

СВЕ АЛБАХАРИЈЕВЕ ТЕХНОЛОГИЈЕ

У једној причи Давида Албахарија главни јунак на све начине покушава да свом сину усади страст за сакупљањем поштанских марака. Тај је напор углавном узалудан, пошто технологијом опчињени дечак с више посвећености и дивљења гледа у „слепо око компјутерског киклопа” него у марке Гвинеје и Костарике. Очајна очева машта замишља како син „бесомучно убија чудна бића која извиру из углова екрана” или пак како слаже „искривљене геометријске облике који се све већом брзином суновраћују према дну”. Насупрот пасивном дигиталном формату, који је већ самом митолошком метафором приповедача оглашен као немоћан да репродукује сећање и утисак упркос томе што уме да створи чудна бића и искривљене облике, аналогна фотографија требало би да понуди дубок, разбокорен увид у тренутке суштине и суштине тренутака. На крају приче, отац сину поклања албум с поштанским маркама на којима су „цртежи или фотографије компјутера, тастатура, електронских кола, монитора и мишева”: компромис ироничан, али неопходан.

Ипак, поверујемо ли да писац овде тематизује технологију, склизнућемо у кланац рђавог памћења. Албахаријеве приче и романи не говоре о плурализму медија и медијских стимулуса, нити о човековој потреби да себи омеђи место у новом технолошком окружењу: све су те теме за његов списатељски темперамент одвећ начелне, одвећ децентриране. Његова проза препушта се одгонетању знакова виших поредака који су отпорни на свакодневицу и све њој природне преображаје: теме плурализма и окружења проширене су на укупну људску егзистенцију, а непризната и немогућа пишчева спасилачка мисија јесте избављење приповедања од бесмисла, заповедничке тишине и свих логореично умрежених питања о његовој сврховитости. Стога доста година касније, у *Књизи о фошографији*, Албахари са пријатељем и коаутором Жарком Радаковићем неће слагати слике у албум зато да би уочио њихове тајне везе; напротив, петнаест се фотографија расипа у усамљене, невезане окидаче сећања и потицаје да се поново размишља о свакодневици и прошлости, о уметности и животу, о изазову да се појме, распореде и размере фантазија и визија, анегдота и параболо. Страсни зарон у фотографије предела, брода и двовисинског разбоја прате звонка, клиничка прецизност језика и до херметичности оштар приповедни фокус. Албахари и Радаковић узнемириће нас подорењем да шкљоцање фото-апарата заправо покреће заборав, и да се њиме неретко ризикује прикривање истине. Замрзнувши један тренутак, фотографија чини да се заборави све остало, да ишчезну и емоције и фактографија. Фотографија, чак, прикрива кривицу и одговорност портретисаних за све оно што се догодило изван кадра.

Принцип размаштавања реалности и инвенције на основу искуства, који дејствује слично Хемингвејевом, да се препознати код Давида Албахарија, у чијем се делу искуство насиља, смрти, рата и миграције успоставља као оквир читања личних и емотивних конфликата. Албахари, иако најчешће посвећен темама спознаје

крхког субјективитета, пропитује и мучне теме рата и патње појединца у колоплету историјских догађаја. У свету његове прозе пажња је посвећена тренуцима тишине, која у једнакој мери означава мир и незнађе. Ликови, истовремено надреални и елементарни, говоре као у сну, сентенциозно и смирено. Међутим, тај привид снолике статичности уденут је у форму која је прецизно самерена да одрази епифанију, обрт и изненађење, али отворена чистом и контролисаном простору приповедања.

