенције и медијски посредоване стварности међусобно се релативизују. Делове романа обједињује фантазмагорична визија војног сукоба, док се у завршници књиге свет открива као нестабилна структура зависна од угла посматрања и средстава који га посредују.

6.9. Животињско царство

У роману *Животињско царство* обједињени су поступци који у стваралаштву Давида Албахарија делују одвојено и на основу којих се пишчев романескни опус дели на циклусе. Књига има обележја историографске метафикције на којој се заснивају дела из његових ранијих фаза. Међутим, историјска и аутобиографска подлога дате су из перспективе садашњости и исприповедане у облику аутофикције и експерименталне наратије. За разлику од романа објављених крајем XX века у којима тематизује судбину појединца за време Другог светског рата, као и током и након распада бивше Југославије, у *Животињском царству* писац се бави збивањима у којима је учествовао, а која су обележила период између светског и грађанског сукоба. Чињеничну подлогу књиге чине скривени прогони и кажњавања учесника студентских протеста 1968.

године у Београду. Највећи број побуњеника који су од Јосипа Броза Тита тражили повратак основама комунизма страдали су током наредних неколико година у акцијама шпијунских служби:

Осветници, међутим, никада не заборављају, тако да су тек неколико година касније поједини професори били кажњени, многи од студентских лидера похапшени или протерани, многи шпијуни раскринкани, а на крају се цео тај осветнички талас прелио преко оgrade и почео да живи сам за себе (Албахари 2014: 71).

6.9.1. Композиција романа

У прилог наглашеној експерименталности *Животињског царства* сведочи фрагментарност и драмска структура дела. Композиција текста, који је подељен на „Увод“, „Пролог“, „Причу“, „Епилог“ и „Белешке“, несвојствени су дотадашњем пишчевом обрасцу приповедања, његовим радовима штампаним без поделе на пасусе и приповестима издељеним на ненасловљена поглавља. Уводни део романа у којем се саопштава да је рукопис пронађен у канти за отпатке на београдском аеродрому крајем јуна 2005. године и извештава о његовој даљој судбини до објављивања садржи значајан метапоетички потенцијал. Приповедачевим признањем да је убио Димитрија Донкића у Канади четрдесет година након њиховог последњег сусрета у „Прологу“ предочен је завршетак романескних збивања. „Прича“ представља доживљаје наратора за време служења војног рока у Бајиној Башти. Као и у *Контролном пункту* у којем је војни систем изврнут руглу, у *Животињском царству* војска је представљена као лакрдија у којој војници након пет месеци обуке ленствују док запослени размишљају о томе колико им је времена остало до пензије.

Према приповедачевом мишљењу, нигде разлике међу људима нису биле израженије него у војсци, статусне, финансијске, па и расне. На подлози сатирички представљене слике војног система у средишњем делу романа оцртавају се портрети ликова. Централна фигура је приповедач кога зову Тигар, а ту су и остали чланови дружине *Животињско царство*, Димитрије Донкић, вођа, затим Рецеп Змиј и Горан Крпељ. Односи у групи динамизују се доласком Мише, касније названог Врабац. Управо га приповедач доводи у групу, након сусрета у војној библиотеци и подсећања на заједничке протестне активности. Психолошка

игра коју Димитрије води са новим чланом претвара се у ментално и физичко злостављање које доводи до Мишине, Горанове и Рецепове смрти. Према приповедачевим речима, вођа се отргнуо контроли и обрачун са неистомишљеницима протумачио као личну освету у којој сам може да доноси одлуке о кривици и висини казне. Тема „Епилога“ је убиство Димитрија Донкића након што га на улицама Торонта препозна јунакова савест, представљена у лику Маре. Истинитост приповедачевог извештавања о минулим догађајима проблематизована је у разговору са Хасаном, војником из касарне. Поставља се питање јунакове улоге у акцијама које је спроводио Димитрије Донкић:

Од пет чланова Животињског царства тројици се губи сваки траг, онај који је заузимао главно место, који је, дакле, био лав у том царству, наставља да хара по другим царствима, а онај који је остао и који је, судећи по имену – Тигар, је ли? – био његов потенцијални заменик тврди да са целом том причом нема никакве везе (Албахари 2014: 96).

На оптужбе да је саучесник у убиству приповедач истиче да је Димитрију сведок био потребан. Функцију оправдања има и метапрозни коментар у којем се проблематизује однос стварности и фикције: „Како знамо да је то доиста живот? А шта ако смо ми само јунаци у нечијој књизи“ (Албахари 2014: 96). Преко „Белешки“ остварује се веза између делова романа, али и са књигом *Бледа ватра* Владимира Набокова.

6.9.2. Аутофикција

Романескни планови, који се везују за групу младића на одслужењу војног рока у Бајиној башти међу којима је и приповедач и његов живот у Канади и убиство из освете, утемељени су на елементима популарних жанрова, у првом реду политичког трилера и криминалне приче. Више него друга пишчева дела настала у ХХИ веку *Животињско царство* засновано је на елементима аутофикције, будући да аутор као његов подтекст користи преобликоване чиниоце своје биографије. Приповедач је студирао енглески језик, ради као преводилац, а учествовао је на студентским демонстрацијама 1968. године, као и писац. На егзилантско искуство одлучује се после драматичних догађаја у земљи разочаран последицама накардно вођене спољне политике челника бивше Југославије.

Истиче и да је о догађајима након пресељења у Канаду „објављена већ једна пуна полица књига“ (Албахари 2014: 98).

Све те приче су запањујуће исте, као да је стално једна иста особа попуњавала празнине у догодовштинама различитих јунака, односно наизглед различитих јунака. То се, ваљда, назива променом идентитета. Онај стари спада са тебе, гули се као змијска кожа, а нови те лагано обузима, затеже се, пријања уз тебе као да ће заувек ту остати. У почетку сам и ја помишљао, попут јунака једне од тих књига: *Овде ћу умрети*, јер је све изгледало коначно и непроменљиво. Онда сам схватио да је то варка, да је нестабилност једина стабилност, да је мењање једина сталност, и да ништа од свега тога не морам да чекам, све ће доћи само од себе, кад оно то буде хтело (Албахари 2014: 98).

Сасвим друга прича? Којешта, све те приче о одласцима и доласцима, губљењу и поновном налажењу, у тишини или у омами туђег језика, све оне су исте, можда им се једино крајеви мало разликују, а и разлика је толико ситна, толико небитна, да је најбоље не говорити о њој као о разлици, наго као о нијанси разлике, рецимо, као што је разлика између светло драп и драп боје. То што их ми и даље препричавамо, правећи се да је разлика знатно већа, то је само одраз наше интелектуалне лењости, наше неспособности да свему дамо одговарајуће име. Због тога настављамо да препричавамо исте приче, иако би било боље да заћутимо, али толико је велик наш страх од тишине да ми одмах, чим једна прича дође до краја, започињемо нову, претварајући се да не знамо да је и она већ одавно испричана (Албахари 2014: 121).

Као и Албахари у аутопоетичким и фикционалним текстовима, приповедач *Животињског царства* размишља о другој земљи, нематарњем језику и њиховом утицају на идентитет исељеника:

Доћи и изгубити се. То је тада деловало као једини могући избор: изгубити се у тој огромној земљи, заборавити своје име и почети живот из почетка. Многи су то покушали, али само мали број је доиста успео. Они су продужили даље, а о онима који нису успели написане су разне књиге. И још се пишу (Албахари 2014: 126).

А онда се пробудиш једног јутра и све ти је некако другачије: тај, до тада туђи, други језик одједном није тако стран и ускоро ћеш, слутиш, почети да сањаш на њему. И онда почиње нови живот, живот без повратка, живот који је само одлазак али који је ипак живот (Албахари 2014: 98).

6.9.3. Приповедна перспектива

Поједини искази приповедача *Животињског царства* противречни су и међусобно се релативизују. Недоречена места остављена су читаоцу да их реши и

допуни. Јунаково признање да је пре одласка у војску био застрашен причама о војној обавештајној служби која мотри на некадашње учеснике студентских протеста коси се са тврдњом да је његова улога у демонстрацијама била безначајна:

Моја улога у студентском протесту била је толико мала и неважна да ми ниједног тренутка није падало на памет да ме нека тајна или јавна служба ставља на исти списак на којем су се већ налазили главни актери у јунским дешавањима. Тада сам био, а вероватно сам то и сада, политичка незналица која је наивно веровала у слободу прављења избора и право на другачије сагледавање стварности (Албахари 2014: 29).

Приповедач истиче да у побуни није учествовао из идеолошких разлога. Покрет је био подељен између струја, огранака и лидера, а њега су привукле могућности које су се нудиле. Искуство које је тада доживео било је другачије од свега што му се догодило у животу. Осим неодређености и недоречености у погледу јунакове улоге у протестима разлог за сумњу у поузданост његових исказа лежи и у неуверљивој одбрани од оптужби да је умешан у убиство у касарни:

Која измишљотина, каква гнусна лаж! Да сам ја био неко толико моћан, зашто бих чекао да се сви окупимо у једној касарни, бескрајно удаљеној од Београда, када сам – будући толико моћан – могао да ангажујем некога да среди Мишу у Београду, који је био знатно већа цунгла од скученог војничког света? Понављам: нас је случајност спојила у једну групу, а не резултати неке нестварне завере која је знала резултате развоја догађаја још пре него што су уопште почели да се дешавају (Албахари 2014: 121).

Најзад, приповедач и сам упозорава да успомене које износи пред читаоца треба узимати с резервом: „Као што ме је Мара већ неколико пута упозорила, ово није социолошка студија, ово је само запис једног сећања, што значи да је, као и свако сећање, недовољно чисто, недовољно прецизно и недовољно поуздано“ (Албахари 2014: 80). Као важан услов непоузданости наратива наводи се променљивост субјекта у различитим периодима у којима прича настаје, као и средстава посредовања:

Превише је особа учествовало у писању ове књижице и тешко је било ускладити све њих. Писали су угрожени и безбрижни, сталожени и надркани, све до оне досадне поделе на наше и њихове. Писали су у ретким слободним тренуцима, током досадних самотних сати на стражи, у

кантини или, за време ручка, у трпезарији. Свако је сматрао да има права нешто да дода, нешто да измени, а најбучнији су били они који су бестидно тврдили да је цела идеја преузета од њих иако никада нису ни реч записали или, бар, отпевали у хору Дома армије [...] Али зашто се толико посвећујем тој причи? Ово јесте један њен део, али он можда никада неће бити испричан (Албахари 2014: 122).

„Реч *можда* је кључна у овом делу текста. Све је у овом опису крајње непостојано и нема никаквих гаранција да је истинито. Ако неко буде ово читао, мораће сам да одлучи коме ће веровати. Има оних који тврде да је најбоље, ипак, не веровати“ (Албахари 2014: 125).

Истинитост приповедања проблематизована је Марином и приповедачевом верзијом догађаја. Епистемолошки скептицизам огледа се и у тврдњи да је свака прича једна од њених могућности, као и да прича има своју вољу:

Око тога су се поломила многа копља, а ломе се и даље. Ствар је вероватно у томе што би требало једном коначно утврдити да ли причу прича онај који приповеда или причу прича сама прича. Увек је било оних који су на то питање сумњичаво одмахивали главама и до бесвести понављали да прича није живо биће које има своју вољу. Међутим, свако ко је имао неке везе са причама зна да то није тачно, да су приче заправо независна бића која сама бирају ко ће их саслушати и записати. Једном записана, прича престаје да постоји. Њена љуштура лежи негде поред пута или у шумарку на рубу града и благо светлуца под светлошћу залазећег сунца. Њен глас је тих и шкрипи као да су јој уста пуна прашине. Стрпљиво јој понављамо да њено лагано нестајање није њен крај, већ нови почетак, да тек сада, када је наизглед ишчезла, она почиње да дише пуним плућима. Њено одсуство је њено присуство. Њена привидна смрт је увод у крајње реалан живот. Нема приговора. Тачка (Албахари 2014: 119).

Док приповедач поставља питање како појединац може да буде сигуран да није само јунак у нечијој књизи, његов саговорник одриче способност литературе да замени живот. На Хасаново питање зашто га је Димитрије Донкић оставио у животу иако је сведок убистава војника у хамаму читалац проналази одговор у „Белешкама“: „[...] приче постоје само тамо где има више од једног сведока, јер истина мора увек да има бар два лица“ (Албахари 2014: 103).

Ако нешто не сме да се ради, онда је то мешање различитих прича, јер свака прича постоји као издвојени организам, довољан сам себи и другима, и ако га насилно помешаш са још једним засебним организмом, добијаш чудовиште: тело са две главе или са три руке и десет прстију на сваком стопалу. Стога је боље да се свака прича приведе крају онако како то она сама хоће. Друга прича ће то разумети, о томе не треба бринути (Албахари 2014: 99).

6.9.4. Појединац и историја

У првом делу романа *Животињско царство* приповедач је представљен као неделатан, контемплативни лик, какви су и други јунаци Давида Албахарија, судија Димитријевић или безимени наратори *Кратке књиге* и *Лудвига*. По пасивној позицији коју заузима у тренутку када чланови дружине пребијају на смрт Мишу Врапца сродан је приповедачу *Брата*, који исто тако посматра како острашћени гости кафане туку Роберта, тј. Алису. За разлику од источњачке традиције у којој је неделовање племенита категорија у пишчевим романима оно представља избор који доводи до фаталних последица. Пасивна позиција не ослобађа појединца моралне одговорности за збивања на која је могао да утиче. У Албахаријевим делима, свесно дистанцирање од света праћено је конзумирањем опијата и алкохола као обликом бекства од неприхватљиве стварности:

Да, хашиш. И не само хашиш: виђао сам и флашице са разнобојним пилулама, чак и кесице са прљавобелим прахом. Све су то биле привремене занимације, јер алкохол је остао као број један, трајни избор лица у униформама, замена за све дроге света (Албахари 2014: 120).

Убиством Димитрија Донкића приповедач *Животињског царства* прави искорак ка активном, делатном животном принципу.

Као и у другим Албахаријевим делима у којима друштвене теме заузимају истакнуто место у *Животињском царству* појединац је немоћан да се избори са околностима које ограничавају његову слободу мишљења, говора и деловања. Судбина јединке одређена је сложеним механизмима историје у којој индивидуалност нема вредност по себи, већ у контексту у којем се остварује. У том смислу репрезентативна је фигура Мише Врапца, субјекта који делује са циљем да мења околину и свет, али који страда као жртва освете представника крутог државног уређења. Дух побуне који је обележио шездесете године прошлог века угушен је перфидним средствима којима су се служили припадници владајуће идеологије. Фикционални свет *Животињског царства*, као и књига *Мрак*, *Пијавице* и *Контролни пункт*, темељи се на страху појединца који живи у репресивном систему.

6.9.5. Синтеза поступака

Утемељеност *Животињског царства* на поступцима на којима се заснива целокупан пиščев опус чини га комплексним делом у којем је документарна грађа представљена експерименталним средствима приповедања. Критика рата и војске заузима важно место и у *Контролном пункту*, али је у *Животињском царству* проширена представом ригидног једнопартијског система који одређује друштвену и културну стварност бивше Југославије у послератном периоду. У симболу „животињског царства“, како се назива група војника, али и чоколадица која се производила у бившој Југославији, срећу се представа о условљености човековог живота друштвеним чиниоцима и носталгични доживљај протицања времена. Збивања везана за групу војника у касарни у Бајиној Башти која сведоче о јавним и скривеним механизмима обрачунавања са противницима социјалистичког режима предочена су средствима којима се истовремено испитују границе приповедања и проналазе нови начини посредовања стварности. Доминација експеримента у претходној фази Албахаријевог стваралаштва довела је до засићености поетичким моделом у чијем средишту је стваралачки поступак. У *Животињском царству*, као и наредној књизи, *Данас је среда*, писац надилази остварене поетичке моделе, те проналази равнотежу између стварности и фикције у контексту књижевног дела.

6.10. Данас је среда

Романом *Данас је среда* Давид Албахари још једном потврђује да се враћа опробаним темама и поступцима након што их повремено и привремено напусти. Средишњи мотив романа, очева болест, дат је у контексту породичних односа, а у вези са релацијом између оца и сина. Као и у роману *Цинк*, однос родитеља и потомка посредован је перспективом млађег јунака. Међутим, док је у *Цинку* однос оца и сина представљен у инверзној релацији човека и девојчице, у роману *Данас је среда* инверзија се огледа у томе што отац и син мењају улоге. Отац се понаша инфантилно, чему доприноси његова болест, док је син одговоран и стара се о родитељу. Исти однос огледа се и у еротским мотивима романа. Као и у *Судији Димитријевићу*, Албахари у каснијој књизи приповеда о сексуалности у

зрелим годинама. Син разговара са оцем, помаже му да купи „вијагру“ и оствари контакт са женом која га привлачи:

Не могу да поверујем да седим са својим оцем и разговарамо о сексуалним проблемима. Одједном осећам стид, онај дубоко усађен стид који ме је, као и већину друге деце, спречавао да о тим стварима разговарам са својим родитељима онда када је за то било време (Албахари 2017: 12).

У *Цинку* болест је једна од тема која је испреплетана са егзистенцијалним и аутопоетичким питањима, за разлику од књиге *Данас је среда* у којој је средишњи мотив представљен у контексту историјске и друштвено-политичке стварности бивше Југославије. Фокусираност Албахаријевих приповедача на приватну и јавну сферу деловања у различитим периодима пишчевог стваралаштва (између објављивања два издања прошло је готово тридесет година) сведочи о важности обе теме, од којих једна добија више простора док се друга повлачи у позадину. У дијалогу између романа *Данас је среда* и *Цинк* наведени мотиви осветљени су из различитих углова.

6.10.1. Болест као пут

Историја и интимни садржаји у књизи *Данас је среда* повезани су преко мотива болести. Да болест зближава показује и однос између оца и сина који временом постаје приснији, отворенији и на моменте топлији. Болест која се појавила на очевом путу подстакла је приповедача да трага за истином и открива узрок проклетства које га је задесило. Истовремено, отац схвата да више нема времена за одуговлачење, те први пут сину директно говори где је био за време тајанственог одсуства из породице: „Неке приче се причају само једном у животу и, ако се та прилика пропусти, ништа је не може заменити. Ако је не испричаш, она сваког дана постаје све тежа и одвлачи те у неслућене дубине из којих нема повратка (Албахари 2017: 118-119).

Оба јунака верују да је Паркинсонова болест казна за недела и злочине које је отац у прошлости чинио. На симболичком плану она представља губитак очеве способности да успостави нарушену равнотежу:

Ужасни су то падови јер потпуно осликавају немоћ тела да изађе на крај са Паркинсоновом болешћу. Када пада, здрав човек зна или интуитивно реагује тако да смањи утицај

пада: пружа руке, савија колена, подмеће рамена, али болестан човек нема тај луксуз самоодбране. Он пада као срушени зид или као посечено дрво. Он пада као да његово тело није ништа упамтило, није ништа научило од претходних падова. Он пада као да први пут пада, укоченог тела и са лицем које у почетку изражава потпуну зачуђеност, а на крају показује збуњеност, пометњу, жељу да се налази на било ком другом месту (Албахари 2017: 137).

Обојица верују и да нема другог избора осим да је отац одболује до краја, да кроз патњу коју осећа схвати патњу коју је нанео другима. Отац је прихвата као својеврсну утеху и могућност да разуме утицај зла на човеков дух, те да учини нешто добро у име искупљења. Његовом разумевању доприноси сусрет с човеком који му је помогао на Голем отоку, а кога је овај одао управи логора:

Претпостављам да је тај сусрет мог оца са „невидљивим човеком“ помогао мом оцу да коначно прихвати стварност своје болести, њено непобитно постојање, које је од тог трена могао да види као сидбинску везу са историјом свога бешчашћа (Албахари 2017: 106).

Разговори о прошлости утичу на симптоме јунакове болести знатно више него друге теме: „Питао сам га зар не осећа да се његово тело на тај начин буну против лажи, да га лаж избацује из равнотеже, те да је крајње време да прихвати истину и тако олакша свом телу“ (Албахари 2017: 114). Отац себе и своју болест прихвата, али у тренутку када то признање не може ништа да промени: „Његова болест не познаје преокрет, не зна за враћање у здраво стање, не може поново да зацели, није у стању да поништи поремећену равнотежу и још једном омогући постојан ход по жици развученој изнад амбиса“ (Албахари 2017: 137).

6.10.2. Историјски слој романа

Историјски слој романа чини прича о очевим партијским активностима које су имале за циљ спречавање ширења религије по Војвођанским селима и боравак на Голем отоку. Под ударима садашњости у којој су представљени очево боловање и синовљева брига о њему ломи се представа прошлости, као и синовљев доживљај оца:

Чак и када је његова слика почела да се ломи под налетима његове приче, ја сам упорно покушавао да зауставим тај процес понављањем већ избледелог описа „прек човек“. Додуше, понекад сам покушавао да га оправдам тврдњом да „није знао шта ради“, али од ње сам убрзо

одустао јер је после само две-три епизоде о принудном откупу жита било јасно да је он и те како добро знао шта ради (Албахари 2017: 106).

Док отац шири страх где год се појави, затворенике на Голом отоку, међу којима је и отац, туку док не изгубе свест. Он се након тога буди у неком кутку логора, најчешће на гомили ђубрета или на неком месту непрекидно изложеном зрацима сунца. У логору постоји хијерархија у којој главне улоге имају затвореници. Они који руководе радом логора морају све време да урлају разне команде, изричу претње и задају ударце. Остали обављају резноврсне задатке, те преносе камене громаде с краја на крај логора. Трауматична прошлост неретко је призвана асоцијацијама:

Једино што сам са сигурношћу успевао да погодим била је чињеница да је оних ноћи када је имао преобилну вечеру сањао страшне снове који су се збивали у логору на Голом отоку, као да је та претерана количина хране подсећала мозак на ужасе бескрајне глади, горе од било каквих ужаса изазваних идеолошким малтретирањем (Албахари 2017: 104).

Механизми деловања историје у роману *Данас је среда* представљени су као и у роману *Пијавице*, али и у другим Албахаријевим делима. Човек истрајава у систему чији начин постојања не успева до краја сагледати:

Или је све повезано са свим, рекао је (отац – прим. аут.), или ништа није повезано ни са чим. Прва варијанта, сматрао је, подразумева да је свако одговоран за сваки свој потез, што је обезбеђивало постојање реда у свету у којем пребивамо, док се друга варијанта показује као хаос, анархија, у којој свако може да ради шта хоће, што значи да нико није радио ништа (Албахари 2017: 128).

Све може да се тумачи као судбина, али само ако се прихвати да су појединци активни учесници у историји: „Другим речима, када погледамо испред себе, не видимо само један могући пут, већ читаву мрежу путева и раскрсница, али када се осврнемо, видећемо само један утврђен и непроменљив пут, стазу наше судбине“ (Албахари 2017: 124). Власт омогућавају и подржавају „мали људи, мали завртњи у машинерији система који знају како тај механизам функционише и како, када и где треба подмазати неки њен део који ће допринети да мотор не стане и да се ништа битно не промени“ (Албахари 2017: 144). Приповедач оца види управо као један од тих малих шрафова. Он је послушан, а

опет наведен да поверује да је заправо велики замајац који омогућава смену епоха.

Син сумња да отац преко деменције избегава одговорност за изборе и последице за било шта што је урадио или рекао. Он не брани очево право на избор, али га и не ослобађа аутоматски одговорности за оно што му је тај избор донео. Понекад га замишља као жртву система, околности и погрешних веровања, али његова самилост нестаје када се присети стварних жртава: „Човек мора да буде одговоран за изборе које направи у животу, то је једино у шта засигурно верујем; све остало је покушај изигравања система и реда који, помешани, стварају структуру живота“ (Албахари 2017: 148). Узимајући у обзир муке које је отац преживео у логору, помишља да је довољно платио за своје грехе и заблуде.

6.10.3. Самосвест текста

Предмет самосвесне наратије у роману *Данас је среда* је очева прича и њена условљеност јунаковом болешћу. Према приповедачевим речима, у ситуацијама када се отварао и причао о Голом отоку отац се није служио искривљавањима или ублажавањима истине. Али никада му није испричао ни целу причу, већ је остављао његовој машти да је измишља и попуњава. Међутим, границе између сегмената приче дементног оца временом постају све непостојаније, о чему се у тексту експлицитно говори:

Они ће се све више мешати, једни ће замењивати друге, неки ће се ширити, а неки сужавати, и не треба да вас чуди ако неки од њих потпуно нестану. Деменција је непредвидљива; некад јури као воз, некад пућка као локомотива на угаљ; у сваком случају, не смете да рачунате на поуздан ред вожње (Албахари 2017: 131).

Лекар тврда да очева прича лако може да добије други облик, да се појаве нови детаљи, да ликови из приче почну да замењују улоге, да нешто неважно постане важно или да нешто битно потпуно изгуби на значају. Остаје и могућност да је отац исприча до краја у облику у којем је и започета. Његов савет је да јунака треба пустити да прича онако како жели: „Не пожурите га, брзина је смрт за причу“ (Албахари 2017: 132).

Роман *Данас је среда* показује и самосвест текста о својој конструисаној природи:

Да, када се тако исприча, ова повест изгледа кратко, али заправо су били потребни многи дани да она добије свој углачани облик. Понекад би цела шетња дала само две или три реченице, које су се разликовале од осталих, ваљајући се понекад преко неколико страница рукописа, а понекад би се састојале само од једног слова које је каскало на крају реченице носећи знак интерпункције као свој крст. Доиста је требало имати довољно нерава за све те игре и трагати за тренуцима када су се ти пролази и отвори нудили ономе ко је прижељкивао да их савлада. Дакле, из густе смесе успомена, нагађања и мистичних слогова требало је извући наставак приповедања, истовремено награђујући себе и осуђујући себе на даљу меру успомена.

Приповедач је уверен да би цела конструкција могла да се распадне уколико би само један глас био погрешно протумачен или ако би само једно слово било прогрешно записано. На самосвест текста упућује се и аутоцитатима, који представљају стално место Албахаријеве прозе. У роману *Данас је среда* реферише се на пишчеве романе у чијем су средишту ликови оца и мајке, *Цинк* и *Мамац*:

Можда ће неко рећи да сам се, посветивши се у толикој мери бризи о оцу, ипак определио да њему припадам. Међутим, исто тако би се могло рећи да сам тим избором желео да ублажим грижу савести што се нисам у толикој мери посветио мајци док је она водила узалудну борбу са смрћу (Албахари 2017: 13).

У романима *Животињско царство* и *Данас је среда* обједињени су средишњи принципи приповедања Давида Албахарија, интимни и историјски садржаји, као и самосвесна нарација.

7. МЕТАПРОЗА У ДЕЛИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Давид Албахари представља једног од репрезентативних стваралаца оне прозне оријентације у српској књижевности која се одликује појачаним интересовањем уметника за осмишљавање и тематизацију приповедног поступка. Пишчева проза настаје применом реалистичких модела нарације у наглашено фикционалном контексту са аутореференцијалношћу као феноменом којим се разграђује стваралачка илузија. Имплицитна, као и експлицитна интервенција

аутора прекида приповедање, разбија фикционалну илузију и сведочи о конструисаној природи текста. У зависности од тога да ли се о књижевност приповеда директно или се стваралачким поступком скреће пажња на књижевне појаве поетичка самосвест задире у поље садржаја или форме текста.

Аутопоетички исказ везује се за проблем објективне спознаје света који представља једно од средишњих питања постмодерне естетике. Питање репрезентације стварности у Албахаријевим делима поставља се експлицитно и имплицитно. Статус чињеница проблематизован је приповедањем о уметничком чину, затим о композицији, жанру, лингвистичким принципима на којима (његова) дела настају и историји. Једнопасусним приповедањем, интертекстуалношћу, жанровском хибридношћу и језичким експериментом изазивају се традиционални поетички обрасци. Улога чињеница разматрана је у вези са субјектом друштвених збивања, али и вредностима које обликују заједничко искуство народа и света. Фрагментарна и асоцијативна наративна, искошена перспектива, мешање популарних и високих жанрова, језичке и синтаксичке игре, подједнако као и аутопоетички искази, упућују на сложене механизме настанка и актуализације текста. Наведени обрасци приповедања подводе се под категорију метапрозе или су са њом повезани.

Према степену заступљености метапрозе и начину на који се она остварује разликује се неколико фаза у опусу Давида Албахарија. Пишући о породичним приликама и интимним односима током седамдесетих и осамдесетих година XX века писац их повремено депатетизује аутореференцијалним говором. Његове прве збирке прича у којима се јунаци питају о особеностима говорних исказа или о карактеристикама текста чији су део и при том сумњају у његову објективну заснованост садрже заметке метапрозе. У раној, приповедачкој фази на развијенијим облицима поступка утемељена је књига *Опис смрти*, о чему сведоче и следећи искази:

Прича у којој се све ово дешава плод је саме приче. Њене су личности, њена су збивања, просторне и временске одређице. Изван ње саме не постоји ништа. У њој не постоји ништа. Све што постоји је сама прича, а она је непредвидљива. Појављује се час на једном час на другом месту. Избегава нас, потом нам се приклања. Нуди нам се, потом нас одбија (Албахари 2004: 89).

Прича у којој се све ово дешава није плод пишчеве маште. Она је стварна, конкретна, крхка. Развија се по својим унутрашњим законима, у складу са властитим сумњама. Могло би се рећи да су сумње њен основни модус постојања, у исто време узрок и последица. Пред вама је само покушај приказивања те приче, при чему су, као и при сликању било каквог карактера, грешке неминовне. Прича, оваква каква је, само је привид. Њена суштина није позната писцу (Албахари 2004: 85).

У запису „Покушај описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима“ стваралачки поступак разложен је на делове и детаљно анализиран. Један од ликова приче прекорева приповедача што задаје бол јунацима и истовремено говори о неприкосновеној моћи нарације. За текст чији је део каже да није ништа друго до покушај приповедања. Моли наратора да прекине причу и да је настави другом приликом када сви буду одморнији. Рубен Рубеновић не мора да умре јер су његова смрт и живот плод приповедачеве маште. Реч је о нараторовој фикцији, уобразиљи, наводном прототипу Јевреја. Зашто да остали јунаци пате и страдају због уображења када је стварност другачија, истинитија и лепша. Завршница приче представља критички осврт на део текста, као и разјашњење недоумица у погледу стварносних чинилаца на које се упућује.

Експлицитније него друга пишчева рана издања роман *Судија Димитријевић* утемељен је на језичком и стилском експерименту. Преплитањем жанрова и преобликовањем грађе несвакидашњим комбинацијама испитују се границе приповедања, док се синтаксичким исклизнућима истичу средишњи мотиви приповести. Интертекстуалношћу се скреће пажња на облике вербалног изражавања као на извор стваралачких замисли. Метапроза заузима важно место и у збирци прича *Једноставност*. Износећи опште ставове о књижевности јунак записа „Поетика кратке приче, други део“ тврди да уметност нема никаквог утицаја. Друштвени положај писца је бедан, будући да га читају једино други писци, из злурадости или стваралачке зависти. Према мишљењу једне од Албахаријевих јунакиња, књижевник треба да створи уверљиве ликове који ће изразити властити уметнички кредо и постати поуздан међаш за моралне дилеме времена у којем живи.

Метапроза је доминантан стваралачки поступак у романима *Цинк* и *Кратка књига*. Деведесетих година прошлог века Албахари пише неке од својих

најзначајнијих романа, *Снежни човек*, *Мамац* и *Геџ* и *Мајер* дајући подједнако места метапрози и фикцији. У текстовима из XXI века аутопоетика уступа пред експерименталном наратијом, најочигледније оствареном у домену жанра и језичког израза. Када је реч о романима из последње деценије и по пишчевог рада, метапроза заузима значајније место у књигама *Пијавице*, *Лудвиг* и *Животињско царство*.

