



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Данијела З. Петровић
**КОНСТРУКЦИЈА НАРАТИВНОГ
ИДЕНТИТЕТА У РОМАНИМА ДАВИДА
АЛБАХАРИЈА И ВЛАДИМИРА ТАСИЋА
НАСТАЛИМ У КАНАДИ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

НИШ 2017.



UNIVERSITY OF NIS
FACULTY OF PHILOSOPHY



Danijela Z. Petrović
**THE CONSTRUCTION OF NARRATIVE
IDENTITY IN NOVELS OF DAVID
ALBAHARI AND VLADIMIR TASIC
WRITTEN IN CANADA**

DOCTORAL DISSERTATION

NIŠ, 2017.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор: Др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор,
Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов: Конструкција наративног идентитета у романима Давида
Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади

Резиме: У раду се истражују различити начини конструкције наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади, у емиграцији. Анализира се утицај контекста, историјског, социјалног и културног, као и присуство емигрантског дискурса на избор наративних поступака којим се конструише наративни идентитет. На основу презентације простора и слике Другог у романима ове двојице аутора, истражују се различите могућности просторне идентификације, као и идентификације која израста из односа према Другом.

На текстуалном плану сам избор теме, актуелни историјски тренутак и искуство емиграције, донекле условљава избор одређених наративних поступака попут присуства хомодијегезе, ретроспективног и итеративног приповедања, као и честу промену приповедачке перспективе.

С друге стране, конструкција наративног идентитета остварује се и у односу на паратекстуално окружење, пре свега на различите начине на који се дела ове двојице аутора представљају публици, као и у односу на контекст. Као основни контекст који утиче на структурирање наративног идентитета у раду се посебно анализира посмодернизам у свом појавном и теоријском облику.

Научна област: Српска књижевност

Научна дисциплина: Савремена српска књижевност

Кључне речи: Емигрантска књижевност, наративни идентитет, текст, контекст, паратекст

УДК: 821.163.09-31 Албахари Д. 821.163.41.09-32 Тасић В.

CERIF класификација: Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности

Тип лиценце
Креативне
заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral
Supervisor:

PhD, Snežana Milosavljević Milić, Professor, University of Nis,
Faculty of Philosophy

Title:

Construction of Narrative Identity in Novels of David Albahari and
Vladimir Tasic Written in Canada

Abstract:

In this paper we examined different ways of construction of narrative identity in novels of David Albahari and Vladimir Tasic written in Canada, in emigration. The impact of social, historical and cultural context on the choice of narrative procedures were analyzed, as well as the impact of emigration discourse. Based on the presentation of space and the image of Other we examined different possibilities of spacious identification, as well as the identification which are developed out the relationship to Other.

On the textual level, the choice of the topic, the current historical moment and the experience of emigration, to a certain extent, influences the selection of certain narrative procedures, such as the presence of homodiagesis, retrospektive and iterative narration, frequent change of narrative perspective.'

On the other hand, the construction of narrative identity is also realized on the basis of paratextual surroundings, primariliy on the basis of diffrent ways in which the opus of those autors was presented to the publik, as well as on the baisis of context. In this peper as the primary context wich structuring the narrative identity it's being analyzed the postmodernism in it's manifestation and theoretical form..

--

Scientific
Field:

Serbian Literature

Scientific
Discipline:

Contemporary Serbian Literature

Key Words:

Emmigrant's literature, narrative identity, text, context, paratext

UDC:

821.163.09-31 Албахари Д. 821.163.41.09-32 Тасић В.

CERIF
Classification
:

H 390

General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative
Commons
License Type:

Attribution-Noncommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND)

САДРЖАЈ:

УВОД 1

7

ПРЕГЛЕД КРИТИЧКО-ТЕОРИЈСКИХ РАДОВА О ПРОЗИ ДАВИДА

АЛБАХАРИЈА И ВЛАДИМИРА ТАСИЋА 30

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ У ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА 62

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ И КАНАДСКИ КЊИЖЕВНИ КАНОН 85

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ И СРПСКИ КЊИЖЕВНИ КАНОН 104

ИДЕНТИТЕТ – МОГУЋА АХИЛОВА ПЕТА ПОСТМОДЕРНИЗМА 124

ТЕКСТ, ПАРАТЕКСТ И КОНТЕКСТ 141

КАНАДСКА ТЕТРАЛОГИЈА 151

СВАКИ ЈЕ ЧОВЕК СВОЈА ЗЕМЉА- ПРОСТОРНА ИДЕНТИФИКАЦИЈА У

РОМАНУ СНЕЖНИ ЧОВЕК 163

ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ПРОСТОРА: ПОРОДИЦА КАО ИДЕНТИТЕТСКО

УПОРИШТЕ У РОМАНУ МАМАЦ 179

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА ПРОСТОРА У РОМАНУ МРАК: КОЛИЗИЈА ЈАВНОГ

И ПРИВАТНОГ 187

ИЗ ИСТОРИЈЕ У ГЕОГРАФИЈУ: ПРИРОДНИ ПРОСТОР КАО ИЗВОР

ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ СВЕТСКИ ПУТНИК 223

ЈЕЗИК КАО ИЗВОР ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ 240

АЛБАХАРИЈЕВ "ЈЕВРЕЈСКИ" ЦИКЛУС: РОМАНИ ГЕЦ И МАЈЕР И

ПИЈАВИЦЕ....253

265

УЖАС ИДЕНТИТЕТА – РОМАН ПИЈАВИЦЕ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА 288

НАРАТИВНИ ИДЕНТИТЕТ У РОМАНИМА ВЛАДИМИРА ТАСИЋА 302

УХВАТИ РИТАМ – РОМАН КИША И ХАРТИЈА ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

313

СТАКЛЕНИ ЗИД - РОМАН О СЕЋАЊУ 319

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА: ПОД ОКРИЉЕМ БАРОКА 330

БИБЛИОГРАФИЈА 336

БИОГРАФИЈА 345

УВОД

Предмет нашег рада јесте упоредна анализа романа двојице савремених српских¹ аутора Давида Албахарија и Владимира Тасића који већ годинама стварају у емиграцији, у Канади. Полазећи од претпоставки социјалног конструктивизма² по којима је реалност социјална, дискурзивна конструкција и по којима је могуће повући паралеле између развоја књижевног канона једне државе с једне стране и развоја националне свести с друге стране, настојаћемо да издвојимо наративне елементе ових романа који се јављају као резултат како унутрашњих књижевних промена, тако и као резултат промене места боравка и културне стварности. Функција једног књижевног дела не лежи само у репрезентацији стварности и друштвене реалности, већ исто тако учествује у конструисању те исте реалности. И Владимир Тасић и Давид Албахари јесу добитници Нинове награде која се може сматрати најзначајнијим српским књижевним признањем за роман. Књижевне награде и признања имају улогу експерименталног поља за ревидирање и евентуалне промене књижевног националног канона. То су преканонски текстови, производи такозване високе културе у којима је симболички значај важнији од економског. О наградама одлучује жири кога обично чине универзитетски професори, реномирани писци и књижевни критичари који по

¹ Придев српски овде не треба схватити као националну одредницу, већ пре свега као одредницу којом се упућује на припадност једном књижевном систему.

² Према Вивијен Бер социјалним конструктивизмом може се сматрати методолошки поступак и покрет унутар друштвених наука који се заснива на учењу француских интелектуалаца Жака Дериде и Мишела Фукоа, мада, како ауторка истиче има и "властите интелектуалне корене у ранијим социолошким радовима и интересовањима проистеклим из "кризе" у социјалној психологији" (Бер 1995: 46). Неки од основних постулата социјалног конструктивизма јесу: антисенцијализам, антиреализама, усвајање полазишта да је знање историјски и културно условљено, самим тим је и схватање света историјски и културно детерминисан, да језик није како се то често схвата неадекватан одраз мисли, већ да је језик предуслов мишљења. Из свега реченог следи "да су сви начини разумевања света историјски и културно релативни. Они не само што су специфични за посебне културе и историјска раздобља већ представљају и производе одређене културе и одређеног историјског периода, то јест зависни су од друштвених и економских уређења која преовлађују у датој култури и дато време" (34). И књижевни систем, као и само књижевно дело, јесу у мањој или већој мери производи историјског и економског тренутка, али што је исто тако важно имају моћ повратног деловања на те системе. Ова методолшка оријентација наметнула нам се самом темом, која по нашем мишљењу, захтева контекстуално тумачење и сагледавање. Социјални конструктивизам је извршио јак утицај на развој студија културе.

мишљењу Саре Корс, на коју ћемо се у наставку рада често позивати, имају улогу у очувању система и одржавању разлике између популарне и високе књижевности и културе. Дела високе књижевности имају пре свега симболичан значај у смислу да рефлектују, али и утичу, на стање у култури једног народа. Из тог разлога у овом раду покушаћемо да утврдимо симболички значај који дела ове двојице аутора имају за развој српског књижевног канона, шире и српске националне свести и идентитетске самопрезентације. Имајући на уму контекст, односно сам чин одласка из земље, настојаћемо да укажемо на то колико су присутне наративне промене и одступања у делима ове двојице аутора условљене унутрашњим развојем саме књижевности, а колико су условљене друштвеним променама и спољашњим контекстом.

Књижевност је систем који је зависан од других система: друштвених, политичких, економских. Однос међу овим системима има реверзибилни карактер у смислу да један утиче на други. Самим тим књижевни канон обликује се у корелацији са развојем националне свести и са развојем свести о националном идентитету који би требало да рефлектује уједно га конструишући. У српској националној идеологији значајно место заузима мотив сеоба, емиграције и лутања. Тај мотив присутан је и у великом делу српских романа. И за канадску књижевност, али исто тако и за развој канадске националне свести, искуство емиграције и такозвани гласови са маргина имају изузетан значај. Покушаћемо да уочимо карактеристике обраде и приступа том мотиву у српској и у канадској књижевности. Један од циљева нам је да утврдимо у којој мери је обрада овог мотива у романима Владимира Тасића и Давида Албахарија условљена канадском књижевном стварношћу, а у којој мери се наслања на српску књижевну традицију.

Као доминантна књижевна парадигма крајем двадесетог и почетком двадесет и првог века јавља се постмодернизам. Будући да за постмодернизама "маргинално" постаје централна преокупација, разумљиво је јачање значаја који се у овој епохи приписује емигрантском писму. Из тог разлога, као и због чињенице да српска књижевна критика ову двојицу аутора сматра постмодернистима, о чему ће касније, у једном полемичком тону бити више речи, сматрали смо неопходним да рад започнемо мало ширим освртом на сам постмодернизам, да бисмо касније

указали на карактеристике емигрантске књижевности која настаје у овој епохи. Том приликом указаћемо пре свега на саоднос између развоја постколонијалне критике, као једног од теоријских продукта постмодернизма, и промене у сагледавању емигрантске књижевности и мотива егзила, лутања и прогонства. Из тог мало ширег контекста прећи ћемо на представљање карактеристика канадског књижевног канона, који ћемо сагледати упоредо са историјским развојем саме канадске државе, и позиције емигрантског писма у њој. Исто то применићемо и на српски књижевни канон како бисмо на основу уочених сличности и разлика могли да одредимо позиције које ова двојица аутора унутар тих књижевних система имају. Први део овог рада имаће дедуктивни карактер у смислу да ћемо романима ове двојице аутора приступати из ширих система. У другом делу рада фокус ће бити на индивидуалним, наративним карактеристикама Тасићевог и Албахаријевог приповедања. Индуковањем тих карактеристика настојаћемо да уочимо могућност ревизије и допуне тих система.

Сама синтагма *српска емигрантска књижевност* може бити схваћена двојако. Прво, можемо српску емигрантску књижевност посматрати као подсистем унутар ширег система емигрантске књижевности уопште. Други начин је да систем националне српске књижевности посматрамо као надсистем унутар кога се емигрантско писмо јавља као као још једна, донекле специфична "гласовна" варијација. Ми ћемо покушати да покажемо да романи ове двојице аутора припадају пре свега систему српске књижевности. Емигрантска књижевност која би могла имати карактеристике посебног система, почиње да се јавља средином двадесетог века као последица слома колонијализма и наглог пораста емиграције неевропског становништва из некада колонијализованих држава. То је књижевност која се развија унутар западно-европских држава из пера миграната и најчешће је писана на енглеском језику или неком другом "великом" језику западноевропске културе. Неким од основних наративних карактеристика емигрантске књижевности могу се сматрати: тематизација искуства живота у емиграцији, хомодијагетичко приповедање, наглашени елементи аутофикције, постмодернистичке приповедне стратегије, "идентитетска" криза и покушај конструкције хибридног идентитета ... Сви ови елементи јављају се и у романима Владимира Тасића и Давида Албахарија,

међутим, као што ћемо то настојати да докажемо касније, на један специфичан начин који се више наслања на дух српске књижевне традиције, него што се може сматрати делом једног глобалног, наднационалног система какав је емигрантско писмо и књижевност.

Значајна за развој система емигрантске књижевности јесте, као што смо већ истакли, историјска чињеница престанка колонијализације и империјализма, и појава такозваног постколонијалног и глобалног друштва. Иако више векова под турском управом, подручје Србије и шире Балкана³, не може се сматрати постколонијалним. Логика турске управе и владавине у многеме се показује другачијом у односу на империјалну владавину Индијом, или неком другом азијском или афричком државом, великих западно-европских сила. Самим тим, историјски и културни контекст из кога израста и на који се наслања српска књижевност, како она стварана у матици, тако и она настала у емиграцији и егзилу, не може бити адекватно описан и схваћен из позиција постколонијализма и дискурса постколонијалне критике.

Основни предмет нашег истраживања биће три романа Владимира Тасића: *Опроштајни дар* (2001), *Киша и хартија* (2004), *Стаклени зид* (2008). Сва три романа овога аутора настала су након Тасићевог одласка у Канаду, и за тему имају искуство емиграције. Опус Давида Албахарија је знатно шири, а за предмет наше анализе ми ћемо из тог опуса издвојити романе који су настали непосредно након Албахаријевог одласка у Канаду: *Снежни човек* (1995), *Мамац* (1996), *Мрак* (1997). Постоји тенденција у српској књижевној критици да се ова три романа обједињено посматрају под заједничким називом *Канадска трилогија*. Поред ових романа детаљније ћемо се бавити и Албахаријевим романом *Светски путник* (2001). Оно што повезује ова четири Албахаријева романа јесте чињеница да се у свима као централна тема јавља тема емиграције и адаптације на живот у емиграцији. *Светски путник* је роман објављен 2001. године и након тога тема емиграције, иако присутна у осталим Албахаријевим романима бива померена у

³ О сличностима и разликама између балаканизма са једне стране и оријентализма с друге и (не)могућностима да се о Балкану расправља из угла постколонијалне критике, исцрпно је говорила Марија Тодорова у делу *Имагинарни Балкан*.

други план. Тај отклон од личног емигрантског искуства започиње већ романом *Геџ и Мајер* објављеним 1998. године, у коме се тематизује холокауст Јевреја у Другом светском рату, конкретно тема романа везује се за логор на Старом сајмишту из кога је велики број Јевреја био превезен у смрт камионом опремљеним гасном комором. Основна тема романа *Пијавице* (2006) биће антисемитизам у Србији с краја двадесетог века помешан са причом о јеврејској мистици. Роман *Лудвиг* (2007) бави се проблемом књижевног стваралаштва, потрагом за савршеном формом романа и књижевним плагијатством. У роману *Брат* (2008) обрађује се тема везана за сексуални и породични идентитет уоквирена причом о повратку давно изгубљеног брата из емиграције и његовој смрти. Роман *Ђерка* (2010) говори о академском ривалству међу двојцом универзитетских професора. Роман иначе обилује порнографским елементима што се може сматрати постмодернистичким поступком којим се указује на хиперреализам којим стварност тиме што постаје "стварнија" престаје да буде стварност, постајући симулакрум у значењу које овом термину даје Жан Бодријар. Затим следи роман *Контролни пункт* (2011) чија је основна тема бесмисао рата и који поседује формалне елементе криминалистичког романа. Последњи Албахаријев роман објављен је 2014. године под називом *Животињско царство* и тема романа везана је за студентске протесте из 1968. године и дешавања која последично следе у једној касарни у Босни. Као централни мотив овог романа јавља се мотив освете. Мање-више у свим овим романима провлачи се тема емиграције у смислу да наратори романа *Пијавице* и *Животињско царство* своју причу причају из емиграције, али је фокус померен са те теме на приказ и критику политичког живота Србије с краја двадесетог века. Романи Владимира Тасића настали у Канади и романи Давида Албахарија који чине његову Канадску трилогију (*Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*) заједно са романима *Светски путник*, *Геџ и Мајер* и *Пијавице* чиниће основне изворе нашег истраживања.

Фокус истраживања биће на уочавању наративних поступака којима се ова двојица аутора користе при конструкцији наративног идентитета протагониста својих романа. Анализираћемо различите аспекте конструкције наративног идентитета у односу како према контекстуалним околностима настанка дела тако и

према специфичним формално-тематским карактеристикама дела. Посебно ћемо анализирати однос према Другом будући да "особа није друго до исход безбројних интеракција које одређују правац живота" (Тодоров 2010: 89) и утицај колективног идентитета на конструкцију појединачног идентитета протагониста ових романа јер колективни идентитет претходи индивидуалном идентитету по мишљењу Цветана Тодорова и "због тога се свака промена која погађа културу доживљава као напад на сопствени интегритет" (90). Једна култура представља скуп колективних представа које један народ има о себи и које појединац током живота усваја. С времена на време дешавају се догађаји који од индивидуе захтевају ревидирање прихваћених представа. Такви догађаји у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића јесу пре свега рат у некадашњој Југославији и чињеница емиграције која појединца доводи у сусрет са дугим народима, другом културом и другим представама. Сусрет са Другим, са другом културом и другим представама, доводи до промене у слици коју појединац има о себи и о свом колективу. Индивидуални идентитет, пре свега емигранта, често бива условљен овим суочавањем аутослика са хетеросликама, аутостереотипа са хетеростереотипима и ми ћемо у наставку рада настојати да уочимо различите облике наративног идентитета који настају као последица оваквог укрштања и препознавања себе у другима било кроз контраст или кроз идентификацију⁴.

Будући да је наративни идентитет с једне стране условљен конвенцијама одговарајућег књижевног жанра, док је с друге стране условљен контекстуалним, често ванкњижевним и општекултурним елементима, ми ћемо у раду често настојати да пратимо могуће корелације и односе између књижевности и културе. Та "осмоза књижевног и културног" по мишљењу Гвоздена Ерора није ствар нивијег датума јер се често користила пре свега приликом компаративног проучавања књижевности, међутим управо овакав приступ захтева од истраживача константан опрез како се дијалектика тог односа не би свела на "неодрживу епистемолошку симбиозу" будући да "разматрати релације књижевности и

⁴ За Тихомира Брајовића овакво препознавање себе у Другима значи пре свега "заћи иза предрасуда користећи се баш њима, да би се показало како мимо онога што изгледа саморазумљиво постоји и другачија перспектива, која такву 'очевидност' релативизује и у извесном смислу доводи у питање" (Брајовић 2012: 29).

друштва, односно културе, није исто што и инструментализовати књижевност као врсту културних маркера" (Ероп 2010: 63).

ТЕОРИЈА КАО КОНТЕКСТ

Данас нам свакако делује помало утопијски настојање структуралиста да књижевни систем сагледају и проучавају независно у односу на друге друштвене и културне системе. Међутим, не сме се заборавити да се утицај овог некад доминантног методолошког поступка у проучавању не само књижевних текстова, већ и у антрополошким, психолошким и лингвистичким истраживањима, мање-више осећа и данас. Структуралисти су први престали да се баве супстанцијалним и есенцијалним, окренувши се разлици и релацији. Такозваног лингвистичког заокрета у хуманистичким наукама не би ни било да се метод швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира којим се језик за потребе проучавања посматра као формализовани и наиндивидуални систем није показао успешним и лако прилагодљивим потребама различитих научних дисциплина. Заводљивост структурализма лежала је у његовој разрађеној методологији која је са своје стране омогућавала прецизност закључивања налик ономе која се јавља код природних наука. Међутим, тој тежњи ка научној егзактности, често је био жртвован сам предмет проучавања, његова права природа коју карактерише колебљивост и перманентна променљивост, и то тако што се предмет морао стабилизovati како би се прилагодио методи⁵. Проблем са којим се Де Сосир срео приликом заснивања лингвистике као строго формалне науке тицао се такозване "игре лингвистичких опозиција", односно чињенице да уколико рачунамо на однос и из односа

⁵ О том значају методе за научна истраживања и њеној превласти над предметом проучавања говори, између осталог, и Мартин Хајдегер у делу *Крај филозофије и задаћа мишљења*. Уп: "Знаности познају пут к знању под именом – метода. Она, особито у нововјековној сувременој знаности, није никакав пуки инструмент у служби знаности. Метода је сама те знаности узела у своју службу". Даље: "Дивља трка, коју сада знаности трче, а ви сами не знате камо, потјече од све већег, све више и више техници извргнутог подстрека методе и њезиних могућности. У методи лежи сва сила знања" (Хајдегер 1996: 363-364).

На сличан начин и Жан Бодријар у књизи *Симулакруми и симулација* говори о односу науке (мислећи пре свега на етнологију, али и на науку уопште) према предмету проучавања који често бива жртвован управо том принципу научности:

"Да би живела, етнологија мора да умре свој предмет, који се умирући, свети што је био 'откривен' и својом смрћу прети науци која хоће да га обухвати.

Не живи ли свака наука на тој парадоксалној низбрдици на коју је осуђује нестајање њеног предмета у самом његовом обухватању и немилосрдна реверзија коју над њом врши тај мртав предмет? Као Орфеј, она се увек прерано осврће, као Еуридика, њен објект поново пада у пакао" (Бодријар 1991: 11).

одређујемо својство и функцију неког елемента система, онда тај однос мора бити фиксан или барем предвидив у својој променљивости. Начин на који је Де Сосир покушао да заустави стихијски карактер процеса разликовања био је прелазак са осе дијахроније на осу синхроније. Темпоралност сваког система морала је бити занемарена како би он могао бити доступан научном увиду. Истина, Де Сосир истиче да постоје две врсте лингвистике: синхронијска и дијахронијска, једна која се бави "логичним и психолошким односима који повезују коегзистирајуће термине и стварају систем" и друга која изучава "односе који повезују сукцесивне термине (...) и који се супституишу не стварајући међусобни систем" (Де Сосир: 1996, 107). Међутим, будући да дијахронијску перспективу повезује са индивидуалним принципом, закључујући да "*све што је у језику (langue) дијахронија, потекло је из речи (parole)*" (Исто, 106) њему не преостаје ништа друго до да закључи да је "језик систем у коме се сви његови делови могу и морају посматрати у синхронијској повезаности" (Исто, 97).

Поред очигледне валоризације синхронијске преспективе у односу на дијахронијску, систем је морао бити и деконтекстуализован како не би трпео утицаје од споља који су најчешће научно непредвидиви, и у најмању руку хаотични. Привилеговање односа над супстанцијом повлачило је за собом бројне предности, али исто тако и бројне опасности. Будући да "у језику постоје само разлике *без позитивних термина*" (Де Сосир 1996: 125), више није било битно какав је идентитет неке ствари, у смислу оног једног, постојаног, чврстог, које опстаје и поред свих промена, већ само какву функцију та ствар има у односу према некој другој ствари⁶. Експанзија структурализма, са свим манама и предностима, почиње оног тренутка када је схваћено да језик није једини систем који је "изван појединца који сам не може ни да га ствара нити да га мења", будући "производ који

⁶ У покушају да се одреди према дијахронијском идентитету какве језичке јединице, Де Сосир закључује да "дијахронијски идентитет двеју тако различитих речи као *calidum* и *chaud* значи једноставно да је прелаз од једне речи до друге начињен кроз низ синхронијских идентитета у ономе што смо назвали *parole*, без икаквог кидања – узастопним фонетским преображајима – везе која их спаја" (Де Сосир 1996: 181). Неколико поглавља пре тога Де Сосир је за *parole* изјавио да га будући да зависи од индивидуалног акта воље и ума, сматра за нешто што је "небитно и, мање или више, случајно" (38). Та га чињеница ипак није спречила да управо том делу језичког система, хаотичном, случајном и субјективном, повери тако важну улогу као што је очување дијахронијског идентитета какве језичке јединице. Могли бисмо закључити да парадоксално читав наиндивидуални систем Фердинанда де Сосира почива ипак на једном индивидуалном начелу?!

појединац усваја пасивно" (38), већ да има више таквих система, психичких, социјалних, економских и других који се једнако дају проучавати структуралистичком методом. Инсистирање на наиндивидуалном довешће до такозване "кризе субјекта" у бројним хуманистичким наукама прве половине двадесетог века. Субјекат је најпре деесенцијализован, а затим и протеран као непожељан из бројних методолошких система, будући да је својом хаотичном и случајном природом био најчешће субверзиван у односу на систем. Место и позицију субјекта почетком двадесетог века у бројним хуманистичким наукама заузеће различити формални системи.

Најважнијим наслеђем структурализма данас можемо сматрати постструктурализам. Ова струја мишљења темељи се на учењу структуралиста, она прихвата постојање наиндивидуалних структура и система, често коришћена фраза Жака Дериде да нема ничег изван текста управо нам то и сугерише, али истовремено бавећи се апоријама и пукотинама унутар самих система указује на конструктивни карактер истих. У свом превратничком излагању под називом "Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука", на скупу у Балтимору, који је имао за циљ да америчку књижевну јавност упозна са тековинама европског структурализма, Жак Дериде је истакао да структура није појам новијег датума, да она не улази на научну позорницу тек са појавом структурализма, већ да је овај појам стар колико и сама западноевропска метафизика. Оно ново што су структуралисти донели у премишљању појма структуре јесте одбацивање постојања врховног хијерархизованог начела, у Деридиној терминологији названог центром, који је имао за циљ да обузда слободну игру структуре, односно да контролише перманентни процес разликовања међу елементима структуре. Међутим, и структуралисти чине исту грешку као и претходни филозофско-научни системи, када покушају да ограниче слободну игру структуре. Уместо централног принципа, представљеног у виду Бога, археа, телоса и другог, обуздавање игре разликовања у структуралним системима врши се, избацивањем временске осе и деконтекстуализацијом структуре⁷. Тиме, како смо већ рекли, предмет научног

⁷ Деридин термин *diférens* односи се на константни процес разликовања и неодлучивости значења, до кога долази под утицајем "слободне игре" међу елементима структуре и који се одвија како на просторном тако и на временском плану.

истраживања постаје конструкт методе. Конструкцијска, арбитарна природа сваког система, најлакше се открива на местима пукотина и отпора, на оним позицијама у којима је напетост између константног процеса разликовања и настојања да се исти обузда и подреди закону најјача.

Деконструкција Жака Дерида као један од поступака постструктурализма постаје доминантан метод разобличавања односа унутар саме структуре, указивањем било на незаснованост и произвољност потребе за центром⁸, било на постојање елемената који се не дају подредити бинарном разликовању и који својом неодлучивом природом доводе у питање постојање и одрживост самог система, истовремено га омогућавајући. Најкраће речено, деконструкција је указивање на конструкцијски карактер различитих система, а чим је нешто презентовано као конструкција истовремено му је одузет, условно речено, природни и универзални карактер којим се гарантује његова непроменљивост. Тиме структуре постају рањиве изнутра, и самим тим напад на систем постаје најлакше извести из позиција самог система⁹.

Међу раним представницима постструктурализма свакако су најистакнутији Жак Дерида, Ролан Барт и Мишел Фуко. Њихова делатност обележава прву фазу у развоју постструктуралне фазе мишљења која је пре свега била усмерена ка

⁸ Говорећи о потреби за центром као начелом које покреће слободну игру, али је уједно и ограничава правилима, Дерида истиче да је природа тог центра морала бити контрадикторна. Он се јавља као нешто што је унутар саме структуре, али истовремено и ван ње, будући да мора да трансцендира како не би био захваћен променама које сам покреће. Један од циљева деконструкције јесте указивање на конвенционалну и конструкцијску природу самог центра коме структура дугује своју стабилност. Отуда бројна постструктуралистичка настојања имају за циљ "деконструкцију" различитих облика центрзма (логоцентризам, европоцентризам, фоноцентризам...) на чијим основама почивају бројни системи, друштвени, научни, филозофски и други.

⁹ О недостацима и парадоксалној природи формалних система говори и Жан-Франсоа Лиотар у свом делу *Постмодерно стање*. Он се том приликом, између осталог позива на законе квантне физике који често стоје у опозицији према законима класичне физике, као и на Геделову теорему у математици којом се доказује постојање исказа који у једном формалном систему могу истовремено бити и тачни и нетачни. Управо Геделово математичко истраживање и његову теорему Лиотар сматра "парадигмом промене у природи знања" (Лиотар 1988: 90). Одређујући постмодерну науку "као истраживање нестабилности" (88), Лиотар истиче да је модел легитимизације ове науке, будући да је "прибегавање великим нарацијама искључено" (98) модел "разлике схваћене као паралогија" (98).

Занимљиво је истаћи да Лиотар као посебно својство постмодерног научног знања износи чињеницу да њега пре свега чини "њему самом иманентан, али изричит, дискурс о правилима која га валоризују" (91). Овде се може уочити корелација са књижевношћу, пре свега са метафикцијом која се као облик може сматрати доминантном у постмодернизму. И метафикција је усмерена ка преиспивању сопствених правила и конвенција романа као жанра.

разобличавању односа моћи и отпора унутар самих дискурзивних система, односно њихов рад се углавном тицао модификације структуралистичког учења акцентовањем конструкцијског карактера структура или указивањем на "разорну" моћ слободне игре лингвистичких опозиција. Аргументација Жака Дериде и Мишела Фукоа умногоме делије лудички, опскурно, терминолошки несводиво, тешко за читање и разумевање. Они не теже томе да створе систем или нову филозофску методологију, већ су пре свега усмерени ка деконструисању и преиначавању постојећих система. Њихова рецепција је додатно закомпликована постојањем бројних "следбеника" који се селективно и произвољно односе према њиховом делу, будући да се обично губи из вида да је њихово "учење" примарно произишло из филозофије. По речима Емануела Левинаса, француског филозофа јеврејског порекла,

"Деридина критика која ослобађа време од његове подређености садашњости, која више не схвата прошлост и будућност као модусе, модификације или модалитете присуства, која зауставља мисао што знакове схвата као означене, до крајњих консеквенци мисли Берксонову критику бића и Кантову критику метафизике (...) Треба ли се извињавати због навођења ових старих аутора? То не спречава овај 'екстремизам' да води до чудног неправила о искључењу трећег¹⁰, у коме се одбацује дисјункција између да и не, моћна алтернатива благодарећи којој рачунари одлучују о свемиру" (Левинас 2001: 128).

Без разумевања историје и закона западноевропске филозофије и метафизике, тешко је разумети оне који ту историју и те законе настоје да преиначе и релативизују. Роберт Д' Амико у своме делу *Савремена континентална филозофија* о Жаку Дериди и Мишелу Фукоу говори у поглављу под називом "Нови софисти". И заиста ова двојица филозофа делују попут оновремених софиста будући да разарају "истине" које у свакодневном животу узимамо здраво за готово, као кад Фуко у *Рађању клинике* показује да болест као таква не постоји, већ је

¹⁰ О овом "неправилу о искључењу трећег" и о неприхватању дисјунктивне логике говорићемо детаљније касније, будући да се на основу њега изводе појмови попут "хибридног идентитета", па и самог емигрантског искуства и емигрантског писма, који ће бити од значаја за нашу анализу.

продукт развоја медицинског дискурса или кад нам постфеминистички критичари, упрошћено речено, укажу на то да је пол само социјална конструкција, да наведемо само два примера. И као што је Зенонове апорије о немогућности кретања оповргавала сама чињеница да можемо да закорачимо, тако је апорије "модерних" софиста могуће оповргнути самом чињеницом да нас нешто боли, или чињеницом да се физиолошки и биолошки и те како разликујемо што доводи у питање тврђење да је пол *само* социјална конструкција. Међутим, ако имамо на уму традицију западноевропске филозофије, пре свега Кантово одвајање поштена - ствари по себи и феномена - ствари за нас, њихова аргументација добија на тежини будући да се, иако они то нигде експлицитно не истичу, не тиче ствари по себи, већ само света феномена, ствари доступних поимању људског ума. Тај свет феномена треба схватити као свет конструкција. И док науке верују да своје системе конструишу у односу на свет ноумена и законе такозваног природног света, дотле нам постструктуралистичка мисао показује њихову конструктивну природу. Између ствари по себи и нас налази се језик, схваћен широко као било који означавајући систем, који посредује нашим искуством и одређује границе нашег сазнања¹¹.

Као некад структурализам и постструктурализам крајем двадесетог века доживљава своју експанзију. Постструктуралистички поступак почиње широко да се примењује у истраживањима различитих научних дисциплина. На пољу проучавања књижевности као изразити представници ове ране фазе постструктурализма, обележене радом Жака Дерида и Мишела Фукоа, јављају се такозвани јелски деконструкционисти са Пол де Маном, Џеријем Хартманом и Џ. Хилис-Милером на челу. Критичка делатност Џерија Хартмана и Џ. Хилис-Милера обично се назива "дивљом" деконструкцијом, док се критичка пракса Пола де Мана сматра донекле умеренијом. У складу са оним што смо претходно констатовали, можемо да закључимо да поступак деконструкције који се примењује при проучавању књижевности, будући да се користи од стране књижевних теоретичара и критичара, а не филозофа, и не може да буде другачији, него само "дивљи". Како Кристофер Норис закључује "дивља" деконструкција

¹¹ Уп: "Антиесенцијализам оповргава мисао о постојању стварности по себи, показујући да је све што су људи створили прошло кроз језик и да је, заправо, језик медијум у којем стварност постоји и кроз који се ствара, представљајући филозофску и епистемолошку основу конструктивизма" (Ђорђевић 2009: 17).

представља критику "која је настала по угледу на Дерида, али која ретко настоји да следи строгост његове аргументације" и која често "строго дело деконструкције" узима "углавном здраво за готово" (Норис 1990: 129). То је често селективно, више него слободно и деконтекстуализовано коришћење неких од поступака деконструкције. Чињеница је да је "учење" Жака Дериде било добро прихваћено у Сједињеним Америчким Државама, и то пре свега од стране књижених теоретичара. За њих је то био одличан одговор на дотадашњу праксу новокритичара са књижевним текстом. Њих није толико интересовала строгост у извођењу деконструктивистичке аргументације, колико могућност да се прекине са традицијом читања и разумевања текстова која је умногоме обликована делатношћу Метјуа Арнолда. Скуп у Балтимору, одржан на Универзитету Џон Хопкинс, у јесен 1966. године¹², на коме се Дерида први пут представио америчкој критичкој јавности имао је за циљ промоцију структурализма. Структурализам је требало да буде презентован као одговарајућа, европска замена окошталним методама New Criticism-a. Међутим, америчким представницима се, како то истичу Бужињска и Марковски (в. Бужињска и Марковски 2009: 337-340), строга аргументација структурализма учинила исувише налик делатности новокритичара, тако да су се они приклонили умногоме превратничком и херметичном излагању Жака Дериде. Основна делатност америчких постструктуралиста на пољу проучавања књижевности тицала се ревалоризације и поновног сагледавања положаја критике у односу на претходну критичку традицију, и на саму књижевност. Том премишљању позиција критике посебну пажњу посветио је у својим разматрањима Ролан Барт који је, започевши своју критичку делатност као структуралиста, у почетку критику доживљавао као строгу научну делатност, као интелект додат предмету, да би затим у постструктуралистичкој фази свога рада критику одредио као чин писања, као креативну делатност која се не разликује суштински од самог књижевног текста.

Година 1966. данас се означава годином којом је започео постструктурализам. Прво појављивање ове струје мишљења која често акцентује

¹² Тема овог симпозијума била је "The Languages of Criticism and the Sciences of Man". Симпозијуму су између осталих присуствовали и Ж. Лакан, Л. Голдман, Р. Барт, Ц. Тодоров и други значајни представници структуралистичког учења.

парадоксе на северноамеричком тлу, обележила су управо два парадокса по речима Бужињске и Марковског. Први се огледа у чињеници да је постструктурализам започео своју "егзистенцију" на тлу Сједињених Америчких Држава "пре него што је тамо заживео структурализам" те тиме "префикс 'пост' у том тренутку није био оправдан" (338), док се други тицао чињенице да су "и Бартова и Деридина гледишта била у то време много мање популарна у Француској (где је било највише повода за критику структурализма) него у Америци" (Исто). Постструктурализам је дакле започео у Сједињеним Америчким Државама као адекватна замена за учење и поступке англоамеричких новокритичара¹³. Међутим, поред Нове критике у промишљању културе и књижевности постојала је на тлу Сједињених Америчких Држава и доста жива марксистичка традиција¹⁴, заснована умногоме на учењима Алтисера и Маркузеа. Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) и Тери Иглтон су своје "антипостструктуралистичке" позиције заснивали углавном на неомарксистичким основама. Оно што су ови аутори замерали постструктурализму јесте опортунизам и недостатак друштвеног ангажовања. Из овог спрега неомарксизма и постструктуралистичких стратегија читања израшће, како нам се чини, посебан облик постструктурализма који успева да повеже и у својим истраживањима обједини "доследну свест о тексту са практичним бављењем политиком читања" (Норис 1990: 118). Ту пре свега мислимо на развој постколонијалне критике умногоме инспирисане учењем Едварда Саида који по речима Кристофера Нориса својом методологијом успева да врати тексту његову "»овоземаљску« или политичку димензију" (120).

Појава постколонијалне критике, као и развој студија културе, новог историзма, културног материјализма, постфеминистичке критике, означавају другу

¹³ Два најважнија центра у Сједињеним Америчким Државама у којима је деконструкција, шире постструктуралистичка пракса, била јако заступљена, јесу Јејлски Универзитет и Универзитет Џон Хопкинс који је од 1977. године издавао часопис *Diacritics*. Иначе часопис је први пут покренут 1971. године на Корнел универзитету од стране Катедре за романске студије. На заваничној вебсајт страници часописа стоји да је овај часопис био први академски журнал који је донео континенталну теорију Сједињеним Америчким Државама. 70-их година у часопису су објављивани преводи Жака Дериде, Мишел Фукоа, Умберта Ека и других, паралелно са објављивањем чланака значајних савремених аутора који стварају на енглеском попут Едварда Саида, Пол де Мана, Гајатри Спивак, Фредерика Џејмсона и других. Последњих година значајно место на страницама часописа имају радови који се тичу студија културе, политичке и књижевне теорије, gender и queer студија и томе слично (в. <http://romancestudies.cornell.edu/diacritics/>).

¹⁴ Питањима везаним за марксизам Дериде је посебну пажњу посветио у својој књизи *Марковске сабласти* (Дерида).

фазу у развоју постструктурализма коју пре свега обележава шире интересовање за контекст, интердисциплинарност и већи социјални ангажман. Друга фаза почиње онда када се више по речима Хоми Бабе није било могуће сакрити иза "кецеља апорија" и када више није било довољно "театрално протестовати да тамо нема ничег изван текста" (Баба 2003: 53), већ је било неопходно ухватити се у коштац са неком од темељних идеја западноевропске цивилизације као што је на пример сама идеја културе. Свака од ових претходно набројаних дисциплина приступа одређеним културним феноменима из позиција постструктурализма. Њихова поља делатности нису јасно омеђена, већ се штавише често преклапају. Тај методолошко-предметни еклектизам најочљивији је код представника студија културе које су свој "историјат" започеле оснивањем Центра за истраживање савремене културе у Бирмингему 1964. године. По речима Јелене Ђорђевић "на самом почетку, студије културе су се односиле на студије књижевности, што је битно утицало на текстуалну оријентацију у анализи популарне културе" (Ђорђевић 2009: 51), а такође утицало и на њихов еклектички карактер. Такође, све ове дисциплине се посредно или непосредно баве проучавањем књижевности.

Још једна дисциплина поникла у оквиру структурализма, која се изворно бави проучавањем књижевних текстова, јесте наратологија. Творцима наратологије обично се сматрају Жерар Женет и Ролан Барт. Текст "Увод у структуралну анализу приче" Ролана Барта сматра се једним од првих радова у којима се јавља наратолошки приступ причи и приповедању. Последњих деценија наратологија, која је у почетку настајала под утицајем структурализма и донекле руског формализма, прилагодила се различитим постструктуралистичким стратегијама ослободивши се често ригидне структуралистичке апаратуре и строгог трагања за законитостима наративног текста. Самим тим, данас разликујемо две фазе у развоју наратологије: класичну и посткласичну. За разлику од класичне наратологије "посткласична наратологија је свесна својих партикуларних ограничења и методолошког релативизма који је прати. Суштинска промена видљива је у прелазу са текстоцентричних и формалних (формалистичких) модела, ка моделима који почивају на интеракцији текста и контекста (спој формалног и функционалног)" (Милосављевић Милић 2016: 9). Јан Албер и Моника Флудерник (Fludernik) у

уводном делу зборника под називом *Посткласична наратологија: Приступи и анализе* указују на четири типа ангажмана који се могу сматрати карактеристичним за савремена наратолошка истраживања (в. Албер и Флудерник 2010: 3). Први тип односи се на дела оних аутора који се фокусирају на места празнина и апорија која се могу уочити у стандардној наратолошкој парадигми. Други тип односи се на настојање да се методолошки увиди наратологије прошире применом деконструктивистичке наратологије или психоаналитичким увидима. Трећа оријентација тиче се наглашавања значаја променљивих унутар класичне парадигме која се пре свега тичала проучавања непроменљивих, инваријабилних елемената, такозваних универзалних категорија. Док четврти тренд представља контекстуална верзија посткласичне наратологије која се поред књижевних наратива бави проучавањем и других медија као што су филм, перформативне уметности, као и другим наративима који нису књижевни. Будући да се наративи могу уочити и ван књижевности у осталим подручјима културе, и да штавише често имају централну улогу, методе наратологије у њеном пост стадијуму користе се данас у бројним хуманистичким наукама (психологија, социологија, разна историографска и културална истраживања...) што се често карактерише као последица такозваног наративног обрта.

Поред развоја Теорије, како се често у западно-европским академским круговима називају ове наизглед хетерогене, а ипак истом логиком повезане постструктуралистичке стратегије, паралелне промене могу се уочити у развоју друштва и културе. Док се термин постструктурализам обично везује за развој теорије, дотле се термин постмодернизам користи како би се описало специфично стање у култури и друштву у епохи развијеног капитализма и постиндустријског доба, карактеристично, пре свега, за западно-европски свет. Као такав, термин постмодернизам има шири опсег будући да собом обухвата и постструктурализам као посебну врсту културног феномена који се односи на покушај ревизије методолошких постулата бројних хуманистичких наука. Тери Иглтон у Предговору своје књиге *Илузије постмодернизма*¹⁵ прави додатну дистинкцију разликујући с једне стране постмодернизам као "један облик савремене културе" од

¹⁵ Морамо напоменути да је ову књигу Терија Инглтона на српски језик превео Владимир Тасић.

постмодернитета као израза којим се "алудира на специфичан историјски период" (Иглтон 1997: 5). Одређујући постмодернитет у супротности према просветитељским нормама, овај аутор закључује да је постмодернитет "стил мишљења за који је карактеристична сумња у класичне појмове истине, разума, идентитета и објективности, у идеју универзалног прогреса или еманципације, у јединствене оквире, велике нарације и коначна објашњења" (Исто). С друге стране постмодернизам, као специфичан облик културе, тек делимично одсликава ову промену у односу на просветитељске парадигме и то "у једној недубокој, децентрираној, незаснованој, саморефлексивној, разиграној, изведеној, еклектичкој, плуралистичкој уметности која растапа границе између 'високе' и 'популарне' културе, као и између уметности и свакодневног искуства" (Исто).

Међутим, иако прави додатно разликовање између постмодернитета и постмодернизма, Иглтон, по сопственом признању, у својој књизи то разликовање не спроводи до краја, већ најчешће користи термин постмодернизам, као термин који се већ одомаћио, како би описао оба феномена. Такође, када критикује неке стратегије постмодернизма, чини се да је та критика пре свега уперена на теорију, односно на постструктурализам.

За потребе наше анализе ми предлажемо следеће разликовање: постструктурализмом ћемо означити стање у развоју филозофије и науке западног света кога карактерише сумња у постојање стабилних система; постмодернизам као термин означава специфично стање у уметности и култури, док би термин постмодерна требало да означава опште стање духа крајем двадесетог и почетком двадесет првог века, односно да буде термин довољно широк да собом обухвати и претходна два феномена. До извесне мере и уз извесна ограничења, термин посмодерна би у нашем тумачењу могао да буде еквивалентан Иглтоновом појму постмодернитет у смислу да њиме означавамо један "специфичан историјски период" који себе позиционира и заснива супротно у односу на просветитељску, у многаме еволуционистичку, западно-европску традицију. Међутим, постмодерна по нашем мишљењу не представља само "стил мишљења", већ и све последице таквог стила мишљења у уметности, култури и друштву.

Теоријска мисао постмодерне усмерена је ка критиковању различитих система, али истовремено и сама најчешће представља један систем. Можемо се сложити са Иглтоном када каже да је постмодернизам "против есенцијализма", истовремено и "против метанарација, универзалног Разума и неплуралистичких култура – а ови ставови су доказиво нешто што је у њему самом есенцијално" (Нав. дело: 139).

Северноамерички континент послужио је као расадник постструктурализма, у смислу да је Европи вратио њену сопствену мисао у нешто прерађеном стању.¹⁶ Исто се може тврдити и за појаву постмодерне, о чему сведочи и Фредерик Џејмсон у есеју "Постмодернизам или културна логика касног капитализма" када на почетку истиче како "морамо подсетити читаоца на оно очигледно; на то да је читава та глобална, а ипак америчка постмодерна култура, унутарњи и надградбени израз цијелог новог вала америчке војне и економијске доминације широм свијета: у том смислу, као и кроз класну повијест, полеђину културе творе крв, тортура, смрт и страва" (Џејмсон 1988: 191). Постмодерна се у том смислу може означити културом која одсликава, али истовремено и служи северноамеричком неоимперијализму и законима њене тржишне политике.

Жан-Франсоа Лиотар се обично сматра једним од првих филозофа који је настојао да да један обухватан приказ стање науке, па и културе у "најразвијенијим друштвима" (Лиотар 1988: 5). То специфично стање Лиотар је назвао постмодерним, а као једну од његових основних карактеристика истакао је "неповерење према метанарацијама" (6). То дело које је касније у Француској објављено под називом *Постмодерно стање* (*La Condition Postmoderne*) 1979. године, настало је као извештај о стању науке у постиндустријском свету који је Лиотар начинио на захтев председника Савета Универзитета при Квебешкој влади. То веома утицајно дело за даљи развој теоријске мисли о постмодерној настало је такође на северноамеричком континенту, у овом случају у питању је Канада, што само потврђује чињеницу да је постмодерна феномен који се Европи враћа након своје северноамеричке трансформације. Интересантно је напоменути и то да се често када се у европским научним круговима говори о овом Лиотаревом делу

¹⁶ Готово као да је доживео једну холивудску трансформацију у смислу да је оно локално, можда чак и елитистичко транспоновано у опште и популистичко.

истиче његов маргинални положај у односу на идејне токове западне културе¹⁷. Сви они аутори који говорећи о постмодерни истичу њено маргинално, лиминално порекло, несвесно одају немогућност да се на прави начин ослободе идеје европоцентризма. У данашњем глобалном друштву "центар" је померен у односу на Европу. Улогу центра сада имају велике нуклеарне силе и то пре свих Сједињене Америчке Државе. Постмодерна можда има европске корене, али је ипак пре свега северноамерички феномен.

За разлику од Иглтона и Џејмсона, Лиотарев став према постмодерни није негативан. У књизи *Постмодерно стање* он се пре свега бави стањем науке и проблемима њене легитимације у данашњем развијеном друштву. О значају и позицији постмодерне из позиција уметности Лиотар детаљније говори у есеју под називом "Одговор на питање: Што је постмодерна?" (Лиотар 1988а: 233-244). Полазећи од Кантовог појма узвишено које по Лиотару настаје када се суочимо са постојањем неке идеје коју је немогуће представити неким предметом који би му био сагласан, Лиотар модерну уметност одређује као ону "умјетност која је своју »малу технику« (...) преиначила тако да може показати постојање не-приказивог. Да може видљивим учинити то да постоји нешто што се може мислити, али не и видјети, односно учинити видљивим" (Лиотар 1988а: 239). С друге стране, постмодерну дефинише као стање перманентног рађања и као оно "што у модерни у самом приказивању алудира на неприказиво" (242). Једна од карактеристика модерне уметности, уметности узвишеног, је носталгија будући да она неприказиво може да представи само као "одсутни садржај" (Исто), док облик, форма дела има за циљ пружање утехе и изазивање ужитка. Постмодерна уметност, с друге стране, не прихвата ту компензаторску функцију "добрих облика" (Исто), њој није толико до утехе колико до тога да "изоштри осјећај за постојање оног неприказивог" (242). Након што буде изнео запажање да је по његовом мишљењу есеј као жанр више постмодеран, док је фрагмент више модеран, Лиотар ће своје излагање завршити помало екстатичном изјавом: "рат цјелини, рађајмо за не-приказиво, активирајмо

¹⁷ На тај начин Лиотарово дело описује Милорад Беланчић, на пример, истичући у Поговору Лиотарове књиге *Постмодерно стање* следеће: "Данас, изузетно актуелно и, могли бисмо рећи, централно питање о постмодерном добу појављивало се, у последњих неколико деценија, у западној култури, на маргинама њених главних идејних токова" (Лиотар 1988: 111).

разлике, спасимо част имену" (243) која нам на најбољи начин преноси дух ране постмодерне.

Наше претходно излагање имало је за циљ да осветли логику једног кретања, једне епохе, а не да буде исцрпан извештај о ставовима и мишљењима појединих представника постмодерне¹⁸. Иако на први поглед дигресивно у односу на основну тему која се тиче упоредне анализе дела двојице савремених српских аутора Давида Албахарија и Владимира Тасића који живе и стварају у Канади, ипак мотивисано чињеницом да ће нам управо теоријска мисао о постмодерној бити основни контекст у односу на који ћемо сагледавати дело ове двојице аутора. Албахари је самопрокламовани постмодерниста, а тако га углавном и одређује књижевна критика код нас о чему ће у наредном поглављу бити више речи. Дobar познавалац англо-америчке постмодерне књижевности, преводилац Томаса Пинчона и других постмодерних аутора. Владимир Тасић је аутор на више језика преведене књиге *Математички корени постмодернизма* у којој из угла математике, али и западноевропске филозофске мисли говори о неким од основних питања постмодерне као што је на пример питање идентитета и слично. И Тасић и Албахари одлично познају како књижевне тако и филозофске па и културне основе постмодерне о чему сведоче у својим есејима и интервјуима. Многи од аутора на које смо се позивали и на које ћемо се позивати у наставку рада, као што је на пример Ги Скарпета, Ахмед Аијаз и други, јесу аутори које наводе и ова двојица аутора у својим есејима. За дело Ахмеда Аијаза на које ћемо се позивати приликом расправе о карактеристикама постколонијалне емигрантске књижевности сазнали смо управо из есеја Владимира Тасића. Управо стога што се могу сматрати добрим познаваоцима постмодернизма/постструктурализма и приповедних техника које се јављају у овом периоду, један од циљева нашег рада биће проналажење места отпора "постмодернистичкој доктрини" у делу ове двојице аутора, односно покушаћемо да уочимо места одступања и разлике између имплицитне и

¹⁸ Такође, у претходном излагању имали смо намеру да акцентујемо одређене проблеме и одређене ауторе на које ћемо се касније у раду позивати. Не пример, Лиотар као једну од карактеристика модернизма издваја носталгију и потребу за утехом коју доноси "добра форма", док се у постмодернизму та носталгија превазилази. Слично је могуће утврди и за новију емигрантску књижевност у којој основни проблем више није "трагање за пореклом" и носталгија због изгубљеног, већ се тај губитак надомешта свешћу о могућности вишеструког припадања о чему ћемо детаљније говорити у наставку.

експлицитне поетике ових аутора. Самим тим, будући да поседују велику ерудицију, да су "писци који долазе из библиотеке" (Пантић), на ову двојицу аутора може се применити срећно изабрани термин Михајла Пантића "александријски синдром". У антици је постојао посебан термин за песнике александријске школе који су минуциозно изучавали књижевне технике и дела својих предака. Такве песнике називали су *poeta doctus*, учени песник, за разлику од *poeta faber*, песника који ствара у надахнућу. У новијој српској књижевности таквих песника је све више. Давид Албахари и Владимир Тасић, гледано са те стране наслањају са на ону новију књижевну традицију у српској књижевности коју су у многоме својим делима обликовали Данило Киш, Борислав Пекић и Милорад Павић. Иначе, "учени песник"¹⁹ је веома честа појава у епохи постмодернизма. Метафикција, као најчешће коришћена форма романа у постмодернизму, захтева од писца добро познавање књижевно-нарративних поступака, као и добро познавање осталих нарратива културе. Метафикција је посебна књижевна врста која проблематизује сопствено стваралаштво, и као таква често се среће код постмодерних аутора будући да су по речима Линде Хачион "теорија и пракса пречесто раздвајане – и у учионицама и приликом истраживања – а једна од лекција постмодернизма је да треба довести у питање свако институционализовано раздвајање, и да треба научити теоретизовати са положаја праксе" (Хачион, 1996: 373).

Говорећи о метафикцији Патриција Во (Patricia Waugh) између осталог истиче да је термин метафикција релативно нов, али да је пракса коју овај термин описује стара колико и сам роман као жанр. У епохи постмодернизма метафикција се јавља као опозиција реалистичком начину обликовања нарративне грађе, самим тим она не означава напуштање стварносног принципа зарад “нарцистичког задовољства имагинације” (Во 2001: 18), већ метафикционална проза кроз саморефлексију пре свега настоји да преиспита конвенције реализма с намером да открије “фикционалне форме које су културално релевантне и разумљиве савременом читаоцу” (Исто). Чинећи то и показујући нам како књижевност конструише сопствени свет, “метафикција нам помаже да разумемо како је

¹⁹ Таквих песника је кроз историју било доста. Одређени књижевноисторијски периоди, попут ренесансе, класицизма и просветитељства такође су фаворизовали су овакав тип песника.

реалност у којој живимо дан за даном на сличан начин конструисана, на сличан начин ‘писана’ ‘’(19). И то је можда најјача улога метафикционалне прозе да разобличавајући законе сопствене конструкције, разобличава законе по којима је конструисан сам свет у коме живимо. Оваква улога метафикције од посебног је значаја приликом сагледавања саморефлексивне природе нарације у романима Владимира Тасића и Давида Албахарија о чему ће више говора бити касније.

Није на одмет изложити и ставове о метафикцији Линде Хачион која у књизи *Нарцистички наратив, парадокс метафикције* овом књижевном жанру настоји да приступи ван историјских позадина постмодернизма сагледавајући га по себи и независно у односу на време у коме оваква проза настаје. Истичући да метафикција има два главна фокуса од који се први тиче лингвистичке и наративне структуре, а други активне улоге читаоца у конструкцији текста, Хачионова предлаже следећу типологију метафикције: сва метафикционална проза може бити подељена у две велике групе. Прву групу чине текстови код којих се саморефлексивност односи на дијазезу, док другу чине текстови који су саморефлексивни у односу на сопствену лингвистичку конструкцију. Како то Хачионова истиче ‘’у првом случају текст се сам презентује као наратив: у другом, као језик’’ (Хачион 1980: 7). Ширећи даље своју типологију, Хачионова додаје да се свака од ових група јавља у два варијацијама, која она једноставно назива затвореном и отвореном формом. ‘’Отворено нарцистички текст открива своју самосвест у експлицитној тематизацији или алегоризацији свог дијагетичког или лингвистичког идентитета’’, док је код затворене форме овај процес интернализован што значи да су овакви текстови ‘’саморефлексивни, али не нужно и самосвесни’’ (Исто).

Служећи се овом типологијом метафикције, односно нарцистичке нарације по речима Линде Хачион, могли бисмо закључити да књижевни поступак Давида Албахарија одговара другој групи, јер је код њега акценат често на језику, односно на моћи и немоћи језика да презентује свет, али исто тако и на његовој способности да конструише стварност, и да код Албахарија оваква саморефлексија усмерена на језик и лингвистичку природу књижевног текста најчешће има отворену форму. За разлику од њега проза Владимира Тасића показује квалитете прве групе код које је

саморефлексија умерена на само приповедање, с тим што је овде присутна више затворена варијанта у смислу да се поступци најчешће експлицитно не тематизују, што не умањује саморефлексивни и самосвесни карактер његове прозе.

Метафикција јесте, свакако, једно од основних обележја постмодернистичке књижевности. Детаљније, о карактеристикама ове саморефлексивне прозе говорићемо касније када се будемо бавили приповедним поступцима у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића. Остаје нам овде још да напоменемо да се почетак књижевног стваралаштва Давида Албахарија поклапао са почетком развоја постмодернизма у српској књижевности (70-те и 80-те године 20. века), док се Владимир Тасић, као приповедач, јавља нешто касније, у јеку владавине постмодернизма код нас, и обојица аутора стварају и данас.

Деведесетих година 20. века, као и почетком 21. века у теоријској мисли о књижевности почиње да се говори о крају и смрти постмодернизма. Још је Михајл Епштејн, крајем двадесетог века, своју књигу са карактеристичним насловом *Постмодернизам*, у којој се бави неким од основних проблема ове епохе, као што је хиперреализам, симулација и симулакрум, облици совјетског постмодернизма, завршио поглављем под називом "Прото- или крај постмодернизма". Одређујући постмодернизам као "последњу велику утопију" Епштајн долазак нове епохе види у новој сентименталности, у враћању старим већ преживелим истинама, већ превазиђеним баналностима, које носећи у себи сва своја претходна значења, као и баласт постмодернизма, настављају да постоје, али сада са свешћу о свим својим могућим трансформацијама. Предлажући префиксе прото- и транс- који би требало да смене префикс пост- Епштејн закључује да ова два префикса "представљају алтернативу постмодернизму као некропоетици прошлости", будући да прото "означава отвореност и унапред нерешену будућност", док транс "утврђује континуитет будућности и прошлости, која као да прекорачује преко зоне отуђења, ироније, пародије, да би поново прешла у конјуктив, да означи свој обновљени статус могућег, као 'можда утопије', 'можда искренности'" (Епштејн 1998: 140).

2006. године настао је чланак др Алена Кирбија објављен у часопису *Philosophy Now* са карактеристичним насловом "The Deth of Postmodernism And

Beyond"²⁰ у коме аутор, иначе професор енглеске књижевности на Универзитету Екстер и критичар културе, анализирајући наставни програм модула названог "Постмодерна фикција" на унуверзитетима Велике Британије, закључује да су дела предвиђена овим наставним програмом настајала 60-их и 70-их година 20. века. По његовом мишљењу ова дела не репрезентују дух човека двадесет првог века, будући да се ови текстови "тек почињу хватати у коштац са постојањем рок музике и телевизије; они најчешће и не сањају чак и о могућности технолошких и комуникацијских медија – мобилних телефона, имејла, интернета, компјутера у свакој кући довољно јаким да пошаљу човека на месец- што данашњи дипломци узимају здраво за готово" (Кирби 2006). Постмодернизма по Кирбијевом мишљењу нема више ни у академским круговима који су се заморили Деридом, Фукоом, Теоријом... што га наводи да закључи да су "људи који производе културни материјал који академци и не-академци читају, гледају или слушају једноставно дигли руке од постмодернизма" (Исто). Као преломни тренутак који води промени културалне и књижевне парадигме Кирби одређује касне 1990-е када долази до појаве нових технологија које са своје стране воде реструктуирању природе односа између аутора, публике и текста. Нову парадигму која се јавља почетком 21. века, и чији најегземларнији феномен представља интернет, Кирби назива псеудо-модернизмом. Основна разлика између постмодернизма и псеудо-модернизма лежи у томе што постмодернизам схвата савремену културу као спектакл пред којим је индивидуа немоћна проблематизујући, при том, статус стварности, док псеудо-модернизма сматра индивидуалну акцију неопходним условом свих културних продукта. Нову епоху одређује, пре свега, својеврсна фетишизација рецепијената, публике која активно учествује и усмерава даље обликовање било ријалити програма било вести најчешће кликом на компјутерској тастатури, остављајући актуелне коментаре, утиске и сл. Док су у постмодернизму људи читали, слушали и гледали као и раније, дотле човек епохе псеудо-модернизма "телефонира, кликће,

²⁰ Овај чланак изазвао је велико интересовање код бројних теоретичара културе, па и књижевности, а самог аутора нагнао је да развије своја размишљања везана за крај постмодернизма и нови статус субјекта. Резултат тог размишљања представља књига *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our culture*, објављена 2009. године. Оно што се у чланку назива псеудомодернизам, у књизи постаје дигимодернизам чиме се потцртава значај и утицај дигиталне технологије на развој културе, уметности и друштва.

притиска, сурфује, бира, креће се и даунлодује" (Исто). Све то води до продубљивања генерацијског јаза који постоји између оних рођених пре и после 1980. године. Док постмодернизам доводи у питање статус реалности, дотле псеудо-модернизам реално једноставно дефинише као интеракцију између сопства и текст(ова)а. Реалност постаје све оно што неко чини или ствара у тој интеракцији. Разлика се, такође, огледа и у чињеници да постмодернизам најчешће фаворизује иронију, неодлучивост и амбиваленцију, док је "типично интелектуално стање" (исто) псеудо-модернизма игноранција, фантазам и анксиозност. Свој текст о смрти постмодернизма Кирби закључује, несумњиво алудирајући на Дериду, да је типично емоционално стање псеудо-модернизма одређено префиксом транс-односно чињеницом да сопствена активност гута онога који је чини, чиме сам субјект постаје текст, будући да више нема ничега другог, ни аутора, ни простора, ни времена ван активности субјекта (кликтања, притискања, мењања...). Овакав текстуални положај доноси слободу, будући да сам субјекат постаје текст, чиме текст (културни, историјски, политички, економски...), схваћен као било који надсистем коме је појединачно подређено, бива превазиђен.

Одјек ових тврдњи о ослобођеном субјекту и крају постмодернизма може се наћи и у нашој теоријској мисли о овој епохи и српској књижевности која настаје у њој. Сава Дамјанов своју књигу *Шта то беше српска постмодерна?* завршава полемичким текстом "Док ја пишем, постмодерна се дешава" (в. Дамјанов 2012) који стоји уместо поговора. Дамјанов одбија да говори о крају постмодернизма сматрајући да су српска књижевна јавност и књижевна критика "прерано и (злурадо) сахраниле постмодернизма" (Исто), као што су одбијале да га прихвате осамдесетих година двадесетог века када се он почео појављивати код нас да би убрзо постао главна књижевна парадигма. Ако је постмодернизам у српској књижевности утихнуо, онда би нова стилска формација по мишљењу многих, како Дамјанов наводи, морала да буде неки вид неореализма. Међутим, Дамјанов сматра да томе мора да претходи својеврсни маниристички врхунац с обзиром на то да се артистички оријентисани правци и епохе обично окончавају на овај начин²¹.

²¹ Видећемо касније да управо такав "маниристички узлет" у српској књижевности представља проза Владимира Тасића која се иначе у великој мери уклапа и у Епштајнову категорију новог сентиментализма.

Одбијајући да прихвати чињеницу превазилажења постмодернизма, Дамјанов у наставку текста настоји да унутар постмодерне књижевне парадигме нађе места и оним феноменима као што су "ослобођени читалац" и "субјекат који је постао закон" које Кирби сматра карактеристикама нове псеудо-модернистичке епохе. По Дамјановим речима:

"Ако је субјекат постао Закон (а јесте!), ако је микрокосмос важнији од тзв. макрокосмоса (а јесте!), онда се и постмодерна може сагледати као превасходно индивидуална категорија (тј. као низ појединачних ауторских рефлексија!) и прихватити спознаја да је управо у том индивидуализму она релевантна, да су општости и универзалије за њу секундарне, те да њено дешавање јесте и биће перманентно све док опстаје макар и једна једина реч писана постмодерним писмом" (Исто: 203-204).

О најави краја постмодернизма у српској књижевности говори и Ала Татаренко у својој књизи *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (Татаренко 2013), у којој, између осталог, даје и периодизацију развоја српског постмодернизма. Татаренко у развоју постмодернизма код Срба уочава три фазе: протопостмодернизма који се јавља 60-их и 70-их година 20. века и кога карактерише жанровски књижевни експеримент, нивелисање жанровских граница, тежња ка циклизацији и друго. Другу фазу представља "високи постмодернизам" која се састоји из двеју етапа: етапа "младе српске прозе" која се јавља 80-их година 20-ог века и постмодернистичка етапа карактеристична за 90-те године 20-ог века. Високи постмодернизам у српској прози, по мишљењу Але Татаренко, карактерише не само превазилажење традиционалних жанровских система, већ и стварање ауторских жанрова, као и разни хипертекстуални експерименти. Последњу фазу у периодизацији Але Татаренко чини такозвани пост-постмодернизам карактеристичан за крај 20. и почетак 21. века. Ова фаза која најављује промену књижевне парадигме обележена је прогресом науке и технике, развојем и доминацијом виртуелних комуникација, растућом глобализацијом... Прозу представника post-постмодернизма карактерише присуство техно-ликова и виртуелне стварности. Као посебан вид post-постмодернистичког приповедања

Татаренко издваја "секундарни постмодернизма", односно постојање дела "у којима у улози референта не наступа реалност, документ 'примарни' текст, већ постмодернистички текст, обележен прокламованом секундарношћу" (Исто: 267). Као једног од представника post-постмодернизма у српској књижевности Татаренко издваја Владимира Тасића.

Како год назвали ову, како се чини, транзитну или прото епоху карактеристичну за почетак двадесет првог века, несумњиво је да постмодернизам полако напушта светску, па и нашу, књижевну сцену. Метакњижевни експерименти, романи о роману, да се послужимо насловом романа Јована Стерије Поповића који адекватно и једноставно описује посмодернистичку метафикционалну прозу, не представљају више никакву новину; читање старих текстова на нови начин, нуђење нових аспеката и могућности читања класика, као и поигравање жанровским конвенцијама, пре свега коришћење форме тривијалних (криминалистички роман, на пример) или научних (енциклопедија, речник...) жанрова, полако постаје део популарне масовне културе губећи чар новине и револуционарног, готово коперниканског преокрета како се то чинило на почетку јављања постмодернизма. Данас се постмодернистички поступци поновног читања старих текстова, рашавања и поновног прешивања истих, стварања својеврсне обрнуте перспективе и пародијског односа према канонима прошлости све чешће срећу и у производима намењеним масовној потрошњи и популарној култури као што су телевизијске и анимиране серије и филм (филм о Грдани на пример, или нове верзије приче о Снежани где главна јунакиња од пасивне жртве прераста у активног борца за правду, или верзија филма о Пепељузи где се прича даје из угла једне од маћехиних кћери итд). Посмодернизам је епоха која, ако већ није мртва, онда је на самрти. Тога је свестан и сам Давид Албахари који у једном интервјуу истиче да себе тврдоглаво сматра посмодернистом у ери у којој се већ увелико прокламује крај постмодернизма. Међутим, експлицитна тврђења овог аутора противрече његовој имплицитној поетици. Већ у роману *Снежни човек* који представља Албахаријев канадски првенац, присутан је отклон од постмодернизма, додуше на тематском плану, истицањем његовог уласка у академски свет и његове легитимизације која некада живу стихију своди на окоштале фразе и устаљене

поступке. С друге стране, видели смо на примеру Але Татаренко, о стваралаштву Владимира Тасића се већ говори као о нечему у чему се може видети превазилажење постмодернистичке поетике и својеврсна критика исте. О томе ће у наредним поглављима бити више речи, а у наставку настојаћемо да дамо приказ релевантиних теоријско-критичких тумачења дела ове двојице аутора из угла постмодернистичке поетике.

ПРЕГЛЕД КРИТИЧКО-ТЕОРИЈСКИХ РАДОВА О ПРОЗИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА И ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

У српској теоријској и критичкој пракси књижевно дело Давида Албахарија и Владимира Тасића досада се најчешће сагледавало из позиција постмодернистичке поетике. Александар Јерков био је један од првих теоретичара, поред Предрага Палавестре, који се озбиљније бавио проблемом појаве постмодернизма у српској књижевности. У својој књизи *Од модернизма до постмодернизма* Јерков значајно место посвећује и прози Давида Албахарија. По његовом мишљењу српска постмодерна проза почиње да се значајније развија шездесетих година двадесетог века као реакција на изазове модернизма. Као једног од првих аутора у чијем делу је могуће уочити отклон према модернизму и зачетке постмодернизма Јерков наводи Радомира Константиновића у чијој се прози уочава покушај испитивања крајњих консеквенци модерног романа, али исто тако и испитивање крајњих консеквенци разбијања уметничке језичке форме што је за последицу имало “напуштање романеске прозе” будући да се из “двоструке деструкције приповедање није могло развијати” (Јерков 1991: 63). Преломни тренутак у развоју српског постмодернизма, по Јеркову представља година 1965. када су објављена значајна три дела нове генерације послератних српских писаца: *Баишта, пепео* Данила Киша, *Време чуда* Борислава Пекића и *Моја сестра Елида* Мирка Ковача. Говорећи о књижевним поступцима Данила Киша Јерков између осталог посебно издваја поступак *субјективне дедуције* која се огледа у чињеници да прича мора бити дедукована “из најопштијих принципа” будући да је дедуција у приповедању “одређена свешћу о логичким везама у причи, дакле дедуктивном свешћу приповедача” (Исто 168). Као надсистем из кога се врши дедуција приче, јавља се, с једне стране, свест о принципима приповедања, а са друге, “познавање предмета приповедања и његових извора” (Исто 169). Као последица оваквог приступа причи и начина обликовања приче, јавља се нова врста приповедача који више није свезнајући приповедач, већ више приређивач туђих текстова, “дедуктивни истраживач који познајући поетичка својства приче није у служби

задатог текста, већ је у служби задате поетике која ће произвести потребан приповедни текст” (Исто 170). Говорећи о Кишовој поетици Јерков посебно истиче утицај који је на овог приповедача имао и аргентински писац Хорхе Луис Борхес чија дела, пре свега његове кратке приче, 60-их година 20. века почињу све учесталије да се преводе на српски језик.

Рана проза Давида Албахарија, по мишљењу Александра Јеркова, представља иронични отклон, како према Борхесу, тако и према својеврсној “’дедуктивној унификацији” (181). Као основне карактеристике ране Албахаријеве прозе, Јерков истиче сажетост, фрагментарност, минимализам, испитивање различитих формалних модела, назнаке тривијалности (коришћење неких елемената криминалистичке приче), обликовање фикционалног света који је најчешће сведен на оно елементарно, на неколико основних обележја, док се на тематском плану издваја мотив породичног живота. Оно што посебно одређује Албахаријеву поетику није, како Јерков истиче, “’дедуктивно поетичко сазнање, већ сусрет са смрћу” (183). Из те чињенице смрти приче, будући да, по речима једног од јунака Албахаријеве прозе Рубена Рубеновића “’све праве приче већ су испричане” (Албахари 1982: 90), образује се иронични контекст, који погађа све поетичке исказе, чиме се приповедање ослобађа сопствене форме .

И у књизи *Нова текстуалност*, са карактеристичним поднасловом *Огледи о српској прози постмодерног доба*, објављеној 1992. године, Јерков доста пажње посвећује Албахаријевој прози и његовом приповедачком поступку. Давид Албахари, Мирјана Павловић, Миодраг Вуковић и други, по мишљењу Јеркова представљају генерацију писаца који се јављају унутар у то време доминантне књижевне парадигме представника такозване стварносне прозе као њихови опоненти. Јерков посебно издваја Албахарија сматрајући га писцем "са високо развијеном поетичком свешћу" (Јерков 1992: 93). Акцентујући поново Албахаријев поступак фрагментације, Јерков између осталог закључује да су последице таквог начина приповедања активација улоге читаоца услед ремећења устаљених система вредности, пре свега услед нарушавања миметичког и линеарног обликовања приче. Тиме је читаоцу препуштена улога накнадног уланчавања фрагмената и могућност (ре)конструкције својеврсне надприче. Запажајући да је "вишак

приповедачке свести (...) ознака постмодерне књижевности" (97), Јерков приповедача у Албахаријевој прози одређује као *господара приче* који се не потчињава никаквом готовом моделу приче, већ влада тим моделом.

У поглављу под називом "Анђео и прича"²² Јерков представља карактеристичне елементе Албахаријеве прозе почевши од његових раних прича па до романа *Цинк* објављеног 1988. године. Овде он посебно акцентује проблем односа фикције и стварности сматрајући то темељним питањем Албахаријевог приповедања. Албахаријев приповедни свет не претпоставља директно емпиријски свет, будући да се основни проблем његовог приповедања не односи на могућност да се у његовим причама, на пример, препозна стварни Земун, већ пре свега на питање статуса стварности у причи. Да би илустровао то своје тврђење Јерков се позива на Албахаријев рани "дисперзивни" (138) роман *Судија Димитријевић* који је обликован поступком уланчавања фрагмената. Албахари свог јунака конструише тако што акцентује модернистичку логику која управља његовим односом према свету у смислу да његов јунак себе види као део романа, чита роман *Кад су цветале тикве*, и живи поштујући логику или: или (или књижевност, или стварност), односно дисјунктивну логику модернизма која у постмодернизму бива замењена односом еквиваленције, и: и структуром. Чини нам се да Јерков, иако уочава, недовољно акцентује ове детаље који упућују на својеврсни пародијско-иронијски однос према модернизму. Својим инсистирањем на дисјунктивној логици судија Димитријевић као лик делује анахроно, учаурено у једној преживелој епохи, његов идентитет је замрзнут о чему сведочи и инсистирање на титули, без могућности индивидуалне еволуције која захтева прихватање неодлучивости и колебљивости, а не отклон и превазилажење истих. Могли бисмо закључити да судија Димитријевић упорно одбија да прихвати стихијску и колебљиву природу постмодернистичког идентитета инсистирањем на превазилажењу "живота између" будући да као такав не може да постане јунак романа "јер проза се заснива на *тачном избору*, на *прецизности*, на *несувишном детаљу*. Таква је бар проза коју он чита, коју је читао" (Албахари 1978: 80). Овај одломак указује на дедуктивно-конструктивну природу стварности, додатно

²² Текст овог поглавља првобитно је штампан као предговор Албахаријевом роману *Цинк* у издању из 1988. године.

проблематизујући однос фикција – стварност. Судија Димитријевић живи у свету дедукованом из модернистичких романа који упорно настоји да прихвати не усуђујући се да посумња у његов легитимитет. Из тог свесног настојања да се прилагоди конструкцији стварности света у коме живи и све доминантнијег унутрашњег отпора према њему, произилази постмодернистички ефекат амбиваленције и огољавање једне како књижевне, тако и животне конструкције и доктрине.

У наставку, говорећи пре свега о кратким причама Давида Албахарија објављеним након романа *Судија Димитријевић*, Јерков посебно издваја као одлику стила све присутнији минимализам у прози овог аутора, истраживање поетике приповедања, док као опсесивне теме Албахаријевог приповедања истиче: тишину, кризу језика "истраживање једноставног и елементарног, покушај да се досегне живот, изрицање неизрецивог, слику смрти..." (Јерков: 152). Из кризе језика происходе "обриси кризе приповедања и немоћ приче да буде написана" (Исто: 153). Такође, као једну од константи Албахаријевог стваралаштва, Јерков истиче трагање за причом.

Питање је с којим се правом ове набројане особине Албахаријевог стваралаштва могу сматрати постмодернистичким. Пре свега, једна од карактеристика постмодернизма је обнова наратије и превазилажење *кризе језика*, *кризе романа*, *кризе субјекта*, што су карактеристике касне фазе модернизма. С друге стране, како то још Лиотар закључује, фрагмент је више модернистички јер он увек алудира на одсутну целину, док је есеј више постмодернистичка форма. Такође алузија на оно неприказиво (неизрециво) у самом модернизму јесте карактеристика постмодернизма по Лиотару, а не "изрицање неизрецивог" што Јерков издваја као једну од особина Албахаријеве прозе. Тематски Албахари се бави проблемима постмодернистичке поетике, будући да је његова проза ауторефлексивана и метапоетска, међутим формално он не успева да их на прави начин integriше. Ту чињеницу уочава и Михајло Пантић који говорећи о карактеристикама стваралаштва представника Младе српске прозе између осталог закључује да је стваралаштво ових аутора обележено дилемом, односно кретањем између "прихватања крајњег сарказма потпуне деструкције (фрагментаристички

хаос модернизма) и трагања за новом интегралношћу (постмодернизам)" (Пантић 1987: 155). Чини се да Албахари тек са објављивањем романа *Снежни човек* (1995), насталим у Канади, успева формално да се приближи карактеристикама постмодерног приповедања самим тим што се одрекао поступка фрагментаризације. Међутим, на тематском плану, овај роман карактерише, као што смо већ истакли, својеврсно дистанцирање од постмодернизма. Приближавајући се формално постмодернизму, Албахари се истовремено и удаљава од њега. Ваља такође напоменути да, иако је фрагментација као поступак у каснијим Албахаријевим делима потиснута другим приповедним поступцима, она није напуштена у потпуности. Своје романе настале у Канади Албахари обликује у виду једног мегапасуса што је форма преузета, по Албахаријевом сведочењу, из романа Томаса Бернхарда. Самим тим, сваки од ових романа, почиње да подсећа на део неке веће целине, отргнути пасус/фрагмент из неког метаромана који је тек у настајању, о чему ће више говора бити у наставку овог рада.

Покушавајући да оправда употребу модернистичког фрагмента код једног постмодернистичког писца Радоман Кордић у књизи *Постмодернистичко приповедање* сматра да код Албахарија "фрагментарност ваља схватити као свагда приправну тотализацију која прети постмодернизму" (Кордић 1998: 52). Међутим, и сам Кордић у наставку мора да призна да код овог егземпларног постмодерно-постструктуралистичког аутора постоје извесна одступања од те поетике. Како Кордић закључује "Албахари као доследан постмодерниста није доследан" (Исто: 54) додајући да можда није доследан зато што "постмодернизам не може, ако уопште то жели, да обрише трагове извесности" (Исто). Могли бисмо закључити да Албахари у свој постмодернизам интегрише модернизам, али не на постмодернистички начин. Албахари постмодернизам тематизује, али формално остаје, барем у раном стваралаштву, доследни модерниста.

Проблематична је и констатација Радомана Кордића по којој је једна од карактеристика Албахаријевог приповедања "разарање" односно "ишчезавање приче" коју он сматра такође и битним својством једног вида постмодернистичког приповедања. По Кордићевом мишљењу разарање приче произилази из трагања за метапричом која са друге стране "настаје са деструкцијом (и деконструкцијом)

приче и приповедања, што значи да се докидањем разарања докида могућност и метаприче и (постмодернистичког) приповедања" (Кордић 1988: 33). Проблематична је пре свега стога што деконструкција приче није и не може бити деструкција приче (јер као што нема ничег изван текста, тако нема и ничег изван приче). Деконструкција пре свега значи испричати причу тако де се могу уочити конструктивни и конвенционални елементи приче. Деконструисати донекле значи оголити поступак, и управо из тог чина огољавања поступка происходи метаприча. Деконструисати такође значи проблематизовати однос фикције и стварности, тиме што се потцртавањем конвенција приче и приповедања, указује на конвенционални карактер стварног света. Такође, тешко нам је да прихватимо да се било коме виду постмодерног приповедања може приписати тежња ка разарању и ишчезавању приче што би водило некаквом нихилизму на општем плану. За Миливоја Солара деструкција приче јесте једна од основних карактеристика модернистичког приповедања и настаје као последица "коначне деструкције митске свијести о језику; она је последица развоја који почиње одвајањем мита од књижевности, односно (...) одвајањем ријечи од ствари, језика од збиље, па тиме и одвајањем истине од фикције" (Солар 1988: 13). С друге стране, као основну карактеристику постмодернистичког приповедања Солар издваја обнову митске свести и обнову приповедања која се "очитује као иманентна критика модернистичких техника које су карактеризирале деструкција фабуне и карактера, струја свијести и/или изравно увођење есеја у роман нпр." (10). Упрошћено речено, по мишљењу Миливоја Солара, у тенденцији ка деструкцији приче или тенденцији ка обнови приче и приповедања уочава се једна од главних разлика између постмодернизма и модернизма²³. Ако је једна од основних карактеристика раног Албахаријевог приповедања тежња ка фрагментаризацији, минимализму и деструкцији приче, онда Албахари никако не може бити сматран постмодернистичким писцем, већ

²³ У даљој елаборацији Солар као значајну карактеристику нове постмодерне прозе издваја и однос према тривијалној приче која настаје као резултат неслагања између стварног живота и митски обликоване приче, односно из чињенице да прича више не представља истину, чине сам њен облик прелази у "тривијалитет свакидашњице" (Солар 1988: 13). Својеврсним упошљавањем тривијалности постмодерни роман иде не ка рушењу и напуштању приче, већ ка успостављању нове амбиваленције будући да су "критика и обнова митске свијести о језику изравно повезане у склоп анализа који захтијева читав низ нових појмова и дистинкција" (14). У позадини тог феномена Солар уочава могуће поступке деконструкције.

више изразитим представником високог модернизма (додатно и то што је Албахарију као један од раних приповедачких узора био и В. Фокнер чији је поступак тока свети оставио значајан и приметни траг на Албахаријево приповедање). Чини се, и поред опасности од поједностављивања, да је мишљење којим се рани Албахари сматра постмодернистом својеврсна химера настала као последица рада оновремене српске књижевне критике и њене потребе ка адекватном (постмодерном) предмету проучавања, неколицине аутопоетских исказа самог Албахарија и његовим интересовањем за постмодернистичку америчку кратку причу, као и случајним подударењем почетка књижевног стваралаштва Давида Албахарија и појаве постмодернизма у нашој књижевности, а дуго опстајање таквог мишљења може се сматрати пуком инерцијом. Иако су у раном Албахаријевом приповедању присутни елементи постмодернизма попут метапоетских исказа, заокупљености проблемима везаним за језик и његову могућност репрезентовања (у мањој мери и конструкције) стварности итд. они су ипак имплементирани у једну изразито модернистичку целину. Албахари се више приближава постмодернизму, као што смо већ рекли, тек са својим романима насталим након одласка у Канаду, али и тад условно и уз извесна ограничења о чему ће више речи бити касније. Чињеница да се рана Албахаријева проза не може сматрати постмодернистичком за последицу нема никакав вредносни суд, већ представља пуку теоријску констатацију. Несумњиво је да је Албахари својим приповедањем, без обзира којим се поступцима модернистичким или постмодернистичким служио, оставио значајан траг у српској књижевности и извршио озбиљан утицај на млађе приповедаче, између осталог и на Владимира Тасића, о чему ће у наставку овог рада такође бити више речи.

Као место укрштања постмодерних и модерних стратегија у обликовању ране прозе Давида Албахарија можемо издвојити тенденцију ка просторној форми која настаје комбиновањем аутономних фрагмената који накнадним читалачким актом добијају значење унутар неке више целине дела. О том поступку фрагментаризације, као и њеном значају за рецепцију дела говорио је у свом есеју "Просторна форма у модерној књижевности" (Spatial Form in Modern Literature) Џозеф Франк. Овај аутор поново активира Лесингове естетичке категорије времена

и простора како би указао на разлике између књижевности која настаје у времену модерне и оне која припада претходном периоду. Закључујући да су време и простор два екстрема који дефинишу границе како књижевности тако и пластичних уметности "у њиховом односу према сензитивној перцепцији" (Франк 1945: 225), Франк сматра да је могуће оцртати еволуцију уметничких форми указујући на њихову осцилацију између просторног и временског пола. Модерну уметност по мишљењу Џозефа Франка карактерише окретање просторној форми. Како би илустровао своје мишљење Франк приступа анализи дела изразитих представника модерне књижевности као што су Езра Паунд, Т. С. Елиот, Џејмс Џојс, па и Марсел Пруст. Карактеристика Џојсовог приповедања, да наведемо само овај пример, лежи у чињеници да он компоује свој романа од великог броја фрагмената и референци које гледано у односу на временску осу стоје независно једна у односу на другу. Како би књига попримила било какво смислено значење, те референце морају бити повезане и то је улога читаоца који накнадно роман доживљава као целину просторним и временским уланчавањем разбијених фрагмената и референци. Читалац таквог романа кога карактерише просторна форма приморан је да "непрестано повезује фрагменте (fitting fragments together) чувајући алузије у свести све док (...) не буде могао да их повеже са својим допунама" (234). Стога, како Франк закључује, "Џојс не може бити читан – он само може бити поново читан. Знање о целини је есенцијално за разумевање било ког њеног дела" (исто).

Френкова анализа која указује на доминацију просторне форме у делима аутора епохе модернизма што са своје стране води активнијој улози читаоца коме је дато да перцептивним актом доведе разбијене фрагменте до смисаоне повезаности и целине, може се применити и на ране књижевне радове Давида Албахарија, можда пре свега, на збирку *Породично време*, посебно на циклус "Непажљиви пророк"²⁴. Приче овог циклуса размештене су без поштовања линеарне (временске) и узрочно-последичне везе. Читаоцу је поверена активна улога детектива који накнадно размештајући наизглед неповезане фрагменте треба да дође до целине. Ваља признати да слично читалачко ангажовање захтева и проза

²⁴ Сам Албахари у интервјуу датом Михајлу Пантићу истиче да су приче циклуса "Непажљиви пророк" настајале под утицајем Фокнера и његовог начина приповедања што говори у прилог томе да се ова рана Албахаријева збирка може сматрати више модернистичким остварењем са наглашеном просторном формом (в. Албахари 2005:6).

Хорхе Луис Борхеса, који се обично сматра претходником, често и раним представником постмодернизма. Међутим, код Борхеса приповедање је најчешће линеарно док се трагови који воде читаочеву прецепцију налазе разасути у тексту. Исто тако, будући да су трагови не фрагменти, већ метатекстуални искази, целина коју би читалац требало да реконструише приликом читања Борхесових прича, јесте целина читаве књижевне, па и шире културне традиције. И Патриција Во у својој књизи *Метафикција. Теорија и пракса саморефлексивне фикције* говори о овој карактеристици модерне прозе позивајући се на Џозефа Франка, указујући, том приликом, да се таква просторна организација може наћи и у савременој метафикционалној прози, али само као још један од аспеката текстуалне саморефлексивности. У овом случају просторна форма добија улогу објекта ка коме се усмерава саморефлексивност. Код Албахарија се просторна форма свакако уочава, али није баш најјасније која је њена улога у његовој прози. Чини се да она ипак не постаје објект саморефлексивности, већ има улогу формалне организације текста на основном, а не метатекстуалном нивоу.

Поновићемо да Албахаријева рана проза показује карактеристике како модернизма тако и постмодернизма па самим тим није лако одредити се према опусу овог аутора и његовом односу према овим двама стилским формацијама. Готово сви модернистички поступци могу се сматрати и постмодернистичким. Оно што их одваја јесте функција коју добијају у делу, односно могућност да постану објект саморефлексивности. Коришћење фрагмената у модернизму указује на немогућност адекватног представљања стварности која се чином перцепције и језичким обликовањем увек сагледава парцијално и одвојено. У постмодернизму уланчавање фрагмената би требало да повећа нашу осетљивост не према могућности да спознамо и представимо стварност, већ према конструктивним правилима посредством којих нам се стварност даје. Да ојача нашу свест према чињеници постојања различитих система који разбијене и најчешће неповезане делове стварности уланчавају у један узрочно-последични низ дајући им том приликом значење из угла целине.

У наставку, вратићемо се представљању критичко-теоријске рецепције раних Албахаријевих дела код нас. У својој књизи есеја и огледа о савременој српској и хрватској књижевности, објављеној 1987. године под карактеристичним називом *Александријски синдром* Михајло Пантић, такође, прозу Давида Албахарија сагледава из угла постмодернистичке поетике. У тој књизи такође, што сматрамо важним, Пантић покреће питање традицијске припадности како Албахаријеве прозе тако и осталих представника његове генерације. Пантић Албахарија сматра једним од репрезентних представника генерације писаца такозване младе српске прозе²⁵, која своје стваралаштво започиње 70-их и 80-их година 20. века. Као посебну карактеристику ове књижевне групације Пантић издваја њихов однос према традицији, односно чињеницу да је "непосредне претходнике ових аутора релативно тешко одредити, пошто је непрестајање на окоштало схватање традиције националне књижевности, којој језички припадају, темељна одлика њихове прозе" (Пантић 1987: 153). Уместо директног наслањања на непосредан традицијски низ националне књижевности, ови аутори "налазе властите традицијске оријентире, махом у корпусу немиметичког, експериментализмом обележеног стваралаштва" (154) или се окрећу преводној литератури. Будући да се већи број ових аутора бави књижевном критиком, њихово књижевно стваралаштво одређује метатекстуална и аутопоетска димензија присутна у њиховим делима, односно "поетска освешћеност" (исто). Од осталих приповедних карактеристика дела ове генерације писаца, Пантић издваја: дух александризма "у смислу опште прихваћеног става да нови писци у мањој или већој мери долазе из библиотеке" (156), изразиту полиграфичност, напуштање експлицитне референцијалности, као и чињеницу да су јунаци такве прозе обично обезличени и да је њихов идентитет нешто што се пародира или за чиме се трага. Говорећи посебно о прози²⁶ Давида Албахарија као посебан њен квалитет Пантић издваја поступак "*фрагментаризације и симболизације свакодневног*" (162), односно чињеницу да Албахари у својим делима полази од обичних и свакодневних ствари, али да то обично представља на један онеобичен начин.

²⁵ Као представнике Младе српске прозе, Пантић поред Давида Албахарија, наводи и: Б. Јовановића, М. Оклопцића, М. Павловића, Р. Петковића, Н. Митровића, С. Басару, Ђ. Писарева, С. Дамјанова и друге (в. Пантић 1987: 154).

²⁶ Предмет Пантићевог истраживања јесу Албахаријеве збирке прича *Фрас у шути* и *Обичне приче*.

Такође, Пантић уочава два ванкњижевна упоришта Албахаријеве поетике: зен и рок закључујући да "од зена Албахари преузима начело да је *актуално оно што је вечно*, а од рока да је *вечно оно што је актуално*" (168).

И Сава Дамјанов карактеристике Албахаријеве прозе сагледава унутар постмодернистичке поетике. Чињеницу, више пута истицану од стране наше књижевне критике, да се о Албахаријевој прози говори као о донекле издвојеној појави у нашој књижевности, удаљеној од њених основних токова, Дамјанов настоји да оповргне указујући на постојање једне немиметичке традицијске линије у нашој књижевности чији се први наговештаји налазе у прози Милоша Црњанског, Момчила Настасијевића, Растка Петровића и српских надреалиста која је представљала један традицијски ток "који стоји насупрот, код нас све време виталној, реалистичкој традицији и њеним модификацијама" (Дамјанов 2012: 39). За Дамјанова Албахаријева проза неким својим карактеристикама, као што је трагање за формом и напуштање миметичког приказивања, представља логичан наставак овог традицијског низа. Као посебне особине Албахаријевог приповедања Дамјанов издваја способност сталне промене у смислу непридржавања само једног формалног обрасца. У Албахаријевој збирци *Опис смрти* Дамјанов као основну карактеристику уочава својеврсно лутање "кроз шуму модерних прозних техника, поступака, модела" што представља изазов "увек новог, увек другачијег, увек *различитог*" (39). Константујући ту формално-стилску некохеренцију Албахаријеве прозе насталу као резултат трагања за различитим формалним могућностима прозе, Дамјанов закључује да је "основно обележје Албахаријевог прозног умећа истраживачки дар, да он није писац неког монолитног семантичкоформалног опредељења, које искључује другачије могућности, већ писац разноликог, писац сталне мене која је отворена за *све* и која је спремна да додирне *све*" (41).

Док у Албахаријевим причама из збирке *Опис смрти* Дамјанов уочава својеврсну панораму поступака, дотле говорећи о *Цинку* посебно издваја оне елементе који прозу овог аутора, по мишљењу Дамјанова чине изразито постмодернистичком. Као основне карактеристике постмодерног приповедања присутне у Албахаријевом роману *Цинк*, Дамјанов издваја следеће: фрагментаризацију као текстуалну чињеницу и структурални принцип (што је,

видели смо, више карактеристика модернистичког приповедања, коју Дамјанов индучујући је из прозе Албахарија приписује самом постмодерном дискурсу), промену перспективе, утицај рока и филма, комбиновање различитих дискурса, жанровску хибридноост итд, а као посебно издваја метапрозна и аутопоетичка обележја ове прозе. Говорећи о Албахаријевој збирци кратких прича *Пелерина* Дамјанов ће потцртати оно што је већи број књижевних критичара већ истакао везано за Албахаријеву прозу, а то је примена такозване поетике сажетости која се сагледава као један од кључних постулата Албахаријевог приповедања.

Можемо се сложити са Дамјановим да је једна од карактеристика ране Албахаријеве прозе, настале пре његове емиграције у Канаду, хибридноост, али не само жанровска хибридноост, већ хибридноост настала укрштањем различитих модернистичко-постмодернистичких поступака и стратегија. С једне стране присутна је тежња ка сажимању, фрагментаризацији и разарању приче, с друге стране, на метапрозном нивоу уочава се тежња ка обнови приповедања као и изразита аутопоетска освешћеност.

Преглед радова посвећених раној Албахаријевој прози завршићемо указивањем на могуће традицијско уланчавање Албахаријевог прозног опуса. Већ смо видели да се проза овог аутора донекле доживљава као самоникла, посебна појава у развоју српске књижевности. Обично се истиче да се она развијала у опозицији према у оном времену доминантном моделу стварносне прозе и то је једна од ретких позитивних констатација која се може изрећи за Албахаријеву припадност традицији. Експлицитне изјаве самог Албахарија²⁷ у којима он истиче као своје прозне узор ауторе који углавном припадају англо-америчком говорном подручју и светској књижевној традицији као што су Фокнер, Апдајк и Шулц, а затим представнике генерације америчких метапрозаиста коју чине Бартелми, Кувер, Барт и други, допринуле су уверењу да је Албахари као писац сазревао више под утицајем светске књижевне сцене, него под утицајем развоја домаће књижевности чиме се оправдава његов донекле изолован и посебан положај. Од непосредних представника српске књижевности који су утицали на Албахаријево приповедање, сам Албахари издваја Александра Тишму, док књижевна критика

²⁷ Видети на пример интервју који је са Албахаријем водио Михајло Пантић. Интервју се може наћи у тематском броју часописа *Градац*, бр. 156, год. 3, 2005, стр: 6-24.

обично уочава сродност његове поетике са поетиком Данила Киша. За Дамјанова, као што смо већ истакли, Албахаријева проза наслања се на један немиметички низ у развоју српске књижевности чије је корене могуће уочити у прози Црњанског, надреалиста, Растка Петровића...

Слободанка Владив-Гловер, говорећи о поетици Кишовог приповедања и о елементима постмодернизма у њој, истиче да су на развој југословенског, одн. српског постмодернизма посебан утицај извршили писци београдског надреалистичког круга на челу са Душаном Матићем као и појава такозване *поезије ствари*, која у српску књижевност улази са поезијом Васка Попе. Жанр поезије ствари, како Владив-Гловер истиче, током 30-их и 40-их година 20. века био је присутан и у поезији пољских песника, док се његово порекло може пронаћи у немачком експресионизму и у стваралаштву Аугуста Страма. Као посебне карактеристике овог жанра ауторка издваја својеврсну поетизацију свакодневног, односно чињеницу да је ова поезија за тему најчешће узимала обичне предмете свакодневног света. Поезија ствари својим избором обичног и свакодневног започиње "деконструкцију метафоричког језика" што је водило ка откривању "процеса означавања, у коме одлучну улогу имају *знаци* као уграђујући блокови употребљени у процесу означавања", док су сами знаци у овој поезији представљени "као ко-екстензивни са конкретним предметима, као што су столице, виљишке..." (Владив-Гловер 2003: 37-38). Позивајући се на Витгенштајна који конкретне ствари одређује у односу према језичком знаку као нешто што упућује на просторну природу језичког знака, с једне стране, док с друге упућује на релациону структуру самих ствари у простору, Владив-Гловер закључује да релациона природа "знака или ствари у простору указује на релациону природу језичког система, као система у коме се значење производи из *разлике између знакова, ствари*" (37). Из тог саодноса доводи се у питање постојаност самог стварног света, као и постојаност језичког система чије се значење изводи из игре разликовања, јер се разликовање може вршити и у међуструктурном односу (између самих референтних објеката и знака, нпр). Могли бисмо, на основу изложеног, закључити да се позиције Албахаријевог стваралаштва унутар система српске књижевности могу јасније оцртати уколико стваралаштво овог аутора

доведемо у везу са стваралаштвом Васка Попе и оном линијом модернизма коју он покреће, а коју карактерише симболизација и очуђење свакодневног. У *Обичним причама* Давида Албахарија је овај поступак више него очигледан, што је, како смо видели, посебно истакао Михајло Пантић говорећи о Албахаријевој раној прози. Ова модернистичка поетизација свакодневног и обичног у постмодернизму, акцентовањем неодлучивости и колебљиве природе сваке релације, добија ново значење и смисао.

Можда је Албахарију тешко пронаћи непосредне узоре унутар система српске књижевности, мада се чини да је Васко Попа унеколико трасирао и антиципирао пут самог Албахарија. Али без обзира на то, несумњиво је да је Албахари као аутор имао и још увек има значајан утицај на нове генерације књижевника код нас. Овај аутор је на нову генерацију писаца утицао како својим оригиналним књижевним стваралаштвом, тако и својим преводилачким радом и вишегодишњим уредничким ангажовањем. Ала Татаренко сматра да је Албахаријев рад заједно са радом Миодрага Вуковића и Велимир Ћургус Казимира, створио "поетички простор који је био основни и полазни за младопрозаисте" (94). По њеном мишљењу Албахари је посебно значајан због афирмације жанра кратке приче у нашој књижевности који је за младопрозаисте представљао могућност изласка "из оквира традиционалних жанрова" (95). За Алу Татаренко Давид Албахари је својим вишеструким књижевним ангажманом утицао на појаву српских младопрозаиста (а и сам припада тој групи, коју између осталих чине још и: Светислав Басара, Радослав Петковић, Сава Дамјанов и др) који су, како она то закључује, први почели свесно да примењују постмодернистичку поетику у српској књижевности. Из излагања ове ауторке не може се баш најјасније уочити да ли она сматра Албахарија протопостмодернистом или правим представником високог постмодернизма, или можда, што се чини вероватнијим, аутором који својим стваралаштвом припада обема фазама у развоју српског постмодернизма, што је резултат, чини нам се, не само чињенице да се почетак Албахаријевог књижевног стваралаштва хронолошки поклапа са владавином протопостмодернистичких стратегија у нашој књижевности²⁸, већ и саме неодређене природе Албахаријевих

²⁸ Прва Албахаријева збирка прича под насловом *Породично време* објављена је 1973. године.

