

Povijest u metafikciji

Šakić, Sanja

Doctoral thesis / Disertacija

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

<https://doi.org/10.17234/diss.2022.8163>

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:273955>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-30**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)





Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Sanja Šakić

**POVIJEST U METAFIKCIJI –
KONFIGURACIJA VREMENA U PROZI
DAVIDA ALBAHARIJA**

DOKTORSKI RAD

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Sanja Šakić

**POVIJEST U METAFIKCIJI –
KONFIGURACIJA VREMENA U PROZI
DAVIDA ALBAHARIJA**

DOKTORSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Tomislav Brlek, izv. prof.

Zagreb, 2022.



Sveučilište u Zagrebu

Faculty of Humanities and Social Sciences

Sanja Šakić

**HISTORY IN METAFICTION – THE
CONFIGURATION OF TIME IN DAVID
ALBAHARI'S PROSE**

DOCTORAL THESIS

Supervisor:

dr. sc. Tomislav Brlek

Zagreb, 2022.

ŽIVOTOPIS MENTORA

Tomislav Brlek (1971) je izvanredni profesor na Odsjeku za komparativnu književnost. Diplomirao je engleski jezik i književnost te španjolski jezik i književnost (1996), magistrirao (*Mjesto i značenje Teda Hughesa u shakespearskoj kritici*, 2002) i doktorirao (*T. S. Eliot u kontekstu suvremene književne teorije*, 2007) teoriju i povijest književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Autor je monografija *Lekcije. Studije o modernoj književnosti* (2015) i *Tvrđi tekst: Uvid i nevid moderne hrvatske književnosti* (2020), te niza znanstvenih, stručnih i kritičkih tekstova. Uredio je zbornik radova *Povratak Miroslava Krleže: zbornik radova* (2012) i priredio više antologijskih i kritičkih izbora (*Nađenim u nenađeno: izabrane pjesme* / Boro Pavlović, 2012, *Antologija: izabrane pjesme* / Ivan Slamnig, 2015, *Shakespeare* / Vinko Krišković, 2017, *Lično i literarno: izbor eseja nevrštenih u knjige* / Antun Šoljan, 2018, *Sklad urlik: izbor* / Jure Kaštelan, 2019, *O američkoj književnosti* / Antun Šoljan, 2020).

POVIJEST U METAFIKCIJI – KONFIGURACIJA VREMENA U PROZI DAVIDA ALBAHARIJA

Sažetak

Rad se bavi prozom suvremenog srpskog pisca Davida Albaharija polazeći od teze da se u njegovu opusu očitava sumnja u svaku diskurzivno utemeljenu stvarnost, neovisna o sociopolitičkoj zbilji. Uočava se da problemski odnos historije i književnosti kao pripovjednih diskursa predstavlja poetički i sadržajni kontinuitet na razini opusa, te da je zastupljenost i privilegiranje historijskih, političkih, kulturoloških i socijalnih tema u kritičkoj recepciji produkt čitateljske konfiguracije vremena, a ne značenja koje eksplicitno i jasno proizlazi iz književnoga teksta. Istraživanje se kreće putem razmatranja sumnje u zaposjedanje realnog i faktografskog jezikom, pa je usmjereno na ispitivanje jezične djelatnosti pripovjedača, pripovjednog identiteta i zapleta zasnovano na hermeneutičkoj teoriji pripovijedanja Paula Ricoeura, njezinu kritičkom odnosu spram strukturalističke analize i konceptu identiteta kao dinamičnog i nedovršenog postajanja. Privilegiranje i tumačenje izražene metafikcionalne dimenzije Albaharijevih književnih tekstova pokazuje da se njihova referencijalna dimenzija sustavno dovodi u pitanje, te da je ova subverzivna strategija preduvjet pripovijedanju shvaćenom kao kreativna djelatnost i preduvjet čitanju shvaćenom kao ponovno osmišljavanje teksta. Rad predlaže novo čitanje Albaharijeva opusa formiranjem književnoteorijskog okvira kojim sintetizira poetičke i sadržajne preokupacije književnih tekstova s razmatranjem odnosa književnosti i historiografije kao pripovjednih diskursa, postavljajući u svoje središte čitanje koje artikulira i konkretizira priču. Od predloženog čitanja očekuje se da doprinese kvalitetnom i sustavnom uvidu u prozu Davida Albaharija, te kritičkom sagledavanju njezina poetičkog kontinuiteta u odnosu prema sukladnim književnim pojavama u modernoj književnosti.

Ključne riječi: David Albahari, metafikcija, povijest, konfiguracija, vrijeme, pripovjedni identitet, referencijalnost, historiografija, čitanje, moderna književnost

HISTORY IN METAFICTION – THE CONFIGURATION OF TIME IN DAVID ALBAHARI'S PROSE

Summary

The dissertation analyses the prose work of the contemporary Serbian writer David Albahari starting from the thesis that his oeuvre reveals doubt in any discursively based reality, regardless of the socio-political actuality. We observe that the problem relation between history and literature as narrative discourses presents a poetical and content-related continuity at the level of the oeuvre and that the representation and favouring of historical, political, cultural and social topics in the critical reception is a product of the reader's time configuration and not of the meaning which explicitly and clearly arises from the literary text. The research proceeds by considering the doubt in occupying the real and the factual with language and thus focuses on analysing the narrator's language activity, narrative identity and plot based on Paul Ricoeur's hermeneutical theory of narration, its critical stance towards the structuralist analysis and the concept of identity as a dynamic and incomplete coming-into-being. Favouring and interpreting the pronounced metafictional dimension of Albahari's literary texts show that their referential dimension is systematically brought into question and that this subversive strategy is a precondition to narration understood as a creative activity and a precondition to reading understood as a re-creation of a text. The dissertation proposes a new reading of Albahari's oeuvre through the formation of a literary-theoretical framework which should synthesize the poetical and content-related preoccupations of literary texts and the consideration of the relation between literature and historiography as narrative discourses, placing at its centre the reading which articulates and concretizes the story. The proposed reading is expected to contribute to a substantial and systematic insight into the prose work of David Albahari, as well as to the critical evaluation of its poetic continuity in relation to the corresponding literary phenomena in modern literature.

The dissertation is composed of three parts unified by the dominant themes that are mutually complementary. The first part addresses the relation between literature and historiography as narrative discourses which employ one another in order to configure time, while the second part is concerned with the impossibility of reading an artistic text while observing identity as category of stable entity. The third part examines the reader's relation to the text, the effect the text produces and the interpretation based on searching for the concord in the text. The three parts constitute a larger textual whole naively organized on the meta-level as the beginning, middle and end, in line with the definition of plot as "discordant concord" or "concordant discord" and in line with the ways the beginning, continuation and ending of the narration are modelled in the analysed Albahari's works. The proposed organization is also justified by the fact that the dissertation does not follow the chronology of the oeuvre, which itself is still coming into being, does not divide it arbitrarily into phases which could be assigned the beginning and end, and does not contextualize it in the framework of the generational poetics and "young Serbian prose", but with this approach aims to view Albahari's prose work on the horizon of modern literature and move it out of the narrow frame of belonging to a certain generation. With its organization of content, the dissertation places emphasis on the poetical continuity of Albahari's oeuvre, which developed through the consistent ironizing of the importance of historiographic writing by introducing doubt in the linguistic mediation of reality.

Starting from the thesis that doubt in the linguistic occupation of the real is the topic occurring in every narrative text of David Albahari, the first part of the dissertation, *The Configuration of Time in Narrative Text*, establishes the literary-theoretical framework which describes the relation between the literary and historiographic processing of past events. After initial deliberations on the historiographical work as narration (White 1973, Ricoeur 1993, Frye 2000), we describe the notion of metafiction and the genre of "historiographic metafiction" (Hutcheon 1996) emphasizing that the contemporary metafiction implies the articulation and concretization of the (historical) story in the reader (Biti 2000a). The discussion is placed in the context of researching Serbian postmodern literature, which is marked by a narratological paradigm whose horizon contained the relation of contemporary

metafiction and the self-referentiality of the prose works of earlier periods. The path of the literary-theoretical elaboration of postmodernism concludes with the idea that an examination of literary reference and mimetic activity should entail the process of writing and reading and ends with an interpretation of Albahari's first short-story collection *Porodično vreme* (1973, Family Time). The analysis confirms that metafictional digressions thematise doubt in every discursively based reality and that this doubt is thematised through a polemic with historiographic and religious discourses, which the narrator connects with the literary one on the basis of their referential function. Following the presented conclusions, the second half of this part of the discussion expands the literary-theoretical framework by examining the significance of history for fiction through the title theme of the story collection and the relation between narration and time. We start from the thesis that the relation of history and literature is not established on the level of their content, but on the level of their temporal organization (Schwanitz 2000). The answers to the question of presenting the experience of time in a narrative text are found by dissecting Paul Ricoeur's (1984) critique of structuralist analysis, through an examination of the hermeneutical arc by which he interprets the relation of narration and the temporal nature of human experience and an analysis of his theory of narration, which places narrative intelligence at its centre. We conclude that Ricoeur's supplement to the structuralist analysis of text is founded on introducing reading explained as the understanding of a text according to its inner relations and as an interpretation (Ricoeur 1971). Since literature and historiography, as narrative discourses, follow the identical mimetic path from prefiguration to configuration to refiguration of time, the substantial role of time in the meaning of the story is examined as a grammatical and compositional problem. The elaboration of the configuration of time in the narrative text concludes with an expansion of the interpretation of Albahari's story collection, the grammatical and compositional features of which elude chronology and create fictional time. By defining plot as "concordant discord", the analysis points to the linearity of the story collection, a meticulous organization of the content metaphorically organized as Proust's cycle *In Search of Lost Time*, and interprets the story endings as calls to the reader to establish concord at the level of the whole story collection. The configuration of time is then considered in reading novel *Cink* (1988a; tr. by David Albahari as *Tsing*, 1997) where we

start from the conclusion that the novel was understood in critical reception as a logical continuation of Albahari's prose experimentation, but that it became recontextualized as historical novel in short period of time due to extraliterary causes. It is argued that to become a historical novel means to become traditional, obsolete and read, but that *Cink* gives no reason to be classified as such. Interpretation shows that the novel refuses to be reduced to a predictable plot and to the conditions of its origin by systematically dramatizing the situation of speech and devising narrative strategies by which it seeks to avoid historical organization of time.

The second part of the dissertation, *Coming into Being by Language*, starts from the conclusion of the first part that fiction and history cross their referential modes in narrative identity and is divided into two complementary chapters. The first of these, *The Narrative Identity of the Lord of the Stories – To Become a Tiger*, explores the reader's configuration of the narrator as the "lord of the story" (Jerkov 1984) starting from the premise that his/her control rests on continuing in the time of narration and not on occupying the story and truth by means of language. The thesis arises from reading Albahari's prose, which on the linguistic and content-related level points to a substantially conditioned, hypothetical and creative relation of text to reality, because of which the narrator is subjected only to the laws of necessity and probability of the work of art. Therefore, we analyse those devices which point to a dividedness of the subject in language and which remind the reader that the text, being the product of language, is independent of the experiential reality (cf. Todorov 1987, Frye 2000, Brlek 2009). Since the narrator is disempowered by the law of probability and the law of the story which cannot be pierced with language directly, we conclude that the narrator, as a character with a specific role in a fictional world, rules over himself as over the story trying to answer the question *who am I?*, along with which his narrative identity is articulated. The narrative identity is examined as a dynamic component of personal identity to which literature is a privileged place of experiment (Ricoeur 2000). Through Ricoeur's interpretation of the literary variations of laying bare the *ipse*-identity caused by the destruction of the *idem*-identity, we conclude that the narrator cannot be constituted as a finished entity but only as an entity coming into being. The notion of "becoming-animal" by

Deleuze and Guattari (2020) is selected to enter the reading since it denotes finding a path of escape from the ruling order. Experimental transition from man to animal is analyzed in a short story “Tigar kojem na leđima glob (Ljubavna priča)” (“Tiger with a Globe on its Back (Love Story)”) from the collection *Opis smrti* (1982, A Description of Death) in which the Tiger appears as dreamed, but unattainable identity. The chapter concludes with an analysis of Albahari’s novel *Životinjsko carstvo* (2014, Animal Kingdom), which is considered an example of the radical destruction of the *idem* (*sameness*) contributing to an unstable coming into being through narration. The analysis of the novel warns that placing Albahari’s prose within any stable identity category would contradict that same prose which consistently defends the position that the instability of identity is the only stability. The second chapter of this part, *Death in Exile. Writing as Writing-Becoming*, follows the conclusion of the previous one questioning the change of the paradigm which, from the critic’s and reader’s perspectives, occurred with the breakup of the SFRY and Albahari’s self-imposed exile. We aim to define the literary-theoretical framework within which we could place the discussion on the relation of exile and literature considering that we start from the thesis that the talk on exile always contains referencing to historical and political reality, with the literary text being seen as its by-product. The first part of this chapter introduces a critical view of the previous writings on exile and literature aiming to justify connecting literature and exile. The second part of the chapter brings into the discussion the notion of “minority literature”, closely related to exile, the notion of “writing-becoming” by Deleuze and Guattari (2020) and Blanchot’s (2015) definition of writing as a nexus between exile, death and writing. In the third part, we propose an interpretation of the relation between literature and exile which would not be burdened by historical facts and we posit a thesis that writing itself is exile and that exile is writing: a writer is always in exile since he enters writing through the loss of identity, and if we can talk about exile in text, then it would be writing that bears the meaning of exile (assigning to the writing an “identity” which it does not have). At the end of this part, we analyse the select prose works of David Albahari (the short story “Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića” (“An Attempt at Describing the Death of Ruben Rubenović”) from the collection *Opis smrti*, novels *Cink*, *Mamac* (1996/1997; tr. by Peter Agnone as *Bait*, 2001)

and *Mrak* (2008c; tr. by Amela Marin as *Darkness*, 2020), which are interpreted as the negation of exile practice through writing.

The final part of the dissertation, *The Apocalypse Now: A Story Without Origin*, starts from the thesis that the contemporaneity of literature rests on its openness to the reader's present and not on the time of its creation and the thematisation of contemporary content. The discussion is based on the reading of Albahari's one-paragraph novels, which intentionally control the reading time and at the end of the text produce an effect which can be explained as resulting from an intensive relation with the text and not from the text itself. From the premise that text and story are subsequent constructs of a perceptual and linguistic agency of the narrator, character and reader (Biti 1992) and that the meaning is a product of a hermeneutical act (Brllek 2015), the theoretical part of the dissertation describes reading as disturbing the boundaries of an artistic text. We conclude that the disturbance occurs in the process of crossing from the everyday to the presented world (Uspenski 1979, Lotman 2000), in which the reading deals with the unpredictability of the text, and that this process is narrowly connected to the composition of an artistic text and its frame. Following this, we describe the problem of plot in contemporary novel, which foregrounds its own fictionality and whose end emerges as the end of a fictional operation, and not the end of a represented world. We describe Ricoeur's (1984) premise that the boundary of the plot transformation in modern literature is reflected on the crisis and impossibility of ending the narrative, which produces a feeling of inescapability and crisis in the reader. This way we introduce in the discussion the thesis that in modern literature the ending loses its finality, but that the reader provides it with a sense finding comfort in concord (Kermode 2000). We support the position that these insights are significant for understanding Albahari's novels which end in a scene of a crisis and whose characters are preoccupied with the problem of language, which they consider inadequate and insufficient for the sense of an extralinguistic world. In the final part of the discussion, we analyse the representation of external events in eight Albahari's one-paragraph novels (*Kratka knjiga* (1997b, Short Book); *Snežni čovek* (2009b; tr. by David Albahari as *Snow Man*, 2005); *Bait*; *Svetski putnik* (2004b; tr. by Ellen Elias-Bursać as *Globetrotter*, 2014); *Pijavice* (2009a; tr. by Ellen Elias-Bursać as *Leeches*, 2011); *Ludvig*

(2008a, Ludwig); *Ćerka* (2010b, Daughter); *Kontrolni punkt* (2011b; tr. by Ellen Elias-Bursać as *Checkpoint*) and their endings, which are considered as an invitation to the reader to finish the text independently devising its plot. The analysis concludes that the interpretation of a text, based on the character's trouble with the signified, renews the problem of the inadequacy of language for finding the story because the reader is searching for its origin. The final part finishes with the interpretation of the novel *Gec i Majer* (1998; tr. by Ellen Elias-Bursać as *Götz and Meyer*, 2005), whose hero stands for the reader one becomes while reading the novel. The analysis examines the way the reception envisions the strategy of reading that bypasses the novel's insecurity, the problem of reading with regard to ethical, historiographic, political and cultural issues, and proposes the reading strategy prescribed by the novel itself. The proposed strategy suggests that a novel can be read without searching for the origin of the story and that the metafictional dimension of the novel shapes a suspicious reader who responds to the text with an interpretation. As a contrast to the novel, we read one of Albahari's genre-fluid texts „Pisma iz logora“ („Letters from the Camp“) from the collection of essays *Teret* (2004a, Burden) whose central part is the document. It is emphasized that this is a unique text in Albahari's oeuvre by the intention of the editor of the letters not to present his work as fiction. It is concluded that this text discusses the transfer of historical experience into the text, but that the editor's comments have no aesthetic effect other than to give meaning to the writing.

Keywords: David Albahari, history, metafiction, configuration, time, narrative identity, referentiality, historiography, reading, modern literature

SADRŽAJ

1. UVOD: FUSNOTA.....	1
2. KONFIGURACIJA VREMENA U PRIPOVJEDNOM TEKSTU	7
2.1. „LJUDSKO SRCE U SUKOBU SA SAMIM SOBOM“	8
2.2. PRIPOVIJEDANJE POVIJESTI I PRIPOVIJEDANJE POETIKE	11
2.2.1. HISTORIOGRAFSKA FIKCIJA DEVETNAESTOG STOLJEĆA	11
2.2.2. AUTOREFERENCIJALNOST: NOVOVJEKI ROMAN DO REALIZMA	14
2.2.3. SADRŽAJ POSTMODERNE METAFIKCIJE	17
2.3. AUTOREFERENCIJALNOST <i>PORODIČNOG VREMENA</i>	21
2.3.1. PISANJE KAO REGENERIRANJE	22
2.3.2. POTKOPAVANJE AUTORITETA HISTORIJE	23
2.4. STABLO U DVORIŠTU KUĆE WILLIAMA FAULKNERA	26
2.5. VRIJEME I PRIPOVJEDNI TEKST	28
2.5.1. TEMPORALNOST PRIPOVJEDNOG TEKSTA	30
2.5.1.1. Interpretacija teksta	32
2.5.1.2. Hermeneutički luk	34
2.5.2. KONFIGURACIJA VREMENA U PRIPOVJEDNOM TEKSTU	35
2.5.2.1. Historija i književnost	35
2.5.2.2. Čitatelj i svijet teksta	37
2.6. ALBAHARIJEV COMBRAY	39
2.6.1. DVA PUTA U VRIJEME	41
2.6.2. KONFIGURACIJA PORODIČNOG VREMENA	44
2.7. MODERNA OSJEĆAJNOST: IMPERATIV SRCA	46
2.7.1. MOJ OTAC PLAČE	49
3. JEZIKOM SE DOVESTI U POSTAJANJE	54
3.1. PRIPOVJEDNI IDENTITET GOSPODARA PRIČE: POSTAJANJE-TIGROM ...	55
3.1.1. GOSPODAR PRIČA	55
3.1.1.1. Pogodbeni način	56
3.1.1.2. Gospodarenje sobom kao pričom	60
3.1.2. PRIPOVJEDNI IDENTITET	62

3.1.3. POSTAJANJE-ŽIVOTINJOM	65
3.1.3.1. Drugi tigar	66
3.1.4. POSTAJANJE TIGROM	68
3.1.4.1. Klopka za čitatelja	68
3.1.4.2. Svijet je postao bolje mjesto	69
3.1.4.3. „Sklad što lije strah“	70
3.2. SMRT U IZGNANSTVU. PISANJE KAO PISANJE-POSTAJANJE	76
3.2.1. NEGACIJOM O EGZILU	76
3.2.2. O ČEMU SVE GOVORIMO KAD GOVORIMO O EGZILU?	77
3.2.3. DETERITORIJALIZACIJA JEZIKA I IMPERATIV DJELA	80
3.2.4. ULAZAK U PISANJE I NAPUŠTANJE TEKSTA	82
3.2.4.1. Smrt autora	83
3.2.4.2. Ulazak u pisanje	84
3.2.4.3. Napuštanje teksta	85
3.2.5. DAVID ALBAHARI I SMRT	87
3.2.5.1. Opis smrti	87
3.2.5.2. Govoriti odsutnošću: „zveckanje postaje jedini pouzdan zvuk“	88
3.2.5.3. „Onaj ko ne ume da piše“	89
3.2.5.4. Jezik razlike	90
4. APOKALIPSA DANAS: PRIČA BEZ PORIJEKLA	92
4.1. <i>NEŠTO</i> MORA DA SE ZAPOČNE!	93
4.1.1. MRAČNI LABIRINT: ROMAN U JEDNOM PARAGRAFU	94
4.1.2. ČITATELJ U LABIRINTU	96
4.2. LOCIRANJE PRIČE IZ ČITATELJSKE POZICIJE	98
4.2.1. POROZNOST GRANICE SVIJETA I TEKSTA	100
4.2.2. ČITANJEM PROTIV GRANICE	101
4.3. PARADIGMA ZAPLETA	104
4.3.1. OTVARANJE PONORA	105
4.3.2. APOKALIPSA DANAS: TRAJNA TJESKOBA	107
4.4. PRIČA BEZ PORIJEKLA	110
4.4.1. JUNAK NA PRAGU	110

4.4.2. JUNAKOV PROBLEM S JEZIKOM	112
4.5. GEC ILI MAJER	117
4.5.1. STRATEGIJE PROTIV ČITANJA	118
4.5.2. JURIŠ NA ZID	122
4.5.3. ČAS OČIGLEDNE NASTAVE	124
4.6. SMISAO PISMA	126
5. PREMA ZAKLJUČKU: POVIJEST U METAFIKCIJI	130
6. IZVORI I LITERATURA	139
6.1. IZVORI	140
6.2. LITERATURA.....	142

„Moj plan je bio jednostavan: svakoga dana trebalo je da ispišem jednu stranicu, osamnaest redova srednjeg formata, da bih u oktobru, sredinom oktobra, u stvari, imao stotinak strana, punu beležnicu. Moja računica je isključivala tri prva dana, namenjena raspremanju, i tri poslednja dana, namenjena spremanju.“

David Albahari, *Kratka knjiga*

1
UVOD: FUSNOTA

1. UVOD: FUSNOTA

Poznato je da se proza Davida Albaharija može čitati na dva načina. Prvi je opisan u *Nemoj pesmi* kad studentica Kejt Dejvis, osjećajući „savršenu prazninu u glavi“, zaključuje da u „toj tišini mora da postoji neko značenje“ (Albahari 1993: 56) koje će se otkriti samo ako ga ne bude pokušavala otkrivati. Ne tražeći, ona otkriva fusnotu o nijemoj pjesmi, fusnotu „koju je očekivala celog života, kraj i početak svega“ (*ibid.*: 57), a u kojoj neki starac tvrdi da zna posredovati tišinu. Iako autor fusnote kaže da takva pjesma ne postoji, njena isljednica na kraju priče zaista čuje tišinu i počinje „da peva nemu pesmu“ (*ibid.*: 60). Nesumnjivo, ovaj je način čitanja bio dovoljno vjeran Albaharijevim tekstovima koji opetovano opisuju i afirmiraju tišinu koja se ne da čuti, ali se da opisati zahvaljujući jezičnome posredovanju. Kad se jedan lik njegove proze istrgne iz okvira priče *Svetislav Basara intervjuše Semjuela Beketa za Treći program Radio-Beograda* (usp. Albahari 1984: 68–69), otkriva kako postoji i drugi način čitanja, a to je pripovijedanje priča. Preobražen sad u pisca i Albaharijeva čitatelja, on tvrdi: „O pripovedaču se može govoriti samo pripovedanjem“ (Basara 2005: 65). I započinje pričati priče – malo o Davidu, malo o pričama, malo više o sebi – zaključujući da bi mu, nakon što je jednog mamurnog jutra prepoznao sebe kao papirnato biće, možda bilo bolje da je „poludeo“ (*ibid.*: 70).

Od brojnih priča ispriповijedanih o prozi Davida Albaharija izdvajaju se dvije. Prema prvoj, David Albahari jedan je od najznačajnijih i najagilnijih pisaca srpske postmodernističke književnosti čiji se književni opus gradi i razvija u periodu dužem od pola stoljeća. Smjernicu ovoj priči zacrtale su sveobuhvatne i parcijalne književnopovijesne studije u kojima se njegova proza kontekstualizirala u okviru generacijske poetike (usp. Jerkov 1992: 81–134) i takozvane „mlade srpske proze“ (usp. Pantić 1987: 159–168, Damjanov 2012: 21–30), u okviru književnopovijesnog razdoblja i druge generacije postmodernizma koja je naslijedila tekovine proze Danila Kiša i Borislava Pekića (usp. Perišić 2007: 51–52, Tatarenko 2013: 16, 32), odnosno u okviru prevladavanja proturječja modernizma (usp. Jerkov 1991: 131–136, 165–181). Dominantnim obilježjem njegove proze smatra se preispitivanje pripovjednih modela u vidu kontinuiranog eksperimentiranja, njezina istaknuta metafikcionalna dimenzija ili (auto)poetički sloj, te problemski odnos prema jeziku. Postmodernistička paradigma nije u srpskoj književnosti dovršena i prevladana, ali se devedesetih i dvijetisućitih počinje o Albaharijevoj prozi pripovijedati još jedna

priča koja teče paralelno, ne poričući prvu. Prema drugoj, u prozu su počeli ulaziti novi sadržaji koji su sad podrazumijevali i razmatranje proze u ključu širih kulturnih pitanja, premjestivši tako fokus tekstualne analize s usko književnih tema na sagledavanje umjetničkog teksta u odnosu na prostor i vrijeme njegova nastanka. Brojne parcijalne studije analizirale su strane i poznate elemente koji, potaknuti raspadom SFRJ-a i pišćevom emigracijom u Kanadu, ulaze u književnost i uvode iskustva egzila (usp. Pantić 2010: 18, Perišić 2017: 115), pitanja identiteta (usp. Pantić 2003: 130), stvarnog autora (usp. Gorup 2003: 59), krizu svjedočenja povijesnim događajima (usp. Mraović 2005: 39, Obradović 2016: 104), ratne teme i dnevno-politička zbivanja (usp. Ćirić 2009: 139, Kosmos 2017: 155) ili, ukratko, historijska događanja vezana za prostor bivše zemlje. Posljedično je poetički kontinuitet jednoga opusa razbijen na dvije faze razgraničene demarkacijskom linijom Albaharijeve emigracije (usp. Longinović 2003: 70, Gorup 2005: 13, Ribnikar 2005: 53, Mitrović 2005: 83, Lazović 2014: 813), a potom i na tri (usp. Pavlović 2013: 175–176).

Razlika između ovih priča postoji i ona počiva na čitanju. Prvo je privilegiralo metaprozne dimenzije Albaharijevih proznih tekstova i njihov problem s jezikom, te je bilo zasnovano na ideji da je odnos umjetničkog teksta prema stvarnosti suštinski kreativan. Međutim, književnohistorijska recepcija Albaharijeve proze, obuzeta povlačenjem granice između modernizma i postmodernizma, uspostavljanjem razlike između tradicionalnog i modernog, te suprotstavljanjem generacijskih poetika, prešućuje arbitrarnost vlastite metode klasifikacije. Svodeći raspravu o razdobljima na poetiku suštinski određenu kronologijom, tj. vremenom u kojem se pojavljuje koje djelo, spontano je odbacila mogućnost da se etikete kao takve odbace u prilog šire shvaćenog pojma modernosti. Da je otpor shematizmu i klasifikaciji ne samo dopušten i moguć nego i znanstveno opravdan kao odbacivanje lažnih proturječja, pokazao je već Marko Ristić kad se u eseju *O modernom i modernizmu*, *opet* odrekao i modernizma i relativne modernosti i klasifikacija u ime apsolutno moderne umjetnosti. A apsolutno moderno ne tiče se tema i sadržaja umjetničkog djela (usp. Ristić 1962: 400), perioda njegova nastanka (usp. *ibid.*: 429), programske estetike i nacionalnih određenja (usp. *ibid.*: 433), nego slobode od svih povijesno uvjetovanih određenja. Ristićevo zalaganje za potpunu slobodu stvaranja ideja je koju valja aktualizirati u svakom susretu s književnohistorijskim klasifikacijama najprije zbog toga što demonstrira kako se rasprava između tradicionalnog i modernog periodički i besplodno ponavlja. Važnije je, međutim, što izravno tvrdi da moderno književno i umjetničko djelo takvoj klasifikaciji pruža otpor, odnosno što ono odbija

pokušaje svođenja na povijesne uvjete svoga nastanka. Tekst (a ne djelo), objašnjava Roland Barthes, čini Tekstom to što predstavlja problem klasifikaciji: on podrazumijeva neko iskustvo o granici i želi se staviti „točno iza granice *dokse*“ (Barthes 1999a: 204). U odnosu na književnohistorijsko čitanje Albaharijevih tekstova, drugo je čitanje nepritajeno privilegiralo sličnost umjetničkog teksta s društveno-političkom zbiljom fokusirajući se na njegove re-kreativne kapacitete, pri čemu je zabilježeno nalikovanje bilo izravan proizvod dojma, a ne značenja izvedenog iz teksta. Premda nijedno čitanje ne može biti suglasno tekstu, u okviru tekstualne analize prva je priča unekoliko bila vjernija Albaharijevoj prozi čija su dominantna obilježja u kontinuitetu bila eksperimentiranje s formom umjetničkog teksta motivirano nastojanjem da se o istom piše opet i ponovo, podozriv odnos prema svakom jezičnom posredovanju zbilje, te izrazita metatekstualna dimenzija nadređena svakodnevnim, historijskim, političkim, socijalnim i kulturnim sadržajima. Ono što drugu priču čini manje vjernom književnom tekstu počiva na njezinu pre naglašavanju sadržajnog plana, odnosno određenih tema Albaharijeve proze, a zasnovanom na metodi razlikovanja imaginarnog i stvarnog. Takvu, navodno zdravorazumsku metodu, utemeljenu na pretpostavci da je razlika imaginarnog i stvarnog u umjetničkom tekstu očigledna, te da tekst znači po stvarnosti ili uvjetima svoga nastanka, u pitanje dovodi upravo Albaharijeva proza.

Problem s jezikom koji Davida Albaharija čini piscem i njegove protagoniste likovima pisaca sastoji se u podnošenju tereta jezične nedoraslosti smislu izvanjezičnoga svijeta. Ovaj je problem osviješten u autopoetičkom sloju njegovih prozних tekstova i ne može se zanemariti u korist analize historijskih, političkih i socijalnih sadržaja prozних iskaza. On, naime, onemogućava konstrukciju stabilnog, preciznog, jasnog i „događenog“ svijeta pripovijedanjem, tražeći od čitatelja da on bude taj koji će odstraniti neodlučnost teksta. Čitanje koje gaji vjeru u jezik odstranjivat će njegovu neodlučnost i dokidat je pripisivanjem smisla, a upravo je na ovom mjestu Albaharijeva književnost abrazivna i apsolutno moderna u ristićevskom smislu. Kad iza svakog stabilnog smisla otkriva prostor za još jedno *ali* ili za još čitanja, književni tekst čitatelja hrani sumnjom u bilo kakvo diskurzivno posredovanje zbilje i suočava ga sa samim sobom i vlastitim načinima donošenja interpretativnih odluka. Prema Paulu Ricoeuru, takav je književni tekst opasan:

Ne može se poricati da je moderna književnost *opasna*. Jedini odgovor vrijedan kritike koju izaziva (...), jest taj da otrovna književnost zahtijeva novu vrstu čitatelja: čitatelja koji odgovara. Upravo u ovom trenutku retorika fikcije usredotočena na autora otkriva svoje

granice: ona prepoznaje samo jednu inicijativu, inicijativu autora željnog priopćavanja svoje vizije stvari. S tim u vezi, čini se da potvrdi da autor stvara svoje čitatelje nedostaje dijalektički pandan. Ipak, možda je funkcija najkorozivnije književnosti da doprinese pojavljivanju nove vrste čitatelja, čitatelja koji je i sam sumnjičav, jer čitanje prestaje biti sigurno putovanje u društvu pouzdanog pripovjedača, postajući umjesto toga borba s implicitnim autorom, borba koja čitatelja vraća natrag k sebi. (Ricoeur 1985: 238)

Nije, međutim, tekst samo opasan za čitatelja i za stvarnost nego je i sâm izložen stalnoj opasnosti i kontinuiranim napadima čitateljeve stvarnosti, potaknutim njegovom ustrajnošću da ostane čovjek koji „zna čitati“ (Blanchot 2015: 241). Lišen iluzije da je čitanje ono drugo teksta, čitatelj koji odgovara sudjeluje aktivno i kreativno u knjizi, osjeća se slobodnim, laganim, nepotrebnim, neodgovornim i sretnim, ali njegovo odgovaranje nije u stvaranju i pisanju knjige. Maurice Blanchot kaže da čitanje samo uzrokuje da djelo postane djelo, da postane lišeno piščeva posredovanja ili uvjeta svoga nastanka, te da nipošto nije stvaralačka aktivnost jer se odgovor sastoji samo u izgovaranju *da!*:

čitanje ništa ne stvara i ništa ne dodaje; ono dozvoljava bivanje onoga što jest; ono je sloboda, ali nije sloboda koja pruža ili hvata bitak već sloboda koja dočekuje, pristaje, govori *da* jer samo može govoriti *da* i u prostoru otvorenom tim *da* dopušta potvrđivanje uzbuđljive odlučnosti djela, potvrđivanje koje ono jest – ništa više. (*ibid.*: 235)

U odnosu na glazbu i slikarstvo za koje je potreban ključ, nadarenost da se čuje i vidi, za čitanje nitko nije nadaren i kompetentan. Stoga je ono „neznanje i dar koji nije unaprijed darovan, koji svaki put mora biti primljen, stečen i izgubljen u zaboravu samoga sebe“ (*ibid.*: 232). Blanchotova ohrabrujuća definicija čitanja sugerira da se odgovara *da!* zato što djelo, da bi se dovelo u postojanje, „daje“ oko i uho kako bismo ga vidjeli i čuli (usp. *ibid.*). Ono što studentica Kejt Dejvis ne tražeći pronalazi, a što čitatelju *Neme pesme* ostaje nedostupno, jest točka u kojoj se njezin svijet presijeca sa svijetom umjetničkog djela, točka koja joj daje osjetilo da čuje i pjeva tišinu. Prema Ricoeuru, taj se prijelaz naziva pripovjednim glasom i on pripada polju komunikacije, a u mjesto presjeka ne može se uprijeti prstom jer se ono nalazi između konfiguracije i refiguracije, između svijeta teksta i svijeta čitatelja (usp. Ricoeur 1984: 148–149). Taj glas ne obećava značenje,

on se opire interpretaciji i tekstualnoj analizi, i obraća čitatelju nijemim riječima govoreći samo jedno: *Čitaj!*

KONFIGURACIJA VREMENA U PRIPOVJEDNOM TEKSTU

2. KONFIGURACIJA VREMENA U PRIPOVJEDNOM TEKSTU

2.1. „LJUDSKO SRCE U SUKOBU SA SAMIM SOBOM“¹

„Podvođenje“ znanja o književnosti pod književni diskurs pripada iluziji ili varci oslobađanja diskursa od zaposjedanja i podređivanja inherentnoj ljudskom govoru kojom Barthesova „lekcija“ opisuje skup tekstova nazvanih *književnost* (Barthes 2009a: 12–17). Nemogućnost da stvari znače jedno po riječima čini praksu pisanja nesvodivom na komunikaciju, ali tekst se, odnosno igra riječi „kojoj je jezik pozorište“ (*ibid.*: 18), paradoksalno postavlja kao „bljesak realnog“ reprezentiranog riječima. Čelična rešetka uzusa „lekcije“ ohrabruje tumačenje književnosti kao specifičnog tipa znanja koje, pored užitka u konzumaciji varke, zna nešto o nečemu – o *književnosti* samoj.

Jedna od najdugotrajnijih književnih tema – polarnost između fikcionalnog i stvarnog – bila je fokalna dilema i postmodernističke prakse pisanja koja je osvijestila da posredovanje realnog i faktografskog jezikom podrazumijeva odnos zaposjedanja i otuđenja. Početkom devedesetih godina dvadesetog stoljeća iznevjerena generacijska očekivanja dovela su do krize i sumnje, ne samo u riječi nego u historiju² kao specifičnu vrstu znanja koja zna nešto o nečemu – o *prošlosti* samoj.

Junacima proze Davida Albaharija riječi su neiscrpan predmet dvojbe, pa unekoliko iznenađuje piščeva retrospektiva kad u eseju *Balkan: književnost i istorija*, govoreći o historiji, otvoreno sumnja u neke od osnovnih pretpostavki vlastite prakse pisanja koja je do devedesetih dosljedno poricala važnost historijskog pisanja:

I premda i dalje smatram da jedina stvar kojom književnost treba da se bavi jeste, da parafraziram Viljema Foknera, ljudsko srce u sukobu sa samim sobom, sada znam da to srce –

¹ Naslov ulomka rečenica je, točnije, parafraza riječi Williama Faulknera povodom primanja Nobelove nagrade 1949. kojom je pisac opisao čime se prava književnost treba baviti (usp. Faulkner 1950). U Albaharijevoj prozi i esejistici ova misao zauzima posebno mjesto jer joj se autor nebrojeno puta vraćao davši joj status maksime, savjeta, ali i postulata od kojeg polazi, ili bi trebalo polaziti, svako književno djelo.

² Različiti prijevodi pojma „history“ (engl.) ili „histoire“ (franc.) na hrvatski i srpski u tekstovima koji se citiraju u nastavku ovoga rada mogli bi dovesti do terminoloških nejasnoća zbog čega nije suvišno ponuditi kratko objašnjenje. U ovome se radu riječ „povijest“ upotrebljava za označavanje ukupnosti prošle stvarnosti i u značenju predmeta književne i historioografske obrade, a riječi „historija“ i „historiografija“ za znanstvenu disciplinu koja se bavi istraživanjem, provjerom i rekonstrukcijom povijesnih činjenica najčešće u pisanom obliku. U hrvatskom su jeziku „povijest“ i „historija“ sinonimi, pa se ovim preoznačavanjem služimo radi sprječavanja mogućih nesuglasica.

na moju veliku žalost – mora da se sagleda u istorijskom kontekstu i da ritam njegovih otkucaja najčešće prate buka i bes ratnih bubnjeva. (Albahari 2004a: 7)

Albahari nam u eseju, nastupajući kao čitatelj „vlastitih“ tekstova, pripovijeda kako je postsocijalistička zbilja devedesetih godina deziluzionirala cijeli naraštaj umjetnika koji je sebi do tada mogao dozvoliti stanovitu slobodu od zbilje. Ostavimo li po strani buku i bijes sociopolitičkog konteksta devedesetih, ostajemo suočeni s nekoliko podmetnutih pitanja: Je li poetika jednoga pisca doživjela reinterpretaciju u ključu književnohistorijske rekontekstualizacije? Ili je znanje književnoga teksta o samome sebi prethodilo našem čitanju i razumijevanju Albaharijeve poetike? Je li se promjenom konteksta promijenila književnost ili se promijenilo naše čitanje književnosti?

Na ova pitanja razumljiv odgovor ponudila je već Barthesova lekcija. Međutim, kritička recepcija Albaharijeve proze posljednjih dvadesetak godina daje naslutiti da je proučavanje imanentne poetike proze, karakteristično za akademska proučavanja srpske postmodernističke književnosti osamdesetih godina, smijenjeno tumačenjem književnih djela u ključu širih kulturnih pitanja sukladno popularizaciji kulturalnih studija na akademskoj razini. Akademski je pluralizam uveo u tumačenje Albaharijeve proze politiku, etiku, sociologiju, biografizam i historiografiju, pa se povratak striktno književnim pitanjima u takvome kontekstu doima *passé*. Želimo li im se ipak ovdje vratiti, valjalo bi u tom kontekstu sada razmotriti i interes Albaharijevih čitatelja iz dva razloga: 1. moderna književnost smatra svojega recipijenta ravnopravnim sudionikom u kreativnom smislu riječi; 2. dugotrajan interes čitatelja književnosti za povijesno-političkom zbiljom „u književnosti“ sugerira da čitatelji pronalaze u književnosti nešto što im je važno i smisljeno.

Navedeni razlozi pozivaju na izbjegavanje svojevrzne esencijalizacije književnosti u vidu dekodiranja imanentne poetike koju je albaharijevska kritičarska svita do devedesetih tetošila i zdušno poticala usprkos evidentnom manjku čitateljskog interesa za slične teme.³ Novi pristup „novoju“ temi najprije kritičkog, a potom i akademskog diskursa osigurao je sam Albahari čija je

³ Časopis *Polja* organizirao je 1985. razgovor o mladoj srpskoj književnosti koji je okupio kritičare i autore s ciljem da se donese pregled proznog, pjesničkog i kritičkog rada. Predrag Marković tom prilikom izriče sud o recepciji proze tvrdeći da čak ni nagrađena književna djela mladoprozaista nisu zaintrigirala širi krug čitatelja: „Mislim da ovakva situacija može ponešto govoriti o samoj prirodi te proze. Nova proza (...) zahteva novog čitaoca, spremnog, kompetentnog, gotovo čitaoca-pisca, ali izvan apriornog postojanja nekih normativnih kategorija oblikovanja tog čitaoca“ (*Mlada srpska književnost (okrugli stol mladih srpskih kritičara)* 1985: 89).

proza naizgled odjednom prestala izmicati povijesti. Naizgled – zbog toga što je ona uvijek bila tu (i uvijek jest, na isti način, tu) premda je se u fazi *Porodičnog vremena* (1973), *Običnih priča* (1978), *Opisa smrti* (1982), *Frasa u šupi* (1984), *Jednostavnosti* (1988) i *Pelerine* (1993)⁴ samosvjesno brisalo i radikalno potiskivalo u korist proznog istraživanja pripovijedanja poetike. Navedeni razlozi pozivaju i na izbjegavanje simplificirane usporedbe zbilje s tekstom (i obrnuto), jer je i dalje riječ o čitanju književnoga teksta. Stoga umjesto pitanja je li uslijed okretanja sadržajima historijske priče došlo do promjene paradigme, postavljamo sljedeće: ako je Albaharijeva proza od početka gajila sumnju spram zaposjedanja stvarnosti i istine riječima, nije li onda sumnja u historiografsko zaposjedanje realnog, razotkrivena i evidentna od njegovih najpoznatijih romanesknih ostvarenja, bila prisutna u svakom pripovjednom tekstu? Nije li ista sumnja prisutna u tekstovima koji dosljedno poriču važnost historije bez obzira na sociopolitičke lomove devedesetih godina? Odredimo li da je odgovor potvrđan, a to je teza s kojom ulazimo u raspravu ovoga rada, „refleks“ pisca kojemu je jedini zadatak da piše ne tumačimo više kao odraz povijesno-političkih zbivanja, nego kao sumnju u mogućnost riječi da vlada činjenicama i događajima, a to će reći kao sumnju u svaku diskurzivno utemeljenu stvarnost. Valja zato fikciju i faksiju držati na razdaljini, čak i u slučaju kad historijska interpretacija faktoografske građe postaje predmet književne prakse koja u njoj ispituje vlastite postavke.

Autopoetički iskazi Albaharijeve proze vode k presijecanjima i mimoilaženjima historije i književnosti koji obvezuju na nerazmrsivost pripovijedanja poetike od pripovijedanja povijesti. Metodološki pristup ovoj prozi stoga bi čuvao granicu između fikcije i zbilje, internaliziranu u njegove pripovjedne tekstove, premda problem pripovijedanja povijesti (kao prenošenja znanja o prošlosti) u književnosti zahtijeva, vidjet ćemo, prošireno shvaćanje književne reference i pojma mimeze. Zato ćemo, prateći čvorišna mjesta Albaharijeve poetike, a u korist rasplitanja odnosa njegovih metafiksija od, njima postavljenih, problema pripovijedanja prošle stvarnosti posegnuti za paralelnim promišljanjem povijesti metafiksije i žanra historiografske metafiksije. Polazimo od hipoteze da su povod i produkt problematiziranja vlastite fikcionalnosti bili istovremeno

⁴ Klasifikaciju opusa po fazama posuđujemo od samog autora koji ga je u intervjuu s Mihajlom Pantićem podijelio na tri faze. Prvu čine djela nastala u periodu od 1973. do 1982. (*Porodično vreme*, *Obične priče*, *Sudija Dimitrijević*, *Opis smrti*), drugu djela nastala u periodu od 1984. do 1993. (*Frasa u šupi*, *Jednostavnost*, *Cink*, *Pelerina*), a treća započinje romanom *Kratka knjiga* (1993) i traje do danas (usp. Pantić 2005: 23).

problematiziranje (ne)fiktionalnosti discipline koja, smatra se, polaže određeno pravo na stvarnost i istinu, a to je prije svega historiografija.

2.2. PRIPOVIJEDANJE POVIJESTI I PRIPOVIJEDANJE POETIKE

2.2.1. HISTORIOGRAFSKA FIKCIJA DEVETNAESTOG STOLJEĆA

U trenutku razvoja devetnaestostoljetnog romana i historije njihova je povezanost, tumači Barthes, počivala na izgradnji neovisnog svijeta „koji sam proizvodi svoje dimenzije i granice, i u njima raspoređuje svoje vreme, svoj prostor, svoje stanovništvo, svoju zbirku predmeta i svoje mitove“ (Barthes 1971: 21). Barthes sugerira da je razumijevanje određene vrste književnosti podrazumijevalo i razumijevanje određene vrste historije, ali da pripovijedanje nije bilo „nužno zakon ovog žanra“ (*ibid.*) nego priča. Temelj priče, odnosno lijepe književnosti, prema Barthesu je upotreba aorista (franc. *passé simple*) koji je povučen iz francuskog govornog jezika. Budući da više ne izražava vrijeme, aorist postaje znak da je tekst književnost kako u romanu tako i u historiji: „(...) aorist je sami čin kojim društvo uspostavlja vlast nad svojom prošlošću i nad onim što je za njega moguće“ (*ibid.*: 23). Rasprava koju opisujemo u nastavku zasnovana je na pripovijedanju kao mjestu hijazma historiografije i književnosti, ali ćemo se u njezinim krajnjim konzekvencama susresti opet s aoristom i pričom. Postmoderna diskusija o dvama diskurzivnim praksama nije dovela u pitanje samu povijest koju čine prošli događaji koji su se zbilja dogodili i koji su predmet bavljenja historiografije. Ona je nastojala dovesti u pitanje historiografiju kao objektivnu znanstvenu disciplinu čiji je autoritet počivao na nevoljko razmatranoj vezi između događaja koji su se zbili u prošlosti i povjesničarove djelatnosti kao *pripovijedanja* o tim događajima.

Metahistorija devetnaestostoljetne europske povijesti Haydena Whitea problemu znanja o prošlosti pristupila je razmatrajući povjesničarsku djelatnost kao pripovijedanje, kao „verbalnu strukturu u formi pripovjednog proznog diskursa“ (White 1973: 2).⁵ Whiteova ideja da je historija pripovjedna proza nastala zahvaljujući povjesničarevoj imaginaciji i književnim konvencijama uspješno zamagljuje granicu dvaju disciplina, ne poričući historiji mogućnost prijenosa znanja

⁵ Prijevodi citata s engleskog i francuskog jezika su moji, a sve relevantne termine nastojala sam provjeriti i uskladiti s dostupnim prijevodima i provjeriti njihovo značenje konzultirajući najčešće sljedeće studije i priručnike: *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja* Pola Rikera (Z. Bečanović-Nikolić), *Svijet teksta. Uvod u Ricoeurovu hermeneutiku* (J. Brnčić), *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije* i *Strano tijelo pri/povijesti* (V. Biti).

(usp. White 1978: 85). Zanimao se za „umjetničke“ sastavnice „realističke“ historiografije polazeći od književnih studija⁶ posvećenih problemu reprezentacije stvarnosti koje su zaokupljene „historijskim“ sastavnicama „realistične umjetnosti“. One, primjećuje White, ne dovode u pitanje reprezentaciju prošlih događaja, nego suprotstavljaju povijesno (*empirijsko*) i mitsko (*konceptualno*), smještajući fiktivno između ta dva pola (usp. White 1973: 83). Historiografski su tekstovi, za razliku od književne fikcije, „načinjeni od događaja koji postoje izvan svijesti pisca“ (*ibid.*: 6), ali ih povjesničar uređuje i organizira tako što „razotkriva“ njihovu koherentnost, prezentirajući ih kao procese kojima je moguće odrediti početak i kraj. White uviđa da povjesničar, prilikom istraživanja i rekonstrukcije povijesnih izvora, mora *prefigurirati* što se zaista dogodilo u povijesti, pa zaključuje da je temelj historiografske koherencije i zapleta zapravo poetski i lingvistički (usp. *ibid.*: 30), a ne činjenični.

Historiografsko „građenje zapleta“ (engl. *emplotment*) ne sastoji se samo od činjenica: pripovjedni opisi sastoje se od „poetičkih i retoričkih elemenata pomoću kojih se ono što bi inače bilo tek popis činjenica pretvara u priču“ (White 2004: 623). White smatra da ovaj utjecaj književnog ili umjetničkog pripovijedanja uskraćuje historiografiji sposobnost objektivnih uvida i znanstvenost, dok je s druge strane nagrađuje smislom. Problem historiografskog diskursa koji sebe predstavlja tako da se doima kao da „svijet govori sebe kao priču“ (White 1980: 7) White vidi u zaključku historijske priče koji implicira moralno značenje koje se naknadno pripisuje stvarnim događajima koji ga sami po sebi ne posjeduju (usp. *ibid.*: 26), te u autoritetu koji povjesničar preuzima na sebe – autoritetu da prenosi ono što se zbilja dogodilo:

Autoritet historijske pripovijesti jest autoritet stvarnosti same; historijski izvještaj daruje ovu stvarnost formom (...), namećući svojim procesima formalnu koherenciju koju samo priče posjeduju (*ibid.*: 23).

Nije White, tumači Paul Ricoeur, pokušao slomiti samo otpor povjesničara koji su smatrali da „epistemološki rez između istorije i tradicionalne mitske priče istrže istoriju iz kruga fikcije“ nego i otpor književnih teoretičara „za koje je pravljenje razlike između imaginarnog i stvarnog

⁶ U knjizi *Metahistorija. Povijesna imaginacija devetnaestostoljetne Europe (Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe)* White traga za odgovorima polazeći od studija Renée Welleka, Ericha Auerbacha, E. H.-a Gombricha i dr., a najviše se oslanja na *Anatomiju kritike* Northropa Fryea. U skladu s referentnim okvirom, Whiteov interdisciplinarni pristup problemu „umjetničkih“ elemenata povijesti uočava sličnosti između književnog i historiografskog diskursa zbog kojih će potonji dovesti u pitanje.

neosporna očiglednost“ (Ricoeur 1993: 208). Dovodeći u pitanje objektivnost historiografskog diskursa vezivanjem historije i književnosti, Whiteova je historija historije izazvala prijepore u akademskim, posebice, povjesničarskim krugovima čija je ranjivost počivala na namjeri historije da bude objektivna disciplina, a ne *kao da* je objektivna. Ricoeur primjećuje kako historija upravo zbog te namjere može ispitivati „problem *granica* objektivnosti“ (*ibid.*: 227) dok se isto pitanje nikad ne postavlja pripovjedaču u književnome tekstu. Premda su Whiteovi uvidi o supstancijalnoj ulozi pripovijedanja u poimanju prošle stvarnosti značajno determinirali rasprave o povijesnom znanju, Whiteove metodološke odluke spotakle su se o dva, kako to ovdje vidimo, ključna prigovora. Prvi se tiče prigovora Paula Ricoeura da prijenos historije u krug poetike nije nedužan čin koji ne ostavlja posljedice u pristupu stvarnoj kontingenciji. Štoviše, vrhuncem ironije Whiteova pothvata smatra to što od Northropa Fryea posuđuje toliko stvari da bi stavio pod znak pitanja stvarnost u historiji, dok je Frye „jedan od najbudnijih čuvara“ granice fikcije i historije (*ibid.*: 208). Istina, Frye u predgovoru *Anatomiji kritike* kaže da je historija umjetnost, ali kaže i to da „nitko ne dvoji da su u povjesničarevo shvaćanje dokazâ uključena znanstvena načela i da je upravo prisutnost toga znanstvenog elementa ono što povijest razlikuje od legende“ (Frye 2000: 18). Prema Ricoeuru, povjesničarev zadatak jest inkorporiranje događaja u razumljivu cjelinu, ali ta činjenica ne slabi nomološki model, nego nam omogućuju bolje praćenje⁷ neke povijesti (usp. *ibid.*: 197).⁸ Drugi propust tiče se predmeta Whiteove kritike koji primjećuje Vladimir Biti upozoravajući da White ne uzima u obzir to da historijski prikaz „ne posluje s prošlim događajima kao takvima, nego s tzv. povijesnim izvorima“ (Biti 2000a: 11). Prigovor je neopravdan utoliko što se White izričito bavi historiografskim *tekstovima* kao književnim artefaktima zbog čega se njegove teze, uostalom, ne mogu odbaciti bez otpora. Međutim, Bitija ovo zapažanje dovodi do zaključka da je istina uvijek i samo „stvar višestruko filtrirana *čitateljskog dojma*“ (*ibid.*), odnosno

⁷ Pojam praćenja (engl. *followability*) Ricoeur preuzima iz studije W. B.-a Galliea *Filozofija i povijesno razumijevanje* (*Philosophy and the Historical Understanding*). Pojam se odnosi na objašnjenje koje nam omogućava bolje praćenje neke povijesti kad je naše viđenje uzročno-posljedičnih veza zamračeno (usp. Ricoeur 1993: 197), odnosno kad je proces razumijevanja težak. Objašnjenje služi samo boljem praćenju neke povijesti i nema „drugi učinak“ (*ibid.*).

⁸ Premda se smatra kako Ricoeurova definicija „zapleta“ kao razumljive cjeline „koja upravlja slijedom događaja u priči“ (Ricoeur 1980: 171) duguje pojmu „građenja zapleta“ Haydena Whitea, Jadranka Brnčić navodi kako kod Ricoeura ovaj pojam uključuje i aspekte objašnjavanja. Također navodi kako i u njihovu razumijevanju pripovjedne prirode historiografije postoji značajna razlika: „Naime, dok White historiografske tekstove vidi kao 'književne artefakte', 'verbalne fikcije', za Ricoeura historija ne pripada području fikcije, nego i historija i fikcija pripadaju području narativnog diskursa“ (Brnčić 2007: 285).

da se historiografija i književnost razlikuju po stupnju prisutnosti čitatelja kojem se obraćaju. Historiografski je prikaz upućen povijesnom sugovorniku, pa Biti uvodi u debatu čitatelja u kojem se priča, bila ona književna ili historijska, artikulira, konkretizira i ovjerava, a o čijem sudu ovisi njezina vrijednost:

U jednu riječ, diskurz je nesavršen iskaz koji svaki put uvlači svojeg naslovljenika u nepreglednu mrežu odgovornosti, prava i obveza i ne može se usvojiti ni pod koju drugu cijenu. To nipošto nije zanemariva protuusluga za njime otvorene uvide jer prisiljava primatelja na suočavanje s vlastitim načinom donošenja etičkih, političkih i epistemoloških odluka. (*ibid.*: 30)

Ove će aspekte jedan dio (post)moderne književnost (dakle, nešto prije samih teza Haydena Whitea) usvojiti kao modus razumijevanja povijesti u praksi pisanja. Prema Lindi Hutcheon, postmoderna fikcija uočila je kako „*istorija* ne postoji osim kao tekst“ (Hutcheon 1996: 37), ali je ne poriče: „Postmodernizam ne poriče *postojanje* prošlosti; on se pita da li mi uopšte možemo *poznavati* prošlost drukčije osim kroz njene tekstualizovane ostatke“ (*ibid.*: 44). Prošli događaji ovjeravaju se u tekstu činom pripovijedanja, a na ovom će sjecištu historiografske i književne prakse književnost iskorištavati i dovoditi u pitanje znanje o povijesti. Taj „novi“ prozni žanr bit će nazvan, prema Hutcheon, *historiografska metafikcija*. Prije sljubljivanja historijskog i umjetničkog pripovijedanja u postmodernoj prozi, vratimo se korak unatrag – autoreferencijalnosti, metafikciji, pripovijedanju poetike i tzv. „narcisoidnoj pripovijesti“. Njima suglasje historiografije i književnosti sa svim svojim reperkusijama još uvijek nije bilo na obzoru ili nije bilo artikulirano kao takvo, ali njihovi zaključci dovode opet do čitatelja.

2.2.2. AUTOREFERENCIJALNOST: NOVOVJEKI ROMAN DO REALIZMA

Pojmom *metafikcije* uobičajeno je obilježiti dio postmoderne proze koji „naglašenom autoreferencijalnošću problematizira vlastitu fikcionalnost“ (Biti 2000b: 310), ali on se s pravom primjenjuje i na dramu, te na književnost ranijih razdoblja. Metafikcija u književnosti, počevši od šezdesetih godina do danas, nije bila izum postmodernističke književnosti, nego je svoje početke pronalazila u 17. i 18. stoljeću u djelima Miguela de Cervantesa i Laurencea Sternea. Dosadašnji pokušaji da se postmodernizam odredi tipološki i razlikuje od modernizma priznaju da metafikcija

ne određuje pitanje periodizacije i da nije ekskluzivno obilježje ni modernizma ni postmodernizma (usp. Milutinović 1992: 19–21, Radonjić 2016: 45). Internalizirana i samosvjesna autorefleksivnost postmoderne metafikcije s jedne je strane određena poetičkim kontinuitetom s razvojem romana koji se ne da previdjeti. S druge pak strane, povratak jednoj od najdugovječnijih književnih tema obilježen je novim odnosom proizvodnje i konzumacije pripovijedanja koji podrazumijeva aktivnu i stvaralački ravnopravnu ulogu čitatelja. Postmoderna književnost počinje uvlačiti čitatelja i tematizirati njegovu ulogu, a posljedica ovih postupaka ogleda se u prebacivanju pažnje s njezine vlastite fikcionalnosti na njezinu konkretizaciju u činu čitanja.