Након пресељења у Канаду 1993. године, Албахаријеви уметнички приоритете мењају се у правцу транспарентније прераде искуства: „демаркациона” линија која његово стваралаштво дели на „српску” и „канадску” фазу иде преко романа *Снежни човек*, када део ауторовог тематског корпуса постају и мотиви историје двадесетог века, избеглиштва и трауматичног измештања, реконструкције индивидуалног сећања и колективних кошмара, конфликт приватног осећања света и историјске реалности. Ипак, чак и у тумачењу националних страдања и индивидуалних траума у оквиру њих, Албахари остаје постмодернистички писац свестан свих употребних вредности метафикционалне наративизације историје, свестан колико поступак претварања у причу историју чини подложном законима вероватности: императив истинитости губи се и постаје готово неупотребљив. Чак и кад прерађује аутентична сведочења фиктивних лица, писац ће и саму Историју представити као моћну наративну технику која се не устеже од тривијализације споредних детаља, знајући да баш они доминантним тоновима боје глобалну слику.

Албахаријева „канадска трилогија”, која обухвата романи *Мамац*, *Снежни човек* и *Мрак*, рефлектована је у књизи *Несрећа и стварне појаве* Иванчице Ђерић, где се на сличан начин таложу етничке и културне различитости које се драматично испољавају онда кад јунаци покушају да реконструишу свој живот далеко од домовине и њене историје, пуне патње и апсурда. Код ово двоје поетички и генерацијски удаљених писаца доминирају nelaгода и дезоријентисаност јунака ситуираних у новом свету, скуп помешаних осећања и противречних стања која је тешко подвести под дијагнозу културног шока. Пометеност лика који у зрелом добу цео свој живот премести на удаљени континент, али са собом понесе и етику која га узнемирује, опсесивни је мотив у Албахаријевој прози. Сусрет култура доноси не само нове могућности читања идентитета већ и маскулинитета: слаби маскулитет Албахаријевог неспретног невољника и нејуначног јунака није тек варијанта шлемила из јеврејске књижевности него и симболична слика замора, неприлагођености и малодушности постмодерног јунака чија се природа безнадно удаљила од енергичног, готово грубог и аморалног хероја с почетака реалистичког романа. Као и романи Даше Дрндић, и Албахаријеви покушавају да *администрирају онтологију*: да статистици смрти, уништења и сумануте окорелости на патњу дају лице, управо с надом да ће неправда забринути остатке човечанства и опоменути на то шта ваља чинити боље и бољим. Дашин нефикцијски запис, на средокраћи есеја и дневника, насловљен као *Умирање у Торонџу*, прибрао је и систематизовао све статистике које од Канаде чине тескобну утопију у којој се говори тихо и једе јефтино. Недостатак енергије, хедонизма, разумевања за све потребе које су сувише људске, све ће то изгнанике изгнати из вештачких рајева који им, попут Канаде, дају другу шансу само под условом да неупитно и без одлагања изгубе себе саме.

У роману *Мамац*, наратор покушава да мајчину животну историју, снимљену на магнетофонској траци, посредује странцу, канадском писцу Доналду који о историји бивше Југославије ништа не зна, али га то не спречава да покуша да јој насилно угради каузалност, да је тумачи законима логике и вероватноће, управо као да тумачи књижевни текст у коме је инвенција у правилним интервалима модификовала искуство. Чини се да у новијој српској књижевности нема дела које сусрет култура тематизује тако болно као овај роман, а ипак тај бол није патетично заглашујући. Албахаријев јунак који у далекој Канади слуша мајчину исповест на магнетофонској траци чује и минули живот, и језик који му измиче, и историју коју не разуме. Иако је и сам писац, његов једини друг у туђини, Доналд, не успева и поред свег труда да премости културни јаз. Албахаријев приповедач је у дилеми коју је тешко признати, а готово немогуће решити: да ли се прилагодити локалним обичајима, ризикујући отуђење од замршених корена и њихову ампутацију, или сачувати родно окружење и тако ризиковати неприлагођеност новој домовини. Тако ће се Доналд запитати да ли су Хитлерови војници у Загребу били заиста дочекани са цвећем и чоколадом, а та ће дигресија подсетити да заокупљеност чињеницама јесте најбољи начин да се промаше смисао и значење. Детаљи доживљеног су код Албахарија толико често осветљени перцепцијом која их претвара у несвакидашње призоре; видици једног апсурдног, неверодостојног, искошеног погледа на реалност заправо су претворени у кошмарно сновиђење. Мати из романа *Мамац* мења национални идентитет са свешћу да у рату документ значи припадност, спас од смрти у масовној гробници једнако колико и сигурну смрт, а смрт њене деце у саобраћајној несрећи у ратно време биће пример чудовишне ироније на коју живот полаже право, показујући да његови заплети надмашују књижевне.