7.1. Историја метапрозе

Разоткривање фикционалне илузије својствено је свеколикој уметности. Мотив самопреиспитивања није коришћен само у делима као што су *Тристрам Шенди* Лоренса Стерна или *Дон Кихот* Мигела де Сервантеса већ и у наивној књижевности у којој би се то најмање очекивало. Током историје књижевности ауторски коментар прошао је кроз различите фазе. Појава ствараоца у пољу приказаних представа представљала је први корак ка савладавању дистанце између текстуалне свести и приповедне стварности. Коментарисање чина писања је природни продужетак фикционализовања инстанце ствараоца. Сервантесовом и Стерновом роману својствене су експлицитније интервенције аутора у којима приповедач разговара са читаоцима, коментарише наратију и себе као фигуру у тексту. Пишчево хвалисање у Стерновом делу наговештава да стваралац може да чини са текстом и ликовима шта му је воља. Ауторски коментар у наведеним остварењима поставља темеље романтичарској иронији. Парадоксално, реалистичко приповедање засновано на одржавању илузије стварности премрежено је ауторским коментарима. Они имају за циљ да убеди читаоца у истинитост исказа, иако се њима заправо наглашава да је дело конструкција.

Било да делује као издвојен поступак или са другим средствима приповедања, аутопоетички говор представља неизоставно средство стварања у књижевности XX века којим се дословно и симболички упућује на различите литерарне и животне појаве. Метапроза добија истакнуто место и постаје засебан поступак, али и значајно поље књижевнонаучних испитивања. Изједначавање чина читања и чина писања разликује је од ранијих облика самосвести текста. Док је у средишту пажње реалистичких дела мимеза садржаја, у савременој метапрози

реч је о мимези процеса стварања, будући да текст огољава конвенције и кодове који су коришћени за његово грађење. За постмодерну самосвест карактеристична је агресивност, динамика у коју аутор увлачи читаоца истовремено га подстичући да сумња (Њумен 1989).

У уметничким остварењима друге половине XX века писање постаје једна од средишњих тема. Метапроза, проза иза прозе или проза о прози означава стилизовани говор који као предмет има стваралаштво у целини, дело у оквиру којег постоји или поступке коришћене у том делу. Остварује се као посредовани или директни исказ о књижевности. Реч је о обрасцу којим уметнички текст систематично скреће пажњу на себе као артифицијелну творевину:

Метапрозна деконструкција омогућила је писцима и њиховим читаоцима боље разумевање основних структура приповести, али и више од тога: она је такође понудила и изузетно прецизне моделе за поимање савременог доживљаја света као конструкције, вештачке творевине, мреже међузависних семиотичких система (Во1996: 80).

Аутореферентни поступак самосвесно преиспитује свој положај, онтолошки и епистемолошки статус света и њихов међусобни однос. Писци као једину реалност прихватају сопствени исказ. Дело себе узима за предмет и одриче своју везу са светом. Аутореференцијалношћу се поставља питање о фикционалности текста и емпиријског света, наглашава се контекст, затим улога писца и читаоца у настанку дела. Књижевност XX века је простор у којем пракса спознаје и именује одлике које је разликују од теорије.

Метапроза се одређује као покушај проналажења излаза из обрасца на којима се темељи раније књижевно стваралаштво. Засићени опробаним уметничким моделима аутори истражују границе креативности и наглашавају појединачне аспекте дела. У епохи која слови за доба у којем су *све приче испричане* преостаје им да да тумаче и/или деконструишу дело. За разлику од теоретичара књижевности који у метапрози виде претеривање, декаденцију и истрошеност романескне форме, Патриша Во сматра да јој управо „несталност, отвореност и флексибилност“ омогућавају опстанак током последња три века (Во 1996: 80). Реч је о једној од фаза у диференцирању жанра романа који је толико широк да прихвата и посваја различите поступке. Метапроза је покушај да се несигурност превазиђе тумачењем и ресемантизовањем наративног обрасца.

Ствараоци указују на препреке у приповедању како би га обновили. Аутопоетички дискурс је неопходна етапа књижевног континуитета која води спознаји могућности литературе у новонасталим околностима.

Во самореферентни дискурс повезује са нарцистичком културом и растућом самоаналитичношћу субјекта XX века. Празнина која настаје обезличавањем субјекта надомешћује се скретањем пажње на проблеме текста. Забављеност текстуалним проблемима прикрива одсуство личности из уметничког дела. На трагу поменуте теоретичарке књижевности је и Јасмина Ахметагић која тврди да аутопоетички поступак, као и нарцистичка култура, сведоче о растакању јединке: „Развој метафикције, односно њена доминација у књижевности, последица је нарастања нарцистичке културе, а обе сведоче о распадању субјекта у нашем, постмодерном добу“ (Ахметагић 2010: 135).

По томе што је њена позиција гранична, између документарне и фикционалне форме, метапроза се приближава есејистици. Обележје аутореферентних текстова је тежња да се у фикционалном делу обједине улоге писца и критичара. Сличност између есеја и метапрозе је у субјективном приступу предмету, преиспитивању постојећих судова и уметничким елементима у изразу. Рефлексивну прозу која сведочи о померању од фикционалног ка есејистичком, а самим тим и од метафизичког центра према периферији, могуће је тумачити и као драматизацију хегеловско-хајдегеровске представе о крају уметности, тј. као настојање уметности да постане не-уметност.

7.2. Метапроза и традиција

Упркос томе што постмодерни уметници склони промишљању поетике истичу самониклост властитих творевина и указују на дисконтинуитет у односу на претходне стилове, књижевно дело је сложен феномен који настаје на темељу тренутних и остварених поетичких модела. Естетика која доминира у свету у другој половини XX века, ширећи се и у оквирима српске културе, настаје у опреци са наслеђеним обрасцима истовремено задржавајући обележја друштвених, историјских и културних збивања из ранијих периода. Иако је постмодерна уметност у суштини пародијска, она тежи да се укорени у постојећи

систем. Током друге половине XX века настају дела у којима се истовремено проблематизују и потврђују традиционални модели приповедања.

Референтну вредност за постмодерну уметност представљају реалистичке конвенције:

Метапроза експлицитно разоткрива конвенције реализма; она их не игнорише нити напушта. Често се дешава да реалистичке конвенције представљају *контролни фактор* у метапрозним текстовима, норму или подлогу спрам које се експерименталне стратегије могу истурити у први план (Во 1996: 83).

Дела XX века утемељена су на оспоравању обрасца приповедања према којем је задатак фикције да објективно представи стварност, тј. да према Аристотеловим мерилима подражава живот. Аутореференцијална проза представља нарочит облик оспоравања аристотеловске логике, будући да се самосвесним приповедањем експлицитно скреће пажња на конструисану природу текста. За разлику од стваралаца из епохе реализма који књижевни поступак заснивају на аристотеловској логици савремене уметничке праксе проблематизују традиционално виђење односа стварности и фикције. Присталице постмодерне естетике користе реалистичке поступке у наглашено фикционалном оквиру, као и друге стратегије, попут преплитања замисли и чињеница, обликовања приче у причи, фрагментарности и жанровске хибридности. Они поетичким средствима доводе у питање могућност објективног сазнања стварности, док епистемолошки скептицизам постаје једна од основних карактеристика њиховог односа према свету. Аутори задржавају заплет, фабулу, реалистички опис и конвенционално виђење ликова, документарност и иронијску дистанцу, као и приповедање у првом и трећем лицу. Истовремено умножавају почетке и преплићу наративне токове, остављају отворен крај и уводе мање конвенционална средства приповедања. На релативност истине упућују хибридизацијом жанра, интертекстуалношћу, средствима ироније, пародије и језичким и синтаксичким експериментима. Истинитост појава из живота у текстуалним оквирима доводе у питање на тај начин што тематизују елементе паралелне и симулиране реалности, наслеђе популарне културе, измењена стања свести, источњачка учења и друге алтернативне облике мишљења и деловања.

Тумачење метапрозе неодвојиво је и од разматрања доминантних стваралачких модела у XX веку. Они представљају контекст у којем самосвесно приповедање добија посебно место и значење. Авангардно усмерење метафикционалиста огледа се у пародијском односу према уметничким парадигмама ранијих епоха, као и у стављању у први план елемената који су до тада деловали на маргини. Постмодерна уметност настаје као реакција на модернизам и стварност у којој све значајније место заузимају средства комуникације и посредовања реалности. Заједничке одлике су им фрагментарна визија света, дисконтинуитет, схватање стварности као пастиша, али и редефинисање друштва, историје и субјекта као културалних и језичких конструкција. Средишње место у доба модерне и постмодерне заузимају идеја антитоталитаризма и оспоравање било каквог трајног и целовитог погледа на свет.

За разлику од представника ранијих епоха постмодерни ствараоци ништа не одбацују нити негирају, већ све доводе у питање. Сумња поткопава темеље знања, а истина се оспорава у име оне која би требало да је замени и која се још није појавила. Губитак центра је средишњи мит савремене свести. Појава нема значење по себи, док је истина релативна и зависи од угла посматрања. Перспективизација има средишњу улогу у језичком, али и сваком другом посредовању искуства. Постмодерно стваралаштво усмерено је на појединца који доживљава стварност, а чија свест о себи и свету постаје градивни чинилац дела. Појединци и групе стварају истине у оквиру својих система културе. Свако одређење мења и субјекта који одређује. Према мишљењу Чарса Њумена, постмодернизам не представља толико иновацију форме колико промену у односу књижевности и друштвеног поретка:

Постмодерно означава промену контекста у коме се текстови реципирају, свест да институције трансмиције битно мењају оно што преносе и да се у савременом свету те институције дефинишу на основу њихових међусобних разлика (Њумен 1989: 385).

Смањивањем описивања спољашњег света у корист имагинативних и психолошких процеса у свести ликова и променама у разумевању улоге читаоца усложњава се поступак метапрозе.

Постмодерно стваралаштво засновано је на дијалогу и сталној упитаности

над појавама, па и над самом упитаношћу. Стваралачки поступак претвара се у предмет интелектуалне игре. Уметност се темељи на скепси и парадоксу, док су њени доминантни облици перформанс и побуна. Роман не опонаша живот, већ репродукује себе. Тежња ка укидању жанра заснована је на ставу да историографија није могућа подједнако као и аутобиографија. За обе је неопходна стабилна тачка гледишта и појединац који зна ко је. На књижевно дело гледа се као на исказ о другом делу, посредством другог дела или о систему књижевности у целини. Текст није говор о стварности већ о исказима, о проблемима опхођења посредством језика и семиотици искуства. Искусвена страна текста мање је значајна од организационих могућности које су уписане у њега.

Писци друге половине XX века чешће експериментишу са мотивима из популарне традиције. Инспиришу их научна фантастика, вестерн, детективске приче, романсе, приче о духовима, јер садрже елементе којима се наглашава да је прича конструкција и да стоји наспрам стварности и историје. Форме детективске приче и трилера заступљене су код романописаца као што су Томас Пинчон, Итало Калвино и Алан Роб-Грије, будући да обједињују супротне појаве, а засноване су и на потрази за истином. Протагониста увек има антипода који је његова пародија, док је радња усмерена на разоткривање злочинца. Пред постмодерног читаоца поставља се и проблем оквира, тј. граница књижевног дела, а самим тим и границе која раздваја стварност и фикцију. За разлику од традиционалних романа, метапрозни текстови те врсте почињу расправом о произвољности почетка и завршавају се остављањем више могућности за крај.

У књизи *Постмодернистичка теорија књижевности* (1999), америчка ауторка Најал Луси поистовећује метафикцију и постмодерну естетику, тврдећи да је метапроза временом постала најпопуларнији други назив за нови тип стваралаштва. Према њеном мишљењу, префикс *мета* упућује на преокупираност америчких прозних писаца друге половине XX века природом књижевности. С друге стране, Виктор Жмегач сматра да метанаративност није довољан критеријум за дефинисање постмодерног стања (Жмегач 1987). Истина је да се литература XX века затвара у себе и да постаје најобичнија манифестација језика, а све са циљем да афирмише властито издвојено постајање. Међутим, она остаје блиска реалистичкој традицији и када је привидно напушта. Чарлс Њумен одбацује

самосвест као доминантну одлику постмодерне књижевности. Ауторов сарказам у погледу метапрозе огледа се у следећем исказу: „Чудан је онај свет у коме се не сматра да је исповедна аутобиографија повлађивање самом себи и у коме се верује да је приповедач самосвестан ако свом читаоцу открије тајну да оно што приповеда *јесте* прича“ (Њумен 1989а: 249).

Приступајући самореферентном поступку са различитих становишта, директно и индиректно се позивајући на мишљења руских формалиста као што су Виктор Шкловски, Јан Мукаржовски и Михаил Бахтин, преко Романа Ингардена и његовог феноменолошког приступа, затим наратологије и теорије фантастике Цветана Тодорова до теорије језика Лудвига Витгенштајна Патриша Во у књизи *Metafiction: The Theory and Practise of Self – conscious Fiction* (1984) гради особен истраживачки модел чији је предмет самосвесна проза. Ауторка метапрозу дефинише не толико као поджанр колико као тенденцију унутар романа којом се пренаглашава напетост између стварања и разградње илузије:

Метапроза је термин којим се означава проза која самосвено и систематски указује на свој статус људске творевине како би покренула питања о односу између фикције и стварности. Нудећи критику сопствених стваралачких метода, оваква дела не само да преиспитују темељне структуре наративне прозе, већ се баве и могућним фиктивним карактером света који се налази изван књижевнофиктивног контекста (Во 1996: 77).

Претпоставка метапрозаиста је да нема суштинске разлике између конструисања приче и конструисања стварности, па је писање, а не свест њихов главни предмет интересовања.

Во као најважније особине аутореферентног поступка наводи следеће:

Величање моћи креативне имагинације у споју са неизвесношћу у погледу ваљаности њеног израза; крајње самосвестан однос према језику, књижевној форми и чину писања прозе; свепрожимајућа несигурност у погледу односа фикције и стварности; пародијски, разигран, пренаглашен или варљиво наиван стил писања (Во 1996: 77).

Алеш Ерјавец сматра да метаговор није прави коментар у којем се истиче оно шта аутор жели да каже, на шта дело смера и шта оно значи у поређењу са другим остварењима:

Пред неуком публиком они (коментари – прим. аут.) имају улогу митова, који би требало да укажу на трансцендентну позадину, коју често ни њихови постмодернистички аутори не знају,

али указују публици на њену немоћ пред тим *падом у варварство*, при чему се *варварство* чини преблагим изразом за постојеће стање (Ерјавец 1989: 145).

Самореферентни исказ није ни критичка оцена вредности проистекла из почетне анализе, нити самеравање са ранијом уметношћу. Реч је о *парадискурсу* у оквиру дела, који о тексту често не каже ништа ново, већ га представља као извор самог себе. Колаж истргнутих цитата и анегдота не обавезују ни аутора ни публику. Аргумент губи легитимитет и постаје део стила и замисли рецепијента. Од читаочеве бистрине и знања зависи да ли ће разумети исказе који су пред њим.

7.3. Терминолошко одређење метапрозе

Термин *метапроза*, тј. *метафикција*, како гласи вернији превод енглеског појма *metafiction*, први је употребио Вилијем Гас именујући самосвесну књижевност америчких писаца из шездесетих и седамдесетих година XX века: „Сам термин метапроза, како изгледа, потиче из једног есеја америчког критичара и самосвесног романописца Вилијема Гаса објављеног 1970“ (Во 1996: 77). Према речима Најал Луси, појам се појавио половином седамдесетих година у књизи *Паракритике: седам спекулација о временима* Ихаба Хасана, и од почетка се односио на књижевност насталу средином педесетих година у САД-у (Луси 1999). Данас исти термин означава праксу писања, која је, како Јасмина Лукић истиче, „поетички освешћено, повезала искуство модернистичког прозног експеримента са обновљеним интересовањем за причу и приповедање“ (Лукић 2001: 13).

Недоумице у погледу појмовног одређења настају због назива који се у стручним оквирима користе за исти феномен, попут *ауторефлексивне прозе* и *самосвесног приповедања*. Појмови као што су „*интровертни роман*, *антироман*, *иреализам*, *надпроза*, *самозачињући роман* и *фабулација*“ употребљавају се као алтернативни за приповести које промишљају језичку структуру (Во 1996: 82), а која се у извесним деловима додирује са метафикционалним моделом. Тако самозачињући роман представља причу о развоју лика до момента када започне са писањем. Улазак приповедача у текст чини једну од битних карактеристика надпрозе.

Док у енглеском језику постоји само израз чији би дословни превод био

метафигиција, у српској науци о књижевности користе се појмови *метафигиција* или *метапроза*. Разлика између њих везује се за формалне особености дела која се сврставају у једну или другу групу. Метапроза обухвата прозне текстове са темом стварања. Реч је о ужем појму од метафигиције која се односи на свеколику самосвесну књижевност, па и на поезију. Александар Јерков у студији *Нова текстуалност* (1992) предлаже да се за поступак који се у енглеском језику назива *критичка проза* у српској науци о књижевности користе термини *поетичка проза* и *приповедање поетике*. Предложени појмови до данас нису заменили термине *метапроза* и *метафигиција* и употребљавају се описно.

Према речима Игора Перишића, метафигицију као облик експлицитног одређивања стваралачког поступка најлакше је дефинисати у односу на имплицитну поетику, будући да између поетике дате директно у облику исказа или стваралачких фигура и поетичке самосвести присутне у тексту постоји квалитативна разлика (Перишић 2007). Експлицитна поетика остварује се у облику исказа којим аутор коментарише приповедање, открива појединости у вези са стваралачким поступком и расправља о општим проблемима књижевности. Имплицитна поетика уткана је у текст посредством фигура, па захтева напор тумача да препозна и протумачи посредовани смисао. Перишић феномен метапрозе осветљава из још једног угла и разликује иманентну поетику и аутопоетику: „Иманентна поетика обухвата све поетичке принципе по којима је дело настало, а аутопоетика само оне о којима се у тексту прича, било експлицитно путем исказа, било имплицитно путем метафоричке употребе језика“ (Перишић 2005: 623). Аутопоетика обухвата скуп података о делу унутар њега самог и представља једно од најважнијих формалних обележја жанра који се назива метафигијом. Аутопоетичким говором књижевно дело скреће пажњу на себе и уз помоћ персонификоване инстанце текстуалне (само)свести покреће питање односа стварности и фикције. За разлику од аутопоетичких и метапоетичких поступака, који представљају део књижевног стваралаштва, поетички дискурс садржан је у ауторовим интервјуима и другим екстрафикционалним записима.

7.4. Типологија метапрозе

Линда Хачион разликује отворени и прикривени дијегетски нарцизам, као и отворени и прикривени лингвистички нарцизам, тј. отворену и прикривену дијегетску, као и отворену и прикривену лингвистичку метапрозу (Хачион 1996). У *Наратолошком речнику* Цералда Принса дијегеза се одређује као: „1. (фикционални) свет у коме се одигравају приповедне ситуације и догађаји“ и као „2. казивање, причање, насупрот приказивању, одигравању“ (Принс 2011: 38). Прикривени дијегетски нарцизам садржан је у делима која структуром и другим стваралачким поступцима скрећу пажњу на приповедање и властиту конструисану природу. Хачион као пример наводи детективски роман. Његова схематична структура ставља фикционалност у први план. Исти је случај и са фантастичним елементима у тексту, који читаоца подстичу да ствара замишљене светове. Еротика у књижевном делу подсећа на везу између текста и реципијента или писца и реципијента. С друге стране, отворена дијегетска метапроза својствена је делима у којима се директно говори о стваралачком чину. У нескривеној лингвистичкој метапрози приповеда се о језичкој условљености дела, али и свеколике књижевности и живота, док је имплицитна лингвистичка метапроза обележје дела у којима је садржана идеја о тексту као језичкој творевини.

Поводом романа Давида Албахарија, а према типологији Линде Хачион, може се говорити о дијегетичкој, тј. приповедној и лингвистичкој, тј. језичкој метапрози, при чему се оба типа срећу у експлицитном и имплицитном облику. Метапрозни поступак открива се у широком распону облика, од самореференцијалности, преко тематизовања писања и својстава стваралачког чина, размишљања о односу стварности и написаног текста, до дискутовања о друштвеној улози уметности. Расправља се о изворима и жанровским особеностима дела, језику у књижевности, учесницима књижевног догађаја и смислу приповедања. Нагласак је на пореклу фикционалних представа, али и на слободи ствараоца који их преобликује и распоређује према властитим склоностима. Албахаријеви јунаци често су и сами писци чији је идентитет одређен списатељским радом. Они размишљају о пореклу уметности, њеним

особеностима, природи приповедних образаца, као и о суштини и смислу стварања. Принципи по којима текст настаје представљају се као кључни за разумевање односа стварности и књижевности. Уколико фикција користи грађу из живота, и ако је субјектово поимање реалности одређено конструктима, испреплетаност назначених система је нужна, па је и граница између њих танка.

Уметнички чин се велича, објективно и критички сагледава и оспорава, а каткад и пародијски и иронијски одређује. Афирмативни ставови о писању смењују се са сумњом у стваралачки процес. Јунаци глорификују уметност и могућност стварања нових светова у којима се разрешавају питања којима је заокупљен савремени појединац. Истовремено, они сумњају у способност ствараоца да представи објективну стварност. Албахаријеви ликови тврде да помоћу књижевности није могуће досегнути истину о човеку и свету. Индиректна дијегетска метапроза огледа се у приповедном обрасцу, а пре свега у жанровским одликама романа Давида Албахарија, композицији, фрагментарности и субјективној иронији.

Подједнако значајно место у ауторовим делима заузима и лингвистичка метапроза, било да је реч о њеном отвореном или прикривеном облику. Пишчев опус премрежен је исказима и поступцима који у први план стављају језик и његову улогу у књижевности, као и у животу. Размишљања о односу језика, фикције и стварности воде до проблема улоге језика у историјским оквирима, а у крајњој линији до преиспитивања сазнајних могућности у контексту појединца и заједнице. На вербалну условљеност истине у Албахаријевом стваралаштву упућују и језички и стилски експерименти, интертекстуалност и аутоцитатност.

8. ДИЈЕГЕТСКА МЕТАПРОЗА

8.1. Прича о писању

Отворени облик приповедне метапрозе у делима Давида Албахарија чине искази у којима се говори о уметничком делу, али и о уметности уопште.

Приповедачи и/или јунаци размишљају о приповедању, тумаче његове законитости, своје поступке или синтетизују искуство читања. Предмет њихових интересовања је писање и друштвена улога стваралаштва. У *Судији Димитријевићу* приповеда се о особеностима приче и лика, као и о теорији прозе: „Али у том случају, лик судије губи централни положај, теорија романа, или бар новеле, или бар кратке приче, мора да се промени, да се постави на нове основе. Шта судија зна о новим основама прозе?“ (Албахари 1996: 164).

Свест дела о властитом постојању, као и о својој створеној природи огледа се већ у иницијалном исказу романа *Цинк*, у којем се наводи замишљени почетак приче: „Ова књига је требало овако да почне“ (Албахари 2004г: 7). Приповедач тврди да постоји само једна прича која може да се исприча, док су остало покушаји да се до ње допре. Приповест чији је део треба да буде једноставна љубавна сага, низ реченица у којима два бића прилазе једно другом, проводе неко време заједно и потом се растају. У завршници романа хронолошки су предочени догађаји на којима је текст заснован:

Хронологија је, као и увек, једноставна: прво је умро мој отац, потом сам отпутовао. У међувремену сам пожелео да напишем ову, односно, *ову* књигу, и то је оно што ремети хронологију, та ванвременост жеље, оно што ме чини несигурним иако знам када је дошла смрт и када сам ја отишао (Албахари 2004г: 21-22).

Приче нема, постоји само прича која настоји да је опише, прича о причи. Знање које поседује прича никада се неће дознати.

Јунак *Кратке књиге* говори о доживљеном искуству као о предмету књижевног текста. Пре доласка на село намеравао је да напише књигу о писцу који пројектује себе у удаљени град. Замишљени јунак води усамљенички живот и пише књигу коју приповедач не може да напише. Према нараторовим речима, писање је жив организам који се по својој жељи шири или скупља. Писци пишу о писању и на тај начин доказују своју стварност, иако је тај покушај апсурдан и парадоксалан. Ако се живот схвати као пародија стварности, писање је пародирање пародираног. Речи, једном изговорене или записане, или саслушане, нису речи, већ знакови, покушај да се изађе из тамнице. Када дело које

приповедач пише буде готово, његов садржај уопште неће одговарати наслову, који би требало да гласи *Живот на селу* или *Дани*.

Краткоћа и облик књиге су привид. Наратор *Кратке књиге* сматра да писање о познатој теми није откривање новог, већ понављање усвојеног и познатог искуства. Било би му лакше да пише књигу у тренутку у којем ју је у извесном смислу већ написао. То би смањило могућност за појаву случајности, непотребних описа, набрајање детаља и осталих метода којима се писци служе да би изнели своје погледе на вечни сукоб добра и зла, као и на људску жртву као врхунац моралних стремљења. Како било, јунак сматра да би сваку књигу требало пропратити томовима коментара и објашњења, јер би тек тада читалац могао доиста да схвати њен смисао. На његову тврдњу да без коментара текст неће моћи да се чита поштар одговара у свом стилу: „Ако је за писмо, рекао је, потребан коментар писма, онда нешто није у реду са писмом“ (Албахари 1997: 60). Поетичка самосвест у стваралаштву Давида Албахарија, која и сама представља средство за демистификовање стваралачког чина и света у целини неретко је обојена аутоиронијом. У *Краткој књизи* о писању се говори са иронијском дистанцом: „Како се то ради, питала је (касирка – прим. аут.), како се пише? Овако: умочиш перо у мастило, отресеш га и почнеш да исписујеш слова: јул, август, септембар, октобар“ (Албахари 1997: 21).

Приповедач *Снежног човека* презире системе који проповедају да све може да се научи, па и писање, као да је уметност наука, збир дефиниција, једначина и негација. Вера у образовање подразумева неверовање у уметност, у празнине између слика помоћу којих дело настаје. Онај ко верује да писање може да се научи, да је песма конструкција а прича грађевина, никада неће дознати шта оне доиста јесу, а оно што ипак буде написано, јер слова се могу научити, као и речи или граматика, биће конструкције, архитектонске љуштуре, костури језика.

У *Мамцу* се истиче да се уметношћу као највишим обликом људске делатности превазилазе достигнути обрасци. Приповедач *Геца и Мајера* не зна како да објасни ученицима да је жив пример паралелних светова, јунак ненаписане књиге. Он смисао уметности види у памћењу. Сећање оставља

могућност да неко некад и негде сагледа права лица злочинаца. Уколико су само замена за свако лице враћаће се и обнављати бесмисао историје који на крају постаје бесмисао живота.

Према речима приповедача *Мрака*, писање је одупирање силовитој и привлачној снази краја, којем се сваки човек, па и писац, неумитно приближава. Уметничком заносу се треба препустити. Развој догађаја не дозвољава му да објашњава у оној мери која је неопходна да би написано дело било привлачно за читаоца. Његов текст постаје лавиринт, док је сваки покушај да побегне од samozаваравања унапред осуђен на неуспех. Дело настаје из несигурности, колебања, а не потврђивањем извесности. Прецизност смањује његов општи квалитет. Приповедач не може да убеди себе да је оно што пише доиста књига и да ће читалац у њој препознати било какав смисао, тј. да неће остати заведен њиховим могућностима. Стога читаоцу нуди могућност да одустане већ на почетку, а не касније када више не буде сигуран да ли се налази на правој стази. Он осуђује уметнике који у кризним временима играју двоструку игру заговарајући у јавности идеје које тајним деловањем ометају. Славко, споредни јунак романа тврди да уметност захтева жртве. Уверен је да убиством Метке створа дело које је изнад стварности. На приповедачеву опаску да уметник треба да жртвује себе одговара да је Метка део њега.

Данијел Атијас, јунак *Светског путника* тврди да је писање свакодневни посао који у одређеним размацама производи уметничке радове. Из уходаног система иступају појединци и стварају дела која измичу класификацији. Врхунска остварења постају основа новог система вредновања. Атијас савременике пореди са горостасима какви су уметници некада били и оцењује их као труње које је отпало са изворних стабала. Киван је на ствараоце који распродају свој бол светским уметничким и другим групама, а оне на тај начин перу савест јавног мњења у својим земљама. Сви они доприносе скривању истине о ономе што се политичким и економским одлукама великих сила чини прокаженим државама попут његове. Писац доследно гради поетику тишине, па не може да се снађе у околностима у којима се од њега тражи ратна реторика. Приповедачу романа смета место које уметници имају у савременом друштву. Неприхватљива му је и

апсурдна идеја да их треба издвајати од осталих људи и друштва који су управо извор њихових дела. Парадоксално, у систему који одавно не прихвата издвајање било ког свог дела и у којем је забрањено и политички некоректно све што мирише на раздвајање и класификовање по било којој другој одредници осим по општој припадности људском роду уметници се и даље стављају у резервате.

Попут наратора *Мрака*, приповедач *Пијавица* пише ужурбано, као да га неко гони:

Дакле, није реч о завери, рећ је о мојој непажњи, журби да што пре приведем овај запис крају, и да имам времена, прегледао бих пажљиво све странице и где год стоји та реч заменио бих је неком другом, али немам времена, јер ионако стрепим да ће ми све исклизнути из руку, ако већ није исклизнуло, а ово ипак није пешчана књига која може да се чита како читаочева душа зажели, већ текст уз који душа читаоца треба да се успиње с једнаким напором с којим је моја душа силазила низ исписане странице, приближавајући се неумитном крају (Албахари 2006: 243).

Истиче и да је писање мука којој нема равне. Супротно онима који мисле да је стварање задовољство у питању је посао који исцрпљује човека. Јунак је зачуђен пред чињеницом да речи излазе из непознатог извора и творе текст. За разлику од књига које почињу питањима а завршавају се одговорима код њега се питања гомилају како време одмиче, а одговори су свуда разбацани. Понекад сања делове записа за које је сигуран да никада нису прешли преко његових усана или врха хемијске оловке, али када прелиста бележницу, све нађе у њој. Искуство му говори да су текстови, записи и књиге сачињени од песка или воде. Ништа није непостојаније од речи и ништа не траје толико као речи. У том парадоксу налази се почетак и крај писања и људског постојања.

За насловног јунака романа *Лудвиг* књижевност је или друштвено ангажована или залудно трошење времена. Приповедач тврди да књига која треба да промени свет мора прво да промени онога ко је исписује. О подстицајној снази бола за уметничко стварање говори се у роману *Брат*. Романескни јунаци сведоче о несналажењу у погледу властитог идентитета. Филип, приповедач и средишњи јунак књиге, свестан је да се нешто важно десило, те да више није у својој причи, већ негде поред ње или у причи о причи. Он не воли писце који непрекидно причају о писању, посебно оне који и пишу о њему. Не верује ни у описивање, јер сматра да то боље раде телевизија и филм. Стога ствара прозу која је огољена,

која се не заснива на визуелном утиску него проистиче из звукова речи, појединачних израза и појмова сложених у реченице.

Коментари у *Контролном пункту* упућују на свест текста о својој конструисаној природи: „Боље је сада рећи нешто о саставу снага које су биле задужене за чување контролног пункта, јер о томе до сада није ништа речено, а касније можда неће бити времена“ (Албахари 2011: 16). У роману се експлицитно поставља питање о смислу стварања у кризним ситуацијама: „Бактати се око поезије док рат тутњи са свих страна може да буде уточиште неке ко жели од свега да побегне, али не и неке ко стоји на бранику домовине, зар не?“ (Албахари 2011: 45). Коментар о забринутости јунака због судбине поезије која се не чита и не пише дат је у иронијском кључу. Аутореференцијалност се везује и за актере приповести *Животињско царство*. Наратор тврди да поједини искази делују као да нису применљиви на јунаке повести. Међутим, у њима треба препознати једно од главних полазишта за разумевање онога што је написано.