књижевних текстова у којима су приметне како модернистичке тако и посмодернистичке стратегије о чему смо говорили раније. У сваком случају, Ала Татаренко високо вреднује утицај који је проза Давида Албахарија имала на развој српског посмодернизма, сврставајући га у исту раван са Кишом и Пекићем и закључујућу да се:

"захваљујући његовом оригиналном стваралаштву у којем се наративни експерименти одвијају у оквирима 'кратке приче', 'кратке кратке приче', 'кратке кратке кратке приче', друга генерација постмодерниста упознала с минималистичким поетичким тенденцијама, приближила се стваралаштву представника америчког постмодернизма – класика кратке приче – чије су наративне стратегије примењене на српском књижевном терену" (33).

Можда није на одмет задржати се овде на преводилачком раду овог аутора, пре свега на чињеници да је Албахари често преводио кратке приче америчких постмодерних аутора упознајући на тај начин српску књижевну јавност са актуелним књижевним дешавањима у овој прекоокеанској земљи. Истовремено, избор аутора за превођење говори нам о књижевним афинитетима Давида Албахарија па и о могућим утицајима. Кратка прича у Америци доживљава своју експанзију и развој унутар постмодернизма средином и у другој половини двадесетог века. У *Кембричком уводу у америчку кратку причу* као значајна имена постмодерних аутора кратке приче у Америци издвајају се Доналд Бартелм, Џон Барт, Роберт Кувер, Вилијам Гас и Рејмонд Карвер²⁹. Аутор овог Увода, Мартин Скофилд (Scotfield), као заједничку константу у приповедању ових аутора издваја

²⁹ Давид Албахари је приредио књигу кратких прича под називом *Најкраће приче на свету* у којој је покушао да да својеврсни антологијски избор из светских кратких прича. Од горе наведених аутора постмодернистичке кратке приче у Америци у Албахаријевој књизи нашао се само Роберта Кувер са својом причом: "Изненадна прича" која говорећи о змају и хероју призива средњовековне витешке романе, па и читаву средњовековну културну традицију, али истовремено иронијом и истицањем бесмисла херојеве љубоморе према змајевој слободи, чини отклон од њих. У предговору овој књизи Албахари истиче да су приче те књиге "биране с намером да прикажу што више могућности ове кратке прозно-поетске форме, као и да покажу да она ствара константу у књижевности двадесетог века, без обзира на школе, стилове и помодности" (Албахари 2004: 8). Такође, извојене карактеристике кратке приче на које Албахари скреће пажњу као што су: поетика сажимања, прича као привид привида, немоћ језика да представи стварност ... могу бити читани као аутопоетички искази самог Албахарија.

чињеницу да се у њиховим причама јављају питања везана за однос језика и реалности. Конкретно, они скрећу пажњу на начин на који језик не само рефлектује, већ и конструише стварност. Самим тим, њихова употреба језика постаје не ретко пародијска, арбитарна и лудичка. Мешајући различите лингвистичке стилове и изневеравајући очекивања публике, ови аутори настоје да промене и појачају свест читалаца о конструктивном карактеру како своје прозе, тако и реалног света у коме живимо. За разлику од модернизма у коме је постојала подела на високу и ниску или популарну књижевност, постмодерни аутори се поигравају овим категоријама намерно нивелишући разлике. Често је њихово коришћење форми тривијалних књижевних врста попут детективног романа на пример, што води својеврсној фузији жанрова. Такође, као једна од карактеристика постмодерне кратке приче јавља се и чињеница да се она развија као одговор на "сталнорастућу науку о књижевности на универзитетима, уграђујући у своје процедуре изругивање педагошким клишеима" (Скофилд 2006: 219). Међутим, ниједан од ових аутора не преферира фрагментарност као поступак нити ламентује над одсутном причом и немоћи језика да представи стварност што се често среће у Албахаријевој прози. Код Албахарија акценат је најчешће на представљачкој (не)моћи језика, док се код америчких постмодерних аутора (осим Карвера) он помера ка конструктивним својствима језика. Можда се Албахаријево приповедање у раној фази највише приближава приповедању Рејмонда Карвера кога карактерише тенденција ка минимализму, тиме што се фокус приче концентрише око једне једине сцене или епизоде. Такође, код овог аутора честа тема је неефикасност говора која се супротставља потреби ликова његове прозе да буду схваћени од стране других. Централни елемент приче тиме постаје немогућност и одсуство разумевања будући да језик не успева да адекватно репрезентује унутрашњи живот јунака.

Једна од важних тема Албахаријевог приповедања након одласка у Канаду постаје тема историје које је у раним његовим остварењима слабо заступљена. По мишљењу Бошка Томашевића (в. Томашевић 2004), постмодернистичке тенденције у српској прози јављају се прво у романима Пекића и Павића, као и у прози Данила

Киша и Александра Тишме и ова четворица аутора чине четири хоризонтне тачке око којих се формира српска књижевност краја двадесетог века. Видевши ове писце "као парадигме", Томашевић указује на неке од главних карактеристика њихове прозе које се јављају и код осталих наших приповедача последње деценије двадесетог века. Пекићев прозни опус он назива "антрополошким", Кишову прозу своди на "фикционализацију прозе и повести", код Тишме, као посебну нит издваја "материјалност историје", док Павића објашњава "александријским синдромом" служећи се термином који је у српску књижевну критику увео Михајло Пантић. Око ове четири хоризонталне тачке, образује се проза млађе генерације писаца, правих представника такозване посмодернистичке пројекције. Ту генерацију аутора постмодерне оријентације чине: Давид Албахари, Михајло Пантић, Светислав Басара, Владимир Пиштало, Драган Великић и други. Све су то аутори који су своју стваралачку зрелост стекли, како то истиче Томашевић, у периоду од 1992. године до 2002. године. Период доминације постмодернизма као стилске формације у српској књижевности поклапа се са периодом озбиљних историјских промена и ратова који се воде на тлу некадашње Југославије. Могло би се очекивати да ће се одјек тих дешавања јавити и у прози ових аутора, међутим, она је на рат и актуелна политичка дешавања реаговала тако што "није реаговала, већ се искључиво бавила собом, тражила одговор на смисао свога постојања унутар трагања за формом" (Томашевић 2004). Као таква, српска постмодерна проза, како то Томашевић износи, аисторична је и аполитичка, у изразитом раскораку са актуелном стварношћу што је све довело до тога "да домаћа постмодерна књижевност у новим околностима изгледа напросто немодерно" (Тасић 2009, 49). Постмодернисти показују неповерење према такозваним великим причама, а историја је свакако једна од тих великих прича, зато, заштићени теоријом, одбијају да се њоме баве. Претходне констатације могу се применити и на ране радове Давида Албахарија, међутим, након одласка у Канаду његов став према историји се мења и она као тема на велика врата улази у његову прозу. Пригрливши историју, Албахари није само тематски обогатио своју прозу, већ му је она наметала промену у начину приповедања, о чему сведочи и његов следећи исказ: "У *Цинку* сам вероватно још успевао да се носим са историјом, отуда фрагментарност и

заокруживање малих целина, док тога нема у *Мамицу*. Ту је историја бујица, непрекидни пасус из којег, кад се једном у њега уђе нема излаза" (Албахари). Као један од важних фактора који су утицали на његово окретање историји, поред актуелних политичкиг дешавања, губитка домовине и једног дела сопственог идентитета, Албахари издваја и одлазак у Канаду. Та просторна дислокација, удаљеност од наших простора навела га је да се том простору приближи управо у оној равни коју најмање воли, у равни историје (в. Албахари 1997).

О књижевном стваралаштву Давида Албахарија, будући да оно траје већ неколико деценија, има доста критичких текстова и оцена. Ми смо овде настојали да издвојимо само радове који се, као прво, баве раним стваралаштвом овог аутора, и који, као друго, поетику овог писца доводе у везу са поетиком постмодернизма. Након одласка у Канаду Албахаријева књижевна парадигма биће донекле промењена, како тематски, тако и формално, о чему ће се у наставку рада више говорити.

За разлику од Давида Албахарија који је своје књижевно стваралаштво започео у сопственој домовини и као већ реномирани писац емигрирао у Канаду, Валадимир Тасић се као писац јавља тек након емиграције. Прве књиге Владимира Тасића биле су две збирке приповедака: *Pseudologia fantastika* (1995) и *Радост бродоломника*. (1997) Посебну пажњу критичке јавности у Србији привући ће својим романом првенцем *Опроштајни дар*, (2001) након кога следе романи *Киша и хартија* (награђен НИН-овом наградом 2004) и *Стаклени зид* (2008). О стваралаштву овог аутора похвалне оцене дали су Михајло Пантић и Александар Јерков који је био један од чланова жирија за доделу Нинове награде 2004.³⁰ године

³⁰ Председник жирија који је одлучивао о додели Нинове награде 2005. године био је Петар Пијановић. Остали чланови жирија били су: Тихомир Брајовић, Александар Јерков, Душан Маринковић и Иван Негришорац. Роман *Киша и хартија* добио је четири гласа, док је роман *Срце земље* Светислава Басаре добио један глас. По заједничкој објави жирија Тасићев роман представља причу о усамљености човека у савременом свету. Његов посебан квалитет лежи у чињеници да је у роману кроз причу о трагању за излазом и одређивању личног идентитета, искуство живота данас и овде повезано са целином света. Посезање за универзалним у Тасићевом делу "шири се од митологије до информатичке технологије, он мистификује знање и истовремено га представља као основу полуку историје. Поетички одјечи од Црњанског и Киша до Пинчона и Делила све време су у подлози наративне замисли. Роман се суверено креће кроз различите културе, језичке контексте и слојеве времена. Све то омогућава расутом и у исти мах прецизно вођеном Тасићевом приповедању да конституише целовиту слику романеског света" (Чланак из кога је преузет претходни цитат могуће је пронаћи на следећој интернет страници: <http://arhiva.glas-javnosti.rs/arhiva/2005/01/20/srpski/K05011901.shtml>).

када је ова награда уручена Тасићу за његов роман *Киша и хартија* о чему ће касније бити више речи. Својим особеним књижевним стилем кога карактерише изразита ерудиција и извесна барокна нота, Тасић се као писац одмах наметнуо српској књижевној јавности. Значај његовог књижевног остварења препознат је готово истовремено о чему сведоче и награде које се могу сматрати бројним у односу на величину његовог књижевног опуса. У већ спомињаној књизи Але Татаренко *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, у којој је ауторка, видели смо, изрекла високи вредносни суд о прози и ширем књижевном раду (преводиоачком и редакторском) Давида Албахарија и његовом значају за даљи развој српске постмодерне књижевности, читаво поглавље посвећено је стваралаштву Владимира Тасића. Тасићев опус се овде сагледава из угла постпостмодернизма или секундарног постмодернизма, односно посмодернистичког критицизма како још ауторка назива ову епоху која смењује постмодернизам у српској књижевности и коју карактерише то да улогу референта овде преузимају постмодернистички, дакле секундарни текстови, а не животна стварност или писана сведочанства. Истичући да је код Тасића присутан такозвани "Кишов ген", Татаренко посебну пажњу посвећује његовом роману *Киша и хартија* објављеном 2004. године. Између приповедања Владимира Тасића и приповедања Данила Киша Татаренко повлачи већи број паралела. Чак и сам наслов романа *Киша и хартија* за који се наговештава да се може читати као метафора у којој се први део - киша односи на емотивно поимање света, а други – хартија представља историју, документ или факт, Татаренко сматра својеврсном алузијом на Кишов приповедачки поступак, кога чини спој "ироничног лиризма и документарности" (Татаренко 2013: 313). Такође, цикличност времена као једна од карактеристика Кишовог проповедања, својеврсно описивање круга, присутно је и у овом роману чије прво поглавље насловљено бројем десет почиње "у тренутку којим се завршава последње ("Један")" (исто). Ставивши у центар свог приповедања Нови Сад са његовим познатим локалитетима као што су Тврђава, Мост и други, Тасић Кишов "европски круг кредом" проширује на прекоокеанске земље, како то Татаренко закључује. Овакав поступак у коме се локални колорит уоквирава другим земљама

Татаренко проналази и у Кишовој збирци *Енциклопедија мртвих* у којој је приповетка истог наслова једина са изразито локалним топосима уквирена причама које говоре о другим просторима што уноси "одређени печат носталгије". Ми бисмо додали да се сродност са овом Кишовом причом огледа и у томе што је наратор и у једном и у другом случају жена, као и у томе што је и у роману значајна пажња посвећена односу оца и кћерке. Такође, попут Киша чија енциклопедија има намеру да забележи "обичне" животе чиме указује на непоновљивост и значај сваке индивидуалне егзистенције, Тасић прича једну необично/обичну причу о необично/обичним Новосађанима. Преко присутних хронотопа у Тасићевом роману, Татаренко гради даље паралеле повезујући овог аутора са Црњанским и Пекићем (Лондон), Кафком (Праг у коме један од јунака среће своју Лену чијем имену Татаренко вешто дописује Ми-), поново са Кишом (Даблин). Као посебне карактеристике Тасићеве прозе ауторка издваја ерудитни дискурс који по њеном мишљењу представља "корак даље у кишовској есејизацији приповедања" (315).

У епохи интернета и наглог развоја комуникацијских технологија, како истиче Татаренко, јавља се у књижевности својеврсна "поетика спама". Својим наглашеним коришћењем мотива ђубришта Тасић преноси ову поетику коју карактерише гомилање и умножавање непотребног знања, обиље најчешће неважних, некада и штетних података, нефункционално знање... По нашем мишљењу ерудитно-енциклопедијски слој Тасићевог романа више симулира ову чињеницу о постојању једне епохе у којој знање више нема употребни значај, већ најчешће само акумулациони, пре него што се може схватити као "корак даље у кишовској есејизацији света" (Исто). Своје запажање о Тасићевом приповедању Татаренко завршава истичући да је код овог аутора присутна промена у приповедном поступку у односу на непосредне постмодернистичке претходнике. Ту промену чини: "радикалније мењање регистра у оквиру једне књиге, спој личног, ја-приповедања с објективизованом, чак десубјективизованом ерудицијом, проширење стилске слободе да би се постигла аутентичност, искреност приче која израња између енциклопедијских хладних фрагмената" (Исто).

О роману *Киша и хартија* објављено је доста критичких приказа што је и разумљиво будући да је овај роман награђен Ниновом наградом која се може

сматрати најзначајнијим књижевним признањем за романа код нас. У *Летопису Матице српске* из 2005. године чак два критичка приказа посвећена су овом Тасићевом роману. Први приказ под називом "У знаку дуета Клио – Терпсихора" написао је Јован Делић, док је аутор другог: "Свет и његово савршенство" Иван Негришорац.

И Јован Делић Тасићево приповедање доживљава из угла Кишовог приповедачког поступка коришћења документарне грађе. Делић издваја присуство двеју документарних прича у овом роману: писмо које сведочи о необичном животу нараторкине баке и уметнуту причу о "једном од биљега 66 вијека и једном од твораца електронске музике" (Делић 2005: 413) Лаву Сергејевичу Термену. Овим двема причама придружује се и прича о Тањином оцу и његовом осећају кривице и по Делићевом мишљењу ове три целине представљају релативно самостална наративна поља. Сам роман-писмо представља својеврсни документ, хартију која би требало да чува од заборавља причу о животу петоро младих, нимало обичних, Новосађана. За Делића насловна синтагма романа упућује с једне стране на документарност, или илузију документарности и истинитости, док други део те синтагме киша фигурира као вишезначни симбол чије је семантичко поље тешко одредити. На почетку романа киша се јавља "у контексту слике распадања сопственог свијета и његовог претварања у ђубре" (415). Затим се она везује за митолошки слој романа будући да се јавља у наслову књиге индијанских легенди "Приче и кише и месеца", да би се касније везала уз ознаку Јапан. Систематизујући појаву кише и значење које се посвећује овој ознаци у Тасићевом роману, Делић закључује да су доминантна значења, и поред присуства других, пре свега значења "очишћења, спирања и сугестије потопа" (Исто).

За Делића Тасићеви јунаци јесу како грађани света "модерни пустолови у потрази за сопственим спасењем од историјске несреће" (416), тако и "витезови сметларског реда" (исто) који са градског ђубришта сакупљају неопходни материјал како би извели свој перформанс.

Митолошки слој присутан у роману везује се за нараторку Тању која по Делићу постаје "демон приче, модерно оличење музе Клио – музе историје и реторике – неодвојиве од њене сестре и двојнице Терпсихоре – заштитнице плеса,

геста и неограничене игре, а онда ритма и ритмичких покрета и звукова у чијем је знаку друга Тасићева јунакиња, Соња" (416). Дакле, Тасићев роман осцилира између моћи приче да уреди и повеже догађаје у један узрочно-последичан низ и моћи музике и ритма који добија улогу универзалног језика међу људима. Попут Татаренко и Делић путем хронотопа Суматре повезује Тасићево дело са Црњанским потцртавајући тежњу присутну и у овом роману ка сверазумевању међу људима. Поглавља која се ређају од броја десет остављају утисак одбројавања које води великом догађају, музичком перформансу на крају романа који би симболично требало да означава прекид и крај старог света. И овај аутор посебно истиче ерудитни слој Тасићевог дела истичући да се Тасић показује "као мајстор комбиновања и повезивања, при чему му на руку иде његов математички дар и образовање" који "литерарно упошљава и активира огромно знање, несумњиво користећи савремена техничка достигнућа (Интернет) и ствара илузију научне документованости и енциклопедијске свеобухватности свог приповедања" (417). Ми бисмо додали да се енциклопедија као жанр и енциклопедичност у смислу истинитости, чињеничности, сажетости... често користи код писаца постмодерне оријентације где се ова форма излаже својеврсном пародирању чиме се исказује сумња у једном за увек постојеће Знање и у истинитост Истине. Код Тасића ова тако често коришћена форма добија барокни замах³¹ својом пренаглашеношћу, пародирајући при том вредности једне епохе која почива на несистематичном, неселективном и "нефункционалном" знању, квиз-знању, на знању које настаје гомилањем цивилизацијског, културно-историјског отпада.

Негришорац, који на почетку свог критичког исказа изриче високи вредносни суд о Тасићевом стваралаштву, истиче да је овај Тасићев роман, прича

³¹ И Теофил Панчић у свом приказу Тасићеве књиге *Киша и хартија* из 2004. године указује на присуство барокних елемената у овом роману (в. Панчић 2004). Како Панчић истиче, Тасић је "сажетост и елегантну лирску перфекцију" која карактерише његов први роман, "трампио" у роману *Киша и хартија* за "барокну" опширност и постмодернистички сурфинг по скривеним знањима древне и савремене (пот)културне и угуљене баштине свих врста, уз обиље цитата, парафраза, персифлажа и предугачких екскурза где год његову приповедачицу хировита мисао одведе" (Панчић 2004).

Иако Панчић сматра да је овај Тасићев роман заслужује високу оцену будући да се приказује као "креативни тријумф једног драгоценог осећања Света и Текста, посвета крхким и растворљивим кулисама Града у поганом времену" (исто), он исто тако закључује да постојање ерудитног слоја у овом роману донекле умањује његову уметничку вредност јер чини роман мање комуникативним и што је важније мање романескним.

"о свету који се урушава и приводи потпуном краху" (Негришорац 2005: 420) чиме сам роман добија значење Апокалипсе. Из тог угла света који пропада и нестаје, Негришорац тумачи и мотив ђубришта у овом роману истичући да су се овим мотивом пре Тасића бавили Леонид Шејк и Данило Киш. Свет који нестаје претвара се у материјалне крхотине и датости, у отпатке једне културе из којих је тешко ишчитати његову некадашњу пуноћу и условно савршенство. Како Негришорац истиче "знање о свету се најчешће, и заснива на помном и присном истраживању отпадака ранијих облика постојања, на реконструкцији стварности која се скрива иза тих фрагмената" (423). Писање би тиме означавало потребу да се изгубљени свет поново реконструише, да се његови материјални трагови поново повежу у једну колико-толико смислену целину или како то Негришевац закључује:

"Писање, приповедање и коментарисање последица су потребе да се један изгубљени свет изнова, "на хартији", речима конституише. Отприлике онако, условно и крхко, како то бива са лево-коцкицама или са накитом од теста, али уз једну значајну разлику: речи и хартија омогућују да тај крхки и условни свет, који се у тренутку указао и који сваког тренутка може нестати или се сасвим преобразити, ипак некако истрајава. Штавише, књижевност и јесте аутентичан начин очувања те крхкости и несталности" (423)

Негришорац овде јасно уочава и истиче улогу која се приписује књижевности у овом роману да делује кохезивно и помало утопистички у смислу потребе да се свет који се приводи крају макар некако интегрише, условно и крхко, и сачува од пропадања. Насупрот постмодернистичком деловању приче која је симулирањем, па пародирањем реда и уређеног наративног низа настојала да покаже крхотине света, да деконструише принципе који доводе до илузије реда и смисла, дотле приповедање Владимира Тасића има за циљ да свет разложен на своје чиниоце поново састави у једну какву-такву смисаону целину. Епоха постмодернизма започела је сумњом у метанарације и покушајем деконструкције истих, како у књижевности, тако и у науци и филозофији. Тасићево дело чини се као да нас води закључку да нам је каква-таква заједничка прича потребна, прича

помоћу које се гради легитимитет, из чега се последично и накнадно и приписује вредност појединачним егзистенцијама³². Самим тим Тасић својим стваралаштвом превазилази позиције постмодернизма приближавајући се ономе што је Михајл Епштајн назвао протизмом или новим сентиментализмом о чему ће више речи бити касније. Поређана једним опадајућим низом поглавља Тасићевог романа злослутно одају утисак одбројавања. Свет, до јуче познат приводи се крају. Његову катаклизму и пропаст означава завршни перформанс који уједно има улогу фокуса, космичког великог праска из кога поново настаје свет. Катаклизматично и дезинтегративно деловање сила епохе, конкретно постмодернизма, води потпуном урушавању, међутим, три тачке иза броја један којим је означено последње поглавље сугеришу да крај није крај и да након оваквог краја увек следи могућност поновне обнове и интеграције новог света можда нешто постојанијег од накита од теста.

Негришорац се посебно дотиче питања емиграције, односно чињенице да је у другој половини двадесетог века, а то је тренд који траје и данас, велики број младих, учених и перспективних људи напустио земљу у потрази за бољим условима егзистенције. Тај феномен карактеристичан за српско друштво краја двадесетог и почетка двадесет и првог века одлично описује метонимијска синтагма "одлив мозгова". Тасић тематизује у свим својим романима проблем емиграције и отежане акултурализације због нерешених питања прошлости о чему ће у наставку бити више речи.

Као негативну карактеристику овог Тасићевог романа Негришорац истиче превласт есејистичког дискурса који је "разводнио приповедну супстанцу" (426). Подређивање наративног есејистичком дискурсу је по Негришорцу довело до губитка у "приповедном ритму и интензитету" (430). Том утиску доприноси и чињеница да до климакса романа не долази у главном наративном току у коме се приповеда о судбини петорице Новосађанина, већ до климакса долази у епизодним

³² Уп: У интервјуу "Киша и историја" који је са Тасићем водио Небојша Грујичић сам писац говорећи о монтажи и поигравању са документарном грађом што се јавља као књижевни поступак, али истовремено као један од основних метода пропаганде истиче увереност да се иза свих тих наслага различитих истина, ипак крије једна која је права, односно како то сам аутор каже "у свему томе ипак остаје истина, реч коју је Киш понегде писао курзивом или чак великим словом" (Тасић 2004).

секвенцама романа. Негришорац издваја две такве епизоде: прва је посвећена Лаву Сергејевичу Термену, а друга се везује за нараторкину баку. Негришорац замера Тасићу и то што је у његовом делу иако је основни хронотоп романа прилично јасно и прецизно одређен, Нови Сад крајем двадесетог и почетком двадесет и првог века, присутна својеврсна уздржаност у односу на актуелне историјске и политичке догађаје. И поред ових недостатака Негришорац високо вреднује Тасићеву прозу закључујући да:

"Отварајући поново тему "одлива мозгова" и српске емиграције с краја двадесетеог века, Владимир Тасић је својим романом *Киша и хартија* исписао својеврсну, веома деликатну одбрану људи и укупног хуманистичког потенцијала у таквој земљи која је, што заслугом сопствених челника што деловањем страних моћника, гурнута на ђубриште историје. Упечатљив естетски резултат поклопио се, на тај начин, са чином несумњивог етичког дигнитета" (433).

Док је Негришорац само константовао одсуство политичког и његово потискивање у други план у роману *Киша и хартија*, дотле је Радоман Кордић тој чињеници у књизи *Политика књижевности* посветио значајну пажњу³³. Политика за Кордића постаје основни аспект из кога он сагледава Тасићево дело, пре свега роман *Киша и хартија*, у поглављу под називом "Политика субјекта/јунака приче и приповедања" (в. Кордић 2007). На самом почетку Радоман Кордић истиче да је постмодернистички субјекат десубјективизован и искорењен што за последицу има то да "на глобалном нивоу, он не може а да не мисли туђу мисао, туђу политику као своју мисао" (Кордић 2007: 325). Кордић приступа Тасићевом роману с циљем да осветли однос политичког и субјекта, начин на који је тај однос артикулисан у

³³ Ниједан Тасићев роман није без политичке импликације. Можда је политичко и идеолошко најочљивије у Тасићевом роману *Стаклени зид* у коме трагична породична прича служи као оквир у који се смешта шира актуелно-политичка прича. Ни Тасићев први роман *Опроштајни дар* није ослобођен политичког и идеолошког дискурса. Сам аутор у интервјуу "Киша и историја" на питање зашто у роману *Киша и хартија* нема експлицитног историјског контекста, каже да "у ерупцији "информација" које ликови његовог романа размењују, "ствари о којим се не говори, или на њих указују секвенце које формално говоре о нечем сасвим другом, добијају на значај управо тиме што су на неки начин заобиђене", додајући да "ако пишем о потопу, нема потребе инсистирати да је пало толико и толико кише"(Тасић 2004).

приповедању, као и начин на који тај однос структурира како субјект, тако и сам текст. У ономе у чему су други критичари препознали есејистички карактер Тасићевог приповедања, Кордић настоји да уочи његову политичку мотивисаност. Као једну од важних карактеристика Тасићеве прозе Кордић издваја значај времена и чињеницу да је у роману време дато линеарно. Ту линеарност времена често прекидају делови текста који имају вредност енциклопедијских јединица. Иако је "политичко померено у позадину приче" (334), сама чињеница да је једна од основних тема романа одлазак из земље и могући повратак даје причи политички значај и тежину. Чињеницу да се у неким делима српске емигрантске књижевности одлазак из земље политички мотивише, чак и кад није политички мотивисан, Кордић објашњава једним прагматичким разлогом. По Кордићевом мишљењу "политички дискурс, посебног типа, тих је година преовлађивао и био је монета којом се све плаћало (...), или знак избора, махом, псеудоевропеизма, који је (и тај знак и тај дискурс) Европа, "међународна заједница" тражила (...) као знак промене у друштву" (335) можда и у самом идентитету српског народа. У Тасићевом роману Кордић проналази два облика политизације: разлог да се оде из земље и разлог да се у њу неко поново врати. Једна од карактеристика Тасићевог приповедања по Кордићу је постојање такозваног зева у времену иако је време о коме се у делу приповеда пре свега историјско време. У овом роману присутна је тенденција да се политичко замаскира и да се успостави дистанца према непосредно политичком. Управо зев у времену омогућује да се приповедање наизглед одвија ван политичког контекста. Кордића у Тасићевом роману пре свега интересује идеја повратка која је по себи политичка и која подразумева време које не тече линеарно, већ циклично у чему Кордић види митолошке, обредне карактеристике времена, времена које се понавља "увек као први пут, као прво дешавање, као прадогађај, такорећи изван – као почетак историје" (345). По Кордићу враћање у време представља враћање у егзистенцијалну ситуацију, која је бесконачна. У Тасићевом роману та егзистенцијална ситуација представља емигрантску стварност, с једне, и политичку доксу, с друге стране што Кордић препознаје као "опште место српске неолибералистичке књижевности" (исто). У анализи Тасићевог романа Кордић се служи како текстуалном, тако и широм контекстуалном анализом. Тако Кордић

појаву есејистичког дискурса код Тасића објашњава чињеницом да је у његовом делу тематизована историја која за собом повлачи како политичка питања тако и питање идентитета. Историја се намеће као тема младим приповедачима, представницима неолибералистичке струје, као последица захтева "међународне заједнице" упућеног Србима да је се одрекну, што подразумева одрицање и од властитог колективног, али и личног идентитета. Промене у приповедању, попут присуства дискурзивног слоја, зева у времену, цикличности... могу се сматрати последицама промена у друштву и ту везу Кордић настоји да предочи говорећи о роману *Киша и хартија*.

Актуелна политичка дешавања у нашој земљи с краја двадесетог и почетка двадесет првог века често се намећу као тема савременим српским приповедачима. У роману *Киша и хартија* ова тема је намерно потиснута у други план. Наизглед одсутна, а итекако присутна као какав праузрок у животима главних јунака. Читамо је иза сваке њихове одлуке, иза одлуке да оду из земље и одлуке да се у њу врате. Актуелни историјски тренутак у овом роману има функцију минус присуства језичког знака који иако није експлицитно тематизован, ипак је прећутно подразумеван и штавише често има важну структурну функцију у делу будући да условљава и донекле одређује друге елементе дела.

Односом историје и фикције, различитим моделима нарративизације стварности као и различитим врстама ангажованог дискурса који се јавља у романима тројице савремених српских приповедача Владимира Тасића, Радосава Стојановића и Звонка Карановића бави се Снежана Милосављевић Милић у раду "Изазови књижевног отпора – рецепција стварности у савременом српском роману". Константујући на почетку чињеницу да се актуелни историјски тренутак често тематизује у делима савремених српских прозаиста и то најчешће на један непосредан и субјективан начин, Милосављевић Милић настоји да сагледа "доминантне тематске парадигме којима се актуализују и реинтерпретирају неке националне идеологеме" као и одлике наратива и различите "типове нарративне рецепције као видове ангажованог дискурса" (Милосављевић Милић 2013: 237). Као карактеристични тип ангажованог дискурса ауторка пре свега издваја *дискурс протеста и оспоравања* који донекле има кохезиону функцију будући да

обједињује "различите аспекте приповедања, као што су перспектива приповедача, утемељеност ликова, значење хронотопа, реторика адресанта и адресата, идеолошки набој такозваног 'погледа на свет'" (Исто). За дело Владимира Тасића овај тип дискурса је од посебног значаја. Како ауторка истиче код Тасића је приметан својеврсни отклон према актуелној политичкој и историјској стварности. Иако полази од конкретног историјског тренутка и конкретних облика стварности, "Тасићев дискурс не оспорава само једно конкретно време и један след догађаја" већ "претендује пре на неку врсту уопштеног критичког отклона према вредностима и значењима која нису ни само национална, ни територијално омеђена, нити у строгом смислу актуелна" (239). Међутим, тај отклон не настаје (само) као резултат потребе да се заузме нека унуверзална тачка гледишта, већ се њиме, како ауторка сугерише, "потцртава *дискурс носталгије*" (исто).

Од осталих типова ангажованог дискурса присутних у делу Владимира Тасића Снежана Милосављевић Милић издваја *дискурс великих нарација хуманистичке историје* према коме се у складу са постмодернистичком поетиком у роману *Киша и хартија* јавља својеврсни иронијски отклон, затим *технички дискурс* који се може довести у везу са глобалном и космополитском културом која је еkleктична, универзална, равнодушна према "времену и месту" (242). Као последњи издваја се *дискурс маргинализованих група* који се у Тасићевом роману подређује и доводи у везу са идеологијом космополитизма чиме донекле долази да његове неутрализације.

На основу заступљености и на основу карактеристика дискурса који се у Тасићевом делу јављају, ауторка сматра да се ангажман који се у роману *Киша и хартија* јавља може довести у везу са Лиотаревом концепцијом пасивног отпора будући да је једна од основних карактеристика дела успостављање дистанце према идеолошким вредностима. Самим тим, ова врста ангажмана почива на негативној етици. Из свега произилази карактеристичан концепт историје који се испољава кроз метатекстиални дискурс и који се у Тасићевом роману огледа у томе што историјско постаје "трансисторијско – 'овде' је и 'тамо', 'некад' је и 'сада' и оно што 'ће бити'"(246).

Све набројано утиче на природу наратива који се у делу јавља и чија је карактеристика превласт дискурзивног над наративним, наративно време губи своје историјске карактеристике свдећи се на "фантазмагорични" садашњи тренутак, док простор нема чврсте и јасне обресе будући да се стално мења, тако да основни хронотоп Тасићевог романа, иако не без референцијалне везе, постаје "избор и тип посредоване, а тиме и симулиране стварности" (252). Све ове карактеристике наратива одсликавају идентитетску кризу Тасићевих јунака и отварају се према проблему идентитета уопште будући да "ниједан избор није аутентичан".

Рад "Актуализација и ревалоризација националних идеологема у савременој српској прози" Снежане Милосављевић Милић може се сматрати наставком претходног рада. У овом раду ауторка се бави карактеристичним идеологемама присутним у прози младих српских приповедача, између осталих и у прози Владимира Тасића. Будући да се у овом раду националне идеологема повезују са проблемом идентитета, ми ћемо се овим радом бавити детаљније у поглављу које за тему има идентитет, конкретно наративни идентитет и конструкцију истог.

Својим следећим романом *Стаклени зид* Валидимир Тасић се више приближио сфери политичког³⁴. Историјски подтекст овог романа чини животна прича српске новинарке Радиславе Даде Вујасиновић која је деведесетих година 20. века своју новинарску каријеру започела као ратни извештач са бојишта на територији Босне и Херцеговине, да би се касније окренула актуелној српској

³⁴ О овом роману и о начину на који је приступио теми политике и историје у њему, Тасић је говорио у интервјуу објављеном у новинама *Политика ONLINE*. На константацију новинара да је у овом роману престао да говори "изоколо" о рату на просторима некадашње Југославије, Тасић је одговорио следеће: *Možda sam ovog puta prišao nešto bliže, ali još uvek pišem izokola. Pogled naratora je posredovan njegovim godinama i okruženjem koje čini da zemlja njegovih roditelja izgleda daleko i egzotično; priča koja ga zanima je posredovana odnosom roditelja i njihovim glasovima. Osećao bih se nepošteno ako bih o takvim stvarima pisao direktno, pretvarajući se da sam učesnik ili očevidac a ne posmatrač sa bezbedne udaljenosti. Stvarnost rata ne mogu da zamislim; čak i da mogu, imao bih drugih problema sa direktnim opisima. Autor ne može da kontroliše sva moguća značenja i tumačenja. Na primer, u filmu Sema Mendez o Zalivskom ratu prikazani su marinci koji oduševljeno urlaju gledajući scene uništavanja iz Kopoline „Apokalipse”. To je realnost, oni se na to pale, iako je Kopola zamišljao da snima antiratni film. U SFRJ je postojala zamašna industrija ratnog filma sa vaspitno-obrazovnom „antiratnom” porukom, ali su tadašnji negativci postali norma, možda u inat ovoj propagandnoj operaciji. Uvek postoji opasnost od takve perversije. Dakle: rukovati oprezno. O odnosu prema jugoslovenskom nasleđu mogu da govorim samo u svoje ime. Nisam izgubio ništa osim iluzija, ali loše podnosim nove elite koje nemaju za čim da žale.*" Интервју је могуће пронаћи на сајту: <http://www.politika.rs/scc/clanak/66124/Najtuznija-prica-koju-znam>.

политици. Смелим текстовима којим је разобличавала оновремене митске фигуре, попут Аркана, Дада Вујасиновић је несумњиво стекла моћне непријатеље. Осмог априла 1994. године ова новинарка је пронађена мртва у сопственом стану. Након увиђаја, полиција је њену смрт прогласила самоубиством и она се дуго тако званично водила. Међутим, неки детаљи везани за истрагу, као и саме чињенице из живота ове новинарке, наводе многе да њену смрт сматрају убиством, нарученим убиством политички неподобне особе што се на крају испоставило тачним. Ново вештачење балистичара Владимира Костића показало је да је највероватније стварно реч о убиству³⁵ мада још увек није дата коначна реч по питању њене смрти. Тасић је у интервјуима за настанак овог романа посебну захвалност исказао Александри Вујасиновић, сестри убијене новинарке са којом се лично познаје и уз чију је помоћ и допуштење да факте заогрне фикцијом, створио ово дело. Ова тако карактеристична истинита прича која одсликава српску стварност деведесетих година двадесетог века послужила је дакле Тасићу да обликује свој роман који жанровски показује карактеристике како политичко-шпијунског трилера, тако и интимне породичне саге. Важан тематски слој романа посвећен је свакако питању емиграције и чињеници да је нови живот немогућ уколико је праћен демонима из прошлости. Прича о убиству новинарке је, понављамо, локална и српска, конкретна, још једна од прича о политички смелим људима и њиховим судбинама. Интересантно је да у Тасићевом роману главна позорница приче није у Србији, већ у Канади и ова тако српска прича даје нам се са временском и просторном дистанцом, из угла једне емигрантске породице која и на удаљеном континенту,

³⁵ Новинарка *Дуге* Радислава Дада Вујасиновић пронађена је мртва у своме стану 8. априла 1994. године. Након обдукционог налаза и првобитног испитивања чињеница везаних за њену смрт, закључено је да је у питању самоубиство. Мрђутим, током те прве фазе полицијске истраге, како је то накнадно утврђено, почињено је доста пропуста (нису узети отисци прста са ловачке пушке из које је пуцано, истражни судија није изашао на место злочина, није сачувана Дадина одећа). Породица, која није могла да прихвати налаз полиције, унајмљује групу вештака. Налаз тих вештака достављен је Окружном суду у Београду децембра 1994. године, али је одбијен фебруара 1995. Тек 28. 1. 2009. године Окружни тужилац у Београду, након вештачења балистичара Владимира Костића, покреће преткривични поступак и тражи од МУП-а да покрене одговарајуће радње како би се утврдило да ли је новинарка била убијена и ко је починио то убиство. Предмет о смрти новинарке Даде Вујасиновић 2012. године послат је на поновно вештачење у Хаг, међутим, налази хашких вештака не искључују могућност како убиства, тако и самоубиства, а исто тако могућност да је у питању несрећни случај (детаљније о томе: <http://www.javno.rs/analiza/uzrok-smrti-dade-vujasinovic-i-dalje-pod-znakom-pitanja>).

удаљеном култур(ал)но колико и просторно, трпи последице политичких дешавања у Србији. Промена положаја и приповедачке перспективе доводи до промене у самом начину сагледавања и схватања историјско-политичких догађаја који леже у основи овог Тасићевог романа. О том поступку који променом положаја посматрача води привидној промени у самом посматраном предмету, а који се примећује и у овом роману, Тасић је детаљније говорио у свом есеју "Снежни човек или паралакса" и то поводом Албахаријевог канадског првенца, романа *Снежни човек* о чему ће касније бити више речи.

Овај роман није изазвао толико критичке пажње колико претходна два Тасићева романа, иако би се на основу актуелности приче могло очекивати супротно. Владимир Гвозден који је у више наврата писао о прози Владимира Тасића, између осталог и о карактеристичним хронотопима Тасићевих романа, о овом роману је у тексту под називом "Дечак је касно проговорио" истакао да је ово роман у коме је успешно примењена просторна форма о којој је говорио Џозеф Франк и да роман представља "покушај књижевног обрачуна с непосредном, недавном стварношћу" (Гвозден 2008). По мишљењу Гвоздена, Тасић причу у овом роману обликује најпре као универзалну, да би јој постепено придодао локалну боју и "препознатљиве знаке наше стварности" (исто).

Могли бисмо изнети закључак да се у претходно наведеним критичко-теоријским радовима о прози Владимира Тасића посебно истичу следећи елементи: присуство ерудицијског и техничког дискурса, проблем времена, карактеристични хронотопи: локални (новосадски) и светски, потискивање актуелно-политичког у позадину приповеданих догађаја, митолошки слој романа, проблем емиграције и проблем идентитета. Ми ћемо се овим проблемима вратити касније, у наставку покушаћемо да укажемо на неке од карактеристика емогрантске књижевности која настаје у епохи постмодернизма.

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ У ЕПОХИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Међу писцима је одувек било и оних који своја дела стварају у емиграцији, у туђини, будући добровољно или присилно одвојени од своје матичне земље. Довољно је сетити се Овидија и његовог прогонства из Рима у време владавине Октавијана Августа, или писаца попут В. Набокова, Џ. Конрада, М. Кундере, С. Рушдија, да не набрајамо даље. У српској књижевности нека од најзначајнијих књижевних имена као што су Милош Црњански, Доситеј Обрадовић, Растко Петровић, па и Јован Дучић један део свога живота провели су као емигранти настављајући да и у промењеним животним околностима стварају своја дела. Постоји тенденција у данашњој књижевној критици да се дела оних аутора који стварају у емиграцији, или у егзилу, посматрају обједињено, унутар нечега што постаје корпус емигрантске књижевности, конструисаног попут корпуса националних књижевности. Ранија књижевна теорија је проблемима везаним за емиграцију приступала углавном из угла појединачних књижевних дела и аутора, док се данас појединачна дела аутора који стварају у емиграцији проучавају углавном дедуктивно, унутар и из позиција система названог емигрантска књижевност. Феномен стварања у емиграцији тиме полако добија свој наднационални, па чак и наиндивидуални карактер.

Ова тенденција је крајем двадесетог века ојачана успоном постколонијалне књижевне критике. Као главни представници ове критичке струје, из данашње перспективе, издвајају се Едвард Саид, Хоми Баба и Гајатри Спивак. У својим делима ово троје аутора, користећи се методама постструктурализма (конкретно Саид се надовезује на Фукоа, Баба на Лакана, Спивак на Дериду) анализирају односе моћи у релацији колонизатор - колонизовани рефлектованих унутар књижевног дискурса. Карактеристичним постструктуралистичким обртом који настаје заменом односа међу хијерархијски организованим бинарним јединицама, односно преокретањем места центра и периферије унутар каквог система, они

настоје да сагледају сву сложеност односа у данашњем глобалном и све више неоимперијалном свету. Иако, како Саид каже "непосредног колонијализма у наше време готово да и нема (...) империјализам траје тамо где је одувек постојао, у некој врсти опште културне сфере, као и у одређеним политичким, идеолошким, привредним и друштвеним обичајима" (Саид 2002 : 50). Циљ постколонијалне критике самим тим постаје разобличавање тих наслага колонијалне слике света у дискурзивним праксама савременог друштва, као и сагледавање и преиспитивање односа империјализам - отпор унутар колонијалног света. Будући да у бинарним релацијама сваки члан бинарног низа гради свој идентитет у разлици према другом, тако је и дискурс оријентализма као есенцијалистичка конструкција Запада, као Друго у односу на њега, послужио том истом Западу да утврди свој идентитет и да легитимитет колонијализму из перспективе цивилизаторске и прогресивистичке мисије Запада. Колонијални систем почива на уверењу да постоји апсолутна разлика унутар система између метрополског центра и периферије. Преокретањем бинарних категорија разобличава се конструктивна и арбитрарна природа система. Како би уочио међузависност и условљеност ових тачака система, Саид предлаже коришћење посебне методе коју он назива "контрапунктним читањем" и која по њему значи "читање једног текста с разумевањем свега што је у игри када аутор показује да, на пример, једна плантажа шећера има велики значај за одржавање одређеног животног стила у Енглеској" (143) алудирајући при том на роман Џејн Остин *Мансфилд парк* у коме читава хармонија и сигурност једног енглеског породичног дома почива на постојању и раду удаљених плантажа у Антигви. У једном тексту, у каквом деветнаестовековном роману, а роман као жанр по Саиду је творевина колонијалне, евроцентричне свести, насталом у Империји могуће је уочити места пукотине или апорије кроз које продире сила отпора као супротна сила империјализму. Дакле, није неопходно, штавише немогуће је, позиционирати се супротно у односу на колонијални систем како би се систем напао па тако, на пример, из позиција национализма некадашњих колонизованих држава нападати колонијалне претензије некадашњих европских Империја. Субверзија система врши се из самог система.

Из овог методолошког обрта управо и произилази валоризација места емигранта и емигрантске књижевности у данашњем постколонијалном свету. Међутим, пре него што се детаљније одредимо према значају емигранта за субверзију метрополског центра, као и о значају емигрантског искуства за књижевност уопште, ваљало би се на кратко поново осврнути на рад француског филозофа Жака Дерида будући да је унутар његовог учења ова метода први пут промовисана.

Као што смо већ истакли, Дерида критикује структуралисте указујући да понављају грешку коју настоје да исправе. Системи структуралиста, у настојању да избегну логоцентризам и метафизику присуства која одатле проистиче, заснивају се обично аисторијски, занемарујући у својим анализама елемент дијахроније и развоја. Карактеристика структурализма је избацивање у први план питање односа и разлика. Оно што се ту, међутим, губи из вида јесте то да се иза сваке разлике, иза сваке релације постављене у односу или-или, јавља дејство једне друге логике која лежи у позадини свега, а чија је битна одлика неодлучивост. Дакле, структурализам привидно афирмише слободну игру, док се у ствари служи истим средствима редукције као и претходни системи у свом односу према њој. Међутим, као што Дерида каже, слободна игра је "увијек међусобна игра одсутности-присутности" и ако би је требало ваљано схватити онда јој треба признати право да она долази "прије алтернативе присутности и одсутности" (Дерида). Зато структуралисти када се нађу суочени са апоријама, са немогућношћу да неки члан уклопе у свој бинарни низ, онда они то попут Леви-Строса који се суочио са проблемом инцеста, проглашавају за скандал. При том не увиђају да би проблем ваљало поставити на другачијим основама. Тај члан који се опире уланчавању би пре требало посматрати као нешто што стоји у позадини свих одлука, што омогућује разликовање, него као скандал.

Дакле, унутар сваког система, па и колонијалног, постоје места апорије, пукотине из којих ваља извршити напад на сам систем. Апорије се јављају код оних чланова система који се не дају јасно позиционирати, који се опире уланчавању у систем својим *скандалозним* карактером. И управо ту, из те позиције амбивалентности и неодлучивости, улази у целу причу емигрант као неко ко у себи

спаја два света без могућности да било коме од њих потпуно припада, који зато "укорењује себе у себи, у сопственој способности имагинације и реимагинације света"³⁶ (Rushdie 1992: 280).

У књизи *Култура и империјализам* у завршном поглављу под називом "Покрети и миграције" Едвард Саид између осталог износи запажање да је "једна од најжалоснијих особина овог времена управо то што данас има више избеглица, иселјеника, расељених лица и прогнаника него било кад раније у историји" (Саид 2002: 578). Цела та снага присилно или својевољно расељених чини "праву противтежу ауторитету државе" (569). Они обично живе "у процепу између старог и новог, између старе империје и нове државе" и док су год у таквом стању њихов положај одређују "напетости, неразрешивости и противречности преклапајућих територија исцртаних на мапи културе империјализма" (579). Као такав емигрант се јавља као сила отпора, јер како Саид даље износи "постоји, дакле, у необичности једног емигранта, не само негативна предност уточишта; постоји и позитивна благодат пркоса систему и описивања тог система језиком који ће остати недоступан управо онима које је већ покорио" (580). Отуда моћ емигрантског писања и емигрантског гласа који се јавља као "хибридна противничка снага" (583) гласу државе. Међутим, оно што се нама чини посебно важним јесте то да Саид донекле валоризује једну посебну врсту емигранта која на најадекватнији начин изражава тај отпор. То је фигура интелектуалца, "уметника у изгнанству" (579) будући да "интелектуалац најпре прочишћује, а онда изражава недаће које унеређују модерност" (579). Дакле, најјачу субверзивну моћ, моћ да се укаже на конструктивни и произвољни карактер државног система, па и читавог пројекта модернизма, има уметник, интелектуалац.

Салман Рушди, индијски писац емигрант који своја дела ствара на енглеском језику, свакако је једна таква значајна фигура уметника и интелектуалца који ствара унутар саме Империје. У једном свом есеју о немачком писцу Гинтеру Грасу, Рушди износи и своје виђење позиција писца у емиграцији. Он ту прво истиче да је "мигрант, можда, централна или одређујућа фигура двадесетог века"³⁷ (277). Затим, у покушају да одреди мигрантске позиције Гинтера Граса, Рушди

³⁶ "roots itself in itself, in its own capacity for imagining and reimagining the world"

³⁷ Сви цитати из есеја С. Рушдија дати су у нашем преводу са енглеског језика.

истиче да је прави мигрант у традиционалном смислу суочен са троструким ремећењем (disruption), "он је изгубио своје место, он је ушао у страни језик и нашао себе окруженим бићима са социјалним понашањем и социјалним кодовима врло различитим, чак офанзивним, сопственим" (278). Зато је фигура мигранта толико значајна "зато што су корени, језик и социјалне норме три најважнија дела дефиниције онога што би требало да буде људско биће. Мигрант, поричући сва три, обавезује се да нађе нове начине како би описао себе, нове начине како би био људско биће" (278). Оно најважније чему искуство емиграције учи мигранта јесте то да је "реалност артефакт, да она не постоји уколико није створена, и да, попут осталих артефакта, може бити састављена добро или лоше, али и да такође, наравно, може бити и растављена" (280). Самим тим "писац који разуме артифицијалну природу реалности, мање-више обавезан је да уђе у процес њеног стварања" (281).

Рушди се у својој елаборацији не задржава само на писцу емигранту и уопште на стварном емигрантском искуству. Он иде корак даље тврдећи да нам "миграција нуди најбогатију метафору нашег времена," да је то метафора довољно моћна да опише егзистенцијално-онтолошко стање модерног човека будући да "ми сви прелазимо границе; у том смислу, ми смо сви мигранти"(279).

Из претходно реченог би требало да буде јасно одакле самостална и, у зависности од критичког система, повлашћена позиција која се даје емигрантској књижевности у актуелном теоријском дискурсу о књижевности. Фигура емигранта, па и сама емигрантска књижевност, јавља се као оно треће у односу на бинарну расподелу, као место амбиваленције и хибридности, као оно што по Дериди претходи било коме процесу одлучивања и разликовања. Њена моћ није само уметничка, већ и политичка у смислу да противуречна позиција емигранта разобличава званичну идеологију и актуелну политичку праксу државе.

Емигрантска књижевност са својим хибридним карактером и противуречном позицијом у рукама постколонијалних критичара постаје моћно оружје усмерено против западноевропског центризма. Међутим, као таква она се лако може окренути и против саме постколонијалне критике, о чему, између осталог, говори и Ахмад Аијаз у својој полемичкој књизи *In Theory: Classes*,

Nations, Literatures. Ахмад Аијаз је индијски књижевник, емигрант, који своју поезију пише на урду језику, уједно и теоретичар књижевности и левичар. Из позиција марксизма он приступа критици дела Фредерика Џејмса и Едварда Саида. У уводном делу своје књиге, у поглављу под називом "Књижевна теорија и књижевност Трећег света," он настоји да демистификује категорију књижевности Трећег света³⁸ "која се сада јавља на универзитету метрополе као супротан канон и која - попут сваког канона, доминантног или у настајању – не постоји стварно пре своје фабрикације"³⁹ (Аијаз 2000: 45). У покушају да се одреди према овој категорији, Аијаз посматра њено настајање унутар развоја западноевропског књижевног канона као и у односу према студијама које за предмет имају књижевност црначког становништва унутар Америке. Он истиче да архив који омогућује универзитету метрополе да конструише текстуалну формацију каква је књижевност Трећег света настаје из дела оних аутора који долазе из некада колонизованих држава и који своја дела стварају "директно у језику који је иницијално увезен из Европе" (78), што значи да су то дела аутора који најчешће пишу на енглеском језику. Своју одвојену природу ова формација гради у односу на Black Literature будући да је њој, унутар теоријског дискурса о књижевности, дато да "реферише на *друге* мањине, оне које нису настале ропством, већ имиграцијом" (87). Оно што он такође издваја као симптоматично јесте чињеница да готово све теоријске елаборације унутар Сједињених Америчких Држава везане за књижевност Трећег света настају пре свега из пера или имиграната или круга представника "беле интелигенције" чија је пажња усмерена ка афро-америчкој култури и књижевности. Дакле, Књижевност Трећег света као засебна књижевна формација израста унутар западноевропског књижевног канона. Она настаје унутар

³⁸ На сличан начин и Салман Рушди устаје против категорије Commonwealth Literature коју он назива химером "нереалном, монструозном креатуром имагинације" (Rushdie 1992: 63). Говорећи о конференцији посвећеној књижевности Комонвелта, Рушди износи следеће: "It was such a seductive environment that it almost persuaded me that the subject under discussion actually existed, and was not simply a fiction, and a fiction of a unique type, at that, in that it has been created solely by critics and academics, who have then proceeded to believe in it wholeheartedly" (62). Даље он говори и о значају енглеског језика за развој овакве категорије: "'Commonwealth Literature', it appears, is that body of writing created, I think, in the English language, by persons who are not themselves white Britons, or Irish, or citizens of the United States of America. I don't know whether black Americans are citizens of this bizarre Commonwealth or not. Probably not. It is also uncertain whether citizens of Commonwealth countries writing in languages other than English – Hindi, for example – or who switch out of English, like Ngugi, are permitted into the club or asked to keep out" (63).

³⁹ Сви цитати из дела Ахмада Аијаза дати су у нашем преводу са енглеског језика.

метрополе, писана је најчешће енглеским језиком, и стварана је углавном од стране писаца у емиграцији. Такође, књижевни теоретичари који се баве њоме најчешће су емигранти из некада колонизованих држава. Из тога последично произилази привилеговање дела оних аутора који стварају у имиграцији до те мере да се њихова дела сматрају "једино *аутентичним* документом отпора у нашем времену" (91).

Аијаз с правом устаје прво против поделе света на Први, Други и Трећи свет која се јавља и у делу Фредерика Џејмсона, а затим и против тог привилегованог статуса емигрантског писца као једино аутентичног гласа отпора и разлике који се унутар тако подељеног света јавља. Као једна од последица такве теоријске платформе је то "што се неколицина аутора који пишу на енглеском валоризују преко сваке мере (...) као да они који не говоре енглеским језиком немају свој глас" (98). Огромна књижевна традиција која настаје на Бенгали, Хинду, Тамил или ком другом језику или дијалекту само Индије, како Аијаз наводи, готово по правилу, осим спорадичних приказа, остаје непозната америчким књижевним теоретичарима. Да би се нечији глас подигао на ниво "величанствено усамљене репрезентације – расе, континента, цивилизације, па чак и 'Трећег света,'" (98) неопходно је, дакле, да тај глас буде на енглеском језику⁴⁰.

Корпус књижевности Трећег света као засебног поља методолошког проучавања чине, дакле, дела оних аутора који потичу из некада колонизованих држава и чија дела се углавном читају као примери "националних алегорија". Приликом проучавања тих дела и конституције самог канона књижевности Трећег света, теоретичари се углавном служе постструктуралистичком апаратуром и ту спрегу између књижевности Трећег света и "глобалне америчке културе постмодернизма" (126) Аијаз сматра посебно индикативном.

Та повезаност постмодернизма, као глобалне културе, и постмодернистичких стратегија у обликовању књижевног дела са националном

⁴⁰ У есеју под називом "The Alchemy of English" Б. Кашру (Braj Kachru) одмах на почетку истиче да је данас енглески језик "оруђе моћи, доминације, елитистичког идентитета, међуконтиненталне комуникације" (Кашру 2003: 291). У наставку он показује да у многим постколонијалним државама употреба енглеског има и ту функцију да неутралише идентитете (верски, културални, друштвени...) који би се употребом посебних језика јасно оцртали. Енглески на тај начин постаје "додатни код који има референцијално значење, али не и културално додатно значење и конотације" (293).

алегоријом која се издваја као репрезентативна књижевна форма књижевности Трећег света, најочљивија је у делу Салмана Рушдија. На Западу књижевни опус овог аутора има велики углед о чему сведочи и похвална оцена изречена у *New York Times*-у поводом његовог романа *Деца поноћи* у којој између осталог стоји и то да је овим делом "a Continent finding its voice." Зато Аијаз, да би поткрепио своје ставове, приступа анализи дела овог аутора, пре свега роману *Срамота*, не би ли открио идеолошке позиције које дозвољавају Рушдијевом делу да буде читано и као национална алегорија и као постмодернистички метафикционални роман. Аијаз том приликом излаже критици одређене Рушдијеве ставове везане за миграцију, а будући да нас пре свега интересује управо та проблематика, ми ћемо се задржати само на том сегменту његове критике Рушдијевог дела.

Као прво, Аијаз истиче да је идеја миграције важна, односно централна за Рушдијеву "саморепрезентацију како у фикцији, тако и у животу" (127) и да се та идеја у делу овог аутора јавља у два верзијама. У првој верзији миграција се представља "као онтолошко стање свих људских бића"⁴¹ (127) као стање неприпадања и измештености. У другој верзији, која се јавља у новијим делима, "овај мит о онтолошком неприпадању замењен је другим, већим митом о *вишку* припадања: не само да он припада сада и овде, већ он припада *превеликом броју* (*too many*) места" (127). Будући да мигрант не припада једном месту, али зато припада свим местима, њега карактерише, пре свега, индивидуална слобода, "апсолутна и митска"(127).

Та идеја о неприпадању, односно о вишку припадања, о доступности свих култура света индивидуалном уму, није нова, није карактеристика само *постмодерног стања*, већ се, штавише, по Аијазу може лоцирати дубље у историји западноевропске мисли. Она се јавља у тандему са историјом колонијализма, а свој прави облик добија у епохи високог модернизма у којој фигурира као противтежа добро познатој модернистичкој представи по којој је "фрагментарно ја једино право модерно ја" (128). Рефлектована на свакодневни живот, ова идеја се налази у потрошачком друштву и супермаркетима метрополе, у којима се лична потреба за потрошњом одвија у потпуно обезличеном окружењу, где на једном месту, на

⁴¹ Ту идеју Рушди износи и у свом есеју о Гинтеру Грасу, као што је раније било речено, Између осталог и овај есеј постаје предмет критичког читања Ахмада Аијаза.

полицама и рафовима леже један поред другог производи настали и карактеристични за најразличитије крајеве земаљске кугле⁴².

Идеја одласка, неприпадања, укоренења је у самом модернизму, који је по Аијазу у многоме обликован делатношћу самоегзиланата и имигрантских уметника као што су: Џозеф Конрад, Езра Паунд, Томас Стерн Елиот, Пабло Пикасо, Салвадор Дали, Гертруда Штајн и други. Сви ови аутори "доживели су исти осећај 'гушења' у сопственом простору на овој планети" (134), и из тог искуства неприпадања израста доминантна слика модерног уметника који обитава као странац, дословно или фигуративно, у обезличеним градовима и који користи то искуство егзила као једну од "базичних метафора за модерност и чак за људско стање уопште" (134).

Дакле, како Аијаз закључује Рушди је постмодернистички аутор али посмодернистички у смислу да су његове базичне "интелектуалне и артистичке формације есенцијално модернистичке" (137) са присутним елементима који ту базичну формацију превазилазе у смеру постмодернизма⁴³. Оно што је ново у Рушдијевом делу јесте та идеја о вишку припадања омогућена самим чином неприпадања. Дакле, идеја о фрагментарном ја, удружена са идејом о неприпадању може се сматрати карактеристичном за високи модернизам. Та идеја је овде обично праћена својеврсним осећајем нелагодности, па чак и страха. Посмодернизам, и то пре свега постмодернизам који израста из позиција Деридиног учења, по мишљењу Аијаза, одваја ту идеју од свог трагичног карактера и даје јој више слављенички карактер могућношћу вишеструког припадања. Сама идеја припадања из позиција постмодернизма сагледава се само као још један "мит о пореклу", још један продукт флизофије просветитељства и "метафизике присуства". Самим тим што уметник не припада нигде, ниједној култури или друштвеној формацији, њему је

⁴² Сличну идеју износи у Дубравка Угрешкић у есеју "Писати у егзилу". У делу тог есеја под називом "Суругати егзила" она прво износи закључак да је "данашња култура, посебно америчка, опседнута (...) идејом самоизгнанства, self-exila, и исценира је на разне начине". Један од начина да се исценира та идеја јесте кроз трговачке центре данашњице. Како Дубравка даље износи "дизнификација Америке, и све више и саме Европе, остварује се и у најразноврснијим продавницама; ту је, на пример, Nikelands, мултимедијски трговачки храм патика, хотела, забавних паркова и тржних центара у којима су купци трансформисани у емигранте, а систем у којем се крећу превелик је да би их зауставио на једном месту и истовремено ограничен да би они могли побећи, каже De Certeau." (Угрешкић 2000).

⁴³ Видели смо да се слична констатација може применити и на рану прозу Давида Албахарија.

дозвољено да без икаквог зазора припада свима. Тако очишћена идеја од "мита о пореклу" биће на универзитетима метрополе доста коришћен алат при конструисању корпуса књижевности Трећег света.

Будући да критика коју Аијаз спроводи није усмерена само на дискурс књижевности, већ и на високи капитализама и политичко/идеолошке позиције западноевропског друштва које у многоме одређују књижевну продукцију, у наставку свога рада он значај који се придаје овој идеји о "вишку припадања неприпадањем"⁽¹³⁰⁾ покушава да сагледа унутар тржишне политике касног капитализма. Једна од карактеристика неоимпријалног капиталистичког друштва јесте постојање фирми које себе проглашавају мултикултуралним и транскултуралним будући да командују глобалним инвестицијама, занемарујући при том чињеницу да је њихово порекло везано за конкретне импријалистичке западноевропске државе. Са извесном дозом ироније, Аијаз закључује да се они понашају нешто попут постмодернистичких мислилаца сматрајући своје реално западноевропско или америчко порекло само "митом о пореклу", а своју способност акумулације вишка вредности из великог броја земаља ништа више него "вишком припадања" (130).

У наставку Аијаз ће изнети једну од често упућиваних критика на рачун постмодернизма и то пре свега оног облика постмодернизма који израста из учења Ж. Дериде и М. Фукоа, и чије се политичке стратегије често крећу у правцу конформизма и опортунизма. Будући да је историја без порекла могућа само као прича, као метанарација, и да нема ништа ван фабрикации "дискурса моћи", било који облик систематског отпора доминантном систему показује се узалудним. Самим тим сваки вид отпора може бити само "привремен, личан, локалан, микро и унапред песимистичан"⁴⁴ (131).

⁴⁴ И Линда Хачион се на сличан начин у раду "Circling the Downspout of Empire" одређује према политичким позицијама постмодернизма истичући да је "постмодернизам политички амбивалентан" (Хачион 2003: 130), и додајући да су радикални постмодерни изазови "на много начина луксуз доминантног поретка који може себи да приушти да изазива оно што безбедно поседује" (131). Међутим, управо у том односу према друштвеном и политичком активизму Хачион уочава разлику између постмодернизма, с једне стране, и постколонијалне књижевности и критике, с друге. Постколонијална уметност и критика као и различите форме феминизма одлазе "иза постмодерног ограничења на деконструкцију постојећих ортодоксија у област социјалне и политичке акције" (130).

Иако књижевност није изолован систем независтан од осталих система културе схваћене у ширем смислу, ми се овде нећемо покушавати одредити према овим ставовима везаним за (не)могућност политичког активизма из позиција постмодернизма и за његове могуће последице за саму књижевност. Овом приликом наше интересовање је пре свега усмерено ка сагледавању феномена писања у емиграцији и ка привилеговљу позиција и гласа емигранта/егзиланта унутар књижевног дискурса.

Аијаз истиче да му је претходна елаборација о посмодернизму сагледаном у односу према модернизму и развијеном капитализму била неопходна како би осветлио контекст из кога израста карактеристична композиција Рушдијевих романа. Како би своје закључке употпунио, у наставку он се окреће рецепцији Рушдијевих дела. Као примарну читалачку публику Рушдијевих романа, Аијаз пре свега види становнике Велике Британије, а тек онда и емигрантску интелигенцију која се налази на Западу. Рецепција Рушдијевих романа, као и карактеристична композиција његових романа, одређене су његовом позицијом писца који је пре свега самоегзилант. Једино у периоду од 14. фебруара 1989. године када је ирански верски вођа Рухолах Хомеини испровоциран начином на који су представљени муслимани у роману *Сатански стихови* изрекао фатву за Салмана Рушдија, обећававши награду од четири милиона долара његовим убицама, па до 1998. године, када је тадашњи председник Ирана Мухамед Хатими ту фатву повукао, Рушдијева егзистенција јесте егзистенција политичког егзиланта у правом смислу те речи. Иначе, примарно, Рушдијев боравак на Западу ствар је његовог личног избора, а не политичке присиле. Писац који ствара у егзилу, по Аијазу, дубоко је повезан са домовином коју је присиљен да остави. Као своју примарну публику он пре свега претпоставља читаоце који су "материјално одсутни" (131) из услова у којима ствара. Он пише, дакле, имајући у виду, пре свега, публику своје матичне земље из које је присилно избегао. За разлику од писца који ствара у егзилу, самоегзилант не осећа тако нераскидиве везе са земљом свога порекла, "он је слободан да бира ниво еластичности тих веза" (131), док га "материјалне консеквенце његове миграције нужно доводе у много одговорнији однос са читаоцима који су материјално присутни унутар миљеа у коме се одвија његов продуктивни рад" (131).

Оно што се нама пре свега чини важним овде, јесте чињеница да Аијаз јасно исцртава разлику између егзиланта и самоегзиланта, будући да се у многобројним теоријским дискурсима та разлика нивелише, чини ирелевантном. Штавише, постоји тенденција да се радови имигрантских писаца, правих миграната који су отишли не из политичких разлога, већ више ношени економским потребама или сопственим амбицијама, посматрају као радови писца-у-егзилу. Том приликом из конотативне вредности речи егзил апстрахују се терор и страх, ужаси рата и политичког изгнанства. Она остаје да фигурира као својеврсни егзистенцијално-онтолошки знак самог људског постојања, задржавши од предходног значења речи само трагични призив и патос. Дакле, егзил се често посматра као "стање душе, неповезано са чињеницама материјалног живота" (86) писаца који стварају своја дела у туђини. Аијаз ће више пута у свом делу *In Theory* указати на чињеницу да се унутар постколонијалног теоријског дискурса углавном не прави разлика између емиграната/имиграната са једне стране и егзиланата са друге, већ да се, штавише, ови термини узимају као међусобно заменљиви синоними.

Овом темом "реторичке инфлације карактеристичне за савремене интелектуалце Трећег света лоциране у 'западном центру'" (209), Аијаз ће се детаљније бавити у поглављу под називом "Orientalism and After" у коме своју критику усмерава према неким елементима, условно речено, учења Едварда Саида. Том приликом, Аијаз детаљније разматра Саидов есеј "Интелектуалци Трећег света и метрополска култура"⁴⁵. У том есеју Саид се посебно бави делима *Црни јакобинци* С. Л. Р. Џејмса и *Арапско буђење* Џорџа Антонијуса доживљавајући их као "озбиљна научна дела која се стављају на једну страну, дела проистекла из самог покрета за независност и намењена широј читалачкој публици" (Саид 2002: 434) посматрајући их у односу према делима *Владавина бенгалском земљом* Ранацита

⁴⁵ Овај есеј се у нешто измењеном облику може наћи у Саидовој књизи *Култура и империјализам* као четврти део трећег поглавља насловљеног "Отпор и супротстављање". Наслов под којим се овај есеј налази је "Путовање у средиште и рађање отпора" (стр. 425 – 461). Говорећи о својим истраживачким интенцијама на почетку овог есеја, Саид истиче следеће: "Желим да говорим о једном, у неку руку засебном, аспекту овог моћног судара – о делима интелектуалаца из колонијалног или периферног света, онима који су писали »империјалним« језиком, који су осећали органску повезаност са масовним отпором империји, и себи поставили један ревизионистички, критички задатак да се отворено позабаве метрополском културом, користећи научне и критичке поступке, дискурсе и оружје који су некада били доступни искључиво Европљанима" (Саид 2002: 432).

Гуе и *Мит о лењом урођенику* С. Х. Алатаса која с друге стране "представљају постколонијална и специјалистичка дела која се нарочитим питањима обрађају ужем читалаштву" (435). Групишући ове ауторе у две одвојене категорије, Саид настоји да ослика два вида отпора који се унутар (пост)колонијалног света јављају. Прва двојица аутора представљају колонијалне интелектуалце, што је категорија која у Саидовој елаборацији, како Аијаз закључује, пре свега означава "не-Европљанине који пишу током колонијалног периода" и који стварају "унутар културне преспективе Европске доминације, идентификујући себе са европском културом и доживљавајући колонизовану државу као 'Мајчинску државу'" (Аијаз 2002: 206). Друга двојица аутора представљају постколонијалне интелектуалце које карактерише одређена измештена позиција у односу на метрополски центар из које су у могућности да боље "заповедају оружјем европске критичке мисли (...) окрећући то оружје против својих сопствених татора" (202). Као пример постколонијалног интелектуалца Саид издваја и индијског писца Гуа. Говорећи о њему и његовом делу *Владавина бенгалском земљом* у коме се он бави Актом о трајном насељавању Бенгала из 1826. године, Саид на једном месту назива Гуу егзилантом, прогнаником⁴⁶. За Аијазу Гуа на може бити сматран егзилантом будући да добровољно одлази на Запад и тамо наставља да се бави интелектуалним радом. Не улазећи у разлоге нечијег самовољног одласка будући да су они ствар приватног карактера, Аијаз истиче да су у излагању Саидовом погрешно представљене личне тежње као "усуд рукоположен репресијом" (Аијаз: 209). Бришући "фундаменталну политичку разлику између емиграције и егзила" (209), Саид Гуи даје статус својеврсне егзиланске фигуре. По Аијазу, Саиду је било нужно да Гуи припише егзилантски статус како би га уклопио у одговарајући теоријски концепт у коме највећу продуктивну и опозициону моћ има управо комбинација егзиланта са техничким мајсторством у литерарном раду као и припадност привилегованој класи у земљи свога порекла као и нужна лоцираност на Западу.

⁴⁶ Уп: "Шездесетих година на сцену ступа Гуа као изгнаник, у жестокој свађи са индијском политиком коју у то време воде »нехруовци и гандисти«, како их назива Тарик Али." (Саид 2002: 454).

Фигура егзиланта је свакако важна за теоријски дискурс Едварда Саида. У есеју "Размишљања о егзилу"⁴⁷ он овом проблему посвећује значајну пажњу. На почетку свог есеја Саид износи тврђење по коме је модерна, западна култура у многоме обликована радом прогнаних и избеглих. Оригиналноста визије која се приписује једном егзиланту резултат је његовог посебног положаја. Како Саид закључује "већина је људи првенствено свијесна једне културе, једног окружења, једног дома: прогнаници су свијесни барем двају, и тај плуралитет визије даје свијест о симултаним димензијама, свијест која је – да посудим фразу из глуме – контрапунктска". И у овом есеју Саид донекле ослобађа егзил од његове трагичне црте тиме што се губитак једног места симболично надомешта *љубављу за сва места*, да парафразирамо један од подналова који се јавља у овом есеју. Дакле, оно инхерентно позицији егзиланта није губитак, већ вишак, обиље, отуда и његов све више слављенички карактер који добија у постмодернизму.⁴⁸ Тај првобитни губитак који делује дезоријентишуће и који је неопходно надокнадити "стварањем новог свијета којим ће владати" отвара егзиланта ка могућности многобројних увида. Једном искусивши губитак, за њега предмети овог реалног света више нису од посебне важности. Зато, како Саид даље наводи, "није необично да су наизглед толики прогнаници романописци, шахисти, политички активисти и интелектуалци. Сваки од тих занимања захтијева минимално улагање у ствари и велику предност даје покретљивости и умјећу. Прогнаников нови свијет, што је логично, неприродан је и његова нестварност наликује фикцији". Из позиција свог света налик фикцији "прогнаник љубоморно устаје на свом праву да одбије припадати" (исто) користећи том приликом као оружје којим брани то своје губитком стечено право, разлику.

Ових неколико извода из Саидовог есеја недвосмислено говори о томе да је у Саидовом мисаоном систему егзил доживљен као простор који дозвољава вишеструкоста визије и да је он моћно оружје којим се може субверзивно деловати

⁴⁷ Овај есеј, који чини интегрални део Саидове књиге *Reflections on Exile and Other Essays*, у преводу Ловорке Козле налази се на следећој интернет страници: <http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu>.

⁴⁸ Уп: У есеју под насловом "Два дома, један вук" Албахари износи тврђење по коме емигранти имају (најмање) два срца, будући да имају два дома, један у Канади и један у остављеној домовини (Албахари 2011: 154-156).

на систем, политички, књижевни или какав други. Важно је поново указати на чињеницу да је егзил овде ослобођен свог трагичног патоса, будући да губитак добија значај тек као могућност за већи број припадања, односно неприпадања. Једино ако се егзил схвати на овај начин, као метафора, могуће га је представити као избор што теоретичари књижевности често чине као што ћемо видети касније. Видели смо да се и у Рушдијевом делу јавља исти процес који води преобликоваљу значења које егзил има и, како то Аијаз истиче, тај готово слављенички карактер који се егзилу приписује може се довести у везу са културом развијеног капитализма, односно са постмодернизмом као једном од манифестација те културе. Оно што се нама овде чини од посебне важности је то да егзил нужно повлачи за собом немогућност повратка, што са друге стране води егзиланта томе да мора градити нови свет "којим ће владати". Политички активизам који се таквом егзиланту приписује увек је усмерен супротно у односу на земљу из које долази. Центар који он посебношћу својих позиција угрожава увек је западноевропски центар. Тим обртом политичка оштрица коју фигура право егзиланта обично носи, у елаборацији Едварда Саида отупљује. Егзил Едварда Саида је више метафорички, него политички појам. То је посебно уочљиво у делу есеја у коме он говори о разликовању између прогнаника, избеглица и исељеника:

"Иако је истина да је сватко ко је спријечен да се врати кући прогнаник, има неких разлика између прогнаника, избјеглица и исељеника. Егзил потиче из прастаре праксе прогонства. Једном прогнан, прогнаник живи ненормалним и биједним животом са стигмом апсурда. Избјеглице су, с друге стране, творевина двадесетостољетне државе. Ријеч "избјеглица" постала је политички појам, указујући на бројне скупине невиних избезумљених људи који траже хитну међународну помоћ, док "прогнаник" носи са собом, чини ми се, траг самоће и духовности" (Саид).

Оно што нам се овде чини од посебне важности јесте чињеница да док су избеглице представљене као политички појам и као творевина двадесетог века, дотле се прогнаник представља као нешто што има ореол старине, древности, самим тим и духовности. Избеглице су појам који је увек у моножини, то су хорде

изгубљених, невиних и избежумљених. Изгнаник, је, насупротив томе, усамљеник, појединац луталица, одуховљен у својој самоћи. Дакле, иако је појму прогнаник донекле умањена политичка моћ и ослабљена свест о трагичном губитку, с друге стране дата му је патина древности. Овако представљена фигура егзиланта неминовно призива сећање на првог осведоченог егзиланта, Адама и његовог прогонства из раја. Разлика је једино у томе што Адам своје изгнанство доживљава као пад и страшни усуд, док модерни егзилант слављенички прихвата могућност да не припада, односно да вишеструко припада. Ахмад Аијаз фигуру егзиланта, али са трагичном цртом, сматра продуктом високог модернизма. Међутим, како се чини, ову фигуру је могуће пронаћи и у даљој прошлости западноевропског књижевног канона. Она се чини једном од карактеристика романтизма, довољно је сетити се бајроновског јунака, изопштеника и самопрогнаника, који оставља свој дојучерашњи свет, разочаран и резигниран њиме, и готово без жаљења хрли у сусрет новим могућностима⁴⁹.

Могуће је закључити да је егзил са значењем који овом термину приписују постколонијални критичари, више продукт западноевропске књижевне традиције, него хибридно треће које уписује себе у перформативно/педагошко време нације, на пример, о чему говори Хоми Баба у есеју "ДисемиНација: време, наратив и маргине модерне нације (в. Баба 2004: 259-312). То више није политички појам, већ онтолошки. Као такав, он има знатно проширено поље утицаја. То подизање на онтолошки ниво термина који је био пре свега социјално-политички обојен,

⁴⁹ О сличностима између романтизма и постмодернизма говори и Најал Луси у свом делу *Постмодернистичка теорија књижевности* (в. Луси 1999). Корене постмодернизма Луси везује за позни осамнаести век и појаву романтичарских тенденција у уметности и култури. Оно што карактерише европски романтизам јесте пре свега заинтересованост за књижевну теорију, до те мере да се сама књижевна продукција јавља готово увек у спрегу са теоријом. Такав однос према теорији јавља се и у постмодернизму. Довољно је указати на метафикцију као карактеристични жанр постмодернизма, коју поједини теоретичари попут М. Куријеа називају теоријском фикцијом, како би се потврдио претходни аргумент. Такође, говорећи о Лиотару, Луси износи следеће: "Лиотарево инсистирање на производној, а не опонашајућој, сили постмодернистичких језичких игара је оно што његову идеју о постмодернизму поставља унутар традиције романтичарског приступа књижевности као *питању* или теорији књижевности" (122). Романтичарска теорија је ипак, како Луси показује, била усмерена ка књижевности, док постмодернизам шири теоријско поље на целокупно људско постојање. За романтичаре субјекат, идентитет, порекло, истина, јесу основни појмови. Постмодернисти им пак одричу сваку есенцијалност и постојаност.

Не желећи да улазимо у аргументацију о сродности и разликама између романтизма и постмодернизма, хтели смо само да покажемо да се фигура, условно речено, егзиланта може лоцирати у епохи романтизма, и да су њени корени дубљи него што то Ахмад Аијаз сугерише.

условило је нивелисање разлика између егзиланта и емигранта, односно имигранта⁵⁰. Тиме се може објаснити чињеница да се и код нас у зборнику радова под називом *Егзил(анти): књижевност, култура, друштво* (в. Бошковић 2012) налазе радови посвећени како Милошу Црњанском, који је извесно у једном периоду живота живео у егзилу, тако и они који се односе на књижевно стваралаштво Давида Албахарија који никада није био егзилант, штавише коме је овакво етикетирање страном о чему је он сам више пута сведочио.

Давид Албахари и Владимир Тасић јесу двојица српских аутора који стварају у Канади и којима се често приписује статус егзиланта, иако обојица одбијају да се идентификују са њим. Своје емигрантско искуство и један и други аутор тематизују унутар својих дела, али исто тако о њему говоре и експлицитно у многобројним интервјуима и есејима. Свој есеј "Укус изгнанства" Албахари започиње једном, по његовим речима, једноставном изјавом: "Ја нисам изгнаник" (Албахари 2011: 118). Дефинишући изгнанника као неког ко је приморан да напусти своју земљу против своје воље, а изгнанство као живот "у земљи трпног стања: ствари се дешавају вама али ви не утичете на њих" (118), Албахари брзо са овог политичког значења речи изгнанство, прелази на њено метафоричко значење говорећи о такозваном "добровољном изгнанству". Том приликом он указује на парадоксални карактер термина "добровољно изгнанство" јер "кад је добровољно, изгнанство једноставно означава промену места." Без обзира на разлог те промене, како Албахари даље закључује "он увек укључује слободан избор, активну конструкцију а не пасивну"(118). Чини се као да Албахари дозвољава да се условно идентификује са овом парадоксалном категоријом изгнанства која обухвата слободан избор, јер у наставку свога есеја цитирајући Бродског који је изгнанство видео као пре свега језички догађај, говори о свом личном односу према језику у туђини.

⁵⁰ Речи емигрант и имигрант иако се често употребљавају као синоними имају различито значење. Емиграција упућује на одлазак из сопствене земље, док имиграција представља процес усељавања у другу земљу. Такође, ове речи када се припишу некоме упућују на различиту перспективу: имигрант је неко ко је намеран да остане у земљи у коју имигрира, док је емигрант неко ко свој боравак у страном земљи доживљава као нешто краткотрајно и ко је усмерен не толико ка адаптацији колико ка повратку. По правилу процес акултурализације код емигранта тече спорије.

У овом есеју, говорећи о језику и изгнанству, Албахари истиче да "живот у изгнанству подразумева живот у своме језику" додајући да "тај језик више није језик којим говоре људи из кишеве земље, коју је морао или хтео да напусти. То је ваш личан, јединствени језик и раније или касније бићете једина особа која ће га у потпуности разумети. Ваши читаоци ће га такође разумети, наравно, али како време буде пролазило тако ће се појављивати све више и више малих нијанси које ће само вама бити потпуно јасне" (119). У наставку есеја, Албахари, у складу са већ описаном постмодернистичком праксом, изгнанство доживљава не као пад и губитак, већ као могућност слободе закључујући да би "ти писци требало да славе што се налазе у изгнанству" (120) јер је "сваки писац изгнаник" који у неком тренутку мора "да направи неки избор који ће га претворити у изгнаника у оквиру његове културе (120). Дакле, изгнанство није пад, већ више успињање, прелазак на нешто боље. Корист коју Албахари посебно издваја када говори о свом боравку у туђини и свом боравку у језику, јесте осећај слободе, и то не слободе од актуелне политике, већ слободе "од припадања књижевном естаблишменту и књижевном животу у Београду" (119). Та удаљеност од центра књижевног живота Србије дозвољава му да слободно мења позиције, да једног дана буде "постмодеран писац а другог соц-реалиста" (120), и да не робује претпоставкама и очекивањима књижевних критичара.

Иако сматра да је добровољно прогонство парадоксални термин, Албахари ипак дозвољава да условно буде означен њиме. Као писац, он посебну пажњу посвећује питањима везаним за језик. Језик којим се изгнаник служи временом постаје његов лични језик обележен искуством боравка у туђини. Да би језик постојао, мора да постоји језичка заједница која се њиме служи. Друштвене, историјске и цивилизацијске промене које захватају једну језичку заједницу, рефлектују се и на језик. Писац у туђини, будући одвојен од своје језичке заједнице, поседује језик који је у стању замрзнутости, он више не прати промене које захватају ширу језичку заједницу. Једине промене које се рефлектују тичу се једино индивидуалне егзистенције аутора. Зато временом долази до јаза између језика којим се писац служи и начина на који тај језик прима и разуме читалачка публика којој су дела писана тим језиком намењена.

Оно што се нама овде чини посебно важним јесте чињеница да Албахари и у Канади наставља да пише српским језиком иако као неко ко је завршио Англистику свакако добро познаје енглески језик. За разлику од многих писаца попут Џ. Конрада и В. Набокова, на пример, он и у туђини остаје веран свом матерњем језику. Самим тим читалачка публика којој он намењује своја дела је свакако примарно она која познаје тај језик, то је публика земље из које је он емигрирао. За разлику од емигрантских писаца из некада колонизованог света који стварају на енглеском и чија дела представљају архив из кога се образује студијска формација Књижевности Трећег света, Давид Албахари је окренут читалачкој публици своје сопствене земље. Ако његово дело треба читати као глас отпора и могућу субверзију центра, тај отпор је усмерен првенствено ка својој земљи, а тек онда ка каквом метрополском центру Запада. Хибридни идентитет Албахари као аутор гради пре свега у односу на систем српске књижевности и у односу на тај систем он својим делом заузима у постмодернизму тако повлашћене периферне позиције. То свакако потврђује чињеница да је остао веран матерњем језику и да своја дела наставља да објављује у Србији. Такође, ако погледамо тематски слој његових романа, само у првим трима романима насталим у емиграцији, и у роману *Светски путник*, насталом нешто касније, радња романа је смештена у Канади. У осталима радња се најчешће одвија у Србији (*Лудвиг*, *Брат*, *Терка*, *Геџ* и *Мајер*, *Контролни пункт*, *Животињско царство...*).

Можда није на одмет укратко се задржати на томе како Албахари мотивише то што је и у туђини остао веран матерњем језику. У есеју под називом "Књижевни фестивал у Монреалу" из збирке *Дијаспора и друге ствари* Албахари на једном месту износи следеће: "Писање је потрага за стилем, и онога часа када писац пронађе свој стил, језичка промена постаје неважна или немогућа" (Албахари 2008: 152). За писца језик је битно идентификационо обележје. Стил једног писца одређен је не само његовом индивидуом, већ и језиком којим се тај писац служи. Будући да је Албахари склон да језику придаје знатну конструктивну моћ, попут оне о којој говори лингвистичка теорија језичког релативизма, односно Ворф-Сапирова хипотеза, он семантичко-синтаксичким својствима једног природног језика приписује моћ да обликују стил и својеврсни књижевни идентитет једног

аутора. Ту немогућност или непотребност језичке промене Албахари потврђује наводећи већи број писаца који су пронашли свој књижевни израз пре него што су емигрирали и који и у "окружењу другог језика" настављају да пишу на свом језику. По његовом мишљењу, писци попут Чеслава Милоша, Јосифа Бродског, Славомира Моржека и других, доказ су "да животно измешетење не мора нужно да доведе до језичког измештања, односно, да прихватање новог језика не гарантује бољу читаност и већи број продатих примерака" (152).

Како Ахмад Аијаз истиче, у академским круговима Запада обично се фаворизују дела оних аутора, изгнанника или миграната, који стварају на енглеском језику и који се обично сматрају гласовима отпора различитим видовима центризма. Владимир Тасић, српски писац, имигрант, који као професор математике ради на Универзитету Њу Брансвик у Канади, сматра да је можда писање матерњим језиком прави отпор Метрополи. У есеју под називом "Алегорија колебљивог фундаменталисте" Тасић указује на стање карактеристично за корпорацијске књижаре англо-америчког света у време Бушовог председничког мандата у Сједињеним Америчким Државама које карактерише "приметан раст занимања за писце чије је порекло у корелацији са зонама дејства "Бушове" спољне политике" (Тасић 2009: 66). Готово у свим књижарама, како он то износи, могуће је видети дела Халеда Хосеинија, авганистанца пореклом, мемоаре Азар Нафиси *Читање Лолите у Техерану*, или роман *Колембливи фундаменталиста* Мосина Хамида, писца пакистанског порекла. Ова дела се обично читају као примери националне алегорије или етно литературе (етно-лит). Међутим, ова дела су писана на енглеском језику, од стране емиграната који су своје образовање стекли на Западу и који су остали да бораве у том истом Западу. Овај есеј је иначе инспирисан радом Ахмада Аијаза и његовом критиком постколонијалне критике иложеном у делу *In Theory* коју смо ми у претходном делу рада покушали укратко да изложимо⁵¹. Примери овакве етно-лит која се сматра аутеничним гласом Другог унутар Метрополе све више потискују преводну књижевност. Како Тасић закључује, слажући се са Аијазом, тој валоризацији етно-лит донекле је крива

⁵¹ Тасић, иначе, у овом своме есеју више пута цитира Аијаза и позива се на његово наведено дело, сматрајући да би књига требало да буде преведена на српски језик, јер иако је настала 1992. године, неки критички ставови изложени у њој још увек се могу сматрати актуелним.

постколонијална критика која фаворизује уметника имигранта који ствара унутар *западног* центра у коме је иначе добио елитно академско образовање. Тако створена емигрантска елита добија улогу "тројанског вируса емиграције" који би требало "да доведе до колапса дела оперативног система метрополе и да на тај начин обезбеди, ако већ не економску или политичку, онда бар интелектуалну и књижевну деколонизацију" (96). Оно што Тасић показује приступајући детаљнијој анализи романа *Колебљиви фундаменталиста* Мосина Хамида јесте то да ова дела у ствари више представљају Друго виђено очима Запада, него какву саморепрезентацију етничке ствари.

Свој есеј Тасић завршава тако што истиче да му је основна намера била да укаже "на сложеност проблема са којим се суочава сваки покушај продора на англофоно тржиште културе" односно да илуструје "књижевну цену прихватања у том систему" (109). Прави пример отпора није књижевност аутора имиграната који плаћају тржишну цену стварања у метрополи тиме што се одричу сопственог језика. Како то Тасић исказује

"Отпор није писање на енглеском, нити фолклорно-архаично писање на (рецимо) српском језику из националистичких побуда: знамо да је све то већ уписано у систем. Отпор је отпор тржишту и кооптирној теорији. Отпор је управо оно што теоријски огранак хегемоније представља као узалудну бесмислицу: еманциповано писање, амбициозно и одважно писање, читање и критиковање, учење од најбољих и стварање "хибридне" књижевности у најбољем смислу речи, али која је реализована у свом језику, живи у том језику, и не баца завидне погледе на медијски успех у метрополи (110).

За крај овог излагања о емигрантској књижевности и њеном развоју у епохи постмодернизма, остаје нам да се сложимо са Зигмундом Бауманом да у данашњем глобалном свету и потрошачком друштву постоје две скупине људи: они приковани за тло и они који путују, било као туристи било као вагабунди, било зато што им се може, било зато што им се мора (в. Бауман 2003: 249-273). С једне стране имамо локализујући свет, с друге глобализујући. Прва скупина људи живи у

простору "масивном, еластичном, недодирљивом, који спутава време и држи га ван контроле становника" (261), док друга скупина људи живи у времену, будући да "простор за њих нема значаја, с обзиром на тренутно премошћавање сваке дистанце" (261). Та двострука перспектива, двострука перцепција стварности јавља се као својеврсни парадокс унутар постмодернизма, или како то Бауман исказује:

"ова *постмодерна* стварност дерегулисаног/приватизованог/потрошачког света, глобализујућег/локализујућег света, има само бледи, једностранни и грубо искривљени одраз у *постмодернистичкој* нарави. Хибридизација и пораз есенцијализма који се објављује у постмодернистичким величањима "глобализујућег" света далеко су од тога да пренесу комплексност и оштре противречности које раздиру тај свет. Постмодернизам, један од могућих приказа постмодерне стварности, само артикулуше искуство глобалиста везаних за њихов сталеж – бучне, веома гласне и утицајне, ипак релативно ограничене групе екстериторијалних светских путника. Тиме се остављају необјашњена и неартикулисана друга искуства, која су такође интегрални део постмодерне сцене" (272).

Дакле, емигрантско искуство само је једно од могућих искустава унутар постмодерног друштва. Валоризација позиција емиграната/егзиланата унутар постколонијалног критичког дискурса представља унилатералну слику света. Још увек није пронађен адекватан модел репрезентације, ни у теорији, а чини се ни у пракси, којим би се премостио овај постмодернистички парадокс. Књижевност са своје стране нуди више могућности за превазилажење ове једностране презентације стварности. Као књижевни жанр који је посебно способан да прикаже мултиплициране презентације стварности издваја се роман својом полифоном формом.

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ И КАНАДСКИ КЊИЖЕВНИ КАНОН

У претходном поглављу настојали смо да оцртамо позиције емигрантског писма унутар постколонијалног и постмодерног друштва. Несумњиво је да се емигрантска књижевност унутар националних књижевних система јавља као глас разлике. Она је друго/различно не само у односу на књижевност земље из које аутор долази, већ исто тако и у односу на земљу у којој аутор борави и ствара. Истовремено и сам аутор и његов књижевни опус трпе двоструко уписивање. Две културе, два односа према традицији, историји и стварности укрштају се како у духу самог аутора тако и у његовом делу. Емигрантска књижевност јесте хибридна књижевност, хибридна у значењу који овом термину приписује Хоми Баба када говори о идентитету. Она је оно неодређујуће треће које нарушава стабилне системе који почивају на бинарној логици. Из свега набројаног не би требало да делује чудно пажња која се овом феномену поклања у епохи постмодернизма. Емигрантско писмо је готово по дефиницији постмодерно. И када писац "свој глас" пронађе тек након емиграције стварајући на језику земље у коју је дошао, као што је на пример случај са Џозефом Конрадом, пољским емигрантом, који се, можемо рећи с правом, сматра британским писцем, он ни онда не престаје да буде различито у односу на књижевни канон земље у којој ствара. Та тешкоћа да се у систем какве националне књижевности инкорпорира глас емигранта, данас се сматра предношћу. Лиминално и маргинално јесу положаји који имају повлашћено значење у епохи постмодернизма чији је најважнији пројекат преиспитивање некадашњих вредности и истина на којима почивају различити системи, филозофски, политички, друштвени... У државама које нагињу идеји мултикултурализма, а Канада је управо таква држава, емигрантско искуство и емигрантско писмо се сматрају више него пожељним. Можемо рећи, да је Канада

држава која свој национални идентитет⁵² гради управо на основу разлике, а не истости. Самим тим, будући да се књижевни канон једне државе најчешће гради у односу према конструкцији националног идентитета⁵³ исте, логично је закључити да ће унутар канадског књижевног канона значајно место заузети емигрантско писмо.

Национални књижевни канон Канаде развија се упоредо са развојем свести о постојању канадског идентитета и канадске посебности. Сара Корс сматра да је књижевни канон Канаде могуће разумети једино ако се узму у обзир бројне политичко-историјске чињенице. Развој и конструкцију тог канона могуће је на прави начин схватити тек унутар ширег контекста кога чине "сталне тензије између франкофоног и англофоног, између британског империјалног статуса и канадске независности и између континенталистичке и националистичке оријентације" (Корс 1997: 35). Чињеница која је такође важна јесте однос према Сједињеним Америчким Државама и покушај да се канадски национални, па и књижевни, идентитет изгради посебно у односу на амерички. Дакле, готово немогуће је говорити о канадском књижевном канону, уколико се истовремено не говори и о политичком и историјском развоју канадске државе. За почетак је зато неопходно укратко изложити неке карактеристичне чињенице везане за историјат и актуелну политику Канаде.

⁵² За Бенедикта Андерсона нација је замишљена политичка заједница са том парадоксалном особином да показује "модерност у очима историчара" и "древност у очима националиста". Процес стварања нација, по његовом мишљењу, започиње у 18. веку када долази до смиревања религиозног начина мишљења. Продор вернакулара као и развој штампе јесу елементи који су утицали на појаву и развој раног национализма. Прве националне државе настају на америчком континенту. По речима Бенедикта Андерсона карактеристика тих нових америчких држава је била та што су то биле све "укључујући и САД, креолске државе: створили су их и водили људи који су говорили истим језиком и који су били истог поријекла, као и они против којих су се борили" (Андерсон, 74). Покрајине које ће касније ући у састав Канаде, нису учествовале у тим револуционим покретима на тлу Америке, тако да је процес формирања канадског националног идентитета започео релативно касније.

⁵³ Сара Корс у књизи *Nationalism and literature. The politics of Culture in Canada and the United States* у којој говори о том односу између националног књижевног канона и развоја националног идентитета полази од следеће претпоставке: "both national literature and nations themselves are socially constructed under identifiable political and historical circumstances – and (...) the two processes are deeply interwoven" (Корс 1997: 4), такође, у наставку ауторка додаје да је "national canonical status (...) rooted in national exceptionalism. Literary explorations of the 'unique' nation and its 'exceptional' experience in turn help construct available images of the nation" (Исто).

Канада је северноамеричка федерална уставна монархија и једна од крунисаних земаља Комонвелта. Настала је 1867. године спајањем у један федерални доминион 4 покрајине: Онтарио, Квебек, Нова Шкотска и Њу Брансвик. Од самог настанка ову државу је карактерисала изразита демографска и културолошка хетерогеност. Првобитно канадско становништво чинили су са једне стране староседеоци, такозвани Први Народи, а са друге стране, две хетерогене групе европских досељеника: англофона и франкофона. Ове две групе европских досељеника су у канадску државну заједницу ушле ношене различитим мотивима. Француско становништво је у томе видело могућност да очува свој национални идентитет у једном изразито англиканском окружењу, будући да је Француска након седмогодишњег рата 1763. године морала предати своје колоније у Северној Америци Великој Британији, док је становништво енглеског порекла тим чином настојало да се пре свега економски и политички одвоји од јаког утицаја Сједињених Америчких Држава, остајући и даље верно британској круни. Даљи развој канадске државе водио је све већој еманципацији од Велике Британије. 1931. године Вестминстерским статусом проширена је аутономија Канаде у односу на Велику Британију, да би 1982. године Актом о Канади престале све законске обавезе и зависности канадске државе од Парламента Уједињеног Краљевства. Међутим, та почетна демографска и културолошка различитост, коју канадско друштво како се чини још увек није превазишло, у многоме је обележила историјски развој канадске државе јер је за последицу имала немогућност да се створи шири национални канадски идентитет којим би био додатно гарантован државни интегритет и суверенитет. У покушају да се превазиђе различитост, Канада се окреће идеји мултикултурализма који постаје званична државна доктрина. Почетак канадског мултикултурализма везује се за 1971. годину и говор који је тадашњи премијер Канаде, Пјер Трудо, одржао у канадском парламенту. Непосредно пре тога била је формирана Краљевска комисија за билингвизам и бикултурализам која је имала за циљ да пронађе начин којим би се дотадашња културна ситуација превазишла. Комисија је дошла до закључка да је најбољи начин да се превазиђе постојећи "бикултурални оквир" (Гвозден 2007, 138) успешна интеграција нових емиграната у шире канадско друштво. Својим говором,

Пјер Трудо заванично је прихватио све препоруке Комисије. Одлуке ове Комисије убрзо су довеле до Закона о канадском мултикултурализму који је проглашен 1988. године и у коме, између осталог, стоји и то да се сваком новом Канађанину законом гарантује право да сачува, увећа и дели своје културно наслеђе. Оваква државна политика према емигрантима учинила је Канаду примамљивом дестинацијом за све оне који сигурност, било политичку било економску, нису успели да пронађу у сопственој земљи. Првобитно, емигранти који су долазили у ову земљу били су већином европског порекла да би се средином и крајем двадесетог века тај однос променио у корист неевропског становништва. Једна специфично канадска синтагма "видљива мањина" (visible minorities) ову групу емиграната јасно дистанцира од првобитних досељеника и емиграната европског порекла као и од староседелачког становништва Канаде. Настала из релативно практичних разлога, пре свега за потребе статистичке обраде демографских података, ова синтагма ипак има негативне конотације. Готово бисмо могли рећи да се тиме мултикултурализам поново враћа бикултурализму, с тим што опозиционе групе више нису досељеници француског и енглеског порекла, већ Европљани и не-Европљани, односно белачко и небелачко становништво.

Канадски мултикултурализам показао се као релативно успешно средство да се сачува државни интегритет и као добра полазна основа за развој свести о канадском националном идентитету. Међутим, као и свака идеја и канадски мултикултурализам има своје добре и лоше стране. Обично му се замера то што је држава склона да један комплексан феномен какав је култура види само у његовим појавним манифестацијама као фестивалску и кулинарску различитост, на пример, што доводи до симплификације проблема и до стереотипизације. Иначе, кад већ говоримо о стереотипизацијама, потребно је указати и на то да Канађани показују склоност да суштину свог националног идентитета одређују негативно и различито, било у односу према Седињеним Америчким Државама било према стереотипима по којима је бити Канађанин исто што и бити дрвосеча, љубитељ хокеја, бити љубазан, а хладан попут поднебља у коме бораве. Такође, говорећи о сопственом идентитету, Канађани често говоре "о двама самоћама" што је првобитно био наслов романа канадског писца Хјуа Мекленана објављеног 1945. У складу са

развојем државне политике, и сам Мекленан ће врло брзо допунити и променити свој исказ истакавши да када говоримо о Канади тада говоримо не о двома, већ о милион самоћа.