Počevši od *Don Quijotea*, tumači Dietrich Schwanitz, pripovijedanje je, uspostavivši razliku između svijeta (*zbilje*) i sebe (*priče*), izgubilo iluziju da je drugačije od svijeta, a dobilo „slobodu da se odnosi bilo na sebe ili pak na svijet“ (Schwanitz 2000: 141). Raskorak zbilje i priče, ovjekovječen autoreferencijalnošću, poveo je pripovijedanje u smjeru realističnog romana koji je čitatelja nastojao uvjeriti u autentičnost izvještaja, te u smjeru autoreferencijalno ispričane priče koja „pomiče diferenciju između pripovijedanja i pripovijedane zbilje unutra, tj. u samu priču“ (*ibid.*: 142).

Književnoteorijska i književnopovijesna elaboracija postmoderne srpske književnosti u svojem je vidokrugu imala odnos postmodernizma prema novovjekim počecima metafikcije, stavljajući u prvi plan sintagmu *pripovijedanje poetike* umjesto danas uobičajena pojma metafikcije.⁹ Metafikcionalni impuls srpske književnosti Aleksandar Jerkov smješta u postmodernistički obračun s modernističkim naslijeđem kojim se nastoje prevladati njegove proturječnosti (usp. Jerkov 1991: 133) i u, sukladno Schwanitzu, obračun s autoreferencijalnim pripovijedanjem ranijih razdoblja. Ono što značajno razlikuje metafikciju postmoderne od njezinih novovjekih početaka jest, prema Jerkovu, pozicija poetičkih iskaza koji „nisu više unutar priče i pripovedanja“, nego „dolaze kao plod celovitog poznavanja poetike pripovedanja“ (*ibid.*: 135). U

⁹ Prije Jerkovljeva opisa promjene poetičke paradigme, u srpskoj je književnosti u opticaju bila i sintagma „kritička književnost“ Predraga Palavestre kojom je autor pokušao opisati specifičnosti srpskog postmodernizma, odnosno jugoslovenskog, te postmodernizma u socijalističkim zemljama u odnosu na postmodernizam zapadnih, demokratskih zemalja. Postmodernizam u srpskoj književnosti, prema Palavestri, nije imao sve oblike i značenja kakva je imao na zapadu, te njegova poetika podrazumijeva kritički odnos prema stvarnosti, alternativnost, revitalizaciju književnog jezika i obnovu književne forme, pri čemu ne gubi svoj nacionalni karakter (usp. Palavestra 1983: 17). U okviru ovoga rada koji se zanima za Albaharijevu književnost kao modernu, a to će reći slobodnu od etničkih, nacionalnih, rodnih i konfensionalnih određenja, takva se specifikacija postmodernizma u književnosti smatra preuskom i proizvoljnom. Općenito govoreći, klasifikacija prema nacionalnom i generacijskom kriteriju prisutna je u gotovo svim književnohistorijskim pregledima srpske postmodernističke književnosti.

ovoj razlici Jerkov utemeljuje književnohistorijsku relevantnost *pripovijedanja poetike u suvremenoj srpskoj prozi* i početak *poetičkog razdoblja*. Pripovijedanje poetike imalo je za posljedicu ekspanziju intertekstualnih veza koje više nisu opterećivale, kao u slučaju preteča metafikcije, referencijalni okvir priče, a „poetičko znanje u samoj priči postaje novi simbolički prostor u kojem se širi fikcionalni svet“ (*ibid.*: 149). Nositelj poetičke svijesti romana sada je, prema Jerkovu koji prati Bahtina, „dijaloška svijest“ u kojoj se poetika otkriva kao „svojevrni dijalog koji se vodi između instanci pripovijedanja: autora – zastupnika same poetike, pripovedača – zastupnika priče, junaka koji je zastupnik sudbine, i čitaoca koji je zapravo zastupnik smisla i vrednosti“ (*ibid.*: 144).

Za razliku od Jerkova koji razliku postmodernističkih i novovjekih autoreferencijalnih iskaza utemeljuje prije svega u njihovoj poziciji *u* ili *izvan* pripovijesti, Linda Hutcheon otvoreno je utemeljuje u čitatelju.¹⁰ U usporedbi s parodijskom dijalektikom *Don Quijotea* suvremena metafikcija, prema Hutcheon, vanjsku stvarnost stilizira i reducira, a do toga dolazi zbog prebacivanja pažnje na unutrašnji psihološki i imaginarni proces lika koji, posljedično, transformira ulogu čitatelja. Čitanje prestaje biti lagodna i udobna dokoličarska praksa, a postaje prisila organiziranja, interpretiranja i uspostavljanja kontrole nad tekstem. Štoviše, postmoderna metafikcija gotovo izjednačava čin pisanja i čin čitanja:

Čitatelj je eksplicitno ili implicitno prisiljen suočiti se s vlastitom odgovornošću prema tekstu, odnosno s romanesknim svijetom koji kreira putem akumuliranih fiktivnih referenata književnog jezika. (Hutcheon 2013: 27)

Čitatelj svakog teksta je, u većoj ili manjoj mjeri, obvezan na identične procese. Ovo se zapažanje odnosi na ono što Hutcheon naziva *otvorenim narcisoidnim pripovijestima* koje samosvijest teksta eksplicitno tematiziraju pripovjedačevim komentarima, pripovjednim metaforama i alegorijama zapleta (*ibid.*: 28). Postmoderna se metafikcija, možemo zaključiti, suštinski razlikuje od njezinih novovjekih početaka po intenzitetu uključenosti i angažmana čitatelja. Čitatelj sad prestaje biti tek jedan član komunikacijske trijade *pripovjedač-tekst-čitatelj*, te mu se prepušta artikulacija i konkretizacija priče. Uvlačenje čitatelja u tekst koji mu podastire

¹⁰ U knjizi *Narcisoidni pripovjedni tekst (Narcissistic Narrative)*, studiji objavljenoj 1980. godine, Hutcheon previda postmodernističko sljubljanje historiografije i književnosti u metafikciji, ali će se ovoj temi odužiti u kasnijoj studiji, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, posvećenoj sjecištu historiografske i književne prakse pisanja.

dužnost organiziranja i tumačenja nije, međutim, zahvatila samo teoretičare književnosti i fiktionalna djela postmoderne. Ista pitanja počela su se postavljati čitatelju *nefikcije*, posebice historije koja s književnošću dijeli pripovijedanje priče o prošlosti.

2.2.3. SADRŽAJ POSTMODERNE METAFIKCIJE

Pripovijedanje poetike u srpskoj prozi postmodernog doba Aleksandar Jerkov pripisuje pojavi autonomnog, samosvjesnog pripovjedača kojeg određuje kao figuru pripovjedne svijesti u kojoj priča „spoznaje da je ispričana“ (Jerkov 1991: 20). Ova se pretpostavka, tumači Jerkov, u umjetničkom djelu može realizirati likom pripovjedača, koji svijest o vlastitoj ulozi stavlja u službu književnog oblikovanja, te metafikcijom, to jest komentarom poetičkih osobina teksta (usp. *ibid.*: 24). Postmodernistička književnost šezdesetih godina proizvodi novi odnos između pripovjedača i fikcije: „Pripovedač neće napustiti književni tekst, ali će istupiti iz fiktionalnog sveta“ (*ibid.*: 162).¹¹ Premda ovaj zaključak poziva na preispitivanje, on je u neku ruku simptomatičan jer pripovjedaču metafikcije, držimo li se pripovjednog ugovora,¹² čitatelj treba povjerovati da mu je moguće napustiti fikciju. Zbog ovoga se postmoderna proza, poljuljanog povjerenja u „velike priče“, može upustiti u propitivanje i tumačenje književnih konvencija i tradicije (koliko modernističke, toliko i novovjekovne). Književnom je tekstu, prema Jerkovu, preostalo još samo „da progovori o onome što on jeste, a to će reći da utvrdi sopstvenu mogućnost postojanja. Tako će književni tekst koji želi da sačuva svoj identitet progovoriti o svojoj poetici (...). Poetika u književnom tekstu je ono po čemu je on književni tekst“ (*ibid.*: 193).

¹¹ Čini se da Jerkov, u svrhu poentiranja, zanemaruje razliku između pripovjedača u prvom i trećem licu, ali i činjenicu da se pripovijedanje i pripovijedano ne sustižu u pripovjednom tekstu. Razliku između pripovjedača u prvom i pripovjedača u trećem licu Stanzel opisuje ovako: „Pripovjedač u prvom licu razlikuje se prema tome od autorskog pripovjedača u trećem licu po egzistencijalnofizičkom usidrenju svoje pozicije u fiktionalnom svijetu. Drugim riječima, pripovjedač u prvom licu raspolaže 'tjelesnim jastvom' u svijetu likova dok autorski pripovjedač, koji također kazuje JA kad referira na sebe, ne raspolaže nasuprot tome ni u okvirima kao ni izvan okvira fiktionalnog svijeta likova takvim fizičkim JA“ (Stanzel 1992: 189). Egzistencijalna važnost za onoga koji pripovijeda u prvom licu izostaje kod pripovjedača u trećem licu, a na primjeru *Tristrama Shandyja* može se vidjeti koliko „tjelesno jastvo“ pripovjedača utječe na izbor načina pripovijedanja vlastitog života.

¹² Prema Jonathanu Culleru, osnovna konvencija romana zasnovana je na mimetičkom ugovoru prema kojem čitatelj može tekst tumačiti na isti način kao i stvarni svijet. Ovaj se ugovor može prekršiti „blokiranjem procesa prepoznavanja“ koji čitatelja prisiljavaju da čita tekst kao „autonomni verbalni objekt“ (Culler 1989: 67–68), a takav je efekt moguć kad opisi u romanu odstupaju od referencijalne funkcije i upućuju na to da je „jedina stvarnost o kojoj se govori ona što izvire iz samog pisanja“ (*ibid.*: 68).

Na istom je tragu i praktični pristup tipologizaciji metafikcije, odnosno „narcisoidne pripovijesti“¹³ (engl. *narcissistic narrative*) Linde Hutcheon za koju autorica smatra da dovodi u pitanje teoriju romana kao mimetičkog žanra jer zahtijeva širi „koncept mimeze koji bi proširio doseg predmeta oponašanja od empirijskog svijeta i uključio problem pisanja i čitanja“ (Hutcheon 2013: 45). Samosvjesna pripovijest ne oponaša empirijski svijet, nego svoju vlastitu jezičnu i književnu produkciju, pa strukturalna internalizacija i aktualizacija poetičke samosvijesti podrazumijeva i tematiziranje čitateljskog čina. Čitatelj je, prema Hutcheon, suočen s paradoksalnim zahtjevom metafikcije da tekstu prizna njegovu fikcionalnost, premda tekst od njega zahtijeva intelektualnu participaciju i stvaralačko sudjelovanje (usp. *ibid.*: 6). Njezina kvadrangularna podjela precizno diferencira između dijegetičke i jezične razine, te uključuje dva modaliteta koji se mogu predstaviti u otvorenoj i u zatvorenoj formi narcizma:¹⁴ dijegetički samosvjesne tekstove i jezično autorefleksivne tekstove (usp. *ibid.*: 23).

Otvorene forme narcisoidne pripovijesti samosvijest teksta eksplicitno tematiziraju pripovjedačevim komentarima, pripovjednim metaforama i alegorijama zapleta. U dijegetičkom modalitetu čitatelj je svjestan svoje aktivne uloge sukreatora fikcionalnog svijeta, a njegovu (samo)svijest vodi nerijetko parodijski utemeljena pripovijest. U jezičnom modalitetu tekst zapravo pokazuje elemente od kojih je sagrađen, a ova se tema obično uvodi alegorijom frustriranog pisca koji je suočen s činjenicom da se svijet koji je načinio prezentira jezikom i aktualizira u činu čitanja (usp. *ibid.*: 28–30). Zatvorene forme narcisoidne pripovijesti podrazumijevaju implicitnu autorefleksiju koja je internalizirana u tekst, ali ne mora nužno biti i samosvjesna. U dijegetičkom modalitetu ona se ostvaruje višestruko, te Hutcheon opisuje nekoliko modela: detektivska priča, *fantasy* priča, struktura igre i erotska priča. Jezični modalitet podrazumijeva upotrebu zagonetki, šala, dosjetki, anagrama i sl., dakle, formi koje sustavno svraćaju pozornost na jezik (usp. *ibid.*: 30–32).

¹³ Sintagma „narcisoidna pripovijest“ se kod Hutcheon odnosi kako na roman tako i na kratku priču (usp. Hutcheon 2013: 19).

¹⁴ *Otvorena forma narcizma* prisutna je u tekstovima u kojima su samosvijest i autorefleksija evidentne, tematizirane pa čak i alegorizirane, dok je *zatvorena forma narcizma* prisutna u tekstovima u kojima su samosvijest i autorefleksija internalizirani i aktualizirani, ali ne nužno i samosvjesni (Hutcheon 2013: 24).

Premda se nećemo zanimati za zatvorene forme narcisoidne pripovijesti,¹⁵ iz tipologije proizlazi zaključak da je sadržaj metafikcije njezina fikcionalnost, struktura, jezik, čak i u slučajevima kad čitatelj ne može detektirati njezinu dijegetičku i jezičnu „samosvijest“. To pak znači da književni tekst uvijek zna i govori o sebi, što vrijedi kako za postmodernističke tekstove tako i za tekstove ranijih razdoblja. S druge strane, internalizirano razlikovanje između zbilje i priče u metafikciji inzistira na njihovu uzajamnom ispitivanju, omjeravanju i argumentiranju, a povlašteno mjesto pronalazi u žanru *historiografske metafikcije* koji nesuglasje postmodernih književnih djela razmatra u svjetlu teorijskih elaboracija odnosa historiografije i fikcionalne proze. Linda Hutcheon stoga opisuje postmodernizam kao proturječan fenomen i usredotočuje se na ovaj žanr zbog toga što je njegova „teorijska samosvest o istoriji i fikciji kao ljudskim konstrukcijama (istoriografska metafikcija)“ stvorila „osnove za preispitivanje i preradu formi i sadržaja prošlosti“ (Hutcheon 1996: 20). Uzevši roman kao povlašteno mjesto diskusije o postmodernizmu, Hutcheon tvrdi kako historiografska metafikcija upisuje unutar samih tekstova uzajamno ispitivanje argumenta metafikcije i argumenta historiografije (usp. *ibid.*: 81), te da autorefleksivnost paradokse čini vidljivim:

Ono što želim da nazovem postmodernizmom u fikciji paradoksalno upotrebljava i zloupotrebljava konvencije i realizma i modernizma, i to da bi izazvalo njihovu prozirnost, da bi sprečilo otkrivanje protivrečnosti koje su od postmodernizma načinile to što on jeste: istorijski i metafikcionalan, kontekstualan i samorefleksivan, uvek svestan svog statusa kao diskursa, kao ljudske konstrukcije. (*ibid.*: 98)

Iz ovog proizlazi zaključak da historiografska metafikcija ne sumnja samo u znanje o povijesti nego u svako diskurzivno utemeljeno značenje budući da ona opovrgava „zdravorazumske metode razlikovanja istorijske činjenice i stvarnosti“ (*ibid.*: 163). Nikome, tumači Hutcheon, nije dozvoljeno biti izvan historije, pa postmoderna djela, suočena s „košmarom istorije modernizma“ „osporavaju pravo umetnosti da zahteva upisivanje vanvremenskih, univerzalnih vrednosti, i to pomoću tematizacije i čak formalnog predstavljanja od konteksta zavisne prirode svih vrednosti“ (*ibid.*: 158). Doveden u pitanje književnim konvencijama,

¹⁵ U drugom dijelu ovoga poglavlja, kada budemo govorili o temporalnosti pripovijedanja, zanimat ćemo se za implicitnu autorefleksiju prisutnu u izboru glagolskog vremena pripovijedanja, ali ne u smislu jezičnog modaliteta kakvim ga Hutcheon opisuje.

spoznajni status historijskog znanja o prošlosti otvara književnosti veliku temu i problem pripovijedanja vremena koji je s jedne strane vezan za prirodu i izvor informacije o prošlosti, a s druge za status sadašnjosti: „Postmoderna fikcija sugerise da pre-ispisati ili pred-staviti prošlost u fikciji ili u istoriji znači, u oba slučaja, otvoriti je prema sadašnjosti, zaštititi je od toga da bude konačna i teleološka“ (*ibid.*: 186). Održavanje prošlosti živom i aktualnom nije, međutim, svojstvo tek postmodernističke književnosti, nego moderne književnosti (usp. Brlek 2015: 230) koja, preispisujući je, čuva prošlost od petrifikacije i zaborava čineći da se ona *dogđa* sa svakim čitanjem. Prema Marku Ristiću, takva apsolutno moderna književnost nije određena sadržajem ili vremenom i prostorom svoga nastanka, nego senzibilitetom, aktualizacijom, oživljavanjem, neočekivanim analogijama: „To je sad tu, to se *dogodilo*, isto tako kao prvi transokeanski let ili pronalazak veštačkog radio-aktiviteta, i niko i ništa ne može učiniti da se to nije dogodilo“ (Ristić 1962: 386–387). A ova sugestija pretpostavlja čitatelja kojemu je tekst, bez obzira na povijesne uvjete svoga nastanka, aktualan i suvremen:

Izmenjenim očima gledamo savremeni svet, ali istim tim očima gledamo i umetničke, poetske odraze prošlosti. I, u tim delima koja su stvorila prošla vremena, doživljavajući ih svojim izmenjenim, obogaćenim ili razrovanim senzibilitetom, nailazimo na ona koja tom senzibilitetu više odgovaraju, i vaskrsavamo ih, unoseći u njih svoje asocijacije. Ono što je u nama izmenjeno, ono što se moglo menjati, ne može nikada biti integralno novo, i u izvesnim delima prošlosti ili davne prošlosti današnji čovek prepoznaje sebe, svoj nemir, svoja obogaćenja, svoje traume, svoj puls. (*ibid.*: 387)

Samosvijest književnog teksta, zaključimo, tematizirana je na dijegetičkom i jezičnom planu pripovjedačevim izborom da pred čitateljem eksplicitno elaborira činjenicu kako referentni svijet teksta čine drugi tekstovi koji su mu bliži od empirijske stvarnosti. Uvučen u tekstualni „stroj“, čitatelj je prisiljen vršiti izbor između stvarnog i fikcionalnog, što naglasak s fikcionalnosti teksta premješta na konkretizaciju priče u činu čitanja. Drugi tekstovi nisu, međutim, samo tekstovi književne naravi nego i tekstovi neknjiževne naravi ili oni koji se predstavljaju *kao da* su objektivni i znanstveni. Putanja književnoteorijske elaboracije postmoderne, koja nas je ovdje zanimala, kretala se od tumačenja imanentne poetike proze k zapitanošću nad književnom referencom i mimetičkom aktivnošću koja bi sada trebala obuhvatiti procese stvaranja i čitanja. Kako se ova

pitanja pojavljuju u Albaharijevoj prozi vidjet ćemo u nastavku teksta nakon kojeg nam preostaje odgovoriti kako koncept mimeze može o(p)stati u granicama umjetničkog teksta ako postmoderno ne podrazumijeva izostanak konteksta i povijesne perspektive, nego zahtijeva da ga se prizna.

2.3. AUTOREFERENCIJALNOST *PORODIČNOG VREMENA*

Površni pregled recepcije njegove proze otkriva da je David Albahari za svoju publiku ponajprije romanopisac makar veći dio njegova opusa čine kratke priče i makar je njegovo iznadprosječno znanje o kratkoj priči prepoznato u srpskoj i regionalnoj kritici. Iako će sebe uvijek smatrati piscem „kratkog daha“ (Albahari 2017a: 150), nemoguće je ne primijetiti da je svaki njegov roman bio čitaniji i popularniji od bilo koje zbirke priče. Stoga povratak *Porodičnom vremenu* (1973), knjizi kojom se Albahari prvi put predstavlja široj čitateljskoj publici, traži svojevrsno opravdanje: (1) *Porodično vreme* izvor¹⁶ je pripovjednih postupaka i sadržaja koji će se reinterpetirati i elaborirati u kasnijim fazama autorova opusa, ali je u stručnim radovima o Albaharijevoj prozi gurnuta u sjenu njegovih mnogo popularnijih romanesknih ostvarenja. Ovome treba pridodati i najmanje važan razlog: ona za samog autora ne predstavlja, u odnosu na neke druge, „bitnu knjigu“¹⁷ koja ga je afirmirala kao pisca kod kritičara i publike; (2) Zbirka *Porodično vreme* tematizira sumnju u historiju, ne samo u onu službenu već i u intimnu, obiteljsku, te tako u svako pripovijedanje kojim se posreduju stvarnosti, istine i činjenice prošlih događaja. A to pak znači da je sadržaj koji suvremena kritička recepcija privilegira bio prisutan u toj prozi od početka, odnosno da u prozu nije ušao kao posljedica recentnih društveno-političkih događaja.

¹⁶ Za Albaharijev je opus, kao i za književnost uopće, karakterističan postupak ponavljanja motiva, tema, iskaza i postupaka. To je neke kritičare navelo na pretpostavku da čitanje samostalnog djela podrazumijeva i čitanje djela koja su mu prethodila. Primjerice, na planu zbirke *Opis smrti* Mihajlo Pantić zapaža odredenu pravilnost: „To se, poznato je, ostvarilo u knjizi *Opis smrti* koja je, optimalne čitanosti radi, podrazumevala aktualizaciju odnosa prema prethodnim ostvarenjima. Preispitivanje vlastitih spisateljskih iskustava i rezultata bilo je, na izvestan način, centralno tematsko čvorište te knjige“ (Pantić 1987: 165). Smatramo da uočavanje analogija, koje zasigurno pridonosi čitateljevu užitku, ne smije zanemariti razlike bez kojih ponavljanje ne bi bilo moguće.

¹⁷ U već dobro poznatom intervjuu *Umetnik je izgnanik*, Mihajlo Pantić na kraju razgovora traži od Albaharija da pokuša rekapitulirati vlastiti opus i izdvoji trenutke koje smatra ključnim mjestima promjene: „U tom smislu, *Opis smrti* vidim kao svoju prvu bitnu knjigu, knjigu koja je, zahvaljujući Andrićevoj nagradi, zainteresovala čitaoce, ali i koja predstavlja kraj prve faze mojih spisateljskih interesovanja“ (Pantić 2005: 23).

2.3.1. PISANJE KAO REGENERIRANJE

Artikulacija stvarnih događaja čije se postojanje daje utvrditi usporedbom s povijesnim izvorima u Albaharijevoj se prozi gotovo bez izuzetka dovodi u vezu s rekonstrukcijom početaka pripovjednog subjekta. Bilo da je riječ o metaproznim iskazima ili uspostavi prividne jednakosti između autora i pripovjedača, oni skupa s historijskim pričama čine neuralgične točke njegove proze s obzirom na njezin referencijalni aspekt. Fikcionalna proza Davida Albaharija ne poriče ove referencijalne odnose – štoviše: ona inzistira na uspostavi referencijalnog odnosa spram realne prakse. Metafikcionalni aspekti i metaprozni iskazi dovode u pitanje uspostavljeni referencijalni odnos jer je za razumijevanje teksta kao književnosti važno priznati razliku između pripovjedača, lika i autora.

Rekonstrukcija početka subjekta vrši se posezanjem za izvorima, dokumentima, pamćenjima (književnim, povijesnim i političkim), te intimnim sjećanjima. Predanost ovoj temi ne da se svesti na empirijski razumljivu stvarnost, autofikciju, (*auto*)biografiju, dokumentarnost i faktografiju jer se rekonstrukcija ne dovršava u konstrukciji provjerljive i faktima potvrđene pripovijesti. Poniranje u početke nije, kao u slučaju *Tristrama Shandyja*, dohvatljivo i spoznatljivo, nego je ono sadržano u dopiranju do neispisane stranice, tišine, praznine i samoće ovjerenim neuspješnim pokušajima da se dođe do kraja ili početka. Takvo radikalno poniranje u početke nije, prema Peteru Sloterdijku, svojstvo jednog žanra (autobiografije), već svojstvo same književnosti koja se ne iscrpljuje komunikacijskim činom, nego neprekidnim *regeneriranjem*:

Regenerirati se znači početi sprijeda, uvijek iznova izgubiti ključ koji je jučer još sigurno otvarao brave (...), to znači listati unatrag sve do neispisanih stranica na početku, na kojima smo bez posjeda te osjećamo prazninu. (Sloterdijk 1992: 15)

Radikalna želja za rekonstrukcijom vlastitog života ne može vratiti čovjeka u predjezično stanje sljubljenosti riječi i stvari, već pokreće mehanizam ponavljanja iz kojeg se rađa pripovijedanje: „Stoga on rupu početka začepkuje pripovijestima te se počinje zapletati među pripovijesti kao biće koje nema svoj početak“ (*ibid.*: 25).

Subjekt u raskoraku s empirijskim svijetom pokreće u Albaharijevoj prozi mehanizam ponavljanja iz kojeg se rađa pripovijedanje, a to će reći da je u stanju pripovijedati zbog toga što se već pripovijedalo, kao što je, pratimo li Sloterdijkovu argumentaciju, izlaganje poezije moguće

samo ako se već izlagalo. Ovaj je raskorak upadljiv u alegorijama zapleta koje su organizirane oko lika pisca koji pokušava pripovijedati ili pisati ili ne može pisati, te svoju pripovijest podariti početkom i krajem, odnosno koherencijom zapleta. Budući da se kraj ne može pojaviti u pripovijedanom (usp. Schwanitz 2000: 162), zaplet je usredotočen na rekonstrukciju subjektova početka koji je smješten tik prije subjektova dospijeća u jezik i stoga nedohvatljiv.

2.3.2. POTKOPAVANJE AUTORITETA HISTORIJE

Koherentnost zbirke *Porodično vreme* na tematskom i asocijativnom planu posljedica je komponiranja prozних fragmenata prema principu gradnje „punctum contra punctum“ (Todorov 1974: 28) zbog čega se samostalne priče međusobno nadopunjuju i čine veću proznu cjelinu. Žanrovsku nedoumicu između romana i zbirke priča ne proizvodi samo homogen tematsko-motivacijski sklop nego i pripovjedni, metatekstualni ekskursi koji zahtijevaju privilegiranje cjeline umjesto dijelova. Zbirku čine dva komplementarna ciklusa priča, *Porodično vreme* i *Nepažljivi prorok*, koje povezuje koliko harmoničan odnos dijelova toliko i proturječja proizašla iz različitih slojeva prošloga vremena. U ciklusu *Porodično vreme* pripovjedač i protagonist (u priči *Priče koje jedan drugom pričamo* saznajemo da se zove David) pripovijeda priče o vlastitoj obitelji (koju, pored njega, čine otac, majka i sestra Berta) u periodu od 1952. do 1972. godine kada je obitelj živjela u Peći, Ć.¹⁸ i Zemunu. Događaje iz obiteljskog života obilježavaju šetnje do rijeke, obiteljske nesuglasice, bolesti, priče, židovski običaji, te nekoliko ljubavnih susreta mladog protagonista. Drugi ciklus, *Nepažljivi prorok*, vremenski je smješten u raniji period, u pretpovijest obitelji iz prvog ciklusa, a zahvaća period od 1885. godine do početka Drugog svjetskog rata. Središnju fabularnu nit čini biblijski intonirana priča o bratoubojstvu, te niz priča pripisanih različitim pripovjedačima, a središte pripovjedne svijesti drugog ciklusa je David. Na pitanje jesu li David iz prvog i drugog ciklusa ista pripovjedna svijest nema jednoznačnog odgovora: ako

¹⁸ Željko Milanović navodi da je riječ o „Ćupriji“ (usp. Milanović 2011: 406), ali toponim je s razlogom u zbirci od početka do kraja označen prvim slovom: signalizirajući stvarno mjesto (ili događaj iz života ili dnevno-politička zbivanja) njegova proza uspostavlja sličnost, te istovremeno upućuje na odklon od uspostavljene sličnosti poetičkim komentarom koji sugerira nesrazmjer fikcionalnog i faktičkog. S druge pak strane, Ć. u svojoj svedenosti toponima na prvo početno slovo označava vremensku udaljenost pripovjedača priče od objekta prikazivanja, te njegovu nemogućnost da činom pripovijedanja obuhvati pripovijedano. U jednom eseju posvećenom ovom mjestu, Albahari rekonstruira što ono predstavlja njemu i obitelji, pa kaže: „Možda smo pročitali sve romane, možda više nikoga nismo tamo znali, možda smo uvidjeli da se sve nekako smanjilo i udaljilo, kao da je od Ćuprije ostalo samo početno slovo Ć“ (Albahari 2011a: 60).

pripovjednu svijest određuje prosječno trajanje ljudskog života, dva Davida različiti su pripovjedači. Književnost si može dozvoliti, pa to i čini, eksperimentiranje s vremenom, a za razumijevanje homogenosti ovoga djela uputno ih je smatrati istom pripovjednom sviješću.

Procjenjujući temeljna pitanja Albaharijeve proze na primjerima zbirki priča napisanih prije 1988. godine (dakle, prije romana *Cink*) Aleksandar Jerkov uočava da je središnje pitanje ove proze status stvarnosti u priči:

Status prikazane stvarnosti je u svakoj Albaharijevoj knjizi doveden u pitanje i, po pravilu, sredstvima poetike problematizovan. Albahari ne dopušta da se u pripovedanju izgradi slika sveta čiji realitet je empirijski prihvatljiv. Nemogućnost da se u ispričavanom oblikuje slika sveta koja bi logički prethodila samome pripovedanju je postalo temeljni problem proznog oblikovanja. (Jerkov 1992: 137)

Porodično vreme simulira obiteljsku kroniku, a događaji koje pripovijeda načinjeni su od nepostojanih i neprovjerljivih sjećanja junaka koji traga za uporištima i dokazima koji bi mu potvrdili da je svijet koji pripovijeda nekad postojao izvan njegove pripovijesti. U pravoj književnosti, pripovjedač kaže, ima mjesta „samo za činjenice, za fakat de facto: голу istinu“, zbog čega o njemu u priči „neće biti govora“ (Albahari 1973: 83). Njegovu pripovijest, međutim, određuje dijalektika ove misli i književnosti kao stvaranja *iz ničega*.¹⁹ Dopiranje do istine tematiziraju protagonistovi razgovori s ocem koji parodiraju objektivnost historije, posebice historije Židova, te njezino razotkrivanje smislene priče koja skriva kontingentnost stvarnih događaja. Otac se, da bi utvrdio istinitost obiteljskog porijekla i stekao autoritet, učestalo poziva na povijesne događaje ispunjavajući obiteljsku svakodnevicu aurom velike priče. U priči *Moja sestra Berta*, on na kćerino odrastanje i iskustvo prve ljubavi reagira pozivanjem na povijesni događaj: „Pre šest stotina godina, reče otac, došli smo iz Španije, i evo, već šest stotina godina...“ (*ibid.*: 15) – čiju će važnost relativizirati u idućoj rečenici: „ja i ne znam Španiju“ (*ibid.*). Ideničan postupak može se pronaći i u priči *Otac ili zumbuli* u kojoj otac na iritaciju mirisom cvijeta reagira ultimatumom i pozivanjem sina u šetnju. Putanja šetnje obuhvaća „sveto mesto“ gdje se nekad

¹⁹ Stvaranje iz ničega dovodi se u vezu s božjim stvaranjem svijeta budući da je moto zbirke rečenica iz *Talmuda*: „Podučavaj svoj jezik da govori: Ne znam“ (Albahari 1973: 5). S druge strane, ono je dovedeno u vezu s alkemijom u istoimenoj priči kad pripovjedač izjavljuje kako bi o njoj volio pisati (usp. *ibid.*: 86). Ova se ideja pojavljuje u gotovo svim kasnijim Albaharijevim zbirkama priča i romanima.

nalazila sinagoga i zgradu u kojoj boravi vojska, a otac je koristi da bi opravdao sukob oko cvijeća: „Radi nekih zumbula, reče, ne osećamo ništa, ne osećamo življenje, pustoš je oko nas“ (*ibid.*: 35). Pripovjedač u idućoj priči, *Ujak Mihael, kao sasvim mlad čovek*, usvaja ovaj postupak, ali ga parodira jer priču o ujaku ne mogu potvrditi dokazi: ujak prestaje pisati i slati razglednice, a bez marki, pisama, tragova i dokaza priča se dovršava, ali bez koherencije kraja i osjećaja konačnosti. Sumnju u dokaze i empirijsku stvarnost jasno utjelovljuje priča o sinovu imenu za koje otac nije želio da ga podsjeća na rat, pa ga je izabrao iz *Svetog pisma*. Zbog izbora su, međutim, roditelji zakasnili prijaviti rođenje pa su upisali lažni datum zbog čega je sin trinaest dana mlađi: „Ukro sam, za tebe, od smrti“ (*ibid.*: 54).

Snižavanje i erodiranje historijske priče u banalnost svakodnevice posljedica je izvora znanja na koje se otac poziva (to je prije svega vjerska literatura, te priče o Židovima koje potvrđuju njezinu istinitost), a sukob sa sinom zasnovan je na njegovu privilegiranju oprečnog viđenja historije. Sin čita druge knjige, knjige koje otac ne poznaje, a koje afirmiraju misao da je „rat otac svega“ (*ibid.*: 57).²⁰ Nisu samo njihove historijske priče različite – različita su sjećanja na događaje iz intimne, obiteljske povijesti kojoj su obojica bili svjedoci: „Naša sećanja ponekad su se razlikovala i vremenski i prostorno“ (*ibid.*: 83). Utvrđivanja što jest bila opipljiva empirijska stvarnost jedne židovske porodice u Srbiji problematizirat će se u konačnici i autopoetičkim iskazima koji će dovesti u pitanje svaku riječ koja se u književnom tekstu poziva na zbilju. „Kakve veze postoje između sumnje u istinitost nekog događaja i biblijske Knjige propovednika?“ (*ibid.*: 105), upitat će otac, a sin potvrditi da je sve (historijska i životna priča) bilo samo dio njegove priče i da samo u priči postoji.

Rekonstrukcija početka obiteljske historije dovršila se u sumnji u empirijsku stvarnost koja bi njihovu priču mogla potvrditi, a sumnja se tematizirala polemikom s historiografskim, ali i religijskim diskursom koji polažu pravo na istinitost. *Porodično vreme* ne diskvalificira ove priče, nego ih tumači kao pripovijedanje koje je književnosti blisko (štoviše, identično) zbog čega je pripovjedaču i protagonistu zbirke u završnici prvog ciklusa moguće povezati relevantnost

²⁰ U priči *Priče koje jedan drugom pričamo* izmjenjuju se fragmenti koje pripovijedaju otac i sin. Misao da su „Jevreji spasavani ratovima i genocidima“ (Albahari 1973: 57) dolazi, tumači sin, od Heraklita. Otac pronalazi „opravdanje“ za njegov neposluš čim shvati da njihovo znanje o povijesti dolazi iz različitih knjiga. Zbirka se završava razvijanjem Heraklitove misli u posljednjoj priči, ali otac i sin ujedine se nakon sinova povratka iz Jeruzalema kad obojica shvate da dijele neuspjeh i „čežnju za povratkom“ (*ibid.*: 64).

religijskog, historiografskog i književnog diskursa s obzirom na njihovu referencijalnu funkciju. Čitatelju je *Porodičnog vremena* podmetnuto da bira, prihvaćajući da je tekst koji čita fikcionalan, i da sklapa mozaik obiteljske kronike koja, sama po sebi, ne poriče, ali ne privilegira nijednu priču.

Svratanje pozornosti na vlastitu fikcionalnost podrazumijevalo je problematiziranje discipline koja polaže pravo na vjerodostojnost preklapanja prikaza i stvarnog događaja, te sumnju u svaku diskurzivno utemeljenu stvarnost. Nekoliko je pitanja otvorenih Albaharijevim tekstom ostalo neodgovorenih i nedorečenih, a tiču se prije svega signala putem kojih tekst poručuje da je nešto drugo doli zbilja, te sadržaja koje čitatelj prepoznaje kao istinite i zbiljske usprkos paratekstualnim markerima koji ga štite od zabune da fikcionalni tekst pomiješa s faktualnim. Metodološke zahtjeve koje otvara tip književnog diskursa koji za sebe, bilo paratekstom bilo metafikcionalnim ekskursima, tvrdi da je fikcija možemo proširiti središnjom temom zbirke, a to je *vrijeme*. Književnoteorijski okvir tumačenju odnosa temporalnosti i pripovijedanja izmiče simplificiranom svođenju Albaharijeve proze na poetiku koju ona pripovijeda i propovijeda. Povod ovoj ekstenziji rasprave o *Porodičnom vremenu* je, po drugi put, William Faulkner.

2.4. STABLO U DVORIŠTU KUĆE WILLIAMA FAULKNERA

Budući da se sumnja u historiografski diskurs temeljila na pitanju „ko stvarno određuje smisao činjenica i fikcija u umetničkom delu i samoj stvarnosti“ (Albahari 2004a: 9), Albahari zaključuje kako historija „ne voli postmodernizam“ (Albahari 2010b: 237). A ne voli ga zbog toga što je neumoljivo podsjeća na to da nije univerzalna i nepogrešiva, odnosno zbog toga što je u usporedbi s književnošću sputana historijskim događajem, a opet neobjektivna poput književnosti. Književnost razotkriva da su različita čitanja ili razumijevanja činjenica koja čine historiju ravnopravna, a njezine pripovjedne strategije bliže su načinu na koji čitatelj doživljava historiju: „ne kao događaj, činjenicu izdvojenu iz svega ostalog, već upravo kao deo svega onoga što tvori naše individualne svetove“ (*ibid.*: 241). Kad se dogodilo to da je roman pokazao historiju, sama historija se morala promijeniti pod utjecajem tog događaja i danas obuhvaća osobna svjedočanstva, sjećanja, širi kulturni kontekst, te slobodnije kretanje u vremenu: „posle iskustva postmodernizma, istorija [se] više ne može pisati iz pozicije navodno objektivnog trećeg lica, kao što će u samom činu pisanja uvek biti prisutna svest o aktivnom komentatorskom prisustvu samog autora“ (*ibid.*: 242). Zbog toga Albahari sebe bez ustezanja uvrštava i u postmodernističke i u historijske pisce

(iako smatra da etikete same po sebi nemaju vrijednost) pa tvrdi „kako je ceo jedan naraštaj pisaca, koji se do pre desetak godina²¹ nazivao postmodernistima – što je za mnoge samo drugi termin za bekstvo od stvarnosti, sada može nazvati istorijskim piscima“ (Albahari 2004a: 8).²² Izazovi, koje je politička, socijalna i ekonomska zbilja devedesetih godina uputila postmodernističkim piscima, načinivši od njih „istorijske“, bili su, dakle, intelektualne i etičke naravi, pa često i stvar (samo)imenovanja, a ne toliko izazov postulatima književnosti.

Vraćajući se u tematsko-motivski bazen iz kojeg izranjaju buduće preokupacije opusa ovog autora, a s čitateljskim iskustvom opusa koji se razvijao u polustoljetnom periodu, možemo zaključiti da se s obzirom na preplitanje historijske i književne priče u njegovim minucioznim i zakučastim metafikcijama nisu radikalno izmijenile osnovne postavke poetike zacrtane u prvim knjigama. Mijenjao se kako sadržajni tako i poetički fokus, ali ovu promjenu ne sagledavamo kronološki ili kao promjenu paradigme, već kao naizmjenično i neumorno ispitivanje krajnjih poetičkih konzekvenci umjetničkog pripovjednog teksta – u odnosu s drugim književnim i umjetničkim tekstovima, te u odnosu s nefikcionalnim tekstovima „umjetničke“ naravi poput historije.

Nije slučajno što se Albahari u (auto)deskripciji „osećanja pisca“ pred povijesnom stegom poziva na intertekst koji rezonira njegovom prvom zbirkom priča *Porodično vreme*: riječ je o parafrazi rečenice Williama Faulknera da je jedina stvar kojom se književnost treba baviti „ljudsko srce u sukobu sa samim sobom“²³ (*ibid.*: 7). Esej *Nedavno, Fokner* otkriva da je ova zbirka bila „slabašan pokušaj“ kojim je pokušao oponašati „tipičnu foknerovsku porodičnu hroniku“ (Albahari 1997a: 34). Prisna čitateljska veza s američkim piscem otkriva i to da Albaharijev postmodernistički tekst ne želi biti „samo“ precizan u formalno-tehničkom smislu, nego da je forma način prilaznja „ishodištu ljudskog srca“ (*ibid.*). Znači li to da pisac privilegira formu u odnosu

²¹ Misli se na sam kraj osamdesetih godina XX. stoljeća jer je navedeni esej *Balkan: književnost i istorija* pročitao na istoimenom okruglom stolu u Atini 1999. godine.

²² Albahari se u knjigama eseja (*Teret* 2004a, *Dijaspora i druge stvari* 2008b, *Ljudi, gradovi i štošta drugo* 2011a) često vraća odnosu književnosti i historije, prihvaćajući sebe kao pisca postmodernih historijskih romana, odnosno: „Postmodernih romana, ali ipak posvećenih istoriji sa istom strašću sa kojom sam se ranije posvećivao alternativnoj i rokenrol kulturi“ (Albahari 2010b: 241).

²³ U posljednjoj priči *Porodičnog vremena, Epilog: prorok Ilija*, brat protagonistova djeda Isaka u umetnutoj priči pripovijeda o posljednjem Pesahu u krugu obitelji i obraća se protagonistu, koji je u tom trenutku prisutan tek kao slušatelj pripovijesti, riječima: „Ali ti ćeš čitati, videćeš. Shvatićeš da samo ti, jedan jedini čovek, samo srce u sukobu sa sobom, kako je rekao onaj pisac, može nešto da uradi, nešto da nauči“ (Albahari 1973: 181).

na sadržaj, ili da je savršeno uobličena kompozicija umjetničkog djela u stanju doprijeti do čitatelja ili da je u mogućnosti autentično prenijeti istinsku životnu priču, pitanje je na koje se ne može ponuditi jednoznačan odgovor. Međutim, Albaharijev odnos s Faulknerom otkriva još nešto: on je toliko strastven čitatelj djela Williama Faulknera da je spreman ući u kuću u kojoj je pisac živio i tragati za odgovorima na pitanja književnosti koji bi mogli biti potkrijepljeni materijalnim dokazima. U piščevoj kući u Oxfordu, pripovijeda nam, doživljava poraz i pred predmetima koji su nekoć pripadali omiljenom piscu pronalazi samo riječ „smrt“. Traganje nije bilo bezuspješno. U poluprivatnom prostoru dvorišta nalazi „ogromno, razgranato stablo“ u kojem prepoznaje ono što je zapravo cijelim putem tražio: „vreme u isti mah okamenjeno i sasvim slobodno, vreme koje je Fokner tako grozničavo nastojao da uhvati i zadrži“ (*ibid.*: 35).

2.5. VRIJEME I PRIPOVJEDNI TEKST

U krizi pripovijedanja²⁴ Sterneova *Tristrama Shandyja* pripovijedanje je, prema Schwanitzu, došlo do spoznaje da je nepodudarnost između njega i pripovijedanog pitanje *temporalnosti* svedeno na razlikovanje prošlosti i budućnosti zasnovano na *ireverzibilnosti vremena*: „pripovijedanje je iz pripovjedačeve perspektive uvijek prošlost, a pripovijedanje je iz perspektive pripovijedanog uvijek budućnost“ (Schwanitz 2000: 153). Sistemsko-teorijsko reformuliranje problema autoreferencijalnosti omogućava Schwanitzu da uoči kako devetnaestostoljetni roman vlastitu sadašnjost prezentira kao nešto povijesno i da, na tragu Haydena Whitea, uspostavi vezu između pisanja historije i pisanja romana. Historija devetnaestog stoljeća je, rekli smo, koristila „građenje zapleta“ i povezanost pripovjedne organizacije događaja (usp. White 1973: 7), te je poput realističnog romana prikrivala razlikovanje između pripovijedanja i (pripovijedanog) vremena brisanjem pripovjedne situacije. Schwanitz u ovom suglasju uočava

²⁴ Kriza pripovijedanja u *Tristramu Shandyju* nastaje zbog toga što naslovni junak nastoji pripovijedati samo pripovijedanje, a kad do toga dođe nemoguće je utvrditi pripada li ono pripovijedanom ili pripovijedanju (usp. Schwanitz 2000: 146). Premda Schwanitz problem autoreferencijalne dimenzije teksta formulira sistemsko-teorijski, on u povijesnom pregledu problema uočava kako je već *Tristram Shandy* pripovijedanje doveo u krizu jer se u njemu pripovijedano i pripovijedanje ne poklapaju, a ovaj će paradoks zakriti tehnički izum novovjekog pripovijedanja – slobodni nepravni govor. Slobodni nepravni govor u stanju je ostvariti iluziju jedinstva priče kao jedinstva pripovijedanja i pripovijedanog jer se u njemu misli nekog lika preklapaju s „pripovjednim izvještajem (pripovijedanje), a da pripovjedač pritom iz priče ne prijeđe u citat“ (*ibid.*: 160). Riječ je o iluziji jedinstva zbog toga što pripovijedanje dolazi uvijek nakon pripovijedanog, a slobodni nepravni govor omogućuje skrivanje ove činjenice pripovjednog teksta.

kako je i sama teorija romana zanemarivala temporalnost pripovijedanja, a uzroke pronalazi u pretpostavljenoj linearnosti vremena:

I tako se teorija romana isključivo koncentrirala na to da transformaciju fabule istražuje selektivnošću pripovijedanja, producirajući u skladu s time mnogo literature u vezi s pripovjednom perspektivom. Suodnos s organizacijom same povijesti pritom se nikad nije uočavao. To dolazi od pojmovnog instrumentarija: misli se da se kod fabule jednostavno može predmnijevati linearnost vremena. Specifičnost „vremenskog ustroja“ fabule nije stoga kao posebna selektivnost ni dospjela u vidokrug. (Schwanitz 2000: 172)

Odnos književnosti i historije ne da se svesti samo na uočavanje sličnosti dvaju diskurzivnih praksi na planu njihova sadržaja i strukture jer je književni tekst u stanju inkorporirati historiju baš kao i druge tipove istinitih i nefikcionalnih iskaza (usp. Searle 1975: 319). Razlika između fikcionalnih i nefikcionalnih tekstova ne može se, međutim, utvrditi na uobičajenoj opoziciji *fikcija-zbilja*. Mijenjajući navedenu opoziciju trijadom *realno-fiktivno-imaginarno*, Wolfgang Iser upozorio je da opozicija fikcije i zbilje nije samorazumljiva iako pripada sastavnicama tzv. „nijemog znanja“:

Ako se, dakle, fikcionalni tekst odnosi na zbilju, a da se ne iscrpljuje u njezinu označavanju, tada je reproduciranje čin fingiranja kojim na vidjelo dolaze ciljevi koji nisu svojstveni reproduciranoj zbilji. Ako se fingiranje ne može izvesti iz reproducirane zbilje, tada u njemu dolazi do izražaja imaginarno koje se povezuje s realnošću koja se reproducira u tekstu. (Iser 1987: 312–313)

Književni se tekst od svih drugih tekstova razlikuje ne po tome što je fikcionalan u odnosu na zbilju i u odnosu na nefikcionalni tekst, nego *razotkrivanjem*²⁵ vlastite fikcionalnosti, odnosno nizom signala kojim iskazuje da je nešto drugo nego zbilja, a kojim ne označuje fikciju samu po sebi. On je, kaže jednostavno Barthes, „Tekst zato što zna za sebe da je tekst“ (Barthes 1999a: 203). Signal fikcije je, prema Iseru, povijesno uvjetovan ugovor između autora i čitatelja (usp. Iser

²⁵ Razotkrivanju vlastite fikcionalnosti prethode činovi fingiranja koje Iser naziva selekcija i kombinacija. To su činovi prekoračenja koji se odnose na prekoračenje granica teksta i okolnoga svijeta (selekcija) i prekoračenja semantičkog prostora unutar teksta (kombinacija) (usp. Iser 1987: 311–336).

1987: 320) kojim *kao da* svijet književnoga teksta signalizira da ga treba razumjeti kao „nešto dodatno što on sâm nije“ (*ibid.*: 321).

U korist uspostavljanja veze između temporalne organizacije književnosti i historije, u nastavku ćemo usporediti temporalnost pripovjednog teksta iz naratološke perspektive s hermeneutičkom perspektivom Paula Ricoeura. Cilj je istraživanja uočiti sličnosti književnih i historiografskih pripovijesti, te točku gdje se svaki tekst otvara iskustvu čitatelja, a radna hipoteza s kojom ulazimo u raspravu jest da Albaharijeva metafikcija uprizoruje odnos povijesti i pripovijedanja.

2.5.1. TEMPORALNOST PRIPOVJEDNOG TEKSTA

Problemu temporalnosti priče naratologija pristupa reduciranjem vremena, a u korist vremena pripovijesti, pa polazi od pretpostavke da pripovjedni tekst posjeduje dvostruku temporalnost. Seymour Chatman tako smatra da upravo ona razdvaja pripovijest od svih drugih tekstova:

Jasno je ustanovljeno u suvremenoj naratologiji da je ono po čemu je pripovijest jedinstvena u odnosu na ostale tekstove njezina „krono-logija“, njezina dvostruka temporalna logika. Pripovijest podrazumijeva kretanje kroz vrijeme, i to ne samo „izvanjsko“ (trajanje prezentacije romana, filma, drame) već i „unutrašnje“ (trajanje niza događaja koji čine zaplet). Prva operira u dimenziji pripovijesti nazvanoj diskurs (ili récit ili siže), druga u onome što nazivamo priča (histoire ili fabula). (Chatman 1990: 9)

Kretanje je kroz vrijeme priče uvijek linearno jer se kroz „trajanje“ romana krećemo od prve do posljednje stranice, a to pak znači da je nelinearnost nesvojstvena pripovjednom tekstu, te da se kao pojam koristi u prenesenom značenju kako bi se naglasila opreka spram tekstova u kojima je cjelovito vremensko iskustvo uvjerljivo ili uvjerljivije. Štoviše, Gérard Genette tvrdi da je pretpostavku o linearnosti lakše eliminirati u teoriji negoli u stvarnosti (usp. Genette 1980: 34). Je li i u kojoj mjeri vremensko iskustvo uvjerljivo procjenjuje čitatelj. Temporalnost pisane pripovijesti Genette svodi na temporalnost koju pripovjedni tekst posuđuje od svog vlastitog čitanja

(usp. *ibid.*) jer pisana pripovijest postoji u prostoru²⁶ i kao prostor, a vrijeme potrebno za „konzumaciju“ teksta jest vrijeme potrebno za prelazak ovog prostora. Odnos između vremena i pseudovremena priče klasificira u terminima *reda*, *trajanja* i *učestalosti* fokusirajući se na sljedeće suodnose: odnos fabule (vremenskog rasporeda događaja u priči) i sižea (pseudotemporalnog razmještanja događaja u pripovjednom tekstu), odnos varijabilnog trajanja događaja u priči i pseudotrajanja ili dužine teksta njihova pričanja u pripovijesti, te odnos između repetitivnih kapaciteta priče i onih od pripovijesti (usp. *ibid.*: 35). U kasnijim osvrtima, gdje se bavio odnosom i razlikovanjem fikcionalne i faktualne pripovijesti, Genette zaključuje da se iz naratološke perspektive one ne mogu razlikovati po kriteriju poštivanja ili nepoštivanja kronologije zbog toga što je nijedan pripovjedač ne može usvojiti bez zapreka (usp. Genette 1988: 59–63). Iz perspektive filozofije vremena, o kojoj će u nastavku biti riječi, smatra se da naratološka analiza temporalnosti isključuje vrijeme iz analize pripovjednog teksta eliminirajući neposredno i čitatelja koji priču razumije ovisno o tome kako je u njoj obrađeno vremensko iskustvo.

Ekstenzivna i eklektična trotomna studija Paula Ricoeura *Vrijeme i priča (Temps et récit)* nastojala je uključiti vrijeme i čitatelja u razmatranje pripovijedanja zastupajući tezu da vrijeme „postaje ljudsko vreme u onoj meri u kojoj je artikulirano na pripovedni način“ dok je priča „onoliko bogata značenjem koliko očitava karakteristike vremenskog iskustva“ (Ricoeur 1993: 11). Značenje koje će priča imati za čitatelja ovisi o tome kako je u pripovjednom tekstu opisano i obrađeno vremensko iskustvo: „Svet koji prikazuje svako pripovedno delo uvek je vremenski svet“ (*ibid.*). U tekstu *Život: priča u potrazi za pripovjedačem (Life: A Story in Search of a Narrator)* Ricoeur kaže da upravo fikcija čovjeku pomaže učiniti njegov vlastiti život ljudskim: „Život nije više od biološkog fenomena sve dok nije interpretiran. A interpretacija fikcije igra značajnu, medijacijsku ulogu“ (Ricoeur 1986: 127). Osnovna teza njegove studije *Vrijeme i priča* jest, kako i njezin naslov sugerira, korelacija između pripovijedanja i temporalne naravi ljudskog iskustva koja se ne smatra proizvodom slučajnosti već je „jedan oblik transkulturne nužnosti“ (Ricoeur 1993: 73). Ovu je napomenu važno imati u vidu budući da kultura omogućuje „pred-poimanje“ koje je zajedničko autoru i čitatelju.

²⁶ Genette razumije prostor u najdoslovnijem smislu u kojem tekst, načinjen od niza znakova, ispunjava određeni prostor stranice i knjige. Kad Paul Ricoeur kaže da se „merenje vremena odvija (...) u izvesnom prostoru“ (Ricoeur 1993: 23), on podrazumijeva prostor kako ga razumije Genette, ali i kao cjelokupnost kulturnih znakova koji pružaju nužan kontekst za razumijevanje ljudske djelatnosti.

Ricoeurova argumentirana i opširna rasprava opisuje odnos pripovijedanja i prošle stvarnosti zapažajući da referencijalnost književnosti i historije nije identična, nego da se njihovi referencijalni modusi presijecaju u ljudskom vremenu. Da bismo uključili njegove teze u raspravu, bit će potrebno najprije opisati kako Ricoeur razumije tekst i uvodi čitatelja u raspravu o vremenu, raščlaniti njegovu polemiku sa strukturalističkom analizom, te opisati hermeneutički luk kojim tumači odnos vremena i pripovijedanja.

2.5.1.1. INTERPRETACIJA TEKSTA

U *Vremenu i priči* Ricoeur polemizira s brojnim teoretičarima strukturalizma, ali ne diskreditira i ne odbacuje strukturalističku analizu. On je ne isključuje iz analize književnog teksta, nego je skupa s interpretacijom postavlja na hermeneutički luk ili krug kojim definira čitanje kao *ponovno osmišljavanje* (usp. Ricoeur 1971: 808). Smatrajući kako strukturalistička analiza čitatelja ostavlja u *neizvjesnosti teksta*, predlaže razumijevanje čitanja kao dijalektike strukture i interpretacije. Razumijevanje teksta samo prema njegovim unutrašnjim odnosima proizvodi neodlučnost koju je moguće dovršiti tumačenjem koje smatra pravim ciljem čitanja:

Čitajući, možemo produžiti i pojačati neodlučnost koju tekst upućuje na svijet i osobe koje govore, i to je eksplikativno stanovište. Ali mu možemo neodlučnost prekinuti i tekst dovršiti u riječ. To drugo stanovište jest pravi cilj čitanja. Jer ono otkriva pravu prirodu neodlučnosti koja tekst privodi značenju. I drugačije bi čitanje bilo nemoguće, ako ne bi uvidjelo da tekst kao pisanje očekuje i poziva čitanje; čitanje jest moguće zato što se tekst nije zatvorio nad sobom samim, nego otvorio nad drugim. Čitati znači novi govor vezati s govorom teksta, a to vezivanje otkriva, u samome tekstu, originalna sposobnost obnavljanja, a to je karakter otvorenosti. Interpretacija jest konkretan ishod te veze i tog obnavljanja. (*ibid.*: 806)

Ricoeurovu „nadopunu“ strukturalne analize čini uključivanje čitatelja u pripovjednu komunikaciju zbog toga što smatra da tumačenje „dovršava govor teksta u dimenziji sličnoj riječi“, a riječ nije tek iskaz nego *molba govora*: „aktualizirani' tekst nalazi okolinu i prijem, nastavlja svoje kretanje, prekinuto, upućuje se k svijetu i subjektima. Taj svijet je svijet čitaoca, to je čitalac sam“ (*ibid.*: 807). Interpretacija pripovjednog teksta nije, međutim, proizvoljna i prepuštena na milost čitatelju, nego je ona „ponovno osvajanje“ onog što je na djelu u tekstu: „Govor

hermeneutike jest novi govor koji iznova pokreće govor teksta“ (*ibid.*: 810). Čitanje i tumačenje podrazumijevaju, dakle, organiziranu i uređenu reakciju na umjetnički tekst.

Definirajući zaplet kao sintezu heterogenih elemenata („nesuglasje suglasja“ ili „suglasje nesuglasja“) (usp. Ricoeur 1986: 122) Ricoeur kaže da svaka priča zadržava primat suglasja u odnosu na nesuglasje, te da se u svakoj priči mogu pronaći dvije vrste vremena: vrijeme shvaćeno kao teoretski nedefinirana sukcesija događaja, te vrijeme karakterizirano integracijom, kulminacijom i krajem (usp. *ibid.*: 123). Iz temporalne točke gledišta kompozicija priče je „derivacija konfiguracije iz sukcesije“ (*ibid.*). Zaplet se, međutim, ne odnosi samo na kompoziciju i gramatiku pripovjednog teksta nego obuhvaća i podrazumijeva i čitateljevo razumijevanje pripovjedno obrađenog vremena (usp. Brnčić 2012: 116). Ricoeur čitanje opisuje pojmom *pripovjedne inteligencije* koju smatra umijećem praktične mudrosti i moralnog prosuđivanja razdvajajući je od čitatelja kakvog proizvodi znanost o pripovijedanju. Naratologija, kaže, simulira i racionalizira pripovjednu inteligenciju ili sposobnosti praćenja i razumijevanja priče koje čitatelj posjeduje od djetinjstva. Zbog toga je smatra „diskursom drugog reda“ kojem pripovjedna inteligencija („diskurs prvog reda“) prethodi i koja je predmet njegova interesa (usp. Ricoeur 1986: 124).