8.1.1. Пародија стварносне прозе

Пародијски интонирана метапроза у романима Давида Албахарија односи се на правила стилскојезичког кода и система поступака за обликовање књижевних дела који је у ужим научним оквирима познат као *стварносна проза*, а који заправо никада није широко прихваћен. Већ се судија Димитријевић полемички поставља према *прози новог стила*. Пародијски однос остварује се и посредством мотива магнетофонског бележења исповести јунакиње романа *Мамац*. Иако дословно забележена мајчина исповест не може да се посматра као одговарајућа замена за стварност. Јунак *Лудвига* исмева свог такмаца, за којег тврди да је пре него што је објавио постмодернистички роман био затворен у свету модерног реализма и фолклорног провинцијализма. Приче о језику и његовој немоћи да пренесе слику стварности испочетка нису интересовале Лудвига. Тек касније објављује дело које критика проглашава врхунцем постмодерног стваралаштва. Осим упућивања на репрезентативна дела постмодерне књижевности, у роману о књижевној крађи тематизовани су приповедни модели у XX веку, значај пауза и тишине, улога форме, структура

реченице, избор речи и интерпункције, предности и мане илустрације, ефиксност ироније и нужност пародирања. Данијел Атијас на предавању у Банфу говори о сукобу урбане и руралне прозе у савременој српској књижевности. По његовом мишљењу, исти однос постоји и у западној Канади. Иако је по среди фикционално трућање, у роману *Брат* разматране су сличности и разлике између бразилске и српске литературе. Разлика је очигледна када се упореде поетике Хорхеа Луиса Борхеса и Ива Андрића. Док је код првог све машта, код другог је све историја. Код Борхеса нема границе између сна и јаве, а код Андрића је мало снова.

8.1.2. Списатељски скептицизам

Особеност опуса Давида Албахарија огледа се у настојању приповедног субјекта да одреди себе као аутора и чин писања уз непрекидну сумњу у смисао стварања и (сопствене) креативне способности. Једно од питања које се на различитим нивоима његових текстова разрешава је да ли и даље постоји прича или су остале само речи које је описују. С тим у вези, наводе се спољашњи и унутрашњи чиниоци којима се проблематизују књижевност и њен значај у XX веку. Аутор истиче да у доба технике, у којем човечанство пати од егзистичне вере у властите могућности, писање постаје масовна делатност:

Ако нема Бога, остаје нам само језик, такав став су нам у наслеђе оставили модернисти, они који су дошли после Ничеа. А након Бекета, примакли смо се ћутању, језик као да је изгубио онтолошки потенцијал. Свет се препустио масовном брбљању, језик је изгубио своју есенцијалност (Албахари, Пантић 2005: 15).

Писац истиче и да колективна хиперграфија не иде у прилог човечанству јер одузима од колективне духовне енергије. Уметност не утиче на појединца и друштво будући да упркос свеопштој скрибоманији само део недокучивог стваралачког чина допире до појединца.

За приповедача *Цинка* писање је фрустрација, гнев против чињенице да је јединка инструмент, тело које треба да придржи перо док записује причу која припада другом. Лако је описивати, тешко је знати, најтеже је суочити се са залудношћу властитих настојања, са редовима исписаних речи које говоре одсуством више него присуством, више празнином него пуноћом, више звуком

него значењем, више оним што је могло да буде него оним што је доиста било. Писање је залудан посао, покушај да се досегне метафизичко искуство. Речи никада неће заменити суштину, нити ће досегнути целовит опис. Према мишљењу једног од јунака *Кратке књиге*, парадокс писања је у томе што истрајава упркос истрошености. Његово трајање је последица ограничености човековог духа, не у истраживачком или стваралачком смислу, већ у облику мисли које подражавају реалност. Садашњост одликује одсуство форме, муњевита смена информација, нестабилност и распадање.

Приповедач *Мамца* писао је дуге песме у кратким стиховима које нико није хтео да објави. Надао се да ће прича о мајци све да измени и да ће помоћу ње остварити своје амбиције. Међутим, када су завршили снимање, идеја о писању ишчилела је из његове свести. Спаковао је траке у орман и није их вадио одатле све до одласка. У списатељском раду не помаже му ни свест о томе да непрестано започиње послове које не довршава. Пример је збирка песама коју није уобличио зато што је био неодлучан у погледу редоследа и наслова. Настојећи да реши властите дилеме пита Доналда да ли је уопште могуће приповедати имајући у виду окошталост временских струкутура у којима појединац живи. Његова мајка не верује да живот може да се исприча, још мање да се запише, иако је некада са уживањем читала књиге. Као покушај да се од могућих уобличи највероватнија конструкција света књижевност је узалудна замена за збивања изван речи. Напор да се опише било чији живот унапред је осуђен на неуспех. Нема књиге у коју може да стане цео живот, па ни део живота: „Можеш да испишеш хиљаду страница а нећеш успети да забележиш ни део онога што се догађа када, на пример, провлачиш конач кроз ушице игле“ (Албахари 2011б: 149). Осим тога, писац мора да има на уму да реч може само једном да се изговори: „Ако се тада погреши, ништа се не може учинити“ (Албахари 2011б: 182).

За приповедача *Мрака* писање је говорење у празнину, просипање речи у мрак. Када би писац доиста знао оно што жели да напише, никада не би седао за сто. За себе тврди да не зна како се пише, нити може да се посвети речима које исписује хемијском оловком на листовима папира. Из страха да не открије нежељене садржаје, избегава да настави причу о Метки:

(Претходни пасус, нема сумње, сасвим добро показује моје настојање да избегнем наставак приповедања о Метки, не због тога што желим нешто да сакријем, него зато што стрепим да у том чину нешто не откријем. Поштење је, и то сам негде прочитао, предуслов за добру уметност.) (Албахари 2008: 54).

Због тога што није сигуран да ли је то што пише уопште књига, размишља да престане да ствара. У *Светском путнику* истиче се да је уметничково објашњавање властитог дела поуздан знак да са делом нешто није у реду. Уколико оно не говори изван медија од којег је створено, остаје скучено и омеђено својим физичким квалитетима. Јунак *Пијавица* повија се под талогом успомена које покушава да преточи у низ речи и реченица.

8.1.3. Вера у стваралаштво

У романима Давида Албахарија испреплетани су сумња у стваралашто и вера у уметност и њену улогу у човековом животу. За разлику од наративног скептицизма којим је обојен целокупан пишчев романескни опус искази у којима је књижевност представљена као важан део човековог живота и деловања заузимају мање места. Спорадично се напомиње да уметност омогућава појединцу да се уживи у судбину другог, али и да спозна себе и исказе своју аутентичност. Судија Димитријевић тврди да ствараоци снагом ума или инстинкта издвајају савршено дело из хаоса. Сви остали, укључујући и њега, живе у материјалној стварности и делују у унапред утврђеним оквирима:

Судија схвата да је усамљеност једног човека усамљеност свих људи, да су туга, јад и сузе заједничко власништво, да је уметник заједничко власништво, уметник телефонска централа, уметник спона између канализационих јама и божанских висина (Албахари 1996: 91).

Уметник ствара да би у самоћи заборавио насреће којима је окружен. Показивањем своје вештине супротставља се маси која се издаје за учитеље. Јунаци Албахаријевих романа из деведесетих година XX века тексту приписују статус божанске творевине. Суштина стварања у *Краткој књизи* одређује се као суштина бића која га приближава божанској инстанци. Писац има изострен слух за поруке које добија из околине:

Шта је писац него пријемник чији квалитет репродукције зависи од тананости и подешености његовог таласног опсега? Неко прима поруке из најширег таласног подручја и преко истог тог подручја одговара на њих; други, попут мене, имају суптилне апарате, подешене на веома уске секторе ретких фреквенција, и емитују свој програм на подједнако уским, тешко доступним дужинама (Албахари 2007: 36).

Наведена, а нарочито парафразирана мисао, дозива се са Хајдегеровим ставом да стваралац пребива у простору између божанског и људског, при чему је његов задатак да слути суштине и да их, *одважујући језик*, преноси људима: „Песник стоји на средини између богова и народа. Он је неко ко је избачен у то *Између*, између богова и људи“ (Хајдегер 1982: 146).

„Снежни човек“ сматра да онај ко верује да писање може да се научи никада неће проникнути у његову суштину, а оно што ипак буде написано, јер слова се могу научити, као и речи и граматика биће конструкција, костури језика. Чин писања представљен је као самосврховит естетски квалитет, покушај да се опредмети интуиција на граници несвесног. Списатељски подухват приповедача *Мамца* је пут спознаје властитих креативних могућности. Дар за приповедање, вештина коришћења ритма језика, способност преплитања народних фраза, ређања придева и изокретање структуре реченице у циљу причања приче даје легитимитет мајчиним исказима о уметности.

Писање има судбинску улогу и у роману *Мрак*, у којем јунак покушава да одложи свој крај. Иако све време сумња у књижевност и њене могућности, он верује у моћ уметности. Давор Милош стрепи од писаца зато што се боји сила којима располажу. Чак и онда када они то не знају, постоје речи које могу да подаре живот, доделе смрт или окончају свет. Према мишљењу приповедача *Геца и Мајера*, функција уметности и сваког другог сазнања је да проблематизује свет изнутра, али и да му да смисао:

Тешко нама, рекао сам ђацима, ако икада престанемо да причамо приче, јер ако то учинимо, ништа нам неће помоћи да издржимо притисак стварности, да олакшамо терет живота на раменима [...] Али, упитали су, зар живот није прича? Не, одговорио сам и ухватио се за леву ресицу, живот је одсуство приче (Албахари 2008: 93).

8.2. Књижевна представа савременог појединца

Предмет романескног стваралаштва Давида Албахарија је прича, али и положај савременог појединца у свету и уметничком делу. Ипак, истраживање карактера и личности које представља један од темељних принципа хуманистичке психологије није у првом плану пишчевих интересовања. Књижевност XX века одликује се одсуством индивидуе и занемаривање њене аутентичне природе. С тим у вези, Тери Иглтон тврди следеће: „Заравњене површине и шупљи садржаји постмодерне нису отуђени зато што више не постоји никакав субјекат који би могао да се отуђи, и нема ничега од чега би се отуђио пошто је аутентичност једноставно заборављена, пре него одбачена“ (Иглтон 1986: 92). У Албахаријевим делима потрага за појединцем у савременим друштвеним и уметничким оквирима представљена је истицањем првог приповедачког лица, аутореференцијалношћу, али и причом о субјекту, било да је он јунак, писац или читалац.

8.2.1. Приповедач

У делима Давида Албахарија проблематизују се традиционални облици приповедања и подрива легитимитет наративне инстанце. Облици перспективизације у његовим романима резултат су проблематизованих вредности у друштвеним и теоријским оквирима. Наратор иступа из фикционалних оквира на тај начин што више „не преузима одговорност за текст непосредно, као што је аутор престао то да чини увођењем њега (наратора) у простор књижевне имагинације“ (Јерков 1992). Првим приповедачким лицем поистовећују се посредник и прича. Доминантна свест дела исказима или поступцима пружа опште информације о смислу целине и средствима нарације. Питања логике обликовања текста и смисла фикционалног света разрешавају се управо на нивоу наративне инстанце, док се њеном свешћу о властитој позицији проблематизује и статус приче и приповедања. Приповедач је облик у којем прича спознаје себе, али и раван на којој се преплићу недоумице о односу стварности и фикције. Неучествовање у романескним догађањима и посматрање збивања са стране су средстава којима се доказује нараторова објективност.

У Ауторовој белешци уз Судију Димитријевића Албахари напомиње да је трагао за фигуром које ће га ослободити притиска првог лица које осваја све што пише. Наведено дело уједно је и једини пишељев роман који је исприповедан у трећем лицу једине. Већ *Цинк* посредован је првим приповедачким лицем. Наратори ауторових раних дела симулирају објектив камере и тобоже непристрасно бележење исечака стварности. У *Цинку* се и отворено наводи да оно што припада посматрачу не мора да буде део посматраног. Међутим, целокупно стваралаштво Давида Албахарија садржи експлицитне исказе и имплицитна упућивања на значај угла посматрања. Аутор различитим средствима истиче да се уметност остварује распоређивањем елемената стварности у складу са склоностима посматрача. Он поистовећује поглед из најнепосредније близине и највеће удаљености, како по неизоштрености, тако и по могућностима различитих тумачења онога што се њима обухвата.

Приповедач *Пијавица* свестан је свог месту у фикционалној конструкцији чији је део:

Аутомобил који сам видео испред парфимерије тумачио сам као мамац који је требало да потврди моју заинтересованост, да ме увуче још дубље у причу коју сам, у суштини, сам контролисао. Да ли је то била права намера, да их тако назовем, завереника? Да ме наведу да сам направим оквир у којем ћу се кретати, да будем главни јунак који смишља самог себе и одабира оне елементе који му делују најуверљивије, одбацујући оне за које сам не нађе место у конструкцији стварности која, у суштини, не постоји (Албахари 2006: 237).

Наратор *Контролног пункта* примећује да записује реченице у првом лицу множине, као да је овлашћен да говори у име групе. У *Животињском царству* поставља се питање ко приповеда: „Као ни у оној чувеној Кортасаровој причи, ни у овој неће никада бити јасно у ком лицу је испричана, односно у ком лицу је треба поново испричати да би била оно што би доиста требало да буде“ (Албахари 2014: 126). Рефлексије приповедача о властитој нејединствености и децентрираности огледају се у тврдњи да је превише особа учествовало у писању књиге, и то у различитим временима. Писали су угрођени и безбрижни, сталожени и нервозни, и то у ретким слободним тренуцима, током самотних сати на стражи, у кантини или у трпезарији за време ручка.

8.2.2. Јунак

На проблем положаја савременог појединца у друштвеним и уметничким оквирима у романима Давида Албахарија упућује се и представљањем историјских личности у одјеку историјских збивања, док су у средишту пажње у историји скрајнути учесници. Пишчеви јунаци нису слободни у односу на структуру чији су део, у дословном и метафоричком смислу, нити имају дубину својствену ликовима из ранијих епоха. У средишту ауторове пажње су пасивне јединке, чије је (не)деловање последица друштвених околности. Одбацивање традиционалне концепције лика који је јасно одељен од других физичким и психичким особинама део је постмодерне представе о децентрализованом појединцу као језичком конструкту. Маргинализација индивидуе на нивоу теме преноси се на раван поступка тако што се она своди на угао гледања. Средишњу фигуру Албахаријевих романа неретко замењују ток свести, објективно опажање, језик, текстуалност и други елементи приповедања. Јунак његових метапрозних текстова свестан је да нема идентитет нити слободу изван књижевног остварења, али ни унутар њега. Простор слободе који му је ускраћен пренет је на књижевни текст.

Док у историји књижевности лик заузима важно место, у савременом роману скрајнут је толико да ни његово име није неопходно. Албахаријеви главни и споредни јунаци често су неименовани и означени функцијама које имају у друштву. Судија Димитријевић је један од ретких који се представља презименом. Међутим, већ у наслову истакнуто је и његово звање и друштвени положај. Јунаци *Цинка*, *Мамца* и *Снежног човека*, *Брата* и *Ћерке* махом су безимени. Обезличавање ликова својствено је роману *Контролни пункт*. У *Гецу* и *Мајеру*, *Пијавицама*, *Мраку*, *Лудвигу* и *Животињском царству* именовани појединци представљени су као апстрактне фигуре.

На настојања уметника да у центар збивања постави појединца који посматра и промишља свет пада сенка његове обезличености. Нарочито у *Снежном човеку* индикативна је метафора одсуства индивидуе, која се огледа у

нестајању приповедачког лица у завршним деловима текста. Ишчезавањем гласа укида се и језик приповедања, иза којег остаје говор празнине и одсуства:

Отворио сам уста, и снег је нагнуо у последњу празнину, облепио језик и непце, попунио образе, склизнуо низ грло, избрисао сваку преосталу разлику. И када се, мало касније, зец обазриво примакао ониском снежном обличју и гурнуо њушку међу слеplене пахуље, нико му ништа није рекао (Албахари 2007: 155-156).

Роман *Геџ и Мајер* почива на неаутентичности ликова и занемаривању њихове суштине. О когнитивним и емоционалним реакцијама јунака, као и о њиховом вербалном изражавању, посредно се извештава. Војни систем у романима *Контролни пункт* и *Животињско царство* представља пример дехуманизованих међуљудских односа, као и друштвених и историјских процеса: „У војсци ионако постојиш само од тренутка када се пријавиш и добијеш униформу, а све оно што је томе претходило никога се није тицало“ (Албахари 2011: 67). Ставом доминантне свести према јунацима сугерисана је дословна и симболичка подређеност лика радњи. Војници су представљени као потрошна роба, храна за топове и тенкове. Не препоручује се улажење у у било какве односе с њима, јер то лоше утиче на човека. Професионалан војник не сме у себи да развија и негује емоције. Према командантовим речима, војник треба да поштује сузне очи, дрхтај срца, суве усне и тешко описиво таласање у грудима, али не и да их упражњава.

Перцепција и деловање појединца у *Контролном пункту* изобличени су до те мере да на површину испливавају његове најскривеније страсти и склоности. Убиство војника у импровизованом клозету представља једну у низу операција којима се јединка обезличава. Сахрана је представљена као депатетизовани чин заједнице која по дужности изводи обред. Доласком цивила пред контролни пункт почиње свенародно весеље које врхуни у оргијама избеглица и војника. Дезоријентисани појединац не учествује активно у стварности, већ му се она догађа. Стога не може да спозна до краја размере бесмисла у којем се невољно нашао:

Све (је) можда толико нестварно само зато да не бисмо дознали да нас заправо нападају *наши*, који, пак, не схватају да смо ми *њихови*. Али, ко је *наш* у овом рату, у сукобу у којем ми

само гостујемо, у ситуацији у којој чак не знамо шта уопште треба да радимо? Зар не би било најбоље да се вратимо и потрудимо се да све ово заборавимо?

Приповедач *Геца и Мајера* тврди да је историја безлична и да не постоји на нивоу појединца. Свака историја своди се на трагање за најмањим и највећим заједничким садржитељима, као да је сваки човек исти а све људске судбине једнаке. Довољно је упитати се како се осећао свако од девет и по хиљада мушкараца, жена и деце када им је у Другом светском рату наређено да ставе жуту траку или шестокраку звезду на руку и историја ће почети да се мрви и распада. Историја нема времена за осећања, неверицу и бол, тупу немост и немогућност да се схвати шта се догађа. У *Пијавицама* је садржана идеја да се кључне ствари догађају између две особе, без присуства сведока, или у једном човеку, који негде седи сам и смишља историју. Предмет *Животињског царства* је однос средишњих и епозодних ликова. Онај или они који су сређивали рукопис усредсредили или усредсредили су се на сасвим мали број ликова, што је, како се наводи, неправда према статистима и епизодним јунацима који су целој причи давали смисао и чинили је живом.

8.2.3. Књижевна представа писца

Јунаци Давида Албахарија неретко су писци који експлицитно или имплицитно говоре о стварању, структури чији су део и о свом месту у њој. Писање је за њих непрестано самоослушкивање и бележење језички готово неухватљивих промена, које настају када се стваралац одазове на свет или се свет одазове на њега. Највећи проблем писања, али у исто време и његова највећа привлачност је у томе што писац заправо увек пише о себи. Тако приближавање оцу кроз текст у роману *Цинк* води јунаковој самоспознаји:

Писање није чаршав који виси између писца и света или између света и стварности; прича није независно биће у чије калупе могу да се уклопе многи. Прича сам ја. Уколико не говори о мени, прича не говори ни о коме. Уколико говори о другом, она није прича (Албахари 2004: 62).

Прича о оцу, чији је стварни предмет приповедач, мора да буде прича која није о њима. Писање о другима је прилика да јединка изађе из себе како би истражила своју аутентичну природу. У роману *Снежни човек* стварање се

одређује као резултат човекове потребе да буде неко други. Приповедач *Мамца* признаје да увек када жели да прича о неком другом заправо говори о себи. Насупрот њему Доналд тврди да прича о мајци треба да буде прича о мајци а не о приповедачу или о било коме другом.

Романи Давида Албахарија утемељени су на идеји текста као простора моћи дељеног између учесника књижевног чина. Однос доминације између дела и ствараоца промењен је у *Краткој књизи*, као и у другим пишчевим романима. Писац не пише књигу коју жели и не поседује дело, већ га оно прилагођава својој вољи: „Започео сам да певам песму, а песма је, на крају, певала мене“ (Албахари 2005: 50). *Кратка књига* тематизује борбу субјекта да стваралачким напорима оспори превласт живота и језика над њим самим. Крај упућује на његову неспособност да буде доследан у својој одлуци и преузме одговорност над својим животом и делом. Према мишљењу приповедача *Мамца*, причу чини неминовност кретања и нужност радње. Писац треба да буде као филтер, да задржи непотребан талог и пропусти суштину. Ако објашњава, то је поуздан знак да не успева да савлада папир.

Тематизовањем појединца који бежи од хаоса не би ли постигао мир неопходан за писање Давид Албахари у *Краткој књизи*, као и у другим делима, упућује на усамљеност ствараоца на путу списатељског и уопште духовног развоја. Писање као облик интроспекције захтева самоћу и неометано бављење собом. Ауторови јунаци нестају из спољашњег света како би у објективизовању доживљаја произвели уметничко дело. Њихово уживљавање у свет је полазни ступањ, а не циљ стварања. Јунак у улози писца не сме да дозволи да прозом или поезијом завлада хаос који влада у животу. Усамљеничка позиција приповедача готово свих Албахаријевих романа подразумева особен угао гледања на збивања. Али она је и проблематизована у романима *Мамац* и *Кратка књига*. Према Доналдовим речима, веровање да књижевник пише не би ли се спасао из понора самоће представља смицалицу писца и критичара који ономе што је чист занат желе да припишу ауру натчовечанског прегнућа. У *Краткој књизи* показано је како изолација и непостојање дијалога у радикалном облику спутавају уметника и доводе од неуспеха.

Списатељска блокада

Албахаријеви приповедни субјекти сумњају у смисао писања, као и у своје стваралачке способности. Њихов скептицизам најизраженији је у *Цинку*, *Краткој књизи*, *Снежном човеку*, *Мамицу*, *Мраку*, *Пијавицама*, *Лудвигу* и *Животињском царству*. Исказ приповедача *Мамца* да је Доналд писац, док то не може да каже за себе, понавља се рефренски у роману. Према његовим речима, прави писац не пренебрегава мрежу подударности, као ни могућности које нуди сплет околности: „Да уместо боље да пишем, могао бих од тих разлика да направим причу, повест исписану у наизглед противречним фрагментима, обједињеним истим осећањем губитка, тако да се на крају свако удаљавање претвори у приближавање“ (Албахари 2011б: 172). Иако мисли да о сваком људском бићу може да се напише књига, она о Доналду била би вреднија од других.

Проблем ауторства у романима Давида Албахарија разматран је кроз мотив стваралачке блокаде, којим се проблематизује традиционална представа о уметниковој имажинацији. Тема списатељске немоћи незамислива је у романтизму, будући да је у њему аутор виђен као геније, надахнути појединац који инспирацију добија са стране. У реализму нагласак је на спољашњим приликама у којима појединац живи и ствара. Са успоном ауторске самосвести и порастом броја експлицитних поетика у којима ствараоци тумаче своје поставке и говоре о писању расте интересовања за проблем списатељске немоћи. Писци метапрозних романа одбацују традиционалне представе о трансцендентној имажинацији која посредством једног гласа уређује структуру књижевног текста. Осврт на дело или стваралачки чин унутар истог тог дела не подразумева само говор о створеном, већ и промишљање онога што у њему не настаје. Блокада је стање у којем појединац губи способност стварања или доживљава креативни застој.

У *Бележици* на крају *Кратке књиге* Давид Албахари као извориште и највише домете мотива списатељске блокаде наводи дела америчких писаца, као и аустријског писца Томаса Бернхарда. Порекло свог интересовања, пак, објашњава незаступљеношћу предмета у српској књижевности. Списатељска блокада у пишчевим романима испољава се у широком распону облика, од неделовања уметника, преко потешкоћа да пронађе оригиналне идеје, до неспособности да

оствари замисао. Писац или нема инспирацију или му нешто одвлачи пажњу од рада. Узроци леже у животним или пословним околностима, депресији, емотивном краху, осећању промашености или неуспеха. Притисак да створи дело у извесној мери проузрокује блокаду јунака *Кратке књиге*, па он ради упркос супротном природном осећају. Иако по доласку на сеоско имање саставља детаљан план рада, он изневерава уредникова очекивања, као и своје планове. Правила га парализују, као и страх од ризика, несрећеност у предстваралачкој фази, (само)осуђивање због недостатка идеја, неспособност да оствари замисли и недостатак мотивације.

У „Ауторовој белешци“ аутор истиче да га је тема списатељске блокаде у делима његових узора подстакла да приповеда о писцу који чини све друго, чак и пише о томе како не може да пише, само да не би писао оно што је на почетку замислио. Првобитна намера јунака *Кратке књиге* је да свакога дана испише бар по једну страницу, како би до октобра имао готов рукопис. Међутим, он ради све друго само не оно због чега је дошао, сређује кућу и двориште, одлази у продавницу, разговара са суседима, трага за дечаком чију силуету види поред куће, као и за провалницима, размишља о писању и пише коментаре замишљене књиге. Његова припрема и пропратне радње замењују и онемогућавају друге фазе писања. Иако чим се пробуди узима бележницу с циљем да испише планираних осамнаест редова текста, док након вечере сређује рукопис, преписује поједине делове, разрађује их или одбацује, посао не одмиче. Спутав га то што није сигуран о чему жели да пише. Празни листови бележнице подсећају га на белину снега. У *Краткој књизи* важност се придаје припремама за писање о којој већина писаца не жели да говори, па или уништава трагове или се претвара да о томе не зна ништа.

Наратор *Цинка*, такође, извештава о плановима за писање, као и о списатељским неуспесима. Најпре сваки радни дан замишља као испуњен читањем и писањем. Себе доживљава као вредног ствараоца кога одликује чврста воља. Има дана када се ништа не поставља између њега и његове приче и када свуда види готова решења. Касније, уместо исписаних страница посматра како се његова замисао распада. Између приповедача и приче појавио се застор и он се удаљава од онога чему жели да се приближи. Друге приче искрсавају да би

призвале лик оца. Јунак гребе по сећањима у нади да ће испод застора разазнати фрагменте које ће уобличити у причу. Временом увиђа да приче нема и да су остале крхотине. Застор од оца толико је таман да подсећа на ноћ. Можда се прича појавила да би му скренула пажњу на нешто друго, а можда је смисао њене светлости био у нестајању. Наставља да трага за местом на којем ће се му се прича поново отворити, као што се повремено догађало.

Приповедач *Снежног човека* завиди писцима који од раног јутра пишу, записују снове, преправљају оно што су претходног дана забележили, започињу нове приповести, сређују дневничке записе. Препреку свом раду приповедач *Мамца* види у стилу који сваки уметник треба да пронађе или освоји. Он стрепи од ауторства, будући да иза себе нема традицију стваралаца који су најпре на матерњем језику изградили уметнички поступак, па на другом језику остварили врхунске уметничке домете. Доналд, његов *alter ego*, тврди да писац нема стил док год размишља о њему. Када престане да мисли о начину на који пише, почиње да назире шта стил доиста јесте, а када стил овлада њиме, почиње да пише. Ако је Доналд у праву, мисли приповедач, онда се приче пишу саме. За сваки случај, савет колеге записује као подсетник и ставља га у иронијски контекст: „Вратио сам се кући, написао на листу папира *Стил: наћи и постати*, и причврстио га магнетном плочицом на фрижидер“ (Албахари 2011б: 24). Насловни јунак романа *Лудвиг* изједначава вештину усменог и писаног изражавања и тврди да онај ко нема осећај за стил док говори не може да га развије ни када пише.

Противречан однос између тежње за стварањем и немогућности да се дело уобличи у романима Давида Албахарија подразумева стање будности, условљава унутрашњу дијалектику лика и обликује његов динамички идентитет. Догађајност у пишчевим делима у којима је тематизована списатељска блокада сведена је на минимум и представља материјални израз духовних стремљења. У фокусу су психичка стања појединаца који преиспитујући узроке личних неуспеха трагају за смислом креативног чина и то експлицитно или имплицитно образлажу. Тема списатељске немоћи представља један од видова испитивања улоге и значаја ствараоца, као и граница литературе. Ауторова позиција је између мишљења и

делања, речи и тишине. Као метафора за метафикционални слој дела који се огледа у препреци да се заокружи одређени мотив и уопште да се пише, *Цинк*, *Кратка књига*, *Снежни човек* и *Мамац* откривају трагичну судбину ствараоца, растрзаног између високих стремљења и скромних могућности (само)контроле. Предмет књига су немоћ појединца да буде доследан и тешкоће да преузме одговорност над својим животом и делом. Јунацима остаје борба да стваралачким напорима оспоре превласт живота и језика над њима самима.

Проблем ауторства и оригиналности

Питање оригиналности и ауторства представа средишњу тему романа *Лудвиг*, у којем се прича гради око мотива књижевне крађе. Поступак интертекстуалности у делу преломљен је кроз иронијску призму и доведен до апсурда. Приповедач насловном јунаку говори о томе да намерава да напише књигу која је изнад осталих, која их обједињује, а опет је већа од збира својих извора. Са жаром хвали запис који непрестано мења обличја и истовремено представља неколико текстова. Иако не диктира сваку реч, приповедач Лудвигу саопштава своје идеје. Говори му о детаљима, поступку, структури реченице, избору речи и интерпункције, значају пауза и тишине, улози форме, предностима и манама илустрација, ефикасности ироније и нужности пародирања. За то време посматра како његов такмац уписује идеје у бележницу, у један од блокчића о којима касније говори као о драгоценим изворима из којих се излила његова прича. Осим тога што га је упутио како да напише књигу која га је начинила славним, приповедач редигује и Лудвига приче, поправља есеје и готово изнова исписује један од његових раних романа. Сматра да све заслуге за објављену књигу припадају њему и да је Лудвиг урадио уобичајен уреднички посао, организовао цитате, забелешке и сугестије, пронашао почетак, средину и крај, чему га је он и научио: „Нисам ли му ја средио десетине и десетине страница разних текстова, прича и мемоарских записа, терајући га да сваки од тих исправљених радова заједно прегледамо, упоредимо и, ако треба, анализирамо урађено? (Албахари 2008в: 113).

Врхунац ироније је епизода у телевизијском студију, где приповедач седи поред, како каже, највећег плагијатора, поред онога који је преписао целу књигу, а

за то време њега оптужују да је крадљивац. Гледалац му спочитава што у *Пунку света*, ранијој књизи, слободно користи архивску грађу и преузима поједине делове из књига, записника и ратних дневника. Овај се од оптужби брани тврдњом да човек данашњице не би опстао уколико не лаже и не присваја туђе. Образован и освешћен појединац лако препознаје дословно преузете поступке и цитате из других текстова. Међутим, присвајање идеја из дела у настајању је подухват скривен од очију јавности којим се пориче заслуга претходника.

Проблеми ауторства, оригиналности и цензуре заузимају важно место и у романима *Брат* и *Животињско царство*. Роберт тврди да Аристотелова дела нису оригинали, већ имитације. Отуда ни књижевност која настаје под његовим утицајем није оригинална. Само неколико писаца, међу којима је и Борхес, успело је да се ослободи смртоносног утицаја диктаторске Аристотелове *Поетике* и створи дела која су оригинална од првог до последњег слова.

У *Животињском царству* важно место заузима мотив одрицања од ауторства, који представља директан израз проблематизоване улоге појединца у савременим друштвеним и књижевним оквирима. Рукопис који се нуди читаоцу наводно је пронађен у канти за отпатке на београдском аеродрому. Пошто се налазио у фасцикли са ликовима из Дизнијевих цртаних филмова, особа која га је извадила из кесе са ђубретом била је уверена да је реч о причама за децу. Чим је приметила да се у тексту помињу војници и касарне, предала га је надлежним органима. Службеник обезбеђења на аеродрому био је песник аматер. Заинтересовао се за рукопис и прочитао га у даху. Уредник и приређивач рукописа решио је нејасна места, посвећујући нарочиту пажњу белешкама. Утврдио је њихов редослед, очистио их од нелогичности и непотребних понављања. Одлучио је да на корицама не пише да је дело непознатог аутора, већ да измисли било какво име које ће читаоци повезивати са насловом романа. Уколико се касније појави прави аутор, његово име ће заузети место на корицама које му и припада. Описи смрти Димитрија Донкића у роману не подударају се ни након редакције рукописа, што потврђује тезу о две или више варијанти које су коришћене приликом његовог настанка. Претпоставља се да је првобитна верзија садржала озбиљне анализе и критику једнопартијског система, са нагласком на

улози и месту војске у држави. Временом је критика идеологије постала мање занимљива, па је текст очишћен од политичких референци. Прича је стављена у контекст друштвеног уређења у којем постоји хијерархија власти. Лично је постало безлично, док је опште заменило појединачно, а све то довело је до промена у сликању односа између романескних јунака.

