

Татјана Росић Илић

ПРЕ И ПОСЛЕ СВЕГА – СЛОБОДА

*All I ever have
redemption-songs
These songs of freedom
Songs of freedom*
Bob Marly and the Wailers

Целокупно животно дело Давида Албахарија далеко превазилази оно што би могло стати у једну обичну књижевнокритичку или књижевноисторијску студију. Засновано на непрекидном ослушкивању савремености света и манифестација те савремености у светском контексту, Албахаријево дело отворило је српску и југословенску књижевност једном сасвим новом начину приповедања и разумевања књижевности. Ненаметљив и тих какав је био, Албахари за самог себе не би рекао да је револуционаран или радикалан писац иако је то заправо и био и остао: непрекидно бивајући „на ти” са савременим контекстом светске књижевности и културе, тј. са савременошћу самом, он је упорно, тихим радом, мењао поетичку парадигму српске књижевности, смештајући српску књижевност својим приповедањем у контекст и токове те савремености.

Албахаријева брига за језички и формални аспект дела још је током раних осамдесетих сигнализирала упућенима да се ради о писцу с јасним и недвосмисленим аутопоетичким и критичким ставом, који под привидом заокупљености поетичким питањима промишља и редефинише не само институцију књижевности већ и саму сцену писања, која је управо захваљујући Албахаријевој професионалној доследности установљена у савременој српској књижевности на потпуно нов начин. Мисао о сталној *промени* и драгоцености *разлици* огледа се у неколико важних (ауто)поетичких својстава Албахаријевог књижевног делања која су га учинила најзначајнијим и најутицајнијим писцем савремене српске књижевности. Та својства Албахари је самосвесно истицао и неговао, доследно се поигравајући како језиком, тако и сумњом у њега, у настојању да представи читаоцу савременост света у коме је живео и с којом је био у непрекидном дијалогу. Истовремено, настојао је да кроз тај дијалог српску књижевност смести у контекст актуелне светске књижевности и културе, не пратећи само нове феномене и теме у оквиру ње већ и оне дубинске, тектонске промене које одређују дух једног доба и особености једне епохе. Ове поетичке особености су коренито и суштински утицале на генерације младих и још млађих писаца, који су на трагу албахаријевске поетичке промене, називајући га својим учитељем, наставили дијалог с неухватљивим а пресудним духом епохе, са савременошћу самом. Албахари је тихи учитељ читавог низа нових генерација аутора и ауторки које су на страницама његових књига откривале нове теме и нове стратегије – превасходно експерименталне и постмодернистичке – писања и читања.

Нове технике приповедања и нов концепт субјективитета

Удвајање и умножавање наративних позиција уобичајена је и добро позната стратегија Албахаријевог прозног опуса: наратори скоро увек имају двојнике који представљају њихове суперего или ид позиције; која је од ових позиција у питању није увек извесно јер се однос „ега” према самоме себи мења током приповедања и писања, а с тим променама мења се и међусобни однос наратора-двојника. Удвајање наративних позиција очигледно је, рецимо, у роману *Снежни човек*, у коме се наратор непрекидно сусреће с немим захтевима свог списатељског алтер ега на енглеском језику, Доналда. Принцип наратора-двојника понавља се, још интензивније, у роману *Браш*: главни наратор углавном ћути, дозвољавајући свом пријатељу Филипу да представи догађаје. У инверзној приповедној логици романа главни наратор је заправо стрпљиви слушатељ Филипове приче док је сам Филип наратор подвојен између различитих осећања: прихватања и страха испуњеног гнушањем који одређују природу његовог сусрета с изненада пронађеним трансродним братом Робертом/Алисом. Безимени наратор требало би да реши драму Филипове недоумице, исто као што би Филип требало да прихвати хибридно нечитког трансродног потписа свог брата и тако разреши драму његове родности. То се, међутим, не дешава: Робертова/Алисина патња удваја се и умножава, преламајући се кроз различите приповедне инстанце при чему сваки од потенцијалних наратора показује неспремност и неразумевање за тумачење нечитког потписа догађања рода. Потенцијални наратори траже социјалну легитимизацију и подршку један у другом, указујући на оно што Лакан назива „почетак дијалектике која [...] повезује ја са друштвено обрађеним ситуацијама”. Инверзна симетрија одређује наративну структуру романа *Браш*, али и наративну структуру многих других Албахаријевих романа којим се шетају и оглашавају наратори који се огледају један у другом, као двојник у двојнику.