Такође, канадски мултикултурализам још увек не успева да на прави начин интегрише староседелачко друштво, такозване Прве Народе, у шири друштвени контекст. Вил Фергунсон у делу *Зашто мрзим Канађане*, са дозом црног хумора примећује да постоје три актуелна проблема које Канађани још треба да реше: да нађу начина да сачувају Французе у држави, да Американце држе ван државе и да учине да представници Првих Народа некако нестану из ње.⁵⁴ Канада, као држава, још увек није учинила прави напор да староседелачку културу на прави начин интегрише и учини је својим саставним делом. Према староседелачком становништву однос белих Канађана кретао се на релацији од њиховог одбацивања и маргинализовања, будући да су они доживљавани као примитивни и груби, самим тим и опасни, до поновног маргинализовања тиме што се о њима разматра и суди из угла егзотичног, самим тим и периферног. Својом усменом традицијом представници Првих Народа опирају се у борби за сопствени идентитет написаним законима државе. Канадски идентитет који деле више наликује хибридном идентитету емиграната, него идентитету првих европских досељеника који још увек чине срж канадског друштва. Весна Лопичић говорећи о идентитету староседелачког становништва Канаде истиче управо ту чињеницу да он више наликује идентитету људи који су у дијаспори, него идентитету староседелачког становништва и као пример наводи Албахаријеву причу „Индијанац на Олимпијском тргу“ у којој се говори о сусрету једног имигранта који је дошао из земље која више не постоји, са Индијанцем који му прича причу из усмене традиције свога народа, сагледавајући је као најбољу илустрацију те сродности у односу према сопственом идентитету.

Мултикултурализам је ствар официјелне политике Канаде, али истовремено политичка доктрина која преферира интеграцију емиграната као најбољи облик акултурализације. У процесу акултурализације, који се по Џону Берију, канадском професору примењене психологије, јавља као комплексан феномен реверзибилног

⁵⁴ Ставови Вила Фергунсона наведени према: V. Lopičić i M. Kostić, "Constant Search for an Identity: Immigrants as True-born Canadians" (в. Лопичић, Костић 2013).

карактера у коме долази до размена културолошких карактеристика између мањинске и већинске групе где обе групе имају могућност да обликују заједнички културни идентитет што у принципу и јесте крајњи циљ овог процеса, неопходно је помирити вредности старе културе са вредностима нове. Према Берију могуће је издвојити четири типа акултурационе стратегије: интеграцију, асимилацију, сепарацију и маргинализацију. Ове четири стратегије настају као резултат укрштања потребе мањинске групе да сачува свој посебни културни идентитет, али исто тако и потребе да активно учествује у културном животу већинске групе. Како би се процес акултурализације одвијао успешно, наопходно је да и већинска група буде отворена и приступачна за културне разлике и посебности мањинских група, јер сам процес акултурализације мора да се одвија у два смера. Асимилациона стратегија настаје када индивидуе које долазе у ново културно окружење немају намеру да сачувају своју културну посебност, али имају изражену потребу за интеракцијом са представницима друге културе. Маргинализација, с друге стране, претпоставља индивидуе са слабом потребом ка очувању својих културних вредности, али исто тако и са слабом потребом да партиципирају у новом културном окружењу, углавном због дискриминације или неприхватања од стране већине. У случају да индивидуа показује јаку потребу ка очувању сопствених културних вредности и у новом културном контексту, али истовремено одбија да партиципира у новом друштву, настаје сепарација. Интеграција је, пак, резултат потребе за партиципацијом и тиме да се постане члан шире друштвене мреже уз очување сопствених културних вредности. Иако се из овако изложеног стиче утисак да индивидуална воља има одлучујућу одлуку приликом избора акултурационог модела, у пракси се често дешава да је намера индивидуе често условљена одлуком и отвореношћу ширег друштва према културно-социјалним разликама. Често одређени облик акултурализације може бити и ствар државне политике. Тако неке земље, наведено овде само Сједињене Америчке Државе, преферирају асимилациони модел. Имиграциона политика ових земаља настоји да новопридошлу јединку у тој мери преобрази и учини саставним делом своје културе да се често за тај процес користи енглески израз *Melting Pot*. Постати „Американац” значи прихватити „амерички начин живота” што углавном води

одбацивању или маргинализовању сопствених културно-етичких вредности уколико се оне јављају као противуречне у било ком облику доминантном културном обрасцу те државе.

За разлику од Сједињених Америчких Држава и других земаља са сличном имиграционом политиком, интеграциони модел акултурализације углавном је прихваћен у оним друштвима у којима се нагиње мултикултурализму.

Данашња Канада је мултиетничка, мултикултурална, али и даље билингвална држава. То је друга по величини држава у свету са око 34,88 милиона становника. Демографски и културни плуралитет Канаде обично се описује као мозаик састављен од разнородних, али ипак јасно уочљивих елемената. Из таквог културног мозаика изникла је и канадска књижевност за коју се обично каже да је еволуирала директно из викторијанске у постмодерну. Децентрираност, хибридна и разноликост саме канадске државе нашла је свој одговарајући еквивалент и у децентрираном карактеру постмодерне литературе. Током двадесетог века канадска књижевност доживеће свој нагли развој и интернационални успех делима аутора какви су Алис Монро, Карол Шилдс, Маргарет Атвуд, Јан Мартел и други. Исто тако на пољу проучавања књижевности значајан траг оставиће Нортоп Фрај, аутор сада већ култног дела *Анатомија критике*, и Линда Хачион која се сматра једним од најбољих теоретичара савремене, постмодерне књижевности и уметности. Све до последњих деценија двадесетог века канадском књижевношћу доминирала су дела аутора европског порекла, да би се крајем века појавила плејада аутора пореклом са других континената који у канадску прозу уносе своју личну и културну посебност, богатећи је новим мотивима и формалним карактеристикама. Неке од тема карактеристичне за канадску књижевност, као што је питање идентитета, емиграције и егзила условљене су историјским, културним и политичким развојем саме државе. Систем канадске књижевности у ширем смислу требало би да инкорпорира дела писана како на енглеском тако и на француском језику, као и дела стварана на језицима Аборицина и језицима различитих дијаспоријских група. Међутим, као што Феј Хамил износи приметан је релативно независан развој

канадске књижевности на енглеском и канадске књижевности на француском језику иако је међуутицај свакако присутан (в. Хамил 2007: 4).

Још један проблем који се намеће једном тако широко схваћеном концепту канадске књижевности јесте то што је Канада легално билингвална држава. Употреба језика мањина није ничим ограничена, штавише у складу са схватањима мултикултурализма сматра се пожељном, међутим енглески и француски једини имају статус званичних језика државе⁵⁵. Због свега претходно реченог, као и због разлога искључиво практичне природе, ми ћемо канон канадске књижевности редуковати на дела писана енглеским језиком.

Феј Хамил, ауторка књиге *Канадска књижевност* намењене пре свега студентима основних студија, целокупну канадску књижевност писану енглеским језиком сагледава унутар четири тематска поља која су најчешће заступљена у делима канадских писаца. Прво од тих поља тиче се етничке припадности, расе и колонизације. Будући да се простор неоспорно јавља као важна тема унутар канадске књижевности он се јавља као друго важно тематско поље. Као најзаступљеније просторне мотиве који се јављају код канадских писаца Феј Хамил издваја дивљину, градове и регионе⁵⁶. Треће тематско поље представља жеља, док се као четврто јавља историја, односно историје и приче. Зачетке канадске књижевности ауторка налази у раном колонијалном добу почетком седамнаестог века, када се канадска књижевност развија из наратива мисионара, истраживача и трговаца крзном. Већина те књижевности писана је француским језиком. Књижевност на енглеском језику почиње значајније да се развија током и након Америчке револуције када је велики број енглеских лојалиста населио северне делове америчког континента формирајући при том независну територију Британске Северне Америке. На даљи развој како канадске државе, тако и канадске књижевности писане на енглеском језику утицали су приливи емиграната

⁵⁵ Од десет канадских провинција једна је билингвална (Нови Браунсвик), једна франкофона (Квебек) и осам је англофоних (Алберта, Британска Колумбија, Манитоба, Њуфаундленд и Лабрадор, Нова Шкотска, Онтарио, Острво Принца Едварда и Саскатчеван). Од трију канадских територија које политички имају ограниченија права у односу на провинције, Јукон је билингвална територија, док су у Северозападној територији и Нанавуту официјални енглески, француски и један број аборигинских језика.

⁵⁶ Анализом простора као важног тематско-мотивског слоја у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића бавићемо се детаљно у наставку овог рада.

европског порекле. Током деветнаестог века у више наврата долазило је до прилива европског становништва. Први талас емиграције из Европе за Канаду наступио је непосредно након Наполеонових ратова, следећи је био талас емиграната из Ирске који су 40-их година деветнаестог века масовно одлазили из те државе због појаве велике глади и сиромаштва, догађаја који је у Ирској националној историји остао забележен као "potato famine". У овом раном периоду развоја канадске књижевности и државе као посебан књижевни мотив издваја се мотив дивљине која се најчешће у том периоду слика у опозицији према војничким утврђењима, будућим градовима и цивилизацијским центрима. Овај мотив може се данас сматрати централним мотивом канадске књижевности који у делима различитих аутора почевши од Ричардса и његовог романа *Wacousta* (1832), па до Маргарет Атвуд и других писаца двадесетог и двадесет првог века, добија различите облике и значења. Тек у другој половини двадесетог века као посебана мотив у канадској књижевности издвојиће се мотив емиграције, егзила и искуства живота у дијаспори као последица слома колонијализма и све већег прилива емиграната неевропског порекла. Овај мотив ће посебно бити заступљен у жанру, у енглеском говорном подручју познатом под називом, *life writing*⁵⁷. То мноштво других гласова и искустава преточених кроз призму емигрантског писма постаће једна од битних карактеристика савремене канадске књижевности. У складу са политиком мултикултурализма која је отворена према разликама, и систем канадске књижевности настоји да буде довољно широк како би уклопио у једну релативно стабилну целину и широку лепезу емигрантских искустава и гласова писаца који нису рођени Канађани.

Као посебни изазов конструкцији и одржању канадског књижевног канона јавља се немогућност да се прецизно одреди који писци припадају канадској књижевности. У раном периоду развоја канадске књижевности бројни текстови у којима се говори о Канади настали су из пера истрживача, мисионара и авантуриста који су у Канади најчешће само кратко боравили. И данас, велики број савремених и значајних канадских аутора, попут Јана Мартела, Карол Шилдса,

⁵⁷ Нисмо сигурни како би овај енглески израз који означава жанр у коме се износе записи о нечијем животу, искуству, и то најчешће у облику дневника, мемоара, (ауто)биографије, сведочанстава или персонализованих есеја могао превести код нас. Развојем информационих технологија јавља се и блог као посебан облик овог жанра.

Мајкла Ондатјеа (Michael Ondaatje), Химани Банерџи и да не набрајамо даље, нису рођени у Канади, већ су у њу емигрирали у неком периоду свог живота. Изазов канадском књижевном канону често се упућује и из угла маргинализованих и на било који начин искључених група аутора (на основу пола и сексуалног опредељења, етничке припадности и расе на пример, а видели смо говорећи о Владимиру Тасићу и Давиду Албахарију и на основу језика на коме стварају). Ти дискурси мањина, периферни у односу на систем, по мишљењу Феј Хамил, могу послужити као изазови признатим и већ утврђеним социјално-националним наративима (в. 16).

Већ смо навели да Сара Корс у књизи *Национализам и књижевност* настоји да укаже на однос зависности који постоји између изградње књижевног канона и изградње националног идентитета. Полазећи од претпоставке да је "национална књижевност истовремено продукт и делимични креатор нације и наше колективне свести о националном идентитету"⁵⁸ и да је канон нешто што се бира, а не рађа (9), Корс приступа упоредној анализи дела која чине књижевни канон⁵⁹ Сједињених Америчких Држава и дела која се сматрају канонским у Канади⁶⁰. Канадски књижевни канон је конструкција двадесетог века, будући да се тад рађа канадски национализам и свест о канадској посебности, за разлику од канона Сједињених Америчких Држава који има нешто дужу традицију. Оно што карактерише конструкцију канадског како националног, тако и књижевног идентитета јесте стална тензија између америчког идентитета и британског, између Старог света и Новог, док су се Сједињене Америчке Државе релативно рано ослободиле те носталгије и колонијалне условљености Старим светом. Оно што се на први поглед јавља као суштинска разлика између канадске и америчке књижевности јесте то што се у америчким романима као пожељна истиче идеја индивидуализма,

⁵⁸ Сви цитати из дела Саре Корс дати су у нашем преводу са енглеског језика.

⁵⁹ Дела која улазе у састав књижевног канона неке државе по дефиницији јесу дела која се сматрају продукцијом високе културе, како то излаже Сара Корс. Управо између оваквих дела и изградње националног идентитета веза је најјача. С друге стране, дела која се сматрају продукцијом популарне културе нису условљена националним интересима, већ пре свега економским. Самим тим, док се књижевни канони појединих држава разликују, дотле дела која припадају популарној култури показују међусобну сличност поседујући мотиве који се могу сматрати глобалним и универзалним.

⁶⁰ У наставку рада ми ћемо се користити моделом ове ауторке приликом анализе српског књижевног канона, у нешто измењеном облику сходно разликама које постоје између канадске и српске књижевности, историје, културе... Неопходно је стога укратко се задржати на излагању ове ауторке.

док је у канадским романима заступљена свест о заједничкој, социјалној идентификацији.

Како би се одредила према ономе што се сматра књижевним каноном, будући да је канон нешто што се подразумева, а што је тешко дефинисати, Корс полази од образовних институција, пре свега универзитета јер универзитети учествују у образовању и очувању онога што се може сматрати "официјалном" културом. На основу 46 студијских програма на универзитетима Канаде, Корс издваја 10 романа који се могу сматрати канонским јер се најчешће јављају у свим програмима⁶¹. На основу заједничких карактеристика ових романа, Корс износи одређена запажања о канадском књижевном канону, супротстављајући га канону Сједињених Америчких Држава. Пре свега, као карактеристика издваја се усмереност ка социјалној идентификацији уз истицање значаја међуљудских односа. Постоје и варијације, па се тако у роману *Fruits of the Earth* јавља супротна тежња ка људској изолацији која се може посматрати као лек и оздрављење, док је у романима *Lady Oracle* и *Lives of Girls and Women* присутан амбивалентан однос према значају припадања групи. Ова "групна идентификација" по мишљењу Саре Корс условљена је великим пространством и дивљином са којом су се први Канађани суочавали по доласку у ову земљу. Породични живот и шира социјална група јављају се као начини да се јединка заштити од често застрашујућих сила природе. Друга карактеристика повезана са првом јесте истицање важности породице и породичног живота као основног извора идентитета. Следећа карактеристика, јесте чињеница да је од десет аутора чија су дела издвојена као канонска, пет женских писаца и пет мушких, што говори о важности женског искуства и женског погледа на свет. Такође, међу протагонистима ових романа однос је исти, пет протагониста је женског пола и пет протагониста је мушког пола. Ту карактеристику Корс доводи у везу с првом будући да се женска перспектива може довести у везу са тежњом ка афилијацији и конекцији уз истицање важности међуљудских односа. Међутим, инсистирање на значају људске повезаности

⁶¹ Тих десет романа и аутора су: Duncan, Sara J. *The Imperialist* (1904), Grove, Frederick Philip: *Fruits of the Earth* (1933), Ross, Sinclair: *As For Me and My House* (1941), MacLennan, Hugh *Two Solitudes* (1945), Buckler, Ernest: *The Mountain and the Valley* (1952), Laurence, Margaret: *The Stone Angel* (1964), Davies, Robertson K. *Fifth Business* (1970), Munro, Alice: *Lives of Girls and Women* (1971), Laurence, Margaret: *The Diviners* (1974), Atwood, Margaret: *Lady Oracle* (1976).

присутно је у свим романима чији су писци мушкарци, док се у два романа чији су аутори жене јавља амбивалентан однос према том питању. У романима Марагарет Атвуд и Алис Монро присутан је страх од губитка себе услед идентификације се другима. Из тог разлога је, како Корс закључује, немогуће повући јасну везу између женске перспективе и тежње ка социјалној идентификацији.

Што се тиче социјалног и класног статуса протагониста канадских романа, већина припада средњој класи (градској или сеоској), док је само један протагонист представник ниже класе и један представник радничке класе, из чега се може извући закључак да је ‘’канадски роман укратко, роман средње класе’’ (86). За протагонисте канадских романа посао и рад су од пресудног значаја, не само као средство самоодржања, већ и као могућност да се неко пронађе унутар шире социјалне групе. Чак пет протагониста су писци или писци у настајању. Писање овим протагонистима служи као начин да се свет доведе у ред, и да се да организација и смисао индивидуалном постојању у том свету.

Што се тиче жанровских карактеристика дела, канадски роман најчешће за тему има причу о самоспознаји и личном развоју, затим о људском стању, уопште и о одрастању. Романи чији је фокус на личној спознаји имају за протагонисте јасно оцртане, рељефне карактере, за разлику од романа у којима се говори о људском стању и где су протагонисти најчешће типизирани представници класе, социјалне групе и слично. И ова карактеристика канадског романа се такође може довести у везу с првом, будући да протагонисти ових романа уче да разумеју себе кроз свој однос са другима⁶².

У наставку Сара Корс приступа анализи неких наративних карактеристика ових романа. Она полази од наративног тона закључујући да је он наглашено емотиван и да изазива емотивни одговор. Наративни тон романа може се кретати између победничког тона, тона који говори о испуњењу, успеху и оптимизму и тона који говори о губитку, неуспеху, песимизму и пропасти. За четири канонска канадска романа карактеристичан је победнички тон. Тон који говори о губитку јавља се исто у четири романа. У осталим романима присутан је неутралан тон.

⁶² Ваља имати на уму да све побројане карактеристике канадских романа, Корс посматра у опозицији према америчком роману. То нису толико карактеристике по себи, колико разлике које дефинишу канон.

Након наративног тона, Сара Корс приступа анализи централног конфликта присутног у овим романима. Централним конфликтом се, пре свега може сматрати конфликт који је неопходан за развој наратије и који је доминантан у односу на друге конфликте који се могу јавити у роману. Такође, могуће је постојање романа у којима није кодиран централни конфликт. Као основне начине кодирања централног конфликта у романима јављају се: институционални сукоб (међунационални или међурасни), међуљудски сукоб, сукоб са самим собом, сукоб индивидуе и групе, идеолошки, породични и сукоб који проиходи из борбе за успехом. Пет од десет канонских кандских романа као централни конфликт имају сукоб протагонисте са самим собом, два романа су без централног конфликта, у остали романима јавља се институционални, интерперсонални (међуљудски) и идеолошки централни конфликт. У три канадска канонска романа као протагониста јавља се побуњеник, најчешће против социјалних конвенција и очекивања, ређе против појединачних људи или институција. У два романа протагониста показује неке особине бунтовника, али их не остварује до краја. Може се закључити да је побуна и бунт против социјалних конвенција важна карактеристика како канадског романа, тако и канадског националног идентитета.

Још једна особина која се може сматрати важном за канадски канонски роман јесте присуство религије као теме и важност религије за протагонисте ових романа. Чак у шест романа религија се представља као значајна и то најчешће на институционалном нивоу, док се у мањем броју говори о религији као личном уверењу. Већ смо рекли да је значај социјума за канадски национални идентитет велики. Самим тим и религија се ређе слика као индивидуално опредељење, већ у свом друштвеном и институционалном облику. Мада, како то Сара Корс закључује разлика у сликању религије и није толико велика колико би се могло очекивати.

Као посебну карактеристичку Сара Корс издваја национални идентитет како аутора, тако и њихових протагониста. Будући да је Канада земља отворена према емигрантима и да велики број њене популације чини емигрантско становништво, може се претпоставити да ће и међу канонским писцима, али и међу протагонистима њихових романа бити значајан број емиграната. Међутим, ситуација је другачија. Само један од аутора, Фредерик Филип Гров није рођени

Канађанин, већ је у Канаду емигрирао 1912. године из Немачке. Сви остали аутори су рођени у Канади што Сара Корс на сматра изненађујућим ако се има у виду да се књижевни канон развија у корелацији са развојем националног идентитета. Ту констатацију потврђује и чињеница да су сви протагонисти романа такође рођени Канађани. Могли бисмо закључити да насупрот званичној политици мултикултурализма која преферира разлике, стоји унифицирајући књижевни канон Канаде чија је улога јачање свести о нацији и њеној посебности.

Књижевни канон није затворена категорија, већ је пре свега нешто што се стално мења у складу са самим развојем књижевности. Нова дела која настају могу променити основне карактеристике тог канона, штавише, могу утицати да стара канонска дела буду читана и доживљена на други начин о чему је у есеју “Традиција и индивидуални таленат” говорио Томас Стерн Елиот. У том процесу промене књижевног канона веома важну улогу поред самих дела, наравно имају и књижевне награде и признања. Из тог разлога, Сара Корс у другом делу своје књиге приступа анализи аутора и дела који су добили најзначајнија књижевна признања у Канади. Циљ је да се утврди колико ова дела опонирају неким карактеристикама књижевног канона и колико се с друге стране наслањају на њега потврђујући га. Попут канонских романа и награђивани романи припадају високој култури, односно могу бити схваћени као дела у којима је симболички значај важнији од чисто економског. Награђивани романи могу се посматрати као рефлексија и симбол стања у култури једне нације. Ова дела могу се сматрати претканонским која тек накнадно, можда након уласка у образовни систем, могу добити статус канонских дела. Оно што такође карактерише ову категорију романа, јесте чињеница да њих не бира широка публика, већ књижевни експерти који углавном имају интерес у одржању система и одржању разлике између високе и популарне културе. У раном периоду развоја националног, самим тим и књижевног идентитета битно је тај идентитет градити у опозицији према другим нацијама и њиховим књижевностима. Временом, тај спољашњи импулс бива замењен унутрашњима. Фокус се пребацује са питања “колико се разликујемо од других” на унутрашњи отпор према једном естаблираном идентитету и канону. Управо у томе, у том поновном сагледавању канона и традиције, лежи главна улога

књижевних награда и признања. Најважнија књижевна признања у Канади су Governor-General's Award⁶³ и Canadian Author's Association Silver Medal⁶⁴ за дела писана енглеским језиком. Анализирајући ауторе и романе који су у периоду од 1978. до 1987. године добили једну од ових награда⁶⁵, Сара Корсова уочава одступање у односу на књижевни канон и то пре свега у етничком идентитету писаца и протагониста њихових романа. Веома важна тема која се јавља у овим романима јесте питање позитивног идентитета, личног и колективног. Ова тема се може довести у везу са етничким идентитетом како писаца ових романа, тако и њихових главних ликова. Готово две трећине протагониста у овим романима јесу не-Канађани или људи који имају само делимично канадско држављанство. Самим тим, држављанство постаје важан фокус у овим романима било као предмет наратива, било у функцији карактеризације ликова. Та проблематика испољава се као тежња за смисленим суживотом у заједници, односно за потврђивањем сопственог идентитета унутар колектива. Дакле, тек у претканонским текстовима тема емиграције и адаптације добија своје значајно место унутар канадске књижевности. Та тема је везана са питањем о постојању канадског националног идентитета. Основна проблематика везана за национални идентитет у Канади проистиче из примарног сукоба између двеју оснивачких скупина народа: франкофоне и англофоне. Развој канадског националног идентитета поклапао се са постепеним одвајањем од британског утицаја. То одвајање трајало је готово сто година и одвијало се релативно мирно, без револуција и буна. Канадски национални идентитет почиње значајније да се развија тек у периоду који се обично сматра пост-националним, дакле након процеса који је у свом делу *Нација: замисљена заједница* описао Бенедикт Андерсон. Како Сара Корс доказује

⁶³ Ова награда је установљена 1936. године. Од 1959. године додељивање ове награде преузима Canada Council, "the premiere government funding body for culture" (107). Награду додељује жири састављен од девет чланова који су како англофоног тако и франкофоног порекла. Жири обично чине искусни писци, академици и књижевни критичари.

⁶⁴ Награда се од 1975. године додељује најбољим остварењима на пољу драме, фикције и нефикције и поезије. И овде, такође, жири чине реномирани писци и књижевни критичари.

⁶⁵ Ти аутори и романи су: Rule, Jane: *The Young in Another's Arms* (1978), Engel, Marian: *The Glassy Sea* (1979), Hodgins, Jack: *The Resurrection of Joseph Bourne* (1979), Bowering, George: *Burning Water* (1980), MacLennan, Hugh: *Voices in Time* (1981), Kogawa, Joy: *Obasan* (1982), Kinsella, W. P. *Shoeless Joe* (1983), Rooke, Leon: *Shakespeare's Dog* (1983), Robertson, Heather: *Willie: A Romance* (1984), Skvorecky, Josef: *The Engineer of Human Souls* (1984), Atwood, Margaret: *The Handmaid's Tale* (1985), Findley, Timothy: *Not Wanted On The Voyage* (1985), Davies, Robertson K. *What's Bred in the Bone* (1986), Kelly, M. T. *A Dream Like Mine* (1987).

"канадски национални концепт долази са контекстом масивне деколонијализације и једном експлозијом у броју нових националних држава. За разлику од многих новонезависних бивших колонија, Канада је била утврђена држава – али држава без нације. Нажалост, "замишљени" и "конструктивни" аспекти наводно "природне" националности су у постмодерном периоду постали уочљивији и проблематичнији, чинећи од канадске нације нешто попут оклевајуће звери" (118). Књижевност постаје једна од централних арена унутар којих се води полемика о канадском националном идентитету. Присутност проблематике везане за национални идентитет у великом броју романа који су награђени у Канади сведочи о значају тог питања за ширу заједницу. Као основну разлику између канонских и неканонских текстова у њиховом односу према националном идентитету и могућности живота у заједници, Корс истиче чињеницу да су канонски романи усмерени на индивидуу и на могућност смисленог индивидуалног живота унутар заједнице, док се код претканонских романа говори о могућности осмишљавања групног живота. Дакле, фокус је са заменице ја, пребачен на заменицу ми.

И у претканонским текстовима социјални живот и повезивање међу људима јесу важна и присутна тема. Али поред указивања на значај социјалног живота, у претканонским романима присутна је и критика постојећих друштвених односа. Видели смо да је у канонским романима истакнут значај породице и породичног живота као упоришта и извора идентитета. Тај тренд је присутан и у претканонским романима, с том разликом што се повећава значај брачне заједнице у односу на ширу родитељску породицу. У већем броју награђених романа брачни живот се јавља као нешто што је важно за развој нарације, а у мањем броју има само атрибутску функцију у карактеризацији протагониста. Међутим, без обзира на значај који породични живот има за развој нарације у овим романима, ни у једном роману сукоб у породици се не јавља као централни конфликт, нити се и један од тих романа жанровски може одредити као породични роман.

Жанровски и даље су најзаступљенији романи који говоре о самоспознаји и саморазвоју, затим следе романи са митолошком и легендарно-бајковитом тематиком (fable), романи чија је централна тема искуство мањине, научна фантастика и животне приче. Оно што се овде уочава јесте значај присуства

маргиналног и алтернативног искуства како у романима који обрађују искуство мањине, тако и у наротивима који за тему имају митолошки и легендарни слој. Та алтернативна визија јавља се и у научно фантастичним романима. Како Корс закључује "визије маргиналности и успешно алтернативно искуство јесу сугестије за канадски национални идентитет и истраживање канадског националног идентитета" (119).

Присутност женских писаца и женских протагониста у канадским награђиваним романима и даља је значајно што се може сматрати једном од битних карактеристика како за конструкцију канадског књижевног канона, тако и за евентуално ревидирање тог канона.

Што се тиче наротивног тона у смислу емотивне обојености романа и захтева за адекватним емотивним одговором од стране публике, присутан је и оптимистичан тон, на пример вера у могућност тријумфа кроз љубав или искупљење над системом, али је заступљенији песимистичан тон и тон резигнације.

Као централни конфликт, који се може сматрати основним и неопходним за развој нарације, јавља се институционални, идеолошки и интерперсонални конфликт, док у мањем броју романа централни конфликт није кодиран. Значајно присуство идеолошког конфликта резултат је истицања значаја алтернативних визија и искустава. Три романа у којима је присутан идеолошки конфликт могу се сматрати врстама утопије. Природа утопије је таква да се она може одредити као отпор традиционалним схватањима људског живота и искуства.

Значајна разлика у односу на канаонске текстове тиче се књижевног стила. Поред романа чији је стил примарно реалистичан, јавља се и већи број романа чији је стил постмодеран. Постмодерним романом Сара Корс сматра пре свега романе у којима се пажња преусмерава са предмета нарације на сам процес нарације. Затим то су романи у којима се мањи значај придаје смисленом, логичном и кохерентном развоју приче, где је уочљиво присуство стално променљиве и тешко одредиве, амбивалентне тачке гледишта, као и фокусирање на структуру и употребу језика. Позивајући се на Линду Хачион, Корс истиче да је постмодерна нарација која истиче значај маргина и ексцентричног погледа на свет, људско друштво и искуство, адекватан облик приповедања којим се може одсликати и представити

канадска стварност. Карактеристика канадске постмодерне прозе јесте проблематизација питања везаних за историјски развој и гласове са маргина где спадају и гласови емигрантских аутора.

Поред чињенице да је један број канадских претканонских романа постмодернистички према неким својим стилским карактеристикама, као још једно важно обележје Корс издваја и чињеницу да већи број протагониста ових романа има карактер бунтовника. Побуна протагониста ових романа је најчешће усмерана према различитим врстама ауторитета. У односу на канонске романе, побуна и бунт као и протагонисти који имају особине побуњеника, заступљенији су у овим претканонским романима, што се може схватити као "део ревизијске функције" (124) коју ови награђивани романи врше у односу на традиционално, канонско поље канадске књижевности.

Значај религије, схваћене било у институционалном смислу, или у смислу индивидуалне вере и убеђења, и даље је велики и у овим романима. Религија је најчешће представљена у свом институционалном облику, а као најзаступљеније религије јављају се: католицизам, протестантизам, јудаизам..

Као што Сара Корс показује, у претканонским текстовима присутна је могућност ревизије књижевног канона Канаде. Најзначајнија одступања тичу се етничког статуса како самих писаца тако и протагониста њихових романа што се може довести у везу са колебањем везаним за саму природу канадског националног идентитета као и са прихватањем идеје мултикултурализма као званичне државне политике. Самим тим, искуство мањине и глас емигранта, па и само емигрантско писмо, добијају важну улогу у промени и проширењу канадског књижевног канона. Друга промена, која стоји у корелацији са првом, тиче се промене у приповедном стилу, односно чињенице да је у једном броју претканонских текстова присутно превазилажење реалистичких приповедних стратегија у корист постмодернистичког начина приповедања. Већ смо више пута истакли значај који се лиминалном и маргиналном приписује у постмодернизму. Ова промена у приповедању одговара промени у схватању националног идентитета Канаде који временом постаје флексибилан у смислу да се отвара према мањинама, расним, етичким, религиозним и другим.

Модел промишљања књижевног канона Канаде који је у својој књизи *Национализам и књижевност* применила Сара Корс послужиће нам да се у наставку одредимо према српском књижевном канону и српским претканонским текстовима како бисмо на јаснији начин осветлили позиције које Владимир Тасић и Давид Албахари унутар ових књижевних канона имају.

ЕМИГРАНТСКА КЊИЖЕВНОСТ И СРПСКИ КЊИЖЕВНИ КАНОН

За систем српске књижевности као и за конструкцију српског националног идентитета тема емиграције има велики значај⁶⁶. Једна од историјских карактеристика нашег народа јесте стално кретање и промена места боравка под утицајем друштвено-историјских сила. Почевши од Велике сеобе народа и од доласка Словена на Балкан⁶⁷, преко двеју великих сеоба Срба крајем 17. и почетком 18. века до овогоковних "сеоба" младих и образованих људи који трбухом за крухом одлазе у бели свет, миграција представља, нажалост, неизоставни део српске националне историје. Док се у књижевности овај мотив обрађује најчешће из угла индивидуалне судбине лика, огрнут у вео древне потраге за сопством и суштином, дотле се у реалности "сеобе" одвијају најчешће масовно и под присилом о чему на најбољи начин сведоче масе српских избеглица које су крајем двадесетог века биле присиљене да оду са територија данашње Хрватске и Федерације Босне и Херцеговине.

Видели смо да овај мотив егзила и емиграције добија донекле модификовано значење у епохи постмодернизма. Најпре је овај мотив деполитизован, па му је онда придодато метафизичко и онтолошко значење којим се указује на положај човека у савременом свету и друштву. Носталгија која се обично јављала заједно са овим мотивом, бива замењена глорификацијом могућности вишеструког припадања. Услови који су омогућили овакву трансформацију овог мотива, по Ахмеду Аијазу леже у западноевропском капитализму и модернизму као одговарајућој уметничкој презентацији истог. Деполитизација је с друге стране довела до изједначавања разлике између термина

⁶⁶ Уп: "Мотив сеоба и боравка у егзилу, један је од јаких националних топоса у историји српске књижевности. Он се такође јавља као истакнута национална идеологема у савременој српској прози" (Милосављевић Милић 2013: 264).

⁶⁷ Постоје мишљења историчара по којима Словени нису дошли на Балкан, већ су одувек на њему чинећи староседелачко становништво овог полуострва. Међутим, ова мишљења још увек нису прихваћена од стране званичне историје, и мада постоји могућност да у њима има истине, данас се најчешће изврћу руглу. Један од историчара који заступа ово мишљење и који је више учинио за његову депопуларизацију, него за његову афирмацију, код нас, јесте Јован Деретић.

егзилант и емигрант и омогућила такве спрегове по себи контрадикторних речи као што је синтагма ‘‘добровољно изгнанство’’, на пример.

Оваква обрада овог мотива лако је прихваћена од стране српских теоретичара и критичара књижевности о чему сведочи зборник објављен 2012. године под називом *Егзил(анти): књижевност, култура, друштво* (в. Бошковић 2012).

Између осталих у овом зборнику налази се рад Драгана Б. Бошковића "Егзил као (транс)историјски и геополитички хоризонт српске књижевности" који може послужити као пример ширења поља значења које се приписује овом термину и његовом сагледавању унутар система српске националне књижевности. И за Бошковића "бити на другом месту" само је још један "егзистенцијално-антрополошки или културни модел онога бити" (Бошковић 2012: 29), дакле онтолошки, а не политички појам. Као такав егзил остаје битна одредница идентитета српске националне књижевности уопште, односно, како то Бошковић наводи "историја српске књижевности је, с обзиром на геоисторијске чињенице и идеолошка премештања, историја књижевног егзила", будући да "стварајући се у Лужној Угарској, и у широком луку Италија – Беч Сент Андреја – Русија, српска култура полако, скоро један век, силази одатле, али никако да заживи себе у центру Србије" (31). Карактеристичним постмодернистичким обртом, Бошковић показује да се национални књижевни корпус, који се обично поима као затворена целина, може извести из "повлашћеног простора егзила"(35), који је увек отворен и у сталном проклизавању идентитета. За Бошковића, као и за остале који егзил одвајају од његове друштвено-политичке условљености, егзил је стање које може да се бира. Неко може да изабере егзистенцију егзиланта што је у контрадикцији са здраворазумским схватањем које је обично прво на удару софистичким обртима постмодернизма. Самим тим егзиланти су сви они који у неком тренутку заузимају позицију "изван", па су тако егзиланти Доситеј и Вук, Бора Ћосић, Драган Великић, Давид Албахари, да не наводимо више, па чак и Горан Петровић чији прелазак у Београд, како то аутор закључује "као да само понавља и учвршћује "егзилантско" правило, јер Београд је, иако 'српски' центар, само имагинарни, недостижни евроцентрични топос 'српских земаља'"(32)!

Слични манир препознајемо и у раду "Друштвено неповлашћено место егзиланата" Анке Ж. Ристић који се такође налази у наведеном зборнику (255-274). И за Анку књижевност егзила постаје "топос људског искуства" (275) уопште. Исто тако то је стање које може да се бира, а тај избор обично собом повлачи самоћу и живот на маргини. Иако ауторка на једном месту каже да је "можда неопходно скинути ауру са појма егзила, деконструисати мит о егзилу" у наставку рада до те "деконструкције" не долази. Штавише, ауторка додатно деполитизује термин истакавши да је писац егзилант "духовни бегунац који тражи духовни азил" (264).

Видели смо у делу рада који се бави емигрантском књижевношћу да постоји тенденција да се емигрантска књижевност посматра као издвојени систем из кога се дедуктивно изводе закључци који се приписују делима појединачних аутора. Као таква емигрантска књижевност постаје поље у коме национално на постоји, односно, штавише, лиминално поље из кога се, као што смо видели, национално изводи, чиме се указује на конструктивни, а не природни карактер система националне књижевности. У наставку рада покушаћемо да покажемо да, барем што се тиче српске књижевности, емигрантска књижевност може да се посматра само као својеврсни подсистем унутар система српске националне књижевности⁶⁸. Ма како деловао заводљиво постмодернистички поступак обртања позиција, нама се чини да се позиције наших писаца у емиграцији донекле разликују од позиција емигрантских писаца који долазе из (пост)колонијалних делова света, који стварају унутар Метрополе и своја дела пишу на енглеском језику.

С друге стране сам појам 'систем српске књижевности' подложен је дискусијама. То је корпус који се стално мења, а промене које га захватају условљене су како кретањем унутар самог система, тако и спољашњим околностима, политичким и историјским разлозима, који су више пута захтевали да систем буде ревидиран. Петар Милосављевић, у предговору своје књиге *Систем српске књижевности* ту чињеницу управо износи у први план, казавши да за

⁶⁸ Ваља напоменути да једну нацију не чини нацијом заједничко постојање унутар државно-територијалних граница, већ свест о заједништву, па макар то заједништво било и имагинарно како то Бенедикт Андерсон закључује. Геоисторијске промене државног система у многоме утичу и на систем српске националне књижевности, али тај систем показује и својеврсну отпорност према овим променама.

"За многе националне књижевности можемо да кажемо да постоје као стабилни системи. Такви системи су карактеристични за све велике литературе (руска, француска, немачка итд), али и за неке мале (на пр. словеначка). Корпус и унутрашњи поредак у таквим системима регулисан је постојаном традицијом.

Српска књижевност, у представама које су о њој постојале током последња два века, не постоји као стабилан систем. То је систем који је више пута грађен и разграђиван. Његову нестабилност проузроковале су чињенице политичке историје као што су стварање и распад Југославије. У ситуацији смо да опет систем српске књижевности треба изнова успостављати. Тај задатак није лак и није без ризика. Зато га јавно треба размотрити (Милосављевић 1996: 8)."

У покушају да да обресе систему српске књижевности, Милосављевић прво указује на њене корене. Вук Карацић у деветнаестом веку, својим сакупљачким радом из области народне књижевности, дао је обресе првом систему српске националне књижевности. Паралелно са њим овај систем додатно је утврдио Павел Јозеф Шафарик својом књигом *Историја словенског језика и књижевности према свим наречјима* (1826) у којој обрађује примере писане књижевности. За њима следи Јован Суботић који је био велики поштовалац рада Јозефа Шафарика и један од најзначајнијих Вукових следбеника. Милосављевић издваја два његова текста које сматра посебно значајним за успостављање корпуса српске националне књижевности. Као прво ту улогу имао је његов текст "Неке черте из повести српског књижества" из 1847. године који је у проширеном издању објављен у виду књиге 1850. године на немачком језику под насловом *Einige Grunzüge der Geschichte serbischen Literatur*. Следећи значајни текст Јована Суботића за успостављање система српске књижевности јесте његова хрестоматија прављена за више разреде гимназије под насловом *Цветник српске словесности, I, II* (1853). Међутим, циљ ове полемичке књиге Петра Милосављевића није толико да се успоставе јасни обриси система српске књижевности колико да се овом систему врати наслеђе дубровачке књижевности. Јован Суботић у свом *Цветнику* као

саставни део система српске књижевности поред старе и нове српске књижевности издваја и дубровачку.

За разлику од њега Јован Скерлић који на почетку своје књиге *Историја нове српске књижевности* разматра књижевно наслеђе које претходи развоју новије српске књижевности која се, по његовом мишљењу јавља у 18. веку "без везе са ранијим књижевностим" (Скерлић 1997: 19), донекле је уздржан што се тиче признавања статуса дубровачке књижевности унутар корпуса српске националне књижевности. Међутим, сама чињеница да разматра далматинску, односно дубровачку књижевност заједно са српском средњовековном књижевношћу која несумњиво припада корпусу српске националне књижевности, несумњиво сведочи о томе да се и дубровачка књижевност, чији су представници писали "народним језиком, али су били без правог, одређеног и свесног националног осећања" (20), шире узевши, може сматрати делом српског књижевног наслеђа. Проблем лежи у чињеници што Скерлић систем новије српске књижевности заснива независно у односу на претходну књижевну традицију. Новија српска књижевност по Скерлићевом мишљењу настаје у 18. веку у јужној Угарској независно од претходне књижевне традиције. Њен основни карактер је био локалан, док је "по духу" (24) она била религиозна и сталешка. Та књижевност обликована је радом, како бисмо то данас рекли, емиграната и српских избеглица који су ношени историјским околностима у више наврата насељавали јужну територију тадашње Угарске. Скерлић се служи политички мекшим изразом називајући те српске досељенике бегунцима. За Скерлића основна карактеристика нове српске књижевности је то да је она "спонтано поникла, развијајући се упоредо са општим стањем културе у народу, одговарајући стварним потребама народа, родољубива у најбољем смислу речи (...) из почетка локална и конфесионалана, књижевност српских бегунаца у једној туђој земљи проширила се на цео српски народ православне вере и добила потпуно општенородни карактер" (24).

Дакле, судећи по Скерлићу, корени модерне српске књижевности су егзилантски. Она се као систем јавља из система емигрантске књижевности и временом све више поприма тај "општенородни карактер" напуштајући локални

колорит. Међутим, то што Скерлић корене новој српској књижевности проналази у књижевности бегунаца, да употребимо његов термин, истичући да је њен првобитно карактер локалан, не даје нам за право да о српској књижевности говоримо као о примарно егзилантској књижевности, периферној по карактеру, субверзивној у односу на систем, или да је одређујемо којим другим данас популарним, и често нејасним, књижевнотеоријским термином. Једну нацију, односно боље речено један народ, не чине толико услови постојања, колико свест о заједништву. Постојање народа се не поклапа са постојањем државних граница. За Бенедикта Андерсона нација је "замишљена политичка заједница, и то замишљена као истовремено кохерентно ограничена и суверена" (Андерсон 1983: 17). Првобитне нације по његовом мишљењу настају у 18. веку са слабљењем религиозног начина мишљења и продором вернакулара, односно народног језика. Прве националне државе настају на тлу јужноамеричког континента. То су биле креолске државе, које су "створили и водили људи који су говорили истим језиком и који су били истог поријекла, као и они против којих су се борили" (74), а борили су се против доминације колонијалних европских држава из којих су дошли. Основни парадокс сваке нације по Андерсону је тај што она показује "модерност у очима историчара и древност у очима националиста" (16). Почетак система нове српске књижевности који предлаже Скерлић поклапа се са почетком стварања нације, односно са почетком развоја осећаја заједништва. Међутим, пре нације ту је био народ⁶⁹. Конотативна вредност ових двеју речи у нашем језику се разликује. Реч нација се није на прави начин одомаћила, она је више књишка, чува свој страни призив, делује сувопарно и учено. Посебно данас, после силних ратова вођених у име Нације и Националности ова реч све више има негативан призив. Реч народ с друге стране делује блаже, древније, с њом се је лакше идентификовати. Иако је нација настала у 18. веку, свест о припадности једном народу је свакако постојала много дуже. Елементи народности, а не националности могу се ишчитати из српске усмене књижевне традиције. Скерлић је својим системом дао националне, а не народне обресе српске књижевности.

⁶⁹ О разлици између нације и народа видети у књизи Саше Недељковића *Част, крв и сузе: Огледи из антропологије етничитета и национализма*, Златни змај: одељење за етнологију и антропологију Филозофског факултета, Београд, 2007.

Вративши се претходно наведеном Скерлићевом цитату, можемо закључити да поред тога што српски народ изједначава са православљем што је политички анахронизам који је имао озбиљне последице не само за српску књижевност, већ и за српски народ уопште, Скерлић свој систем гради независно како у односу на писану традицију српске средњовековне књижевности и нешто мотивима богатију традицију дубровачке књижевности, тако и у односу на усмену књижевну традицију. Говорећи о периодизацији те новије српске књижевности, Скерлић као посебан огранак издваја романтизам. Међутим, ограничивши систем нове српске књижевности на самостални корпус који настаје у 18. веку Скерлић не успева да укаже на прави значај који је за српски романтизам имала народна, усмена књижевна традиција. Иако он истиче да српски романтизам карактерише ”угледање на немачке романтичарске писце и култ српске народне поезије” (129), он исто тако истиче и то да је та народна поезија ”у то доба стекла европски глас” (129) па се чини да је утицај који је она имала на српски романтизам посредован и индиректан, да долази одозго, из Европе, а не из саме народне књижевне традиције. Постструктурализам нас учи да је немогуће зауставити рад структуре, слободну игру структуре. Шта са Скерлићевим системом ако у систем нове српске књижевности уврстимо и дела постмодерних аутора, као што је на пример Милорад Павић и његов роман *Хазарски речник*, који често зазивају у својим романима управо ту из Скерлићевог система одстрањену средњовековну књижевну традицију, или романе српских модерниста попут дела *Бурлеска Перуна бога грома* Растка Петровића који одлазе даље захватајући дубљу општесловенску традицију? Скерлић својом *Историјом нове српске књижевности* није желео да да потпуни систем српске књижевности, већ да представи само један њен део. Имајући у виду околности у којима је ово дело настајало, а и циљеве са којима је писано, могуће је мотивисати и оправдати Скерлићев поступак којим је он изоловао овај систем. Међутим, таквом изолацијом једно широко књижевно поље остало је неодређено и са недефинисаном улогом што је имало озбиљне последице за даљи развој историјско-теоријске мисли о корпусу српске књижевности. Како то Петар Милосављевић закључује

”Скерлићев редукован приказ српске књижевности није био штетан у време кад се појавио. Али постао је на извештан начин штетан, после Другог светског рата зато што је дуго био једини приказ српске књижевности који је читаоцима био доступан, Корпус српске књижевности идентификован је са оним њеним делом који је Скерлић у својим историјама приказао” (Милосављевић 1996: 232).

Однос између књижевности и политике није увек јасно учљив, али тај однос свакако постоји. Политички освешћени народи свесни су значаја који књижевност и језик, шире култура, имају за државни интегритет и развој националне свести. Петар Милосављевић своју књигу *Систем српске књижевности* у многоме заснива полемички. Њен циљ је брисање политичких патина које су књижевном систему ограничиле историјски и културни домет. По Милосављевићу у периоду након Другог светског рата духовни центар нове Југославије налазио се је у Загребу где је било седиште Лексикографског завода Југославије. Основни задатак тог Центра био је креирање научне политике ”самим тиме имао је моћ да ствара садашњост и да модификује прошлост” (20). Након распада Социјалистичке Федеративне Републике Југославије, Србима је остао окрњен и редукован систем националне књижевности ”све што се раније сматрало заједничким са Хрватим или спорним, једноставно је одстрањено из корпуса српске књижевности” (25). Циљ Милосављевићеве књиге у многоме лежи у покушају да се ревидира тај систем тако што би се у њега уклопили делови дубровачке, шире далматинске књижевности.

Врло је тешко говорити о обрисима и границама система какве националне књижевности. Узроци томе свакако се налазе у политици и историјским превирањима. Међутим, данас се чини посебно тешко говорити о било каквом систему, па и књижевном, у покушају да се одредимо према њему. Постструктуралистичка и постмодернистичка мисао учи нас да је основни карактер сваког система конструктиван, попут језичког знака и његова природа је конвенционална, ниједан систем није стабилан будући да разлика стоји у основи сваког идентитета, и да сваки систем бива константно разграђиван неуморним

радом структуре. Сваки покушај разговора о систему звучи есенцијалистички и подлеже постмодерној критици "мита о пореклу". Један од баука постмодернизма са којим се он радо хвата у коштац свакако је мисао о аутентичном, изолованом. Да наведемо само један пример, Дајана Брајдон (Diana Brydon) у есеју "The White Inuit Speaks. Contamination as Literary Strategy" (Брајдон 2003: 136-142) говорећи о културној контаминацији као једном облику књижевне стратегије у постмодернизму, посебну пажњу посвећује "култу аутентичности". Полемишући с Линдом Хачион и са њеним тврђењем да се јединим аутентичним гласом Канаде може сматрати глас такозваних Првих Народа, староседелаца овог континента, Брајдон истиче да су последице оваквог сагледавања за Прве Народе управо додатна сепарација, а не друштвена интеграција. Књижевност која може имати стварну друштвену и политичку моћ није она која одјекује аутентичним гласом, већ она која настаје поступком контаминације, из које се могу ишчитати културне разлике. Такве књиге "трагају за новим глобализмом који није ни стари универзализам ни Дизнијев симулакрум. Овај нови глобализам истовремено истиче локалну независност и глобалну међузависност. Он тражи начине да дефинише разлике које не зависе од мита о културној чистоти и аутентичности, већ напредују у интеракцији која 'контаминира' без хомогенизације" (Брајдон 2003: 141). То трагање за "новим глобализмом" не односи се само на књижевност, већ и на постколонијалну критичку праксу. Циљ је дакле глобализам, али тај глобализам ни у ком случају не представља својеврсни универзализам, будући да овде не долази до хомогенизације, већ "контаминације", и има посла са разликама које не почивају на "миту о аутентичном", већ на могућности интеграције. Право питање овде јесте шта је то што се контаминира и интегрише у нову глобалну структуру ако не оно аутентично, разликовно, друго? Међутим, постмодернизам одбацује могућност да било шта има стабилан идентитет, идентитет јединица каквог система настаје из разлике па се самим тим не може исправно сагледати осим у односу према другим јединицама па и тада значење увик измиче, проклизава. Шта онда са системом националне књижевности који готово по дефиницији рачуна на аутентично и јасно разликовано?

Додатно проблем који се јавља када се има у виду систем српске књижевности јесте то да он показује дисконтинуитет у развоју. Тај дисконтинуитет најочљивији је на језичком плану. Један од резултата рада Вука Стефановића Карацића је био тај да је дотадашњи књижевни језик, славеносрпски, замењен народним језиком чиме је оштро исцртан прекид са дотадашњом књижевном традицијом. Језик се свакако може сматрати једним од битних идентификационих обележја система националне књижевности. То је она матрица која различите традиције, бројне индивидуалне гласове, просторно и временски удаљене, повезује у једну целину. Језичка некохерентност увек уноси проблем у покушају да се успоставе границе систему националне књижевности. Даље, политичко, а не лингвистичко, раслојавање језика до кога је дошло након распада Југославије, додатно је проблематизовало ствар. То све додатно компликује разговор о систему српске књижевности.

И Јован Деретић у књизи *Пут српске књижевности. Идентитет, границе, тежње* (в. Деретић 1996) истиче да је језик један од основних узрока свих тешкоћа које се јављају с покушајем да се успоставе границе систему српске националне књижевности. По Деретићевом мишљењу језик у случају српске књижевности нема улогу демаркационо-идентификационог обележја будући да "српска књижевност спада у оне литературе чије су лингвистичке границе неодређене. Њу језик не одваја од других литература, већ је спаја са некима од њих" (83). Деретић, додуше, истиче да је идентитет једне књижевности двоструки: лингвистички и национални, додајући да су лингвистички елементи, који се најчешће јављају као чврсти и стабилни, носиоци граница, док су националне компоненте идентитета, обично флуидне и тешко одредиве, нешто што пре свега спада у "сферу значења, а не у област чињеница" (46), истовремено и прави, унутрашњи носиоци идентитета једне књижевности. За Деретића "национални идентитет књижевности је примарно чинилац њеног бића, њене суштине, а не њених граница" (исто), он делује на темпоралном плану откривајући "повезаност између различитих, временски често веома удаљених, сегмента исте књижевности" (исто). Књижевну националност Деретић одређује као пре свега "књижевно одређену самосвест заједнице" (48) коју чине два елемента: "књижевна представа коју је дата заједница изградила о

себи самој" и "свест књижевности о себи самој, о својем имену, о својим почецима, о својим традицијама" (исто). Исто тако, Деретић додаје, што ће нам бити од посебне важности приликом разматрања дела Давида Албахрија и његовог положаја унутар српске књижевности, да се припадност једног писца датом систему националне књижевности одређује пре свега на основу његове књижевне националности, а не на основу његовог етничког порекла. Националну књижевност стварају не само "своји", већ и "туђи" писци. "Туђи" у Деретићевој интерпретацији добија значење свега онога "што није своје у ужем или изворном смислу, што не потиче непосредно из језика којим се ствара дата књижевност нити из народа којем она припада, а што ипак постаје неодвојив део књижевности о којој је реч, што је постало њено, тако да се она без тога не може ни замислити" (49)⁷⁰.

Проблему националног идентитета у раду "Актуализација и ревалоризација националних идеологема у савременој српској прози" приступа и Снежана Милосављевић Милић. Ауторка полази од констатације да се у савременој српској прози често среће тематизација одређених политичко-историјских догађаја који су обележили крај двадесетог и почетак двадесет и првог века. Та појава нове теме условљена актуелним историјским тренутком води стварању нових жанрова, попут жанра емигрантске књижевности или књижевности прогона, што, по мишљењу Снежане Милосављевић Милић само потврђује да "стратегије наративизације нису могуће изван идеолошког контекста и одређених институционалних модела идеолошког вредновања" (Милосављевић Милић 2013: 255-256).

Тихомир Брајовић сматра да говорити данас о националном књижевном идентитету, односно о идентитетима пре свега значи "разумишљати и писати, концептуализовати и вербализовати нешто што заправо почива на 'брисаном простору' између стварности и замишљања, између чињеница и њиховог креирања и/или тумачења, између (де)конструкције и (ре)конструкције наизглед очигледнога и наоко привиднога" (Брајовић 2012: 14). Будући да се идентитет какве националне

⁷⁰ Албахарија у односу на систем српске књижевности можемо истовремено да сматрамо и "својим" и "туђим", у Деретићевом значењу те речи, будући да ствара на српском језику и да се донекле ослања на српску књижевно-језичку традицију, али и да исто тако припада и подсистему уже етничке, у овом случају јеврејске, књижевности који се у сваком систему националне књижевности среће.

књижевности јавља као конструкција стално подложна променама и могућностима поновног ишчитавања, Брајовић приступа анализи српске књижевности и њеног идентитета заузимајући компаративно-имаголошке позиције. Ишчитавајући слике Других у делима савремених српских приповедача, Брајовић уочава да нам управо то разликовање према Другима, као и уочавање одређених сродности са Другима, омогућава да ухватимо сопствени одраз, односно да у Другима "бацимо поглед и на себе саме, ако је то могуће, онкрај свих стереотипа и општих места" (38).

Не желећи да улазимо у даљу дискусију о постојању и положају корпуса српске националне књижевности као ни у расправу о томе шта све чини овај корпус и која су његова идентификациона обележја, ми ћемо за потребе овог рада постојање овог система узети као аксиом.

Колико год се обриси једног националног књижевног система показивали флуидним и неухватљивим, чини нам се да је из тог помало хаотичног језгра релативно лако⁷¹ издвојити писце и дела који се сматрају канонским⁷². Канонским се сматрају дела која имају изражену симболичку вредност за једно друштво. То су дела која настају у корелацији са настанком и развојем националног идентитета једне државе. Веза између књижевног канона једне државе и националног идентитета није природна у смислу да један систем происходи из другог делујући као његова репрезентација. Колико има функцију у представљању и одсликавању националног идентитета, канон истовремено учествује у његовом образовању кроз могућност идентификације. Оно што књижевном канону даје изразиту друштвену моћ јесу образовне институције. Видели смо да је Сара Корс канадски књижевни канон апстраховала на основу студијских програма различитих канадских универзитета и дела која се у свим тим програмима јављају као најзаступљенија.

⁷¹ Кажемо да је лако издвојити дела и писце који се сматрају канонским зато што су та дела обично повезана са радом одређених институција (књижевне награде, издавачке куће, школски систем). Проблем везан за канон тиче се пре свега питања зашто се баш та дела сматрају канонским и које су то особине која ова дела поседују, а које се могу сматрати друштвено пожељним, као и колико канон утиче на очување и конструкцију одређеног друштвеног система.

⁷² У *Речнику књижевних термина* у одредници канон поред других значења стоји да је канон у почетку представљао "списак писаца или дјела који су признати као узорни" (Живковић 332). Што се тиче схватања овог термина у савременом добу истиче се да је канон "појава која припада социологији књижевности: он је прије свега средство утјецаја на тржиште књига и најживље постоји кроз подухвате издавачке привреде (...) али је такође у основи институције књижевних награда (...) а живи и у модерној књижевно-теоријској концепцији о писцу који је класик" (Исто).

Нама се чини да канонска дела српске књижевности треба апстраховати из средњошколског плана и програма будући да се шири друштвени утицај који ова дела имају ту показује најснажнијим. За потребе наше анализе ми ћемо се пре свега бавити романом као једним од канонских жанрова⁷³. У средњошколском наставном плану и програму предвиђени су за обраду следећи српски романи: *Вечити младожења* (1878) Јакова Игњатовића, *Зона Замфирова* (1906) Стевана Сремца, *Нечиста крв* (1910) Боре Станковића, *Сеобе I* (1929) Милоша Црњанског, *На Дрини ћуприја* (1945) Иве Андрића, *Проклета авлија* (1954) Иве Андрића, *Дервиш и смрт* (1966) Меше Селимовића, *Корени* (1954) Добрице Ћосића, *Кад су цветале тикве* (1968) Драгослава Михаиловића, *Време смрти* (1972-1979) Добрице Ћосића и *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића.

На основу набројаних дела можемо пре свега закључити да је српски канон конструкција двадесетог века. Затим да је то мушки канон. Не само да нема женских аутора, већ су протагонисти свих ових романа, осим романа *Нечиста крв*, мушки ликови⁷⁴. У роману *Проклета авлија* приметно је потпуно одсуство женских ликова из актуелног света приче. Жене овде фигурирају само као предмет мушке приче. Како то истиче Миодраг Шуваковић мушко се унутар српског канона пре свега види "као патријалхално или стваралачко над-родно" (Шуваковић 2009).

Подједнако је присутна потреба за индивидуалним идентитетом (*Сеобе*, *Кад су цветале тикве*, *Нечиста крв*, *Проклета авлија*, *Дервиш и смрт*) као и истицање значаја колективног живота и идентитета (*Време смрти*, *Корени*, *Хазарски речник*, у мањој мери и *На Дрини ћуприја*). У складу са тим, иако је тема породице присутна у многим од ових романа, однос према њој и значење које она има за индивидуални развој јунака је амбивалентно. Породица се за јунака често представља као деструктивна, (*Нечиста крв*) и као нешто чему треба подредити могућност индивидуалног развоја, будући да почива на одређеном често

⁷³ Позивајући се на Тимоти Бренана, Тихомир Брајовић истиче да је развој европског национализма ишао у корелацији са успоном романа као врсте, истичући такође конструктивни карактер националног идентитета и његову зависност од различитих система културе, пре свега од књижевности. Ту зависност између националног идентитета и других означавајућих система културе на најбољи начин осветљава роман.

⁷⁴ У роману *Зона Замфирова* иако се за наслов дела узима име јунакиње овог романа чија лепота постаје узрок сукоба између старог и новог друштвеног поретка, главни протагониста је Мане.

негативном систему норми који од породице као колективног лика такође захтева жртву. Слично се дешава и у роману *Сеобе* где за протагонисту породица услед одређених историјских околности постаје оптерећујућа. Јавља се као баласт и препрека на путу индивидуалног развоја лика. Она је оно што обавезује на престанак лутања које је у овом роману представљено као нужност и метафизичка потрага за суштином и сопством. Срж несреће Ђорђа, једног од протагонисте романа *Корени*, лежи у немогућности да одговори очекивањима породице, шире читаве друштвене заједнице, док његов брат гради себе у опозицији и отпору према вредностима родитељске породице. Насупрот томе, у роману *Дервиш и смрт* природна оданост и љубав према породици гура јунака у сукоб са државним институцијама, чиме се породично и општељудско ставља изнад институционалног.

Као наглашена тема у једном броју ових романа говори се о генерацијској смени и сукобу старог и новог. У романима *Нечиста крв* и *Вечити младожења* ова тема је обрађена на трагичан начин, као деградација и пад, док је у роману *Зона Замфирова* она обрађена оптимистично, с вером у прогрес и неопходност промене. Мотив међугенерациског сукоба присутан је и у роману *Корени*. Сукоб појединца и друштва такође је присутан у значајној мери у једном броју ових романа (*Кад су цветале тикве*, *Сеобе*, *Дервиш и смрт*, *Проклета авлија*, *Корени*). Протагонисти који се могу сматрати побуњеницима у односу према друштвеним институцијама или друштвеним схватањима и моралу јављају се у романима *Корени*, *Проклета авлија*, *Дервиш и смрт* (у коме је побуна централна тема), *Кад су цветале тикве*, *Зона Замфирова*, *Нечиста крв*. Могли бисмо рећи да побуна и бунт као књижевна тема имају важно место у романима који чине српски књижевни канон што се јавља у корелацији са присуством и значајем овог мотива за сам српски национални идентитет .

Значајно место унутар српског књижевног канона заузима мотив сеоба, лутања, емиграције. Овај мотив са наглашеним онтолошким и метафизичким значењем присутан је у роману *Сеобе*. Наратор и главни протагониста романа *Кад су цветале тикве* своју причу прича из положаја егзиланта. У роману *Корени* чија

је основна тема потреба за пореклом како једне породице, тако и самог српског народа који израста из мрака вишевековног ропства, хајдучије, буна и устанака, као зачетник породичне лозе јавља се Лука Дошљак о чијем пореклу се не зна ништа. Иначе, улогу летописца има Никола, чији записи отварају и затварају роман, и чију егзистенцију карактеришу стална лутања. Насупрот овом индивидуалном представљању мотива сеобе, у роману *Време смрти* представљена је присилна "сеоба" читавог једног народа у јеку Првог светског рата. Као један од мотива овај мотив присутан је и у романима *Вечити младожења*, *Нечиста крв*, *На Дрини ћуприја*. Већ смо рекли да су сеобе важна историјска чињеница за српски народ. Овај колективни усуд у књижевној обради постаје нешто попут индивидуалне карактерне ознаке јунака. Односно, присутна је транспозиција овог мотива од конкретне, историјске чињенице ка универзалном симболу.

Што се тиче етничке припадности писаца који чине српски књижевни канон, можемо рећи да су сви они етнички Срби⁷⁵, иако нису сви рођени у Србији⁷⁶. Могли бисмо рећи да су писци који чине српски књижевни канон писци рођени у дијаспори будући да су једино Милорад Павић, Драгосав Михајиловић и Добрица Ћосић рођени у Србији. Већина ових писаца рођена је на територији ондашње Аустроугарске, осим Боре Станковића који је рођен у Врању две године пре ослобођења овог града од Турака. Ова чињеница иде у прилог тврђењу Јована Скерлића по коме се новија српска књижевност развија измештено у односу на матицу, саму српску државу, и да се она јавља као стваралаштво "бегунаца". Етничка припадност протагониста ових романа углавном је српска, мада је у романима Иве Андрића и Милорада Павића присутан етнички плуралитет. У

⁷⁵ Познато је да се Иво Андрић у каснијем периоду живота одређивао као Србин. Такође, Меша Селимовић у својим сведочанствима истиче да је српског порекла, и да се је у прошлости један део његове породице приклонио исламу (в. Селимовић 1983: 19-43). Из тог разлога Селимовића можемо сматрати етничким Србином који по вероисповести своје породице припада исламској религији, а самим тим и муслиманској културној традицији. Постоји тенденција да се ови писци, како би се избегла полемика око њихове етничке припадности, етикетирају као југословенски писци. Нама се чини да такво одређење није неопходно јер су и један и други аутор оставили сведочанства о својој етничкој, а и књижевној припадности.

⁷⁶ Милош Црњански је рођен у Чонграду у Аустроугарској, Иво Андрић је рођен у Доцу код Травника, на територији која је у то време такође припадала Аустроугарској, Јаков Игњатовић је рођен у Сентандреји у Аустроугарској, Стеван Сремац је рођен у Сенти која је у то време исто била део Аустроугарске, Бора Станковић је рођен 1876. године у Врању две године пре ослобођења овог града од Турака, тако да можемо рећи да је и он рођен у другој држави.

роману *Дервиш и смрт* етничка припадност главног јунака није одређена, већ се он карактерише својом припадношћу одређеној религији.

Будући да се припадност одређеној религији увек сматрала важним националним идентитетски обележјем код нас, очекивали бисмо да она чини важан тематски слој романа који представљају канон. Међутим то није случај. Религија, схваћена како у свом институционалном облику, тако и као индивидуално уверење, има значајнију улогу једино у роману *Дервиш и смрт*. Религија као једна од тема, али овог пута обрађена постмодернистички, присутна је и у роману *Хазарски речник*. У романима Иве Андрића одређени протагонисти су институционални представници религија, попут Фра Петра на пример. Међутим, даље од те атрибутске употребе религијског није се ишло у развијању овог мотива у Андрићевој прози. То што религија нема значајнији положај у овим романима може се објаснити чињеницом да је један део ових романа настао за време Социјалистичке Федералне Републике Југославије, државе која је у складу са својим социјалистичким опредељењем религију сматрала неважном, маргиналном, често и непожељном. Одсуство религије је једна од последица прихватања југословенског идентитета.

Што се тиче наративног тона⁷⁷ он је наглашено емотиван и креће се на релацији од песимистичног тона (*Нечиста крв, Дервиш и смрт*, на пример) до тона који је оптимистичан (*Зона Замфирова*). Међутим, приметно је и присуство једног тона који се може назвати тоном резигнације у смислу да се њиме не сугерише ни могућност пропасти, ни супротана могућност победе и превазилажења препрека, већ више препуштање судбини и друштвеним околностима (*Сеобе, Корени, На Дрини ћуприја...*) у смислу да се индивидуална егзистенција развија у односу према друштвеним и историјским околностима, али крај романа не доноси никакво разрешење нити наговештава могућност престанка сукоба између индивидуе и друштва.

⁷⁷ Користимо овај термин у значењу које му приписује Сара Корс у својој књизи *Национализам и књижевност* (в. Корс 1997: 90-92).

У вези са наративним стилем можемо рећи да већину ових романа карактерише реалистичко приповедање уз одређене модификације које се могу сматрати модерним (примена поступка тока свести у романима Добрице Ђосића, на пример или наглашена лиричност у роману Милоша Црњанског). Једино је роман *Хазарски речник* постмодернистичка метафикција што упућује на посебан статус овог романа унутар српског књижевног канона и на отварање тог канона ка посмодернистичким облицима приповедања.

Такође, још једна важна карактеристика српског књижевног канона јесте то да се он надовезује и има усмерење ка европској књижевној традицији и "универзалним", а у ствари европским, естетичким вредностима. Унутар тог "универзалног" европског канона српски књижевни канон се јавља као својеврсни подканон. По мишљењу Миодрага Шуваковића из позиција српског књижевног канона "тај универзални европски канон се види или доживљава као стање српске књижевности које локалну територијализацију доводи до над или транс-територијалних вредности, при чему, како српска култура није хегемона европска култура, он остаје и појављује се као фикционални конструкт" (Шуваковић 2009). Усмереност ка европском књижевном канону кореспондира са тенденцијом да се српски национални идентитет гради унутар европског идентитета.

Различити начини тематизације простора у једном делу српских канонских романа могу се сматрати важном карактеристиком. Простор у романима Иве Андрића, Милоша Црњанског и Меше Селимовића добија значење симбола, али исто тако и референцијалну улогу историјског окружења, док у романима *Вечити младожења*, *Нечиста крв*, *Зона Замфирова*, *Корени* има идентитетску функцију. Важност простора и симболично значење које му се приписује иде у корелацији са присуством мотива сеобе, емиграције и лутања. Простор који је присутан у овим романима је углавном цивилизацијски простор, људском руком уређени простор, као што су градови, села, тамнице... док су рећи простори природе и дивљине. Изузетно заступљен у канадској књижевности, мотив дивљине ретко се среће у српским романима⁷⁸.

⁷⁸ Изузетак чини роман *Лелејска гора* Михајла Лалића.

Још једно важно обележје српских канонских романа јесте присуство и значај историје, ређе политике (*Корени и Време смрти*). И када није кодирана као централни мотив, историја је увек присутна као позорница на којој се приказују индивидуалне људске судбине.

У претходном излагању настојали смо да издвојимо неке од особина српског књижевног канона (имајући у виду само роман, као жанр) које се могу сматрати значајним како за сам књижевни систем, тако и за конструкцију и однос према националном идентитету. У наставку, покушаћемо да укажемо на могућност промене и проширења овог канона од стране награђиваних савремених српских романа. Већ смо истакли да се најзначајнијим књижевним признањем за роман код нас може сматрати Нинова награда. У последњих десет година добитници Нинове награде били су: Миро Вуксановић: *Семољ земља* (2005), Светислав Басара: *Успон и пад паркинсонове болести* (2006), Драган Великић: *Руски прозор* (2007), Владимир Пиштало: *Тесла, портрет међу маскама* (2008), Гроздана Олујић: *Гласови у ветру* (2009), Гордана Ћирјанић: *Оно што одувек желиш* (2010), Слободан Тишма: *Бернардијева соба* (2011), Александар Гаталица: *Велики рат* (2012), Горан Гоцић: *Тау* (2013), Филип Давид: *Кућа сећања и заборав* (2014), Драган Великић: *Иследник* (2015). Не желећи да улазимо у детаљну расправу о карактеристикама ових романа, можемо закључити да се у односу на књижевни канон овде јављају и жене писци, иако су још увек слабо процентуално заступљене. Такође, тема историје и политике је и даље важна. Простор се богати приказом егзотичних дестинација (*Тау*), али је и даље најчешће заступљен простор бивше Југославије. Лутање и сеобе су као мотиви заступљени у једном модификованом облику било сликањем номадског живота некадашњих професионалних војника, такозваних војних лица, што представља унутардржавну миграцију, или као туристичко и конгресно путовање. Такође, једна од карактеристика је заступљеност постмодернистичких облика приповедања (есејизација, матанаративност...).

И Давид Албахари и Владимир Тасић јесу добитници Нинове награде чиме је потврђен њихов статус претканонских писаца, као и њихова симболична припадност такозваној високој култури. Додатно, њихове позиције су учвршћене

чињеницом да је петочлани жири⁷⁹ у оквиру пројекта "Сто словенских романа" ⁸⁰ одлучио да се међу десет најбољих српских романа од пада Берлинског зида наовамо, нађу романи *Опроштајни дар* Владимира Тасића и *Пијавице* Давида Албахарија⁸¹.

Рекли смо да књижевни канон делимично израста из спрега са развојем свести о националном идентитету и у складу са политичким и историјским околностима, не желећи тиме да умањимо значај унутрашњих, естетичких чињеница које утичу на његов развој и промену. Књижевни канон је конструкција, а исто се може тврдити и за сам национални идентитет. Ова два система имају могућност да утичу један на другог, у смислу да један омогућава како конструкцију другог, тако и одржање истог. Имајући у виду ту чињеницу лако је објаснити, на пример, присуство и значај мотива дивљине за канадску књижевност. Довољно је сетити се првих досељеника и мисионара суочених са тим несагледивим пространством које је требало укротити, прихватити или научити како да се живи у коегзистенцији са њим. У наставку рада покушаћемо да издвојимо наративне карактеристике романа Владимира Тасића и Давида Албахарија. Циљ нам је да уочимо међузависност између коришћених облика приповедања и промењених животних околности. Истовремено настојаћемо да утврдимо у којој мери се ова двојица аутора наслањају на српску књижевну традицију, као и колико су карактеристике канадске књижевности утицале на обликовање њихових дела. Почећемо анализом начина на који се у Албахаријевом и Тасићевом делу конструише наративни идентитет њихових романа комбиновањем различитих приповедних техника. Идентитету ћемо приступити из угла анализе простора, географског, социјалног, култур(ал)ног, о коме се у делу ове двојице аутора може

⁷⁹ Комисију за одабир романа чинили су: Ивана Димић, Љиљана Шоп, Владамир Копицл, Младен Весковић и Гојко Божовић. Детаљније информације могу се добити на сајту: http://rtv.rs/sr_lat/kultura/deset-najboljih-srpskih-romana-od-pada-berlinskog-zida-_58554.html

⁸⁰ Основне информације о овом пројекту доступне су на сајту: <http://www.arhipelag.rs/specijalni-tekst-3/>

⁸¹ Поред ових романа одабрани су и романи: *На Граловом трагу* Светислава Басаре, *Кома* Срђана Ваљаревића, *Руски прозор* Драгана Великића, *Лагум* Светлане Валмар-Јанковић, *Кућа мртвих мириса* Виде Огњеновић, *Судбина и коментари* Радослава Петковића, *Ситничарница код срећне руке* Горана Петровића, *Мадонин накит* Ласла Блашковића

говорити како о тематској тако и о формалној карактеристици њихове прозе. Просторна дислокација, упоредно сагледавање и коегзистенција два простора јесу чиниоци који утичу на конструкцију наративног идентитета протагониста Албахаријевих и Тасићевих романа и у многоме обликују приповедање утичући на избор одређених наративних техника и присуство одређеног наративног тона. Присуство и изложеност "новом" простору води промени фокуса и начина сагледавања "старог" и тај ефекат промене перспективе који одговара промени у самом посматраном објекту, Тасић ће објаснити феноменом паралаксе, што је термин преузет из астрофизике о чему ће у наставку рада бити више речи. Међутим, пре него што приступимо конкретној анализи "идентитетских" карактеристика Албахаријеве и Тасићеве прозе, покушаћемо да укратко изложимо начин на који се проблему идентитета приступа у епохи постмодернизма.

ИДЕНТИТЕТ – МОГУЋА АХИЛОВА ПЕТА ПОСТМОДЕРНИЗМА

Постструктурализам који представља теоријску платформу постмодернизма у великој мери обликован је филозофским ‘‘учењем’’ Жака Дерида. Бројне постмодернистичке стратегије леже на основама које је у својим делима поставио овај филозоф. Није другачије ни са проблемима везаним за појам идентитета. Као парадигма везана за обраду овог појма у постмодернизму, може нам послужити један методолошки обрт представљен у Деридином есеју ‘‘Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука’’.

Критикујући настојање Хајдегера да онтотелеолошке основе западноевропске метафизике, односно промишљање бића као присутности, напада тако што се позиционира супротно у односу на саму традицију западноевропске метафизике, Дерида закључује да такав поступак парадоксално само потврђује систем који се напада и који би требало превазићи. Будући да ‘‘немамо језика – немамо синтаксе и немамо рјечника који је стран овој повијести’’, односно историји западноевропске метафизике, самим тим ‘‘не можемо изустити никакав деструктивни став који већ није улетио у облик, у логику, и у имплицитне норме онога што желимо да оспоримо’’ (Дерида 197). Да би то илустровао Дерида се позива на покушаје да се помоћу појма језичког знака нападају темељи метафизике, односно да се превазиђе проблем везан за постојање трансценденталног означеног који својим присуством омогућава слободну игру унутар система уједно јој постављајући правила и границе. Сви ти покушаји нужно воде редукцији појма језичког знака чија се двојна природа редукује било брисањем разлика између означеног и означитеља, било протеривањем означитеља из самог система. Међутим, такав поступак захтева одбацивање самог појма језичког знака будући да се у том случају и он јавља као још један метафизички појам. Парадокс са којим се суочавају оваква настојања лежи у томе ‘‘да је метафизичкој редукцији знака требала супротност коју је редуцирала’’ будући да је ‘‘супротност дио састава,

заједно с редукцијом” (198). Самим тим, бројни мислиоци, попут Хајдегера, Фројда и Ничеа, који оперишу појмовима пониклим унутар метафизичке традиције не успевају у својим настојањима да ту исту традицију избришу и превазиђу, јер, како то Дерида каже “појмови нису елементи или атоми, и будући да су преузети из синтаксе и суства, свака поједина посудба са собом носи цјелину метафизике” (исто). Једино што полази за руком тим уништитељима, како их Дерида зове, јесте да се међусобно униште.

Дакле, морамо прихватити чињеницу да немамо језика ни синтаксе који су ван система, самим тим немамо начина да систем нападамо споља. Сваки могући нови термин којим би се вршила супституција старог, већ је контамиран чињеницом да свој идентитет гради у процесу разликовања према претходном, што значи да је и он сам захваћен истом логиком коју настоји да сруши. Последица оваквог става је често истицана чињеница да посмодернизам ништа не афирмише, већ само критикује постојеће. Такав је случај са и појмом идентитета. Иако се у посмодерној елаборацији идентитет најчешће приказује као химера, немамо начина да одбацимо овај појам или да га заменимо нечим погоднијим. Једино што можемо јесте да га “деконструирамо” што би требало да води деконструкцији самог система, политичког, економског, психолошког или културног из кога овај појам настаје. Ту идеју о нужности поновног сагледавања, никако одбацивања, старих термина могуће је илустровати речима Стјуарта Хола који у уводном делу зборника *Questions of Cultural Identity* говорећи о децентрираном карактеру идентитета између осталог износи следеће: "верујем да оно што ова децентричност захтева – као што еволуција Фукоовог рада јасно показује - није поништење или напуштање "субјекта", већ реконцептуализација – промишљање у односу на његове нове премештене или децентричне позиције унутар парадигме" (Хол 2003: 2)⁸².

⁸² На сличан начин Мишел Фуко у своме делу *Археологија знања* указујући на појмове који попут појма традиције, еволуције, утицаја и др. варирају "тему континуитета", истиче да ове појмове не треба одбацивати, већ да треба пре свега указати на њихову конструктивну природу, односно, како то Фуко наводи "Ове претходне облике континуитета, све ове синтезе које се не проблематизују и које се остављају у пуном важењу, треба дакле суспендовати. То свакако не значи да их треба коначно одбацивати, него да треба уздрмати спокој са којим се оне прихватају, показати да се оне не разумеју саме по себи, да су увек учинак конструкције чија правила треба упознати, а оправдања контролисати" (Фуко 1998: 30). Могли бисмо рећи да је то преиспитивање старих појмова уз "огољавање" њихове конструкције један од основних поступака постструктурализма/постмодернизма.

Први поступак у процесу деконструкције идентитета, јесте напуштање здраворазумских, есенцијалистичких ставова. По традиционалном схватању, личност, односно идентитет неке јединке⁸³, јесте нешто што поред променљивости, показује особину постојаности, нешто што се опире менама и што омогућава јасну и коначну (само)идентификацију, а самим тим и разликовање у односу на друге. За представнике социјалног конструктивизма, личност је социјална конструкција, то јест, “производ друштвених сусрета и односа” (Бер 2001: 63). Личност настаје идентификацијом са различитим дискурсивним праксама које у једном друштву постоје, и као таква означавајућа пракса подложна је логици слободне игре. Идентитет није нешто фиксно, постојано, већ пре свега процес перманентног стварања и растварања. Самим тим, разговор о идентитету је пре свега разговор о идентификацији, о процесу, а не о стању.

Унутар те парадигме колективни идентитет престаје да се сагледава из позиција могућности да се апстрархују извесне заједничке особине или заједничко порекло кога поседују чланови унутар неке шире групе. Како то Хол закључује концепт идентитета сада треба сагледати не из позиција есенцијализма, већ поћи од претпоставке да идентитет никада није уједначен, већ изузетно фрагментаран, како то касни модернизам показује, вишеструко конструисан кроз разлику, од стране често супротстављених дискурса, позиција и пракси (в. Хол 2003: 4). Говорећи о проблему који се јавља са порастом броја миграната будући да “миграција постаје глобални феномен у такозваном ‘постколонијалном’ свету” (Исто), Хол истиче да иако се чини да мигранти призивају какво порекло у историјској прошлости које и даље одражавају, право питање овде није покушај лоцирања каквог заједничког порекла, већ питање начина “коришћења историјских ресурса, језика и културе у процесу постојања, а не бивања: не ‘ко смо’ или ‘одкуда долазимо’, већ шта можемо да постанемо, како можемо да будемо репрезентовани и колико то са собом повлачи начин на који можемо да представимо себе” (исто), самим тим идентитети се односе колико на саму традицију, толико и на могућност измишљања и стварања исте. Дакле, није потребно вратити се коренима, колико

⁸³ Социјални конструктивисти радије користе појам идентитет од појма личности, будући да појам личност својом конотативном вредношћу призива есенцијализам, односно веру у постојање стабилне компоненте личности коју је могуће издвојити.

суочити се са својим коренима, како то Хол у наставку закључује. Чињеница да идентитети настају из процеса натурализације јаства који је нужно фикционалан, ни на који начин не би требало да умањи дискурзивну, материјалну или политичку моћ истих. Идентитети настају у односу према другом, условљени су нужношћу разликовања што води одбацивању или искључивању одређених елемената који остају изван идентитета схваћеног као систем који се гради. И како сви системи на својим маргинама садрже својеврсни вишак значења, неуклопљене чланове који се опиру бинарном уланчавању, тако је и на 'маргинама' идентитета могуће уочити и разобличити сложену игра моћи и изостављања. Идентитети тиме постају отворени системи којима је неопходно приступити из угла других, исто тако отворених система, унутар којих су они позиционирани.

И Стјуарта Хола, попут осталих аутора наклоњених постструктурализму, не интересују толико фрагменти из којих се састоји један идентитет, колико 'шавови' који те фрагменте држе заједно. Један од задатака метафикционалне прозе која настаје у епохи постмодернизма, и који се може сматрати последицом овако измењене парадигме, јесте да укаже сопственом конструкцијом на конструкционе шавове који омогућавају појаву 'интегралног ја' или било какве 'целине', односно да укажу на конвенционално и фиктивно порекло многих истина које су се раније узимале здраво за готово. Зато је постмодерна метафикционална проза увек двоструко кодирана. Будући да се идентитети сагледавају као илузија, готово случајна конструкција настала деловањем различитих дискурзивних сила, тиме се отвара широко поље могућности. Како ништа не условљава идентитет, никакво порекло, никаква заједничка традиција, култура, свест о припадности, јер је све то ствар конвенције, а не природе, да заувек остане исти, све може да постане идентитет, односно идентитет може да постане све. Носталгија због губитка, порекла, упоришта, интегралног ја, карактеристика је модернизма. Глорификација великог броја могућности, изазов одабира, постајања, карактеристика је постмодернизма.

Још једна велика последица деесенцијализације идентитета је чињеница да док се раније особа сматрала одговорном за своје понашање, односно узрочником

свога делања, дотле се у постмодернизму акција одваја од индивидуе и индивидуа постаје не узрочник, већ последица акције, перформативности⁸⁴.

На овим полазним претпоставкама социјалног конструктивизма почивају даље модификације појма идентитета попут истицања хибридног идентитета којим се објашњава специфични положај миграната и колонизованих јединки и који настаје у елаборацији Хоми Бабе (о чему је више речи било у претходним поглављима) или појма перформативног идентитета о коме говори Џудит Батлер доводећи га у везу са конструкцијом полног идентитета, чије се учење у великој мери ослања и на лингвистичку теорију говорних чинова.

Као што смо већ истакли, почетак двадесет и првог века карактерише благи отклон од постмодернизма који све више постаје део популарне, масовне културе. Све се чешће чују гласови и мишљења који противрече неким од кључних стратегија постмодернизма, конкретно постструктурализма. Слично се дешава и са појмом идентитета, односно, местом и положајем субјекта⁸⁵. У есеју под називом ‘Еволуција субјекта: Постмодернизам и после’ (Evolution of the ‘Subject’: Postmodernism and Beyond), Масих Зекарат покушава да изложи преглед развоја концепта субјекта у посмодернизму, као и да укаже на могућности његовог превазилажења. Одмах на почетку овај аутор указује на значај конструктивизма за развој постструктурализма, али исто тако закључује да се конструктивизам може сматрати ахиловом петом постструктурализма, конкретно када се има на уму схватање и обрада појма идентитет у њему. У постмодернизму субјекат престаје да буде ствар сопственог избора, њему чак није дато ни да чини оно што жели, односно нема никакву власт над сопственом акцијом, нити има било какву могућност отпора према владајућој структури која управља њиме и његовим окружењем. Како Зекарат закључује: ‘Индивидуа је претворена у марионету која је моделована и којом управљају спољашње силе’. Питање које се при том може поставити и које сам Зекарат поставља јесте: ‘Ко је луткар и како и чиме постиже

⁸⁴ Више информација о перформативном идентитету могуће је пронаћи у књизи J. Butler: *Bodies That Matter*, London, Routledge, 1993.

⁸⁵ Реч subject на енглеском поред ужег значења субјекта има и значење нечега што је подређено, потчињено нечему изнад. Ово двоструко значење речи се код постструктуралиста често намерно потцртава. Иначе морфолошки ова реч се састоји од предлога sub- са значењем beneath, under, и глагола to јес са значењем to throw.

тај статус?’’ (Зекарат). Како би одговорио на то питање Закарат укратко излаже еволуцију појма идентитет унутар књижевне теорије и критике.

У постструктурализму језик се може сматрати главном силом посредством које се јединка обликује, односно кроз коју смо присиљени да ‘’артикулишемо нашу жељу која никада не може бити задовољена’’ (Исто) што за последицу има алијенацију и сепарацију јединке, односно како то Зекарат истиче ‘’наши идентитети су нам дати од споља, и ми смо конститутивно отуђени’’ (Исто). Појединачно јаство, дакле, бива обликовано кроз наратију.

Као што смо већ видели на претходном примеру Деридине критике Хајдегера и Ничеа, не постоји начин да појединац изазове систем, да се супротстави систему јер је сваки такав покушај већ уписан и постоји унутар самог система тако да само доприноси његовом одржавању. Тај подређени положај субјекта најбоље описују Лиотареве речи који у тексту ‘’Постмодерна бајка’’ (A Postmodern Fable) истиче следећу, помало застрашујућу чињеницу: ‘’човек није центар света, он није први (већ последњи) међу бићима, он није господар дискурса’’ (Лиотар 1993). На ову Лиотареву изјаву вратићемо се у наставку рада, будући да она на најбољи начин описује оно што бисмо могли да назовемо барокном анксиозношћу и барокно-средњовековним погледом на положај човека у свету. Циљ нам је да покажемо сродност барока са постмодернизмом, да истакнемо заједничку логику коју деле ове две удаљене епохе, као и на одређене приповедне карактеристике метафикције које се могу сматрати сродним барокном маниризму, као и на гротеску која се може уочити унутар формалне организације постмодерног метафикционалног романа.

У наставку свога рада Закарат износи мишљења водећих постмодернистичких теоретичара који полазе од и потцртавају претпоставку по којој је субјекат десенцијализован и обликован од стране сила над којим нема никакв утицај. Он наводи Џјемсона који истиче да су субјекти у данашњем друштву високог капитализма углавном конзумери и да је идентитет појединца одређен самим чином конзумирања. Позива се и на Бодријара и његово истицање губитка реалности која бива замењена симулакрумима, као и на Џудит Батлер која истиче да нечији идентитет не узрокује акцију, већ представља њену последицу.

Резултат свих ових ставова јесте да постмодернизам, одвајајући субјекта од његове активности, истовремено му одузима све могућности активизма, отпора и субверзије система, како то Закерат закључује. Видели смо да др Алан Кирби истиче да је основна разлика између постмодернизма и псеудо-модернизма схватање субјекта и његовог положаја. У псеудо-модернизму субјекат поново постаје активан, враћена му је могућност делања и акције, он сам индивидуалним чиновима има способност да обликује и мења реалност, односно, он сам, како Кирби истиче, постаје текст, језик, дискурс. Закерат је склон да прихвати ово Кирбијево мишљење. Штавише, он сматра да унутар поља књижевне теорије и критике све више јачају гласови који се супротстављају основним премисама постструктурализма, за које се чак може сматрати да представљају позив за повратак неком виду есенцијализма. Као примере такве критике, Закерат истиче еокритицизам који рачуна на постојање делатне и одговорне јединке и књижевне студије надахнуте Дарвином (*Darwinian Literary Studies*).

Међутим, и ове две критичке праксе у својим крајњим последицама и у односу према субјекту не разликују се много од осталих постструктуралистичких стратегија. Штавише, овакав тип критике инспирисан екологијом и свешћу о нужности деловања како би се успорила даља алијенација човека од природе или како би се спречила каква еколошка катастрофа узрокована људским деловањем, само шири контекстуално поље из кога је могуће извести позиције субјекта који и даље остаје деесенцијализован, без икаквог упоришта у себи. Како бисмо то илустровали, задржаћемо се на проблему језика и на ставовима о његовој репрезентацијско-конструкцијској природи у постструктурализму и књижевној критици која полази од еколошких претпоставки. Обично се у постструктурализму истиче да је језик, односно дискурс, место из кога се изводи и образује субјекат. Тимоти Кларк, аутор *Кембричког увода у књижевност и животну средину*, у поглављу под називом “Језик иза људског?” (*Language beyond the human?*), износи поглед еколошки инспирисаних мислилаца и књижевних критичара према језику, самим тим и према идентитету будући да се он изводи из језика. Кларк, на самом почетку истиче да многе концепције везане за језик које се јављају у епохи постмодернизма почивају на човекоцентричним претпоставкама (*human-centred*

assumption). Тврђење по коме је језик нешто попут “културног затвора” (Кларк 2011: 46), нешто што посредује и што обликује наше искуство света, за екокритичаре је опасно будући да се таквим тврђењем истиче немогућност увида у оно што је реално као и немогућност стварне и адекватне експресије реалности. Такође, такво тврђење се често код постструктуралиста јавља у свом најрадикалнијем облику, доведено до својих крајњих последица, односно као порицање постојања било какве реалности. Попут постструктуралиста и представници еко критике устају поротив антропоцентризма и антропоморфизма присутног у представама природе и животиња у многим уметничким, научним и научно-популарним текстовима. Антропоцентризам код постструктуралиста они најчешће сагледавају у томе што се језик представља као културна чињеница, карактеристична само за човека. Екокритичари не доводе у питање моћ језика да конструише стварност, да на неки начин конструише самог свог говорног субјекта, већ само настоје да укажу да језик није “само” културна чињеница, нешто што припада само људском роду. За многе екокритичаре језик није ствар која је подложна људској контроли или инвенцији, већ се она сагледава као нешто “есенцијално ‘дивље’”⁸⁶(53). Као такав, језик се може сматрати делом “биолошки и еколошки детерминисаних образаца означавања који су далеко од тога да буду ексклузивно људски. Језик – говорни или писани – је ‘дивљи’ у значењу да је саморегулативни систем или ентитет, чија су својства и даље непрозирна за људско разумевање и, свакако, нису ствар инструменталне контроле” (53)⁸⁷. Наводећи ставове Гери Снајдера (Gary Snyder), Тимоти Кларк истиче да значење, означавање и ред, нису само продукти културе који конструишу нашу перцепцију стварности, већ да су они интегрални део "делатности свих живих бића", будући да је значење "уписано у свет како би било читано и, буквално, праћено"⁸⁸ (Исто). Ни за представнике екокритицизма нема изласка из језика, сама суштина језика не доводи се у питање, он је и даље средство помоћу кога организујемо наше искуство и структурирамо наше идентитете, једино што се мење јесте опсег: језик престаје да

⁸⁶ Уп: essentialiy ‘wild’.

⁸⁷ Уп: "biologically and ecologically determined patterns of signification that are far from exclusively human. Language – oral or written – is 'wild' in the sense of being a self-regulating system or entity, with properties still opaque to human understanding and certainly not a matter of instrumental control".

⁸⁸ "Signification is written into the world to be read and, literally, followed”.

се сматра само културном творевином, већ му се приписују атрибути и својства какве елементарне, природне силе. Оно што бисмо ми овде желели да истакнемо јесте то, да иако еокритичари често истичу чињеницу да није језик направио рупу у озонском омотачу земље чиме се несумњиво супротстављају постструктуралистичком сагледавању субјекта који је одвојен од своје акције, самим тим и од одговорности, они и даље следе исту ону логику у односу према субјекту, која је уочљива и у постструктурализму. Штавише, еокритичари често одлазе и даље страствено се залажући за ослобођење од сваке врсте антропоцентризма и антропоморфизма (на удару су готово сви сегменти нарративне презентације стварности, не само метафоре и слике, већ и сам фокус и традиционални начини приповедања: присуство првог, другог, односно трећег лица, на пример) у литератури и животу, заузимајући, при том, постхуманистичке (post-humanism)⁸⁹ позиције. Дакле, за еокритичаре проблем идентитета бива нешто што се сагледава из ширих позиција. Више није, условно речено, култура, једини контекст заслужан за структурирање нечијег идентитета, већ то постаје читав екосистем унутар кога је културно и људско, само један део. Нема ће позиције еокритицизма бити од значаја када се будемо бавили Албахаријевим романом *Светски путник* у коме је идентитет наратора и јунака романа условљен рељефом, карактеристичним животињским и биљним врстама, односно животном средином у којој јунаци романа бораве и из које долазе.

На основу претходно реченог чини се да је основно настојање постструктуралиста било да се идентитет очисти од било какве примесе

⁸⁹ Постхуманизам није темпорална одредница у смислу да се њиме означава стање након историјске епохе хуманизма, већ представља стадијум мишљења које се јавља као супротност доминантним либерално-хуманистичким концепцијама у западној култури. У већ навођеном делу о односу књижевности и животне средине, Тимоти Кларк о постхуманизму између осталог износи и следеће: "Post-humane arguments, in sum, are anti-romantic, refusing claims there is some original human nature suppressed by the artificial, from which it must be retrieved. Instead, the 'self' is understood as 'lokal, fluid, contingent, and as contesting and rending the hierarchal binaries of nature/culture, self/other, male/female, human/nonhuman'". Што се тиче љског идентитета из перспективе постхуманизма људско биће сагледава се као делимична и савитљива конструкција створена уз помоћ сопствених комуникационих технологија и различитих социјалних структура. Иза те конструкције не постоји никаква исконска, потиснута људска природа до које су романтичари настојали да дођу, већ "a general mix of malleability and resistance, together producing differing effects of disposition and capability according to context and conditions. Provocatively, it is increasingly recognised that this is the status also of many non-human species, so blurring not only the distinction of human and mechanical but of human and animal" (66).

есенцијализма, да се он лоцира као нешто спољашње и произвољно, нешто подложно сталним променама над којим појединац нема никакв утицај. Фокус постструктуралистичких анализа најчешће је био на конструкцијским шавовима који омогућавају да се овакав идентитет представља као интегрална и природна чињеница. Требало је оголити конструкцију да би се видела њена произвољна природа. У романима епохе постмодернизма такав поступак најчешће се огледа у томе што се у роману намерно потцртавају одређене жанровске конвенције, присутне било у конструкцији лика или широј конструкцији самог романа, да би се касније те исте конвенције напустиле и изневериле. Роман више не настоји да сакрије свој конструктивни карактер како би пружио веродостојнију илузију стварности. Он, штавише, намерно нарушава ту илузију и жанровска очекивања публике тиме што на метатекстуланом нивоу, најчешће, расправља о сопственој ‘природи’ и о ‘природи’ и значењу одређених приповедних поступака. Циљ више није представити се као илузија, већ је циљ да се посредством разобличавања сопствене фиктивне природе, укаже на фиктивни карактер стварности саме.

У складу са променама која захватају појам субјекта и саме формалне карактеристике романа у епохи постмодернизма бивају промењене и прилагођене том концепту децентрираног и деесенцијализованог субјекта. Као што то Линда Хачион сугерише позивајући се на Фукоа и остале теоретичаре постмодернизма „са оспоравањем јединственог и кохерентног субјекта повезана је општија упитаност над *сваким* тотализујућим и хомогенизујућим системом. Хетерогеност и провизорност контаминирају сваки јасан покушај јединствене кохеренције (формалне или тематске). Историјски и наративни континуитет оспорени су, али опет изнутра. Телеологија уметничких форми је - од прозе до музике – и сугерисана и трансформисана“ (30). Дакле, деесенцијализација субјекта повлачи за собом нужност промена на плану приповедања карактеристичних за постмодерни роман. Роман се својим обликом, удвајањем приповедних карактеристика, мешањем различитих жанрова и облика приповедања, успостављањем и напуштањем приповедних конвенција прилагођава променама које захватају концепт постмодернистичког субјекта. Будући да „теорија и књижевност деле исту проблематику везану за субјект; у једној одјекује интересовање друге, и обратно

(148), Хачион закључује да тај проблем односа између текстуалности и субјективности на пољу приповедања има за последицу низ питања: „Ко говори? Кома је признато право да језик употребљава на посебан начин? Са којих институционалних положаја конструишемо наше дискурсе? Из чега дискурс изводи свој легитимизујући ауторитет? Са које позиције говоримо – као произвођачи или као тумачи?“ (149). Из немогућности да се на адекватан начин да одговор на ова и слична питања на пољу приповедања долази до проблематизовања онога што се обично назива фокус приповедања, будући да јасна фокализација увек стоји у спрегу са питањем о томе шта је центар свести. Ако центар не постоји, ако је он ствар произвољних односа и конструкције, онда нема начина да се фокализација легитимише и устали. Формално на плану приповедања немогућност јасне фокализације која се јавља као последица ацентричног схватања субјективне свести, бива представљена фрагментарном и итеративном структуром која с времена на време прекида релаистичан и традиционални ток представљања радње⁹⁰. С друге стране та промењена парадигма у схватању појма субјекта води отврању дела публици и активнијој улоги читаоца, што је карактеристика не само прозе која настаје у епохи постмодернизма, већ и осталих врста уметности које се јављају у њој. Како то Линда Хачион закључује: „Већи део постмодерних инсталација, филмова и видео-уметности покушава од примаоца да створи брехтовског, свесног учесника, самосвесни део процеса производње значења“ (152) чиме се локално, приватно искуство перцепције каквог уметничког дела претвара у чин акције који се одвија на глобалном нивоу. Слична трансформација присутна је и у романима Давида Албахарија о чему ће се детаљније расправљати у наредном поглављу.

Будући да је наше искуство и знање о свету, како то постмодернисти закључују, посредовано и у великој мери обликовано од стране дискурса, а исто то се може рећи и за идентитет, како појединачни тако и колективни, наратологија, као дисциплина која се примарно бавила књижевним текстовима, доживеће крајем двадесетог и почетком двадесет и првог века свој нагли развој и своју експанзију.

⁹⁰ Треба имати на уму да фрагментарност сама по себи не може бити схваћена као постмодернистички поступак. Она добија значење постмодернистичког поступка тек када се јавља заједно са класичним, реалистичким облицима приповедања, делујући као један члан антитезе којим се потцртавају наративне конвенције претходног облика приповедања.

Бројне хуманистичке дисциплине, попут психологије и филозофије, доживеће у овом периоду такозвани наратолошки заокрет. На пољу филозофије сопства као један од главних "апологета" наратолошког обрта и наративног идентитета јавља се Пол Рикер.