Ako su i čitanje i interpretacija podrazumijevali uređenu reakciju na tekst koja *iznova pokreće govor teksta*, teško se oteti dojmu da bismo, analizirajući u znanstvenom radu književni tekst pod parolom „pripovjedne inteligencije“, teško izbjegli makar implicitno promišljanje čitateljskih kompetencija. Za znanost o književnosti, kaže Todorov, nisu sva tumačenja jednako vrijedna i u praksi se mogu razlikovati tumačenja koja su više i manje vjerna tekstu, čak i kad je osvijesteno da mu nijedno čitanje nije potpuno vjerno (usp. Todorov 1986: 9–10). Također, teoretičari koji su čitatelju pripisivali slobode ili prisile, uključujući Ricoeura, pripadaju grupi neupitno kompetentnih čitatelja što znači da nije opravdano posve im vjerovati na riječ. Usprkos opravdanoj sumnji, Ricoeurov koncept pripovjedne inteligencije uvjerljiv je i prihvatljiv svakome tko je odrastao uz priče, a njegovu vrijednost vidimo prvenstveno u tome što može biti poticajan regulator svakom analitičaru koji vlastitu reakciju na tekst pripisuje ostalim čitateljima. Odnosno, može biti korisno mjerilo analitičaru koji spoznaje, tumačenje i zablude pripisuje tekstu, a ne samome sebi. Naime, promišljanje pripovjedne inteligencije neupitno dovodi do promišljanja

vlastite iskrene i neposredne reakcije na umjetnički tekst, te do sumnjanja u vlastite „zdravorazumske“ metode pomoću kojih razlikujemo fikciju od zbilje.

U monografiji o Ricoeurovu djelu Jadranka Brnčić tumači da je Ricoeur koncept pripovjedne inteligencije ponudio kao sponu između oprečnih tendencija „poricanja narativnog karaktera historije“ i „izjednačavanja historiografije s fikcionalnom pričom“ (Brnčić 2012: 141), a pripovjedna je inteligencija također spona koja povezuje tri stadija mimeze na hermeneutičkom luku kojim se prikazuje odnos između pripovijedanja i temporalne naravi ljudskoga iskustva.

2.5.1.2. HERMENEUTIČKI LUK

Polazeći od Aristotelove *Poetike* koja se nije zanimala za vremenski aspekt građenja zapleta, Ricoeur je nastojao pokazati da upravo vrijeme zapleta ili konfiguracija posreduje razumijevanje života. Posredovanje između vremena i pripovijedanja u razumijevanju života prikazuje hermeneutičkim lukom koji čine tri stadija mimeze: *mimesis 1*, *mimesis 2* i *mimesis 3*: „Pratimo, dakle, *sudbinu prefigurisanog vremena koje prelazi u refigurisano vreme posredstvom konfigurisanog vremena*“ (Ricoeur 1993: 75).

Mimesis 1 je zajednički kontekst koji autoru i čitatelju omogućuje pred-poimanje ljudskog djelovanja, pa razumjeti priču znači istovremeno razumjeti jezik i kulturnu tradiciju iz koje proizlazi zaplet (usp. *ibid.*: 78). *Mimesis 2* je „carstvo kao da“ ili „carstvo fikcije“ (*ibid.*: 87) na kojem se zasniva znanost o tekstu, uključujući strukturalističku analizu koja se zanima samo za unutrašnje odnose djela. Hermeneutiku od strukturalističke analize razlikuje to što ona nastoji rekonstruirati skup postupaka pomoću kojih djelo „izrasta na neprozirnoj osnovi života, delanja i patnje, da bi ga autor dao čitaocu koji ga prima i time menja svoje delanje“ (*ibid.*: 74). U čitatelju se dovršava putanja mimesisa od *mimesisa 1* preko *mimesisa 2* do *mimesisa 3* u kojem priča dobiva svoj puni smisao. Posljednji stadij Ricoeur opisuje kao točku „u kojoj se ukrštaju svet teksta i svet slušaoca ili čitaoca, odnosno, svet koji je uobličila pesma i svet u kojem se odvijaju realna radnja i njena specifična temporalnost“ (*ibid.*: 95).

Metoda analize književnog teksta koja bi imala ambiciju povesti se za trima opisanim stadijima mimeze podrazumijevala bi interdisciplinarnost, odnosno ne bi bila više samo znanost o tekstu. Ricoeur je, međutim, sveden i metodološki „uredan“ kad i sam analizira vrijeme u

probranim modernističkim tekstovima u drugome dijelu *Vremena i priče* (usp. Ricoeur 1984: 150–225), te vodi računa da svoju analizu temelji samo na *mimesisu 2*. Kako je *mimesis 2* zajednički književnosti i historiji iz njega samog ne proizlazi razlika, pa se historiografski tekst može, barem načelno, podvrgnuti istoj analizi kao i književni što je, na svoj način, uradio Hayden White. Razlikovanje proizlazi iz refiguracije, to jest iz prijelaza od *mimesisa 2* do *mimesisa 3* do kojeg dolazi prilikom čitanja: „upravo čitalac završava delo u meri u kojoj je napisano zapravo skica za čitanje“ (Ricoeur 1993: 101).

2.5.2. KONFIGURACIJA VREMENA U PRIPOVJEDNOM TEKSTU

Za Ricoeura su književnost i historija, bilo da razmatra njihove sličnosti bilo razlike, međuovisne i isprepletene djelatnosti koje trebaju jedna drugu da bi refigurirale vrijeme. Za njega je historiografija izjednačena sa sjećanjem (usp. Ricoeur 1985: 275), a Brnčić i Zorica Bečanović-Nikolić tumače da je svojim djelom uspio redefinirati smisao riječi „historija“ i nadići razliku između fikcije i historiografije (usp. Brnčić 2012: 138, Bečanović-Nikolić 1998: 198). Razmatranje historije kao sjećanja najbolji je način, kaže Ricoeur, da čitatelj *prepozna* prošlost kao nešto što se zaista dogodilo i da može reći kako se toga sjeća, a upravo je prepoznavanje „povlastica pamćenja, koje je povijest prikraćena“ (Ricoeur 2006: 801). Prepoznavanje *onoga što se zaista dogodilo* u ingerenciji je čitatelja, kao što je i *onoga kao da se zaista dogodilo*.

2.5.2.1. HISTORIJA I KNJIŽEVNOST

Historiografija i književnost, kaže Ricoeur, ističu pravo prošlosti i budućnosti da postoje u ime onoga što činimo i govorimo o njima: „*Pričamo* o proteklim događajima kao o nečem stvarnom i *predskazujemo* buduće događaje, koji zaista nastupaju tako kako smo predvideli“ (Ricoeur 1993: 19). Zato što čitatelja postavlja na mjesto arbitra koji presuđuje što se zaista dogodilo u prošlosti, Ricoeur je uveo pojam *ukrštene reference*²⁷ kojim opisuje odnos svake priče prema vremenu: referenca je *ukrštena* u odnosu na živo vremensko iskustvo fikcionalne i historijske priče (usp.

²⁷ Okvir pitanja o ukrštenoj referenci određuje fenomenologija vremena koju Ricoeur definira ovako: „Pod čistom fenomenologijom podrazumjevam jedno intuitivno poimanje strukture vremena, koje ne samo što može biti odvojeno od postupka argumentacije kojem fenomenologija pribegava da bi razrešila aporije nasleđene iz jedne ranije tradicije, već i ne plaća svoja otkrića proizvođenjem novih, sve skupljih aporija“ (Ricoeur 1993: 109).

ibid.: 46), ali referencijalni status ovih priča nije istovjetan. Književnosti i historiografiji zajedničko je građenje zapleta, ali Ricoeur upozorava da se *mimesis 2* ili fikcija koristi i tumači na dva načina – kao „sinonim za pripovedne konfiguracije“, ali i kao antonim za pretenziju historiografske priče na istinitost (*ibid.*: 87) – te da se dvosmislenost referencijalne dimenzije priče ne smije zanemariti jer upravo iz nje proizlazi razlika između fikcionalne i historijske priče. Historiografija „polaze pravo na referenciju koja je upisana u *iskustvu*, zato što je historijska intencionalnost usmerena na događaje koji su se *stvarno* odigrali“ (*ibid.*: 107). U odnosu na iskaze historiografije čija je intencija prikazati stvarne događaje iz prošlosti, iskazi u fikcionalnoj priči nisu lažni, nego čitatelj historije donosi zaključak da su se događaji o kojima ona pripovijeda zbilja odigrali. Čitatelj fikcionalne priče nikad ne optužuje pripovjedača za laž i prevaru, nego donosi zaključak da su se događaji o kojima on pripovijeda *kao da* dogodili. Ono što historiografija i književna fikcija zajednički preoblikuju jest ljudsko vrijeme u kojem se presijecaju njihovi referencijalni modusi (usp. *ibid.*: 108).

Brnčić tumači da Ricoeurova hermeneutička fenomenologija referenciju shvaća kao refiguraciju koja nije samo razumijevanje činom čitanja, nego i „uređivanje svijeta pomoću imaginacije“ (Brnčić 2012: 11). Ono što je zajedničko historijskoj i fikcionalnoj priči jest to da obje proizlaze iz procesa konfiguracije vremena pripovjednim tekstom koju je Ricoeur smjestio u drugi stadij mimeze (usp. Ricoeur 1984: 12).²⁸ To pak znači da historija i književnost, kao pripovjedni tekstovi, prelaze identičnu mimetičku putanju od prefiguracije, preko konfiguracije do refiguracije vremena. Zajedničko im je građenje zapleta i struktura, pa razlikovanje nikad ne proizlazi iz analize strukture ili unutrašnjih zakonitosti djela nego iz refiguracije, tj. *mimesis 3* gdje se svijet teksta ukrštava sa svijetom čitatelja.

Odnos pripovjednog teksta historije i književnosti Ricoeur zaključuje elaboracijom ideje da do refiguracije vremena dolazi njihovim preplitanjem, te da razlika između svijeta teksta i čitateljeva svijeta počiva na razlikovanju fikcionalnog i povijesnog vremena. Historija i fikcija

²⁸ Jedna od vrijednosti Ricoeurove rasprave jest i njezino nastojanje da uredi odnos između dvaju diskurzivnih djelatnosti. Brnčić sintetizira Ricoeurovo sljubljanje historije i književnosti na četiri zajednička strateška mjesta: 1. autor (autor fikcije i autor historije moraju poštivati određena pravila), 2. proces čitanja (svrha implicitnog autora fikcionalnog djela jest da čitatelja uvjeri da su on i čitatelj jedno, ova je „struktura sporazuma“ jednaka historijskom tekstu), 3. pamćenje (kanonska književna i historiografska djela imaju odliku univerzalnosti), 4. čitanje (čitanje fikcije i historije mijenja društvenu stvarnost) (Brnčić 2007: 286).

trebaju jedna drugu: historija se služi fikcijom da bi refigurirala vrijeme dok se, s druge strane, fikcija u istu svrhu služi historijom (usp. Ricoeur 1985: 265).

2.5.2.2. ČITATELJ I SVIJET TEKSTA

Do značenja priče dolazi se u procesu čitanja gdje se ukrštavaju svijet teksta i svijet čitatelja. Za Ricoeura, rekli smo, razumijevanje teksta ne svodi se samo na razumijevanje strukture i njegovih unutrašnjih odnosa jer bi takvo iskustvo bilo strano čitatelju koji, razumijevajući tekst, razumijeva sebe „i time menja svoje delanje“ (Ricoeur 1993: 74). Književno djelo spaja tri dimenzije posredovanja: „Posredovanje između čovjeka i svijeta naziva se *referencom*, posredovanje između čovjeka i čovjeka je *komunikacija*; posredovanje između čovjeka i njega samoga je *samorazumijevanje*“ (Ricoeur 1986: 127). Da bi opisao kako upravo pripovijedanje čini život smislenim i humanim, Ricoeur analizira konfiguraciju vremena u pripovjednom tekstu kao kompozicijski i kao gramatički problem.

U drugom tomu *Vremena i priče* polazi od „metamorfoza zapleta“ suvremenih romana koji predstavljaju izazov konceptu zapleta koji pretpostavlja ideju reda. Moderni roman, kaže Ricoeur, najviše eksperimentira u domeni kompozicije i izražavanja vremena tako što izjednačava važnost zapleta i lika čija samosvijest, u konačnici, nadvladava i nadilazi važnost zapleta (usp. Ricoeur 1984: 18). Odbacivanjem motivacije i konvencija realističnog romana, te isticanjem vlastite fikcionalnosti moderni je roman došao do temporalne organizacije koja je fragmentarna. Iako je takav roman zahtjevniji za čitanje, smatra se da je njegova fragmentarnost vjernija iskustvu čitatelja od devetnaestostoljetnog romana. S tom se pretpostavkom značajan broj čitatelja zasigurno ne bi složio, ali Ricoeur skreće pažnju na to da paradigma zapleta u modernom romanu nikad nije irelevantna i odbačena. Ona ostaje svojevrsnim uzorom, obrascem ili *fenomenom tradicije* zahvaljujući kojem je moguće prepoznati *fenomene devijacije* i *fenomene inovacije* u zapletima moderne književnosti (usp. *ibid.*: 28, Ricoeur 1986: 125).

Metamorfoze zapleta potvrđuju Ricoeurovu ideju da pripovjedna inteligencija, to jest dubinsko razumijevanje pripovijesti, prethodi svakoj racionalizaciji čitanja naratološkom analizom teksta. Posebnu pažnju posvećuje završavanju pripovjednih djela zbog toga što kraj modernog romana u prvi plan stavlja njegovu fikcionalnost, pa se kraj realizira kao kraj fikcionalne operacije,

a ne kao kraj reprezentiranog svijeta. Suvremeni roman dopušta iznenađujući, razočaravajući i frustrirajući kraj, ali nije mu dozvoljen potpuni besmisao jer ugovor između čitatelja i autora ne smije biti zasnovan na prevari. „Frustrirajuće“ završetke Ricoeur promatra kao poruke i pozive čitatelju da čita i surađuje s djelom samostalno oblikujući njegov zaplet pretpostavljajući kako bi pripovijedanje koje potpuno izmiče konfiguraciji bilo nezamislivo. Nemoguće je, kaže, osmisliti takav zaplet ili zavjeru protiv zapleta u kojemu bi čitatelj bio onemogućen prepoznati formalni princip temporalne konfiguracije koja priču čini cjelovitom i završenom (usp. *ibid*: 48).²⁹

Za Ricoeura je pripovjedni tekst neovisan od svog autora, uvjeta nastanka i vlastite povijesnosti zahvaljujući razlici između iskazivanja (franc. *énonciation*) i iskaza (franc. *énoncé*) (usp. *ibid*: 92). Brnčić objašnjava da se Ricoeur zanima za pisani tekst zbog toga što tekst tada ne pripada autoru, pa se problem razumijevanja ne da riješiti povratkom autorovoj intenciji: „Jedino se pismo može, obraćajući se nekome tko zna čitati, referirati na svijet kojega nema među sugovornicima, koji je svijet teksta premda nije sadržan u tekstu“ (Brnčić 2008: 3). Tezu Ricoeur oprimjeruje raspravom o organizaciji glagolskih vremena u prirodnom jeziku za čijim odnosima i kombinacijama fikcija poseže ostvarujući, smatra se, autonomiju u odnosu na življeno iskustvo: fikcija zadržava gramatički oblik glagolskih vremena, ali ona gube gramatičku funkciju.³⁰ Ovo je moguće, kaže Ricoeur, zbog toga što priču ne pripovijeda stvarni autor, nego pripovjedač koji je fiktivna konstrukcija kao i ostali likovi u priči (usp. Ricoeur 1984: 99). U fikciji je pripovijedanje uporabom prošlog vremena (imperfekta, aorista i perfekta) konvencija, ali njihova neovisnost na planu *mimesis* 2 nije neovisnost od življenog iskustva. Ricoeur zastupa stav da se glagolska vremena ne mogu potpuno odvojiti od ljudskog iskustva vremena: „Vrijeme fikcije nikad nije potpuno odsječeno od življenog vremena, vremena sjećanja i radnje“ (*ibid*. 112). Preterit nije samo signal ulaska u pripovijedanje, nego „čuva svoj gramatički oblik i privilegiju zato što čitatelj razumije prezent pripovijedanja kao *posterioran* ispričanoj priči, odnosno, da je ispričana priča *prošlost* pripovjednog glasa“ (*ibid*.: 147).

²⁹ S druge pak strane, preduvjet i pravilo početka fikcije jest odvajanje vremena romana od realnog vremena. Vrijeme romana ne može se, međutim, konfigurirati u novoj normi temporalne organizaciju koju bi čitatelj prepoznao kao temporalnu (usp. Ricoeur 1984: 43).

³⁰ Ricoeur polazi od zaključka Käte Hamburger da u fikciji epski preterit gubi gramatičku funkciju označavanja prošlosti, pa kaže da je u tom smislu moguće govoriti o odsutnosti temporalnosti u pripovijedanju. Pita se, međutim, je li ovaj gubitak gramatičke funkcije imperfekta u označavanju prošlosti dovoljan za karakterizaciju glagolskih vremena u fikciji (usp. Ricoeur 1984: 94–101), te zbog čega je fikcija sačuvala gramatički oblik ako je on izgubio svu funkciju označavanja prošlosti (usp. *ibid*. 99).

U odnosu na Genetteov prikaz temporalne organizacije pripovjednog teksta koja eliminira fikcionalno iskustvo vremena,³¹ a posljedično i čitatelja, Ricoeur uvodi trostruku shemu koji čini *vrijeme pripovijedanja – ispriповijedano vrijeme – fikcionalno iskustvo vremena* koja korespondira sa shemom *iskazivanje – iskaz – svijet teksta*. Fikcionalno iskustvo vremena projicirano je, kaže, u tekst putem podudarnosti ili nepodudarnosti vremena pripovijedanja i ispriповijedanog vremena (usp. *ibid.*: 114). Konfiguraciju vremena pripisuje konceptima *točke gledišta* i *pripovjednog glasa* koji su povezani s ulogama *pripovjedača* i *likova* u tekstu, te ih dovodi u vezu s kompozicijom djela:³² „Pripovijedani svijet je svijet likova i pripovijeda ga pripovjedač“ (*ibid.*: 131). Zahvaljujući gledištu izraženom na temporalnom i spacijalnom planu, čitatelj može razumjeti odnose između pripovjedača i likova (usp. *ibid.*: 93): „Svako gledište je poziv upućen čitatelju da usmjeri pogled u istom smjeru kao autor ili likovi“ (*ibid.*: 99). Za razliku od gledišta koje je povezano s kompozicijom i koje zbog toga ostaje u polju istraživanja pripovjedne konfiguracije, pripovjedni je glas upućen izvan teksta i uvučen u problem komunikacije jer se obraća stvarnom ili pretpostavljenom čitatelju. Pripovjedni glas je „fiktivna projekcija stvarnog autora u tekst“ (*ibid.* 143), a smješten je u „točki prijelaza između konfiguracije i refiguracije kao što čitanje označava točku presjeka između svijeta teksta i svijeta čitatelja“ (*ibid.*: 148). Upravo je ovaj „nijemi govor“ (franc. *la parole muette*) odgovoran za značenje što ga čitatelj pripisuje tekstu: on ga poziva na čitanje, prezentira mu svijet teksta otvarajući tako tekst njegovoj suradnji i kreativnoj nadopuni prilikom čitanja koje ga približava njemu samome – samorazumijevanju.

2.6. ALBAHARIJEV COMBRAY

Tumači *Porodičnog vremena* isticali su nelinearnost i fragmentarnost pripovijedanja (usp. Pantić 1987: 162, Jerkov 1992: 142, Milanović 2011: 407) premda uspostavljanje uzročno-posljedičnih veza među događajima u oba ciklusa nije ni nemoguć, pa ni težak čitateljski zadatak:

³¹ Ricoeur smatra da naratologija teži dekronologizaciji pripovjednog teksta zbog čega on svoje teze suprotstavlja rigorozno akronološkim modelima. U suštinski akronološkim modelima kakvi su, primjerice, modeli Proppa i Greimasa, Ricoeur dokazuje prisutnost dijakronijskih elemenata (usp. Ricoeur 1985: 57). Prepoznavanje ovog „miješanog karaktera“ modela pripovjedne gramatike ne znači njihovo odbacivanje, nego Ricoeur u njima vidi mogućnost opisivanja uvjeta „inteligibilnosti“ pripovijedanja (usp. *ibid.* 91). Istinska suprotnost kronologiji, kaže Ricoeur, nije akronologija nego sama temporalnost (usp. Ricoeur 1993: 44).

³² Definiciju kompozicije Ricoeur preuzima od Uspenskog i Lotmana koji kompoziciju književnog teksta određuju preko točke gledišta kojom tekst upravlja svojom organizacijom, svojim čitanjem i svojim značenjem (usp. Ricoeur 1985: 140–143).

pripovjedač u pričama precizira mjesto i vrijeme radnje, te jasno upućuje na progresiju likova u vremenu. Zaplet kao sintezu heterogenih fragmenata oprimjeruje prepričavanje priča kao romana, što potvrđuje činjenicu da ova zbirka, u cjelini i na razini pojedinih ciklusa, vodi računa o kronologiji proračunato narušenoj analepsama, „nefabularnošću“ i sadržajima koji pripadaju sjećanjima protagonista i članova njegove obitelji. Sve ukazuje na to da su tumači/čitatelji procijenili, temeljem dotadašnjeg čitateljskog iskustva sa cjelovitijim ili tradicionalnijim tekstovima, da je ova zbirka ili roman „nelinearna“, ali da taj zaključak ne proizlazi nužno iz teksta *Porodičnog vremena*. To pak znači da je konfiguracija priče i vremena određena načinom čitanja teksta, te da je tekst moguće čitati i kao suglasnu i linearno ispriповijedanu cjelinu.

Druga stvar koja se ističe u tumačenju zbirke jest indirektno priznavanje vlastite nemoći pred tekstom koja je, pretpostavljamo, proizvod naratološke paradigme u analizi teksta: proglašavajući tekst nelinearnim i fragmentarnim, čitatelji posredno priznaju da su ostali u njegovoj neizvjesnosti. Na primjer, za popunjavanje mjesta neodređenosti fragmentarnog pripovjednog teksta kakav je *Porodično vreme*, Jerkov kaže da je ono u znaku sveobuhvatnog pojma *mistifikacije*³³ koju tumači na sljedeći način:

skup smišljenih pripovedačkih zahvata da se izostavljenjem pojedinih informacija i namernim povezivanjem naizgled sasvim disparantnih narativnih planova ukaže na nove mogućnosti tumačenja; mistifikacija je, dakle, kada se svesnom manipulacijom pripovedanjem i njegovim prekidanjem stvori ona vrsta nejasnosti koja zamagljuje ispriповedano, naknadno mu menja smisao i ostavljajući niz nedoumica proširuje značenjsku osnovu priče. (Jerkov 1992: 142–143)

³³ Ovaj pojam u kontekstu rasprave o književnom tekstu može navoditi na pogrešan trag zbog značenja općeprihvaćene sintagme „književna mistifikacija“. Razlike koje Jerkov uočava između pojmova „mistifikacija“ i drugih mjesta neodređenosti i višeznačnosti svode se na „zamućenost“ svih perspektiva koje se u tekstu realiziraju, prema Jerkovu, na sljedeći način: „Dok se stvaraju semantička čvorišta i preorganizuje smisao pripovedanja, mistifikacija ne samo da umnožava mogućnosti tumačenja već istovremeno uvećava i njihovu nesigurnost“ (Jerkov 1992: 143). Ova razlika nije od presudne važnosti da bi se u raspravu uvodio dodatni pojam jer je pojam Romana Ingardena u književnoj teoriji primjenjiv koliko na sloj prikazanog predmetnog svijeta toliko i na sve druge slojeve književnog djela. Henryk Markiewicz upozorava da razmatranje ovog pojma u ontološkom smislu dovodi do neizbrojivosti informacija, ali da se u strukturalno-književnom smislu mogu zapaziti „varijante neodređenosti“ koje proizlaze iz vanjskih ograničenja, književnih konvencija, umjetničkih pretpostavki književne vrste i stila, simboličkih vrijednosti, te neodređenosti koje proizlaze iz nepodudaranja s postojećim konvencijama i kao neodređenosti koje se pojavljuju, a koje pak uopće nisu regulirane književnim konvencijama (usp. Markiewicz 1974: 131–132). Uklanjanje mjesta neodređenosti ovisi o prikazanim predmetnostima „u onoj mjeri u kojoj su determinirane informacijama književnog djela, impliciranima u jednoznačnim zaključcima koji se iz njega mogu izvesti“ (*ibid.* 133).

Porodično vreme je, može se zaključiti, fikcionalni tekst čija mjesta neodređenosti pozivaju čitatelja na suradnju zbog toga što je ono književni tekst. Suradnja može uključivati obuzdavanje njegove neodređenosti terminima fragmentarnosti i nelinearnosti, ali poziv na suradnju podrazumijeva i kreativno dovršavanje teksta. Smatramo da temporalno-spacijalna organizacija na planu pripovijedanja priča *Porodičnog vremena* otkriva brižljivu i pedantnu organizaciju sadržaja u kojemu je čitatelju mjestimice „zamračen“ kronotop i nejasna veza među provodnim motivima zbirke posljedica (ne)podudarnosti vremena pripovijedanja i pripovijedanog vremena. Ove nepodudarnosti ne moraju ostaviti čitatelja frustriranog i zbunjenog jer zbirka u cjelini zadržava primat suglasja.

2.6.1. DVA PUTA U VRIJEME

Dva različita puta za šetnju okolicom Combraya, put prema Guermantesovima i put prema mjestu Méséglise, za pripovjedača romana *U traganju za izgubljenim vremenom* imaju važnu ulogu³⁴ u prisjećanju na praznike koje je, kao dječak, provodio u kući tete Léonie. Oba puta počinju i završavaju u kući u Combrayu, ali prije njihova sjedinjavanja u *Pronađenom vremenu* već je u *Combrayu* bilo moguće naslutiti cjelinu: „napose čovjek može odozgo jednim pogledom obuhvatiti stvari koje se obično vide samo odvojeno, jedne bez drugih“ (Proust 2001: 127). Njima se uspostavljaju polariteti u dijelovima ciklusa koji slijede, a posjeduju i simboličnu vrijednost jer označavaju račvanje romana u kompozicijskom smislu (usp. Šafranek 1995: 147).³⁵ Metaforička organizacija Albaharijeva i Proustova djela neodoljivo je slična: tekst *Combraya* je alegorija čitavog romana *U traganju za izgubljenim vremenom* i izvorište njegova tematskog repertoara, a identičnu alegoriju koristi *Porodično vreme* dijeleći s Proustovim djelom senzibilnost za vrijeme.

Pripovjedač priče koja otvara zbirku, *Tri stanice do kuće*, pripovijeda o šetnjama Zemunom koja se retroaktivno čita kao alegorija zbirke u cjelini i repozitorij njezinih dominantnih tema. Priča je uokvirena naslovnim motivom i zgodom koja se povremeno događala kad bi počela kiša: na

³⁴ Pred sam kraj *Combraya* pripovjedač naglašava važnost puteva koja će se obistinuti u nastavku ciklusa: „Ali na predio oko Méséglisea i na predio oko Guermantesa moram više nego na išta drugo pomišljati kao na duboka rudna ležišta moga misaonoga tla, kao na čvrsto tlo na koje se još uvijek oslanjam“ (Proust 2001: 218–219).

³⁵ Uvide o značenju dvaju puteva u Proustovom ciklusu dugujem, prije svega, raspravama na kolegiju *Proust i esteticizam*, te studijama *Stendhal – Gustave Flaubert – Marcel Proust* (1995) Ingrid Šafranek i *Proust's Way: A Field Guide to in Search of Lost Time* (2011) Rogera Shattucka.

Muharu, otac i sin bi sjedali na autobus i tako se vratili iz šetnje kući. Opis šetnje sluti na postojanje dvaju mogućih puteva, preciznije stepenica, koje završavaju kod Muhara, od kojeg se protagonist i otac vraćaju kući zatvarajući puni krug.

Bilo je dana kada sam zajedno sa ocem odlazio u šetnju pored reke, a i dalje: uz izjedene stepenice, preko jevrejskog groblja do Muhara, i lagano, kroz glavnu ulicu, prema kući. U to vreme bili smo iste visine i ja sam nosio njegov letnji, maslinastozeleni sako, šiven u Italiji pre deset godina: 1952. Nismo razgovarali. Kretali smo se kroz guste, i one još gušće senke; udisali smo, uz blago podrhtavanje nozdrva, miris Dunava, ogrtali se njim kao žene ribara maramama, sitne i nepokretne na pramcima čamaca; samo šum vesla, nemiran zvuk motora i, na drugoj obali, jednako nepomičan, neprobojno čvrst zid stabala, grad devojaka nagnutih nad ogledalo. Šetnja nije dugo trajala: tačno onoliko koliko je potrebno da se sve to obiđe, bez dijaloga, bez zaustavljanja – dva-tri puta smo zastajali na prelazima i gore kod groblja – u jurišu kroz puste aleje, niz beskrajne stepenice (ne one prve, iza Radeckog, već druge, grobljanske i mnogo sigurnije) do Muhara, gde smo, ako bi počela kiša, sedali na autobus: tri stanice do kuće. (Albahari 1973: 9)

Usprkos naznačenoj razlici dvaju puteva, nije moguće razdvojiti njihove putanje. Do nemogućnosti razlikovanja dolazi zbog toga što pripovjedač u navedenom primjeru ne opisuje dva različita, jednokratna prizora šetnji nego opisuje jednokratno ono što se događalo redovno ili povremeno. Ovo postaje još jasnije u idućem spomenu šetnji koji ponavlja jedan od mogućih smjerova (uz stepenice – do Muhara – ispred Radeckog) suprotstavljen prvom obrnutim smjerom kretanja. Ponavljaju se priložne oznake vremena (bilo je dana, u to vreme), a identične su i pojave koje šetači susreću na putu (žene ribara uvijene u marame):

Bilo je dana kada nisam želeo da idem, ali počinjao sam da se oblačim čim bi on skinuo papuče u kuhinji. U to vreme prestajao je da koristi batine kao vaspitni metod, (...)

Na reci ribari i njihove žene, uvijene u marame živih boja; ispred Radeckog zaticali smo nekog okasnelog kupača; stizali smo gore, visoko, pred grobljanska vrata, zastajali da se odmorimo, a otac je vadio ispresavijanu meku krpuzu iz džepa i brisao prašinu sa cipela. (*ibid.*: 11)

Ovaj ponovljeni opis šetnji iznenađuje jer se doima suvišnim i zališnim, pa ipak on se ponavlja kako bi se istaknuo prolazak vremena i promjena u odnosima oca i sina: u prvom su opisu

bili iste visine, a izjednačavanje podcrtava očeva odjeća na sinu, dok je u drugom opisu naglašeno njihovo različito odijevanje. Repetitivnost opisa šetnji u konkretnoj priči razvija i elaborira treći spomen dvaju puteva koji se sad jasnije razdvajaju, i u tom razdvajanju (nakon čitanja zbirke do posljednje stranice) signaliziraju kako je riječ o alegoriji zbirke u cjelini. Oba puta prolaze preko židovskog groblja, dakle, mjesta sjećanja i obiteljske, ali i političke historije o kojima će biti riječ u cijeloj zbirci, ali istovremeno sugeriraju kako izbor jednog od dvaju puteva nudi različite perspektive šetačima:

Ako bismo se odlučili za stepenice pored Kule, prvo smo sve vidali: Dunav, grad, ravnicu, a zatim smo stizali u neužurbanu glavnu ulicu i, sve pravo a opet kroz dve ulice i dva trga, do kuće. (*ibid.*: 11)

Ako bismo krenuli drugim putem, duž mnoštva parcela, čekale su nas druge stepenice, šire i napornije, i razdvajali bi se, oslanjali svaki na svoju ogradu – ista, udaljena, paralelna krv. (*ibid.*: 12)

Kružnoj putanji koja počinje i završava se na istom mjestu (obiteljskoj kući), neprestano izmiče središte: ona se komplicira i usložnjava premještanjem obiteljske kuće i čestim selidbama³⁶ tako da se putanje šetnji u konačnici umnažaju. Između opisa šetnji pripovjedač nas upoznaje s prošlošću obitelji obilježenoj povijesno-političkim događajima,³⁷ pa možemo zaključiti da se perspektive omogućene dvama putovima preslikavaju na kasnije posredovanje sadržaja zbirke. Središnja tema zbirke oko koje se organizira sadržaj jest odrastanje junaka čija će identifikacija i razdvajanje od oca omogućiti metaforičko račvanje priča na (1) prisjećanje na historiju židovske zajednice u Srbiji (ali i šire) kojim se posreduju očeve priče o historiji, te (2) protagonistovo prisjećanje na intimne događaje iz obiteljske historije. Izbor prvog puta omogućit će, također, pripovjedaču pogled na cijeli grad i njegovu okolicu, koje će u doslovnom smislu biti prevedeno u zbirci kao uvid u povijesno vrijeme. Izbor drugog puta omogućit će mu međusobno ogledanje s članovima obitelji, sazrijevanje i razdvajanje, koje će u zbirci biti prevedeno kao sumnja u vlastito sjećanje i sumnja u historiografski diskurs. Izbor pozicije s koje se promatra predmet subjektivan

³⁶ Iz Ulice 22. oktobra obitelj se seli u Lenjinovu, iz Lenjinove u Dubrovačku, iz Dubrovačke na Karađorđev trg. Riječ je o lokalitetima u Zemunu koji se nalaze u neposrednoj blizini, a gdje obitelj stiže iz Č.

³⁷ Misli se na kratke opservacije o očevoj bolesti, pripadnosti uglednoj doktorskoj obitelji koji u Č. žive u zgradi na kojoj je nacrtana crvena petokraka, te identificiranjem s polujevrejskom i polubogatom obitelji u Zemunu (usp. Albahari 1973: 10, 12).

je, a upravo će protagonistov subjektivan doživljaj ljudi, stvari, događaja i povijesti u zbirci, posljedično, dovesti u pitanje očevu priču, ali i apsolutni poredak stvari, službenu historiju i velike priče, te svako diskurzivno utemeljeno značenje.

Na planu upotrebe gramatičkih vremena, kontinuirana upotreba perfekta nesvršenih glagola kojim se u pripovijedanju zamjenjuje prošlo nesvršeno vrijeme (imperfekt) priprema jedinu singulativnu epizodu u priči ispričovijedanu aoristom:³⁸

Vraćajući se iz apoteke, zastadoh kod izloga male prodavnice duvana. Zadržah dah neko vreme: čitavo bogatstvo bilo je preda mnom: baloni, blještabobela ambulantska kola, zeleni džipovi, tajanstvene RIS kutije, i kada me neko dodirnu po ramenu, pitajući: Čiji si ti mali?, okrenuh se ne gledajući. Onda podigoh glavu i videh ih: oca i majku, jedino meso koje sam do tada (desetogodišnjak) poznao i koje ću znati, i reko: Tvoj, nesvestan da to prvi put shvatam, i: Vaš, dodadoh. (*ibid.*: 12)

Iterativnost prošlog vremena distorzira se na spacijalnom planu jer je nemoguće utvrditi točnu putanju šetnji – šetači su doslovno izgubili tlo pod nogama: „I trolejbuska stanica je pomerena, uopšte: izgubili smo onaj važan, centralni položaj, a nismo se pokrenuli s mesta – mesto se pokrenulo oko nas“ (*ibid.*: 11). Sjećanje koje se kod Prousta doimalo „nehotičnim“ pripovjedač prozire kao iluziju naglašavajući kvazi-prezentom posljednje rečenice da on drži pod kontrolom svaki dio priče: „Kažem: kada bi počela kiša, jer leto se gasilo, tamnilo iznad Novog Beograda, hvatali smo autobus – tri stanice do kuće“ (*ibid.*: 12).

2.6.2. KONFIGURACIJA PORODIČNOG VREMENA

Pripovjedni glas odaje svoju prisutnost posljednjom rečenicom prve priče zbirke *Porodično vreme* uspostavljajući jasnu razliku između pripovijedanog svijeta šetnji i onoga koji šetnje pripovijeda. Pripovijedani svijet je njegova prošlost koju oblikuje uporabom prošlih vremena

³⁸ Referiramo na Prousta, odnosno vraćamo se njegovu tumaču Gérardu Genetteu koji uočava da je *Combray* pisan iterativnim prošlim vremenom (*imparfait*) koje prevladava nad singulativnim prizorima (Genette 1985b: 64). „Opijenost iteracijom kod Prousta“ Genette dovodi u vezu sa psihologijom zaključujući: „proustovsko je biće onoliko malo osjetljivo na individualnost trenutaka, koliko je, naprosto, spontano osjetljivo na individualnost mjesta. Trenuci u njega snažno teže da budu nalik jedan na drugog i da se stope, pa je očividno upravo ta sposobnost uvjet za iskustvo 'nehotičnog sjećanja'“ (*ibid.*: 69). Prvim ciklusom *Porodičnog vremena* dominira uporaba iterativnog prošlog vremena koje gotovo potpuno nestaje u drugom ciklusu koji je ispričovijedan svršenim glagolima.

(imperfekta, aorista i perfekta), dakle, književnim konvencijama koje čitatelju signaliziraju ulazak u „carstvo fikcije“. Razlika između vremena pripovijedanja i ispriopovijedanog vremena nije skrivena, već eksplicitno upisana u tekst koji njome oblikuje fikcionalno iskustvo vremena. Čitatelj prisustvuje pripovjedačevu odnosu prema prikazanom svijetu (likova, događaja, obiteljskih odnosa) koji je izražen na temporalnom i spacijalnom planu djela. Dva puta šetnji alegorija su dvaju ciklusa *Porodičnog vremena* koji prikazuju vremenski udaljene pripovijedane svjetove, alegorija su odnosa pripovjedača (koji organizira, nadzire i kontrolira priču) i lika (čije gledište orijentira čitatelja u svijetu teksta i usmjerava njegov pogled), te metafora dvaju vremena: zarobljenog, kontroliranog, nadziranog, „okamenjenog“ vremena pripovjednog teksta i „slobodnog“ vremena življenog iskustva.

Zbirka sadrži dvadeset i četiri „frustrirajuća“ završetka koja u prvi plan stavljaju fikcionalnost književnog djela, tj. rasplet fikcionalne operacije, a koja čitatelja pozivaju da dovrši djelo u riječi, samostalno oblikujući njegov zaplet.³⁹ Šetnje oca i sina, kaže pripovjedač *Igrališta* možda nisu postojale u zbilji koja je prethodila pripovijedanju, ali one dovode do kuće:

U stvari: to je bilo u vreme kada smo, iscrpljeni dugotrajnim prepirkama o istinitosti naših nekadašnjih šetnji, sada tako živih u mojim pričama, doista počeli da šetamo, istina ne sa određenim planom, nekom zamišljenom linijom koja je zahvatala centar grada i koja je postojala u mojim rukopisima, već u nemarnim krugovima, nasumice odabranim putanjama koje su morale da ispune samo jedan uslov: da nas pre ili posle dovedu do kuće. (*ibid.*: 101–102)

Slična misao ponovit će se nekoliko puta u nizu u posljednjoj priči prvog ciklusa kada priča izjednačava referencijalnost književnosti i historije. Majka, otac i Ruben Rubenović pokušavaju odgonetnuti što je prošlost u kojoj su se šetnje odigrale: „To je istorija, odgovarala je majka, to ništa ne dokazuje. To je tragedija, suprotstavljao se otac, hod vremena. Svemu ima vreme, smirivao ih je Ruben Rubenović, bivši trgovac štofovima“ (*ibid.*: 104).

³⁹ Diskontinuitet pripovijedanja prvog ciklusa Jerkov dovodi u vezu s naslovom drugog ciklusa proglašavajući pripovjedača nepažljivim prorokom „koji je profetsko zapravo zamijenio mistifikacijom“ (Jerkov 1992: 144). Vremenska putanja, međutim, nije mistifikacija i pripovjedač nije mistifikator jer se u zbirci pripovijedanjem dozvoljava prošlosti da postoji, odnosno dozvoljava se budućnosti da postoji temeljem onoga što pripovjedač o njoj kaže.

Čitatelju je bez sumnje dozvoljeno ostati u nedoumici frustrirajućih završetaka, ali doći do kuće različitim putovima za lika pripovjedača znači traganjem pronaći porodično vrijeme i pronaći samoga sebe: učiniti da pripovijedanjem nastane prošlost koja se dogodila, odnosno učiniti da pripovijedanjem nastane budućnost koja će se dogoditi. U tom je smislu znakovito da zbirku dovršavaju tri proročanstva. Prvo je proročanstvo rata nepažljivog proroka Ilije („onaj koji zna“) koje je *nepažljivo* jer se rat ne proriče nego „dolazi sam da u najvećem moguće užasu pročisti“ (*ibid.*: 179). Drugo je proročanstvo Isakova brata koji pripovijeda priču o Iliji i pripovjedaču ostavlja u zalag povijest smrti i stradanja („ostao si jedino ti“) koji će, da bi proročanstvo ispunio, morati pamtiti i pisati: „Shvatićeš da samo ti, jedan jedini čovek, samo srce u sukobu sa sobom, kako je rekao onaj pisac, može nešto da uradi, nešto da nauči“ (*ibid.*: 181). Treće proročanstvo predviđa budućnost, koja će se dogoditi baš onako kako je predviđeno, posredujući čitatelja njemu samome: „I onda je ustao i krenuo prema vratima, a ja sam sedeo opčinjen nekim drevnim slikama, simbolima ratova, razumevajući tuđe postupke kao da su moji“ (*ibid.*).

Pripovijedanje u *Porodičnom vremenu* ne proriče u doslovnom smislu budućnost, nego dopušta budućnosti, kao i prošlosti, postojati samo na temelju onoga što se o njoj govori. Lik pripovjedača zapisuje i pripovijeda događaje iz obiteljske povijesti, a pripovijedanje je jedini način da se pojmi porodično vrijeme koje premašuje okvir njegova iskustva. U traganju za porodičnim vremenom na samom kraju zbirke pronalazi sebe, vidi *ja* koje traje, *ja* koje je sposobno pamtiti, zapisivati, artikulirati i konkretizirati ono što su proročanstva naslutila tek kao nejasnu sliku *srca u sukobu sa sobom* i njezinu moguću konfiguraciju: pronalazi sebe kako postaje piscem.

2.7. MODERNA OSJEĆAJNOST: IMPERATIV SRCA

U *Porodičnom vremenu* je raspoznavanje sebe u odnosu na obitelj dalo naslutiti kako je središnja tema kojom će se Albahari baviti u desetljećima koja su uslijedila pisanje i problem jezičnog posredovanja. Istraživanje ove teme u intimnom, obiteljskom krugu kreiralo je jedan od najupečatljivijih dijelova njegova opusa koji se u kritičkoj literaturi često naziva „porodični ciklus“, a čije su granice, zato što Albahari neprekidno piše, toliko arbitrarne da bi ih zasad valjalo odbaciti. Stoga, umjesto određivanja granica toga korpusa, svraćamo pažnju na tretman likova obiteljskog univerzuma po kojima se, uostalom, i određuje skup tekstova koji pripadaju ciklusu.

Često neimenovani likovi – „moj otac“, „moja majka“, „moja sestra“, „moja žena“ – određeni su prvenstveno deiktičkim odnosom sa središnjim *ja* koje nastoji izraziti pripadnost i bliskost, te distancu i razliku koja će mu omogućiti da razazna vlastito trajanje u odnosu na porodično vrijeme. Njihovi naglašeni, uvećani, nepotpuni i izobličeni portreti ispisuju se opusom opet i ponovo da bi se postigao određeni cilj u strukturi priče ili romana, zbog čega ih se, smatramo, ne može promatrati parcijalno, izvan strukture djela u cjelini i izvan organiziranja sadržaja oko pisanja. Prema Gaji Pelešu, književnom liku se u tekstualnoj analizi ne mogu pripisivati osobine ličnosti, nego je on sjecište osnovnih obilježja tematskog sustava književne strukture ili umjetničke zbilje (usp. Peleš 1982: 44). Njegovo striktno strukturalističko gledište upozorava na zabludu uvođenja psiholoških osobina i stanja u znanstvenu analizu carstva fikcije, koje se smatra nepotrebnim zbog toga što su u književnom liku već isprepleteni odnosi i temeljne sastavnice tematskog sustava djela. Albahari, naime, ne piše (auto)biografiju i memoare u kojima su, primjerice, majka i otac ličnosti kojih se subjekt sjeća i koje opisuje kreirajući dojam cjeline i kontinuiteta, nego uvodi likove iz obiteljskog kruga da bi pripovijedanjem i njihovim portretiranjem pokrio širi raspon odnosa. Zbog toga ćemo se u ovome dijelu za lik zanimati kao za jedan od mogućih ulaza u roman, a ne kao za cilj pripovijedanja.

U obiteljskom krugu se pripadnost i bliskost obiteljskih figura podrazumijeva po logici stvari, ali one uvijek doprinose uspostavljanju razlike. Razlikovanje porađa mehanizam ponavljanja iz kojeg se rađa pripovijedanje: *ja* sam drugo od oca/majke, *ja* sam drugo samome sebi, *ja* pripovijedam jer se ne mogu izjednačiti sa svojim početkom, *ja* postajem jer moja sveukupna empirijska stvarnost ne postoji prije nego što se pretvori u priču. Pitanje, dakle, nije tko je i kakav je otac ili majka, nego pitanje glasi kako *ja* može postajati *ja* u odnosu na njih? Postavimo li tezu da su reprezentirani likovi oruđa pomoću kojih subjekt nastoji osigurati i organizirati red kojem će se suprotstaviti da bi stekao pravo na vlastitu priču, postaje očiglednim da otac i majka predstavljaju različite figure autoriteta ili moći. Red koji nas zanima u nastavku rasprave jest temporalni red ili osobita organizacija koja se posreduje pripovijedanjem o ocu, a koji se uspostavlja da bi se pripovijedanjem kršio. Otpor je naslućen već u *Porodičnom vremenu*, a ovdje se fokusiramo na roman *Cink* (1988) koji strateški distorzira povijesno i tzv. monumentalno vrijeme. U pretpostavljenom porodičnom ciklusu on zauzima središnje mjesto više svojim žanrovskim negoli tematskim određenjem, te se smatra romanom koji u usporedbi s *Mamcem* ukazuje istovremeno na razlike i sličnosti dvaju perioda Albaharijeva stvaralaštva (usp. Avramović

2014: 526–527). Sadržajne sličnosti dvaju tekstova su neupitne jer oni stoje i u citatnom odnosu, ali se uspoređivanjem ne iskazuje, smatramo, promjena poetičke paradigme, nego kontinuitet odnosa prema autoritativnoj, a to će reći, povijesnoj organizaciji vremena. Poricanje reda uspostavljenog velikim historijskim događajima, a da se ne porekne vlastito trajanje u vremenu, za junaka romana je egzistencijalno pitanje izbora između smrti i postajanja u pripovijedanju: biti nadvladan prošlošću ili vladati njome?

Kad je objavljen, *Cink* je smatran rekapitulacijom Albaharijevih dotadašnjih prozih istraživanja u smjeru povratka priči (usp. Damjanov 2012: 44) i utemeljenjem pripovjedačkog agnosticizma (usp. Jerkov 1988: 109), da bi se s relativno kratkim vremenskim odmakom čitao kao historijski, to jest kao roman koji nastoji shvatiti „historijsku sudbinu koja je zadesila Jugoslaviju“ (Rosić 2014: 100). Rekontekstualizacija *Cinka* je intrigantna i zbog toga što sâm Albahari tvrdi da je roman postao historijski. U bilješci objavljenoj osam godina poslije uz novo izdanje *Cinka*, kaže da o njemu sada misli kao o historijskom romanu zbog toga što njegov junak i pripovjedač nije svjestan da ritualno ponavlja očevu historiju i što pripada „vremenu koje je nepovratno okončano“ (Albahari 1996a: 128). U piščev pokušaj da još jednom „piše“ *Cink* valja ovom prilikom posumnjati ne zbog toga što Albahari ne zna ništa o Albaharijevu romanu – on jest još uvijek jedan od najkompetentnijih i najtankoćutnijih čitatelja Davida Albaharija – nego zbog toga što mu nije dana privilegija tumačenja, što je i David Albahari u njemu samo gost, samo čitatelj koji s vremenskim odmakom spaja njegove fragmente u novi zaplet. Bilješka govori tek o promjeni stava empirijskog autora prema odnosu historije i romana, otkrivajući pritom jedno uzbudljivo obilježje historijskog romana. Uobičajeno, historijski se roman kao vrsta određuje prije svega temom koju obrađuje, ali čini se da Albahari nema u vidu ni sadržaj ni konvencije historijskog romana, nego smatra da postati historijskim znači pripasti završenom prošlom vremenu. Nepovratno završeno vrijeme odnosi se na period njegova stvaralaštva kada je pisanjem potvrđivao da se može živjeti bez historije. Pripadati prošlom vremenu znači, ukratko, prestati biti aktualan, suvremen i moderan današnjem čitatelju, odnosno postati historijskim značilo bi postati zastarjelim, tradicionalnim i pročitanim. Ne kanimo negirati ovo obilježje historijskog romana,⁴⁰ nego o *Cinku* zastupati suprotan stav.

⁴⁰ Junak romana *Gec i Majer* dijeli ovo mišljenje o historijskom romanu i zahtjeva od učenika da čitaju historijske romane, ali ne tako da osjećaju da je rat nepovratno okončan, nego kao da se rat sada događa. O pitanju što Albahariju znači suvremenost i čitanje Danas, te o romanu *Gec i Majer* bit će više riječi u posljednjem dijelu rada.

2.7.1. MOJ OTAC PLAČE

U najiscrpnijoj analizi *Cinka*, Tatjana Rosić kaže da roman uvodi iznenađujuće modernu figuru oca u suvremenu srpsku prozu, te da pripovjedač „ritualno obnavlja očevu istoriju“ (Rosić 2014: 138). Sukladno Albaharijevoj naknadnoj spoznaji u bilješci, autorica se povodi za idejom da *Cink* predstavlja „naoko neprimetnu poetičku promenu“ (*ibid.*: 139) koja je roman pretvorila u historijski. *Cink* se konstituira kao historijski roman na sljedeći način:

Jer se sin – narator *Cinka* – očevom smrću i nehotice, i protiv svoje volje koja odbija svaki svesni angažman, našao u situaciji u kojoj je iznenađa usključen u jedan historijski događaj, u događaj od civilizacijskog i epohalnog značaja koji prevazilazi njegove lične interese i primorava ga da te interese sagleda u jednom širem istorijskom kontekstu. (*ibid.*: 138–139)

Koji je to historijski događaj u *Cinku*? Za Rosić je to, usprkos tome što pripovjedač romana sustavno parodira potencijalna psihoanalitička tumačenja,⁴¹ događaj očeve smrti čijeg epohalnog i civilizacijskog značaja pripovjedač nije svjestan:

(...) uvodeći u vidu očeve smrti u svoj roman ideju istorije i istorijskog konteksta Albahari u *Cinku* demonstrira ozbiljnu, iako implicitnu, kritiku utopijskog sna o aistoričnosti i apolitičnosti postmodernističkog književnog koncepta u srpskoj kulturi. (*ibid.*: 141)

Naknadna uvođenja sociopolitičkog, pa i književnohistorijskog konteksta u tumačenje romana govore u prilog tome da *Cink* nije, još uvijek, historijski roman u spomenutom albaharijevskom smislu, nego da ga je trebalo pročitati na određeni način i svesti na kontekst da bi postao historijskim. On se, međutim, poprilično samosvjesno odupire svođenju na vrijeme i mjesto svoga nastanka tako što sustavno dramatiizira samu situaciju govora. Rosić tako primjećuje da je tu

⁴¹ Na nekoliko mjesta u romanu junak nastoji osujetiti psihoanalitičko tumačenje relacije otac-sin. U prvom primjeru postiže to jednom grotesknom slikom u kojoj svoju budućnost nastoji protumačiti zagledan u očev falus: „A sve vreme sam želeo da se sagnem i bolje razgledam njegov penis i mošnice, kao da sam u tim naborima, pored njegove, mogao da pročitam i vlastitu budućnost“ (Albahari 1988a: 16). Za slučaj da *kao da* nije bilo dovoljno, u kasnijem fragmentu će psihoanalizu jasno podrediti pisanju: „Želeo sam svega toga da se oslobodim, pogotovo mitologije: kastriranog oca, ubijenog oca, raščerečenog oca, oca kao muške vagine, oca kao majke. Ne znam da li sam bio dovoljno jasan?“ (*ibid.*: 53) Pripovjedni rukavac o djevojci i muškarcu također nastoji relativizirati „edipalni“ odnos oca i sina tako što se u romanu tumači da je u toj priči otac djevojčica, a čovjek koji je na početku priče nosi junak romana (usp. *ibid.*: 38).

riječ o pripovjednom postavljanju „poetike počinjanja“, a do koje, prema Sloterdijku, dolazi zbog toga što subjekt ne može izjednačiti vlastiti početak ili vlastito porijeklo s rođenjem u jeziku (usp. *ibid.*: 128). Ako je Rosić u pravu, a vjerujemo da jest, onda junak *Cinka* nipošto nije „Edip koji naravno ni ne zna zašto je Edip“ pa „ritualno obnavlja očevu istoriju i sprema se da simbolički ubije svog oca, za koga nije ni svestan u kojoj mu je meri otac“ (*ibid.*: 138), nego je junak po tome što se odbija svesti na Edipa. Samosvjesno nepristajanje na Edipa odbijanje je predvidljivog zapleta i predvidljivog čitanja, a junak romana bori se za svoj status nastojanjem da preduhitri svako čitanje i svako tumačenje koje tekst svodi na kontekst. To čini tako što usprkos zapletu, usprkos historiji, usprkos ocu, usprkos nedostupnom porijeklu, traži svoj autentični glas. Za *Cink* se može tvrditi da uopće nije roman o očinskoj figuri, jer suglasje njegovih fragmenata i pripovjednih linija počiva na traganju za zvukom koji ne pripada (ljudskom) jeziku, a što, uostalom, potvrđuje i instanca koja je po tom zvuku nasloвила roman. Govoreći o drugom, i to se na više mjesta izrijekom kaže, junak govori o sebi tragajući za glasom koji nije očevo: „Uvek to činim: pričam o nekom drugom, a u stvari pričam o sebi“ (Albahari 1988a: 48, 49); „Priča sam ja. Ukoliko ne govori o meni, priča ne govori ni o kome. Ukoliko govori o drugom, ona nije priča“ (*ibid.*: 44); „Nije bilo drugog načina: priča o njemu morala je da bude priča koja nije o njemu“ (*ibid.*: 67).

Priča o ocu koja-to-nije morala je biti ispričovijedana na određeni način – kao priča o *ja* – jer je odnos junaka i *tog čovjeka*, koji tek u priči postaje lik *mog oca* (usp. *ibid.*: 55), prvenstveno odnos odsutnosti i tišine. Otac je mrtav i nijem i „svaka biografija je zaludna“ (*ibid.*: 27), a uzaludna je jer ne polaže pravo na istinu, pa junak romana, žudeći za sjenkom oca, traži i pronalazi samo potvrdu njegove neprisutnosti. Historija očeva života ispunjena je prazninama: nema ga u vlastitim dnevnicima i pismima (usp. *ibid.*: 47), na fotografijama je sjenka (usp. *ibid.*: 29, 45), a predmeti koji su ostali nakon njegove smrti služe samo tome da uokvire njegovu odsutnost (usp. *ibid.*: 33). Nije samo njegov prošli život pun praznina, nego je to život svakog čovjeka što potvrđuje posjet kući u kojoj je živio Faulkner. Od zamjenskog ili književnog oca ostali su predmeti koji u sobi umrloga svjedoče samo o postojanju smrti: „Nije bilo onih pravih predmeta koji potvrđuju postojanje života, a gde njih nema, tamo se zauvek uselila smrt“ (*ibid.*: 50). Porijeklo Faulknerova djela nije, zaključuje junak, u predmetima, nego u rašljama razgranatog, zelenog stabla u dvorištu. Sva ta traganja za materijalnim dokazima prisutnosti umrloga ostaju neuspješna jer se uspomenu ne vlada prikupljanjem stvari, ali se njihovim uvećavanjem postiže prisutnost njegove odsutnosti i razotkriva očevo pravo nasljedstvo. Iza njega nisu ostali materijalni dokazi koji potvrđuju da je

živio, nego prisila da se vlastito trajanje podredi povijesnoj organizaciji vremena. Po ocu se mogao navijati sat (usp. *ibid.*: 32), za njega je tek nakon rata nastao svijet i započelo brojenje vremena (usp. *ibid.*: 44), a ono što je prethodilo ratu i zatočeništvu u logoru pretvorilo se u historiju i *pročitane knjige* (usp. *ibid.*: 45). O potresnom iskustvu i neizmjernom gubitku ne govori se i čuje ga se samo noću kad se otac budi iz noćnih mora i plače. Kako izmaknuti ovom temporalnom redu i osigurati vlastiti život ne živeći ga u nametnutom zapletu šutnje postaje ključno pitanje oko kojega se organizira pripovijedanje u *Cinku*. Ono junaku predstavlja nerješiv problem jer se temporalni red ne može prekršiti, a da ga se istovremeno ne prizna, odnosno ne može se osmisliti takav zaplet koji bi izmicao apriorno povijesnoj organizaciji vremena, a da se njegovim osmišljavanjem ne proizvede zaplet koji takvu organizaciju potvrđuje. I ovaj roman, baš zato što je roman poput svih ostalih romana, ne uspijeva u toj namjeri, nego predstavlja pokušaj koji završava porazom. Na kraju romana, pred djevojkom koja prodaje osiguranje života junak bez riječi zatvara vrata jer: „Anđeli uvek dolaze prekasno“ (*ibid.*: 78). Kako je sve u romanu prošlost pripovjednog glasa, on je od samog početka svjestan uzaludnosti svog pothvata:

Hronologija je, kao i uvek, jednostavna: prvo je umro moj otac, potom sam otputovao. U međuvremenu sam pozeleo da napišem ovu, odnosno „ovu“ knjigu, i to je ono što remeti hronologiju, ta vanvremenost želje, ono što me čini nesigurnim iako znam kada je došla smrt i kada sam ja otišao. (*ibid.*: 17)

Da bi se kronologija romanom poremetila, junak-pripovjedač će posezati za dvama postupcima. Prvi i najočitiji izbjegavanje je navođenja konkretnih godina⁴² u kojima su se događaji zbili, te zališnost vremenskih priloga poput „sada“, „onda“ i „tada“ za koje nije posve jasno koju radnju pobliže označavaju: „Sada si slobodan“ (*ibid.*: 7); „Onda sam otputovao“ (*ibid.*); „Sada se može učiniti“ (*ibid.*); „Tada sam shvatio da o odlasku treba razmišljati kao o povratku“ (*ibid.*: 8); „Tada sam shvatio da priča više nije moja“ (*ibid.*: 9) itd. Njihova funkcija nije u rasvjetljavanju vremenskoga slijeda i u uspostavljanju kauzalnosti, nego u sustavnom svraćanju pozornosti na situaciju iskazivanja koja se događa *sada* i sa svakim čitanjem. Oni dovode do dezorijentacije u

⁴² Godine se navode samo u dva slučaja i krajnje neprecizno. U prvom slučaju pripovjedač opisuje jednu od uspomena koju ima samo s ocem iz koje su isključeni ostali članovi obitelji: „početkom šezdesetih“ odlazi s ocem gledati predstavu jednog „svažtojeda“ (*ibid.*: 22). U drugom, opisuje očevu putovanje u Milano „godine 1952. ili 1953.“ (*ibid.*: 61) kada je na poklon dobio dječji vlak.

vremenu zapleta, premda je neupitno je da će čitatelj kad dođe do kraja romana „savladati“ jednostavnu kronologiju i uspostaviti veze između fragmenata i pripovjednih rukavaca. Nemoćan izbjeci kauzalnost i koherenciju zapleta, nemoćan proizvesti nedefiniranu sukcesiju događaja, *Cink* postaje kvazihistorijski roman u smislu u kojem je svaki roman i svaka priča kvazihistorijska.

