

Мср Јован Л. Гавриловић

СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У ОПИСУ СМРТИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Рад је посвећен раној фази Албахаријевог стваралаштва, конкретно начинима на који метафикционални поступци бивају употребљени у приповеткама у збирци *Ојис смрти*. Метафикција настала на тремеђи аутора, читаоца и текста проучава се с једне стране као свест о фиктивној природи самог текста, а са друге као отворено указивање на језик као на феномен конструктивне природе. *Ојис смрти* Рубена Рубеновића, бившеј тирјовца шјифовима узима се као најизразитији пример лингвистичке метафикције, док се на примеру приповедака *Есеј* и *Биоској* показује хијерархија стварности и фикције, према којој се разабире неколико стварноснофиктивних нивоа у Албахаријевој збирци, и која усложњава преплитање стварности и фикције увођењем више различитих слојева на којима до тог преплитања долази. Због концентричне природе ових слојева, обликују се виши и нижи степени стварности/фиктивности, према којима су они нижи фиктивни у односу на више и обрнуто, на тај начин релативизујући комплетну појаву метафикције у Албахаријевој збирци.

Кључне речи: Давид Албахари, метафикција, сурфикција, стварност, фикција, писац, читалац, језик.

1. ЕСЕЛИЗАЦИЈА *ЕСЕЈА*: МОГУЋНОСТИ ПРАЗНИНЕ. Запажање Линде Хачион о склоности метанаративних текстова да замагљују „дистинкције између литерарних и критичких текстова“ (НУТСНЕОН 1980: 15), као и њено истицање склоности тог типа текста ка „коментарима о сопственој наративности и/или сопственом лингвистичком идентитету“ (НУТСНЕОН 1980: 2), готово се на експлицитан начин налази у Албахаријевој приповеци *Есеј*. У питању је прва по реду приповетка у збирци *Ојис смрти* (1982) која се одлучно приклања поступцима метафикције. Осим поигравања са жанровским конвенцијама, што је очигледно већ на основу наслова приповетке, оно што је

чини постмодерном јесте баш Албахаријева употреба метанарације која има свој јасан смисао. Тај смисао, као и у многим Албахаријевим причама и романима¹, јесте у својој сржи аутопоетичан. По начину на који приступа проблему стварног/фиктивног, *Есеј* се може убројати у оно што Масуд Заварзаде назива *сурфикцијом*, која „прихвата да се бави реалношћу изван самог текста“ (Лукић 2001: 14).

Приповетка се састоји из три дела: (1) борба наратора са бубашвабама, (2) аутопоетичке рефлексije и (3) слика родитеља који плешу. Други, аутопоетички моменат, кључни је део *Есеја*, и представља средиште око којег се друга два момента „врте“. У збирци *Једноставности*, у приповеци *Поеишка крајике ириче, ипрећи гео*, Албахари пише како је постмодернизам „направио од нас (тј. писаца) аналитичке богаље“ (Албахари 1989: 93), што се управо на примеру *Есеја* и види: сцена сукоба наратора и две циновске бубашвабе описана је са минуциозним осећајем за детаљ, али, зарад нараторове анализе сопствене приповетке, та ће сцена готово бити потиснута у позадину. Тај наратор – пример „аналитичког богаља“ – размишљаће о могућим исходима своје приповетке и о могућим поступцима за њихово конкретизовање. Овакав поступак могућ је само уколико је јунак приповетке и сâм писац: „Ако би се писац – и даље замишљамо да сам ја јунак његове приповести – одлучио за прву могућност...“ (Албахари 2004: 36).

У том губљењу значаја фабуларног тока може се препознати оно што Линда Хачион назива „нарцизмом“ форме, односно ‘нарцизмом’ приповедања“ (Лукић 2001: 24): „приповедање карактерише особена врста самосвести, односно само-рефлексije“ (Лукић 2001: 24). Управо зато Албахари и бира мотив огромних бубашваба: нешто толико необично са изузетном лакоћом бива потиснуто усред аналитичке „бољке“ од које наратор „болује“, и због које однос фабуларног тока и аутопоетичког разматрања бива поремећен. Та „аналитичка бољка“, снажно изражена најпре у *Есеју*, а потом и у даљим приповеткама, истоветна је ономе што Линда Хачион назива „приповедним нарцизмом (...) реч је о самосвести текста која се тиче самог процеса приповедања“ (Лукић 2001: 31).