У романима Давида Албахарија негирана је идеја оригиналности, аутентичности и јединствености уметничког текста, у чијој основи лежи теза о узрочно-последичном устројству света. Уметник не промишља свет, већ бележи утиске о ономе што види. Аутор се одређује као инстанца која посредује текст. Његово присуство у пољу приказаног света мења приповедање и нарушава фикционалну илузију. Што се више појављује у тексту, он мање постоји као аутор, односно, што је присутнији у делу, то је мање уочљиво његово одсуство изван њега. Пародија са дела скида прелив недодирљивости и табуа, док се поступком интертекстуалности упућује на друга књижевна остварења као на извор уметничког стварања.

8.2.4. Читалац

У постмодерној књижевности писцу се одузима повлашћен положај, а текст се посматра као производ сложених културних односа за чије конституисање је од пресудне важности фигура читаоца. Према мишљењу Чарлса Њумена, „премештање ауторитета са аутора на читаоца није само естетски избор већ такође одражава дубоко укоренењу нелагодност која прожима сва књижевна дела“ (Њумен 1989а: 250). Чињеница да запис има смисао и да постоји само у односу на другог говори о несигурном односу између текста и аутора:

У тренутку у коме се дјело ослобађа од свог аутора, све се његово бивствовање сабира у значењу које му додјељује други. Тај начин да дјело има свој смисао, па и саму своју егзистенцију као дјело, само у односу на другог наглашава изванредну несигурност односа дјела и аутора, толико је посредовање другог конститутивно за његов смисао (Рикер 2004: 163-164).

Приповедач Албахаријевог романа *Мрак* уверен је да дело не постоји без посматрача, књига без читаоца, а оперска арија без слушаоца. Други је неопходан услов постојања текста, које се пре него што се актуализује у свести реципијента

остварује као апел за постојањем: „Писац апелује на слободу читаоца да сарађује у стварању његовог дела“ (Сартр 1981: 41). Од примаоца се тражи да произведе дело, а не да буде пуки конзумент естетског искуства. Креативна способност у роману *Кратка књига*, али и у другим делима Давида Албахарија је на страни примаоца, који уместо довршене целине добија празну љуштину и слободу да је уколико жели испуни.

Писац истиче да је значај рецепцијске свести за дело открио бавећи се филмском уметношћу. Искуство у екипи редитеља Пурише Ђорђевића показало му је да дело није у аутору, већ у читаоцу или посматрачу: „Дело, рекло ми је то искуство, није у аутору, већ у ономе који дело чита или посматра, односно, тачније речено, једном створено, дело има безброј облика и сваки од њих подједнако је ваљан“ (Албахари, Пантић 2005: 8). Уколико би и постојала објективна прича, не може се замислити објективни читалац. Према речима приповедача *Снежног човека*, управо су читаоци ти који се мењају:

[...] подижу главу, гледају околу, сумњичаво пуће усне и одмахују, уверени да се *нешто* десило, да им је неко заменио текст, само тренутак раније, нема ни недељу дана, читали су исту књигу и између истих корица налазила се сасвим различита прича, без смрти, без умирања, без распада система, без упитних реченица, а сада је све врвело од запенушаних питања, од умирања, или можда не толико од умирања колико од осећања пропадања, као да ништа више није могло да задржи читаоца, као да су реченице лажни подови који клизе испод ногу главних јунака, јер за разлику од претходног читања, сада се шаренило ликова претворило у бледуњава одразе једне исте личности, можда самог писца, која је непрекидно тонула, пропадала заједно са читаоцем, чврсто стиснута уз њега, као да је он једина заштита, или бар последња преостала, од свега онога што чини свет (Албахари 2007: 87).

Само аутор може да прочита текст онако како је желео да га напише. Читалац га чита као своје дело, које нема никакве везе са писцем:

Када се узме у обзир да, упркос површинским сличностима, не могу да постоје два истоветна човека, два идентична биолошка организма, готово је немогуће да се пронађе читалац који ће књигу прочитати онако како је писац желео да је напише, те би свако искакање или излетање из одштампаних речи представљало једино одраз привида читаоца да чита нешто што доиста није написано (Албахари 2007: 47).

Довршен текст је илузија, будући да је стварање, као и налажење смисла незакључив процес. Аутор има извесну представу о томе како његово уметничко остварење треба да буде доживљено, али не може да предвиди како ће га читалац обликовати уносећи у интерпретацију елементе свог искуства, културе, укуса, склоности и индивидуалности. Будући да је реципијент скуп других текстова и бескрајних кодова, субјективност и објективност у интерпретацији су ирелевантне категорије. У свести примаоца зачињу се објекти који претходно нису постојали, чиме се привремено уобличавања недовршена творевина. Непредвидљивости тумачења доприноси и то што је књижевност заснована на симболима који узрокују неодређеност језичке комуникације.

Уметничко дело настаје у сусрету пишчевог и читаочевог доживљаја, при чему између намера уметника и тумачења посматрача могу да постоје непремостиве разлике. Књижевна комуникација обухвата фигуре ствараоца и примаоца, разлике у култури и спремност појединца да се други призна у својој различитости. У теорији рецепције важно место заузима хоризонт очекивања за кога се везује могућност разумевања другог и другачијег, али и властитог света, однос прошлости и садашњости, затим функција и значај естетског искуства и интертекстуалности, као и друштвена улога уметности. Пожељно је да језички представљена другост садржи делове искуства који се могу препознати као сопствени. Она треба да буде призната пре хоризонта очекивања, како би се проширило лично очекивање и избегло наивно стапање хоризоната.

С обзиром на то да тумачење подразумева превођење значења текста у контекст савремених прилика како би се истина изворног текста учинила актуелном свест читаоца делује у пресеку обликованих и непроживљених искустава. Преношењем прошлог у садашњи тренутак реконструише се некадашњи хоризонт очекивања, а тумачева предвиђања испуњавају се или изневеравају. Приликом интерпретације важно је да се створи напетост између дела и садашњости и да се избегне заводљиви утисак безвремене савремености. Опасност лежи у наивном прилагођавању текста тумачевим очекивањима. Критички се односећи према могућности реконструкције прошлости приповедач *Мамца* истиче да прича постоји само у садашњости и да је због тога непоновљива.

У самореферентним текстовима Давида Албахарија неретко се преплићу заокупљеност феноменима писања и настанка дела са интересовањем за феномен реализације говора у свести читаоца. Албахаријев приповедач напустио је свезнајуће становиште карактеристично за епоху модерне, па се читалац среће са наизглед непосреданим збивањима, датим у облику нелинеарне и/или фрагментарне наратије: „Читалац постаје активни учесник стваралачког процеса и писац с тим све више рачуна, каткад дајући упутства за *правилно* читање, каткад остављајући читаоцу пуну слободу, па чак и покушавајући да га збуну“ (Попов 1993: 13).

Метапроза којом се у тренутку читања предочава стварна или фиктивна организација текста осујећује предвиђање даљег тока радње својствено традиционалној рецепцијској ситуацији. Уместо тога, подстиче се читаочево задржавање на тексту у циљу испитивања истинитости исказа. Како би уобличио причу и испунио места неодређености, реципијент се уживљава у предочену грађу, препознаје везе између елемената и од њих створа логичку структуру. Уметничка форма не пружа му се као коначна, већ као поље могућности. Приповедач је његов саговорник, посредник и слушалац. Инстанца која посредује Албахаријеве текстове не разуме до краја предмет приповедања, па лута са читачевом имагинацијом неистраженим просторима сложене, а често и симболички дате романескне стварности. Склоност ка теорији, академизму и културном елитизму, изражена вера у разум, анализу и способност убеђивања која подразумева дозу самољубља, ароганције и разметљивости, могу да се учине и одбојним читаоцу који је вештину тумачења градио на традиционалним облицима наратије и текстовима заснованим на фикционалној илузији.

Један од раних облика самосвесног приповедања у ауторовим радовима је обраћање читаоцу. У *Судији Димитријевићу* реципијенту се поставља питање да ли се сећа девојке с којом је судија први пут окусио сласти фелација. Репрезентативан пример садржан је и у роману *Мрак*:

И то ће, нема сумње, зазвучати као покушај правдања, али читаоче (надам се да смем тако да те ословим), помисли на себе! Замисли како нешто држиш у рукама и како тога, када си поново погледао, више нема. Замисли како клечиш пред иконом и притом једино мислиш на то да ли си

упрљао колена. Помисли како си једног дана усхићен лепим временом и како си већ наредног дана киван на то исто време јер у даљини грми и спрема се киша. Не знам да ли сам довољно јасан; вероватно нисам. Помисли, стога, колико си пута ухватио себе у лажи, како си се служио ситним преварама (у себи! у себи!), како си порицао реч коју си себи задао и како си склапао очи да би, макар на трен, побегао од онога што си морао да гледаш. Као и ти, ни ја нисам лик од папира, а ако си ти такав, зашто и ја не бих могао да будем попут тебе (Албахари 2008: 132-133).

Тема рецепције текста заузима све значајније место од књиге *Опис смрти*. У причи „Покушај описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима“ читалац постаје писац, писац је главни јунак, а јунаци преузимају улоге читалаца, писаца и посматрача. О аутору се говори као о посреднику и инстанци која уобличава грађу из стварности, док је читалац истински господар приче. Он одлучује о томе да ли ће дати живот причи мимо оног који јој је удахнуо творац или ће је препустити пуком постојању на папиру. Фигуративно речено, читалац позајмљује осећања и искуства тексту која су нужно различита од пишчевих, те преобликује постојећа значења. У делима Давида Албахарија расправља се и о својствима појединих читалаца. Тако се у *Пијавицама* говори о разлици између женских и мушких рецепцијената. Док према статистичким подацима жене преовлађују, опада број мушкараца који читају. Такво стање утиче и на издавачку политику на тај начин што се повећава број књига са породичним хроникама, кулинарским романима, испуњеним рецептима за разна јела и причама у којима се трага за смислом егзистенције на основу источњачких филозофија.

Приповедањем поетике у стваралаштву Давида Албахарија слаби граница између писца, читаоца и тумача, а текст се претвара у поље динамичне стваралачке и херменеутичке активности. Ауторови романи писања указују на ограничену слободу ствараоца, његову условљеност, одређеност и обележеност текстом, али и примаоца, пред којим је задатак да овлада смислом дела. Пропуштајући створени свет кроз филтер коментара који не могу да се тумаче дословно, већ као креирањање и релативизовање стварности, од читаоца се захтева да активно прати и учествује у стварању. Приповедач *Пијавица* за себе каже да је аутор који причу претвара у питање, док тражење одговора препушта читаоцу. Идеја романа да је текст организам чија се структура мења и измиче објективном сазнању представља уметнички израз основних поставки теорија

читања. Рукопис о коме се приповеда трага за најбољим решењем властите структуре и смисла. Преноси се попут вируса и делује као компјутерски програм. Његово језгро може да се копира и унесе у било који други текст, који онда почиње да се понаша на исти начин као и извор из којег је део пренет. У грађу о земунским Јеврејима унети су фрагменти *Бунара*, па рукопис не престаје да трага за коначним обликом.

У *Краткој књизи* истиче се да писац ни на који начин није одговоран за читаоца, тј. „није задужен за постављање сигурносних појасева који ће, уколико до тога дође, зауставити нечији пад“ (Албахари 1997: 47). Аутопоетички говор који само наизглед попуњава празнине тражи да читалац критички приступи тексту, да га проблематизује и разуме чак и боље од писца, нарочито у оним деловима у којима је остављен простор за домишљање. Фрагменти подстичу на попуњавање празнина и повезивање делова, док прекинуте реченице позивају на завршавање. Доживљај реципијента темељи се на укрштању гласова, структуралном ломљењу текста и накнадној реконструкцији приче из испреплетаних сижејних јединица.

Теорија усмерена на доживљај читаоца нарочито је популарна од осамдесетих година XX века, у време процвата метапрозе. Оба феномена јављају се као реакција на културни модел који се успротивио критичкој и теоријској преокупацији пишчевом намером и аутономијом текста. Појмови *стварни читалац* (Ван Дијк, Јаус), *суперчиталац* (Рифатер), *обавештени читалац* (Фиш), *идеални читалац* (Калер), *узорни читалац* (Еко), *имплицитни читалац* (Бут, Изер, Четмен, Пери) или *енкодирани читалац* (Брук-Роуз) сведоче о заокупљености теоретичара феноменом примања текста (Римон-Кенан 2007). На једном крају одређења налази се замисао стварног читаоца, а на другом његова теоријска конструкција. Различити рецепцијски правци полазе од феноменолошке претпоставке да појаве не постоје изван дијалектике субјекта и објекта.

8.3. Жанровска метапроза

Жанровска метапроза заузима важно место у свеколикој прози Давида Албахарија. Свест текста о принципима на којима је заснован употпуњена је разумевањем жанра у оквиру којег се остварује, као и представом о неопходности жанровског експеримента. Пишчевом стваралаштву својствена је неодређеност жанра, затим мешање жанрова и елементи популарних књижевних врста. О жанру се неретко и експлицитно приповеда. Већ поводом књиге *Судија Димитријевић* читалац је у недоумици да ли је реч о роману или збирци прича повезаних насловним јунаком. Исто је и са *Цинком* који подсећа на роман, али и на збирку фрагмената организованих у четири приповедна тока. На жанровску хибридност пишчевих дела упућују испреплетаност метапрозних, аутобиографских и историјских садржаја. Поступком мешања жанрова скреће се пажња на могућности комбиновања, слагања и преобликовања елемената стварности у уметничком делу. Већ метапроза проблематизује жанровски статус текста на тај начин што прекида приповедање и у фикцију уводи модел (квази)научног говора, као и грађу из пишчевог живота и стваралачког искуства. Важно место у пишчевим романима заузимају и аутобиографија и историја, којима се у фикцију уводе делови стварности. У оба облика представљања света уметнички текст тежи објективности. Аутофикција се приближава и есејистичком обрасцу приповедања.

Доналд, споредни јунак *Мамца*, прекорева приповедача који не може да се одлучи у којој форми жели да пише, па лебди између историје, хронике, личне судбине и поетичког представљања. Према његовом мишљењу, мајка би била идеалан лик за драмски текст. Приповедач не треба ни да помишља на роман, јер њена приповест захтева праволинијско, хронолошко приповедање или унутрашњи монолог. Фрагментарна форма романа који се маскирају у речник или научни приручник, такође, не би одговарали њеном животу. Јунакињина прича мора да има почетак и крај између којих не треба да се умеће ништа. У роману су честа директна упућивања на стварносно порекло књижевних садржаја:

Један живот се, симболично и практично, завршава у истом дану у којем, симболично и практично, започиње нови живот. Излази мајка а улази Доналд; тако би писало у драмском тексту када би све ово било позоришна представа а не стваран живот (Албахари 2011б: 170).

Хибридизација жанра тематизована је у Албахаријевом роману *Пијавице*. Рукопис *Бунара* подсећа на Борхесову пешчану књигу. Сваки пут када би га приповедач отворио текст се претварао у нешто друго, у нови почетак или нови крај. Ниједан од почетака или крајева није представљао прекид континуитета, већ се све уобличавало у исту целину. Приповедни субјекат суочава се са текстом који се дословно мења и у себе укључује друге језичке конструкте. Почиње као историјска хроника, да би се претворио у повест о сновима, збирку кабалистичких вежби, које прате разни спискови, људи, предмета, догађаја, материјалних трошкова, књига, слика и порцеланских чинија. У њему се гомилају песме, анегдоте и драмски дијалози, допуњени кратким поговором и на крају детаљним индексом који наизглед нема везе са рукописом. Већина одредница у индексу не односи се на речи и појмове из књиге, што указује на то да постоје додатни делови који можда тек треба да буду написани. Тема романа *Лудвиг* је писање жанровски хибридне књиге, а као пример постмодернистичке хибридизације наводи се *Бледа ватра* Владимира Набокова. Јунак *Лудвига* размишља о нелинеарној књизи која би непрестано мењала обличја и истовремено била неколико књига. Узор за њу види у *Талмуду*.

Истакнуто место у ауторовој прози заузимају елементи популарних жанрова који су у ранијим књижевним епохама неретко одређивани као мање вредне форме. Трилер, мотиви из детективских и еротских прича, фантастика и мистика у његове романе уносе маргинализоване вредности и дух побуне. Популаризација жанра је књижевни израз замене места центра и периферије услед релативизовања општеприхваћених представа и децентрализовања средишњих категорија. Популарна култура има важну улогу у свеколикој прози Давида Албахарија, али у делима објављеним у XXI веку представља темељ ауторовог стварања. Својства трилера, детективске и еротске приче, као и религијске мистике уметнута су и у његове романе са историјском позадином и референцијалим садржајима.

Романи *Мрак*, *Пијавице*, *Светски путник*, *Брат*, *Ћерка*, *Контролни пункт* и *Животињско царство* засновани су на мотиву теорије завере, као и на елементима детективске, криминалне и еротске приче. Метка, јунакиња *Мрака*, тврди да је ништа више не засмејава од прича о масонима, тајним братствима и меморандумима, о свему ономе што слуги на заверу. Према њеном мишљењу, такве приче омогућавају да се избегне сваки осећај одговорности према животу, као да га живе други. У позадини је кукавичлук, неспособност да се ухвати у коштац са истином, немоћ да се види иза застора стварности. Један од ликова *Појавица* сматра да свако ко верује у теорије завере има празнине у глави са којима не зна шта да ради, па их попуњава причама у којима раније или касније постаје жртва нејасних околности, тајанствених организација које имају за циљ да увуку јединку у нешто што прети да подрије темеље структуре света. Приповедач верује да ништа не постоји за себе, већ да је све део веће или мање мреже, која је део неке још веће мреже, и тако редом. Онај ко плете последњу мрежу зна структуру осталих, али они који стварају мање мреже не знају ништа о осталим мрежама и уплићу се у њих. У роману *Ћерка* експлицитно се приповеда о разлици између порнографије и еротике. Док се у порнографији трага за другим у себи, у чисто еротском сусрету појединац трага за собом у себи. Алегоријском сликом света у *Контролном пункту* скреће се пажња на књижевно дело као на замисао ствараоца и проблематизује однос између фикције и стварности. Алегоријом се помера граница између стварности и фикције и истиче зависност њихових значења.

8.4. Композициона метапроза

Композициона метапроза подразумева говор о структури дела или поступке којима се у први план ставља начин на који је дело организовано. У метафикционалном стваралаштву Давида Албахарија важно место заузимају нелинеарно приповедање, фрагментарност, умножавање почетака, борба прича, скретање пажње на оквир дела, као и модел приче у причи. Његови романи исприповедани су нелинеарно, а од читаоца се тражи да на основу датих података уобличи целину. Истицање књижевног поступка праћено је разговором јунака о

предностима и манама таквог модела. Један од ликова *Светског путника* сматра да би књиге требало објављивати са испремештаним страницама будући да се њихов смисао ионако проналази непрестаним трагањем за истином. Данијел Атијас тврди да постоје приче у којима оно што следи не може да се исприча пре него што му претходи, а постоје и оне које морају да се испричају уназад, започињући од краја. Најбоље су оне које почињу из средине и за које нико не може да предвиди којим ће путем кренути. Важну тему *Мамца* представља надмоћност текста и приповедачева немогућност да се снађе у његовим лавиринтима.

Рукопис „Бунара“ у роману *Пијавице* представља својеврсну метафору нелинеарне наратије. Приповедач тврди да ништа није досадније од суморне приче у којој нема ничега што повремено одводи у другом правцу, завашава и води на странпутицу, а када читалац помисли да је изгубљен, одједном пронађе нит која га врати одакле је кренуо. У роману се говори о нелинеарној структури која има превише токова, због чега никада неће постати права прича. За разлику од књига које су уредне нараторова је одраз живота који је хаотичан и у којем се превише ствари збива одједном. Он увиђа да све чешће измишља разлоге да се удаљи од средишњег тока приповедања, да га успори или не исприча. За приповедача *Лудвига* нелинеарно приповедање је једина могућност преостала писцу. Оно пружа читаоцу безброј начина читања и комбиновање елемената у складу са његовим склоностима. Књигу коју жели да напише могуће је читати и као класично дело, страницу по страницу, премда ће то бити најдосаднији начин читања. Прича у роману *Брат* испретурана је, лишена почетка, средине и краја, базичних елемената Аристотеловог схватања поетике. Јунак се пита да ли његова искидана и несигурна прича може да се прати. Трагедија ликова све време је на рубу претварања у комедију или фарсу или неповезан низ речи које стоје за себе и никоме ништа не говоре. У роману *Ћерка* напомиње се да је хаотично приповедање први корак ка поништавању живота.

8.4.1. Фрагментарност

Фрагментарна форма приповедања у делима Давида Албахарија указује на свест појединца о свету као разједињеној структури, о умноженим идентитетима и властитој изопштености из средишта збивања. Фредерик Џејмсон истиче да уколико је савремени човек заиста изгубио активну способност да се вишеструко шири кроз време и да прошлост и будућност организује у целовито искуство, резултат његовог стварања не може да буде ништа друго до скупина фрагмената и пракса чија главна одлика је хетерогеност (Џејмсон 1985: 203). Албахари у поетичким исказима тврди да су човек и свет састављени од крхотина идеалног света и идеалног бића: „Живот протиче у низу фрагментарних збивања између којих, иако се дешавају нама, а не неком другом, и поред најбоље воље не можемо да повучемо спојне нити“ (Албахари 2017а: 45). Дисконтинуирана композиција његових текстова повезана је са метапрозним поступком, борбом и преплитањем приповедних и временских планова, проблематизовањем граница књижевног текста и интертекстуалношћу. Представи о хаотичном телу приче доприноси и пародија, затим проблематизовање језичких клишеа, обрта и идиома. Најзад, у његовим делима се и експлицитно приповеда о фрагментарности.

Судија Димитријевић свет доживљава као скуп фратмената. За разлику од детаља који га узбуђују, целина га оставља равнодушним. Приликом посете Ријксмусеуму у Амстердаму остаје неузнемирен пред „Ноћном стражом“, као и пред фотографијом Гропијусовог Баухауса. С друге стране, обузима га готово еротско узбуђење док посматра функционално решење балкона, као и дуге металне шипке на слици. Филм „Дарлинг“ гледао је неколико пута због једног покрета Џули Кристи.

Приповедач *Цинка* закључује да није остало ништа од приче осим њених делова:

Нису то више ни *крхотине* ни подеротине, јер крхотине би означиле да је прича некада постојала и да се разбила, те би приповедање било нешто налик стрпљивом лепљењу, док *подеротине* казују слично: ткиво приче, никада целовито, сада је раздерано и кроз прозоре се назире нека друга стварност. Прича, међутим, није дата; она се добија, она се осваја; полако,

полако. Она се никада не види у целини, као у реченици *Одједном сам видео све*, јер би чин њеног записивања тиме постао бесмислен; писање је, наиме, откривање (Албахари 2004г: 61-62).

У „Ауторовој белешци“ уз *Кратку књигу* писац напомиње да је фрагмент у роману „растегнут до крајњих граница, док се сам текст, помало парадоксално, згушњава у највећој могућој мери“ (Албахари 1997: 117). Дело се остварује у напетости између две крајности.

Приповедач *Снежног човека* одлази из земље у којој је рођен под притиском друштвених околности. Као разлог наводи то што се све што је познавао као целину претворило у низ фрагмената. У ратним околностима постао је збир појединости које само сумња држи на окупу. Себе у исељеништу доживља као низ сцена невешто повезаних руком неискусног монтажера. Као да му се живот распао са историјом бивше земље: „Дошао сам зато што сам престао да трајем, био сам низ испрекиданих секвенци, увек почетак, никада крај“ (Албахари 1997: 17). Према речима професора политичких наука, ниједна граница на простору са којег наратор потиче није трајала дуже од педесет година. Вековима су се места и језици претапали једни у друге. Изузев Римског Царства које је представљало целину, територије су биле фрагменти, исечци веровања да је историја завршена и да се никада неће поновити. Професор је уверен да у природи, као и у друштву, тачке додира представљају места неравнотеже, грешке које се у геологији исправљају земљотресима, а у историји ратовима. Уцртавајући фломастером границе на местима сусрета географских простора, духовних разлика и идеолошких предубеђења о којима Канађанин говори, јунак додатно распарчава свет и умножава поделе. Историја Истока открива му се као историја дисконтинуитета, а слично је и са Западом. Када се бели човек појавио на америчком континенту, избрисао је постојећу и започео властиту историју, која од тада пребива у вакууму, без потпоре и ослоња. Фрагментарна визија новог континента садржана је већ у јунаковом виђењу аеродромског простора.

Приповедач *Мамца* не може да чита постмодернисте у авиону којим одлази из земље у којој је рођен. Како наводи, раздражују га њихове фрагментарне структуре. Ишчашене приповедне стратегије увећавају његов страх. С друге стране, класичне прозне форме попут Сингерових смирују га и чине да заборави

где се доиста налази. У систему вредности у којем су прича и живот изједначени хаотичност једног доводи до неусклађености у другом поретку. Током боравка у новој средини јунак увиђа да прича коју пише није његова јер ни сам није оно што је некада био: „Глас који је изненада проговорио на крају последње реченице није мој, или пак, уколико *јесте* мој, онда онај први глас не припада мени. Не сналазим се више у тим препадима властитог мноштва“ (Албахари 2004: 11).

Славко, један од јунака *Мрака*, не продаје своје слике јер их сматра недовршеним. То што је покренуо форме не значи да је створио целину. За приповедача *Светског путника* свет је мозаик у којем сваки комадић стоји за себе, али једини смисао стиче у целини. Супротно њему, Данијел Атијас који долази са турског подручја и има другачија животна искуства тврди да је појединац заувек осуђен на фрагментарност света и бића. У *Пијавицама* се високо вреднује писање у кратким цртама, док се дуги фрагменти одређују као мање успели. Фрагментарност обележава и субјектову свакодневицу:

Сви они неразјашњени тренуци у нашим животима садрже мајушни сегмент нашег бића у сталном понављању сваког од тих тренутака, и што је више таквих нејасних места, таквих неразјашњених ситуација, све је већа фрагментарност нашег бића, односно, све нас мање има у стварности у којој пребивамо (Албахари 2006: 275).

Очигледније него у другим Албахаријевим делима у последњем делу романа *Животињско царство* наглашен је значај контекста за тумачење смисла фрагмената. Приповедач романа *Данас је среда* истиче да он повезује расуте делове приче: „Тако ми је омогућено да повежем разне нити које је ова прича оставила за собом, да их заокружим у целину и начиним разумљивим, а све то је требало урадити на најједноставнији начин, са најмањим могућим бројем речи“ (Албахари 2017: 89).

8.4.2. Умножавање прича и почетака

Распарчавање целине у романима Давида Албахарија повезано је са умножавањем прича и њихових почетака. Приповедач *Цинка* тврди да се разликују речи које исписује у кухињи, у дневној соби и за радним столом, тако да оно што му у кухињи делује довршено за радним столом се распада. Јунак

Кратке књиге страхује да неће успети да одложи мисли које му надиру у свест док не запише претходне идеје. Препреку за писање види у чињеници да треба да забележи превише прича истовремено. Према његовим речима, вештина писања огледа се у томе да из изобиља одабере један глас. Уверен је да прави демократа никада не може да буде писац, јер не може да помири улогу цензора са својим истинским бићем, са гушењем свих прича, песама или романа којима неће дозволити да буду испричани или записани. Осим што страхује да неће записати праву причу јунак не успева ни да сачува бриткост коментара који му падају на памет током дана. Његова жеља је да забележи тезе које би му накнадно, уз помоћ свеске са подацима о времену и месту, помогле у реконструкцији коментара. Такве коментаре могао би да пропрати коментарима о њиховом настанку. На тај начин намерава да енергију коју уноси у намеру да почне да пише, а која не јењава, употреби и за нешто друго. Када „Кратка књига“ напokon буде готова и доступна, „Коментари“ ће представљати њену допуну и подтекст. Корице књиге и коментара неће представљати стварне границе, већ ће се текстови мешати. Приповедачеве жеље праћене су бригом да ли ће писање текста и бележење појединости о томе како природне силе непосредно делују на његов стваралачки процес негативно утицати једно на друго.

Приповедач *Мамца* жали што не уме да пише и прибележи приче које се свакодневно одигравају. Умножавање фактографије у *Гецу и Мајеру* доводи до тога да документи губе значај и смисао. Приповедач говори о списковима, а заправо је реч о обимној документацији, о безброј фасцикли са натписима и разним назнакама које воде до других фасцикли са повезаном грађом. Свако од његових рођака, тачније свака породица имала је своју фасциклу, као и командант Андорфер, Јеврејска болница, Гестапо, Одсек за социјално старање и социјалне установе, Јајинци. И Гец и Мајер имали су своју фасциклу. Прича о Миши Врапцу у *Животињском царству* вишеслојна је, па захтева сталне промене перспектива, понављања, поређења и ослушкивања. У роману се приповеда о две верзије исте смрти од којих једну треба приписати Мари, а другу приповедачу. Приповедач романа *Данас је среда* примећује да би прича о сестри могла да га одведе у правцу у ком није замислио нарацију: „Ту би сада могла да се показује цела једна посебна

прича, али она није подесна за ову приповест и напустићемо је пре него што нам се табани навикну на ход по паперју снова“ (Албахари 2017: 88).

8.4.3. Борба прича

У темељ романа Давида Албахарија уткана је идеја да је писање облик цензуре с обзиром на то да се заснива на избору ствараоца, те да причање једне приче онемогућава друге токове приповедања. Вештина писања која се огледа у одабиру гласа који ће надјачати остале предмет је *Цинка* и *Кратке књиге*. Преношење елемената стварности у књижевно дело у ранијем роману проблематизовано је сучељавањем наративних токова за које се приповедач пита припадају ли реалности или фикцији. Занима га да ли замисао оца и замисао ликова из још ненаписане приче постоје у истој равни. Размишља и о томе да ли је кад се замишља стварно стварније од нечега што никада није постојало или је све подједнако нестварно: „Ако замислим стварну особу и поред ње поставим замишљену нестварну особу, да ли је биће стварне особе пуније од бића нестварне особе? Или машта брише све разлике, како се обично каже?“ (Албахари 2004г: 36). Отац на слици, као и написани редови о човеку и девојчици, представљају их онако како их приповедач и замишља.

Док су у *Цинку* приповедни токови директно супротстављени на нивоу поступка и исказа, у *Краткој књизи* борба се одвија у свести приповедача. Улогу коментара у роману има и метапроза као облик саморефлексије текста. *Ауторова белешка* делује изван фикционалног говора као коментар књиге унутар ње саме. У *Снежном човеку* предмет је ширина избора стављена пред ствараоца. Свака реч и сваки текст казују две приче у исто време, па писац не може да буде сигуран коју од њих доиста пише, да ли увек пише исту или се креће од једне до друге. Јунак *Животињског царства* истиче да се не смеју мешати приче, будући да свака приповест постоји као издвојени организам, довољан себи и другима. Најбоље је да се прича приведе крају онако како сама хоће. Семантика приповедног поступка у романима Давида Албахарија и коментари о борби прича упућује на то да су могућности стварања текста поводом текста неисцрпне, као и могућности пародирања таквог обрасца.

8.4.4. Оквир приче

Отвореност почетка и краја у делима Давида Албахарија упућује на то да оквир текста није предуслов за настанак књиге нити услов да је читалац доживи као целовито саопштење. За разлику од традиционалног схватања по којем је оквир конвенција неопходна за стварање и рецепцију дела постмодернисти тврде да уметнички текст само наизглед поседује целовиту форму омеђену почетним и завршним исказима. Реч је о конвенцији која омогућава да се елементи фикције, као и стварности, организују у целине. Пол Рикер тврди да се структура књижевних феномена преноси на животне садржаје: „Тако, уз помоћ наративних почетака [...], ми стабилизујемо стварне почетке. [...] Литература нам помаже, на извјестан начин, да утврдимо обиме ових привремених завршавања“ (Рикер 2004: 169). Међутим, слично као и у науци о књижевности, реално искуство прелива се преко граница текста. У животу ништа нема вредност почетка, док је крај предмет причања других: „У фикцији ни почетак ни крај нијесу нужно почетак и крај испричаних догађаја, него су почетак и крај саме наративне форме“ (Рикер 2004: 167). Расправом о произвољности почетка и могућностима за крај, као и поступцима којима се скреће пажња на оквир текста аутори метапрозе показују да је дело конструкција и да има сопствену вољу. Албахари истиче да је за њега као писца неопходно да уобличи прву реченицу, без обзира да ли у том часу има неку представу о чему жели да пише или не. Након тога, писање постаје несвесна активност: „После прве реченице, све иде само од себе, и најчешће сам само писар који записује нечији диктат, али који не преза од тога да допише и свој коментар кад треба, па и онда када не треба (Албахари, Пантић 2005: 19).