Nemoć nadvladavanja zapleta dovodi nas do drugog postupka koji se samo s oklijevanjem može zvati postupkom: njega čine raznolika nastojanja pripovjedača da čitatelja navede da „čuje“ zvuk *cink* u istoimenom romanu koji je, poput svakog romana, namijenjen samotnom čitanju u tišini. U romanu se postojanost, samodostatnost i nijemost očeve sjenke za kojom junak žudi, ali mu izmiče, predstavlja kao idealno sredstvo za pripovijedanje prave priče. Prava priča je istinita priča i jedina vrijedna pripovijedanja: „Ali čovek ne treba da teži za lepotom već za istinom“ (*ibid.*: 33). Prava ili istinska priča jedna je od onih „koje se mogu ispričati samo ako se o njima ne priča“ (*ibid.*: 24), a njezino pojavljivanje ometa pripovjedač zahvaljujući kojem se takva priča pojavljuje makar kao slutnja priče. Ono što čitamo nije priča koja govori svojom odsutnošću, nego tekst romana koji nam samo daje alat, sredstvo ili „čulo“ da takvu priču čujemo. Cijeli je roman posvećen traganju za zvukom i pokušajima da se odredi kome on pripada: na početku ga se čuje kao zveckanje (usp. *ibid.*: 8), onda kao noćni zvuk ili očevo glas koji je došao „nešto da mi kaže“ (*ibid.*: 15), zatim kao glas koji govori „više svojim zvukom nego značenjem“ (*ibid.*: 43), da bi ga junak konačno odredio kao glas koji mu ne pripada, ali bdi je poput demijurga („kontrolor letenja“, „apsolutni gospodar“ (*ibid.*: 42)) nad njegovom pričom:

Sedeo sam ispred prozora, prstiju oslonjenih na rub pisaće mašine, i pokušavao da smislim način na koji ću svetlost sa početka priče da pretvorim u veću svetlost na kraju (koja se nepažljivom oku može učiniti kao tama, kao mrak), a taj glas počinje da govori u ime nekoga ko nije bio ni onaj koji je tada pisao ni onaj koji sada piše. Ni ja nisam bio taj glas. (*ibid.*: 24)

Tko je taj glas koji za sebe može tvrditi da nije glas? On je pisac, odgovara jedan Albaharijev čitatelj, upravo po tome što „može za sebe reći da ga nema“, odnosno „jer postoji upravo po nemogućnosti da bude“ (Brlek 2015: 201). Problem je za junaka što u glasu ne čuje sebe i svoje autentično *ja*, nego što glas tumači kao očevo glas od kojeg dobiva potvrdu i blagoslov: „Protumačio sam ga kao njegov odgovor: mogu da budem ono što jesam. Ono što nisam, mislio sam, šta će mi to?“ (Albahari 1988a: 60). Oslobađanje od neautentičnog glasa gonit će ga na

kretanje po rubovima jezika gdje pronalazi autentičan zvuk. Pisac koji traga za svojim glasom, a kojemu tišina i nijemost predstavljaju ideal stvaranja, pronalazi zvuk *cink* koji zapisuje i po tome se razlikuje od oca kojemu je smrt bila šutnja i tišina. Auditivna senzacija i *kao da* riječ („kao da je netko tiho izgovorio *cink* pored mog uha“ (*ibid.*: 69)) govori samo svojim zvukom i ne označava ništa; ona nije metafora, nije simbol, ne posreduje značenje, nego osporava označavanje: „Ne treba se zamajavati značenjem reči, ali njihov zvuk, njihova *izgradnja*, mogu i te kako da pomognu“ (*ibid.*: 18). Takav intenzivan zvuk pripada onome što Gilles Deleuze i Félix Guattari nazivaju *intenzivnom uporabom jezika* ili izlaganjem jezika *deteritorijalizaciji* (usp. Deleuze i Guattari 2020: 27–28), a za Albaharijeva je junaka takav zvuk – zvuk slobode od izjednačavanja s ocem, od označavanja jednog s drugim, od označavanja stvari riječima. On ne dolazi od subjekta iskazivanja i ne upućuje na njega, nego od *vanvremenosti želje* koja nadilazi kronologiju i povijesno vrijeme. Može ga se „čuti“ samo prepuštanjem („Bio sam spreman da slušam“ (Albahari 1988a: 42); „Ljubav je prepuštanje“ (*ibid.*: 18)) ili osjećanjem:

Ja sam, naime, želeo da pišem, da ispričam priču, i gušio sam se u slikama koje su me obasjavale svetlošću. Postojalo je još nešto: osećanja su staromodna; čovek koji pati za umrlim ocem ne spada u sadašnje vreme, koje nema vremena ni za šta osim za samo sebe, ni u prošlo ili mitsko, u kojem se otac jeo i zaboravljao; on spada u neko srednje vreme, u kojem su se osećanjima pripisivala raznovrsna svojstva, kako moć tako nemoć, kako vrlina tako mana. (*ibid.*: 53)

Vanvremenost ljubavi koja potire povijesno organizirano vrijeme svoje porijeklo pronalazi u ljudskome srcu, u trenutku kad rabin simbolično nožićem cijepa odjeću i zasijeca „prema srcu“ dozvoljavajući mu da se slomi nakon čega junak dobiva dopuštenje od samoga sebe da tuguje za ocem: „Moje srce je moglo slobodno da izlije svoju bol“ (*ibid.*: 66). Ne postoje riječi u koje se bol, tuga i žalovanje mogu preliti, ne postoje riječi koje to srce i tu ljubav koja premašuje ljudsko vrijeme mogu zamijeniti, a jedine su vrijedne traganja i pisanja: „Naravno, pisanje je zaludan posao. Nikada neće biti reči koje će zameniti srce; nikada neće biti potpunih opisa; nikada neće biti slova koja će znati šta trava oseća“ (*ibid.*: 70). Otkucaj tugujućeg srca samo je zvuk koji govori odsutnošću bilo kakvog značenja pokrenut vanvremenom željom za beskonačnim kretanjem.

3

JEZIKOM SE DOVESTI U POSTAJANJE

3.1. PRIPOVJEDNI IDENTITET GOSPODARA PRIČE: POSTAJANJE-TIGROM

3.1.1. GOSPODAR PRIČA

U ogledu o takozvanoj „mladoj srpskoj prozi“ sedamdesetih i njezinu odnosu spram dominante stvarnosne proze Aleksandar Jerkov ističe da je upravo Albaharijevo istraživanje tradicionalnih novelističkih modela „otvorilo dveri kroz koje se nazire epohalna kriza pripovedanja“ (Jerkov 1984: 15). *Porodično vreme* danas je od kritike svakako zaboravljena prekretnica koju je po relevantnosti naslijedila „prekretnica“ Albaharijeva uvođenja povijesti u književnost kroz koju se nazirala zbiljska kriza. Ovu drugu prekretnicu odbacujemo ovom prilikom jer je zasnovana na sociopolitičkoj zbilji i događajima iz autorova života, pa skrećemo pogled k sintagmi „gospodar priča“ koju osamdesetih⁴³ inaugurira Jerkov, a koja zavređuje revitalizaciju stoga što metaforički određuje pripovjedača koji vlada modelom ne podčinjavajući mu se. Nezgoda je s metaforom gospodara što se može pripisati pripovjedaču *per se*, ali lucidnost Jerkovljeva uvida sastoji se u pretpostavci da pripovjedač, kao lik s posebnom ulogom u fikcionalnom svijetu, gospodari u uvjetima skućenim demijurškom voljom (autora i/ili boga) i zakonima književne umjetnosti. Gospodar priče nije omnipotentan, bogomdan, samovoljan i autonoman, nego njegova (sve)moć traje samo „dok se poigrava pričom“ (*ibid.*: 29). Jerkovljev je interes detekcija i rekonstrukcija poetike zbog čega mu se, kao čitatelju, gospodarenje pričom očituje u metafikcionalnoj dimenziji (usp. *ibid.*: 14) koja dominira referencijalnom, što bi bilo teško poricati kako u ranim tako i u kasnim fazama Albaharijeva opusa. Baš to što se preuranjeno zaustavlja u elaboraciji modela gospodarenja, dozvoljava nam stanovitu slobodu da nastavimo promišljati lik pripovjedača kao neslobodnog gospodara čija moć ne počiva na činu započinjanja i završavanja priče, nego na *trajanju u vremenu* poigravanja pričom. Da bi se mogla utvrditi opstojnost ove konfiguracije pripovjedača u opusu u cjelini, potrebno je najprije precizno odrediti što podčinjava pripovjedača, te pobliže razmotriti dijalektiku gospodara i priče.

⁴³ Tekst *Gospodar priča* objavljen je i u autorovoj kasnijoj studiji *Nova tekstualnost* (v. Jerkov 1992: 81–134).

3.1.1.1. POGODBENI NAČIN

Metaprozne dimenzije Albaharijevih romana koje dominiraju nad referencijalnim leksičko-gramatičkoj kategoriji modalnosti pripisuju važnost na jezičnom i na sadržajnom planu. Nju se tematizira putem onoga što njegovi junaci-pripovjedači nazivaju *pogodbenim načinom* koji nije tek glagolski oblik nego i postulat pisanja i kôd osobita odnosa književnosti i zbilje. Navest ćemo nekoliko primjera u kojima likovi o pogodbenom načinu iznose vrijednosne sudove kako bismo dobili konture toga kôda.

U prvom primjeru Donald, lik pisca iz *Mamca*, u jednom od razgovora poučava junaka, lika koji bi bio pisac da može, kako za pisca i za prirodu ne postoji pogodbeni način: „Nešto se, rekao je, ili događa ili ne događa, ne postoji ništa treće. Život, rekao je, nije gramatika. Jezik je struktura koja ne postoji u svetu, rekao je“ (Albahari 1996/1997: 111). Identičnu lekciju junak romana dobiva od svoje majke: „Nešto se desilo, smatrala je ona, ili nije, sve ostalo bilo je nevažno, pogotovo pogodbene rečenice. Stalno pomišljam kako se podsmevala onima koji su život zamišljali kao manji ili veći izbor mogućnosti, uslovljen prethodnim nizom mogućnosti“ (*ibid.*: 69). Srž je ovih lekcija da se zbilja ne da posredovati jezikom koji ne postoji u svijetu, odnosno da su pogodbene rečenice irelevantne ili bez učinka u iskustvenoj stvarnosti. Da bi junak otkrio priču, mora pristati na uvjet da će jezikom obuhvatiti *ništa* od zbilje: „(...) sad možeš da pišeš. O čemu, uspeo sam da šapnem. O tome, rekao je, kako si pokušao da sačuvaš svet od papira i kako si uvideo, rekao je, da u njemu, osim nabora i naprslina i ponekih poderotina, nema zapravo ničeg“ (*ibid.*: 112). Književnost se u Donaldovu i majčinu poučavanju definira kao nešto što sadrži samo *ništa*, a to je tako ne zato što književnost ne posjeduje i referencijalnu dimenziju, nego zato što je njezin odnos prema zbilji suštinski nesiguran. Nakon ovog učenja, junak započinje pisanje romana o majci koji nemamo priliku pročitati jer se tad nalazimo već pri kraju *Mamca* čiji junak-pripovjedač pak primjenjuje spomenuto učenje kao loš đak. Naime, preduvjet je pisanju romana upravo pogodbeni način, njegov neizvjestan odnos prema stvarnosti, pa je cijeli roman ispričovijedan kao čežnja da se ta nesigurnost poništi djelovanjem koje je proizvodi: „Da umem da pišem, svašta bih mogao od toga da napravim“ (*ibid.*: 111).⁴⁴

⁴⁴ Želja za postizanjem umijeća pisanja se kao refren s varijacijama pojavljuje na desetak mjesta u romanu (usp. Albahari 1996/1997: 19, 25, 28, 34, 44, 52, 57, 67, 69, 73, 77, 79, 130, 139), ali se *Mamac* ne završava dosezanjem ovoga cilja. Preciznije, umijeće pisanja postiže se zahvaljujući umijeću da se govori o porazu želje, o neuspjehu postajanja piscem.

U drugom primjeru junak-pripovjedač *Geca i Majera* nakon „časa očigledne nastave“ navodi kako je razmišljao o samoubojstvu kao opciji oslobađanja od autoriteta Geca ili Majera: „Isprepadala me je, nema tu šta da se krije, moja odlučnost, bez obzira što je izražena u pogodbenom načinu. Nije mi dugo trebalo da iz njega pređem u sadašnje vreme, ne ono gramatičko, naravno, već ono stvarno, koje nas okružuje“ (Albahari 1998: 175). Pogodbeni način mu je omogućio gonetanje vlastite smrti, zamišljanje sredstva, scene i njezine glazbene kulise, to jest, tumačenje smrti kao voljnoga i kreativnoga izbora, a ne kao neminovnosti. Svrha je gonetanja u konkretnom slučaju razumjeti zbog čega se logoraši nisu odlučili za čin samoubojstva, to jest shvatiti da smrt nije stvar izbora: „Eto, sve se ponovo svodi na isti izbor između pobjede i poraza. Ne postoji srednji put“ (*ibid.*: 177). Ova spoznaja dolazi nakon održanog časa, ali je roman upreže od samoga početka krčeći pripovijedanjem upravo srednji put između neminovnosti prošle zbilje (u kojoj se nešto dogodilo) i kreativnog odnošenja prema zbilji (u kojoj se nešto moglo dogoditi drukčije), između dogođenog i završenog i onoga što se događa i ne završava – između poraza i pobjede.

U trećem primjeru vidimo junaka-pripovjedača *Ludviga* kako odbija odgovoriti „u pogodbenom obliku“ (Albahari 2008a: 62) na hipotetično pitanje o mogućnosti da oprostí Ludvigu krađu romana. Izbor između oprosta i osvete je nonsens jer cijela njegova pripovijest o Ludvigu, tom velikom plagijatoru izvanrednog romana, jest hipotetična: Ludvig je navodno oteo „delo u nastajanju“ (*ibid.*: 61), ali se krađa ideje ne može dokazati ni fizičkim dokazima ni jezičnim posredovanjem događaja. Hipotetična krađa ideje nestvorenog djela povod je preispitivanju koncepta autorstva postavljenom kao pitanje identiteta autora, odnosno slučaja kad *ja* u susretu s drugim postaje *drugo ja*: „(...) ušao sam kao ja a izašao kao neko drugi, i dalje sam bio ja, ali neko izmjenjeno ja, ja koje nisam ranije poznao. Od tog trenutka kao da sam postojao u udvojenom obliku, kao da su postojala dvojica mene, premda ne potpuno istovetnih, tako da sam ličio na duplu sliku na televizijskom ekranu“ (*ibid.*: 146).

U četvrtom primjeru zatičemo se u raspravi između junaka-pripovjedača *Pijavica*, Jakova Švarca i Isaka Levija koji se porječakaju nakon otkrića antisemitskog spisa nagađajući treba li tekstu pridavati važnost u odnosu na zbilju: „Desilo bi nam se isto, oglasio se Isak Levi, i da smo obratili svu pažnju na svetu, i zaludno je zavaravati se pogodbenim rečenicama koje, u stvari, nemaju nikakvo značenje“ (Albahari 2009a: 61). Švarc pobjesni zbog „lingvističkih analiza“ jer smatra da

„istorija nije roman“, pa mu Levi uzvraća da historija nije ni knjiga „koja može da se lista čas spređa, čas otpozadi“ (*ibid.*: 61). Junak-pripovjedač, skloniji pogodbenim rečenicama, od početka do kraja romana svjestan je da je pisanje zavaravanje jer ne može promijeniti stvarnost koja se dogodila: „Mogu samo da jadikujem poput kakvog neuspelog proroka koji plače nad već odigranom sudbinom, uveren da je mogla da bude drugačija samo da mu se ukazala prilika da je blagovremeno predvidi“ (*ibid.*: 226). Svrha njegova zapisivanja nije, međutim, ni prepisivanje ni mijenjanje stvarnosti koja se dogodila i prošla, nego kreiranje druge „mogućnost[i] dešavanja“ (*ibid.*: 5) u trenutku kad je sve završeno i kad mu se čini da izbor ne postoji.

U posljednjem primjeru se komandant u *Kontrolnom punktu* pita je li žrtvovanje čete vojnika bilo dio nekakvog eksperimenta „zbog sticanja novih uvida u strukturu ratovanja“ (Albahari 2011b: 171), a pitanje postavlja zbog toga što uzročno-posljedične veze u samoj stvarnosti nisu samorazumljive: „Ono što se dešavalo u stvarnosti nije predstavljalo rezultat, odnosno posledicu ranijih događaja u toj istoj stvarnosti, već neku vrstu izmišljene stvarnosti, stratešku igru tipa 'podmornice', ali uvek u pogodbenom načinu, uvek kao pitanje tipa: 'Šta bi – kad bi'“ (*ibid.*: 171–172). Komandant, naime, uviđa da zbiljom ne upravlja samo kauzalnost, nego da ona nalikuje na književnost, na njezin nesiguran i nepostojan odnos prema podrazumijevanoj zbilji.⁴⁵

Očekivano, u Albaharijevoj prozi često se pojavljuju kondicional, imperfekt i različiti modalni iskazi kojima se označava hipotetičnost, izaziva dvosmislenost i implicira neizvjestan odnos prema zbilji. Takvi iskazi nisu bez djelovanja na razumijevanje teksta zbog njihova osobitog učinka: oni modificiraju odnos između subjekta iskazivanja i samog iskazivanja, a da ne mijenjaju smisao rečenice (usp. Todorov 1987: 42); ukazuju na „neizvesnost u kojoj subjekat govori u odnosu na istinitost rečenice koju iskazuje“ (*ibid.*),⁴⁶ odnosno sadržavaju tragove subjektivnog vrednovanja (usp. Todorov 1986: 33), te sugeriraju stupanj točnosti „kojom diskurs evocira ono na što se odnosi“ (*ibid.*: 37). Čitajući koji književni tekst, njegovu hipotetičnost i dvosmislenost na jezičnom, sadržajnom i značenjskom planu često zanemarujemo u korist jednoga smisla, ali

⁴⁵ Tematiziranje pogodbenog načina u Albaharijevu opusu nije iscrpljeno navedenim primjerima koji su odabrani da bi se pokazalo kako za lika-pripovjedača razlika između književnosti i zbilje nije očigledna, te da se ona iskazuje i kao nepostojanost u jeziku.

⁴⁶ Prema Todorovu modalnost i imperfekt s jedne strane omogućuju razmak između lika i pripovjedača, ali posredno omogućuju čitatelju da boravi istovremeno u svijetu koji ima i koji nema veze sa svakodnevnom, običnom stvarnošću (usp. Todorov 1987: 43).

metatekstualne dimenzije Albaharijevih romana koje dominiraju nad ostalima ističu ideju da je upravo pogodbeni način *conditio sine qua non* književnosti. Pogodbenim se načinom junak koristi da bi mogao pripovijedati iako mu je uskraćen istinski talent za pisanje (*Mamac*); da bi putem kreativne djelatnosti spoznao iskustvo koje ne pripada njegovoj iskustvenoj stvarnosti (*Gec i Majer*); da bi ispriopovijedao hipotetsku priču koju ne može dokazati ni jezičnim ni materijalnim sredstvima (*Ludvig*); da bi izbjegao proricanje, a ipak kreirao mogućnost da se događaji drukčije odvijaju (*Pijavice*); da dovede u pitanje iskustvenu stvarnost kojom upravljaju koliko odnosi kauzalnosti toliko odnosi modalnosti (*Kontrolni punkt*).

Pogodbeni je način tako moćan alat kojim se mogu uvoditi raznolike modifikacije iskaza, a da se njihov smisao i njihova „istina“ ne poreknu, ali i uspostaviti distanca između subjekta iskaza i subjekta iskazivanja. S druge pak strane, u tumačenju ovih romana on se iskazuje kao suštinski odnos književnoga teksta prema zbilji: tekst nije ni istinit ni lažan u odnosu na iskustvenu stvarnost, nego spekulativan, kondicionalan ili hipotetičan. Opskrbljen ovom perfidnom strategijom koju najčešće detektiramo kao ironiju, lik pripovjedača postaje gospodar kojega se ne može pozvati na odgovornost za iznošenje istine ili laži bilo kakvim izvanjskim kriterijima. Pod izvanjskim kriterijima podrazumijevamo sva tumačenja djelatnosti pripovjedača u ključu kulturnih pitanja, te tumačenje njegove djelatnosti izvedeno kriterijima iz drugih znanosti. Pretpostavka vrijedi podjednako i za književna djela s naglašenom autoreferencijalnom dimenzijom i za književna djela u kojima prepoznajemo historijske priče:

Ako je istina da je jedna od funkcija fikcije, isprepletene s historijom, osloboditi retrospektivno izvjesne mogućnosti koje nisu bile aktualizirane u historijskoj prošlosti, to duguje svojem kvazi-historijskom karakteru zbog kojeg je fikcija u stanju, *nakon svega*, vršiti svoju oslobađajuću funkciju. *Kvazi-prošlost* fikcije na taj način postaje detektor mogućnosti *zakopanih u stvarnoj prošlosti*. Što se „moglo dogoditi“ – vjerojatnost prema Aristotelu – pokriva potencijal „stvarne“ prošlosti i „nestvarne“ mogućnosti čiste fikcije. (Ricoeur 1985: 278)

Ricoeurova pretpostavka da je književno djelo samo kvazi-historično (i obrnuto: da je historiografsko djelo samo kvazi-fikcionalno), iz koje proizlazi da se „carstvu fikcije“ ne sudi znanstvenim metodama historiografije, srodna je dvama aksiomima književne kritike. Prvom koji glasi da se čitanjem i samo čitanjem književnosti može oblikovati i izgraditi sustavna struktura

znanja o književnosti (usp. Frye 2000: 17, 29), te drugom da se znanost o književnosti ne može podrediti znanstvenim metodama koji su književnosti izvanjske: „Podređivati kritiku nekom izvana izvedenom kritičkom stajalištu znači preuveličavati one vrijednosti koje se mogu povezati s tim vanjskim izvorom, ma koji on bio“ (*ibid.*: 17). Sloboda koju junak-pripovjedač posjeduje posljedica je ove supstancijalne neovisnosti „carstva fikcije“ od uzusa stvarnoga svijeta, ali je njegova sloboda nagađanja, gonetanja i spekuliranja stegnuta zakonom vjerojatnosti koji mu je nametnut uzusima umjetničkog djela. Kad smo odredili autoritet kojem je gospodar podčinjen, možemo pobliže razmotriti njegov odnos prema priči kojom gospodari.

3.1.1.2. GOSPODARENJE SOBOM KAO PRIČOM

Čitajući *Gospodara priče* zaključujemo da se moć pripovjedača artikulira i demonstrira tijekom čitanja dok se lik pripovjedača igra pri čemu igra može obuhvaćati ideologiju, izmišljanje, psihologiju i književne konvencije: „Napokon, pripovedaču može biti dato da se poigrava s modusima osveščivanja sveta, ali ne i samim svetom“ (Jerkov 1984: 29). Jerkov ne odriče književnosti mogućnost da poigravanjem mijenja svijet, ali u korist preciznosti recimo sljedeće: 1. igra ne dovodi u pitanje temporalnu normu koja priču čini cjelovitom; 2. kako je igra neprecizna i katkad zlorabljena metafora, prijeti nam gubljenjem u općenitostima (što bi joj posljedično otupilo oštricu u odnosu na svijet), zbog čega pripovjedačku djelatnost valja razmatrati prvenstveno kao jezičnu igru što proizlazi iz istine da je književnost proizvod jezika, te od razmatranja identiteta kao privremene stabilizacije značenja koja se postiže jezičnim igrama među koje valja ubrojiti i pripovijesti o sebi (usp. Peternai Andrić 2012: 66). Od Jerkova stoga preuzimamo razumijevanje gospodarenja kao dinamične djelatnosti lika pripovjedača.

Tko ili što u ovoj dinamici igra pretpostavljenu ulogu roba jest priča koja u metafikcionalnoj dimenziji nadređenoj referencijalnoj predstavlja zagonetku koja se daje riješiti posrednim putem: u Albaharijevu opusu priča nije tek fabula, a nije ni samo stvorena priča koju čitamo, nego se ona elaborira kao eterični entitet kojim se pokušava zagospodariti. U jednoj od inspirativnih definicija pisanja, Maurice Blanchot takvu bi priču opisao kao srce, kao točku, kao „mjesto u kojem se *ovdje* podudara s *nigdje*“ (Blanchot 2015: 44), a koje se pisanjem pronalazi: „Točka je suveren zahtjev i može joj se pristupiti samo putem ostvarivanja djela. No, djelo se može ostvariti samo ako joj se pristupi“ (*ibid.*: 52). Baš zato što nikad ne dospijeva do srca priče, lik pripovjedača iskazuje se kao

instanca koja svojim djelovanjem zapravo ometa njezino pojavljivanje, a djelovati mora kako bi joj pokušao pristupiti. Ako se pričom ne uspijeva direktno zagospodariti, preostaje zaključak da dinamična djelatnost pripovjedača podrazumijeva gospodarenje sobom – kao pričom.

Na planu Albaharijeva opusa moguće je uočiti precizan sustav takvoga vladanja jer su svi njegovi romani, osim, uvjetno rečeno, *Sudije Dimitrijevića*,⁴⁷ ispričovijedani u prvome licu, uključujući i najveći broj kratkih priča. Uostalom, jedan od njegovih junaka i zaključuje da bi priča lišena njegove prisutnosti bila bez smisla: „(...) prava proza postoji samo u prvom licu, pa čak i kad je napisana u trećem“ (Albahari 2010b: 185). To je tako zato što prvo lice najbolje skriva pripovjedača, što je ono „najpouzdanija forma anonimnosti“ (Barthes 1971: 25), odnosno što razotkriva da lik pripovjedača postoji samo u vlastitom govoru:

Pravi pripovedač, subjekat iskazivanja teksta u kome lik kaže „ja“ samo je još više prurušen. Pripovedanje u prvom licu ne objašnjava sliku svog pripovedača, nego je, naprotiv još više krije. I svaki pokušaj razjašnjavanja može voditi samo u još potpunije prikrivanje predmeta iskazivanja; diskurs koji priznaje da je diskurs samo sramežljivo krije vlastito svojstvo diskursa. (Todorov 1986: 48)

Todorov zapaža da lik pripovjedača (subjekt iskazivanja) koji govori o samome sebi nije nikad isti subjekt koji iskazuje (*ibid.*: 47), a fikcionaliziranje drame podvojenog *ja* određuje kao najoriginalniju karakteristiku pripovijedanja romana *Zapisi iz podzemlja* F. M.-a Dostojevskog za kojeg kaže: „(...) svako pojavljivanje toga *ja*, svako označavanje onoga koji govori postavlja novi iskazni kontekst u kojem se iskazuje jedno drugo, još neimenovano *ja*“ (Todorov 1981: 67). Osvrnuvši se na Todorovljeva zapažanja, Brlek će putem ove temeljne podvojenosti subjekta u jeziku odrediti model literarne tradicije s kojim Albaharijevi romani o piscima u prvom licu stupaju u intertekstualni dijalog (usp. Brlek 2009: 91). Ističe još i to da jedan od uočljivijih postupaka u

⁴⁷ Djelo *Sudija Dimitrijević* (1978) je u katalozima i na klapnama opisano kao roman i danas se obično svrstava među Albaharijeve romane, ali je u popratnoj bilješci o autoru uz *Obične priče* (1978) bilo opisano kao zbirka kratkih priča (usp. Albahari 1978b: 2). Organizirano je kao niz priča o „čovjeku od zakona“ (Albahari 1978a: 134) koje su prethodno bile objavljene u različitim časopisima, pa ga se može svrstati i u korpus Albaharijevih zbirki priča. Junak nije pisac, ali kao tipičan Albaharijev junak „boluje“ od jezičnih problema stapajući se s glasom pripovjedača: „(...) nikada nije uspeo da ovlada rečima, bilo rečima bilo tišinom, i mogao je samo i oduvek da gleda kako mu se reči događaju“ (*ibid.*: 136). Podatak koji slijedi nije važan za nastavak rasprave, ali zanimljivo je da u kasnijem izdanju romana iz 1996. Albahari objašnjava u bilješci da se, kao mladi pisac, odlučio za treće lice zbog pritiska prvog koje „osvaja sve što piše“ (Albahari 1996b: 279), te da mu je taj anakroni junak sličan: „(...) sudija, kada bi seo da piše o svom životu, napisao nešto veoma slično mom životu“ (*ibid.*: 280).

Snežnom čoveku – suvišnost formula poput „rekao sam“, „pomislio sam“ i sl. – obavlja funkciju podsjećanja čitatelja na situaciju podvojenosti subjekta u jeziku (usp. *ibid.*: 92). Formulaičnost je istaknuto obilježje romana pisanih u jednom neprekinutom paragrafu, pa se zapažanju može pridodati zaključak da modalni iskazi, tematizirani u romanima jednostavno kao „pogodbeni način“, obavljaju identičnu funkciju podsjećanja kojoj se pridružuje funkcija podsjećanja čitatelja da djelo koje čita pripada sistemu književnosti – sistemu koji je, zato što je proizvod jezika, neovisan o iskustvenoj stvarnosti.

Razvlašten zakonom vjerojatnosti i nužnosti s jedne i vazdušastom naravi priče s druge strane, gospodaru preostaje ispričovijedati sebe kao priču, odnosno igrati se odgovaranja na pitanje *tko sam?* uz koje se artikulira njegov pripovjedni identitet. Koncept identiteta kao postajanja pomaže nam da pobliže razmotrimo kako u slučaju Albaharijevih romana izgleda dinamički shvaćeno gospodarenje pričom koje traje u vremenu pripovijedanja. Mišljenja smo da se tumačenje proze predloženim modelom odupire svrstavanju Albaharijeva opusa u red bilo kakvog pristupa zasnovanom na teorijama o identitetu kao stabilnoj kategoriji.

3.1.2. PRIPOVJEDNI IDENTITET

Koncept osobnog identiteta koji je ponudio Ricoeur pripada skupu modernih antiesencijalističkih teorija o tvorbi identiteta. Njima je zajedničko što identitet ne promatraju kao stabilnu i dovršenu cjelinu, nego kao dinamično i nedovršivo „postajanje“ koje je ishod nepostojanosti jezičnog značenja (usp. Peternai Andrić 2012: 47–53): „Identitet je jezični opis ili performativna konstrukcija oblikovana unutar i kroz diskurs, te promjenjiv s obzirom na kontekst. (...) Jezik dakle ne izražava već postojeće sebstvo, nego dovodi sebstvo u postojanje“ (*ibid.*: 48–49).

Prema Ricoeuru, subjekt sebe ne spoznaje direktno i u cijelosti, nego tek putem čitanja i tumačenja gradeći pripovjedni identitet odgovaranjem na pitanje *tko sam?*, a bez pripovjedne komponente nije moguće precizno definirati osobni identitet. Fikcija pomaže učiniti ljudski život ljudskim tako što ona heterogene događaje organizira pripovijedanjem u inteligibilnu cjelinu (usp. Ricoeur 1986: 122), a to će reći da priča čovjeku čini njegov život čitljivim. Čitanjem i tumačenjem priče učimo postati „pripovjedači svoje vlastite priče“, a da ne postanemo autori vlastitog života:

Čini se da nam se naš život, obuhvaćen jednim jedinim pogledom, doima kao polje konstruktivne aktivnosti, koja proizlazi iz pripovjedne inteligencije kroz koju pokušavamo povratiti [*to recover*] (...) *pripovjedni identitet koji nas konstituira*. Ističem izraz „pripovjedni identitet“ jer ono što nazivamo subjektivnošću nije ni nekoherentna sukcesija događaja ni nepromjenjiva supstanca nesposobna postajati. Upravo je to vrsta identiteta koju samo pripovjedna kompozicija, pomoću svoje dinamičnosti, može stvoriti. (*ibid.*: 131)

Pripovjedni identitet je „poetsko rješenje hermeneutičkog luka“ (Ricoeur 1985: 358), ali preplitanje fikcije i historije u polju konfiguracije odvlači pažnju s poteškoće osobnog identiteta kojemu Ricoeur posvećuje raspravu *Sebstvo kao drugi (Soi-même comme un autre)*⁴⁸ gdje ga opisuje kao dinamičnu tvorbu kojoj vremensku dimenziju osigurava intervencija pripovjednog identiteta (usp. Ricoeur 2000: 25). Tvrdi da je osobni identitet povlašteno mjesto sraza dvaju koncepata identiteta – *idem*-identiteta (istost) i *ipse*-identiteta (istovjetnost) – koji se konfrontiraju tek s pitanjem *trajanja u vremenu* (usp. *ibid.*: 22). *Idem*-identitet skup je numeričkih i kvalitativnih svojstava u smislu nepromjenjive identičnosti, a *ipse*-identitet sebstvo koje je (auto)refleksivni subjekt koji se konstituira kao priča (usp. Bečanović-Nikolić 1998: 187, Brnčić 2012: 196). Pripovjedni identitet igra posredničku ulogu između *idem*/istosti i *ipse*/istovjetnosti, a povlašteno mjesto imaginativnih varijacija ovoga identiteta jest književnost, „veliki laboratorij iskustva mišljenja u kojem priča stavlja na kušnju varijacije narativnog identiteta“ (Ricoeur 2000: 58). Kako za Ricoeura priča nikad nije etički neutralna, ovome treba pridodati i tvrdnju da je svaka priča i „laboratorij moralnog suda“ (*ibid.*: 49) zato što eksperimentiranje u „kraljevstv[u] dobra i zla“ ne ukida etička određenja u korist estetskih. Naime, Ricoeur nikad ne eliminira čitateljevu osjećajnu reakciju iz razumijevanja pripovijesti podsjećajući da njegov užitak u priči, zapletu i sudbini lika uključuje moralnu prosudbu.⁴⁹

Pripovjedni identitet proizlazi iz pripovjedno konstituiranog sebstva, što pak znači da subjekt konfigurira vlastiti život smještajući ga u zaplet koji „dopušta integrirati u trajanje u

⁴⁸ O prijevodu paradoksalnog naslova Ricoeurove studije koji podrazumijeva dijalektiku identiteta *idem* (istost, jednakost) i identiteta *ipse* (istovjetnost, istovrsnost, ipseitet) v. Bečanović-Nikolić 1998:187–189, Brnčić 2012: 195–196. Ova se studija može čitati kao nastavak rasprave o osobnom i pripovjednom identitetu koja je započeta u *Vremenu i priči* gdje se pripovjedni identitet razmatra kao mjesto ukrštavanja fikcije i historije (usp. Ricoeur 1985: 358–359, Ricoeur 2000: 20)

⁴⁹ Ovaj zaključak podjednako vrijedi za fiktionalno kao i za historiografsko pripovijedanje koje se uglavnom smatra etički neutralnim. Ricoeur zastupa stav da povjesničar ne izražava osobnu naklonost za vrijednosti pojedine epohe, ali da na razini imaginacije „oživljava načine evaluiranja koji pripadaju našem dubokom čovječstvu“ (Ricoeur 2000: 77).

vremenu ono što bi moglo izgledati protivno ustrojstvu identiteta-istosti, tj. različitost, promjenjivost, diskontinuitet, nestabilnost“ (*ibid.*: 50). Identitet lika gradi se u odnosu na zaplet, shvaćen kao suglasje nesuglasja, rađajući lik kao dijalektiku neusklađene usklađenosti, istosti i istovjetnosti. Ricoeur, naime, tvrdi da zaplet i lik proizlaze iz iste pripovjedne inteligencije, te da je identitet lika (kao i identitet osobe) identičan identitetu priče:

Osoba shvaćena kao lik priče nije entitet koji se razlikuje od *svojih* „iskustava“. Naprotiv, ona ima isti status kao i dinamični identitet u ispričanoj priči. Priča konstruira identitet lika, koji možemo nazvati njegovim narativnim identitetom, konstruirajući identitet ispričane priče. Upravo ovaj identitet priče čini identitet lika. (*ibid.*: 58)

Vrijednost imaginativnih varijacija pripovjednog identiteta u književnosti Ricoeur vidi u tome što one „obznanjuju razliku između dvaju značenja trajanja u vremenu, varirajući odnos s jednoga na drugi“ (*ibid.*) dok se u svakodnevnom iskustvu trajanje karaktera izražava kao „prekrivanje jednoga s drugim, problematike *idem* s onom *ipse*“ (*ibid.*: 25). U modernoj se književnosti te varijacije očituju kao „fikcije gubitka identiteta“ u kojima se doima kao da lik izmiče načelu reda zapleta, pa Ricoeur nudi tumačenje ove eksperimentalne varijacije identiteta u svjetlu opisanog pripovjednog identiteta:

Moja teza jest da se ovi zbunjujući slučajevi narativnosti, premješteni unutar okvira dijalektike *idem* i *ipse*, mogu tumačiti kao razgolićavanje istovjetnosti gubitkom potpore istosti. Na taj način se konstituira suprotni pol onome heroju koji se može identificirati superpozicijom istovjetnosti i istosti. (*ibid.*: 60)

Vratimo se opet konfiguraciji lika pripovjedača kao gospodara priča. On nije podvrgnut volji autora, boga i bilo kakvim književnom djelu izvanjskim zakonitostima, nego je njegova igra podčinjena zakonu vjerojatnosti prema kojemu umjetničko djelo prikazuje ono što se moglo dogoditi, a ne ono što se dogodilo. Što se moglo dogoditi, a to će reći ono pogodbeno i hipotetično u odnosu na stvarnost, posreduje se iskazima koji sugeriraju subjektivnost, dvosmislenost i podvojenost između subjekta iskaza i iskazivanja – iskazima koji onemogućuju konstituiranje identiteta „gospodara priče“ kao stabilnog i dovršenog entiteta. Taj entitet nastoji sebe spoznati, ali se spoznati može samo-tumačenjem, samo-čitanjem, samo dinamizmom osiguranim pripovjedinim identitetom, a koji konstruira pripovjedni identitet priče. U okviru dijalektike *idem*-identiteta i *ipse*-

identiteta, istost sebstva sa samim sobom razara se u korist promjenjivog i nesigurnog identiteta u postajanju. Od konfiguracije „gospodara priče“ u tom slučaju preostaje neimenovano postajanje u vremenu pripovijedanja koje se u (ob)liku gospodara priče može konfigurirati samo tumačenjem. U nastavku ulazimo u roman *Životinjsko carstvo* (2014) i analiziramo njegovu destrukciju istosti u korist nestabilnog *ipse*-identiteta: postajanja u pripovijedanju.

3.1.3. POSTAJANJE-ŽIVOTINJOM

U monografiji *Kafka. U prilog minornoj književnosti* Deleuze i Guattari polaze od pretpostavke da se u djelo ili „jazbinu“ ili „rizom“ s mnogo ulaza može ući kroz bilo koja vrata jer nijedan ulaz nije povlašten: „Samo načelo mnogih ulaza sprečava uvođenje neprijatelja, Označitelja, kao i nastojanje da se tumači djelo koje za svoj jedini cilj ima eksperimentiranje“ (Deleuze i Guattari 2020: 5). Kafkini strojevi-jazbine, napravljeni da bi se spriječilo hermeneutičko tumačenje („to hoće reći ono“ (*ibid.*: 12)) i značenje, sastoje se od formaliziranih sadržaja i izraza, te deteritorijaliziranih zvučnosti. Za strojeve nema povlaštenog ulaza doli čitanja, približavanja, bivanja u stroju, a jedino je pravilo, ako se takvo što može utvrditi u Deleuzeovoj i Guattarijevoj studiji, tražiti i slijediti unutar djela točke povezane s odabranim ulazom: čitati, a ne tumačiti. Problem koji stroj postavlja i koji je njegov integralni dio nije problem slobode od kakva vladajućeg poretka, nego pronalaženje putanje bijega ili izlaza tamo gdje on nije postojao (usp. *ibid.*: 17). Na pritisak vladajućeg poretka odgovara se apsolutnom deteritorijalizacijom postajanja-životinjom:

Postati životinja, to upravo znači otpočeti kretanje, zacrtati putanju bijega u svoj njenoj pozitivnosti, prekoračiti prag, posegnuti za kontinuumom intenziteta koji vrijede za sebe same, pronaći svijet čistih intenziteta, gdje se sve forme raščinjavaju, također i sva značenja, označitelji i označeni, u korist neformirane materije, deteritorijaliziranih tokova, neoznačujućih znakova. (*ibid.*: 22)

Postajanje životinjom nije alegorija, metafora ili simbol, premda je uvijek u opasnosti od označavanja i uvođenja metafore. Deleuzeovo i Guattarijevo odbijanje tumačenja Kafkina djela zasnovano je na pretpostavci ili pak činjenici da se djelo tumači po načelu sličnosti i uspoređivanja

s točkama književnosti izvanjskog svijeta. Svoje čitanje stoga podređuju samo tekstu, samo stanju želje neovisne o svakom tumačenju (usp. *ibid.*: 14).

Albahari se, *poput* Kafke, gnuša usporedbi. Autopoetički esej *Životinjsko carstvo (Autoesej o parasetu)* stoga započinje poređenjem („kao što je već rečeno“ (Albahari 1997a: 76)) iz kojeg se rađa dugačka rečenica kojom opisuje nemoć u jeziku. Frustracija dolazi od automatskog povezivanja označitelja i označenog („te reči, nisam ih ja izmislio, sve sam ih dobio“ (*ibid.*: 77)), od nesposobnosti da se svijet vidi i opiše bez usporedbe, od nemogućnosti da se ispriča priča, ne po dobivenim riječima, nego po stvarima kakve jesu. Zašto onda pisati i pristajati na uzaludnost toga čina? Odgovor je jednostavan: da se onome koji čita kaže nešto o sebi (usp. *ibid.*: 78). Dakako, suvišno je i spomenuti da *ja* ne skriva stvarnog pisca, nego svi ti uzaludni pokušaji pisanja služe tome da *ja* ostane u svijetu („pokušaji da ustalim sebe u svetu“ (*ibid.*: 80)) iz kojeg nestaje svaki put kad posegne za riječima. Albahari skreće pažnju na mogućnost da se putanja do *ja* otkriva u skupljanju sličica „Životinjskog carstva“, opsesivnom katalogiziranju fotografija, marki, knjiga i figurica koje su različite po onome što prikazuju, a slične po otisku ili materijalnom tragu koji ostavljaju u svijetu. Skupljanje ne dozvoljava *ja* da ostane u svijetu, ali stvara začudne analogije među vrstama i osobit paraset koji nije ni stvarni svijet ni preneseno značenje. Da bi se stvorila takva sličnost, potrebna je vještina raščinjavanja značenja i ustrajno traganje za riječima sposobnim izraziti još neformirano, ali naslućeno i sanjano značenje.

3.1.3.1. DRUGI TIGAR

Albaharijev animalni paraset nastaje u intertekstualnom dijalogu s J. L.-om Borgesom koji u pjesmi *Drugi tigar (El otro tigre)*⁵⁰ pjeva o izmaštanom, sanjanom tigru koji se rađa u knjižnici, a ne u povijesnom svijetu: „Svijet njegov nema ni ime ni prošlost, / Niti budućnost, samo stalno *sada*“ (Borges 2001: 33). Za lirskog subjekta tigar prizvan stihovima predstavlja neuspjeh („Tek porod sjenā, tek porod simbola, / Niska je puka tropa literarnih“ (*ibid.*: 34)) jer ne uspijeva postati zbiljski, živi tigar koji danas, „3. kolovoza 59“, kroči obalama Gangesa: „Ali već to što imenom je nazvan, / Što mu je smišljen životni okoliš, / Maštarijom ga umjetničkom čini, / Ne živim bićem kakva kroče zemljom“ (*ibid.*). Neuspjeh ne obeshrabruje, nego potiče na pustolovno

⁵⁰ Stihovi iz Borgesove pjesme *El otro tigre* navode se prema prijevodu Marka Grčića (Borges 2001: 33–35).

traganje za trećim, odnosno drugim tigrom koji će opet postati „oblik / Sanjanja moga, sustav ljudskih riječi“ (*ibid.*), a kojega će, subjekt sluti, pronaći izvan stiha.

Albaharijev se tigar prvi put pojavljuje u priči *Tigar kojem na leđima glob (Ljubavna priča)* iz zbirke *Opis smrti* (1982) rastegnutoj između Blakeova i Borgesova tigra. U podnaslovom kodiranoj ljubavnoj priči koja tematizira odnos Ane i junaka Tigar je lik koji dijeli prostor s junakovim članovima obitelji bivajući za sve njih (oca, majku, Anu i junaka), pa i za samoga sebe, nešto drugo, nešto što nije on sam. Za oca Tigar nosi „klicu zla“ (Albahari 1982: 58), za majku je životinja koju valja udarati štapom kad uđe u kuću, za Anu uzrok ljubomore, za junaka simbol seksualnosti i povod sanjanju, a sam je sebi djelo stvoreno božjom rukom:

Zanimljivo je Tigrovo shvatanje da njegova simetrija nije delo prirode i evolucije i procesa odabiranja, već rad božanske ruke, remek-delo nadahnutog božanstva. Božanstvo, u Tigrovoj svesti, ima oblik Tigra. Ali taj Tigar, veruje Tigar, nema konačan oblik iako je njegova forma, određena. Tako je taj Tigar, božanski Tigar, svuda prisutan a nigde se ne nalazi. (*ibid.*)

Mladi junak poistovjećuje se s tigrom koji je sam sebi drugost, a koji je koliko životinjskog toliko i ljudskog porijekla, otkrivajući vlastitu neljudsku i nasilnu seksualnost koja se oslobađa sputanosti na kraju priče kad naredi zvijeri da pojede Anu. Od podređivanja ljudskom moralu čiji su predstavnici majka, otac i Ana bježi se putanjom Tigra – avatara čija moralna uvjerenja zadovoljavaju junakovu žudnju: „moral čoveka ne važi za moral Tigra, moral Tigra je iznad morala čoveka“ (*ibid.*: 63). Zato što je jači, Tigar u završnici priče krvoločno napada Anu, ali on je samo umjetnička maštarija i simbol, pa junak snuždeno čeka da se Ana nakon svađe vrati, poražen što je stvorio, poput Borgesa, samo tigra od gotovih riječi, a ne zbiljskoga tigra. „Un tercer tigre buscaremos“ (*ibid.*: 65).

Ovom će se eksperimentalnom prekoračenju od čovjeka do životinje Albahari vratiti tridesetak godine poslije u romanu *Životinjsko carstvo* kojim traga za drugim, proznim tigrom. Lik Tigra se od junakova avatara iz spomenute priče transformira u junaka-Tigra koji žudi za svojim sanjanim, a nedostižnim identitetom.

3.1.4. POSTAJANJE TIGROM

3.1.4.1. KLOPKA ZA ČITATELJA

Rukopis pronađen na aerodromu 2005. godine, a koji čitamo kao dio romana ukoričenog u *Životinjsko carstvo*, od smeća postaje roman činom čitanja. Slučajni nalaznik zbog korica ga smatra najprije pričom za djecu, a zbog tematiziranja vojske i dokumentom zbog čega ga predaje sigurnosnoj službi. Drugi nalaznik je „pesnik amater“ (Albahari 2014: 5) koji će rukopis pročitati kao književnost i tako zapečatiti njegovu sudbinu: prosljedit će ga predsjedniku književnog društva koji ga prosljeđuje „uglednom književnom kritičaru“ (*ibid.*) koji će predložiti uredniku da smeće objavi kao „roman“. Urednik radi na rukopisu popunjavajući po neznanim kriterijima mjesta neodređenosti u tekstu, te utvrđuje (po jednako neznanim kriterijima) „pravi“ redosljed bilješki. Za autora rukopisa izmislio je „neko ime“ (*ibid.*: 6) uskrativši budućim čitateljima mogućnost da rukopis čitaju ikako drukčije nego kao roman. Umjesto rada na konzistentnosti romana, urednik je nastojao utvrditi autore koji su sudjelovali u njegovu nastanku, pa je zabludom određujući porijeklo teksta u njegovu autoru nehotice i sam dopisao roman upisavši se tako u niz njegovih autora.

Kratka povijest rukopisa-klopke koji svakog čitatelja pretvara u koautora, u *Životinjskom carstvu* obavlja funkciju uvoda, te sugerira da stabilno značenje ne proizlazi iz teksta i njegova autora, nego iz čina čitanja koje priču konfigurira kao roman. Problem je s čitanjem što nije idealno: ono ne obnavlja tekst u cijelosti, nego proizvodi niz drugih, nerijetko proturječnih, a zavodljivih čitanja. Umetnutu priču, s prologom i epilogom, prati četrdeset i pet bilješki koje ju u vidu komentara čitaju, dopunjavaju i tumače proizvedeći kakofoniju: priču komentira pripovjedač inkarniran u čitatelja vlastitog teksta, ali i čitatelji čiju drugost nije moguće precizno detektirati. Svi oni skupa podvlače misao da je suštinski problem ovoga teksta taj što nije jasno tko ga pripovijeda:

Stvar je verovatno u tome što bi trebalo jednom konačno utvrditi da li priču priča onaj koji pripoveda ili priču priča sama priča. Uvek je bilo onih koji su na to pitanje sumnjičavo odmahivali glavama i do besvesti ponavljali da priča nije živo biće koje ima svoju volju. Međutim, svako ko je imao neke veze sa pričama zna da to nije tačno, da su priče zapravo nezavisna bića koja sama biraju ko će ih saslušati i zapisati. Jednom zapisana priča prestaje da postoji. (...) Njeno odsustvo je njeno prisustvo. Njena prividna smrt je uvod u krajnje realan život. Nema prigovora. Točka. (*ibid.*: 119–120)

Čitatelji romana koji se u uključuju u lanac čitatelja susreću se s pitanjem kako odrediti tko pripovijeda priču⁵¹ ili tko je njezin gospodar, a odgovori proizvode tumačenja koja ne mogu biti u potpunom suglasju s tekstem. Roman nas tako uvlači u mrežu kontradiktornih čitanja ističući da je svako stabilno značenje samo proizvoljna projekcija i, vjerojatno, naša zabluda. Pogriješit ćemo proglasimo li koju instancu gospodarom priče jer u priči „neće nikada biti jasno u kom licu je ispričana, odnosno u kom licu je treba ponovo ispričati da bi bila ono što bi doista trebalo da bude“ (*ibid.*: 126). Relativiziranjem autoriteta pripovjedača postiže se da priča *kao da* priča i spoznaje samu sebe. Želimo li vlastito čitanje pridružiti polisemičnim i polifoničnim „beleškama“, moramo se oteti iz klopke tuđih čitanja i – čitati tekst.⁵²

3.1.4.2. SVIJET JE POSTAO BOLJE MJESTO

Konstrukcija do tada neartikuliranog i neosviještenog *ipseiteta* u zapletu opravdana je potrebom subjekta da ubojstvo Dimitrija Donkića – Rakuna obrazloži kao etički moralan čin jer je njegovim nestankom „svet postao malo bolje mesto“ (*ibid.*: 7). A da bi se steklo pravo raspolaganja nad autentičnim postajanjem u pripovijedanju, priča treba biti istinita, što sugerira i jedan od njezinih čitatelja: „Naime, priče postoje samo tamo gde ima više od jednog svedoka, jer istina mora uvek da ima bar dva lica. Ukoliko ima samo jedno, onda nešto nije u redu – ili sa pričom ili sa istinom“ (*ibid.*: 103). Priču pronalazimo ukoričenu u „roman“ koji potpisuje „neko ime“/„David Albahari“, pa njezina istinitost ne proizlazi iz provjere vanjskih izvora, nego iz uvjerljivosti njezina krajnje nepouzdanog pripovjedača.

Ja, koje se do početka pripovijedanja ne snalazi u „vremenu i pamćenju“ živeći „nasumičan život“ onako kako mu drugi odrede (*ibid.*), ostvaruje pravo na *ipseitet* – dinamičnu autorefleksivnu egzistenciju u vremenu trajanja priče – ubojstvom koje mu omogućuje da preživi lančanu reakciju nasilja i odmazde zbog sudjelovanja u studentskom prosvjedu 1968. godine, te da nadživi smrtonosni zaplet u kojem su stradali ostali članovi Životinjskog carstva. *Idem*-identitet, život koji

⁵¹ Na nestabilnost i neodredivost pripovjedne instance višestruko upozorava i kritička recepcija ovoga romana (usp. Bošković 2015: 922, Srdić 2015: 106, Radosavljević 2015: 273, Cvijetić 2015: 67, Nikolić 2017: 146).

⁵² Ova je strategija također predviđena *Beleškama*: „To je dovelo do raznih promena u slikanju odnosa između glavnih likova u ovoj priči, te bi možda bilo najbolje da čitalac sada počne da čita knjigu iz početka. Otвориće mu se jedan sasvim novi svet“ (Albahari 2014: 124).

prethodi subjektovu rođenju u pripovijedanju, njegovu postajanju-Tigrom, kukavičko je življenje („Ja sam kukavica“ (*ibid.*: 74)) obilježeno poniznošću i poniženjem, te beznačajnim ulogama koje poslušno igra pred drugima za njihovu volju: ima minornu ulogu u prosvjedu (usp. *ibid.*: 11, 31, 71) i komunističkoj partiji (usp. *ibid.*: 55), a u vojsci odmah kapitulira i pada pod utjecaj Rakuna (usp. *ibid.*: 13, 46, 52, 59). U sužanjskom i neosvijetljenom životu pod Rakunovim nadzorom slijedi ga „kao pas“ i podaje se za „ulogu mamca“ (*ibid.*: 16) u lovu na Mišu Vrapca, rastrgan između straha (usp. *ibid.*: 37) i ljubomore (usp. *ibid.*: 47, 54). Neautentično životarenje nije ni sposobno pripovijedati ni vrijedno pripovijedanja: njegove riječi „ništa ne znače“ (*ibid.*: 45), slijep je za uzroke i posljedice (usp. *ibid.*: 16), ne sjeća se događaja (usp. *ibid.*: 23) ili potiskuje sjećanja (usp. *ibid.*: 27) živeći u simbiozi s cenzorom (usp. *ibid.*: 24). Samooživljavanje, uvjetovano ubojstvom Rakuna, prati rođenje u vlastitom govoru kojim se subjekt oslobađa do tada nerealiziranih „misli, priča i rečenica“ (usp. *ibid.*: 35), a *tko sam?* se pripovjedno postavlja kao priča o drugome („povest o Dimitriju Donkiću“, „priča o Mari“ (*ibid.*: 9), priča o članovima Životinjskog carstva (*ibid.*: 13)) i priča o *ja* koje je samo sebi drugost („mene su zvali Tigar“ (*ibid.*: 14)). Sve priče o drugima objedinjuje subjektova žudnja za istinskim, autentičnim *ja* koje se više ne može identificirati s vlastitim *idem*, nego s razotkrivanjem *ipse*-identiteta.