Сликом родитеља који плешу и рефлексijом о њој приповетка се завршава: „Свака традиција, помислих склапајући очи, пре или после постаје најтежи терет; свако њено кршење: дужност уметника. Авангарда мора да буде кратког даха; не постоји бесконачан крик“ (Албахари 2004: 38). Распознаје се овде слика постмодерног писца који, свестан свог поетичког опредељења, настоји ту поетику да доведе до крајњег израза. Сукоб са бубашвабама

¹ У Албахаријевом опусу ликови су често писци по занимању, што наратору пружа прилику за упуштање у аутопоетички дискурс. Примера ради, а ван *Ојиса смрти*, у збирку *Једноставности* Албахари ће укључити низ приповедака под именом *Поеишка крајике ириче*, који ће тематски меандрирати од доживљаја Давида Албахарија, Михајла Пантића и Светислава Басаре као књижевних ликова, до експлицитних рефлексija о постмодерној поезици.

могао би се схватити као терет, будући да улазе у дослован сукоб са наратором, што би онда значило да бубашвабе морају да симболизирају традицију. Најочигледнија је, можда, алузија на Кафку и његову приповетку *Преображај*. Будући модерниста, Кафка је свакако претходник у односу на постмодернисту Албахарија, а, самим тим, у односу на поетику постмодернизма, Кафкина поетика мора се сагледати као традиција коју уметник, речима наратора *Есеја*, мора да „крши“. Борба са бубашвабама онда је само конкретизован сукоб модернизма и постмодернизма. Ово тумачење наратор *Есеја* није набројао размишљајући о могућим значењима борбе, што доводи до хипертрофираности поменути „бољке“: поред свих набројаних тумачења, могуће је изнаћи још њих. Такође, набрајајући велики број могућих исхода и значења описаних догађаја, Албахари је више него свестан оваквих тумачења, која он не наводи. Разлог из којих их изоставља такође би могао бити метафикционалне природе: као лик/наратор/писац, Албахари ће предложити одређени број тумачења борбе са бубашвабама, никада се не одредивши за једну дефинитивно, и можда водећи рачуна да, управо тим неопредељивањем, остави семантичку празнину, тј. могућност да читаоци и проучаваоци сами на свој начин протумаче догађаје *Есеја*. Према томе, овај тренутак Албахаријеве збирке могао би се тумачити као изразито сличан Стеријином и Стерновом укључивању читаоца у своје стварање.

Однос традиција-авангарда, тј. однос модернизам-постмодернизам, могао би се наћи и у свеопштој неизвесности којом је *Есеј* конструисан – неизвесности због које ни наратор неко време не зна исход фабуле. Наспрам те неизвесности, која се узима као једно од оличења „авангарде“, стоји извесност традиције, или, на лицу оца: „ромбоиди *неминовности*“ (Албахари 2004: 37, подвукао Ј. Г.). Слика родитељског плеса означена је неминовношћу, али свет у којем наратор приповеда *Есеј* окарактерисан је управо супротним.

Ипак, у том осциловању наићи ће се на несигурности при тумачењу традиције, те наратор, који је у својој бити постмодеран ма колико он разматрао традицију, управо зато запада у аутопоетички дискурс, тиме дефинитивно самог себе одређујући као писца који раскида са традицијом.

Ако би се продрло дубље у логику *Есеја*, видело би се да поигравање између фикције и метафикције усложњава смисао целе приповетке, и то на начин толико замршен да га је готово немогуће одгонетнути, а који много шта дугује карактерисању *Есеја* као примера онога што Заварзаде назива сурфикцијом. Како је већ истакнуто, за аутопоетиком, која је овде обележена и, уопште узев, остварена путем метафикције, наратор посеже услед немогућности да рационално сагледа стварност која га окружује. Разматрања о могућим значењима два догађаја представљају Даниелово настојање да се са стварношћу ухвати укоштац и ултимативно је спозна и разуме. Ипак, чињеница да се, у жељи за разумевањем стварности (оне стварности које га окружује као лика), он определио за поступак који је у потпуности дефинисан својим разилажењем од реалности, осветљава *Есеј* као приповетку прикривеног, али дубоко ироничног сензибилитета. Јер, ако наратор посеже

за метафикцијом, и ако се метафикција схвати као „*фикционално њроблема-иизовање фикције*“ (Николић 2010: 174), онда то показује да је наратор свестан напада бубашваба и плеса његових родитеља као фиктивних догађаја. У том случају, метафиктивни поступци морају да упућују на једну стварност. Али, ако се прихвати теза о Даниелу и писцу *Ојиса смрџи* као исте особе, на коју стварност они уопште могу да упуте?