На почетку своје књиге *Сопство као други* Рикер уочава једно осцилаторно кретање у одређивању положаја субјекта чије се позиције у различитим филозофским системима мењају од позиције узвишеног до позиције униженог субјекта. Присуство те чињенице га наводи да закључи да „изгледа да се субјекту приближавамо увијек путем таквог преокретања од једног за према једном против; отуда би требало закључити да је „ја” филозофија субјекта *атопос*, без осигураног мјеста у дискурсу” (Рикер 2004: 23). Како би био превазиђен тај антагонизам између *cogita* и анти-*cogita*, Рикер предлаже једну херменеутику сопства која би унутар ове опозиције заузимањем једног епистемичког и онтолошког места успела да се нађе с друге стране постојеће алтернативе. Рикер решење налази у конструкцији наративног идентитета који се јавља као место фузије фикционалног и историјског наратива и који људским бићима бива доступан посредством наративне функције. У есеју "Наративни идентитет" објављеном 1991. године у часопису *Philosophy Today*, Рикер у покушају сагледавања основних карактеристика наративног идентитета, полази од следећих интуитивних увида и претпоставки: свако знање о себи је интерпертација, интерпретација себе служи се наративима, поред осталих симбола и знакова, које сматра привилегованим медијатором одн. посредником, сама пак медијација "позајмљује из историје онолико колико из фикције чинећи животну причу фиктивном историјом или (...) историјском фикцијом која се може упоредити са биографијама великих људи у којима су историја и фикција помешане"⁹¹ (Рикер 1991: 73).

Овај интуитивни увид у постојање наративног идентитета Рикер у наставку свога есеја настоји да филозофски образложи и понуди као решење за бројне тешкоће са којима се среће филозофија сопства, посебно она која може бити изведена из енглеске аналитичке филозофије. Рикер уочава постојање два посебна

⁹¹ Уп: "this mediation borrows from history as much as fiction making the life story a fictive history or (...) an historical fiction, comparable to those biographies of great men where both history and fiction are found blended together” .

концепта који се тичу идентитета и чија напоредна и неселективна употреба обично доводи до низа проблема везаних за промишљање личног и колективног идентитета у различитим филозофским системима. Рикер потцртава разлику између схватања идентитета као истост (лат. *idem*, енгл. *same*) и схватања идентитета као сопство (лат. *ipse*, енгл. *self*)⁹². Између ова два концепта идентитета у неким случајевима долази до преклапања њиховог значења и Рикер истиче да је од великог значај за развој филозофије сопства уочити и детерминисати ову зону преклапања.

Говорећи о идентитету схваћеном као истост Рикер издваја неколико релација које се на њега могу применити. Пре свега он издваја постојање такозваног нумеричког идентитета који истиче да две појаве једне исте ствари означене непромењеним именом не означавају две различите ствари, већ једну исту која се више пута јавља. Овде идентитет означава јединственост, док се као супротност јавља мноштво. Овде се идентификација доживљава као реидентификација истог.

Друго схватање идентитета као истости представља идеја екстремне сличности када уочавамо на пример да две особе носе хаљине толико сличне да могу бити замењене једна за другу. Као супротност оваквом схватању идентитета јавља се разлика. Ова два схватања идентитета као истости у појединим случајевима могу се међусобно довести у везу. Идентитет као сличност може да послужи као додатни критеријум у процесу реидентификације који се јавља у првом случају уколико дође до сумње (изношење материјалних доказа на суду или позивање на изјаве сведока које треба да потврде да је особа која се појављује сада иста она особа која се појавила некад).

Следећи критеријум за одређивање идентитета тиче се уочавања постојања непрекидног континуитета у развоју бића од његовог првог стадијума до зрелости и смрти. Овај критеријум почива на једном додатном критеријуму, односно у разматрању овако схваћеног идентитета, чију супротност представља дисконтинуитет, неопходно је размотрити и промене до којих долази са временом.

⁹² Као разлог зашто говори о сопству, а не о јаству, Рикер истиче да су сва граматичка лица подређена својеврсном приписивању значења. Првом лицу се обично приписује исповест, прихватање одговорности, другом заповест, упозорење или савет, а трећем нарација. Термин *ипсеитет*, сопство покрива сва ова значења.

Из овога израста четврто схватање идентитета које представља постојање и уочавање перманентности која траје кроз време. Са овим схватањем идентитета настају проблеми који се тичу разликовања пре свега супстанције и акциденције и у овом случају долази до преклапања значења идентитета као истост и значења идентитета као сопство. То је најуочљивије у томе што супротност овако схваћеном идентитету представља разноврсност. Разлог оваквој недоследности лежи у чињеници што идентитет схваћен као истост не укључује време као неопходни критеријум.

Основна разлика исмеђу ипсеитета, идентитета као сопства, и идентитета схваћеног као идем, истост, може бити уочена уколико се ова два типа идентитета сагледају на основу питања на која се они могу јавити као одговор. Ипсеитет се јавља као одговор на питање: Ко? док идентитет као истост одговара на питање: Шта? Питање: Ко? повлачи за собом нужност уочавања субјекта акције, самим тим акција може бити посматрана као нешто што поседује особа која је чини, она постаје нешто њено, односно припада нечијем сопству. На тај начин питања везана за проблем идентитета повлаче за собом и етичка и морална⁹³ питања чиме се сопство отвара према другом.

Дакле, у одређивању идентитета као нечега што показује перманентност кроз време, долази до преклапања два различита значења идентитета у чему Рикер види основни узрок бројних апорија и проблема са којима се сусреће филозофија сопства. По Рикеровом мишљењу могућност да се ови проблеми превазиђу пружа наративни идентитет кога он изводи из опозиције према Парфитовом схватању идентитета. Парфит, како би превазишао бројне проблеме који се јављају унутар филозофије сопства, предлаже коришћење искључиво имперсоналног приступа у опису идентитета. Рикера посебно интересује проблем који уводи Парфит у свој филозофски систем, а који се односи на постојање такозваних загонетних и

⁹³ У књизи *Сопство као други* Рикер прави разлику између етике и морала. Ту разлику он представља на следећи начин: "ту разлику не намеће ништа из етимологије историје употребе ових појмова. Један долази из грчког, други из латинског; оба упућују на интуитивну идеју *обичајности* са двоструком конотацијом коју ћемо покушати да разложимо на оно што се *цијени као добро* и на оно што се *намеће* као обавезно. На основу једне конвенције ја ћу појам етике резервисати за *усмјереност* према испуњеном животу, а појам морал за артикулацију тог усмјерења у *нормама* које се карактеришу претензијом на универзалност и истовремено на учинак природе (Рикер 2004: 178).

збуњујућих случајева (puzzling-casses)⁹⁴ из којих Парфит извлачи закључак да идентитет ‘’није оно што је битно’’⁹⁵ (Рикер 1991: 77).

Концепција наративног идентитета коју предлаже Пол Рикер супротставља се имперсоналном приступу идентитету за који се залагао Парфит. Многе раније недоследности и апорије приликом филозофског сагледавања проблема идентитета, по мишљењу Пола Рикера могу бити превазиђене оваквим наративним приступом идентитету. Наративна конструкција идентитета представља динамичан идентитет који израста из заплета (plot). Самим тим, заплет представља место из кога треба сагледати однос између непроменљивости, односно перманентности и промене која се одвија током времена. Тај однос несагласне сагласности (discordant concordance) касније бива приписан карактеру. За Рикера су посебно занимљиви они случајеви који се могу наћи у књижевнима делима и у којима се читава одвајање сопства од истости. Као честа тема у модерном роману јавља се тема о јунаку који се суочва са својеврсном идентитетском кризом и губитком идентитета, за разлику од јунака ранијих бајки и различитих фолклорних прича чији је идентитет био углавном фиксиран. Анализирајући романи Роберта Мусила, аустријског филозофског писца, пре свега имајући на уму његов незавршени роман *Човек без својстава* који се сматра једним од најутицајнијих модерних романа, Рикер закључује да јунак који је представљен без икаквих квалитета, који нема упориште ни у личном имену остајући безимен најбоље илуструје идентитетску кризу. Идентитетска криза главног јунака јавља се у корелацији са "кризом" идентитета самог заплета. Роман губи своја одговарајућа наративна својства у мери у којој се главни јунак суочава са поништавањем сопственог идентитета схваћеног као истост, односно како то Рикер саопштава "губитку идентитета карактера одговара губитак конфигурације приповести и посебно криза њеног завршетка"⁹⁶ (78) У случају романа Роберта

⁹⁴ Као пример једног таквог случаја, за који Рикер тврди да је преузет из научно-фантастичних прича, представља ситуација у којој можемо да замислимо да је начињена идентична реплика нечијег мозга и тела. Та реплика се на некој удаљеној планети среће са особом чија је реплика и њој обећава да ће након њене смрти бринути о њеној породици и послу. Питање је како и да ли је та особа сачувана у својој реплици. Ова прича илуструје ситуацију у којој је немогуће дати одговор на ово питање. Чињеница да одговор не може да буде одређен наводи Парфита да закључи да је у ствари питање то које је празно, што, самим тим води закључку да сам идентитет није оно што је битно.

⁹⁵ Уп: "identity is not what matters".

⁹⁶ Уп: "To the loss of identity of the character corresponds a loss of the configuration of the narrative and in particular a crisis its closure".

Мусила то декомпоновање наративне форме заједно са губитком идентитета главног јунака води померању граница књижевности и приближавању овог романа форми есеја. Чак и у оваквим случајевима у којима је главни јунак суочен са готово апсолутним губитком идентитета схваћеног као истост, идентитет јунака схваћен као сопство и даље опстаје, будући да "не-субјект није ништа"⁹⁷(Исто). Не-субјект и даље представља фигуру субјекта јер се и даље може јавити као одговор на питање: Ко? У књижевним текстовима идентитет јунака је начешће представљен кроз променљиви однос између сопства и истости. С друге стране, научно-фантастична проза гради идентитет јунака само из угла истости. Збуњујући случајеви о којима говори Парфит позајмљени су из научно-фантастичне прозе, самим тим, њихово основно питање тиче се само идентитета схваћеног као истост. Ослањајући се на горе изнесене ставове Пола Рикера, могли бисмо закључити да се у постмодернистичком, метафикционалном роману, кога најчешће карактерише обнова наратије, идентитетска криза најчешће на формалном плану, представља мататекстуалним дискурсом и сталним нарушавањем наративних конвенција..

И у романима Давида Албахарија јунаци бивају суочени са губитком сопственог идентитета схваћеног као истост, самим чином одласка из земље. Међутим, ту идентитетску "кризу" не прати адекватно "криза" самих формалних карактеристика романа. Као што ћемо у наставку рада настојати да покажемо, што је идентитет јунака угроженији, то је чвршћа формална структура дела, док је приповедање углавном линеарно (*Снежни човек*). Једина формална карактеристика која кореспондира са темом губитка идентитета и идентитетске кризе у роману *Снежни човек* јесте чињеница да се на крају романа субјекту приповедања одузима глас. Самим тим, субјекат романа који је имао улогу наратора, постаје предмет нечије наратије чиме се процес претварања субјекта у не-субјекат приводи крају, који, у складу са Рикеровим запажањем, не постаје ништа, већ од субјекта приповедања постаје субјект о коме се приповеда, субјект "неке друге приче". Насупрот томе, када представља јунаке који су у процесу нановне изградње идентитета (*Мамац*), или у отпору према спољашњим чињеницама које би могле да доведу до урушавања њиховог идентитетског

⁹⁷ Уп:" a non-subject is not nothing".

упоришта (*Мрак*), приповедање престаје да буде линеарно, већ је у романима присутан већи број различитих како временских, тако и просторних равни које се међусобно укрштају. Од линеарног, приповедање постаје итеративно и осцилаторно. И управо тим осцилаторним кретањем кроз ткиво романа, на најбољи начин нам се представља кохезија субјекта који не може бити схваћен као тачка у времену, већ као слободно кретање по временској оси које се никад не зауставља. Чак ни смрт, односно, крај приче, као што су настојали да представе представници егзистенцијалистичке филозофије, пре свега Жан Пол Сартр, не означава завршетак и престанак реструктуирања субјекта, не нуди увид у једну целину, јер један “живот” је увек контекстуално условљен, и његово значење се мења сваком променом ширег контекста, што је немогуће предвидети и на шта је немогуће утицати. У наставку рада настојаћемо да тај однос формалних карактеристика дела и представљање идентитетских карактеристика протагониста романа детаљније осветлимо.

ТЕКСТ, ПАРАТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Наративни идентитет одређеног дела или књижевног опуса одређеног писца, уколико се он просуђује из позиција постструктурализма, треба схватити као конструкцију која је подложна сталним променама. Треба испитати начин на који се из мноштва наративних поступака везаних за одређену дискурзивну праксу конструишу и образују засебни идентитети протагониста одређених књижевних дела. Основни проблем везан је за осветљавање и лоцирање одређеног избора, као и на уочавање начина на који се одређени изабрани елементи групишу и спајају у једну идентитетску надцелину.

Иако наративни идентитет, пре свега, јесте текстуална чињеница, неопходно је истаћи да је он исто тако и контекстуално условљен. То је пре свега уочљиво у романима оних аутора који попут Албахарија мешају животне чињенице са оним фиктивним, самим тим мешају литерарни свет са оним ванлитерарним, текстуални са искуствени и стварним. Контекстуална условљеност наративног идентитета посебно је уочљива при рецепцији дела. Публика која прима одређено дело у зависности од сопственог контекста, културног, историјског и социјалног, на различите начине доживљава и конструише дело у процесу читања. Такође, вантекстовне чињенице, везане пре свега за живот аутора, актуелни критички судови који се јављају о његовом делу, исто тако условљавају рецепцију дела и утичу са своје стране на конструкцију наративног идентитета. Жерард Женет је посебно анализирао утицај непосредног текстуалног контекста на реализацију дела и његову рецепцију (в. Женет 2001). Наслов дела и наслов појединих поглавља, име писца, интервјуи и разговори са аутором, критички коментари, илустрације на корицама књига, јесу пратећи елементи сваке књиге чија позиција није баш најјасније одређена будући да се налазе негде између света дела и реалног света. Такве елементе Женет назива паратекстом, разликујући, притом, перитекст (наслов дела, наслов поглавља...) и епитекст (разговори и интервјуи са аутором...). За Женета паратекст је оно што "омогућава тексту да постане књига и да као такав

буде понуђен својим читаоцима, шире, публици" (1)⁹⁸. С друге стране, и сам паратекст је, такође, условљен контекстом, будући да се начини и значења паратекста мењају током времена у складу са карактеристикама и конвенцијама одређеног историјског раздобља у коме се јављају.

Због свега набројаног, наративни идентитет који се јавља у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића, настојали смо да сагледамо као конструкт који израста из саодноса текста, паратекста и ширег контекста. Као контекст релевантан за разумевање романа ове двојице аутора, у раду смо посебно анализирали: постмодернизам - будући да дела ових аутора настају не толико под утицајем колико у односу на постмодернистичку поетику и постмодернизам схваћен као општекултурни феномен; емиграцију - јер је животна чињеница емиграције транспонована у романескни свет дела ове двојице аутора, утичући како на тематске тако и на формалне карактеристике њихових романа. Емиграција са своје стране пажњу усмерава ка простору, културном, историјском и географском као и различитим стереотипним сликама које се везују за просторну и културну презентацију Канаде и Србије; биографске податке - који се посебно могу сматрати важним за разумевање Албахаријевог дела јер он, као што смо то већ истакли, свет својих дела гради комбиновањем како фиктивних, тако и фактичких елемената; канадски и српски књижевни систем, као и систем емигрантске књижевности који претендује да поседује наднационални карактер - јер је животни положај ових писаца условио да њихово дело буде сагледано како унутар традиције канадске, тако и унутар традиција српске књижевности будући да настаје под ширим утицајем и једне и друге националне књижевности.

Од паратекстуалних елемената посебну пажњу посвећујемо интервјуима⁹⁹ и разговорима ових аутора, као и актуелним критичким приказима и књижевним наградама које са своје стране условљавају рецепцију дела ове двојице аутора како код нас, тако и у свету. И есеји ове двојице аутора, као и аутопоетички искази који

⁹⁸ Цитат је дат у нашем преводу са енглеског језика.

⁹⁹ Као интервју од посебне важности за разумевање Албахаријевог дела издвајамо интервју који је са овим аутором водио Михајло Пантић и који се под називом "Уметник је изгнаник" може пронаћи на званичној интернет страници Давида Албахарија: <http://www.davidalbahari.com/main.html> што значи да сам аутор сматра овај интервју важним за сопствену презентацију. Тај интервју истовремено пружа обиље биографских података о животу и књижевном раду Давида Албахарија.

се у њима могу наћи, биће такође посматрани као један вид паратекста, конкретније као епитекст.

Контекстуално усмерење наше анализе суочава нас са проблемом аутора, стварног, физичког аутора каквог дела, и његовог положаја у односу на текст. Да ли је аутор контекст у односу на своје дело, или можда има улогу паратекста, или га је ипак могуће пронаћи у самом тексту? Наратологија се обично не бави проблемом аутора неког текста. Чак ни у својој посткласичној фази када се наротивима приступа из најширег могућег контекста, када се, по мишљењу Хенрика Нилсена, нарativi истражују у односу према публици, историјском периоду, проблемима везаним за жанр, из угла идеологије, етике и психологије, чак и тада се ретко кад сматра да је аутор релевантан предмет наратолошког проучавања (в. Нилсен 2010: 275-301). Почевши од руског формализма, аутор постаје мање-више ирелевантан за разумевање дела. Он је дело створио, али од тренутка када дело као такво улази у књижевни систем, вантекстуалне чињенице, међу којима је и аутор, губе интерпретативну важност. Формалисти, а затим и структуралисти који полазе од лингвистичких идеја Фердинанда де Сосира, пажњу су посвећивали самим текстуалним карактеристикама дела, бавили се изучавањем поступака или испитивањем односа који постоје међу различитим елементима једног дела, док је јединим валидним "контекстом" битним за интерпретацију једног дела сматран књижевни систем као такав. Врхунац оваквог структуралистичког става према делу и аутору представљају идеје изложене у есеју "Смрт аутора" Ролана Барта (в. Барт 1986: 176-180). Недуго након објављивања овог есеја у коме се могу наћи и наговештаји постструктуралистичких тенденција, Барт ће напустити структурализам, приклонивши се у потпуности постструктурализму. Међутим, идеја о смрти аутора изложена у овом есеју представља крајњи резултат структуралистичког учења. Како Барт износи "уклањање аутора (...) није само повијесна чињеница ни дјело писања; оно радикално мења модеран текст (или – што је иста ствар – текст ће одсад бити сачињен и читан на такав начин да аутор буде одсутан на свим његовим разнама)" (178). По Бартовом мишљењу, аутор није једна од променљивих која уноси могућност различитог "читања" дела. Док год постоји, аутор, за Барта, представља

"коначно означено", крајњу границу текста. Самим тим, смрћу аутора, отвара се поље писања. Текст постаје "мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ни једно није изворно, мијеша и сукобљава", односно текст постаје "ткиво цитата изведених из неизмерног броја седишта културе" (178).

У есеју под називом "Природни аутори, неприродна наратија" (Natural Authors, Unnatural Narration) Хенрик Сков Нилсен, један од представника такозване неприродне наратологије¹⁰⁰, бави се проблемом аутора, коме се унутар наратолошких испитивања ретко кад посвећује значајнија пажња. Предмет његовог истраживања јесу текстови код којих паратекстуално окружење уноси амбиваленцију у смислу да утиче како на перцепцију дела тако и на његову могућу жанровску квалификацију. Класична наратологија која се није много бавила проблемом аутора, ипак је односу наратор-аутор дала централну улогу при разликовању фикције од нефикције. Како то Нилсон исказује, у фикционалним наративима аутор и наратор нису једно те исто, док су у нефикционалним наративима попут аутобиографије, наратор и аутор дела изједначени. Из овог последично следи закључак да се у нефикционалним наративима комуникација одвија од аутора дела ка публици, док у фикцији комуникација тече од наратора дела ка наратору. Та дистинкција између фикције и нефикције коју исказује однос

¹⁰⁰ Неприродна наратологија представља посебан правац у развоју наратологије. Представници овог правца, од којих су најзначајнији Хенрик Сков Нилсен, Брајан Ричардсон, Јан Албер, Стефан Иверсен, Ролф Ретан и Мариа Макела, посебно се интересују за наративе који садрже антимиетичке догађаје, али се исто тако баве проучавањем неприродних облика који се јављају у конвенционалним жанровима, на пример у реалистичком роману. Ставови ових аутора о томе шта је неприродна наратија донекле се разликују па тако Брајан Ричардсон покушава да оцрта различите типове репрезентације у фикцији разликујући: миметичке, немиметички и антимиетички мод. Миметичка фикција настоји да кореспондира са искуством које је карактеристично за стваран свет, немиметички текст прати конвекције које су нереалистичке (такав је случај, на пример са бајкама), док антимиетички наративи садрже реално немогуће догађаје. Појам неприродне наратије односи се према Брајану Ричардсону само на овај трећи наративни мод.

За Јана Алберта, термин "неприродна" односи се пре свега на немогуће сценарије и догађаје, немогуће у односу на законе који владају у физичком свету, на прихваћене принципе логике (нпр. поштовање принципа неконтрадикције) или у односу на људске могућности.

Хенрик Сков Нилсен, према сопственом исказу, бави се пре свега неприродним чиновима наратије, под којима разуме "физички, логички, меморијски, или психолошки немогуће исказе" (в. Нилсен 2010: 276). Више о неприродној наратологији могуће је пронаћи на следећој интернет страници: <https://muse.jhu.edu/article/507672>.

аутор – наратор, неопходна је и конвенционална, али исто тако и проблематична. То је пре свега случај код оних дела код којих није могуће повући јасне границе између фикције и нефикције. Полазећи од ставова реторичке наратологије, пре свега од ставова Џејмса Фелана, Нилсен настоји да покаже да не представљају сви наративи извештаје или комуникацију, односно да постоји значајна разлика између комуникације и нарације. Делове нарације који не представљају комуникацију у Фелановом значењу те речи, Нилсен назива неприродном нарацијом. Такви наративни делови у којима нама комуникације, односно у којима постаје евидентно да наратор ништа не извештава, захтевају да аутор дела буде поново укључен, што се обично чини увођењем појма имплицитни аутор. Међутим, како Нелсен истиче, аутора би пре требало поново "упослити" (employ), него га само "подразумевати" (imply). Чињеница да нарацију није могуће увек разумети као комуникацијски дискурс, повезује чвршће саму нарацију са "аутором од крви и меса" (299). Управо такав аутор треба бити сматран одговорним за одређене изборе начињене у делу, између осталог и за избор "техника фикционализације и некомуникативних делова целог наратива" (исто).

Такође, неодрживо је и разликовање два облика комуникације који са своје стране уносе разлику између фикције и нефикције. Како Нилсен настоји да покаже "глобална комуникација" између аутора дела и публике која се сматра карактеристичном за нефикционалне наративе, "постоји у сваком писаном наративу, било природном или неприродном, миметичком или немиметичком, фикционалном или нефикционалном" (298). Стваран аутор, као стваралац једног фиктивног света, бира начине на који ће конструисати своју нарацију, између осталог, он може изабрати да дело конструише на такав начин да комуникација тече од наратора ка наратеру. Самим тим, бирајући да конструише наратора, он може да "ограничи нарацију на казивање онога што би наратор могао да зна" (299). Исто тако, међу елементима фикционалности, аутор може да изабере "неприродне" наративне и "некомуникативне" облике. Једино позивањем на аутора, могуће је објаснити присуство ових неприродних елемената нарације, будући да дистинкција наратор – наратер подразумева однос комуникације, а како није свака нарација комуникација, једно велико наративно поље би остало без објашњења.

Чини се да се у Нилсеновој елаборацији значај аутора углавном огледа при избору различитих начина организације наратива и различитих облика наративних техника, али исто тако он може да утиче и условљава и паратекстуално окружење свога дела. У сваком случају, неоспорно је да Нилсен настоји да "рехабилитује" аутора. Улога аутора се показује посебно значајном када је у питању разликовање фикције од нефикције, будући да је аутор тај који бира различите наративне технике које ће користити у своме делу, као и паратекстуалне елементе којим ће публици представити своје дело. Имајући на уму како текстуалне карактеристике дела, тако и паратекстуално окружење, Нилсен разликује две врсте наративних текстова који се могу сматрати прелазним формама између фикције и нефикције. Прву групу представљају недовољно детерминисани текстови (*underdetermined*), који садрже паратекст који не шаље јасну поруку о томе да ли дело треба читати као фикцију или као нефикцију. Као пример таквог текста, Нилсен наводи дело *Милион комадића* (*A Million Little Pieces*) које је у почетку сматрано мемоаром, потресном исповешћу једног зависника о својој болести, да би се касније доказало да су многи елементи дела измишљени. Другу групу чине предетерминисани текстови (*overdetermined*), чији паратекст шаље помешане или међусобно искључиве поруке о томе да ли дело треба читати као фикцију или као нефикцију.

Иако романи Давида Албахарија и Владимира Тасића несумњиво спадају у фикцију, односно литературу, књижевност у ужем смислу, неки елементи присутни у њима чине да та дела могу бити сматрана предетерминисаним текстовима у значењу који овом термину даје Хенрик Нилсен. Поједини паратекстуални елементи чине да се ови романи приближавају аутобиографији која са своје стране представља нефикционални жанр. То је пре свега случај са Албахријевим романом *Мамац* у коме се прича о мајци у многоме заснива на стварним чињеницама о животу Албахаријеве мајке о којим је Албахари између осталог говорио у интервјуу датом Михајлу Пантићу под називом "Уметник је изгнаник"¹⁰¹. Овај

¹⁰¹ У интервјуу датом Михајлу Пантићу, Албахари на следећи начин говори о сопственој мајци: моја мајка – која је рођена у Босни а пре рта живела у Загребу, у браку са једним ашкенаским Јеврејином – скривала се са своја два сина по српским селима. Њеног мужа су у Београду, где су побегли пре усташама и нацистима, стрељали Немци. Деца и она су упели да преживе рат, а онда су јој, после олобођења, када је кренула возом за Београд, оба сина погинула у железничкој несрећи. После тога, у Београду, срела се са мојим оцем (који тад није био мој отац) и олучили су да наставе заједно, да истрају упркос трагедији и успоменама, али у потпуном поштовању и трагедије и успомена" (в.

интервју схваћен као паратекст уноси амбиваленције приликом жанровског покушаја дефинисања романа *Мамац*: да ли ово дело треба читати као "чисту" фикцију или у њему треба видети фикционализовану аутобиографију? Сличан случај дешава се и са Тасићевим романом *Стаклени зид* у коме се могу наћи делови текста идентични деловима који су присутни у његовом есеју "Војацер 2" (в. Тасић 2005)¹⁰². Присуство ових делова и у роману и у есеју, такође, води амбиваленцији у односу фикција – нефикција.

Та жанровска амбиваленција условљена паратекстуалним елементима дела, утиче, са своје стране, на стално проклизавање значења и на могућност различите конструкције наративног идентитета протагониста романа ове двојице аутора која се пре свега одвија у читалачкој свести. Несумњиво је да ће роман *Мамац* и лик мајке који се јавља у њему другачије читати и доживети неко коме су познате чињенице из породичне историје Давида Албахарија, од онога ко овај лик доживљава искључиво као креацију фикције. Такође, мења се и релација овог лика у односу на друге ликове у роману. Уколико су нам познате чињенице из живота мајке Давида Албахарија, лик мајке у делу постаје двовалентан везујући се истовремено како за лик наратора романа, тако и за личност (или можда ипак лик) стварног, реалног аутора.

Пантић 2005: 8-9) . Готово сви елементи овде присутни, јавиће се и приликом карактеризације лика мајке у роману *Мамац*.

¹⁰² Уп: У роману, на стр. 179 (в. Тасић 2008), налази се следећи текст који говори о истраживачкој сонди "Војацер 2": "у фото-документацији коју смо им послали налази се зграда Уједињених нација (дању и ноћу), аеродром у Торонту, авион у лету (путнички), зграда Сиднејске опере, Оксфорд, жена за микроскопом, фабричка хала, андске девојчице, плесачица са Балија, асронаут, бушмански ловац, берач гожђа, човек из Гватемале, старац из Турске (са брадом), јело из потугалског куvara (сардина на ђумуру), људски репродуктивни органи (мушки и женски), породични портрет, жена у самоуслугу, дојиља, деца са глобусом, учионица, залазак сунца (са птицама) и фотографије које илуструју глаголе "јести", "пити", и "лизати".

Уз мале измене готово истоветни текст налази се у Тасићевом есеју "Војацер 2": "У фото-документацији послатој на увид ванземаљцима налазе се зграда Уједињених нација, дрво секвоје, пијаца, аеродром у Торонту, људски репродуктивни органи (мушки и женски), Бостон, слон, Оксфорд, бушмански ловац, андске девојчице, зграда Сиднејске опере, плесачица са Балија, човек из Гватемале, старац из Турске (са брадом), жена са микроскопом, кинеска вечера, људска шака, шкољка, саобраћајна гужва у Индији, асронаут, опало лишће, залазак сунца (са птицама), авион у лету, анатомски дијаграми, породични портрет, дојиља и – списак није потпун- фотографије које илуструју глаголе "јести", "пити", и "лизати" (Тасић 2005: 24-25). Скрећемо пажњу на додатне одредбе које се налазе у заградама и које су истоветне и у једном и у другом тексту, што готово да искључује могућност навођења по сећању, већ упућује на интенционалност.

Тако конципиран роман *Мамац* приближава се жанру аутофикције¹⁰³ за који књижевни уредник часописа *Flavorwire* и критичар Јонатан Стрџен (Jonathon Sturgeon) сматра да је жанр који смењује постмодернистички роман. У чланку под називом "Смрт постмодернистичког романа и успон аутофикције" (The Death of Postmodern Novel an the Rise of Autofiction), објављеном 2014. године, аутор износи своје запажање да су неки од најзначајнијих романа објављених током 2014. године, романи који жанровски припадају аутофикцији, што га наводи на закључак да је ера писања романа у маниру постмодернистичких метафикција завршена. Једна од карактеристика аутофикције је та да се у њој поново успоставља однос према јаству које више није "утопљено у систем дезинформација, параноје и ентропије у стилу Пинчона и ДеЛила. Нити је јаство испрано у океану хиперрелности и нереалности у (Бодријаревом) стилу Баларда" (Стрџен 2014). Романи који се жанровски могу сматрати аутофикцијом настоје да укажу да је јаство, односно идентитет сваког од нас, "компонован од фикције" (Исто). Будући да се стварни идентитет гради избором постојећих наратива, разлика између истине и фикције, стварног и лажног престаје да буде од важности. Како Стрџен закључује нови аутофикционални роман који је прошао како кроз модернистичко наслеђе Џојса и Пруста, тако и кроз "девијантни релативизам постмодернизма и постструктуралистичке теорије", настоји да потпуно избегне све дебате које се одвијају на релацији истина-фикција "у корист питања како живети или као стварати" (исто). У аутофикцији основни структурни принцип постаје сам живот аутора.

Појава и својеврсна експанзија аутофикционалне прозе, може се сматрати једним од разлога због којих је неопходно поново покренути питање односа аутор-дело. Видели смо да је за Барта позивање на аутора начин да се поставе границе текста. Међутим, можда би ствари требало сагледати донекле другачије. Можда је аутор само још једна истанца која додатно усложњава значењски плуралитет дела,

¹⁰³ Термин аутофикција сматра се неологизмом који је по први пут употребио Серж Дубровски поводом свог романа *Син*. Аутофикција би требало да буде жанр између фикције и аутобиографије у коме аутор, протагониста и наратор деле заједнички идентитет, односно аутофикција би требало да представља посебну врсту фикционализоване аутобиографије. Више о аутофикцији видети на следећој интернет страници:

<https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/autofiction/afintegr.html>.

још једна интерпертативна могућност. У делу *Границе тумачења* Умберто Еко говори о постојању трију намера које треба узети у обзир приликом тумачења одређеног текста (в. Еко 2001). Те три интенције јесу: *Intentio Authoris*, *Intentio Operis* и *Intentio Lectoris*. Дакле, намера аутора је свакако важна приликом интерпретирања и тумачења једног текста иако у појединим случајевима може доћи до неслагања између намере самог текста и намере аутора. Еко сматра да би такви случајеви у којима је аутор још увек жив, а критичари дају тумачење његовог текста са којим се он у потпуности не слаже могли бити од значаја за књижевно-теоријску мисао. Иако истиче да је важно узети у обзир намеру аутора при разумевања једног дела, Еко исто тако додаје, говорећи о сопственом искуству аутора који је са одређеном намером компоновао дело *Име руже*, да "емпиријски аутор мора да оћути" (118), пред делом. У елаборацији Умберта Ека намера самог текста показује се важнијом од намере емпиријског аутора.

Ми бисмо Ековој тријадичној шеми додали још један члан. Поред ове три интенције треба узети у обзир и нешто што бисмо могли назвати *Intentio Mundi*. Чињеница је да аутор ствара одређено дело са извесном намером, али исто тако намера самог аутора условљена је околностима културно-историјског тренутка у коме живи. Ауторска интенција често настаје као последица шире интенције "света". Избор наративних стратегија, формално-тематских карактеристика дела с једне стране јесте резултат свесне одлуке једног аутора, али исто тако, с друге, представља резултат деловања једне епохе, књижевне традиције, једног сложеног односа између јединке и друштва, једног комплексног искуства са светом. Та четврта "интенција" коју при анализи дела треба узети у обзир у великој мери одговара ономе што се обично сматра контекстом.

У роману *Пијавице* Давида Албахарија тај однос аутора према делу и ширег односа друштва према аутору посебно је проблематизован. Наратор и протагониста овог романа је писац колумни за један часопис, који временом почиње све чешће да пише о антисемитизму и ксенофобији како основним проблемима друштва у коме живи. Говорећи о реакцији читалаца на текст колумне, наратор у једном тренутку истиче: "мој текст, иако у том тренутку нисам могао да се сетим о чему сам писао, очигледно је иритирао неке читаоце, што је и била његова намера, односно, моја,

јер се текстови ипак не пишу сами" (Албахари 2009: 261). Наратор овде изједначава намеру текста са намером стварног аутора који тај текст пише. Међутим, током развоја романа, ми увиђамо да се иза те наизглед самосвесне ауторске намере крио читав један свет зевере, тајних друштава и организација који су условили ауторово понашање, самим тим и писање. У овом случају намера аутора подређена је намери друштва у коме аутор живи.

Романи Давида Албахарија и Владимира Тасића могу се сматрати вишереференцијалним у смислу да они реферирају како на "стваран свет", тако и на свет књижевности. Јасне дистинкције између стварности и фикције у овим романима углавном нема што се може сматрати резултатом сазнања да је "идентитет" и овог нашег "стварног света" у великој мери наративан и фикционализован. Конкретан аутор, његов живот и околности у којима ствара, тиме постају део једне сложене литерарне игре. У Албахаријевим романима наративни идентитет његових протагониста често се гради у овој игри приближавања и удаљавања од "идентитета" стварног аутора. Та неразлучивост између фикције и стварности, књижевности и живота може се сматрати једном од основних карактеристика постмодернистичких романа. Као што Адријана Марчетић исказује говорећи о превладавању такозване кризе романа до које долази у модернизму, једна од карактеристика постмодернистичког романа јесте та да су се у роман поново "вратили и персонализовани 'свезнајући' приповедач, и коментар и директна обраћања читаоцу, и опширна разматрања не само књижевних, већ и филозофских, политичких и најопштијих цивилизацијских питања; једном речју, све оно од чега је зазирао модернистички роман, у којем је граница између живота и уметности била апсолутна" (Марчетић 2009).

КАНАДСКА ТЕТРАЛОГИЈА

Три романа Давида Албахарија: *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*, настала су након што је овај писац 1994. године имигрирао у Канаду. У српској књижевној критици постоји тенденција да се зарад тематско-формалне сличности и контекстуалних околности ова три романа посматрају обједињено под називом Канадска трилогија¹⁰⁴. У самом називу ове одреднице уочава се основни кохезиони принцип на основу кога се ова три романа доводе у везу, а то је простор, специфични канадски географски, историјски и културни простор у коме ова дела настају и који тематизују. Простор се овде јавља као важан маркациони и идентификациони принцип којим се три различита Албахаријева романа доводе у међусобну везу. Имајући на уму целокупни романескни опус овог аутора настао у Канади, сматрамо да овом низу од три романа треба придружити и роман *Светски*

¹⁰⁴ Албахаријев књижевни опус је доста богат. Поред великог броја објављених збирки кратких прича, овај аутор готово сваке године након одласка у Канаду, објављује по један роман. То је један од разлога зашто је унутар опуса овог аутора могуће уочити већи број различитих тематских циклуса, тако да постоји већи број могућих класификација романа овог аутора. Александар Јерков као посебан циклус унутар Албахаријевог књижевног опуса издваја Избеглички циклус, сматрајући да њега чине романи *Кратка књига*, *Снежни човек* и *Мамац* (в. Јерков 2010:). Овом циклусу романа често се придружује и роман *Светски путник*. С друге стране у приказима Албахаријевих књига у Канади и Америци обично се говори о Албахаријевим "Канадским" романима (в. на пример интервју са Давидом Албахаријем објављен у бостонском интернет часопису *The Arts Fuse*. Интервју под називом "Fuse Book Interview: David Albahari's 'Globetrotter' – The Postmodern Émigré Blues" који се са Албахаријем водио Бил Маркс, могуће је пронаћи на следећој интернет адреси: <http://artsfuse.org/113991/fuse-interview-david-albaharis-globetrotter-the-postmodern-emigre-blues/>) и при том се пре свега мисли на романе *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Могуће је издвојити и друге тематске циклусе у Албахаријевој прози па би тако романи *Мамац* и *Цинк* могли бити сматрани породичним циклусом, романи *Пијавице* и *Геџ* и *Мајер* јеврејским циклусом и тако даље. За потребе наше анализе користићемо следећу класификацију: Романи *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Светски путник*, будући да се у њима као основна тема јавља тема емиграције, а као основни простор, простор Канаде можемо сматрати посебним циклусом који би могао бити назван Канадска тетралогја по аналогији према у нашој књижевној критици већ устаљеном називу Канадска трилогија; романи *Геџ* и *Мајер* и *Пијавице*, будући да се и у једном и у другом роману говори о антисемитизму, чинили би Јеврејски циклус; романе *Лудвиг* и *Терка* повезује у једну целину заједничка тема о академском ривалству; романе *Животињско царство* и *Контролни пункт* повезује чињеница да је радња и једног и другог романа смештена у војничкој средини, у касарни, односно на контролном пункту и да су протагонисти ових романа војна лица. Преостала два романа *Марке* и *Брат* није могуће сврстати ни у један циклус, али будући да је и поред наглашених разлика које постоје међу овим романима, основна тема и једног и другог романа везана за идентитет ми ћемо ова два романа сагледати заједно управо из тог угла испитивања идентитета како протагониста ових романа тако и самих "идентитетских" жанровских карактеристика романа.

путник у коме се такође тематизује канадски простор с том разликом што природно окружење, а не култивисан и друштвено-политички простор Канаде, овде постаје важан елемент из кога проиходи идентитет протагониста овог романа. Тако да би, по нашем мишљењу требало пре говорити о канадској тетралогiji, а не канадској трилогији без обзира на то што роман *Светски путник* не настаје хронолошки одмах након романа *Мрак*, већ ће Албахари пре овог романа објавити роман *Геџ и Мајер* који по нашем мишљењу припада другом тематском кругу Албахаријеве прозе. Пре него што приступимо испитивању појединачних наративних карактеристика сваког од ових романа, сматрамо да је неопходно на почетку задржати се на представљању простора и значењу који простор добија у овим Албахаријевим романима, будући да се он оно што повезује ове романе у један тематски круг.

У свим овим романима представљен је канадски простор. Том канадском простору придружује се простор остављене домовине, која понављајући сопствену историју, у жару грађанског рата нестаје са историјске и географске карте Европе, али не и из емотивне мапе сећања.

Простор некадашње Југославије, кога Албахари ретко кад експлицитно именује, већ га у свет својих дела уводи описно га именујући као земљу на Балкану, земљу на истоку Европе, распао се деловањем центрифугалних сила које теже парцијализацији, одвајању од центра, све већој индивидуализацији и образовању већег броја самосталних система. Будући да *nomen est omen* ова држава на Балкану подлегла је законима оне логике која се у западноевропском политичком дискурсу погрдно назива балканизацијом.¹⁰⁵

¹⁰⁵ О лиминалном простору Балкана, његовом отоманском наслеђу, западноевропској дискурзивној пракси према Балкану као и о сличностима и разликама између балканизма са једне стране и оријентализма с друге и (не)могућностима да се о Балкану расправља из угла постколонијалне критике, исцрпно је говорила Марија Годорова у делу "Имагинарни Балкан". Посебну пажњу ауторка у том делу посвећује термину балканизација који настаје као анахронизам непосредно након Првог светског рата у политичком дискурсу западних земаља и којим се означава процес парцијализације, цепања једне државе на већи број етничких целина. Том приликом ауторка такође јасно раздваја дискурс балканизма од дискурса оријентализма, онако како га је у истоименом делу представио Едвард Саид, указујући, између осталог и на чињеницу да простор Балкана заиста и постоји као географски простор, док простор Оријента постоји само као западноевропска дискурзивна пракса. Иако постоји тенденција међу балканским истраживачима да методама постколонијалне критике испитују Балкан, Отоманско царство, као држава која је вековима владала Балканом не може бити схваћено као Империја у западноевропском смислу будући да се базира на другачијој логици владавине о чему говори и Едвард Саид у свом делу *Култура и империјализам*.

Неименовани протагониста романа *Снежни човек* Давида Албахарија тај простор Балкана на коме ниједна граница не траје дуже од 50 година описује као руб "недовршеног историјског вртлога", као место на коме се историјске равнотеже распадају "у најнеочекиванијим тренуцима" и на коме ништа није постојано, ништа поуздано "осим сталног веровања у моћ привида" (Абахари, 88). Непосредно затим он додаје да то место, на изглед, никада "није било у центру историје, већ увек помало померено, помало постранце, помало ексцентрично, тамо где се, парадоксално, историја доиста догађала, заостајући за средиштем, спокојно пре немира, немирно након успостављеног мира" (89).

У овим романима Давида Албахарија укрштају се, дакле, два простора, простор наикадашње федералне државе на Балкану и простор Канаде, који иако међусобно доста различити поседују заједнички карактер лиминалних простора. Балкан је георафски, културно и историјски гранични простор Европе, место на коме се укрштају Исток и Запад, западноевропска хришћанска цивилизација са углавном исламским и оријенталним истоком. Канада се такође географски распростире на самом рубу северноамеричког континента, градећи свој национални идентитет у опозицији како према Британској империји тако и према свом континенталном суседу Сједињеним Америчким Државама. Канада је, као што смо већ истакли, своју државну независност градила у отпору према Америчкој револуцији остајући верна Британској Империји. Временом утицај Британије је све више слабио да би њен значај за Канаду данас имао само формални карактер. У канадској званичној политици мултикултурализма, која је за последицу имала велики прилив емиграната и то углавном из азијских земаља чиме је формирана такозвана "видљива мањина" Канаде, за Албахарија лежи сличност између канадске федерације и некадашње југословенске федерације. Како он то сам експлицитно каже, у једном од есеја из збирке *Дијаспора и друге ствари*, "ма колико то апсурдно звучало, канадско федерално неодољиво подсећа на некадашњу југословенску федерацију. И као што су наше републике својим удаљавањем од центра помогле

Иако Балкан не може да буде сагледан из угла постколонијалне критике будући да нема колонијалну прошлост, дискурс балканизма ушао је у политичку реторику колонијализма као баук балканизације којом су бивше колонијалне силе настојале да уплаше своје некадашње колоније и спрече их у процесу формирања самосталних нација.

да 'центар више не држи', како је певао Јејтс, тако и већина канадских провинција чини све што може да се нађе на орбитама што удаљенијим од федералног средишта" (Албахари, 2008, 118). Специфичан културноисторијски положај Канаде произилази и из њеног некадашњег колонијалног статуса као и из њеног садашњег, условно речено, постколонијалног положаја. У зборнику радова *Is Canada Postcolonial* расправља се о специфичностима канадског постколонијалног стања сагледаном како у њеном односу према Британској Империји тако и према Сједињеним Америчким Државама. Као посебан проблем издваја се однос према староседелачком становништву, такозваним Првим Народима, за које би се могло рећи да још увек имају колонијални статус. Управо указујући на ту чињеницу Дајана Брајдон у есеју "Canada and Postcolonialism: Questions, Inventories, and Futures" истиче да је оно што се из угла постколонијалне критике често сматра колонизованим субјектом заправо "a mediating figure between colony and empire" и да "postcolonial discourse says little about indigeneous liberation struggles" (Brydon, 2003,57). Тој чињеници иде у прилог и то што се Канада и Аустралија често описују као такозване "беле колоније"¹⁰⁶ чиме се реторички потиरे присуство староседелачких народа и њиховог права на национално ослобођење. Канада се, дакле, само условно може сматрати постколонијалном што значи да је и унутар тог постколонијалног света њен положај помало ексцентричан, граничан.

Свесни опасности уопштавања и донекле редукиционог виђења канадске стварности и југословенске прошлости, наш циљ је био да у предходним пасусима укажемо на један важан елемент сличност између ова два простора која се јављају обједињена у романима Давида Албахарија, а који се огледа у њиховом граничном положају, у положају другости у односу на доминантни распоред. О тим "другим местима," о тим "просторима који су, на неки начин, повезани са свима осталима, а ипак противречни са осталим распоређивањима" (Фуко, 2005, 31) говорио је Мишел Фуко у раду под истоименим насловом који је послужио као основа за предавање одржано у Тунису 1963. године. Том приликом Фуко износи запажање да је данашња епоха више епоха простора и да поред тога што "није могућно пренебрегнути судбинску укрштеност времена са простором" (29) морамо да

¹⁰⁶ Овај термин користи и Едвард Саид у свом делу *Култура и империјализам*

закључимо да се "узнемиреност данашњице суштински тиче простора (...) много више неголи времена" које се данас "вероватно предочава једино још као једна од игара могућих распореда између елемената расутих у простору" (30). Указујући на карактеристике схватања средњовековног простора у коме постоји хијерархијски систем места, и на замену тог простора локализације простором простирања која започиње од Галилеја и 18. века, Фуко истиче да је карактеристика данашњег простора распоређивање. Међутим, како десакрализација средњовековног простора није спроведена до краја, као и из неких других разлога, јављају се места одступања које Фуко дели у две групе. У прву спадају "распореди без стварних места" који "ступају у односе са стварним просторима или друштвом" и њих Фуко назива утопијама. Другу чине стварна места чија се специфичност огледа у томе што су то "места која су изван свих места, но чији се положај да стварно одредити" (31). Оба ова простора Фуко назива хетеротопијама.

Могући попис тих места Фуко назива "хетеротопологијом". На тој хетеротополошкој листи могла би се наћи још два простора, простор Канаде и простор некадашње Југославије, шире простор Балкана, јер они за Албахарија, као и за јунаке његових дела сигурно имају улогу и значење хетеротопије. Додатно што су хетеротопије, како то Фуко истиче, увек повезане са хетерохронијом, а искуство одласка, сама емиграција, као и распад некадашње домовине сигурно представљају тај хетерохронијом означени "потпуни прекид са својим традиционалним временом" самим тим и са својим идентитетом.

Простор који се обликује у романима Давида Албахарија има све особине хетеротопије која има ту "моћ да на једном стварном месту сучели више простора, више размештаја који су међусобно нескладни" (34). Будући да хетеротопија представља "функцију између два пола", простор који она ствара јесте "простор привида који разобличава изнова сву илузорност стварног света" (35). Та два пола која се доводе у везу у Албахаријевим романима вишеструко су бинарно одвојена градећи својеврсне низове. С једне стране имамо искуство Европе супротстављено искуству Америке, стари свет насупротив новом, искуство шире схваћеног Истока искуству Запада, мир насупротив рату, простор и простирање насупротив времену и историји итд.

Међутим, док су хетеротопије стварна места која имају ту особину да нарушавају доминантан начин распоређивања, дотле домовина коју Албахаријеви јунаци остављају одлазећи у нови свет више физички и историјски не постоји. Самим тим, простор некадашње домовине добија функцију утопије у значењу који овом термину даје Мишел Фуко указујући на то да су утопије "распреди без стварних места" који "ступају у односе са стварним просторима или друштвом" (31). Дакле, домовина које више нема учествује у просторном распоређивању и утиче на перцепцију простора којим се крећу Албахаријеви јунаци.

Организација простора у многим Албахаријевим романима је донекле хијерархизована у смислу да простор Канаде постаје референтни простор, основни хронотоп, и главни носилац, ако нам је допуштено да тако кажемо, приповедачке перспективе. У роману *Снежни човек* приповедач је писац, постмодерног сензибилитета, који долази у далеку северну земљу на позив тамошњег Универзитета, и из тог далеког северног града новим очима сагледава изгубљене просторе своје некадашње домовине. У роману *Мамац* улогу приповедача има канадски емигрант који трагајући за сопственим идентитетом, могуће идентитетом писца, преслушава магнетофонске записе гласа своје мајке која му након очеве смрти излаже сопствени живот. У роману *Мрак* основни хронотоп је хотелска соба у једном туристичком центру на далеком северу из које приповедач ретроспективно покушава да представи политички мрак који је прогутао његову земљу, а и њега самог присиливши га на живот увек паранојом притиснутог политичког изгнанника и егзиланта. За Албахаријеве јунаке је било неопходно да оду из сопствене земље, која у тренутку њиховог одласка престаје да постоји као стварно место попримајући тиме карактеристике утопије у Фукоовом значењу речи, како би том променом просторне перспективе на нови начин сагледали простор, социјални, културни и историјски, који остављају. Тај феномен новог увида и другачијег сагледавања предмета условљен променом положаја посматрача, у свом есеју "Снежни човек или паралакса" Владимир Тасић, објашњава термином паралаксе преузетим из астрофизике (в. Тасић, 2009, 47-65). Јунаци Албахаријевог романа из искуства новог простора просуђују о свом

дојучерашњем искуству старог у потрази за начинима којим би свом угроженом идентитету вратили какав-такав осећај континуитета и целовитости.

Још један начин на који се простор проблематизује и уводи у свет Албахаријевих романа јесте присуство мотива географских мапа и картографије, тих „пројекције које из техничких разлога никада не дају верну слику земаљске кугле" (Тасић 2009, 52), будући да су мапе као представе земаље условљене како средиштем математичке пројекције, тако и својеврсном историјско-географско-културном тачком из које се посматра свет. Проблем мапа и мапирања је доста заступљен у постколонијалном критичком дискурсу у коме се оне сматрају доминантном праксом колонијалне културе. Како Владимир Тасић у већ навођеном есеју закључује, свака „мапа је метафора," а „свака представа коју имамо о свету посредована је скупином пројекција, предрасуда, политичких ставова, практичних потреба, културних образаца и личних склоности. Посредници нису представљени али су присутни као ефекат, као тачка ишчезавања у перспективи" (54).

Самим тим, мапе су у колонијалном свету постајале једно од главних оруђа експлоатације и утврђивања европоцентризма процесом својеврсне хијерархизације и алегорације простора, што је довело до одвајања простора (space) с једне стране и места (place) с друге.

Мапе и картографија као један од доминантних мотива у Албахаријевом делу јављају се пре свега у роману *Снежни човек*. Протагониста романа и не знајући за то станује у кући картографа. Његова опсесија мапама започиње оног тренутка када од професора политичких наука кога упознаје на Универзитету добије на поклон *Историјски атлас Средње и Источне Европе* из кога са запрепашћењем чита све географско-политичке промене и немогућност да се било која граница, а самим тим и какав географски ентитет, устале и задрже. Непосредно након тога он ће у подрумским просторијама, а подрум као простор има карактеристике Фукоове хетеротопије, у једној остави открити складиште мапа свог станодавца које ће након тога почети опсесивно да лепи на све зидове куће. Ове већ посредоване пројекције света треба да посредују између његовог дојучерашњег искуства остављене домовине и новог увида омогућеног просторном дислокацијом. Међутим, помирења нема, као ни правог увида, те приповедачу на

крају романа не преостаје ништа друго до да нестане у снежној белини свог новог простора одлазећи тако у симболичну смрт, док последњу реченицу романа изговара какав деперсонализован и надсубјект, можда прича сама.

Такође, у роману *Мамац* основни хронотоп унутар ширег канадског простора, јесте "ресторан на речном острву" у коме двојица протагониста романа: Канађанин Доналд, иначе писац, и неименовани наратор, југословенски имигрант, седе нагнути над мапом у покушају да докуче разорне догађаје који су захватили некадашњу Југославију. Овај основни хронотоп романа има јаку кохезиону и композициону функцију у самом делу будући да се као лајтмотив јавља кроз читав роман симболично повезујући све просторе романа и разломљене временске нити у једну композициону целину. Искуству емигранта из Европе овом приликом придружује се искуство "белог" Канађанина, потомка европских колонизатора. Њихова перцепција стварности се разликује и она је одређена њиховим различитим културним и историјским позицијама са којих јој приступају, као и различитом семантичко-логичком структуром матерњег језика која додатно посредује њиховом сагледавању света. На самом почетку романа, гласом наратора сопштава се постојање дубоког јаза који дели ова два искуства приметног, пре свега, на плану унутрашње и метафоричке структуре језика којим се ова искуства саопштавају. Самим тим њихова "читања" мапе се разликују. Док наратор настоји да из мапе као просторне пројекције ишчита разлоге и историјске нужности, својеврсни ланац узрока и последица, који су водили тренутној политичкој ситуацији, дотле Доналд простор мапе симболизује претварајући је у слике: "Скренуо ми је пажњу да Хрватска личи на разјапљене чељусти, Србија на дебелог преријског глодара који чучи изнад своје рупе, док га је Босна подсећала на изломљени троугао, на неуспешан троугао, исправио се, нацртан дечијом руком. После свега што сам му испричао, он је тумачио свет као збир Роршахових мрља" (Албахари, 2011, 144).

Свет који нам се представља у Албахаријевим романима има хибридан карактер¹⁰⁷ будући да се његова слика образује у вишегласју, у спајању и

¹⁰⁷ За Михајла Бахтина "сваки роман – са гледишта језика оваплоћеног у њему – у целини је хибрид" (Бахтин, 1998, 128) и то намеран и свестан хибрид. Хибридна конструкција је једна од основних карактеристика романа и по Бахтину она представља "исказ који по својим граматичким (синтаксичким) и композиционим обележјима припада једном говорнику, али у којем су стварно помешана два исказа, два говорна манира, два стила, »два језика«, два смисаона и два вредносна

раздвајању искустава, у укрштању различитих културних простора из којих израста "трећи простор". У искуству индивидуе која долази из "другог света" и која настоји да сопствене културне разлике помири и интегрише у доминантни културни образац земље у коју долази, помаља се тај трећи простор који води изградњи хибридног идентитета који се обично сматра пожељним и "све присутнијим обележјем канадског мултикултурализма" (Бонтинг К, Кимлика В, 2011, 1206). Будући да долазе из Европе и да немају видљива обележја којим би се разликовали од првих канадских досељеника, јунацима романа Давида Албахарија би процес акултурализације требало да буде донекле олакшан. Као што то Кит Бантинг и Вил Кимлика у раду "Канадски мултикултурализам: глобалне тескобе и локалне полемике" истичу чињеница је да се "придошлице из јужне и источне Европе брзо адаптирају на земљу, (док се) расне мањине не осећају да овде у потпуности припадају. У поређењу са белим имигрантима, мањинске групе осећају већи степен дискриминације и рањивости" (1206-1207). Међутим, Албахаријеви јунаци не успевају да се на прави начин интегришу и формирају хибридни идентитет, можда не толико због постојећих разлика, колико због постојећих сличности на које смо већ указали између политике канадског мултикултурализма и некадашње Југославије које наводе на опрез и страх. То на најбољи начин илуструје Албахаријево запажање које он износи у једном из есеја из збирке *Дијаспора и друге ствари* речима: "Склон сам да прихватим став према којем је мултикултурализам добар уколико води неком заједничком циљу, па и заједничком идентитету. Уколико постоји само због тога да би подржао непроменљивост бројних етничких самоћа, онда прети да се претвори у паклену машину која једном, кад-тад, мора да експлодира" (Албахари 2008, 8). Паклена машина о којој Албахари говори као о могућој будућности канадске државе, део је југословенске прошлости, Албахаријеве прошлости, и као таква више него језива искуствена чињеница.

суда" (63). Овај Бахтинов термин, у нешто измењеном облику, преузеће представници постколонијалне критике проширујући му значење тако да представља конструкцију нове (транс)културне форме настале укрштањем различитих култура и односа моћи. Овај термин се обично доводи у везу с радом Хоми Бабе који анализирајући односе колонизатор/колонизовани упућује на њихову међузависност и узајамност у конструкцији њихових идентитета (в. Баба, 2004). Када говоримо о хибридном карактеру Албахаријевих романа имамо на уму оба ова значења.

Просторна измештеност јунака у Албахаријевим романима доводи до проблематизовања односа између јавног и приватног, личне и политичке егзистенције. Тај осећај измештености у односу на себе и свет који се том приликом јавља на најбољи начин описује Хоми Баба термином "обездомљености". Иако Баба "бездомно" доживљава и описује као "прагматично колонијално и постколонијално стање" (Баба 2004, 31) он том приликом дозвољава да се "његова јека може јасно, мада повремено, чути (и) у фикцијама које моћи културне разлике посредују у једном подручју трансисторијских места" (исто). Протагонисти романа Давида Албахарија уписују себе и своје индивидуалне, приватне судбине у једно историјско, политичко време и простор. Тим "двосеклим наративом" образује се својеврсни међупростор, који се опире законима бинарне логике карактеристичним за унилинеране просторе. Из тог осећаја бездомности проистиче и осећај егзистенцијалне угрожености и идентитетске неутемељености. Зато се идентитети Албахаријевих јунака увек налазе у стању настајања и нестајања без могућности да допру до било какве коначности. Такође, уписивањем приватног и стихијског у обично схваћено линеарно време и простор историје и политике и сам простор почиње да губи своје јасне границе претварајући се у хибридни, бездомни, простор без јасних граница и правила.

Још једна карактеристика присутна у романим Давида Албахарија која се може довести у везу с простором јесте поступак именовања, односно недостатак истог. Протагонисти, који најчешће имају улогу наратора у ова четири романа Давида Албахарија, доследно се јављају без личних имена чиме се симболично упућује на нарушену природу њиховог идентитета узроковану донекле присилном или вољном променом места боравка. Што се тиче именовања простора само у првом роману *Снежни човек* насталом непосредно након Албахаријевог одласка у Канаду, оба простора, простор остављене домовине и простор нове земље у коју емигрант долази, остају без имена описно се одређујући. То што Албахари не именује земљу из које протагонист долази може бити схваћено као резултат тога што она више не постоји, а и као својеврсно емотивно дистанцирање према њој. С друге стране, простор нове државе остаје без имена будући да он још увек није постао личан и тиме донекле присвојен.

Један од начина присвајања земље у поступку колонијалне праксе тицао се процеса именовања. Као што то Пол Картер у свом делу *The Road to Botany Bay* које говори о почецима "откривања" и насељавања Аустралије, истиче, у процесу именовања "space is transformed symbolically into a place, that is a space with a history" (Carter, 2010, XXIV). За протагонисту Албахаријевог романа простор Канаде још увек није постао место, он још увек није емотивно присвојен у тој мери да би имао име које му даје симболични значај. Већ смо рекли да главни јунак *Снежног човека* на крају романа нестаје ишчезавајући у белини снежног простора те далеке северне земље у коју долази и коју, заједно са људима који је настањују, не разуме. Тај чин утапања у простор не мора бити доживљен као пораз и како се то обично претпоставља, и како сам аутор сугерише у свом есеју "Посматрање облака" објављеном у збирци *Дијаспора и друге ствари*, као одлазак у смрт¹⁰⁸. Можда је то више чин прихватања новог простора, и самим тим, (почетка) прихватања и изградње новог идентитета који се последично јавља, него чин предаје.

Основни мотив који повезује ова четири Албахаријева романа у једну тематску целину, као што смо већ рекли, јесте простор. Међутим, простор у овим романима има и важну улогу у конструкцији идентитета протагониста ових романа. Њихови идентитети развијају се или у опозицији према простору (*Снажни човек* и *Мрак*) или у постепеном приближавању и прихватању простора који их окружује (*Светски путник* и *Мамац*). Главне бинарне опозиције на основу којих се структурира простор у овим романима јесу: простор Канаде (овде) који се супротставља простору некадашње Југославије (тамо), ова опозиција повлачи за собом временску опозицију на релацији некад и сад; друштвено-политички, урбани, простор коме се супротставља природни простор, простор дивљине, неантропоморфни простор; јавни и приватни простор (ова опозиција је најприсутнија у роману *Мрак*); реални (Канада) и имагинарни простор (простор домовине која више не постоји). У наставку рада овим карактеристикама простора бавићемо се детаљније приликом испитивања наративних карактеристика сваког од

¹⁰⁸ Уп. "И тако сам написао "Снежног човека" и предао терет том безименом лику, и чак сам га (нема милости у мени) послао у смрт на крају тог кратког романа" (Албахари, 2008, 88).

ових романа са посебнима настојањем да уочимо различите могућности просторне идентификације које се јављају у њима.

СВАКИ ЈЕ ЧОВЕК СВОЈА ЗЕМЉА- ПРОСТОРНА ИДЕНТИФИКАЦИЈА У РОМАНУ СНЕЖНИ ЧОВЕК

Роман *Снежни човек*, објављен 1996. године, представља канадски првенац Давида Албахарија. Роман је одмах по објављивању добио бројне позитивне критике, како код нас, тако и у свету. Преведен је између осталог на француски и енглески језик. Док су страни критичари говорећи о овом роману обично издвајали мотив самоће и егзила, указујући на то да је *Снежни човек* "најлакша тешка књига коју можете прочитати"¹⁰⁹, дотле се код нас посебна пажња поклањала мотивима историје и политике који чине позадинску причу романа. Већ смо рекли, да се овај роман у књижевном стваралаштву Давида Албахарија сматра прекретницом у смислу да се ту први пут историја јавља као једна од тема његова приповедања. Сваким следећим романом Албахари ће се историји још више приближавати, тако да данас можемо да кажемо да породица и породични живот, интимна историја једне фамилије, и општа историја као неминовност, нешто из чега нема излаза, чине два најчешћа тематска језгра његове прозе.

Окосницу радње овог романа чини прича о писцу, емигранту, који одлази у неку северну земљу добивши понуду од стране ондашњег универзитета да неко време проведе тамо као боравишни писац. Време и простор остају током читавог романа неодређени, као и лично име приповедача који је уједно и главни лик дела. Држава из које приповедач долази такође није именована, али се из расутих и спорадичних информација сазнаје да је она негде у Источној Европи, на граничном подручју, "на рубу недовршеног историјског вртлога" (Албахари 2004, 88), да су њене историјске позиције увек помало померене и ексцентричне, да је то место на коме се "историја доиста дешавала, заостајући за средиштем, спокојно пре немира, немирно након успостављеног мира" (89). Сва дешавања у роману представљена су кроз ток свести приповедача. Први сусрет главног јунака са новом земљом праћен је бунилом, умором који му не да да јасно мисли и самоћом. Тај осећај

¹⁰⁹ Видети Интернет страницу Давида Албахарија: <http://www.davidalbahari.com/>

самоће као и свест о немогућности повратка исказан реченицом: "Овде ћу остарити", која као какав рефрен одјекује током читавог романа, пратиће га до самог краја. Нова средина у коју долази прихвата га са љубазношћу иза које се крије неразумевање. Сви покушаји декана и осталих професора универзитета са којима долази у контакт да рационализују трауматична дешавања у земљи његовог порекла, само продубљују јаз неразумевања. Као посебно иритантан јавља се лик професора политичких наука који ће приликом првог сусрета говорећи о земљи из које је писац дошао изнети тврдњу да је "држава која се ослања на срце осуђена на пропаст" (21). И док приповедач осећа како се његов живот распада заједно са историјом његове земље, како се све више удваја постајући не једно већ "више бића" (34), професор политичких наука нехајно одмахује руком над чињеницом да се може избећи историјска нужност. Основна супротност ова два лика гради се на релацији промишљене и доживљене историје. За професора политичких наука, приповедач и свет из кога он долази само су политика на делу, и немају већи значај од пуког предмета научног посматрања. Онога тренутка када посумња у објективност научног суда, када поверује у стихијност и немотивисаност историје, када буде на ивици да дозволи емоцијама да се јаве и да се срце отргне контроли главе, на лицу професора политичких наука јавиће се страх и мржња.

Роман се завршава тако што главни јунак пратећи белог зеца симболично одлази и из једне и из друге земље чуда нестајући у снежној белини. Приповедач ишчезава пре последње реченице, остављајући да те завршне речи каже неко други, можда језик сам.

Сама прича романа, дата у грубим обрисима и са недовољно разрађеном фабулом, праћена је бројним тематско-проблемским слојевима који се јављају у делу. Као посебни тематско-проблемски слој могуће је издвојити делове у којима се критикује академизам и академски однос према сазнању. Приповедач је уметник, писац, присиљен да своју уметничку слободу у новим околностима подреди и прилагоди академском начину образовања. Као боравишни писац, гостујући писац на једном универзитету, он је приморан да учествује у животу тог истог универзитета, ступајући у контакт како са професорима, тако и са студентима. Његов однос према академизму је изразито негативан, и како сам каже:

„Целог живота сам мрзео универзитет и академски сталеж, а сада сам седео у самом средишту академског живота, осећао како пулсира око мене, и морао да се претварам да га не мрзим, да га не осећам. Све те приче о значају образовања биле су заправо безначајне, нико у том свету академије, ни у једном свету академије, није знао шта је образовање и како се оно стиче, све је то било испразно поигравање чињеницама, задовољавање таштине и подупирање илузија" (19).

Доживљавајући универзитет као затворени систем који уместо да поспешује знање убија исто својим инсистирањем не једино тачном начину гледања на свет, приповедач нам универзитетско сазнање супротставља уметничкој слободи и креативности. Он је противник свих затворених система, а не само универзитета, и то поготово оних који уметност доживљавају као науку, као „збир дефиниција, једначина и негација" (30). Замишљајући дијалог са деканом, приповедач исказује разлике између свог схватања уметности и званичног (академског) става према њој. За приповедача „вера у образовање... подразумева неверовање у саму уметност, у оно од чега се уметност ствара: од празнина између речи, од тишина између звукова, од белина између слика" (30). На универзитету књижевност се схвата као део система, „а књижевност је слобода, слобода избора, слобода одустајања и слобода разлике" (31).

Дакле, при првим сусретом са универзитетом и са академским начином сагледавања уметности, јавља се јак антагонизам између приповедача и света који га окружује у новој средини. Са изразитима неповерењем према систему/системима, приповедач нам се представља као прави постмодерниста, супротстављен конзервативизму академске средине, и њиховом сазнању које чине „мртве апстракције... до баналности заогрнуте у привид дубокоумности" (79). За постмодернисте, као и за јунака романа *Снежни човек*, карактеристично је неповерење према академизму, и указивање на то да су системи један од начина на који академска мисао „кроти" предмет свога проучавања. Структурализам, својом разрађеном методолошком апаратуром и карактеристичним обртом којим се језик, или књижевност (или каква друга животна манифестација) сагледавају као систем,

структура, а конкретна књижевна дела као делови тог истог система, који своју аутономију и посебно значење добијају својим односом према осталим елементима структуре као и према самом систему, привидом научне објективности, дуго је опстајао као званична доктрина универзитетског сазнања. Постмодернизам почиње оног тренутка када се јавља сумња у структуру, систем, могућност апсолутне формализације како језика и књижевности, тако и математике (сетимо се само Геделове теореме којом се побија покушај Бертранда Расела и осталих да изврше формализацију језика математике) и осталих манифестација духа. Заузимајући најчешће неинституционалне позиције, постмодернизам се у почетку у односу према већ окоштаним стратегијама структурализма могао сматрати "живом силом". Међутим, временом поступци постструктурализма постају легитимни део академских истраживања тако да овај правац крајем двадесетог века постаје институционализован, незаобилазни део различитих образовних програма и система.

Још једна од тема која се може сматрати карактеристичном за постмодернизам (в. Тасић 2009, 47-64), а која чини важан део романа, јесте тема карти и граница, о чему је више речи било у претходном поглављу. Овде бисмо само истакли чињеницу да роман почиње доласком протагонисте на гранични прелаз, дакле симболичним преласком границе, границе културе, историје, идеологије, границе дојучерашњег живота, а завршава се стапањем са белином широког пространства кога не пресецају људске поделе и границе, што симболично може да означава смрт, али и прихватање и стапање са новим животом, поготово ако се има у виду да је мотив дивљине, пространства значајан књижевни и национално-идентитетски мотив за Канађане.

Протагониста романа долази у нову средину, одлазећи из сопствене државе у потрази „за одразом, за утеклим сопством." (90). Он одлучује да напусти своју домовину онога тренутка када је осетио да простор око њега почиње да се смањује, да зидови прете да га угуше и да више у свакодневним активностима не препознаје себе. У новој средини он је поново упућен на сопствену земљу и њену судбину, иако мења место боравка, он не може да побегне од историје, актуелне политике земље из које долази, будући да је његова домовина део његовог идентитета, али

може да том променом места боравка, том историјском и просторном дислокацијом, оствари нови увид како у свој претходни живот, тако и у политичку ситуацију земље његова порекла.

Још једна велика тема заступљена у овом делу јесте тема историје. Већ смо рекли да је наратор у роману представљен као писац постмодерног сензибилитета, а да су постмодернисти обично негативно настројени према свим тим метанарацијама, великим причама каква је историја. Став приповедача у овом делу према историји је амбивалентан, она је и стихија и нужност. Пошто је посмодернистички писац у његовим делима насталим у домовини нема историје¹¹⁰, што наводи једног писца кога је упознао у ресторану да прокоментарише како је дирљиво то „што неко ко долази са дна пакла не пише о ватри“ (101). Међутим, у новој средини, он полакао схвата да је преварен, да је понео „погрешне књиге и погрешне забелешке,“ и да ће „записати потпуно другачију причу“ (80) од оне коју је замислио. Док пролази ходницима универзитета облепљеним плакатима који позивају на разговор о „политичкој коректности феминизма,“ и среће се са студентима који размањују „бомбасте фразе о крају историје,“ што су све манифестације посмодернизма, али постмодернизма који ушавши у академске зидине постаје још једна од академских доктрина, систем без изненађења, угасли постмодернизам, он осећа да му се земља коју је напустио и историја од које покушава да побегне, поново враћају. Амбиваленција према историји одсликава амбиваленцију према постмодернизму. Историја на делу, а не историја као тумачење, је нешто од чега не може да се побегне и приповедач се током романа све више приклања њој, схвативши да иако теоријски "мртва", у стварности она је и те како "жива" о чему сведоче бројна немила дешавања у његовој земљи.

Све ове велике теме као што су историја, политика, границе и академизам, у роману су чврсто повезане са темом идентитета и трагањем за истим. Губитак државе је губитак једног дела сопствене личности. Промена средине доноси са собом изражену носталгију, болест од које пате сви емигранти, као и потребу новог прилагођавања, што такође води промени идентитета. Идентитет приповедача је вишеструко угрожен. У његовом свету више нема константи. Једна од ретких,

¹¹⁰ То одсуство историје и политике је по мишљењу Бошка Томашевића, видели смо, карактеристика једне групе, којој је припадао и Давид Албахари, постмодернистичких писаца код нас.

преосталих, чаша сока од наранџе, коју он стално пије, на крају ће му склизнути из руке, остављајући само лепљиви траг. У новој средини он мора да се изграђује готово из темеља и да у свој лични и уметнички идентитет полако уграђује историју као једну од битних компоненти. На крају романа приповедач одлази у мрак и снег, што можемо тумачити као пораз и као немогућност да се угрожено ја поново осмисли, али исто тако можемо са Тасићем закључити да „Снежни човек није нестао у снегу" и да „када читалац одложи књигу, Снежни човек устаје, отреса пахуље са перјане јакне и полази кући, како би се суочио са оном другом белином, белином хартије" (Тасић 2009, 64). На такав закључак наводи и деперсонализована последња реченица романа, која, чини се, као да представља глас једне нове приче. Два начина да се превари историја и да се побегне од ње јесу прича и смрт.

Анализом само тематског слоја овог романа могуће је уочити већи број подударности између живота самог Албахарија и главног јунака његовог дела. Више је него извесно да је Албахари у овом роману литераризовао чињенице из сопственог живота, пре свега своју одлуку да емигрира као и све последице те одлуке. Сам Албахари за овај роман каже да је он несумњиво аутобиографски иако су бројне референце које су везане за стварност у њему дате у шифрама (в. Албахари 2008а). Роман *Снежни човек* донекле рефлектује прво Албахаријево искуство везано за Канаду, али исто тако, по сведочењу самог аутора, и искуство многих наших емиграната. Албахари, када говори о свом доласку у Канаду, истиче да за њега промена места боравка није представљала никакав културолошки шок будући да му је северноамеричка култура од раније била добро позната. За разлику од протагониста својих романа који се у новој средини осећају угрожено и непријатно, Албахаријево искуство је сасвим другачије, и како сам истиче да би сликао налагоду коју јунаци његових романа, између осталих и јунак романа *Снежни човек*, осећају у новој средини, он се служи искуством других емиграната онако како је он то њихово искуство доживео и видео (в. Албахари 2008а). Иако се истицањем различитости између личног искуства као емигранта и искуства других Албахари донекле дистанцирао у односу на јунаке својих дела, протагониста романа *Снежни човек* је углавном аутобиографски обликован, о чему сведочи и Албахаријева изјава из есеја „Посматрање облака" у којој он саопштава следеће:

„Док сам чекао долазак возића, схватио сам да сам управо прошао путем којим у више наврата пролази главни јунак мог романа *Снежни човек*. Права линија која је повезивала универзитет у Калгарију са брдом Нос представљала је његов живот. То је, заправо, био мој живот, који сам подарио њему да бих ослободио себе. Нисам имао другу могућност. Држећи се те праве линије, покушао сам да останем онакав какав сам био раније, али терет је постао претежак и морао сам да га се ослободим. И тако сам написао *Снежног човека* и предао терет том безименом лику, и чак сам га (нема милости у мени!) послао у смрт на крају тог кратког романа" (Албахари 2008, 88). Живот утиче на дело, али и дело утиче на живот у смислу да га олакшава тиме што сам чин писања за Албахарија представља ослобођење од накупљеног и неиздрживог животног терета. Убијајући свог јунака на крају романа, Албахари, чини се, као да тиме симболично убија сопствену прошлост, своје ја из прошлости, не би ли са измењеним идентитетом, наставио даље.

Приватни живот продире у тематско-приповедни слој овога дела управо у равни аутобиографског дискурса. Овај „кратак роман о носталгији" (Албахари 2008, 130) преноси нам како слике из приватног живота самог аутора, тако и из живота других људи, пре свега канадских емиграната пореклом из бивше Југославије. Такође, слика се и један део живота самих Канађана, пре свега академског сталежа. Свакодневница универзитета у Калгарију нашла је свој одраз у безименом универзитету који се описује у роману *Снежни човек*. Слој приказаних предметности у роману *Снежни човек* изграђен је углавном према моделу стварног живота емиграната у Канади и представљен је из угла приповедача који је са своје стране аутобиографски обликован. Овај роман у стваралаштву Албахаријевом представља прекретницу у смислу заступљености нове тематике, која је условила и нове облике приповедања. У *Цинку* заступљена је фрагментарност у обликовању приче, у овом романима приповедање се одвија у једном једином параграфу испресецаном глаголима који упућују на нарацију, као што су глаголи: помислио сам, писало је, рекао је и други¹¹¹ и који имају готово

¹¹¹ Слично учестало јављање ових глагола може се уочити и у роману *Бука и бес* Виљема Фокнера, па га самим тим можемо сматрати поступком карактеристичним за роман тока свести којим се манифестације стварности, насумичне и произвољне, најчешће без јасно уочљиве узрочно-последичне везе уланчавају у једну наративну целину. Дакле, ови глаголи имају улогу наративних шавова.

рефренску улогу. Албахари истиче да му је литерарни узор за овакав начин приповедања у једном параграфу, био Томас Бернхард, аустријски приповедач. Међутим, овакав начин приповедања наметнуо се и са продором нове теме, теме историје чијој је стихијној природи на плану приповедања еквивалент приповедање у једном току, без заустављања, са повременим ритмичким понављањима, како одређених глагола тако и целих реченица. Протагониста романа ношен је историјским вртлогом из кога не успева да изађе или да макар на кратко предахне. Исто тако ни читалац овог Албахаријевог романа нема могућност предаха суочен са интегралним приповедањем у коме нема графички издвојених наративних целина попут пасуса и поглавља, односно нема означених пауза у приповедању, већ се приповедање одвија као стихија. Блок приповедање не значи напуштање поступка фрагментарности који је био карактеристичан за рано Албахаријево стваралаштво. Штавише нигде не означавајући границе међу наративним целинама, Албахари оваквим начином приповедања долази до једне нове форме романа коју бисмо могли назвати роман фрагмент, будући да се сад сви његови романи могу читати као део једне веће, одсутне, целине¹¹².

Већ смо рекли да наративни идентитет прозе једног аутора или појединачног дела представља избор и комбинацију различитих дискурзивних стратегија и пракси. У овом роману Давида Албахарија наративна структура дела остварује се комбинацијом дискурса егзила, који повлачи за собом дискурс носталгије и дискура историје са дискурсом постмодернизма и академизма који се могу сматрати карактеристичним манифестацијама глобализма. Идентитетско јединство протагонисте главног јунака је вишеструко угрожено самим чином одласка и историјским губитком некадашње домовине (што значи да се као основно идентитетско упориште у овом роману јавља простор, али не природан или географски простор, већ пре свега социјално-политички простор). Његов губитак је апсолутан, он нема домовину о којој може макар да сања и машта о

¹¹² У раду "The Author in Exile: Writing to Forget" објављеном у тематском броју часописа *Serbian Studies* из 2005. године, аутор Радмила Горуп износи сличан закључак позивајући се између осталог и на експлицитну изјаву самог Албахарија. Како ауторка запажа "the short fragmented pattern typical of his earlier prose is replaced with a huge fragment, *scrittura continua*, a continuous text without standard divisions into chapters and paragraphs. This dense prose reflects the narrator's anxiety and does not give the reader time to catch his breath. The author claims that even a long novel written in one paragraph is still a fragment, 'a piece of a larger whole that cannot be accounted in its entirety' " (Горуп 2005: 13).

повратку. Историјски хаос и сурову стварност земље из које протагониста долази симболично представља олуја и то је једино лично сећање и једини траг који се односи на претходни живот овог јунака пре слетања на ново тло. То што се протагониста у авиону буди "усред олује" може да означава да је точак историје толиком силином и брзином хрлио ка грађанском рату и хаосу, да су многи од нас схватили где су тек када је већ било касно, када су се нашли усред олује. Њему остаје једино да иде напред и гради сопствени идентитет на новим темељима прихватајући са једне стране историјску нужност, а са друге културну стварност новог простора. Рекли смо већ да простор некадашње домовине добија значење утопије у смислу који овом термину даје Мишел Фуко. То је простор који реално не постоји, али који утиче на структурирање реалног простора. За протагонисту романа *Снежни човек* овај простор постаје идентитетска карика и нужност, нешто што утиче на обликовање, односно структурирање, и могућност прихватања новог идентитета. Рекли смо да је за постмодернистичку емигрантску књижевност карактеристична глорификација већег броја могућности које се отварају губитком порекла, а не носталгија и жал за изгубљеним. Албахари и у овом сегменту одступа од стратегија постмодернизма. Иако протагониста романа временом одступа од своје уверености изречене студентима током предавања да је сваки човек своја земља и да самим тим нема намеру да мења начине свога писања (в. Албахари 62), мотив емиграције и егзила овде још увек не добија своју потпуну постмодернистичку трансформацију. Прави модел за ту постмодернистичку слављеничку оријентацију ка могућем представљају речи професора политичких наука који износећи разлике између Европе и Новог света истиче: "Ово је Нови свет (...) овде нико нема разумевања за оклевање. У Европи, рекао је, ваздух се дише, овде се ваздух једе. У Европи, рекао је, живи се један живот, а овде се свако мења и свако, за време једног живота, проживи најмање четири. Када се Европа распада, рекао је, људи ходају као муве без главе, а овде, ако се нешто икада распадне, само промени маску. У Европи, рекао је, самоћа је облик изгнанства, а овде је начин живота" (Исто). Основна интенција Албахарија као аутора није била да јунаку свог романа пружи могућност прихватања новог идентитета, могућност промене маске, већ је он штавише свог јунака на крају романа симболично послао у

смрт. Однос протагонисте овог романа према новој средини је однос отпора и неприхватања. "Други" су у роману представљени углавном негативно као индиферентни и без потребе да разумеју јунакову личну и националну трагедију. Као најмаркантнији у овом значењу издваја се лик професора политичких наука. Једини тренутак када је протагониста осетио блискост према овом професору био је након што му је овај дао *Историјски атлас Средње и Источне Европе*. Свој поклон професор предаје уз речи да "уколико у природи постоји нешто што је хаос, онда се то овде налази. Нигде другде. И шири се као зараза, као неизчева болест" (76). Могућност "историјске заразе" плаши професора политичких наука и то је један од ретких тренутака када се он јавља без маске прагматизма. То је тренутак у коме је протагониста овог романа пожелео да спусти своју руку на раме професора, будући да је овај захваћен страхом и мржњом "потпуно клонуо. Висио је у столици као крпени лутак, само му је леви доњи капак подрхтавао и трзао се као да га вуче невидљиви конац" (77). Док професор прича, протагониста помишља на реч језеро и огледало, што симболично може да означава могућност да историјска стварност земље главног протагонисте романа представља нешто попут одраза у огледалу будуће стварности државе професора политичких наука, односно да нико није заштићен од историјске хировитости и стихијности, док језеро може да се доведе у везу са могућношћу цикличног ширења концентричних кругова који се јављају на мирној површини воде када неко у њу баци каменчић (не би било први пут да се наша земља јавља као центар тог историјског вртлога који полако захвата све, довољно је сетити се Првог светског рата). Историја се у роману јавља као сила коју је тешко предвидети и мотивисати, односно, како то протагониста овог романа саопштава "историја је ишчашеност, искакање из уобичајеног, нешто попут изгребане грамофонске плоче, стално понављање, често бесмислено, понекад јасно, прецизно, попут предсказања" (89)¹¹³.

¹¹³ Албахаријево сагледавање историје из угла прекида, а не континуитета у многоструком одговору преокрету који је са структурализмом дошао у односу према историји и о коме је говорио Мишел Фуко у делу *Археологија знања*. Како Фуко истиче, пажња ранијих истраживача која је била усмерена ка великим, широким јединицама "које су описиване као 'раздобља' или 'векови'" биће усмерена према "феноменима прекида" (Фуко 1998: 8), односно "више се не поставља проблем традиције и трага, него пресека и границе; не поставља се више проблем темеља који траје, него проблем преображаја који важе као утемељење и обнова утемељења" (10).

У роману историја се јавља као сила о којој се промишља, међутим стварне историје, односно конкретног уписивања историје у делу нема. Као што простор остаје неименован, самим тим и неодређен и историја остаје нелокализована. Нема ниједног јасног, конкретног, историјског податка који се може контекстуализовати, већ се о историји износе опште опсервације које се тичу њене природе. Историјски контекст романа дат је посредством културног контекста. То је време доминације постмодернизма у академским круговима Запада, дакле крај осамдесетих и почетак двадесетих година двадесетог века.

Албахаријева емиграција утицала је како на његов живот, тако и на његово стваралаштво. Критичари обично истичу да се главна промена тиче појаве историје као теме у Албахаријевим делима насталим у Канади. Рана проза овог аутора била је углавном аисторијска. Историја постаје значајно тематско језгро тек са романом *Снежни човек*¹¹⁴. Међутим, и овде се историјско јавља на нивоу апстракције будући да нема јасног и прецизног уписивања радње у историјско време и простор. Након романа *Снежни човек* историја свакако постаје важно тематско средиште Албахаријевих романа насталих у Канади. У наредним романим овог аутора овај мотив доживеће низ трансформација. Од апстрактне силе каквом се представља у овом роману она ће постајати конкретнија, а време и простор дешавања радње биће све прецизније одређени (или намерно неодређени као у роману *Контролни пук* што са своје стране, готово парадоксално, води бољем пародијском уписивању радње овог дела у историјски контекст сукоба и грађанског рата на територији некадашње Југославије).¹¹⁵

¹¹⁴ Сам Албахари о том тематском заокрету у сопственој прози говори у есеју "Језик је историја, прича је географија". У том есеју, између осталог стоји: "Распад Југославије, праћен ратом на разним фронтovima, увео је историју у моју прозу. Раније сам се понекад подсмевао историји – у неким причама попут "Велике побуне у нацистичком логору у Штулну" из збирке *Опис смрти* – али од средине деведесетих година, почевши од романа *Снежни човек*, подсмех је ишчезао. Романи *Мамац*, *Мрак*, *Геџ* и *Мајер* одражавају, рекао бих, моју немоћ и ужас пред историјом. Они су написани као израз очајања пред увидом да је човек, ипак, само сламка на ветрометини историје и , шта год покушао да учини, она увек остаје непроменљива" (Албахари 2011: 87).

¹¹⁵ Историја схваћена као континуитет за Мишела Фукоа може се довести у везу са идејом о целовитости субјекта: "Континуирана историја је неопходни корелат утемељујуће функције субјекта: јемство да ће му све оно што му је измакло бити враћено; извесност да време неће расути ништа што неће вратити у обновљено јединство; обећање да ће све ствари удаљене разликом субјект моћи једног дана – у облику историјске свести – поново да присвоји, обнови ту своје господство и нађе у њима оно што се доиста може назвати његовим боравиштем" (17). С продором дисконтинуитета у промишљању историје на удару је и свест о суверенитету субјекта карактеристична за деветнаести век. Постмодернизам управо истиче прекид и понављање, односно дисконтинуирани карактер

Историја је свакако и једна од великих тема епохе постмодернизма. Линда Хачион је један вид романа који се јавља у постмодернизму жанровски дефинисала као историографску метафикцију. Хачион, између осталог, истиче да овај својеврсни повратак историји који се јавља у постмодернизму представља реакцију "на херметички аисторијски формализам и естетицизам који карактеришу већи део уметности и теорије такозваног модернистичког периода" ¹¹⁶(155). Један од начина на који се историја проблематизује у постмодернизму јесте истицање дискурзивног карактера како фикције тако и историје. И историја и фикција представљају дискурзивне системе из којих се апстрахује значење које се приписује појединачним прошлим догађајима који постају историјске чињенице садашњости. Будући да је једна од важних карактеристика постмодернизма истицање значења контекста, обрада историје у делима постмодерних аутора постаје начин да се укаже на непостојање универзалних, једном за увек датих вредности и истина уз истицање њихове контекстуалне условљености. И историја и фикција поседују одређене заједничке наративне карактеристике. Линда Хачион таквим карактеристикама сматра: каузалност, континуитет и телеологију. Зато је веза између романа и историје одувек била блиска. И историја и фикција покушавају да нађу најадекватније начине како би наративизовале време, како би често неповезане догађаје, фрагменте, повезале у један узрочно-последичан низ. У роману епохе постмодернизма не проблематизује се толико начин представљања прошлости, колико природа "и статус наше информације о прошлости" (159). Стога се историјски дискурс постмодерног романа увек контаминира другим типовима дискурса, ситуационим или дидактичким чиме се неке од најзначајнијих претпоставки историјског дискурса као што су "објективност, неутралност, имперсоналност и прозирност дискурса" (162) доводе у питање.

историје, извлачећи из овог дисконтинуитета све последице које захватају позиције субјекта. У постмодерном роману свест о *дисконтинуитету историје* као свој корелат најчешће има нелинеарно приповедање.

¹¹⁶ Крај модернизма био је обележен дискурсом који је Дерида назвао апокалиптичним, који је прокламовао смрт и крај историје најрадикалније изнесен у делу Фукујаме и који је на најбољи начин одражавао аисторијски дух модернизма. Како то Дерида износи у делу *Марксове сабласти*: есхатолошке теме "краја историје", краја марксизма", "краја филозофије", "краја човека", "последњег човјека" итд. бијаху педесетих година – има отад четрдесет година – наш хљеб свакодневни. Тај апокалиптични хљеб смо већ имали у устима природно да сам, када је све већ било свршено 1980. то назвао 'апокалиптични тон у филозофији'" (Дерида 2004: 27).

Постмодернистички роман, дакле, својим наративним стратегијама, настоји да проблематизује онтолошки статус историјских истина и докумената. Из тог спрега историје и фикције у епохи постмодернизма израста једна посебна врста романа, историографска метафикција, која по мишљењу Линде Хачион настоји да

"оповргава природне и здраворазумске методе разликовања историјске чињенице и стварности. Она одбацује гледиште по којем само историја поседује захтев за истином, тако што доводи у питање основу тог захтева у историографији и што тврди да су и историја и фикција дискурси, људске конструкције, означавајући системи. и да обе изводе њихов главни захтев за истином из тог идентитета. Овај вид постмодерне фикције такође одбија потискивање вантекстуалних прошлости у подручје историографије у име аутономије уметности" (163)

Романи Давида Албахарија не могу се сматрати историографским метафикцијама у правом смислу те речи, али се неким својим особинама приближавају овом књижевном жанру. То се пре свега тиче статуса аутобиографских исказа који захтевају упошљавање ширег контекстуалног поља. С друге стране сличности се могу уочити и у односу према историји и историјском знању. Историја се код Албахарија јавља као систем који има наиндивидуални карактер, који се руководи сопственом логиком и чија правила појединцу најчешће измичу, иако је појединац онај који носи сав терет историјског деловања. Историја делује елементарно, као систем приближава се систему језика који је такође наиндивидуалан и који својом логиком уређује наше сазнање и перцепцију утичући тако на појединачну егзистенцију. Оно што недостаје пре свега роману *Снежни човек* да би се могао сматрати историографском метафикцијом јесте одсуство историјског дискурса у правом смислу који би у роману требало да буде пародиран његовим повезивањем са супротстављеним видовима дискурса. У *Снежном човеку* историја је предмет размишљања наратора, што значи да се јавља на тематском плану, али на формалном плану не долази до појаве историјског дискурса нити до иронијског отклона од истог.

Појава историје као теме у Албахаријевој прози условљена је како његовом емиграцијом и отклоном од актуелне историјско-политичке ситуације у Србији крајем двадесетог века, тако и значајем који ова тема има у епохи постмодернизма. Међутим, присуство историје као теме може се сматрати и важном карактеристиком српске књижевности двадесетог века.

О присуству историје у српској прози сведочи и Михајло Пантић у чланку "Нова ратна проза: Дубоко лична прича" објављеном у часопису *Време* новембра 1999. године¹¹⁷. Своје разматрање о доминацији историјске и ратне тематике у српској прози Пантић започиње истицањем чињенице да је "српска књижевност XX века добрим, ако не и пресудним својим делом у знаку ратног искуства, као у тематском, тако и у сазнајном смислу" (Пантић 1999). Пантић са жаљењем констатује да се навали историје предао и Давид Албахари будући да у новијим његовим романима попут романа *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Геџ и Мајер* историја и рат добија значајно место. Искуство последњег рата у коме је наша земља учествовала обележило је читаву једну генерацију писаца који стварају деведесетих година двадесетог века. За разлику од приповедача почетка и средине двадесетог века који рату и историји у својим романима приступају из херојске перспективе, генерација приповедача која се јавља деведесетих година двадесетог века о рату говори "на посредан и тематски нетранспарентан начин, по правилу из позиције приповедача-маргиналаца који трпи а не индукује сулуда историјска збивања, преносећи кроз причу очајно и безизгледно искуство бачености у ратну егзистенцију на коју се никако, личним гестом, не може утицати" (исто). Приповедање данашњих приповедача има најчешће облик личног, индивидуалног извештавања о рату, оно је персонализовано и нема никаквих етичких прентензија. Како Пантић истиче нагласак у приповедању ових аутора није толико на трагању за одговорима и предлозима, колико на питањима и стањима. Пантић карактеристике прозе ове нове генерације аутора назива *приповедањем о рату у новом кључу*. Своје запажање о новој ратној прози Пантић завршава истицањем присуства урбане визије света и маргиналног положаја приповедача или протагонисте ових романа будући да је маргинализован свако ко "одбија да буде непосредни учесник јер

¹¹⁷ Чланак се налази на следећој интернет адреси: http://www.vreme.com/arhiva_html/462/12.html.

разуме или осећа да је сваки рат, а нарочито овај, помахнитала бесмисленост" (Исто). Могло би се закључити да је и Албахаријево приповедање о историји и рату приповедање у новом кључу, будући да је и Албахаријево приповедање дубоко персонализовано, без херојске перспективе, да је и његовим делима значајно присуство урбаних мотива и маргинализованих јунака који из својих позиција на најбољи начин сведоче о бесмислу рата и историји као сили којој се појединачно не може одупрети. Рат и историја чине један од основних топоса читаве српске књижевности. Оно што се мења јесу облици и аспекти из којих се овој тематици приступа. *Приповедањем о рату у новом кључу* Албахари се својим романим насталим након емиграције на прави начин уклапа у актуелни систем српске књижевности. Можда се Албахари својом тематизацијом историје и начином обраде ове теме у својим романима не уклапа у потпуности у оквире историографске метафикције које је својим теоријским разматрањем поставила Линда Хачион, али се зато апсолутно уклапа у онај модел приповедања о рату који се јавља у српској прози краја двадесетог века и који је описао Михајло Пантић, додуше у грубим и кратким цртама што ни на који начин не умањује значај његове опсервације.

Попут теме историје и рата, тема емиграције, егзила односно сеоба, такође се може сматрати доминантном и важном темом за сам систем српске књижевности¹¹⁸. Обликујући протагонисту свог романа *Снежни човек* као усамљеника, без породице и порода, осуђеног на лутање без могућности повратка, он нам се представља као готово архетипска фигура која се у нашој књижевности можда најегземплярније јавља у лику Чарнојевића из романа *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског.

У роману *Снежни човек* Албахари напушта фрагментарност као књижевни поступак. Сам сведочи да је прелазак на другу форму приповедања настао као последица обраде нове теме. Оног тренутка када је требало интегрисати тему историје, "блок приповедање" наметнуло му се ка једини адекватан израз. Није само тема историје захтевала промену наративног поступка. Идентитет главног јунака након егзистенцијалне кризе, одласка из земље и распада некадашње

¹¹⁸ Уп: "мотив сеобе и боравка у егзилу, један је од јаких националних топоса у историји српске књижевности" (Милосављевић Милић 2013: 264).

домовине, остаје испражњен до те мере да протагониста са собом не носи никаква лична сећања на некадашњи живот у изгубљеној домовини, већ само опште рефлексије о распаду и губитку једне државе. Његов лични идентитет је до те мере био повезан са идентитетом његове домовине да њеним распадом и он престаје да постоји¹¹⁹. То више није фрагментарно ја епохе модернизма, већ апсолутно дезинтегрисано ја. Па чак и чињеница да он остаје писац и у новим околностима не доприноси некаквој идентитетској постојаности, јер он и као писац бива присиљен да се мења. Нарушени интегритет идентитета протагонисте овог романа, компензован је "интегралнијим" начином приповедања.

Одласком у Канаду приповедање Давида Албахарија се мења о чему на најбољи начин сведочи овај роман. Као прво, мења се облик приповедања које више није наглашено фрагментарно као што је то случај у романим *Цинк* и *Судија Димитријевић* већ се наративни елементи наизглед чвршће повезују међусобно што на графичком плану бива представљено једним јединим мегапасусом из кога је сачињен овај роман. Као друго, тема историје потискује, барем у овом роману, тему породице која је до тада била основна тема Албахаријевог приповедања. Такође, у роману је присутна критика постмодернизма, иако протагониста романа размишља поштујући оно што бисмо могли да назовемо постмодерном логиком па тако размишља у категоријама центричног и децентричног, на пример, размишља о картама и границама, разликама и сличностима, одсутности и присутности... Понекад протагонистата делује као какав следбеник деконструкције као када на пример премишљајући о месту из кога долази износи следеће: "То је био простор где је и најмања фатаморгана постајала значајнија од сваког стварног предмета, где је сенка на хоризонту значила више од олује која се обрушавала на главе људи, где је одсуство увек имало више значења од било ког присуства. Место које, на изглед, није било у центру историје, већ увек помало померено, помало постранце, помало ексцентрично, тамо где се парадоксално историја доиста догађала..." (89). Постмодернизам у овом роману јавља се у служби карактеризације лика. Он је део његовог сензибилитета и начин на који он промишља стварност која га окружује. Постмодернизам је део приповедног света, има углавном атрубутску функцију јер

¹¹⁹ Уп: "Сваки човек је своја земља" (Албахари 2008: 62).

служи као опис лика или опис специфичне духовно-академске климе, која је протагонисти мрска, универзитетског центра у који он долази. На формалном плану постмодернизма готово да нема. Роман *Снежни човек* не може бити сматран метафикцијом у правом значењу те речи јер се свако приповедање о књижевним поступцима или о моћи и немоћи језика да представи свет, оно што бисмо назвали метапоетским исказима, јавља на основном плану и мотивисано је чињеницом да је протагониста писац и да је њему природно да размишља о приповедним техникама и осталим "тајнама свога заната". На формалном плану елементе постмодернизма можемо уочити једино у мешању фикције и аутобиографије, односно у својеврсном поступку фикционализације аутобиографије¹²⁰, као у чињеници да се последња реченица романа издваја из дотадашњег приповедног тока који се реализује у првом лицу, самом чињеницом да је немогуће лоцирати приповедача који је изговара¹²¹, о чему ће касније бити више речи. Мотив емиграције, као што смо видели, у делу није обрађен постмодернистички, већ је више својим истицањем носталгије, неразумевања и неприхватања дат на начин карактеристичан за модернистички роман.

ПРЕВАЗИЛАЖЕЊЕ ПРОСТОРА: ПОРОДИЦА КАО ИДЕНТИТЕТСКО УПОРИШТЕ У РОМАНУ *МАМАЦ*

Својим следећим романом *Мамац*, насталим у Канади, Албахари дискурсу емиграције и егзила придружује дискурс сећања. У овом роману присутна је и својеврсна транспозиција мотива емиграције који полако добија свој постмодернистички облик. Приповедно ткиво романа *Мамац* образује се на

¹²⁰ Можда суштину овог Албахаријевог поступка коришћења аутобиографских чињеница најбоље илуструје исказ приповедача у роману *Мамац* који бранећи се од напада да прича о мајци треба да буде прича о мајци, а не о себи, изјављује следеће: "Увек то радим, рекао сам му, увек говорим о себи кад желим да причам о неком другом" (Албахари 2011: 56). дакле, говорећи о себи и о свом личном искуству, Албахари у ствари представља друге и износи опште искуство.