3.1.4.3. „SKLAD ŠTO LIJE STRAH“⁵³

Zbunjujući slučaj identiteta subjekta koji se ne može identificirati s identičnošću istosti i istovjetnosti prikazuje se kao dječja igra u kojoj likovi, lišeni individualnosti u kasarni gdje služe vojni rok, jedni drugima nadijevaju imena po sličnosti sa životinjskim svijetom: zbog očiju Dimitrije postaje Rakun, zbog karakternih osobina Goran Krpelj, Redžep Zmija, Miša Vrabac, a lik-pripovjedač postaje Tigar. Međutim, lik-Tigar i pripovjedač-Tigar nisu identični, nego su dva vremenski (četrdesetak godina) udaljena sebstva povezana književnim znakom „Tigar“, motivom iz pjesme Williama Blakea. Iz stiha koji lik (student anglistike) recitira jer ne zna nijedan drugi, ostali likovi pročitaju i protumače njegovu ulogu u izmišljenom životinjskom carstvu i zapletu, pa ga imenuju Tigrom: „Tyger! Tyger! burning bright in the forests of the night, what immortal hand or the eye could frame thy fearful symmetry?“ (*ibid.*: 14). Ponizan i krotak lik-Tigar nije jednak

⁵³ „Sklad što lije strah“ („fearful symmetry“) citat je iz pjesme Williama Blakea *Tigar* u prijevodu Marka Grčića, pjesme po kojoj lik dobiva ime. U romanu se navode stihovi na engleskom koje lik-Tigar, student engleskog jezika, prevodi kao „simetriju tvoje moći“ (Albahari 2014: 14), te integralni prijevod pjesme na hrvatski (*ibid.*: 106–107).

svojemu simboličnome imenu, ali to ime sadržava u sebi nejasnu konfiguraciju opasnog i zastrašujućeg Tigra na kojoj se tvori njegov nestabilni identitet. Gonjen željom za postajanjem-autentičnim-Tigrom („da što pre počnem život iz početka, i da se naučim ponovo da sanjam“ (*ibid.*: 8); „Tigar je bio samo moj san“ (*ibid.*: 107)) lik-Tigar mora se demontirati da bi se između njega i pripovjedača-Tigra uspostavila razlika („tek se posle smrti pokazuju razlike“ (*ibid.*: 9)). Zbog igre imenovanja u kojoj samo Tigar ostaje bez oznake vlastitog imena, a zakrbuljen ispod prvog lica pripovijedanja, *ja*-Tigar načelno može biti bilo koji preživjeli član Životinjskog carstva: bilo koji čovjek i bilo koja životinja. A preživjeli su samo krvnik, Dimitrije Donkić, i njegov „potencijalni zamjenik“ (*ibid.*: 96) koji „tvrdi da sa celom tom pričom nema nikakve veze“ (*ibid.*).

U „laboratorijskim“ uvjetima romana radikalna destrukcija *idem*-identiteta vrši se postupnim nastojanjem subjekta da sebe pročita i prepozna pred tekstom. Da bi sebstvo došlo do samorazumijevanja čitanjem potrebno mu je najprije izbjeći Rakunovu nadzoru i pogledu („ne dozvoljavajući mi da sagledam stvari onakve kakve jesu“ (*ibid.*: 15); „Dimitrije nas je već u potpunosti kontrolisao“ (*ibid.*: 52): „Dimitrije [je] svugde, kako je jednom izjavio, imao svoje oči i uši“ (*ibid.*: 59); „Dimitrije me pogleda svojim rakunskim očima“ (*ibid.*: 90)). A biti pod nadzorom Dimitrija Donkića znači biti pod kontrolom njegove priče i interpretacije: „Stvari su onakve kako ih ja opisujem’, prosiktao je Dimitrije, ‘odnosno, jednostavno rečeno, stanje stvari je u mojoj nadležnosti’“ (*ibid.*: 59). On uspostavlja kontrolu *pogodbenim načinom* koji je „najbolje sredstvo da se zapetlja stvarnost. Dimitrije je voleo da priča u pogodbenom načinu, jer je bio uveren da je nad svima uspostavio potpunu kontrolu“ (*ibid.*: 76). Ovu malicioznu strategiju pomoću koje se sve može „namestiti tako da nekome deluje kao slučajnost a nekom drugom kao neminovnost unapred određene sudbine“ (*ibid.*: 29) Tigar usvaja od Donkića („majstor“, „učitelj plesa“ (*ibid.*: 30) i primjenjuje četrdesetak godina poslije. Nadzirućem, ponižavajućem i poništavajućem pogledu izmiče se najprije u prostoru biblioteke (usp. *ibid.*: 19–21) gdje se *ja* prepoznaje s Mišom Vrapcem koristeći tajnu lozinku prosvjednika „aksolotl“:

Nisam imao predstavu šta ta reč znači i za njihovo postajanje doznao sam tek nekoliko godina kasnije, gledajući poluzatvorenih očiju neku prirodnjačku emisiju na televiziji, a posle čitanja Kortasarove priče ostao sam uveren da je Kortasar, u stvari, aksolotl koji je uspeo sebi da stvori telo koje liči na čovečje. (*ibid.*: 23)

Prepoznajući vlastito *idem* u aksolotlu, larvi koja ne prolazi metamorfozu (usp. *ibid.*: 22), *ipseitet* se gradi na tijelu koje samo sličí ljudskom, a zapravo je animalno, čudovišno (usp. *ibid.*: 99) i ljudoždersko (usp. *ibid.*: 41): „zastrašujuća simetrija („fearful symmetry““ životinje i čovjeka, krvnika i žrtve, skovana rukom onoga koji je preživio, a koji je identičan zapletu kojim integrira kontingentne i heterogene događaje razarajući stabilni ustroj *idem*-identiteta. Što roman *Životinjsko carstvo* čini zbunjujućim i uznemirujućim slučajem pripovjednog identiteta jest to što u liku njegova pripovjedača očajnički želimo prepoznati junaka-čovjeka, identitet čiji *idem* skriva *ipse*, a otkrivamo samo junaka-životinju, čudovište skrojeno od ljudskih i životinjskih dijelova. Životinjski dijelovi nisu, dakako, stvarni-tigar i stvarni-aksolotl, nego književni znakovi Blakeova tigra, Borgesova tigra i Cortasarova aksolotla, osobit referencijalni svijet za kojim subjekt poseže da bi se jezikom doveo u postajanje.

Što je zastrašujuće u njegovoj priči kojom obrazlaže da je svijet postao bolje mjesto? Ne bi li priča u kojoj dobro pobjeđuje zlo trebala biti utješna? Čitatelji u bilješkama, kao i čitatelji romana, prepoznaju da ovo nije priča u kojoj dobro pobjeđuje zlo da bi svijet postao bolje mjesto, odnosno da je pripovjedač nepouzdan i da otkriva nešto uznemirujuće. Preciznije: svi prepoznamo da ili s pričom ili s istinom nešto „ne štima“ i da bi se možda prava priča razotkrila da se ispričovijeda u trećem umjesto u prvome licu, ali takva priča ne postoji. U spekulativnom i kondicionalnom okruženju nameće nam se uznemirujuća ideja da pričam o etički ispravnom postupku može pripovijedati i žrtva i dželat. Jer, ništa nije strašnije od spoznaje da se ispod *ja* koje pripovijeda o moralno ispravnom postupku, pod krinkom *ja*-Tigar možda krije *ja* slično Dimitriju Donkiću, psihopatu (usp. *ibid.*: 76) i dželatu koji se oteo nadzoru (usp. *ibid.*: 86) i proizveo „najkrvoločniji rasplet u kojem, kao u nekoj šekspirovskoj drami, niko na kraju ne ostaje živ“ (*ibid.*: 55). Da bi se svoja čudovišna i ubojita drugost prepoznala i, u konačnici, pokazala pripovijedanjem načinivši samo u tom smislu od svijeta bolje mjesto, potrebno je samoga sebe ugledati, to jest vidjeti sebe kao drugog, a „birati između sebe i sebe predstavlja đavolski težak posao“ (*ibid.*: 85). Do prepoznavanja dolazi četrdeset godina nakon krvoločnog raspleta, u novoj zemlji, u Torontu („idealno mesto za gubljenje“ (*ibid.*: 97)), gradu koji omogućuje promjenu identiteta (usp. *ibid.*: 97–98), spoznaju da je identitet u promjeni i nepostojanosti („Nepostojanost je ponekad najveća postojanost“ (*ibid.*: 57), „da je nestabilnost jedina stabilnost, da je menjanje jedina stalnost“ (*ibid.*: 98)) i, najvažnije, egzistencijalnu krizu u kojoj se *ja* ne može više identificirati s nevinom žrtvom, s identičnošću istosti i istovjetnosti: „Teško je živjeti sa saznanjem

da se mišljenje o vlastitoj nevinosti ne poklapa sa mišljenjem drugih osoba, posebno onih koje su vam doista bliske“ (*ibid.*: 97). Bliska osoba je Mara, životna suputnica lika-Tigra, koja prepoznaje Donkića po sličnosti s rakunom (usp. *ibid.*: 8) iako ga prije toga nije vidjela.⁵⁴ Mara je lik bez animalnog parnjaka⁵⁵ koji ima moć prepoznati naslućenu konfiguraciju zastrašujućeg lica pripovjednog identiteta: „Mara je moja savest. Mara je moja dobra volja. Mara je ona koja uradi sve što obećam, a nikad ne ispunim“ (*ibid.*: 9). Inkarnacija savjesti u liku Mare zanima se za stvarnost i istinu koja se krije ispod priče, te podozrijeva da knjiški govor zakriva istinu zbilje:

Rekla je: „Da, to je tvoja verzija priče i ko zna da li ću čuti onu stvarnu, onu pravu.“ I tada, a evo i sada, poricao sam da postoji neka druga, tačnija i potpunija verzija ovih zbivanja. Marina primedba u prvi mah je delovala bezazleno, ali kasnije je, poput mehaničkog crva, bušila u meni rupe sumnje. Kako je uopšte moguće, mislio sam, da Mara, ili bilo ko drugi, pretpostavi da sam bio spreman da stanem uz Dimitrija? (*ibid.*: 93)

Da postoji i prava verzija priče u kojoj je Tigar krvnik, dâ se naslutiti u metatekstualnim komentarima i bilješkama, ali i u pripovijedanju *ja*-Tigra koji dopušta da nadzoru njegove suglasne priče promaknu nesuglasja. Prvo takvo nesuglasje prethodi prvom opisu Donkićeve egzekucije kad ga Tigar prisiljava da sluša priču koju je i nama ispričivijedao, pa „nehotično“ pogriješi u izboru lica u kojemu pripovijeda:

Provukli smo se *naterao sam ga da klekne i sluša dobar deo ove priče*. Za to vreme je samo dvoje ili troje ljudi došlo po svoje automobile i siguran sam da nas niko od njih ne bi prepoznao. *Dok je pričao, Dimitrije se nekako smanjivao, postajao sve bleđi i prozirniji, i ja sam se u jednom trenutku upitao šta ću uraditi ako se on pretvori u bebu.* (*ibid.*: 84, kurziv moj)

⁵⁴ Budući da Rakuna nije prepoznao Tigar, priča daje naslutiti da čovjek kojeg Mara prepoznaje, a Tigar ubija, uopće nije Dimitrije Donkić. Također, u trenutku kad Rakun dobiva nadimak, pripovjedač priznaje da nitko nije vidio tu životinju čiji su tamni krugovi oko očiju sličili Donkićevim podočnjacima: „U vreme kada smo Dimitrija Donkića zvali Rakun, niko od nas nije video tu životinju“ (Albahari 2014: 8). Sve ovo samo potvrđuje da njegovom pričom upravlja samo vjerojatnost, a ne logika i kauzalnost stvarnih odnosa i zbiljskih pojavnosti, pa se u jednom trenutku otvoreno pita: „Da li je uopšte postojao pravi Dimitrije Donkić ili je taj lik ostao negde, potisnut brojnim ulogama koje su počele da žive same za sebe“ (*ibid.*: 52).

⁵⁵ Pred kraj romana junak se susreće s Hasanom, još jednim likom bez životinjskog nadimka, koji ga ispituje o članovima Životinjskoga carstva, zanimajući se za njihove sudbine, odnosno za pitanje zašto je Tigar preživio krvoločni rasplet. Hasan podozrijeva njegov knjiški govor tragajući za istinom: „Pokušavajući da promenim temu, nasmejao sam se i upitao: 'Ko još uopšte veruje u priče?' Hasan ljutito reče da ga ne zanimaju teorijske dileme i da ne pričamo o literaturi, već o životu“ (Albahari 2014: 96).

Drugo se nesuglasje propušta u suglasje prije Mišine egzekucije kad Tigar zatiče članove Životinjskog carstva dok u kupatilu maltretiraju Mišu. U svojoj je priči Tigar uplašen i zaprepašten scenom u kojoj se zatekao kao nevin sudionik i promatrač,⁵⁶ ali Mišin pogled odaje njegovu upletenost:

Dimitrije Donkić dreknu na njega i pripreti mu da začuti, jer ako mu on sada ponovo dođe, crno mu se piše. Miša Vrabac nije prestajao da se kikoće i čak je počeo da pljeska dlanovima po vodi. Onda je prestao to da radi, ali samo da bi rekao: „Dođi, samo dođi, dođi da mi malo popušiš.“ Dok je to govorio, nije skidao pogled sa mene, i to je ono o čemu i danas, posle svega, najčešće razmišljam. Šta je značio taj pogled i šta je Miša Vrabac od mene očekivao? (*ibid.*: 90)

Stavljanjem pod nadzor Mišina pogleda Tigar se samooptužuje bez riječi, a ovaj se nijemi pogled ponavlja i u trećem propuštenom nesuglasju, odnosno u drugom opisu Donkićeve egzekucije. Donkić je sad razgovorljiviji, i ponavlja pred Tigrom i Marom da s njegovom pričom nema nikakve veze, da ne može vidjeti, prepoznati i pročitati sebe u Tigrovoj priči, da je sam sebi slijepa točka:

Dimitrije Rakun je ponavljao da me se ne seća i da uopšte ne zna o čemu govorim, ali kada sam prislonio cev pištolja *na njegovu slepoočnicu, video sam u njegovim očima* da zna da znam da on zna i umorno je sklopio kapke, gotovo srećan, pomislio sam, što je sve došlo na svoje mesto, ukoliko, naravno, takav čovek uopšte zna što je sreća. (*ibid.*: 99–100, kurziv moj)

Dok lik-Tigar drži pištolj u Rakunovim ustima, savjesti u liku Mare Rakun upućuje posljednji, nijemi pogled „kao da želi nešto da joj kaže“ (*ibid.*: 100), nakon čega Tigar povlači okidač i završava priču. U tom trenutku nijemoga gledanja, u samo naslućenoj pravoj priči neartikuliranoj jezikom i riječima njezina pripovjedača, mi znamo da Tigar zna da je prava priča

⁵⁶ Bezglasnom i neartikuliranom priznanju sudjelovanja i krivice pripada i razgovor Rakuna i Tigra koji se odvija u kasarni, kad Krpelj, Zmija i Rakun prebiju Mišu Vrapca: „A onda sam, iznenadivši sebe, odlučio da slažem. 'Znam', rekao sam, a Dimitrije odmah dodade: 'Onda znaš i zašto tako mora da bude'. Zagledah se u njega, a potom polako, gotovo svečano, pređoh vrhom kažiprsta preko svog vrata.“ (Albahari 2014: 75).

ostala daleka i skrivena i da smo prisustvovali samo njegovoj priči kojom je spoznao sebe pripovijedajući o sebi, njegovu govoru kojim je razotkrio samo svoj san o postajanju Tigrom.

3.2. SMRT U IZGNANSTVU. PISANJE KAO PISANJE-POSTAJANJE

3.2.1. NEGACIJOM O EGZILU

Zamislimo li egzil kao „veliku priču“ u književnosti, ona se u dvadesetom stoljeću očito raspala na niz individualnih priča koje se odnose prema pretpostavljenoj „velikoj priči“. Osvrnemo li se na stanovit broj tekstova napisanih nakon raspada Jugoslavije, uočiti ćemo da se jedna poprilično velika skupina njih često spominje u kontekstu književnosti emigracije i egzila. Što se sve označuje tim terminima? Ponajprije, riječ je o tekstovima koje su napisali pisci koji žive izvan zemalja bivše Jugoslavije. Neki su od njih i započeli književnu karijeru u emigraciji, a ipak su iskustvo emigracije vješto inkorporirali u pisanje. Zatim se, u istom kontekstu, spominju i tekstovi koji tematiziraju emigraciju, a čiji autori nisu u emigraciji. Odnos književnosti i egzila shvaćamo kao problem jer se jednostavnim upućivanjem na egzil i književnost napisanu u izgnanstvu gotovo isključivo upućuje na sličnost, i to sličnost s povijesno-političkom zbiljom koja nije u istoj razini kao književni tekst. Upućivanjem na sličnost i/ili istost banalizira se književni tekst te se promatra kao nusprodukt povijesne zbilje: to što smo nešto svrstali u skup, ne znači da smo nešto rekli o sastavnicama tog skupa.

Prvobitno značenje egzila upućivalo je na prisilno izbjivanje iz domovine ili grada: povratak je bio zabranjen i kažnjiv zatvorom ili smrću. U tom značenju pojedinac je bio kažnjen egzilom, a isključenje iz zajednice smatralo se jednakim smrtnoj presudi. Postoji, međutim, i egzil koji pojedinac nameće sam sebi, a koji je često, barem u dvadesetom stoljeću, posljedica prosvjeda protiv dominantne ideologije. Određivanje što egzil jest, kao i što nije, svodi to pitanje na definiranje egzila u odnosu na njemu bliske pojmove (npr. emigracije, apatrida) i labilne granice među njima: odgovor se ne učvršćuje jedinstvenim terminom koji bi bio operabilan u raspravi o pojedinom djelu ili o skupu književnih djela koja se tim pojmom određuju. Podvođenje nekog skupa tekstova pod pojam egzila trebalo bi se, pretpostavljamo, temeljiti na jasnim kriterijima koji bi proizašli iz tog skupa i koji bi se odnosili isključivo na taj skup tekstova, ili bi, što je jednako (ne)opravdano, trebalo biti zasnovano na izvantekstualnim kriterijima kojima se mogu utvrditi pravilne smjernice i obilježja toga skupa.

3.2.2. O ČEMU SVE GOVORIMO KAD GOVORIMO O EGZILU?

Govor o egzilu u književnom polju na neobičan način uključuje miješanje različitih razina fikcije i zbilje. Najednom postaje nevažno to što stvarnost u književnost ulazi procesom selekcije i kombinacije, a zbiljska sudbina autora promatra se kao događaj koji određuje prisutnost neke teme u njegovu djelu. Said, primjerice, tvrdi da je „američki egzil bio ono što je proizvelo Adornovo remek-djelo, *Minima Moralia*“ (Said 2000: 29) iako je očito da je samo Adorno mogao proizvesti Adornovo remek-djelo. Saidova izjava nije doslovna, ali personificiranje egzila simptomatično je kad se govori o njegovoj vezi s književnim tekstom. Misliti egzil u književnosti, a ne zanimati se za autorovu biografiju doima se kao nemoguć pothvat jer je odnos egzila i književnosti određen spregom autorova života i njegova djela. Taj interes nije nešto što se da odbaciti jer ga proizvodi i sam pisac čija je uloga u egzilu najčešće dvojaka: on je pisac književnog djela koji u egzilu ostvaruje i aktivnu društvenu ulogu „intelektualca“. Biti istovremeno egzilant, pisac i intelektualac bivanje je *par excellence* jer nijedan dio tog trojstva ne smije manjkati eda bi govor o egzilu bio punovažan u modernom značenju egzila.

Egzil nije isključivo duhovno ni isključivo fizičko stanje, nego posjeduje (ne)jasnu metafizičku dimenziju. Said tako tvrdi da je Adorno bio „predodređen da postane metafizički izbjeglica davno prije nego što je došao u SAD“ (*ibid.*) jer je bio kritički nastrojen prema svemu što se u Europi smatralo buržoaskim ukusom, kao i Josif Brodski koji tvrdi da je jedna od istina egzila ta da je „egzil metafizičko stanje“ (Brodski 2000: 49). Dakle, egzil se može istovremeno poimati bilo kao fizičko bilo kao duhovno izgnanstvo, ali egzil u pravom smislu riječi jest pojam koji ne označava isključivo iskustvenu stvarnost.

Postavimo jednostavno pitanje: postoji li egzilantska književnost i, ako postoji, koje bi bile njezine temeljne odrednice? Pretpostavimo li da se o čemu takvom može govoriti, raščlanjivanje takva skupa opet bi se baziralo na razlici između fikcije i zbilje. Ako takav skup uključuje autore u egzilu, cijeli skup ujedinjavala bi biografija autora koja je, navodno, utjecala na genezu i oblikovanje umjetničkog djela. Taj skup činio bi razmjerno mali broj autora koji žive u egzilu. Egzilu možemo pristupiti i kao temi, pa pod egzilantskom književnošću promatrati sve književne tekstove u čijem sadržaju prepoznamo izgnanstvo, gubitak identiteta, migraciju, lutanje, putovanje, otuđenost, samoću i ostale motive srodne egzilu. Kad bismo pokušali odrediti što je takvu skupu tekstova zajedničko, čini se da bismo na kraju za sve njih samo još mogli utvrditi da

su književnost. Dakle, izbjegavamo li bavljenje piščevim životom, vrlo lako upadamo u tematologiju, nakon koje gotovo sve postaje egzil. Egzil je u okviru tematologije istovremeno sve i ništa.

Claudio Guillén piše da su u književnosti, budući da se ona hrani sama sobom, uočljivi kontinuiteti struktura povezanih s egzilom, koje zatim dijeli na dva pola: pol A čini autobiografski prijenos aktualnih iskustava egzila samog, a pol B čini izmišljena prezentacija fikcionalnih tema, mitova, ideja i vjerovanja proizašlih iz inicijalnog piščeva iskustva egzila. Prvi su, dakle, pisci koje govore o egzilu, a drugi su oni koji iz njega uče. Pisci koji pišu o egzilu pripadaju „književnosti egzila“ (Guillén 1976: 271–272). Druga vrsta pisaca pripada književnosti koju Guillén naziva „literature of counter-exile“, tj. književnosti čija djela mogu u sebe inkorporirati odvajanje od mjesta, jezika, zajednice, ali tako da tom odvajanju daju širu dimenziju značenja koja prekoračuje prvotnu vezanost za mjesto porijekla (*ibid.*: 272).⁵⁷ Granice između fikcionalnih svjetova i biografija autora mogu se izbrisati tako da se neprestano krećemo od biografskog k fiktivnom i obrnuto, ali takav postupak opterećuje recepciju književnog teksta zato što i sama napomena da je pisac napisao tekst u egzilu otežava recepciju zbog raznolikih asocijacija. Granice se također mogu izbrisati tako da, kao Guillén, pretpostavimo idealan model koji opet uključuje autorovu biografiju (onog tko piše i biografiju pretpostavljenog uzora kao što je npr. Ovidije). Zašto se onda granica ne bi izbrisala i to tako da autoru književnog teksta pridemo kao posve anonimnoj ličnosti, a književnom tekstu kao tvorevini čije porijeklo nije u iskustvenoj stvarnosti njegova autora?

Egzil prepoznamo kao inspirativan (izvan)književni motiv koji, budući da ponavljanjem postaje važan u povijesti i povijesti književnosti, zaslužuje da se o njemu govori i da se uvijek iznova definira. Međutim, činjenica je da je upravo zbog te repetitivnosti svaki govor o egzilu „osuđen“ na stereotipe i opća mjesta jer pisci i književna djela, u većoj ili manjoj mjeri, reproduciraju stereotipe o egzilu da bi on kao takav bio prepoznat na književnom tržištu. Potentnost stvarnog iskustva i književnog motiva egzila također je i njegova impotentnost, a tomu treba pridodati činjenicu da izvjestan broj pisaca u egzilu opsesivno piše o njemu nakon egzila. Jedan od primjera takvih (im)potentnih stereotipa jest pridavanje emotivnih svojstava pojmu koji bi, napunjen takvim značenjem, trebao pokriti mnoštvo individualnih sudbina pojedinaca i djela.

⁵⁷ Guillén za primjer uzima Ovidija kao originalnog junaka egzila, a elegiju kao arhetipski model pisanja o egzilu. Također naglašava kako je njegova podjela u tom slučaju idealistički model te da se ne može tvrditi da je izravno izražavanje žalovanja temeljni i najvažniji odgovor na egzil (Guillén 1976).

„Egzil je jedna od najtužnijih sudbina“, tvrdi Edward Said (Said 2000: 25), i zaista, stječe se dojam da je za svakog autora u egzilu ta tuga nesavladiva jer su mnogi od njih, nakon egzila, svoj opus posvetili isključivo problemu egzila. Opisati egzil kao duševni poremećaj koji je prouzrokovan gubitkom mjesta i prisilnim izmještanjem značilo bi svrstati ga u skupinu jednako potresnih, ali različitih, psihičkih iskustava. Budući da „tuga“ zasigurno nije povlašten egzilantski osjećaj, takve „lijepe rečenice“ samo reproduciraju stereotip koji s egzilom ima veze jednako kao s bilo kojim drugim iskustvom gubitka. I sâm začuđen vlastitom tvrdnjom, Said će utvrditi da je intelektualac u egzilu ipak „sretan u toj ideji nesreće“ (*ibid.*: 28) jer egzil također otvara mogućnost novog pogleda i mišljenja te sam po sebi nudi piscu novo prebivalište. Upravo je ta povlaštena perspektiva i dvostruki pogled to što suvremenom piscu u egzilu osigurava status „intelektualca“. Josif Brodski daleko je odrješitiji kad govori o „tragediji“ egzilantskog pisca koji zapravo dolazi kući jer se „približava sjedištu svojih ideala“ u zemlji čija ga demokracija opskrbljuje fizičkom sigurnošću, ali mu uzvraća društvenom nevažnošću: „A gubitak značenja jest ono što nijedan pisac, egzilni ili ne, ne može otpjeti“ (Brodski 2000: 48). Egzil je za Brodskog i vrsta uspjeha jer piscu osigurava pažnju izdavača i čitatelja koji kontinuirano prate njegov rad, ali za pisca je najveća sreća egzila u tome što to stanje „strahovito ubrzava inače profesionalni uzmak – ili skretanje – u izolaciju, u apsolutnu perspektivu: u stanje u kojemu je sve što čovjeku ostaje, biti sam sa sobom i vlastitim jezikom, bez ikoga i ičega između. Egzil nas preko noći vodi tamo kamo bi vam normalno trebao cijeli život da stignete“ (*ibid.*: 52).

Osim promjene mjesta koja je očita, spomenuto „stanje“ uvodi u govor o egzilu i vremensku dimenziju egzila, jer „stanje“ upućuje na nekakvo trajanje u vremenu. O egzilu se može govoriti i kao o jednom trenutku, trenutku izgnanstva, jer je, prema Brodskom, sve ono što slijedi nakon odlaska „i udobno i autonomno da bi se nazivalo tim imenom“ (*ibid.*). Govor o egzilu treba započeti u tom trenutku raskida, bio on fizički ili duhovni, jer sve što uključuje vrijeme, prije i poslije, nije više egzil. Ništa ni prije ni nakon tog trenutka nije toliko teško objasniti kao sam trenutak raskida, jer se inače, kad govorimo o egzilu, bavimo isključivo uzrocima i posljedicama.

Prema Adornu, prethodni je život emigranta anuliran jer je i duhovno iskustvo ono što se ne da prenijeti: „Ono što nije postvareno, što se ne da brojati i mjeriti, otpada“ (Adorno 1987: 42). Ako je mjesto u koje pisac dolazi previše udobno, trebamo li ga i dalje nazivati egzilom? Iz jednostavnih pretpostavki o vezama egzila i književnosti najčešće možemo iščitati banalno

uočavanje sličnosti između zbilje i nekog motiva ili fabule u tekstu, a djela koja pripadaju skupu egzilantske književnosti daju dovoljno materijala za uočavanje istosti. U egzilantskoj književnosti, međutim, istaknut je i metatekstualni aspekt jer su sva ta djela zaokupljena nemogućnošću pisanja, gubitkom vjere u riječi, zijevom između pisanja i napisanog teksta. Taj tematski sloj uvodi nas u definiranje novog mjesta, zapravo jedinog mogućeg mjesta za onog koji tog mjesta više nema, a to je ulazak u pisanje. Pisanje nije azil, ono nije sigurno utočište, ono nije mjesto afirmacije. Adorno tvrdi da piscu nije dopušteno da u tom pisanju ostane iako mu je ono jedino moguće prebivalište (*ibid.*: 83–84).

3.2.3. DETERITORIJALIZACIJA JEZIKA I IMPERATIV DJELA

U prethodnom dijelu upozorili smo na nekoliko oprečnih pojmova na kojima se temelji govor o egzilu u književnosti; iz njih smo izvukli pretpostavke koje će nam biti važne za raspravu koja slijedi. Cilj nam je pronaći mjesto unutar književnosti i unutar književnih tekstova kojim bismo opravdali povezanost egzila i književnosti, ali tako da se odmaknemo od stereotipnih pretpostavki koje redovito uključuju povezanost autorove biografije i književnog teksta, zanemarivanje razlike između fikcije i zbilje, promatranje egzila kao fizičkog i duhovnog premještanja te trajnosti trpljenja stanja koje nazivamo egzil.

Kako bismo zaoštrili prethodno iznesene tvrdnje o tome što egzil u književnosti jest, kao i o tome što nije, problemu možemo pristupiti radikalno sužavajući vidno polje s apstraktne, sveobuhvatne i neprimjenjive ideje egzila na pitanje „minorne književnosti“. U studiji *Kafka. U prilogu minornoj književnosti* Deleuze i Guattari, povodeći se za Kafkinim dnevnim zapisima o minornoj književnosti, izvode tri temeljna obilježja minorne književnosti, tj. književnosti koju manjina stvara na kojem većinskom jeziku: 1. jezik je tu izložen izraženom koeficijentu deteritorijalizacije; 2. u minornim književnostima sve je politika, tj. individualna stvar nužno se priključuje na ono neposredno političko; 3. u minornoj književnosti sve dobiva kolektivnu vrijednost jer je političko polje kontaminiralo svaki iskaz (usp. Deleuze i Guattari 2020: 27–31). Pretpostavke o minornoj književnosti što ih Deleuze i Guattari izvode iz Kafkinih zapisa jednim su dijelom osporene jer se smatra da je riječ o nedovoljno pažljivom (ili pak namjerno nepažljivom)

čitanju njegovih zapisa (usp. Corngold 1994)⁵⁸. Međutim, odmaknemo li se od Kafkina djela i njegove analize u ovom kontekstu (da bismo mu se poslije, drugim putovima, ipak vratili), uvidjet ćemo da je pojam „minorne književnosti“ za Deleuzea i Guattarija objektivan pojam u odnosu na sve druge pojmove kojima se označavaju tzv. marginalne književnosti. Kretanje u deteritorijalizaciju vodi do suprotstavljanja intenzivne uporabe jezika svakoj simboličkoj, značenjskoj ili označiteljskoj uporabi jezika (usp. Deleuze i Guattari 2020: 33). Takvo odbacivanje smisla nije apsolutno, nego jezik istovremeno nadomješta svoju „deteritorijalizaciju nekom reteritorijalizacijom u smislu. Prestajući biti organ jednog osjetila [*sens*], on postaje instrument Smisla [*Sens*]“ (*ibid.*: 35). Iako odbačen, smisao se podrazumijeva, a to biva očito uporabom dvaju postupaka koji se mogu objediniti sintagmom „*intenzivna uporaba jezika*, koja mu oduzima značenja“ (*ibid.*: 39). Najprije, riječ je o zvuku, ili riječi, ili krik koji ne pripadaju smislenom jeziku iako iz njega potječu. Drugi je postupak složeniji u smislu obuhvatnosti te se može primijeniti na književne tekstove o kojima će poslije biti riječi. Naime, taj postupak uključuje ukidanje metafore, simbolizma i označavanja. Budući da više nema „označavanja neke stvari sukladno doslovnom smislu, ni doznačavanja metafora sukladno prenesenom, slikovitom smislu“ (*ibid.*: 37), slika postaje *postajanje*.

S pravom se možemo zapitati je li intenzivna uporaba jezika kakvu opisuju Deleuze i Guattari svojstvo isključivo „minorne književnosti“ ili samo Kafkine književnosti, ili je pak riječ o ekstenzivnoj definiciji pisanja koju ta „minorna književnost“ vlastitim sredstvima možda samo izvlači u prvi plan. Ako se povedemo za Blanchotovim definiranjem pisanja, možemo uočiti podudarnosti (zasigurno ne slučajne) koje se doimaju kao spona među terminima deteritorijalizacije, usamljenosti, izgnanstva, smrti i pisanja – spona koja nije opterećena konkretnom sudbinom pisca ili njegovim jezikom:

Pisati znači ući u potvrđivanje samoće u kojem prijeti fascinacija. Predati se riziku odsutnosti vremena gdje vlada vječno započinjanje iznova. (...) Pisati znači prepustiti jezik fascinaciji te kroz jezik i u jeziku ostati u doticaju s apsolutnim mjestom u kojemu stvar nanovo postaje

⁵⁸ Corngold izdvaja dijelove Kafkinih *Dnevnika* i pisama koje Deleuze i Guattari ne uzimaju u obzir, zamjerajući im što nisu vodili računa o tome da zapisi potječu iz evidentno različitih vremenskih perioda. Osim toga autor smatra da su u njihovoj analizi namjerno preskočeni dijelovi zapisa koji ne bi podržavali njihov koncept „minorne književnosti“ koji izvode iz Kafkina djela. Iako Corngold drži kako su Deleuzeove i Guattarijeve ideje jednim dijelom korisne, primjenu takva koncepta na Kafkina djela u cjelini smatra tendencioznom i neopravdanom (usp. Corngold 1994: 89–101), ali ne isključuje njegovu primjenu na druge autore.

slikom, a slika, umjesto aluzije na figuru postaje aluzijom na nefigurativno, umjesto oblika nastalog iz odsutnosti postaje bezoblična prisutnost te odsutnosti, neproziran i prazan otvor nad onim što jest kada više nema svijeta, kada još nema svijeta. (Blanchot 2015: 25–26)

Neumoljivost koju Blanchot pripisuje djelu dolazi iz njegove nedovršivosti: „Središnja točka djela je djelo kao ishodište, ne može se dosegnuti, a jedina je vrijedna dosezanja“ (*ibid.*: 52). Vratimo se opet Kafki, ali uz Blanchota, koji ga tumači kao onoga koji proživljava „muku umjetnika protjeranog iz djela“ (*ibid.*: 87). Opterećen sumnjom u vlastitu darovitost, a opet svjestan da ga osim pisanja ništa neće zadovoljiti, Kafka dolazi do spoznaje da pisanje nije moć kojom raspolaže i ta nesigurnost „spada u ono krajnje što u djelu postoji, središnji imperativ, smrtni, koji ‘nažalost nije smrt’, jest smrt ali držana na distanci, ‘vječne muke Umiranja’“ (*ibid.*: 66–67). Vezu koju Blanchot tu uspostavlja između književnosti i smrti naglašava kasnija definicija pisca kao onog koji „piše kako bi mogao umrijeti“ i onog čija „moć pisanja dolazi iz anticipiranog odnosa sa smrću“ (*ibid.*: 102).

Budući da su posredovanje i komunikacija vlastite smrti nemogući te da smrt uvijek treba drugog da bi bila potvrđena, samo je svjedočenjem smrti drugog moguće iskusiti smrt. Mnogoznačnost i nedostižnost smrti u pisanju zapleću se, počevši od oduzimanja značenja jeziku pa sve do sadržajnih aspekata književnih tekstova, u vrtešku. Međutim, riječ je o vrteški koja istovremeno raščarava vezu egzila i pisanja te prokazuje egzilantsko pisanje kao identitet višestruko nametnut pisanju koje identiteta nema.

3.2.4. ULAZAK U PISANJE I NAPUŠTANJE TEKSTA

Zbog snažnog utjecaja kategorije autora čini se kao da egzil u njihovim tekstovima zaslužuje povlaštenu poziciju, nedostupnu autorima koji nisu u egzilu, a takva „povlastica“ povlači za sobom anakroni pozitivizam. Kad je o Davidu Albahariju riječ, on sebe, kako tvrdi, ne smatra egzilantom i izgnanikom u doslovnom smislu riječi, nego slučajnim doseljenikom (usp. Pantić 2005: 17) ili imigrantom. Takav obrat od egzila do imigrantske književnosti preispituje vezu između iskustva egzila i procesa njegove reprezentacije. Ta napomena upućuje na to kako je pojam egzila, od iskustva vječnog progonstva, doživio bitne promjene (ovisne o određenom društvenom, povijesnom i političkom kontekstu) te da je njegovo prvobitno značenje gotovo neprimjenjivo na

dvadesetostoljetnu književnost. Da bismo izbjegli njegove mnogostruke implikacije, u nastavku predložimo tumačenje egzila koje ne bi opterećivalo ni povijesno ni suvremeno značenje, a ni biografija pojedinca.

3.2.4.1. SMRT AUTORA

Jedna je od osnovnih teza suvremenih književnih teorija da između književnog teksta i njegova autora ne postoji izravna veza jer se smatra da je pisanje „neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva“ (Barthes 1999b: 197). Tumačiti književni tekst tako da najprije utvrdimo tko je, kakav je ili gdje živi autor koji ga je napisao bespredmetno je jer takva usredotočenost opterećuje recepciju i nameće granice pisanju opskrbljujući ga „konačnim označenim“ (*ibid.*: 200). Preduvjet za ulazak u pisanje, koje je bez etničkih, klasnih, rodnih i konfesionalnih odrednica, prema Rolandu Barthesu jest smrt Autora. Njegova smrt oslobađa tekst biografije autora i njegova fizičkog i duhovnog kretanja te, što je najvažnije, oslobađa čitanje od traganja za porijeklom: „rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora“ (*ibid.*: 201). Tekst se, rasterećen pitanja autorstva i porijekla, vidi kao multidimenzionalan prostor, „tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture“ (*ibid.*: 199), a mjesto u kojem ta mnogostrukost pronalazi žarište nije autor, nego čitatelj. Uvažimo li smrt Autora, nestat će i potreba da se u književnosti egzila vidi isključivo upisivanje proživljenog iskustva, te će se otvoriti mogućnost da se zamišljena recepcija usredotoči na sam književni tekst. Tim postupkom veza između književnosti i egzila ne gubi na važnosti, nego se oslobađa nametnutih ograničenja i širi na sve tekstove, neovisno o porijeklu njihovih autora. Treba napomenuti da se u tom slučaju književnom tekstu ne nameće neko drugo ograničenje, jer je pitanje gubitka identiteta i smrti, između ostalih, i samo po sebi jedna od ključnih tema egzilantskog pisanja.

Osim toga u *Carstvu znakova* Barthes pokazuje da je i imenovanje mjesta proizvoljno. Roland Barthes je jednom, što i nije toliko važno, boravio u Japanu i napisao knjigu o njemu. Međutim, Barthesova knjiga o Japanu, *Carstvo znakova*, nije o Japanu, nego o sustavu oblikovanom od linija (grafička i lingvistička riječ) koji on naziva „Japan“ (Barthes 1989: 7). Umjesto Japan taj se sustav mogao zvati bilo kako: „Želim li zamisliti neki fiktivni narod, mogu mu dati izmišljeno ime, mogu prema njemu deklarativno postupati kao prema romanesknom

predmetu, smisliti neku novu Nedođiju, kako ne bih u svojoj mašti okrnjio ugled niti jedne stvarne zemlje (time, dakle, krnjim ugled upravo ove mašte u znakovima književnosti)“ (*ibid.*). Polazeći od te konstatacije, možemo si dopustiti slobodnije tumačenje Barthesova teksta. U *Carstvu znakova* intrigira nas činjenica da Barthes ne analizira stvarni Japan, nego onaj koji on sam osmišljava i konstruira. Budući da je ovdje riječ o pitanjima koja se tiču suvremenog pisanja o egzilu, a koje je uvijek vezano uz neko mjesto odlaska i dolaska, Barthesova napomena o gradu praznog centra i bez označenih adresa pokazuje se kao polazna točka. Kako bi se ovladalo mjestima koja nemaju imena, tragamo za jednostavnim i racionalnim rješenjem koje ne mora uopće biti jednostavno, racionalno, pa ni točno: „Kako bismo ovladali stvarnošću (...), dovoljno je da postoji sustav“ (*ibid.*: 50). Čitajući *Carstvo znakova*, neprestano se kolebamo između stvarnog i izmišljenog, a zapravo smo cijelo vrijeme kao čitatelji prisutni u tekstu koji stvarno mjesto istovremeno afirmira i osporava. Dopustimo si na ovome mjestu da odemo korak dalje i da pretpostavimo kako nam smrt Autora omogućava da sve preokrenemo i smjestimo u kontekst književnog teksta: egzil je, u prenesenom smislu, sam po sebi pisanje i pisanje je egzil, a u kontekstu te spoznaje kretanje o kojem ćemo si dopustiti govoriti jest ulazak u pisanje, moguće zadržavanje u njemu te izgnanstvo iz teksta.

3.2.4.2. ULAZAK U PISANJE

U eseju *Dospijete do pisma (Coming to Writing)* Hélène Cixous zapleće u jedinstvenu mrežu međusobno povezane odnose pisanja, egzila i smrti dovodeći pisanje u vezu s hranjenjem, ljubavlju i življenjem. Pisanje za Cixous znači odbacivanje svih granica, zidova i zabrana nametnutih nekomu tko je istodobno stranac, Židov i žena. Te identitetske odrednice brane ulazak u pisanje: „Sve se protiv mene urotilo da me spriječi da pišem: Povijest, moja priča, moje porijeklo, moj spol. Sve što je konstituiralo moje društveno i kulturno sebstvo“ (Cixous 1991: 12). Sve ono što je smatrala temeljnim za pisanje (legitimno mjesto, zemlja, domovina, povijest, porijeklo, jezik) manjka joj već u začetku, a ne pronalazi ni „pravi razlog“ za pisanje: „Moje pisanje doista nema nikakav *raison d'être*... Zapravo, ja ne znam ništa: ja nemam što pisati osim onog što ne znam“ (*ibid.*: 35). Time implicira da pisanje nije uzrokovano kakvim vanjskim razlozima, kao ni potrebom pojedinca da piše o sebi ili nečemu što ga okružuje. Nakon nepostojećeg stalnog mjesta boravka i nepostojeće povijesti ili bilo kakva uzora, nakon skidanja svih ljuštura, dolazi smrt: „I ja kažem:

moraš biti voljen od smrti da bi bio rođen i napredovao prema pisanju. Stanje u kojem počinjanje pisanja postaje potrebno – (i) – moguće: *gubitak svega*“ (*ibid.*: 38). Ogoljivanje u vidu skidanja svih nametnutih i samonametnutih slojeva identiteta preobražava prvotnu bol kidanja veza u istraživanje i beskrajna putovanja omogućena pisanjem. Polazište postaje tijelo, ali ne u materijalnom smislu, nego tekst započinje od njezina tijela koje je već tekst u koji su upisani povijest, ljubav, nasilje, vrijeme, rad, žudnja (*ibid.*: 52). Takvo tijelo ulazi u ono što Cixous naziva „fundamentalni jezik“ i u pisanje koje je nepovjerljivo prema imenima koja su samo društveno oruđe, rigidni koncepti i kavezi već dodijeljenih značenja.

Prihvatimo li tezu da je pisanje egzil i shvatimo li pojam egzila u prenesenom značenju, ulazak u pisanje o kojem govori Cixous otvara nam sljedeće mogućnosti. Ponajprije, čin progonstva možemo tumačiti kao skidanje nametnutih identitetskih oznaka kojima su unaprijed dodijeljena značenja: nacionalna pripadnost, konfesionalne oznake, materinski jezik, rodna obilježja i dr. Taj čin raskida omogućuje pisanje, no i on je točka u kojoj se kidaju veze s pretpostavljenim temeljima identiteta. Egzilom također možemo promatrati sve što je prethodilo tom raskidu (identitetske oznake) ako je cilj i dolazak na novo mjesto pisanje. Izgnanstvo je u tom slučaju ono što je inherentno subjektu koji ga mora prevladati ako mu je autentična egzistencija u pisanju.

3.2.4.3. NAPUŠTANJE TEKSTA

Ulaskom u pisanje izgnanstvo ne prestaje jer boravak u tekstu nije moguć, jer pisanje nije azil. Blanchot pokazuje da onaj koji piše uvijek riskira samoću: „Onaj koji piše djelo ostavljen je po strani, onaj koji ga je napisao, otpušten je. Nadalje, onaj koji je otpušten to ne zna“ (Blanchot 2015: 9). Samoća o kojoj je riječ samoća je djela kojoj je primarni okvir odsutnost kriterija definiranja zbog kojeg djelo nije ni dovršeno ni nedovršeno. Djelo može samo tvrditi da *jest*, a iza toga ne postoji ništa jer ono ništa ne izražava. Tako pisac pripada djelu, ali ono što pripada njemu nije djelo, nego knjiga kao „nijemo mnoštvo sterilnih riječi, najbeznačajnija stvar na svijetu“ (*ibid.*: 11). Nemogućnost posjedovanja djela i nemogućnost čitanja djela raskid je, razdvajanje koje je istovremeno piščeva jedina veza s djelom – jedini trenutak mogućeg *prebivanja u djelu*.

Blanchot polazi od ideje da je umjetnost jednom bila jezik božanstava i da je, kad su ona nestala, ostala u jeziku kojim njihova neprisutnost govori. Vrijeme božanstava vrijeme je neposrednog poimanja, trenutak sljubljenosti riječi i stvari. Ono što smatramo neposrednim jezikom komunikacije samo je iluzija riječi jer je jezik veo, te nam je znanje dostupno samo posredovano jezikom (usp. *ibid.*: 33). To znači da riječi nisu obvezane označavati nešto ili davati nekomu glas, „već vlastiti kraj imaju u samima sebi“ (*ibid.*: 35). Odatle proizlazi da ne govori određeni pisac, kako god se on zvao, nego jezik koji govori o sebi. Porijeklo djela, dakle, nije u piscu – iako on misli da polaže pravo na naziv „kreatora“ zato što misli da će tako „popuniti mjesto ispražnjeno odsutnošću bogova“ (*ibid.*: 268).

Tumačeći karakteristike umjetničkog djela, Blanchot kaže da ono ne referira na osobu za koju pretpostavljamo da ga je načinila. Kad nam nisu poznate okolnosti nastanka djela i kad uopće ne znamo ime osobe koja ga je načinila, upravo je to trenutak u kojem je djelo najbliže samom sebi. To, međutim, ne znači da djelo referira na sebe: „Zbog djela se u predmetu pojavljuje nestalo“ (*ibid.*: 274). Ovisnost umjetnika o djelu ključna je, a Blanchot je tumači kao postojanje pjesnika samo u mogućnosti pjesme jer on „svoju 'stvarnost' dobiva iz pjesme, ali njome raspolaže samo kako bi omogućio pjesmu“ (*ibid.*: 279). Iz toga proizlazi da se u proučavanju umjetničkog djela možemo baviti samo predmetom ili produktom nekog i nečijeg interesa te da proučavanje uvijek pridaje djelu značenje u smislu značenja predmeta znanja ili kulturnog proizvoda. Međutim, Blanchot naglašava da to proučavanje djela koje mu pridaje povijesnost sam predmet proučavanja svodi na običan objekt bez vrijednosti.

U jednom od završnih poglavlja *Prostora književnosti* Blanchot naziva poetsko stanje egzilom, u smislu da je pjesnik taj koji je u egzilu: „prognan je iz grada, redovitih zanimanja i ograničenih odgovornosti, iz svega što je povezano s rezultatom, uhvatljivom stvarnošću, moći“ (*ibid.*: 292). Pjesnik je u egzilu, a egzil je pjesma i, budući da joj pjesnik pripada, on pripada nezadovoljenosti egzila: „[On] je uvijek izvan sebe, svog rodnog mjesta, pripada tuđini, onome što je izvanjskost bez intimnosti i bez granica“ (*ibid.*: 293). U tom slučaju pjesma, tj. sam egzil, pjesnika čini lutalicom, onim „koji je uvijek na stranputici, kojemu je oduzeta čvrsta prisutnost i istinsko boravište“ (*ibid.*).

Koncept egzila i njegova primjena na književnost koju pišu autori u egzilu zasnovani su na općim mjestima književnosti, stereotipima i neuvažavanju razlike između fikcije i zbilje. Egzil u

književnom djelu nije povlaštena tema pojedinog pisca niti je tema koju bi trebalo tumačiti s obzirom na povijesne aspekte egzila. Uspostavljanje identiteta kao „egzilantskog“ već je samo po sebi problematično zbog različitih konotacija, a kamoli kad se takav koncept egzila nehajno primjenjuje na određenje književnog teksta. Ono što se u književnom tekstu u prvi mah razumijeva kao biografija egzilanta ili tema egzila, samo sebe osporava pisanjem. Pisac i pjesnik uvijek su u egzilu jer oni u pisanje ulaze gubitkom identiteta, a ako možemo govoriti o egzilu u tekstu, onda je to pisanje u značenju egzila (čime se pisanju pridaje „identitet“ koji ono nema). U završnom dijelu dodat ćemo nekoliko kratkih zapažanja o Albaharijevim tekstovima za koje smatramo da osporavaju egzilantsku praksu pisanjem.

3.2.5. DAVID ALBAHARI I SMRT

3.2.5.1. OPIS SMRTI

Oznake „minorne književnosti“ i „egzilantske književnosti“ vrlo je lako prilijepiti prozi Davida Albaharija jer je riječ o židovskom piscu iz Srbije ili židovskom i srpskom piscu s privremenim boravištem u Kanadi. Jednostavnim pripajanjem Albaharija nizu autora u egzilu i emigraciji zasigurno bi se utvrdila sličnost, ali ono čime se odlikuje njegova proza nastala u emigraciji isto je ono čime se odlikovala prije emigracije. Naglašenom autoreferencijalnošću njegova proza u prvi plan stavlja gubitak identiteta i ulazak u pisanje, ističući nepremostiv jaz „između čina pisanja i napisanog teksta“ (Brlek 2009: 89): „Pisanje, dakle, živi upravo od nemogućnosti svoga dovršavanja, od nemoći da se ispriča priča, od nužnosti da se riječi tumače drugim riječima, da znače jedino po drugim riječima“ (*ibid.*: 93).

Usprkos tome što je zanimanje za njegovu prozu poraslo nakon njegova iseljenja, proživljeno iskustvo nikad se ne prenosi kao neposredno svjedočenje o vlastitom životu u emigraciji, nego se Albahari i u nefikcionalnim zapisima o nefikcionalnim mjestima uvijek zapravo bavi pitanjima pisanja s naglaskom na samoprogonstvu iz vlastitog djela. U znakovito naslovljenom eseju *Išchezavanje* ograđuje se od potvrđivanja sličnosti imenovanjem tako što tvrdi da je išchezavanje u jeziku „pretvaranje u sam jezik“ (Albahari 2008b: 123), pri čemu je pisanje oslobođeno svake pripadnosti. Išchezavanje o kojem je riječ nije išchezavanje stvarnog Davida Albaharija, nego je to imperativ koji tekst, da bi nastao, stavlja pred njega: „da biće pisca nestane,

da oslobodi prostor za sam tekst“ (*ibid.*: 121). Albahari nikad, pa ni u prenesenom značenju, ne teži zaposjedanju teksta i pronalaženju utočišta u pisanju. Jedini trenutak u kojem mu tekst pripada, ako to tako uvjetno možemo reći, početak je pisanja koje u sebi već sadrži klicu izgnanstva: „na početku svakog pisanja mora stajati svest o tome da je krajnji rezultat pisanja unapred osuđen na propast“ (Pantić 2005: 15). Gubitak identiteta u pisanju naznačen je mnogobrojnim protagonistima koji pišu, ili pokušavaju pisati, ili ne znaju pisati, te su uvijek posvećenici pisanja kojima je oduzet glas da pripovijedaju već samim činom zapisivanja: „Posle prve rečenice, sve ide samo od sebe i najčešće sam samo pisar koji zapisuje nečiji diktat, ali koji ne preza od toga da dopiše i svoj komentar kad treba, pa i onda kad ne treba“ (*ibid.*: 19).

Jalovoj čežnji za pisanjem pridodat ćemo elemente koji su konstante u Albaharijevim djelima: obiteljski odnos, umiranje drugog i zvuk. Pripovijetka *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima* okuplja obitelj oko prijatelja Rubena koji je na samrti, pri čemu pripovjedač nemilosrdno podvrgava sebe kao dječaka koji spava (i zapravo ne vidi Rubenovu smrt) i vlastitu obitelj iskustvu smrti drugog. Nemogućnost čitanja u realističkom ključu od samog se naslova („pokušaj opisa smrti“) naglašava eksperimentiranjem kojemu je cilj osporiti svakog označitelja i ukinuti metaforu. Jedina je izvjesnost interpunkcija za koju se hvata pripovjedač, „davljenik“, i onaj tko priču čita. Igra pripovjednim konvencijama ide do te mjere da dovodi u sumnju ujedinjenje, tj. smrt drugog. To se postiže: prokazivanjem mogućih sličnosti: „Između čoveka na krevetu i čoveka u drvenoj stolici gotovo da nema nikakve razlike (...) Ko doista umire?“ (Albahari 1982: 102), ogoljivanjem pripovjednih konvencija: „taj čovek (...) ne mora da umre, možeš sve da prekineš, ili nastavi nekom drugom prilikom“ (*ibid.*: 106) te ukidanjem metaforičnog značenja metaforom: „evo nas u tunelu (...) gde je strah dovoljno velik da zauvek ostanemo nemi“ (*ibid.*: 101). Pokušaj opisa smrti pokazuje se kao pokušaj, ali ne opisa smrti Rubena Rubenovića, koji je samo papirnato biće (usp. Barthes 1992: 69), nego pokušaj opisa smrti u jeziku: „Reči, jednom izrečene, umiru“ (Albahari 1982: 100). Probijanje kroz šumu metafora jedini je mogući oblik stvarnosti za pisca, a u trenutku kad odluči zaći u šumu, tj. onkraj metafore, možemo vidjeti samo najbliža stabla i bjelinu papira.

3.2.5.2. GOVORITI ODSUTNOŠĆU: „ZVECKANJE POSTAJE JEDINI POUZDAN ZVUK“

Sličnosti su možda samo slučajnosti, ali i u kratkom fragmentarnom romanu *Cink* Albahari nastavlja propitivati mogućnost pisanja preklapajući tri, uvjetno rečeno, fabularne linije: pokušaj pisanja priče, očevo umiranje i protagonistovo putovanje u Sjedinjene Američke Države. Niz fragmenata nije povezan kronološki, a vremenske i prostorne distance dovode se u pitanje ne bi li se uspostavila sličnost između, pretpostavljamo, različitih događaja. Ono što na jednoj razini razlikujemo kao tri različite pripovjedne niti, uspostavljene sličnosti pretvaraju u roman koji ponavlja nemogućnost pripovijedanja priče. Sve tri linije organizirane su oko te nemoći i jedinog rješenja: pisati se mora, jer „koliko god čovek sumnjao u reči, dobro je da ih ponekad propusti kroz usta“ (Albahari 1988a: 18). Ipak, riječima se poriče značenje, važnije su praznine među njima, interpunkcija i zvukovi: „lako je opisivati, teško je znati, najteže je suočiti se sa zaludnošću vlastitih nastojanja, sa redovima ispisanih reči koje više govore svojim odsustvom nego prisustvom, više svojim zvukom nego značenjem, više prazninom nego punoćom“ (*ibid.*: 43). Da bi se došlo do pisanja, potrebna je nevjerica u riječi, kojom Albahari u cijelom svom opusu definira pisanje, i prevladavanje straha od stvarnosti: „kao da sam se bojao da pišem o njegovom umiranju; kao da sam doista verovao u reči“ (*ibid.*: 74). Jedini je pouzdan zvuk, paradoksalno, zvuk *kao da*: „kao da je neko rekao *cink*“ (*ibid.*: 69). Izlišno je napomenuti kako se sve tri priče preklapaju nekim opisom smrti: povlačenje iz vlastitog teksta, očeva bolest i umiranje, napuštanje zemlje. Smrt drugog, trenutak u kojem drugi nestaje zauvijek, jedina je potvrda vlastite stvarnosti („Da li je on morao da umre da bih ja potvrdio svoju stvarnost?“ (*ibid.*: 51)). Početak pripovijedanja provocira sumnja, i to sumnja u koju, napunivši tekst nepouzdanim iskazima, sumnja i sam pripovjedač: „Možda je već tada trebalo da pomislim da otac ima neke veze sa sumnjom“ (*ibid.*: 15). Koloplet sumnji možemo prikazati u paru *priča/sumnja/ja* i *život/otac/ja*, ali sumnja se ne prevladava pisanjem jer autor ne polaže pravo na tekst – on postoji samo u mogućnosti teksta, u pokušaju dopiranja do prvotne priče, sljubljenosti riječi i stvari: „Postoji samo jedna priča koja može da se ispriča. Sve ostalo su samo pokušaji da se do nje dopre“ (*ibid.*: 58).

3.2.5.3. „ONAJ KO NE UME DA PIŠE“

U odnosu na *Cink* roman *Mamac* svojevrsno je zrcalo u kojem se motiv očeve smrti zamjenjuje gubitkom majke, a fragmentarna forma romanom načinjenim u jednom neprekinutom

paragrafu. U pripovijedanje muškarca u emigraciji umetnuto je pripovijedanje majke koje protagonist sluša na gramofonu i iz kojeg želi o njoj napisati priču: priču koju je na kraju i napisao, ali koju nikad ne vidimo. Suprotstavljanje pripovjedačeva govora i majčina glasa nastoji ostvariti metaforu života kao priče s početkom i krajem, ali njegovu priču čine „tanane pukotine“ (Albahari 1996/1997: 112) i „glas koji više nije glas“ (*ibid.*: 127). Pukotine su inkorporirane u roman jer zapravo nikad nije posve jasno u kojem prostoru i vremenu protagonist zaista sluša majčinu priču, kao ni kada je sam nadopunjava. Budući da se njezine i njegove riječi presijecaju, jedini je pouzdan zvuk tišine na gramofonskoj vrpci: „majka je podučavala bez ičega, samo prisustvom ili odsustvom, tišinom, bez reči“ (*ibid.*: 81). *Mamac* nije ni (fikcionalna) autobiografija ni biografija, a poigravanjem biografskim podacima roman to ističe: Albahari je napisao roman, a protagonist tog romana uopće ne zna pisati, što i jest njegov ključni problem. Nemogućnost pisanja ponavlja se na desecima mjesta u romanu, a po završetku priče o majci čežnja za pisanjem ne prestaje: „Da umem bolje da pišem, mogao bih od tih razlika da napravim priču, povest ispisanu u naizgled protivrečnim fragmentima, objedinjenim istim osećajem gubitka, tako da se na kraju svako udaljavanje pretvori u približavanje“ (*ibid.*: 129–130). Osjećaj gubitka oko kojeg pripovijedanje kruži ne može zamijeniti novo mjesto, majka ili jezik, nego se jedino ta praznina može inkorporirati u priču jer „priča može da bude sve, čak i odsustvo priče“ (*ibid.*: 38). Prevođenje govora u tekst i prevođenje na strani jezik suprotstavljeno je protagonistovom gubitku vjere u riječi. To je iskazano Donaldovom (pisac, prijatelj i dvojnik) definicijom pisanja kad kritizira protagonistovu vjeru u riječi: „Pisanje je neverica u reči, (...), u govor, u bilo kakvu mogućnost pripovedanja, ono je, (...), zapravo bekstvo od jezika“ (*ibid.*: 17). Trenutak raskida ujedno je trenutak prisutnosti, a čak i onaj tko „ne ume da piše“ vidi da se tu „tišina pretapa u belinu papira“ (*ibid.*: 128).