У ауторовим романима читалац се уводи у средиште збивања без претходног описа ситуације и њених учесника. Књига *Судија Димитријевић* почиње транскриптом телефонског разговора у којем непознати глас насловном јунаку саопштава да његов син користи наркотике. Наведеним поступком сугерисано је да је књижевно дело исечак из живота састављен из конструисаног почетка, завршетка и других елемената које приповедни субјекат организује у мање или више логичну целину. Фрагментарношћу се доводи у питање информативна функција сваког саопштења. Приповедач *Цинка* кружи око

замишљеног почетка покушавајући да продре у властиту прозну конструкцију и открије извор своје сумњичавости. Рефабулирањем почетног исказа ускраћује се очекивани садржај, изражава сумња у онтолошки и епистемолошки статус текста и света и упућује на језик као нелинеарну и непоуздану појаву. Када је прича напослетку почела да се отвара, уместо светлости која се круни и расипа у њу је хрупио отац. Рукопис у *Краткој књизи* непрестано изнова почиње све док се роман не заврши.

Док почетак условљава приповедање и читање, завршетак заокружује целину и омогућава осврт на створено дело са стабилне позиције. Албахари пише књиге са отвореним крајем, остављајући читаоцу могућност да настави причу. У роману *Судија Димитријевић* говори се о завршетку као о делу људског ум. Живот се не завршава, док је крај изум дијалектике. За приповедача *Кратке књиге* ниједно дело није доиста завршено, а оно што се назива тако није ништа друго до један од њених могућих облика. Сваком тексту нешто може да се дода или одузме, реч или реченица, опис, запета или тачка. Књига васкрсава након њеног формалног краја у *Мраку* и *Животињском царству*. У *Пијавицама* завршетак се доводи у везу са окончањем живота. Чињеница да књиге имају крај док се живот наставља обезвређује напор писања. Управо текст подсећа на то да човек има ограничен број дана пред собом. Коначност књиге помаже му да се ослободи илузија о вечном животу. Отворени крајеви у романима, као у случају *Геца* и *Мајера*, остављају читаоца запитаног над могућношћу да (само)спознаје не доприноси нужно афирмацији јединке, већ потенцијално и њеној деструкцији.

8.4.5. Прича у причи

Посебан облик саморефлексије у романима Давида Албахарија представља одражавање целине у неком од њених делова. Наратору *Цинка* чини се као да је све већ доживео. Осећа као да присуствује проби позоришног комада, једног од оних у којима се распада породично ткиво, док бином корачају усамљени појединци који живе од тешко сварљивих успомена. Приповедач *Кратке књиге* исти наслов исписује на корицама књиге коју намерава да напише: „Одмах сам на корицама написао *Кратка књига*, црним, танким фломастером“ (Албахари 1997: 5). Уметање приче у причу представља једно од најмоћнијих средстава за

истицање конструисане природе текста. Наведеним поступком испитује се граница између стварности и фикције и сугерише да оне не постоје једна без друге. Прича у причи директно упућује на особине текста, његов положај или везу са стварношћу.

9. ЛИНГВИСТИЧКА МЕТАПРОЗА

Лингвистичку метапрозу која подразумева свест текста о свом језичком карактеру није могуће сасвим одвојити од дијегетске метапрозе, будући да је фикција вербална стварност која кроз језик конструише замишљени свет. Текст који инсистира на свом језичком карактеру у мањем или већем степену упућује на узор, али неминовно се удаљава од реалности. Језик пружа елементе неопходне за настанак алтернативног света. Књижевни искази истинити су и у односу на свет који творе, чиме се подробно бави теорија могућих светова. Текстови о стварним људима и догађајима, такође, садрже илузију писања и упућују на необјективност историјског приповедања. У историји, као и у фикцији, значења и идентитети измењени су контекстом, због чега се и историографија сврстава у могуће светове. Метапроза показује да књижевност не имитира стварни свет, већ исказ који га конструише.

Примери из стваралаштва Давида Албахарија који се наводе у оквиру одељака о дијегетској и лингвистичкој метапрози одабрани су према вредностима које у њима преовлађују. У пишчевим романима лингвистичка метапроза, као и дијегетска, а како ће се касније видети и историографска метафикција обојене су скептицизмом. Метафора добровољног изгнанства речи из пишчеве збирке прича *Једноставност* могла би да се примени на његово стваралаштво у целини у којем је парадигматски предочен егзистенцијално-психолошки и лингвистички јаз између бића и света.

Стваралаштво Давида Албахарија засновано је на идеји да фикционални светови нису независни у односу на стварност која преко лингвистичког кода постаје део књижевног текста. Истовремено, пишчево дело не подржава илузију

истинитости објекта приповедања него подсећа на његову језичку условљеност. Фикција кроз језик ствара свет који је референцијалан у односу на стварност од које полази. Речи представљају границу између стварности и фикције, али и њихову додирну тачку и заједнички именитељ. Дело настаје из сложеног односа стварности и фикције, али ма колико био стваран, књижевни свет је плод маште и што више писац настоји да га представи реалним он постаје све нестварнији. Језик и детаљи често замагле стварност уместо да је учине јаснијом, осветљавају површину али скривају суштину, доприносе анализи на уштрб синтезе.

Доследном нереференцијалношћу *Кратке књиге* отвара се питање односа језика и стварности у уметничком тексту. Прича се гради на идеји да је речима немогуће изразити стварност. Уметнику полази за руком једино да досегне привид доживљеног искуства. Приповедач романа истиче да су речи несавршене, замисли и остварења неусклађена, док је способност говора да објективно представи стварност ограничена. Природно је да писцу недостају речи, будући да је права раван збивања у тексту искуствена, без обзира на то да ли је искуство стварно или измишљено. Сусрет стварности и њене представе удаљава субјекта од објективног сазнања на тај начин што производи нова значења, умножава их и релативизује. Исказ не поседује смисао по себи, већ му интерпретација приписује значења.

Јунак *Кратке књиге* у детаљан план рада који саставља по доласку на сеоско имање увршћује и дане за непредвиђене околности. Међу њима је и осећање одвратности према језику. Према његовим речима, одбојност према речима је нешто што сваки писац чешће или ређе мора да савлада. Шума у коју одлази симболизује језичку непроходност са којом се свакодневно суочава. Излазак из ње подстиче га да и у ткиву језика пронађе могућност за надвладавање његових спутавајућих принципа. За „снежног човека“ стварање је мукотрпан процес, пробијање кроз уска врата језика. Писац не тражи извор светла у густом ткању мрака, него траг мрака који опстаје упркос блештању, чистоћи и стерилизацији.

Приповедач *Мамца* у другу земљу носи магнетофонске траке, два речника и *Библију*, дакле мајчину и божју реч, али његова вера у језик постепено се губи.

У новој земљи тврди да се не сме веровати учитељу који подучава помоћу речи и који сугерише да свет може да се спозна тек када се направи његова нова конструкција. Наратор сумња и у властите вербалне способности и истиче да никада није био вешт с речима, поготово не онда када је покушавао да каже оно што оне заправо не казују. Некада је и јунакиња романа веровала да свет може да се опише, али у међувремену одиграли су се догађаји који измичу описивању: „Када неко нестане, рекла је, нема тих речи које могу да га врате“ (Албахари 2011б: 105).

У ауторову прозу уткана је идеја да су представе о свету производ наизглед невидљиве скупине пројекција, предрасуда, политичких ставова, практичних потреба, културних образаца и личних склоности, за чије формирање је од пресудне важности језик. Албахаријев „снежни човек“ не пропушта прилику да укаже на везу између стварности и њених језичких облика: „*Овде ћу остарити*, помислио сам, тако: под знацима навода, као да се присећам неке старе, дражесне мисли, не моје већ туђе“ (Албахари 2007: 58). По доласку у нову земљу аеродром доживљава као скуп реченица захваљујући којима се још држи на ногама. Усправља се због речи, држе га слова, дише захваљујући интерпункцији. О лингвистичким конструктима који управљају пољима стварности пишу и многобројни мислиоци и теоретичари књижевности у XX веку. Петер Слотердајк истиче следеће: „Рјечници отварају свјетове, граматике формирају односе између бића, дискурси управљају пољима позитивно збиљског“ (Слотердајк 1989: 33). Мишел Фуко везу између реторике и репресије ставља наспрам хуманистичке вере у способност речи да представе субјекта или истину, историјску, подједнако као и фикционалну (Фуко 1971).

У делу Давида Албахарија рефренски се понавља мисао да би требало унапред одбацити сваку идеју о истини садржаној у језику. Речи су непоуздано средство за посредовање стварности. Оне су препрека да се објективно доживи свет. Сличну мисао изриче и Лубомир Долежел у оквиру своје теорије могућих светова: „Између дискурса (писања, репрезентације, знака) и стварности постоји нужан и непремостив јаз и ниједан знак, ниједна репрезентација не може да нам омогући приступ стварности, не може да се *закачи за стварност*“ (Долежел 2005:

67). Универзитет на којем Албахаријев „снежни човек“ гостује представљен је као свеколики говор. Људи које среће упињу се да језик добије смисао. Парадоксално, језик се губи, троши и истањује у понављањима, испразностима и увек истим изразима и узвицима. Јунак свуда види само празне речи:

Нисам знао како да повежем губитак, клопку и превареност. Напољу би задрхтала грана, јекнуо би крик, а ја сам помишљао *клопка, превареност, губитак*. Убрзо је све што бих погледао постајало једна од тих речи, без отпора, без напора, као да језику стварно није потребно више речи (Албахари 2007: 84).

Језик који би омогућио директан контакт са стварношћу морао би изнова да створи тај делић света. Другим речима, мисао која се вербално посредује може до примаоца да стигне у чистом виду уколико негира властито језичко постојање. Тек ако се језик уклони како собом не би нарушио, скренуо или на друге начине разградио првобитни, изворни наум, поклапају се намера и сврха:

У прози је, заправо, могуће *представити* само *дискурсе* тога света. Но, ако се покуша анализа скупа језичких односа, а при том се исти ти односи користе као инструменти анализе, језик се убрзо претвара у тамницу, а могућност бекства из ње је изузетно мала (Во 1996: 78).

Када се узме у обзир несавршеност основног средства споразумевања, постојање комуникације између људи описује се као чудо библијског реда.

У пишчевим романима искуство, стварно или замишљено, представљено је као основна равна збивања којој недостаје вербални израз. Албахаријеви јунаци, често и сами ствараоци, осећају да речима не успевају да саопште жељене садржаје. Приповедач *Кратке књиге* зна почетак, средину и крај дела које жели да напише, али не може да пронађе одговарајући вербални израз. У „Ауторовој белешци“ уз једно од каснијих издања збирке *Породично време* легенда о стварању голема наводи се као метафора за стваралачки процес: „Писац, као и чудотворни рабини, зна само део своје намере. Он призива речи, као што су рабини призивали божја имена, али никада не може у потпуности да зна шта те речи, та имена ствари и појава, уносе у тек оживљено биће приче“ (Албахари 1996а: 210). Јунак *Мрака* осећа да језик не саопштава оно што би желео да каже.

Више него у другим романима Албахари се у *Лудвигу* експлицитно позива на ставове Лудвига Витгенштајна, једног од најутицајнијих филозофа језика у XX веку. Назива га магом језика, логичким чаробњаком и генијем. Аутор преузима филозофове тврдње да постоји само оно што је у видокругу субјекта, док су све остало вербалне слике, одраз привидне моћи говора, као и веровања да су језик и свет исто. У роману се рефренски понављају искази мислиоца који је свет видео као огледало језика и језик као огледало света. Ако је свет мера језика, како филозоф тврди, свака језичка недоумица представља знак да са светом нешто није у реду. Албахари пише и о грчу језика као о грчу смисла. Тамо где постоји грч, границе света остају сужене. Романом одјекује Витгенштајново питање из *Филозофских истраживања* о црвеним ружама у мраку, којим се сугерише да постоји само оно што појединац види, док је све остало слика:

Две слике руже у мраку. Једна слика је сасвим црна, јер је ружа невидљива. На другој је она детаљно насликана на црној позадини. Да ли је једна слика исправна, а друга погрешна? Да није реч о белој ружи у мраку и о црвеној ружи у мраку? А зар ипак не кажемо да се оне у мраку не могу разликовати (Витгенштајн 1980: 166).

Наведена мисао протумачена је на следећи начин:

Помислио сам и на црвене руже у мраку и одједном сам знао шта је Лудвиг, онај други, хтео тиме да каже, сватио сам да је говорио о коначној, врхунској усамљености, о самоћи која остаје без свега, без боје и укуса, чиста форма, бескрајно савршена као свака ружа. Ничега нема у том мраку, хтео је да каже онај други Лудвиг, осим шупљине коју је некада попуњавало наше биће, осим самоће која је сама себи циљ, осим тишине која поништава све речи, па и наш дах (Албахари 2008в: 87).

Витгенштајн пише да се црвени предмет може распасти, али црвено као црвено не може. Значење речи црвен независно је од постојања било које црвене ствари.

Роман *Ћерка* почиње исказом да се неке ствари не могу описати и да је свака прича узалудна ако појединац сам не сагледа ситуацију. Тако је јунакиња небројено пута узалудно покушавала да објасни нешто некое ко није био тамо где се њена прича одиграла. Ако би се ту затекла нека особа која је знала о чему говори, њихово разумевање се поклапало истог трена.

Уместо схватања по којем мисао претходи вербалном изразу док је облик секундаран Давид Албахари у својим романима у први план ставља форму, те преиспитује традиционалне представе о односу знака и означеног. Пишчева проза дозива се са идејом Мајкла Рифатера да су речи конвенције: „Речи, као физички облици, немају никакве природне везе са референтима: то су конвенције одређене групе, произвољно повезане са скуповима *појмова* о референтима, са митологијом стварног“ (Рифатер 1990: 197). Језик књижевности је квазиреференцијалан, док је веза између означитеља и означеног произвољна. Она тежи да поништи појединачно значење које појмови имају у речнику. Одвајањем од основног смисла и понављањем у различитим контекстима појам задржава извесну самосталност, али добија и нове квалитете. Читалац тражи смисао унутар новог референцијалног оквира.

У прошлости моћ језика темељила се на духовним представама о тачним координатама, јасном повлачењу граница и чистоти жанра. Превагу је односила једнозначност наспрам вишезначности и сигурност наспрам неизвесности. Савремена теорија инсистира на променљивости, несигурности и неодређености, уверена да је свет састављен од многобројних светова, бића и појава који у истом часу постоје у различитим облицима. Језик не казује оно што говорник жели да каже, већ оно што слушаца жели да чује.

Дезинтеграција знака заснована на претпоставци да он не садржи означено води оспоравању естетике миметизма, због чега је неопходно непрестано потврђивати стварност. Према речима Жака Дерида, постоје два начина да се неутрализује разлика између знака и означеног, а то су редуковање ознаке, при чему се она подређује мисли, и довођење у питање система унутар којег редукција делује (Дерида 1988). На сличан начин језик је одређен и у теоријској поставци Лудвига Витгенштајна. Систем знакова не делује увек на исти начин и не служи искључиво за преношење мисли: „У језику се очекивање и испуњење додирују“ (Витгенштајн 1980: 157).

Приповедач *Снежног човека* пита се како било која реченица може да буде стварна, будући да и исте речи казују различите ствари. Поједини појмови никада се не науче добро, нити је могуће разумети њихово право значење. Тако никада

није био сигуран да стварно разуме појам *даљина*. Један од јунака *Пијавица* тврди да се реч не исцрпљује собом, већ да у себи носи више значења: „Ако већ хоћу да говорим о језику, рекао је, онда је најбоље да га замислим као низ чинија које се слажу једна у другу“ (Албахари 2006: 95).

Доналд из *Мамца* тврди да језик не постоји у времену. Чак и снимљене на магнетофонској траци речи не постоје у прошлости, већ у часу када неко одлучи да их поново чује, да им омогући да поново говоре, макар посредством електронике, пластике и мегнетних струја. Знак је мртав све док га не оживи употреба у некој од говорних ситуација. Међутим, језик ни тада не говори из мање или више одређеног сегмента прошлости, већ се потврђује у новом отварању садашњости. Исказ никада неће бити исти, јер се не могу поновити параметри који одређују било који тренутак. За приповедача *Лудвига* грч језика је грч смисла. Ако је свет мера језика, како тврди Витгенштајн (1980), онда је језички проблем показатељ да са светом нешто није у реду. Разговори додатно истањују речи које су у општој истрошености језика иоле задржале значења.

На идеју да је уметнички текст конструкција која настаје у језику скреће се пажња синтаксичким и стилским поступцима, као и различитим језичким експериментима у романима Давида Албахарија. Изостављањем епитета и метафорике у *Судији Димитријевићу* и *Цинку* симулирано је непристрасно представљање стварности својствено филмској камери. Границе језика, као и веза између знака и означеног испитују се пражњењем значења вербалних јединица и материјализацијом појмова.

Предмет прича у збирци *Једноставност* су појмови од којих остаје оквир без стварног садржаја: „Када погледам кроз прозор, када изађем на улицу, када се осврнем, не видим куће или људе или стабла или домаће животиње; видим реч *кућа* или реч *стабло*, или реч *мачка*. Језик је вео који ме раздваја од стварног света“ (Албахари 1997а: 38). Речи *домовина* и *кућа* у *Снежном човеку* испражњене су од основног смисла и делују као означавајући без означеног. Када је мајка у *Мамцу* умрла, Дунав, стихови и стан претворили су се у речи без суштине, као да им је она својим присуством давала пуноћу и смисао. *Кратка књига* и *Контролни пункт* на нивоу целине отелотворују постмодерно осећање

одсуства суштине. Командант у *Контролном пункту* пита се зашто Младен стално изговара реч *кућа* као да је пише са знаковима навода. Његова бојазан је да је то најавна могућности да је кућа којој желе да се врате само симболична кућа која заправо не постоји. Приповедач *Пијавица* примећује да више не мисли у реченицама, већ да му се у свести јављају појединачне речи:

Кућа, на пример, помислио сам *кућа*, а не, као што би свако очекивао, *идем кући*, потом сам помислио *џоинт*, иако сам хтео да помислим *добро би ми дошао један џоинт*, затим сам помислио *самоћа*, и одмах сам знао да заправо мислим *самоћа ће ми једног дана доћи главе* (Албахари 2006: 38).

У библијским временима, свака реч је била лепа, док данас оне одјекују шупље, сматра приповедач *Ћерке*.

На супротном полу језичких игара налази се материјализација појмова. Поступци пражњења и метаријализације допуњују се на тај начин што упућују на границе језика. Приповедач *Цинка* тврди да упркос сумњи у речи добро је да се оне понекад пропусте кроз уста: „Надимање и опуштање образа, ломатање језика у усној дупљи, препреке зуба и одбојност непца, све то може да разгали. Не треба се замајавати значењем речи, али њихов звук, њихова *изградња*, могу и те како да помогну“ (Албахари 2004г: 24). У *Пијавицама* речи имају својства предмета. Оне одзвањају у соби, ударају у зидове и прозор и падају на под. Наратор понекад види толико речи да мора високо да подиже ноге док прелази с краја на крај просторије. Страхује и да ће се оклизнути на неку згњечену реч, пасти и остати затрпан под језичким отпадом, те да га нико неће пронаћи све док речи и он не почну заједно да се распадају. Понекад преврће речи по устима пре него што их изговори, а затим ослушкује како се одбијају и враћају из празних ћошкова. Поједине реченице посматра у простору свести, види како сијају као велика неонска реклама са разнобојним словима која се пале и гасе у спором ритму. Јунак *Кратке књиге* тврди да се једном приликом у њему уобличио реченица о свету који се сагледава са дна, а не са врха. Видео ју је, готово осетио њен укус на језику и знао да она буди страст, сумњу, самоћу, немоћ и предају. У очевим речима приповедач романа *Данас је среда* чује звукове који се везују за јунакова

злодела почињена у име партије: „Увек се у његовом тону чуо фијук секире или туп ударац кундаком“ (Албахари 2017: 56).

9.1. Моћ језика

Теза Мартина Хајдегера да језик господари над човеком а не обрнуто (Хајдегер 1982), која се дозива са чувеном Лакановом формулацијом да је несвесно структурисано као језик и да изван њега не може да постоји, чини идејну окосницу романеског опуса Давида Албахарија, нарочито његових књига насталих током боравка у егзилу. Наведена мисао парафразирана је у књизи *Мамац*:

Неки филозоф је једном упозорио да човека највише може да залуди веровање да господари језиком, иако језик заправо влада над нама, тако нешто. То сам добро осетио током протекле две године у Канади, можда боље него било шта друго, ништа друго и не знам тако добро, ништа нисам сагледао у таквој јасноћи као моћ језика. Осећао сам како ме други језик обузима, како ме прилагођава својим захтевима, како и сам постајем друга особа (Албахари 2011б: 44).

Измаштани јеврејски дечак Адам, пројекција приповедача *Геца и Мајера* у прошлости у ситуацији животне угрожености изненада схвата значај језика. Истовремено са разумевањем језика којим говоре командант Андорфер и друга војна лица увиђа да постоје паралелни светови и да се они стварају речима. Довољно је изменити неколико појмова да би се променио постојећи или створио нови поредак. Јунак *Светског путника* верује у снагу речи. Језик је створио свет, па може и да га уништи. У првом плану приче коју Данијел Атијас чита на књижевној вечери у Банфу је језик, бескрајно леп и моћан.

Мотив рукописа у роману *Пијавице* показује моћ речи и подсећа на то да су језик и писање живи организми који могу да опстану сами за себе. Говор се темељи на слободи речи упркос томе што су могућности вербалне манипулације многобројне. Иако Голем настаје захваљујући језику и рецитовању магичних формула, он не може да говори. Када би имао вербалну способност, био би савршено биће и директан изазов Богу. О појединцу као заточенику језика, и слободној вољи као привиду реч је и у роману *Брат*. Један од јунака истиче да се

стварност своди на језички каламбур, који није ништа друго до маска за одсуство смисла. Човек је преносилац језика осуђен на слепу покорност, док је слободна воља привид.

Други језик

Нарочито искуство боравка у другој земљи и служења нематерњим језиком (Албахаријеви јунаци би рекли нематерњем језику) наводи на мисао да језик господари светом, док појединац говори одазивајући се на његов позив. У романе из деведесетих година писац утква идеју о тоталитарном фолклору и матерњем језику, о којем пише и Слотердајк:

Лингвистички гледано, априори рођења води ка тетовирању сваког новог живота по узорцима националног језика, он људе чини наркоманима њихових матерњих језика и у досадашњој повијести човјечанства тек је ријетким успјела кура одвикавања од отаџбинске дроге матерњег језика (Слотердајк 1991: 124).

Јунак Албахаријевих романа који живи у изгнанству заробљен је у лавиринтима матерњег језика и неспособан да успостави однос са новим светом, осуђен на крупне новинске наслове и натписе у самопослузи. Начин на који изговара и употребљава речи нематерњег говора неприродан је, будући да је најчешће вођен ритмом израза којим се раније служио. Прихватање другог језика без остатка подразумевало би радикално мењање његовог идентитета. Морао би да се саживи са речју као са предметом, али у исти мах и интенционалном појавом. Морао би да осети други језик изнутра и да од њега раздвоји идеолошки смисао, упркос томе што је њихово јединство готово магијско. Усвајање новог језиког система подразумевало би преузимање симболичког материјала којег он са собом носи. Када би појединац и успео да овлада законитостима другог говора, ризиковао би да лебди у празнини, удаљен од сопствених колективних представа подједнако као и од оних које припадају другима. Морис Мерло-Понти тврди да нема конвенционалних знакова, нити бележења чисте и јасне мисли, већ да се значење речи остварује у контексту. „Мисао није ништа *унутрашње*, она не постоји изван света и изван речи“ (Мерло-Понти 1990: 324). Веза између знака и његовог значења није сасвим случајна:

Преовлађивање самогласника у неком језику, а сугласника у неком другом, системи конструисања и синтаксе не представљају толико произвољне конвенције за изражавање исте мисли, већ више начин за људско тело да слави и коначно доживљава свет. отуда потиче то да се пуни смисао неког језика никада не може превести у неки други. Ми можемо говорити више језика, али један од њих остаје увек онај у коме живимо. Да би се у потпуости усвојио неки језик, ваљало би узети на себе свет који он изражава, а никада се у исти мах не припада двама световима (Мерло-Понти 1990: 328-329).

Албахаријеви ликови писаца који живе у новој средини имају додатни проблем, јер други језик треба да постане средство помоћу којег стварају уметничко дело. Они настоје да понове стил изграђен према форми и звуку првог језика, али њиховом писању недостаје димензија кључна за њихова ранија дела. Албахари, који се, као и његови романескни јунаци, сели у Канаду за време грађанског рата на просторима бивше Југославије, у есејима истиче да му је приликом стварања на енглеском језику недостајала смена праска и опуштености својствена његовом ранијем стилу. О том искуству приповеда и у романима. Стихови јунака *Мамца* који чине део прозног текста писаног на енглеском језику уз помоћ речника пуни су праскавих сугласника и дугих самогласника. Као ни писац он у другом говору не успева да понови смену праска и опуштености коју је користио у матерњем језику.

Књиге *Снежни човек* и *Мамац* важне су за разумевање улоге другог језика у животу појединца. Један од разлога зашто јунак првог романа одлази из земље у којој је рођен је и увид у чињеницу да језик у неповољним животним околностима губи смисао. Он најпре говори у кратким реченицама, са све мањим бројем речи, а на крају не може да се сети ни како се зове. У роману *Мамац* други језик представља варку у јунаковом покушају да успостави нови (писатељски) идентитет. Упркос слабљењу утицаја у практичној и стваралачкој сфери услед објективних околности матерњи говор враћа га у прошлост показујући му да језик увек и свуда остаје једина истинска пишчева стварност. Искуство другог језика учи га да у језику може да се умре као и у стварном животу.

Уместо да га преслушавање мајчине исповести одваји од болне прошлости, први језик показује се као непријатељ новом идентитету, јер га подсећа на ранија искуства. Није случајно што се јунак *Мамца* према језику, али и стваралаштву и

историји, одређује посредством ставова који изворно припадају мајци. Обликован кроз говор више него кроз делање јунакињин лик тесно је повезан са феноменом матерњег језика, не само етимологијом речи, већ и улогом у освешћивању значаја првог језика у животу појединца. Мајчина смрт и распад земље у којој је рођен догодили су се у исто време. Јунак више није имао земљу, остао је без мајке, преостало је још да се језик истроши и да остане без ичега. У тренутку у којем одлучује да преслуша снимак приповедачев идентитет одређен је његовом граничном позицијом. Мајчин глас враћа га у прошлост у тренутку у којем напослетину почиње да се осећа као други. Када га је чуо, устукнуо је осетивши како га језик одвлачи од новог домаћина и враћа у претходни идентитет. Јунакињино приповедање је пуно језичких мамаца, општих места, флоскула и изрека које су изгубиле изражајност и изворни смисао. Као и језик јунака у егзилу, њен говор издвојен је из животног окружења и запамћен у одређеном тренутку прошлости, а оба се разликују од идиома који је жив и који се мења.

Тематизовање (не)моћи језика у прози Давида Албахарија део је шире слике о кризи комуникације и немогућности да се успостави контакт између појединаца. Криза комуникације у постмодерним текстовима огледа се у настојању њених представника да у тексту открију ломове и празнине, као и да продру у текстуалну подсвест на тај начин што ће пронаћи оно што одудара од контекста и што није речено. Писац на кризу комуникације упућује и целокупним приповедним опусом, тихим и ненаметљивим гласом којим испитује границе комуникације и материјализује ћутање, као и приповедним поступцима. Између јунака *Судије Димитријевића* влада суштинско неразумевање. У кући речи допиру једино из телевизијског пријемника, телефонске слушалице или са грамофонских плоча. Оне плутају до просторних барикада и враћају се говорнику: „Лаку ноћ, рече судија гласно у празној, црној, изненада загушљивој соби. Лаку ноћ“ (Албахари 1996: 43). Одбијају се једне о друге и враћају онима који су их изrekli:

Реч отплута до просторних барикада и врати се натраг, у свој мртав центар. Гласови су се поново огласили у предсобљу, али је то исто тако могла да буде магнетофонска трака, копија живота, као што је собни прозор могао да буде платно на које је емитован бескрајан филм, илузија

стварности. Излаз је био у повлачењу, у увлачењу у себе. Ако то није био само улаз у нешто друго (Албахари 1996: 35).

У *Мамцу* нема правог дијалога, а јунаци остају при оштро супротстављеним ставовима. Непостојање дијалога својствено је и њиховој прошлости. Приповедач одлучује да сними мајчину исповест након очеве смрти и увида да са члановима породице није остварио близак контакт.

Криза комуникације огледа се и у опаскама Албахаријевих јунака да се у савременом друштву језик троши у сувишним саопштењима и испразним понављањима. Приповедач *Цинка* тврди да неке речи не треба изговарати како би их појединац доиста чуо. Од оца је научио да говори само ако то од њега затраже и да каже мање него што се очекује. Наратор *Мрака* упозорава да је опасно трошити превише речи с обзиром на то да се њихов извор може исцрпети. Цитат из *Талмуда* у другим Албахаријевим романима, „подучавај свој језик да говори: не знам“, позива на опрез приликом употребе говора.

9.2. Парадокс стварања

Албахаријеви јунаци стварају упркос сумњи у могућност вербалног представљања света. У *Мамцу* се истиче да претерана вера у речи оптерећује онога који пише. Писање је неверица у речи и у било какву могућност приповедања. Оно је бекство од језика, а не тоњење у њега. Писац плута на граници између говора и тишине. Жан-Франсоа Лиотар на сличан начин истиче да је језик противник и саучесник писања: „Пишемо против језика, али нужно с њим. Изрећи оно што језик већ знаде рећи – то не значи писати. Хоћу рећи оно што он не зна рећи, али што претпостављам да мора моћи речи. Силујемо га, заводимо га, уводимо идиоме које још не познаје“ (Лиотар 1990: 118-119).

Други пишчеви јунаци тврде да говор, немоћан у представљању живота и међуљудских односа у фикцији добија снагу, док његове могућности постају неисцрпне. Судија Димитријевић сматра да песници које среће у библиотеци чине противтежу хаосу који влада светом. Никада му није полазило за руком да овлада речима и тишином као што то уметници чине. Уместо тога, речи су му се догађале

и искрсавале непознате и ненајављене пред њим. У поетичким исказима уз књигу наводи се да размишљање о писању води до суочавања са границама језика: „Писац мора да направи неки компромис са језиком уколико не жели да искорачи изван граница света“ (Албахари 1996: 279).

Романескни јунаци Давида Албахарија порекло стварања виде у простору између ћутања и говора. Подложност тишине погрешном тумачењу подстиче уметника да ствара и да чим заврши причу започне нову претварајући се да не зна да је све одавно испричано. Судија Димитријевић сматра да су речи непотребне и да тишина више говори. Будући да се као ни истина не изриче речима не треба је посебно описивати. Јунакиња *Мамца* тврди да онај ко не уме да ћути не може да се нада да ће у речима пронаћи утеху. Према Доналдовом мишљењу, прави говор се изриче изнутра, а глас је ономотопеја речи. Сlike приповедача *Светског путника* приказују одсуство појава, док приче Данијела Атијаса настају у простору између тишине и говора. Приповедач *Контролног пункта* критикује неспособност појединца да ћути, нарочито у тренуцима када је неопходно. У роману *Животињско царство* тишина се одређује као последица утицаја зен будизма и других мистичких покрета о којима је јунак одушевљено читао. Ствари, људи и збивања преливају се преко речи, излазе из обима речница и прекорачују границе приче. О тишини као снази негације, али и афирмације, писали су многи мислиоци, међу којима је и Морис Мерло-Понти:

Наш поглед на човека остаће површан све док се не вратимо до тога извора, све док испод вреве речи не наиђемо поново на првобитно ћутање, све док не опишемо кретање која прекида то ћутање. Реч је кретање, а њено значење је неки свет (Мерло-Понти 1990: 325).