¹²¹ То напуштање приповедачке перспективе Линда Хачион сматра једном од основних карактеристика постмодерног романа. По мишљењу ове ауторке тај изазов "традиционалној представи о перспективи" може се сматрати последицом промене у схватању појма субјекта у постмодернизму. На плану приповедања тај изазов пре свега одсликава чињеница да "у прозним делима приповедачи постају или збуњујуће вишеструки и тешко одредиви (као у *Белом хотелу* Д. М. Томаса) или одлучно нестални и ограничени – често нарушавајући сопствено свезнање (као у *Деци поноћи* Салмона Рушдија)" (30).

релацији овде и тамо, некад и сад. Као референтна тачка за кретање напред-назад кроз простор и време јавља се ресторан на речној обали у коме наратор, емигрант и писац који то тек треба да постане, седи са својим канадским пријатељем Доналдом, задубљен над картом света, размишљајући и разговарајући о границама и историјским менама. Тиме наративна структура овог романа постаје итеративна¹²². Општим рефлексијама о историјском усуду овде се придружује и лично сећање и приватна историја једне породице чиме се мотив породице, тако карактеристичан за рано Албахаријево приповедање, поново јавља. Гласовима главних протагониста романа придружује се глас мртве мајке наратора који он слуша са магнетофонске траке. Тиме се остварује полифонична структура романа у којој се међусобно различите перцепције света, истине и историје укрштају и стапају. У роману *Снежни човек* протагониста је био суочен са готово апсолутном дезинтеграцијом идентитета. На плану приповедања ту идентитетску кризу и прекид прати линеарно приповедање. У роману *Мамац* напушта се линеарно приповедање зарад слободног кретања по вертикали времена. Тим напуштањем линеарног представљања радње, времену је враћена пуноћа, коегзистенција оног некад и сада која би требало да се нађе у основи сваког идентитета. Протагониста романа *Мамац*, иако и даље остаје неименован, има потребу за поновним сагледавањем сопственог идентитета и за могућим покушајем изградње новог у чему му помаже с једне стране магнетофонски запис гласа мајке која након смрти оца приповеда своју животну причу, а с друге у новој земљи стечен пријатељ који некадашње истине релативизује и излаже новом и другачијем погледу. Нараторова мајка је током живота прошла кроз већи број идентитетских трансформација, од Маре је постала Мирјам, изгубила једну породицу, да би после градила другу, али све те промене узроковане историјом која је за мајку "била чињеница, маљ који се с

¹²² Понављање и учестало јављање одређених мотива, као и стално укрштање времена садашњег и времена прошлог, што води учесталој промени приповедачког фокуса јесте једна од карактеристика Албахаријевог приповедања присутна како у овом роману тако и у другим Албахаријевим романима, на пример у роману *Мрак*. Ми смо овакав начин приповедања назвали итеративним, док Зоран Милутиновић, који такође потцртава учестало понављање које се јавља и као мотив и као наративна карактеристика дела, такав начин приповедања назива спиралним закључујући да "the narration of *Bait* consistently follows a spiral structure in which the voices of the mother, the narrator, and Donald interrupt and compete with one another: a word in someone's speech recalls from the background the other character, who is already waiting to be flooded with light from a reflector in the narrator's hands" (Милутиновић 2005: 19).

неумољивом тачношћу спуштао на њу" нису успевале да је поразе. Обдарена оним што је наратор назвао "босанском тврдоглавошћу" она опстојава, ниједног тренутка не западајући у оно духовно стање безнађа које у једном тренутку захвата њеног сина, који то описује на следећи начин: "Ништа од тога није остало у мени. Ништа, у ствари, не постоји у мени. Откако сам овде, ходам као празна шкољка¹²³, као пуж из којег допире хук непостојећег мора" (25). Логика мајке супротстављена је логици оца који је такође у Другом светском рату изгубио своју прву породицу и који се, као то наратор каже, стално освртао, док је мајка увек ишла напред одбијајући да прихвати пораз. И поред бројних мена, мајка одбија да се одрекне иједног дела свога идентитета, већ настоји да интегрише своје старо ја у ја које се тек образује. То најбоље илуструје део романа у коме наратор слушајући мајчину причу о Другом светском рату и чињеници да је рат преживела тако што је поново преузела свој српски идентитет, изговара следеће питање, више констатацију: "Поново си постала Српкиња" (Албахари 2011: 26). Реакцију мајке на то питање, наратор описује на следећи начин: "Мајка ме је погледала. Да уместо да пишем, сигурно бих описао тај поглед. Рекла је : 'Не, никада нисам престала да будем Српкиња, као што се ни тада нисам одрекла јеврејске вере'" (Исто).

Прихватање новог идентитета могуће је једино уз прихватање старог. Мајчин глас који добија значење прозопопеје¹²⁴ у смислу који овој фигури даје Пол де Ман сматрајући је основном фигуром аутобиографије у есеју „Autobiography as De-Facement“ јавља се са функцијом да наратору помогне да некадашње искуство, породично и лично интегрише како би био спреман да прихвати нови идентитет. У овом роману, дакле, наратор за разлику од наратора из романа *Снежни човек* показује спремност да прихвати промену и да крене у трансформацију свог идентитета. Грађење новог ја одвија се у два смера. Неопходно је прихватити како нову средину и друге, тако и себе из прошлости. Идентификациони темељ више није родна земља као што је то био случај у претходном роману, већ породица. Имајући породицу као упориште, наратор се отвара новој средини. У роману *Снежни човек* функцију приказивања "других" у делу имао је лик професора

¹²³ Питање је да ли у овом "празна шкољка" можемо да читамо ехо и алузију на дело Т. С. Елиота *Пуста земља* и мотив шупљих (празних) људи?

¹²⁴ Уп: "Глас, међутим, рекао је Доналд, нису речи, глас је ономапопеја речи, прави говор се не чује, он се изриче изнутра" (28).

политичких наука према коме наратор осећа нетрпељивост. У овом роману репрезент "других" је Доналд, пријатељ и писац, неко коме је наратор наклоњен и чијим саветима верује. Међу њима и даље има неразумевања, њихови погледи на свет нису подударни што је резултат различитих животних, културних и историјских околности. Доналд репрезентује представнике такозваног Новог света, док је наратор дат као неко ко поседује европску, континенталну логику. Разлике су очигледне и велике, почевши од чињенице да "Европљани толико верују у сумњу (...) да су најсрећнији када не морају да се одлуче" док, "на овом континенту (...) онај ко сумња остаје заувек на дну или на почетку" (11), преко истицања разлике између Европљанина и Американца где насупрот америчкој надмености, стоји европска зрелост, стварности европске историје супротставља се "патетичност њиховог постојања у непрекидној садашњости" (64), Европљане карактерише осећај целовитости, док је за Американце карактеристична фрагментарност, Европљанин "поготово ако потиче из Источне Европе, увек је само део мноштва" (Исто), док је Американац "увек само један", па све до тога да се њихови ставови о положају и величини куће, као и о начину на који се кућа гради углавном не поклапају: "сада сам у кућици која је, према канадским мерилама, упркос скромној величини, била права кућа, иако се по европским мерилима, с обзиром на материјал употребљен за њену изградњу, могла једино назвати бараком..." (16). Албахари готово у свим својим делима, како романима и причама, тако и у есејима, говори о језику, па тако и у овом роману главну препреку у разумевању представља језик. У језик једног народа уписана је његова прошлост, култура, схватање и разумевање света и стварности која нас окружује. Својим синтаксичко-семантичким склопом појединачан природни језик одражава једну логику. О томе колико језик утиче на перцепцију стварности на најбољи начин говори Ворф-Сапирова хипотеза, односно теорија лингвистичког релативизма. Албахарију су блиска ова схватања по којима "границе једног језика одређују границе једног света" о чему је више пута говорио у својим есејима¹²⁵. Наратор романа *Мамац* живи у свету туђег језика, како сам саопштава "већ две године нисам чуо свој језик, нисам ни могао често да га чујем овако далеко на западу Канаде, у граду у којем је свако емигрант" (8). Наратор је у

¹²⁵ В: Албахари 2008.

процепу између два језика, два света и идентитетска криза је можда најбоље представљена у том антагонизму. У почетку наратор има утисак да му "тај туђи језик стално говори да овде не припадам, да сам неспособан да на њему прецизно изразим апстрактне концепте, осуђен на свет именица и бројки, крупних новинских наслова и етикета у самоуслузи" (36). Временом, наратор своја осећања почиње да исказује на следећи начин: "Осећао сам како ме други језик обузима, како ме прилагођава својим захтевима, како и сам постајем друга особа" (44). Глас мајке који се чује са магнетофонске траке, конкретно језик којим она говори делује као противтежа и наратор осећа "како ме *мој* језик одвлачи од новог домаћина и великом брзином враћа у првобитно обличје" (исто). Овде се глас мајке јавља као симбол *матерњег* језика¹²⁶ и наратор је присиљен да свој идентитет проналази у сталној осцилацији између ова два језика-света, што је на плану приповедања представљено сталном променом наративног времена и простора. Указујући на Доналдова, за наше стандарде чудна језичка поређења, наратор на једном месту истиче немогућност њиховог апсолутног разумевања речима: "Никада нећу моћи да говорим као Доналд, никада нећу успети да повежем речи на тај начин, тако да две речи творе трећу, неизречену, или нешто изван речи, слику, значење које се заправо не може изразити језиком, без обзира којим језиком се служим, његовим или мојим" (14). Језик је место разликовања, могуће је научити лексику и граматичка правила једног језика, али нам логика тог језика често измиче. Језик обликује нашу перцепцију у мери у којој "одсликава" стварност. Зато је наратору тешко да схвати начин на који Доналд говори.

Роман *Мамац* се разликује од романа *Снежни човек* пре свега у односу према "другима", у отварању према другима, самим тим и у прихватању нових оклоности живота. Такође, разлика лежи и у обради мотива емиграције и егзила који овде добија своју пуну постмодернистичку трансформацију. Зашто жалити за прошлим, за оним ја из прошлости када пред собом имамо велики број могућности. Треба хрлити ка новом и могућем ја о чему на најбољи начин сведочи одломак из завршног дела романа у коме наратор износи свој непосреднички однос према стварима након мајчине смрти и спремност да се мења: "Ствари ми нису више

¹²⁶ Уп: "Њен језик се састојао од мешавине пословица и изрека, народних мудрости и одломака из јуначких песама, поучних упадица и сеоских виспренности" (23-24).

ништа значиле, што ми је задавало додатне муке у раду са избеглим људима, јер су они причали готово једино о стварима, као да се цео живот може свести на збир посуда и разлику губитака, и тог часа, када сам то увидео, знао сам да сам почео да се приближавам нечем другом. Нисам, додуше, био сигуран шта је то, као што нисам знао правац којим треба да идем и чему треба да се приближим, али када више не постоји место од кога се човек удаљава и према којем одређује свој положај у свемиру, онда је сваки смер подједнако добар" (181). Дакле, домовина, и читав прошли живот повезан са њом, престаје да буде утопија, у Фукоовом значењу речи. Нестанком домовине и чином одласка нестала је и та упоришна тачка која структурира нечији положај у свету. Човек је слободан да иде и буде шта жели и то је управо чињеница која се потцртава и глорификује у постмодернизму. На крају романа то своје ново искуство наратор резимира речима: "Мајка се, наравно, не може заменити, али земља и језик, зашто да не?" (182). Послушавши Доналдов савет да ако хоће причу, онда мора прво да заборави на језик (в. 146), наратор уз помоћ речника на енглеском језику започиње своју причу о песнику који је одлучио да пише приче, али не успева да се ослободи сажимања "које је сматрао неопходним за састављањем стихова, и посвети се разлагањима која, како је веровао, чине основу прозног говора. Њему је и даље свака реченица била стих, као што је свака прича била песма, јер форма, увиђао је, уопште није важна. Свет се око њега распадао, водио се рат, умрла му је мајка, и осетио је, упркос свих прозних сажимања, како повест његовог живота постаје у њему стварна, како га увлачи у себе и приморава да одигра одавно утврђену улогу" (152). Прича се завршава сусретом са девојком „којој у дугом монологу саопштава да је љубав последње упориште, и да, уколико га изгубимо, живот постаје бескрајно тоњење" (Исто). Овај мало дужи цитат може се сматрати аутопоетичким исказом који умногоме објашњава Албахаријев однос према форми и према поетици сажимања. Оно што нам се чини овде посебно индикативним, јесте вера у љубав, која се јавља као једино упориште захваљујући коме остајемо на површини историје не утапајући се у њу. У овом сегменту, у истицању значаја љубави и породичног живота могуће је повући паралеле између Албахарија и Владимира Тасића јер и један и други аутор верују у моћ породице и љубави, и један и други наклоњени су

ономе што бисмо могли назвати поетиком срца. Управо у томе лежи и почетак одвајања ових аутора од посмодернизма и приближавање ономе што је Епштајн назвао новим сентаментализмом. Постмодернистички свет у коме нема ниједне чврсте тачке, замењен је светом у коме центар постаје љубав и вера у њену моћ. Дајте ми ослонац и довољно дугачку полуку и померићу свет, изјавио је Архимед. Будући да у посмодернизму нема ослонаца, одузима се моћ свакој појединачној људској акцији.

Чини се да код Албахарија промене захватају најпре тематски слој дела, а затим се шире на форму дела и приповедне технике. Што се више формално приближава постмодернизму, Албахари се од њега све више удаљава на тематском плану. Ако се исказ наратора из романа *Мамац* по којој форма није важна припише Албахарију, онда можемо сматрати да су промене које захватају тематски слој дела важније од оних које се тичу форме и да управо у томе и треба тражити карактеристике Албахаријевог приповедања, дакле, не толико у начину обраде појединих тема, колико у њиховој заступљености и укрштању. Роман *Мамац* по неким својим карактеристикама, пре свега начином на који је обрађен мотив емиграције, као и нелинеарним приповедањем, може се сматрати постмодернистичким. Такође, то је роман кога карактерише стална промена приповедачке перспективе, што се такође може сматрати једном од карактеристика постмодернистичког приповедања (в. Хачион 1986: 30). Међутим, у овом роману присутни су и елементи које бисмо могли назвати новосентименталистичким и који представљају одвајање од постмодернистичке поетике. То је пре свега мотив љубави, али такође и отпор постмодернистичкој унификацији и релативизацији свих вредности и људских односа, јер као што наратор саопштава Доналду "онај ко прича да стране света више нису важне, томе ни свет више није важан, као што за онога ко тврди да су сви људи исти не постоје појединци већ само ускомешано море безличних јединки, као да су људи рибе или парадајзи. Север је север а југ је југ, и онај који жуди за севером не може да се преобрати у заљубљеника југа" (106). Свет на северу, у коме борави емигрант који има улогу наратора у роману *Мамац* јесте свет чија се логика подудару са логиком постмодернизма. Отварајући себе овом свету, наратору се истовремено пружа могућност деловања у њему, али

деловање је могуће само ако се сачува сећање, ако се са собом новим понесе и оно прошло. Идентитет који гради Албахаријев јунак приближава се хибридном идентитету о коме је говорио Хоми Баба пре свега мислећи на идентитет колонизованих народа. Он постаје оно неуписано треће које интегрише различите ставове, традиције и културе.

Остало је још да се дотакнемо мотива историје коме се у овом роману приписује већи број значења. За разлику од Доналда коме историја није толико важна, будући да "оно мало историје коју је имао у својој земљи ионако није схватао озбиљно, као да је историја процес који води у оба смера, као да се може обновити и променити, као да је могуће да се побијени Индијанци и бизони поново нађу у таласастој прерији" (102), за наратора она има велику важност постајући семантички богат симбол. Она је ствар чињенице и нужности, маљ који погађа појединце, у историју је могуће уронити као што се урања у језеро или се одржавати на њеној површини. Историја је и увек спреман мамац, али такође и мрак¹²⁷. У роману се историја често упоређује са мраком и коришћењем тог мотива Албахари као да најављује свој будући роман *Мрак* кога критичари сматрају делом Албахаријеве Канадске трилогије започетом романом *Снежни човек*. Штавише, завршни део романа *Мамац* у коме наратор остаје заглаван у мрак иза Доналдових леђа, као да нам наговештава да је прави аутор романа *Мрак* тај неименовани протагониста романа *Мамац*, писац који то тек треба да постане. Тиме се остварује интертекстуална игра којом се шири могућност читања и разумевања Албахаријевог опуса. Већ смо истакли да приповедањем које се одвија у једном једином пасусу, сви Албахаријеви романи остављају утисак као да су део, отргнути пасус неке веће целине, неког незавршеног надромана¹²⁸. Последње реченице

¹²⁷ Уп: "Ако се за неког може рећи да је умро у правом тренутку, рекао сам Доналду, онда се то може рећи за њу, јер је преминула пре него што је историја, за коју је мислила да је неповратно окончана, поново оживела у пуном сјају. Уколико је, рекао сам Доналду, сјај права реч када се говори о историји. Радије бих, рекао сам му, говорио о мраку" (70).

¹²⁸ Михајло Пантић у својој књизи *Александријски синдром 3* у делу под називом "Давид Албахари: језиком, о смрти" долази до сличног закључка утврдивши "да је свака нова Албахаријева књига рекапитулација претходних" (Пантић 1999: 68). Говорећи о роману *Мрак* у тексту под називом "*Мрак*: царство језичке нијансе" (Пантић 1999: 71-74) ту уочену карактеристику о својеврсној тематско-формалној повезаности Албахаријевих романа Пантић ће детаљније образложити речима: "Ко је читао Албахаријеве приче и романе зна да они прате и оспољавају тиху еволуцију једног препознатљивог тематског круга, односно, да настају поступком варијације и прекомбинације истих градивних елемената који се налазе под дискретном али сталном контролом приповедне свести. Па се, према томе, свака нова Албахаријева књига нужно чита са становишта креативног проширења

романа *Мамац* делују као шавови који нас повезују и уводе у неки нови романескни свет. Као прилог тој тврдњи наводимо завршни део овог романа, који делује као замрзнути кадар, и који гласи: "Мрак иза Доналдових леђа је гушћи од сумрака који прекрива небо и кроз који понегде још пробија одсјај плаветнила. Да умем доиста да пишем, и да имам бар комадић папира и графитну оловку, могао бих да забележим нашу непокретност и да у њој препознам најаву промене, час када се срце одлучује на скок у слом. Потом плаветнило ишчезава, рагастов се пуни тмином, и када покушам да затворим врата, осетим како се мрак одупире. Притискам раменом, потурам стопало, наслањам цело тело на глатку површ. Барава напокон шкљоцне. Тада се опрезно, сасвим опрезно, удаљавам унатраг све док ми нешто не дотакне леђа" (184)¹²⁹.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА ПРОСТОРА У РОМАНУ МРАК: КОЛИЗИЈА ЈАВНОГ И ПРИВАТНОГ

већ изграђеног наративног поља, што ће рећи да се од ње 'очекује' да новим светлом осветли досадашњи пишећев фикционални свет, то невидљиво али врло сугестивно царство језичке нијансе" (71).

¹²⁹ О могућем симболичном значају последње сцене романа говори и Зоран Милутиновић у раду "The Demoniacism of History and Promise of Aesthetic Redemption". Указујући на то да је приповедање у роману *Мамац* доследно реалистично, Милутиновић додаје да је једино одступање од оваквог начина приповедања присутно на крају романа у завршаној сцени у којој наратор не успева да затвори врата услед отпора који му пружа мрак. Присутно одступање наводи Милутиновића да закључи да "such an ending must bear symbolic significance" (Милутиновић 2005: 23). Отпор који пружа мрак и немогућност да се затворе врата за Милутиновића симболично представља "the penetration of darkness and nothingness which dissolves all meanings, while the writing book should have been narrator's dam against it" (Исто). Нама се ипак чини да би ова завршна сцена требало да се чита као наставак процеса идентификације, будући да идентитет представља процес, а не стање. У овом роману у процесу грађења сопственог идентитета наратор се окреће породичној прошлости и усуду мајке. Међутим, није довољно обрачунати се само са личним, породичним демонима, оно што предстоји наратору јесте борба са колективним демонима, односно покушај разумевања колективне стварности државе из које долази. Дакле, немогућност да се затворе врата могла би да представља нужност укључивања и разумевања колективног идентитета како би се несметано одвијао процес градње личног идентитета. Својим каснијим романима Албахари шири могуће референтне тачке, односно идентитетска упоришта. У роману *Снежни човек* таквих тачака нема (једну такву тачку представљала је домовина која се услед грађанског рата распала и нестала са историјске сцене тако да је на месту некадашњег идентитетског упоришта остала празнина што за свој објективни корелатив има слику чаше са соком од наранџе, као једине константе, која се такође при крају романа разбија), у роману *Мамац* таква тачка постаје породица, у роману *Мрак* друштвено-политичка стварност државе из које наратор долази постаје нешто што је неопходно разумети и покушати интегрисати да би се процес градње идентитета наставио даље. Романом *Геџ и Мајер* такво упориште постаје Јеврејство и захтев да се лични идентитет сагледа у односу према колективном идентитету Јевреја и њиховом страдању у Другом светском рату.

Нема измицања пред историјом, треба заронити у мрак, што Албахари и чини својим новим романом истоименог назива. Роман *Мрак* објављен је 1997. године. Протагониста романа који је уједно и наратор представља нам се на почетку романа као неко ко постаје писац иако никада није веровао да ће написати књигу. Основни хронотоп романа је хотел поред језера које се налази у подножју глечера у Канади. Приповедање је већим делом ретроспективно. Сам облик ретроспективног приповедања условљава конструкцију наративног идентитета главног јунака овог Албахаријевог романа који се јавља удвојено: као ја које приповеда и као ја о коме се приповеда, што се, иначе, може сматрати карактеристиком свих Албахаријевих романа у првом лицу. Сталним укрштањем два ја идентитет протагонисте овог романа постаје динамичан. Међутим, као што нам је на то указала професорка Снежана Милосављевић Милић¹³⁰, и унутар наративног субјекта овог Албахаријевог романа долази до удвајања и дискрепанције у смислу да наратор романа стално указује на своју немоћ да састави причу, док истовремено апсолутно влада том истом причом. Ова апорична наративна идентитетска структура¹³¹ иронизује приповедање чинећи наратора истовремено поузданим и непоузданим приповедачем. Амбиваленција присутна у констукцији идентитета протагонисте и наратора романа уноси амбивалентност и приликом структурирања два простора и два временска тока (време приповедања и исприповедано време) који се у роману јављају. Из те амбиваленције и сталног проклизавања значења настаје ново наративно Над ја као конструкција која се рађа самим чином приповедања.

Два ја, приповедачко ја и ја о коме се приповеда јесу, као се то обично сматра, једна од основних карактеристика аутобиографског дискурса, а видели смо раније да романи Давида Албахарија поседују карактеристике аутофикције, прелазног и још увек недовољно описаног жанра који комбинује елементе како аутобиографије, тако и романа. Зато није на одмет укратко се задржати на аутобиографском дискурсу и начинима на који посткласична наратологија

¹³⁰ Приликом једног конструктивног разговора.

¹³¹ На сличан начин у роману *Месечева лађа* Радосава Стојановића структурира се "амблематични" наративни идентитет протагонисте романа у чијој структури лежи апорија "која тешко може помирити два опречна и међусобно поништавајућа лица наративног субјекта" (Милосављевић Милић 2013: 251).

приступа проблему "два ја" аутобиографског дискурса: ја које има улогу субјекта наратије и ја које се јавља као објект. Лушнинг (Löschnigg) у раду "Посткласична наратологија и аутобиографија" (Postclassical Narratology and Autobiography) сматра да је разликовање два контрадикторно сагледавању идентитета као конструкције која се стално мења, пре свега са ставом о наративном карактеру идентитета, тако да ова опозиција карактеристична за ставове о аутобиографском дискурсу класичне наратологије, у посткласичној наратолошкој фази бива донекле напуштена (в. Лушнинг 2010: 255-274)¹³². Лушнинг полазећи од претпоставки когнитивне наратологије чији је један од зачетника Моника Флудерник, износи да уместо да се истиче разлика између два ја, треба да се пође од претпоставке да између ја које говори и доживљајног ја, односно ја које је предмет наратије, постоји континуитет у доживљавању. У класичној наратологији ја које говори имало је статус субјекта приповедање, док је ја које доживљава и о коме се говори сматрано објектом наратије. Самим тим, основни циљ аутобиографске наратије био је покушај да се реконструише некадашње ја. Међутим, будући да је "садржај сећања одређен садашњим мотивацијама, жељама и страховима" (263), конструишући некадашње ја, наратор истовремено конструише своје садашње ја. Како то Лушнинг истиче "референт аутобиографског дискурса, субјект, након своје деконструктивистичке смрти, није више ја које је некад егзистирало (...) већ људско искуство као такво" (269).

На сличан начин и Сидони Смит полази од претпоставке да приповедач аутобиографије "истовремено и јесте и није аутобиограф, а такође и јесте и није предмет приповедања" (Смит 2009: 99). Према мишљењу ове ауторке, аутобиографски говорни субјект је пре свега перформативни субјект, самим тим, "историја једног аутобиографског субјекта" постаје "историја декламовања сопства. Уколико, пак, сопство не постоји пре декламовања, аутобиографско приповедање је декламовање декламовања" (102). Имајући на уму претходно речено, као и сличност коју Албахаријеви романи имају са жанром аутобиографије будући да овај аутор у наративно ткиво својих романа често упреда животне

¹³² На сличан начин Лушнинг указује на неодрживост разликовања између фиктивног и чињеничног у аутобиографском дискурсу истичући да се фикционалност мора сагледати као "интегрални елемент у формирању идентитета" (270). Самим тим, аутобиографско ја увек обухвата и фикционалне елементе.

чињенице, можемо закључити да је идентитет наратора овог Албахаријевог романа пре свега преформативни, извођачки идентитет, односно да у тренутку када конструише своје ја из прошлости, наратор романа истовремено конструише своје садашње ја самим чином приповедања. Будући да наратор романа Давида Албахарија верује у перформативну моћ језика, ја које се образује самим чином приповедања остаје донекле располућено и у сталној осцилацији између два идентитета: приповедног и доживљајног¹³³.

У роману *Мрак* наратор, који се може сматрати политичким егзилантом, приступа писању с намером да објасни, да представи себи, у узрочно-последичном реду, хаотичне догађаје које су условиле његову емиграцију. Међутим, приповедање ништа не објашњава, будући да прави предмет приповедања није покушај реконструкције прошлости и свога прошлог ја, већ пре свега, представља наставак конструкције садашњег идентитета. Самим тим, приповедање постаје лавиринт, симбол који истовремено добија значење једино правог одраза стварности¹³⁴.

Простор из кога се врши приповедање јесте хотел, на северу Канаде, пун туриста из азијских земаља у коме наратор борави већ дванаест дана. Одмах на почетку сазнаје се да је он уплашен за сопствени живот. Основно психолошко стање главног јунака је стрепња што даје основни наративни тон читавом роману. Своју стрепњу сам наратор објашњава следећим речима: "Ја доиста стрепим за свој живот, али не на онај начин који под стрепњом подразумева страх од окончања живота, дакле, смрт. Мој живот, онај који сам сматрао својим правим животом, одавно је окончан. То не значи, дакако, да жудим за смрћу. Окончати један живот значи започети други, а сваки живот је драгоцен, други можда мало мање од првог, трећи – ако је тако нешто могуће – још мање од другог, али осећај драгоцености остаје, не као грчевито приањање уз руб литице испод које зјапи понор, већ као стање задивљености пред светом у којем се само једном може

¹³³ На сличан начин гради се и идентитет наратора у приповеци "Швабица" Лазе Лазаревића попут наратора Албахаријевих романа у првом лицу, често исказује сумњу у моћ језика да досегне истину што постаје својеврсни алиби за одлагање приче, будући да верује "у перформативну моћ изговорене/написане речи" (Милосављевић Милић 2013: 188).

¹³⁴ Симбол лавиринта којим се одређује чин и облик писања може се сматрати и алузијом на Хорхеа Луиса Борхеса, аргентинског писца кога многи сматрају родоначелником постмодернизма у књижевности, а који је свакако један од аутора који је утицао на Албахаријево приповедање.

доиста постојати" (Албахари 1997: 11). Поред стрепње, овај одломак нам говори и о уверености главног јунака да и после егзистенцијалних прекида живот може да буде настављен. Иако човек има само једно право постојање, ипак остаје могућност да се живи поново, да се прихвати нови идентитет уз сав осећај губитка и носталгије. Приповедач своје писање често прекида. Он параноично ослушкује сваки кашаљ и покрет пред вратима. Страх и стрепња пред непознатом, али несумњивом и извесном претњом дају основни дух читавом роману диктирајући темпо писања и смену хронолошких и ретроспективних наративних секвенци романа. Наративно ткиво читавог романа образује се укрштањем различитих времена и простора. Укрштају се онда и сад, тамо и овде. Приповедање које настаје таквим укрштањем на најбољи начин описује фигура хијазам¹³⁵ која се обично одређује као подврста антитезе. Та хијазмична структура лежи у основи конструкције овог романа. Хијазам остварен на плану приповедања, као и осећај стрепње и егзистенцијалне угрожености који се јавља у тематском делу романа са своје стране дају читавом роману барокни тон, о чему ће више речи бити касније.

У роману се не укрштају само различита времена и различити простори, већ и елементи који се могу сматрати аутобиографским са оним фиктивним. Упредање елемената који су лични, несумњиво аутобиографски у фиктивно ткиво романа је поступак који се, како смо то већ истакли раније у раду, може сматрати карактеристичним за Албахаријево приповедање. На страницама овог дела тај поступак описује сам наратор речима: "али увек су у питању речи, увек настојање да се у себи пронађу други. Лично постаје опште: језик разлике узмиче пред језиком сличности" (12). Дакле, полазећи од сопственог искуства и транспонујући неке аутобиографске елементе у фиктивни свет дела, Албахари настоји да представи опште. Аутобиографско постаје интегрални део фиктивног света и као

¹³⁵ О хијазму као фигури која се може сматрати важним структуралним принципом прозе Иве Андрића говори Тихомир Брајовић. Између осталог, аутор износи следеће: "Ова лепа и занимљива антитегичка фигура подразумева *укриштено симетрију* у оквиру које долази до премештено-обрнутог понављања два члана или синтаксичка низа унутар сложеног исказа, а то за семантичку последицу има – пластично казано – утисак својеврсне алтернативности или померајуће "*бифокалности*" што подразумевају не допушта да се скраси у једној значењској тачки, већ га у покушајима омеђивања и заокруживања могућег смисла, стално помера унапред-уназад и враћа с једног члана дела на други" (Брајовић 2011, 31). Ова Брајовићева тврдња може се приписати и прози Давида Албахарија, пре свега његовом роману *Мрак*.

таквог га треба доживљавати, што наравно не спречава интертекстуалну, међуконтекстуалну игру да се несметано одвија. Већ смо рекли да је један од циљева метафикционалне, постмодерне прозе да истицањем сопствених конструкција, укаже на конструкциони карактер саме стварности. То се постиже и овим коришћењем аутобиографског чиме се потцртавају, али и нивелишу пре свега међужанровске разлике (роман – аутобиографија), као и разлике између стварног и измишљеног, датог и конструисаног, будући да се сама стварност у постмодернизму доживљава као текст, као каква мега конструкција остварена различитим уписивањем.

О тој наклоности "према себе-писању у постмодернизму" говори и Линда Хачион у своме теоријски веома утицајном делу *Поетика постмодернизма* (Хачион 1986: 27). Једна од карактеристика постмодерног романа јесте прекорачивање граница, обично међужанровских граница, али се то прекорачење, по мишљењу Линде Хачион, најрадикалније остварује у превазилажењу граница између фикције и нефикције, уметности и живота. На плану приповедање то прелажење граница на најбољи начин представља хомодијагега, односно како то Хачион закључује, говорећи о чланку Јержи Консинског "Смрт у Кану" "типично постмодеран, текст одбације свезнање и свеприсутност трећег лица и уместо тога улази у дијалог између наративног гласа (који и припада и не припада Косинском) и замишљеног читаоца" (28). Позивајући се на Дериду Хачион истиче да ти аутобиографски дискурси имају значење продора или провале у смислу да се њиме на најбољи начин исказује сумња у сам појам уметности. Такве дискурзивне праксе могу се, дакле, сматрати отпором систему и уметничким конвенцијама којима би требало да се потчине. То су она места неодредивости из којих је на најефикаснији начин могуће приступити деконструкцији, а тиме и субверзији каквог система и његових надправила, у овом случају књижевног система и конвенција на којима он почива.

Време и простор романа *Мрак* прецизно су одређени. Ретроспективни наративни ток започиње судбинским састанком наратора дела са Давором Милошем, представником тајне службе и прилично загонетном фигуром чије политичке намере и ставови нису до краја јасни као што није јасна ни његова

национална припадност¹³⁶ будући да има два имена од којих је једно карактеристично за западне крајеве некадашње Југославије, док се друго може сматрати карактеристичним за исток. Двојност његовог имена сугерише хибридни југословенски идентитет овог јунака, уједно делујући и као маска могућем правом националном идентитету и интересима. Састанак се одвија "тачно у подне на Земунском кеју". Време овде назначено има јак контекстуални и интертекстуални набој упућујући на нешто судбинско, на коначни обрачун. У вестерн романима чувени обрачун код Океј корала одвија се тачно у подне. Овај хронотоп у популарној верзији америчке историје о "дивљем западу" добија готово архетипски и митски карактер. Можда то Албахарију није била намера, али "тачно у подне" наводи на интертекстуално читање и асоцијативно повезивање са овим сегментом америчке историје описаним у вестерн романима и вишеструко обрађиваним на филму помоћу кога је ова локална америчка прича добила универзални карактер и општесветски утицај и значај као део глобалне популарне културе. Сара Корс је говорећи о односу књижевног канона и националног идентитета указала на њихову међузависност. Дела која припадају књижевном канону поседују карактеристике које су дистинктивне у односу на књижевни канон неке друге земље истичући тиме и дистинктивни карактер самог националног идентитета. Међутим, у делима која спадају у популарну литературу таквих дистинктивних, идентитетских карактеристика нема што је она показала упоредном анализом популарних канадских и америчких аутора. Популарна књижевност подлеже законима тржишта. Њена вредност је одређена економском, а не симболичком функцијом коју књижевно дело има у неком друштву. Самим тим дела популарне књижевности имају карактеристике које се могу сматрати универзалним и глобалним. Међутим, ситуација везана за вестерн књижевност је донекле другачија иако ови романи несумњиво спадају у популарну, глобалну књижевност. Популарна, америчка вестерн књижевност има улогу расадника симбола и постаје место транспозиције локалних, америчких мотива у мотиве који имају глобални карактер и утицај. Немогуће је оспорити да овај тип литературе као и мотиви који се ту јављају немају значај за конструкцију америчког националног идентитета

¹³⁶ Касније током романа сазнајемо да се Давор Милош након распада Југославије враћа у Загреб што би требало да сугерише да је хрватске националности.

истовремено рефлектујући исти. Пре свега мотив усамљеног борца за правду као и наглашавање индивидуализма насупрот колективном идентитету могу се сматрати карактеристикама америчког националног идентитета и ови елементи се могу наћи и у канонским делима америчке књижевности. Седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века ови романи, као и ови филмови са вестерн тематиком били су радо читани и гледани и код нас. Прецизирајући време почетка дешавања радње на "тачно у подне"¹³⁷ Албахари тиме шири асоцијативно поље читања свога романа призивајући сцене безвлашћа и анархије карактеристичне за Дивљи запад, као и мотив усамљене фигуре револвераша и бранилаца закона попут Вајат Ерпа и Дока Холидеја, који би том безакоњу да стану на пут. Уписивање овог временског мотива одражава и наговештава архетипски сукоб појединца и друштва, где друштво карактерише анархија, дивљаштво и безвлашће, док појединца одсликава исконски нагон за правдом. Међутим, за разлику од америчких, вестерн романа у сукобу који се описује у овом Албахаријевом роману појединац бива присиљен на бег. Он бива поражен, али не и побеђен (што би рекао Хемингвеј) будући да се и сам чин писања на који се одлучује протагониста дела након егзила може сматрати наставком борбе.

С друге стране, просторна одредница "на Земунском кеју" уводи интертекстуалне везе са ранијим делима самог Албахарија, будући да је Земун један од најчешћих топоса Албахаријеве прозе¹³⁸. Употребљени хронотоп "тачно у подне, на Земунском кеју" има, дакле, двоструко интертекстуално усмерење. Локални топос и хронос који се може повезати са америчком популарном културом која лежи у основи данашње глобалне културе, заједно добијају хибридни карактер који упућује на интеркултур(ал)ни утицај и размену што се може сматрати једном од карактеристика данашње светске културе, а и некадашње Југославије.

¹³⁷ Још два сусрета наратора са Давором Милошем биће заказана "тачно у подне" с тим што се место састанка мења. Једанпут је то стан у Улици 7. јула, други пут Зелени венац.

¹³⁸ Земун заузима значајно место и у животу самог Албахарија. У збирци есеја *Људи, градови и штошта друго*, том азбучнику значајних хронотопа за самог Албахарија, есеј индикативног имена "Земун" започиње следећом реченицом: "Неко хода улицама Даблина, неко гази улицама Чикага, неко посрће по плочницима Париза, неко се осврће на улицама Лондона, неко спава на улицама Њујорка, ја ходам улицама Земуна" (Албахари 2011: 62). Готово сви топоси који се помињу овде могу да се доведу у везу са неким од писаца који су на Албахарија оставили значајан утицај. Даблин призива асоцијације на Џемса Џојса, Чикаго на Сола Белоуа, Париз на Семјуела Бекета и тако даље. Тиме се потцртава двоструко значење Земуна који постаје важан, ако не и најважнији Албахаријев, како животни, тако и књижевни топос .

Година којом почиње хронолошки ток романа јесте 1985. Догађај-окидач који доводи до сусрета и којим у ствари и започиње немио ланац догађаја који наратора воде у емиграцију, јесте пријем код културног аташеа Америчке амбасаде. Сам догађај не чини хронолошки ток романа већ је дат ретроспективно у односу на овај основни хронолошки низ који је такође дат ретроспективно у односу на причу коју представља приповедање наратора о процесу записивања прошлих догађаја и која би могла бити сматрана оквирном причом да нема сталних осцилација и укрштања различитих наративних токова. На том пријему, односно седељки са закуском, налази се двадесеторо југословенских уметника, писаца, редитеља и сликара, од којих већина "спада у онај круг стваралаца који се и у политичким круговима и у широкој публици називао, додуше сасвим погрешно, 'дисидентима'" (Албахари 1997: 13). Наратору је непријатно у том окружању "звучних имена" и осећа се као улез у почетку, да би се касније прилагодио ситуацији, будући да се на пријему водио необавезни разговор о новим књигама, позоришним премијерама и изложбама. Необавезност ћаскања и рутину нарушава једино вајар који непосредно пре поноћи почиње да пева руске песме. Након што вајар заврши са певањем, наратор одлази са скупа да би касније у свој дневник записао иницијале свих гостију. Тај дневник постаће касније рукопис за којим се трага и који има велику политичку моћ, будући да су неки од присутних гостију временом постали укључени у политичке кругове такве оријентације да им не би одговарало да се сазна да су присуствовали једном таквом, наизглед безазленом скупу, у америчкој амбасади.

Лик Давора Милоша, који ради за службу задужену за државну безбедност, као и присуство мотива тајног рукописа у коме се чувају важне информације које имају политички значај и могу довести до политичког преврата, чини да овај Албахаријев роман поприми карактеристике политичког трилера и шпијунског романа, иако овај роман пре свега представља причу о појединцу који егзистира у политички и историјски немирним временима. Посебно место у приповедном ткиву овог романа поред дискурса историје и дискурса постмодернизма заузима и политички дискурс који се код Албахарија по први пут у значајнијој мери јавља тек у овом роману.

Прави идентитет Давора Милоша за наратора посредован је стереотипима који се налазе у филмовима о Џејмс Бонду и шпијунским трилерима Џона Ле Кареа што сугерише да је перцепција стварности често условљена културним стереотипима и популарном уметношћу¹³⁹. Након сусрета наратор дуго остаје загладан у свој лик у огледалу. Сусрет наратору наговештава промену у свету који га окружује као и његову прецепцију тог света. Свет у коме је до јуче обитавао уверен у његову истинитост почиње да се реструктурира што за собом повлачи нужност реструктурирања индивидуалног идентитета који настаје у релацији са тим светом. Отуда и загладаност у свој одраз у огледалу посебно ако се има у виду да по мишљењу Лакана свест о сопственом идентитету појединац стиче у раном детињству из процеса идентификације са сопственим одразом у огледалу, својеврсном интериоризацијом те спољашње представе. Наратор осећа да његов идентитет почиње да се растапа заједно са идентитетом света у коме живи.

И у овом је роману наратор, који је и главни протагониста романа, представљен као неко ко поседује изражени уметнички сензибилитет, неко ко је у процесу постајања уметником. Постмодернизам и у овом случају има атрибутивну функцију. Наратор је преводилац посебно заинтересован за америчку прозу краја двадесетог века. Превео је приче Сола Белоуа; Бернарда Маламуда, Џона Апдајка и Ен Бити. Аутор је и једне антологије америчке кратке приче као и текста "о крају постмодернизма у америчкој прози" (19). Албахари у овај лик несумњиво уграђује аутобиографске елементе будући да се и он сам бави превођењем и да су и њему самом наведени аутори блиски као што му је близак посмодернистички поглед на свет и уметност. Међутим, за разлику од Албахарија који остаје доследни поклоник постмодернизма у приватном животу и поред сазнања да се постмодернизам приближава своме крају¹⁴⁰, његов јунак прихвата неминовност смене

¹³⁹ И уопште, како то видимо у наставку романа, све сазнање које наратор има о шпијунском свету и тајним службама посредовано је стереотипима који се јављају у филмовима и политичко-шпијунским трилерима. Следећи одломак из романа то илуструје: "Видео сам то у филмовима: како се помоћу тананих, прецизних бушилица, праве рупе, (рупице, прикладније је) у таваници довољно велике да се у њих сместе мајушни микрофони, и довољно мали да се не примете" (51)

¹⁴⁰ У интервјуу који је Албахари дао издавачкој кући и организацији Words Without Borders која има за циљ промоцију, превод и издавање дела савремених светских аутора, а поводом објављивања свог романа *Пијавице* у преводу на енглески, између осталог Албахари је везано за тему тишине која се јавља у његовим делима, као и о различитим могућностима њене интерпретације, рекао следеће: "It comes from my obsession with postmodern writing, which is dead and gone now. People keep telling me postmodernism is dead. I always tell them, "But I am alive!" I really think of myself as a dead

постмодернизма са уметничке сцене. Лик наратора који у роману остаје безимен, као што су безимени били и наратори романа *Снежни човек* и *Мамац* представља контекстуалну конструкцију насталу спајањем аутобиографских елемената са чисто фиктивним елементима. Аутор свога јунака стално приближава себи истовремено га удаљавајући. Одсуство личног имена, с једне стране упућује на идентитетску кризу, док с друге стране даје лику потребну општост као што је то случај у бајкама чинећи га довољно универзалним за различите могућности читалачке идентификације.

Попут наратора романа *Снежни човек* и наратор овог романа осећа отпор према институцијама и према институционалном начину сагледавања књижевности. Из тог разлога одбија понуду уредника издавачке куће да буде примљен у чланство Удружења књижевних преводилаца. Уредник, у први мах збуњен његовом одлуком, настоји да му укаже на предности које добија учлањењем у удружење истичући да ће на тај начин моћи да конкурише за одлазак у Кенију или неку другу егзотичну земљу, у коју другачије не би могао да оде. За наратора одлазак у Кенију не представља нешто што он жели: "нисам желео да идем у Кенију, хтео сам само да седим у својој фотељи и слушам, на пример, Равелов *Болеро*" (21). Равелов *Болеро* овде се јавља као симбол рутине и ничим угроженог живота. То дело има несумњиво итеративну структуру у смислу сталне варијације и понављања основне теме. Итеративност, константно смењивање и понављање догађаја одраз су животне рутине, а животна рутина и правила којима се свакодневно потчињавамо учествују у конструкцији нечијег идентитета и омогућавају његово одржање. Ми се идентификујемо са стварима које свакодневно чинимо, свако искакање из рутине води идентитетској кризи. Нараторова егзинстенција се више пута у роману описује као смена рутинских радњи, с тим што се са сваким новим описом наговештава постепено одступање од животних правила услед нарушеног идентитета света у коме наратор живи што резултира унутрашњим променама у његовој свести. Најисцрпнији опис животних правила и рутине у складу са којом је наратор живео јавља се на почетку другог поглавља и гласи:

postmodern writer" (Албахари а 2011).

"Мој живот је у то време постао сасвим једноличан. Устајао сам сваког јутра у седам. Ако је време било лепо, облачио сам тренерку, одлазио на кеј и трчао поред Дунава, све до Музеја савремене уметности. Тамо бих застао, сачекао да повратим дах, и извео неколико вежби по узору на древну кинеску вештину *тај чи чуан*. Онда сам поново трчао, све до куће у којој сам становао, туширао се, облачио, и одлазио у преподневну куповину. Преводио сам од десет до два, затим сам припремао лак ручак: супу, барено поврће, сардине или туњевину из конзерве. Поподне сам проводио у читању. Увече, након што бих појео сендвич о попио шољу млека, одлазио сам у шетњу, каткад у биоскоп. По повратку, седао сам у фотељу, прелиставао новине и слушао музику са радија или грамофонских плоча. Нисам превише бирао: понекад је то био џез, понекад авангардне композиције, понекад мали комади писани за класичну гитару. Легао сам пре поноћи" (20).

Док год живот тече својим током одржава се илузија целовитости идентитета. Онога тренутка кад време испадне из свога лежишта, када догађаји престану да се одвијају на доскора утврђени начин, и идентитет бива захваћен спољашњим дешавањима. То је оно време о коме пише Дерида у својој књизи *Марксове сабласти* имајући на уму Хамлетову констатацију да је време изашло из зглоба: "The time is out of joint". Карактеристике таквог угроженог времена јесу да нам се то време даје "дезартукулисано, ишчашено, дислоцирано, вријеме је неуравнотежено, притешњено па неуравнотежено, *поремећено*, истовремено разуздано и лудо" (Дерида 2004: 30). Такво време постаје фантом, у процепу између садашњег, прошлог и будућег тренутка, односно како то Дерида износи, јавља се као "утварни моменат, моменат који више не припада времену, ако се под тим именом подразумјева повезаност модализованих садашњости (прошла садашњост, актуелна садашњост: "сада", будућа садашњост" (14). Међутим, управо такво време нам пружа могућност дубљег егзистенцијалног увида нудећи се као одговор на једно од основних егзистенцијалних питања: Како научити живети, што се по Дерида може догодити само као фантом, између живота и смрти, између

прошлог и будућег, "између било које 'двоје'" (12). Будући да "нема разлике без алтеритета, нема алтеритета, без јединствености, нема јединствености без овдје-сада" (43) само из позиција таквог времена можемо да сагледамо целовитост идентитета која нам се увек даје као химера и авет. Итеративно приповедање, укрштање временских оса и стална промена наративне перспективе као приповедне технике присутне у романима Давида Албахарија управо наговештавају могућност доласка до идентитетске целовитости, наравно схваћене као "авет", до јасније свести о свом положају у свету. Линеарност приповедања, каква се јавља у роману *Снежни човек* и *Контролни пункт*, с друге стране управо одражава идентитетску угроженост. Човек је биће у времену¹⁴¹, он није низ садашњих тренутака који се линеарно надовезују један на други. Он је биће у коме се у сваком тренутку укрштају различити модалитети времена. Рутина замагљује наш поглед, кризне ситуације, насупрот томе, јављају се као продори нудећи могућност дубљег увида.

Први наративни ток, онај који се ретроспективно саопштава, започиње годином 1985. тим сусретом на Земунском кеју, а завршава се одласком наратора у емиграцију, најпре у Беч, затим у Лондон и Луксембург, да би се на крају нашао у Канади. Други временски ток одвија се у години 1997. и прати боравак наратора у хотелској соби у једном туристичком центру на крајњем северу Земље, његово записивање прошлих догађаја, стални страх и стрепњу, сусрет са Светланом и њеним мужем.... Први наративни ток прати вишегодишње пропадање једне земље што има последице и на судбину самог наратора. У овом наративном току долази до сталног преплитања јавног, политичког дискурса са приповедањем о једном личном усуду чиме се исцртава међузависност човека и друштва, условљеност појединца и појединачног историјом и политиком. У једном тренутку наратор ће чак помислити да он и Давор Милош, будући да њихови сусрети настављају да се

¹⁴¹ О значају времена као једној од основних категорија егзистенције у роману *Мрак* сам наратор саопштава, у форми која наликује библијској параболи, следеће: "Садашњост је, пада ми сада то на памет, оно забрањено воће у рајској башти, плод који, у ствари, није потицао са дрвета добра и зла, већ са стабла времена. Адам није само спознао нагост своју и Евину, и стид свој и њен, него време, дакле, смрт. Ништа се њему није тада отворило. Затворила се раван у којој се постоји само у садашњости, и у којој време није категорија егзистенције. Бог ју је, ако тако могу да напишем, извукао као тепих испод Адамових и Евиних ногу, смотао у ролну, и похранио у веке векова у неко небеско складиште, а Адам и Ева су упали у процеп између прошлости и будућности, у којем и ми, цео људски род, данас живимо" (27). Дакле улазак у време, у линеарни ток времена, престанак егзистенције у садашњем тренутку, има размере библијског пада, прогонства из рајског врта.

одвијају и даље, играју улоге које је неко одавно написао за њих. Прва таква помисао јавља му се у лето 1989. године када се масовни скупови селе из града у град "као хорда статиста коју премештају на мамутској сцени" (25). Масовне демонстрације које делују изрежирано, стално премештање које делује као померање на великој сцени као део јавне политичке сцене некадашње Југославије, налазе свој адекватан одраз у духу наратора који почиње и сопствене позиције да посматра у односу на ту сцену, позоришну представу у коју се претвара стварност. У почетку он себе сматра посматрачем, гледаоцем "који може да напусти представу пре последњег чина или у тренутку када му се више не допада" да би касније схватио да више не постоји рампа "која је публику делила од извођача; свако је био учесник, није више било гледалаца" (25).

"Живот као позорница" и "живот као сан" јесу доста често коришћена поређење у бароку. Овим поређењем умањује се значај појединачног да управља сопственом егзистенцијом. Неко други, неко над нама, поставио је кулисе, поставио сцену и одредио улоге. Појединцу остаје само да одигра своју улогу, што боље може у овом туђем окружењу. Управник "барокног позоришта" био је Бог, религија, монарх. Управник "позоришта краја двадесетог века" јесте систем, историјски, политички или какав други. Појединачно је увек захваћено системом. Не постоје позиције које су изван. Било каква увереност да можемо остати изван историје или политике показује се као илузија. Преко мотива позоришне представе анксиозност човека краја двадесетог века, који мора да прихвати своје свргнуте позиције, чињеницу да више није центар универзума, повезује се са анксиозношћу барокног човека који је исто тако после епохе хуманизма и ренесансе у којој се глорификује људско, морао да се прилагоди новом, негативном, реструктурирању својих позиција унутар неког вишег система. Таквој духовној клими коју карактерише свест о подређеном и потчињеном положају човека одговарају приче о завери, о масонима и тајним организацијама будући да такве приче, по мишљењу Метке, жене са којом ће наратор ступити у љубавни однос "најлакше омогућавају (...) да се избегне сваки осећај одговорности према животу, као да га не живимо сами него га за нас живе други" (51-52). Из угла таквих прича свака појединачна акција већ је изрежирана и предвиђена од стране неких тајних друштава и

организација, тако да сасвим у духу постмодернизма, појединац престаје да има власт над сопственом акцијом, над сопственим делањем, али исто тако престаје и да има одговорност према догађајима који се одвијају без његове воље.

Приповедање у ретроспективном наративном току у сталној је осцилацији између приватног и јавног. Претапање приватне егзистенције наратора у историјску и политичку егзистенцију друштва, биће убрзано једним сасвим личним догађајем, љубављу која се јавља између наратора и Матке, жене његовог пријатеља из младости, архитекте и сликара Славка Радовановића. Љубав, која би трбало да представља нешто сасвим лично, у роману добија улогу катализатора који убрзава процес трансформације приватног и личног у јавно и опште и обрнуто.

За разлику од Давора Милош чија појава у делу има улогу динамичког мотива, унесећи промену у ток наративне радње, лик Славка Радовановића углавном има атрибутивну функцију у смислу да додатно осветљава протагонисту романа. Давор Милош је лик иза кулиса који с времена на време излази на светску позорницу. Славко је лик који је све време на тој позорници и који поред тог што осветљава лик главног јунака овог романа има и функцију рефлектовања трансформација које захватају друштво мењајући југословенску стварност у последњој деценији двадесетог века. Он је неко кога је наратор познавао у маладости и са којим се поново среће и обнавља пријатељство на изложби његових слика која, по сећању наратора, носи више него индикативан назив "Подељени простор" или можда, пошто је сећање варљиво "Брисани простор", односно, само "У простору". Славкове слике су великог формата и на њима се налазе различите геометријске фигуре, што ће навести наратора да помисли да на тим сликама "нигде ни трага од људских бића (...) или бар од предмета, нигде никакве облине или сенке који би могли да послуже као заклон, као заштита од ватрометине правилно издељеног простора" (28). Ове слике постају симболи људске егзистенције у простору, политичком и историјском у коме нема заклона од стихије историјске нужности. Штавише, људско као лично и појединачно у таквом простору престаје да постоји. Постаје непотребан део у процесу реструктурирања простора, апсолутно подређено логици просторног размештања. Славко је

заинтересован за однос између уметности и стварности и трага за одговарајућом уметничком формом која би на прави начин тај однос представила. Он се окреће безпредметном, геометријском сликарству верујући да је форма "најближа нечему што природа стварно јесте" (38) и да тако најмање мења стварност. Славко је човек краја века, и као ранији уметници *fin de siècle*-а осећа узнемиреност. Насупрот његовој уверености у важност форме, наратор је у једном свом тексту о прози на крају века писао, позивајући се по сопственом признању на ставове Џона Барта "о замору непрекидног суочавања са исцрпљеним формама" (39). Ова два лика представљају на неки начин супротстављене погледе на уметност. Наратор је представљен као човек постмодерног сензибилитета, док Славково трагање за формом наликује духу касног модернизма. Славков *opus magnum* би требало да представља такво дело које ће "дефинисати стварност у истој мери у којој ће стварност дефинисати дело" (41) не схватајући да је уметност одувек имала такву функцију будући истовремено и одраз света и конструктор истог. Славко размишља на модернистички начин чак и када промишља о политичкој ситуацији у земљи. Он је склон ономе што је Дерида назвао "апокалиптичким тоном" који је био карактеристичан за период педесетих година двадесетог века; он верује да је основна грешка бројних политичких странака које у то време ничу "као печурке после кише" то што "они хоће (...) да започну нови свет а још нису окончали стари" (42). Славко верује у авангардни захтев за апсолутним прекидом са старим светом како би се градио нови. Постмодернисти, насупрот томе, не верују у прекиде, смрт и крај, већ у могућност перманентног реструктуирања и деконструктивистичког увида. За наратора писање је стално одупирање "силовитој и привлачној снази краја" (48). Он верује у константно мењање прошлости, у чињеницу да се "прошлост непрекидно мења, да стално показује своја различита лица, те да сваки корак којим се од ње удаљавамо чини да је видимо из новог угла као никад раније" (49). Разлика међу овим ликовима, као и различити ставови које они заступају, одражава основну разлику између модернизма и постмодернизма. Славков лик има улогу контрастног члана који својом разликом додатно осветљава постмодернистички сензибилитет наратора.

Славкова трансформација започиње његовим првим одласком у иностранство. Истовремено започиње и љубавна прича наратора. Тај чин одласка мења како нараторову стварност, чинећи да његов живот све више излази из рутине, тако и Славкову стварност и однос према друштву па и према уметности. Са првог путовања у коме је посетио Келн, Хамбург и Амстердам, Славко се враћа са свешћу да се "наш свет, наша земља а можда и ми, неповратно изменио" (53). Оно што Славко осећа јесте присуство баријере која почиње све више да одваја овде и тамо, нас и њих: "нешто се подизало између нас и те друге стране, нешто невидљиво али ипак довољно опипљиво и јако, и никада више, ма где се налазили, нећемо моћи да пређемо ту опну од баријере (53). Што се тиче уметности, тај први одлазак у иностранство Славку не доноси никакве користи, једино што, након што је посетио све изложбе, долази до закључка да су они "бескрајно удаљени од правог изгледа стварности" (53). Ниједна нова техника, нити мајсторско умеће нису успевали да искажу "ургентност тренутка, овог сада, овог овде" (53). Стога Славкова потрага за одговарајућом формом прераста у пројекат "грандиозан" (55), пројекат трагања за стварном, органском формом која би доказала недовољност и несавршеност свих осталих форми.

Са другог путовања у Амстердам Славко се враћа већ апсолутно трансформисан. Одроз те трансформације наратор најјасније примећује у Славковим очима. Те очи "биле су мртве" само понекад би у њима "заиграо стари сјај, сасвим кратко додуше, и онда би се брзо претварао у тупост, у ледену тупост (...) као да је из њих, помоћу њих, гледао неко други, или као да су, у ономе што се појављује, виделе нешто друго" (66). Лична трансформација Славка уклапа се у ширу трансформацију друштва будући да су многи у том времену почињали да мењају себе "преко ноћи су постајали ватрени националисти или заговорници грађанске опције (шта год то значило), бранитељи мировних иницијатива или заступници нових партија" (66-67). Међутим, Славкова промена није била мотивисана само политиком која је још увек захватала само "површину бића," већ се она јавља као темељна трансформација која лежи у самој "основи бића".

Централни догађај коме је Славко присуствовао у иностранству, уједно и централни симбол самог романа, јесте изложба организована у Амстердаму која се

називала "Мрак". Изложбени простор галерије састојао се из више просторија. Прва просторија ја била светла, подсећала је на чекаоницу у зубарској ординацији, и на једном од зидова те просторије налазило се упутство. У изложбеном простору је могао да буде само један посетилац који би се, након уласка у прву осветљену просторију проласком кроз врата која су водила у мрачан ходник на чијим су се зидовима налазиле флуоросцентне траке које су усмеравале даље кретање посетиоца, нашао у потпуном мраку. У мраку посетилац проводи неодређено време будући да по Славковим речима "у мраку време губи смисао" (69). По поду те просторије налазили су се разбацани предмети и посетилац је требало да одреди шта ти предмети представљају. Истраживање посетиоца усмеравали су гласови, мушки и женски, са звучника, који су набрајали предмете који се налазе у просторији, али и оне којих ту нема, на више различитих језика. Из те мрачне просторије посетилац је поново улазио у осветљену просторију која није била већа од "гласачке кабине" (Исто) и ту је требало да на листу папира испише све предмете које је препознао у претходној просторији. Након што би убацио папир у кутију која се ту налазила, посетилац би пролазио кроз врата која је одвајала сомотска завеса након чега би се нашао на улици. Славко је био уверен да је у мрачној просторији напипао "двопек, издувани шлауф и влажну спужву" (Исто). Међутим, значајнија од тога које је предмете препознао јесте чињеница да је Славко из просторије у мраку изашао са окрвављеним рукама¹⁴².

Иако чињеницу да Славко напушта изложбене просторије са окрвављеним рукама можемо реално мотивисати, додуше тешко и накнадним промишљањем да је неко, на пример, тамо оставио крвави комад животињског меса, овај мотив у

¹⁴² О тактилној уметности која се развија крајем двадесетог века, као и о чињеници да је чуло додира, односно тело, неправедно запостављено од стране уметности, филозофије, психологије иако човек поседује највећи број тактилних рецептора говори Михаил Епштејн у књизи *Филозофија тела*. У истој књизи Епштајн описује један такав уметнички перформанс намењен пре свега чулу додира. Објашњавајући сврху и начине приступа таквој уметности, Епштајн, између осталог, износи следеће: "Сав тај сакрамент *опосредованог руковања* врши се у простору који је недоступан погледу (на пример, у лопти или коцки са отвором само за руке), што га и чини сакраментом. Уз дела примењене уметности, поготово уз скулптуре, често можемо видети таблицу: "Не дирај!" У естетском ритуалу сагледавања не треба да учествују руке. Исто тако, у сакраменту додиривања не треба да учествују очи. На улазу за тактилну изложбу треба да стоји знак: "Не завирујте!" Или још строже: "Забрањено визуелно опажање!" Најбоље је да сав изложбени простор буде у полумраку или готово у мраку, како би се жижа осетљивости преместила у кожу, у прсте" (Епштејн 2009: 72). Можемо да претпоставимо да је Славко у Амстердаму посетио управо једну такву тактилну изложбу.

први мах делује фантастично и у нескладу са доследно спроведеним реалистичким начином приповедања у роману. Сама чињеница да се овај мотив издваја из дотадашњег обрасца приповедања, довољна је да у њему видимо важан, ако не и централни симбол самог романа.

Из историјског и политичког мрака тешко је изаћи чистих руку. Ономе ко потоне у мрак овог типа руке су најчешће обливане крвљу. Та Славкова прича о посети изложби и о крвавим рукама са којима је изашао из изложбеног простора, наводи Метку да са дозом ироније закључи да је Славко изашао као нови човек, јер се "нови људи увек рађају из мрака"(70). Опис ове изложбе има централно место у роману. Самим тим, има функцију главног мотива и основне метафоре којом се одсликава стање појединца у политички и историјски ускомешаним временима. Након посете тој изложби започиње Славкова трансформација којом он постаје нови човек: националиста, злочинац и свирепи убица, док истовремено започиње процес одвајања Славка и наратора романа чији се путеви, дословно и симболично, разилазе. Ако смо у претходним романима *Снежни човек* и *Мамац* могли да пратимо однос протагонисте према Другом, према Канађанима, и постепено приближавање и прихватање тог другог, у овом роману представља нам се обрнути процес у коме Исти полако постаје Други. Славко, некадашњи пријатељ из младости, у овом роману има улогу Другог. Својом трансформацијом којом постаје супротност свом дојучерашњем ја, урањањем у мрак, национализам и рат, Славко се супротставља наратору романа који представља отпор мраку, који тврдоглаво одбија да се мења и који, након што околности постану исувише отежане, решење проналази у чину одласка из земље. Одлазак из земље, присилна емиграција овде постаје начин да се вишеструко угрожени идентитет заштити и сачува (пored тог што наратор мора да емигрира како би сачувао живот). Дакле, емиграција не представља изазов идентитету, никакво нарушавање континуитета, већ, насупрот томе, начин да се континуитет идентитета продужи. Остати, значи променити себе, потчинити себе новим околностима, заронити у мрак, док ништа не гарантује да из њега нећемо изаћи, ако уопште и изађемо, окрвављених руку.

Славкова трансформација започиње непосредно пре почетка грађанског рата у некадашњој Савезној Федеративној Републици Југославији. Након описа

Славкове посете изложби у Амстердану, у роману следи опис ратних година које су наступиле. Рат и сва дешавања на простору некадашње Југославије и даље остају као нешто спољашње у односу на унутрашњи живот јунака који и даље настоји „да не види очигледно“, да живи „изан живота“ (75). Међутим, све јачи ратни ковитлац, немир, и стална промена животних околности полако узимају свој данак и почињу да се интернализују тако да се у марту 1991. године и сам наратор нашао на Тргу Републике у маси демонстраната против тадашњег режима. Праву свест о демонстрацијама у којима је и сам учествовао, наратор добија тек накнадно, посредством телевизије и осталих средстава јавног извештавања који се јављају као посредници и организатори искуства кога карактерише хаотичност. У делу сам наратор своје искуство демонстрација описује на следећи начин: „О даљем развоју демонстрација прави увид сам стекао тек накнадно, гледањем телевизијског преноса и снимака, али без обзира што сам седео у фотељи, опасно нагнут према екрану телевизора, између мене и људи на улицама није било никакве разлике. Био сам један од њих, и улазио сам у тај екран, и потом излазио из њега, брзброј пута те ноћи“ (76). Бити са друге стране екрана¹⁴³ више не значи никакву дистанцу. Разлике нема, као ни могућности да се остане изван. Нема поштеђених, сви су захваћени историјским и политичким променама. Тиме нестају разлике између приватног и јавног, политичког и личног. Све индивидуалне представе, индивидуални животи, налазе се на истој позорници, изложени истим сценским ефектима и присиљени да своје индивидуалне разлике обједине заједничком сценографијом.

Овај претходни опис, у коме се представља продор јавног простора, улица и тргова у интимни простор собе и дома, истовремено и процес изједначавања имагинарног простора, простора телевизије, са "реалним" простором у коме наратор живи, као и претходни делови романа у којима се говори о изласку из колотечине свакодневног живота, у великој мери одсликава дух карневала о коме је Бахтин рекао следеће:

¹⁴³ Телевизијски екран као мотив јавља се и у роману *Контролни пункт* у коме има важну функцију у нивелисању, али истовремено и потцртавању, разлике између реалног и имагинарног, конструисаног и "стварног", о чему ће више речи бити касније.

"Карневал – то је представљање без рампе и без подела на извођаче и гледаоце. У карневалу су сви активни учесници, сви суделују у карневалској игри. Карневал нико не посматра, нити, строго говорећи, неко представља. У њему се живи, живи се по његовим законима, док ти закони важе, то јест живи се *карневалским животом*. А карневалски живот јесте живот који је скренуо из *уобичајене* колотечине, то је, у извесној мери, "живот окренут наопачке", "свет с друге стране" ("monde á l'envers") (Бахтин 2000: 116).

Несумњиво је присуство онога што је Бахтин¹⁴⁴ назвао *карневализацијом књижевности* у овом Албахаријевом роману. Поред просторне колизије, мешања приватног и јавног, прекида уобичајног временског тока, у овом Албахаријевом делу присутан је и спој елемената трагичке радње, о чему ће више речи бити касније, са елементима "тривијалних" жанрова, од којих су у роману најучљивији елементи карактеристични за жанр шпијунског и политичког трилера. Са позиција жанра овај Албахаријев роман нам се јавља као својеврсни хибрид, а то је управо једна од основних жанровских карактеристика романа који по Бахтиновом мишљењу израста из карневала и карневалског осећања света. Такође, када говори о специфичном начину грађења ликова који се јавља као последица карневализације, Бахтин истиче прво чињеницу да су готово сви карневалски ликови "двојединствени" јер у себи уједињују "два супротна пола смене и кризе:

¹⁴⁴ Велики број карактеристика које Бахтин у своме делу *Проблеми поетике Достојевског* наводи и издваја као основне карактеристике карневала и карневалског доживљаја и за које истиче да у процесу карневализације књижевности воде формирању посебних жанровских карактеристика из којих израста једна линија у развоју европског романа (друге две израстају из епа и трагедије), могу се уочити и у постмодерној метафикционалној прози. Када Бахтин описује основни карневалски обред кога представља чин успостављања и свргавања краља, он тај чин описује као "двојединствени амбивалентни обред који изражава неминовност и истовремено успостављање смене-обнављања, *веселу релативност* сваког система и поретка, сваке власти и сваког положаја (хијерархијског)" (Бахтин 2000: 118). Он овде као да описује основну намеру метафикционалне прозе која својим двоструким кодирањем увек одражава амбивалентан однос између стварности и фикције, на пример, између било каквог двоје, истовремено указујући на релативни и конструктивни карактер свих система. Такође, пародија коју Бахтин издваја као једну од основних карактеристика карневалских књижевних врста, може се сматрати карактеристиком и метафикционалне прозе из чега бисмо могли да закључимо да метафикционална књижевност која настаје у епохи постмодернизма своје "корене" има у менипској сатири и Сократовим дијалозима које Бахтин сматра основним и једним од најстаријих књижевних жанрова израслих из карневалског доживљаја света.

рођење и смрт (...) благосиљање и проклињање (...) похвалу и покуду, младост и старост, узвишено и ниско, лице и наличје, глупост и мржњу" (119), а затим и чињеницу да су "за карневалски начин мишљења (...) карактеристични ликови-парови" (120). Такве ликове можемо пронаћи у свим Албахаријевим романима који чине његову Канадску тетралогију. У роману *Снежни човек* такав пар чине лик наратора романа и лик професора политичких наука, у роману *Мамац* пар поново представља лик наратора романа и лик Доналда, Канађанина и писца, у роману *Мрак* овој основној бинарној шеми коју чини лик наратора и лик Славка придружује се и лик Давора Милоша. Иста тријадична шема биће приметна и у роману *Светски путник* где се лику наратора, канадског сликара, и лику Данијела Атијаса придружује лик унука Хрвата Ивана Матулића. Ликови се повезују како по могућој сличности, тако и по разликама које постоје међу њима истовремено се међусобно пародирајући, односно, како то Бахтин казује имајући на уму пре свега ликове који се јављају у раним жанровима насталим из карневала, у жанру менипске сатире и у жанру сократових дијалога, "разни ликови (на пример карневалски парови по супротности) на разне су начине и из разних углова пародирали један другог, то као да је био читав систем кривих огледала – огледала која су издуживала, смањивала, искривљавала у разним правцима и у различитим степенима" (121). То удвајање ликова није само карактеристика ових Албахаријевих романа који чине једну тематску целину, већ се може сматрати основном карактеристиком свих Албахаријевих романа јер се у њима јунаци увек јављају у пару или се, штавише, мултиплицирају као у романима *Контролни пункт* и *Животињско царство*. Будући да се јављају у пару идентитети протагониста Албахаријевих јунака израстају из односа сличности и разлике, из сталне могућности идентификације са другим и разликовања у односу на другог. Парну структуру уочавамо у конструкцији идентитета наратора романа кога је, о чему је већ било речи, увек могуће разложити на два ја: приповедно ја и доживљено ја. Као што се ликови удвајају, у романима Давида Албахарија удвајају се и време (прошлост и садашњост) и простор (овде и тамо) што све утиче на конструкцију динамичног наративног идентитета јунака његових романа.

Елементе карневализације је несумњиво могуће пронаћи у жанровској основи многих Албахаријевих романа. Бахтин као основни карневалски хронотоп издваја хронотоп трга са улицама додајући да је карневал "улазио и у куће", будући да он "у суштини, није био ограничен у простору већ само у времену", самим тим карневал "не зна за сценски простор и рампу" (122). Видели смо да на сличан начин и Албахари слика продирање јавног простора у дом наратора и пред тим продором телевизијски екран који би требало да представља баријеру, попушта. За карневалски простор пожељно је да представља простор на коме може доћи до сусрета и додира међу људима, тако да се као хронотоп ту често издвајају улице, кафане и тако даље. И у овом Албахаријевом роману присутан је велики бриј хронотопа који имају јавни и карневалски карактер. Такви хронотопи су : Земунски кеј, Хотел "Југославија", Кафана "Венеција", београдске улице, пијаца¹⁴⁵ "Зелени венац", пријемне просторије Америчке амбасаде, изложбени простори уметничких галерија и тако даље. Овим несумњиво јавним просторима придружују се приватни простори Славковог атељеа и нараторовог стана. Овај хронотопски дуализам одражава основни тематски дуализам присутан у овом роману који се огледа у односу појединачног и општег, индивидуалне егзистенције и колективне политичко-историјске егзистенције читавог друштва. Из овог дуализма израста и основни хронотоп читавог романа кога представља хотелска соба у којој наратор записује своја сећања. Хотел, сам по себи има двојну карактеристику, он представља нешто јавно, нешто што не припада никоме посебно, место "сусрета и контакта разних људи" (Бахтин 2000: 122), али истовремено и нешто што омогућава приватност и интиму. То је јавни простор који пружа могућност да једно време фигурира као приватни простор. Самим тим то је простор кога је могуће двоструко перципирати, простор сталне амбиваленције и као такав одлично се уклапа у тематски слој овог Албахаријевог романа.

¹⁴⁵ Говорећи о карневалској атмосфери која је била карактеристична за средњи век, Бахтин издваја између осталог и чињеницу да је та атмосфера посебно била приметна у пијачне дане. Пијаца се као хронотоп јавља у овом Албахаријевом роману као једно од места сусрета наратора и Давора Милоша и у првом тренутку делује као доста чудан избор. Међутим, имајући у виду све претходно речено о карневализацији и о њеној амбивалентној природи, она постаје логичан избор места будићи да ту долази до прожимања тајног живота са јавним друштвеним животом, односно долази до својеврсног мешања догађаја које се сликовито речено одвијају на јавној животној сцени и оних који се одвијају иза кулиса. Пијаца овде на прави начин сугерише удвајање животних равни: јавног и приватног, прикривеног и отвореног, високог и ниског....

Иако се наративно време не мења значајније у овом другом делу романа, однос према времену, као и субјективна перцепција времена главног јунака, уједно и наратора романа, бива другачија. У субјективној перцепцији времена главног јунака 1991. година, година почетка ратних сукоба, постаје најкраћа година од свих. Док се 1990. година „растезала као хармоника“ (74), наредна 1991. година, постала је година у којој се све „убрзало, усковитлало, узвитлало“ (Исто). То брзо кретање времена наметнуће наратору низ поређења: вртлог, ковитлац или вир, коло смрти, црна рупа, понор, вртача, провалија, јарак, бездан... Поређења се нижу, будући да ниједно појединачно не може да одслика застрашујућу стварност. Последњи низ поређења, градацијски поређаних, описује процес стрмоглављивања у рат у коме људи нестају, индивидуално се брише, а од некадашњих личности остају само „непостојећи људи“ (Исто). Те године наратор од Давора Милоша добија фасциклу са поверљивим информацијама, добија „бомбу“ и могућност да је искористи. Од тог тренутка време приватно и време јавно постају нераскидиво испреплетана. Упоредивши имена која су се налазила у тим извештајима са иницијалима јавних личности које су се давне 1985. године нашле на пријему у америчкој амбасади и које је наратор непосредно након тог догађаја забележио у свом дневнику, наратор схвата да се на списку из фасцикле не налазе два имена. Будући да су „та два имена“ представљала људе који су у том тренутку заузимали важне позиције у друштву, људе за које би „у овом часу, у овом граду, безброј људи ставило руке у ватру“ (79), док би многи „пожурили под барјак који би они држали (Исто), не изненађује чињеница што наратор након тог сазнања осећа како су му се низ леђа „сјурили ледени жмарци“ (Исто). Страх који тада почиње постаје неизоставни пратилац и даља егзистенција наратора постаје егзистенција човека коме страх, стрепња, опрезност и параноја уређују живот.

Време рата јесте време у коме не постоји граница између приватног и јавног живота, индивидуалне и колективне егзистенције, политике, као јавне делатности, и интимног мира појединачне егзистенције. Таквих граница можда никад није ни било, али је свест о одвојеним сферама живота карактеристика времена мира, времена континуитета. То мешање различитих нивоа егзистенције представљено је у роману и мешањем различитих типова текстова. С једне стране, ту су дневнички

записи, приватно записивање догађаја и импресија. С друге стране, ту су досијеи, који, иако најчешће нису јавни, у смислу да нису доступни свакоме, представљају текстове који имају колективни, односно друштвени и политички карактер. Упоредним читањем ове две врсте текста, наратор ће доћи до информација које имају готово разорну моћ. Две истине, појединачна и колективна, приватна и политичка, повезују се. Из њихове спреге израста књига коју наратор пише, чиме се књижевности придаје значај поља из кога је могуће сагледати противуречност и сукобљеност истина света у коме живимо. Ако постоји могућност доласка до једне Истине, до једне интегралне представе света, онда је књижевност место из кога је до те представе једино могуће доћи.

Те 1991. године процес промена који је захватио Славка на унутрашњем плану, одразиће се и на његов спољашњи изглед. Он пушта браду, његов начин говора постаје горопаднији, док прича све чешће треска рукама по столу, што наводи наратора да у тренутку док се то дешава очекује да са њих одскоче капи крви. Његова трансформација се приводи крају, и некадашњи уметник, трагалац за узвишеном и ултимативном уметничком формом, постаје човек захваћен ратном грозницом, човек жедан крви. Тема разговара који Славко води са наратором такође се мења. Од приче о уметности, Славко прелази на причу о политици и рату, о етничким разликама и историјској оправданости сукоба. Све чешће тема разговор постају и приче о разним теоријама завере. У једном тренутку Славко ће из своје торбе извадити књигу *Протокол Сионских мудраца*, књигу за коју је доказано да представља фалсификат, али која је и поред тога била важан извор за ширење антисемитизма и начин да се нетрпељивост према Јеврејима кроз историју оправда¹⁴⁶. "У времену у којем су се лажи и фалсификати наметали као једино мерило стварности" (98), а такво је време које се описује у овом роману, ова књига поново доживљава своју рехабилитацију. Помињање те књиге значајно је и због тога што нам се једино у тој сцени и у реакцији наратора на Славкове приче о постојању мрачне спреге "Јевреја, масона и комуниста који желе да завладају светом" (99), даје да наслутимо националну припадност протагонисте романа

¹⁴⁶ Тој књизи пажњу је посветио и Данило Киш који је у причи са карактеристичним називом "Књига краљева и будала" настојао да лоцира историјску путању ове књиге као и утицај те књиге на судбину Јевреја и негативну свест хришћана о њима.

будући да нема ниједне друге карактеристике којом би се она иначе могла одредити. У роману *Мрак* уочава се тема Јеврејства, која је у ранијим Албахаријевим делима била присутна и којој ће се Албахари касније поново вратити својим романима *Геџ и Мајер* и *Пијавице*. Овде је та тема само дотакнута, остајући споредна у односу на главну приповедну нит и нема велики значај при конструкцији идентитета протагонисте и наратора романа.

Још један мотив који се јавља у овом роману и који се може довести у везу с претходним, а коме ће Албахари посветити значајнију пажњу у својим каснијим романима, јесте чињеница да за све то време док су се дешавале промене у друштву које су водиле страдању и рату многи нису били свесни опасности која им предстоји. Вођени логиком стада они су слепо пратили дешавања препуштајући им се. То препуштање догађајима више пута понављало се кроз историју. У томе Албахари проналази сличности са страдањем Јевреја у концентрационим логорима и чињеницом да готово и није било организованог отпора. Како сам наратор износи у роману "људи који нису били изложени страхотним условима концентрационих логора често постављају питање зашто се скоро нико није побунио против њих: против услова, против логора, против свих оних који су их организовали и водили" (95). То одсуство побуне код људи који живе у околностима тоталитарног режима, наратор објашњава чињеницом да је "извесно да у тим околностима чешће побеђује нагон за одржањем живота на индивидуалном плану него спремност да се, у име идеологије или промене, живот избрише због добробити целог колектива" (Исто). Као што смо већ рекли, овим мотивима у роману *Мрак* није посвећена посебна пажња, али ће Албахари у каснијим својим романима, пре свега у роману *Геџ и Мајер* посебну пажњу посветити управо проблемима Јевреја и њиховом страдању у Другом светском рату. Тиме ови мотиви добијају улогу уводних мотива у смислу да се њиме наговештава даљи тематски развој Албахаријеве прозе и интертекстуални значај унутар књижевног опуса самог аутора.

Славкова трансформација биће довршена његовом присилном мобилизацијом. Рат се све више захуктава и тешко је остати изван тих дешавања. Готово сваки сегмент интимног живота наратора, а и осталих људи контамиран је ратним хаосом, историјом и политиком. Ту чињеницу можда најбоље илуструје део

романа у коме наратор описујући своје сусрете са Метком и заједничке интимне тренутке, то чини на следећи начин: "Током септембра, готово у складу са порастом напетости око Вуковара, све чешиће смо водили љубав, понекад и неколико пута у току истог дана, у паузама између њених антиратних активности. Тела су нам се сударала као оклопна возила, зној прштао попут шрапнела, капи сперме улетале су у њену утробу као гранате" (103).

Овде се сексуалан чин описује као сукоб на бојном пољу чиме се у везу поново доводе Ерос и Танатос два супротстављена људска нагона. Иза принципа задовољства, иза Ероса који би требало да представља нагон за одржањем живота могуће је пронаћи "тенденције примитивније од њега и независне у односу на њега" (Фројд 1962: 17) како је већ давне 1920. године утврдио Фројд у есеју "Иза принципа задовољства" (*Beyond the Pleasure Principle*). У овом свом есеју Фројд је по први пут довео у везу Ерос са инстинктом смрти да би касније 1923. године у делу "Его и ид" ту везу детаљније образложио. Уочивши код пацијената који болују од неурозе изазване траумом, што је чест случај у рату, компулзивну потребу за понављањем трауматичних догађаја што се јавља у супротности са принципом задовољства који у великој мери регулише ментални живот, Фројд је закључио да иза овог принципа мора да постоји "мрачнији" нагон, супротан претходном. Тај нагон постао је познат као нагон за смрћу (*death instinct*). Претходни одломак из романа *Мрак* указује на својеврсно приближавање и прожимање ова два инстинкта, да би при крају романа тријумфовао нагон за смрћу. Ретроспективан наративни ток који приповеда о узроцима који су постепено довели до емиграције протагонисте романа завршава се стравичним описом Меткине смрти. Након повратка са ратишта, и у налету љубоморе, Славко ће мучки убити Метку распоривши јој при том трбух. Метка је непосредно пре тога сазнала да је остала трудна са наратором романа. Нови живот који је требало да се роди репрезентује нагон за одржањем врсте, вољу за животом, наду. Ужасавајући чин убиства којим се дете убија у утроби мајке, насупрот томе, представља тријумф Танатоса над Еросом, тријумф инстинкта смрти.

Ако је роман почео као политички и шпијунски трилер, завршио се у маниру античких трагедија. Аристотел је трагедију дефинисао као "подражавање озбиљне

и завршене радње која има одређену величину, говором који је отмени и посебан за сваку врсту у појединим деловима, лицима која делају а не приповедају; а изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката" (Аристотел 1990: 54) издвојивши као једну од основних функција трагедије катарзу, односно способност ослобађања од нагомиланог и радњом трагедије изазваног осећања страха и сажаљења. Такође, по мишљењу Аристотела, ликови трагедије, у којој је најважнија радња, затим карактери, па тек онда мисли, требало би да представљају *човека по средини*, дакле човека "који се не истиче ни врлином ни праведношћу, нити пада у несрећу због своје злоће и свог неваљалства него *због неке погрешке (кривице)*" (65). *Карактери* присутни у роману *Мрак* представљају управо таквог *човека по средини*, ни бољег ни горег од просечног, што би требало да допринесе бољој идентификацији публике са ликовима романа као и бољој катарзичној функцији романа будући да "сажаљење изазива само онај ко незаслужено пати, а страх онај ко је нама самима сличан" (65). Међутим, чини се да до праве катарзе у роману не долази јер читалац романа (поготово ако долази са ових наших поднебља) остаје заробљен у овим осећањима. Попут неуротичних болесника чија је неураза изазвана каквом траумом, најчешће ратном, сам чин читања делује као још једно компулзивно понављање траматичних догађаја, поновно повређивање и преживљавање некадашње трауме у супротности са принципом задовољства и животним нагоном. Писање на које се наратор одлучује у емиграцији и након свега, управо је пример таквог понављања, поновног проживљавања немилих сцена (мада можемо и да претпоставимо да управо тај акт писања треба да представља катарзу, окретање животу и престанак понављања трауматичних искустава). Ако повежемо Аристотелово тумачење катарзе као основне функције трагедије са Фројдовим уочавањем присуства нагона за смрћу, можемо да закључимо да гледање трагедије или читање дела са елементима трагичке радње представља одавање дуга нагону за смрћу чином изазивања и препуштања саосећању и страху, док ослобађање од ових афеката управо представља импулс живота и превласт нагона који су окренути истом.

У завршним реченицама романа наратор нам саопштава своју одлуку да престане са бежањем, са покушајем да продужи сопствену егзистенцију, и

спремност да се суочи са коначним, са смрћу. Престанком писања, престаје и живот. Последња реченица гласи: "Сада још само да напишем наслов" (154). То позивање на наслов који стоји на почетку сваког дела управо представља чин репетиције, нужност понављања, повратак на почетак. Из репетиције наратор види спас само у предавању смрти. Једино што наратор романа чини, а што би могло бити схваћено као импулс живота, јесте да се побрине да његов рукопис буде сачуван и након његове смрти очигледно мотивисан увиђањем израченим на почетку романа да "изгледа да ипак постоје речи које могу да подаре живот, доделе смрт или окончају свет" (30), речи које у рукама писаца постају моћно оружје и "сила којом располажу, чак и онда када то не знају" (Исто).

Радња романа *Мрак* несумњиво је исприповедана тако да код публике изазива осећање сажаљења и страха, међутим, страх као важан мотив налази се и у самом приповедном слоју овог романа. Фројд је у већ навођеном есеју указао на постојање различитих врста страха који су градацијски повезани. Указавши да је неправилно изразе: анксиозност, страх и страв (anxiety, fear, fright) сматрати синонимима, Фројд истиче да међу њима постоји јасна разлика уочљива у њиховом односу према стварној опасности. Анксиозност представља стање припреме за опасност и очекивање исте иако сама опасност може да буде непозната. Страх, са друге стране, захтева постојање стварног објекта опасности, док страв представља стање које настаје појавом изненадне опасности за коју индивидуа није била припремљена (в. Фројд 1965: 12). Трауматичне неурозе које за последицу имају компулзивно понављање, бивају управо изазване стравом, неприпремљеним излагањем опасности која представља претњу животу. Догађаји који се описују у роману *Мрак* код наратора у почетку изазивају осећање анксиозности, будући да он након сусрета са Давором Милошем почиње да осећа стрепњу, присуство могуће, али још увек далеке и недефинисане опасности. Након што му Давор Милош предаје пакет са фасциклама у којима су се налазили досијеи уметника који су присуствовали накадашњем пријему у Америчкој амбасади, опасност постаје реална, а анксиозност прелази у оправдани страх, док изненадни приказ Меткине

стравичне смрти¹⁴⁷ и Славковог самоубиства које је представљено као ултимативни чин уметничке креације, као стварање дела "које је изнад сваке стварности" (125), тај страх трансформише у страву¹⁴⁸. Основни наративни тон овог романа управо је одређен тим присуством страве и страха у њему.

У роману *Мрак* сва радња као и осећање страха које је прати има за циљ представљање ужаса политичког и историјског мрака који са свих страна прети индивидуи. И уметност, ако се схвати као одраз стварности, у том мраку може само да буде уметност ужаса и језе. Славково последње "уметничко дело" јесте његово самоубиство, кад он испред белог платна пуца себи у главу након чега платно иза њега "испуњено безбројним црвеним и беличастим мрљама" (126) постаје слика. Уметност коју Славко ствара представља уметност препуштања и утапања, стапања са мраком који представља стварност. Насупрот њему наратор верује да је уметност управо чин разликовања од постојеће стварности, сматрајући да је писање "траг, светлуцај у мраку, (флуоресцентна нит која показује прави (и једини!) смер" (113). За наратора, дакле, уметност, односно писање, требало би да представља својеврсни путоказ који води изласку из мрака.

Романом *Мрак* Албахари се приближио актуелној стварности Србије с краја двадесетог века. Основна тема романа јесте приказ односа појединца и друштва, индивидуе и историје. Из тако конципиране теме происходи основно питање које

¹⁴⁷ У роману опис Меткине смрти представљен је на следећи начин: "Славко је стајао насред атељеа. На столици поред њега седела је Метка. *Седела* није добра реч, јер је заправо била везана за столицу, њена десна нога за предњу десну ногу столице, њена лева за леву, а руке, забачена иза леђа, за наслон. Лице јој се није видело, боље речено: назирало се у оштром искошењу, јер јој је глава клонула на груди, цео њен горњи део је, у ствари, некако висио, падао, претио да падне на колена. Фармерке су јој биле раскопчане и свучене преко кукова, а цео стомак је био огромна крвава посекотина, рупа кроз коју је, спорије од оних мојих корака на степеништу, навирала утроба. Низ рамена и ноге сливала се крв, капала са лактова и колена, текла између бутина, скупљала се испод столице. Један поточић, јасно сам то могао да видим, кретао се према простирци на поду. Други је тихо ударао у руб Славкове ципеле, као да жели да се увуче под његов ђон. Било их је још, и правци су им били другачији, али сви су својим кривудањима исписивали исту поруку, коју ниједно тумачење није могло да измени: Метка је била мртва" (122).

¹⁴⁸ Прелазак из страха у страву наговештен је и раније, одмах након што је наратор од Давора Милоша добио тајанствену фасциклу. Међутим, свој пуни преображај добија тек у тренутку суочавања са Меткином смрћу. Део текста који говори о растућем страху гласи: "Први пут те ноћи осетио сам право значење израза о крви која се леди у жилама, и то ме све до данас, па и овде није напустило. Кочио сам се као зец пред пушчаном цеви, и нећу претерати ако кажем да сам неколико пута посрнуо замишљајући танад која ми се забија у леђа. И касније, поново код куће, све је остало непромењено. Лакше сам дисао, то је тачно, али ми је зато пуцкетање паркета у предсобљу или тихо стењање старог намештаја подстицало срце да удара као добошар. А када би завладала тишина, свака дланица на мом телу подизала се као сведок страве." (80).

се поставља у роману и које се односи на сагледавање места и положаја појединца у савременом и ратним хаосом захваћеном друштву или како то сажето наратор износи треба одговорити на питања: "Где је ту Бог? Где су нежност и лепота света? Где је обичан човек?" (91-92). Постављањем оваквих питања која се тичу сврсисходности људске акције у свету и места појединца у друштву, може се сматрати имплицитном полемиком са постмодернизмом и посмодернистичким концепцијама које исказују уверење да је појединачно заробљено у општем, да је индивидуа уласком у језик, у тај симболички надсистем, постала продукт истог. Индивидуални отпор у једној ратним хаосом захваћеној земљи нема велики значај, будући да се супротставља силама већим од себе: историјској нужности, тајним службама и теоријама завере, политици и растућем национализму... Чак и *уметност* у таквом друштву не представља отпор, захваћена ужасом стварности и она сама постаје застрашујући одраз исте. Емиграција, такође, не доноси мир. Не може се отићи довољно далеко. Човек је свуда окружен претећим ликовима. Самим тим основни тон романа делује крајње песимистично. Међутим, мотив сачуваног рукописа на крају, односно мотив настојања да се рукопис по сваку цену сачува, представља наду да је можда могуће нешто променити, да је можда могуће уметношћу утицати на стварност, иако је став наратора према уметности у сталној осцилацији између уверења да је уметност попут флуоресцентних трака које означавају смер којим се излази из мрака до уверења да је писање "заваравање, и сваки покушај да се од тога умакне унапред је осуђен на неуспех" (113).

Немогућност да се изађе из прошлости у роману представљена је сталним укрштањем временских димензија. Деиксима: сада-онда, овде-тамо остварује се у највећој мери текстуална кохезија романа. Роман пружа и могућност интертекстуалног читања. На крају другог поглавља романа, наратор у хотелској соби у Канади приводи крају своје писање за тај дан. У сталном страху од сваког шума који чује пред вратима, и у покушају да се смири, наратор у једном тренутку исказује следеће: "Покушао сам да се смирим, помислио да бих можда сада могао да видим месец, ту стару утеху. Цео живот се у једном часу претвара у потрагу за утехама. Не, цео живот у једном часу постаје успомена на живот. Тако ваљда и настају књиге: у несигурном колебању, а не у потврђивању извесности. Поново

чујем источњачке гласове, али срце ми више не удара тако бурно" (23). Увођењем мотива месеца који би требало да послужи као утеха јер је увек исти где год да се ми налазимо и из које год перспективе да га посматрамо, несумњива је алузија на Црњанског и на његову суматраистичку визију света у којој небеска тела постају константе и симболи свеопште повезаности. У књижевном опусу Милоша Црњанског месец је чест мотив који има симболичко значење. Довољно је сетити се уводних стихова његове поеме "Стражилово", као и текста "Објашњење *Суматре*" . Уколико прихватимо да је месец мотив који има интертекстуални значај јер нас повезује са једном старијом традицијом писања о емиграцији и емигранском искуству, онда и последња реченица овог наведеног одломка из романа у којој аутор каже да поново чује источњачке гласове може да се посматра у истом кључу, а не само као опис тренутка и пример мултикултурализма који је карактеристичан за Канаду. Познато је да је Црњански своју концепцију суматраизма обликовао у многome под утицајем источњачке филозофске и религиозне мисли. Ти источњачки гласови сагледани на тај начин могу да представљају ехо старије српске књижевне традиције која је говорила о емигрантском усуду с настојањем да се нелагодност осуђености на стално лутање и стални осећај обездомљености на неки начин превазиђу, мотивишу, да им се да смисао и сврха, самим тим и утеха. И у осмом поглављу један део текста може, такође, бити читан као алузија на Црњанског. Тај део гласи: "Постоји само једна ствар гора од уверења да је све повезано са свим осталим (и то сам негде прочитао), а то је помисао да ништа није повезано ни са чим. У првом уверењу може се проживети живот; са другим је распад бића неминован, човек пуца као пренапрегнути балон"¹⁴⁹ (91). Схватање по коме је све повезано са свим, по коме постоји нека виша космичка веза и условност међу свим стварима и појавама овог света лежи у основи суматраизма. Кидање конкретних, реалних веза, на пример међу члановима једне породице или са прошлим животом, јавило се као последица ратних страхота након Првог светског рата. Црњански је својом концепцијом

¹⁴⁹ Слична мисао јавља се и у роману *Пијавице* у коме у једном тренутку наратор каже следеће: "или је све повезано са свим, одговорио сам, или ништа није повезано ни са чим, нема треће могућности, а ако је доиста тако, и ако треба да изаберем једну од њих, онда бирам прву, јер другу, када би била могућа, нико не би могао непрекидно да прати, и суочен са тим расулом, рекао сам, и он би се распао" (Албахари 2009: 31)

суматраизма настојао да те крхке, само људске везе које се лако кидају, замени везама које имају општи карактер и та свест о постојању једне такве више повезаности може да послужи као утеха¹⁵⁰. За наратора романа ни та концепција, односно понуђена утеха није задовољавајућа јер се јавља као обмана, замена за изгубљену реалност, али и поред тога то уверење се може сматрати бољим од апсолутног губитка вере у било какву повезаност и условљеност, у било какву сврховитост појединачне људске акције.

Исто тако и део текста у коме се говори о реакцији наратора на сазнање да је Метка трудна може да се чита као алузија на Црњанског. Тај део гласи: "Усправио сам се, она је остала да чучи. Скупила је руке око пламичка, жућкаста зрнца су се измигољила кроз отворе између њених прстију, и ја сам помислио на звезду". Ватра¹⁵¹ и звезда јесу мотиви који нас повезују са ликом Вука Исаковича који се на почетку првог дела романа *Сеобе* буди у потпуном мраку окружен елементарним силама и загледан у звезду као једну од константи, идеал и наду. За наратора, дете постаје Исаковичева звезда, нада да се и у мраку може живети. Али та нада ишчезава у тренутку Меткине смрти.

Поред алузија на Црњанског у делу постоје мотиви који се могу повезати са Кафком и његовим књижевним стваралаштвом. И Кафка је у својим делима био преокупиран односом индивидуалног и општег испитујући могућности појединачног деловања и отпора унутар друштвеног система чије је законе и логику тешко уочити. Појединачно код Кафке обично трпи пораз, у сукобу са општим, појединац бива или деградиран у ранг бубе или убијен или остављен да бесконачно чека пред вратима Замка. Када наратор по први пут посећује Славка у његовом атељеу, пажњу му заокупља акваријум на чијем дну се налази Замак који је био празан. Приликом следећег одласка Славку, поново се уводи овај мотив. Сад опис замка постаје детаљнији, уочава се тврђава, на чијем врху се вијори гусарска

¹⁵⁰ То постојање различитих врста веза јасно се види у тексту "Објашњење *Суматре*" у коме на почетку стоји како ништа није у вези на свету, да би се неколико пасуса након тога утврдило да је све у вези у свету. Реч Суматра постаје симбол те наиндивидуалне, више повезаности.

¹⁵¹ Ватра је такође, и један од важних мотива који се могу повезати са карневалом. Како Михаил Бахтин истиче, ватра у карневалу има амбивалентну природу јер се представља као нешто што "истовремено уништава и обнавља свет" (Бахтин 2000: 120). С тим у вези стоје и бројни обреди карактеристични за карневале у којима долази до спаљивања неког објекта где се ватра јавља као нешто што истовремено уништава и прочишћава.

застава, затворена улазна капија и подигнут мост. Истицањем овог мотива који нема никакву улогу у развоју нарације, нити улогу у карактеризацији јунака, очигледно се успоставља интертекстуална игра са Кафкиним незавршеним романом *Замак*. Замак репрезентује силе друштвеног механизма и силе над којима појединачно нема никаквог утицаја. Замак је својеврсни надсистем који управља појединачним, и који остаје ван могућности појединачног увида.

Ваљало би се овде дотаћи још једног симбола присутног у овом роману, а који у историји људске цивилизације има значајно место. То је симбол камена, конкретно у овом роману симбол облутка. Камен је семантички богат симбол који има јак асоцијативан набој. Свако помињање камена вуче са собом бројне асоцијације од слике Прометеја окованог за камену стenu, преко Сизифовог камена и његовог усуда да стално гура свој камен до врха планине да би се он поново вратио у подножје исте, до алхемичарског трагања за Каменом мудрости¹⁵². Помињање облутка, каменчића који је наратор случајно пронашао крај Дунава и годинама чувао на свом писаћем столу, да би га касније спустио на Меткин гроб, може, такође да се сматра мотивом који има интертекстуални значај у смислу да се може читати и као алузија на песму "Белутак" Васка Попе из збирке *Кора*. За Попу белутак постаје важан симбол који упућује на апсолутну сагласност унутрашњег и спољашњег, на отпор спољашњим силама које делују на појединачно и из чијег дејства настаје кора, облик који ствари добијају из односа са спољашњим. Мотив облутка јавиће се и у роману *Светски путник* у коме наратор Канађанин носи годинама са собом облутак који је пронашао у неком потоку у Кананаскису. Овде облутак има мање-више улогу објективног корелатива, будући да посредно осветљава карактер једног од главних јунака, Данијела Атаса за кога наратор каже да је то особа "која увек улази у себе, без обзира на то у ком правцу се упутила" (Албахари 2001: 10), на шта упућује чињеница да наратор жели да облутак осмотри поред лица Данијела Атаса и да се радује тој могућности. Значење које се овде може приписати облутку је готово исто оно значење које је симболу белутка приписао Васко Попа: јединство, боље истост унутрашњег и спољашњег, отпор

¹⁵² Такође, камен метонимијски може означавати и домовину о чему сведочи и употреба овог симбола у песми "Отаџбина" Ђуре Јакшића која почиње стихом "И овај камен земље Србије".