Умножавање наратора-двојника преображава албахаријевску сцену писања у неку врсту собе са безбројним низом различитих, често искривљених огледала, у којој сви учесници покушавају да сагледају целину представе о сопству – некада с муком и напором, а некада уз много хумора и аутоиронијских обрта. Крхкост целовите представе о сопству, њена имагинарна и фантазматска природа, све време су очигледни; јунаке то, међутим, не омета у покушајима обрачуна с искиданим и фрагментарним репрезентацијама властитог „ја”, у настојању да стигну до оног „гачног” и „правог” догађаја, конститутивног за њихов идентитет, који као да све објашњава, а увек измиче нарацији.

Албахари већ у својим раним причама успоставља стратегије наративног загонетања које ће, у пуној и изненађујућој мери, обновити у свом последњем, диктираном роману *Појовор*. Те стратегије творе поетички поентирано наративно клупко које је тешко одмрсити, али управо та замршеност, односно та неодмрсивост, чини приповедне стратегије којима Албахари представља нови концепт субјективитета тако убедљивим, тако заводљивим. Што се читалац више труди да установи ко је ко и шта је шта, то се клупко у његовим рукама више мрси. Читалац који покушава да утврди логички наративни ред приповести пада у љупко постављену

клопку за оне који би хтели увек све да знају и то одмах, тачније који би желели да им се све само каже а да они при том сачувају ужитак читања. Јер најбоља традиција Албахаријевих кратких прича, али и романа попут *Снежної човека* или *Лугвија*, показује да је у причи све могуће и да ни за каквом каузалношћу не треба трагати јер она је пука варка постојања: у Албахаријевом приповедању ликови се појављују и нестају а да их нисмо честито ни упознали, у лудим ситуацијама за које не знамо да ли потичу из психоделичних халуцинација самог аутора или његових наратора (увек их има необјашњиво много) или ликова препуштених да се сами брину о себи, те они у тој злехудој бризи одлучују да узму судбину у сопствене руке и постану наратори. Или да ишчезну. Или да се трансформишу у други лик. Или да промене име, или бар пол. Или да падну у дубок сан. И тако редом. Све то дешава се паралелно с ослобађањем од намета „кохерентног” приповедања, „психолошке и социолошке мотивације”, те позерске употребе „сленга” и „дијалекта” у српској књижевности: Албахаријева дела наине и даље збуњују званичне академске кругове и критику својом жанровском неодређеношћу, фрагментарношћу, референцијалношћу, интер и мета текстуалношћу те претварањем приче у „причу”, а романа у „роман”.

Неухватљивост приче и приповедања, њена трансформација у „причу” и „приповедање” подудара се с непрекидним метаморфозама савременог субјекта који се, као и ликови у Албахаријевој прози, непрекидно преображава, те налази и губи у узалудној потрази за „чврстим тлом” свог постојања. Писање се тако у Албахаријевој прози успоставља као чист простор парадоксалног конституисања и укидања субјекта; његовог наизменичног појављивања и ишчезавања, сакупљања и расипања, у дисперзивној, дефрагментизованој матици наратије. Отуда Албахаријева проза можда представља један од најлепших примера употребе језика као медија који, како Кристева пише, „чини да све више и више бивствујемо кроз небивство”. Јер, вели Кристева даље, „што више успевам да не будем више успевам да будем”, али само под условом „да успем да говорим као да нисам”. Ова је игра присуства и одсуства у писму и писању пресудно обележила нове генерације аутора који су управо захваљујући Албахаријевој књижевности били суочени с варљивим повећењем у сврху миметичке употребе језика.

Родно искуство и квир сензибилитет

Све ово говори о томе да је Албахаријева књижевност почивала на идеји немогућности „фиксирања” субјекта за једну јасну и непромењиву идентитетску позицију што је данас добро позната дефиниција квир позиције. Проза Давида Албахарија понудила је наратора спремног да преиспита своју субјект позицију, суочавајући се с историјом њеног конституисања, као и с историјом конституисања дискурзивних и родних пракси које су је/га условиле и које га – увек изнова – доводе у питање. Ова се проза испоставила као прави одговор на фантазматско обећање немогуће могућности новог, флуидног концепта савременог субјективитета. Отуда је другачије родно искуство и квир сензибилитет представљало једну од суштински нових тема коју је управо Албахаријев опус учинио конститутивним аспектом

српске књижевности као и конститутивним обликом културе отпора коју квир поетика подразумева.