Када један писац у своје дело укључује метанаративне поступке, то подразумева да свет књижевног дела бива разоткривен као фиктиван, што, заузврат, за собом мора повући импликацију ванкњижевне стварности. „Метапроза ипак не може да избегне парадоксалан однос према здраворазумски схваћеној стварности. (...) Реч је о немогућности да текст потпуно избегне везу са емпиријском даташћу“ (Лукић 2001: 43). Наратор, упустивши се у рефлексије о сопственим књижевним поступцима усред једне приче, неминовно скреће пажњу на себе као „фигуру иза кулиса“, која читаву причу надгледа и покреће, али која је увек скривена иза текста. То скретање пажње на наратора значи подсећање читаоца да је текст који чита чисто фиктивне природе, и, што је подједнако важно, значи подсећање читаоца на постојање правог света, изван корица књиге коју држи, и баш ту наступа инстанца сурфикције – стварни свет доводи се у тесну везу са оним фиктивним, јер „светови које ствара проза никад не могу бити потпуно аутономни у односу на емпиријско искуство свакодневице“ (Лукић 2001: 43). Тако, замишљени писац А. А, употребивши један метафикционалан поступак, као да читаоцу говори: „Ја сам А. А, писац овог дела, и ја сам стварна особа.“ Баш ту лежи метафикционални парадокс *Ојиса смрџи*. Јер, кроз читаву збирку, како ће се видети, свака инстанца аутопоетике и метафикције указује на то да је Даниел Атијас заправо писац *Ојиса смрџи*. У таквим условима, употреба метафикције, раскринкавши фикцију као управо то – фикцију, неће упутити на прави, нефикционални живот, већ на фигуру Даниела, који је преузео на себе улогу наратора, фиктиван исто као и кад је лик у причи.

Ради ли се, онда, овде о „чистој“ метафикцији? За Даниела-који-се-бори-са-бубашвабама аутопоетички моменат свакако јесте метанаративне природе, али, за Даниела-који-пише-збирку, он то никако не може бити, будући да лик Даниела писца не може бити изједначен са правим писцем, тј. самим Албахаријем, који са собом носи стварност. *Есеј* је онда прича о фиктивном писцу који аутопоетичким разматрањима настоји да расветли догађај који је, пратећи логику метафикције, дефинисан као фиктиван, чим је постао предмет разматрања у смислу књижевних поступака и могућих тумачења. Ипак, макар не био стварни Албахари, Даниел-који-пише-збирку не може бити фиктиван на исти начин на који је то Даниел-који-се-бори-са-бубашвабама. Ако један фиктиван лик настоји метафикцијом да расветли сопствено, фиктивно дело, онда за стварног читаоца – оног који држи књигу у рукама – ту не може бити речи о „чистој метафикцији“, будући да се све време ради о односу два фиктивна лика. Ипак, како је речено, за Даниела-који-се-бори-

-са-бубашвабама, аутопоетички моменат може само да буде и метафиктиван моменат. Да ли се онда ради о некаквој „метафикцији другог реда“?