Вера у тишину и сумња у речи у романима Давида Албахарија представљене су и графички, белинама у тексту, изостављањем појмова, прекидањем реченице тамо где јој према синтаксичким правилима није крај, као и логичким, семантичким и граматичким недоследностима. У језичким истраживањима писаца, ипак, не прелази границу разумевања.

9.3. Интертекстуалност и аутоцитатност

У стваралаштву Давида Албахарија интертекстуалност, као и аутоцитатност, којима се у први план приповедања ставља да је књижевност систем, сведоче о томе да је текст, а самим тим и језик, извор инспирације као и свака друга појава стварности. Ролан Барт говори о немогућности савременог појединца да живи изван бескрајног текста, био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран: „Књига ствара смисао, смисао ствара живот“ (Барт 2013: 123). Инсистирање на језичком карактеру предмета о којем се приповеда скреће читаочеву пажњу са реалних на констатуисане представе. Пишчеви романи представљају својеврстан омаж одабраним ауторима из српске и светске књижевности. У аутопоетичким записима темељно анализира књижевне утицаје на своје стваралаштво, истичући да га занима литература која настаје као одговор на већ постојећу литературу (Албахари 2017а). Аутор именује дела и ствараоце или преузима делове њиховог поступка, преобликује их и уграђује у текстове. Његови јунаци помињу класике светске књижевности, као и савремена књижевна остварења. Иако се могу читати и без уочавања интертекстуалних веза, књижевна остварења смислено су богатија уколико их читалац препозна и освести њихове међусобне утицаје.

Судију Димитријевића приповедач пореди са античким Одисејем, доиста у иронијском контексту, а помиње се и модерна верзија античког јунака из дела Џејмса Џојса:

У зиму, када се земља и небо надмећу у окрутностима, он, као Одисеј, полази да је тражи. Путовање је, наравно, лишено било каквог смисла јер судија, иако се некада вежбао у памћењу, више не памти ни њено име ни место боравка ни датум рођења ни изглед ни ништа, те је, другим речима, лишен компаса, лишен бусоле, и препуштен само магнетној игли свога пениса који понекад, док се сећа, ландара по мраку (Албахари 1996: 134).

Судија је давно прошао кроз мрачну шуму *Уликса* и напори које сада улаже, за столом у углу кафане *Бриони*, узалудни су. Град је мапа пред њим, те он схвата да између Даблина и Земуна нема разлике, да ће, кренувши утврђеним смером одавде, стићи не само тамо, већ и на Дам, на Трафалгар, на Вашингтон сквер, ни *не* примећујући разлику. Само језик, језик ће се мењати,

силазећи својом некада узлазном спиралом, да би се на крају вратио у своју грлену прамајку санскрт (Албахари 1996: 137).

У роману *Цинк* реферише се на библијске текстове. Када се Ноје напио и разголитио, његови синови Шем и Јафет ходали су натрашке до њега, лица окренутих на другу страну, да би га покрили огртачем. Трећи син, Хам који га је видео а ништа није учинио, проклет је заувек. Приповедач Албахаријевог романа проналази сличност између наведне параболе и времена када је неговао болесног оца. *Кратка књига* настаје у сусрету са романом *Бетон* Томаса Бернхарда, док се *Мамац* лако доводи у везу са *Ужасом празнине* Петера Хандкеа. На корицама првог издања *Мамца* представљени су фрагменти насловне стране хебрејске Библије, штампане у Немачкој око 1300. године. Улогу симболичке референцијалности имају мапе посредством којих се у *Снежном човеку* и *Мамцу* представљају историјске прилике у јунаковој бившој земљи.

На библијски подтекст указује и идеја стварања света из речи у више пишчевих радова, која је најдиректније остварена у роману *Пијавице*. Један од средишњих мотива дела је текст који приликом сваког читања мења облик, попут Борхесове пешчане књиге:

Рукопис ме је подсетио на ону бескрајну, пешчану књигу коју је Борхес толико прижељкивао: сваки пут када бих га отворио, рукопис се претварао у нешто друго, у нови почетак или нови крај, а ниједан од тих почетака или крајева није представљао прекид континуитета, већ је увек све уобличавало исту целину (Албахари 2006: 35).

Упућивање на поетику Томаса Бернхарда и тезе Лудвига Витгенштајна представља стално место у Албахаријевом опусу. Помињање аустријског аутора у *Светском путнику*, за кога се каже да је писао суморне књиге о себичним и затуцаним Аустријанцима опседнутим предрасудама и стално понављао како је то све због тога што живе у планинском окружењу, најављује један од следећих Албахаријевих романа, *Лудвиг*, у којем интертекстуалност има средишњу улогу. Лидвиг тврди да књига има толико да нико није у стању да их прати. Према његовом мишљењу, најбоље је читати једну књигу читавог живота, а и то је можда превише. Борхесова прича или Рилкеова песма представљају неисцрпан

извор инспирације и задовољства. У роману се на више места упућује на Томаса Стернса Елиота и његово дело „Шупљи људи“:

Можда је на то мислио Елиот када је писао о шупљим људима, о онима који немају више ништа у себи, који се једу изнутра све док ништа не остане и онда ходају као пукe љуштуре, као шупљине које корачају, а ако их нешто само мало јаче удари, распадне се у хиљаду комада, као шофершајбна (Албахари 2008в: 17).

На питање новинара о омиљеним писцима, Лудвиг, између осталих, наводи Томаса Бернхарда и Витолда Гомбровича, за које приповедач тврди да их његов такмац никада није читао.

У поетичким исказима Албахари истиче да је *Контролни пункт* писао инспирисан *Татарском пустињом*, Дина Буцатија. На симболичком плану, роман представља наративизацију најзначајнијих поставки Бекетове драме апсурда *Чекајући Годоа*. У делу се и експлицитно реферише на текстове Самјуела Бекета, као и на филмове Акира Куросаве. Приповедач *Лудвига* помиње *Харзарски речник* Милорада Павића, Киша и дела Томаса Бернхарда. Вишеструке су паралеле између Бернхардовог романа *Губитник* (2014) и Албахаријевог *Брата*. Између осталог, *Живот губитника* је наслов романа Албахаријевог јунака. Као и Бернхардов Вертхајмер, Филип завиди талентованијем од себе и опсесивно је везан за сестру.

Предмет разговора између јунака романа *Брат* је проблем ауторства, као и однос између стварности и фикције у делима Хорхеа Луиса Борхеса. У књизи се наводи да за аргентинског аутора није постојала разлика између текста који је написан и који треба да се напише. Ако Борхес нешто није написао, не може се о томе говорити као о непобитној чињеници, јер је то могао да напише под ко зна којим именом. Један од јунака истиче да је аргентински писац љубоморно чувао своје ауторство, па се не треба изненадити ако се испостави да је и *Живот губитника* његова књига. Борхесов јунак постао је аутор *Дон Кихота* самим чином преписивања Сервантесовог романа. Филип верује да је Борхес члан секте бесмртника, што значи да и сада негде користи сваки слободан тренутак за писање, с тим што му у вечерњим сатима усхићени младићи читају нове и старе књиге, како је описао Алберто Мангел у сећањима на Борхеса. Борхес му ништа

не значи, а његове приче временом су му постале исте, подједнако нестварне и крајње извештачене. Изненађен је братовљевим непознавањем Аристотеловог дела. Филип сматра да проучавалац Борхесовог дела мора да зна филозофске поставке античког мислиоца, а нарочито *Поетику*, које је од темељног значаја за разумевање књижевности. Према Робертовим речима, Аристотел је занимљив, али је све погрешно интерпретирао, настанак поезије, улогу ритма, значај опонашања и нужност јединства времена, радње и места. Антички филозоф понудио је најобичнији облик културне диктатуре, која унапред прописује како се пише добро дело. Добро дело, тврди Роберт, може да се напише само разарањем свега што се сматра ознаком доброг дела.

Да је текст показатељ стварности и обрнуто показује анализа и поређење концепта појединих новинских издања која су настајала у региону у роману *Животињско царство*. На пример, *Дело* је одражавало високи стадард и затвореност Словенаца. *Вјесник* је приказивао извесну надменост градског живља и резигнираност оних који су живели поред мора. Сарајевско *Ослобођење* је својим мешањем латинице и ћирилице одавало босанску наивност. *Побједа* и *Нова Македонија* су у подједнакој мери одсликавале осећај скучености, док је *Политика* јасно указивала на неспособност одлучивања која је увек утицала на историју српског народа. Озбиљна анализа начина писања текстова потврдила би разлике између република уочене упоређивањем графичког изгледа новина.

У збирци поетичких текстова *Проза о прози: фрагменти о краткој причи* (2017) Албахари напомиње да се Михајло Пантић често појављује у његовим причама, као и неки други аутори, посебно Светислав Басара. Наведени поступак део је постмодернистичке идеје да је писац истовремено и лик у свом делу, те да лако може да постане јунак дела другог аутора. Албахари наводи и да га са Пантићем и Басаром повезују идеје о форми и статусу кратке приче, тако да његова проза настаје као својеврсна реплика на дела друга два ствараоца: „У случају Михајла Пантића привлачи ме и његова посвећеност простору Новог Београда, простору који додирује *мој* земунски простор, понекад као пуко присуство, а каткад као урбанистичка опасност на коју се мора одговорити“

(Албахари 2017а: 176). Повезује их посвећеност краткој причи као форми, док је Пантић у знатно мањој мери заинтересован за постмодернизам од њега.

Релативизовање граница текста у оквиру Албахаријевог романескног опуса преноси се и на међутекстовну раван. Пишчеви романи повезани су и комуницирају посредством аутоцитата. Прича „Јерусалим“ из збирке *Једноставност* и роман *Цинк* имају исти предложак, у чијем је средишту очево боловање и смрт по повратку из Свете земље. *Мамац* почиње на месту где се *Цинк* завршава. Непосредно после очеве смрти и сахране, приповедач одлучује да сними мајчину исповест (Аврамовић 2014). Марко Аврамовић тумачи како аутор користи језичке и симболичке потенцијале наслова романа, повезујући их у микросистем:

Наиме, насловна именица „Мамац” садржи у себи реч „мама”, којој је додато још једно „ц”, слово које представља како прву графему речи „цинк”, тако и последње слово у речи „отац”. Као да је именица „мама” грађена по угледу на именицу „отац”, као да је претворена у облик мушког рода, па се добио наслов књиге „Мамац”. Наслов упућује на однос који постоји између *Цинка* и *Мамца*, однос разлике и сличности, блискости и удаљености, који смо помињали и на почетку текста, или како га је сам Албахари описао, однос огледала (Аврамовић 2014: 534).

У романима *Снежни човек* и *Кратка књига* садржана је мисао да смисао живота за поједине људе лежи у понављању, а за друге у избегавању понављања. Док наратор *Кратке књиге* одлази на село у пријатељеву викендицу око које су кртичњаци, приповедач *Пијавица* сећа се како је пре много година помагао комшији који је имао викендицу надомак Београда да се ослободи кртица. Наратори *Кратке књиге* и *Мрака* остављају укључену лампу у стану да би по повратку знали има ли унутра нежељеног госта. Команданта у *Контролном пункту* дуго прогања прича у којој је прочитао да од речи никад нема неке посебне вајде, „поготово због једне сцене у којој мајка убада иглу у прст и онда нешто тумачи ћерки, и чак, на крају, оближе ту куглицу крви са прста“ (Албахари 2011: 136). Читаоци дела Давида Албахарија сетиће се приче „Речи су нешто друго“ из збирке *Опис смрти*. Наратор *Животињског царства* на полици библиотеке проналази књигу Блејкових песама у којој је штампана песма „Тигар“, како гласи и његов надимак у војсци.

10. ИСТОРИОГРАФСКА МЕТАФИКЦИЈА

Романи Давида Албахарија, нарочито они објављени поткрај прошлог столећа, али и касније, сврставају се у дела историографске метафикције. Појам историографска метафикција означава књижевни жанр настао у XX веку који је заснован на самосвести приповедног субјекта и проблематизованим вредностима историјског сазнања (Хачион 1996). Средишње теме романа *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак*, *Геџ* и *Мајер*, *Светски путник*, *Пијавице*, *Контролни пункт*, *Животињско царство* и *Данас је среда* су однос стварности, историје и фикције, затим историје и језика, а све их обједињује проблем објективног сазнања света и истине. Приповедање о историјским збивањима прати свест наратора о причи и њеним својствима.

Једна од главних одлика Албахаријевих романа је што се његови јунаци не враћају прошлости носталгично, већ је критички преиспитују и са њом воде иронијски дијалог. Линда Хачион о односу постмодерних стваралаца према прошлости каже следеће: „Критичка рефлексивна проблематизује њене естетске форме и друштвене формације“ (Хачион 1996: 18). Писац не реконструише историју, већ је поново сагледава, те подвргава сумњи постулате званичне историографије. У његовим делима преиспитује се однос историје према реалности и реалности према језику. Албахари проблематизује реалистички модел представљања стварности, поиграва се традиционалним врстама заплета и сумња у узрочно-последично устројство света. У ту сврху служи се иронијом, пародијом, алегоријом, сатиром или постмодерним (инфантилним) хумором, као и другим облицима затајивања, анахронизмима, мешањем реалности и фантастике, апокрифних и стварних докумената. Карактер превредновања званичних система мишљења у његовим делима имају и различити облици ревизионистичке историје, попут тајне, апокрифне историје.

Помоћу ироније романескни јунаци прећуткују део истине и скривају свој став. Подсмешљивим начином говора изражавају или дају на знање супротно од оног што мисле, куде похвалом и обрнуто. Смех који прати иронијски и пародијски поступак проистиче из детронизације вредности, односно из смисаоних неусаглашености и неочекиваних противречности текста и оквира.

Драган Стојановић истиче да пародија проблематизује званичне ставове и наизглед неприкосновене истине:

Пародија није увек и нужно пуко изругивање и обезвређивање, али јесте увек суспендовање аутентичности оних вредности пародираног које су у њему, у датој култури и датом тренутку, биле неупитне, као и аутентичности таквих, дакле неупитних његових својстава, са вредностима повезаним (Стојановић 2003: 197).

Вредност којој се човек подсмева не може бити апсолутна, али подсмех не значи нужно њено обезвређивање. Подривање вредности садржаја представља и његово ново, додатно вредновање. Пол де Ман истиче да су иронија и пародија „радикалне негације“, али и да посредством разградње дела открива „апсолут као такав према којем се дело креће“ (Де Ман 1996: 93). Владимир Јанкелевич иронију одређује као човекову моћ да се игра садржајима, било да би их порицао или поново стварао:

Иронија непрестано поново доводи у питање тобоже неприкосновене премисе; наметљиво постављајући питања она побија сваку дефиницију, неуморно оживљава оно што је проблематично у сваком решењу, напосто узнемирава фразерски настројену надриученост која је готова да се угнезди у некој собом задовољној дедукцији. Иронија узнемирује и чини живот неудобним (Јанкелевич 1989: 186).

Заједнички став наведених теоријских одређења је да су иронија и пародија истовремено рушилачки и творачки принципи, због чега се и у постмоденој епохи јављају као средства за посредовање субјектовог доживљаја света. Будући да комика не постоји по себи већ у вези са субјектом који је доживљава, њоме се смањује дистанца између предмета и посматрача.

У стваралаштву Давида Албахарија субјективном иронијом проблематизује се статус исприповеданих садржаја. Логика смрти током Другог светског рата у *Гецу и Мајеру* извитоперена је до те мере да се жртве проглашавају за самоубице: „Они су, могли би да кажу Гец и Мајер, чак сами себе убијали, јер су сами, без икакве присиле, гутали ваздух пун отровних испарења, и тако, што су више удисали, све више су, парадоксално, себи одизимали од живота“ (Албахари 2008а: 28). Приповедач иронично напомиње и да се Бог није много трудио око свог изабраног народа тих дана: „Можда је, додуше, био заузет

у неком другом кутку света, а можда је, заправо, хтео да покаже том народу да и није толико изабран?“ (Албахари 2008а: 14).

Посредством историографске метафикције и њеног иронијског карактера писац изазива и хуманистичку претпоставку о целовитој свести, те успоставља и руши представу о јединственом субјекту. Он не пориче субјективност, али оспорава традиционалне представе о њеној целовитости и функционалности. У пишчевој историографској метафикцији најчешће се користе два обрасца којима се проблематизује представа о субјективности. Реч је о вишеструкој тачки гледишта и отворено контролишућем (манипулативном) наратору.

10.1. Преплитање временских планова

Осим критичког преиспитивања прошлости, затим самосвести текста и приповедача, једно од важних обележја историографске метафикције Давида Албахарија је и преплитање временских планова. Пишчеви текстови исприповедани у првом лицу једнине подразумевају двојство у погледу временске перспективе, садашњости у којој се приповеда и прошлости која се призива. Идентитет његових јунака у романима са историјском тематиком одређен је прошлим збивањима. Предмет њиховог размишљања и разговара су историја и њен однос према садашњости. У појединим ауторовим делима приповеда се и о старијим слојевима прошлости, у којима важно место заузимају ликови из претходних генерација. Како било, у први план ставља се перспектива из које се просуђују збивања. Семантика поступака упућује на то да је прошлост суштински одређена садашњошћу, те да се не може објективно представити.

Сагледавање прошлих збивања са просторне и временске удаљености омогућава јунацима другачији поглед на догађаје о којима извештавају. Одлазећи из земље у којој су рођени они верују да ће, када се буду осврнули са другог места, видети прво онако како никада раније нису, ослобођени пристрасности и жеље за поседовањем. Приповедачи *Снежног човека*, *Мрака*, *Светског путника* и *Животињског царства* загледани су у прошлост земље из коју су се привремено или трајно иселили са циљем да одреде свој нови идентитет. Мајчина исповест у

Мамицу испрекидана је извештајима о јунаковом животу у другој земљи, као и приповедачевим коментарима. Стварност *Геца* и *Мајера* обухвата временске слојеве, садашњост у којој наратор реконструише догађаје у логору на Старом Сајмишту за време Другог светског рата и прошлост у којој немачки официри у камиону званом *душегупка* усмрћују неколико хиљада Јевреја. Пробуђени духови прошлости прелазе временске оквир и посредством приповедачеве свести постају део стварности. Повремено, наратор губи оријентацију у свету у којем живи. Немогућност одвајања замишљеног и реалног слоја у фикционалном исказу који припада другом фикционалном исказу делује на нивоу метанарације и открива концепт приповедног низа који се простире у дубину и успоставља односе на различитим нивоима текста. Најзад, у роману *Данас је среда*, средишњи ток приповедања прекидан је очевом исповедањем злодела која је чинио као припадник Озне и Удбе, дакле из идеолошких уверења, као и боравком на Голом отоку.

10.2. Фикционалност историје

У вези са проблемом објективног сазнања стварности јунаци Давида Албахарија размишљају и разговарају о историји, како оној која се тиче појединца, тако и колектива. Историја је представљена као имагинарно и идеолошко излагање утемељено на непоузданим подацима о прошлости. Текстови сведоче о времену о којем говоре, али још више о интерпретацијама и интерпретаторима. Ролан Барт о томе каже: „Историјски дискурс не прати стварно, он га само означава, непрестано понављајући „догодило се“, а да та асертација никада неће моћи да буде било шта друго до означено наличје целокупног историјског приповедања“ (Барт 2005: 43). Историјска дела одређују се као било која друга, фикционална или нефикционална језичка творевина подложна законима наративизације. Она су пример наративизације искуства подведеног под категорију објективног научног сазнања. Научник који одабира догађаје и одређује шта је важно допуњава смисао излагања. Он преноси значења а не чињенице и на тај начин превазилази празнину чистог низа. Фабулирање је

својствено сваком тексту, па и историјском, с обзиром на то да наратор уобличавајући догађаје о којима приповеда у причу уноси и ново значење.

Историја, однос историографских текстова према другим језичким творевинама, субјекат и однос језика према предмету чинили су се непроблематичним категоријама све до XX века када се доводе у питање њихов онтолошки и епистемолошки статус. Мислиоци од Пола Валерија и Мартина Хајдегера до Жан-Пола Сартра, Клода Леви-Строса и Мишела Фукоа подстакли су сумњу у могућност објективног сазнања стварности и допринели ставу да реконструкција прошлости има фикционални карактер. Касније, нови историчари преиспитују историјски текст и његову везу са књижевним остварењима. Из постмодернистичке перспективе Лубомира Долежела „историографија је мрежа мање или више занимљивих прича којима управљају приповедни обрасци и трополошка премештања, уз тек случајну везу са људском прошлошћу“ (Долежел 2005: 67). Фикционални и историјски конструкти су могући светови, с том разликом што су историјски светови подложни ограничењима која се не могу наметнути фикционалним световима. Ролан Барт сматра да једино чисти, неорганизовани низ бележака, попут хронологија и анала, не означава стварност: „Да историја не би означавала, дискурс треба да се ограничи на чисти, неорганизовани низ бележака, то је случај са хронологијама и аналима. [...] Од тренутка када интервенише језик (а када он не би интервенисао?), чињеница може бити дефинисана само таутолошки“ (Барт 2005: 42-43). У роману *Данас је среда* Давида Албахарија на сличан начин истиче се да је живот „набрајање чињеница, све остало је било имитација живота“ (Албахари 2017: 20). Предмет интересовања филозофа и теоретичара историје су форма проучаваних текстова, интертекстуалност, стратегије представљања стварности, улога језика, као и однос између научних података и искуствених догађаја.

Према мишљењу професора политичких наука из романа *Снежни човек*, историја се заснива на противречностима, тј. на парадоксу истовременог постојања логички неускладивих елемената. Она није јединствена целина, већ збир појединачних искустава. Канађанин је пореди са великим црквеним оргуљама, где свака цев стоји за себе, док се њен смисао испуњава у заједништву.

За јунакову бившу земљу каже да је била неуспешан експеримент који рађа неуспешне системе, неуспешне производе и неуспешне људе. Њени становници осуђени су на скученост духа, све док се не појави нова генерација која неће бити носталгична. Професор је истовремено изненађен пред чињеницом да се у неуспешним земљама ствара успешна култура, макар она била резултат рада изузетних појединаца. Подстакнут његовим изјавама и тоном којим их изриче приповедач тврди да је само доживљај вредан пажње, док је све остало спекулација. Парадоксално је то што Канађанин седи далеко од свега и уверен је да боље види од онога који рат доживљава на својој кожи. Лик професора сведочи о томе да историја постоји једино кроз тумачења. На важност перспективе из које се просуђује стварност упућује се и истицањем европског и америчког доживљаја времена. За разлику од Балкана на којем се сви баве прошлошћу становници северноамеричких земаља окренути су будућности.

Дискусија о разлици у односу према прошлости између становника америчког и европског континента наставља се на страницама романа *Светски путник*. Супротно Данијелу Атијасу чији је живот одређен историјским збивањима они за унука Ивана Матулића дуго нису имали никаквог значаја. Растао је у времену и у земљи чији житељи немају свест о прошлости, на континенту где се чињенице сагледавају као збир фрагмената. Како се у роману наводи, становници америчког континента верују да се историја догађа другом. У тексту се напомиње да је спремност на одустајање од прошлости својствена свим економски развијеним земљама, будући да стандард и иметак омогућавају да се створи лажно уверење да је историја окончана, непотребна, неважна и сувишна. Један од разлога отуђености од историје у америчким земљама лежи и у чињеници да је доласком на новооткривену територију бели човек избрисао постојећу и започео нову историју, која од тада пребива у вакуму, без потпоре и ослонаца. Данијел Атијас предвиђа да ће новостворени друштвени систем једног дана потонути у прошлост, без трага и гласа.

Други показатељ релативности историографије у роману представља мотив географских карата. Мапе сведоче о фрагментарном доживљају света, али и о перспективизацији као важном чиниоцу историјског означавања стварности:

Као што је библиотека гробље мртвих прича, помислио сам, тако су и мапе гробље мртве историје. Жива је само она прича која се не предаје језику, помислио сам, као што је жива само она историја која се не предаје мапама. Узалудно је записивати, помислио сам, као што је узалудно цртати мапу. Речи су само одјек, звук шупљине, аветињски јахачи на небу, помислио сам, као што су границе само нестварне шаре, невидљиве препреке. Прича не постоји на папиру, међу листовима књига, помислио сам, као што граница не постоји на мапи или у атласу (Албахари 2007: 136).

У *Мамацу* прошлост је саткана од поступака чији смисао није лако докучити. Приповедач *Мрака* увиђа да се прошлост непрекидно мења и да је са сваким кораком са којим се удаљава од ње сагледава из новог угла. Временом схвата да је историја резултат договора чланова тајног братства, а не некаква спољашња сила. За јунаке *Пијавица* историја није роман који се одвија по утврђеним правилима, али није ни произвољан скуп података. У роману *Ћерка* историја се одређује као филтрирање прошлости. Историја и истина у *Контролном пункту* представљене су као конструкција: „Горепоменуте приче само су израз настојања да се права истина протера у неку забит, одакле ће моћи да изађе тек када се прилагоди истини оних који су на власти, што права истина никад не би прихватила, па ни сада не прихвата“ (Албахари 2011: 145). Приповедач тврди да су историчари паразити који уобличавају историју онако како они који иначе никада нису учествовали у њој налазе за сходно. За приповедача *Животињског царства* прошлост није непроменљива као што се често може чути.

10.3. Неминовност историје

Немогућност објективног сазнања и представљања историје не значи да се она не догађа. У романима Давида Албахарија историја је дата као неминовност, о чему јунаци сведоче речју и делом. Њихове трагедије везују се за Други светски рат и грађански сукоб на простору бивше Југославије. Романи *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак*, *Геџ* и *Мајер*, *Светски путник*, *Пијавице*, *Контролни пункт* и *Животињско царство* темеље се на потресним причама о страдањима појединца и заједнице у окршајима великих сила чији се механизми функционисања не могу докучити ни до краја сагледати.

Приповедач *Снежног човека* долази на други континент уверен да ће када се буде осврнуо видети земљу у којој је рођен онако како никада пре није, ослобођен пристрасности и жеље за поседовањем. Међутим, просторна одвојеност од домовине не избавља га од праволинијског кретања историјских збивања. Напротив, он ментално остаје везан за место са којег је потекао. У новој средини не налази утемељење у вери да су историја и стварност одређене слободним избором јединке. Појединац не живи онако како хоће, већ како други желе. Његове сумње у погледу неминовности историје потврђује и професор политичких наука који тврди да нема начина да се буде изван света. Осећај несигурност у погледу субјектовог идентитета појачан је чињеницом да живи у земљи која није његова и у кући која припада другом.

Историја је маљ који се с неумољивом тачношћу спуштао и на јунакињу *Мамца* кад год је хтео. Она тврди да нема нараштаја који би прешао пут од почетка до краја животног века, а да на њега не падне бомба. Човек је сигурнији када прихвата неминовност. Проблем настаје када покуша да се одупре њеној неодољивој снази. Приповедач верује да је историја ишчашеност, искакање из уобичајеног тока и бесмислено понављање догађаја. У њој се надмећу унутрашње силе, делови и целина, при чему делови теже да се удаље од остатка. Парадоксално, они само понављају постојеће обрасце. У крајњем исходу, историја је прича о спремности на сарадњу и компромисе да би се сачувала глава на раменима или обезбедио политички утицај. Доналдово становиште супротстављено је мишљењу јунака са Балкана. За њега не постоји ништа поузданије од историје. Са друге стране, Канађанин је сагласан са идејом да је о прошлости тешко писати, јер она ужасава свеобухватношћу и мами могућностима које су могле да се одиграју.

Јунаци *Мрака* и *Животињског царства* беже од историјских околности у којима су се невољно нашли. Као и други Албахаријеви ликови, Данијел Атијас осећа немоћ пред историјом и механизмима који контролишу појединца и заједницу. Човек као историјско биће не може се ничему добром надати. Прошlost не трпи поређења, нарочито не она која се заснивају на предрасудама. Унук Ивана Матулића сматра да онај ко једном уђе у историју никада из ње не

излази. Погубни утицај спољашњих околности на живот појединца најдиректније је представљен у романима *Геџ и Мајер* и *Контролни пункт*. Кључна разлика између њих је у томе што је у раније објављеном роману историјска стварност конкретизована, док је у *Контролном пункту* апстрахована. Иако књиге стоје на супротним половима у погледу упућивања на друштвено-политичку и историјску стварност, у крајњем скору оне показују да не постоји слободна воља и деловање појединца.

11. ЕПИСТЕМОЛОШКИ СКЕПТИЦИЗАМ

Једно од темељних питања дијегетске, лингвистичке и историографске метафикције Давида Албахарија је однос према феномену стварности, који у крајњој линији води до проблема истине. У пишчевим романима оспоравају се основе знања и структуре које условљавају доживљај света. Стварност се одбацује као привид, а под сумњу се доводе и феномен истине и технике његовог одбацивања. Под знак питања стављени су сви стандарди суђења, и то под претпоставком да су наука, образовање, уметност, медији, политички и друштвени односи творевине којима управљају економске, психолошке и друге силе.

Судија Димитријевић најпре верује да је живот прелазна степеница ка блаженству и да ће појединац, када га се ослободи, искусити оно што се не може замислити. Веровање постепено замењује сумњом, док Платон, алхемија, Роберт Флад, Спиноза, езотерија, Ниче, Кјеркегор ишчезавају из његовог сећања. Пред јунаковим очима руши се свет којем је донедавно посвећивао толико пажње. Он хода *нестварним* плочником и чека *нестварни* аутобус, док му *нестварни* људи забијају лактове у леђа и слабине и заједно с њим постоје у *нестварној* топлоти јутра. Судија схвата да човек не може да буде искрен према себи и да је неизвесност једина извесност, па хропће лишен ослонаца и губи се под теретом речи.

Сумња је важна тема и романа *Цинк* у којем се скептицизам повезује са фигуром оца и темом стварања:

Вратимо се сумњи. Помислио сам на оца, а глас ми је рекао: Како можеш да описујеш нечију ћерку када једино можеш да пишеш о сину? Тај глас и оно што је говорио је било толико апсурдно да једноставно нисам могао да дођем себи. Сео сам испред прозора, прстију ослоњених на руб писаће машине, и покушавао да смислим начин на који ћу светлост са почетка приче да претворим у већу светлост на крају (која се непажљивом оку може учинити као тама, као мрак), а тај глас почиње да говори у име некога ко није био ни онај који је тада писао ни онај који сада пише. Ни ја нисам био тај глас. Али, више се није имало куд: лако је посумњати, тешко је престати да се сумња (Албахари 2004г: 33).

Приповедач романа није сигуран да ли је све стварно или измишљено или је све у исто време и стварно и измишљено. Испреплетаност стварности и замисли показује му да није важно о чему се пише, већ да је важан чин писања, приповедање и прича. Ипак, до краја књиге не успева да реши дилему зашто је одлучио да дете из човековог наручја претвори у девојчицу: „Како сам се одлучио? Да ли сам *знао* шта добијам тим избором? Или: шта губим? И да ли то сада *знам*?“ (Албахари 2004г: 12). Свестан је да осећа подједнаку залудност пред чињеницом очеве смрти као и пред управо завршеном причом: „Мој отац је, наиме, био мртав. Да ли то значи да и замишљену особу треба прво усмртити, па тек онда оживети?“ (Албахари 2004г: 36). Раније или касније живот се претвара у успомене које су ближе замисли него стварности: „Као је кључна реч. Живот је претварање“ (Албахари 2004г: 74).

За јунака *Кратке књиге* једина поуздана стварност у кући на сеоском имању су трупа угинулих мува. Све је смекшало, отупело, изгубило оштрину и прецизну форму, те постоји у безобличном облику, тупости и сивилу. Приповедни субјекат постаје део властите илузије. Према његовом мишљењу, смисао ствари крије се испод њих самих, док се свет боље сагледава са дна него са врха. *Снежни човек* сматра да појединац никада не сме ни у шта да буде потпуно сигуран.