Проза Давида Албахарија је тако афирмисала један нови, квир сензибилишећ *ејџе* који се детектује већ у његовим раним причама из осамдесетих – упркос чињеници да је у време њиховог објављивања квир сензибилитет још био табу тема некадашње југословенске уметничке сцене. Роман *Браш* (2008) отићи ће корак даље у преиспитивању позиције квир сензибилитета, трансродности и ЛГБТ права у српском друштву којим влада говор мржње, ксено и транс фобија, као и острашћени национализам, дајући немилосрдни увид у скривене структуре насиља и страха које владају тим друштвом. Када је у питању српско друштво у транзицији, *Брашу* – по убојитости увида – могу парирати само *Пијавице* (2006), које износе на видело параноју и антисемитизам као прикривене силе српског друштва, оне силе које у тренутку објављивања романа представљају теме о којима се радије ћути. У ова два романа, као и у романима *Мрак* и *Лугвић*, Албахаријево приповедање ће јасно контрапунктирати флуидност савремених квир позиција и сензибилитета с насилном интерпелацијом српског друштва која захтева да се идентитетска субјект позиција одазове заједници и групише, тј. јасно дефинише и фиксира – како национално и верски тако језички и родно. Квир сензибилитет је облик отпора милитантној интерпелацији заједнице: Албахаријеви ликови одбијају да се одазову на тај позив ма колико то неодазивање било за њих погубно. Родно искуство језика и квир сензибилитет епохе – подједнако битни и за ауторе и за ауторке – у великој ће мери допринети промени поетичке парадигме српске књижевности и њеном „отварању” за савремено искуство света, доприносећи афирмацији женских ауторских гласова, као и представљању нових, нетрадиционалних и нехомогених модела маскулинитета у савременој српској књижевности, нарочито оној која је тематски везана за искуство неолибералне глобализације и транзиције.

Поетичка игра међусобне замене места, тј. карактеристично постмодернистичког вишеструког кодирања у оквиру којег се „субјект”, „род” и „прича” међусобно преиспитују, доживљава свој врхунац у роману *Мамац*, у коме Албахари улогу женског алтер ега и неуморног приповедачаевог двојника додељује лику нараторове мртве мајке. У овом роману женски лик од фигуре противречног присуства достиже своју пуну поетичку правоснажност трансформацијом у фигуру одсуства, која се сину обраћа с оне стране хоризонта трансценденције, оглашавајући се са магнетофонских трака на којима је син сачувао свој интервју с мајком. Материнска фигура у *Мамцу* оглашава се с оне стране с које се обично, по Кристевой, оглашава мртви отац за кога се дечак, у љубавној идентификацији, везује као за бестелесни глас. Фигура мајке у Албахаријевом опусу постаје тако корективна фигура културолошко-поетичких континуитета/промена за разлику од фигуре оца који је отелотворење политичко-историјских феномена и грешке/хибриса идеолошке пристрасности. Штавише, цела прича се одиграва управо у поетичком простору контрапункта између (мајчиног) гласа и шумава који нису тај глас, шумава који издајнички откривају, попут пода који шкрипи, исто оно осећање кривице због одсуства љубави према родитељу коју син-наратор осећа у *Цинку*, Албахаријевом роману о смрти оца који поставља питање о томе ко наслеђује право на „приповедање”.

У Албахаријевом романескном опусу *нарашћивни принцип очинства* поетички је промишљено допуњен *нарашћивним принципом материнства*. Албахари је однос између принципа очинства и принципа материнства, везан за осетљиво и драматично питање односа матерњег језика спрам језика симболичког поретка, тј. Закона Оца, препознао као поетички епохално питање. После његових романа тешко је замислити да се ова два принципа не јаве у једној врсти комплементарног, флуидног интерактивног односа који увек изнова поставља питања о родном искуству приповедања и приче, и о њеном изворном квир сензибилитету.