Сваки пут када један писац посеже за метафикцијом, неизбежно долази до једног „метафикционалног троугла“, који заједно образују писац, фикција у његовом делу и стварност. Овом приликом узима се облик троугла, будући да све три наведене улоге морају у подједнакој мери, свака са своје стране да учествују, не би ли се облик троугла одржао. Улога писца јесте да поништи фикционалност свог дела, што он чини путем метафикције. Он, такође, са собом носи принцип стварности који контрастира фиктивним световима свога дела, а „стварни свет учествује у обликовању фикционалних светова дајући материјал који улази у њихово структурирање“ (Лукић 2001: 51). Улога фиктивног света тог дела јесте да буде тај фактор који бива поништен, јер, логично, не може доћи до метафикције ако најпре не постоји сама фикција. На крају, стварност, коју је, како је истакнуто код Лукићеве, немогуће потпуно одвојити од фикције, легитимиште пишчеве метафикционалне поступке, исто онолико колико то чини и фикција. По својој природи, метафикција као феномен подразумева уплив стварности у фикцију, или залазак фикције у просторе стварности, и самим тим постаје очигледно да су за могућност метафикције неопходна оба света – и стварносни и фиктивни. Према речима Умберта Ека, кога Јасмина Лукић цитира: „ниједан могући свет не може бити потпуно аутономан у односу на стварни свет“ (Лукић 2001: 55). Метафикција се „увек мора питати о онтолошкој основи схватања стварности у фикцији коју проблематизује“ (Николић 2010: 178), те тако инстанца стварности унутар фикције утиче на начин на који ће метафикција њу проблематизовати. На тај начин, у *Есеју*, стварност фиктивног света, која се схвата као стварност у којој човека могу да нападне две огромне бубашвабе, бива проблематизована путем аутопоетике, која настоји стварност фиктивног света да рационализује онако како би то учинио један писац: тражећи тумачења и пренесена значења мотива борбе. Метафикција у *Есеју* преузима на себе аутопоетичке квалитете искључиво зато што је писац који ту метафикцију користи заправо Даниел-писац, који, како се истиче на више места у збирци, све приче *Ојиса смрџи* лично пише.

Даниел-писац катализатор је свих могућих проблематизација метафикције у *Ојису смрџи*. Ако је Даниел истовремено лик који учествује у фабули приповедака и онај који те приповетке пише, да ли се онда главни јунак и писац могу посматрати као иста личност? Ако не могу, тј. ако Даниел-лик није исти онај Даниел који пише приче, односно ако је Даниел-писац у овом случају писац који ствара фиктиван свет Даниела-лика, која је онда улога стварног писца *Ојиса смрџи*, тј. самог Албахарија? Ако се пак два Даниела могу посматрати као дословно исти ликови, односно ако су обојица подједнако фиктивни, да ли је онда аутопоетички моменат *Есеја* уопште метафикција?

Кључ за разумевање слојевитости Албахаријеве метафикције у *Ојису смрџи* налази се управо у разумевању односа између свега онога што се

износи у збирци и самог Албахарија, стварног човека, који ту збирку пише. Зато се свака приповетка ове збирке може посматрати као *сурфиктивна*.

2. „ПОКУШАЈ ОПИСА СМРТИ РУБЕНА РУБЕНОВИЋА, БИВШЕГ ТРГОВЦА ШТОФОВИМА“: *TRACTATUS LINGUISTICO-PHILOSOPHICUS*. Проблематизовање феномена метафигурације у *Ојису смрти*, које настаје као директна последица експлицитног указивања на наратора као на истовремено и учесника фабуле приповедача (како је показано у *Есеју*), постаће, такође, радикализовано у завршној приповеци циклуса *Прво лице*, у којој ће се дискрепанција између Даниела-лика и Даниела-писца до те мере замаглити да ће једини излазак из метафикционалног парадокса бити у деперсонализацији самог наратора и промени његовог првог лица (како гласи име циклуса) у треће лице (следећи циклус).

Као и у *Есеју*, и у овој приповеци долази до удвајања Даниела у Даниела-лика и Даниела-писца, с тим што је Албахари овом потоњем оставио далеко више простора, а, самим тим, по специфичности овог удвајања, тиме му доделио и знатно важнију улогу. Док је Даниел-лик у потпуности гурнут у други план од стране Даниела-писца, чије се превлађивање у приповеци може схватити већ на основу прве две реченице: „Редови који ће уследити, странице које сада не могу да предвидим, догађаји, шумови, збивања, место: све је то покушај. Речи којима ћу се служити, реченице које ћу слагати, питања, искази: све је непоуздано, ништа не води сигурном циљу, ништа не поседује чврстину непобитног“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Очигледно је да само помињање „редова који ће уследити“ без сумње сугерише окретање ка метафикционалном, али подједнако је важно на основу тог помињања запазити да се ради о обзнањивању појачане улоге Даниела-писца, који, већ у почетном пасусу приповетке, улази у дијалог са читаоцима, говорећи им да је „прича коју ћете прочитати само ваша“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Улога читаоца важна је за стварање фиктивног дела, и та се важност обзнањује метафикционалним обраћањем том читаоцу: „стварање фиктивних светова и конструктивна, креативна функција самог језика сада су самосвесно подељене између аутора и читаоца“ (НУТСНЕОН 1980: 30). Наратор рачуна на очекивања која ће сваки читалац носити у себи, очекивања дефинисана естетиком рецепције, а која диктирају свикнутост на неповредивост фиктивног света у који улазе. Та рецепција овде се, путем метанаративности на почетку приповетке, разара.