3.2.5.4. JEZIK RAZLIKE

Onaj koji ne vlada pisanjem junak je *Mraka*, romana koji dramatiizira odnos vremena pripovijedanja i pripovijedanog vremena zapisujući događaje koji su prethodili njihovu zapisivanju. Transformacija stanovnika „*bivše* zemlje“ (Albahari 2008c: 108) u junaka bez zemlje popraćena je različitim strategijama koje pripovjedač poduzima da bi se zadržao u tekstu. Od početka upućuje na fizičke uvjete zapisivanja („Ne znam ni sada da li je doista pišem“ (*ibid.*: 9); „(...) seo da pišem, što, evo, i sada činim“ (*ibid.*: 102)), ali što je trud očitiji, očitija je i razlika između pisanja i napisanog teksta. Na kraju romana, tik prije nego što se odluči za njegov naslov

koji, dakako, ne vidimo ostajući u mraku, poduzima posljednji napor da preduhitri napisani tekst: prelazi u gramatičko buduće vrijeme, krati rečenice i ubrzava pripovijedanje, bolno svjestan da je prekasno i da ne postoji strategija kojom bi se iz knjige izašlo u stvarnost („Kasno je za bekstvo u bilo kojem vremenu, stvarnom ili gramatičkom.“ (*ibid.*: 172)). Za *ja*, čiji je život anuliran ulaskom u pisanje („Moj život, onaj koji sam smatrao svojim pravim životom, odavno je okončan“ (*ibid.*: 11)), kriza pripovijedanja je jedina stvarnost i jedina opcija bivanja zbog nemogućnosti riječi da obuhvate išta od zbilje. Međutim, nije samo književnost, koju junak naziva kriškom života (usp. *ibid.*: 132), djelatnost kojoj izmiče ono čemu se približava, nego je to svojstvo pisanja samog, uključivši historijsko pisanje. Kad u Calgaryju pronade knjigu o bivšoj zemlji, obuzme ga osjećaj kao da čita roman iz kojeg je pobjegao: „A to sam doista bio: lik koji se oteo svom tvorcu i naterao ga da ispiše priču onako kako je nije prvobitno zamislio“ (*ibid.*: 154). Naime, knjiga ne nastaje da bi potvrdila ono očigledno i opipljivo, nego da bi jezikom razlike, o kojem se samo snuje jer ga potire jezik sličnosti (usp. *ibid.*: 12), ukazala na svijet koji nije ona sama. To je svijet o kojem se ne govori riječima ili, preciznije, svijet kojemu je pristup zabranjen upravo riječima. Pisanje ne komunicira o bivšoj ili sadašnjoj zemlji kako god se ona zvala, nego proizlazi iz nelagode u jeziku i kolebljive nade da se s onu stranu pelerine nalazi netko tko čuje ono što se ne da posredovati riječima: „Možda to nije ono što sam hteo da kažem, ali kad bih znao šta doista želim da kažem, i da imam *kome* da to kažem, verovatno ne bih pokušavao da pišem, jer je pisanje govorenje u prazninu, prosipanje reči u mrak“ (*ibid.*: 53–54).⁵⁹

⁵⁹ Ovaj je dio rada u izmijenjenom obliku objavljen kao znanstveni članak u časopisu *Umjetnost riječi* (v. Šakić 2014).

4. APOKALIPSA DANAS: PRIČA BEZ PORIJEKLA

4.1. NEŠTO MORA DA SE ZAPOČNE!

U kratkom eseju iz 1981. godine *Kratka priča, prignječena, ipak je živa* David Albahari polemizira o modernim i staromodnim prozaistima konstatirajući da je suvremena kratka priča u krizi zahvaljujući kulturnoj politici, ali i piscima koji na svijet gledaju očima stogodišnjaka: „Većina naših pisaca opsednuta je pričanjem priče u doslovnom smislu – *nešto* mora da se započne, *nešto* da se dogodi, *nešto* da se okonča“ (Albahari 2007: 316). Pozivajući se na uzore poput Kafke, Joycea, Becketta, Nabokova, Gombrowicza i Borgesa, Albahari skicira poetiku suvremene kratke priče koja bi trebala sintetizirati realizam, fantastiku i metaprozu, a da pritom ne bude nijedno od toga; čije bi glavne odlike trebale biti parodija, ironija i književna mimikrija; koja bi trebala biti lišena sadržaja, fragmentarna i iskidana po formi: „ne poštuje čitaoca, ne poštuje samu sebe“ (*ibid.*: 316). Čini se, međutim, da otklon od paradigme pripovijedanja priča u maniri „Milovana, Laze i Petra“ (*ibid.*: 316) nije zasnovan na kakvom pravilnom obliku, prihvatljivoj konstrukciji kratke priče i utvrđenom sadržaju, nego na imperativu sadašnjeg trenutka pa u epilogu eseja zaključuje da suvremenu priču ne čini vrijeme njezina nastanka nego suvremenost: „Današnja priča je dobra kada je napiše Danas“ (*ibid.*: 316).

Esej ne govori o tome kako se treba *pisati* suvremena priča – on ne kodificira i ne docira, nego o suvremenoj književnosti govori iz pozicije *onoga koji čita*. Albaharijevu nesklonost kodificiranju norme i obrani postmoderne (i bilo koje druge) poetike potvrđuju njegovi brojni zapisi o djelatnosti pisanja,⁶⁰ kao i činjenica da mu se vrlo lako može pripisati krimen stogodišnjaka: nije nikad napisao ni kratku priču ni esej ni roman u kojem se *ništa* ne započne, *ništa* ne dogodi, *ništa* ne okonča.⁶¹ Umjetnički tekst je, vidjet ćemo u nastavku, nemoćan spram

⁶⁰ Primjerice, u kratkom zapisu o toj temi, *Pravila za pisanje*, kaže da se ni tekstu ni autoru ne može postaviti nikakvo pravilo osim onoga da treba pisati svaki dan (usp. Albahari 2012: 162). Pravilo o ustrajnosti u radu dopunjavaju dvije preporuke o čitanju koje Albahari upućuje piscima. Ne preporučuje im čitanje književne teorije i kritike (kao što se, tvrdi, ni on sam ne pridržava bilo kakvih definicija i pravila o umjetnosti pisanja premda sebe smatra postmodernističkim piscem), ali obvezuje ih na čitanje književnih djela koja su napisali drugi pisci (usp. Virág 2008: 10).

⁶¹ Albaharijev roman *Ludvig* može se čitati kao romaneskna dramatizacija ideja izloženih u eseju. Junak romana nastoji dokazati da je naslovni lik ukrao njegovu ideju za roman, dramatizirajući odnos suvremene književnosti i realistične paradigme putem junakova odnosa prema psihološkom realizmu čiji je predstavnik upravo Ludvig. O romanu koji je navodno ukraden (navodno, jer junak pisanjem knjige ne dokazuje ništa) nikad ne saznamo ništa konkretno osim da je

uloge početka i kraja. Može ih smjerno distorzirati (u odnosu na devetnaestostoljetnu paradigmu) i deklarativno negirati, ali oni će se nekako *na kraju* manifestirati.

Prihvati li se teza o neporecivosti početka i kraja, suština i kvaliteta suvremene književnosti počiva na „autorstvu“ enigmatičnog *Danas* kojim Albahari redefinira čitateljsko (i ljudsko) iskustvo suvremenosti. Nju ne određuje više vrijeme nastanka kojeg književnog teksta, nego njegova načelna otvorenost sadašnjosti. Ovo se ustupanje autorstva može razumjeti dvogubo: kao iskaz koji ostaje samo na riječima, ali i kao autopoetički iskaz kojim se sugerira da se književni tekst mora otvoriti iskustvu čitatelja kojemu tekst *govori* i *znači* bez obzira na raspon koji postoji između vremena njegova nastanka i vremena čitanja. Tekst koji znači bez obzira na čitateljev kontekst i bez obzira na vlastita povijesno uvjetovana određenja jest apsolutno moderan zbog toga što čini da se reprezentirani prošli događaj ne završava, odnosno što čini da se prošlost događa *danas*. Za nastanak takvog teksta ne postoji idealan omjer realizma, metaproze i fantastike osim sinteze, ne postoje ni prave riječi ni pravi sadržaji ni pravi umjetnički postupci, nego slutnja da je onaj koji prepoznaje *Danas*-tekst identičan *onome koji čita*.

Polazeći od te ideje, u ovu raspravu ulazimo s hipotezom da u književnom tekstu postoje punktovi koji ga otvaraju čitateljskom iskustvu čineći ga suvremenim i aktualnim, pa ih nastojimo odrediti analizirajući potom kvalitativno heterogen dio opusa Davida Albaharija koji čine romani napisani u jednom neprekinutom paragrafu. U takvim se točkama očitava samorefleksivnost teksta, a upućeni su čitatelju i njegovoj kreativnoj, ali ne i stvaralačkoj, nadopuni. Ovaj dio opusa nije odabran proizvoljno, nego iz uvjerenja da „gubljenje vremena“ s književnim tekstom proizvodi snažan učinak koji proizlazi ne nužno iz teksta, nego iz čitateljeve veze s tekstom.

4.1.1. MRAČNI LABIRINT: ROMAN U JEDNOM PARAGRAFU

David Albahari napisao je devet romana u jednom odlomku: *Kratka knjiga* (1993), *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996), *Gec i Majer* (1998), *Svetski putnik* (2004), *Pijavice* (2005), *Ludvig* (2008), *Ćerka* (2010), *Kontrolni punkt* (2011).⁶² Romani u jednom, neprekinutom paragrafu svoje

junak pokušao pomiješati „uticaje francuskog 'novog romana', latinoameričkog 'magijskog realizma' i američke 'metaproze'“ (Albahari 2008a: 32). Takav roman je nedostupan junaku jer ga nije napisao, a nedostupan je i naslovom junaku kojemu je njegov tekst nečitljiv, pa predstavlja ideal koji proza nikad ne može dosegnuti.

⁶² U kritičkoj i stručnoj literaturi o prozi Davida Albaharija nerijetko se korpusu „romana u jednom paragrafu“ pribrajaju i Albaharijevi romani pisani u više paragrafa poput romana *Mrak*, *Brat*, *Životinjsko carstvo*, *Danas je sreda*.

formalno nadahnuće i preteču pronalaze u prozi Thomasa Bernharda koji se, uobičajeno, smatra majstorom ove monolitne forme. U eseju o sedam omiljenih pisaca Albahari smješta Bernharda na prvo mjesto ističući formalnu sličnost, dok razliku vidi u tome što su njegovi vlastiti tekstovi „zabavniji“, „lakši“, neozbiljniji i „manje utopljeni u pesimizam“ (usp. Albahari 2012: 166). Krajnje subjektivno odmjerenje s austrijskim piscem otkriva, prije svega, piščevu čitateljsku sklonost koju pak valja smjestiti u nešto širi kontekst književnih stvaratelja poput J. Joycea, S. Becketta, W. Faulknera, F. Kafke i dr., poznatih po dugačkim rečenicama i još dužim paragrafima.

Formalna posveta modernističkom panteonu sukladna je, promatramo li je u užem kontekstu Albaharijeva proznoga eksperimentiranja, ranijim pokušajima pripovijedanja priče u jednome dahu ili u jednoj rečenici kakve su, primjerice, *Senka* i *Fitilj* iz *Jednostavnosti* (usp. Albahari 1988b: 13–18, 87–91), a koji se redom daju prevesti u interpunkcijski ekperiment, te ekperimentiranju uopće kao trajnoj odlici Albaharijeva pisanja. Za samog Albaharija pisanje romana u jednom paragrafu bilo je, ako mu je vjerovati na riječ, posljedica krize, što potvrđuje ideju da je forma način prilaženja ljudskome srcu:

Pisao sam da bih sebi razjasnio stvarnost i ako sam bio gnevan, onda bih razarao svoj tekst a ne sebe. Otuda ta forma romana pisanih u jednom pasusu – naime, nije bilo vremena ni za šta drugo osim da se beleži tok reči koje su bežale, ako tako mogu da kažem, od svega što je moglo da nalikuje redu, pa i od bilo kakve uredne forme. Prividan kaos istorije mogao je da se izrazi jedino prividnim haosom jezika, i kao što u istoriji taj privid prikriva logiku reda zbivanja, tako se i u mojoj prozi ispod prividnog haosa forme kriju uredni ritmički, jezički i smisaoni obrasci koji besprekorno poštuju red. (Albahari 2011a: 87–88)

Odluka da se neumorno vrše pokusi s rasporedom i količinom tinte na listu papira počiva na povjerenju u čitatelja koji je neupitno kompetentan izboriti se s tekstom i doprijeti do smisla njegova svijeta, te na temeljnom uvjerenju da je smisao teksta nedostupan u povratku autorovoj namjeri. Obrazlažući motiv svojega „ludila“ (engl. *madness*) pisanja romana u neprekinutom paragrafu, pisac kaže:

U nedostatku normativne definicije takvoga romana, prilikom sistematizacije korpusa vodili smo se logikom da jedan paragraf nije isto što i više paragrafa, te da postojanje ili nedostatak podjele na paragrafe zacijelo nije slučajna u tekstovima koji su pedantno organizirani u grafičkom i kompozicijskom smislu.

pišem tako jer vjerujem da priča ili roman nastaje zajedničkim naporom između pisca i čitatelja u činu čitanja. Dugi paragraf je poput mračnog labirinta iz kojeg moraju pronaći svoj put. Nažalost, mnogi bi čitatelji radije čitali knjige napisane u kratkim rečenicama nego roman ili zbirku kratkih priča koja nastoji istražiti nove mogućnosti u svijetu fikcije. Možda im je dosta postmoderne i metafikcionalne književnosti i vjeruju da zaslužuju predah? To bi mogao biti razlog zbog čega mnogi od njih ustuknu kad su suočeni s romanom napisanim u tristo stranica dugom paragrafu, uvjereni da je teži za čitanje nego li obični roman. Ta je pretpostavka pogrešna jer roman u jednom paragrafu također ima svoje dijaloge, opise, nove paragrafe, pa čak i nova poglavlja. Istina, oni nisu tako označeni, ali svaki pažljivi čitatelj će ih prepoznati u procesu čitanja. Čitanje bi uvijek trebalo biti zabavno, slažem se, ali bi također trebalo koristiti učenje i razumijevanju. (Albahari 2011c)

Ostavimo li po strani pretpostavku o zahtjevnosti čitanja određene forme (jer su i „težina“ i „lakoća“ čitanja teksta stvar subjektivne procjene i individualnog iskustva),⁶³ ulomak pomiče naglasak s pisanja teksta na čitatelja koji se smatra ravnopravnim autoru. Njihova ravnopravnost počiva na činu čitanja. Pomicanje naglasaka suočava nas s idejom da se priča oblikuje i nastaje čitanjem, a ne da mu prethodi.

4.1.2. ČITATELJ U LABIRINTU

Analizirajući različite dvadesetostoljetne teorije čitanja, Jovan Popov ističe da je u metafikciji zaokupljenost pisanjem ili nastankom djela postupno smijenjena artikulacijom i realizacijom djela u čitateljskoj svijesti (usp. Popov 1993: 13). U zaključku studije *Oslobođeni čitalac* uočava da svaka teorija koja inzistira na čitanju kao jedinom važnom aspektu života književnoga djela završi na stranputici, te da teorija čitanja ne bi smjela izgubiti iz vida vezu s tekstom koji se čita (usp. *ibid.*: 103). Čitatelj književnog postmodernizma jest slobodniji nego što ga zamišljaju teoretičari strukturalizma, zaključuje Popov, ali je i dalje privržen tekstu: „Suvremeni čitalac, uopšte, visoko je emancipovan, svestan svog zadatka i svoje odgovornosti ništa manje nego autor. Spreman je da odgovori iskušenjima slobode na koja ga stavljaju tekstovi njegova vremena“

⁶³ Kao relevantan izvor informacija o težini/lakoći čitanja romana u jednom paragrafu i o čitateljskim frustracijama ovom formom predlažemo repozitorij recenzija Albaharijevih romana na društvenoj mreži Goodreads.com. Na temelju recenzija dalo bi se zaključiti da se čitatelji Albaharijevih romana nipošto ne bi složili s piscem, odnosno složili bi se s pretpostavkom da je roman bez poglavlja i ulomaka nenormalan. Općenito govoreći, na ovu formu reaguju emotivno i ne ocjenjuju je pozitivno, a frustriranost raste proporcionalno broju stranica pojedinog romana.

(*ibid.*: 105). Sličnog je stava i Antoine Compagnon koji u *Demonu teorije* uočava da uvođenje čitatelja u okvir „binarne logike“ proizvodi nerješivo pitanje slobode i nadzora (usp. Compagnon 2007: 190). Umjesto pseudoizbora *ili sloboda ili prisila*, i Popov i Compagnon predlažu kompromisno razumijevanje iskustva čitanja kao *i slobode i prisile*.

Odnos ravnopravnosti u kojemu su autor i čitatelj *čitatelji*, čini se, ne podrazumijeva toliko slobodu koliko iskušenje: čitanje dugačkog paragrafa jest pothvat, težak ili lagan, zbog toga što roman napisan u jednom paragrafu intencionalno kontrolira vrijeme čitanja.⁶⁴ Zbog nemogućnosti njegove sistematizacije,⁶⁵ kontrolirano vrijeme čitanja u ovom i svakom drugom slučaju spada u domenu spekulacije, ali ga je dozvoljeno smatrati vremenom prisile čitanja koje proizlazi iz aktivnog odnosa s tekstom. Iskustvo dugotrajnog čitanja bez pauze stvara poseban osjećaj ili efekt koji se obično opisuje kao „ostajanje bez daha“ ili „čitanje bez daha“ ili „gubljenja pojma o vremenu“, pa i „gubljenje vremena“ u pejorativnom značenju. Ovo osjećanje produkt je koliko kontroliranog fizičkog vremena čitanja toliko uživanja u stvoreni svijet i prihvaćanja njegovih konvencija. Ostavimo li u analizi ovaj efekt koji djelo ima na čitatelja, pojam strukture valja odmijeniti pojmom konfiguracije pa u nastavku rada razmatramo temporalnost teksta kao pitanje njegove kompozicije.

Mračni labirint, centralna metafora romana, podrazumijeva da za tekst postoji jedan ulaz koji je ujedno i izlaz. Labirint, kako tumačimo Albaharijeve tekstove, ne služi tome da se u njemu samo izgubimo, nego da se, gubeći se(*be*), pronade i osvijesti put koji je priča i vrijeme, odnosno da se pronade izlaz iz frustrirajućih i nerješivih situacija. Pronalaženje izlaza je u dokidanju neizvjesnosti teksta, prekidanju njegove neodlučnosti, u dovršavanju teksta u riječi (usp. Ricoeur 1971: 806) ili jednostavno – u interpretaciji.

⁶⁴ Da to nije bezazlen umjetnički postupak sugerira i Ricoeurovo čitanje *Čarobne gore* Thomasa Manna: vrijeme čitanja (njem. *Erzählzeit*) može se smanjivati i povećavati u odnosu na pripovijedano vrijeme (njem. *erzählte Zeit*) što stvara „efekt perspektive“ koji je esencijalan za prenošenje iskustva (u konkretnom slučaju, junakovu unutrašnju raspravu o gubljenju osjećaja za vrijeme) (usp. Ricoeur 1984: 170).

⁶⁵ Jedan vid sistematizacije je dostupan, ali samo ako se vrijeme čitanja reducira isključivo na vrijeme potrošeno za čitanje knjige. E-čitači knjiga (npr. Kindle) na temelju čitateljeve brzine predviđaju i računaju vrijeme preostalo do kraja knjige, ali ne predviđaju hoće li čitatelj napraviti pauzu tijekom čitanja. David Lodge sugerira kako pauza od čitanja ipak nije posve nepredvidiva jer čitatelji imaju tendenciju pročitati kratku priču u jednome dahu (engl. *single sitting*) dok opsežnije romane otvaraju i zatvaraju u neredovitim intervalima (usp. Lodge 1992: 225). Svi su Albaharijevi romani, osim *Pijavica* i *Svetskog putnika*, iznimno kratki, opsegom između duže novele i romana, te se mogu pročitati u jednome dahu.

4.2. LOCIRANJE PRIČE IZ ČITATELJSKE POZICIJE

U naratološkom priručniku *Uvod u naratologiju* Maša Grdešić izdvaja vrijeme kao veliku književnu temu koja je u modernizmu obogaćena eksperimentiranjem na formalnoj razini: „tema 'vrijeme' bit će ilustrirana formalnim postupcima, a novi formalni postupci stavit će u fokus važnost vremena u životima likova“ (Grdešić 2015: 23). Bez obzira na važnost vremena na sadržajnom i formalnom planu književnog djela, iz naratološke je perspektive vrijeme u pripovjednom tekstu reducirano i svedeno na „iluziju“, jer je jedina temporalnost ona „koja metonimijski proizlazi iz procesa čitanja“ (*ibid.*: 25). Naratološka elaboracija vremena u pripovjednom tekstu definirana je odnosom fabule i sižea, odnosno priče i diskursa, te nudi razrađen i neupitno vrijedan književnoteorijski okvir za analizu vremena – kao iluzije. Simplificirano svođenje temporalnosti na spacijalnu dimenziju teksta počiva na barem dva problema. Prvi se tiče samog vremena čitanja koje se uglavnom ne istražuje, nego pretpostavlja, a koje se svodi na čitateljski akt prelaženja prostora knjige od prve do posljednje stranice. Iz ovakvog razmatranja djelatnosti čitanja stječe se dojam da je čitanje teksta srodnije brojenju ili listanju stranica nego li razumijevanju i samorazumijevanju. Iz ovoga proizlazi drugi, već spomenuti, problem: svođenje vremena na prostornu dimenziju koje eliminira vrijeme iz strukturalističke analize, također eliminira iz pripovjedne komunikacije i čitatelja – instancu koja razumijeva tekst.

Sve to, dakako, ne dovodi u pitanje naratološko razumijevanje teksta po njegovim unutrašnjim odnosima, to jest ne dovodi u pitanje unutrašnje odnose kao takve. Naime, kritička čitanja strukturalističke analize teksta nisu porekla strukturu i odnose u strukturi, nego su dosege i ograničenja naratologije promatrali iz različite perspektive. Primjerice, Vladimir Biti u svojoj kritici strukturalizma kaže da je strukturalna analiza reducirala i neutralizirala perceptivne i jezične djelatnosti lika i pripovjedača, premda je jasno da ni strukturalna ni bilo koja druga analiza nema moć reducirati ili ekspanirati djelovanje likova i pripovjedača u strukturi. Navodnu strukturalističku redukciju opisuje u tri faze: u prvoj se fazi odnos likova svodi na njihovu djelatnost u strukturi, eliminirajući tako odnose koji proizlaze iz njihovih društvenih i psihičkih osobina, a u drugoj ista redukcija pogađa pripovjedača da bi u trećoj utjecala i na razumijevanje opsega čitateljske djelatnosti (usp. Biti 1992: 7–8). Strukturalna analiza se možda ne bavi striktno širim kulturnim pitanjima, ali se ne može reći ni da tvrdi kako se djelovanje likova i likova pripovjedača može odvojiti od karakteristika koje čitatelji smatraju ili interpretiraju kao socijalne

i psihološke. Promatrajući navodnu strukturalističku redukciju, a zahvaljujući upravo njezinoj uređenoj reakciji na tekst, Biti će iznijeti pretpostavku da upravo djelatnost čitanja određuje konfiguraciju teksta. Ili, njegovim riječima:

U strukturalistički metodološki vidokrug ne ulazi pitanje nije li konfiguracija teksta rezultat određenog načina njegova čitanja, baš kao što nije ulazilo ni pitanje nije li konfiguracija priče rezultat određenog načina njezine pripovjedne tekstualizacije, te nisu li, ukratko, i tekst i priča mogući samo kao naknadni konstrukti perceptivnog i jezičnog posredovanja likova, pripovjedača i čitatelja. (*ibid.*: 10)

Koliko god bila upitna tvrdnja da čitanje i tumačenje nije ulazilo u strukturalistički metodološki vidokrug, Bitijeva pretpostavka nije nezanimljiva, a ni bezazlena jer, slijedimo li je, podvaljuje čitanju odgovornost za priču i značenje koje možda nije sadržano u samom književnom tekstu, nego u načinu na koji se čita književni tekst. U nešto direktnijoj verziji Tomislava Brleka kaže se da značenje „uvijek i svuda proizlazi isključivo iz hermeneutičke djelatnosti, a nikako nije činjenična danost“ (Brlek 2015: 11) što pak znači da su i odnosi i djelatnosti likova i pripovjedača proizvod tumačenja. Stoga ćemo, bez fingiranja objektivnosti, slijediti u nastavku jedan od mogućih ulaza u čitanje koje je preuzimanje odgovornosti za značenje priče. I Ricoeurovo (1984) i Bitijevo (1992) kritičko čitanje strukturalističke analize svraća pozornost na zanemareno vrijeme čitanja sugerirajući posredno da je povratak čitatelja moguće ostvariti pod cijenu „uračunavanja“ vremena⁶⁶ u koje se ne može jednostavno uprijeti prstom. Cijena se doima previsokom jer je teoretičarima književnosti, kako argumentira Compagnon, kompromisno rješenje uglavnom bilo neprihvatljivo, a ono podrazumijeva poistovjećivanje iskustva čitanja s ljudskim iskustvom:

u praksi živimo (i čitamo) između dviju krajnosti. Iskustvo čitanja, kao svako ljudsko iskustvo, neizostavno je dvostruko, višeznačno, rastrgano iskustvo: između razumijevanja i ljubavi, između filologije i alegorije, između slobode i prisile, između pažljivosti prema drugome i zaokupljenosti sobom. (Compagnon 2007: 191)

⁶⁶ Bitijeva kritika Genetteova odnosa prema vremenu čitanja i čitateljskoj aktivnosti otvoreno se oslanja na Ricoeurovu kritiku: „Karakteristično je u tom smislu da Genette određuje vrijeme čitanja kao fizički utrošeno vrijeme potrebno da se pročita jedan tekst, uopće ne uzimajući u obzir da se radi o vremenu intenzivno proživljenom premještanjem čitateljske pažnje iz jednog u drugi 'spoznajni stil'“ (Biti 1992: 9).

Vraća li se u analizu čitatelj u kojem se artikulira i konkretizira priča, predlaže se i zaokret ka kompleksnijem odnosu prostora i vremena kako su ga, smatramo, vidjeli teoretičari koji su opisali pojam kompozicije. U nastavku analiziramo kako Mihail Bahtin i teoretičari tartuske škole razmatraju granicu koja dijeli svijet autora i čitatelja od svijeta teksta. Njihova analiza vremenskih i prostornih odnosa ne svodi ih jedno na drugo, a eliminira s oprezom stvarni prostor shvaćen bilo kao prostor stranice knjige bilo kao realni ili povijesni prostor. U toj konstelaciji čitanje nije „ono drugo“ teksta, nego aktivno trpljenje posljedica teksta i njegov sastavni dio.

4.2.1. POROZNOST GRANICE SVIJETA I TEKSTA

Kronotop, termin koji je uveo Bahtin za kategoriju vremena i prostora u pripovjednom tekstu, najčešće podrazumijeva međuovisnost spacijalnih i temporalnih obilježja: „Obeležja vremena razotkrivaju se u prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom“ (Bahtin 1979: 194). Kronotop, kao sadržajna kategorija, suštinski određuje lik (čovjeka), a istraživanjem njegovih obilježja Bahtin izvodi žanrovsku tipologiju romana. To je moguće zbog toga što je roman u svom historijskom razvoju, objašnjava Bahtin, neravnomjerno usvajao povijesni kronotop – proces osvajanja bio je isprekidan i podređen „datim istorijskim uslovima“ (*ibid.*).

Razmatranjem međuovisnosti vremenskih i prostornih odrednica Bahtin između njih ne uspostavlja ravnopravnost. Štoviše, na prvi pogled može se reći da Bahtin daje primat prostornim obilježjima pripovjednog teksta nazivajući velike tipološke kronotope po prostorima u kojima se odvija radnja kao što su, na primjer, kronotop puta, dvorca, salona, gostinjske sobe i praga. Međutim, prilikom opisivanja tipoloških kronotopa dominiraju njihove temporalne kvalitete, dok se prostoru pripisuje, prije svega, metaforički i simbolički značenjski potencijal.⁶⁷ Tako, primjerice, osnovno uporište kronotopa puta Bahtin vidi u protjecanju vremena (usp. *ibid.*: 373), a kronotopa praga u iskakanju iz normalnog biografskog vremena (usp. *ibid.*: 378). Iz ovoga je moguće zaključiti da Bahtin prednost daje vremenskim odrednicama, a suštinski primat temporalnih obilježja u Bahtinovu istraživanju kronotopa potvrđuje i njegov sižejni značaj:

⁶⁷ Isto mišljenje dijeli i Kermode koji knjige naziva „modelima svijeta“. On smatra upitnom svaku kritičarsku praksu koja književnu strukturu naziva spacijalnom jer zaboravlja ili prešućuje da je spacijalnost najčešće metaforična: „možemo nazvati knjige fiktivnim modelima temporalnog svijeta. One će biti korisne čovječanstvu kao modeli samo ako posvete adekvatnu pažnju onome što mi smatramo 'stvarnim' vremenom“ (Kermode 2000: 54).

kronotop zgušnjava vrijeme na određenom prostoru, pri čemu je „prioritetna materijalizacija vremena u prostoru“ (*ibid.*: 380), a ne obrnuto.

Zaključak da tekst zauzima određeni prostor (u smislu da prekriva površinu stranice ili u smislu debljine knjige), ali da je on organiziran temporalno, ide u prilogu tezi da je za umjetnički tekst prostor irelevantna kategorija kad god mu se pripisuju obilježja stvarnoga prostora. Irelevantna je i stoga što tekst, naglašava Bahtin, „govori“ i „znači“ (*ibid.*: 382) čak i kad između stvarnog pisca i stvarnog čitatelja stoje stoljeća, pa i tisućljeća razmaka: oni pripadaju stvarnom, ali nedovršenom povijesnom svijetu koji je jasno odijeljen od svijeta stvorenog tekstom. Premda je granica između autora, teksta i čitatelja neporeciva, nju obilježava poroznost ili svojevrsna protočnost: „Delo i svet prikazan u njemu ulaze u realni svet i obogaćuju ga, i realni svet ulazi u delo i u svet prikazan u njemu kako u procesu njegovog stvaranja tako u procesu njegovog budućeg života u stalnom obnavljanju dela u stvaralačkom opažanju slušalaca-čitalaca“ (*ibid.*: 384). Međudjelovanje kronotopa pisca, djela i čitatelja (raz)otkriva se, objašnjava dalje, upravo u kompoziciji djela: svako djelo ima početak i kraj, i događaj u njemu ima početak i kraj, ali se ti počeci i krajevi ne daju jednostavno stopiti jer se događaj pripovijedanja ne može poistovjetiti s pripovijedanim događajem (usp. *ibid.*: 385).

Bahtinova rasprava o kronotopu zaključuje da autor (čak i kad pripovijeda o sebi) i čitatelj zauzimaju poziciju izvanjskog⁶⁸ promatrača prema kronotopu djela koji im je dostupan samo *kao da* svijet. Premda tekst promatraju iz svoje nedovršene temporalno-spacijalne suvremenosti, komunikacijski kanal između autora, djela i čitatelja moguć je zahvaljujući temporalnoj organizaciji umjetničkog teksta zbog koje se on može obnavljati, aktualizirati i artikulirati svakim budućim čitanjem. Aktualizacija nije, dakle, dovršen i dovršiv proces, nego je sadržana u prihvaćanju i odbacivanju značenja, u dopiranju do priče.

4.2.2. ČITANJEM PROTIV GRANICE

Koliko god se izvanjska pozicija čitatelja spram djela doimala neporecivom u tekstualnoj analizi, brojni primjeri svjedoče da nju sustavno podriva sam čin čitanja. Granici uvijek prijeti

⁶⁸ Za Ricoeura su ova i slična razlikovanja između unutrašnjosti i izvanjskosti proizvod metode tekstualne analize i ne korespondiraju s iskustvom čitanja (usp. Ricoeur 1986: 126).

opasnost. Čitanje podrazumijeva prilagodbu književnim konvencijama, uživljanje u stvoreni svijet i gubljenje „pojma o vremenu“, a sve to prijeti narušavanju umjetničkog prostora. Sklonost k narušavanju granica⁶⁹ je razumljiva, objašnjava Uspenski u *Poetici kompozicije*, i uvjetovana „težnjom da se do kraja približe prikazani i realni svet radi maksimalne realističnosti (verodostojnosti) prikazivanja“ (Uspenski 1979: 196). Ako bez ugrožavanja granice nema čitanja i interpretacije, postavlja se pitanje tko ili što određuje granicu umjetničkog prostora?

Teoretičari tartuske škole granicu koja razdvaja svakodnevicu od svijeta *stvorenog* u umjetničkom tekstu dovode u usku vezu s ulogom početka i kraja ne samo književnog teksta nego sistema kulture⁷⁰ uopće. Ta granica ne proizlazi iz akademskog čitanja koje teži racionalizaciji i redukciji čina čitanja. Ona nije ni apstraktna ni nepristupačna ljudskome i čitateljskome iskustvu, nego se ona „psihološki oseća“ (*ibid.*: 195), što otežava mogućnost njezina opisivanja. Kad je o umjetničkim djelima riječ, proces prijelaza od svakodnevnog na prikazani svijet nazivaju *okvirom*, koji je kompozicijski problem neposredno povezan s prijelazom od izvanjske na unutrašnju točku gledišta (usp. *ibid.*: 194). Točka gledišta preko koje tekst upravlja svojim čitanjem može se promatrati na svim razinama umjetničkog djela, pri čemu se može izvući i općenit zaključak o vremenskom planu. Za početak pripovijedanja karakteristična je retrospektivna točka gledišta⁷¹ koju smjenjuje sinkronijska: „delo dosta često započinje nagoveštajem raspleta istorije koja još nije počela, to jest opisom sa tačke gledišta koja je u načelu spoljnja u odnosu na samo delo, pogledom iz budućnosti s obzirom na unutarne vreme dotičnoga dela“ (*ibid.*: 207). Međutim, nakon što se prijelaz s vanjske na unutrašnju točku gledišta odigra, čitatelj (barem kad je riječ o prvom čitanju djela) u pravilu zaboravlja da je priča bila i nagoviještena i unaprijed riješena, o čemu zorno svjedoči činjenica da knjigu nastavljamo čitati i kad nam je na samom početku poznato da će junak

⁶⁹ Razmatrajući postupke narušavanja granica, Uspenski zaključuje da do nje dolazi samo u slučaju ekspanzije života u umjetnost (a ne u obrnutom slučaju) kad recipijent *nasilno* mijenja tekst (usp. Uspenski 1979: 195). Premda za primjer uzima ekstremne slučajeve poput ubojstva glumca koji predstavlja Judu, njegovi zaključci vrijede i za interpretacije teksta koje u tekst upisuju događaje i ideje za koje sam tekst ne nudi jednoznačnu potvrdu ili dokaz.

⁷⁰ Uspenski kulturu definira kao opći sistem „semiotičke korelacije društvenog i ličnog iskustva“ (Uspenski 1979: 194) koji se ostvaruje, između ostalog, i u tekstovima. Ulogu početka i kraja stoga ne razmatra isključivo kao pitanje umjetničkog djela, nego kao razumljivu potrebu za obilježavanjem granice između svakodnevnog svijeta i osobitog svijeta umjetničkog teksta.

⁷¹ Za početak pripovijedanja tipična je takozvana „fiksacija vremena“ uporabom glagola nesvršenog vida (usp. Uspenski 1979: 208–209), dok je za kraj karakteristično zaustavljanje vremena i ubrzavanje vremena ili njegovo zgušnjavanje u epilogu (*ibid.* 207–208).

umrijeti, da će detektiv riješiti slučaj ili, kao u slučaju bajki i ljubavnih romana, da će završetak biti sretan.

Uspenskijeva zapažanja o početku važna su nam zato što ne korespondiraju s uobičajenom predodžbom da tekst čitamo kako bismo doznali kako priča završava ili onom o početku teksta koja glasi da tekst nipošto ne bi trebao odmah otkriti svoj kraj ako želi zadržati pažnju čitatelja jer svaka pripovijest nastoji udovoljiti znatiželji (usp. Torgovnick 2012: 37). Ono što se ovdje želi istaknuti jest da čitanje zasigurno zadovoljava znatiželju, ali da je ona ograničena i da ne podrazumijeva beskonačno strpljenje. Trpljenje teksta zahtijeva kompenzaciju. Čitajući tekst iz naše nedovršene temporalno-spacijalne suvremenosti, tekst čitamo i zbog toga što on ima kraj – kraj koji nam je iskustveno nedostupan. Još je jedan zaključak važan za raspravu koji se može izvući iz *Poetike kompozicije*, a taj je da čin čitanja nije identičan pamćenju, da čitanje podrazumijeva istovremeno usvajanje i potvrđivanje znanja, ali i zaboravljanje pročitano. Zbog zaborava koji prati svako čitanje dolazi do situacije da istu knjigu pamtimo različito, a to je posebno izraženo u situacijama kad se o knjigama razgovara, te se dovoljno često potvrđuje i u pisanju o knjigama. Štoviše, Uspenski sugerira da je parcijalni zaborav preduvjet čitanja shvaćenog kao uživanje u svijet stvoren tekstem. Iz ovih zapažanja proizlazi zaključak da je *okvir* koji nagovještava *granicu* između svijeta i djela, a koji nastoji upravljati čitanjem, bojno polje na kojem se čitanje počinje obračunavati s neizvjesnošću teksta.

U odnosu na pripovijedanje stogodišnjaka koji događaje prikazuju kao nešto što počinje, događa se i završava, suvremeno pripovijedanje nerijetko uvlači refleksiju o vlastitom početku i kraju na razinu pripovijedanja priče. Kad dođe do toga da tekst tematizira vlastiti početak i kraj istovremeno kao početak i kraj prikazanog svijeta i fikcionalne operacije, dolazi do preosmišljavanja sustava kodiranja teksta. Lotman uočava da je za takvo suvremeno pripovijedanje karakterističan antikraj koji igra ulogu „antipočetka“: „funkcija kodiranja u suvremenom pripovjednom tekstu prenesena je na početak, a sižejno-'mitologizirajuća' na kraj“ (Lotman 2001: 290). Početak i kraj čine *okvir* teksta koji ima modelativnu ili oblikovnu ulogu: „Na taj je način upravo mitologizirajući aspekt teksta povezan u prvom redu s okvirom, dok fabularni teži njegovoj razgradnji. Suvremeni umjetnički tekst izgrađuje se, u pravilu, na konfliktima među tim tendencijama, na strukturalnoj napetosti među njima“ (*ibid.*: 283). Za Lotmana je modelativna funkcija početka zamjena kategorije uzročnosti, ali i svjedočanstvo o postojanju: „Čin stvaranja –

sazdavanja – jest čin početka. Zato postoji ono što ima početak“ (*ibid.*: 284). U odnosu na početak koji je povezan s modeliranjem uzroka, kraj je povezan s ciljem, a sretan ili nesretan kraj književnog djela od iznimne su važnosti za čitatelja. Štoviše, upravo obilježje sretnog ili nesretnog kraja upućuje na činjenicu da je umjetnički tekst različit od stvarnosti – u historiografskom tekstu, objašnjava Lotman, čitatelj ne reagira emotivno na sudbinu stvarnih povijesnih ličnosti. Time se razotkriva dvostruka priroda umjetničkog modela:

prikazujući pojedinačan događaj, on istovremeno prikazuje i čitavu sliku svijeta, pripovijedajući o tragičnoj sudbini junakinje – pripovijeda o tragičnosti svijeta u cjelini. Zato nam je tako važan dobar ili loš kraj: on ne svjedoči samo o završetku nekog sižea, nego i o konstrukciji svijeta u cjelini. (*ibid.*: 290)

Na putanji koju slijedimo ulaz čitatelja u tekst moguć je zbog temporalne organizacije umjetničkog djela, ali taj ulaz podrazumijeva dinamičnu razmjenu na relaciji tekst-čitatelj zahvaljujući kojoj se tekst može aktualizirati neovisno o vremenu svoga nastanka. Razmjena s tekstem, koja uvjetuje čitanje, ugrožava granicu umjetničkog prostora, što pak znači da granicu ne modelira samo okvir nego i čitanje shvaćeno kao kreativna djelatnost. Zadržimo se stoga nakratko na završavanju djela: o čemu svjedoči antikraj romana kad preuzima ulogu antipočetka? Kraj romana, bilo da je riječ o devetnaestostoljetnom bilo suvremenom, uvijek potvrđuje da je svijet stvoren i reprezentiran tekstem završen. Međutim, kad tekst stavlja u prvi plan vlastitu fikcionalnost kraj će se realizirati kao kraj fikcionalne operacije provedene tekstem, a ne samo kao kraj reprezentiranog svijeta. Takav kraj koji preosmišljava i početak teksta, prema Lotmanu i Ricoeuru, zahtijeva angažman u vidu kreativnog čitanja, a to će reći čitanja koje je u stanju samostalno oblikovati zaplet romana i dovršiti tekst u interpretaciji.

4.3. PARADIGMA ZAPLETA

Promatramo li pripovijedanje kao sustav koji nam olakšava razumijevanje stvarnosti i aporije vremena, neizbježno se suočavamo s brojnim konvencijama započinjanja i završavanja priče. Različite teorijske elaboracije početka i kraja književnoga djela može se umjetno i uvjetno podijeliti na one zasnovane na priči ili fabuli, te na one zasnovane na diskursu ili sižeu (usp. Adamo 2000: 50). Sve one potvrđuju tezu da su kategorije početka i kraja uvijek „povezane s

najopćenitijim kulturnim modelima“ (Lotman 2001: 284) i da interes za proučavanjem ovih kategorija odražava općenitu ljudsku težnju za uočavanjem uzoraka i sistematizacijom (usp. Torgovnick 2012: 100). Lotmanove i Uspenskijeve refleksije o kraju književnih djela jednostavno je razumjeti na primjerima djela od kojih očekujemo predvidljive krajeve, ali ne završavaju sva djela sretno ili nesretno. Za Albaharijeve romane ne može se reći da završavaju ni sretno ni nesretno, a nisu obuzeti ni idejom da je takav kraj uopće moguć. Oni se dovršavaju uznemirujućom scenom krize koja se, obrazložiti ćemo u daljnjem tekstu na primjerima, može dokinuti samo čitanjem i preosmišljavanjem zapleta romana. O kakvoj konstrukciji svijeta svjedoče djela koja završavaju nijemom krizom čije nam značenje ne tumači pripovjedač?

4.3.1. OTVARANJE PONORA

U drugome dijelu *Vremena i priče* Ricoeur razmatra odnos pripovjedne inteligencije u odnosu na metamorfoze zapleta suvremenih romana koji su doveli u pitanje aristotelovsku definiciju *mythos*. Od Aristotela do danas književnost je izazivala i izigravala vlastite konvencije potkopavajući ideju reda koja postoji u samoj definiciji zapleta, pa se čini da pitanje opstojnosti paradigme zapleta logično proizlazi iz narušavanja takvoga reda. Ricoeurova rasprava, međutim, pokazuje da je razlog zbog kojeg je ovo pitanje moguće uopće postaviti u vezi s modernom književnosti taj što paradigma zapleta nije ugrožena, a još manje opovrgnuta.

Polazi od općenite definicije građenja zapleta koji je, tvrdi, „integrativni dinamizam koji iz raznolikih događaja izvlači jedinstvenu i cjelovitu priču, ili drugim riječima, koji transformira ovu raznolikost u jedinstvenu i cjelovitu priču“ (Ricoeur 1984: 18). Eksperimentiranje u domeni kompozicije i izražavanja vremena u modernom i postmodernom romanu predstavlja izazov *mythosu* (shvaćenom jednostavno kao sklop događaja), zbog proširenja lika u kompoziciji romana koji se izjednačava sa zapletom da bi ga u konačnici nadjačao, ali i zbog uzmicanja tradicionalnim konvencijama modernog romana u njegovoj težnji k vjerodostojnosti. Ricoeur dokazuje da je svaki bijeg od književnih konvencija stvarao nove književne konvencije, te je književni tekst usprkos iščašenjima i uzmicanjima ostao jednako udaljen od stvarnosti. Premda uvjerljivo dokazuje da vremenske distorzije ne ugrožavaju građenje zapleta, ipak se upušta u raspravu o granicama preobražavanja zapleta testirajući svoje tvrdnje na primjeru načina na koji se književna djela završavaju.

Pretpostavlja da je paradigma kompozicije izjednačena s paradigmom kraja na temelju čega se izvodi logičan zaključak da se iscrpljivanje paradigme zapleta u suvremenoj književnosti odražava na dovršavanje pripovijesti, to jest na krizu ili nemogućnost njezina dovršavanja. Pitanje kraja romana razmatra iz pozicije kompozicije ili konfiguracije (*mimesis* 2) i iz pozicije refiguracije (*mimesis* 3) zaključujući da isto djelo može biti zatvoreno u smislu svoje strukture i otvoreno u svojoj sposobnosti djelovanja na čitateljev svijet ili u refiguraciji (usp. *ibid.*: 150). Iz ovoga razdvajanja figuracija proizlazi zaključak da svaka od njih očigledno operira po nekim pravilima, ali da je pitanje otvorenosti/zatvorenosti djela proizvod i efekt čitanja, a ne strukture.⁷² Zanimljivo je da ovom prilikom Ricoeur otvara mogućnost rasprave o tome što je dobar kraj književnoga djela⁷³ iz čitateljske pozicije: „Nije paradoksalno tvrditi da dobro zatvorena fikcija otvara ponor u našem svijetu, to jest, u našem simboličkom razumijevanju svijeta“ (*ibid.*: 36).

Nije pretjerano tvrditi da *otvaranje ponora u našem svijetu* potvrđuje nemušto opisan osjećaj „ostajanja bez daha“ nakon neprekinutog čitanja teksta u čiji smo se svijet potpuno uživjeli izgubivši „pojam o vremenu“. To također znači da se *dobro zatvorena fikcija* otvara Danas-čitatelju i njegovu iskustvu suvremenosti, te da ga, otvorivši bezdan u njegovu razumijevanju svijeta, neupitno mijenja. Ove se Ricoeurove ideje mogu tumačiti kao osobito uvođenje humanizma u teoriju pripovijedanja, ili riječima Zorice Bečanović-Nikolić: „Rikerovo filozofsko interesovanje uvek je usmereno ka čoveku koji stoji zapitan pred svetom, pokušava da razume sebe u svetu, a zatim i da delatno živi u tom istom svetu.“ (Bečanović-Nikolić 1998: 14). Međutim, mogu se tumačiti i kao povjerenje u jezik, što je plodonosno polazište za književnu raspravu. Suočen s antikrajevima romana koji predstavljaju nerješive probleme, Ricoeur predlaže da se uvijek kladimo na jezik: „Izvan svake moguće sumnje, moramo imati povjerenja u moćnu instituciju jezika. To je oklada koja opravdava samu sebe“ (Ricoeur 1984: 39). Kladenje podrazumijeva mogućnost dobitka i gubitka, ali Ricoeur nagovara da se zagledamo u „nagradu“: koliko god tekst bio

⁷² Na razini konfiguracija česte su podudarnosti između fiktionalne i historijske pripovijesti, a podudarnosti su moguće zato što objema „prethodi uporaba pripovijesti u svakodnevnom životu“ (Ricoeur 1984: 230).

⁷³ Ricoeur ne procjenjuje kritički sama književna djela, nego je ovdje riječ o zaključku koji je moguće izvesti iz pridjeva „dobro zatvorena“ (franc. *bien fermée*). Nešto manje suptilan zaključak moguće je izvesti iz literature kojom se u studiji koristi da bi potvrdio svoje teze. Taj je popis poprilično uzak, a čine ga kanonski modernistički tekstovi *U traganju za izgubljenim vremenom* Marcela Prousta, *Gospođa Dalloway* Virginije Woolf i *Čarobni brijeg* Thomasa Manna (v. Ricoeur 1984: 152–225).

frustrirajući, čitanje nikad nije u odbacivanju smisla, nego u osluškivanju govora teksta, u „osvajanju“ onoga što je na djelu u tekstu (usp. Ricoeur 1971: 810).

4.3.2. APOKALIPSA DANAS: TRAJNA TJESKOBA

Albaharijevi romani, ispriповijedani u prvom licu, uvlače nas u prikaz svijesti jednoga lika čiji svijet nije jednostavno sretan ili nesretan, nego nesiguran, usamljen i tjeskoban. Ovaj dojam proizlazi iz subjektivnog odnosa proze prema stvarnosti koja, za razliku od devetnaestostoljetnog romana, reducira prikaz vanjskih događaja. Posljedica je to, tvrdi Erich Auerbach, zamjene objektivnog nesigurnim pripovjedačem koje je dovelo do prikaza zbilje svijesti lika. Vrijeme pripovijedanja više se ne koristi za prikaz vanjskih događaja, nego unutrašnjih:

beznačajno vanjsko događanje izaziva predodžbe i nizove predodžbi, koji napuštaju njegovu stvarnost i slobodno se kreću u dubini vremena, kao da naizgled jednostavan tekst tek putem komentara ili jednostavna glazbena tema tek u provedbi pokazuju svoj stvarni sadržaj. (Auerbach 2004: 517)

Pomicanje naglaska s predočavanja vanjskih događaja na predočavanje svijesti i proizvoljno odabrane događaje kod čitatelja proizvodi „osjećaj bezizlaznosti“ (*ibid.*: 526) zbog toga što roman često antagonizira prikazanu stvarnost. S druge pak strane upravo ta proizvoljnost prikazivanja događaja približava roman čitateljevu iskustvu koji se u stvarnosti ili u svom povijesnom trenutku nalazi uvijek *in medias res* – neuređenom, nedovršenom životu čije prošle, sadašnje i buduće trenutke neprekidno nastoji urediti pripovijedanjem priče i interpretacijom:

Tko od početka do kraja prikazuje čitav tijek jednog ljudskog života ili sklopa događanja koje proteže kroz dulji period, reže i izolira proizvoljno; u svakom trenutku život je odavno već otpočeo, a u svakom također teče i dalje. S osobama o kojima pripovijeda događa se mnogo više toga nego što se ikad može nadati da će uspjeti ispriповijedati. (*ibid.*: 524)

Auerbach tvrdi da reprezentacija proizvoljno odabranog događaja potkopava svaku veliku priču i autoritativni poredak jer se moderna književnost prema njima odnosi kao prema još jednom proizvoljno skrojenom zapletu (usp. *ibid.*: 527). Osvijestivši da je reprezentacija početka i kraja ljudskoga života u književnosti zastarjela paradigma, književnost se sad čitatelju „obraća“

reprezentirajući njegovu vlastitu nedovršenost i neuređenost. Ta neuređenost, nedovršenost ili kontingencija zahtijeva i objašnjenje u vidu neodlučnosti samoga teksta koji traži da ga se tumači i liši nesigurnosti i tjeskobe. Tjeskobno je i neizdrživo iskustvo bivanja u sredini, pa ga čitatelj preživljava liječeći se – u poprilično doslovnom smislu – pripovijedanjem. Frank Kermode tako pripovijeda da je grčki liječnik Alkmeon (5. st. pr. Kr.) uočio da čovjek umire kad nije u stanju spojiti početak s krajem. Ono što umirući čovjek jedino može napraviti jest da zamisli i stvori „modele svijeta“, osobite predmete u kojima je „sve što jest u suglasju sa svim ostalim“ (Kermode 2000: 3). Modeli svijeta su fikcije čiji su krajevi suglasni s početkom, a suglasje zadovoljava elementarnu ljudsku potrebu za smislom:

Ljudi, kao pjesnici, jure „k sredini“ [*rush „into the midst“*], *in medias res*, gdje su rođeni; oni također umiru *in mediis rebus*, a da bi dali smisao svome trajanju trebaju fiktivna suglasja s početkom i krajem, takva koja daju smisao životu i poeziji. (*ibid.*: 6)

Uspoređujući krajeve devetnaestostoljetnog romana (koji su realizirani kao kraj reprezentirane radnje) s modernim romanima (u kojima se kraj realizira kao kraj fiktivne operacije), Ricoeur uočava da potonji završeci mogu uznemiriti i frustrirati čitatelja, ali da oni otkrivaju novi princip reda (usp. Ricoeur 1984: 38). Kermodeova studija poslužit će mu da potvrdi postojanost paradigme zapleta. Osnovna je teza studije *Smisao kraja (The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction)* da fikcija dovršava čovjeka, te da je korelacija između fikcije i egzistencije zasnovana na suglasju koje je supstancijalno: „Postoji nužna veza između fikcija pomoću kojih uređujemo naš svijet i rastuće kompleksnosti onoga što smatramo da je ‘stvarna’ historija toga svijeta“ (*ibid.*: 65). Prihvatimo li premisu da između književne forme i svih drugih načina pomoću kojih dajemo smisao prošlim događajima postoji veza, Kermode će nas odvesti u produktivnu raspravu o kraju i/ili krizi kao središnjem elementu ljudskih težnji da svijet učine smislenim (usp. *ibid.*: 94). Počinje s pretpostavkom da nam se naša kriza uvijek čini važnijom i zanimljivijom od ostalih kriza, ali opravdano sumnja da je baš naša kriza prijelomna. Kriza, kako naziva našu vezu s prošlošću i budućnošću ili našu vezu s početkom i krajem, nije ono što nas razlikuje od prethodnika, nego je to osjećaj koji s njima dijelimo. U modernoj, te posebice modernističkoj krizi uočava „uzorak tjeskobe“ ilustrirajući ga nadasve ljudskom sklonošću da tjeskobu projicira na historiju. Kao primjer uzima fenomen *fin de siècle*, ali naglašava da kao dokaz ovoj tezi može poslužiti bilo koji kraj stoljeća i tisućljeća, kad se uvjerenje o iznimnosti našega stanja poklapa s

krajem jedne epohe: tjeskoba je možda utemeljena na arbitrarnom kalendaru, ali je ona trajna i „ljudi ne čekaju kraj stoljeća da bi je izrazili“ (*ibid.*: 98).

Najznačajniju potvrdu ovoj tezi pronalazi u *Apokalipsi* koja obrazuje apokaliptični „model svijeta“: njome se istovremeno označava kraj svijeta, ali i kraj pisma. Kraj svijeta nije se, još uvijek, dogodio i proročanstva iz *Apokalipse* nisu se ostvarila. Zato što ga vrijeme neprestance diskreditira, apokaliptični model svijeta zahtijeva od teologa stalno preispitivanje, ali pritom ne gubi na snazi: „Apokalipsa može biti nepotvrđena a da ne bude diskreditirana“ (*ibid.*: 8). Kermode uočava da kraju svijeta stalno moramo davati smisao, te da je ovaj uvid relevantan i kad je riječ o književnim zapletima romana koji relativiziraju smisao kraja. Baš zato što se kraj svijeta nije dogodio, osjećaj kraja koji nam nedostaje zamjenjuje neprekidno stanje krize: „paradigme apokalipse nastavljaju postojati u pozadini načina na koje pravimo smisao u svijetu“ (*ibid.*: 27). Kraj u modernoj književnosti gubi konačnost „i mi o njemu mislimo kao što su teolozi mislili o Apokalipsi: kao o imanentnom, a ne iminentnom“ (*ibid.*: 29).

Po logici stvari, književno djelo ne može čitatelju uskratiti kraj, ali mu može uskratiti osjećaj konačnog kraja. Djelima koja konačni kraj zamjenjuju krizom čitatelj mora sam dati smisao ako želi utjehu u suglasju – nagrada nije lako dostupna, upozorava Kermode, i bit će to teška utjeha (usp. *ibid.*: 19, 29). Svi književni eksperimenti s krajem nisu nastali i ne nastaju u vakuumu, nego su posljedica težnje da književni tekst udovolji sve kompleksnijim čitateljskim očekivanjima:

Priča koja se jednostavno odvija k svom predestiniranom kraju bila bi bliže mitu negoli romanu ili drami. Peripetija (...) je prisutna u svakoj strukturalno sofisticiranoj priči. Sada peripetija ovisi o našem povjerenju u kraj; ona je nepotvrđivanje što ga slijedi suglasje; interes da naša očekivanja budu falsificirana očigledno je povezan s našom željom da dođemo do otkrića ili prepoznavanja neočekivanim i poučnim putem. (...) Što je peripetija smionija, to više osjećamo da djelo poštuje naš smisao za stvarnost; to više sa sigurnošću osjećamo da fikcija (...), uznemirujući uobičajeni balans naših naivnih očekivanja, pronalazi nešto za nas, nešto stvarno. (*ibid.*: 17)

Što je to *stvarno* nije u nadležnosti teksta, nego je pitanje na koje čitatelj odgovara za sebe. Albaharijevi romani postavljaju ga reprezentirajući tjeskobne junake zaokupljene problemom jezika, ali nikad ne odaju odgovor – odnosno – ne ostavljaju nas s osjećajem konačnog kraja.