(Ауто)поетика и ново разумевање историје

Цинк, кратки роман о смрти оца, обично се сматра врхунцем прве фазе Албахаријевог стваралаштва. Очева смрт окончава једно породично време, наговештавајући доба у коме, како видимо на крају *Цинка*, никакав анђеоло неће моћи да осигура живот: „Стан се убрзо испунио људима: жене су спремале у кухињи, мушкарци пили у трпезарији. Ништа није требало говорити: сви су већ све знали. Тада је неко зазвонио, а када сам отворио, девојка пред вратима упитала ме је да ли желим да осигурам живот. Имала је светлу косу и светле очи; запазио сам и облину колена. Одмахнуо сам главом и затворио врата. Анђели увек долазе прекасно.” Али чак и најупућенији познавалац Албахаријевог опуса мора се изненадити када у ауторској напомени за друго, поновљено издање *Цинка* (објављено 1996. године), прочита Албахаријево образложење о *Цинку* као „историјском роману”:

Управо њисусиство наде чини да данас о Цинку размишљам као о историјском роману, односно, као о књизи која њрипада времену које је њећоврашно окончано. Ујркос свим њосћимодернистичким доскочицама, ујркос обузећошћу формом и смислом њриповедања, Цинк је њрича (о њричи) љубави у времену које, како сам њо у мећувремену научио, сћоји на измаку раздобља у којем се веровало да је моћуће живећи без историје.

Отуда приповедач *Цинка* добро осећа своју неусаглашеност с историјским тренутком и неадекватност сопственог односа према том тренутку: он, не без разлога, тврди да га старомодна бол за оцем, љубав према оцу, издавају у неку изоловану капсулу „средњег времена”. *Цинк* као да је објављен у неком мећувремену, у капсули средњег времена које још ништа о себи, ни о својој митологији, ни о својој историји и идеологији и њеним последицама, није поуздано знало. Приповедач *Цинка*, можда, трага и настоји што прецизније да истражи границе тог „средњег времена”, тачније границе сопственог историјског незнања и неискуства.

Посматрано ретроспективно, осам година касније, у тренутку кад се друго издање *Цинка* објављује у земљи које више скоро да нема, постаје јасно да је наратор романа прави „син разметни” који се у старозаветној, а потом и барокној традицији, покајнички враћа кући, очевом дому, очевом предању, пошто је постмодернистички олак – током позних осамдесетих двадесетог века – био одбацио његову митологију и симболику. Повратак се дешава у тренутку када се у српском друштву политичко укида као друштвена пракса, те очинство губи моћ да гарантује било шта

изузев примене пуне силе: метафора очинства губи свој традиционални смисао који је омогућавао увид у комплексне начине кодирања политичке моћи која се контекстуализује и у оквиру закона породичног сродства и у оквиру закона заједнице. Уместо тога, на сцени је обезглављено очинство, очинство које не може више владати ни собом ни породицом ни заједницом, будући да је у потпуности погрешно схватило свој задатак и своју судбину. Али:

Стварношћ је, наравно, усвојила своју верзију стварношћи, и данас, осам година после првој објављивања, Цинк се, као и све друге књије, нашао заробљен у стројо дефинисаном историјском раздобљу. [...] Свемир се још увек ошвароа за приповедача, али у стварношћи, изван књије, он се већ зашворио.

Прихватајући ту чињеницу, те накнадно-спознате-границе сопственог породичног и националног предања, Албахари експлицира драматичну, а наоко не приметну, поетичку промену која се у *Цинку* десила „тихим мијењањем” приповедачевих побуда; промену која је најавила сасвим ново разумевање историје у српској књижевности које ће у Албахаријевом опусу бити нераздвојно од његовог разумевања „приче” – приче и аутопоетичких процеса њеног обликовања.

Посвећен и даље истраживању језика и његовим нијансама и прелазима, Албахари је врхунским стилем приповедао и приче „породичних времена” и повести у којима се, како већ у модерним временима бива, суочио с искушењима историје и географије, с емигрантским искуством и општим искуством изглобљености, с унутрашњим човековим расцепима и његовим немогућностима да сопствени живот обликује мимо великих сила егзистенције. Он изнова деконструира историјска догађања на територији бивше Југославије, осветљавајући их кроз унакрсна аутопоетичка и лична сведочења, покушавајући да утврди на који начин се сабласт ратног зла објављује у његовом животу, али и у српском друштву. Романи ове фазе можда су највише ангажовани од свих Албахаријевих дела: од чудесног романа *Пијавице*, који сведочи параноју која постаје стварност и стварност која се претвара у параноју, преко романа *Браш*, који преиспитује друштво насиља, ксено и транс фобије и мржње, до романа *Данас је среда*, у коме се писац враћа југословенској историји и њеним невеселим исходима. Могло би се рећи да овим романом Албахари на изванредан начин затвара круг свог „историјског искуства”, враћајући га у границе у оквиру којих је то искуство и почело – дакле у границе једне увелико непостојеће земље каква је СФРЈ.