Пре него што се приступи тумачењу метафикционалних аспеката ове приповетке, корисно би било скренути пажњу на једну другу тематику коју Албахари покреће у овој приповеци, а која у остатку *Ојиса смрти* није знатно присутна. Она се види на основу следећег исказа: „Немоћан сам: зато што су речи немоћне“ (АЛБАХАРИ 2004: 102). Ово је, дакле, једини тренутак у збирци у којој је проблематизован феномен језика. Од каквог је то значаја за метанарацију? Даниел-писац, пишући ову приповетку, сведочи о немогућности, тј. о „немоћи“ језика којим се служи зарад приповедања *Ојиса смрти Рубена Рубеновића...*, и та пољуљана позиција приповедача, којем би

речи морале представљати главну алатку, види се у резигнираном ставу да „речи, једном изречене, умиру“ (Албахари 2004: 102). Речи се, онда, показују као немоћне пред задатком стварања фиктивног света, тј. текст показује „сумњу у моћ језика да пренесе поруку која је намењена читаоцу“ (Лукић 2001: 34). Наравно, ова тематика је далеко од тога да буде запостављена од стране проучавалаца постмодернизма. Према Хачионовој, „нужно се мора размотрити природа романескног језика; језик је у свој фикцији репрезентативан, али репрезентативан за фикционални, ‘други’ свет, (...) и читалац, док чита, живи у свету за који мора признати да је фикционалан“ (Нутсонеон 1980: 7). Према томе, док је у *Есеју* фигурирало оно што је по терминологији Линде Хачион био пример „дијегетичког нарцизма“, у случају ове приповетке ради се о другом типу, о „лингвистичком нарцизму“. Према у овој збирци не толико изражен, овај проблем ипак је честа појава у Албахаријевим делима, где сваку тему прати „одговарајућа језичка релативизација, оне се помаљају у ткању сталне језичке стилизације, сталне игре фикционализације стварности коју сви делимо“ (Пантић 2015: 13). У виду једне необавезујуће претпоставке, могло би се аргументовати да се проблематика језика у оквирама метанаративности код Албахарија јавља под утицајем Витгенштајнове филозофије, тј. њене прве фазе, оличене у *Лоичко-филозофском џрактџају*². Витгенштајн ће у поменутом свом делу истаћи да „границе мога језика значе границе мога свијета“ (Витгенштајн 1987: 147), и није немогуће пронаћи одјек тог става у почетном пасусу *Ојиса смрџи Рубена Рубеновића*... Ипак, док су код Витгенштајна стварност и језик синонимима, код Албахарија је пак језик немоћан пред фиктивним светом. У тумачењу *Есеја* истакнуто је да је наратор приповедака збирке заправо Даниел-писац, који је различит од Данела-лика, и Даниел-писац самим својим статусом гради фиктиван свет за онај део своје личности који је оваплоћен Даниелом-ликом. Да ли онда, обзнанивши сумњу у аутентичност својих речи, Даниел-писац заправо читаоцу саопштава да је „границе света“ који жели да сагради немогуће успоставити? Уколико је, према Витгенштајну, један свет успостављен на основу језика, на основу речи, онда Албахаријева тврдња да су речи „немоћне“ подразумева да свет који оне покушавају да изграде у приповеци неће моћи успешно да се успостави, са главним разлогом да „сви писци морају да наметну своје фиктивне светове читаочевој машти путем језика“ (Нутсонеон 1980: 32).