Атмосфера у роману *Живоџињско царство* грађена је, опет, тако да се осети егзистенцијална стрепња и исконски страх од бола који рађа кукавичлук: прича се о вршњачком насиљу, које међу војницима једне чете спроводи дијаболични социопата Димитрије Донкић, иманентни садиста и притајени хомосексуалац, бешћутан и груб, проициљив и свезнајућ. Његово удружење „Животињско царство” јесте мушки чопор у коме се одвија борба за потврду Донкићевог свевлашћа. Албахари овај мрачни роман пише под утицајима Томаса Бернхарда и Харолда Пинтера, и тема му није толико апсурдност зла и насиља, колико кротки удео мученика и сведока у злоделима и патњи. Албахаријева порука гласи да етичке неутралности нема, да она напосто није могућа: не бориш ли се против зла, ти си му савезник. У роману *Живоџињско царство* све представљене смрти су насилне, условљене политичким, друштвеним и историјским превирањима, у тим смртима има мучеништва, злокобног преплитања нужности и случајности, али приповедач настоји да преиспита њихове узроке, да открије могући утешитељски механизам рационалног.

Седам година пре романа о Димитрију Донкићу Албахари је исписао још једно дело о насиљу социјалне стратификације. Портрет београдске књижевне чаршије у тамним тоновима налазимо у роману *Лудвиг*: монолог С.-а, унесрећеног аутора ком је Лудвиг отео ненаписано дело, првенствено је хиперреалистички портрет једног злопамћења. Опсесивни део његове исповести је Београд, велеград који функционише по правилима паланке, град дошљака који највише мрзи управо дошљаке.

Лудвиг је испрва писац „стандардног психолошког реализма”, да би у жудњи за славом „спремно пригрлио интернет”, отео пријатељу и верном пратиоцу идеју за роман, стекао и прокоцкао интернационалну књижевну славу. Албахаријев приповедач неопрезно описује Лудвигу своју „књигу над књигама”: роман који не личи на роман, „речник који је, у ствари, маскирани еп, енциклопедија у којој све одреднице говоре само о једном предмету”, налик Набоковљевој *Блегој вайри*. Међутим, помињање Набокова пре ће призвати *Пнина*, роман у ком је приповедач на истоветан начин опседнут једним човеком, па злурадим, манијакалним набрајањем његових мана скрива сопствени јад и слабост. Дело које је Лудвиг украо подсећа на хипертекст јер има на истој страници фусноте, илустрације, дефиниције, фуснотине фусноте, а „током читања сви ти елементи могу се комбиновати онако како читалац пожели”. Помало налик на *Лугвија*, последњи Албахаријев роман *Појовор* вешто сједињује историјат једног континента и неколико малих људских страсти и заноса, здружује Борхеса и Набокова у поступку рашчишћавања књижевног текста од наноса лажи и стварности. Ту расточени и заталасани приповедни глас покушава да помеша бернхардовску авантуру аутодескрипције, фабуларно засићење постколонијалног романа и америчку метафикцију. *Појовор* подсећа на зацртани Лудвигов идеал да напише „маскирани еп”, „енциклопедију у којој све одреднице говоре само о једном предмету”. Тај идеал технологије приповедања никад није био и Албахаријев: ништа га, међутим, није могло ни морало спречити да га победоносно интегрише у наратив о свему исконском и најважнијем. О изгону бесмисла.