(Ауто)поетика као начин разумевања историје тако се и наставља у Албахаријевом опусу, а вешто је и критички ефектно преузимају припадници нових генерације писаца попут Саше Илића или Срђана Тешина, Мирјане Новаковић и Лане Басташић, па чак и једног апартног писца какав је Срђан Ваљаревић, који никада није крио свој поетички дуг Албахарију-учитељу. Питање (не)могућности сведочења и сећања у делима нових аутора све чешће ће се преплитати с аутопоетичким проблемима приповедања о трауми и немоћи причања приче као кохерентног израза властитог искуства. Метаисторијски аспекти сваке историјске повести укрстиће се, захваљујући Албахаријевом утицају, с метанаративним и интердисциплинарним

напорима причања приче о причи, тј. приче о историјском искуству, постајући нераздвајним поступцима у оцртавању и исказивању (пост)југословенског искуства у српској књижевности.

Затварање поетичког круга или један сасвим личан крај у виду аутоцитата

Последње објављено дело Давида Албахарија јесте диктирани роман *Појовор*. Писала сам приказ тог романа док је Давид Албахари још био међу нама, не слутећи да је он заиста савршени „поговор” једног узорног књижевног живота и импресивног књижевног дела. *Појовор* је, како то игром судбине бива, можда и мимо знања писца и његових читалаца, затворио чаробни поетички круг Албахаријеве прозе вративши нас, из историјских тмина, у подручје језичке и интертекстуалне игре. Било је то – за све који верују у геометрију – затварање поетичког савршеног круга, који је истовремено оцртао јасноћу своје путање и обухватио пуноћу свог делања, својих тема и садржаја, својих техника и пракси.

Можда управо због ритма диктирања, *Појовор* измиче било каквом фиксирању значења и тумачења. Кад год нам се учини да смо стали на чврсто тло, наше самопоуздање разори неки земљотресни наративни ритам, који захтева да заплешемо и тако се снађемо у изненадној стихији и спасемо оно мало осећаја за равнотежу који нам је преостао. Проверите слободно, ако већ морате, али ниједно од имена музичара и бендова у последњем Албахаријевом роману није измишљено нити мистификовано. Фактографија и фикција најзад су се сложиле: историја регеа и *world music* сцене прецизно је уписана у *Појовор*. Та историја, свим својим именима и ритмовима, чини богату интертекстуалну основу *Појовора* који поставља читаоцу безброј питања, а у коме као да се за одговоре не хаје. Али одговора можда и нема док се не усудите да заплешете.

Отуда се сваки читалац који се опире наизглед заумном ритму приповедања у *Појовору* може силно намучити. Јер ритам је у *Појовору* све. Нечујни, тихи ритам невидљивих афричких бубњева и још понеког инструмента. Отуда је битно упозорити оне који очекују савет: препустите се! Ако имате при руци неки цоинт, запалите га. Све ће бити много лакше. Боље ћете чути тај ритам, лакше ћете плесати уз традиционални албахаријевски интертекстуални такт којим *Појовор* обилује. Јер поред ритма, плес је у *Појовору* такође све. И то интертекстуални плес. Тешко да се могу савладати његови заводљиви, хировити кораци.

А ти кораци воде нас опет ка причи о затварању круга, о повратку самим почецима Албахаријевог приповедања у којима су музика и ритам супкултуре играли пресудну улогу. Историја је, за краља српске постмодерне и не само постмодерне књижевности, увек била историја слободе. Отуда рокенрол и реге, као и Набоков и Борхес, у завршници његовог рада сви заједно наступају у име те историје која се, Албахари је то знао као што то добро знају и они који га зову својим учитељем, увек изнова мора бранити, живети, плесати и писати. У ритму тог плеса Албахари је живео, писао и учио нас писању. У ритму тог плеса нас је и напустио. Запамтимо то.