Била претпоставка ове везе између писца и филозофа веродостојна или не, њу је свакако могуће оправдати на основу фабуле саме приповетке, јер, како ће се испоставити, покушаји Даниела-писца да опише последње часове Рубена Рубеновића непрестано ће бити онемогућавани, и то од стране

² Везе између Албахарија и Витгенштајна нису непостојеће; његова филозофија одиграће важну улогу у обликовању Албахаријевог романа *Лудвиј*, а Албахаријев највећи књижевни узор, Томас Бернхард, писао је под јаким утицајем Витгенштајнове мисли, понајвише у романима *Коректура*, *Ходање* и *Вийџенџајнов нећак*.

Даниелових родитеља, који, свесни свог статуса као ликова у причи, апелују на свог сина да обустави приповедање и тиме спасе Рубенов живот: „Видиш ли, каже (отац), шта си учинио од те жене (мајке), какав си јој бол нанео? (...) Гледај: плачем. Зар ти то није довољно, мораш ли да наставиш? Ова прича је и онако само покушај, тај човек (мисли на Рубена Рубеновића, прим. писца) не мора да умре, можеш све да прекинеш...” (АЛБАХАРИ 2004: 108). Тај „покушај“, како отац назива ову приповетку, свакако је настојање да се речима уобличи смрт Рубена Рубеновића, и то речима које су, како је речено на почетку, „немоћне“.

Метанаративно посматрано, скок Даниелових родитеља из света приче, које су постали свесни, скок из фиктивног света *Ојиса смрти Рубена Рубеновића...* у метафикционалне просторе те приповетке, могућ је зато што „границе фикционалног света могу се нарушавати на различите начине, и из различитих смерова“ (Лукић 2001: 55). Ти метафикционални простори јесу место са којег Даниел-писац приповеда, и место због чијег се постојања Даниел-лик уистину ни не појављује у овој приповеци. Ни у једном се тренутку он не јавља у оквирима света у којем Рубен умире и у којем отац и он разговарају о смрти, већ је Даниел у овој приповеци присутан искључиво као наратор, те у оном тренутку када његови родитељи ступе у контакт са њим, они заправо на тренутак престају да буду сасвим фиктивни ликови и бивају транспоновани у просторе нарације. Ипак, док они на тај начин бивају одвојени од оног фиктивног света у којем Рубен умире, они и даље могу у тај свет да се врате, што ће и учинити, у тренутку када им се учини да је самртник нешто рекао. Родитељи су у могућности да осцилују између оног фиктивног и оног метафиктивног. Али, Даниел, изгледа, у овој приповеци, за разлику од случаја у *Есеју*, то не може да уради, јер, чак и када његови родитељи иступе из метафикције, оличене у позицији из које Даниел приповеда и у којој долази са оцем у сукоб, Даниел-писац неће постати лик у сопственој причи. Док је у *Есеју* Даниел могао истовремено да буде и лик (који се бори са бубашвабама) и наратор (са аутопоетичким, метанаративним рефлексјама), Даниел у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*, из неког разлога, не може да дела на оба та плана. Зашто долази до тога?

У већ наведеном цитату „...ова прича је ионако само покушај, тај човек (мисли се на Рубена Рубеновића, прим. писца)...“, поприлично запада за око појава речи „писац“. Уметнувши ту заграду, тај је „писац“ очигледно показао да има потребу приповетку да појасни што је то више могуће. Питање је о којем се писцу тачно ради. У делу које не би у тој мери било испуњено тематиком метанаративног, оваква заграда без сумње би се односила на особу чије се име налази на корицама књиге, али у овом случају тај писац исто тако може бити и Даниел, који себе за писца проглашава, што, будући да он на почетку приповетке и разматра како ће је саставити, само потврђује дискрепанцију између Даниела-писца и Даниела-лика. (Наравно, писац из заграде могао би бити и сâм Албахари, у којем би се случају поново радило о метафикцији, само што би то онда био однос између стварности у којој Албахари припо-

ветку пише и целокупног фиктивног света те приповетке, који у себи спаја и Даниела-писца, и Даниела-лика, и метафикцију коју први користи. Овако, појава „писца“ у загради, као и у *Есеју*, јесте метафикционалне природе, али онако како је аутопоетички моменат *Есеја* метафикционалне природе – у односу на фиктиван свет Даниела-лика, али не и у односу на свет Давида Албахарија, којем су светови обојице Даниела, сваки на свој начин, фиктивни.)