Прича у *Мамци* распада се под ударима паралелних стварности. Писање се одређује као трагање за правом мером односа стварних и нестварних садржаја, а кад се њихова равнотежа не оствари, текст се претвара у залудну пропаганду, без обзира на то да ли је реч о преобилу стварности у социјалистичком реализму или о гомилању нестварних садржаја у магичном реализму. Мајка и Доналд сагласни су око тога да у савременом свету нема универзалних значења и да

енциклопедијски дух припада прошлости. Приповедач остаје при ставу да је неопходно гледати свет испод површине. За разлику од њега Канађанин са подсмехом говори о Европљанима и њиховом веровању да је живот више од онога што се види.

У *Мраку* се поставља питање ко одређује шта је истина и како било ко може да зна шта је стварно. За једног од споредних јунака истина постоји изван времена, тако да су прошлост и будућност за њу неважне. Наратор *Геца и Мајера* лебди између појединости о породичној историји, немоћан да докучи шта се догодило у прошлости. Прикупљање података о породичном стаблу отвара нова питања. Како се приближава сазнању ко је и одакле долази све више се удаљава од истине.

Приповедач *Светског путника* тврди да у измаштаном искуству постоји одступница у виду свести о догађајима који нису стварни. Према мишљењу Данијела Атијаса, поимању измиче или сврха детаља или смисао целине. Представа Сизифа који узалудно гура камен према врху брда представља најпотпунију слику о бесмислу човековог постојања, али и трагања за истином.

Могућност објективног сазнања стварности и истине у роману *Пијавице* проблематизован је мотивом теорије завере као обликом незваничне историје и мистичким учењима. Приповедач претпоставља да га завереници наводе да сам направи оквир у којем ће се кретати. Тако би постао јунак који смишља самог себе и одабира делове стварности који му делују најуверљивије, а одбацује оне за које не нађе место у властитој представи света. Уједно би прибавио доказ да између спољашњег и унутрашњег света нема стварне разлике и да је спољашњи свет пројекција коју производи ментални склоп појединца. Подвојен између историјског искуства и ауторитета текста приповедач књижевност одређује као живот који се одвија по утврђеним правилима за разлику од стварности у којој влада хаос. У роману све води климаксу и разрешењу, док у животу није све сређено и сврсисходно, а људи се не појављују онда када се њихов долазак уклапа у радњу. Чак и прича утемељена на елементима стварности хаотична је као и живот. Међутим, за разлику од живота у којем је избор ограничен приповедач у писању неограничено бира. Повест о јунаковој уплетености у судбину јеврејске

заједнице открива се као збир могућности. Наратор смишља разлоге да се удаљи од тока приче, да је успори или не исприча, а при том се све време пита шта је прича. Приповедачи *Пијавица* и *Лудвига* упозоравају на опасност од радикалног епистемолошког скептицизма. Њихов став је да треба сумњати, али да не треба веровати у сумњу.

О вези између стварности и фикције реч је и у роману *Брат*. Након што открије да средишњи догађаји у породичној историји нису истинити, приповедач размишља о свему што је написао а што се темељило на чињеници да је рано изгубио сестру и родитеље. Уколико би у следећој књизи и преиспитивао пређашње тврдње, прогањала би га помисао да можда поново исписује неистине, макар у незнању, као што није знао да их исписује док је писао *Живот губитника*. Родитеље је представио у идеалном свету, као непогрешиве и пожртвоване људе који нису оклевали да ризикују своје животе да би деци обезбедили бољу будућност. Прича његовог брата Роберта о огрлици и продаји детета никако се није уклапала у постојећу слику. Међутим, уколико је не би поменуо ни након што му је истина предочена, лагао би и читаоце и себе. За приповедача *Животињског* царства прича, као и истина, постоји тамо где има више од једног сведока. Јунаци сумњају и у властито постојање. Они се питају како уопште могу да знају да су истински живи, а да заправо нису само јунаци у нечијој књизи.

11.1. (Не)референцијалност текста

Колико год да се о историјском и књижевном тексту говори као о лингвистичким конструктима њихови ликови и објекти нису независни од емпиријског искуства. Идеје Давида Албахарија с тим у вези дозивају се са ставовима Пола Рикера који тврди да прича најпре припада животу па тексту, исто као што је човеково поимање стварности одређено фикционалним конструктима: „Прича припада животу пре него што се из живота протера у писање; она се враћа назад у живот многоструким путевима присвајања и по цијену неукидивих напетости“ (Рикер 2004: 170). Разумевање принципа према којима настаје могући свет у тексту олакшава разумевање принципа на којима се темељи лична судбина појединца.

Међутим, у постмодерној епохи нагласак је на преобликовању елемената стварности у језику који на тај начин постају грађа књижевног или историјског текста. Кете Хамбургер истиче да и „историјски романи који се исто тако тачно држе историјске истине као и историјски документ, претварају историјско лице у једну неисторијску фиктивну фигуру, премештају је из једног могућег система стварности у један фикционални систем“ (Хамбургер 1976: 124). Чињенице добијају статус фикције већ премештањем у текстуални контекст. Аутори узимају грађу из реалности и преобликује је одговарајућим језичким средствима. Документарни садржаји уводе се у дела преобликовани поетичким средствима којима се у мањем или већем степену мења улога и значење грађе. Појединац ствара своју визију света и поставља је наспрам реалности, те објективну стварност претвара у субјективни доживљај.

Подаци фиксирају приповедање у времену метонимијском функцијом, тј. способношћу да означе скуп представа, пошто именовани појам делује као пример. Ролан Барт користи израз *ефекат стварног* да истакне улогу детаља у тексту, који треба да убеди да је прича истинита као и живот: „Елиминисање означеног ван *објективног* дискурса, остављајући да се очигледно супротставе *стварно* и његов израз, неизбежно ствара ново значење, јер се још једном потврђује да у неком систему одсуство неког елемента и само носи неко значење“ (Барт 2005: 43).

Романескном стваралаштву Давида Албахарија у погледу референцијалности својствено је кретање између супротних полова. Део његове прозе заснива се на уопштавању стварносних чинилаца за шта репрезентативан пример представљају *Кратка књига* и *Контролни пункт*. Други пол чине романи попут *Геца и Мајера* и *Пијавица* у којима је преобликована грађа ближа изворном обичу. У поетичким исказима аутор истиче да нема књижевности без историје и географије. Чак и огољен до крајњих граница, свет прозе обележен је покушајима њиховог одсуства:

Гола соба или гола позорница још увек су нека врста географије, као што је само трајање дела заправо његова историја. Уосталом, језик сам по себи јесте историја. Лингвистичка анализа

ће увек тачно одредити када је неко дело написано, јер језик не може да изађе ван оквира властите историје (Албахари 2017а: 97).

У фикционалној конструкцији књиге *Судија Димитријевић* реферише се на стварност у извесном степену. Насловни јунак размишља о могућностима објективне спознаје света. Како би прецизно одредио искуство у временском и просторном погледу, он развија систематичност на тај начин што приморава себе да памти ситнице и детаље. Уочава редослед, места, лица, покрете, радњу, последицу и резултат. Размишља о драмском тројству, схвата неразлучивост времена, простора и радње, али га убрзо и пориче. Доживљај света у *Краткој књизи* јавља се спорадично и у траговима. Чиниоци стварности изостављени су из текста где год је то било могуће, тако да роман представља скуп апстрактних значења чији се смисао може применити на различите делове човековог живота и рада.

Референцијалност у *Снежном човеку* заузима више места него у *Краткој књизи*, иако је и ту сведена на нужну меру. У каснијем роману, аутор се директније позива на реално животно искуство. Временску и просторну недефинисаност *Кратке књиге* и *Снежног човека* Албахари у поетичким текстовима тумачи на следећи начин:

Сада примећујем да *Кратка књига* и *Снежни човек*, мој први канадски роман, нису временски и просторно дефинисани, што тумачим као неспособност приповедача да се оријентише у времену и простору, као реакцију на хаос који је захватио мој (и наш) до тада уредан свет. У каснијим књигама ствари и појаве су прецизније дефинисане, јер то напросто захтева историја (Албахари, Пантић 2005: 21).

Садржаји књига представљају реакцију на хаос који је захватио ауторов до тада уредан свет. На отклон јунака од хаотичне стварности упућују и симболи географских карата и магнетофонских трака у романима *Снежни човек* и *Мамац*, којима се потврђује немогућност објективног означавања искуства. Невоље настају када се један предмет жели представити другим, као да он, по себи, није довољан. Приповедач *Мамца* верује да ће му снимак мајчине животне приче помоћи да се ослободи последњих остатака некадашњег идентитета. Међутим, исповест је импулс који га враћа у прошлост. Траке су једини доказ његовог

постојања у времену. Јунакову стварност потврђује онострани и одсутни глас који није ништа друго до механичка замена за искуство. Садржај снимка одређује се као сирови материјал, занимљив архивару или историчару, али безвредан за песника и прозног писца. У њему ништа не указује на узвишеност живота која је неопходна за уметност.

Предмет романа *Мрак* је могућност досезања стварности посредством уметничког дела. Приповедач сматра да реални садржаји најпре морају да се дефинишу, па тек онда да се уметнички изразе. За разлику од њега, Славко, споредни јунак романа, тврди да је посреди узајамни процес, те да дело одређује стварност у истој мери у којој стварност одређује уметност. Његов циљ је да минимално промени грађу коју преноси на сликарско платно.

Историјска тематика појединих романа Давида Албахарија из последње деценије прошлог века наметала је прецизније дефинисање ствари и појава. Писац у поетичким исказима отворено говори о историографској подлози која му је послужила за писање *Геца и Мајера*, али и о положају научне истине у фикционалним оквирима:

Историјске чињенице на којима се заснива ова прича потичу из бројних извора – архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фељтона, књига и студија – а понајвише из монографије Милана Кољанина *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944* и студије Кристофера Браунинга *Коначно решење у Србији – Јуденлагер на Сајмишту*. Прича, међутим, није никада историја, и поштује чињенице само у оној мери у којој то њој одговара (Албахари 2008: 183).

Роман *Гец и Мајер* заснован је на подацима који су дословно унети у текст, али и на онима који су до те мере релативизовани да се њихова веза са стварношћу доводи у питање. Истина се неутрализује приповедачевим готово рефренским понављањем исказа да никада није видео јунаке о којима приповеда и да може само да их замишља, субјективном иронијом, као и својствима насловних јунака. Реч је о јединкама које су суштински исти човек, типски представници врсте:

У таквим паровима, један је обично висок а други низак, један је пуначак а други витак, али између Геца и Мајера готово да нема разлике: истог су раста, обичан им је стас, носе чизме

истог броја. Добро, један има мало шира стопала, што значи да га чизме мало више жуљају, али та разлика, како се обично каже, само истиче сличности, њихов ход, на пример, или начин на који подижу руку у поздрав. Геџ би, заправо, могао да буде Мајер, а Мајер, уистину, Геџ. Можда и јесте тако, ко зна? (Албахари 2008: 125).

Истицање фикционалног статуса приче и њених јунака разбија илузију приповедања и удаљава романескни свет од чинилаца стварности.

Као и други Албахаријеви романи са темом распада Југославије и грађанског рата, *Светски путник* тематизује одјек историјских догађаја у животу исељеника, и то на темељу пишчевог животног искуства. Усмереност приповедача на реалитет простора и топографске одреднице у Земуну у супротности су са фикционализацијом елемената стварности на којима се заснива садржај *Пијавица*. Средства употребљена са циљем да докажу онтолошку и епистемолошку заснованост света упућују на његово суштинско непостојање. Њима се сугерише да представа никада не може да буде једнака стварности, као што ни интерпретација не води откривању истине, већ њеном умножавању. *Лудвиг*, *Брат* и *Ћерка*, између осталог, тематизују списатељско искуство и књижевну каријеру појединца сликајући београдску књижевну и академску сцену.

Контролни пункт је антиратни роман обележен хиперреалистичким присуством детаља, слика и предмета из свакодневног живота, али и одсуством њихове суштине. Заплет се темељи на свеколикој измештености и неснађености појединца у свету. Међутим, нереферисање на друштвена збивања у књижевном делу не значи непостојање истине у значењском слоју текста. Испод површине крије се сложен смисаони склоп у којем важно место заузима проблем сазнања и представљања стварности. Јунаци романа *Животињско царство* и *Данас је среда* говоре о непоузданости памћења на којем се темељи прича о прошлости.

Изузев поларности у погледу стварносних чинилаца Давид Албахари у романе уноси аутобиографске елементе. Највише подударности исприповеданих садржаја и појединости из пишчевог живота својствено је романима из деведесетих година XX века, пре свега *Мамцу* и *Геџу и Мајеру*, као и раније објављеном *Цинку*. *Цинк* је прича о јунаку и његовом оцу, тачније очевој болести и смрти. Чиниоци стварности разбијени су приповедном формом и у великој мери

преобликовани. Испод површине назире се интимна прича о породичним односима и осећању пролазности живота. Наратор *Мамца* приповеда о песнику који је одлучио да пише приче. Међутим, он не успева да се ослободи сажимања неопходног за састављање стихова, те да се посвети разлагањима која, према његовом мишљењу, чине основу прозног говора. Његове реченице подсећају на стихове, а приче на песме. Временом увиђа да форма није важна, те да га историја увлачи у себе и приморава да одигра одавно утврђену улогу. Промена стваралачке форме, распад земље и ратне прилике део су и пишчевог стваралачког и животног искуства.

Албахари искуство боравка у егзилу, као и списатељске и књижевне дилеме, преноси и на друге јунаке о којима приповеда у романима из деведесетих година. Као и писац приповедача *Мрака* преводи дела савремених америчких приповедача. Између осталих потписује преводе прича Сола Белоуа, Бернарда Маламуда, Цона Апдајка и Ен Бити. У роману *Животињско царство* аутобиографска форма доводи се у везу са ишчезавањем аутора и његових знакова у тексту. Стваралац се повлачи из претпостављене редакције рукописа пронађеног на аеродрому. Са смањењем улоге аутора повећава се улога приповедача. Наратор улази у текст, заузима средишње место и обелодањује извор књиге у којој се непрестано показује док говори и пише. Испод слојева романескне стварности назире се фикционализовано пишчево искуство учествовања у студентским протестима 1968. године, као и дани проведени у војсци.

11.2. Критика образовања

Могућност објективног сазнања стварности тематизована је у романима Давида Албахарија у расправи о званичним системима мишљења које представљају образовне институције и академска средина. Упркос томе што знање доживљавају као слободу, моћ и прогрес, пишчеви јунаци критикују претерану веру у њега и поистовећују га са религијским или националним догматизмом. Званична наука не доприноси критичком мишљењу, већ учвршћује стереотипе и предрасуде код оних који верују да знање није савладавање незнања,

већ потврђивање жеље да је свет онакав какав појединац верује да јесте. У историји критичке филозофије идеју о корелацији између власти и знања најгласовитије је заступао Мишел Фуко: „Не постоји однос власти без стварања корелативног поља знања, нити знање које не претпоставља и истовремено не ствара односе власти“ (Фуко 1997: 29).

Приповедач романа *Снежни човек* тврди да образовање спречава развој појединца:

Ништа толико не убија човека као умишљено образовање, као систем који му се намеће као непобитно тачан. Ништа није толико страшно као реченица која тврди да је само она тачна, без обзира да ли говори о свемиру или о рецепту за воћни колач. Постоји само један начин да се нешто научи: да се не учи (Албахари 2007: 22).

У роману се све приче о значају образовања одређују као безначајне. Нико у свету академије не зна шта је образовање и како се оно стиче. Највиши образовни системи поигравају се чињеницама, задовољавају таштину и подупиру илузије. Посматрајући академски свет из близине јунак увиђа да се у њима под привидом слободе и једнакости укида могућност избора, као и да се слободно мишљење повлачи пред страхом од политичких прогона. Званични ставови истакнутих појединаца и институција производ су субјективних становишта и предрасуда. Отуда се претенциозним показују тврдње које се подводе под категорију неприкосновене истине. Једна од јунакиња тврди да образовање које није случајност или авантура и није право образовање. За Албахаријеве јунаке поверење у знање значи неверовање у уметност и у оно од чега она настаје, у празнине између речи, тишину између звукова и белину између слика.

11.3. Појединачна историја

За разлику од такозваних великих прича заснованих на приповедању о знању, уметности, религији, историји, љубави и смрти Давид Албахари се окреће свакодневним збивањима и *обичном* појединцу. Игор Перишић тврди да „занимање за личну историју, као историју која се пише на маргини, има извор у општој жељи постмодернизма да оспори централизоване, тотализоване,

хијерархизоване, затворене системе“ (Перишић 2007: 236). Албахаријев став је да велике приче не могу да се ослободе баласта реторике, технике излагања, образлагања и уверавања. У романима које пише деведесетих година истовремено са стварањем слике света о Другом светском рату и његовим последицама, као и о грађанском сукобу на простору бивше Југославије, тече процес разградње званичне фактографије окретањем свакодневном животу и учеснику друштвених збивања. Идеја о системском занемаривању појединачне историје и индивидуалности уткана је у више Албахаријевих романа у којима друштвена збивања представљају важан чинилац приповедања. Улога појединца у животу и књижевности разматрана је кроз потрагу за јединком која доживљава и посредује стварност. Пишчев опус заснован је на ставу да не постоји објективно сазнање које би заузело средишњу позицију и наметнуло се ауторитетом, нити појединац коме би припало повлашћено место у односу на друге.

Човек се одређује као део света у оној мери у којој делује у оквиру или изван друштвених структура, као учесник или изопштеник из збивања о којима суштински не одлучује. Његова моћ у историјским оквирима сведена је на деловање по диктату невидљивих сила на које не може да утиче. Реч је о обезличеној јединки за чију индивидуалност савремена теорија и пракса нису суштински заинтересоване. Њно растакање последица је уступања појединца пред друштвом. У Албахаријевим романима његов положај представљен је обликовањем фигура у тексту. Осим јунака уметничког дела чија се улога разликује у односу на традиционална књижевна остварења важно место заузима приповедач, као и читалац, а измењена је и представа аутора.

Положај јединке доведен је у питање већ у роману *Судија Димитријевић*: „Нешто од свега овога није припадало истини, али шта? Или: ко? Постојао је, знао је (судија Димитријевић – прим. аут.), само један одговор на то питање: ја“ (Албахари 1996: 35). У каснијим романима поставља се питање постоји ли човек у вртлогу историјских збивања и може ли се појединцу приписати активна улога и вољно деловање или је реч о објекту у рукама сила које управљају његовим поступцима и означавају их.

Пишчева тежња да оспори традиционалне, централизоване, хијерархизоване и затворене системе довела је до повећаног интересовања за позицију са које се просуђују друштвена збивања у његовим каснијим делима. Маргинализованом месту појединца у друштвено-политичким и историјским оквирима супротстављена је представа о његовој улози у тумачењу наведених садржаја. Као заговорник субјективне истине Албахари посебну пажњу посвећују доживљају стварности и начину на који су појаве виђене и признате у свести. На основу принципа по којима јединка спознаје свет и обликује слику о њему аутор закључују да не постоји објективна истина, као ни историја. Чим се постави питање о осећањима оних који су погођени прошлим догађајима, историјски исказ губи снагу и распада се.

У ауторовим делима стварност је предочена као збир података, мртво слово на папиру, све док се јединка према њој не одреди. Средишње место заузима лична спознаја појединца који трага за истином. Кроз сазнање о себи и сазнање о Другом кроз сазнање о себи, он увећава знања у односу на оно које претходи његовом трагачком и стваралачком подухвату. Како би превладали временску и просторну дистанцу и спознали истину, Албахаријеви јунаци домишљају прошлост, преосмишљавају је, испуњавају празнине, преобликују и надограђују чињенице. Приповедачи *Снежног човека*, *Мамца*, *Мрака*, *Светског путника*, *Пијавица*, *Брата*, *Контролног пункта Животињског царства* и књиге *Данас је среда* преиспитују свој доживљај садашњости, а нарочито прошлости. Њихова сећања обојена су субјективношћу. Ликови о којима се приповеда, мајка, Метка и Миша идеализовани су, јер је памћење селективно, па из свести брише нежељене садржаје.

Репрезентативан пример истицања субјектове свести у осмишљавању прошлости представља књига *Геџ и Мајер*. Наратор прикупља историјске податке, преобликује их и од њих гради своју истину. Његовим поступцима решава се темељна противречност у грађењу фикционалног текста на основу историјских докумената. Поетика *Геџа и Мајера* заснована на претпоставци да истина не постоји изван свести која је доживљава потврђује идејну поставку ауторовог приповедања, тежњу ка хуманизацији дехуманизованих појава. Приповедачева

намера је да расветли догађаје из прошлости и разуме околности у којима су нестали чланови његове породице. Нада се да ће пошто успостави ред на породичном стаблу успоставити и ред у себи. У ту сврху прикупља и испитује историјска докумената и реконструише причу о страдању Јевреја у Другом светском рату. Временом увиђа да свођење стварности на њен материјални израз и усредсређивање на издвојене чиниоце скреће пажњу са истине. Немогућност објективног сазнања истакнута је и његовим занимањем. Иако као професор заступа позицију знања и овлашћен је да га преноси, признаје да је немоћан да овлада појединошћима и да их организује у логичан низ. Епистемолошки скептицизам наглашен је већ од прве реченице дела, а нарочито у исказу којим се готово рефренски упућује на фиктивни карактер насловних јунака: „Гец и Мајер. Никада их нисам видео, могу само да их замишљам“ (Албахари 2008: 5).

Тврдећи да фактографија није довољна да објасни стварност приповедач заузима негативан став према култури утемељеној на информацијама нагомиланим у архивима и библиотекама. Увиђа да је неопходно да на дубљем плану анализира чињенице, да освести њихове везе и међусобне утицаје, те да конкретне феномене уздигне на ниво општих вредности. Докази не потврђују истину, па онај који трага за одговорима мора да обједини научни и стваралачки метод у себи. Паралелно са испитивањем обимне историјске грађе измишља и попуњава нејасна места. Двострука позиција јунака који попут историчара и научника прикупља и организује грађу из прошлости и ствараоца који чињенице надограђује личним запажањима упућује на тежњу ка повезивању фикционалног света и објективног сазнања. Истина се обликује у свести појединца, а стварност постоји тек када је тумач лично проживи:

Свуда по соби лежале су разбацане књиге, фасцикле са фотокопираним документима, кутије са фотографијама, илустроване историје, сведочанства преживелих, хронике ратних збивања, сећања генерала, дневници и писма. Нисам се усуђивао да се покренем. Стајао сам и осећао како ме све више увлаче у себе, како тонем. [...] Нема другог пута, ракао је рабин на сахрани мог сенилног рођака, осим оног који води у срце, и потом, пречишћен, из срца извире (Албахари 2008: 110).

Будући да је прошлост сачињена од успомена, непоузданих сећања и трошних архивских докумената за њено оживљавање потребно је више од

замишљања. Приповедач се поистовећује са учесницима и могућим очевицима историјских догађаја и урања у њихове животе. Поистовећивање са другима прети да поништи његову целовитост. Како би схватио стварне људе какви су били његови рођаци, морао је да схвати нестварне људе какви су били Геџ и Мајер. Да би их изнова створио и сазнао шта мисле, морао је на тренутак да постане они. Детективском потрагом за нитима које повезују прошле догађаје и њихове учеснике са савременим тренутком обликује се приповедна структура која има почетак и крај, ликове и заплет. Прича делимично расветљава историјска збивања, али њена основна улога је да обезбеди интимно олакшање ономе ко је обликује.

11.4. Симулирана и медијски посредована стварност

Радикални израз епистемолошког скептицизма у делима Давида Албахарија представљају идеје о симулираној стварности и медијски посредованом свету. Пишчево стваралаштво не упућује толико на илузију стварности на нивоу садржаја колико на нивоу облика. Реалност у његовим делима прожета је секундарним стварностима, а нарочито фикцијама масовних медија. Пишчеви јунаци представе симулиране и медијски посредоване стварности неретко сматрају истинитијим од доживљеног искуства. Приповедач *Цинка* искуства са путовања по Америци препознаје као понављање сцена из филмова, као копију копије и сенке налик онима из Платоновог мита о пећини. Његов свет је симулакрум заснован на реалности, али и од ње одвојен толико да готово да се не може сматрати референцијалним: „Стварност одсуства је показивала сву нестварност присуства предмета“ (Албахари 2004: 46). У роману *Мамац* реалност је представа коју тумачење додатно искривљује. Једини стварни глас у просторији у којој приповедач слуша мајчину исповест је шкрипа неподмазане осовине магнетофона. Мајчин глас је варка, сплет магнетних записа, а јунаков глас се не чује.

У *Светском путнику* комунизам се одређује као друштвено уређење које будући нестварније од било које приче имитира живот. Делови бивше Југославије лажну стварност пре рата заменили су послератним симулираним представама. Увид појединца у настало стање подстиче га да преиспитује историјску

перспективу и основе на којима се стварност темељи. Даниел Атијас сматра да је реч о бескрајним анализама из којих се тешко излази. Предмет *Пијавица* је разлика између представа за које власт гарантује да су стварне и чињеничног стања ствари. Приповедач тврди да истина никада није била даље од ње саме као на самом крају века у Београду. Парадоксално, никада се није више инсистирало на томе да је она једина права стварност. Телевизија се описује као извор званичне пропаганде. На њој се могу видети чудне сподобе ограничених интелектуалних способности. С друге стране, постојала је могућност да неки новинар убади покоји субверзивни детаљ, знак да стварност ипак није оно што званичници тврде да јесте, па да се деловање медија претвори у привлачну интелектуалну игру. Приповедач *Контролног пункта* не може да се отме утиску да је чета предмет експеримента и део представе која симулира рат: „Шта ако уопште нема рата, ако је све ово само нечији велики експеримент, покушај да се утврди степен издржљивости разних категорија војника у једној нетипичној ситуацији?“ (Албахари 2011: 123). Појединац губи битку са машинеријом у којој медији и ратни профитери здружено делују.

Симулација у романима Давида Албахрија отвара питање разлике између истинитог и лажног, стварног и замишљеног. Она полази од потпуне негације знака и подстиче на размишљање да ли су истина, референца и објективни узрок престали да постоје. Податак производи смисао, али не успева да надокнади нагло губљење значења. Апсурд и ирационалност проширени су до невиђених размера, тако да је дупликат стварности постао стварнији од ње саме. Живот више није ни имитација, ни импровизација, већ једноставно није ништа. Исти је случај и са медијским представама света које се неретко доводе у исту раван са реалним збивањима.

11.5. Однос центра и периферије

У приповедању Давида Албахарија о статусу чињеница, као и о системима образовања и историје који претендују на истину на једној и уметности и перспективи појединца који има свој доживљај стварности на другој страни садржано је питање о односу центра и периферије. Проблем се огледа у пишчевом

избору тема и поступака, као и на нивоу исказа. У средишту ауторове пажње су маргинализовани појединци и њихове земље, док су централне силе и збивања која се везују за њих представљени успут, као контекст у којем се одигравају појединачне судбине јунака. Осим тога, приликом обликовања и описивања предмета приповедања аутор бира поступке који су у традиционалним оквирима заузимали споредно место, као што су фрагментарност или језички експеримент. У Албахаријевим прозним остварењима о односу средишта и маргине и експлицитно се приповеда.

Наратор *Кратке књиге* истиче да центар више не држи, али и не попушта сасвим, док се периферија окреће у махнитом, непредвидљивом кретању. Јединка мора да одреди центар уколико не жели да се његов универзум распадне. Проблем средишта и структуре у роману *Мрак* разматран је у контексту теме уметности. Славко тврди да је центар на месту на којем се појединац налази и помера се заједно с њим. Његова жеља је да пронађе начин да изрази средиште изван себе. Сликари одриче могућност да би се то могло остварити неким обликом телесне уметности у којој тело постаје уметнички објекат. Објекат не може да буде тачка центра, будући да је он њена пројекција. Расправа о центру и периферији у роману *Мамац* пренета је на раван геополитичких и историјских представа. Према приповедачевим речима, Доналд и он немају препознатљив идентитет, јер њихове земље заузимају рубна подручја на својим континентима, бар у визији оних који себе виде као творце геополитичких представа.

Једно од средишњих проблема постмодерне теорије и праксе добило је теоријско утемељење у раду „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“ (1988) Жака Дерида. За разлику од прошлости, у којој се структура везивала за средиште, при чему је функција центра као организујућег принципа била да ограничи игру делова, у XX веку средиште се одређује као непостојеће: „Оно није неко фиксирано место већ функција, врста не-места у којем се реализује игра неограниченог броја знакова-супституција“ (Дерида 1988: 291). Француски филозоф преломни тренутак у односу средишта и структуре везује за Ничеову критику метафизике, бића и истине, Фројдову критику присутности по себи и Хајдегерову радикалну деструкцију метафизике. Специфичност

организације може се описати једино ако се изузму њена претходна стања, „ако се не поставља проблем преласка једне структуре у другу, ако се историја стави у заграде“ (Дерида 1988: 306).

11.6. Истина и поетика

У историји науке о књижевности епистемолошки скептицизам, тј. сумња у могућност објективног сазнања и представљања стварности тумачен је у оквиру теорија о односу истине и поетике. Генеза проучавања феномена указује на методолошки плурализам и нејединство приликом дефинисања односа и међусобних утицаја спорних категорија. Корнелије Квас порекло савременог тумачења истине у тексту види у античким поетикама и разумевању фикције каснијих проучавалаца: „Савремена релативизација песничке истине има два главна узрока: Платонов онтолошки приступ песништву, који је удаљио песму од истине, и нововековно схватање књижевности као фикције, које омогућава крајњи релативизам у учењима постструктуралиста и деконструкциониста“ (Квас 2011: 6). Платонова идеалистичка филозофија и онтолошки приступ водили су до разликовања чињеничне и парадигматске истине и успостављања везе између исказа у песничком делу и стварности. Док Платон релативизује могућност повезивања песничког исказа и узорне истине, Аристотел је ближи модерном виђењу ствари, будући да идеју, форму или парадигму сагледава у језичким оквирима: „Аристотел проблему истине приступа, пре свега, као проблему исказа, јер однос између субјекта и стварности разуме првенствено у језичкој и логичкој равни, као подударност исказа с предметом исказа“ (Квас 2011: 12). Мислиоци XX века став античких филозофа о разлици између историјских и књижевних садржаја преиначују у тврдњу да је реч о испреплетаним феноменима. Они полазе од претпоставке да је објективни говор имагинарно излагање којим се допуњава смисао историје. Њихов концепт истине разликује се од виђења стваралаца модерне епохе, који доводе у питање начин спознаје реалности, али задржавају поверење у стварност као стабилно полазиште.

Албахари велича субјективност и стваралачке способности уметника, који свет обликује по свом нахођењу. Став да истина не постоји без свести која је

доживљава доводи до устоличења свести и губитка интересовања за разумевање књижевности у категорији истине и лажи. Логика некадашњег света померена је изван контекста наметнутог реалношћу и фикцијом. Истина је условна категорија и конструкција која у једнакој мери обухвата стварне и замишљене појаве. Дело садржи сведочење истине у себи самом и није му потребна никаква спољашња потврда. Чак и чињенично лажни искази могу имати сазнајну вредност ако су дати у складу са начелима животног искустава. Читаоци логичку могућност тврдњи у књижевном делу не процењују у односу на стварни свет, већ у односу на перспективу књижевног дела. Упоредивањем позиција и суочавањем представа и парадокса аутор испитује шта стварност може да значи и како се може спознати.

Стваралаштво Давида Албахарија проблематизује појмове који чине основне претпоставке либералног хуманизма, попут ауторитета, тоталитета, целине, система, центра и континуитета. Савремено друштво и медије одликује смена трендова, што узрокује нестанак осећаја за историју, али и за било коју стабилну друштвену вредност. Претпоставка да је сваки исказ условљен језиком релативизује истину и изневерава основне принципе непристрасног виђења ствари. Историографија, новински извештаји или аутобиографије фикционални су колико и текстови који се традиционално сматрају таквима. Једина врста светова које језик може да створи или да произведе јесу могући светови. Аутор је присталица интертекстуалне теорије, према којој се текст не односи према стварности, већ према другом тексту. Запис постоји у мрежи других записа и из њиховог укрштања у одређеном друштвеном и историјском контексту настаје његово значење.