Umjesto odgovora oni upiru prstom na idealni roman koji nikad nije napisan, idealnu priču koja nije ispričovijedana, idealnu riječ koja bi dokinula samu sebe, idealnu knjigu koja bi dokinula književnost, idealni zvuk koji bi dokinuo označavanje. Štoviše, svaka je Albaharijeva knjiga, kao fizički predmet, svojevrsni trik, podvala ili nedostojna zamjena pravoj priči koju junak želi ispričati. Ideal priče, koji je sama zbilja, oko kojeg pripovijedanje kruži konfigurira se kao ispražnjeno mjesto, nedostupno jeziku i jezikom zakriveno.

4.4. PRIČA BEZ PORIJEKLA

U želji za sistematizacijom, za koju pretpostavljamo da je moguća zahvaljujući prethodnoj raspravi o točkama u kojima se tekst otvara čitanju, nastojat ćemo opisati krajeve osam Albaharijevih romana ili jedan kraj koji im je zajednički, a da ne ignoriramo posve njihov autentičan pristup krizi. Općenito uzevši, svi oni čitatelja ne ostavljaju s osjećajem konačnosti zbog problema koji junak ima s jezikom, ali uspijevaju opisati krizu upravo posredstvom jezika. Za njih je karakteristično i to što nakon ponovljenih čitanja ne gube na svojoj snazi i učinku zahvaljujući s jedne strane čitateljskoj uživljenosti u stvoreni svijet te, s druge, igri s pripovjednim konvencijama. Za dojam neočekivanosti i „ostajanja bez daha“ odgovoran je, spekuliramo, i jedan paragraf – labirint čiji je mrak metafora nedostatka smisla i crnila tinte kojoj se suprotstavlja prazna stranica i smisao koji mu pripisuje čitanje.

4.4.1. JUNAK NA PRAGU

Svi se Albaharijevi romani u jednom paragrafu, koliko god njihov pristup predočavanju zbilje bio kreativan, dovršavaju scenom nijemosti i tišine koja se ne objašnjava i ne tumači u svijetu teksta. Ta jednostavna i iznenađujuće „obična“ scena prikazuje junaka koji izlazi iz priče prelazeći prag, bilo da ulazi bilo da izlazi iz reprezentiranog prostora. Ona predstavlja završetak vanjskog događaja putovanja i pojavljuje se na kraju svakog romana. Činjenica da se *junak na pragu* pojavljuje na kraju svakog od ovih romana bilo bi pobrojavanje sličnosti da toj sceni ne moramo sami dati smisao. Prag je, slijedimo li Bahtina, bogat metaforičnim i simboličnim značenjima, a u povijesti književnosti pojavljuje se kao kronotop krize i prijelomnog događaja koji može odrediti cijeli život junaka (usp. Bahtin 1989: 378). U svim Albaharijevim romanima pojavljuje se kao

takav, a kako je strateški smješten na kraj teksta pripovjedno modelira napuštanje svijeta teksta ili izlazak iz romana: junaci brišu tragove svoga postojanja u reprezentiranom svijetu, pripovjedač nestaje, tekst nestaje, nakon čega čitatelju valja još samo „pročitati“ bijelu stranicu papira.

Ovakvo je metaforiziranje prostora praga moguće zbog svega što mu prethodi: romani ne reprezentiraju samo događaje koji su počeli, dogodili se i završili, nego u prvi plan ističu da je reprezentirani svijet pripovijedanje o tim događajima. Ono što ih čini, formalistički rečeno, „začudnima“ ne proizlazi iz pukog svođenja ovih tekstova ni na njihovu tekstualnost ili metafikcionalnu narav ni na prikaz vanjskih događaja, nego to što sintetiziraju realizam, metafikciju i fantastiku, a da nisu nijedno od toga. Čitatelj se može, i vjerojatno hoće, odlučiti za jednu od ponuđenih opcija, ali njegova odluka nije u ingerenciji teksta.

Prelazak praga označava, između ostalog, logičan završetak putovanja, a kako je radnja svih ovih romana organizirana kao iskustvo puta takav je završetak vjerojatan.⁷⁴ Riječ je o osobitim putovanjima za koje se čitatelj može uhvatiti kao za jednu od dostupnih niti koja će ga orijentirati unutar teksta i izvesti na njegov kraj. Prepričani, vanjski događaji u ovim romanima iznimno su slični, i daju se svesti na *putovanje koje je počelo, trajalo i završilo se*: 1. U *Kratkoj knjizi* junak dolazi iz grada u neimenovano selo napisati knjigu koju na kraju zakopa u zemlju. Uklanja sve tragove svoje prisutnosti (briše kvaku od vrata, skuplja mrvice, vraća stvari na svoje mjesto), izlazi iz seoske kuće i čeka prijatelja na prilazu koji će ga odvesti iz sela spajajući tako scenu kraja s početkom romana; 2. U *Snežnom čoveku* junak dolazi iz „bivše zemlje“ (Albahari 2009b: 19) u novu zemlju. Kad ugleda zeca na travnjaku ispred kuća, prelazi prag i hoda po snijegu po kojem se ne vide njegovi tragovi, sve dok se bjelina snijega koja pada po reprezentiranom svijetu i junaku ne preklopi u potpunosti s bjelinom stranice; 3. Junak *Mamca* već je dvije godine u gradu na zapadu Kanade gdje se prisjeća zemlje iz koje je došao i piše roman o majci. Na kraju romana koleba se na pragu hoće li otvoriti vrata Donaldu koji mu vraća rukopis, a kad iza njega ugleda mrak, s teškoćom zatvara vrata i udaljava se unatrag; 4. Junaka *Svetskog putnika* i ostale likove (Danijel Atijas, unuk Ivana Matulića) spaja putovanje u Banff. Prije nego što junaka posljednji put posjeti Atijas, on spaljuje sve fotografije, pisma i dokaze od unuka Ivana Matulića. Kad Atijas pregleda svoj nedovršeni portret, junak ga ispraća stojeći nijemo i nepomično na pragu; 5. U *Pijavicama* se

⁷⁴ Prema Genetteu, vjerojatna priča jest ona čiju radnju publika smatra samorazumljivom i istinitom, a kako je riječ o općeprihvaćenim načelima taj je sporazum implicitan i „bezglaslan“ (usp. Genette 1985a: 107).

istražuje zavjerenička trokutasta putanja po Beogradu iz kojeg na samom kraju junak pobjegne. Na pragu Markova stana shvaća da je bio samo živi mamac, a ne junak zavjereničkog zapleta, dok Marko na istom pragu ne ugleda nikog, nakon čega junak uzima najosnovnije stvari i napušta zemlju;⁷⁵ 6. U *Ludvigu*, putujući beogradskim punktovima, junak nastoji uvjeriti pretpostavljenog čitatelja njegova teksta da je na tom putu bio prije Ludviga. Iscrpljujući postupak dokazivanja dovršava se nijemom scenom nestajanja: na kraju romana njegova žena ničim ne odaje da ga vidi kad uđe u sobu, a on izlazi iz stana i odlazi kupiti novine; 7. Na povratku iz Novog Sada u Beograd junak *Ćerke* igrom slučaja završi u Indiji. Nakon erotskih avantura i dvoboja s ćerkinim ocem, njegova žena zatiče ga na ulazu u zgradu i na pragu lifta pita ide li gore ili ostaje; 8. U *Kontrolnom punktu* kolektivni junak „mi“ nalazi se na punktu do kojeg se dolazi putovima iste dužine iz dva smjera, a komandant od punkta putuje do svog stana. Na kraju romana komandant otvara oči i umjesto rata ugleda vrata svoga stana. Nakon intervjua koji prkosi svim fizičkim zakonima, zadaje si udarac i zaključa vrata stana radi sigurnosti.

Prikaz vanjskih događaja, reduciran na putovanje, uzorno je konvencionalan i uzorno metaforičan: prostor, kojim se junak može načelno kretati u svim smjerovima, prenosi značenje vremena kojim se naprijed i natrag može kretati samo pripovijedanjem. Svim ovim putovima zajedničko je da ne govore ništa o realnom svijetu neke zemlje ili grada, i ne bi sami po sebi bili toliko vrijedni pažnje da nisu obogaćeni spoznajnim i jezičnim djelatnostima svojih junaka koji su, nimalo slučajno, umjetnici.

4.4.2. JUNAKOV PROBLEM S JEZIKOM

Likove umjetnika u Albaharijevoj prozi valja shvatiti široko: ne kao likove koji su djelatni umjetnici u stanju napisati ili napraviti što su naumili, nego kao izrazito nesigurne i sumnjičave likove opsjednute samom mogućnošću da umjetničko djelo dodirne nešto stvarno. Budući da se stvarnost ne može pojaviti u tekstu doli posredovana jezikom, njihova su nastojanja osuđena na poraz – što, dakako, ne znači da taj poraz ne otkriva čitatelju nešto *stvarno*. Lik umjetnika u ovoj prozi ne određuje stoga djelo koje kreira ili nastoji kreirati, ne određuje ga uloga koju igra u

⁷⁵ U *Pijavicama* scenu na pragu prati napuštanje zemlje, ali za roman vrijede sva pravila o kojima će biti riječi u ovome poglavlju. Sam kraj romana od ostalih se razlikuje po romanesknom epilogu u kojemu pripovjedač sažima i poetira prethodno ispričavanu priču. Takav je epilog očekivan jer junak koji piše naglašava tjelesni aspekt zapisivanja teksta.

reprezentiranom svijetu, nego problem s jezikom koji, generaliziranja radi, možemo nazvati „problem s označenim“. Takvi likovi koji su definirani isključivo „sviješću o govoru“ pripadaju kategoriji pisca, a pisac je „svatko za koga jezik predstavlja problem, tko osjeća njegovu dubinu, ne svrhovitost ili ljepotu“ (Barthes 2009b: 40). Junaci, bez velikih odstupanja, podnose teret jezika i njegovu nedoraslost smislu izvanjezičnog svijeta.

Autoreferencijalni komentari, kojima romani vrve, a koji nas neprekidno podsjećaju da je djelo koje čitamo fikcija, povlače se iz pripovijedanog svijeta što se više junak, i mi skupa s njim, približavamo kraju romana. Izostanak autoreferencijalnosti proizvodi ubrzanje tipično za kraj pripovijedanja, a dojmu ubrzavanja pridonosi česta uporaba prezenta, te redukcija hipotetičnosti i modalnosti koja je karakteristična za sve Albaharijeve tekstove. Izostanak konvencija na koje smo do tada naviknuti, u trenutku kad smo dovoljno uvučeni u svijet lika, proizvodi neodlučnost umjesto sigurnosti koju očekujemo od kraja romana. Čitatelj sad mora sam odlučiti što je priča i što se dogodilo, a stanje neodlučnosti najsličnije je osjećaju koji Todorov naziva *fantastičnim*: kaže da fantastično zauzima upravo ovo vrijeme neodlučnosti, osjećaj koji prethodi trenutku izbora (usp. Todorov 1987: 29). Taj osjećaj traje dok smo u odnosu s tekstom i nestaje kad izađemo iz svijeta lika i postanemo, opet, čitatelji s onu stranu granice svijeta teksta.

U stanju neodlučnosti čitatelj se može, barem načelno, odlučiti za bilo kakav smisao kraja, pa i za odbacivanje romana kao besmislice. Smisao, međutim, prožima djelo i proizvod je čitanja koje zahtijeva kretanje po horizontalnim i vertikalnim skupovima pripovjednih odnosa (usp. Barthes 1992: 52–53).⁷⁶ Pod pretpostavkom da smisao postoji, suglasje zapleta u ovim romanima pronaći ćemo, bez izuzetka, povratkom na početak. Za Albaharijev roman svojstveno je da započinje *ex abrupto*, te da odmah nagovještava svoj rasplet, a to je obećanje ili „proročanstvo“ garancija smisla. Dva su razloga zbog kojih se to obećanje lako može previdjeti: a) prvi je prijelaz s vanjske na unutrašnju točku gledišta, pri čemu valja voditi računa da ovaj prijelaz nije smješten u prvu rečenicu ili na prve stranice romana, nego se u Albaharijevoj metafikciji pogled iz budućnosti može načelno bilo gdje izmijeniti s unutrašnjim vremenom djela; b) drugi razlog je što

⁷⁶ U Barthesovu „manifestu naratologije“ Ricoeur uočava da on „dekronologizira“ i „alocira“ pripovijest (usp. Ricoeur 1984: 36). Barthes se izričito zanima za vrijeme kao funkciju i tvrdi da u pripovjednom tekstu postoji samo „semiološko vrijeme“, te da vrijeme u pravom smislu pripada referenciji: „'pravo vrijeme' je 'realistička' iluzija referencije“ (Barthes 1992: 61). Iako se po pitanju pripisivanja vrijednosti vremenu razlikuju, polazeći upravo od *Uvoda u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova* Ricoeur zaključuje da isto djelo može biti zatvoreno (u svojoj strukturi) i otvoreno (u svojoj refiguraciji).

pisanje potvrđuje nemogućnost teksta da dotakne stvarnost, a za pisanjem se poseže kao za jedinim načinom da se stvarnost pokuša dotaknuti.⁷⁷ Prvi previd može se odstraniti pažljivim (najčešće ponovljenim) čitanjem teksta što njegova autoreferencijalna dimenzija i podrazumijeva: svraćanjem pažnje na vlastitu fikcionalnost, tekst uvijek svraća pažnju na svoje čitanje. Drugi previd, koji je zasnovan na povjerenju u jezik, zahtijeva čitanje koje bi odstranilo neodlučnost, koje bi se, za razliku od junaka, uhvatilo u koštac s problemom jezika i dokinulo ga pripisivanjem smisla.

Problem s jezikom nije sam po sebi dovršiv i kao takav se pojavljuje u djelima čiji junaci, rascijepljeni između stvaranja i tumačenja, između pisanja i čitanja, boluju od njegove neadekvatnosti da ih približi stvarnosti: 1. Pisac iz *Kratke knjige* pati od spisateljske blokade kojoj je uzrok jezik zbog kojeg ne može ni započeti pisanje: „Ulazak me je podsećao na neadekvatnost jezika, na činjenicu da jezik sužava svest umesto da je širi, a boravak i izlazak su podsticali strast da upravo u tkivu tog jezika pronađem mogućnosti za njegovo nadvladavanje“ (Albahari 1997b: 38–39). Na početku romana junak precizno planira pisanje romana ne skrivajući odvratnost prema jeziku i riječima. Neadekvatnost jezičnog alata ogleda se u njegovoj nemogućnosti da dopre do smisla stvari: „uviđao [sam] da se smisao stvari krije ispod njih, da se svet bolje sagledava sa dna nego sa vrha“ (*ibid.*: 7). Zbog problema s jezikom na kraju romana ništa ne saznajemo o knjizi koju je napisao, nego knjiga biva zakopana u zemlju ili, kako je najavljeno, *ispod stvari*. Budući da nam njezin sadržaj nije poznat, odnos književnosti i svijeta stvari ostaje na kraju nepromijenjen; 2) Pisac iz *Snežnog čoveka* ne pokušava pisati jer više ne vjeruje u „ono od čega se umetnost stvara: od praznina između reči, od tišine između zvukova, od belina između slika“ (Albahari 2009b: 17). Na početku romana junak nam otkriva da je on papirnato biće: „Držala su me slova, držale su me reči; disao sam zahvaljujući interpunkciji“ (*ibid.*: 6). Kad ga na kraju romana prekriva snijeg, metafora bjeline stranice, to se obećanje ispunjava. Njegov je problem s jezikom taj što su riječi „uvek sporije od istine“ (*ibid.*), pa ne mogu poništiti razliku između književnosti i zbilje; 3) Pisac iz *Mamca* ne zna postati-piscem: „Posedovao sam samo osećaj odsustva i veru, koju sam u međuvremenu izgubio, da reči mogu sve da nadoknade“ (Albahari 1996/1997: 12). Definicija pisanja kao

⁷⁷ U nekim romanima postoji i distrakcija u vidu „lažnih obećanja“, koja su privlačna jer je čitatelj znatiželjan i želi doznati kako priča završava, ali ona u pripovijedanom ostaju neispunjena jer riječi kaskaju za istinom. Takva su, na primjer, obećanja u *Snežnom čoveku*: „Ovde ću ostariti“ (Albahari 2009b: 8, 16, 21, 25, 30, 38, 55, 62); „Ovde neću moći da živim“ (*ibid.*: 10); „Došli ste ovamo da pišete“ (*ibid.*: 12, 60, 63); „Ovde ću biti sretan“ (*ibid.*: 25); „Jednom se mora stati“ (*ibid.*: 64, 65).

nevjerice u riječi ostvaruje se kao roman o majci koji je navodno napisan, ali čitatelju dostupan samo kao pokušaj pisanja romana o majci: „Pisanje je neverica u reči, rekao je, u govor, u bilo kakvu mogućnost pripovedanja, ono je, rekao je, zapravo bekstvo od jezika, a ne, kako kažu, tonjenje u sam jezik“ (*ibid.*: 17); 4) Slikar iz *Svetskog putnika* dobije želju za pisanjem čim stigne u Banff, ali odlučuje naslikati portret pisca iako je svjestan da su njegove slike „bile prikazi odsustva, a ne prikazi prisustva“ (Albahari 2004b: 18). Junak zna da se prava priča koju želi ispričovijedati ili naslikati nalazi između riječi, a ne u riječima: „Slika nastaje kao slika, kao što priča, verujem, nastaje kao priča, posredstvom priče, premda ne u samim rečima, već u nekom prostoru između reči, negde između tišine i govora. Priča nije prost zbir reči, kao što slika nije prost zbir vizualnih elemenata“ (*ibid.*: 55). Iz ovog razloga portret Danijela Atijasa ostaje nedovršen, baš kao i priča koju nam junak želi ispričovijedati; 5) Pisac iz *Pijavica* s mukom ustanovljuje da je cijeli pothvat pisanja bio uzaludan: „Ponovo je moja olovka umesto slova ostavila brazde, kao što život ostavlja praznine, s tim što olovku možemo da zamenimo, dok je život poput sečiva koje, kad se istupi, više ne može da se naoštri. Tup nož, to sam ja. Mogu jedino da stenjem od uzaludnog napora dok pokušavam da isečem talog uspomena u niz reči i rečenica“ (Albahari 2009a: 285). Već u prvoj rečenici romana otkrio je da će pisanje vjerovatno biti uzaludno zato što je „sve moglo drukčije da se odigra“ (*ibid.*: 5), pa se roman dovršava porazom jezika pred izvanjezičnom zbiljom; 6) Pisac iz *Ludviga* nastoji dokazati istinu o autorstvu: da je Ludvig ukrao njegovu ideju za knjigu, a paradoks dokaznog postupka sastoji se u tome što junak nije napisao knjigu za koju tvrdi da mu je ukradena (napisao ju je, navodno, Ludvig), a to dokazuje pišući knjigu o Ludvigu: „Uostalom, to je jedini način da se nešto kaže ili napiše, bilo kakvo drugo stanje unapred osuđuje govor ili tekst na neuspjeh, pogotovo grč, bilo kakva zgrčenost, jer grč jezika je grč smisla, a tamo gde postoji grč, makar i u najmanjem vidu, tamo su granice sveta sužene, jer ako je svet samo mera našeg jezika, kako je tvrdio drugi Ludvig, onda je svaka jezička zapetljancija znak da sa našim svetom nešto nije u redu“ (Albahari 2008a: 34–35); 7) Profesor engleske književnosti iz *Ćerke* ne može se prepustiti kontingenciji stvarnosti: „Gledala me je, a ja sam u sebi ponavljao: devojka gleda pornografski film, devojka masturbira, kao da stvarnost ne bi postojala ukoliko bih prestao da je definišem rečima“ (Albahari 2010b: 26). U prvoj rečenici romana kaže se da se neke stvari „ne mogu opisati, i ako ih čovek ne vidi svojim očima svaka priča je uzaludna“ (*ibid.*: 5). Budući da u tekstu doslovno ne vidimo stvari, pratimo li samo njegovu događajnost, priča će zaista postati uzaludna. Junak se zatekao u apsurdnoj priči o erotskom susretu sa *ćerkom* koji završi dvobojem s njezinim ocem, a

da bi ona dobila koherenciju mora joj osmisliti početak i kraj, raspetljati „haotično pripovedanje“ (*ibid.*: 11). On stvarnost definira riječima, pa nas u sredini romana vanjsko gledište usmjerava da pogledamo njegov kraj: „Počeo sam sa devojkom a završiću, kako izgleda na stranputici između govora i ćutanja“ (*ibid.*: 126). Priča doista završava na stranputici, na pragu između teksta i bjeline stranice: „I ja rekoh da idem, iako sam hteo da ostanem“ (*ibid.*: 205); 8) Kolektivni pripovjedač⁷⁸ *Kontrolnog punkta* svjestan je da ne postoji jedna priča o ratu, i čezne za autoritarnim pripovjedačem čija bi priča ujedinila kolektiv: „Svašta ovde postoji, samo što nema ko to da nam ispriča; smanjio se, i to ne samo zbog rata, broj ljudi koji umeju da govore, dobre usmene pripovedače da i ne pominjemo“ (Albahari 2011b: 89). Budući da ovakav pripovjedač nedostaje i samom romanu, on ne uspijeva odgovoriti na pitanja tko smo *mi*, a tko su *oni*, tko je u pravu i ima li rat ikakvog smisla.

Objašnjenje odnosa početaka i krajeva osam romana pokazuje da svaki od njih istim putem dovodi do istog rješenja, a to je da pravi početak i konačni kraj ne ulaze u pripovijedane događaje i da se ne mogu pojaviti u pripovijedanom. Kad bi se junak mogao izjednačiti sa svojim početkom i završetkom, ugasio bi želju za pisanjem. Idealni roman s idealnom kompozicijom izjednačio bi riječi sa stvarima, književnost sa zbiljom, te poništio književnost i potrebu za jezikom. Samo zato što se takvi krajevi i počeci ne mogu pojaviti u pripovijedanom, ne znači da ih čitatelj ne može pročitati, pronaći i razumjeti. Treba, znatiželje radi, svratiti pogled na (barem) jedno problematično mjesto izložene sistematizacije: kako bi se objasnio kraj romana i pripisalo mu se značenje u odnosu na cjelinu djela, posezali smo za „uputama“ iz teksta pripisujući autoritet točki gledišta koja je aktivno upravljala čitanjem. Posljedično, okvir se teksta metaforički udvojio uokvirujući sad ispražnjeno mjesto nedostupno jeziku, što pak znači da je analiza obnovila problem neadekvatnosti jezika za pronalaženjem prave priče. U analizi *Okretaja zavrtnja* Shoshana Felman pokazuje da to nije moguće izbjeći baš zbog toga što čitajući uvijek tragamo za porijeklom priče:

ukoliko priči prethodi i anticipira je ponavljanje priče, tada okvir uopšte ne postavlja *poreklo* priče, kako se čini na prvi pogled, već postavlja njegov *gubitak*, konstituise njegovo

⁷⁸ U izabranom korpusu *Kontrolni punkt* jedini je roman koji nije ispričovijedan u 1. licu jednine, nego 1. licu množine, te jedini roman čiji junak nije eksplicitno umjetnik, ali kao i ostali Albaharijevi junaci ima umjetničke aspiracije. Pripovijedanje u 1. licu množine estetski je opravdano u romanu te se njegovo gledište izmjenjuje s gledištima pojedinačnih vojnika, ali kad kolektiv nestane iz romana, postavlja se pitanje kome sad pripada (ili kome je do sada pripadao) glas pripovjedača ili kako locirati gledište. Ovo nagovještava kaos rata, ali prekršeni ugovor između teksta i čitatelja nije najbolje rezonirao kod kritičara koji su roman proglasili kaotičnim i neuvjerljivim.

beskrajno odlaganje. Tako je poreklo priče, čini se, smešteno u zaboravljanje njezinog porekla: ispričati poreklo priče znači ispričati priču o uništenju tog porekla. (Felman 1989: 520)

Problem umnožavanja okvira dojmljivo dramatizira *Gec i Majer*, posljednji roman u jednom paragrafu koji nam je preostao, čiji je junak inficiran učinkom čitanja i koji, smatramo, reprezentira čitatelja kakvim postajemo čitajući taj roman.

4.5. GEC ILI MAJER

Recepcija romana *Gec i Majer* (1998) bez izuzetka je bila opčinjena onim vremenom koje Ricoeur naziva „monumentalnim“, a to će reći vremenom historijskih događaja koje pripada figurama „autoriteta i moći“ (usp. Ricoeur 1984: 159). Obuzetost historijskim događajima prirodna je posljedica čitanja utjelovljena u čitatelju koji, prema Blanchotu, želi prisvojiti djelo „uklanjajući svaku udaljenost iz njega“ (Blanchot 2015: 250). Blanchot tumači da se intimnost i bliskost oblikuju u udaljenosti djela, te da takva čitanja ne čitaju više djelo nego „misli svijju, iznova promišljene, svakidašnje navike koje su postale još uobičajenije, rutine koje i dalje pletu tijekom dana“ (*ibid.*: 252). Prema Bitiju, za zemlje nastale raspadom SFRJ-a karakteristična je intelektualna posljedica oživljavanje „povijesnog interesa“ u svakodnevnom životu i u najrazličitijim područjima humanističkih i društvenih znanosti (Biti 2000a: 166). Tekst i kontekst su se u interpretacijama *Geca i Majera* tako zgodno udružili i predložili interpretacijski okvir za analizu ovog književnog teksta kao sjećanja na Holokaust (usp. Gessen 2005), kao osobitog svjedočanstva o Holokaustu (usp. Postnikov 2017), kao sredstva obrazovanja o Holokaustu (usp. Mitrović 2005, Todorčić 2012), pri čemu se kao dominantan okvir postavlja problemski odnos fikcije i historije (usp. Ribnikar 2005, Lazović 2014, Stanković 2014, Pešić 2015). *Gec i Majer* nesumnjivo tematizira stradanje Židova u logoru Sajmište u Drugom svjetskom ratu, pa je okvir u kojem se čitao s jedne strane konvencionalan i samorazumljiv. S druge, čini se da dokazni postupci ovih znanstvenih i stručnih rasprava modeliraju problem čitanja s kojim nas roman suočava. Ekonomičnosti radi, fokusirat ćemo se na dvije točke ovih rasprava.

4.5.1. STRATEGIJE PROTIV ČITANJA

Da bi se roman pročitao kao književni supstrat historijskog događaja u skladu sa samonametnutim metodološkim okvirima, sva čitanja upućuju na njegovu utemeljenost u dokumentarnoj građi. Dokazivanje ni u jednom slučaju ne uključuje komparaciju informacija o povijesnim događajima iz romana s njegovim navodnim prototekstom, nego se dokaz tvrdnjama pronalazi u „Autorovoj belešci“⁷⁹ koja nije integralni dio romana, na temelju koje se on uspoređuje s neknjiževnim tekstovima o Holokaustu. „Autorova beleška“ tako dokazuje da je roman „utemeljen (...) na historijskim dokumentima i već napisanoj historiji tragičnog događaja“ (Mitrović 2005: 84); da roman „pronalazi svoj materijal za historijsku rekonstrukciju u autentičnim dokumentima i historijskim studijama“ (Ribnikar 2005: 74); da je roman „sazdan (...) na dokumentarnoj građi“ (Stanković 2014: 164); da je u romanu „suštinski reč o preobražaju istorijskih podataka u fikcionalni diskurs“ (Lazović 2014: 814); da je „u osnovi romana istorijski događaj“ (Pešić 2015: 445); da ona upućuje na tragove „dokumentarne građe“ iako su u romanu ti tragovi „teže uočljivi“ (Postnikov 2017: 55). Sukladan dokazni postupak jest usporedba romana s neknjiževnim tekstovima, pa se za „tretman imaginacije i njezinih ograničenja“ u romanu tvrdi da „zrcali“ pisanja Jeana Améryja i Ka-Tsetnika (Yehiel De-Nur) (Gessen 2005: 95); da je „pripovjedačeva empatija i identifikacija sa žrtvama“ problematična kao i identifikacija sa žrtvama u povijesnim studijama koje analizira La Capra (Ribnikar 2005: 78); da pripovjedač „postupkom citatnosti, zapravo parafrazira tekst Kristofera Brauninga *Konačno rešenje u Srbiji – Judenlager na Sajmištu*“ (Todorčić 2012: 83); da se u romanu „može uspostaviti analogija sa Ajhmanom“ (Stanković 2014: 169); da se Albaharijev umjetnički postupak može interpretirati „kao neka vrsta literarne ilustracije slavne teze Hane Arent (Hannah Arendt) o 'banalnosti zla'“ (Postnikov 2017: 55).

Iako je sve u romanu posredovano jezičnom djelatnošću njegova pripovjedača koji se navodno koristi činjenicama, scena kojom se roman završava nije se tumačila kao iznošenje činjenice. Tvrdi se da je trauma odvela „fikcionalnog pripovjedača *Geca i Majera* u ludilo“ (Gessen 2005: 102); da je „zid ostao neprobojan“ jer „narator“ nije uspio razumjeti „istinu bića Geca i Majera“ (Mitrović 2005: 92); da je „završna scena više nego ikonički znak nemoći istorije pred dramom pojedinca“ (Todorčić 2012: 75); da je „poslednja slika romana, besmisleno, gotovo

⁷⁹ O problemu čitanja „Autorove beleške“ uz roman *Snežni čovek* kao metode otkrivanja porijekla v. Brlek 2009.

groteskno, jurišanje kišobranom u prazan prostor, i poslednja leksema – zid, koje simbolizuju nemogućnost iznalaženja sebe i odgovora na mnoge zapitanosti“ (Stanković 2014: 174); da „(samo)spoznaja ne doprinosi nužno afirmaciji jedinke, već potencijalno i njenoj destrukciji“ (Lazović 2014: 823); da je „pripovedač potpuno izgubio vezu sa realnošću“ (Pešić 2015: 453); ili se važnost kraja romana ignorira (npr. Ribnikar 2005, Postnikov 2017).

Izvedene metodološke „akrobacije“ posezanja za tekstovima koji nisu roman potrebne su jer sam roman *Gec i Majer* uopće ne sadrži dokumentarnu građu. U njemu se navodi niz podataka o historijskim događajima, ali je njihova istinitost neproverljiva uobičajenom znanstvenom metodom: roman ne sadrži obilježja znanstvenog i historiografskog rada poput navođenja izvora, citata, parafraza i fusnota pomoću kojih bi se provjerile njegove tvrdnje. Naposljetku, vjerovatno nijedan povjesničar ne bi na temelju ovoga romana dokazivao činjenice. Dakle, da bi se utvrdilo porijeklo priče u dokumentarnoj građi bilo je potrebno osmisliti strategiju kojom bi se zaobišla „nesigurnost“ romana ili strategiju *protiv čitanja* romana.

U „Autorovoj belešci“, koja je nepotpisana, navodi se da „Istorijske činjenice na kojima se zasniva ova priča potiču iz brojnih izvora“,⁸⁰ ali da „Priča, međutim, nije nikada istorija, i poštuje činjenice samo u onoj meri u kojoj to njoj odgovara“ (Albahari 1998: 183). Nemamo razloga ne vjerovati da ju je napisao sam David Albahari koji je poduzeo istraživanje za roman i koji se „beleškom“ izložio stanovitoj opasnosti.⁸¹ Na temelju „beleške“ može se zaključiti da činjenice nisu proizašle iz neposrednog susreta s događajima, nego da je njihova *istina* – stvar *čitateljskog*

⁸⁰ U „belešci“ se od izvora neodređeno navodi arhivska građa, enciklopedijske odrednice, novinski feljtoni, knjige i studije, a jedina dva konkretna izvora su „monografije Milana Koljanina *Nemački logor na Beogradskom sajmištu 1941-1944* (Institut za savremenu istoriju, Beograd, 1992) i studije Kristofera Brauninga 'Konačno rešenje u Srbiji – Judenlager na Sajmištu' (Zbornik 6, SJOJ, Beograd, 1992)“ (Albahari 1998: 183).

⁸¹ Svako umjetničko djelo čiji autor tvrdi da je istinito izlaže se opasnosti od skandala, pri čemu pisanje o Holokaustu predstavlja poseban slučaj: memoari svjedoka bili su desetljećima najistaknutija forma pisanja o Holokaustu, a ne književnost. Ruth Franklin u studiji *A Thousand Darkneses: Lies and Truth in Holocaust Fiction* ističe kako postoje dva pristupa ovoj temi: 1. znanstveni ili „realistički“ pristup, koji smatra da se Holokaust može spoznati uobičajenim metodama istraživanja: intervjuiranjem sudionika, gledanjem fotografija, čitanjem; 2. pristup koji smatra kako Holokaust nije spoznatljiv, te da je riječ o jedinstvenom događaju koji nije usporediv s bilo kojim povijesnim fenomenom – mogu ga razumjeti samo oni koji su ga osobno iskusili i takvo iskustvo se na da prenijeti na bilo koga drugog. Uz etičke poteškoće prenošenja trauma žrtava u umjetnost, stoje i one estetske: opasnost da umjetnost može nametnuti lažni smisao i da može implicirati da su nezamislive sudbine žrtava nacizma imale smisla (usp. Franklin 2010: 4–6). Književni skandali, poput fikcionalnih memoara Binjamina Wilkomirskog *Fragments: Memories of a Wartime Childhood* ili *Angel at the Fence* Hermana Rosenblata, jasno svjedoče kako je fabriciranje i lažno predstavljanje za publiku i kritiku bilo nedopustiv prekršaj. Pravdajući postojanje književnosti o Holokaustu, Franklin zaključuje da nam je književnost potrebna ne zato što su svjedočanstva nepotpuna, nego zbog onog što su nam samo književnost i umjetnost u stanju ponuditi: imaginativni pristup događajima iz prošlosti, s novim i drugačijim načinom njihova razumijevanja, koji su nedostupni striktno faktografskim oblicima pisanja (*ibid.*: 13).

dojma (usp. Biti 2000b: 11). Drugi zaključak jest da *priča nije nikad historija*, odnosno da ona činjenice podvrgava sebi, a ne sebe činjenicama s kojima ionako nije iskustveno povezana. Ukratko, „Autorova beleška“ ne otkriva porijeklo priče i namjeru autora. Iako u romanu ne pronalazimo dokaze o porijeklu, to ne znači da je on lažan ili manje vrijedan, manje uvjerljiv, manje „istinit“: prethodno spomenuti čitatelji bez izuzetka vjeruju da se on koristi historijskim podacima. Ricoeur će reći da pitanje povjerenja u (ne)pouzdanog pripovjedača za fikcionalnu pripovijest ima istu težinu kao dokumentarni dokaz za historiografsku pripovijest (usp. Ricoeur 1985: 235). Istinitost romana ne proizlazi, dakle, iz teksta, nego iz njegova čitanja, i to iz čitanja koje je nastojalo odstraniti neodlučnost samoga teksta tako da ga ne čita. Sve spomenute interpretacije potvrđuju da književnost može biti uvjerljiva bez dokazivanja činjenica, ali ne dokazuju da je udaljenost fikcije i stvarnosti poništena. „Književnost je fikcija“, kaže Paul de Man:

ne zato što pokušava odbiti priznati „stvarnost“, već zato što nije a priori, sigurno da jezik funkcionira u skladu s načelima koja jesu ili koja su poput onih fenomenološkog svijeta. Zbog toga nije a priori sigurno da je književnost pouzdani izvor informacija o bilo čemu, osim o vlastitom jeziku. (de Man 1998: 150)

Spomenuta čitanja *Geca i Majera* ne kanimo diskreditirati zbog toga što dokaze traže u historijskim činjenicama, nego ukazati na to da ona „pate“ od istog problema od kojeg boluje junak romana *Gec i Majer*: on je profesor srpskohrvatskog jezika i književnosti jugoslavenskih naroda na kojeg je utjecalo čitanje historijskih tekstova, istraživanje arhiva i dokumenata kojim je pokušao popuniti praznine „na svom porodičnom stablu“ (Albahari 1998: 19). U tekstovima je pronašao za sebe nešto *stvarno*, pa u njegov život ulaze Gec ili Majer, vozači kamiona koji su bili neposredno odgovorni za stradanje Židova u logoru Sajmište u Drugom svjetskom ratu. Gec ili Majer svakodnevno su prevozili djecu, žene i starce od logora na Sajmištu do Jajinaca, a za vrijeme vožnje u dio kamiona s putnicima ispuštan je ugljikov monoksid. Na odredištu, svi putnici bili su mrtvi, a za njihov pokop bili su zaduženi zarobljenici koji su nakon nekoliko mjeseci takvog posla bili pogubljeni. Kad se Gec ili Majer usele u njegov život, on pada pod vlast monumentalnog, historijskog vremena: od zastrašujućeg povijesnog događaja više se ne može pobjeći, njegova je nepojmljiva moć zavladała sadašnjim vremenom i sadašnjim prostorom Beograda u kojemu živi junak:

Nikada ih nisam video i mogao sam samo da ih zamišljam, što sam činio od trenutka kada sam prvi put naišao na njihova imena, i što ću činiti sve do trenutka kada poslednji put zaklopim kapke – uvek sam se užasavao mogućnosti da umrem otvorenih očiju – i odem tamo kuda su već gotovo svi moji rođaci otišli. (*ibid.* 50)

Čitatelji su, poput junaka, omađijani vremenom historijskog događaja, i vjeruju u istinitost njegove priče o događaju čiji su svjedoci mrtvi, pa je krajnje neobično da ga u završnoj sceni proglašavaju nemoćnim i ludim. Kako je moguće da je junak kojem se do tada vjerovalo *na riječ*, a koji je priču *naknadno* ispričovijedao, odjednom lud? Budući da sve u romanu posredovano putem junaka, jedini je zaključak da je ili sve bilo pripovijedanje luđaka ili ništa nije bilo pripovijedanje luđaka. Kako se tumači završna scena zauzdava neodlučnost koju tekst proizvodi, poražava tekst istovremeno razotkrivajući nemoć čitatelja da priznaju vlastitu *slijepu pjegu*. Do toga dolazi jer je *Gec i Majer* roman, a ne stvarnost:

romaneskni žanr [se] uzastopce identificira razotkrivanjem „slijepo pjege“ promatrača. Kao takve zaslijepjene promatrače on najprije prokazuje vlastite likove, koji slijede svoje fikcije sve dok ne udare o tvrdi zid stvarnosti, ali mu je pritom zapravo skrivena namjera upozoriti čitateljicu ili čitatelja na istu takvu mogućnost zablude – ako naprimjer budu pobrkali romaneskni sa stvarnim svijetom. (Roberts 1992: 88, navedeno prema Biti 2000a: 155)

Osmislivši strategiju čitanja pomoću koje neće čitati roman kao književnost, u jednom gotovo književnom obratu čitatelji se skupa s junakom svom snagom zabijaju u zid. To pak znači da je roman nemoguće *ne čitati* zbog toga što on, riječima Shoshane Felman, čitatelja ne ostavlja izvan okvira koji uokviruje gubitak porijekla priče: „čitalac koji pokušava da dohvati tekst može jedino da završi tako što će se sam naći u njegovim rukama“ (Felman 1989: 521). U zid se zabija onaj koji ne vidi, a *Gec i Majer* roman je koji je od početka do kraja organiziran oko odnosa *gledanja* i *zamišljanja*. Raščlambom ove problemske klackalice može se otkriti ili barem naslutiti čitateljska pozicija prema tekstu koja je također „propisana“ romanom, ali koja ne proizvodi zabludu traganja za porijeklom priče u prošloj stvarnosti i dokumentu.

4.5.2. JURIŠ NA ZID

Roman se dovršava scenom u kojoj junak poseže za kišobranom „kao isturenim kopljem“ i juriša „kroz mrak“ napadajući Geca ili Majera, koje u tom trenutku više ne vidi nego čuje („šum koji me pronalazi“) pa osjeća: „Onda osetim zadržku otpora, pa trzaj probijanja, i potom svom silinom nalećem na zid“ (Albahari 1998: 181). Scena nasilja nad Gecom ili Majerom ili nad sobom čitala se kao zabijanje u zid, kao poraz junaka od historije. U zid se zabija onaj koji ne vidi, a junak od početka romana tvrdi da Geca ili Majera nije nikada vidio i da ih može samo zamišljati. Nalijetanje na zid koje modelira izlazak iz romana vjerojatna je posljedica nemogućnosti da se duhovi Geca ili Majera ugledaju. Ali prije toga, junak je nešto i osjetio: osjeća otpor i probijanje oružja kroz tijelo duhova što sugerira da možda nije samo on taj koji je poražen u ovoj priči.

Tko je izgradio zid? Izgradili su ga, zamišlja junak, Gec ili Majer, „zid pred kojim ću, pedeset godina kasnije, stajati kao iznureno jagnje“ (*ibid.*: 99), zid pred kojim će ležati „na podu kao isprebijan pas“ (*ibid.*: 122). „Zid na kojem nema ničega“ (*ibid.*) treba napasti, ali da bi do toga uopće došlo bilo je potrebno pripovijedati roman – naletjeti na zid književnošću. Junak romana je profesor književnosti koji, kao i ostali Albaharijevi junaci, ima problem s jezikom. Da bi se pojmi užas povijesnog događaja, on se ne može posredovati običnim jezikom: „Ne može se, naime, istim jezikom govoriti o oboje; jedno počinje tamo gde se drugo završava; jedno uopšte ne može da pojmi drugo“ (*ibid.*: 128). Cijeli roman će odgovarati na pitanje kakav je to jezik kojim će se poraziti zid na kojem ništa nije zapisano ili kako razumjeti sebe pred neispisanim tekstom. A kako je u romanu sve prošlost pripovjednog glasa, od početka do kraja prisustvujemo jezičnoj borbi. Gec ili Majer, međusobno zamjenjivi i određeni samo svojim imenima, pišu svoje „pesme“ sastavljene od niza imena pobijenih ljudi (*ibid.*: 113–114). Takvoj se poeziji učenici smiju, a junak pred njom zatvara oči i skriva suze jer Gec ili Majer mrze ljude koji plaču i suze smatraju najobičnijom izlučevinom (*ibid.*). Poezija Geca ili Majera poezija je historijskih dokumenata iz kojih junak izvlači niz imena, „lavirint porodičnog stabla“ u čijem se mraku gubi (*ibid.*: 124, 133). Jezik kojim se takva poezija služi suhoparan je (usp. *ibid.*: 39), to je jezik brojeva koji prezire svaku apstrakciju: „Ono što se vidi: to postoji, a ono što se ne vidi: toga nema, bar dok se ne ugleda“ (*ibid.*: 52). Da bi porazio jezik podataka i brojeva, junak će *zamišljati*, a sve što zamišlja posreduje se jezikom romana.

Roman je izgrađen na napetosti između jezika gledanja i jezika zamišljanja koji se izmjenjuju od početka: „Tako malo je potrebno da se zamisli drugi svet, zar ne?“ (*ibid.*: 5). Jezik gledanja određuju Gec ili Majer: oni su spokojni (usp. *ibid.*: 124) jer žive u vremenu radosti Trećega Reicha (usp. *ibid.*: 67), ali ne vole „pominjanja duše“ (*ibid.*) i najvećom ljudskom slabošću smatraju sumnju (usp. *ibid.*: 101). Junak uočava da je takvim jezikom stvarnost bila propisana: „Svojim besmisлом ona uspostavlja novi smisao, besprekorno jasan, i on se utvrđuje kao mera svakog drugog smisla“ (*ibid.*: 99). Tada mu Gec ili Majer namignu i kažu: „Na pravom si putu“ (*ibid.*). Jezik podataka razara život junaka („Doktore, prepuklo mi je srce.“ (*ibid.*: 38)) čineći ga tupim, nijemim, unezvijerenim, raspadnutim i prestrašenim („sve se u meni razbijalo u paramparčad“ (*ibid.*: 62)). Da bi izdržao „pritisak stvarnosti“ (*ibid.*: 93) mora ga poraziti pričanjem priča: „Da sam bolje znao matematiku, ne bih predavao književnost, u kojoj, za razliku od prave nauke, svako tumačenje ima podjednaku vrednost dok povećanje preciznosti smanjuje opšti kvalitet, odnosno, dovodi do slabljenja samog dela“ (*ibid.*: 79). Priča se ne pravi od brojeva i popisa iz dokumenata, nego od sumnje, ironije, nesigurnosti, pretpostavki – riječ „izgleda“ je „neprikladna reč kada se govori o istoriji“ (*ibid.*: 99).

Roman od početka iznosi pretpostavke o Gecu ili Majeru zbog čega o njima ne saznajemo ništa pouzdano osim njihovih imena koja su jasno razdvojena samo u njegovu naslovu.⁸² Svaka je pretpostavka opovrgnuta iznošenjem sumnje: „mogu samo da ih zamislim“ (*ibid.*: 5) – „ne mogu, zapravo, nikako da ih zamislim“ (*ibid.*: 6); „bez sumnje su znali šta se događa u stražnjem delu“ – „nije mi poznato gde su se u tim trenucima nalazili“ (*ibid.*: 8); „priča se da ih je bilo petorica“ (*ibid.*: 9) – „sedam je verovatnija brojka“ (*ibid.*: 10) itd. Sumnja omogućuje junaku da se ironično distancira od suhoparnih podataka i da osmisli likove koji više nisu „samo ljudi“ (*ibid.*: 74–75) koji su, zbog nečijih odluka i naredbi, izvršavali svoj posao ubijanja humano i bezbolno (usp. *ibid.*: 91). Pretpostavljajući i gonetajući o njihovu životu, karakteru i sklonostima, Gec ili Majer oživljavaju pretvarajući se u „svetionike“ čija slabašna svjetlost sad „osvetljava samo kaljugu“ (*ibid.*: 109). Čitanje historije zamijenilo je kreativno čitanje koje će Geca ili Majera učiniti stvarnijim od bilo kakve stvarnosti historijskog dokumenta: za njih je život samo „koješta“ (*ibid.*: 93), odvrtni su im

⁸² Paul de Man kaže da naslov nikad nije samo semantička igra, nego da nas suočava s onim što nam tekst čini: kao što je instanca koja piše roman u jednom trenutku morala stati i nasloviti tekst, tako i čitatelj „biva prekinut u razumijevanju, baš u trenutku kada je najdirektnije povezan i zaokupljen tekstem“ (de Man 1998: 157).

gladni i mršavi „derani“ kojima dijele čokoladne bombone u logoru (*ibid.*: 121), „sretni“ su dok obavljaju svoje zadatke (*ibid.*: 71).

Profesor želi da njegovi učenici čitaju romane s temama iz Drugog svjetskog rata, ali da ih čitaju *osjećajući* užas rata: „Kao da živite u ratu, kažem im, tako pričajte o njima: kao da ste sada u ratu“ (*ibid.* 124–125). Iz konteksta nije jasno kakvi su to romani, ali kako se u učionici odmah pojavljuju Gec ili Majer, duhovi iz historijske građe, pretpostavljamo da je riječ o romanima koji se „pretvaraju“ da su utemeljeni na historijskim dokumentima i koji ne govore Danas-čitatelju. Kako bi učenike naveo da osjećaju, organizira „čas očigledne nastave“ na kojem će naučiti da razlika između stvarnosti i umjetničkog djela nije očigledna (usp. *ibid.*: 137).

4.5.3. ČAS OČIGLEDNE NASTAVE

Čas očigledne nastave, budući da ga organizira i njime orkestrira profesor književnosti, opisuje lekciju iz književnosti. Nastavu uokviruje sve što joj prethodi i slijedi, pa je lekcija svojevrsna „priča u priči“ koja opet uokviruje prazninu kojoj nije dozvoljen pristup jezikom. Glavni lik priče koju junak romana pripovijeda učenicima i nama je trinaestogodišnji dječak Adam – lik koji se, za razliku od Geca ili Majera, nije pojavio iz historijskih dokumenata, nego ga je junak porodio jezikom skrivajući ga od aveti Geca ili Majera:

I tako sam, pazeći da Gec i Majer ništa ne primete, ispričao sebi kako je jadna Matilda umrla na porođaju. Dečak koji se tada rodio, i koji je iz mog grla izvlačio hrskave hebrejske reči, poticao iz vanbračne veze sa čovekom koga nije odala. Dečak je dobio ime Adam, a Matilda je, kao da smrt nije bila dovoljna, gurnuta u duboki bunar zaborava. (*ibid.*: 138)

Očigledna nastava je školski sat organiziran s ciljem da junak izmisli za sebe i učenike vrijeme krize jer u vlastitom životu ne može zamisliti početak i kraj i uspostaviti suglasje. Junak nije doznao od roditelja što se događalo u Drugom svjetskom ratu, nego je na temelju historijskih dokaza nastojao ispuniti prazna mjesta na obiteljskom stablu. Međutim, za popunjavanje praznina nije dovoljno samo doznati imena zločinaca i žrtava, načine egzekucije i mjesta nesreće, nego se mora ispričati priča. Takav zahtjev iziskuje od njega da se pripovijedanjem vraća iz sadašnjosti u prošlost, i obrnuto, bivajući neprekidno i ovdje i tamo.

„Kao da ste sada u ratu“ podrazumijeva poistovjećivanje s likovima priče: junak preuzima ulogu Adama, učenici ulogu članova njegove obitelji, a vozač autobusa je samo vozač. Putanja kojom se kreću kroz grad identična je putanji koju su prelazili Gec ili Majer prije pedesetak godina, pri čemu se vremenski tijek vožnje iz prošlosti preklapa s vremenskim tijekom sadašnje vožnje. Čitanje romana odvija se sukcesivno, pa i ovo preklapanje prošlosti i sadašnjosti nije doslovno preklapanje prošlog i sadašnjeg kronotopa, nego se odvija kao posljedica *zamišljanja*: „morate da zamislite decembarski mrak, hladno jutro, drhtavicu koja obuzima telo“ (*ibid.*: 140); „moramo da vidimo, ne, ne ne možemo da vidimo jer su se oni čija imena nosite vozili u mraku, moramo, dakle, da osetimo ono što su oni osetili, zbijeni u kamionu“ (*ibid.*: 159). Preklapanje prošlosti i sadašnjosti odvija se u osjetilnoj i emotivnoj reakciji svih sudionika vožnje na priču koju junak pripovijeda.

Kako bi svi naučili da u umjetničkom djelu postoji uvijek „mogućnost izbora, dok u pravoj stvarnosti izbora nema“ (*ibid.*: 142), oni zamišljaju da je priča stvarnost što izaziva snažne reakcije koje nisu iste za sve sudionike. Na vozača autobusa priča djeluje kao što bi djelovala na Geca ili Majera: on je „pevušio stalno isti refren“ (*ibid.*: 140), „tiho zviždao kroz stisnute zube“ (*ibid.*: 141), „zaspao je lica oslonjenog na dlan“ (*ibid.*: 152), „nemoćno raširio ruke“ (*ibid.*: 168). Učenici reagiraju osjećajno na priču: djevojka s plavom kosom uzvikuje „nečovečno“ (*ibid.*: 142) zato što ne može ponijeti hrčka i plače, učenici izražavaju gađenje (usp. *ibid.*: 144), očaj (usp. *ibid.*: 149), strah (usp.: *ibid.* 150), žalost (usp. *ibid.*: 152), mučninu (usp. *ibid.*: 166), te osjećaju gušenje (usp. *ibid.*: 161). Kad očigledna nastava završi, oni nisu ravnodušni prema priči i kreativno čitaju njezin kraj:

Govorile su sve tri u isti mah i, koliko sam razabrao, želele su da znaju da li doista verujem da u čoveku postoji duša. Verujem, rekao sam. A Adam, izdvojio se glas najviše među njima, da li je njega, mislim, njegovu dušu, neko dočekao tamo gore? Pogledali smo načas u nebo. Naravno, rekao sam, svi su bili gore, ceo roj zlaćanih duša lepršao je u blizini, i mogao je da oseti kako se sav bol izliva iz njega i nestaje u beskrajnoj plaveti. Da, da, da, rekle su, ponovo sve tri u isti mah, očigledno nestrpljive, ali u tom slučaju, htele su odmah da doznaju, ako duša već postoji, da li može i da se izgubi. Kako da ne, rekao sam, premda duša koja pamti ne može nikada da se izgubi. Zar sve duše ne pamte, začudile su se. Neke ne, rekao sam, neke se trude da zaborave. Da, da, da, rekle su, zahvalile se, okrenule i otišle. (*ibid.*: 173)

I junak reagira emotivno poistovjećujući se s likom Adama, ali njegova reakcija nije neuredna i ekspresivna kao učenička: „najzad sam se nalazio među rodbinom, i nemam reči da opišem blagost koju sam osetio, istu kao onda kada sam crtež porodičnog stabla prvi put okačio na zid“ (*ibid.*: 158). Njegova reakcija je inteligibilnija ili samosvjesnija od nepatvorene emocionalnosti učenika. Očekivao je da priča koja je išla poznatim tokom k svom predestiniranom kraju završi drukčije, da njegova očekivanja budu iznevjerena: „Adam je mrtav. Mislio sam, nadao sam se da će ostati živ“ (*ibid.*: 172). Budući da je kraj priče *konačan*, on želi doznati kako su drugi razumjeli priču i sudjelovati u njihovim čitanjima. U odnosu na reakciju učenika koje razmišljaju o duši i u čijoj raspravi sudjeluje, na licu vozača zapazi „usne, uobličene u zvižduk“ (*ibid.*) koje ga podsjetite na Geca ili Majera kako ih je do tad zamišljao, i odustaje od razgovora.

Nakon očigledne nastave razmišlja o samoubojstvu, ali se ipak odlučuje boriti protiv izvjesnosti zapleta u kojem će uvijek biti poražen: „Nekad je žestina sve što nam je potrebno, moram to da kažem, bez obzira što nisam od onih koji poznaju gnev“ (*ibid.*: 178). I tada u pripovijedanju pronalazi šansu koja mu je uskraćena iskustvom i, obuzet ljutnjom, poseže za oružjem i svom silinom se zalijeće u Geca i Majera.

4.6. SMISAO PISMA

U zbirci eseja *Teret* (2004) Albahari je objavio izniman tekst koji je teško žanrovski klasificirati, a koji se sastoji od šest pisama koja su pripadala majčinom prvom mužu i komentara priređivača. Pisac pisama je Friedi, Židov koji je u jesen 1941. bio uhapšen u Beogradu, odveden u logor i ubijen. O njegovoj smrti ne postoje svjedočanstva i pouzdani dokazi.

U uvodnom dijelu *Pisama iz logora* pripovjedač i priređivač izvještava o pronalasku pisama nakon majčine smrti, tvrdeći da zapravo ne zna kad ih je doista prvi put vidio. Nalazila su se među majčinim stvarima, bila su u vidnome polju, ali tek ih nakon njezine smrti kći i sin čitaju. Ona su se, tvrdi, „ulila“ u roman *Mamac* iako ih tamo ne pronalazimo, ali su nakon završetka rukopisa nastavila postavljati pitanja o svome smislu i davanja životu smisla pisanjem:

Naime, ta pisma su me stalno vraćala na pitanje kako se čovek doista oseća u situaciji kao što je bila ona u kojoj se nalazio majčin prvi muž? On jednim delom svoga bića piše ta pisma kao da se ništa oko njega ne događa, iako je, drugim svojim delom, morao bar da sluti, ako

nije i pouzdano znao, šta ga čeka. Da li su pisma, pisana da uteše nju, njegovu ženu, moju majku (koja tada, naravno, nije bila moja majka), zapravo pisana da bi on utešio sebe, da bi u tom prividu normalnosti osetio, bar za trenutak, nekakvu utehu, možda čak i nadu? (Albahari 2004a: 102)

Dragocjeni se materijalni dokazi habaju, pa priređivač predviđa da će sa šezdesetak godina starih papira ispisanih grafitnom olovkom nestati trag riječi „sve dok ih ne zameni praznina, odsustvo, ništa“ (*ibid.*). O tome kako se doista osjećao čovjek po kojeg je došla smrt ne saznaje ništa, pa pitanje značenja pisma i smisla zapisivanja ostaje neodgonetnuto: odgovor je nedostupan jer je pismo upućeno konkretnom čitatelju koji ga zna čitati i njegovo se značenje ne može dešifrirati povratkom namjeri njihova autora. Budući da su ona ostala bez zbiljskog adresata, prepušta ih čitanju koje će ih sačuvati od vremena, pedantno ih uokvirujući podacima o stanju u kojem se nalaze, te vremenu i mjestu nastanka. Preciznost datiranja posve je atipična za Albaharijevu književnost, pa daje naslutiti da je njihovu priređivaču stalo do toga da u budućnosti nitko tumačenjem ne okrhne njihovu povijesnost.