спољашњим силама и њихова немогућност да суштински повреде и измене нечију унутрашњост. Облутак је, попут камена, вишезначни симбол. Геолошки настаје као продукт распадања одвајањем од неке веће камене структуре, да би свој коначни облик добио радом воде која глача његове ивице. У археолошком налазишту Лепенски вир пронађена је велика количина белутака који су служили за прављење разних скулптура и очигледно је овом камену у том раном развоју цивилизације придавана велика магијска моћ. У *Српском митолошком речнику* објављеном 1970. године у издању Нолита истиче се да се код Срба верује да се у белутку налази душа покојника и да је то камен за кога се сматра да има значајну мистичну моћ због чега се користи као амајлија и ушива бебама у пелене (в. Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 29). За Јевреје камен, облутак, такође има симболично значење будући да се ставља на гроб покојника чиме се симболише једноставност живота и смрти, као и чињеница да је човек део земље, прах, у шта се након умирања поново претвара. Сва ова значења садржана су и у мотиву облутка који се јавља у романима Давида Албахарија чиме он постаје семантички богат симбол који има синтетички и, донекле, интеркултур(ал)ни карактер. Њиме се доводи у везу јеврејска традиција са српском, постаје симбол отцепљених, одвојених појединаца који својом егзистенцијом настоје да сачувају своју суштину пред налетом спољашњих сила, постаје симбол отпора и постојаности, али и симбол, губитка, одвајања, жалости и смрти.

Што се тиче форме приповедања, романом *Мрак* Албахари напушта блок приповедање и враћа се приповедању у коме су јасно графички издвојени наративни делови. Сам роман подељен је на дванаест поглавља, а свако поглавље је са своје стране подељено на одељке и пододељке. Тиме су елементи који чине такозвану спољашњу структуру прозног текста јасно истакнути, али не и акцентовани сами по себи. Можемо их сматрати акцентованим једино ако их упоредимо са ранијим наративним поступцима Давида Албахарија. Није баш најјасније које значење би могло да се припише овом одступању. Можда, бисмо могли да претпоставимо да је улога имплицитног аутора¹⁵³ у овом делу препуштена

¹⁵³ У теорију књижевности појам имплицитног аутора уводи Вејн Бут у својој књизи *Реторика прозе* (в. Бут 1976). Имплицитни аутор не представља стварног аутора неког текста, већ је то аутор који се може апстраховати из самог текста. У *Наратолошком речнику* Џералда Принса под

наратору будући да роман *Мрак* треба да представља књигу коју наратор пише и која настаје као резултат његовог одабира, распоређивања и интервенције.

Још једна, условно речено, графичка карактеристика која се јавља у Албахаријевој прози може се сматрати значајном будући да је њено јављање доследно. У Албахаријевим текстовима присутно је одсуство запете испред супротних везника што тешко да може бити сматрано случајношћу. За разлику од Црњанског чији стил донекле карактерише изузетно честа употреба запете што за циљ има да омогући да различити синтаксички, често удаљени, делове реченице буду доведени у међусобну семантичку везу, код Албахарија запета изостаје, али само испред супротних везника. Бинаризам, веровање у постојање јасних граница и чврсто оцртаних супротности, у постојање чисте разлике из које произилази значење сваког од елемената бинарног низа, карактеристика је структурализма. Постструктуралисти, с друге стране, не признају постојање јасних разлика, самим тим и значење које происходи из разлике никада није чисто, већ је увек подложно константном реструктурирању и проклизавању. Тиме што не уписује запете између делова сложене реченице који имају супротно значење, Албахари дозвољава да сама реченица добија семантички неодредиво значење и набој. Тиме је, такође, на графичком нивоу, одсликана једна од основних карактеристика, како формална, тако и тематска, Албахаријеве прозе¹⁵⁴. У Албахаријевим романима насталим након емиграције очито је присуство супротности, различитих елемената који се у прози доводе у међусобну везу упоредним позиционирањем: Стари и Нови свет, Исток и Запад, некад и сад, овде и тамо итд. Из односа ових елемената управо и извире наративни идентитет Албахаријеве прозе као неуписано треће, као нешто што има хибридни карактер, што настаје из процеса разликовања који никада не може бити прекинут.

одредницом *имплицитни аутор*, између осталог стоји да је то аутор за кога се "подразумева да стоји иза сцене и одговоран је за укупан облик, вредности и културне норме којих се придржава" (Принс 2011: 72-75). Даље, Принс наводи да треба правити јасну разлику између приповедача и имплицитног аутора јер имплицитни аутор "не приповеда ситуације и догађаје (већ се рачуна да је одговоран за њихов избор, дистрибуцију и комбиновање)", односно да је имплицитни аутор "изведен из текста" и није у њега "уписан као казивач" (Исто). Међутим, у случају романа *Мрак* ова два различита наративна елемента су несумњиво повезана.

¹⁵⁴ Ово присуство истих карактеристика на нивоу реченице и на нивоу самог текста, готово би могло да нас наведе да закључимо да проза Давида Албахарија има фракталну структуру.

ИЗ ИСТОРИЈЕ У ГЕОГРАФИЈУ: ПРИРОДНИ ПРОСТОР КАО ИЗВОР ИДЕНТИТЕТА У РОМАНУ *СВЕТСКИ ПУТНИК*

Међу романима *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*, несумњиво постоји тематска па и формална сродност због које се они често повезују под заједничком одредницом Канадска трилогија. Ми, као што смо већ истакли, сматрамо да је овом циклусу од три романа пожељно придружити и роман *Светски путник* објављен 2001. године, који са претходним романима дели неколико заједничких тематско-формалних карактеристика¹⁵⁵. Пре свега, једна од основних тема и овог романа је тема емиграције, којој се придружује тема историје. И за овај роман карактеристично је приповедање у првом лицу где наратор уједно има и улогу протагонисте, као и присуство такозваног блок приповедања, односно приповедања у једном једином мегапасусу, које се код Албахарија по први пут јавља у роману *Снежни човек*, и које од тада постаје, с изузетком романа *Мрак* и романа *Марке*, једна од константи Албахаријевог приповедања. У свим овим романима, такође, простор Канаде постаје основни, референтни простор из кога се приповеда које се затим слободно одвија кроз време и простор. Управо због уочених сличности међу овим романима, сматрамо да је оправданије говорити о Канадској тетралогiji Давида Алабахарија, јер и роман *Светски путник* несумњиво припада истом тематском језгру коме припадају и романи *Снежни човек*, *Мамац* и *Мрак*. Штавише, међу овим романима могуће је уочити постојање једног градацијског

¹⁵⁵ Елена Елиас Бурсаћ, канадски преводилац Албахаријевих романа на енглески језик која је за свој превод романа *Геџ и Мајер* добила Алтас национално признање за преводиоце (ALTA's National Translation Award), у једном разговору (разговор је могуће наћи на следећој интернет страници: <http://blog.yupnet.org/2014/12/04/conversation-david-albahari/>) који је са Албахаријем водила износи мишљење да се Албахаријева Канадска трилогија заправо састоји из романа *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Роман *Мрак* је изостављен из овог низа. И заиста, по многим својим карактеристикама овај роман се разликује од романа *Снежни човек*, *Мамац* и *Светски путник*. Иако је и у роману *Мрак* канадски простор главни простор из кога се приповеда, радња романа је већином везана за простор некадашње Југославије и Европе. Овај роман се разликује од осталих канадских Албахаријевих романа и по начину на који се јавља мотив Другог о чему ћемо више говорити касније. Исто тако тема емиграције и акултурације остаје позадинска у односу на политичку и историјску тему. По неким својим карактеристикама, пре свега по описивању непосредних личних и политичких узрока који су водили емиграцији овај роман је сличанији роману *Пијавице*.

мотивског низа који их додатно повезује. Ту пре свега мислимо на присуство и обраду мотива Другог. Као што смо већ истакли, у роману *Снежни човек*, позиција Другог је посредно представљена кроз лик професора политичких наука, који делује иритантно и одбојно. У роману *Мамац* позицију Другог представља Доналд, канадски писац и нараторов пријатељ, што говори о својеврсном приближавању и вишем степену акултурације, будући да несумњиве културолошке разлике које постоје између наратора романа, човека Старог света, и Доналда, човека Новог света, не представљају препреку њиховом пријатељству. Роман *Мрак* представља донекле искорак будући да је једна од основних тема овог романа сликање начина на који Исти полако постају Други, односно представљање једног обрнутог процеса постепеног удаљавања, менталног и културолошког, а касније и просторног, од својих дојучерашњих сународника. Роман *Светски путник* представља корак напред на путу акултурације и прихватања новог идентитета, имајући на уму чињеницу да је управо написан из позиција Другог¹⁵⁶. Иако је основна тема и овог романа тема емиграције, наратор романа више није емигрант, већ Канађанин. Тиме се "старим" темама, темама рата, историје, емиграције, распада некадашње Југославије, које се јављају и у овом роману, приступа на нови начин кроз својеврсну идентификацију са Другим што води промени фокализације. Сам Албахари, у интервјуу датом за бостонски уметнички интернет часопис *The Arts Fuse*, на питање у чему се роман *Светски путник* разликује од осталих "канадских" романа, даје следећи одговор: "*Светски путник* се разликује од осталих 'канадских' романа по томе што је он испричан из перспективе Канађанина. Упркос својим најбољим намерама, сликар не може да схвати зашто историја има тако важну улогу у животима младог Канађанина хрватског порекла и писца српско-јеврејског порекла"¹⁵⁷ (Албахари).

¹⁵⁶ Ту идентитетску трансформацију која води прихватању позиција Другог на најбољи начин илуструје чињеница да сок од наранџе у роману *Светски путник* сада пије Канађанин, сликар, који има улогу наратора. Видели смо да у роману *Снежни човек* овај мотив има улогу објективног корелатива и да симболички представља идентитетску константу и упориште. Сцена у којој се чаша са соком од наранџе разбија остављајући само лепљиви траг на рукама наратора, упућује на разбијање идентитета самог наратора. Интересантно је да је и самом Албахарију сок од наранџе једно од омиљених пића и да се често може видети како у руци држи управо овај сок.

¹⁵⁷ Уп: "Globo-trotter is different from the other "Canadian" novels in that it is told from the perspective of a Canadian. Despite his best intention the painter cannot figure out why history plays such a key role in the lives of young Canadian of Croatia background and the writer of Serbian-Jewish background"

Дакле, основна разлика лежи у другачијој преспективи и из те разлике се оцртава, по мишљењу самог аутора, централни конфликт романа који представља немогућност двојице јунака који су пореклом из некадашње Југославије да изађу из историје као и немогућности Канађанина да схвати њихову "опседнутост" историјом. Поред овог централног конфликта, у роману су како сам Албахари у наставку интервјуа износи, присутни и други конфликти који израстају, на пример, из односа представника друге генерације досељеника према земљи из које су емигрирали, који се тичу употребе и односа према матерњем језику у туђини, или пак настају као последица емиграције или као последица потцртавања разлике између културе и природе. Тројица протагониста романа, канадски сликар који је уједно и наратор романа, писац јеврејско-српског порекла Данијел Атијас и Стивен, унук Ивана Матулића, младић хрватског порекла који припада другој генерацији имиграната, у својим разговорима дотичу се великог броја тема од којих готово свака садржи елементе новог конфликта. Најчешће теме њиховог разговора тичу се уметности, политике и национализма, матерњег језика, мултикултурализма, Канаде, канадског државног уређења, Индијанаца и "аутохтоне" културе Канаде, историје... Однос наратора романа према Данијелу Атијасу, његова опседнутост њиме, потреба да наслика његов лик, љубомора према унуку Ивана Матулића са којим Атијас проводи доста времена, покреће још један конфликт који, мада није експлицитно назначен у роману, уводи и проблем хомосексуализма и сексуалног идентитета¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Сам Албахари у већ помињаном интервјуу за часопис *The Arts Fuse* на констатацију да у роману постоји хомосексуална тема и на питање колико је ова тема важна за идентитет јунака у роману, одговара следеће: "The question of sexual identity was important because one of the characters in the book comes from a country where homophobia is very widespread. This explains why he is so cautious in his relationship to the Canadian painter. This is not, perhaps, so important for North American readers, but the Serbian reader will immediately dislike the painter only because he is gay" (Албахари). Из овог Албахаријевог одговора произилази претпоставка самог аутора да ће рецепција његовог романа у Канади и Србији бити различита будући да је сама рецепција условљена ширим културним, социјалним и донекле политичким контекстом. Тема хомосексуализма у Србији још увек представља нешто попут табу-теме и Албахари претпоставља да ће тај наговештај хомосексуализма учинити да наратор његовог романа српској публици не буде допадљив. Можда то објашњава зашто је ова тема дата само у назнаци, односно, зашто се у роману нигде експлицитно не говори о хомосексуализму, већ се оставља могућност да нараторова опсесија Данијелом Атијасом буде објашњена и на неки други начин, као, на пример, опседнутост уметника предметом свог стваралаштва и своје инспирације...

Време и место дешавања радње овог романа прецизно су одређени. Током месеца јуна 1998. године у Уметничком центру у Банфу, идиличном канадском градићу који се налази у истоименом националном парку у канадској покрајини Алберта, упознају се наратор романа, канадски сликар, који по обичају остаје безимен будући да се у Албахаријевим романима име наратора готово никада не открива, и писац Данијел Атијас који долази из Србије и који је српско-јеврејског порекла. И у овом роману Албахари наставља да у фиктивно ткиво уноси аутобиографске елементе који у игри препознавања динамизују и донекле "деконструишу" однос фикције и реалности. Иако је наратор романа канадски сликар, као главни јунак намеће се Данијел Атијас, писац који има исте иницијале као и Давид Албахари и који је попут Албахарија српско-јеврејског порекла. Поред ове несумњиве сличности између јунака дела и аутора, још једна подударност налази се и у чињеници да је сам Албахари боравио у Банфу, "легендарном месту у Стеновитим планинама" (Албахари 2008: 88), током свог првог доласка у Канаду у лето 1994. године. Могли бисмо рећи да Албахари за кулисе свога романа узима сопствено искуство са овим градом, доживљене пејзаже и посебну атмосферу планинског места, када би Банф у овом Албахаријевом роману био само то, идилични декор унутар кога је смештена једна релативно тешка прича о историјском усуду, пореклу и национализму. Да Банф није "обичан" хронотоп, указује, на први поглед доста загонетан епитаф којим роман почиње и који гласи: *"Све је у овој књизи измишљено, само је Банф стваран"* (Албахари 2001). У овом роману географија, географски локалитети, рељеф, као и опис природног станишта и животињских врста које у њему обитавају има важну идентитетску функцију. И наратор романа и Данијел Атијас себе описују као "дете равнице", будући да је један рођен и одрастао у Саскачевану, док је други одрастао у Војводини, сматрајући ту чињеницу важном карактерном и идентитетском одредницом. Човек није само биће културе и историје, његов идентитет не израста само из социјалних и политичких односа, урбане средине, технике и технологије као најегземпларнијег продукта и последице људског. Оно што се у данашњем "постхуманистичком" свету обично губи из вида (а на шта углавном скрећу пажњу представници екокритике) јесте да је човек пре свега биће природе, одређено у великој мери

својим природним стаништем, аутохтоним биљним и животињским врстама и да је, штавише, такав начин "географско-биолошке" идентификације примарнији о чему би могли да сведоче индијанска култура, и рани облици религиозности попут анимизма и тотемизма¹⁵⁹. То померање тежишта са историје на географију у роману води новим поделама и конфликтима, оним између истока и запада Канаде, између људи равнице и планина, између руралне и урбане средине¹⁶⁰, између човека и природе и другог, као и својеврсној промени фокуса. Веза између

¹⁵⁹ Наше знање о индијанској култури и религији посредовано је филомовима и књигама који сву разноликост и шароликост "индијанског" живота свде на стереотипне представе западног човека. Једна од таквих стереотипних представа везана за Индијанце јесте представа тотемског стуба која се пре свега везује за Индијанце северозападне обале. Мирча Елијаде у својој књизи *Водич кроз светске религије* истиче да су се тотем стубови појавили тек након доласка Европљанина који су локалном становништву продали гвоздене алатке уз помоћ којих су они почели да граде стубове (в. Елијаде 1996: 238). Слична је ситуација и са веома честим стереотипним повезивањем Индијанаца са коњима док је чињеница да су коњи староседелачком становништву Канаде постали познати тек након осамнаестог века "када су преко Мексика стигли до северног континента" (232). Говорећи о религији староседелца Америке које назива 'рођеним Американцима' Елијаде истиче да "данас тај необични свет није ништа мање узбудљив или боље познат него што је био пре стотину година" (234). Наше "знање" о староседеоцима Америке је како смо то већ истакли контаминирано предрасудама и представама западног човека којим између осталог сам народ дугује своје име по коме је данас најчешће познат. Позивајући се на Елемира Золу, који се бавио културом и религијом "Индијанаца" Елијаде истиче да највећи део тврђења о Индијанцима "није ништа говорио о самим Индијанцима: они су живели под будним оком и рефлектовали доминантне концепције Евро-Американаца из различитих епоха, као што су пуританизам, просветитељство, романтизам, и безусловна егзалтација прогресом – с тим што је последњи био суштински амбивалентан, јер је на домороце гледао час са симпатијама, а час са сумњичавошћу и презиром" (232).

У многим Албахаријевим делима као посебна јавља се тема везана за Индијанце и њихов усуд да, између осталог, живе на земљи која је некада била њихова и која сада припада неком другом. Док је у романима та тема најчешће споредна, дотле у причама "Индијанац на Олимпијском тргу" и "Учење ћирилице" та тема бива избачена у први план. У тим причама истиче се сродност између идентитета емигранта из источне Европе који долази из домовине које више нема и староседеоца Канаде који је такође изгубио своју домовину. Повезује их и чињеница да култура народа и једног и другог јунака ових прича, како канадског староседеоца, тако и источноевропског досељеника, умногоме почива на усменој традицији. Идентитет јунака Албахаријевих дела често се доводи у везу за идентитетом староседелачког становништва Канаде. Интересантно је, с тим у вези, истаћи чињеницу да се некада сматрало да своје порекло северноамерички Индијанци воде од десет изгубљених племена Израела (в. Елијаде 1996: 234), и док се данас сматра да су преци Индијанаца дошли из Сибира, дотле је ова претходна хипотеза дуго важила као једино исправна. Несумљиво је постојање сличности међу овим народима, и један и други народ остали су без своје земље, и један и други народ вековима су били прогоњени и убијани, осуђени на стални отпор и лутање. Ова чињеница, као и постојање својеврсне сличности у историјској судбини Јевреја и Индијанаца, може да нас наведе да закључимо да наклоност Албахарија према "индијанским" темама лежи у томе што се Индијанцима дуго приписивало јеврејско порекло. Међутим, ни у једном Албахаријевом делу није ничим истакнуто познавање те чињенице, тако да је овакав закључак немогуће донети са сигурношћу.

¹⁶⁰ Једна од тема првог излагања Данијела Атијаса у Уметничком центру у Банфу била је о "сукобу урбане и руралне прозе у савременој српској књижевности" (14). Наратор романа постојање сличног односа између руралног и урбаног препознаје и у Канади, пре свега у Западној Канади за коју се сматра "да рурално искуство дефинише њен дух, иако, (...) девет десетина становништва живи у већим или мањим урбаним целинама (15).

наратора романа и Данијела Атијаса поред чињенице да обојица долазе из равнице, и да је равница и једног и другог геолошки некад била море, потврђује се и њиховом склоношћу ка просторној, географско-рељефној идентификацији. Када сликар говорећи о Канађанима са истока буде истакао да њих пре свега дефинише прерија, Данијел Атијас ће му упутити значајан поглед који ће касније објаснити чињеницом да је "први пут чуо да је неко спреман да се *не* дефинише језиком, или пореклом, или историјом, или ратним освајањем, први пут је, рекао је, чуо да неко за границама свога бића трага у природи самој по себи" (24). Тема природе, животиња, рељефа и биљака веома је важна за овај роман иако најчешће није акцентована у односу на главну тему која се тиче сусрета српско-јеврејског писца Данијела Атијаса са Канађанином хрватског порекла и њиховим покушајем да објасне важност историје и потребе за пореклом у сопственом животу. Штавише, сцене природе делују апсолутно ненаметљиво, готово успутно ухваћене и забележене, као оком филмске камере, остајући најчешће без икаквог коментара. Овим начином представљања, условно речено, дескриптивних мотива, Албахари избегава замку антропоморфне презентације, самим тим и заузимања једне антропоцентричне перспективе што може да илуструје следећи, насумично одабрани одломак из романа: "у вездуху се осећао мирис борова, високо изнад нас лебдео је рој ситних мушица, један вапит је дремао на наспрамном травњаку, са тениског игралишта су допирали звуци равномерног одбијања лопте од рекета" (89). Прво што пада у очи овде јесте напоредност утисака и сензација које се тичу природе и човека, као и одсуство покушаја узрочно-последичног уланчавања. Перспектива је и даље људска "високо изнад нас", али слике које представљају природу (вапит, бор, рој мушица) и оне које се тичу човека, односно "култивисане природе" (тениско игралиште) нису ни на који начин супротстављене нити хијерархизоване. Природа у роману на тај начин остаје природа по себи, а не природа за човека, док се истовремено потцртава људска зависност од природе, односно људско као природно. Том присуству и значењу природе свакако доприноси то што је радња романа смештена у Банфу, том идиличном канадском градићу који се налази унутар истоименог националног парка. Називи улица овде носе имена животиња, па се тако јунаци овог романа крећу Бизоном, Лисичијом,

Јазавичевом, Вуковом, Медведовом, Видрином, Зечјом, Лосовом и Ирвасовом улицом¹⁶¹. Шетају поред реке окружени необичним стенама које Индијанци називају худу уједно уочавајући да оно што за њих, западне људе, представља само "геолошку формацију" насталу као последица ерозије, утицаја воде и ветра, за Индијанце представља "као и све остало у природи, само други облик живота" (46). Одлазе у локални ресторан под именом "Којотова јазбина" или у ресторан старог хотела "Бански извори" окружени Стеновитим планинама и сталним, али ненаметљивим присуством аутохтоних животињских врста од којих се вапити (*caprus canadensis*)¹⁶², поред веверица и црвендаћа, најчешће јављају. При једном од првих сусрета наратора романа са Данијелом Атијасом који се одвија испред куће директора књижевних програма и након забаве на коју су били позвани сви писци, њих двојица ће окружени идиличним призором ведре и месечином обасјане планинске ноћи, код дворишне капије угледати три јелена. Том приликом ће канадски сликар објаснити Данијелу Атијасу да се ти јелени називају вапити, што на домородачком језику значи бео или беличаст и да су име добили због боје задњице и репа, да их Индијанци сматрају племенитим животињама и да ови јелени шетају Банфом "као свете краве Индијом" (26) иако могу бити веома опасни ако се разбесне. Реакцију Данијела Атијаса насталу након и као резултат тог приказа вапита, наратор описује на следећи начин: "И ја сам такав, рекао је Данијел Атијас. Бео сам, рекао је, лутам Банфом, умем страшно да се разбесним, једино што немам реп. Значи ли то, питао је, да за себе може да каже да је вапит?" (26). Након овог првог сусрета са вапитима они постају нешто попут незаобилазног декора, увек присутни или очекивани у роману, неми и незаинтересовани сведоци сусрета и разговора ове тројице јунака романа, симболи природе која постоји поред и независно од човека, самодовољно. Веома често у роману слика незаинтересованих

¹⁶¹ Уп: "Сатима сам тог дана ходао банфским улицама, осећајући се све време као да ходам страницама каквог албума животињског царства.. Из Лисичије сам се упутио у Јазавичеву; из Видрине сам скренуо у Вукову; Медведова ме је одвела до Бизонове; Гризлијева је ишла паралелно са Видрином; зечја се претапала у Лосову; Ирвасова је избијала на реку" (161)

¹⁶² Вапити представљају северноамеричку врсту јелена изворно азијског порекла. Вапити су после лоса највећи јелени у Канади. Име им је индијанског порекла и у преводу значи "бела задњица". Индијанци их још називају *shawnee* и *cree*. Поред тог што их је могуће пронаћи у шумама Северне Америке, вапита има и на истоку Азије.

вапита биће праћена сликом туриста који шкљоцају својим фото-апаратима¹⁶³. Ова слика симболично представља сву отуђеност човека од природе. Његову дистанцу према природи додатно потцртава чињеница да је његово искуство природе посредовано објективима камере. Препуштање природи, праву идентификацију са природом спречава "технологија" као продукт људског "знања" и симбол људске надмоћи и посебности.

Данијел Атијас, попут канадских Индијанаца, лако се идентификује са природом и животињама. Већ смо видели да је он склон да изворе сопственог идентитета тражи не толико у језику, култури, историји, колико у природи, животињама и рељефу који га окружује. И као што језик, историја и култура могу бити узрок подела међу људима, тако и различита животна окружења утичу својим специфичним карактеристикама на људе чинећи их различитим. Човек равнице није исто што и човек планине, исто као што и човек истока није исто што и човек запада. Уочавајући ту географијом, а не историјом исцртану разлику, наратор ће на једном месту у роману исказати следеће:

"у равници већина људи не види даље од међа свог поседа, и све оно што почиње тамо где се поље жита или уљане репице завршава за њих не постоји. Могло би се очекивати да равница шири видике, али она их, рекао сам, смањује, ограничава их, осиромашујући човека до крајњих граница, истих оних на којима му се поглед завршава, тако да је човек равнице, рекао сам, увек на губитку, без обзира на то где се налази. Планине, с друге стране, рекао сам, планине су чудне, и оне, уместо да спутавају, најплотпуније ослобађају, тако да горштак, који сигурно има своја ограничења, ипак има више ширине у себи од човека из равнице" (48).

Све може да послужи, па чак и геологија, географија, природа и рељеф као узрок подела и разлика. Свака разноликост уноси нове опозиције. Животна средина несумњиво утиче на човека, обликује га и моделује присиљавајући га да јој се прилагоди. Запажање о разликама које постоје између човека равнице и човека

¹⁶³ Уп: "На травњаку који се ширио све до Природњачког музеја, готово потпуно окружена масом раздраганих туриста, пасла су два вапита. Повремено су подизали главе и незаинтересовано пратили шкљоцање фото-апарата и севање блицева" (161).

планине које износи наратор, наводи Данијела Атијаса да се сети "неког аустријског писца који је писао суморне књиге о себичним и затуцаним Аустријанцима, опседнутим предрасудама, и стално понављао како је све то због тога што живе у планинском окружењу" (48) што је несумњива алузија на Томаса Бернхарда, једног од омиљених Албахаријевих романописаца. Та назначена опозиција између равнице и планине биће више пута варирана у роману¹⁶⁴, али исто тако и доведена у питање. У стварно значајним животним ситуацијама, у тренуцима правог увида или изразитих егзистенцијалних криза "сасвим је свеједно да ли се човек налази у средишту равнице или на највишој тачки окомите линије" (157). У постмодернистичком маниру Албахари прво уписује разлику да би након тога показао немогућност апсолутног разликовања. Као што су то постструктуралисти показали, када год имамо систем који почива на каквом бинарном низу, увек морамо рачунати на проклизавање значења, на неодредиву природу односа из кога израста специфични идентитет сваког члана бинарног низа. Пре сваког разликовања, увек је на делу неодлучивост, и управо та неодлучивост, о чему смо већ говорили, омогућава разликовање. Захваљујући оваквом двоструком поступку којим се прво оцртава разлика, да би се затим указало на њену

¹⁶⁴ За илустрацију може послужити и следећи одломак из романа: "у равници, помислио сам, свако кретање је само облик стајања, а у планинама се увек крећеш, увек си на неком нагибу, увек приморан да се успињеш или да успораваш силазак. Оно што се у равници догађа једино уз свесни напор, у планинама се збива само од себе" (167).

неодрживост, Албахари избегава да упадне у замку такозваног еко-фашизма¹⁶⁵ и романтичарске идеализације природе и привржаности човека родном тлу¹⁶⁶.

Након констатације да постоје ситуације у којима опозиције престају да буду важне будући да ничим не могу да утичу на неминовност судбине, наратор романа прелази у својим мислима на тему свеопште повезаности и условљености, тему која неминовно призива Милоша Црњанског и његове суматраистичке визије, али исто тако и физичке концепције израсле из теорије хаоса након чега, у једном донекле егзалтираном маниру износи следећи, рекли бисмо, барокни закључак: "бесмислен је труд надменог људског ума који не схвата скромност мере својих домета" (157). Из просветитељске убеђености у надмоћ људског ума коју симболизују достигнућа технике, из једне надмене антропоцентричне перспективе, суочавамо се са "падом" човека карактеристичним за средњи век и барок. Иначе, у роману се често варира мотив пада који има антиципаторску функцију будући да се сам роман завршава смрћу унука Ивана Матулића који пада са литице¹⁶⁷. Сам

¹⁶⁵ Мартин Хајдегер, који се између осталог сматра заслужним за развој екокритицизма, доста често се назива и еко-фашистом поготово када се има на уму његово стваралаштво настало током 30-их година 20. века када је овај филозоф био присталица Нацистичке партије у Немачкој. Како Тимоти Кларк истиче "this is the Heidegger who has now become a watchword for the eco-fascism latent in too hasty a rejection of enlightenment ideals of universal rationality in favour of the cultivating of a close, would-be 'authentic' relationship to one's local place, traditions and dialect. Such a stance leads too easily to atavism and even, if not in Heidegger then in others, to racist conceptions of those held not to belong" (59).

Иначе, Тимоти Кларк сматра Хајдегера веома заслужним за развој екокритичке свести пре свега зато што је указао на праву "природу" учења и сазнања западноевропског човека, који почевши од Платона и Аристотела својеврсном инструментализацијом знања у ствари врши потчињавање објекта сопственог проучавања. Критикујући западноевропску метафизичку мисао, Хајдегер је истовремено указао на замке субјективизма и антропоцентризма. Инструментализацијом знања предмет проучавања постаје објект, чиме човек аутоматски добија позиције субјекта, истовремено се дистанцирајући од посматраног и проучаваног предмета. Хајдегер је, такође, пошавши од етимологије латинске речи *natura* и грчке речи *physis* указао да ове две речи у ствари осветљавају два различита односа човека према природи. Латинска реч *natura* упућује на природни свет као на претпостављени и подразумевани облик објективизације, док грчка реч *physis* означава нешто што израста из себе, што није предмет људске контроле, што, штавише, условљава људско постојање, и што противречи човековој убеђености у моћ знања (в. Кларк 55-59).

¹⁶⁶ Исто тако Албахари се одваја и од детерминистичких претпоставки антропогеографије по којој рељеф и клима умногоме одређују човека. Код нас се том условљеношћу човека и животног станишта између осталог бавио и Јован Цвијић, док је на западу репрезент таквог детерминизма Килматска теорија из које су проистекле специјалне Таблице национализма које су дуго служиле као "an important aid to orientation and support for heterostereotypes" (Захарашевич 2010: 69).

¹⁶⁷ Овај мотив добија своје пуно значење тек након читања целог романа, накнадним уланчавањем, што би по мишљењу Џозефа Френка требало да означава да роман има просторну форму, карактеристичну за романи који настају у епохи модернизма, али исто тако присутну и донекле пародирану и у романима који настају у постмодернизму, како истиче Патриција Во. Иначе, просторна форма романа често се среће у романима тока свести. И Албахаријеви романи неким

мотив је комплексан и вишесмислен, а једно од значења му је свакако и оно које алудира на горе описани "пад" човека. У овом случају "људско" губи своје високе позиције у односу према природи и природном. Тројица протагониста романа, све време обузети сопственим проблемима, идентитетским кризама, стално у разговору који обухвата све "велике" теме као што је тема емиграције, историје и национализма, уметности и уметничке форме, разлике између сликарства и књижевности, културе западног човека и аутохтоне културе Индијанаца, који читавом роману даје једну есејистичку ноту, крећу се велелепним простором канадског националног парка, окружени високим Стеновитим планинама и природним пејзажима који сигурно изазивају осећање узвишеног у Кантовом значењу овог термина¹⁶⁸. Пред величином природе, "људско" постаје мало. У овом Албахаријевом роману човек није мерило свих ствари, већ се људско овде мери у односу на природно.

У роману се срећемо са још једном опозицијом која израста из просветитељске традиције и која се тиче односа и разлике између човека и природе. Шта је људско, културно у односу на природу? Наратор романа ту дилему исказује на следећи начин: "ја сам остао да посматрам игралиште за голф које се протезало дуж реке, неодлучан да ли да га сматрам савршаном адаптацијом природе, како је деловало с те висине, или да у њему видим мрљу на стварном лицу света" (211). Иако је човек несумњиво биће природе, он свој идентитет најчешће

својим особинама подсећају на романе тока свести, о чему смо већ говорили раније. Иначе, сам Албахари као своге књижевног узора често истиче Виљема Фокнера чији се романи најчешће описују као романи тока свести. Занимљиво је да је у већем броју Албахаривевих романа релативно лако лоцирати наратора, међутим остаје нејасно ко би у роману требало да има функцију наратора, приповедног члана коме се упућује нација што је још једна од карактеристика романа тока свести.¹⁶⁸ Говорећи о осећању узвишеног Кант између осталог каже следеће: "поглед на брда чији снежни врхови надвисују облаке, опис олује која бесни, или слика пакла коју даје *Милтон* изазивају допадање, али допадање праћено језом" (Кант, 1988: 16). У роману *Светски путник* високе планине чији врхови надвисују облаке јесу основни пејзаж, има и описа олује, непосредно пре пада унука хрватског путника и путописца Ивана Матулића, не недостају ни слике пакла будући да се говори о распаду једне земље као и о могућем распаду друге, о рату и национализму... Кант сматра да је уз помоћ категорије лепог и узвишеног могуће извршити и својеврсну жанровску поделу књижевних дела, истичући између осталог то, да комедија изазива осећање лепог, док трагедија изазива осећање узвишеног. За Албахарија је карактеристично да је жанровски тешко дефинисати његове романе. Он комбинује елементе трагедије са елементима комедије, високи стил са ниским, канонске књижевне форме са тривијалним формама романа тако да је његове романе најбоље дефинисати жанровски као хибридни роман. Иако је у овом роману, као што смо видели, опис природе такав да би требало да изазове осећање узвишеног то се не дешава будући да је читалац присиљен да слике узвишеног "чита" у једном иронијском и пародијском кључу.

гради у опозицији према природи. Роберт Пог Харисон (Robert Pogue Harrison) у својој књизи *Шуме: Сенка цивилизације (Forests: The Shadow of Civilisation)* (в. Харисон 1992) истражује улогу шуме и начине њене репрезентације у западноевропској култури, говорећи истовремено и о утицају и значају који шума као природни ентитет има за људско саморазумевање кроз историју и културу. Између осталог, Харисон се дотиче и разлике између природе и културе. Људски простор се развија унутар природног у виду пропланка, отвореног простора унутар шуме. Из те опозиције људског простора према природном простору развија се могућност приче, сећања и традиције, линеарног времена насупрот коме стоји циркуларно време шуме, непрекидан циклус раста и пропадања. Граница између људског простора и шуме није само емпиријска, већ и концептуална. У различитим временима она означава различите дистинкције: између цивилизованог и дивљег, познатог и непознатог, људског и животињског и тако даље. За разлику од романтичара који су веровали да је ту опозицију пожељно и могуће превазићи, Харисон истиче да управо та разлика између човека и природе која постаје Друго у односу на њега, омогућава постојање људског уопште. Како то Харисон закључује "ми живимо не у природи, већ у нашем односу према природи" (201)¹⁶⁹. Док су романтичари говорили и маштали о изгубљеном јединству човека и природе, дотле Харисон истиче нужност постојања граница. Границе према природи могу бити разнолике, између осталог и сам људски језик је једна таква граница коју је готово немогуће прећи. Романтичари су носталгично маштали о пореклу, Харисон у духу постмодернизма настоји да избегне замку трагања за пореклом. Важно је нагласити да граница између људског и природног није апсолутна и непроменљива, већ историјска. Из различитог односа према природи који се јављају током историје могуће је ишчитати различите концепције људског.

Дакле, природа често фигурира као Друго у односу према коме људско добија своје идентитетске карактеристике. Видели смо да у овом роману Албахари потцртава идентитетску условљеност својих јунака према природи. Теми историје која се Албахарију наметнула након одласка у Канаду у роману *Светски путник* придружена је тема географије. О том "преласку" из историје у географију, односно

¹⁶⁹ Уп: "We dwell not in nature but in the relation to nature".

придруживању географије историји, Албахари експлицитно говори у свом есеју "Језик је историја, прича је географија" (Албахари 2011: 86-93). У седам делова овог есеја Албахари износи своје ставове према историји и географији, причи и језику, различитим представама света које имамо у детињству и касније у одраслом добу и које су најчешће посредоване телевизијом, филмом и другим визуелним медијима. Како сам Албахари истиче будући да је рођен након Другог светског рата, и да је његово детињство и одрастање обележио један дужи период мира, у његовим раним делима насталим у Југославији, пре емиграције, нема историје. То одсуство историје из Албахаријевих дела имало је и својеврсну идентитетску функцију, будући да се тиме, Албахари као млад аутор дистанцирао у односу на претходну генерацију писаца у чијим делима је била присутна глорификација Другог светског рата који је тиме постао својеврсни симбол тријумфа пролетеријата и комунистичко-социјалистичке идеологије. То одсуство интересовања према историјској тематици, Албахари додатно објашњава и речима: "Ономе ко је, попут мене, одрастао у свету рок културе и развијао се као писац у оквирима постмодернизма, историја није доиста ништа значила. Попут Фукујаме, и ја сам доиста веровао да јој је дошао крај. Нисам могао ни да наслутим да је она тек требало да почне" (86-87). Ратна дешавања током деведесетих година двадесетог века која су захватила просторе некадашње Југославије, мало су утицала на Албахаријеву прозу која и даље остаје углавном аисторијска са изузетком појединих прича као што је "Велике побуне у нацистичком логору у Штулну" из збирке *Опис смрти*. Албахари истиче да је одлазак из Београда имао пресудну улогу у његовом отварању историји и прихватању историје као теме у својим романима. Тек након просторне дистанце од ратом захваћене земље, Албахари увиђа сопствену немоћ и ужас пред историјом и то осећање постаје доминантно у романима насталим у Канади. Давид Албахари тврди да су романи *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак* и *Геџ и Мајер* написани "као израз очајања пред увидом да је човек, ипак, само сламка на ветрометини историје и да, шта год покушао да учини, она увек остаје непромењива" (87). Отварање према новој тематици повлачило је за собом промену која се тичала формалне организације Албахаријевих дела, пре свега прелазак на приповедање у једном пасусу, будући да је, како Албахари овде

истиче, "привидни хаос историје могао (...) да се изрази једино привидним хаосом језика, и као што у историји тај привид прикрива логику реда збивања, тако се и у (...) прози испод привидног хаоса форме крију уредни ритмички, језички и смисаони обрасци који беспрекорно поштују ред" (87-88).

Поред тога што је долазак у Канаду имао утицаја на Албахаријеву прозу у смислу прихватања историје као нове теме својих романа, сусрет са величанственом природом Канаде, долазак у Калгари кога окружују Стеновите планине, отвара, са друге стране, Албахаријеву прозу географији. Албахари истиче да је тај преокрет најочљивији у роману *Светски путник* у коме се радња одиграва у Банфу "легендарном месту у Стеновитим планинама" (88). И историја и географија као теме у Албахаријевим романима настају као резултат двоструке опозиције. Опозиције између готово пословичне аисторијске свести човека Новог света и оптерећености историјом човека Старог света, пре свега човека рођеног и одраслог на Балкану, као и опозиције између равничарске географије Војводине и планинског краја Канаде у који Албахари долази.

Историја је дуго била једна од доминантних тема Албахаријевих романа који настају у Канади. У четвртом делу свога есеја, Албахари истиче да је време да напусти историју као доминантну тему и да се поново врати проблемима приче и приповедања. Задатак који Албахари сам себи поставља тиче се начина на који је могуће историју претворити у причу.

За разлику од историје која најчешће има стихијски карактер и чијем се утицају појединачно не може одупрети, географија је, по Албахаријевим речима, "нешто што сами бирамо, и у стварности и у књигама" (91). Док историја не постоји "ни у каквом опипљивом облику" (Исто), дотле је географија конкретна и објективно присутна. Комплексни однос историје и географије без кога нема ни приче ни приповедања, Албахари објашњава речима:

"Трагови које историја оставља заправо су трагови њеног деловања на географију, па би се могло рећи да је историја својеврсни паразит који опстаје хранећи се географијом. Ми гледамо у географију и кажемо: Ово је дело историје, иако знамо да историје нема. Ми жртвујемо географију и удварамо се историји. Ми од географије правимо историју а онда историју

проглашавамо трајањем. Историја је учитељица живота, кажемо, иако је требало да се захвалимо географији. Планина је трајање; рат је сенка која пролази. Али ми памтимо сенку а планину уписујемо у атлас, који ретко кад отварамо, док сенкама посвећујемо сву пажњу и, уколико их нема, онда их сами правимо" (91-92)

У завршном делу свог есеја Албахари изједначава језик са историјом, а причу са географијом. Језик и прича јесу два супстрата без којих нема књижевности. Прича попут географије постаје простор у чији пејзаж се уписује језик, који попут историје, има творачку снагу, могућност модификације саме приче. И као што је географија најчешће слушкиња историје, како то Албахари казује, тако је и прича на неки начин подређена језику од чијег се утицаја стално настоји ослободити.

Историја и географија, односно језик и прича, поред тога што у роману *Светски путник* доминирају на тематском плану, истовремено својим укрштањем, имају и јаку идентитетску улогу. Јунаци овог романа своје идентитете граде како у односу према простору, рељефу и природи, тако и у односу према историји. На први поглед, у роману *Светски путник* географија и географска идентификација доминирају над историјом, међутим, прави заплет романа почиње тек када у природњачком музеју у Банфу наратор романа и источноевропски писац Данијел Атијас буду суочени са историјом. Тамо где се најмање очекује, у природњачком музеју, историја се појављује као сила која усмерава даље догађаје. У застакленој полици у којој су се налазили документи везани за историју природњачког музеја, Данијел Атијас ће угледати потпис једног човека из "наших" крајева, Ивана Матулића, глобтротера из Хрватске. Та чињеница да је Иван Матулић себе идентификовао као Хрвата 1924. године, када је Југославија, већ постојала, навешће Данијела Атијаса да узвикне: "То је то" (Албахари 2001: 29), закључивши да "почетак није никада само у једној тачки, почетак је, у ствари, збир тачака" (Исто). Од тог тренутка Данијел Атијас биће заокупљен само носталгичном потребом да се разуме та једна тачка почетка, потребом за уочавањем порекла сукоба и раздора који ће променити географију тог дела Балкана током последње деценије двадесетог века.

Природњачки музеј, као важан хронотоп романа, има улогу тачке укрштања и повезивања историје са географијом, језика са причом. И мотивација јунака у делу биће, такође, подређена том двоструком дејству историје и географије. Мотиви који покрећу понашање главних јунака делују елементарно, попут природе силовито, док попут историје имају стихијски карактер у смислу да захватају целину бића и неумољиво и нужно усмеравају његово понашање. Протагонисте романа усмеравају опсесивне силе над којима они немају никакав утицај. Иако ће Данијел Атијас у више наврата бити мрзак и недопадљив наратору романа¹⁷⁰, канадском сликару, он ће и даље опсесивно настојати да буде у његовој близини и да га прати током његовог такође опсесивног трагања за једном од тачака почетка историје. Иако постоје индиције на основу којих би потреба канадског сликара да стално буде у близини Данијела Атијаса могла бити објашњена његовом хомосексуалном заљубљеношћу, а видели смо да и сам Албахари допушта могућност таквог читања, нама се ипак чини да би та потреба могла бити имати и дубљи значај. Као и у делу Томаса Мана *Смрт у Венецији*, предмет опсесије главног јунака нема само значај еротског објекта, већ и уметничког. Канадски сликар упорно покушава да ухвати карактеристичне црте лица Данијела Атијаса, да њихову изражајност пренесе на платно, да замрзне оно што би су свим гестовним покретима одражавало нешто есенцијално, суштинско. Готово да то лице добија значење рељефа чије би се "бразде" и "усеци" могли сматрати последицом рада историје, колективне и личне. У прилог оваквом тумачењу јавља се и чињеница да је овај сликар до тада углавном сликао природне пејзаже попут слике "Кишни дан у прерији" или слике у којима је човек супростављен природи као неко ко мења њен пејзаж и потчињава га себи као на слици "Лош дан за косца" на којој је био представљен косац како посматра "комбајн усред поља жита" (170)¹⁷¹ док се у

¹⁷⁰ Уп: "у том часу сам јасно увидео да би моја наклоност, уколико Даниел Атијас настави да разглаба о стваралачким поривима, лако могла да пређе на унукову страну..." (Албахари 2001: 195).

¹⁷¹ Иначе, опис слика наратора јунака има у делу улогу екфразе, старе античке фигуре, чији је значај и употреба "рехабилитована" у постмодернизму. О значају ове фигуре за књижевност уопште, као и о различитим значењима која се овој фигури додељују у периоду постмодернизма могуће је више прочитати у раду Џејмса А. В. Хефернана: "Екфрза и приказ", објављеном у часопису *Поља* 2015. године. Рад је могуће промаћи на следећој интернет страници: <http://polja.rs/wp-content/uploads/2015/12/457-10.pdf>. За роман *Светски путник*, екфрза као фигура која представља графички, односно литерарни приказ визуелног, сликарског дела има значај у томе што се две карактеристике уметности, од Лесинга означена као супростављене естетске категорије, простор и време, којим се дефинише специфичност књижевности у односу на сликарство, и обрнуто, доводе у

оштрици косе огледа његов лик што би симбилично могло да представља смртност, као једну од главних карактеристика човека¹⁷². Лице Данијела Атијаса постаје симбол садејства историје и географије, апстрактног и конкретног.

Тема емиграције са собом носи потребу за сагледавањем идентитетских позиција јунака Албахаријевих романа. Донекле упрошћено речено и у грубим цртама представљено, четири романа која чине Албахаријеву Канадску тетралогију илуструју четири различита покушаја успостављања идентитетског упоришта, и превазилажења идентитетске кризе. У првом роману насталом у Канади идентитет главног јунака углавном се везује за идентитет земље из које долази. Будући да та земља престаје да постоји, протагониста овог романа постаје само сенка сене, химера и авет која ће исто тако на крају романа ишчезнути. У роману *Мамац* спољашња идентификација, бива замењена унутрашњом. Како би прихватио нове животне околности и отворио себе према могућности прихватања и грађења новог идентитета, јунак романа је присиљен да се окрене прошлости сопствене породице и да у односу према породичној историји, пре свега према животу своје мајке, гради своје идентитетско упориште које би му омогућило даљи развој. У роману *Мрак* основна тема тиче се отпора. Овде се емиграција доживљава као начин да се сачува сопствени идентитет који у земљи порекла бива угрожен услед промене политичке и идеолошке ситуације у њој. У роману *Светски путник*, идентитет израста, као што смо настојали да покажемо на претходним страницама, пре свега, из садејства историје и географије, језика и приче.

међусобну везу чиме се упућује на њихову међузависност и условљеност. Простор и време би се могле сматрати и категоријама којима бисмо могли описати историју и географију и које би на прави начин укзивале на посебност једне у односу на другу. Међутим, као што то овај роман Давида Албахарија наговештава, нема праве разлике између простора и времена, историје и географије, већ само садејства, сталног присуства једне у другој.

¹⁷² Овако постављена слика делује готово ракићевски: надмен човек, са својим ситним страстима и живањима "пред величанством природе".

ЈЕЗИК КАО ИЗВОР ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ

Кроз сва ова дела која чине Канадску тетралогију Давида Албахарија као важан идентитетски чинилац, поред простора, социјалног и географског, јавља се и језик који се углавном представља као обликотворна сила која утиче на нечије сагледавање реалности и на формирање сопства. Човеку је немогуће да изађе из сопственог језика, и ма колико се реалне границе, границе простора лако прелазе, толико се границе језика често јављају као непремостиве. Логика једног језика је нешто што измиче индивидуалном увиду, она је продукт историје и културе, специфичног поднебља и природног окружења у коме тај језика настаје. Искуство читавог једног народа налази се наталожено у језику којим се тај народ служи. Зато језик по себи има важну улогу у обликовању приповедног света једног аутора. Он је творачка сила која умногоме одређује форму и стил једне приче, једног аутора. Као такав, језик се јавља као битно идентификационо обележје Албахаријеве прозе у смислу да заједно са личном сензибилитетом писца учествује у формирању стилских карактеристика дела, дајући специфичан *тон* приповедном свету. Готово да нема Албахаријевог романа у коме се на тематском, приповедном нивоу не проблематизује важност језика и његова способност, али и немоћ (будући да је једна од основних карактеристика Албахаријевог приповедања стална осцилација између присутних алтернатива) да обликује свет. Говорећи о романима *Мамац* и *Мрак* Михајло Пантић је управо истакао важност језика за књижевно стваралаштво Давида Албахарија закључујући да је "рад у језику, у његовој прози, важан (...) исто онолико колико и рад на причи, ако понекад и није важнији" (Пантић 1999: 66). Борба и покушај коегзистенције језика и приче, може бити сматрана једном од константи Албахаријевог приповедања и важним елементом који утиче на идентитетске карактеристике његове прозе. Како Пантић закључује: "сви који су читали Албахаријеву прозу знају да је у њој, од самих почетака, уведена, а од кратког романа *Цинк* нарочито наглашена тежња (...) да прича – која, конвенционално, увек изражава неко искуство света – постане чист језик, језик

издвојен изван предметности од којих полази и у чијим језгрима је зачет" (Исто). Језик би, исто тако, требало да одређује идентитет једног писца у смислу да избор једног језика одређује припадност једног аутора и његовог дела систему одређене националне књижевности. Међутим, сам Албахари иако себе сматра представником српске књижевности пре свега зато што пише на српском језику, дозвољава могућност да његов ауторски идентитет има двојну природу, односно да се може сматрати како српским, тако и канадским писцем. У интервјуу који је са Албахаријем водила Дамјана Мраовић О'Харе, Албахари је на питање колико му језик омогућава да прихвати друге идентитете будући да он сам истиче чињеницу да се сматра српским писцем јер ствара на српском језику, без обзира на то што се и у српским књижевним круговима често може чути да Албахари припада и корпусу канадске књижевности, одговорио следеће:

"Ја пишем приче и романе искључиво на српском, и често их преводиоци преводе на енглески (и друге језике). Другим речима, мој књижевни идентитет се није променио. Језик којим пишем, дефинише ме као српског писца, међутим, чињеница да живим у Канади, у мултикултуралној држави која прихвата могућност стварања на свим језицима, чини ме канадским писцем. Ја прихватам ту двојакост јер је она одраз моје реалности, као што прихватам и моју спремност да се суочим са повременим осећајем конфузије око мога идентитета. За писца, оваква позиција је веома одговарајућа јер отвара мноштво тема које могу да се напишу из тога, симултаним посматрањем две културе, две историје, и два света" (Албахари 2008: 180).

Иако битно демаркационо обележје, језик као такав не би требало да представља препреку могућности да Албахари као писац поседује двојни канадско-српски идентитет. Међутим, у својим есејим објављеним у *Дијаспора и друге ствари*, Албахари ће изнети нешто другачије мишљење по коме припадност једном језику одређује и припадност одређеној књижевности. Из тог разлога сматрамо важним укратко изложити Албахаријеве ставове о језику присутне у овим есејима настајалим у Канади у којима се о проблемима везаним за језик говори из угла

емиграције и својеврсне идентитетске кризе проузроковане променом места боравка. Албахари у уводном есеју збирке „Писма из Калгарија” пре свега настоји да макар наслути, ако не и одгонетне основне карактеристике канадског идентитета. Ту се он позива на већ пословичну дефиницију којом се Канађанин изједначава са самоћом. Наиме, 1945. године објављен је роман „Две самоће” канадског аутора Хјуа Мекленана. Будући да се у роману говори о односу између Канађанина енглеског и француског порекла овај наслов је идеално послужио за одсликавање суштине канадског идентитета. Саму насловну синтагму Хјуи Мекленана је одабрао имајући на уму Рилкеове стихове о љубави која је у ствари спој двеју самоћа које се међусобно дотичу и штите. Прихватајући идеју о самоћи, о подељеним идентитетима који коегзистирају у међусобној интеракцији, и о љубави која би требало да спаја ове две самоће, Албахари замера Мекленану што је изоставио да укључи и трећу самоћу, самоћу Индијанаца, староседелаца као и многе друге које су се током година развиле у Канади. Хјуи Мекленан је каснијих година у складу са развојем политичко-историјских околности изјавио да кад се говори о Канади треба говорити не о двома, већ о милион самоћа које се међусобно дотичу и опстају. Самом Албахарију идеја мултикултурализма није новина са којом се он први пут сусрео у Канади. И сам је потекао из државе која је настојала да помири разлике тако што их је истицала и пропагирала. У некадашњој Југославији идеја мултикултурализма спроводила се под паролом „братства и јединстава” и имала је за циљ да културне, историјске, религијске и друге разлике помири и обједини конструкцијом југословенског надидентитета. Судајући по трагичним последицама које су пратиле распад некадашње Југославије оваква идеја може имати и своју мрачну страну. Свестан тога, говорећи о канадском мултикултурализму, Албахари закључује да је „мултикултурализам добар уколико води неком заједничком циљу, па и заједничком идентитету” ,али „уколико постоји само због тога да би подржао непроменљивост бројних етничких самоћа, онда прети да се претвори у паклену машину која једном, кад-тад, мора да експлодира” (Албахари 2008: 8). У покушају да се приближи ономе што би требало да буде канадски идентитет, Албахари наводи и речи канадске књижевнице јапанског

порекла Џој Когаве према којој је Канађанин цртица, веза међу оделитим ентитетима, али још увек не и сам ентитет.

Након годину дана проведених у Канади једно од првих питања са којим се Албахари сусреће јесте питање о томе шта и ко јесте Канађанин. У позадини овог питања лежи потреба да се осветли сопствени идентитет. Идентитет није константа, непроменљивост једном заувек неке дата, већ он стално настаје, развија се и мења и то у односу према другима и другоме. Он је резултат шире културно-социјалне интеракције. Више је чинилаца који утичу на формирање нечијег идентитета, као што је и више врста идентитета који се некој особи могу приписати. Питање идентитета проблематизовано је крајем двадесетог века јачањем постструктуралистичких и постмодернистичких тенденција у друштвеним наукама и уметности. У својим крајњим консеквенцама постструктурализам се показује као изразито антихуманистички и антиесенцијалистички правац који у конструкцији нечијег идентитета примат даје језику, односно различитим дискурзивним формацијама које се усвајају током живота и које имају велику моћ у обликовању нечијег јаства. Један од утемељитеља постструктурализма, француски филозоф Мишел Фуко то је на концизан начин исказао рекавши да је дискурс пракса која „формира објект о коме говори“ (Фуко 1998:14). Језик се несумњиво јавља као један од битних чинилаца у обликовању нечијег идентитета, али ваља бити опрезан приликом глорификације његове конструктивне моћи што представницима постструктуралне струје мишљења често не полази за руком¹⁷³. Зато ћемо, оставивши по страни бројне импликације Фукоовог учења као и различите варијанте постструктурализма које је се развијају у посебним хуманистичким дисциплинама, у наставку рада настојати да сагледамо Албахаријев однос према матерњем језику који се, судећи према ауторовим експлицитним изјавама, јавља као битан чинилац како у конструкцији личног, тако и у конструкцији колективног идентитета. Из тог ћемо се разлога, како бисмо на најбољи начин сагледали комплексан однос језика и идентитета, додатно

¹⁷³ Истину за вољу, ваља навести податак да то приписивање примарне улоге језику у обликовању нечијег идентитета у нешто измењеном виду има своје корене у позном рационализму и предромантизму и као што то Ранко Бугарски наводи у својој књизи *Jezik i identitet*, „od vremena Herdera, Rusoa i Francuske revolucije (jeziku je) pridavano počasno mesto, kao emanaciji i ogledalu narodnog duha, te garantu samobitnosti i prosperiteta nacija u formiranju“ (Бугарски 2010: 21).

проблематизован промењеним културним контекстом и животом у имиграцији, послужити лингвистичким моделом који је у својој књизи *Језик и идентитет* предложио Ранко Бугарски.

Један од најзначајнијих српских лингвиста, Ранко Бугарски, своје разматрање о односу језика и идентитета започиње тако што одмах на почетку указује на разлику која постоји међу два терминалошка ситагмама: *језички идентитет* и *идентитет језика*, у којима се ова два појма обично јављају у спрегу. Синтагмом *језички идентитет* језик се посматра као једно од идентификационих обележја које учествује у формирању нечијег идентитета, то бисмо, по речима самог Бугарског, могли означити као „језик у идентитету“, док се друга синтагма *идентитет језика* односи на сам језик и факторе који утичу на формирање његових посебних обележја, односно на „идентитет у језику“ (в. Бугарски 2010). Своје разматрање Бугарски започиње стварањем посебног концептуалног оквира који му омогућава да комплексну природу идентитета вишеструко истражи. Он приступа појму идентитета тако што га прво разлаже на нивое, слојеве и степене. Идентитет као хуманитет, идентитет као колективитет и идентитет као индивидуалитет, јесу три нивоа идентитета распоређена према опадајућој општости. На лингвистичком плану та три нивоа се испољавају као: људски језик, односно општа биолошка способност људске врсте да комуницира путем језика, неки посебан језик или језички варијетет и језик као идиолект. Као посебни слојеви идентитета издвајају се: родни, професионални, етнички, културни, политички и други, с тим што Бугарски као један од слојева наводи и језички. На крају, сваки идентитет се испољава у три степена, као јак, средњи и слаб.

У приповедном свету Албахаријевих романа као и у његовим есејима проблемима везаним за језик који се сагледава из више различитих углова придаје се значајна пажња. Уз помоћ лингвистичког модела који је предложио Ранко Бугарски настојаћемо да на основу експлицитних Албахаријевих исказа донекле осветлимо комплексну природу везе између језика и идентитета. Први део књиге *Дијаспора и друге ствари* чине „Писма из Калгарија“ која су првобитно била објављивана у периоду између октобра 1995. и октобра 1996. у „Новинама“ из

Торонта. Та писма, којих има укупно 15, преносе нам првобитно ауторово искуство везано за живот у имиграцији. Она нам рефлектују пишчев однос према Канади, покушај разумевање канадског мултикултуралног друштва и саме идеје мултикултурализма, носталгију са којом се сваки имигрант суочава, покушај да се у измењеним околностима и у новој средини остане исти као и невољно прихватање и мирење са променама које су неизбежне. Значајно место у свим тим разматрањима посвећено је језику. У писму под бројем 8 које носи карактеристичан назив „Језик“ Албахари говори о односу досељеника према матерњем језику који они и у новој средини грчевито настоје да сачувају. На колективном и личном нивоу језик овде постаје значајно обележје идентитета. Матерњи језик за досељеника постаје нешто попут сламке спаса које се он грчевито држи како би сачувао свој лични, културни и етнички идентитет како се не би разложио утопивши се у другом свету, другој култури. Језик овде постаје јако средство везе којим се обезбеђује егзистенцијални континуитет, мост према прошлом и према будућем. Ту личну борбу да се сачува матерњи језик Албахари образлаже тврдњом да је језик „наш цео живот, језик је оно што смо и уколико останемо без њега, остајемо доиста без себе. Нема нас више“ (Албахари 2008: 22). Та лична забринутост за језик и потреба да се он сачува како бисмо сачували себе, преноси се на колективни ниво забринутошћу над судбином језика који полако нестаје са другом генерацијом досељеника. Родитељи, доживљавајући језик као битно идентификационо обележје, настоје да га одрже и очувају и код своје деце у покушају да сачувају не више лични, већ културни и етнички идентитет. Међутим, као што Албахари закључује, „све су то унапред изгубљене битке, јер су силе породичног јединства увек слабије од сила ширег друштва“ (Албахари 2008: 23). Међутим, оно што се јавља као угрожено у новој од матице измештеној средини није само лични и колективни идентитет, већ и идентитет самог језика. Језик не може да живи без изазова говорних ситуација у којима се користи, без говорника који покрећу и богате његову структуру сопственим искуством. Језик досељеника временом постаје „гробље од језика“ јер имигрант „говори језиком који је упамтио (и који постаје непроменљив), а не језиком који стално траје и непрекидно се мења“ (Албахари 2008: 24). Иако промена боли, судећи према Албахаријевим

ставовима, треба се више бојати непроменљивости, замрзнутости у времену и простору, учаурености у структури једног идентитета, па макар то био и идентитет самог језика. Међутим, није свака промена добра. У последњем „Писму из Калгарија“ које носи назив „Раскорак“ Албахари исказује забринутост због једног новог облика нарушавања идентитета језика у туђини. Случајно чувши у аутобусу разговор двојице имиграната из ових наших крајева, Албахари остаје донекле згрожен рогобатном структуром тог језика која настаје неселективним мешањем енглеске и српске лексике. Идентитет језика који се овде мења у правцу стварања једног хибридног надјезика у многоме одсликава идентитет говорника који се тим језиком служе. Према Албахарију „ништа тако добро не одражава положај новог усељеника од тог рогобатног језика“, јер „он – језик и усељеник – нигде не припада. Једном ногом стоји на једној обали, другом на другој, али оне ништа не спајају...И језик и човек остају разапети између светова, као да су у сталном раскораку“ (Албахари 2008: 38). Своја „Писма из Калгарија“ Албахари завршава тако што настоји да образложи своју потребу да пише и говори о језику позивајући се на Витгенштајна и на већ добро познату мисао пруског филозофа и лингвисте Вилхелма фон Хумболта „да границе нашег језика представљају границе нашег света“ придајући тиме језику значајну моћ. Дакле, матерњи језик није само моћно средство којим се обликује наш идентитет, већ утиче и на нашу перцепцију стварности, самим тим и на нашу перцепцију другог. На темељима Хумболтовог учења развиће се теорија лингвистичког релативизма познатија као Сапир-Ворфова хипотеза заснована на лингвистичким проучавањима Едварда Сапира и Бенцамина ли Ворфа¹⁷⁴. Према Сапир-Ворфовој хипотези људи су под јаким утицајем матерњег језика, који утиче на начин њиховог размишљања и усмерава њихов однос према свету. Чини се да је Албахарију ова идеја блиска јер своја размишљања о језику у „Писмима из Калгарија“ завршава закључком да „онај ко меша језике, тај заправо меша светове, и тако остаје без оба“ (Албахари 2008: 39). Матерњи језик не само да репрезентује свет, већ га и конструише. Улазак у нови

¹⁷⁴ Према овој хипотези граматичка и семантичка структура једног језика утиче на наш начин сагледавања света. Бенцамин ли Ворф бавио се, између осталог, проучавањем језика индијанског племена Хопи. При том је уочио да језик тог племена нема граматичку категорију времена, барем не на начин на који је имају индоевропски језици. Из тога, он последично закључује да представници овог племена на други начин доживљавају свет од говорника неког индоевропског језика.

језик, јесте улазак у нови свет. Језички обликоване светове није могуће помирити насумичним мешањем два језика, али је могуће усвајањем другог језика проширити своје перцептивно поље завиривши у туђи свет.

Други део Албахаријеве збирке есеја чине текстови писани за *Књигобрани* из Ванкувера и *Ми магазин* из Торонта у периоду од 2004. до 2006. године. Први есеј другог дела носи наслов „Два језика“ и у њему се говори о односу српског и енглеског језика и тежњи наших имиграната да сачувају матерњи језик у окружењу енглеског као доминантног језика већине. Овде се језик сагледава као високо степеновано колективно идентификационо обележје. Остати без матерњег језика, значи остати без корена, без везе са домовином¹⁷⁵. Позивајући се на историјско искуство јеврејског народа, Албахари језик сагледава као један од битних фактора којим се успоставља и чува веза дијаспоре са извором, односно земљом порекла. Зато не чуди потреба представника прве генерације имиграната да свој матерњи језик пренесу на своју децу за коју матерњи језик родитеља постаје други језик, док језик средине у којој живе и у којој одрастају доживљавају као први. Дакле, док је језик за родитеље битно обележје идентитета како на колективном тако и на индивидуалном нивоу и као такво сагледано у високом степену, за децу то постаје идентификационо обележје ниског степена важности. Да би се сачувао језик, самим тим и културни идентитет, није довољно тврдоглаво остајати унутар граница једног језика. Позивајући се на учење Меланије Микеш и њену књигу *Дете у свету двојезичних чаролија* Албахари износи мишљење према којем било који програм који има за циљ очување матерњег језика мора да буде усмерен ка развијању двојезичности. „Човек је генетски програмиран тако да може природно да усвоји и без тешкоћа употребљава два или више језика“ (Бугарски 2010: 22) закључује Ранко Бугарски. Зато, да би матерњи језик опстао, неопходно је усвајати га паралелно са усвајањем доминантног језика средине у којој имигрант и његова породица бораве.

Проблему језика Албахари ће се вратити у четвртом делу своје књиге есејом „Први језик, друга земља“. У том есеју Албахари износи свој лични однос према

¹⁷⁵ Упореди: Француски филозоф румунског порекла Сиоран, говорећи о својој одлуци да са румунског пређе на француски језик, између осталог додаје и следеће: „Promenivši jezik, odmah sam likvidirao prošlost: Potpuno sam promenio život“ (Sioran, 2010: 22).

матерњем језику који се овом приликом сагледава не толико као конструктор колективног и културног идентитета, већ као конструктор уметничког и књижевног идентитета самог Албахарија као писца. Говорећи о свом роману *Мамац* који је писао у Канади, Албахари говори и о дилеми која се јавила његовом одлуком да оде из Србије. Будући да је студирао енглески језик и да се поред писања бавио и превођењем са енглеског језика, Албахари је након одласка из Србије једно време размишљао о томе да своја нова дела пише енглеским језиком. У данашњем глобалистичком свету енглески језик има исту улогу као некада латински, самим тим, прелазак на енглески језик доноси велике предности писцу од којих је најзначајнија свакако могућност лакшег продора на светску књижевну сцену. Упркос томе, Албахари одлучује да остане веран матерњем језику.

Попут Давида Албахарија и Владимир Тасић остаје и у Канади веран матерњем језику и можда овде није на одмет упоредити разлоге ове двојице аутора због којих они настављају да пишу на српском језику. О проблемима језика и о својеврсном отпору тржишним законима метрополе, Тасић пре свега говори у свом есеју "Колебања фундаменталног терористе". У том есеју Тасић приступа критици ставова Едварда Саида, зачетника и можда најзначајнијег представника постколонијалне критике. Својом критиком оријентализма Саид је утицао на то да се западноевропски однос према другом, егзотичном, који се рефлектовао и у књижевности, донекле ослободи колонијалних ставова. Под утицајем успона постколонијалне теорије развија се књижевност која настоји да буде субверзивна према колонијалним претензијама западноевропске књижевности, односно, како Тасић наводи, према колонијалним поривима „метрополе“. Међутим, та субверзија може да се врши само унутар система метрополе. Будући да је језик метрополе енглески, за Саида идеални представник такве књижевности јесте писац који живи у емиграцији, који пише енглеским језиком, и који је у емиграцији стекао елитно образовање јер су све то неопходни елементи како би се успешно напало изнутра. Дакле, оно етничко друго може да представи само писац који је удаљен од свог етничког средишта и који је напустио свој језик. Тиме се Едвард Саид оградио од преводне литературе и од дела писаних матерњим језиком, сматрајући их изгледа немоћним да имају већи утицај на књижевни систем метрополе који је у многа

одређен законима тржишта. Излажући критици ставове Едварда Саида према књижевној емиграцији Тасић нам показује како је готово немогуће продрети на „англофоно тржиште културе“ (Тасић 2009: 109) ако се при том не поднесу велике жртве. Једна од њих је свакако матерњи језик. Свој есеј, Тасић са готово гневним призвуком завршава позивом на отпор метрополи и њеном тржишту. Тај отпор јесте „управо оно што теоријски огранак хегемоније представља као узалудну бесмислицу: еманциповано писање, амбициозно и одважно писање, читање и критиковање, учење од најбољих и стварање ‚хибридне‘ књижевности у најбољем смислу речи, али која је реализована у свом језику, живи у том језику, и не баца завидне погледе на медијски успех у метрополи“ (Тасић 2009: 110).

Вративши се Албахарију можемо да закључимо да је он имао ту срећу да буде један од ретких писаца чија се дела преводе на енглески језик и друге европске језике, као и срећу да његова дела буду прихваћена у англофоној и шире европској средини, па макар њихова рецепција била ограничена само „на домен високе културе“ (2009: 72) како то Владимир Тасић наводи. Међутим, у томе не треба тражити мотиве који су Албахарија навели да настави да пише српским језиком. Његова одлука да настави да ствара на српском, матерњем језику није резултат никаквог комформизма, исто као што није ни резултат потребе да се пружи отпор хегемонијском притиску метрополе. Његови мотиви су личнији и више уметничке природе. Након што је покушао да пише енглеским језиком Албахари је схватио да му то неће поћи за руком закључујући при том да „писац постаје писац онда када уобличи свој препознатљиви стил, али стил је условљен формом и звуком језика, што значи да не може да се преноси из језика у језик“ (Албахари 2008: 134). За Албахарија језик није само прост материјал којим се стварају књижевна дела, већ он има јаку обликовну функцију. Колико се писац служи језиком, толико се и језик служи писцем. Веза књижевности и језика није једносмерна. Својим специфичним граматичким склопом језик утиче на начин књижевног стварања, намеће се аутору и условљава његов стил. Сложена природа односа језика и идентитета овим бива само још сложенија, пошто се овде језику приписује значајна функција у формирању посебног књижевно-уметничког идентитета писца како на личном, тако и на колективном нивоу. Одлучивши се да

остане веран матерњем језику, Албахари је по сопственим речима одлучио да не буде канадски писац, јер „иако мултикултурализам, као званична канадска културна политика, подржава и могућност стварања на језицима етничких група, немогуће је у Канади бити писац на било ком другом језику, осим енглеског и француског“ (Албахари 2008: 136).

Проблему језика Албахари ће се последњи пут вратити у есеју „Сено за сина“ који има поднаслов „Окасне мисли о изгубљеном језику“ и који се налази на почетку петог дела збирке *Дијаспора и друге ствари*. Овога пута бавиће се проблемом идентитета језика. Некадашњи српско-хрватски језик изродио је низ издвојених језика, који мерено лингвистичким мерама, не би требало да се сматрају посебним језицима. Даља судбина тих политички формираних језика, чиниоци који утичу на идентитет једног језика, на то да један језички варијетет раслојавањем добије статус посебног језика јесу само нека од питања које Албахари овде разматра. Некако логично на крају Албахари приступа проблему језичког идентитета сагледавајући га на најопштијем нивоу као најзначајнијем обележју човека. Могућност говора је ствар карактеристична само за људску врсту. То значајно обележје човека доживљава се као велика моћ, „уосталом, помоћу језика створен је свет“ (Албахари 2008: 164), која га по речима Албахарија „изједначава са оним ко га је створио“ (Албахари 2008: 164). Међутим, тај велики божији дар узрок је и многих несрећа човечанства, јер смо некако брзоплето од те творачке моћи језика „направили оружје које више не дарује добро него зло“ (Албахари 2008: 165). Решење можда лежи у ћутању и тишини мистика, барем док не научимо како да на прави начин користимо и разумемо ту обликовну моћ језика. Песимизам и сумња у способност човека да на прави начин користи своју језичку способност, леже у чињеници да је Албахари игром историјских околности остао без свог језика који је био битан чинилац његовог културног, личног, али и уметничког идентитета. Још пре одласка у Канаду он је изгубио своју домовину и своје језичко упориште. Језик који је требало да буде средство кохезије, постао је средство раздора. Мада Албахари експлицитно наводи да уколико би га неко питао на ком језику пише његов одговор би био да пише на српском, њега носталгично и даље мучи губитак оног заједничког српско-хрватског језика у кога се је по сопственим

речима некад заклињао. Зато нас завршна размишљања Давида Албахарија о проблему језика право из тишине воде на симболично гробље језика на коме похрањени леже бројни језици некадашњих култура. Једном својом ногом на том гробљу језика налази се и некадашњи српско-хрватски језик. Међутим, судбина овог језика и није тако црна јер он „наставља да пребива у новонасталим језицима“ (Албахари 2008: 165). То омогућује Албахарију да са извесном дозом оптимизма закључи своја разматрања о језику сумњајући „у причу о распаду језика“ (Албахари 2008: 166).

Не чуди што Албахари будући писац велику пажњу посвећује језику и што су му блиске оне лингвистичке концепције које језику придају посебну моћ у обликовању и конструкцији стварности. Језик је специфично средство уметничког изражавања, материјал који обликујући се, обликује. Свет књижевног дела отвара се и остварује се у језику. Оно што се нама овде чини посебно важним јесте Албахаријев однос према матерњем језику и његова увереност да је стил једног писца условљен тим језиком. Посебан језик својим особеним граматичким склопом одређује не само начин сагледавања стварности, већ и начин уметничког обликовања. Ретки су писци који су успевали да свој већ изграђени уметнички стил остваре како пишући својим матерњим језиком, тако служећи се и неким другим. Албахари између осталих наводи Бекета и Набокова који, будући изузеци, само потврђују правило. Оног тренутка када аутор започне да се бави књижевношћу, он обликује свој стил у сарадњи са језиком на коме ствара. Након што тај процес буде завршен и стил једног аутора буде формиран, постаје готово немогуће стварати на неком другом језику.

Остаје нам да закључимо да се проблему језика као чиниоцу нечијег индивидуалног и културног идентитета поклања значајна пажња у есејима Давида Албахарија. Албахари овај проблем сагледава из више углова бавећи се истовремено проблемом језичког идентитета и проблемом идентитета језика. Он је забринут због стања матерњег језика како у дијаспори тако и у матици. Последично, ова забринутост се преноси и на индивидуални план јер идентитет једног језика, поред тога што обезбеђује културни и индивидуални континуитет, одређује, на неки начин, и лични идентитет писца будући да се препознатљив стил

једног аутора у многоме формира и под утицајем лингвистичке структуре језика којим се тај аутор служи.

АЛБАХАРИЈЕВ "ЈЕВРЕЈСКИ" ЦИКЛУС: РОМАНИ ГЕЦ И МАЈЕР И ПИЈАВИЦЕ

У раду "Мултицентрични идентитет Давида Албахарија, српско-канадског писца јеврејске вероисповести" (в. Лопичић, Костић 2014: 226-239) Весна Лопичић и Милена Костић истичу да поред просторне дислокације на идентитет Давида Албахарија као писца значајно утиче и његова припадност јеврејској религији, самим тим и јеврејској култури и традицији. Србија, Канада и Јеврество јесу, како ауторке у раду настоје да докажу, три различите и личне референтне тачке из којих израста мултицентрични идентитет Давида Албахарија као писца. У претходном делу нашег рада фокус је био на уочавању елемената који утичу на конструкцију наративног идентитета протагонисте Албахаријевих романа, а који, пре свега, настају као резултат стварне, физичке и просторне дислокације што на унутрашњем плану доводи до својеврсне колизије и сталног проклизавања два простора, простора остављене домовине и простора Канаде. У романима који чине Канадску тетралогију Давида Албахарија простор, социјални, историјски, културни и географски, јавља се као важна карактеристика која утиче на конструкцију и реконструкцију наративног идентитета протагониста ових романа. Иако присутна, тема Јеврејства, која се код Албахарија јавља већ у првој објављеној збирци прича *Породично време*, пре свега у циклусу под називом "Непажљиви пророк", на неки начин је овде била потиснута у други план. Романима *Гец и Мајер*¹⁷⁶ (1998) и

¹⁷⁶ Интересантно је напоменути да је тек годину дана након објављивања романа *Гец и Мајер* у Србији изашла прва књижевна рецензија овог романа како то Ева Коволик истиче у раду "Прослављен и прешућен. Одјек српске књижевне јавности на стваралаштво Давида Албахарија 1990-200" објављеном у часопису *Књижевна историја* 2011. године. Ослањајући се на Валтера Бењамина "који је тражио од књижевних критичара да уваже контекст настајања и деловања књижевних дела" (Ковалак 2011: 251) Ева Коволик је настојала да прати рецепцију дела Давида Албахарија везујући се пре свега за текстове објављене у *Политици*, *Летопису Матице српске* и *Књижевним новинама* у периоду од 1990. године до 2000. Како ауторка показује након Албахаријевог одласка у Канаду мења се и слаби рецепција његових дела, док ће се ситуација поправити тек након што Албахари добије НИН-ову награду за романа *Мамац*. Па и тада фокус књижевне критике биће на уочавању приповедних карактеристика Албахаријеве прозе које се

Пијавице (2001) Албахари се поново враћа теми Јеврејства и јеврејског историјског усуда, али и судбини Јевреја у данашњем савременом друштву.

Припадност јеврејској култури и религији јесте битан део Албахаријевог како наративног, тако и личног идентитета. Да би се на прави начин сагледало дело овог аутора унутар канадског или српског књижевног корпуса неопходно је то дело посматрати и кроз призму Албахаријеве припадности јеврејској култури, традицији и религији пре свега зато што се у многим његовим делима налази, у већој или мањој мери заступљена, јеврејска тематика. У инетрвјуу „Уметник је изгнаник“ који је са Албахаријем водио Михајло Пантић сам Албахари говори о тренутку када је на прави начин прихватио и постао свестан свог јеврејског идентитета. Према његовом сведочењу приближавање јеврејству одвијало се постепено. У раном детињству одрастао је „у тесној вези са јеврејском традицијом“ (Албахари 2005: 10). Одлазак у Израел и посету Јерусалиму, Албахари издваја као један од догађаја који су дали печат његовом одрастању и детињству. Током тинејџерских година интересовање за јеврејску културу и јеврејски идентитет слаби под утицајем неких нових ствари. По сведочењу самог Албахарија у то време он је више „био опседнут изграђивањем неких других идентитета – питањима тела и секса, првим стваралачким дилемама, сумњама у образовање“ (Исто). Међутим, већ почетком седамдесетих година, када и почиње Албахаријев књижевни рад, његово интересовање за припадност јеврејској култури поново јача што доводи до његовог знатног ангажовања у животу јеврејске заједнице. Почетак књижевног стваралаштва Албахарија поклапа се са тренутком његовог дефинитивног окретања јеврејској култури и прихватања јеврејског идентитета. Како сам Албахари каже:

настоје приказати као резултат тематске промене, односно отварања дела овог аутора теми историје и егзила. Ева Ковалак сматра да су аутори критичких приказа о прози Давида Албахарија “вештим ограничавањем своје рецензије” настојали да избегну “да реагују на став о друштвеним променама и рату који је био исказан у Албахаријевим књигама” (252). Теме које Албахари обрађује у романима насталим у емиграцији као што је тема у то време актуелног грађанског рата на територији некадашње Југославије, затим тема везана за холокауст Јевреја у Другом светском рату, као и тема растућег национализма и антисемитизма у Србији с краја двадесетог века јесу теме које се могу сматрати друштвено актуелним и којима је тешко прићи само из угла наративних карактеристика дела, већ захтевају и својеврсни критички и друштвени ангажман. Начин на који Албахари слика друштвену стварност Србије с краја двадесетог, али и судбину Јевреја у Србији у Другом светском рату века може се сматрати донекле проблематичним о чему ћемо у наставку рада више говорити.

„Претпостављам да сам тада осећао да је мој идентитет дефинитивно одређен, што за неког ко потиче из мешовите породице никада није лако. Додатну тешкоћу у томе чинио је благи став мојих родитеља, који су подстицали наше, сестреино и моје, осећање јеврејства, али никада нису порицали постојање друге стране у нашем наслеђу, ону српску линију коју је донела наша мајка. Овде, можда није на одмет једно мало „техничко“ разрашњење: С обзиром на то да је моја мајка прешла у јеврејску веру, моја сестра и ја смо – формално гледано – били Јевреји у складу са религијским прописима; међутим, биолошки и генетски гледано били смо мешанци. Ја сам одрастао уз приче из јеврејске традиције, али и уз слушање народних песама и прича о Милошу Обилићу и Танаску Рајићу, који су по својим поступцима били сасвим блиски трагичним херојем јеврејске историје. Другим речима, могло би се рећи да сам се почетком 70-их коначно одлучио, да сам знао шта сам и ко сам, те да сам био спреман да то будем без обзира на последице“ (Исто).

Дакле, судећи на основу ове Албахаријеве изјаве, можемо да закључимо да је он, без обзира на своје биолошки и генетски „хибридно“ порекло и без обзира на двојаки културни утицај: српски и јеврејски, којем је у детињству био изложен, прихватио јеврејски идентитет као битну компоненту сопствене личности. На животном плану то је водило јачем ангажовању у раду јеврејске заједнице, прихватању позиције председника Савеза јеврејских општина Југославије и током деведесетих година сталном напору да се јеврејске избеглице из грађанским ратом захваћених области у то време већ некадашње Југославије збрину и да им се пружи помоћ. Албахари додатно објашњава да је његово прихватање јеврејства с једне стране и резултат његовог књижевног интересовања и окретања породици и породичној историји као извору мотива за књижевно обликовање и стварање, односно да је јеврејство утицало на његов књижевни идентитет, али да је исто тако и његово књижевно стваралаштво додатно утицало на схватање сопственог животног идентитета. Бити Јеврејин и бити писац показују се комплементарним стањем будући да је попут Јеврејина чија је основна егзистенцијална категорија изгнанство и писац неко ко је по Албахаријевом мишљењу увек у изгнанству. За

Албахарија идентитет није једном и заувек дата и зацртана ствар, већ је идентитет ствар избора. Албахари, у складу са тим бира како свој идентитет писца, тако и свој јеврејски идентитет, а могли бисмо рећи, и своје изгнанство (као стварну чињеницу и као онтолошко-егзистенцијалну карактеристику).

За Албахарија као човека несумњиво је важна животна чињеница бити Јеврејин. Јеврејство као специфична књижевна тема и поглед на свет несумњиво је важно и за Албахаријево књижевно стваралаштво. Нема правог увида у неке од основних карактеристика дела овога аутора уколико се то дело не сагледа из угла његове припадности посебној етничкој књижевности. Позиције јеврејског писца који ствара унутар националних књижевности земаља у којима живи и на језику те националне групе одувек су биле проблематичне. У књизи *Јеврејски писци у српској књижевности* Предраг Палавестра је говорио о положају и значају који књижевници јеврејског порекла имају унутар српске националне књижевности (в. Палавестара 1998). Јеврејска књижевност, за коју Палавестра сматра да је пре свега књижевност идентитета¹⁷⁷, као и јеврејска традиција и култура, по мишљењу овог аутора, извршила је јак утицај на развој европске и хришћанске културе. Како Палавестра износи „највећи део своје духовности, изворе вере, морал, мисао о добру и злу, друштвене законе, путеве стварања, машту и надахнуће, хришћански свет дугује Јеврејима“ (Палавестра 1998: 7). Па ипак, ти исти људи који су у многа места обележили европску историју и културу обогативши њен колорит, више пута су током историје били приморани да се осећају „издвојени, непризнати, одбачени и презрени од околине, затворени у своја гета или посебне градске четврти, изложени многим забранама, предрасудама, прогонима и казнама“ (исто). Тај историјски усуд Јевреја који вековима живе у расејању и у срединама које им током историје нису увек биле благонаклоне, обележио је и оно што бисмо могли назвати корпусом јеврејске књижевности најчешће са идеолошке и тематске

¹⁷⁷ Ту чињеницу да је јеврејска књижевност данас пре свега књижевност идентитета Палавестра објашњава на следећи начин: „У модерном веку, од времена формалног стицања грађанске равноправности, а поготово након трагичног искуства холокауста и оснивања нове јеврејске државе у Израелу, Јеврејима је данас ближа књижевност идентитета него постојаности у вери“ (11), што се, како Палавестра даље излаже, најбоље види код јеврејских писаца који стварају у дијаспори, у расејању, у нејеврејском окружењу, тако да су они увек упућени на свој јеврејски идентитет, односно, како то Палавестра каже „ту још увек пулсира исконски нагон *бити Јеврејин*, макар да се та изворна сила опстојања у разним културама остварује кроз мноштво различитих језика, остајући увек и свуда својим битним делом свагда изразито јеврејска“ (12).

стране, али је истовремено утицао и на немогућност јасног сагледавања граница тог корпуса. Будући да јеврејски писци који стварају у другим срединама углавном своја дела пишу на језику те средине поставља се питање да ли те ауторе треба сматрати представницима националне књижевности средина на чијем језику стварају или пак све те ауторе треба уједињено посматрати унутар ширег корпуса јеврејске књижевности. Постоје аутори који сматрају да се јеврејском књижевношћу могу сматрати само дела оних аутора који данас стварају у Израелу и који своја дела пишу на свом матерњем хебрејском језику. Често се, како то Палавестра износи, говори и о двама различитим системима јеврејске књижевности: један би обухватао писце који стварају у Израелу, док би други подразумевао јеврејске ауторе који стварају у дијаспори. Овом другом систему се често прилази из угла посебних националних књижевности унутар којих се „јеврејско писмо“ јавља истовремено и као комплементарно и као различито. На тај начин и сам Палавестра сагледава јеврејску књижевност која се развија унутар српске сматрајући је њеним нераздвојним делом. За Палавестру бити јеврејски писац не значи само у својим делима бавити се јеврејском тематиком, јер има и других аутора који су у своме делу говорили о Јеврејима, попут Иве Андрића на пример, па ипак не могу бити сматрани јеврејским писцима. Чини се да је за Палавестру неопходан услов етничка припадност једног аутора јеврејском народу да би он могао бити сматран јеврејским писцем. Самим тим Палавестра сматра јеврејским писцем и Оскара Давича у чијем делу јеврејска тематика никада није била присутна, сматрајући да се код таквих аутора неприсутна јеврејска тема може уочити као „иманентна самоме стилу“¹⁷⁸, односно да је она често била „скривена иза текста“ (13).

За разлику од Палавестре, Давид Албахари у предговору књиге *Антологија јеврејских приповедача*, чији је приређивач, износи мишљење по коме је присутност јеврејске теме у делу неког аутора, поред етничке припадности, неопходан услов да би се неки аутор сматрао представником јеврејске књижевности. По речима самог Албахарија „јеврејски писац би, стога, био онај аутор јеврејског порекла који се у својим делима, у већој или мањој мери, бави

¹⁷⁸ Ова теза Предрага Палавестре може се сматрати проблематичном јер изједначава књижевни стил са етничком припадношћу, односно говори о постојању некаквог етничког стила.

темама које су повезане са јеврејском традицијом, историјом, религијом или културом уопште“ (Албахари 1998: 15). Последично, јеврејска књижевност би представљала корпус дела таквих писаца који се у својим књижевним остварењима баве јеврејском тематиком и Албахари сматра да би такав корпус било могуће дефинисати „као етничку књижевност састављену од низа мањих етничких књижевности, заснованих на истој традицији али међусобно различитих у оној мери у којој се међусобно разликују јеврејске заједнице широм света“ (Исто). Дакле, сама етничка припадност јеврејском народу није довољан услов да би се један аутор сматрао јеврејским писцем, па се тако Ц. Д. Селиндер и Норман Мајлер унутар америчке књижевности не могу сматрати јеврејским, већ само америчким ауторима, као што се у српској књижевности дела Оскара Давича и Станислава Винавера не могу сматрати делима јеврејских аутора. Како то Албахари даље износи "јеврејско порекло Франца Кафке је непобитно, али ништа у његовом делу (са изузетком дневничких записа и писама) не дефинише га као "јеврејског писца". За Албахарија сваки покушај тумачења Кафкиног дела из угла јеврејске проблематике представља само занимљиву, али неодрживу интелектуалну игру у којој "тумачење постаје важније од самог дела" (16). Овакав Албахаријев став директно, а највероватније и намерно, опонира ставу Жана Пол Сартра који у књизи *Антисемитизам и Јевреји* говорећи о разлици између аутентичног и неаутентичног Јеврејина, сматра Кафкино дело, пре свега роман *Процес* као израз и метафору стања у коме се налази Јеврејин који није прихватио своју стварну егзистенцију сматрајући да је "попут јунака тог романа, Јеврејин ангажован у дугом процесу. Он не зна свог судију, једва зна своје адвокате; не зна за шта је оптужен, па ипак зна да се сматра кривим; пресуда се непрекидно одлаже – за недељу, две недеље – он користи то одлагање како би на хиљаду начина побољшао своје позиције, али свака насумично предузета предострожност, гура га мало више у кривицу. Његова спољашња ситуација може изгледати одлично, међутим, бескрајни процес невидљиво га расипа, и дешава се понекад, као у роману, да га људи грабе, односе га под изговором да је изгубио свој случај и убијају га у неком тамном делу предграђа" (Сартр1995:63).¹⁷⁹ Можемо се сложити са Албахаријем да

¹⁷⁹Будући да књигу *Антисемитизам и јеврејско питање* нисмо успели да нађемо у преводу на српски језик, ми смо се служили енглеским преводом ове Сартрове књиге. У енглеском преводу,

се оваквим тумачењем Кафкином делу одузима универзални карактер и значење и да оваква критика и тумачење, ако би и могло бити сматрано исправним, недовољно осветљава сву значењску сложеност присутну у романима овог пре свега "светског" аутора. Можда је јеврејство, како то Палавестра сугерише, имплицитно присутно у Кафкином делу, можда је оно заиста иманентно самом стилу овог аутора, али тематика Кафкиних дела није *јеврејска*, односно није само јеврејска, већ пре свега универзална и општељудска.

Склони смо да прихватимо Албахаријево одређење јеврејског писца као писца који је поред тога што етнички припада јеврејском народу, такође у својим делима заокупљен јеврејском тематиком. У складу са тим одређењем и Албахари може бити сматран јеврејским писцем будући да је у појединим његовим делима несумњиво присутна јеврејска тема. Међутим, видели смо, у романима овог аутора који чине његову Канадску тетралогију, јеврејска тематика или није присутна, или јеврејство има само атрибутивну функцију као у роману *Светски путник*, или је пак сама јеврејска тема иако заступљена као у роману *Мамац*, подређена другим темама као што су тема емиграције, тема егзила и последично тема трагања за идентитетом. У тим романима Албахари није само јеврејски писац будући да је проблематика која се у њима излаже пре свега универзална. Исто тако не бисмо могли рећи ни да је Албахари само српски или само канадски писац. Можда је најбоље овог аутора сматрати пре свега писцем чије приповедне технике и специфичан стил настају под утицајем већег броја различитих културно-историјских и традицијских чињеница без покушаја да се његово дело сагледава једносмерно и сужено, односно само унутар обриса једне националне или етничке књижевности. Проблематичне су и саме одреднице национална, односно етничка књижевност. Чини се да је корпус националне књижевности шири у односу на корпус етничке књижевности будући да унутар једне националне књижевности увек постоји већи или мањи број писаца различите етничке припадности. Овде се

овај део гласи: "like the hero of that novel, the Jew is engaged in a long trial. He does not know his judge scarcely even his lawyers; he does not know what is charged with, yet he knows that he is consider guilty; judgment is continually put off – for a week, two weeks – he takes advantage of these delays to improve his position in a thousand ways, but every precaution taken at random pushes him a little deeper in guilt. His external situation may appear brilliant, but the interminable trial invisibly wastes him away, and it happens sometimes, as in the novel, that men seize him, carry him off on the pretence that he has lost his case, and murder him in some vague area of the suburbs".

језик може сматрати важним демаркационим обележјем. Изабрани језик којим се писац служи умногоме одређује његову припадност одређеном књижевном корпусу. Видели смо да Албахари верује да језик сам по себи има одређену творачку моћ у смислу да утиче на стил одређеног писца, да заједно са писцем обликује и на карактеристичан начин презентује једну причу. Из Албахаријевог "хибридног" етничког порекла, из његовог избора српског језика као језика на коме ствара своја дела израста сва специфичност његовог књижевног опуса. Као такав он се понекад јавља као специфичан етнички глас унутар српске националне књижевности, док у многим другим случајима та етничка специфичност узмиче пред универзалним карактером његовог дела. Назнаку за то како треба приступити његовом књижевном опису даје нам сам Албахари у већ навођеном предговору *Антологији јеврејских приповедача*. Говорећи о јеврејским писцима који стварају унутар корпуса одређених националних књижевности Албахари настоји да истакне да сваки од писаца који се налази у тој антологији "мора пре свега да се сагледа у контексту књижевности којој припада, док "јеврејска димензија" њихових дела не значи ништа више од других етничких карактеристика које се могу наћи у оквиру појединих националних књижевности" (18), али исто тако свако тумачење тих дела ако претендује да буде довољно свеобухватно, не сме занемарити етничку димензију дела јер се без тога дело "представља у сиромашнијем виду, ма колико нам оно изгледало богато и значајно" (Исто).

И за Палавестру књижевност Јевреја који стварају у Србији може бити сматрана, како се чини, својеврсном подгрупом унутар шире групе српске националне књижевности, посебним етничким гласом условљеним како локалним приликама, тако и широм јеврејском традицијом. Сачувававши свој идентитет и своју душу "у српском језику и међу Србима", Јевреји су остали, како Палавестра истиче, "неразлучиви део српске културе и књижевности" (Палавестра: 12). Посебну пажњу у завршном поглављу своје књиге Палавестра посвећује проблему идентитета, језика и положаја јеврејских писаца. Вековима без своје отаџбине, Јевреји који стварају у дијаспори, могу бити сматрани правим представницима космополитског духа. Како то Палавестра каже "онај ко је свој живот остварио без домовине, тај се свуда може осећати грађанином света, јер је свуда код куће и свет

је његов дом" (161). Међутим, том осећају космополитизма супротставља се историјска судбина Јевреја који су често били маргинализовани и прогоњени унутар средина у којима живе и стварају. Како би заштитили сопствени идентитет у тим често негостољубивим срединама Јевреји су користили различите технике прикривања, прилагођавања и мимикрије. Палавестра сматра да у српској средини Јевреји никада нису били изложени, као што је то био случај у многим другим европским државама, систематском прогонству и антисемитизму који се код Срба јављао само спорадично, а никада као масован покрет и ствар државне политике. Зато је њима било лакше да се сроде са српским народом са којим су често делили и заједничку судбину жртве пре свега у Другом светском рату. За Палавестру "идентитет јеврејских писаца у српској књижевности не постоји изван српског језика" (191) и то је чињеница коју он више пута у своме делу износи. Међутим, колико је српски језик и српска средина утицала на формирање јеврејских писаца и њиховог идентитета унутар српске државе, толико су и сами јеврејски писци својим књижевним делима утицали на формирање српске књижевности и српског књижевног језика. Овај процес има несумњиво реверзибилни карактер и показује муђусобну условљеност како појединачног дела ширим системом националне књижевности, тако и самог тог система појединачним делом. У складу са својим претпоставкама, Палавестра унутар српског књижевног система сагледава и књижевни опус Давида Албахарија, као представника нове генерације писаца који се јављају након 1968. године, године студентских немира широм Европе и слома тоталитарних система, закључујући да је специфичношћу свога књижевног рада и одступањем од поетике стварносне прозе Албахари од стране српске књижевне јавности "признат као својеврсни препородитељ нове српске прозе" (157). Прихваћен као "први писац српског постмодернизма", Албахари по Палавестрином мишљењу заснива једну нову поетику, "поетику колажа и пастиша, прожимања, мешања и спајања жанрова, преплитања форми и ослобађања имагинације противно свим дотадашњим законима приповедања" (158). Након тог општег приказа Албахаријеве поетике Палавестра прелази на кратко представљање појединачних дела која чине Албахаријев књижевни опус сагледавајући их двосмерно, како из угла српске националне књижевности, тако и из угла јеврејског

идентитета и писма. Том приликом, Палавестра чак и Албахаријевим романима насталим у Канади *Снежни човек* и *Мрак*, у којима није присутна јеврејска тематика, барем не у значајнијој мери, приступа из угла јеврејства, закључујући да:

"Оставши без корена од којих је потицала сва духовна и животна снага његовог јеврејског идентитета и поимања света, лирски јунак¹⁸⁰ Албахаријеве исповедне прозе ни у бекству и одласку на други крај света (*Снежни човек*, 1995), као усамљени туђин који је дошао из туђине, не може да нађе ништа осим оног што га је као отуђење и самоћа чекало и онде одакле је отишао. Чекали су га мрак, несигурност и неповерење међу људима. У новом Албахаријевом роману, објављеном управо под називом *Мрак* (1997), преко исповедног тона и хибридне, мозаичне грађе, као и изнад свега најбољег што је Албахари досада написао, још боље се слуги невидљиво лебдеће присуство смрти, тог древног јеврејског архетипа што је заувек уткан у људску судбину" (160)

Дакле, Палавестра, који верује да је јеврејство код јеврејских писаца увек латентно присутно, некад лежећи у позадини текста, мада не увек и експлицитно назначено у делу, приступа интерпретацији Албахаријевих романа из угла припадности овог аутора јеврејском народу и култури. Питање је колико сами ови Албахаријеви романи дозвољавају овакво читање и неизбежно ужу интерпретацију, као што је и питање колико мотив смрти, која је општељудски феномен, може бити сагледан као *древни јеврејски архетип*? Како сам Албахари износи говорећи о смрти као теми присутној у *Талмуду*, "*Талмуд* јесте јеврејска књига, али смрт, на жалост, припада свима" (19) самим тим задатак сваког писца постаје да сликајући појединачно наговести опште и у томе лежи значај етничких књижевности које из позиција локалног, појединачног и различитог приступају том општем и јединственом значењу које одређене теме имају за људски род.

¹⁸⁰ Индикативна је чињеница што Палавестра протагонисту романа *Снежни човек* назива лирским јунаком, будући да су елементи лирског често присутни у Албахаријевој прози. Лирско лежи у самој основи поезике сажимања од које Албахари полази, огледа се у распореду мотива и њиховој итеративној, готово рефренској, употреби, као и у специфичној атмосфери Албахаријевих романа. То присуство лирских елемената у егземпларно епском жанру какав је роман повезује Албахаријево приповедање са приповедањем Црњанског. О присуству и значају лирских елемената у Албахаријевој прози говорићемо детаљније касније у раду.

И за Радомана Кордића јеврејство има велики значај за разумевање неких од основних карактеристика Албахаријеве прозе. Како Кордић сматра "Албахари је одани постмодерниста. Али, одан је и јеврејској шифри" (Кордић: 36). Из те двојне природе Албахаријевог приповедање происходи колебање на релацији модернизам – постмодернизам у његовој прози, односно "Албахаријев приповедач не може да се одрекне метафизичке представе субјекта, нити субјект – објект односа, који је карактеристичан за модерну" (Исто). Фрагментарност приповедања карактеристична за рану Албахаријеву прозу такође се може сматрати последицом "јеврејске шифре" у којој се налазе "и закони организације говора којему онда затвореност целине мора бити својствена" (52). Самим тим Албахаријева проза нема отворену структуру, односно "његове отворене структуре су, заправо, коментари текстуалног кода" (Исто). Као средиште структуре текстуалног кода и као место укрштања јеврејске и психоаналитичке шифре у делу Давида Албахаријева, по Кордићевом мишљењу јавља се Име оца. Прича о оцу јесте прича о идентитету коју Албахари тражи с једне стране у јеврејској култури, а затим и у самом чину писања "које увек изнова доводи у питање идентитет субјекта (писања)" (55).