12. ЗАКЉУЧАК

Предмет докторске дисертације „Метапроза у романима Давида Албахарија“ је пишчево прозно стваралаштво које настаје од почетка седамдесетих година XX века до данас, са нагласком на аутореференцијалном моменту. Ауторов рани опус обухвата приче и неколико дужих форми, *Судија Димитријевић* и *Цинк*, објављених до деведесетих година. У наредном периоду

његово дело увећано је за тринаест романа. О Албахаријевој преокупираности романом од деведесетих година сведочи и то што у причама штампаним до данас у мањој мери иновира књижевни поступак, односно репродукује већ установљене обрасце. Писац потписује и четири књиге есеја, као и неколико књига за децу и младе.

Стваралаштво Давида Албахарија темељи се на постмодерном естетичком концепту који се у западном свету појавио у другој половини XX века. Писац се рано заинтересовао за уметност насталу на англофоном говорном подручју. Постмодерна естетика као и тезе језичких релативиста и новоисторичара до приповедача стижу директно, преко теоријских списа, као и уметнички обрађене у делима стваралаца која преводи са енглеског језика или увршћује у часописе и антологије прозе које уређује.

На самом почетку списатељског рада Албахари поставља основе каснијем приповедању. Служи се техником сажетости, минималистичком формом, искошеном перспективом, фрагментарном и асоцијативном организацијом текста, метапрозом и интертекстуалношћу. Основне поставке развија у складу са властитим интересовањима и животним околностима. Током четири и по деценије плодне књижевне делатности писац постаје и остаје посвећеник одговарајућих формалних решења. Његова дела брижљиво су обликована, како у погледу композиције, тако и у језичко-стилском смислу. Принцип економичности израза изневерен је у свега два романа, *Светском путнику* и *Пијавицама*, који се могу тумачити и као истраживање и покушај надоградње основног концепта приповедања.

Промене у ауторовој прози огледају се у равни избора мотива и преовлађујућих тема. У прве две деценије махом приповедачког рада Албахари тематизује породичну атмосферу и интимни живот појединца. Његови јунаци размишљају и говоре о животу, љубави и уметности из перспективе свакодневног искуства, углавном неоптерећени тзв. великим темама. Фокус ликова је на властитим унутрашњим садржајима, мислима и осећањима која се јављају у сусрету са околином и другима, најчешће члановима породице. Прекретницу у његовом опусу представља књига *Снежни човек* од које уводи историјске теме и

роман *Мрак* након којег непосредније и издашније користи наслеђе популарне културе.

Од деведесетих година писац приповеда о историјским и друштвеним околностима и у своја дела уводи поменуте велике теме, које на трагу постмодернистичких доктрина у приповедању снажно релативизује. У више наврата истиче да под утицајем хаотичних збивања током распада бивше Југославије његова књижевност није могла да остане иста. И даље пише о појединцу и његовим доживљајима, али у контексту друштвено-политичких збивања која одређују његову судбину. Одласком у Канаду отвара се за низ тема и мотива несвојствених његовом ранијем стваралаштву, као што су егзилантско искуство и искуство другог језика. Средишње место у Албахаријевој *канадској фази* заузима прошлост и њен утицај на садашњост.

Други тематски заокрет догодио се почетком XXI века, у смеру експериментисања са популарним жанровима и темама карактеристичним за трилер, детективски и криминални роман, еротску причу, мистерију и фантастику. Албахаријево истраживање приповедне форме неодвојиво је од истраживања мотива и тема својствених новим видовима приповедања. Он пише о теоријама завере, тајној полицији, политичким, војним и приватним манипулацијама, убиствима и самоубиствима. Нагласак је и даље на појединцу и његовим доживљајима, али у контексту тајног деловања друштва и алтернативне историје.

Посебно место у пишчевом делу заузима метапроза, тј. стилизовани говор који као предмет има стваралаштво у целини, дело у оквиру којег постоји или обрасце коришћене у том делу. *Проза иза прозе* или *проза о прози* остварује се као посредовани или директни исказ о књижевности. Реч је о обрасцу којим уметнички текст систематично скреће пажњу на себе као артифицијелну творевину. Тумачење примењеног поступка у самом уметничком делу подразумева свест о креативном процесу и упућује на то да у оквиру несвесног стваралачког чина постоји свесни део чији је предмет несвесни слој личности. У окретању од *теорије о причи* ка *причи о теорији* огледа се пишчев епистемолошки скептицизам. Аутореферентни модел приповедања у његовим раним радовима више је назначен него што је развијен. Метапроза на нивоу

садржаја и поступка најзаступљенија је у причама и романима из осамдесетих и деведесетих година XX века. У свеколикој пишчевој прози аутореференцијалност се повезује са стварањем, језиком као посредником у доживљају света, проблемом односа стварности и фикције и могућностима објективног и историјског сазнања.

Посматрано у целини дело Давида Албахарија упућује на градацијски принцип стварања, развоја и исцрпљивања одређених мотива и поступака. Ритам сродан биолошком расту најчешће обухвата низ од неколико текстова. *Судија Димитријевић* садржи зачетке фрагментарног приповедања али и његовог организовања у већу целину, елементе популарне културе и „нижих” жанрова, еротске и детективске приче, источњачког наслеђа, метапрозе и ироније, које аутор у каснијим остварењима у мањој или већој мери развија или (привремено) оставља по страни. Неререференцијалност *Кратке књиге* и алегоријска слика рата у *Контролном пункту* делују као издвојени феномени. У осталим случајевима писац се повремено и привремено удаљава од примењених модела приповедања, али након што испроба другачије поступке, враћа се опробаним обрасцима. Доминација појединих поетичких парадигми у различитим периодима његовог рада упућује на опсесивно бављење одређеним темама и поступцима. Аутентичност Албахаријевог приповедања огледа се у фокусирању на елементе за које је лично заинтересован, а не у ширењу основног концепта. Реактуализовање истих или сличних мотива и поступака показује ауторову веру у њихову способност да створе оригинално дело.

Романи Давида Албахарија не одговарају толико референцијалности којом се исказује истина чињеница, мада она није из њих сасвим изузета. Тврдећи да фактографија није довољна да објасни стварност, његови приповедачи заузимају негативан став према култури утемељеној на информацијама нагомиланим у архивима и библиотекама. Они увиђају да је неопходно да појединац на дубљем плану анализира чињенице, да освести њихове везе и међусобне утицаје, те да конкретне феномене уздигне на ниво општих вредности. Докази не потврђују истину, па онај који трага за одговорима мора да обједини научни и стваралачки метод у себи. Паралелно са испитивањем животних и историјских чињеница јунаци измишљају и попуњавају нејасна места. Двострука позиција

Албахаријевих ликова који попут историчара и научника прикупљају и организују грађу из прошлости и стваралаца који чињенице надограђују личним запажањима упућује на тежњу ка повезивању фикционалног света и објективног сазнања. Истина се обликује у свести појединца, а стварност постоји тек када се тумач са њом саживи.

Истина у романима Давида Албахарија само у извесној мери почива на опису чињеница, док је чешће у фокусу истина значења помоћу које појединац осмишљава свет и себе као његов део. Посредним упућивањем на стварност отвара се простор за поновно сазнавање света. Писац обликују ликове у мање или више репрезентативне типове по узору на приче из живота, те представља моралне и практичне последице њиховог појединачног деловања. Албахаријево стваралштво темељи се на идеји да без тежњи за општим категоријама појединац не би опстао у свету који у својој историји не само бележи него и нагомилава догађаје какав је холокауст. Уопштавање значења и парадигматска истина воде спознаји света, друштва, културе, историје, традиције и индивидуе. Њима се у свест читаоца призивају архетипске представе и универзалне вредности, што код реципијента изазива доживљај пуноће и целине живота које се преливају преко граница појавног света.

Књижевни опус Давида Албахарија обликује се око неколико средишњих праслика или праобразаца за које се везују рушилачки и креативни потенцијали човека и природе. Наспрам трагике људског постојања предочене мотивом смрти и/или губљењем идентитетских основа у његовим романима делују креативне силе оличене у потрази јединке за смислом живота и стварања. Средишње место заузимају рушилачке снаге природе и историје, смрт и ужаси рата, док се мотиви рађања и обнове везују за књижевност и уметност. Ауторови јунаци свесни су ограниченог трајања човека и света. Извор њихове патње су и околности у којима долазе до изражаја субјектове мрачне страсти и склоности. За разлику од смрти која се не може избећи историја је резултат деловања појединаца и друштва. Феномен пропадања дат је у контексту појединачних људских судбина, заједнице и државе, идентитета, природе, као и самог стваралаштва, односно потребе за њим. Упркос настојању Албахаријевих јунака да успоставе равнотежу између

рушилачких сила и сила раста, смрт је представљена као појава која нема алтернативу.

За разлику од теме смрти која се пре свега везује за ликове оца и мајке, али и за друге Албахаријеве јунаке, у пишчевој прози готово да нема речи о рађању у биолошком смислу. Раст и обнова садржани су у мотиву књижевног стварања. Фикција им обезбеђује легитимитет који им недостаје у реалним оквирима. Питање могућности и смисла писања представља стално место пишчеве прозе. Наглашеном интелектуализацијом, као и ставовима својственим одређеним теоријским системима избегава се контакт између учесника комуникације, а појединац се удаљава од личних садржаја и своје аутентичности. Однос стварности и фикције и објективна спознаја различитих животних искустава проблематизовани су приповедањем о језичкој условљености текста и света. Свест јединке о ограниченим могућностима стварања услед непоузданих средстава спознаје и посредовања стварности води песимистичном доживљају живота и уметности.

Средишња фигура у пишчевом делу је појединац који и када не сведочи изгнаничко искуство трага за стабилном идентитетском позицијом. Изгнаник је посредничка фигура између рушилачких и стваралачких сила, које се преко њега додирују, преплићу, преклапају и релативизују. Праслика изгнаника садржана је у културном обрасцу који одређује ауторово порекло. Јеврејска традиција почива на представи путника, почевши од изгона првих људи из раја, преко приче о Јосифу кога браћа продају и других старобиблијских ликова до прогнаног Христа. У пишчевим делима архетип егзодуса пренет је у савремени оквир и представљен фигуром добровољног изгнаника који бежи од неприхватљиве стварности. Мотиви на којима се темеље Албахаријеви историцистички текстови, ратна стварност и изгнаник, посредно су везани за феномен смрти.

Представа децентрираног субјекта у романима Давида Албахарија значајна је због њеног доприноса истраживању креативних потенцијала времена у којем настаје. Ипак, аутор као и други заговорници постмодерне естетике, пре или касније заузима стабилну позицију са које просуђује стварности, те властите ставове представља као једине исправне. Разматрајући категорију релативности

као једно од средишњих обележја постмодерне епохе и једину позицију са које је смислено посматрати доминантне представе XX века писац пада у замку у којој види главне недостатке претходника. Негација полази од негираног појма и на тај начин сведочи о његовом постојању.

Судбина појединих Албахаријевих јунака сведочи о томе да идеја по којој нема стабилних основа док се сви конструкти могу бескрајно промишљати води деструкцији мишљења. Исти је случај и са референцијалношћу садржаја текста. Колико год да су значења и идентитети ликова узетих из реалног окружења измењени контекстом, његово дело почива на стварности. Упркос преобликовању чињеница, фактографија није измењена до непрепознатљивости, а прича чува везу са извором. Читалац који припада традицији у којој настаје Албахаријево дело лако ће га разумети и приписати му значења на основу познатих вредности. Као главни аргумент за референцијалну, као и нереференцијалну функцију књижевности, аутор наводи њену језичку утемељеност. Реч обликује мисао која је кључна за разумевање стварности исто колико и за настанак текста.

Непостојање коначног принципа или врховне вредности коју јединка стваралачким или другим деловањем треба да досегне у делима Давида Албахарија упућује на вредност пута који свако треба да пређе у потрази за смислом постојања. Нема свеобухватног погледа ни готовог наука који субјекту може да саопшти какав је свет, већ свако мора да га открије за себе. Тако потрага за суштином у пишчевим романима води спознаји којом на општем плану не може да се објасни стварност или субјект, већ искључиво лично постигнуће појединца и његов доживљај околине и себе. Онај ко признаје да не зна увек је у предности над оним који нагађа и тврди да зна. Да нема коначног знања, већ да је сваки наук предворје које води у нове области незнања, јунаци Албахаријевих романа увиђају након што попуне празнине у приватним историјама. Приближавање циљу и откривање породичне динамике удаљава их од истине. Проблем сазнања везује се за историјске процесе и још више за појединца који у њима учествује. Дијалектика идентитета јунака Давида Албахарија почива у зони међусобног контакта. Иако се појединци више него икад раздвајају границама,

они истовремено утопијски трагају за местима сусрета. Њихов крајњи циљ је спознаја Другог и себе кроз Другог.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ:

1. Албахари 1978: Давид Албахари. *Обичне приче*. Београд: Издавачко-информативни центар студената, 1978.
2. Албахари 1984: Давид Албахари. *Фрас у шупи*. Београд: Рад, 1984.
3. Албахари 1988: Давид Албахари. *Једноставност*. Београд: Рад, 1988.
4. Албахари 1996: Давид Албахари. *Судија Димитријевић*. Београд: Народна књига, 1996.
5. Албахари 1996а: Давид Албахари. *Породично време*. Београд: Народна књига, 1996.
6. Албахари 1996б: Давид Албахари. „У трагању за идеалном књигом“. *Реч*, година 3 (1996), број 23-24, 14-19.
7. Албахари 1997: Давид Албахари. *Кратка књига*. Београд: Народна књига, 1997.
8. Албахари 1997а: Давид Албахари. *Једноставност*. Београд: Народна књига, 1997.
9. Албахари 1997б: Давид Албахари. *Пелерина и нове приче*. Београд: Народна књига, 1997.
10. Албахари 1997в: Давид Албахари. *Преписивање света*. Вршац: Ков, 1997.
11. Албахари 2003: Давид Албахари. *Други језик*. Београд: Стубови културе, 2003.
12. Албахари 2004: Давид Албахари. *Опис смрти*. Београд: Српска књижевна задруга, 2004.

13. Албахари 2004а: Давид Албахари. *Светски путник*. Београд: Стубови културе, 2004.
14. Албахари 2004б: Давид Албахари. *Терет*. Београд: Форум писаца, 2004.
15. Албахари 2004в: Давид Албахари. *Мамац*. Београд: Стубови културе, 2004.
16. Албахари 2004г: Давид Албахари. *Цинк*. Београд: Стубови културе, 2004.
17. Албахари 2005: Давид Албахари. „Александар Тишма, уредник“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 56-64.
18. Албахари 2005а: Давид Албахари. „Пјотр“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 29-31.
19. Албахари 2005б: Давид Албахари. „Пећ“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 24-27.
20. Албахари 2005в: Давид Албахари. „Рокенрол, још једном“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 53-56.
21. Албахари 2005д: Давид Албахари. „Фрагменти о“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 47-53.
22. Албахари, Пантић 2005: Давид Албахари. „Уметник је по природи ствари изгнаник, разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 6-24.
23. Албахари 2006: Давид Албахари. *Пијавице*. Београд: Стубови културе, 2006.
24. Албахари 2007: Давид Албахари. *Снежни човек*. Београд: Стубови културе, 2007.
25. Албахари 2008: Давид Албахари. *Мрак*. Београд: Стубови културе, 2008.

26. Албахари 2008а: Давид Албахари. *Геџ и Мајер*. Београд: Стубови културе, 2008.
27. Албахари 2008б: Давид Албахари. *Дијаспора и друге ствари*. Нови Сад: Академска књига, 2008.
28. Албахари 2008в: Давид Албахари. *Лудвиг*. Београд: Стубови културе, 2008.
29. Албахари 2009: Давид Албахари. *Брат*. Београд: Стубови културе, 2009.
30. Албахари 2009а: Давид Албахари. „Смисао поетике, поетика смисла“. *Зборник 26. књижевних сусрета Савремена српска прза*. Верољуб Вукашиновић (ур.). број 22. Трстеник: Народна библиотека „Јефимија“, 2009, 11-15.
31. Албахари 2010: Давид Албахари. *Ћерка*. Београд: Стубови културе, 2010.
32. Албахари 2011: Давид Албахари. *Контролни пункт*. Београд: Стубови културе, 2011.
33. Албахари 2011а: Давид Албахари. *Људи, градови и штошта друго*. Београд: Нови Сад: Дневник, 2011.
34. Албахари 2011б: Давид Албахари. *Мамац*. Београд: Стубови културе, 2011.
35. Албахари, Јоргачевић 2013: Јелена Јоргачевић. „Бег у стварност или У писању нема компромиса“ (разговор са Давидом Албахаријем). *Слике из породичног времена*. Михајло Пантић (прир.). Библиотека града Београда, 2013, 5-18.
36. Албахари 2014: Давид Албахари. *Животињско царство*. Београд: Чаробна књига, 2014.

37. Албахари 2017: Давид Албахари. *Данас је среда*. Београд: Чаробна књига, 2017.

38. Албахари 2017а: Давид Албахари. *Проза о прози: фрагменти о краткој причи*. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“, 2017.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ:

1. Аврамовић 2014: Марко Аврамовић. „Књиге огледала: Цинк и Мамац Давида Албахарија“. *Књижевна историја*, година 46, број 153 (2014), 525-546.

2. Аћимовић Ивков 2004: Милета Аћимовић Ивков. „Границе језика, границе света“. *Повеља*, свеска 3, година 34 (2004), 174-178.

3. Ахметагић 2010: Јасмина Ахметагић. „Еволуција романеског жанра – метафикција и проблем одсуства личности“. *Зенит*, година V (јесен 2010), број 11, 135-141.

4. Барт 2013: Ролан Барт. *Задовољство у тексту; Варијације о писму*. Београд: Службени гласник, 2010.

5. Барт 1999: Ролан Барт. „Смрт аутора“. У: Мирослав Бекер (прир.), *Сувремене књижевне теорије*. Загреб: Матица хрватска, 1999.

6. Барт 2005: Ролан Барт. „Дискурс историје“. *ТХТ*, број 9/10 (2005), 38-44.

7. Барух Вахтел 2006: Ендру Барух Вахтел. *Књижевност Источне Европе у доба посткомунизма*. Београд: Стубови културе, 2006.

8. Бауман 2009: Зигмунт Бауман. *Флуидни живот*. Нови Сад: Нови Сад: Meditteran Publishing, 2009.

9. Бернхард 2014: Томас Бернхард. *Губитник*. Београд: ЛОМ, 2014.

10. Божовић 2013: Гојко Божовић. „Породична времена у прози Давида Албахарија“. *Слике из породичног времена*. Михајло Пантић (прир.), Београд: Библиотека града Београда, 2013, 36-42.

11. Брајовић 1997: Тихомир Брајовић. „Прича и смрт“. У: Давид Албахари, *Мамац*, Београд: Народна књига, 1997, 226-229.

12. Бугарчић 2006: Катарина Бугарчић. „Библијски подтекст у роману *Мамац Давида Албахарија*“. *Свеске*, број 82, година 17 (2006), 108-113.
13. Бугарчић 2010: Катарина Бугарчић. „Историја у романима Давида Албахарија“. *Београдски књижевни часопис*, број 19 (2010), 95-103.
14. Бугарчић 2010а: Катарина Бугарчић. „Мотив смрти у романима Давида Албахарија“. *Поља*, година LV (2010), број 465, 146-152.
15. Весковић 2005: Младен Весковић. „Порука у флаши“. *Летопис матице српске*, година 181 (2005), књига 475, свеска 6, 1210-1214.
16. Весковић 2006: Младен Весковић. „Земун – граница оностраног или мењати се остати исти“. *Летопис матице српске*, година 182 (2006), књига 477, свеска 1-2, 182-185.
17. Весковић 2008: Младен Весковић. „Вивисекција књижевног живота“. *Летопис матице српске*, година 184 (2008), књига 481, свеска 3, 431-435.
18. Видрић 2014: Срђан Видрић, „Отац у свет(л)у приче“. *Летопис Матице српске*. књига 494, свеска 6, 2014, 889-900.
19. Витгенштајн 1980: Лудвиг Витгенштајн. *Философска истраживања*. Београд: Нолит, 1980.
20. Владушић 1998: Слободан Владушић. „Да ли је историја жена којој су сви верни и када је варају“. *Реч*, број 51, година 5 (1998), 123-125.
21. Владушић 2007: Слободан Владушић. „Историја и прича: поетика приче, поетика историје“. *На промаји*, Зрењанин: Агора, 2007.
22. Во 1996: Патриша Во. „Метапроза: Шта је метапроза и зашто су је тако оцрнили?“. *Реч*, година 1996, број 19, 77-84.
23. Гургурис 2016: Статис Гургурис. *Да ли књижевност мисли? Књижевност као теорија за антимитско доба*. Београд: ФМК, 2016.
24. Де Ман 1996: Пол де Ман. „Појам ироније“. *Реч*, година III (новембар 1996), број 27, 87-94.
25. Дерида 1988: Жак Дерида. „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука. У: *Структуралистичка контроверза*. Београд: Просвета, 1988, 289-309.
26. Деспић 2006: Ђорђе Деспић. „Роман-голем“. *Летопис матице српске*, година 182 (2006), књига 477, свеска 1-2, 178-182.

27. Долежел 2005: Лубомир Долежел. „Фикционална и историјска приповест – у сусрет постмодернистичком изазову“. *ТХТ* 3-4. 2005.
28. Душанић 2011: Дуња Душанић. „*Ћерка* Давида Албахарија“. *Летопис Матице српске*, година 187 (2011), књига 488, свеска 5, 969-973.
29. Ерјавец 1989: Алеш Ерјавец. „Филозофија критичке теорије и постмодернизам“. *Дело*, година XXXV (1989), књига 35, број 4-5, 143-158.
30. Жмегач 1987: Виктор Жмегач. *Повијесна поетика романа*. Загреб: Графички завод Хрватске, 1987.
31. Иглтон 1986: Тери Иглтон. „Капитализам, модерна и постмодерна“. *Марксизам у свету*, број 10/11, 1986.
32. Илић 2005: Слађана Илић. *Нешто се ипак догодило: огледи о савременој српској прози сезоне 2000-2004*. Зрењанин: Агора, 2005.
33. Јанкелевич 1989: Владимир Јанкелевич. *Иронија*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1989.
34. Јеремић 1972: Љубиша Јеремић. *Нова српска приповетка*. Београд: Књижевна омладина Србије, 1972.
35. Јерков 1991: Александар Јерков. *Од модернизма до постмодерне: приповедач и поетика, прича и смрт*. Приштина: Јединство; Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.
36. Јерков 1992: Александар Јерков. *Нова текстуалност*. Никшић: Унирекс, Београд: Просвета, Подгорица: Октоих, 1992.
37. Јерков 1997: Александар Јерков. „Избеглички циклус у прози Давида Албахарија“. *Свет речи*, 1997.
38. Квас 2011: Корнелије Квас. *Истина и поетика*. Нови Сад: Академска књига, 2011.
39. Кордић 1998: Радоман Кордић. *Постмодернистичко приповедање*. Београд: Просвета, 1998.
40. Лиотар 1990: Жан-Франсоа Лиотар. *Постмодерна протумачена дјечи*. Загреб: Аугуст Цесарец, 1990.
41. Лукић 2001: Јасмина Лукић. *Метапроза: читање жанра*. Београд: Стубови културе, 2001.

42. Луси 1999: Најал Луси. *Постмодернистичка теорија књижевности*. Нови Сад: Светови, 1999.
43. Мерло-Понти 1990: Морис Мерло-Понти. *Феноменологија перцепције*. Сарајево: Веселин Маслеша, Нови Сад: Будућност, 1990.
44. Микић 2013: Радивоје Микић. *Прича и мит о свету*. Београд: Албатрос, 2013.
45. Милановић 2012: Жељко Милановић. *Два писца и други*, Београд: Службени гласник, 2012.
46. Милошевић 2005: Маријана Милошевић. „Добри дух приче“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 95-98.
47. Милошевић 2006: Маријана Милошевић. „Приповедањем против предрасуда“. *Наш траг*, број 4, година 2006, 157-162.
48. Милутиновић 2008: Зоран Милутиновић. „Демонизам историје и обећање естетског искупљења у *Маицу* Давида Албахарија“. *Летопис Матице српске*, књига 481, свеска 1-2, година 184 (2008), 87-97.
49. Мирковић 1995: Чедомир Мирковић. *Под окриљем нечастивог*. Београд: Дерета, 1995.
50. Мраовић 2007: Дамјана Мраовић. „Политика репрезентације: *Мамац* Давида Албахарија“. *(Зло)употребе историје у српској књижевности од 1945. До 2000.* године. Крагујевац: Лицеум, 2007, 95-113.
51. Новак 2008: Ли Новак. „Непоузданост приповедања“. *Свеске*, број 89, година 19 (2008), 129-132.
52. Њумен 1989: Чарлс Њумен. „Чин фикције у доба инфлације – постмодерна аура (I)“. *Дело*, година XXXV (1989), књига 35, број 1-3, 384-411.
53. Њумен 1989а: Чарлс Њумен. „Чин фикције у доба инфлације – постмодерна аура (II)“. *Дело*, година XXXV (1989), књига 35, број 4-5, 246-270.
54. Павковић 1997: Васа Павковић. *Критички текстови: савремена српска проза*. Београд: Просвета, 1997.
55. Павловић 2013: Александар Павловић. „Албахаријева проза у међународном славистичком контексту“. *Слике из породичног времена*. Михајло Пантић (прир.). Београд: Библиотека града Београда, 2013, 174-188.

56. Палавестра 1998: Предраг Палавестра. *Јеврејски писци у српској књижевности*. Београд: Институт за књижевност и уметност. 1998.
57. Пантић 1987: Михајло Пантић. *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе*. Београд: Просвета, 1987.
58. Пантић 1994: Михајло Пантић. *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе 2*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
59. Пантић 1997: Михајло Пантић. „Инстант кратке приче“. У *Дела Давида Албахарија: Мамац*, књига 10, Београд: Народна књига, 1997, 198-203.
60. Пантић 2003: Михајло Пантић. *Ако је то љубав*. Београд: Стубови културе, 2003.
61. Пантић 2003а: Михајло Пантић. *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе 4*. Београд: Просвета, 2003.
62. Пантић 2013: Михајло Пантић. „Џорџ Мелник и Михајло Пантић „разговарају“ о Давиду Албахарију“. *Слике из породичног времена*. Михајло Пантић (прир.). Београд: Библиотека града Београда, 2013, 134-146.
63. Панчић 2006: Теофил Панчић. *На хартијском задатку*. Нови сад: Дневник, 2006.
64. Перишић 2005: Игор Перишић. „Прилог за дефиницију термина аутопоетика“. *Књижевна историја*, година XXXVII (2005), број 127, 615-626.
65. Перишић 2007: Игор Перишић. *Гола прича*. Београд: Плато, 2007.
66. Попов 1993: Јован Попов. *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*. Нови Сад: Матица српска, 1993.
67. Принс 2011: Џералд Принс. *Наратолошки речник*. Београд: Службени гласник. 2011.
68. Радуловић 2003: Катарина Радуловић. „Да ли су вештице још увек инспиративне?“. *Трећи програм*, број 119-120, свеска III-IV, 2003, 11-15.
69. Радуловић 2010: Оливера Радуловић. „Прогони Јевреја у стваралаштву Данила Киша, Александра Тишме и Давида Албахарија“. *Рече ми реч: зборник друштва за српски језик у Хрватској*. Вуковар, 2010, 42-67.
70. Рибникар 2000: Владислава Рибникар. „Историја и фикција у поезији Давида Албахарија“. *Међународни састанак слависта у Вукове дане*:

развој прозних врста у српској књижевности, Београд: Међународни славистички центар, број 29/2, година 2000, 347-357.

71. Рибникар 2006: Владислава Рибникар. „Историја и траума у романима Давида Албахарија“. *Зборник Матице српске*, књига LIV, свеска 3, година 2006, 613-641.

72. Рикер 2004: Пол Рикер. *Сопство као други*. Београд, Никшић: Јасен, 2004.

73. Римон-Кенан 2007: Шломит Римон-Кенан. *Наративна проза*. Београд: Народна књига-Алфа, 2007.

74. Рифатер 1990: Мајкл Рифатер. „Референцијална илузија“. *Трећи програм*, број 84/I, година 1990, 196-202.

75. Рихтер 2004: Ангела Рихтер. „Сећање и заборав у туђини: Дубравка Угрешић и Давид Албахари“. *Књижевна историја*, година XXXVI (2004), број 122-123, 203-213.

76. Сартр 1981: Жан-Пол Сартр. *Шта је књижевност?*. Београд: Нолит, 1981.

77. Слотердајк 1991: Петер Слотердајк. *Тетовирани живот*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1991.

78. Сојкић 2008: Саша Сојкић. „Бледуњава ватра“. *Београдски књижевни часопис*, број 10, година 2008, 167-171.

79. Тасић 2005: Владимир Тасић. „Снежни човек или паралакса“. *Градац*, година 31 (2005), број 156, 88-94.

80. Траиловић 1997: Горан Траиловић. „Голем који не уме да се насмеје“. *Свеске*, година 1997, број 33/34, 195-198.

81. Фиск 2001: Џон Фиск. *Разумевање популарне културе*. Београд: Сlio. 2001.

82. Фуко 1971: Мишел Фуко. *Ријечи и ствари: археологија хуманистичких наука*. Београд: Нолит 1971.

83. Фуко 1997: Мишел Фуко. *Надзирати и кажњавати: настанак затвора*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1997.

84. Хајдегер 1982: Мартин Хајдегер. *Мишљење и певање*. Београд: Нолит, 1982.
85. Хамбургер 1976: Кете Хамбургер. *Логика књижевности*. Београд: Нолит, 1976.
86. Хачион 1988: Линда Хачион. „Актуализација наративних структура: детективски заплет, фантастика, игре и еротика“, *Летопис Матице српске*, година 164 (јул-август 1988), књ. 442, св. 1-2.
87. Хачион 1996: Линда Хачион. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови, 1996.
88. Хачион 1996а: Линда Хачион. „Постмодернистичко представљање“. *Књижевна критика*, лето/јесен 1996, 45-68.
89. Џејмсон 1985: Фредерик Џејмсон. „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“. *Трећи програм*, број 64, свеска 1, година 1985, 181-228.
90. Шапоња 1999: Ненад Шапоња. „Смрт као наслеђе“. *Аутобиографија читања*. Београд: Просвета, 1999, 77-84.

БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Милица Лазовић рођена је 1984. године у Чачку. У родном граду завршила је основну и средњу школу. Дипломирала је на Филолошком факултету у Београду 2010. године, на Катедри за српску књижевност, смер Српска књижевност и језик са општом књижевношћу. Тема дипломског рада гласила је „Записи Вука Врчевића у Вуковој збирци“. На истом факултету завршила је мастер студије радом „Дискурс (српске) модерне Роберта Ходела“. У време трајања докторских студија учествовала је на више научних и књижевних скупова, округлих столова, конференција и књижевних вечери. У том периоду објављивала је студије и есеје о прози Давида Албахарија, Светлане Велмар Јанковић, Радована Белог Марковића, Тони Морисон, затим о поезији Бранислава Петровића, као и приказе књижевних дела и научних издања. Године 2017. била је члан жирија за награду „Меша Селимовић“. Радно искуство стицала је у просвети, а од 2018. године има статус самосталне уметнице. Говори енглески и немачки језик. Живи у Београду.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Милица Лазовић

Број индекса 12 102/д

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Метапроза у романима Давида Албахарија“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, 24. децембар 2018. године

Милица Лазовић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Милица Лазовић

Број индекса 12 102/д

Студијски програм Српска књижевност

Наслов рада „Метапроза у романима Давида Албахарија“

Ментор проф. др Михајло Пантић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањена у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, 24. децембар 2018. године

Милица Лазовић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Метапроза у романима Давида Албахарија“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

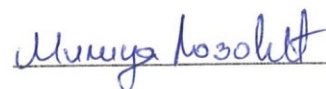
Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, 24. децембар 2018. године



1. **Ауторство.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.