U pismima se spominje niz intimnih podataka i imena stvarnih osoba čija je privatnost zaštićena inicijalima, a njihov je autor obuzet više svakodnevnim temama negoli razumijevanjem ozbiljnosti i užasa događaja u kojem se nalazi. Kako su adresant i adresat mrtvi, pisma su prepuštena opasnosti da ih se pogrešno pročita. Pogrešno čitati pismo značilo bi tumačiti ga kao fikciju i/ili laž, pa priređivač uz njih ispisuje komentare. Funkcija je komentara da osiguraju kontekst pismima i tumačenje priređivača strogo je određeno povijesnim uvjetima njihova nastanka. U svojoj namjeri da osigura da pisma budu pročitana, priređivač im priskrbljuje konačan kraj koji se u njima ne pojavljuje, ali se njegova imanencija itekako naslućuje. Tumači se kako iz prvog pisma izbija očaj onoga koji zna, ali ne priznaje „da je događaj koji se odigrao u stvari početak kraja“ (*ibid.*: 112). Analizom iskaza drugoga pisma zaključuje se da je došlo do prilagodbe situaciji jer se iskazi kreću od „realnih životnih situacija“ do „očajničkih misli o skorom kraju“ (*ibid.*: 113). U komentaru trećeg pisma sastavljač poseže za iskazima svjedoka događaja iz tog perioda kako bi utvrdio kontekst uhićenja, te kaže da pisac pisma pokušava „uspostaviti teško održivi balans između stvarnosti i nade“ (*ibid.*). U četvrtom se pismu također koristi historijom i uočava kako zatvorenik šalje riječi utjehe kojima se služi kao obrambenim mehanizmom („iako je istina do tada morala svima da bude jasna“ (*ibid.*: 114)), ali da očekivanje konačnog kraja nije

izraženo dovoljno jasno: „Nigde u ovim pismima – osim u posljednjem – nema takve slutnje, odnosno, nema slutnje koja je precizno izražena“ (*ibid.*: 115). Za pretposljednje pismo komentator kaže da je jedno od rijetkih koje govori o stvarnosti logora, te da adresant pismom želi „da održi ravnotežu između stvarnosti i, kako sam kaže, more koja mu leži na srcu“ (*ibid.*: 115). U posljednjem ustanovljuje da je rukopis postao drhtav zbog neizdrživog pritiska stvarnosti: „Majčin prvi muž kao poslednju obranu ispisuje svoju maštariju o radnom logoru, uveravajući tako sebe, možda poslednji put, da odlazak transportom ipak znači put u život, a ne kako – kako ipak sluti – u nepovrat“ (*ibid.*: 116). Nakon šest komentara dolazi sinteza, *Posle pisma*, u kojoj se primjećuje da je zajedničko obilježje pisama odsutnost pogrđnih riječi i ljutnje upućenih ljudima zbog kojih se našao u takvoj situaciji, te da pisma izuzetnim čini vezanost subjekta za svakodnevni, normalni život, i njegova želja da ga nastavi usprkos predodređenoj sudbini i tragičnosti situacije: „Jedan običan čovek, zatočen zbog nečega u šta uopšte ne veruje, odnosno, zbog svoje pripadnosti jevrejskom narodu, nastoji da očuva svoj razum i odbrani se od užasa neumitnosti kraja“ (*ibid.*: 118). I usprkos nedostatku dokaza i svjedoka, usprkos nepoznatom mjestu umiranja i ukopa, priređivač zna kraj i počinje pisati:

Ali, dok je stajao na rubu jame u čijem kopanju je i sam učestvovao, njegove poslednje misli su sasvim sigurno bile upućene deci i ženi koju je voleo. Zamišljam kako je, ne krijući više suze, podigao pogled prema nebu i, možda, ugledao neki oblak u čijem obliku je nešto prepoznao. Nečiji lik ili neku umiljatu zverčicu. Onda su se začuli pucnji, i on je pao unazad, u prazninu koja nije imala kraj. (*ibid.*)

Karakteristično obilježje Albaharijeva opusa je žanrovska „fluidnost“ zbog čega je njegova djela teško klasificirati isključivo kao romane, priče, eseje, novele ili zbirke priča. Albahari o svojim djelima govori koristeći se najčešće terminom „priča“, pa u slučajevima kad je granica između priče i eseja, romana i duže novele ili romana i zbirke priča neodrediva, obično se poseže za konvencijama. Ono što tekst *Pisma iz logora* čini iznimnim u kontekstu njegova opusa nije to što pada u kategoriju između eseja, dokumenta i priče, nego to što je u njemu neupitno riječ o dokumentu. A to ne bi bilo jasno po pismima samim, nego po namjeri priređivača da djelo ne prezentira kao fikciju. Činjenica da je ovo jedini takav tekst u njegovu opusu govori nešto o ozbiljnosti te intencije.

Priredivač se, zbog namjere, koristi metodom prenošenja znanja koja nije striktno ni spisateljska ni povjesničarska: komentarima objašnjava kontekst, kauzalnost, te mjesta koja bi čitatelju mogla biti nejasna, štiteći tako pisma od čitanja koja bi ih mogla protumačiti kao laž i fikciju. Međutim, uokviruje ih početkom i krajem koji očigledno ne pripadaju pismima i koji na osobit način relativiziraju njihovu autentičnost. Pismima daruje koherenciju povezujući ih u smislenu priču s početkom i krajem, *kao što* povjesničar povezuje događaje, koji sami po sebi ne posjeduju kvalitetu smisla, u cjelovit zaplet. Priredivač je, kako se sam deklarira, pisac, a ne povjesničar i razotkrivajući vlastiti udio, sam relativizira njihovu autentičnost: pisac kojemu je zadatak da piše i koji u ovom tekstu otvoreno *zamišlja*, a koji je prijepis objavio u knjizi eseja umjesto da ih je izložio u kakvu arhivu, nije izvor kojem se može vjerovati na riječ. Međutim, on ne preza od subjektivnosti i nije u strahu da će njegovo čitanje i prezentiranje pisama u knjizi eseja oštetiti istinu koja je u njima: pisma govore o nečemu o čemu nitko doli njihova adresata ne može govoriti. Oblikujući pisma u „model svijeta“ otvoreno napada autentičnost pisama književnošću, a napasti ih može zato što su zapisana, pa tim postupkom problematizira mogućnost opstanka istinskog povijesnog iskustva njegovom transpozicijom u tekst. Međutim, pisma čudesno odolijevaju napadima čitatelja i isključuju književnost. Tim dvostrukim zahvatom priredivač dovodi čitatelja u poziciju u kojoj ne može ni dokazivati ni negirati, nego vjerovati u njihovu autentičnost. Odnosno, priredivačeva namjera nije afirmiranje vjerodostojnosti dokaza koja je za njega neupitna i ne provjerava se, nego je to vjerodostojna pripovijest.

Pisma su načelno mogla biti prepisana i objavljena bez komentara, ali nisu. Naslovljenik ih je naslovio i popunio praznine u historiji konkretnim podacima i komentarima, samosvjesno se zapetljavši u niz možda upitnih epistemoloških i interpretativnih odluka, a sve da bi ispričovijedao vjerodostojnu priču o *pismima iz logora* koja sadrže pisma iz logora. Ovo je, naime, priča o pronalasku, čitanju, tumačenju i osobitom dopisivanju pisama napisanih u logoru 1941. i poslanih osobi kojoj su pisma potvrđivala da njihov adresat živi. Iako je očigledno da priču s umetnutim dokumentima piše i pripovijeda pisac, njegovi komentari nemaju estetskog učinka, a ako ga i imaju učinak im nije u estetizaciji užasa koncentracijskih logora i davanju smisla nezamislivom stradanju pojedinaca u Drugom svjetskom ratu. Pripovijedajući o spašavanju iskustva prošlosti od zaborava, o osmišljavanju života pisanjem, priča nema drugog učinka osim onoga da daje smisao pisanju.

PREMA ZAKLJUČKU: POVIJEST U METAFIKCIJI

5. PREMA ZAKLJUČKU: POVIJEST U METAFIKCIJI

U eseju *Jezik je historija, priča je geografija* Albahari kaže da mu je, o čemu god pisao, uvijek bilo važno da točnost i istinitost ostanu netaknute, te da piše onako kako piše jer sumnja i ne prihvaća interpretaciju kao završni cilj čitanja. Cilj je pisanja osporavanje interpretacije, inspiracije, jezika i priče (usp. Albahari 2011a: 93). Ne znači to da književno djelo može izbjeći navalu i jalovost interpretacije, nego da ga interpretacija ne iscrpljuje: njegov cilj je neprekidno kretanje u vrijeme koje dolazi. Književnost to može, objašnjava dalje, zato što je proizvod jezika koji je „istorija“ sama, što se može dokazati lingvističkom analizom koja je u stanju „uvek tačno odrediti kada je neko delo napisano, jer jezik ne može da izađe van okvira vlastite istorije“ (*ibid.*). Međutim, ono što o historiji pouzdano zna samo je to da „pretvara budući svet u prošlost“, ali da je „Gospod“ stvorio svijet jezikom „izvan vremena, izvan istorije“ (*ibid.*). Dok Gospod odmara i drijema, književnost je nepouzdan izvor o stvarima i stvarnosti, to jest pouzdan je izvor informacija samo o samoj sebi i svome jeziku. Stoga književno djelo ne čini aktualnim i modernim sadržaj koji tematizira, nego budućnost koju sadrži u sebi. Budućnost nije u proricanju, nego u sposobnosti aktualizacije, artikulacije i stvaranju neočekivanih analogija zbog kojih tekst živi u budućnosti svoga čitanja bez obzira na vrijeme i mjesto svoga nastanka. Pisac se zato ne treba, savjetuje Albahari u jednome intervjuu, nikada povoditi za književnim trendovima, poetičkim odrednicama i aktualnim sadržajima. Porijeklo njegovih književnih djela nije u aktualnoj i prošloj zbilji, nego su njegova književna djela nastala i nastaju samo od čitanja: „veći deo priča i kratkih romana koje sam napisao nastali su kao proizvod čitalačkog iskustva, odnosno, želje da na priču odgovorim pričom, a ne nakon suočavanja sa stvarnim svetom“ (Albahari 2017a: 160). Upravo čitanje obnavlja užitek u priči i čitanje radi čitanja priče koje Albahari pripisuje nevinim, naivnim i dječjim iskustvima susreta s književnim tekstovima. U djetinjstvu se, kaže, priča sanja i u nju se vjeruje, dok tumačenje pripada rutinskom, odraslom i izvještačenom čitanju (usp. Albahari 2011a: 92). Žudnja za nepatvorenim i nevinim, ali zauvijek izgubljenim, susretom s književnim tekstom kojem se vjeruje pokreće pisanje, a da bi se ona obnovila potrebno je pričom osporiti mogućnost priče.

Najistaknutijim obilježjima proze Davida Albaharija smatra se pripovijedanje u prvome licu, nepouzdan priповjedač, kontinuirano eksperimentiranje s formom, istraživanje proznoga jezika, fragmentarnost, fluidnost žanra, istaknuta metafikcionalna dimenzija, te nepovjerljiv odnos prema pisanju kao komunikaciji. Pišući o prozi koja neumorno odbija umetnuti se u granice čije

iskustvo sadrži u sebi književni kritičar, nazovimo ga tako, zauzima nelagodno mjesto nepažljiva proroka: koju god metodu klasifikacije primijenio, budućnost književnog djela prijeti mu demantijem, zastarom i zaboravom. Pozicija kritičara nije zbog prijetnje ni opasna ni riskantna ni posebno uzbudljiva jer mu nepoznato vrijeme koje će doći osigurava bezbrižnu, laku i neopterećenu sadašnjost. Ako i pokuša gonetati budućnost, pravilo kaže da će promašiti.

Promišljanje Albaharijeve proze započeli smo s pretpostavkom da se u njegovu opusu u cjelini očitava sumnja ne samo u književnost nego u svako diskurzivno zaposjedanje prošle stvarnosti i da je ona neovisna kako o nedavnoj tako o aktualnoj društvenoj, političkoj i kulturnoj zbilji. Bilo je zato logično i opravdano prema zastupljenosti historijskih, političkih, kulturoloških i društvenih tema u kritičkoj recepciji zauzimati poziciju sumnje. Naime, izražena metafikcionalna dimenzija Albaharijevih tekstova pokazuje da se zbilja koja navodno prethodi pripovijedanju sustavno dovodi u pitanje, te da je odnos književnog teksta prema stvarnosti kreativan, abrazivan i opasan, a ne prepisivački, reproduktivan i rekreativan. Ako kritička recepcija mahom privilegira određene sadržaje i svodi djelo na uvjete njegova nastanka, to je tako jer se uslijed sociopolitičkih i kulturnih događanja promijenilo čitanje i tumačenje teksta, a ne jer se udaljenost zbilje i književnosti smanjila. U prvom smo dijelu rada uspostavili književnoteorijski okvir kojim bi se opisao odnos književne i historiografske obrade prošlih događaja. Putem refleksija Haydena Whitea o povjesničarskoj djelatnosti i kritika upućenih njegovoj metahistoriji zaključeno je da je historiografiji i književnosti zajedničko to što su obje pripovjedni diskursi. To pak znači da u slučaju kad povjesničar i pisac pripovijedaju o istom povijesnom događaju, nijednom od njih nije dana privilegija iskustvenog pristupa prošloj stvarnosti, nego je taj pristup uvijek posredovan povijesnim izvorima i/ili tekstovima. Kako je istina pitanje čitanja i čitateljskog dojma, a ne značenja koje izravno dolazi od teksta, nastavak rasprave uključivao je pojmove autoreferencijalnosti, postmoderne metafikcije i historiografske metafikcije, sa zaključkom da (post)moderna književnost čitatelja uključuje u tekst smatrajući ga ravnopravnim članom komunikacije kojemu je prepuštena artikulacija i konkretizacija priče. Ovaj se rukavac rasprave dovršio analizom Albaharijeve prve zbirke priča *Porodično vreme* koja je potvrdila tezu da metafikcionalni ekskursi tematiziraju sumnju u svaku diskurzivno utemeljenu stvarnost. Analizu smo zaključili uvidom da se ta sumnja tematizirala polemikom s historiografskim i religijskim diskursima koje pripovjedač priča povezuje i izjednačava s književnim s obzirom na njihovu referencijalnu dimenziju. Usto, analiza je suptilno sugerirala da povijest nije naglo „ušla“ u

Albaharijevu prozu devedesetih godina uslijed ratnih događaja i piščeve emigracije, nego da je u njoj od početka i na isti način prisutna, odnosno da čitatelj ovisno o svojim interesima donosi odluku o njezinoj prisutnosti. U drugom smo dijelu ove cjeline proširili književnoteorijski okvir rasprave u smjeru razmatranja odnosa pripovijedanja i vremena, polazeći od pretpostavke da odnos književnosti i historije nije zasnovan na planu njihova sadržaja i strukture, nego na planu njihove temporalne organizacije. Ako historija i književnost mogu pripovijedati o identičnom sadržaju, na čemu počiva njihovo razlikovanje? Iz hermeneutike Paula Ricoeura proizlazi jedna osobita vrsta teorije pripovijedanja organizirana oko pripovjedne inteligencije ili čitatelja sposobnog razumijevati i pripovijedati priču. Ona se može čitati kao dopuna strukturalističkoj analizi od koje se suštinski razlikuje po „uvlačenju“ čitatelja u tekst koji mu podmeće dužnost i neizbježnost tumačenja, suočavajući ga s kreativnim dovršavanjem teksta u samorazumijevanju. Ricoeurova studija *Vrijeme i priča*, između ostalog, uređuje odnose između književnog i historijskog pripovijedanja opisujući kako ovi pripovjedni diskursi prelaze identičnu mimetičku putanju od prefiguracije, preko konfiguracije do refiguracije vremena. Stoga razlikovanje ne proizlazi iz njihove strukture i sadržaja, nego iz čitanja. Za čitanje koje je odgovorno za značenje priče vrijeme igra odlučujuću ulogu, a u tekstualnoj analizi ono se može razmatrati kao gramatički i kompozicijski problem. Ovaj se rukavac rasprave dovršio proširivanjem interpretacije Albaharijeve zbirke priča analizom njezinih gramatičkih i kompozicijskih svojstava koja izmiču kronologiji oblikujući fiktionalno vrijeme. Polazeći od Ricoeurove definicije zapleta kao „suglasja nesuglasja“ analiza ističe da je uspostavljanje suglasja i razumijevanje linearnosti zbirke neizbježna posljedica čitanja, što dovodi u pitanje fragmentarnost koju je kritička recepcija smatrala njezinim temeljnim obilježjem. Krajeve priča i kraj zbirke interpretirali smo kao pozive čitatelju da ne ostane u neizvjesnosti teksta, odnosno da na razini pojedinih priča i zbirke u cjelini uspostavi suglasje. Konfiguraciju vremena potom smo razmatrali na primjeru Albaharijeva romana *Cink*. Taj je roman u kritičkoj recepciji bio prihvaćen kao logičan nastavak Albaharijevih eksperimentalnih proznih istraživanja, da bi se, u relativno kratkom roku, rekontekstualizirao kao historijski roman i kao takav označio promjenu poetičke paradigme. Postati historijskim znači, prema Albahariju, postati tradicionalnim, zastarjelim i pročitanim, ali *Cink* ne daje povoda da ga se tako klasificira. Analizom romana nastojali smo pokazati da se roman odbija svesti na predvidljiv zaplet i na vrijeme svoga nastanka sustavnom dramatizacijom situacije govora i osmišljavanjem pripovjednih strategija pomoću kojih nastoji uzmicati povijesnoj organizaciji vremena.

U drugoj cjelini rada zanimali smo se za pripovjedni identitet kao mjesto presijecanja referencijalnog modusa književnosti i historiografije, a čine je dva komplementarna poglavlja. U prvom smo se bavili čitateljskom konfiguracijom pripovjedača kao instance koja gospodari pričom, polazeći od pretpostavke da njegov nadzor nad pričom počiva na trajanju u vremenu pripovijedanja, a ne na zaposjedanju priče jezikom. Ova je pretpostavka proizašla iz čitanja Albaharijevih djela koja na sadržajnom i jezičnom planu zastupaju stav da je odnos teksta prema zbilji kondicionalan, hipotetičan i kreativan, a zbog kojeg je pripovjedač podređen samo zakonu nužnosti i vjerojatnosti umjetničkoga djela. Analizirane su strategije koje čitatelja podsjećaju da je tekst, zato što je proizvod jezične djelatnosti, neovisan od iskustvene stvarnosti, te se ističe da u prozi Davida Albaharija priča nije tek fabula ili tradicionalno shvaćeno pripovijedanje priče o nekom događaju, nego da je prava ili istinska priča entitet kojim pripovjedač nastoji zagospodariti, ali svojim djelovanjem samo uspijeva ometati njezino pojavljivanje. Ako je pripovjedač razvlašten zakonom vjerojatnosti i zakonom priče koja se ne pojavljuje kao proizvod jezične djelatnosti, preostaje mu da gospodari samim sobom kao pričom odgovarajući na pitanje *tko sam?* uz koje se artikulira njegov nestabilni pripovjedni identitet. Hermeneutika Paula Ricoeura pripovjedni identitet razmatra kao dinamičnu, promjenjivu i nestabilnu komponentu osobnog identiteta kojemu je književnost povlašteno mjesto eksperimenta zbog toga što je književnost u stanju reprezentirati ogoljivanje *ipseiteta* koji je u stvarnome životu uvijek zakriven problemom *idem*-identiteta. Za ulaz u čitanje odabrana je sintagma „postajanje-životinjom“ Deleuzea i Guattarija kojom označavaju pronalaženje putanje bijega od autoritativnog poretka. Eksperimentalno prekoračenje od čovjeka do životinje analizirali smo najprije u kratkoj priči *Tigar kojem na leđima glob (Ljubavna priča)* iz zbirke *Opis smrti* u kojoj se lik Tigra pojavljuje kao sanjani i željeni, a nedostižni identitet. Ovo smo poglavlje dovršili analizom romana *Životinjsko carstvo* koji tumačimo kao primjer destrukcije *idem*-identiteta u korist nestabilnog postajanja u pripovijedanju. Analiza romana ističe da se Ricoeurovo razmatranje pripovjednog identiteta može primijeniti na gotovo cijeli opus Davida Albaharija zbog toga što njegova djela, ispriповijedana u prvome licu, podsjećaju čitatelja na situaciju podvojenosti subjekta u jeziku, te upozorava da bi uključivanje Albaharijevih likova i pripovjedača u red stabilnih identitetskih kategorija bilo nesuglasno prozi koja dosljedno zastupa stav da joj je nestabilnost jedina stabilnost.

U drugom smo se poglavlju ove cjeline također bavili temom dovođenja sebstva u postajanje jezikom, a organizirali smo ga oko ideje da se u pisanje ulazi gubitkom identiteta koja

dovodi u pitanje promjenu paradigme koja je iz kritičarske i akademske perspektive nastupila Albaharijevom samonametnutom imigracijom i povijesno-političkim događajima. Jedna od osnovnih pretpostavki suvremene teorije književnosti jest ona o smrti Autora, odnosno, teza da se pitanje značenja teksta ne da riješiti povratkom autorovim namjerama, motivima i uvjetima stvaranja. Poglavlje postavlja mogući književnoteorijski okvir raspravi o odnosu egzila i književnosti i polazi od teze da je u pisanju i govoru o egzilu uvijek prisutno pozivanje na povijesno-političku zbilju, pri čemu se književni tekst nerijetko promatra kao njezin nusproizvod. U raspravu smo uveli egzilu u književnosti bliske pojmove „minorne književnosti“ i „pisanja-postajanja“ Deleuzea i Guattarija, te vezu koju Maurice Blanchot uspostavlja između književnosti, izgnanstva i smrti. Predložili smo tumačenje odnosa književnosti i egzila koje ne bi opterećivale povijesne činjenice i autorova biografija te postavili tezu da je samo pisanje egzil i da je egzil pisanje: pisac je onaj koji je uvijek u egzilu jer u pisanje ulazi gubitkom identiteta, a ako o egzilu u književnome tekstu možemo govoriti, onda je to pisanje u značenju egzila čime se pisanju pripisuje identitet koji ono nema (usp. Šakić 2014: 225–241). U završnom dijelu poglavlja analizirali smo odabrana prozna djela Davida Albaharija (priča *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića*, romani *Cink*, *Mamac* i *Mrak*) koja tumačimo kao osporavanje egzilantske prakse pisanjem. Albaharijevoj je prozi relativno lako prilijepiti oznaku „egzilantske“ književnosti jer je piše židovski pisac iz Srbije, odnosno židovski i srpski pisac s privremenim boravištem u Kanadi koji nastavlja stvarati na materinskom jeziku. Odstranimo li iz analize autora, pokazuje se da njegova proza naglašene autoreferencijalne dimenzije u prvi plan stavlja gubitak identiteta i ulazak u pisanja, te da nikad ne neguje iluziju da se u tekstu i u pisanju može pronaći sigurno mjesto.

U posljednjoj cjelini rada u raspravu smo ušli s tezom da modernost ili suvremenost književnosti dolazi od njezine otvorenosti čitateljevoj sadašnjosti, a ne od vremena u kojemu nastaje ili suvremenih sadržaja koje tematizira. Temelji se na čitanju Albaharijevih romana napisanih u jednom paragrafu koji kontroliraju vrijeme čitanja, proizvodeći na kraju teksta efekt koji proizlazi iz intenzivnog i dugotrajnog odnosa s tekstom, a ne nužno iz teksta. Raspravu smo organizirali nastojeći pratiti čitateljevo kretanje u tekstu, razumijevajući tekst kao labirint u kojem se čitatelj gubi i pronalazi dokidajući njegovu neizvjesnost. Zanimali smo se stoga za mjesta gdje čitanje narušava granicu umjetničkog teksta i obračunava se s njegovom nesigurnošću, pa posebnu pozornost rad posvećuje pojmovima kronotopa, kompozicije, okvira i gledišta. Cilj rasprave bio je vraćanje čitatelja u tekstualnu analizu što je podrazumijevalo zaokret ka kompleksnijem odnosu

granice koja dijeli svijet autora i čitatelja od svijeta teksta. Ta je granica neporeciva, ali preduvjet je čitanju njezina propusnost: premda čitatelj tekst čita iz svoje nedovršene i nepredvidljive temporalno-spacijalne suvremenosti, umjetnički tekst može se aktualizirati i obnavljati čitanjem zahvaljujući svojoj temporalnoj organizaciji. Blanchot kaže da je najveća prijetnja čitanju čitateljeva stvarnost (usp. Blanchot 2015: 241), pa smo u nastavku rasprave čitanje promatrali kao bezbrižnu i znatiželjnu aktivnost koja narušava granice umjetničkog prostora fokusirajući se na pojam okvira. Za Albaharijevu prozu karakteristično je uvlačenje refleksije o početku i kraju u samo pripovijedanje, odnosno isticanje ideje da je kraj samo završetak fikcionalne operacije, a ne kraj reprezentiranog svijeta. Takav kraj traži kreativno čitanje koje je u stanju samostalno oblikovati zaplet romana, pa se rasprava proširuje u smjeru opisa načina na koji tekst posreduje čitatelju njegovu vlastitu tjeskobu tražeći od njega da krizu zamijeni smislom. Nastavak rada analizira krajeve osam Albaharijevih romana napisanih u jednom neprekinutom paragrafu čiji su protagonisti obuzeti problemima jezičnoga posredovanja i nedoraslosti jezika smislu izvanjezičnoga svijeta zbog kojih ne mogu ispričovijedati priču. Takvim romanima čiji kraj nije konačan čitatelj daje smisao tražeći utjehu u suglasju, a dovršava se zaključkom da interpretacija teksta koja je zasnovana na junakovu problemu s označenim obnavlja problem neadekvatnosti jezika za pronalaženjem priče: čitatelj postaje sličan protagonistu kojemu prava priča ostaje nedostupna baš zato što za njom traga u jeziku i jezikom. Ovu cjelinu dovršava interpretacija romana *Gec i Majer* čiji junak reprezentira čitatelja kakvim se postaje čitanjem romana. U analizi nas je zanimalo kako je u recepciji osmišljena strategija čitanja kojom se zaobilazila nesigurnost romana i njegov sudar s „istinom“ povijesnih izvora, te problem interpretativnog svođenja ovoga romana na mjesto i vrijeme njegova nastanka. Predložili smo čitanje koje je propisano samim romanom, a koje sugerira da je roman moguće čitati bez traganja za porijeklom priče u povijesnim izvorima, jer on nastoji oblikovati sumnjičava čitatelja koji će na tekst odgovoriti interpretacijom. Kao potpuna suprotnost romanu, priloženo je čitanje Albaharijeva žanrovski fluidnog teksta *Pisma iz logora* iz zbirke eseja *Teret* čiji središnji dio čini dokument. Riječ je o jedinstvenom tekstu u Albaharijevu opusu koji se izdvaja namjerom priređivača autentičnih pisama da djelo ne prezentira kao fikciju. Zaključuje se da ovaj tekst višestruko problematizira prenošenje povijesnog iskustva u tekst, ali da priređivačevi komentari nemaju estetskog učinka osim da daju smisao pisanju.

U *Anatomiji kritike* Northrop Frye parafrazira Williama Blakea koji tvrdi da generalizirati znači biti idiot, ali Frye kaže da to ne opravdava nedostatnu sposobnost generaliziranja baš u svim

situacijama (usp. Frye 2000: 24). Jedna je od takvih situacija, čini se, privođenje rada kraju. Prozni opus Davida Albaharija u ovome trenutku broji dvadeset i jednu zbirku priča,⁸³ šesnaest romana,⁸⁴ pet knjiga eseja,⁸⁵ dvije knjige za djecu,⁸⁶ tri drame.⁸⁷ Popisu djela pričinjavamo štetu ne uvrstivši u njega niz priča, eseja, članaka, intervju a i pjesama objavljenih u domaćim i stranim publikacijama, kao i pokušajem da djela žanrovski klasificiramo. Bez ambicije da u radu prikazemo opus koji je u postajanju, rad je bio usredotočen na teme, ideje i postupke koji dominiraju Albaharijevim opusom s jedinom ambicijom da se zaključci proizašli iz partikularnih rasprava i istraživanja mogu primijeniti ili barem biti od praktične koristi u analizi i tumačenju njegovih djela. Stvarno iskustvo prošlosti u njegovoj prozi ne postoji zbog jezičnoga posredovanja, pa ona ne njeguje ni uvjerenje ni iluziju da je premještanje iskustva u tekst moguće. Povijest, bilo da je riječ o nedefiniranom skupu događaja iz prošlosti, bilo da je riječ o povijesnim činjenicama, ne prethodi pripovijedanju i izgradnji pripovijedanog svijeta, nego prošlost postoji samo zahvaljujući mogućnosti i vještini da se o njoj pripovijeda. Kako je riječ o znanju o književnosti koje je osviješteno u svakom Albaharijevu tekstu, ne može ga se preskočiti kao kakvu nelagodnu stepenicu u prilog rasprave o vlastitom čitateljskom dojmu. Proza je u mogućnosti ispitivati i sumnjčiti sve diskurzivne prakse (posebno one koje pretpostavljaju postojanje zbiljskog i istinitog svijeta), ali i kreirati mogućnost da se u svijetu za koji smo sigurni da se dogodio sada dogodi nešto novo, te da se u nepoznatoj budućnosti dogodi ono što se o njoj ispričovijeda. Najiskreniji i najistinitiji prozni iskaz za svijet koji ne postoji prije pripovijedanja bila bi šutnja, nijemi govor ili nijema pjesma. Ako se prestane pričati priča od svijeta će postati *ništa* ili, kako predviđa jedan junak, od nas će „ostati samo senke, tamne mrlje na poledini noći“ (Albahari 2013: 118). Živeći u svijetu u kojem više ne postoji originalna i nova priča koja se može ispričovijedati, „naš pisac“ njeguje samo iluziju

⁸³ *Porodično vreme* (1973), *Obične priče* (1978), *Opis smrti* (1982), *Fras u šupi* (1984), *Jednostavnost* (1988), *Pelerina* (1993), *Izabrane priče* (1994), *Neobične priče* (1999), *Najlepše priče* (2001), *Drugi jezik* (2003), *Senke* (2006), *Svake noći u drugom gradu* (2008), *Nema pesma* (2009), *Male priče* (2013), *Krava je usamljena životinja* (2013), *Knjiga o muzici* (2013., koautor: Žarko Radaković), *Nove male priče* (2016), *21 priča o sreći* (2017), *Lažne bajke* (2020., koautori: Mirjana Ognjanović i Slavko Krunić), *Hoćemo još malih priča, još, još i još* (2020), *Knjiga o fotografiji* (2021., koautor: Žarko Radaković).

⁸⁴ *Sudija Dimitrijević* (1978), *Cink* (1988), *Kratka knjiga* (1993), *Snežni čovek* (1995), *Mamac* (1996), *Mrak* (1997), *Gec i Majer* (1998), *Svetski putnik* (2001), *Marke* (2006), *Pijavice* (2006), *Ludvig* (2007), *Brat* (2008), *Ćerka* (2010), *Kontrolni punkt* (2011), *Životinjsko carstvo* (2014), *Danas je sreda* (2017)

⁸⁵ *Prepisivanje sveta* (1997), *Teret* (2004), *Dijaspora i druge stvari* (2008), *Pamtimek* (2010), *Ljudi, gradovi i štošta drugo* (2011)

⁸⁶ *Ema i jež koji nestaje* (2008), *Ni dana bez čuda* (2010)

⁸⁷ *Jasan kraj, 20 lažnih monologa, Alisin dolazak (Tri drame, 2013)*

ili uvjerenje da pisanjem čuva svijet od ništavila i besmisla, neumorno otkrivajući čitatelju da u pisanju nema stvarnosti koja mu prethodi, ali zato ima – sreće:

Naš pisac je zatvorio oči i kažiprstima protrljao slepoočnice. Ta uska staza podsetila ga je na davne šetnje onim delom Zemuna koji se prostirao na lesnoj zaravni iznad Dunava, na šetnje koje su se obično završavale na malom platou oko zemunske kule. Odatle se pružao besprekoran pogled na arhitektonsku neujednačenost Zemuna i ostalih delova Beograda. Polako, polako, spuštao se sumrak. Naš pisac bi zakopčavao jaknu i stavljao kapu na glavu. Bila je obična kapa, plave boje i crvenog širita. Naš pisac je počeo da se, nekim od brojnih stepeništa, spušta u grad i dok su, posvuda oko njega, lajali psi, on je odjednom znao da će konačno uspeti da napiše onaj tekst o trenutku sreće jer on je upravo, u tom trenutku, bio beskrajno srećan. (Albahari 2017b: 14)

6

IZVORI I LITERATURA

6.1. IZVORI

- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1973). *Породично време*. Нови Сад: Матица српска.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1978a). *Судија Димитријевић*. Нови Сад: Матица српска.
- Albahari, David (1978b). *Обичне приче*. Београд: Издавачко-informativni centar studenata.
- Albahari, David (1982). *Опис смрти*. Београд: Рад.
- Albahari, David (1984). *Фрас у шупи*. Београд: Рад.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1988a). *Цинк*. Београд: Филип Вишњић Завод за издавачку делатност.
- Albahari, David (1988b). *Једноставност*. Београд: Рад.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1993). *Пелерина*. Београд: Књижевна омладина Србије.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1996a). Ауторова белешка. У: *Цинк*. Београд: Народна књига: 127–129.
- (Albahari D. =) Албахари, Давид (1996b). Ауторова белешка. У: *Судија Димитријевић*. Београд: Народна књига: 279–280.
- Albahari, David (1996/1997). *Матас*. Београд – Загреб: Arkzin.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1997a). *Преписивање света*. Вршац: Књижевна општина.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (1997b). *Кратка књуга*. Београд: Народна књуга.
- Albahari, David (1998). *Гец и Мајер*. Београд: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2004a). *Teret: eseji*. Београд: LIR BG – Forum pisaca.
- Albahari, David (2004b). *Svetski putnik*. Београд: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2007). *Кратка прича, пригњећена, ипак је жива*. У: *Теорија прича. Панорамa умјећа о причању 1984. – 2005*. Ур. Tomislav Sabljak. Загреб: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti: 315–317.
- Albahari, David (2008a). *Ludvig*. Београд: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2008b). *Dijaspora i druge stvari*. Нови Сад: Akademska knjiga.
- Albahari, David (2008c). *Mrak*. Београд: Stubovi kulture.
- Albahari, David. (2009a). *Pijavice*. Београд: Stubovi kulture.
- Albahari, David. (2009b). *Snežni čovek*. Загреб: EPH Liber.
- Albahari, David (2010a). *Roman i istorija. Evropski glasnik*, br. 15: 237–242.

- Albahari, David (2010b). *Ćerka*. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2011a). *Ljudi, gradovi i štošta drugo*. Novi Sad: DOO Dnevnik – Novine i časopisi.
- Abahari, David (2011b). *Kontrolni punkt*. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David (2011c). One paragraph novel. Pregledano: 5. 4. 2021., Internet: <https://www.jewishbookcouncil.org/pb-daily/one-paragraph-novels>.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (2012). *Давид Албахари*. Београд: Службени гласник.
- Albahari, David (2013). *Male priče*. Beograd: Čarobna knjiga.
- Albahari, David (2014). *Životinjsko carstvo*. Beograd: Čarobna knjiga.
- (Albahari, D. =) Албахари, Давид (2017а). *Проза о прози: фрагменти о краткој причи*. Ур. Драган Бабић. Сомбор: Градска библиотека „Карло Бијелицки“.
- Albahari, David (2017b). *21 priča o sreći. Varijacije na teze Alaina Badioua s pogovorom Vladimira Tasića*. Zagreb: Kulturtreger – Multimedijalni institut.

6.2. LITERATURA

- Adamo, Giuliana (2000). Twentieth-Century Recent Theories on Beginnings and Endings of Novels. *Annali D'Italianistica*, 18: 49–76. Pregledano: 25. 01. 2021., Internet: <http://www.jstor.org/stable/24008547>
- Adorno, Theodor W. (1987). *Minima Moralia: Refleksije iz oštećenog života*. Prev. Aleksa Buha. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Auerbach, Erich (2004). *Mimeza: prikaz zbilje u zapadnoeuropskoj književnosti*. Prev. Andy Jelčić. Zagreb: Hena com.
- (Аврамовић, М. =) Аврамовић, Марко (2014). Књиге огледала: *Цинк и Мамац* Давида Албахарија. *Књижевна историја*, год. 46, бр. 153: 525–546.
- Bahtin, Mihail (1989). *O romanu*. Prev. Aleksandar Banjarević. Beograd: Nolit.
- (Barthes R. =) Bart, Rolan (1971). Nulti stepen pisma. Prev. Ivan Čolović. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit: 5–54.
- Barthes, Roland (1989). *Carstvo znakova*. Prev. Ksenija Jančin. Zagreb: August Cesarec.
- Barthes, Roland (1992). Uvod u strukturalnu analizu pripovjednih tekstova. Prev. Dubravka Celebrini. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 47–78.
- Barthes, Roland (1999a). Od djela do teksta. Prev. Miroslav Beker. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 202–207.
- Barthes, Roland (1999b). Smrt autora. Prev. Miroslav Beker. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 197–201.
- (Roland Barthes =) Bart, Rolan (2009a). *Lekcija. Pristupno predavanje na Kolež de Fransu (1977)*. Prev. Anja Miletić. Loznica: Karpos – Beograd: Zuhra.
- Barthes, Roland (2009b). *Kritika i istina*. Prev. Lada Čale Feldman. Zagreb: Algoritam.
- (Basara, S. =) Басара, Светислав (2005). Маген Давид. *Градац*, год. 31, бр. 156: 65–70.
- Bečanović-Nikolić, Zorica (1998). *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*. Beograd: Geopoetika.
- Biti, Vladimir (1992). Preobrazba suvremene teorije pripovijedanja. U: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ur. Vladimir Biti. Zagreb: Globus – Nakladni zavod.

- Biti, Vladimir (2000a). *Strano tijelo pri/povijesti. Etičko-politička granica identiteta*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Biti, Vladimir (2000b). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Brnčić, Jadranka (2007). Naracija u historiografiji (Paul Ricoeur: Vrijeme i pripovjedni tekst, Pariz 1983–1985). *Radovi: Radovi Zavoda za hrvatsku povijest Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu*, Vol. 39, br. 1: 277–294.
- Brnčić, Jadranka (2008). Paul Ricoeur i strukturalna naratologija. *Republika*. Vol. LXIV, br. 5: 3–19.
- Brnčić, Jadranka (2012). *Svijet teksta. Uvod u Ricoeurovu hermeneutiku*. Zagreb: Naklada Breza.
- Blanchot, Maurice (2015). *Književni prostor*. Prev. Vladimir Šeput. Zagreb: Litteris.
- Borges, Jorge Luis (2001). *Pjesnička antologija 1923. – 1977*. Prir. i prev. Tonko Maroević et al. Zagreb: Zagrebačka naklada.
- (Bošković, D. =) Бошковић, Драгана (2015). Психологија бестијалности. *Летонис Матице српске*, год. 191, књ. 495, св. 6: 919–923.
- Brlek, Tomislav (2009). David Albahari, izgnan u svom labirintu. Pogovor u: David Albahari, *Snežni čovek*. Zagreb: Europapress holding – Novi liber: 83–97.
- Brlek, Tomislav (2015). *Lekcije. Studije o modernoj književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Brodski, Josif (2000). Stanje koje zovemo egzilom. Prev. Biljana Romić. *Tvrđa* 1–2: 47–53.
- Chatman, Seymour (1990). *Coming to Terms: the Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Cixous, Hélène (1991). *Coming to Writing and other Essays*. Tr. D. Jenson, S. Cornell, A. Liddle, S. Sellers. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Compagnon, Antoine (2007). *Demon teorije*. Prev. Morana Čale. Zagreb: AGM
- Corngold, Stanley (1994). Kafka and the Dialect of Minor Literature. *College Literature* 21, 1. Pregledano: 19. 09. 2014., Internet: <https://www.jstor.org/stable/25112084>
- Culler, Jonathan (1989). Narativni ugovori. U: *Uvod u naratologiju*. Ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Izdavački centar „Revija“ – Radničko sveučilište „Božidar Maslarić“: 67–79.
- (Cvijetić, M. =) Цвијетић, Маја (2015). Тамни свет – наш свет. *Књижевни магазин*, год. 15, бр. 163–165: 67–68.
- Ćirić, Saša (2009). *Užici hemeneutike. Kolumne, članci, eseji*. Zrenjanin: Gradska narodna biblioteka.

- (Damjanov, S. =) Дамјанов, Сава (2012). *Шта то беше српска постмодерна?* Београд: Службени гласник.
- De Man, Paul (1998). Otpor teoriji. U: *Književnost, povijest, politika*. Prev. Vlatka Kalafatić. Ur. Zlatko Kramarić. Osijek: Svjetla grada: 141–160.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari (2020). *Kafka. U prilog minornoj književnosti*. Prev. Ugo Vlaisavljević. Zagreb: Matica hrvatska.
- Faulkner, William (1950). Banquet Speech. Pregledano: 16. 05. 2018., Internet: <https://tinyurl.com/ze7qttg>
- Franklin, Ruth (2010). *A Thousand Darknesses: Lies and Truth in Holocaust Fiction*. Oxford University Press.
- (Felman, S. =) Felman, Šošana (1989). Okretaj interpretativnog zavrtnja (I), (II), (III). Prev. Branko Kovačević. *Polja*, br. 357: 520–523, br. 359-360: 30–34, br. 361: 91–95.
- Frye, Northrop (2000). *Anatomija kritike. Četiri eseja*. Prev. Giga Gračan. Zagreb: Golden marketing.
- Genette, Gérard (1980). *Narrative Discours. An Essay in Method*. Tr. Jane E. Lewin. Ithaka – New York: Cornell University Press.
- (Genette, G. =) Ženet, Žerar (1985a). *Figure*. Prev. Mirjana Miočinović. Beograd: Vuk Karadžić.
- Genette, Gérard (1985b). Učestalost. Prev. Morana Čale. *Gordogan*, br. 17-18: 64–82.
- Genette, Gérard (1988). *Fiction & Diction*. Tr. Catherine Porter. Ithaka – New York: Cornell University Press.
- Gessen, Anna (2005). Where Imagination Fails: Remembering the Holocaust in *Götz and Meyer* by David Albahari. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 95–102.
- Gorup, Radmila J. (2003). Death of the Story or the Story of Death: Albahari's Family Cycle. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 17, No. 1: 59–67.
- Gorup, Radmila J. (2005). The Author in Exile: Writing to Forget. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 3–13.
- Grdešić, Maša (2015). *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam International d.o.o.
- Guillén, Claudio (1976). On the Literature of Exile and Counter-Exile. *Books Abroad* 50, 2. Pregledano: 5. 05. 2021., Internet: <https://www.jstor.org/stable/40130427>

- (Hutcheon, L. =) Hačion, Linda (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*. Prev. V. Gvozden, Lj. Stanković. Novi Sad: Svetovi.
- Hutcheon, Linda (2013). *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. Waterloo – Ontario: Wilfrid Laurier University Press.
- Iser, Wolfgang (1987). Činovi fingiranja ili što je fiktivno u fikcionalnom tekstu? Prev. Marijan Bobinac. *Umjetnost riječi*, br. 31 (4): 311–336.
- Jerkov, Aleksandar (1984). Gospodar priča (ogled o mladoj srpskoj prozi). *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život*, br. 9: 3–41.
- (Jerkov, A. =) Јерков, Александар (1988). Анђео и прича. Поговор у: *Цинк*. Београд: Филип Вишњић завод за издавачку делатност: 79 – 111.
- Jerkov, Aleksandar (1991). *Od modernizma do postmoderne. Pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo – Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Jerkov, Aleksandar (1992). *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić: Unireks – Beograd: Prosveta – Podgorica: Oktoih.
- Kermode, Frank (2000). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. New York: Oxford University Press.
- Kosmos, Iva (2017). David Albahari – apolitični autor o političkim pitanjima i kolektivnoj odgovornosti. U: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 153–164.
- (Lazović, M. M. =) Лазовић, Милица, М. (2014). Истина (историја) и поезика у роману *Геџ и Мајер* Давида Албахарија. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 62, св. 3: 811–824.
- Lodge, David (1992). *The Art of Fiction*. New York: Viking Penguin.
- Longinović, Tomislav Z. (2003). Metahistories: Albahari's Canadian Trilogy. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 17, No. 1: 69–75.
- Lotman, Jurij Mihajlovič (2001). *Struktura umjetničkog teksta*. Prev. Sanja Veršić. Zagreb: Alfa.
- Markiewicz, Henryk (1974). Problem mjesta neodređenosti u književnom djelu. Prev. Genovefa Chamot-Čulig. *Umjetnost riječi*, br. 18 (2–4): 123–137.
- (Milanović, Ž. =) Милановић, Жељко Д. (2011). Други у причама Давида Албахарија. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 59, св. 2: 401–424.
- Milutinović, Zoran (1992). *Pozitivna i negativna poetika*. Novi Sad: Matica srpska.

- Mitrović, Marija (2005). *Gec i Majer* or Situational Education. *Serbian Studies: journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 83–93.
- Mlada srpska književnost (okrugli sto mladih srpskih kritičara) (1985). *Polja*, br. 312–313: 88–95.
- Mraović, Damjana (2005). The Politics of Representation: *Mamac* by David Albahari. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 35–51.
- (Nikolić, Č. =) Николић, Часлав (2017). У трагању за изгубљеним значењем: роман *Животињско царство* Давида Албахарија. У: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 143–151.
- Obradović, Dragana (2016). *Writing the Yugoslav Wars. Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*. Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press.
- (Palavestra, P. =) Палавестра, Предраг (1983). *Критичка књижевност. Алтернатива постмодернизма*. Београд: Просвета.
- Pantić, Mihajlo (1987). *Aleksandrijski sindrom 1. Eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*. Београд: Prosveta.
- (Pantić, M. =) Пантић, Михајло (2003). *Александријски синдром 4. Огледи и критике о савременој српској прози*. Београд: Просвета.
- (Pantić, M. =) Пантић, Михајло (2005). Уметник је изгнаник. Разговор Михајла Пантића и Давида Албахарија. *Градац*, год. 31, бр. 156: 6–24.
- (Pantić, M. =) Пантић, Михајло (2010). Прозни свет Давида Албахарија. У: *Савремена српска проза. Зборник 22*. Ур. Милосав Ђалић, Милан Милетић, Радошин Зајић. Трстеник: Народна библиотека Јефимија: 17–25.
- (Pavlović, A. =) Павловић, Александар (2013). Албахаријева проза у међународном славистичком контексту. У: *Слике (из) породичног времена. О књижевном делу Давида Албахарија*. Ур. Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда: 174–188.
- Peleš, Gajo (1982). *Iščitavanje značenja*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka.
- Perišić, Igor (2007). *Gola priča. Autopoetika i historija u „Grobnici za Borisa Davidoviča“ Danila Kiša, „Novom Jerusalimu“ Borislava Pekića i „Fami o biciklistima“ Svetislava Basare*. Београд: Institut za književnost i umetnost.
- Perišić, Igor (2017). Nacrt za tipologiju tranzicijskih puteva savremene srpske proze. У: *Tranzicija i kulturno pamćenje*. Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 113–123.

- (Pešić, P. =) Пешић, Петра (2015). Однос дискурса историје и дискурса фикције у роману *Геџ и Мајер* Давида Албахарија. У: *Језик, књижевност, дискурс: књижевна истраживања*. Ур. Весна Лопичић. Ниш: Филозофски факултет: 445–455.
- Peternai Andrić, Kristina (2012). *Ime i identitet u književnoj teoriji*. Zagreb: Antibarbarus.
- Popov, Jovan (1993). *Oslobođeni čitalac. Ogledi o teoriji i praksi čitanja*. Novi Sad: Matica srpska.
- Postnikov, Boris (2017). Između fikcije i svjedočanstva: Kiš, Albahari, Drndić. *Kultura: časopis za teoriju i sociologiju kulture i kulturnu politiku*, br. 156: 48–61.
- Proust, Marcel (2001). *Put k Swannu: Combray*. Prev. Miroslav Brandt. Zagreb: ABC naklada.
- Radonjić, Goran (2016). *Fikcija, metafikcija, nefikcija: Modeli pripovijedanja u srpskom i američkom romanu šezdesetih i sedamdesetih godina XX vijeka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Radosavljević, Ivan (2015). Osveta je slepa. *Beogradski književni časopis*, god. 11, br. 39/41: 167:170.
- Ribnikar, Vladislava (2005). History as Trauma in the Work of David Albahari. *Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1: 53–81.
- Ricoeur, Paul (1971). Što je tekst? Prev. Ljerka Šifler-Premec. *Pitanja*, br. 3/28. Zagreb: Izdavački centar saveza omladine Hrvatske: 803–810.
- Ricoeur, Paul (1980). Narrative Time. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No. 1: 169–190.
- Ricoeur, Paul (1984). *Temps et récit. Tom II*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit. Tom III*. Paris: Éditions du Seuil.
- Ricoeur, Paul (1986). Life: A Story in Search of a Narrator. Tr. J. N. Kraay, A. J. Scholten. In: *Facts and Values. Philosophical Reflection from Western and Non-Western Perspectives*. Ed. M. C. Doerer, J. N. Kraay. Dordrecht – Boston – Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers: 121–132.
- Ricoeur, Paul (1993). *Vreme i priča, prvi tom*. Prev. S. Miletić, A. Moralić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Ricoeur, Paul (2000). Osobni i narativni identitet. Ja i narativni identitet. Prev. Jadranka Brnčić. U: *Autor, pripovjedač, lik*. Ur. Cvjetko Milanja. Osijek: Svjetla grada: 19–81.
- Ricoeur, Paul (2006). Pamćenje, Povijest, Zaborav. Prev. Ita Kovač. *Europski glasnik*, br. 11: 799–807.
- (Ristić, M. =) Ристић, Марко (1962). О модерном и модернизму опет. У: *Историја и поезија. Пет есеја*. Београд: Издавачко предузеће Просвета: 375–438.

- Roberts, David (1992). The Paradox of form: Literature and self-reference. *Poetics*, 21: 75–91.
- (Rosić, T. =) Росић, Татјана (2014). *(Анти)утопије тела. Репрезентација маскулинитета у савременој српској прози*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Said, Edward (2000). Intelktualni egzil. Prev. Dejan Kršić. *Tvrđa*, br. 1–2: 25–32.
- Schwanitz, Dietrich (2000). *Teorija sistema i književnost: nova paradigma*. Prev. Sead Muhamedagić. Zagreb: MD.
- Searle, John. R. (1975). The Logical Status of Fictional Discourse. *New Literary History*, Vol. 6 No. 2: 319–332.
- Shattuck, Roger (2011). *Proust's Way: A Field Guide to In Search of Lost Time*. New York: W. W. Norton & Company.
- Sloterdijk, Peter (1992). *Doći na svijet, dospjeti u jezik. Frankfurtska predavanja*. Prev. Mirjana Stančić. Zagreb: Naklada MD.
- (Srdić, S. =) Срдич, Срђан (2015). Опис приче. *Поља*, год. 60, бр. 494: 105–108.
- (Stanković, A. Ž.=) Станковић, Ана Ж. (2014). Лица, наличја и маске историје у *Гецу и Мајеру* Давида Албахарија. У: *Филологија vs идеологија*. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко уметнички факултет: 181–193.
- Stanzel, Franz (1992). Priповjedni tekst u prvom i priповjedni tekst u trećem licu. Prev. Srebrenka Iveković. У: *Suvremena teorija pripovijedanja*. Ур. Vladimir Biti. Zagreb: Globus: 178–200.
- Šafranek, Ingrid (1995). „Crveno i crno“ i „Parmski kartuzijanski samostan“ *Stendhala (Henrya Beylea)*; „Gospođa Bovary“ i „Sentimentalni odgoj“ *Gustavea Flauberta*; „U traganju za izgubljenim vremenom“ *Marcela Prousta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Šakić, Sanja (2014). Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje-postajanje. *Umjetnost riječi*, br. 2: 225–241.
- (Tatarenko, A. =) Татаренко, Ала (2013). *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник.
- (Todorčić, G. M. =) Тодорич, Гордана М. (2012). Интерпретација романа *Гец и Мајер* Давида Албахарија у кључу образовања о Холокаусту. *Методички видици: часопис за методичку филолошких и других друштвено хуманистичких предмета*, год. 3, бр. 3: 73–90.
- Todorov, Milan (1974). David Albahari: *Porodično vreme*. *Polja*, god. 20, br. 182: 28–29.

- Todorov, Tzvetan (1981). Igra drugotnosti. „Zapisi iz podzemlja“. Prev. Margita Bezdán. *Književna smotra*, br. 13: 64–73.
- Todorov, Tzvetan (1986). *Poetika*. Prev. B. Jelić, M. Konstantinović. Beograd: „Filip Višnjić“ Zavod za izdavačku delatnost Beograd.
- (Todorov, T. =) Todorov, Cvetan (1987). *Uvod u fantastičnu književnost*. Prev. Aleksandra Mančić-Milić. Beograd: Rad.
- Torgovnick, Marianna (2012). *Closure in the Novel*. BookBaby. e-book.
- Uspenski, Boris (1979). *Poetika kompozicije. Semiotika ikone*. Prev. Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Virág, Zoltán (2008). David Albahari: Prošlost koja se događa danas. Prev. Helena Molnar. *Quorum*, br. 1 (84): 4–11.
- White, Hayden (1973). *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore – London: The John Hopkins University Press.
- White, Hayden (1978). The Historical Text as Literary Artifact. U: *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press: 81–100.
- White, Hayden (1980). The Value of Narrativity in the Representation of Reality. *Critical Inquiry*. Vol. 7, No. 1: 5–27.
- White, Hayden (2004). Historijska pripovjednost i problem istine u historijskom prikazivanju. Prev. Višeslav Aralica. *Časopis za suvremenu povijest*. Vol. 36, br. 2: 621–635.

ŽIVOTOPIS I POPIS JAVNO OBJAVLJENIH RADOVA

Sanja Šakić rođena je u Zenici 22. siječnja 1986. godine. Nakon završene Opće gimnazije u Vitezu upisala je studij komparativne književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu i diplomirala (MA) 2011. godine. Na istom je fakultetu upisala studij francuskog jezika i književnosti, te studij južnoslavenskih jezika i književnosti (srpski i bugarski jezik i književnost) i diplomirala (BA) 2012. godine. Za vrijeme Poslijediplomskog studija književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture (Filozofski fakultet u Zagrebu) boravila je pola godine na stipendiji Basileus programa u Beogradu. Od 2013. do 2016. godine bila je zaposlena na Filozofskom fakultetu kao stručna suradnica za rad na projektu *Hrvatski književno-kulturni identitet u tranziciji / regionalnom kontekstu (aspekti hrvatsko-srpskog kulturnog dijaloga)* (voditelj projekta dr. sc. Dušan Marinković, prof. u miru), a od 2018. do 2019. bila je vanjska suradnica na Katedri za srpsku i crnogorsku književnost gdje je izvodila nastavu iz kolegija *Crnogorska književnost* i *Poetika Danila Kiša*. S kolegicama i kolegama s katedre uredila je dva zbornika znanstvenih radova *Tranzicija i kulturno pamćenje* (ur. V. Karlić, S. Šakić, D. Marinković, 2017.) i *Što sanjamo. Knjiga radova povodom 70. rođendana profesora Dušana Marinkovića* (ur. D. Bogutovac, V. Karlić, S. Šakić, 2019.). Za vrijeme i nakon studija bavila se različitim poslovima vezanim uz književnost, medije i obrazovanje, surađivala na znanstvenim projektima, te završila specijalistički program za internetsko oglašavanje i prodaju na Institutu za menagement u Zagrebu (2020.). Vlasnica je obrta za pisanje sadržaja i marketing *Text Shop*. Sudjelovala je na više domaćih i međunarodnih znanstvenih konferencija te objavila više stručnih i znanstvenih radova od kojih se izdvajaju sljedeći:

Šakić, Sanja (2021). Suprotiva zapletom. Dostojevski X Krleža. U: *Modernizam i avangarda u jugoslovenskom kontekstu*. Ur. Biljana Andonovska, Tomislav Brlek, Adrijana Vidić. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 59–72.

Šakić, Sanja i Virna Karlić (2019). Somewhere in Between: The Language of Serbian Writers from Croatia. *Filološke studije*, 17/1: 253–269.

Šakić, Sanja i Virna Karlić (2019). „Doba reda, stega i čestitosti“: ideologija u dječjem časopisu *Ustaška uzdanica* 1941. – 1945. U: *Časopisi za decu: jugoslovensko nasleđe (1918 – 1991)*. Zbornik radova. Ur. Tijana Tropin, Stanislava Barać. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 243–259.

Šakić, Sanja (2019). „Moja žena“: lik u pričama Davida Albaharija. U: *Što sanjamo. Knjiga radova povodom 70. rođendana profesora Dušana Marinkovića*. Ur. Dubravka Bogutovac, Virna Karlić, Sanja Šakić. Zagreb: FF-Press – VSNM ZG: 79–91.

- Šakić, Sanja (2018). Groteskna slika tijela u *Olupinama na suncu* Vladana Desnice. U: *Smrt u opusu Vladana Desnice i europskoj kulturi: poetički, povijesni i filozofski aspekti. Zbornik radova s Desničinih susreta 2017.* Ur. Drago Roksandić, Ivana Cvijović Javorina. Zagreb: Filozofski fakultet, FF press: 147–157.
- Šakić, Sanja (2018). Konstrukcija neprijatelja: Reprzentacija Drugog u hrvatskom, bosanskom i srpskom ratnom stripu ranih 90-ih godina. U: *Proměny kulturní paměti ve slovanském areálu.* Ur. Markus Giger, Hana Kosáková, Marek Příhoda. Prag: Červený Kostelec: 151–159.
- Šakić, Sanja (2017). Ljubav i poneka psovka. *Leksikon YU mitologije kao metafora sjećanja.* U: *Tranzicija i kulturno pamćenje. Zbornik radova.* Ur. Virna Karlić, Sanja Šakić, Dušan Marinković. Zagreb: Srednja Europa: 269–280.
- Šakić Sanja (2016). Biti između. Remedijacija i pripovjedni tekst. U: *Preplitanja i ukrštanja (hibridnost u književnosti).* Zbornik radova. Ur. Bojan Jović, Marija Šarović. Beograd: Institut za književnost i umetnost: 17–32.
- Šakić, Sanja i Dubravka Bogutovac (2015). Nepozvani gost: Oblici suradnje hrvatskih i srpskih književnih i kulturnih časopisa (1991. – 2010.). U: *Konteksti. Zbornik radova.* Novi Sad: Filozofski fakultet: 373–385.
- Šakić, Sanja (2015). Umijeće dokolice. O putnicima i šetnjama u prozi Srđana Valjarevića. *Autsajderski fragmenti*, god. 10, br. 19/20: 221–236.
- Šakić, Sanja (2014). Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje-postajanje. *Umjetnost riječi.* LVIII, 2: 225–241.
- Šakić, Sanja (2013). Pisac u egzilu, egzil u romanu: ispisivanje egzila u prozi Bore Ćosića i Davida Albaharija. U: *Komparativni postsocijalizam. Slavenska iskustva.* Ur. Maša Kolanović. Zagreb: Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Zagrebačka slavistička škola – Hrvatski seminar za strane slaviste: 227–241.
- Šakić, Sanja (2012). Vitez na rubu pameti. U: *Fiatat Szlavisták Budapesti Nemzetközi Konferenciája I. 1st Conference for Young Slavists in Budapest 2012.* Ur. Aleksander Urkom. Budapest: Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, Institute of Slavonic and Baltic Philology: 126–128.
- Šakić, Sanja (2008). Metatekst kao putokaz kroz Proustov ciklus. *Autsajderski fragmenti*, god. III, br. 5/6: 195–211.