Не желећи додатно да проблематизујемо ионако сложено питање односа етничког, националног и универзалног у Албахаријевој прози, и у прози уопште, можемо се сложити са Весном Лопичић и Миленом Костић које истичу да је Албахаријев, како лични, тако и књижевни идентитет мултицентричан. Самим тим, делу овога аутора неопходно је приступити из више различитих позиција. Немогуће је говорити о идентитетским карактеристикама Албахаријеве прозе ако се та проза истовремено не сагледа како из угла српске књижевности, тако и из угла јеврејске културе, традиције и уметности, али исто тако и из угла канадске књижевности и канадске "културе" мултикултурализма. То пре свега важи за Албахаријеве "јеврејске" романи, односно за романи у којима је јеврејска тематика доминантнија у односу на остале теме које се у њима могу срести, какви су, пре свега, романи *Геџ и Мајер* и *Пијавице*.

"ОБИЧНИ ЛЈУДИ" ГЕЦ И МАЈЕР

У књизи *Обични људи* која се бави питањем Коначног решења и прогона Јевреја у Пољској, аутор Кристофер Браунинг настоји да открије мотиве и узроке који су од наизглед обичних људи, углавном средовечних Немаца припадника 101. резервног полицијског батаљона, начинили сурове убице. 13. јула 1942. године у Јузефову, пољском селу у коме је живело око 1800 Јевреја, 101. полицијски батаљон извршио је један од тежих злочина у току Другог светског рата. Иако им је од стране команданта пука мајора Вилхелма Трапа дата дозвола да одбију да изврше наређење које се односило на стрељање јеврејских жена и деце, већи број припадника овога пука је ревносно приступио извршавању задатка¹⁸¹. Оно што збуњује у овом случају јесте чињеница да су овај пук чинили људи насумично одабрани, ниједан од њих није посебно обучаван како би био убица, па ипак велики број тих људи је спремно прихватио задатак да одузме туђе животе. Као узроке који би евентуално могли да објасне понашање ових људи, Браунинг издваја и посебно анализира: ратни контекст, индоктринацију, ревносно спровођење државне политике, покорвање ауторитету, каријеризам, расне предрасуде, конформизам и утицај групе, али чини се да ниједан од ових узрока сам по себи није довољан како би се објаснило њихово понашање. Браунинг своје разматрање о овим "обичним људима" који су чинили "необичне" злочине завршава једним донекле застрашујућим питањем – констатацијом: "Ако су људи 101. резервног полицијског батаљона могли да постану убице под таквим околностима, која група људи не може?" (Браунинг 2004: 275).

Проблемом зла који лежи у основи питања шта је то што од обичних људи чини свирепе убице бавила се и Хана Арент у свом добро познатом делу *Ајкман у Јерусалиму. Извештај о баналности зла* (в. Арент 1964). Ова књига представља приказ суђења, одржаног у Јерусалиму, Адолфу Ајкману, једном од одговорних

¹⁸¹ Током 1942. и 1943. године припадници 101. резервног полицијског батаљона стрељали су око 38.000 људи, а депортовали у Трешлинку око 45.000 људи.

људи у нацистичкој Немачкој за спровођење такозваног Коначног решења које се односило на депортацију и убијања Јевреја. Страшне последице Ајкмановог "посла" његова одбрана је настојала да оправда чињеницом да је он само извршавао наређења и поковао се законима државе у којој је живео и радио. Оптужба је са друге стране имала проблема са недостатком доказа који би Ајкмана директно повезали са убијањем Јевреја. Он сам, како се чинило, није извршио ниједно убиство, а исто тако недостајали су и докази о томе да је он директно наредио убијање Јевреја. Једини инкриминишући доказ против Ајкмана била је чињеница да је он у једном телефонском разговору предложио да се изврше стрељања у Србији. Како Хана Арент износи, суочени са нередима у земљи и партизанским четама које су нападале немачке војнике, Немци су донели одлуку да за једног погинулог немачког војника "стрљају сто Јевреја и Цигана" (10)¹⁸². Заstraшујући злочин Ајкмана није се поклапао са његовим релативно наивним изгледом бирократе, човека који је чинио мали шраф у државном механизму, који се бранио чињеницом да је само извршавао наређења и радио свој посао. Јаз између човека и његовог дела, гротескну слику стравичних злочина и наизглед обичног човека који је те злочине починио Хана Арент описаће фразом "баналност зла". Ова наизглед једноставна фраза показале се веома успешном и често коришћеном приликом описивања злочина који су различити људи у различитим околностима чинили над другим људима.¹⁸³

И Хана Арент и Кристофер Браунунг приступају феномену зла из позиције целата, односно оних који су то зло и чинили. С друге стране, овом истом феномену Давид Албахари у роману *Геџ и Мајер*, како то Весна Лопичић закључује

¹⁸² Важно је напоменути да Хана Арент, говорећи о стрељањима у Србији у јесен 1941. године ниједном не говори о стрељаним Србима који су у Србији често делили судбину Јевреја иако су српске жртве у овим стрељањима биле огромне о чему сведочи између осталог и злочин у Крагујевцу где је стрељано преко 3000 људи и то углавном српске националности. Та "историјска тишина" када су у питању српске жртве присутна је и у Албахаријевом роману *Геџ и Мајер*.

¹⁸³ Весна Лопичић у раду "Who are Götz and Meyer? – Albahari's 'Banality of Evil'" полази од ове фразе Хане Арент настојећи да испита њена могућа значења као и њену накнадну рецепцију. Лопичићева верује да је Хана Арент често била у прилици да зажали због ове фразе будући да се она доста користила у широком значењу опште способности сваког људског бића да чини зло. Против овог широког тумачења израза "баналност зла" у већем броју прилика иступала је и сама Хана Арент покушавајући да ограничи њено значење везујући је за појам мишљења и закључујући да је супротност мишљењу, не глупост, већ површност која се јавља као подложна злу, о чему Весна Лопичић опширније говори у наведеном раду.

у раду "Who are Götz and Meyer? – Albahari's 'Banality of Evil'" (в. Лопичић 2007: 207-219), прилази из позиције жртве.

Феномен зла, способност једног људског бића да повреди друго, мотиви и околности под којима свако од нас може постати целат и убица, јесу нека од основних питања која се срећу у Албахаријевом роману *Геџ и Мајер*. Роман за тему има злочин који је над Јеврејим извршен током Другог светског рата у Београду, пре свега стравично погубљење великог броја јеврејских жена и деце у логору на Старом сајмишту који су убијани тако што је у кабину камиона којим су они превозени наводно у неки други логор, испуштан угљен-моноксид. О овом застрашујућем догађају постоји већи број историјских података и извора. Сам Албахари у "Ауторској белешци" која се налази на крају романа истиче два историјска извора којим се служио приликом стварања овог романа. То су: монографија Милана Кољанина *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944*, из 1992. године и студија Кристофера Браунинга "Коначно решење у Србији – Judenlager на Сајмишту" такође из 1992. године. Ако се упореди Браунингова студија са причом о страдању Јевреја која чини основни ретроспективни ток Албахаријевог романа *Геџ и Мајер*, уочиће се већи број сличности. Албахари није много одступао од историјских чињеница, готово све историјске чињенице које наводи Браунинг налазе се и у Албахаријевом делу. Основна разлика тиче се пре свега начина на који је ове чињенице Албахари распоредио и представио у делу. Речено терминима руских формалиста, фабула оба дела и историјске студије и Албахаријевог романа је мање-више иста, али се зато сиже разликује у великој мери.

Из Браунингове студије сазнајемо да је већ у јесен 1941. године започето систематско стрељање Јевреја на територији окупиране Србије и то пре свега одраслих мушкараца. Како Браунинг истиче "у Србији су јеврејски мушкарци извођени пред стрељачки строј под изговором да је то саставни део репресалија због губитка које су оружаним снагама нанели партизани, а не у име прокламованог циља да се затре целокупно јеврејско становништво" (Браунинг 172-173)¹⁸⁴. За преостало јеврејско становништво у Србији, кога су након јесењег

¹⁸⁴ Попут Хане Арент и Браунинг говорећи о стрељањима у Србији која су чињена у име одмазде не помиње (да ли случајно или не, можда сматрајући ту чињеницу небитном за предмет свог

масахра чиниле углавном жене са децом и старији Јевреји, одлучено је да буду смештени у логор. Простор не коме се налазило некадашње Сајмиште, на прилазу Београду, преко реке Саве, изабран је као погодна локација на којој ће бити формиран логор. У то време, Старо сајмиште налазило се на територији тадашње Независне Државе Хрватске. Хрватска власт је дозволила формирање логора у коме ће бити смештени српски Јевреји на својој територији под условом да међу управницима логора не буде Срба као и да се снабдевање логора врши из Србије. 8. новембра 1941. године издато је саопштење Јеврејима да дођу у надлежне полицијске станице одакле су били отпремани у логор. Око 6000 људи је том приликом било заточено. Већином су то били Јевреји, док су око 10% заробљених чинили Роми. Директно надлежан за рад логора био је Емануел Шефер, доктор права и син хотелијера. Команданти логора били су унтерштрумфирер Херберт Андорфер и шарфирер Едгар Енге. Пре рата Херберт Андорфер био је трговачки путник, а затим пословни директор хотела у Селдену. Едгар Енге, који је био командант логора током децембра и јануара 1941. године, такође се пре рата бавио туризмом, конкретно радио је као туристички водич за град Лајпциг. Ту чињеницу да су команданти логора били некадашњи директор хотела и некадашњи туристички водич Албахари ће у неколико наврата истаћи у свом роману, сматрајући је посебно ироничном. По речима наратора романа *Геџ и Мајер* "тако су акцију коначног решења јеврејског питања у Србији практично спроводили у дело један бивши хотелијер и један бивши туристички радник, што је свакако иронично, премда не и апсурдно, имајући у виду сличност тих послова, изражену и у истоветном речнику: смештај, транспорт, дневни и недељни јеловник, наруџбине намирница, хигијена жалбе гостију" (24).

SS-официри надлежни за Јевреје у логору били су Шефер и Сатлер. Не зна се тачно ко је од немачких официра затражио да у Србију буде послат "камион за дезинсекцију", односно камион специјално опремљен посебном кабином у коју је пуштан отровни гас угљен-моноксид. Претпоставља се да је то био Харолд Турнер, али прецизних података нема. Према сведочењу Шефера током каснијег суђења, шеф Гестапоа у Берлину Хајнрих Милер је њему лично послао телеграм у

историјског проучавања) да су међу жртвама тог стрељања били и Срби и то у великом броју.

коме га обавештава да је у Србију послата група специјалаца са камионом посебне намене марке Sauger. Двојица војника који су довели камион прво су се јавили Шеферу, а затим су били упућени Сетлеру у чијој надлежности је била читава операција. О возачима камиона душегупке готово да нема историјских података. Према сведочењу неких од очевидаца један од војника - возача често је улазио у логор, играо се са заточеном децом и давао им чоколадне бомбоне. Знају се и њихова имена: Гец и Мајер, док осталих података о њима готово да нема. У фусноти 58 Браунинг саопштава да су се сви покушаји да се уђе у траг возачима камиона душегупке показали безуспешним.

Фокус Албахаријевог приповедања усмериће се управо ка овој историјској празнини. Протагониста романа *Гец и Мајер*, средовечни професор српског језика јеврејског порекла, у покушају да реконструише празна места породичног стабла, да открије прошлост како би дао смисла својој садашњој егзистенцији, сусреће се са именима Геца и Мајера и тада креће његов напор да проникне у мотиве и карактере ове двојице људи који су директно одговорни за убиство огромног броја српских Јевреја. Стравичност убиства супротставља се прозаичности њихове свакидашњице, пословном духу са којим они приступају депортацији и убијању Јевреја, њиховој свакодневници која је подразумевала превозење камиона натовареног људима који су веровали да их шаљу у неки други логор, на неко боље место, свакодневно заустављање како би се специјално запечаћена кабина камиона повезала са цеви која је уводила отровни гас у њу, писак и врисак жене и деце који полако схватају куда их то воде, истовар умрлих и чекање док се истоварени лешеви не би сахранили.

О стравичности тог чина сведочи и чињеница да је један од команданата логора, Андорфер, након што је присуствовао првом истовару убијених Јевреја, затражио премештај на војну дужност у војне SS-формације образложивши свој захтев чињеницом да "његов садашњи посао може обављати и неко ко није способан за војну службу" (190). Иначе, како Браунинг саопштава, Андорферу је овај задатак био посебно непријатан будући да је он током времена успоставио релативно присне односе са логорашима. Са неким од њих је, по сведочењу очевидаца, често играо карте. Из тог разлога сам Андорфер никада није

присуствовао утовару Јевреја, већ је камион чекао у посебним колима на Савском мосту и након тога би га пратио до Авале и Јајинца где су лешеви Јевреја сахрањивани. Херберт Андорфер, некадашњи секретар хотела у Бад Ишлу, трговачки путник, а затим и пословни директор хотела у Селдену, побринуо се за то да Јевреји не посумњају да их камионима одвозе у смрт. Њихову знатижељност, стална питања везана за њихову нову дестинацију, Андорфер је умирио тако што је саставио низ правила наводног будућег логора у који их возе. Како Браунинг саопштава "обмана је била потпуна, и у почетку је чак било доста добровољаца за транспорте" (189). Из логора су свакодневно кретала два камиона. Један који је превозио Јевреје и други који је превозио њихове ствари. Неке логорашице су се биле договориле да оставе поруке о новом логору у камион који је служио за превоз ствари. Систем лажи и обмана који је осмислио Андорфер био је толико успешан да чак ни чињеница да нема никаквих порука није била довољна да разувери преостале Јевреје који углавном нису ни сумњали у то куда их превозе.

Ту стравичну рутину свакодневног превозења логораша, њиховог убијања током транспорта и каснијег сахрањивања у за ту сврху ископане раке, Браунинг описује на следећи начин: "тако су исти људи – Андорфер и Енге, возачи камиона – душегупке Гец и Мајер, четворица полицајаца и седам српских затвореника – из дана у дан током читава два месеца обављали исту ужасну преоцедуру. Сваког јутра изузев недеље и празника, а обично и по два поподнева седмично, камион – душегупка, возио је од Сајмишта до Авале" (190). Након што је и последњи истовар Јевреја био завршен, 10. маја 1942. године, седморица српских затвореника који су имали задатак да сахрањују јеврејске лешеве, такође су стрељани иако им је раније било обећано да ће бити послати на рад у Норвешку. Већ 29. маја 1942. године, Франц Радемахер, стручњак за јеврејска питања, пише у свом Извештају о мерама предузетим против Јевреја да је у Србији јеврејско питање решено.

Злочини нацистичких војника против Јевреја у Србији претходили су злочинима који ће над Јеврејима бити извршени у Немачкој, Пољској и другим окупирани европским државама. По речима Кристофера Браунинга "прво систематско стрељање српских Јевреја у јесен 1941. године извршено је чак неколико дана пре него што је средином октобра почело депортовање немачких

Јевреја, а гушење српских Јевреја у душегупки у пролеће 1942. било је довршено половином маја, још пре него што су прорадиле гасне коморе у Собибору и Треблинки" (172).

Свој извештај Браунинг завршава истичући да је у логору на Старом сајмишту страдало око 6000 Јевреја до половине маја 1942. године чиме је Србија званично била проглашена очишћеном од Јевреја, додајући да је логор наставио да ради и да је у њему до краја рата страдало око 47.000 затвореника. Један број заробљеника је био погубљен, док је један већина транспортована у друге логоре. Камион – дишегупка показао се као врло успешно средство за извршење масовних убистава, али се и њему на крају покварила осовина, тако да је по завршетку "посла" био транспортован у Немачку железницом.

Сам историјски извештај који нам износи Кристофер Браунинг делује као "прича", фикција, јер је готово немогуће замислити и прихватити сав ужас злочина који је спроведен над Јеврејима. Зато Албахарију задатак транспоновања ових историјских чињеница у фиктивни контекст романа није био нимало лак: како "причу", ужасавајућу и застрашујућу "причу," учинити "више" причом. Иако Албахари у "Ауторовој белешци" на крају романа истиче да "прича, међутим, није никада историја" и да она "поштује чињенице само у оној мери у којој то њој одговара" (183), готово све историјске чињенице које Браунинг наводи нашле су се и у Албахаријевом роману, дајући му основни тон. Неколико је начина на који је Албахари остварио транспоновање ових историјских чињеница у ткиво свог романа. Као прво, он је наративну целину историјског дискурса разложио на низ наративних секвенци, а затим је те секвенце користио као мотиве које је слободно и учестало уносио у свој роман. Као такве секвенце-мотиве могли бисмо издвојити следеће елементе: чоколадне бомбоне које један од возача даје деци у логору; заустављање на Савском мосту, излазак једног од возача из камиона и повезивање цеви која спроводи издувне гасове са запечаћеном кабином камиона; покварена осовина камиона; правила непостојећег логора која затвореницима даје Андорфер; седморица, код Албахарија или петорица, српских затвореника који истоварују и сахрањују лешеве; град који се види у даљини и који све мирно посматра.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Код Браунинга имамо следећу реченицу: "Са друге стране логора налазила се река Сава, а преко реке су била узвишења Београда. Из виших делова града, свако је могао да баци поглед преко реке и

Након што је историјски дискурс поделио на низ наративних секвенци, Албахари се затим додатно дистанцирао од историјског извештаја тако што је имперсонални историјски дискурс, приповедање у трећем лицу, заменио персонализованим приповедањем чиме је дошло и до промене фокуса. Историјску причу Албахари не даје ни из перспективе целата, ни из перспективе директних жртви, већ из перспективе човека који је индиректна жртва историјских дешавања будући да је један од ретких потомака некадашњих српских Јевреја док је већи број чланова његове породице страдао у логору на Старом Сајмишту. За таквог човека нема садашњости (а Албахари му у роману одбија могућност будућности представљајући га као човека у годинама, без породице и порода који би остали иза њега), док се не обрачуна са демонима из прошлости. Током читавог романа укрштају се два временска тока: хронолошки и ретроспективни. Хронолошки временски ток прати причу остарелог професора који настоји да реконструише прошлост своје породице и да попуни празнине на свом породичном стаблу. Трагање за овим чињеницама води га сусрету са именима Геца и Мајера, двојице возача камиона душегупке. Од тог тренутка њих двојица постају његови стални пратиоци и најчешћи предмет његовог размишљања. Оно што протагонисту романа посебно привлачи Гецу и Мајеру јесте чињеница да они "нису били шрафчићи у огромном механизму који не знају чему механизам служи, него да су били потпуно упућени у тајну свог задатка, у исто време гласници смрти и сама смрт" (19-20). За разлику од историје која се управо бави тим огромним механизмима, која жртве и целате посматра на ширем плану, настојећи да сагледа опште узроке који су водили одређеном историјском дешавању, Албахари у свом роману полази од појединачних позиција. Стравични злочини који су се дешавали током Другог светског рата постају још стравичнији ако се сагледају кроз призму појединачних акција и појединачне свести о злочину који се чини¹⁸⁶. Из те перспективе питање:

да види логор" (191). Код Албахарија у роману *Гец и Мајер* налази се следећи исказ: "Не чуди, онда, што су се логораши у први мах добровољно пријављивали за транспорт: што даље од тог места које не понижава само својом нељудскошћу, већ и потпуном изложеношћу Београду који их, са друге обале реке, немо посматра. Бол је јачи када је оно што је изгубљено непрекидно пред очима, ћутање може да убије" (23-24). (У одбрану града Београда морамо подсетити на податак да логор на Старом сајмишту не само што није био на територији града, већ није био ни на територији тадашње Србије).

¹⁸⁶ Претходно речено о разлици између историје и живота, односно историје и књижевности која се јавља на релацији опште – појединачно, најбоље илуструју следећа два цитата из романа *Гец и Мајер*:

Ко су били Геџ и Мајер? делује злослутно и ужасавајуће јер је тешко замислити људска бића која свесно и рутински чине злочин убијајући друга људска бића. Ретроспективни наративни ток овог романа заокупљен је покушајем да се проникне у психологију ове двојице комплементарних јунака, који се попут карневалских ликова увек јављају у пару: Геџ и Мајер, Геџ или Мајер. Како радња одмиче тако се два наративна тока све чешће преплићу. Тиме се симулира све већи степен идентификације протагонисте и наратора романа како са жртвама, тако и са убицама Геџом и Мајером. Роман се завршава приказом својеврсног перформанса који се одвија у аутобусу на улицама Београда и на локацији некадашњег логора. Тај закључни перформанс представља идентификациони пик у коме се време прошло и време садашње, као и целати и жртве стапају у једно. Јунаци овог Албахаријевог романа нису само убице и убијени, целати и жртве, један од ликова "у сенци" је и сам град Београд који мирно гледа како се убијају његови становници, тако да је улогу града у том завршном перформансу добио незаинтересовани возач аутобуса који не успева да се уживи у причу, који се не идентификује ни са једном страном и који све време звиждуће неку мелодију док се ученици у аутобусу боре да дођу до даха. Та незаинтересованост возача делује као контрапункт. Сама слика постаје гротескна. Способност емпатије и симулације, могућност преузимања туђег идентитета, с једне стране, и апсолутна незаинтересованост, с друге, у роману су представљени на следећи начин:

"Дотакао сам уснама мрежицу микрофона и погледао ученике. Већина се борила за дах, једна девојка је стискала врат, нечија рука се дрхтаво подигла према прозору, само да би немоћно клизнула назад, један младић је покрио очи рукама, две девојке су се грлиле, ослонивши једна другој главу на раме, видео сам и неке усне које су се померале, али до

"историја је безлична и бар као наука, не може да постоји на нивоу појединца, јер би је тада било немогуће појмити. Отуд се свака историја своди на трагање за најмањим и највећим заједничким садржитељима, као да је сваки човек исти а све људске судбине једнаке" (39).

"Довољно је, међутим, упитати се како се свако од тих девет и по хиљада мушкараца и жене осетио када је ставио жуту траку или шестокраку звезду, и историја ће почети да се мрви и распада. Историја нема времена за осећања, још мање за неверицу и бол, понајмање за тупу немост, за немогућност да се схвати шта се догађа" (40).

мене, не рачунајући тихе возачеве звиждуке, није допирао никакав глас"
(161).

Младост која се увија и грчи, способност да се барем на неколико тренутака буде у туђој кожи, у туђим ципелима како би то Енглези рекли, јесте обећавајући предуслов који спречава да се "историја понови". Није довољно само познавати историјске чињенице, да би се разумели људи и околности неког доба. Потребно је те чињенице доживети и проживети, поновити, али кроз сећање или кроз уметност. То би могла и да буде једна од сврха уметности после Аушвица, да искористимо добро познату изјаву Теодора Адорна. Уметност, сликајући појединачно, појединачну патњу, страх и чежњу, за разлику од историје, треба да омогући лакшу идентификацију која са друге старне води већем степену саосећања и емпатије. Што је човек способнији да се идентификује са другим, то је мања вероватноћа да ће бити способан да повреди другог. Иако крај романа не доноси никакво разјашњење, никакав одговор који би био довољно свеобухватан и јак, наратор романа, након завршног перформанса остаје са свешћу да је учинио највише што је могао посејавши *семе памћења* "из којег, из тог семена, неће нићи плод, али ће падне ли на плодно тле, бар спречити развој корова заборава" (180).

Већ смо рекли да Албахари углавном полази од историјских чињеница не мењајући их у значајнијој мери. Један историјски анахронизам, условно речено, који се јавља у овом Албахријевом роману јесте завршна прича о дечаку Адаму који је за разлику од осталих Јевреја у логору на прави начин схватио ситуацију у којој се налази тако да је на време набавио гас-маску, што му је само тренутно спасило живот, јер је убијен метком из пиштоља приликом истовара камиона. Та прича има историјско порекло, али је у роману доста промењена. У својој историјској студији *Обични људи* Кристофер Браунинг говорећи о такозваној "сивој зони", зони амбиваленције и двосмислености која обухвата и починиоце и жртве, дефинисаној и образложеној у књизи *Потонули спасени* Прима Левија¹⁸⁷, наводи

¹⁸⁷ У есеју под називом "Сива зона" (в. Леви 1989: 36-69) Примо Леви износи констатацију да је људе у логору немогуће јасно и без сумње поделити на жртве и извршиоце. Сива зона јесте зона протекције и колаборације. У сваком логору, међу жртвама, било је привилегованих и заштићених, оних који су имали посебан статус и којима су чињени ситни уступци. Термин сива зона није

пример шеснаестогодишње јеврејске девојчице која је преживела у гасној комори. Девојчица је пронађена током чишћења гасне коморе. SS-овац Мусфилд чије је свакодневни посао био убијање Јевреја, за тренутак је остао збуњен након што је уочио девојчицу. Та збуњеност је трајала кратко и како Брунинг извештава, сам Мусфилд је "на крају издао наређење да се девојка убије, али је отишао пре него што је наређење извршено" (Браунинг 2004: 273).

У Албахаријевом роману ова историјска чињеница измештена је из свог историјског контекста и пребачена у други контекст. Догађај који описује Браунинг одиграо се у крематоријуму у Биркенауу у коме је управник био Мусфилд. Албахари повезује два историјска локалитета, крематоријум у Биркенауу и логор на Старом сајмишту. Ово историјско мешање има улогу у симболичном повезивању жртви и различитих простора Европе на којима су се дешавала страдања Јевреја, чиме Албахаријева прича прераста локалне оквире постајући универзална прича о страдању, о жртвама и убицама. Теже је у историјском контексту мотивисати чињеницу да се у роману уместо шеснаестогодишње јеврејске девојчице јавља тринаестогодишњи дечак, коме Албахари даје симболично име Адам, први, у овом случају и потоњи човек. Значај ове наративне секвенце унутар романа посебно је истакнут чињеницом да је овом дечаку дато име, док остале жртве логора на Старом Сајмишту, остају углавном безимене. Прича о дечаку Адаму одвија се паралелно са причом о завршном перформансу. Што се више сама прича романа приближава климаксу, то је теже разлучити засебне нити које је чине. Лик Адама постаје синтеза различитих ликова и судбина, али и различитих наративних токова. Сам лик је конструисан на принципу левка јер се у њега уливају све остале судбине и жртве. Приповедање о Адаму који је једини свестан зла које се чини и који се на време спрема за борбу са тим злом, неким својим сегментима, пре свега линеарношћу приповедања, степенастом структуром, представљањем вештог и способног појединца који савладава животне препреке на путу ка циљу, подсећа на сиже карактеристичан за авантуристичке романе. Коришћење приповедних техника карактеристичних за жанр авантуристичких

резервисан само за жртве, већ се према Левију односи и на починиоце који попут Мусфилда у једном тренутку осете сажаљење према жртвама, можда и свест о ужасу који готово свакодневно чине.

романа, води са своје стране, извесним жанровским очекивањима. Тако структурирана прича наводи на мисао о срећном крају у коме појединац након што је савладао све препреке, успева да изађе као победник. Међутим, Адам умире баш онда када се очекивало да ће преживети. Након што је по завршетку вожње у камиону смрти угледао небо и зеленило, ископане раке и запрепашћеног српског затвореника у белој кошуљи како се крсти, Адама, без икакве милости и чуђења, пуцњем из пиштоља убија немачки војник. Та застрашујућа завршна сцена која шокира својом неочекиванашћу, као да упућује на немогућност било каквог индивидуалног отпора у датој ситуацији, на илузорност промишљања о тома да ли је све могло другачије да буде да су Јевреји којим случајем били свесни тога куда их воде и да су се на време организовали како би се заштитили. Једина неминовност у датим историјским околностима била је смрт.

Смрћу Адама завршава се и перформанс у коме су ученици једне београдске школе за тренутак постали неко други, били присиљени да поново преживе ужас и страх јеврејских затвореника током Другог светског рата, присиљени да схвате "да свет, као и чарапа, има наличје, и да је довољан један вешт покрет да лице и наличје замене места" (172).

Идентитет протагонисте и наратора романа у сталном је процесу идентификације који је вишесмеран. Он се идентификује и са жртвама и са починиоцима, бивајући истовремено и Адам и Гец и Мајер, Андорфер и Енге, као и свака појединачна јеврејска жртва која је на путу до Авале и Јајинца страдала. Сам наратор при крају романа истиче овај мултиплицирани процес идентификације речима: "Данас сам већ био Адам, командант Андорфер, Гец и Мајер, српски заточеник и немачки војник" (174). Све те различите идентитетске могућности структурирају и изнова реструктурирају његов идентитет. Само настојање да се сазна више о изгубљеним члановима породице, о немачким војницима који су управљали логором, о свакодневници живота Геца и Мајера, предузето с намером да се осветли и открије сопствени идентитет, сопствено идентитетско језгро, не води никаквом разрешењу. Ту почетну веру у могућност одгонетања тајне, историјске и личне, и накнадну свест да трагање не води јаснијем увиду, наратор романа казује на следећи начин: "када сам започињао, веровао сам да ћу,

решавајући смисао тих знакова питања, разрешити и смисао упитника у који сам се претворио, а ни тачку испод знака питања нисам досегао" (179). Завршна сцена романа призива Дон Кихота и његову, могли бисмо рећи, сада већ архетипску борбу са ветрењачама. Наоружан кишобраном и у борби не толико против утвара, колико са утварама, наратор романа налеће на зид. Имагинација не успева да пробије стварност, али то не значи да не треба да покушава.

Као што смо истакли, могућности идентификације наратора су вишесмерне. Очекивали бисмо да се наратор романа пре свега идентификује са жртвама, међутим, паралелно са том идентификацијом, одвија се и идентификација са убицама Гецом и Мајером. Осим имена ништа везано за Геца и Мајера није извесно. Наратор мора имагинацијом и маштом да попуни празнине историјских извештаја о овој двојници нацистичких војника. И поред покушај да осмисли њихов живот, да претпостави могуће разговоре које су њих двојица водили током свакодневног превозења заробљеника, Гец и Мајер остају утварни ликови. Наратору не успева да замисли њихово лице уместо кога зјапи празнина. Та празнина може да симболише њихову безљудскост, немогућност да се припишу особине Човека људима који су немилосрдно убијали друге, али исто тако пружа услове да буде сагледана као апсолутна идентификациона могућност у смислу да може бити попуњена било којим лицем. Та могућност да свако од нас може да се идентификује са њима, да у свакоме од нас чучи по један Ајкман, односно Гец и Мајер, сугерише да је зло (као и добро) иманентно људској природи и да је немогуће предвидети све услове његовог појављивања.

Као једна од идентификационих веза између ове двојице јунака и наратора романа јавља се мотив чоколадних бомбона. Постоји податак о томе да је један од ове двојице војника улазио у логор, дружио се са децом и давао им чоколадне бомбоне. Чињеница да је тај исти војник ту децу касније одвозио у смрт делује застрашујуће. Између свесног убијања деце и чоколадних бомбона које се тој истој деци дају, зјапи невероватан јаз. Готово да не постоји начин да се тај јаз превазиђе, да се те две крајности у понашању немачког војника доведу у какву-такву везу. Наратор претпоставља да је тај војник морао да има сопствену децу, сопствену породицу која га чека код куће јер једино такав човек може да има осећања према

туђој деци, ако се та осећања уопште могу сматрати искреним и правим, а не само још једним сегментом система обмана којем су у логору били изложени Јевреји. Међутим, и поред тог покушаја да се премости јаз, да се причом осмисли узрочно-последични низ, мотивише понашање војника, она остаје немоћна пред баналношћу и бесмислом стварности.¹⁸⁸ Несразмера између поступка и мисли, немогућност да се карактер овог удвојеног лика Геца и Мајера сагледа до краја, на плану приповедања има своју корелацију у разбијеним сегментима историјског дискурса који готово без икаквог реда пресецају хронолошки ток приповедања.

Као што један од двојице возача даје деци у логору чоколадне бомбоне, тако и сам наратор користи бомбоне не би ли дошао до свог циља. У настојању да сазна што више детаља о сопственој породици, наратор бомбонама поткупљује остарелог рођака, једног од ретких који су преживели. Тај рођак се налази у старачком дому и њему су бомбоне забрањене због дијабетеса. Тиме што крши ову забрану, због себичних циљева и мотива, наратор индиректно убрзава рођакову смрт. У односу на злочин Геца и Мајера нараторов допринос у уобразњу смрти свога рођака делује више него наивно, али истовремено има улогу упозорења. На важност и значење чоколадних бомбона као мотива који упућује на могућност замене улога указује и Весна Лопичић истичући да "без обзира да ли се живот старца замењује за вредно знање или се смрт 5000 људи јавља као индикација нечије дисциплине и савесног приступа војничком послу, у оба случаја починиоци одричу неке право избора доказујући тиме да су слепи за морална питања" (Весна 2007: 213). Нејасна је и танка линија која одваја добро од зла, оправдано од суровог и себичног, и често је лако склизнути преко ње. Попут бомбона и зло често делује наивно и заводљиво.

Идентитетску неодлучност и осцилацију, по мишљењу самог наратора романа, може да заустави само историјско памћење: "јер све док постоји памћење (...) постоји могућност, ма колико мала, да неко, једном, негде, сагледа права лица Геца и Мајера (...). А све док су она само одраз празнине, те могу да представљају замену за свако лице, Гец и Мајер ће се враћати и обнављати бесмисао историје

¹⁸⁸ Кристофер Браунинг наводи пример намачког војника, припадника 101. полицијског батаљона, који је чињеницу да је убијао јеврејску децу правдао тиме што је истицао да је то чин милосрђа, да их је он тиме спашавао од суровости живота без родитеља. По речима самог војника: "пустити немоћну децу да живе без мајке било би, такорећи, пуцање у моју савест" (наведено према: Бараунинг 2004: 124).

који, на крају, постаје бесмисао наших живота" (180). Управо ту сврху чувања од заборава, улогу вечитог подсетника, добија уметност.

Више је могућих афективних одговора на приказ света и ликова у једном књижевном делу. Каит Оутли (Kaith Oatley) у раду "A Taxonomy of the Emotions of Literary Respones and a Theory of Identification in Fictional Narrative" (в. Оутли 1994) настоји да да таксономију емоција изазваних читањем. Разликујући својеврсну унутрашњу и спољашњу читалачку перспективу (читалац који остаје ван света књижевног дела на релацији субјекат – објекат и читалац који "улази" у свет књижевног дела) које се приликом сваког процеса читања међусобно укрштају и мешају, Каит Оутли издваја оне емоције читалачког одговора које настају из процеса асимилације (уочавање сличности између представа које имамо о свом свету и представа света у једном књижевном делу) и из процеса акомодације (свет у делу даје се поступком очуђења што од читаоца захтева посебан напор и увид како би помирио своје представе са представама у делу). Асисмилације и акомодација јављају се као последице спољашње перспективе, док се код унутрашње перспективе јављају, донекле и као резултат претходних емоција, симпатија, сећања и емоције идентификације. Сматрајући идентификацију "главним процесом изазивања емоција у наративу" (65) Оутли се посебно фокусира на овај вид читалачког емотивног одговора. Његова је намера пре свега да истакне да идентификација која у себи традиционално обухвата два значења: препознавање и имитацију, не представља толико имитацију по себи колико симулацију. Полазећи од Аристотеловог учења о мимезису, Оутли истиче да овај термин треба пре свега схватити као "симулацију људских акција" (66) која се јавља у делу. Акције које се представљају у делу одвијају се у умовима поблике као симулације на компјутеру¹⁸⁹. Улога једног књижевног дела или представе јесте управљање и навођење тих симулација, док се као основа тог процеса може сматрати идентификација са једним или више карактера у делу. О важности идентификације говори и Сузан Кин у раду "Теорија Наративне емпатије" (в. Кин 2006: 207-). Објашњавајући појам емпатије која би требало да представља могућност спонтаног дељења афеката која може да буде изазвана и читањем, Сузан Кин истиче значај

¹⁸⁹ Уп. "Literary simulations run on minds of audiences or readers, just as computer simulations run on computers" (Оутли 1994: 66).

карактерне идентификације и читалачке идентификације са карактерима у делу остављајући том приликом отворено питање о томе шта претходи чему: читалачка идентификација са карактерима или читалачка емпатија¹⁹⁰. И Ерим Мекглотин бавећи се проблемима емпатичке идентификације у делима аутора који говоре о Холокаусту из угла починиоца злочина, што по њеном мишљењу представља једну индикацију која упућује на промену досадашњег дискурса о Холокаусту, говори о проблему јасног разликовања емпатије и идентификације и о томе да се ова два термина често срећу као синоними. Из разлога што је у дискурсу о Холокаусту чешће заступљен термин идентификација, као и због тог што се термин емпатије најчешће везује за пријатна осећања, Мекглотинова се одлучује за термин идентификација. При том она прихвата разликовање Ерика Лика (Eric Leake) о постојању такозване тешке или опасне емпатије која настаје при идентификацији са лошим, морално проблематичним карактерима и лаке емпатије која се јавља при идентификацији са узорним карактерима.

За нас идентификација и емпатија представљају два одвојена процеса који међусобно утичу један на други. Емпатија представља спонтану и условљену способност људских бића (али и осталих примата) да деле емоције. Идентификација која представља препознавање (или разликовање, што је такође вид препознавања) себе у другима кроз симулацију утиче на емпатију и на могућност емотивног одговора читаоца пре свега као окидач што би се донекле могло схватити као нешто што условљава појаву афективног одговора на подлози биолошке чињенице о постојању неурона који се активирају приликом посматрања или слушања о акцијама које се дешавају другима (што се обично сматра емпатијом).

Вишеструке могућности идентификације, које се јављају у роману *Геџ и Мајер*, изазивају различите емотивне одговоре. Иако је наратор романа жртва историјских дешавања тако да се његова перспектива може сматрати доминантном, у роману се фокус стално пребацује са једног на други члан који чине готово стандардну тријадну када се говори о Холокаусту: жртве, починиоци и неми,

¹⁹⁰ Уп. "Whether a reader's empathy of her identification with a character comes first is an open question: spontaneous empathy for a fictional character's feelings sometimes opens the way for character identification" (Кин 2008: 214).

неделајући постматрачи. Из идентификације са жртвама би требало да се развије позитивна емпативна реакција, која је "повезана са моралном емоцијом симпатије (...) и тиме са просоцијалним и алтруистичким деловањем" (Кин 2006), док сама могућност идентификације са убицама код читаоца изазива непријатност, гађење и емотивни отклон. Као наративне чиниоце заслужне за изазивање емпатије код читаоца, Сузан Кин издваја и посебно разматра, наративну карактеризацију, из које произилази могућност идентификације са јунацима неког дела, и наративну ситуацију. Код Албахарија, пре свега у овом роману, срећемо се са присуством својеврсног удвајања перспектива у процесу карактеризације. У роману нам се представљају два пара односа убица-жртва. Један пар представљају наратор романа и његов остарели рођак, док је други такав пар јеврејски народ, с једне стране, и Гец и Мајер, Андорфер и Енге, као и остали немачки војници, с друге. Као посебан, трећи пар, издвајају се српски затвореници и град који ћути и гледа који истовремено деле како позицију жртве, тако и бремене историјске кривице јер не чине ништа. Наративна карактеризација се додатно компликује чињеницом да ликови који чине ову тријадичну шему улазе у међусобне односе чиме се укрштају различите наративне равни. Као ликови прелетачи, да их тако назовемо, овде се пре свега јављају наратор романа, Гец и Мајер и град Београд. Такође ови ликови, а пре свега лик наратора и лик града Београда имају улогу у повезивању различитих наративних и историјских времена која се јављају у овом роману.

У првом пару наратор романа који такође представља историјску жртву слика нам се у опозицији према свом остарелом рођаку. Могућа идентификација са наратором која би водила емотивном одговору, који би са своје стране водио моралном осећању симпатије, отежана је због чињенице да је сам наратор спреман да убрза смрт свог рођака због, пре свега, личних разлога¹⁹¹. С друге стране,

¹⁹¹ При структурирању овог лика Албахари чини се као да донекле преузима поступак карактеризације који се јавља у роману *Брисање* Томаса Бернхарда. У овом Бернхардовом роману главни лик, уједно и наратор дела на први поглед делује као мизантроп који са презиром и гнушањем прича о својој страдалој породици, исто тако се односећи и према намачком народу и културној и језичкој традицији Аустријанаца, док на крају романа сав свој наслеђени иметак даје јеврејској заједници као својеврсни чин испуњења због злочина који је у Другом светском рату почињен над овим народом. Та наједнакост у конструкцији лика који уједно поседује особине хуманисте и игноранта утиче на амбивалентан читалачки одговор, будући да се процес идентификације са овим ликом одвија отежано.

позитивна идентификација са остарелим рођаком изостаје јер је његов физички опис одбојан, као и његова старачка тврдоглавост, спремност на учину и невољност дељења информација. Овај пар убица-жртва остаје у *сивој зони* производећи истовремено двоструки читалачки одговор како симпатију тако и узнемиреност и гнушање.

Нешто је јаснија ситуација у другом пару. Овде је релативно лако идентификовати се са жртвама, пре свега са ликом Адама, из чега израста емпатија, и поред тога што нам се немачки војници представљају као људи који су одани реду и дисциплини, педантни и уредни, забринуте за морал војске, организовани и принципијелни, у свакодневним разговорима *обични*. Јаз између њиховог описа и дела које чине доводи до иронијске дистанце, која са своје стране отежава могућност читалачке идентификације. Два метонимијска лика Гец и Мајер у роману често постају носиоци приповедачке перспективе. О проблемима и могућностима читалачке идентификације са починиоцима који су у делу дати као носиоци приповедачког фокуса посебно је говорила Ерин Мекглотин у већ спомињаном делу издвајајући пет читалачких идентификационих могућности: егзистенцијална идентификација (у основи овог вида идентификације налази се могућност препознавања починиоца као човека, обичног људског бића, укљученог у одређене историјске ситуације), перспективна идентификација (она изражава меру читалачке спремности да сагледа свет очима починиоца), идентификација која је завистна од поузданости (*reliability-dependnent*) која представља степен спремности читалаца да поверују починиоцу, што што донекле условљава и то да ли се он у делу јавља као поуздани или као непоуздани наратор, Афективна идентификација (која представља меру наше спремности да саосећамо са починиоцем) и идеолошка идентификација која представља читалачко прихватање моралних и етичких погледа на свет починиоца и идеолошког оправдавања његових поступака). Овај последњи вид идентификације јавља се као посебно опасан будући да уколико читалац подржава идеологију починиоца из дела њему је лакше да се идентификује са њим и на свим горе набројаним осталим нивоима. Идентификација је, што је важно рећи, контекстуално условљена. Читалац који припада европској култури има предзнање о Холокаусту и донекле изграђен етички

став како према жртвама, тако и према починиоцима (што не значи да његов став није подложен променама). Тешко је претпоставити како ће се одвијати идентификација са починиоцем који у делу има или улогу наратора или ка коме се усмерава приповедачки фокус, код оних читалаца (ако таквих уопште и има) који нису упознати са Холокаустом као историјском чињеницом. Иако Гец и Мајер у истоименом роману често постају носиоци приповедачке перспективе, читаоцу је тешко да се идентификује са њима на било ком од горе наведених нивоа јер њихово понашање пре свега не доживљава се као логички засновано. Исувише је велика дискрепанца између онога шта они чине и онога како се у свакодневним, обичним тренуцима понашају. Њихова индиферентност према људима, и дубока забринутост за камион, предмет изазива превелики степен зачудности да би уопште могло доћи до читалачке акомодације, а затим и до идентификације. Већ на првом нивоу, егзистенцијална идентификација изостаје јер ова два лика нису представљени као "људи", већ као утваре које се јављају у свести наратора романа. Иако историјски контекстуално условљени, они се у делу дају као неисторијски, или можда као свеисторијски.

Будући готово индиферентни према жртвама, немоћни да предузму ишта, град Београд и српски затвореници који истоварују и сахрањују лешеве Јевреја у исто време изазивају и сажаљење и гнушање. Права емпатија која би водила симпатији у овом случају изостаје јер овај пар ликова у односу на остале парове остаје на позадинској сцени. Улога коју ови ликови имају у роману јесте пре свега улога историјских кулиса. Попут њих и многи други градови и народи у Европи остали су неми и незаинтересовани пред призором страдања Јевреја¹⁹².

Одређене наративне карактеристике, присутне пре свега при карактеризацији ликова, овог Албахаријевог романа несумњиво подстичу развој емпатије код читалаца, али истовремено доводе и до емотивне амбивалентности. Попут протагониста и наратора романа и читалац је усмерен ка константном процесу идентификације са различитим ликовима дела. Релативно је лако идентификовати се са жртвама, међутим, могућност идентификације са убицама

¹⁹² Подстакнут том чињеницом Жан Пол Сартр ће непосредно након Другог светског рата написати своје веома утицајно дело *Јевреји и антисемитизам* у коме покушава да открије узроке постојања осећања антисемитизма пре свега у француском друштву.

плаши и одбија. Ипак, ефекат емпатије у делу преовладава над осећањем емоционалне узнемирености. Од наративних карактеристика овог романа које доприносе бољем развоју емпатије код читалаца издвајају се, по нашем мишљењу, пре свега хомодијегетичко приповедање, левкасто структурирање Адамовог лика и удвајање временских равни.

Поред тога што се емпатија може сагледати као ефекат који код читаоца производи текст, у овом Албахаријевом роману присутна је и својеврсна тематизација емпатије. Наратор романа који трага за сопственим пореклом, који је сав у знаку питања, не налази одговор у историјским чињеницама. До мотива који би објаснили понашање Геца и Мајера, као и многих других људи попут њих који прелазе границу добра и зла у одређеним историјским околностима, не долази се. Њихови ликови остају утварни, а њихова лица празна. Утеху не пружа ни сазнавање имена погинулих рођака: Клара, Флора, Матилда, Букица, Естера, Сара, Мара, Ленка, Рашела, Рифка, Злата, затим Давид, Даниел, Бата, Јаков, Мориц, Леон, Самуило, Рубен, Рафаел, Хаим, Соломон, Илија, Јосиф, Марко, Моша, Аврам¹⁹³. Једино сазнање до кога наратор извесно долази јесте то да се одговор не крије у прошлости, већ у будућности. Управо из тог разлога наратор, уједно и протагониста романа изводи завршни перформанс с циљем да код младих људи, београдских средњошколаца, посредством идентификације са жртвама изазове осећање емпатије које би требало да усмери њихово будуће понашање, да их учини осетљивим за сва лица зла. Циљ је посејати семе сећања, јер једино тако могуће је спречити и зауставити понављање историје. Два емпативна одговора, један унутар романа и други, који настаје код читаоца, повезују стварност и фикцију, нивелишу разлике између литературе и реалности. И један и други имају исту улогу, улогу историјског упозорења.

Сам жанр дела, по мишљењу Сузан Кин, има улогу при изазивању емпатије код читалаца. Роман *Гец и Мајер*, јесте жанровски хибрид и то не само у значењу који овом термину даје Бахтин. У овом роману присутна је комбинација наративних поступка који се могу сматрати карактеристичним за сва три књижевна

¹⁹³ Нака од ових имена иако можда нису српског порекла могу се сматрати карактеристичним за Србе. Таква имена су: Мара, Ленка, Злата, Бата, Марко. То комбиновање српских и јеврејских имена упућује на то да су Јевреји који су живели на територији Србије, у свој јеврејски идентитет као битну компоненту уградили и свој српски идентитет.

рода: лирику, епiku и драму. На присуство драмских елемената у овом роману скреће пажњу Марија Митровић у раду "Гес i Мајер of situational Education" (Митровић 2005: 83-93). Ауторка ту пре свега указује на драмски карактер и драмску улогу коју у делу имају ликови Геца и Мајера који се изводе на "сцену" нараторовим настојањем да проникне у њихове мотиве и понашање као и на чињеницу да током читавог романа наратор стално преузима различите улоге, како убице, тако и жртве. Међутим, самим извођењем на сцену ликова Геца и Мајера којим се драмитизује "проблем моралне одговорности за криминално понашање" (93), не долази се ни до каквог емотивног олакшања. Тек завршни перформанс, у коме професор преузима улогу режисера који диктира и условљава понашање ученика, има улогу драмске катарзе. Могли бисмо додати да приказивање завршног перформанса поседује све етапе које се јављају у развоју драмске радње: експозицију представља улазак у аутобус и почетак путовања, заплет настаје почетком процеса идентификације ученика са јеврејским жртвама, кулминацију представља прича о Адаму, док перипетија настаје када Адам и поред свих предострожности и покушаја да избегне судбину жртве не успева да преживи. Расплет овог драмског приказа представља реакција ученика након идентификације. Иако само три ученице прилазе професору након свега, што би могло да сугерише да је права емотивна реакција код других изостала, и то је довољан број како би се зачело семе историјског памћења.

Поред драмских елемената, у делу су присутни у значајној мери и лирски елементи. Већ смо рекли да Албахари историјски дискурс разбија на наративне секвенце које затим добијају улогу мотива у самом делу. Итеративним структурирањем ових мотива, понављањем и варирањем читавих реченица и мисли, постиже се лирски ефекат (и својеврсни орнаментално-барокни утисак о чему ће више речи бити касније). То није само карактеристика овог романа, већ се може сматрати карактеристиком самог Албахаријевог начина приповедања. У многим његовим делима јављају се реченице и речи које добијају рефренско значење јер се стално понављају готово у истом облику. У роману *Снежни човек* таква реченица је: "Овде ћу остарити", у роману *Мамац* функцију рефрена има реченица: "Седели смо у ресторану на речној обали". И у осталим Албахаријевим

романима могуће је уочити присуство таквих реченица које се понављају не само на нивоу дела, већ и из једног дела у друго (истовремено такве реченице имају улогу интертекстуалне везе). Међу најчешћим рефренским речима које се срећу код Албахарија јављају се глаголи са значењем говорења, попут глагола: рекао је, помислио сам и томе слично. Такве речи својом више него честом употребом, динамизују приповедање чинећи га ритмичким. С времена на време, наратор Албахаријевих романа као да преузима улогу лирског субјекта чему свакако доприноси штурост у његовој карактеризацији, како унутрашњој, тако и спољашњој, као и одсуство његовог личног имена. Одсуством физичке портретизације наратора, он често постаје само (наративни) глас. Иако је лиричност једна од основних карактеристика Албахаријевог приповедања уопште, у овом делу је она посебно наглашена. Дуплирање наративних преспектива, као и дуплирање ликова има такође лирску улогу. Говорили смо о ликовима који се јављају у пару на тематском плану романа, међутим, постоје и ликови који су ритамски парови. Такви ликови јесу Геџ и Мајер, Геџ или Мајер, с једне стране, и седморица или петорица, петорица или седморица српских затвореника, с друге. Они одзвањају истим ритмом, делујући као ехо један другоме.

Комбиновањем лирских, епских и драмских елемената, овај Албахаријев роман се приближава поеми. Ова књижевна врста, с друге стране, производи другачији афективни одговор у односу на роман. Самим спајањем карактеристика различитих књижевних родова у овом роману (музикалност и емоционалност лирике¹⁹⁴, збијеност и узбудљивост драмске радње, епска приповедна основа) постигнут је јачи емотивни набој који са своје стране води наглашенијој емпативној реакцији код читалачке публике.

У роману *Геџ и Мајер* ефекти емпатије се јављају као двоструко кодирани. С једне стране емпатија са јавља у самом предметном слоју романа, пре свега у делу који се односи на завршни перформанс. Истовремено, емпатија се јавља и као исход одређених формалних карактеристика самог дела. У првом случају релација на којој се одвија емпатија остварује се унутар дела и тече од јеврејских жртава ка

¹⁹⁴ Једна од најважнијих карактеристика лирике јесте емотивност, а лиричност јесте један од основних елемената поеме. Богдан Поповић је у Предговору *Антологије новије српске лирике* истако да нема праве лирске песме која у исто време није емотивна.

ученицима једне неименоване београдске гимназије. У другом случају релација тече ка публици и настаје као резултат успешне идентификације читалаца са ликовима представљеним у делу. Наративни идентитет јунака овог Албахаријевог романа, који је структуриран као вишевалентан, у многоме је подређен и условљен овом двоструком емотивном (емпативном) функцијом текста.

УЖАС ИДЕНТИТЕТА – РОМАН ПИЈАВИЦЕ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Роман *Пијавице* објављен 2006, такође припада Јеврејском циклусу Албахаријеве прозе. Међутим, иако је у овом делу присутна јеврејска тематика као и у роману *Геџ и Мајер*, формално-тематски овај роман се више наслања на роман *Мрак*. Политички и историјски мрак о коме је Албахари писао у свом истоименом роману, овде полако добија свој облик. Из дифузно структурираног мрака друштвене стварности Србије с краја двадесетог века, израња и обликује се баук ксенофобије и антисемитизма. И у овом роману као и у роману *Мрак* приповедање се одвија из емиграције: о простору “овде” приповеда се из простора “тамо”, о времену “онда”, говори се из времена “сада”. Док приповеда, наратор истовремено обликује како себе из прошлости, тако и своје садашње ја. Приповедање постаје перформативни чин којим се структурира идентитет наратора романа. Као и у роману *Мрак* и у роману *Пијавице* наратор остаје безимен, основни сукоб романа такође се обликује на релацији појединац-друштво, приватни и јавни простор и овде се сукобљавају и мешају, и у овом роману приповеда се о теоријама завере, о немоћи појединца да се одупре друштву, о условљености појединачне акције ширим друштвеним системом. Основна разлика међу овим романима не тиче се толико форме и тематике присутне у делу, колико степена и мере. Све је подигнуто на виши степен сасвим у маниру Томаса Пинчона и његовог романа *Објава броја 49* који је Албахари иначе превео на српски језик. И као у Пинчоном роману и у овом роману основну потку чини прича о завери, о тајним организацијама, о “свету” испод “света”. Албахари користи форму шпијунских и криминалистичких романа, али је потцртавањем и пренаглашавањем извесних формално-тематских и жанровских карактеристика, истовремено и пародира¹⁹⁵.

¹⁹⁵ Саша Ћирић, такође, у тексту под називом "Говор после, исисани трагови" указује на то да се структура романа *Пијавице* ослања на структуру "романа интриге, крими-заплета и детективске потраге" (Ћирић 2005: 137). Даље, Ћирић указује и на то да је Албахари форму романа интриге повезао са инстанцама које му нису "прирођене", односно да је овај аутор трилер одвео "у воде мистике (или 'трипозности' изазване употребом лакших опијата), математике, кабале, културне историје Јевреја, савремених политичких прилика домет чијих последица осећамо и данас" (исто). Овај жанровско-тематски спој неспојивости за Ћирића представља пример "албахаријевске особености".

Свет испод света, реалност која лежи у позадини ове наше реалности, постаје видљива посредством трагова. У класичном шпијунском роману ти трагови су добро мотивисани, јасно уочљиви и мање-више логички повезани. У Албахаријевом роману трагови постају трагови само захваљујући појединцу који их доживљава као такве. Шамар добија значење покретача ланца догађаја који воде принудној емиграцији наратора романа само зато што је наратор у том мање-више случајном догађају видео скривено значење и неку вишу намеру. Не постоји јасна веза међу траговима које наратор уочава. Ништа логички не повезује шамар на обали са откинутим дугметом испод кога се крије цртеж на коме се налази геометријски фигура круга “у који је био уписан троугао са обрнутим троуглом уписаним у њега” (Албахари 2009: 9). Такође, није баш најјаснија ни веза која постоји између овог симбола и плаката за Тај-чи, као што није до краја мотивисано убеђење наратора, које се касније показује као тачно, да ће у дневним новинама пронаћи какав додатни траг. Ентропија која се код Пинчона јавља као основна структурна карактеристика његових романа, присутна је и у овом Албахаријевом роману. Роман *Пијавице* обилује најразличитијим информацијама: о тајном и јавном животу Јевреја у Србији, конкретно у Земуну, о мистици и значењу појединих прича из *Кабале*, о плочама Мајлса Дејвиса, о познатим математичарима Ламе Габријелу (1795-1820) и Аугусту Фернанду Мебијусу (1790-1868) и разним математичким проблемима, на страницама овог романа налазе се и математичке формуле, детаљно се именују улице Земуна и Београда којим се протагониста креће, заједно са карактеристичним грађевинама, најчешће јавног карактера, као што су кафане и хотели; град се пред нама изнова мапира и то инсистирање на урбаним географским одредницама као да упућује на појаву неподударности између менталне мапе града у уму наратора романа и *стварног* простора којим се он креће¹⁹⁶, прича се о музици и марихуани, о антисемитизму и националистичким организацијама, о матампсихози и стварању голема... тако да роман на први поглед одаје утисак презасићености. Превише тога је присутно, приповедање се дифузно шири, удвајају се наративи, много је бочних (наративних) грана које као да не воде

¹⁹⁶ Уп: "Када сам први пут видео мапу Новог Београда, зачудио сам се релативно једноставним урбанистичким решењима, геометријским структурама блокова и улицама које су се секле под правим углом. У стварности, та привидна једноставност се губила оног часа када би се кренуло у потрагу за неким кућним бројем" (196).

никуда. Читање додатно отежава чињеница да нема пасуса, нема пауза, нарација се одвија у једном замаху што је приповедни поступак којим се Албахари служи почевши од романа *Снежни човек*. Ако је у роману *Мрак* приповедање изједначено са лавиринтом, овде је више у питању кретање без компаса или било каквих сигурних оријентира кроз густу и мрачну шуму. И као што се кроз грање густе шуме с времена на време пробија светлост, тако и овде, у роману, спорадично се пробијају луцидне слике друштвене стварности: политика, власт, скупоба, одлазак у свет трбухом за крухом, које делују као шамар. Наглашена информативност овде има улогу Мајиног вела којим се прикрива застрашујућа слика реалности. Шамар којим све почиње симболично добија значење почетка ‘буђења из ‘хаотичне стварности’’ (220).

Политичка основа романа, прича о мржњи, ксенофобији и антисемитизму у овом делу заогрнута је мноштвом споредних прича о мистичном, шпијунском, тајанственом. Тај својеврсни поступак индиректног приповедања о суморној стварности на најбољи начин описује сам наратор који на једном месту у роману исказује следеће: ‘ништа није досадније од суморне приче у којој, осим те приче, нема ничега што нас повремено одводи у другом правцу, потом нас ту заварава и води на станпутицу, и онда, када помислимо да смо посве изгубљени, отвори врата која нас врате тамо одакле смо кренули’’ (186).

Као и у роману *Мрак* и у овом роману идентитет наратора гради се, односно боље рећи разграђује се, у односу према Другима. Исти поступак којим Исти у једном тренутку постају Други присутан је и овде. Нараторов пријатељ Марко са којим он најрадије проводи време предајући се чарима музике и марихуане и који као да има улогу резонера који донекле рационализује искуство наратора са овим новим, тајанственим светом који се постепено помаља, на крају романа постаје непријатељ који у име националистичко-нацистичке идеологије чини гнусни злочин учествујући у демолирању атељеа јеврејског сликара Јаше Алкалаја и његовом убиству. Истовремено са процесом одвајања од дојучерашњег пријатеља, тече процес идентификације са Другима, са члановима јеврејске заједнице у Србији. Проблему Јевреја у Србији с краја двадесетог века приступа се са извесном

дистанцом, из угла наратора који је по националности Србин. На почетку романа, о Јеврејској заједници у Србији наратор не зна готово ништа, да би током развоја романа постепено сазнавао доста тога како о историји Јевреја у Србији, тако и о њиховој садашњој ситуацији и њиховој константној угрожености пред навалом антисемитизма и ксенофобије што се у роману представља као једна од основних карактеристика српског друштва датог историјског тренутка¹⁹⁷. Нова сазнања мењају нараторову перцепцију стварности, што води промени његовог идентитета. Национална припадност протагонисте романа не представља границу, баријеру и сметњу његовом сагледавању и прихватању "друге" културе. Национално се показује као лажна, артефицијална, категорија која попушта пред категоријом људског уопште. То што је наратор романа Србин не представља препреку да он буде препознат као неко у коме обитава Елезаров дух, или можда дух Волфа Еноха, или можда дух славног кабалисте из Цфата¹⁹⁸, иако се на крају показује да је прича о сеоби душа и астралном телу била ништа више до варка, обмана и игра, осмишљена тако да усмери понашање наратора романа. Основни проблем у овом роману не представља никаква потрага за идентитетом, већ пре свега потрага за начинима да се границе идентитета, како личног, тако и националног, превазиђу. *Душа* не зна за национално-идентитетска ограничења, једино што она препознаје јесте разлика између добра и зла. Идентитет се често јавља као тамница духу, као чаура која му ограничава сваки узлет. Како то наратор романа исказује "ужас идентитета је у томе што не може да се згули са себе онако како змија оставља свој свлак, и нема горе тамнице од идентитета у који се сумња или од онога који су други прогласили лошим или злим" (222). И као што су Јевреји вековима страдали

¹⁹⁷ Питање је колико оваква презентација српске стварности и друштва с краја двадесетог века, одговара стварности српског друштва датог историјског тренутка. Саша Ћирић који је писао о роману *Пијавице* Давида Албахарија поставља слично питање, такође у фусноти број 8. Како Ћирић износи "ксенофобија и антисемитизам у другој половини 90-их нису били у тој мери изражени како то предочавају *Пијавице*" (Ћирић 2005: 142). У покушају да открије мотиве који су писца нагнали да пише о антисемитизму у Србији, Ћирић износи следећу претпоставку: "Можда је латентна снага мржње у атмосфери политичке и вредносне дезоријентисаности српског друштва у транзицији подстакла Давида Албахарија да тематизује антисемитизам и то не више само као претекст и оквир за један мистички трилер него као неку врсту опомене у маниру критичког ангажмана своје врсте" (Исто).

¹⁹⁸ Уп: "Зашто ја, питао сам Маргарету, а не неко други, неко ко је Јеврејин? Многи кабалисти, рекла је, сматрали су, слично индијским веровањима, да душа може да одлута у различитим правцима и настани се у најразноврснијим телима, не само људским, тако да уопште није било немогуће да душа неког Јеврејина нађе уточиште, не пример, у телу особе која није јеврејског порекла" (225).

због свог јеврејског, ‘у негативном смислу трајно обележеног’ (Исто), идентитета, тако и Срби, данас, морају да носе баласт негативног националног идентитета који је настао као резултат историјских дешавања с краја двадесетог века и негативне медијске слике која је та дешавања пратила. Наратор романа разуме ограничења која идентитет поставља духу будући да се, како сам каже, много пута током година ‘етничког ратовања’ суочавао ‘са предрасудама о српском идентитету’ (Исто). Међутим, непосредно након овог исказа о предрасудама везаним за српски идентитет и о негативној слици о Србима која је била пласирана у свету, следи део текста у коме се говори о антисемитизму код Срба, о јеврејским избеглицама који 1992. године из Сарајева долазе у Београд и ту се суочавају са растућим таласом националне мржње, па се чини као да се у роману предрасудама везаним за српски идентитет придружује још једна предрасуда са врло озбиљним последицама по којој су Срби овде означени као народ код кога је антисемитско расположење и етничка мржња значајно заступљено. Током читавог романа доста пластично се описују последице антисемитизма. Наратор романа зато што се дружи са Јеврејима и зато што пише о проблемима са којима се Јевреји срећу у српском друштву, постаје мета различитих националистичких организација. Врата његовог стана биће осликана кукастим крстовима, он сам биће називан издајцом и разним другим погрдним именима, пред вратима свога стана стално ће налазити телесне излучевине људи који на тај начин демонстрирају своју мржњу и нетрпељивост. Штавише, он ће због своје наклоности према Јеврејима бити пребијен, да би му на крају сам живот био угрожен до те мере да бива присиљен да бежи и да уточиште нађе у егзилу. Можда је намера Албахарија приликом писања овог романа била својеврсно упозорење на опасности које леже у етничкој нетрпељивости и мржњи, међутим, начин на који је у роману представљена српска друштвена стварност с краја двадесетог века је доста проблематичан. Питање је колико је антисемитизам заиста присутан код Срба, поготово ако се има на уму да су се Срби често идентификовали са Јеврејима током Другог светског рата будући да су и један и други народ делили позицију жртве. Предраг Палавестра на више места у својој књизи *Јеврејски писци у српској књижевности* истиче да Јевреји у Србији обично нису наилазили на такав талас антисемитизма као у осталим европским државама.

Једно књижевно дело није историјски документ, али књижевност несумњиво има озбиљну друштвену моћ, могућност да делује на свест коју једно друштво има о себи као и на свест других о том друштву.

На интернет страници *United States Holocaust Memorial Museum: Voices on Antisemitism-A Podcast Series* објављен је интервју са Давидом Албахаријем новембра 2011. године. Аутор и земља из које долази представљени су на следећи начин: "У многим својим романима, српско-јеврејски аутор Давид Албахари изазива читаоце да преиспитају историју. Иако доста издаван у свету, Албахаријев рад није увек популаран у његовој родној земљи, у којој антисемитизам истрајава" (Албахари 2011а). Дакле, за читаоца у Европи Србија је земља у којој антисемитизам **истрајава** и такво мишљење о Србима и Србији додатно је подржано појединим Албахаријевим романима. Албахари говорећи о свом роману *Геџ и Мајер* и о намери да пише о различитим облицима антисемитизма, у претходно наведеном интервјуу, о Србији и антисемитизму износи следеће:

"Антијеврејска осећања су понекад веома јака код Срба. Ви једноставно можете бити нападнути или можете имати неке графите на својим вратима или на зидовима своје зграде. Мислим, ја нисам био пребијен нити било шта томе слично зато што сам Јеврејин. Међутим, много пута је било ружних опаски и коментара објављених у новинама и часописима о мом писању и о писању других српских писаца јеврејског порекла.

За мене је важно да пишем о тим стварима, јер сам сведок тренутка када су се ствари промениле у бившој Југославији. Крајем 80-их и почетком 90-их година Југославија је била комунистичка земља, и тамо готово да није било примера антисемитизма, зато што је издавачка индустрија била контролисана (...). Међутим, када је комунистичка власт нестала, људи су мислили да је један од начина да покажу своју слободу тај да штампају шта год пожелеле. И једна од тих ствари које су одмах почеле да се штампају биле су све те антисемитистичке књиге" (Албахари 2011а)¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Текст је дат у нашем преводу са енглеског.

У раду "Актуализација и ревалоризација националних идеологема у савременој српској прози" Снежана Милсављевић Милић износи запажање "да је свако књижевно дело које за грађу има актуелни тренутак, бар најмање двоструко кодирано: идеолошким хоризонтом и конвенцијама књижевне традиције" (Милосављевић Милић 2013: 256). Роман *Пијавице* Давида Албахарија јесте роман који неоспорно за грађу узима актуелни друштвени моменат. Самим тим, неизбежно је говорећи о наративним карактеристикама овог романа, дотаћи се и идеолошког слоја дела будући да "различити модели читања стварности потврђују да стратегије наративизације нису могуће изван идеолошког контекста и одређених институционалних модела идеолошког вредновања" (Милосављевић Милић 2013: 255-256). У свом роману *Пијавице* Албахари представља једну суморну слику српске стварности, једно друштво суочено са бројним економским, политичким, ратним проблемима, између осталог и са проблемом националне мржње и антисемитизма. Будући да је једна од карактеристика овог романа пренаглашеност, гомилање и хиперболичност, једном речју ентропичност, могли бисмо да претпоставимо да су и застрашујуће и честе слике антисемитизма резултат истог наративног поступка. Истовремено, ове слике, као што смо већ истакли, требало би да имају улогу упозорења и опомене. Међутим, исто тако је неоспорно да слика Србије представљена у овом роману није нимало ласкава и да антисемитизам у Србији и српском друштву сигурно није заступљен у мери у којој се то описује у роману. Видели смо да између националног идентитета и романа који чине књижевни канон, као и романа који имају статус претканонских текстова постоји несумњива корелација. Књижевно дело с једне стране рефлектује оно што би требало да представља национални идентитет, док с друге стране истовремено, најчешће увођењем нових тема и померањем граница, што је пре свега улога претканонских текстова, или процесом накнадне идентификације са већ постојећим делима која се сматрају канонским, конструише исти. Оно што посебно збуњује везано за роман *Пијавице* који је 2005. године био номинован за Нинову награду, јесте спремност једног дела српског друштва да се идентификује са сликом Србије представљеном у *Пијавицама* о чему сведочи пре свега чињеница да је роман *Пијавице* изабран да у оквиру пројекта Сто словенских романа буде представљен

као један од десет најбољих српских романа насталих након пада Берлинског зида. Претходном реченицом нисмо имали намеру да доводимо у питање уметничке квалитете дела које роман несумњиво поседује. Једноставно, сматрали смо да је неопходно указати и на могуће идеолошко-политичке консеквенце дела, односно на могућност различитих читања дела од којих не морају сва да буду исправна.²⁰⁰

Вративши се уско литерарним карактеристикама овог романа, можемо додати да је једна од опсесивних Албахаријевих тема приповедање о приповедању, о односу приче и језика, о моћи и немоћи језика да конструише причу и свет. Ова тема је присутна у свим његовим романима. Готово бисмо могли рећи да су тема породице, историје, политике и јеврејства, као и све друге теме које се у Албахаријевим романима срећу, споредне у односу на ову главну тему која би се језгровито могла описати као прича о причи и приповедању. И у роману *Пијавице* овој теми је посвећена значајна пажња. Преко мотива тајанственог рукописа, који ‘и даље трага за својим коначним обликом’ (215), познатог под именом *Бунар*, представља се нешто попут идеалног књижевни-уметничког текста. То је вишесмислени текст, текст који се са сваким читањем мења и који за сваког читаоца представља нешто ново и другачије. Тај рукопис који је непрекидно ‘демонстрирао своју наднаравну моћ’ за наратора постаје пример Борхесове

²⁰⁰ Једна од читалачких могућности јесте схватање по коме свет представљен у овом Албахаријевом роману репрезентује праву слику Србије. Ана Холе (Anna Hohle), немачки новинар, која је са Албахаријем водила интервју за AVIVA – Berlin, јанура 2013, управо је на такав начин доживела Албахаријеве романе о чему сведочи питање у коме новинарка прво износи закључак да Албахари у својим романима представља жалосну слику садашње Србије у којој влада антисемитизам, хомофобија, национализам, у којој се прети мањинама и дисидентима, да би затим поставила питање да ли Албахари сматра да се данашња Србија чак и за младе Србе мења на горе. Албахаријев одговор је да он сматра да је то тачно, али да исто тако сматра да је то ситуација која се јавља и у свим другим државама у свету, додајући да он не воли да расправља о политичким темама и да он није политички писац, на шта га је новинарка подсетила на роман *Пијавице* сматрајући да је то роман у коме се управо и обрађују политичке теме. Овај интервју са Давидом Албахаријем могуће је пронаћи на следећој интернет страници: http://www.aviva-berlin.de/aviva/content_Interviews.php?id=143001025.

пешчане књиге чија је једна од улога да буде стални подсетник тога да је “језик, а самим тим и писање, жив организам, нека врста доброћудног вируса који пребива у човеку и може, кад затреба, да опстане сам за себе” (232). Међутим, за разлику од “пешчане књиге” која се даје готово као идеал постмодернистичког “отвореног дела”, подложног многим интерперетацијама, рукопис који наратор пише не “може да се чита како читаочева душа зажели” (243). Текст који настаје у емиграцији и у коме наратор описује девет пресудних недеља свог живота током 1998. године јесте текст “уз који душа читаоца треба да се успиње с једнаким напором с којим је моја душа силазила низ исписане странице, приближавајући се неумитном крају” (Исто). Насупрот постмодернистичком захтеву за отвореним делом, за активном улогом публике која чином читања у многоме образује дело које чита, текст који наратор ствара захтева извесан степен сагласности између намере аутора и намере публике, односно, како је то Еко формулисао, између *Intentio Authoris* и *Intentio Lectoris*. Чин писања представља силажење низ исписане странице, док би читање корелативно требало да представља успињање. У роману *Пијавице* “пешчана књига” може бити схваћена као симбол идеалног постмодернистичког романа који се са сваким чином читања изнова ствара, и од чије форме се наратор ограђује када говори о сопственом рукопису и о начинима да његово писање буде доживљено и схваћено од стране читалачке публике. На сличан начин и у роману *Лудвиг* говори се о роману који је наратор желео да напише, а који формално представља прави пример постмодернистичког романа. Тај роман је требало да буде дело које “омогућава безброј читања” (Албахари 2008: 97) тако што би књига поред главног текста и коментара садржавала још и коментаре коментара, индекс речи, “разрађен систем упућивања на друга места где се те речи појављују, лесиконска објашњења мање познатих термина, илустрације и фусноте које, према потреби, имају своје фусноте” (96). Тако формално организована књига би омогућавала читаоцу да све те различите елементе дела комбинује по својој жељи, чиме би сваки чин читања био другачији, али би исто тако постојала и могућност да се дело чита на класичан начин²⁰¹. И у једном и у

²⁰¹ Немогуће је не уочити сличност између овако скициране готово идеално-постмодернистичке форме романа и романа *Хазарски речник* Милорада Павића који је од стране српске (и светске) књижевне јавности проглашен егземларним постмодернистичким писцем, па се роман *Лудвиг* може

другом роману у једном пародијском кључу говори се о проблему књижевне форме, с тим што се у роману *Лудвиг*, преко проблема плагијатства, покреће и питање везано за онтолошки статус дела. Наратор романа *Лудвиг* је имамо разрађену идеју о форми романа, али ту исту идеју није успео да реализује. Лудвиг преузима његову идеју и ствара роман који читалачка публика и критика са одушевљењем прихватају. Самим тим, овде се јавља проблем ауторства дела, који индиректно призива питање везано за биће књижевног дела и његово постојање коме су феноменолози, пре свега Роман Ингарден, посвећивали значајну пажњу: Кад дело јесте, да ли је његова егзистенција идеална или реална или представља комбинацију и једног и другог, као и колико је за настанак дела и за његово постојање битна публика, односно рецепција? За Албахаријево приповедање, као што смо већ истакли, ови метатекстуални елементи у којима се говори о проблему књижевне форме на пример, или о моћи и немоћи језике и приче, имају велики значај. Њиме се додатно динамизује, процесом својеврсне иронизације, однос форме и садржине конкретног дела. Исто тако ови метатекстуални елементи утичу и на конструкцију наративног идентитета протагонисте романа који је уједно и наратор дела јер долази до удвајања наративног идентитета на идентитет наратора који сумња у моћ приповедања и приче, стално преиспитујући сопствене позиције и наратора који и поред те сумње са, рекли бисмо, савршеном лакоћом испреда нити своје приче.

На тематском плану врло важно место за конструкцију наративног идентитета протагониста Албахаријевих романа има музика. У Албахаријевим романима може да изостане физички портрет јунака, или да се он да само у грубим цртама, али зато се ти јунаци често идентификују музуком коју слушају. У роману *Пијавице* чести су делови текста у којима се говори о музици коју протагониста слуша и у којима се наводе имена извођача или имена песама. То је углавном рок музика којој је Албахари и приватно наклоњен о чему сведочи пре свега *Књига о музици*, писана у “четири руке”, коју је Албахари написао заједно са Жарком читати и у својеврсном иронијском –пародијском односу не толико према роману *Хазарски речник* колико према месту и положају који овај роман унутар система српске, па и светске, књижевности заузима.

Радаковићем (в. Албахари 2013). У интервјуу “Уметник је изгнаник”, као и у низу есеја у књизи *Дијаспора и друге ствари* Албахари је говорио о рок музици и о значају који је она имала за развој његовог личног идентитета. На значај музике у приповедном свету Албахаријевих дела указује и чињеница да је у роману *Пијавице* управо посредством музике по први пут јасно уведен мотив егзила и емиграције. Док полако шета ка сопственој згради, свестан могућности да га пред вратима стана опет затекну гадости националиста и антисемита, наратор певуши песме Битлса, затим прелази на хитове група Кинкс, Манфред Мен, Дејв Кларк Флајм и Крим, да би се у тренутку сетио грипе Енималс и њихове песме “Морам да одем одавде”. Док буде понављао рефрен ове песме, наратора ће у једном тренутку уплашити помисао: “да бих могао да ‘одем одавде’ и не чујем шум реке” (197). Та свест о могућем одласку по први пут се у нараторовој свести уобличује посредством музике. Иначе, музика у роману има значјну улогу како у конструкцији идентитета самог наратора романа, тако и у осветљавању одређеног културно-историјског тренутка. Већ смо рекли да се у овом роману главни проблем везан за идентитет не тиче толико начина на који је могуће сачувати сопствени идентитет или начина на који се гради лични идентитет колико начина на који је могуће превазићи идентитетска ограничења, пре свега национална и колективна. Идентитет протагонисте романа усмерен је ка превазилажењу идентитетских граница, и према конструкцији једног универзалног, општељудског идентитета. Управо у томе се огледа значај музике, пре свега рок музике, која поседује универзалне карактеристике и која тежи не толико ка подизању демаркационих граница, културних, социјалних и других, колико ка превазилажењу истих. У раду “Музика и идентитет” Симон Фрит настоји да укаже на везу између идентитета, индивидуалног и колективног, и музике, полазећи од раније претпоставке, која се може сматрати лимитирајућом, по којој музика на неки начин рефлектује, односно репрезентује људе (в. Фрит 2003: 108). За Фрита право питање не тиче се толико тога како музика рефлектује идентитет, већ пре свега како га ствара истичући да је наше искуство како стварања тако и слушања музике пре свега искуство стварања идентитета, односно искуство јаства у процесу (self-in-process). Попут идентитета и музика је истовремено и перформативни чин и прича. Она описује “социјално у

индивидуалном и индивидуално у социјалнома” (109), бивајући истовремено попут идентитета предмет како етике тако и естетике. Оно што повезује музику и идентитет по мишљењу Симон Фрит јесте прича, односно наратив: “Ако наратив даје финим уметностима њихов динамизам, перформативним уметностима даје њихову структуру. Музичко задовољство је истовремено и наративно задовољство, чак и када је музика у великој мери апстрактна” (117). Самим тим, популарну музику треба схватити не као нешто што репрезентује вредности, већ као нешто што их отелотворује. Иако се музички укус јавља у корелацији са класном, односно културном и субкултурном припадношћу, као што је одређене музичке стилове могуће повезати са специфичном старосном, односно генерацијском групом, по мишљењу Симон Фрит немогуће је узети здраво за готово везу између етничитета и звука. Сасвим у стилу Давида Албахарије своје излагање о вези музике и идентитета Симон Фрит завршава истичући да то што музику чини специјалном јесте то што она “дефинише простор без граница” (125). Музика као посебна културна форма истовремено се показује способном да превазиђе социјалне, класне, расне и друге границе, као и да дефинише простор: “у клубовима, сценама, и на рејву, слушајући преко слушалица, на радиу или у концертној сали, ми смо у ствари тамо где нас музика одведе” (125).

Дакле, одређени музички избор истовремено дефинише наш идентитет, нашу припадност одређеној (суб)културној групи, али исто тако перформативном природом сопственог идентитета музика утиче на брисање граница и на градњу једног универзалног идентитета који се не јавља као стање, већ пре свега као процес. Музика као мотив јавља се и у романима Владимира Тасића, будући једном од спона које повезују приповедање ове двојице аутора. Истовремено, музика, будући да су јунаци Владимира Тасића наклоњенији електронској музици, за разлику од јунака Давида Албахарија који се пре свега везују за рок музику, консеквентно и за рок културу, постаје и место разликовања. Између јунака Владимира Тасића и Давида Албахарија постоји генерацијски јаз. Они често деле исто искуство егзила и емиграције, али том проблему приступају на различите начине. Самим тим, романе Владимира Тасића можемо читати у једном иронијском кључу и отклону у односу на романе Давида Албахарија кога Тасић понекад и експлицитно уводи у свет

својих дела (као на пример у роману *Опроштајни дар*), сасвим у складу са мишљењем Але Татаренко по коме Владимир Тасић пре свега припада групи секундарних постмодерниста. За Албахарија, при обради мотива емиграције, Милош Црњански представља претходну књижевну традицију на коју се ослања и коју донекле пародира. За Владимира Тасића поред дела Милоша Црњанског и дело самог Давида Албахарија постаје својеврсни подтекст од кога он полази ка даљој обради емигрантско/имигрантског мотива.

Алузије на дело Милоша Црњанског присутне су и у другим Албахаријевим романима, али су у роману *Пијавице* можда најочљивије. Свест о везама код Црњанског добија космички значај, код Албахарија иста та свест бива пародирана и банализована на тај начин што се повезује са причом о шпијунским организацијама и тајним друштвима. И код Албахарија се јављају космички симболи: месец, небо и звезде²⁰², али се они банализују тако што се пребацују у један неадекватан контекст, приказују се недовољно мотивисано, без јасне симболичке функције, као остатак једног ранијег искуства, једне раније књижевне традиције коју треба како интегрисати тако и превазићи. Наратор романа *Пијавице* на више места у роману исказује увереност у постојање неких виших веза, у могућност да у обичним стварима и догађајима читамо и препознамо траг који води некој одсутној целини: ‘‘морам да прихватим могућност да је све повезано на неки начин. Ништа није само за себе, рекао сам, све је део целине, што значи да је и све оно што не знам и што не разумем, сва та питања и дилеме са којима се суочавам, такође повезано’’ (45). Целина је одсутна, везе постоје, као и трагови који упућују на њу, али Албахаријеви јунаци немају носталгичну потребу да се врате пореклу, да досегну одбеглу целину, у његовим романима нема покушаја трансценденције, досезања неке више реалности, зато што Албахаријеви јунаци знају да је целина илузија, конструкција, Борхесова пешчана књига која сваким читањем бива другачија. Можда је то разлог зашто код Албахарија нема праве интеграције простора. Иако се радња већине романа одвија на двама просторима:

²⁰² Нпр. на стр. 103 романа *Пијавице* налази се следећа реченица: "а онда је неки човек поменуо звезде, можда је чак навео и њихова имена, и одједном сам знао где треба да одем" . Или на пример: "Неко је на врху степеница, узвикнуо: Види небо, биће сутра кише! И Марко и ја смо подигли погледе према небу, али нисмо могли да препознамо знак који је ту особу навео да предвиди кишу" (45).

простору овде (најчешће простор Србије) и простору тамо (најчешће простор Канаде), та два простора се не повезују, нема покушаја њиховог правог помирења, већ више свест о њиховим посебностима. Албахаријев јунак нема ту интегративну моћ, штавише не жели да је има, коју поседује на пример лирски субјект поеме *Стражилово* Милоша Црњанског који повезује у својој свести просторе Тоскане са Стражиловом и Фрушком гором, себе и своју судбину са судбином Бранка Радичевића. Ако и има хибридног, трећег простора у Албахаријевој прози, он онда не сме бити схваћен као дијалектички простор синтезе, као обједињујући надпростор. То је пре свега простор осцилације, простор испитивања могућности: и овде и тамо, или овде или тамо, ако овде, онда не тамо... Клатно се никад не зауставља, нема кохезије, смирења. Идентитет протагониста Албахаријевих романа бива захваћен овом осцилацијом, увучен у вртлог неодлучивости, у сталном нестајању и настајању.

НАРАТИВНИ ИДЕНТИТЕТ У РОМАНИМА ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

Канадски првенац Владимира Тасића роман *Опроштајни дар* у коме се искуству емиграције даје један нови, мекши тон, у односу на романе Давида Албахарија, објављен је 2004. године. Један од значајнијих критичких приказа који се код нас појавио поводом овог дела јесте приказ Александра Јеркова, објављен у листу *Време*, децембра 2011. године, под називом "Литература са укусом избеглиштва: Дарови одласка". Овим својим делом Тасић је по мишљењу Александра Јеркова "крунисао симболички изазов немогућег одласка и избегличког искуства савремене српске прозе" (Јерков 2011). Везујући Тасићево избегличко искуство за раније романе Давида Албахарија, Јерков у донекле екстатичном маниру износи да и овај роман чини "исти материјал канадског изгнанства, породичне драме и саплитања о злоћудни набор историје на крвавом балканском покровцу" (Исто) додајући "како су се Албахаријеви кратки романи сместили уз оне што су их писали Стерија и Јаков Игњатовић, Стеван Сремац и Вељко Милићевић, Црњански и Растко Петровић, Андрић и Меша Селимовић, Киш и Пекић, дакле најбоље што смо у књижевности имали, тако је *Опроштајни дар* не само заузео исто такво место већ је и засенио *Снежног човека* са којим има толико заједничких одлика" (Исто).

У чланку "Срце приче" Јерков Тасићев роман посматра како у односу према Албахаријевим романима, тако и у односу према прози Милоша Црњанског, сматрајући да он на прави начин попуњава овај низ, условно речено, емигрантске прозе у српској књижевности. Милош Црњански је један од најзначајнијих представника српског модернизма и како смо већ видели утицај његовог стваралаштва приметан је и у прози Давида Албахарија. Искуство рата и сеоба обележило је стваралаштво Милоша Црњанског. Дисконтинуитет у националном и индивидуалном идентитету једна је од тема његовог стваралаштва. Једно од првих дела које је Црњански објавио била је "поетичка комедија" *Маска*. Ово дело има структуру оперете, а музички утисци дела додатно су појачани специфично

музичким изразима попут *Аморосо* који имају за циљ да осветле посебну атмосферу драме. Ово дело представља прву етапу у трагању за сопственом поетиком Милоша Црњанског. Оно што ће касније бити познато као суматраизам, овде се јавља као етеризам. Носилац те идеје је Бранко Радичевић који се уједно јавља и као један од актера драме. Једна од карактеристика емигрантске прозе је носталгија узрокована немогућношћу повратка и губитак идентитет. Начин да се ово превазиђе јесте својеврсно утапање у мноштво, прихватање "светског" идентитета, поновно сагледавање себе као дела једне веће целине. Тиме што губи једно, имигрант добија могућност да присвоји све. Овај обрт који се зачиње у модернизму постаће карактеристичан за емигрантску прозу у епохи постструктурализма (в. Аијаз), с том разликом што је *све* модернизма, обједињујуће све, све коме се тежи и које уједно и претходи, док је *све* постмодернизма парцијализовано све, никад коначно све, увек само избор, могућност, игра. Никад нужност, судбина, или сврха. Код Црњанског та идеја се испољава кроз етеризам/суматраизам, путем трагања за вишим и универзалнијим везама, а формално се исказује, конкретно у делу *Маска*, гомилањем географских одредница, обиљем и раскошном сценографијом, својеврсном колизијом језика и музичким елементима који воде разбијању формалних ограничења како међу књижевним врстама, тако и међу врстама уметности.

Између овог раног дела Милоша Црњанског и првог романа Владимира Тасића *Опроштајни дар*, као што смо већ истакли, постоји доста сличности. Попут Црњанског и Тасић форму свога дела обликује музички. Као поднаслов романа стоји "кончерто", а три дела тог кончерта, у овом случају три поглавља романа, означена су музичким одредницама: *Alegro, largo cantabile i Alegro non molto*. Попут Црњанског и донекле Албахарија и Тасић своје емигрантско искуство поетизује, дајући му ритам, тон и мелодију. На једном месту у роману сам протагониста објашњава својеврсним метанаративним исказом овај формални поступак, што ће касније постати својеврсни манир Тасићевог приповедања, речима: "Не, то није фуга, мада би се по смењивању излагања и епизоде могло помислити да јесте. Фуга је само празна игра форме, музички текст који се одриче

свега стварног те му стога не преостаје ништа друго него да у недоглед подражава самог себе. Не ово није fuga. Кончерто, можда." (Тасић 2013: 72).

Кончерто је троделна музичка форма чије се порекло везује за барок. Елементи барока попут гротеске, обиља и претеривања, мешања жанрова, онтолошког поигравања у односу живот - уметност могу се наћи и у постмодернизму. У српској књижевности барокне елементе у ткиво својих постмодерних романа највише је упредао Милорад Павић, али се они могу наћи и у делу Борислава Пекића и Данила Киша²⁰³, па се на тај начин Тасићево дело донекле надовезује на ту барокну нит српског постмодернизма.

У музици кончерто је форма компонована за солисту и оркестар који међусобним смењивањем алтернирају епизоде. У Тасићевом делу улогу солисте има наратор чији се лик удваја сећањем на лик брата, чиме дело добија полифону структуру, док се као оркестар јавља шира политичка и историјска друштвена стварност како некадашње Југославије, тако и Канаде. Прича се одвија ретроспективно. Почиње оног тренутка када наратор прима урну са пепелом брата што у њему покреће сећање на некадашњи живот и одрастање у Новом Саду, док нас крај романа поново враћа у Канаду чиме се описује својеврсни круг. Као основни мотив романа јавља се мотив срца. Нараторов брат, кога он више година није видео будући да је емигрирао не јавивши се никоме, умире од миокардитиса, такозваног синдрома великог срца. За кончерто је карактеристично да се три његова дела разликују у ритму, први и трећи су нешто бржи (*Allegro i Allegro non molto*), док је средишњи спорији (*Largo cantabile*). И Тасићева три дела романа имају различити ритам што би симболично требало да симулира ритам откуцаја срца. Оног тренутка када прима урну са братовљевим пепелом срце почиње да куца

²⁰³ Ги Скарпета сматра да савремену културу, условно постмодерну културу иако Скарпета има полемички и дистанцирани однос према овом термину, карактерише повратак барока. Ту своју тврдњу он потврђује између осталог и чињеницом да "иако данас у многобројним видовима најживљег стваралаштва можемо уочити тежњу за максималном 'прљавштином' (повратак фигурације у сликарству, приче и ликови у књижевности, театралности у филму, па чак и у игри, поступка грађења илузије у позоришту), ништа од тога не може бити присутно потпуно невино *као некада*...Одстрањени авангардистичком логиком, ови елементи могу да се врате само као померени, искривљени, у пренесеном смислу, 'као превара' – кроз хумор, претеривање, појачавање или разоткривање уметничког умеће као таквог (...) Чини ми се да све то добро одређује саму парадигму барока" (Скарпета 2003: 16). У последњем поглављу своје књиге *Повратак барока* Скарпета анализира дело Данила Киша сматрајући га прво средњоевропским писцем (што је интересантно јер се писци некадашње Југославије обично одређују као источноевропски аутори), а затим једним од аутора у чијем делу се могу уочити барокни елементи.

брже, затим следи период смиривања који одговара ритму живота у Канади, последње поглавље романа је својеврсна апотеоза љубави, и у њему наратор посебну пажњу посвећује причи о сопственој жени што доводи до убрзања срчаног ритма, али ипак не тако брзо (*Non molto*) тако да он постаје "лењ али упоран, попут поподневне шетње након чаше беванде" (74).

Наратору од брата остају само сећања будући да је листове братовљеве бележнице сажвакао њихов пас Феба, чије је име по речима самог наратора "омаж Селинцеру" (12), док је пепео из урне искористила његова жена за полирање своје грнчарије не знајући ништа о пореклу тог пепела. Иронијски обрт на крају отклања се чињеницом да је пепео брата имао улогу у уметничком обликовању и да је учинио неког срећним.

Интимна и нежна породична прича, која чини основно ткиво овог романа, одвија се углавном на двома позорницама од којих је једна Нови Сад, а друга варош на северу Канаде. Кроз свест наратора та два удаљена света, Стари и Нови, међусобно се прожимају и мењају. Највише пажње простору, како новом, тако и старом, посвећено је у другом поглављу романа. Ту сазнајемо да је град у коме наратор сада живи толико мали да би се "могао упоредити са Зрењанином" (39), али да у њему саобраћајне гужве нису реткост. Температура је обично двадесет степени испод нуле и чини се као да је стално зима. По речима самог наратора "природа је овде сурова, безобзирна у својој непосредности. Чак и кад ми се учини да у њој има одређене лепоте, када осетим мирисе четинара и океана и у њима наслутим трагове медитеранске благости, брзо увидим да то није лепота већ скаредна голотиња коју, да бисмо је могли погледати, заодевамо плаштом митова о рају и паклу, вилама и демонима" (43). Центар за људску симулацију у коме наратор ради као лекар, али у функцији саветника, подсећа на алпски санаторијум из романа *Чаробни брег*. Међутим, "у Центар, за разлику од хотела из Манове алегорије, ретко свраћају аватари изанђалих европских стереотипа", већ је ту, пре свега, "јефтина радна снага такозване економије знања: младићи и девојке из Источне Европе, Азије, Северне Африке" (47).

Сиву једноличност канадске стварности која је толико другачија да подсећа на филм, коју чине поред сурове природе и широких градских булевара, још и

различите манифестације мултикултурализма, наратор доживљава и описује као: "непресталну активност у гротлу индустријске мешалице која незаинтересовано меље крхке Кинезе и црнкиње једрих гузова, меша Маваре и Баваре, није ни важно, јер она их без разлога гута и мрви, вари и дрља, а затим их одбацује у облику сивкастог праха уредно запаковане у прозирне врећице", додајући да је "Европа, површно гледано лепша, али се у бити не разликује" (48).

Дакле не Melting Pot или суптилније мозаик, мултикултурализам као још један облик глобалне културе и постиндустријског друштва, само је мешалица са циљем унификације. Као да је девиза читаве ове на законима промета и маркетинга засноване глобалне културе да смо сви ми у својој разноликости исти, точкићи једног те истог тржишног механизма и да вредимо само у оној мери у којој доприносимо несметаном кретању тог истог механизма. Или како то на једном месту у роману *Снежни човек* Давида Албахарија каже наратор: "разлике, уосталом, само потврђују сличност, ништа више" (Албахари 2007: 40).

Глас наратора, његово окретање породици и логици срца, подсетимо се да је и Албахаријев наратор у роману *Снежни човек* с презиром гледао на тврђење канадског професора политичких наука да је држава која почива на логици срца осуђена на пропаст, постаје начин отпора индивидуе унификацијским настојањима културе. Зато чин апсолутне љубави као "дело срца" (82) постаје једини прави дар, оно једно које нам не дозвољава да се утопимо у идентитетско мноштво.

На више места у роману приказивање канадске стварности и логике на којој почива канадско друштво поприма критички тон. Можда је то најочљивије у следећем одломку: "Овде можете објављивати којештарије и називати се постмодернистом. Овде пијани, разуларени тинејџери сваког ко изађе из геј дискотеке могу да пребију на мртво име, али не могу у школској библиотеци да нађу чувену студију Доминика Лапорта *Историја гована*. Овде можете да бомбардујете кога хоћете, али се при том морате лепо изражавати: нежно, хуманистички, као Хавел и Визел. Овде ће ухапсити девојчицу ако у школу дође намирисана – буквално: ухапсиће је – али се она може до миле воље крвати риталином јер јој је то препоручио чика доктор. Овде... Овде... А тамо?" (83).

Претходни одломак указује на својеврсни ангажман наратора-лика који из

позиција овде и тамо разматра канадску и српску стварност. Као посебан тип ангажованог дискурса овде се уочава дискурс протеста и оспоравања који се по мишљењу Снежане Милосављевић Милић јавља као "централни кохезони фактор који обједињује различите аспекте приповедања, као што су перспектива приповедача, утемељеност ликова, значење хронотопа, реторика адресанта и адресата, идеолошки набој такозваног 'погледа на свет' који роман открива" (Милосављевић Милић 2013: 237-238). Једна од карактеристика таквог типа ангажованог дискурса јесте мешање експлицитне идеолошке реторике са наратијом. У овом роману Владимира Тасића централни конфликт кроз који се остварује дискурс протеста и оспоравања јесте пре свега културолошки сукоб из кога такође израста и наративни идентитета наратора и јунака овог романа.

Чин одласка наводи наратора на промишљање како сопствене прошлости тако и положаја и историје свога народа. Још у "Старом свету", старом просторно, временски, али и културолошки, брат је наратору замерао да врло мало зна о сопственој култури, да мисли "да она почиње и завршава се билмезима који трабуњају о златним виљушкама", не знајући при том, да је "први том Хусерлове *Кризе европских наука* објављен у Београду, и то на немачком" (53). При првом одласку у Канаду, наратор ће кратко боравити у Амстердаму. Дух глобализма који све више захвата и овај град старе Европе, очитује се у обиљу најразноврснијих и из свих крајева света пристиглих намирница. На улицама тог града сви једу "хамбургере, переце, броћесе, пофрцесе и неко браонкасто грумење" (51) које се зове фалафел, док из кафића мирише на непалски хашиш и марихуану. И док сви тако једу, наратора је срамота да отвори свој у Србији спремљен завежљај хране и једе на улици будући да га је отац *послао у свет* са речима да је он тамо "амбасадор наше земље" што је добро позната и обавезујућа фраза код нас. У Градском музеју у Амстердаму, на међуспрату поред ресторана, наратор ће угледати полицу са разним рукописима. Међу њима наћи ће се и један ћирилицом откуцан примерак часописа *Зенит* који је уређивао један од најзначајнијих представника српске авангарде почетка двадесетог века Љубомир Мицић. Постојање тог рукописа у Градском музеју Амстердама наводи наратора да каже сам себи: "Погледај, и то је део Европе" (52) што ће га са своје стране одвести ка промишљању односа према

линеарном току историје, авангарди у уметности и вери у прогрес карактеристичној за рани двадесети век јер иако је "можда читав концепт авангарде (...) сва та говораница о будућности, геометријским конструкцијама, цвркутавим машинама, узгајању културе у Петријевим посудама и бојадисању астралне равни (...) било само празно наклапање; али у то време, па и касније, свет је наводно ишао некуда, а Београд је ишао у корак са њим" (52). Индикативно је место на коме се налази часопис *Зенит*. Иако у истој згради са "Маљевичем, Кандинским, Модријаном и другим цртицама из авангардних касапница" (Исто) ипак на "међуспрату крај музејске кафетерије, недалеко од нужника" (Исто). Тај посебни положај који заузима овај часопис, Фуко би рекао положај хетеротопије, пренесено представља положај Србије који она има у односу на Европу, као део европске прошлости, територије и културе, али ипак као нешто што је помало измештено, лиминално, друго у односу на центар. Близина нужника делује као ехо Албахаријевог описа положаја неименоване источноевропске државе у роману *Снежни човек* чију судбину наратор описује као живот "на рубу историјске клоаке која је непрекидно усисавала духовне и телесне излучевине, и потом их избацивала у још горим обличјима, прикривеним иза привида историјских равнотежа које су се распадале у најнеочекиванијим тренуцима" (Албахари 2007: 88).

Помало је индикативна и чињеница што се од свих српских авангардиста ту нашао Љубомир Мицић, и сам емигрант у једном периоду свога живота, за кога је карактеристична идеја о *барбарогенију децивилизатору* који долази са Балкана и има мисију да оплемени и освежи устајао и рационализмом окоштао дух Европе. Цивилизацијску декадентност Европе треба лечити нативизмом и искомском природом Балкана. Као и остали авангардисти и Мицић је веровао у мисионарство и могућност промене, век касније, остаје само вера у могућност отпора асимилаторским настојањима западноевропске културе. Срце, љубав, породица као основна јединица друштва, представљају главна упоришта том отпору.

Карактеристично како за Албахарија тако и за Тасића јесте својеврсна дистанца и отклон у односу на постмодернизам и постмодерну као специфично стање културе. Тај отклон се сагледава и у односу према историји схваћеној као жива сила, а не као мртва конструкција што је гледиште донекле карактеристично

за постмодерну. Видели смо да је у роману *Снежни човек* наратору мрска својеврсна институционализација постмодернизма, његов улазак у академски круг и универзитете Запада. У роману *Опроштајни дар* срећемо се са поступком тривијализације неких од обрта карактеристичних за постмодерни начин мишљења. На пример, на једном месту наратор у роману описује начин на који њихов пас, женка иначе, мокри као мужјак, из чега извлачи постмодернистички закључак "да је пол само културна конструкција, продукт увреженог система патријархалних вредности" (73).

Тема карти и картографије била је једна од доминантних тема романа *Снежни човек* Давида Албахарија. И у роману *Мамац* та тема ће поново бити обрађена. Емигрант и његов пријатељ Канађанин Доналд проводе време у једном ресторану на обали углавном загладени у карту Европе и некадашње Југославије. Док наратор покушава да из исцртаних граница схвати судбину и разлоге који су довели до распада његове некадашње домовине, дотле Доналд, обресе република на карти доживљава као Роршахове мрље, па тако Хрватску види као разјапљене чељусти, Србију као дебелог преријског глодара, Босну као неуспешно нацртан троугао. Сличан однос према простору и мапама налазимо и у роману *Опроштајни дар*. Брат наратора овог романа је код Херодота пронашао мапу света која подсећа "на схему сагиталног пресека људског мозга, гледаног са леве стране" (60). На тој истој "можданој мапи" област Медитерана одговара "септалној области лимбичког система, једној од еволуцијски најстаријих можданих структура" (Исто). То превођење мапа у слике јавља се како видимо у делу и једног и другог аутора. У времену колонијализма мапе су биле моћно оружје којим се присвајао и покораво простор²⁰⁴. Њихова моћ лежала у плашту научности и знања којим су оне обично биле огрнуте. Тиме што се географске области исцртане на картама преводе у

²⁰⁴ У књизи *Post-colonial Studies* у којој се објашњавају неки од кључних појмова постколонијалне критике, посебна пажња посвећена је картографији, мапама и мапирању. Тамо између осталог стоји да су како дословно тако и метафорично мапе и мапирање "доминантна пракса колонијалне и постколонијалне културе" (28), у којој постојање мапа представља начин на који процес "текстуализације просторне реалности других, именованем, или готово у свим случајевима, реименовањем простора" постаје "симболички и дослован чин владавине и контроле"(28). Оно што је посебно значајно јесте однос институција које би требало да представљају знање, попут британског Краљевског географског друштва према простору које су често имале за циљ откривање и присвајање "неоткривеног" простора и биле оружје колонијализма и империјализма (Ashcroft, Griffiths and Tiffin 2007: 28-30).

слике донекле се банализује систем знања на коме би требало да почива картографија. Из простора се искључује историја и политика, а укључује се слутња и асоцијација. Указује се на њихову произвољност и променљивост, на условљеност тренутком и случајем, чиме се руши легитимизација и натурализација поделе простора.

Осим тематске сродности, романи Давида Албахарија и Владимира Тасића показују и формалну сличност. Карактеристичан облик наратије и код једног и код другог аутора је хомодијагега, што је такође и једна од основних карактеристика емигрантске књижевности. Приповедање и једног и другог аутора карактерише присуство метанаративних исказа којима се, између осталог, нарушава илузија уметничке фикције да би се затим поново успоставила. Скретањем пажње на формалне карактеристике дела указује се на конструктивни карактер уметничког дела, посредно на конструктивни карактер самог света у коме живимо. И Албахари и Тасић намерно се поигравају са онтолошким статусом уметнички обликованог света, намерним мешањем онтолошких равни, што се најчешће постиже успостављањем и одмах затим нарушавањем аутобиографског дискурса. Карактеристични су и искази којима наратор који приповеда причу и из чије нам се перспективе прича углавном и даје, себе дистанцира у односу према аутору, указујући на то да он није писац па да самим тим и прича коју он прича не може бити доживљена као књижевност. У роману *Мамац*, на пример, приповедач настоји да напише причу о мајци, а будући да није писац она му стално измиче и управо та прича о покушају да се напише прича, јесте прича која нам се приповеда. Навешћемо још један пример из романа *Опроштајни дар* где се овај поступак успостављања и рушења уметничке илузије намерно банализује тако што се о његовом смислу широко распреда:

"Кад бих био писац – овде морам напоменути да за разлику од, на пример, Богумила Храбала, који у *Прегласној самоћи* тврди да би другачије писао кад би био писац, што је парадоксално јер он јесте писац, ја доиста нисам писац, нити ћу икад бити писац: јер ме редовно избацују са дописних курсава писања; тако да је Храбалова реченица списатељски апоретична, а моја само логички контрафактуална, за утеху, ако је то нека утеха, та

реченица, ова реченица, у међувремену је постала толико компликована да је морам почети поново, од самог почетка – када бих, дакле био писац (а нисам), могао бих на овом месту да опишем њен физички изглед”(90-91).

Ови искази настају поигравањем са границама света уметничког стваралаштва и реалног света у коме живимо. У есеју "Предлог за размишљање о Кишу" сам Тасић је говорио о односу фактичког и фиктивног у књижевности. За Тасића та игра мешања чињеница из стварног света са фиктивним елементима дела поред осталог има и политичку функцију у смислу да она "показује да поступак монтаже, конструкције 'истине', истовремено шаље политичку поруку која у свом најсведенијем облику гласи: истина је релативна" (Тасић 2005: 129). То указивање на конструктивни карактер света у коме живимо и истина у које верујемо огољавањем сопствене уметничке конструкције, може се сматрати карактеристичним поступком метафикције, књижевне форме карактеристичне за постмодернизам. О тој условно речено политичкој улози фикције, говори и Патриција Во (Patricia Waugh) у студији *Metafiction. The theory and practice of self-conscious fiction* (Waugh 2001). Дефинишући широко метафикцију као фикцију у којој се истражује теорија фикције кроз праксу писања фикције Патриција између осталог износи и следеће:

"Ако, као индивидуе, ми сада радије окупирамо 'улоге' него 'сопства', онда би студија карактера у роману могла обезбедити користан модел за разумевање конструкције субјективитета у свету ван романа. Ако је наше знање о овом свету, како се сада чини, посредовано кроз језик, онда књижевна фикција (свет конструисан потпуно језиком) постаје користан модел за учење о конструкцији саме 'реалности'" (Во 2001: 3)²⁰⁵.

²⁰⁵ Уп. "If, as individuals, we now occupy 'roles' rather than 'selves', then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, than literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of 'reality' itself."

С друге стране, ова основна карактеристика метафикције која разобличавајући сопствену илузију указује на 'реални' свет као илузију, може бити доведена у везу са бароком и неким од поступака карактеристичним за барок о чему говори Ги Скарпета²⁰⁶ када тврди да је суштина естетике барока "створити стратегију спољашњег изгледа, борити се против илузије средствима илузије" (Скарпета 2003: 30).

Управо у овоме лежи значај који метафикција може да има и за писце емигрантске књижевности. Емигрантска књижевност поред индивидуалне приче о проблемима адаптације која прераста у општељудску причу о трагању за идентитетом има и значајну политичку функцију која је присутна како на тематском, тако и на формалном нивоу. То је књижевност која је, могли бисмо рећи, по дефиницији ангажована. Међутим, њен ангажман и отпор није директан, већ се пре свега јавља као својеврсна, најчешће на формалном нивоу остварена, симулација постојећих друштвених односа са указивањем на њихову апоричну природу. Српска књижевност настала у емиграцији показује извесне тематско-формалне сродности са емигрантском књижевношћу уопште. То су пре свега заједничка питања везана за проблеме акултурализације, осећај обездомљености и покушај грађења хибридног идентитета којим би се интегрисале разлике, друштвено-идеолошка ангажованост и све више политичност. Давид Албахари и Владимир Тасић данас за српску књижевност представљају значајне писце који стварају у емиграцији и који својим стваралаштвом, у многоме условљеним простором, богате корпус српске књижевности како новом тематиком, тако и новим формалним карактеристикама дела.

²⁰⁶ У већ помињаном есеју о Кишу, Тасић се на једном месту позива на Скарпета и на његово тумачење Кишове прозе дато у књизи *Повратак барока*. Цитат који из овог дела Тасић наводи односи се на једну од стратегија Кишовог приповедања и гласи: "Основна намера: замаглити границу између докумената и фикције. Сваковрсне интервенције и имагинарна реконструисања опремити 'јемством' с циљем да их прикажете као аутентичне документе... Индиректна 'политичка' порука – указивање на пролазни статус онога што сматрамо за формиране, утврђене истине, наине начин сугерисања да је сваки текст, који претендује да је доносилац 'истине' такође, пре свега, прича, производ језика, скуп вештина и поступака" (Тасић 2005: 128-129).

УХВАТИ РИТАМ – РОМАН КИША И ХАРТИЈА ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

Већ својим првим романом *Опроштајни дар* Владимир Тасић је наишао на добар пријем код српске критике и српске читалачке јавности. Роман ће одлуком жирија Радио Београда бити проглашен књигом године за 2001. Другим романом *Киша и хартија*, 2004. године Тасић ће свој статус младог и квалитетног писца само потврдити. Роман ће те исте године бити награђен Ниновом наградом и наградом Златни сунцокрет. У односу на роман *Опроштајни дар*, роман *Киша и хартија* нам на први поглед може деловати доста различито не толико на тематском, колико на формалном нивоу. Међутим, ова два романа повезује пре свега тон, емотивност, линија срца која се прати и у једном и у другом делу, и посредством које се излаже једна готово лирска прича о љубави, породици и пријатељству. Основну причу романа чини приповедање о петоро младих Новосађана присиљених да у једном тренутку напусте своју земљу да би се затим поново вратили. То је дакле истовремено прича како о одласку, тако и о повратку, о суочавању са градом који се променио, чији је ритам престао да буде исти, чији су људи постали другачији и непрепознатљиви. Наратор романа је Тања и њено се приповедање одвија ретроспективно. Сам роман донекле има прстенасту структуру, јер нас последње поглавље романа поново враћа на почетак и на време у коме се одвија приповедање. Роман је подељен у 10 поглавља која су обележена бојевима. Бројеви су дати у опадајућем низу тако да остављају утисак одбројавања. Приповедање је усмерено ка кључном догађају, својеврсном пануметничком спектаклу који се одиграо ноћ пре јутра у коме нараторка Тања започиње своју причу о пријатељству, о изгубљеној младости и изгубљеним илузијама, али исто тако и причу о отпору, о одбијању утапања и препуштања свакодневници. Последње поглавље обележено је бројем један иза кога стоје три тачке што би требало да сугерише да крај и није крај, односно да крај представља могућност новог почетка. На почетку романа као својеврсни мото налазе се стихови Р. Киплинга из његове песме *Prelude* која стоји уместо увода на почетку првог енглеског издања Киплингове збирке песама *To Departmental Ditties* објављене

1890. године. Намера Р. Киплинга овом уводном песмом била је да енглеској публици стави до знања да је збирка писана за Англо-Индице, односно да преноси својеврсно англо-индијско искуство. Исто тако и јунаци овог Тасићевог романа обележени су двоструким искуством, њихов идентитет није ни "наш" ни "туђи" већ пре свега представља спој и једног и другог. Акцент у овом Тасићевом роману није толико на скицирању појединачних идентитета петоро протагониста овог романа, колико на скицирању њиховог колективног и генерацијског идентитета. Као представници одређене генерације, у смислу одређеног старосног узраста, обележене ратом, немаштином, бесмислом, они се повезују како у простору тако и у времену са другим младим људима широм света који су живели и који живе у немилим историјским временима. Самим тим они се повезују и са далеким индијанским племенима, и њима је близак њихов очај и нада, њихов отпор *систему*, али и са младима широм Европе са којима деле садашњи тренутак, са младим људима које Соња на пример среће на једном конгресу у Пољској и са којима успоставља један посебан систем комуникације језиком енглеско-пољско-српским, језиком "деце остављене на планети подједнако удаљеној од свачијег дома" (Тасић 2004: 183). Својом тежњом ка универзалној комуникацији, трагањем за језиком који претходи зидању Вавилонске куле, јунаци овог Тасићевог романа успостављају већи број идентитетских веза. Њихов идентитет постаје како наднационални, тако и надлични. Језик за којим трагају представља супротност језику схваћеном као симболички систем, језику који колико открива, толико и скрива, језику условљеном појединачним културама, језику разлика. Језик који се нуди као алтернатива јесте језик тела, покрета и ритма. Тим акцентовањем значаја тела Тасић се супротставља готово стандардној разлици која се јавља како у европској уметности, тако и у филозофској и религиозној мисли, између тела и духа. Идентитет његових јунака је интегративан у смислу да је то идентитет како тела тако и духа, односно да се даје као идентитет тела које јесте дух²⁰⁷.

²⁰⁷ Михаил Епштајн у делу *Филозофија тела* о односу филозофске мисли према телу између осталог износи следеће: "Док је цивилизација била технички неразвијена, везана за природни живот тела, заснована на његовим радним, производним и друштвеним функцијама, филозофија је тежила да се "одвезује" од тела стремећи у небо апстракције, универзалија и идеализације. Можда ће управо сада када се отвара перспектива "посттелесне", постбиолошке цивилизације, филозофија преузети на себе мисију вредносно-смисаоног очувања тела (...) Ако је филозофија некада имала узвишене и далеке циљеве који су је одводили од постојећег, сада се све више оцртава насушна брига

Новица Петковић који је 2004. године био председник жирија који је одлучивао о додели Виталове награде, о овом роману Владимира Тасића између осталог рекао је да роман представља пример крос-жанровске наратије будући да настаје комбиновањем елемената есеја, путописа, историје и фикције²⁰⁸. Ми бисмо додали да се крос-жанровско приповедање овде јавља као корелатив крос-националном идентитету јунака Тасићевог романа. Млади људи представљени у овом Тасићевом роману не припадају само једном простору, једном времену и једној култури. Својим отпором систему, субверзивним порукама, на пример, које остављају у компјутерске програме и умећу између кадрова реклама, они се могу пронаћи у свим временима и свим културама. Њихови идентитети граде се према универзалним вредностима, као што је и њихова тежња и напор усмерена ка проналажењу универзалног, надкултур(ал)ног језика.

Нарација овог романа остварује се комбиновањем различитих временских токова. Основно време јесте време приповедања које захвата само један дан. Исприповедано време с друге стране, могуће је разложити на лично време у коме се излаже појединачни живот сваког од протагониста романа (том личном времену често се придружује породично време у коме се на пример приповеда о Тањином оцу, деди и баки која је емигрирала у Америку, или о Соњиним родитељима) и на заједничко време у коме се говори о упознавању и дружењу ових петоро младих људи. Међутим, велики део исприповеданог не припада ниједном од назначених времена, већ представља својеврсно време књиге, време информација и наизглед неповезаног, на први поглед, бесмисленог знања и ерудиције. И као што је ово време надлично, тако је и наратија која се одвија у првом лицу често

информационо богате и технички власне рационалности: не куда се апстраховати него у шта се отеловити?" (Епштајн 2009: 21-22). Област филозофије чији би предмет проучавања био пре свега људско тело и његов смисао и значај у овом информационом и "постболошком" периоду, по схватању Михајла Епштејна требало би да се зове физиозофија или соматософија. Као основне теме физиозофије Епштајна наводи: пол, јело, очишћење, бол и болест, лице и спољашњост, чулне органе, унутрашње органе...

²⁰⁸ Извештај о додели Виталове награде може се наћи на следећој интернет страници: <http://www.seecult.org/node/7505>. Поред Новице Петковића чланови жирија били су још о Јован Делић и Радован Вучковић. Одлука жирија је била једногласна, а за награду те године номинована су, поред Тасићевог романа, још и дела: *Срце земље* Добрила Ненадића, *Востаније* Светлане Велмар Јанковић, збирка поезије Љубомира Симовића *Тачка*, *Оркестар на педали* Радована Белог Марковића, *Док нас смрт не растави* Мирослава Јосића Вишњића. У ширем избору била је и књига *Чудесна хроника ноћи* Радована Караџића.

имперсонална. Иако је наратор Тања која је уједно и један од учесника догађаја које описује па је самим тим приповедање хомодијагетично, она често приповеда о стварима које не може да зна, о мислима и осећањима, намерама и страховима осталих протагониста романа. Хомодијагетично приповедање се често нарушава хетеродијагезом, тако да се стиче утисак да се прича прича сама, односно да прича прича јунаке ове Тасићеве прозе и самим чином причања гради њихове идентитете.

У роману је поред фиктивног слоја у значајној мери присутан и документарно-есејистички слој који делује барокно орнаментално у смислу да није могуће оцртати јасне границе међу површинама. Из тог споја израста један специфичан вид идентитета карактеристичан за данашње време интернета и напредних информационих технологија, једана врста идентитета која подсећа на спам фолдер натрпан често нежељеним информацијама различитих врста које је тешко уланчати у систем. Зато јунаци овог романа проглашавају себе витезовима сметларског реда који копају по систему знања, прошлости и историје. Треба претражити то информационо ђубриште у нади да је могуће уочити какву кохезиону нит, да је могуће одбацити непотребно и рециклирати постојеће.

Још једна карактеристика овог Тасићевог романа је та што он пружа могућност да буде читан као својеврстан хипертекст. Обиље информација које се налазе у делу, велики број позивања на одређено музичко или сликарско дело, могу се доживети као линкови у смислу да читалац може пожелети да провери одређену информацију, види одређену слику (нпр. слику *Киша* Сеиичија Ниикунџија) чује одређени звук (попут звука терпистона). Таквим читањем дело постаје не само интертекстуално, већ и интермедијално, отворено, широко контекстуално. Посебан квалитет овог Тасићевог романа огледа се у успешној интеграцији информација унутар саме приче. Иако на први поглед делује као да су информације посуте кроз роман без неког реда, пажљивијим читањем види се да готово свака информација која се износи има своју улогу како у развоју саме приче, тако и у осликавању идентитета протагонисте овог романа. Ниједан детаљ није сувишан, све је повезано.

Само приповедање усмерено је ка завршној сцени и музичком спектаклу на крају у коме ухваћени ритам града бива враћен том истом граду у виду крика,

продорног, готово егзистенцијалистичког Мунковског крика²⁰⁹. Из перспективе краја претходно изложени живот сваког од актера овог романа делује као припрема и најава тако да сам крај ретроградно даје сврху њиховој егзистенцији, уланчава догађаје дајући им смисао. Егзистенцијални ломови о којима се приповеда: одлазак и повратак, смрт оца, прекид љубавне приче, саобраћајна несрећа и губитак памћења, промена посла... самим тим добијају значење не више прекида колико континуитета. Све има смисла и све је повезано. Отуда не чуди што се на завршним страницама поново чују речи: "Суматра, Суматра" (254) додуше изговорене са помало иронијским призвуком. И те речи овде којим се призива Црњански и његове суматраистичке визије, постају ознаке континуитета, просторно-временског, књижевног, културног, индивидуалног и наиндивидуалног, националног и наднационалног. Ништа није могуће издвојити из низа који при том никада не остаје исти "све је повезано (...) приче се прожимају и понављају, али понављање никада није само понављање" (257).

Завршни уметнички спектакл којим се окончава радња овог романа и који добија обредно-ритуални карактер и значај настаје радом историје и плеса, реторике и екстазе, из сусрета двеју муза, Клио која се јавља као заштитница историје, и њене сестре Терпсихоре, музе играчке вештине и хорског певања. И тај дует Клио и Терпсихоре, који делује као ехо Ничеове дионизијско-аполонијске дихтомије, представља још једну стару причу која има тенденцију да се понавља с времена на време. Уметнута прича о Плесачима Сиракузе који својим плесом свргавају Тиране начином на који је презентована може да се чита као алузија на политичке демонстарације у Србији крајем двадесетог века: "Плесачи Сиракузе једнога дана опкољавају тиране, играју, лупају у шерпе, бубњају, освајају своје улице, ћутке, не кршећи указ, али истовремено прете тиранима својим јединим оружјем, својим телима" (87). Једном свргнувши тиране, људи који су својим телима изазвали преврат, морају да обуздају своју екстазу и занос и тад на сцену ступа Клио (код Ничеа Аполон) која смирује своју сестру тако да игра почиње да тече "другачије, мирније, организујући своје гестове у увод, нарацију, аргумент,

²⁰⁹ У роману се мотив крика варира, тако да поред овог значења завршни крик свакако упућује и на једну врсту духовног плеса забрањиваног у Америци који је успео да продре у цркву иако је свештенство плес сматрало делом ђавола, познатом под именом Крик, о чему се у делу и приповеда на стр. 88-89.

дигресију и епилог" (87-88) након чега почиње нови циклус. Излажући наизглед једну стару причу, Тасић успева да евоцира историјске догађаје који су релативно актуелни, блиски. Тако, док се приповеда о једној причи нама се у ствари приповеда о два причама, о већем броју прича које се упорно понављају кроз простор и време, различите нације и културе, будући да "постоји толико различитих представа исте ствари" да се човек "у њима губи" (258). Зато крај Тасићевог романа не представља крај, већ увод у један нови циклус, једну нову причу обликовану поново кроз двоструки додир историје и екстазе, Клио и Терпсихоре.

Идентитет јунака овог романа је како "локалан", тако и универзалан (о чему између осталог сведоче и њихова имена: Нестор – Ненад, Жорж – Зоран), односно локално се овде представља као део универзалног. Попут суматраистичких јунака и они спајају и повезују просторе: Нови Сад са Даблином, Прагом, Лондоном и Токијом, спајају културе, историје, "наше" и "туђе" приче. Њихов идентитет који се образује путем читања јавља се као корелативан формалним карактеристикама дела, настаје као продукт начина приповедања које комбинује разнородне елементе, стварне и измишљене, комбинује жанрове, повезује националне идеологеме истовремено конструишући "наднационалну, над-породичну и трансисторијску парадигму као нову идеологему савременог интелектуалца" (Милосављевић Милић 2013: 262).

СТАКЛЕНИ ЗИД - РОМАН О СЕЋАЊУ

У свом последњем интервјуу, немачки писац Винфрид Георг Зебалд говорио је о значају и о важности сећања за књижевност. Зебалд, који у својим романима меша документарну грађу са литерарном, аутобиографске елементе са фиктивним, сматра да је сећање основно питање везано за саму моралну суштину књижевности, истичући да без сећања нема приповедања будући да одређена слика или фраза присутна у делу добија своју пуноћу током читања само захваљујући сећању (в. Јаги 2001).

Свој есеј "Војацер2" Владимир Тасић завршава експлицитним позивањем на Зебалда и на његове *Прстенове Сатурна*. Тема овог есеја тиче се памћења и заборавља. Говорећи о сонди Војацер 2 која је послата у свемир опремљена предметима који би могућим ванземаљцима требало да репрезентују културу човечанства, Тасић набраја ствари које се ту налазе, слике и звукове, од којих свака појединачно делује безазлено. Међутим, иза те наизглед идиличне слике о Земљанима леже слике рата, ужаса и смрти. Међу снимљеним порукама и поздравима на 55 језика упућеним ванземаљцима налази се и порука тадашњег генералног секретара Уједињених нација, а некадашњег официра Вермахта, Курта Валдхајма оптуженог за ратни злочин на Козари (Суматра!). Радознали ванземаљац који би кренуо трагом послате сонде пожелевши да сазна још нешто о људској цивилизацији и култури, нужно би био наведен на пут који би га "невероватном игром асоцијација враћао на места смрти и ужаса" (Тасић 2005: 26). Насупрот модернистичком захтеву за "активним заборављањем", за рез према прошлом, Тасић, попут Зебалда истиче значај сећања које би требало да представља отпор заборављању и скретању пажње "са историје уништавања која је нехотице уписана чак и у наше најлепше представе о себи" (Исто).

Прича о сонди Војацер 2 и о Курту Валдхајму јавља се и у роману *Стаклени зид*, као подсетник и опомена, као захтев да се средствима "активног сећања"

боримо против мрака "активног заборављања". И за Тасића сећање постаје важно питање које се односи на моралну улогу књижевности²¹⁰.

Роман *Стаклени зид* јесте роман о сећању, роман који упозорава, који не дозвољава да се заборави, и у томе се између осталог огледа његов књижевни ангажман који се готово увек очекује од романа који за грађу имају актуелни историјски тренутак. Прича о смрти новинарке Даде Вујасиновић у роману је дата кроз интимни, породични оквир. Сама прича је двостуко удаљена будући да се о њој приповеда из простора Канаде и да се даје из перспективе чланова уже породице, а не из перспективе саме новинарке. Самим тим, грађу коју представља прича о смрти једне новинарке и која је и данас актуелна јер се још увек спекулише о мотивима и политичким околностима те смрти, Тасић је успео да књижевно интегриса и обради учуивши је надлокалном, општом причом о страдању и распаду једне породице, човека уопште, у политички немирним временима. У стилу Данила Киша или можда Цона Дос Пасоса, Тасић успешно уграђује документарни материјал: новинске чланке, историјске извештаје о шпијунима, обдукциони налаз, у фиктивно, литерарно ткиво свога дела. Много тога у овом роману је "истинито", многе алузије односе се на стварне људе, на одређене догађаје који су се заиста десили, али је Тасић успео да повеже фиктивне елементе са стварним на тај начин да се "шавови" уопште не примећују. Роман *Стаклени зид* образује се и израста из споја чисте фикције и историјског документа, он стално осцилира између ова два пола тако да уноси амбивалентност у покушају да се јасно жанровски одреди.

Роман је подељен на четири поглавља обележена латиничним словима А, В, С, D, чиме се имплицитно сугерише да роман представља нешто попут абецеде распада једне породице, шире једног друштва, шире једног света, односно представе коју је о том свету имало једно друштво. Сам роман даје се из перспективе дечака, сада већ младића, о чему сазнајемо на крају романа, али се током приповедања фокус стално пребацује на оца, мајку или дечака. Та стална промена перспективе провлачи са собом проблем досезања Истине²¹¹ која се стално

²¹⁰ Подсећамо да сећање као један од моралних принципа књижевности и уметности уопште има важну улогу и у делу Давида Албахарија, пре свега у његовом роману *Геџ и Мајер*.

²¹¹ О проблему Истине, пре свега књижевне истине, додуше у нешто другачијем контексту, Тасић говори у интервјуу "Нешто више од задовољстава игре стакленим перлама". Сам Тасић истиче да је

разлаже на низ различитих личних истина. Интегрална природа света, ако као таква уопште постоји, сачињена је од низа личних перспектива, често удаљених и супротстављених које се међусобно укрштају и одвајају ступајући у међусобне односе. Главни јунаци романа немају имена, они се једноставно означавају као отац, мајка и син. Одсуство личних имена представља још један од начина којим се локална, актуелно-политичка, лична прича чини мање локалном, мање везаном за тренутак и општом. Истовремено, отац и мајка, своје идентитете оца и мајке стекли су тек након емиграције, након што им се у Канади родио син. Лична имена упућују на извесни идентитетски континуитет, на могуће идентитетско језгро. Идентификација са улогама оца и мајке с друге стране, упућује на својеврсни идентификациони прекид настао након емиграције. У новој земљи они преузимају идентитет који је колико социјални, толико и природни, биолошки. Преузимају породични идентитет чиме се истиче важност породице и породичног живота као идентификационог упоришта и уточишта. Међутим, и та породица бива разорена, друштвеним силама, ширим социјалним догађајима над којима појединац нама власт, тако да улоге оца и мајке постају готово маске иза којих се прикрива празнина, одсуство смисла, хроничан осећај обездомљености, ишчашености. Даље, сама прича износи се из перспективе дечака за кога су отац и мајка управо то отац и мајка и за њега они немају други идентитет. Ако је породица као социјална структура разорена, биолошки она опстаје док год је дечака који ће увек представљати везу између оца и мајке, који ће им увек давати (биолошки)

склон да се сложи са Бадјуом да истина постоји, али да је увек непотпуна тако да захтева одлуку о истини неког догађаја, додајући да постоје ситуације у којима се књижевна игра укршта са реалним догађајем чиме "улог постаје много већи и превазилази домен књижевности". Међутим, и поред тога, књижевност се, пре свега бави "књижевном истином, њене процедуре су превасходно књижевне, условљене захтевима драматизације, стила, структуре. У "Стакленом зиду" на пример, нисам помињао извесна имена. за то нема логичких и етичких разлога, али има књижевних: нека од тих имена су јкош увек значајна и актуелна, па би њихова аура засенила драму јунака, поклопила би интимнији део приче. У неком замишљеном судском процесу, или у новинском тексту, приступ би био другачији: фокус је на питању "ко је убица", читав процес се усредсређује на тренутак и не узима у обзир последице које се шире кроз време и простор. Пресуда "процеса" процес, окончава га. Књижевна процедура је нешто друго, њено истраживање је расплинато, умрежено у различите форме искустава. Зато не верујем да литература, чак и ако се одважи да "изађе на терен" и укључи веродостојан документ, може сама по себи да подари смисао догађају који је, у овом случају, са малим закашњењем, званично именован као убиство. Дечак је касно проговорио. Држава још није" (Богуновић 2014).

идентитет из чега ће и он сам градити свој. Тако схваћена породица постаје отпор друштвеном систему и често погубним друштвеним силама.

Чин писања на који се дечак на крају романа одлучује, постаје нешто попут идентитетског трагања. Док су родитељи заробљени у својим улогама, у својим идентитетима мајке која опсесивно трага за узроцима једне смрти, и оца који исто тако опсесивно бежи од те њене опсесије, дотле је идентитет дечака отворен, у развоју, дат као могућност.

Роман почиње реченицом: "Дечак је касно проговорио" (Тасић 2008: 9). Улазак у језик представља улазак у један симболички систем карактеристичан за одређену друштвену заједницу. Прихвативши језик, човек истовремено прихвата и одређену културу, одређен начин перцепције и обраде перцептивног материјала. То што је дечак касно проговорио, може да упућује на колебање при избору језика, култура, уз помоћ кога ће обликовати себе, дати значај и смисао причи о себи и о својим родитељима. Дечак је касно проговорио и у односу према немилим догађајима које описује. Његов говор нема ту моћ да промени догађаје. Уместо тога он се јавља као опомена, као позив да се сачува сећање не би ли се у будућности могло деловати.

Прича о смрти новинарке Даде Вујасиновић представља кулминациони пик романа до кога се долази тек у завршним деловима књиге. У почетку приповедање је усмерено ка интимној причи о распаду једне породице емиграната, излажу се разлози њиховог одласка из земље, почетак живота у новој средини, покушај да се створи "уточиште", прилагођавање. Паралелно са овом причом излаже се и прича о шпијунским организацијама, о представницима екстремне емиграције, као својеврсна припрема историјске позорнице на којој се излаже прича о смрти новинарке. О једној личној трагедији прича се унутар ширег историјског контекста. За дечака прича о шпијунима бива у почетку доживљена као игра, међутим, улога игре управо лежи у томе да нас припреми и научи животу. Завере, шпијунске организације, везе испод веза, јесу мрежа која се испреда око сваке појединачне људске егзистенције, реалност коју треба прихватити. Нема "интимних" прича, свака лична прича је захваћена општим дешавањем и мора бити сагледана на ширем плану.

Историја и однос према историји у великој мери структурирају идентитете јунака овог Тасићевог романа. За рани модернизам, пре свега за авангардну књижевност почетка двадесетог века, карактеристичан је негативан однос према историји, према традицији. Када се говори о модернизму и његовом односу према историји често се истиче да се корени таквог односа могу сагледати у Ничеовом захтеву за активним заборављањем, за заузимањем историјске позиције, за заменом оног средњовековног *memento mori*, новим *memento vivere*. Међутим, често се губи из вида да Ниче у свом сагледавању историје није противник историје уопште, будући да неисторијску егзистенцију имају животиње, на супрот човеку чију егзистенцију у великој мери одређује историјска свест и сећање, већ противник једног облика инструментализоване историје карактеристичне за његово доба, историје која своје корене има у прогресивизму епохе рационализма и просветитељства, која се сагледава готово као векторска величина будући да има свој правац и смер, циљ и сврху. Управо у односу према таквом схватању историје Ниче прокламује свој захтев за активним заборављањем. Сматрајући да његови савременици болују од ‘историјске болести’, Ниче им нуди два лека: неисторијско и надисторијско, одређујући неисторијско као ‘вештину и способност заборављања и укључивања у један ограничени хоризонт’, док се надисторијско одређује као ‘моћ која одвраћа поглед од бивања према ономе што бивствовању даје обележје вечитог и истозначног, према *уметности* и *религији*’ (Ниче 2001: 112). Међутим, након што човечанство буде излечено од историјске болести, следи оздрављење и поновно окретање историји. По Ничеовом мишљењу доћи ће време када ће човечанство опет бити здраво и када ће људи моћи да се ‘поново баве историјом и да се користе прошлошћу под влашћу живота’ (115).

Отац и мајка, као протагонисти романа *Стаклени зид*, такође болују од историјске болести која их позиционира супротно животу. ‘У преобиљу историје човек (...) престаје’ (15) како то Ниче закључује. Да би опстао у историји човеку је неопходан неисторијски омотач који му помаже да ‘прошлост употреби за живот’ (14). Такав неисторијски омотач поседује дечак у роману коме Тасић на крају додељује улогу наратора, завршног резонера, последње призме кроз коју се рефлектује слика страдања једне породице емиграната и једног света, чиме се

наговештава могућност појаве новог поколења које ће бити довољно ‘‘здрово’’ да се поново ухвати у коштац са историјом, са сећањима. Будући ‘‘да припада онима који не припадају’’ (Тасић 2008: 59) дечаку је дато да из једне неисторијске перспективе пронађе ‘‘повест за којом трага’’ (46), за којом трагају и отац и мајка, али ухваћени у мрежу историјског преобиља не успевају да је досегну.

У свом делу *О користи и штети историје за живот*, Ниче разликује три основна типа историјске егзистенције: монументалну, антикварну и критичку указујући при том на опасности које леже у позадини сваког од ова три типа. Три јунака Тасићевог романа: сестра, отац и мајка, сви представници претходне генерације, готово да се јављају као појединачни примери сваког од ова три типа историјске егзистенције. ‘‘Лучоноша монументалне историје’’, јесте активан и снажан човек који схвата да се у прошлом и коначном крије вечно, ‘‘да велики тренуци и борбе појединаца чине ланац’’. Он сам постаје једна од карика у таквом ланцу, борбени појединац који у прошлом налази снагу за сопствену борбу у садашњици. Међутим, такви појединци који чине напор у име живота, човечанства и хуманости, често су презирали сопствени, индивидуални живот, ‘‘често су с иронијом силазили у свој властити гроб’’ (23). Прави представник такве егзистенције и поклоник монументалне историје у роману постаје сестра која у име добра, истине и правде, тих вечних принципа људскости на неки начин потписује сопствену смрт. Отац и мајка насупрот томе јављају се као представници антикварног и критичког односа према историји. Потребу за критичком историјом по Ничеовом мишљењу има појединац коме ‘‘садашња невоља притискује груди и који по сваку цену жели да збаци то бреме’’ те зато критички преиспитује прошлост (29). Такав појединац у роману *Стаклени зид* представљен је ликом мајке која не успева да се избори са чињеницом сестрине смрти, већ упорно ишчитава новинске чланке, историјске извештаје, полицијске записнике у нади да ће пронаћи какав траг који ће јој објаснити ту смрт, помоћи јој да је прихвати и да поново осмисли свој живот. Отац, насупрот томе, има намеру да ‘‘истраје у навици’’ (Исто), он не жели да ремети сопствени живот, он жели повратак на старо, да породица поново буде породица, да буде оно што је некада било. Зато се он јавља као антикварни историчар иако његова ‘‘историјска свест’’ нема национално-

колективни карактер. У односу према националној историји отац заузима једну условно неисторијску позицију. Национално је за њега бремене које треба одбацити. Све догађаје ‘‘којима ће припасти епитет ‘‘историјски’’ – процеси, летећи универзитети, политичке сплетке, мучни кабаре буђења нације’’ за њега представљају ‘‘погребну поворку коју треба пропустити и кренути својим путем’’ (40). Отац одбацује националну историју у име живота у једној другој историји, наднационалној, ‘‘светској’’ коју он попут антиквара настоји да дограби и љубоморно сачува: ‘‘хтео је да буде део нечег већег, део историје. Не *оне* историје, не. Хтео је торњеве и травњаке, сомот и твид, Секамове виле; вечере за високим столом, студенте који устају када уђе у салу и седају тек након удараца у гонг’’ (51). Међутим, стицајем различитих животних околности отац ће бити присиљен да своју слику припадања једној широј историји и културној традицији, конкретизовану кроз слику себе као професора и научника који се обраћа студентима, замени ‘‘тривијалнијим’’ облицима егзистенције, тиме што почиње да се бави примењеном (и уноснијом) математиком, програмима и видео игрицама. За друге, па и за сина како се мајка прибојава, он преузима улогу хероја, ‘‘играча’’ будући да илуструје успех мерен аршинима капиталистичког друштва у коме ‘‘хероји не перу веш. Хероји не рибају клозетску шољу. Хероји пију Х. О. коњак и прецењена вина, не иду у самоуслугу и не знају колико кошта литар млека’’ (11). За себе он постаје нешто попут егзистенцијалног губитника, издајника своје дојучерашње суштине.

Кроз читав роман варира се мотив преузимања улога, мотив живота који је представа, филм, књига, уметност, игра будући да ‘‘не постоји никакав ослонац, никакав идентитет; постоји само клизиште, бујица блата, пропадање у дубље нивое варке’’ (67). Тако ће отац преузимати различите улоге: биће посматрач, математичар, лудак, затим херој и играч да би на крају добио улогу осумњиченог, мајка ће прихватити улогу жртве, док ће дечаку бити додељена улога иследника, наратора, који трага за сопственом индивидуалном и колективном повешћу: ‘‘Дечак има једанаест година. Једанаест и по, рекао би, скоро дванаест. Слути да је учесник представе, да је драма одавно почела. Покушава да одреди своју улогу. Отац и мајка нису аутори приче. Они су само фигуре’’ (46). Као и у *Commedia Dell’Arte*

свака улога подразумева одређена правила, одређена ограничења, али се исто тако остављају и бројне могућности импровизације. И управо у том односу и тензији између коначног и ограниченог са једне стране и безбројним могућностима индивидуалних манифестација датих улога, с друге стране, израстају наративни идентитети јунака овог романа. Једна од улога коју и отац и мајка морају да прихвате јесте улога емигранта. Иако одлазе у Нови свет са жељом да себе изнова створе и са увереношћу да нису и да никада неће бити попут осталих емиграната "патетичне(их) фигуре(а) праскозорја, груди пуних бесмислене наде, на броду који пристаје у магли" (94), временом се све више приближавају тој представи емигранта као неприпадајућег, носталгичног, трећег. То приказивање живота као представе, а човека као улоге и фигуре која на никад до краја сагледивој друштвеној сцени додуше има могућност импровизације, поседуј зрнце "слободне воље", али која никад не постаје аутор сопствене приче, има барокни ефекат о чему ће у наставку бити више речи.

Важан део романа чини и приповедање о српској емигрантској породици Кнежевић, о "салону" госпође Кнежевић која окупља српске емигранте, о Дошену, једном од сталних гостију који рецитије стихове Црњанског из песме "Ламент над Београдом" који казивани у овом контексту добијају ново значење, готово се пародирају, о "шпијунским" почецима господина Кнежевића, о мрежи узрока и последица коју је готово немогуће сагледати. Догађаји који се одвијају у "салону" излажу се паралелно из перспективе оца и мајке. Док мајка има потребу да се уклопи, да прихвати манире једног друштва у коме се наша, дотле опсервације оца изазивају ефекат очуђења. Слика тог друштва која се излаже из перспективе оца има све елементе гротескног: и узвишено и ниско у исти мах, комично и трагично. Као пример може да послужи следећа сцена:

"Отац није могао да не примети још нешто: оперету несамерљивих детаља. Код Кнежевића су се сви сем Кнежевића изували; званице су седеле за столом у сакоима и краватама, у вечерњим хаљинама, са накитом, а њихове готске приче, њихове бајке о краљевима и принцезама и старим добрим временима, добијале су нову приземну димензију чињеницом да их

изговарају у чарапама. Били су за оца комична чудовишта која би у њему видела чудовиште: полутана, некрста.

Ово је био њихов свет: свет мртвих. У њиховом свету, мајка и отац су били авети. Да. Постојала су два света, две историје, две истине, можда више. Требало је пронаћи скривени пролаз; вратити се." (122).

Ова претходна сцена исприповедана је сасвим у маниру Хијеронима Боша, као пример готово савршене гротеске. Волфганг Кајзер у делу *Гротескно у сликарству и песничству* излаже нешто што може бити схваћено као историја ове фигуре (в. Кајзер 2004). За Кајзера гротеска представља, попут лепог и ружног, на пример, још једну естетичку категорију и он је као такву и посматра. Говорећи о ефекту који изазива гротеска и о њеном односу према стварности, Кајзер, између осталог износи да гротеска у посматрачу буди пре свега противуречна осећања: "ми се смешкамо због очигледних деформација, ми осећамо мучнину због нечег стравичног и чудовишног, али нас (...) истовремено прожима својеврсно осећање језе, беспримерне тегобе" (37). Узрок томе лежи у чињеници да је гротеска, иако не први поглед не делује тако, дубоко повезана са "стварношћу". Управо та веза са стварношћу која доводи до свести да се "свет више не креће својим уобичајеним током и да више нисмо у стању да му нађемо одговарајуће упориште" (Исто), и производи такве ефекте. Осећај прекида у природном току ствари, суочавање са "сломом света" (Исто), са искораком из уобичајеног поретка, јесу по Кајзеровом мишљењу основне карактеристике гротеске. Овако представљена, гротеска може да послужи као идеалана фигура којом је могуће представити емигрантско искуство. Зато не чуди што су гротескне сцене доста честе у делима како Владимира Тасића, тако и Давида Албахарија, док их исто тако проналазимо и у романима Милоша Црњанског, довољно је сетити се застрашујућих описа Дафининих привиђења и халуцинација, стално присуство жаба које насељавају свет којим се јунаци романа *Сеобе* крећу или сцене у којој се Вук Исакович среће са сада већ остарелом Краљицом Мајком.

Ми смо већ рекли да се основни принципи гротеске могу уочити и у формалној организацији метафикционалног, постмодернистичког романа. Спој фиктивног и фактичког, нови говор о прошлости, метатекстуални искази присутни

у делу, стална жанровска амбиваленција и честа промена перспективе, што се све може наћи у метафикционалној прози, управо изазивају ефекат гротеске. Поредак који се руши том приликом јесте уметнички, конвенционални поредак једне претходне традиције која се директно доводи у питање, а затим последично и конвенције и поредак света у коме живимо. Отуда можда и чест спој метафикције као форме и емигрантског писма о чему је говорио између осталог и Ахмед Аијаз, будући да је емигрантско искуство само по себи, ако нам је допуштено да тако закључимо, још један облик гротеске.

Романи Давида Албахарија и Владимира Тасића управо остављају такав гротескни утисак након читања. Делују и нежно и сурово у исти мах, трагично и комично наводећи нас да посумњамо и преиспитамо поредак света у коме живимо.

Сама насловна синтагма Тасићевог романа "стаклени зид" која представља семантички богат симбол упућујући на најчешће невидљиве границе које раздвајају светове, људске егзистенције, а истовремено делујући и као алузија на синтагму гвоздена завеса, структурирана је као један облик гротеске: провидно, видљиво и непремостиво, непрозирно у исти мах, блиско и далеко, крхко и чврсто.

Иако се гротеска као фигура, боље речено, као естетичка категорија, среће у свим епохама, свако помињање гротеске, нас некако наводи на епоху барока у којој је гротеска била један од основних структуралних принципа како уметности, тако и карактеристичног погледа на свет. Више пута током рада излагали смо идеју по којој је могуће уочити корелације између барокне уметности, с једне, и постмодернистичке уметности, с друге стране. Такође, настојали смо да укажемо на извесне барокне елементе присутне у делу како Давида Албахарија, тако и Владимира Тасића, сматрајући да је управо та барокна нит, присутна у њиховим романима, оно што пре свега повезује стваралаштво ове двојице аутора, истовремено их повезујући са ранијом књижевном традицијом, пре свега са стваралаштвом Милоша Црњанског, Данила Киша, Милорада Павића, али и са стваралаштвом Томаса Пинчона, Џона дос Пасоса, Дона Делила и других савремених светских аутора. У наставку рада, у закључним разматрањима, покушаћемо мало детаљније да образложимо ту везу.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА: ПОД ОКРИЉЕМ БАРОКА

Барок, који се доста дуго посматрао као завршни ступањ епохе хуманизма и ренесансе, као дезинтеграција и дегенерација хуманистичких вредности и уметности, у елаборацији Хајнрика Велфлина, постаје један од кључних принципа који условљава развој уметности. За Велфлина, темељни принцип развоја уметности лежи у смени ренесансног и барокног начела. Полазећи од базичних форми репрезентације, Хајнрих Волфлин у делу *Принципи историје уметности: проблем развоја стила у каснијој уметности* (в. Велфлин 1950), износи пет парова концепта на основу којих је могуће уочити суштину смене и разлике барокних и ренесансних презентација. Први такав концепт представља развој од линеарног ка сликарском. У првом случају индивидуални материјални објекти се перципирају као чврста и опипљива тела. У другом свет се представља као стално померајућа спољашњост (shifting semblance).

Други пар концепта представља прелазак са приказивања којим се тотална форма дела може свести на равне површи и секвенце, што се јавља као форма презентације у класичној уметности, на приказивање које потенцира дубину које се може сматрати барокним.

Трећи пар представља прелазак са затворене на отворену, олабављену барокну форму дела.

Четврти пар се огледа у преласку са мултиплицираног, вишеструког на јединствено. Како Велфлин износи "у систему класичне композиције, појединачни делови, ма колико се чинило да су они чврсто укореењени у целину, задржавају извесну независност" (15). И док се у једном случају до целине долази постизањем хармоније међу деловима, у другом делови су условљени целином, тоталном формом дела.

Последњи пар концепта представља захтев за апсолутном и релативном јасноћом субјекта. У бароку сврха презентације не лежи више у експлицитности субјекта, "композиција, светлост, и боја не служе више само да дефинишу форму,

већ добијају свој сопствени живот" (исто). Ови различити парови концепта настају као резултат различитог односа према свету у хуманизму и ренесанси и бароку.

Готово све побројане принципе барокне уметности које Велфлин набраја имајући на уму пре свега дела сликарске уметности и архитектуре, уз извесна прилагођавања можемо применити и на романи Давида Албахарија и Владимира Тасића, као што се дистинкција између модернизма и постмодернизма такође може представити разликом између барокног принципа и класичног принципа. На место модернистичког фрагмента, долази постмодернистичка тежња ка обнови наратије, ка уланчавању и шавовима, ка симулацији целине. Често затворену и јасну форму модернистичких романа, смењује отворена форма, али исто тако жанровски често недефинисана и нејасна форма постмодернистичких дела. Са представљања површине, слојева, прелази се на представљање дубине до чијег се утиска долази мешањем слојева, приповедног и есејистичког, документарног и фиктивног. Дистинкција свакако није апсолутна, будући да се принципе барока могуће уочити у обликовању модернистичких романа, барок је итекако присутан у делу Милоша Црњанског на пример, као што и постмодернизам не може да буде апсолутно разликован у односу према модернизму, о чему сведочи и само име овога правца које се гради једноставним додавањем префикса пост-, али се и поред извесних ограничења може сматрати теоријски корисном.

Велфлинове ставове донекле прихвата и Грег Ламберт који говори о повратку барока у модерну културу с том разликом што су дистинктивне тачке у његовој елаборацији не више класична уметност и барок, већ маниризам и барок. Како Ламберт истиче могуће је уочити постојање двеју супротстављених уметничких форми, једне која истиче значај јединства и друге која потенцира вишеструкост и витализам, "које постављају позорницу за разумевање савремене опозиције између модерног и постмодерног" (Ламберт 2006: 2), па се управо из тог разлога и може говорити о својевсном повратку барока.

По нашем мишљењу није толико неопходно барок посматрати у опозицији према неком другом уметничком принципу, колико указати на однос између барокне уметничке презентације и специфичног погледа на свет из кога она израста и који са друге стране условљава. Специфична, рекли бисмо, барокна форма

романа Давида Албахарија и Владимира Тасића, која се јавља у корелацији са начином на који се структурира наративни идентитет протагониста њихових романа, условљена је донекле како уско књижевним разлозима, претходном књижевном традицијом и унутаркњижевним развојем форме на пример, тако и карактеристикама садашњег тренутка света у коме живимо. Тај однос литературе и стварности посебно је проблематизован у делу ове двојице аутора о чему смо више пута говорили будући да обојица аутора за грађу својих дела узимају актуелни политичко-историјски тренутак. Тај актуелни тренутак јесте епоха постмодерне и постмодернизма са својом барокном природом коју пре свега илуструје однос према индивидуи којој је истовремено одузета свака моћ акције, која постаје производ, перформативни чин друштвених односа, система и језика, док јој је истовремено дата могућност вишеструке идентификације, избора различитих идентитета и улога, и кроз ту неутемељену и никад коначну природу моћ субверзивног деловања. Различити аспекти у конструкцији наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића (идентитет према Другом, идентитет према Истом, идентитет према претходној књижевној традицији и наративним конвенцијама, идентитет према простору, политици, историји...) које смо у претходним деловима рада настојали да истражимо и издвојимо утемељени су у тензији између колективног и индивидуалног. И један и други идентитет, колективни и индивидуални, јавни и приватни дати су као химере, опсене, без јасних и чврстих граница, у сталном међусобном прожимању чиме се сугерише нестабилност човековог положаја у свету и његова подређеност нечему изван себе: језику, историји, култури, природи. Та колебљивост између индивидуалног и колективног рефлектује се и кроз саму форму романа која стално осцилира између фикције и истине, аутобиографије и приче. Оно што бисмо издвојили као посебно значајно у овим романима јесте присуство својеврсног дискурса побуне и отпора који се кроз ту колебљивост пробија и то пре свега према постмодернизму и постмодернистичким релативизацијама свих вредности. Један од циљева постмодернистичке уметности јесте разобличавање и огољавање књижевних конвенција претходних епоха. Користећи механизме постмодернизма Албахари и Тасић у својим романима настоје да демаскирају конвенције самог

постмодернизма, његову често унификацијску природу која се наслућује иза приче о различитом. Кроз причу о породици, пријатељству и љубави, као и пародирањем одређених постмодернистичких поступака, ова двојица аутора успевају да разоткрију најчешће постмодернистичке митове. Ликови у романима Владимира Тасића и Давида Албахарија одбијају да се утопе у постмодернистичко мноштво верујући у постојање каквих-таквих вредносних константи према којима треба структурирати живот. Ако је свет позорница, а живот улога коју свако од нас бира, онда протагонисти романа Давида Албахарија и Владимира Тасића бирају улогу активног и делујућег појединца упркос постмодернистичкој струји.

Три су основна поља која из којих смо настојали да истражимо наративни идентитет у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади²¹²: текст, паратекст и контекст. Та три поља се међусобно преламају и свако од њих има вишеструко слојевиту структуру. Наративни идентитет који се у читалачкој прецепцији образује под утицајем је садејства тих слојева и има динимичан и релациони карактер. На плану текста наративни идентитет протагониста ових романа условљен је пре свега темом емиграције која се развија кроз тематизацију различитих простора: културних, географских, социјалних и остварује се у релацији како према Другом, тако и према Истом. Приповедање је доста често ретроспективно. Различите временске осе: време приповедања и исприповедано време, најчешће се укрштају чиме се образује својеврсна хијазмична структура, док сам чин приповедања током кога се конструише како некадашње, тако и садашње ја протагониста ових романа може бити доживљено као својеврсно идентитетско трагање. Други план који утиче на конструкцију наративног идентитета представља непосредно текстуално окружење кога чине различити начини на које се дела ове двојице аутора представљају јавности, као што су жанровско одређење дела, књижевне награде, интервјуи и разговори са ауторима, пропратни текстови критичког и теоријског карактера, као и есеји и аутопоетички записи самих аутора. На граници између другог и трећег плана, односно између паратекста и контекста, налази се непосредна књижевна традиција на коју се ова дела ослањају и на основу које их је могуће додатно проценити. Дела

²¹² Из богатог опуса Давида Албахарија издвојили смо и посебно анализирали следеће романе: *Снежни човек*, *Мамац*, *Мрак*, *Светски путник*, *Геџ* и *Мајер* и роман *Пијавице*.

ове двојице аутора израстају из духовне климе постмодернизма, у процепу између два национална књижевна канона: канадског и српског. Већим бројем својих карактеристика, а пре свега језиком на који су писана, као и чињеницом да најчешће тематизују одређене актуелне догађаје из непосредне српске прошлости и српског друштвеног живота, романи ове двојице аутора припадају пре свега корпусу српске књижевности, али је исто тако несумњиво да поседују извесне црте које се могу сматрати карактеристичним за канадску књижевност као што је тема дивљине која се код Албахарија јавља у романима *Снежни човек* и *Светски путник*, тематизација различитих манифестација мултукултурализма, тенденција ка превазилажењу националних идентитетских ограничења, доста заступљена групна, породична и генерацијска, идентификација, чињеница да су протагонисти романа најчешће представљени као писци у настајању, као писци који то тек треба да буду... .. Док се на плану текста одређене формално-тематске карактеристике могу сматрати увек актуализованим, постоје и одређене карактеристике текста које су дате као латентне и које је могуће актуализовати тек у односу према одређеном контексту. Те карактеристике текста пре свега чине аутобиографски и идеолошки слој у делу који без познавања одређеног контекста (као што су на пример неке чињенице из живота самих аутора, или познавање одређених актуелних политичко-историјских дешавања), могу остати нереализовани. У романима Давида Албахарија и Владимира Тасића често је присутна одређена тензија између стварног и фиктивног и та тензија није без утицаја на наративни идентитет како јунака њихових романа, тако и на својеврсни "ауторски" идентитет самих њихових дела. Те латентне карактеристике текста, уколико се актуализују имају јак конотативни набој и доста утучу на читалачки емотивни одговор. Романи ове двојице аутора пружају различите могућности идеолошког читања које су како текстуално, тако и контекстуално условљене, а будући да је свака актуализација дела која се одвија кроз појединачне чинове читања, нужно различита и наше истраживање се у начелу може сматрати само још једном контекстуалном читачком могућношћу. Тиме не желимо да валоризујемо апсолутни релативизам, јер је несумњиво постојање одређених фиксних наративних поступака која је могуће уочити и анализирати и који са своје стране условљавају рецепцију дела,

већ само да укажемо на важност контекста кога свакако треба узети у обзир приликом наратолошких истраживања одређеног књижевног текста.

БИБЛИОГРАФИЈА

ИЗВОРИ:

1. **Албахари 1973:** Albahari, D. *Porodično vreme*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
2. **Албахари 1978:** Albahari, D. *Sudija Dimitrijević*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.
3. **Албахари 1982:** *Савремена светска прича ۛۛۛ* приредио Албахари, Д. Просвета, Београд, 1982.
4. **Албахари 1988:** Albahari, D. *Cink*, Filip Višnjić, Beograd, 1988.
5. **Албахари 1997:** Албахари, Д. *Мрак*. Београд: Народна књига – Алфа, 1997.
6. **Албахари 1998:** *Антологија јеврејских приповедача*, приредио Албахари, Д. Српска књижевна задруга, Београд, 1998.
7. **Албахари 2001:** Albahari, D. *Svetski putnik*, Stubovi kulture, Beograd, 2001.
8. **Албахари 2002:** Албахари, Д. „Криза језика или приповедач – господар приче," разговор водила Гордана Спасић, *Златна греда*, Нови Сад, бр.12, октобар 2002.
9. **Албахари 2004:** *Најкраће приче на свету*, приредио Давид Албахари, Граматик, Београд, 2004.
10. **Албахари 2005:** „Уметник је изгнаник," разговор водио Михајло Пантић, у: *Градац: Давид Албахари*, бр. 156, год. 31, стр. 24-26
11. **Албахари 2006:** Albahari, D. „Књига је извор утехе," intervju sa D. Albaharijem, *Book Marker*, Beograd, novembar 2006.
12. **Албахари 2007:** Albahari, D. *Snežni čovek*, Stubovi kulture, Beograd.
13. **Албахари 2007а:** *Fuse Book Interview: David Albahari's "Globtrotter"* *The Postmodern Émigré Blues* by Bill Marx,
14. **Албахари 2008:** Albahari, D. *Dijaspóra i druge stvari*, Akademska knjiga, Novi Sad.
15. **Албахари 2008а:** Albahari, D. „Interview with David Albahari," Damjana Mraović-O'Hare, *Canadian Slavonic Papers/Revue canadienne des slavistes*, Vol. L, No. 1-2, March-June, 2008.
16. **Албахари 2008б:** Albahari, D. *Gec i Majer*, Biblioteka Minut, Beograd, 2008.
17. **Албахари 2008в:** Albahari, D. *Ludvig*, Stubovi kulture, Beograd, 2008.
18. **Албахари 2009:** Albahari, D. *Pijavice*, Stubovi kulture, Beograd, 2009.
19. **Албахари 2010:** Albahari, D. *Ćerka*, Stubovi kulture, Beograd, 2010.
20. **Албахари 2011:** Albahari, D. *Ljudi, gradovi i štošta drugo*. Novi Sad: DOO Dnevnik – novine i časopisi, 2011..
21. **Албахари 2011а:** Албахари, Д. *Мамац*. Београд: Стубови културе, 2011.
22. **Албахари 2011б:** Albahari, D. *Kontrolni punkt*, Stubovi kulture, Beograd, 2011.
23. **Албахари 2013:** Albahari, D. *Krava je usamljena životinja*, Čarobna knjiga, Beograd, 2013.

24. **Албахари 2013а:** Albahari, D. *Tri drame*, ZEPTEK BOOK WORLD, Beograd, 2013.
25. **Албахари 2013б:** *Interview with David Albahari* by Anna Hohle, Aviva Berlin, januar, 2013.
26. **Албахари, Радаковић 2013:** Albahari, D. Radaković, Ž. *Knjiga o muzici*, Beograd, Laguna, 2013.
27. **Албахари 2014:** Albahari, D. *Životinjsko carstvo*, Čarobna knjiga, Beograd, 2014.
28. **Тасић 2004:** Тасић, В. *Киша и хартија*, Светови, Нови Сад, 2004.
29. **Тасић 2004а:** "Киша i istorija", intervju vodio Nebojša Grujičić, *Vreme*, br. 722, 4. novembar, 2004.
30. **Тасић 2005:** Тасић, В. *Њушкачи јабука: есеји*, Светови, Нови Сад, 2005.
31. **Тасић 2008:** Tasić, V. *Stakleni zid*, Adresa, Novi Sad, 2008.
32. **Тасић 2008а:** "Најтужнија прича коју знам", интервју водила Анђелка Цвијић <http://www.politika.rs/scc/clanak/66124/Najtuznija-prica-koju-znam> 2.5.2016, 8:50.
33. **Тасић 2009:** Тасић, В. *Ударање телевизора: Колебање посткултуре*, Адреса, Нови сад, 2009.
34. **Тасић 2011:** Тасић, В. *Светови Алена Бадјуа: Математика, поетика, политика*, Адреса, Нови Сад, 2011.
35. **Тасић 2013:** Tasić, V. *Oproštajni dar: končerto*, Arhipelag, Beograd, 2013.
36. **Тасић 2013а:** "Nisam ni ovde ni tamo", intervju vodio Vane Đorđević, *Večernje novosti online*, 20. jul 2013, <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:445001-Vladimir-Tasic-Nisam-ni-ovde-ni-tamo> 21. 7. 2017, 16: 40.
37. **Тасић 2014:** "Владимир Тасић: Нешто више од задовољства игре стакленим перлама", интервју водио Богуновић, М., *Нова мисао - часопис за савремену културу Војводине* 2014, <http://www.novamisao.org/2014/09/vladimir-tasic-nesto-vise-od-zadovoljstva-igre-staklenim-perlama/>

ЛИТЕРАТУРА:

1. **Албер и Флудерник 2010:** *Postclassical Narratology : Approaches and Analyses*, ed. Alber, J and Fludernik, M, The Ohio State University Press : Columbus, 2010.
2. **Андерсон 1998:** Андерсон, Б. *Нација: замишљена заједница*. Београд: Плато, 1998.
3. **Арендт 1964:** Arendt, H. *Eichmann in Jerusalem : A Report on the Banality of Evil*, The Viking Press, New York, 1964.
4. **Ахмад 2000:** Ahmad, A. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London, New York: Verso, 2000.
5. **Ашкрофт, Грифит и Тифин 2007:** *Post-Colonial Studies : The Key Concepts*, ed. Ashcroft, B, Griffiths, G, Tiffin, H, Routledge : Taylor & Francis Group, London and New York, 2007.
6. **Баба 2004:** Баба, Х. *Смештање културе*. Београд: Београдски круг, 2004.

7. **Бал 2000:** Bal, M, *Naratologija : Teorija priče i pripovedanja*, Narodna knjiga Alfa, Beograd, 2000.
8. **Барт 1979:** Bart, R. *Književnost Mitologija Semiologija*, NOLIT, Beograd, 1979.
9. **Барт 1971:** Барт, Р. "Увод у структуралну анализу прича", у: *Летопис Матице српске*, бр.1, 1971.
10. **Барт 1986:** Барт, Р. "Смрт аутора", у: *Сувремене књижевне теорије*, приредио Мирослав Бекер, Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1986, 176-186.
11. **Бауман 2003:** Bauman, Z. "Turisti i vagabundi". U: *Globalizacija: mit ili stvarnost*. Pr. Vladimir Vuletić. Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Beograd, 2003.
12. **Банерџи 2000:** Bannerji, H, *The Dark Side of the Nation : Essays on Multiculturalism, Nationalism and Gender*, Canadian Scholars Press Inc. Toronto, 2000.
13. **Бантинг и Кимлика 2011:** Бантинг, К., Кимлика, В. "Канадски мултикултурализам: глобалне тескобе и локалне полемике". У: *Теме*, бр. 4, Ниш, 2001, 1193-1222.
14. **Батлер 1993:** Butler, J. *Bodies That Mather*, London, Routledge, 1993.
15. **Батлер 1997:** Butler, J. *Excitable Speech : A Politics of the Performative*, Routledge, New York & London, 1997.
16. **Бахтин 1989:** Бахтин, М. *О роману*. Београд: Нолит, 1989.
17. **Бахтин 2000:** Bahtin, M. *Problemi poetike Dostojevskog*, ZEPTEK BOOK World, Beograd, 2000.
18. **Бер 2001:** Ber, V. *Uvod u socijalni konstruktivizam*, Zeprek Book World, Beograd, 2001.
19. **Бери 1997:** Berry, J. "Immigration, Acculturation, and Adaptation", in: *Applied Psychology: An International Review*, 1997, 46 (1), 5-68.
20. **Бошковић 2012:** Бошковић, Д. "ИЗДАЛЕКА: Егзил као (транс)историјски и геополитички хоризонт српске књижевности". У: *ЕГЗИЛ(АНТИ): књижевност, култура, друштво*. ур. Бошковић, Д. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011, 27-37.
21. **Брајдон 2003:** Braydon, D. Canada and Postcolonialism: Questions, Inventories, and Futures. – In: *Is Canada postcolonial? : unsettling Canadian literature*. Ed. by L. Moss. Waterloo, Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 2003, 49-74.
22. **Брајдон 2003а:** Braydon, D. "The White Inuit Speaks: Contamination as Literary Strategy" in: *The Postcolonial Studies Reader*, ed. Ashcroft, B, Griffiths, G, Tiffin, H. Routledge, London and New York, 136 – 142..
23. **Брајовић 2011:** Брајовић, Т. *Фикција и моћ. Огледи о субверзивној имагинацији Иве Андрића*, Београд, Архипелаг, 2011.
24. **Брајовић 2012:** Brajović, T. *Komparativni identiteti. srpska književnost između evropskog i južnoslovenskog konteksta*, Novi Sad, Službeni glasnik, 2012.
25. **Барунинг 2007:** Brauning, K. "Коначно решење у Србији - Judenlager на Сајмишту", *Hereticus*, 1, 2007, 172-197..

26. **Бодријар 1991:** Bodrijar, Ž. *Simulakrumi i simulacija*, Svetovi, Novi Sad, 1991.
27. **Бугарски 2010:** Bugarski, R. *Jezik i identitet*, Biblioteka 66 vek, Beograd, 2010.
28. **Буџињска и Марковски 2009:** Bužinjska, A. Markovski, M. P. *Književne teorije 66 veka*, Sližbeni glasnik, Beograd, 2009.
29. **Бут 1976:** Бут, Р. *Реторика прозе*, Београд, Полит, 1976.
30. **Велфлин 1950:** Wolfflin, H. *Principles of Art History: the Problem of the development of stile in later art*, Dover Publication inc, The USA, 1950.
31. **Владив-Гловер 2003:** Vladiv-Glover, S. *Postmodrnizam od Kiša do danas*, Prosveta, Beograd, 2003.
32. **Во 2001:** Waugh, P, *Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Routledge, London and New York, 2001.
33. **Гвозден 2007:** V. Gvozden, Comparative Literature in Canada and the Context of Multiculturalisam, u: J. Novaković i R. Vukčević (red.), *Images of Canada: Interiors and Exteriors/ Les imagues du Canada: les intèrieurs et les extèrieurs*, Niš: Filozofski fakultet u Nišu/ Jugoslovenska asocijacija za kanadske studije, 137-150.
34. **Гвозден 2008:** В. Гвозден, "Дечак је касно проговорио", *Поља*, 2008, 152-155.
35. **Горуп 2005:** Gorup, R. "The Author in Exile: Writing to Forget" in: *Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1, 2005, 3-14.
36. **Дамјанов 2012:** Дамјанов, С. *Шта то беше српска постмодерна?* Службени гласник, Београд, 2012.
37. **Делић 2005:** Делић, Ј. "У знаку дуета Клио – Терпсихора (Владимир Тасић, *Киша и хартија*)", *Летопис Матице српске*, књ.475, св. 3, стр. 413 – 419.
38. **Деретић 1996:** Деретић, Ј. *Пут српске књижевности. Идентитет, границе, тежње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996.
39. **Д'Амико 2006:** D' Amiko, R. *Savremena kontinentalna filozofija*, Dereta, Beograd, 2006.
40. **Де Ман 1979:** De Man, P. "Autobiography as De-facement", in: *Modern Language Notes*, 94, 1979, sv.5, 919-930.
41. **Дерида 1971:** Ж. Дерида, „Структура, знак и игра у обради људских знаности,” *Сувремене књижевне теорије* (приредио: Мирослав Бекер), Свеучилишна наклада Либер, Загреб, 1971 : 195-208.
42. **Дерида 1995:** Дерида , Ж. *О апокалиптичком тону усвојеном недавно у филозофији*, Октоих, Подгорица, 1995.
43. **Дерида 2001:** Дерида, Ж. *Насиље и метафизика*, Плато, Београд, 2001.
44. **Дерида 1976:** Derrida, J. *О граматологији*, IP "Veselin Masleša", Sarajevo, 1976.
45. **Дерида 2004:** Дерида, Ж. *Марксове сабласти*, Службени лист СЦГ, 2004.
46. **Деретић 1996:** Деретић, Ј. *Пут српске књижевности: идентитет, границе, тежње*, Српска књижевна задруга, Београд, 1996.
47. **Де Сосир 1996:** Де Сосир, Ф. *Курс опите лингвистике*, Издавачка књижарница Зоран Стојановић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1998.

48. **Демсон 1988:** Jameson, F. "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma", u: *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*, priredio Gvozden Flego Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1988, str. 187 – 232.
49. **Ђорђевић 2009:** Ђорђевић, J. *Postkultura*, Clio, Beograd, 2009.
50. **Еко 2001:** Еко, U. *Granice tumačenja*, Paideia, Beograd, 2001.
51. **Епштејн 1998:** Епштејн, М. *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд, 1998.
52. **Ерор 2010:** Eror, G, *Književne studije i domen komparatistike*, Institut za književnost i umetnost : Mali Nemo, Beograd : Pančevo, 2010.
53. **Женет 1996:** Женет, Ж. *Уметничко дело: Иманентност и трасцедентност*, Светови, Нови Сад, 1996.
54. **Женет 1985:** Žerard, Ž. *Figure*, "Vuk Karadžić", Beograd, 1985.
55. **Женет 2001:** Genette, G. *Paratext: Thresholds of interpretation*, Cambridge University Press, 2001.
56. **Захарашевич 2010:** Yacharasiewicz, W. *Imagology Revisited*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2010.
57. **Зекават 2010:** Zekavat, M. "Evolution of the 'Subject': Postmodern and Beyond", EESE 3/2010, http://www.academia.edu/6319088/Evolution_of_the_Subject_Postmodern_and_Beyond. 3.28.2016, 10:44.
58. **Иглтон 1997:** Иглтон, Т. *Илузије постмодернизма*, Светови, Нови Сад, 1997.
59. **Ифтехарудин, Бојден, Лонго и Рорберг 2003:** *Postmodern Approaches to the Short Story*, ed. Farhat Iftekharrudin, Joseph Boyden, Joseph Longo, Mary Rohrberger, Praeger, Westport, Connecticut, London, 2003.
60. **Јаги 2001:** Jaggi, M. "The Last Words", The last interview with W.G.Seбалд, 2001, <https://www.theguardian.com/education/2001/dec/21/artsandhumanities.highereducation>, 21.6. 2017, 12:12.
61. **Јерков 1991:** Jerkov, A. *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*, Priština: Jedinstvo, Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991.
62. **Јерков 1992:** Jerkov, A. *Nova tekstualnost : ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Podgorica : Oktoih; Nikšić : Unireks; Beograd : Prosveta, 1992.
63. **Јерков 2011:** Јерков, А. "Литература са укусом избеглиштва: Дарови одласка", *Време*, децембар 2011.
64. **Кајзер 2004:** Кајзер, В. *Гротескно у сликарству и песништву*, Светови, Нови Сад, 2004.
65. **Кин 2006:** Keen, S. "A Theory of Narrative Empathy", in: *Narrative*, 2006, 207-236.
66. **Константиновић 1993:** Константиновић, З. *Компаративно виђење српске књижевности*, Светови, Нови Сад, 1993.
67. **Кордић 1998:** Кордић, Р. *Постмодернистичко приповедање*, Просвета, Београд, 1998.

68. **Кордић 2007:** Кордић, Р. *Политика књижевности*, "Филип Вишњић", Београд, 2007.
69. **Корс 1997:** Corse, S. *Nationalism and Literature : The politics of Culture in Canada and the United States*, CAMBRIDGE University Press, 1997.
70. **Кулишић, Петровић, Пантелић 1970:** Кулишић, Ш. Петровић, П.Ж. Пантелић, Н. *Српски митолошки речник*, Полит, Београд, 1970.
71. **Левинас 2001:** Левинас, Е. "Два чланка", у: Жак Дериде: *Насиље и метафикција*, Плато, Београд, 2001, стр. 115 – 130.
72. **Лешић 2003:** Lešić, Z. *Nova čitanja : Poststrukturalistička čitanja*, Vuubook, Сарајево, 2003.
73. **Лиотар 1988:** Лиотар, Ж-Ф. „Одговор на питање: што је постмодерна?,” *Постмодерна: Нова епоха или заблуда* (уредници: Иван Кувачић и Гвозден Фрего), Напријед, Загреб, 1988.
74. **Лиотар 1988а:** Liotar, Ž-F. *Postmoderno stanje*, Bratstvo-Jedinstvo, Novi Sad, 1988.
75. **Лиотар 1993:** Lyotard, J-F. "A Postmodern Fable", *The Yale Journal of Criticism*, volume 6, number 1, 1993, 237-248.
76. **Лопичић 2007:** Лопичић, V. *Developing Identities: Essays on Canadian Literature*, Filozofski fakultet u Nišu, Niš, 2007.
77. **Лопичић, Костић 2013:** Lopicic, V. Kostic, M. "Constant Search for an Identity: Immigrants as True-born Canadians" in: *Understanding Canada: Internacional Perspectives on Place, Productions, and Diversity in Canadian Literatures*, "McMaster University, Hamilton, Ontario, September, 2013, 27-29.
78. **Лопичић, Костић 2014:** Лопичић, V. Kostić, M. "The Multicentric Identity of David Albahari: a Jewish Serbian-Canadian Writer", *Филолог*, Часопис за језик, књижевност и културу, V, 2014, 226-238.
79. **Лукач 1990:** Лукач, Ђ. *Теорија романа: један филозофскоисторијски покушај о формама велике епске литературе*, "Веселин Маслеша" – Свијетлост, Сарајево, 1990.
80. **Луси 1999:** Луси, Н. *Постмодернистичка теорија књижевности*. Нови Сад: Светови, 1999.
81. **Кант 1988:** Kant, I. *О лепот и узвишеном*, Београд, Grafos, 1988.
82. **Кашру 2003:** Kachru, B. "The Alchemy of English", in: *The Post-colonial Studies Reader*, ed. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, London and New York, Routledge, 2003.
83. **Картер 2010:** Carter, P. *The Road to Botany Bay: An Exploration of Landscape and History*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
84. **Кирби 2006:** Kirby, A. "The Death of Postmodernism and Beyond", in: *Philosophy Now*, Apr/may 2016.
85. **Кин 2006:** Keen, S. "A Theory of Narrative Empathy", *NARRATIVE*, Vol.14, No. 3, October 2006, 207-263.
86. **Ковалик 2011:** Ковалик, Е. "Прослављен и прешућен. Одјек српске књижевне јавности на стваралаштво Давида Албахарија", *Књижевна историја*, 2011.

87. **Курие 1998:** Currie, M. *Postmodern Narrative Theory*, St. Martin's Press, New York, 1998.
88. **Марчетић 2009:** Marčetić, A. *Istorija i priča*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009.
89. **Мекглоутлин 2016:** McGlothlin, E. "Empathetic Identification and the Mind of the Holocaust Perpetrator in Fiction: A Proposed Taxonomy of Respsons" *Narrative*, Vol 24, No. 3, 2016.
90. **Милосављевић Милић 2013:** Милосављевић Милић, С. *Фигуре читања*, Службени гласник, Београд, 2013.
91. **Милосављевић Милић, Вукићевић 2014:** Милосављевић Милић, С. Вукићевић, Д. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Филозофски факултет, Ниш, 2014.
92. **Милосављевић Милић 2014:** Милосављевић Милић, С. "Рedefинисање наратива у посткласичној наратологији", *Наука и савремени универзитет*, научни скуп са међународним учешћем, 2014. Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, стр. 332-346.
93. **Милосављевић Милић 2016:** Milosavljević Milić, S. *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, Sremski Karlovci -Novi Sad: Niš, 2016.
94. **Милосављевић 1991:** Милосављевић, П. *Теоријака мисао о књижевности*, Светови, Нови Сад, 1991.
95. **Милосављевић 1996:** Милосављевић, П. *Систем српске књижевности*, Народна и универзитетска библиотека, Приштина, 1996.
96. **Милутиновић 2005:** Milutinović, Z. "The Demoniacism of History and Promise of Aesthetic Redemption in David Albahari's *Bait*", in: *Serbian Studies*, Vol. 19, no. 1, 2005, 15-24.
97. **Митровић 2005:** Mitrović, M. "*Gec i Majer* or Situational Education" in: *Serbian Studies*, Vol. 19, No. 1, 2005, 83-94.
98. **Негришорац 2005:** Негришорац, И. "Свет и његово савршенство (Владимир Тасић, *Куша и хартија*)", *Летопис Матице српске*, књ.475, цв. 3, стр. 419-433.
99. **Недељковић 2007:** Nedeljković, S. *Čast, krv i suze: Ogledi iz antropologije, etniciteta i nacionalizma*, Zlatni zmaj, Beograd, 2010.
100. **Нилсен 2004:** Nielsen, H. S. "The Impersonal Voice in First-Person Narrative Fiction", in: *Narrative*, Volume 12, Number 2, May 2004,
101. **Нилсен 2010:** Nielsen, H.S. "Natural Authors, Unnatural Narration", in: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, ed. Jan Alber and Monika Fludernik, The Ohio State Universiti Press, Columbus, 2010, 275-301.
102. **Ниче 2001:** Ниче, Ф. *О користи и штети историје за живот*, Светови, Нови Сад, 2001.
103. **Норис 1990:** Noris, K. *Dekonstrukcija*, Nolit, Beograd 1990.
104. **Оутли 1994:** Oatley, K. "A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and the Theory of Identification in Fictional Narrative" *Poetics*, 23, 1994, 53-74.

105. **Пантић 1987:** Pantić, M. *Aleksandrijski sindrom: eseji i kritike iz savremene srpske i hrvatske proze*, Prosveta, Beograd, 1987.
106. **Пантић 1999:** Пантић, М. *Александријски синдром 3: Огледи и критике о савременој српској прози*, Матица српска, Нови Сад, 1999.
107. **Пантић 1999:** Pantić, M. "Nova ratna proza. Duboko lična priča", *Vreme*, br.462, 13. novembar 1999.
108. **Панчић 2004:** Pančić, T. "Splin nemogućeg povratka", *Vreme*, br. 722, 4. novembar, 2004.
109. **Принс 2011:** Prins, Dž. *Naratoški rečnik*, Beograd, Službeni glasnik, 2011.
110. **Рикер 1991:** Ricoeur, P. "Narrative identity", in: *Philosophy Today*, p.73, spring, 1991.
111. **Рикер 2004:** Рикер, П. *Сопство као други*, Јасен, Београд; Никшић, 2004.
112. **Ристић 2011:** Ристић, А. "ДРУШТВЕНО (НЕ)ПОВЛАШЋЕНО место егзиланта". У: *ЕГЗИЛ(АНТИ): књижевност, култура, друштво*. Ур. Бошковић, Д. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2011, 255-274.
113. **Росић 2005:** Росић, Т. "Пијавице у тами идиотске ноћи", *Часопис за књижевност, уметност и културу Градац*, бр. 156, 2005, 132-135.
114. **Ружди 1992:** Rushdie, S. *Imaginary Homelands : Essays and Criticism 1981 – 1991*, Granata Books : Penguin books, London, 1992.
115. **Саид 2002:** Саид, Е. *Култура и империјализам*, Часопис Београдски круг, Београд, 2002.
116. **Саид 2005:** Said, E. "Refleksije o egzilu". *Zarez Dvotjednik za kulturna i društvena zbivanja*, Zagreb, februar, 2005
117. **Селимовић 1983:** Selimović, M. *Sjećanja*, Bigz, Beograd, 1983.
118. **Сиоран 2010:** Сиоран, Е. *Разговори*, Београд, Дерета, 2010.
119. **Смит 2009:** Smit, S. "Performativnost, autobiografska praksa, otpor", *Polja*, бр. 459, 2009, 99-106.
120. **Скарпета 2003:** Скарпета, Г. *Повратак барока*, Светови, Нови Сад, 2003.
121. **Скерлић 1997:** Скерлић, Ј. *Историја нове српске књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997.
122. **Сколз, Фелан, Келог 2006:** Scholes, R. Phelan, J. Kellogg, R. *The Nature of Narrative*, Oxford University Press, 2006.
123. **Скофилд 2006:** Scofield, M. *The Cambridge Introduction to the American Short Story*, Cambridge University Press, London, 2006.
124. **Солар 1988:** Solar, M. "Obnova i kritika mitske svijesti o jeziku u romanu postmodernizma", u: *Postmoderna: Nova epoha ili zabluda*, priredio Gvozden Flego, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1988, str. 9 - 15.
125. **Стрџен 2014:** Sturgeon, J. "The Death of Postmodern Novel and the Rise of Autofiction", *FLAVORWIRE*, December 31, 2014.
126. **Стефановић 2010:** Стефановић, М. *Аутобиографија*, Службени гласник, Београд, 2010.

127. **Годорова 2006:** Годорова, М. *Имагинарни Балкан*. Београд: Библиотека XX век: Круг, 2006.
128. **Татаренко 2013:** Татаренко, А. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Службени гласник, Београд, 2013.
129. **Томашевић 2004:** Томашевић, Б. „Токови прозе (српска књижевност последње деценије 20. века),“ *Поља, Часопис за књижевност и теорију*, бр. 427, јануар-фебруар 2004.
130. **Ћирић 2005:** Ћирић, С. "Говор после, исисани трагови", *Часопис за књижевност, уметност и културу Градац*, бр. 156, 2005, 136-142.
131. **Угрешић 2000:** Ugrešić, D. "Pisati u egzilu", *Reč*, no 60/5, decembar 2000.
132. **Франк 1945:** Frank, J. *Spatial Form in Modern Literature: an Essay in Three Parts*. In: *The Sewanee Review*. Vol. 53, No. 2, 3, 4, 1945, 221-240, 433-456, 643-653.
133. **Фуко 1998:** Фуко, М. *Археологија знања*, Плато, Београд, Издавачка књижница Зоран Стојановић, Сремски Карловци: Нови Сад, 1998.
134. **Фуко 2005:** Фуко, М. Друга места. – У Мишел Фуко 1926-1984-2004: *хрестоматија*. Прир. П. Миленковић, Д. Маринковић. Нови Сад: Војвођанска социолошка асоцијација, 2005.
135. **Хамил 2007:** Hammill, F, *Canadian literature*, Edinburgh University Press,Edinburg, 2007.
136. **Харисон 1992:** Harrison, R. P. *Forests: The Shadow of Civilisation*, Chicago, University of Chicago Press, 1992.
137. **Хачион 1996:** Наџион, Л. *Poetika postmodernizma : istorija, teorija, fikcija*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
138. **Хачион 2006:** Hutcheon, L, *Narcissistic Narrative : The Metafictional Paradox*, Wilfrid Laurier University Press, 2006.
139. **Хачион 2003:** Hutcheon, L, "Circling the Downspout of Empire" in: *The Postcolonial Studies Reader*, ed. Ashcroft, B, Griffiths, G, Tiffin, H. Routledge, London and New York, 130 – 135.
140. **Херман, Вerveк 2005:** Herman, L, Vervaeck, B, *Handbook of Narrative Analysis*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2005.
141. **Хол, Ди Гаж 2003:** *Qvestions of Cultural Identity*, ed. Hall, S. Du Gay, SAGE Publicacions, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2003.
142. **Тодоров 2010:** Todorov, C. *Strah od varvara: s one strane sudara civilizacija*, Karpos, Loznica, 2010.
143. **Шуваковић 2009:** Šuvaković, M. "Mногоstruka lica kanona: kanon ili kanoni mnoštvo pitanja sa odgovorima", *Sarajevske sveske*, br. 8, 2009.

БИОГРАФИЈА

Данијела Петровић рођена је 18. 10. 1976. у Лесковцу. Гимназију "Станимир Вељковић Зеле" завршава у Лесковцу, а зафим уписује Филолошки факултет у Приштини. Дипломирала је 2001. године са просечном оценом 8,82. Након дипломирања ради као професор српског језика и књижевности у Основној школи "Аца Синадиновић" у Предејану и Основној школи "Десанка Максимовић" у Грделици. Теренутно ради као професор српског језика и књижевности у Гимназији "Бора Станковић" у Нишу и Школи моде и лепоте у Нишу. Живи у Нишу, удата је и мајка два детета.

Чланак: А. 18. 2017

021. ЈЕД	5 р. с.	Професор	Бредовит
----------	---------	----------	----------

ИЗВЕШТАЈ О ОЦЕНИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

Презиме, име једног родитеља и име	Петровић, Зоран, Данијела
Датум и место рођења	18.10.1976. године, Лесковац

Основне студије

Универзитет	Универзитет у Приштини
Факултет	Филолошки факултет
Студијски програм	Српска књижевност и језик
Звање	Професор српске књижевности и језика
Година уписа	1995.
Година завршетка	2001.
Просечна оцена	8,82

Мајстер студије, магистарске студије

Универзитет	Универзитет у Београду
Факултет	Филолошки факултет
Студијски програм	Наука о књижевности
Звање	-
Година уписа	2002.
Година завршетка	-
Просечна оцена	9
Научна област	-
Наслов завршног рада	-

Докторске студије

Универзитет	Универзитет у Нишу
Факултет	Филозофски факултет
Студијски програм	Филологија
Година уписа	2011.
Остварен број ЕСПБ бодова	180
Просечна оцена	

НАСЛОВ ТЕМЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Наслов теме докторске дисертације	<i>Конструкција наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади</i>
Име и презиме ментора, звање	Снежана Милосављевић Милић, редовни професор
Број и датум добијања сагласности за тему докторске дисертације	8/18-01-003/17-020 25.5.2017.

ПРЕГЛЕД ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Број страна	Докторска дисертација Данијеле Петровић састоји се од 346 страна и 212 фуснота.
Број поглавља	Дисертација се састоји од Увода (1-7), 20 поглавља (8-336), Библиографије (337-345) и Биографије (346). Рад се састоји из следећих поглавља: Увод (1-7), Теорија као контекст (8-29), Преглед критичко-теоријских радова о прози Давида Албахарија и Владимира Тасића (30-61), Емигрантска књижевност у епохи постмодернизма (62-84), Емигрантска књижевност и

	канадски књижевни канон (85-103), Емигрантска књижевност и српски књижевни канон (104-123), Идентитет – могућа Ахилова пета постмодернизма (124-140), Текст, паратекст и контекст (141-150), Канадска тетралогја (151-162), <i>Сваки је човек своја земља</i> – просторна идентификација у роману <i>Снежни човек</i> (163-179), Превазилажење простора: породица као идентитетско упориште у роману <i>Мамац</i> (180-187), Карневализација простора у роману <i>Мрак</i> : колизија јавног и приватног (188-223), Из историје у географију: природни простор као извор идентитета у роману <i>Светски путник</i> (224-240), Језик као извор идентификације (241-253), Албахаријев "јеврејски" циклус: романи <i>Геџ</i> и <i>Мајер</i> и <i>Пијавице</i> (254-265), "Обични људи" Геџ и Мајер (266-288), <i>Ужас идентитета</i> – роман <i>Пијавице</i> Давида Албахарија (289-302), Наративни идентитет у романима Владимира Тасића (303-313), Ухвати ритам – роман <i>Киша и хартија</i> Владимира Тасића (314-319), <i>Стаклени зид</i> – роман о сећању (320-330), Закључна разматрања: под окриљем барока (331-336), Библиографија (337-345).
Број слика (шема, графика)	-
Број табела	-
Број прилога	-
Број библиографских јединица	180 библиографских јединица: извори (37) и секундарна литература (143)

**ПРИКАЗ НАУЧНИХ И СТРУЧНИХ РАДОВА КАНДИДАТА
који садрже резултате истраживања у оквиру докторске дисертације**

Р. бр.	Аутор-и, наслов, часопис, година, број волумена, странице	Категорија
1	<p>Данијела Петровић: "Један аспект критичке делатности Ролана Барта: пут од структурализма ка постструктурализму" <i>Бащина</i>, Приштина – Лепосавић, 2012, св. 33, 103-120.</p> <p>У раду се анализира већи број есеја Ролана Барта насталих у различитим периодима његовог рада с циљем да се укаже на промену односа како према књижевности тако и према месту и положају књижевне критике. Уочене промене одговарају широј промени парадигме карактеристичној за прелазак од структурализма ка постструктурализму. Од схватања по коме је критика дедуктивна делатност чији је задатак стварања симулакрума, дела које се анализира, Барт ће у својим познијим есејима критику једноставно дефинисати као чин писања, као слободну делатност, налик књижевности. Посебно се анализира Бартов есеј "Смрт аутора" будући да је у њему могуће уочити утицај како структурализма, тако и елементе који најављују постструктурализам.</p> <p>Резултати овог рада заступљени су у поглављу под називом Теорија као контекст (8-29). <i>Кратак опис садржине (до 100 речи)</i></p>	М 53
2	<p>Данијела Петровић, Наташа Милошевић: "Изгубљена домовина у Канадској трилогији Давида Албахарија" <i>Движење и просторност в словјанските езици, литератури и култури</i>, Сборник с доклади от Дванадесетите меѓународни славистички четенија, 2015, том II, Литературознание и фолклористика, Универзитетско издавателство "Св. Климент Охридски", Софија, 238-245</p> <p>У раду се истражује начин представљања простора у Албахаријевим романима <i>Снежни човек</i>, <i>Мамац</i> и <i>Мрак</i> насталим у емиграцији. Прати се процес укрштања простора некадашње домовине која добија улогу утопије у Фукоовом значењу те речи, са простором нове државе у коју емигрант долази. Из тог споја два простора и две културе израста и специфични идентитет протагониста његових романа. Такође, простор се у раду сагледава и као једна од основних формалних карактеристика дела.</p> <p>Резултати овог рада заступљени су и допуњени у поглављима: Канадска тетралогја, <i>Сваки је човек своја земља</i>- просторна идентификација у роману <i>Снежни човек</i>, Превазилажење простора: породица као идентитетско упориште у роману <i>Мамац</i>, Карневализација простора у роману <i>Мрак</i>: колизија јавног и приватног, Из историје у географију: природни простор као извор идентитета у роману <i>Светски путник</i>.</p>	М 14
3	<p>Данијела Петровић: "Други језик – проблем матерњег језика у романима Давида Албахарија" <i>Савремена проучавања језика и књижевности</i>, Зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, Крагујевац, 2014, књ. 2, 209-220.</p> <p>Рад се бави проблемом односа језика и идентитета у Албахаријевој збирци есеја <i>Дијаспора и друге ствари</i>. Комплексна природа овог односа, додатно проблематизована Албахаријевим боравком у дијаспори, анализира се уз помоћ лингвистичког модела Ранка Бугарског. За Албахарија, језик је битно идентификационо обележје како на индивидуалном, тако и на колективном па и општељудском плану. Посебно, Албахарију као писцу, матерњи језик својом специфичном морфолошко-семантичком структуром постаје битан чинилац уметничког идентитета. Чињеницом да језик није само пасивно средство уметничког обликовања, већ да битно утиче на стил једног аутора, Албахари ообјашњава зашто је и у дијаспори остао веран матерњем језику.</p> <p>Резултати овог рада заступљени су у поглављу: Језик као извор идентификације. <i>Кратак опис садржине (до 100 речи)</i></p>	М 14

НАПОМЕНА: уколико је кандидат објавио више од 3 рада, додати нове редове у овај део документа

ИСПУЊЕНОСТ УСЛОВА ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Кандидат испуњава услове за оцену и одбрану докторске дисертације који су предвиђени Законом о високом образовању, Статутом Универзитета и Статутом Факултета.

ДА НЕ

Образложење

ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДЕЛОВА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Кратак опис појединих делова дисертације (до 500 речи)

Предмет докторске дисертације Данијеле Петровић под насловом «Конструкција наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади» јесте анализа начина конструисања наративног идентитета у оним романима Давида Албахарија и Владимира Тасића који су настали након одласка писаца у Канаду. Основне изборе за истраживање наративног идентитета чине следећи романи: *Снежни човек* (1995), *Мамац* (1996), *Мрак* (1997), *Геџ и Мајер* (1998), *Светски путник* (2001), *Пијавице* (2006), *Лудвиг* (2007), *Брат* (2008), *Терка* (2010), *Контролни пункт* (2011), *Животињско царство* (2014) Давида Албахарија и романи *Опроштајни дар* (2001), *Киша и хартија* (2004), *Стаклени зид* (2008) Владимира Тасића. Анализирани су различити аспекти конструкције наративног идентитета, како у односу према контекстуалним околностима настанка дела, тако и према њиховим специфичним формално-тематским карактеристикама. Посебно је разматран однос према Другом у контексту имаголошке теорије Цветана Тодорова и његовог концепта особе и колективног идентитета као исхода безбројних социјалних и културних интеракција. С обзиром на то да је наративни идентитет условљен конвенцијама одговарајућег књижевног жанра, као и контекстуалним, често ванкњижевним и општекултурним елементима, у раду су праћене сложене корелације и односи између књижевности и културе. У поглављу «Теорија као контекст» сумирана је генеза и развој савремене теоријске мисли која књижевним појавама приступа из контекстуалних позиција. Истакнута ја улога Мишела Фукоа и постколонијалне критике, те студија културе и новоисторијских приступа као оних оријентација у оквиру постструктурализма који су истраживачки фокус померили ка односу књижевности и широког контекста и ка феномену историографске метафикције. Један од постављених циљева односио се на проналажење места отпора постмодернистичкој доктрини у делу Албахарија и Тасића, те места одступања и разлике између имплицитне и експлицитне поетике ових аутора. У другом поглављу дат је преглед рецепције дела Албахарија и Тасића уз закључак да је доминантна позиција књижевнокритичких радова била у постмодернистичкој поетици. Издвојени су увиди Предрага Палавестре, Јована Делића, Александра Јеркова, Але Татаренко, Михајла Пантића, Радомана Кордића, Саве Дамјанова, Бошка Томашевића, Ивана Негришорца, Снежане Милосављевић Милић. У поглављу «Емигрантска књижевност у епохи постмодернизма» теоријске платформе Едварда Саида, Хоми Бабе и Гајатри Спивак представљају полазиште за проучавање идентитета у промењеном, емигрантском контексту. Посебан методолошки значај дат је теорији Ахмеда Аијаза и његовој дистинкцији између егзиланта и самоегзиланта. Ауторка закључује да још увек није пронађен адекватан модел репрезентације, ни у теорији ни у пракси, којим би се премостио постмодернистички парадокс који се тиче валоризације позиција емиграната и егзиланата. У поглављу «Емигрантска књижевност и канадски књижевни канон» полази се од тезе Саре Корс о међузависности књижевног канона и изградње националног идентитета. Представљена је генеза националног књижевног канона Канаде као мултикултуралног и мултиетничког друштва, са освртом на политички и историјски развој канадске државе. Један од закључака је и да је мултикултурализам ствар официјелне политике Канаде, али истовремено и политичка доктрина која преферира интеграцију емиграната као најбољи облик акултурализације билингвалне државе. У поглављу «Емигрантска књижевност и српски књижевни канон» промишља се Скерлићева теза о егзилантским коренима модерне српске књижевности а као својства српског књижевног канона уочени су: темпоралност (20. в), мушки принцип, потрага за индивидуалним идентитетом, сеобе, усмереност ка европској књижевној традицији. У поглављу «Идентитет – могућа Ахилова пета постмодернизма» са критичких позиција је анализиран антисенцијалистичка деконструкција концепта стабилног идентитета те појам хибридног идентитета читаног у контексту социјалног конструктивизма. Посебна пажња је посвећена концепту наративног идентитета Пола Рикера и његовом закључку да „губитку идентитета карактера одговара губитак конфигурације приповести“. На ове ставове надовезује се поглавље „Текст, паратекст, контекст“ у коме су експлицирани три перспективе из којих се тумачи наративни идентитет у романима Албахарија и Тасића, у првом реду, њихова жанровска амбивалентност. Поглавља: „Канадска тетралогја“, „Сваки је човек своја земља – просторна идентификација у роману *Снежни човек*“, „Превазилажење простора – породица као идентитетско упориште у роману *Мамац*“, „Карневализација простора у роману *Мрак*: колизија јавног и приватног“, „Из историје у географију: природни простор као извор идентитета у роману *Светски путник*“, „Језик као извор идентификације“ у анализи кључних својстава Албахаријевих романа издвајају: хетеротопију, мотиве мапе и картографија, хибридног наративног света, егзистенцијални хијазам, наклоност према постмодернистичком себе-писању, однос и разлику између културе и природе. У поглављу „Албахаријев јеврејски циклус: романи *Геџ и Мајер* и *Пијавице*“ разматран је концепт мултицентричног идентитета и феномен зла као обликотворни идентитетски означитељ. Романима Владимира Тасића посвећена су три поглавља рада а апострофирани су поступци гротеске и метафора зида и граница као поетички топоси у Тасићевој прози. У закључном поглављу ауторка је истраживачку тему повезала са Велфлиновом теоријом барокне уметности као ширег културног и уметничког контекста унутар кога се опозиција између модерног и постмодерног наративног идентитета промишља из перспективе витализма и вишеструкости.

ВРЕДНОВАЊЕ РЕЗУЛТАТА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ниво остваривања постављених циљева из пријаве докторске дисертације (до 200 речи)

Имајући у виду циљеве истраживања које је ауторка поставила у пријави теме докторске дисертације, да се у ширем културном и књижевном контексту сагледа начин конструисања наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади, може се рећи да је ауторка рукописом дисертације остварила тај циљ. Опредељење за шири уметнички и културно-историјски контекст резултирало је приматом оних методолошких оријентација које припадају корпусу студија културе, док су новије наратолошке теорије сразмерно мање заступљене.

Вредновање значаја и научног доприноса резултата дисертације (до 200 речи)

Значај и научни допринос докторске дисертације Данијеле Петровић огледа се у новим увидима које проширују досадашњу рецепцију романа савремених српских писаца, Давида Албахарија и Владимира Тасића, сагледавајући их кроз вишеструке и амбивалентне перспективе компаративних књижевних канона, културе, политике и историје. Резултати истраживања и закључци до који се дошло у дисертацији представљају значајан допринос у континуираном интересу за феномене другости, сеобе, националног идентитета, у српској науци о књижевности.

Оцена самосталности научног рада кандидата (до 100 речи)

Истраживање је у потпуности обављено на самосталан и научно релевантан начин, доноси синтезу савремених поетичких тенденција у још увек недовољно истраженом интердисциплинарном и интеркултуралном пољу, те као такво представља несумњив допринос науци о књижевности.

ЗАКЉУЧАК (до 100 речи)




На основу укупне позитивне оцене текста докторске дисертације «Конструкција наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади» комисија предлаже ННВ Филозофског факултета Универзитета у Нишу, као и Научно-стручном већу за друштвене и хуманистичке науке Универзитета у Нишу, да извештај о оцени урађене докторске дисертације прихвати а кандидаткињи Данијели Петровић одобри јавну одбрану.

КОМИСИЈА

Број одлуке НСВ о именовану
Комисије

8/18-01-005/17-027

Датум именовања Комисије

Р. бр.	Име и презиме, звање		Потпис
1.	Јован Делић, редовни професор	Председник	
	Српска књижевност са јужнословенским књижевностима (Научна област)	Филолошки факултет Универзитета у Београду (Установа у којој је запослен)	
2.	Снежана Милосављевић Милић, редовни професор	ментор, члан	
	Српска и компаративна књижевност (Научна област)	Филозофски факултет Универзитета у Нишу (Установа у којој је запослен)	
3.	Весна Лопичић, редовни професор	члан	
	Англоамеричка књижевност и култура (Научна област)	Филозофски факултет Универзитета у Нишу (Установа у којој је запослен)	

Датум и место:

...19. 11. 2017. Ниш.....

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

Конструкција наративног идентитета у романима Давида Албахарија и Владимира Тасића насталим у Канади

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 7.5.2018.

Потпис аутора дисертације:



Др Данијела З. Петровић

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНОГ И ЕЛЕКТРОНСКОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације:

**Конструкција наративног идентитета у романима Давида Албахарија и
Владимира Тасића насталим у Канади**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 7.5.2018.

Потпис аутора дисертације:



Др Данијела З Петровић

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

КОНСТРУКЦИЈА НАРАТИВНОГ ИДЕНТИТЕТА У РОМАНИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА И ВЛАДИМИРА ТАСИЋА НАСТАЛИМ У КАНАДИ

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
- 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)**
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 7.5.2018.

Потпис аутора дисертације:



Др Данијела Петровић