Дакле, постоји Давид Албахари, који ову приповетку у стварном животу пише, затим, постоји Даниел-писац, који тврди да ту приповетку пише, и, на крају, постоје отац, мајка и Рубен, који у тој приповеци живе, као творевине сасвим фикционалне. Ситуација већ замршена на овакав начин додатно се усложњава могућношћу родитеља – дакле, сасвим фиктивних ликова – да опште са Даниелом-наратором, који представља ступањ стварнији од оног на којем се они налазе. Као да су ликови приповетке, а и Даниел-писац, свесни овог усложњавања, у једном ће се тренутку изрећи: „Али то значи да и ви признајете постојање приче, ви још више замршуете питање стварности, све нас доводите у још већу недоумицу. Питање, стога, не гласи: шта је стварност?, већ: да ли постоји стварност? Ко је овде писац, ко читалац, ко јунаци приче?“ (АЛБАХАРИ 2004: 109), и онда, крајње мрсећи: „Читалац је писац, писац је главни јунак; јунаци су читаоци, писци и недужни посматрачи“ (АЛБАХАРИ 2004: 109). Даниел-писац лично артикулише проблем метафикционалних аспеката *Ојиса смрџи*: фикција и стварност толико се мешају, до те се мере међусобно преплићу, спајају и потиру, да је, на крају, готово немогуће разазнати шта је шта, те зато, у крајњим границама, постоји могућност да је, из угла Даниела-писца, заправо све фикција („да ли постоји стварност?“) Можда је управо ово моменат у којем Даниел схвата да је и он, премда не фиктиван као његови родитељи, Рубен и Даниел-лик, којима метафикционални моменти нису отворени, ипак и сâм производ фикције. Зато се наведено мешање улога писац-читалац-главни јунак-недужни посматрачи може читати као напор Даниела-писца да сагледа сопствену позицију у вечитом преплитању стварности и фикције *Ојиса смрџи*, и то напор који не успева да уроди плодом: прво лице, у којем је *Ојис смрџи Рубена Рубеновића*... био дотад исприповедан, најпросто нестаје и бива претворено у треће, које ће приповетку довести до краја, и тиме отворити следећи циклус, индикативно насловљен *Без лица*.

Прелазак у треће лице јесте својеврсна деперсонализација Даниела-писца, који се дотад одржавао као наратор приповедака путем првог лица. Немогућност тог наратора да јасно сагледа сопствену позицију, његова немогућност да јасно разлучи „границе свог света“ јер се служи „немоћним“ речима да те границе успостави – та немогућност нагнаће га на прелазак са позиције метанаратора на позицију фиктивног „писца“ из завршних редова *Ојиса смрџи Рубена Рубеновића*... Тај писац, свестан свог изласка из онога што је за њега до малопре представљало стварност, помириће се са својом судбином фиктивности у ставу да је „пробијање кроз метафоре једини могући облик стварности“ за њега.

У следећој приповеци, *Неке ствари нећемо никада дознајти*, из циклуса *Без лица*, доћи ће до дословног удвајања Даниела, где ће први бити видљив осталим ликовима, а други непримећен, и где ће овога пута обојица бити обухваћени безличним, трећим лицем.

3. Биоскоп: Стварноснофиктивна хијерархија. Троделна приповетка *Биоскоп* својом садржином врши сублимацију свих оних карактеристика које одликују Албахаријеву метанаративност. И у њој се, као и у *Есеју*, *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*, *Неговршеном рукојису* и *Влаји* тематизују конфликти стварности и фикције, овога пута из угла Даниела и његове породице, који представљају инстанцу реалног. Фиктивно је оличено у филмским ликовима – Човеку који је убио Либерти Валанса, Антониу који доноси смрт и Годзили, морском чудовишту – и, баш као и у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*, ликови су и у *Биоскопу* свесни фиктивности са којом долазе у додир. Отуд ће на више места отац рећи: „Откуд сва та митска створења у нашем комшилуку?“

Занимљиво је то да Албахари користи исто средство – филм – које је користи приликом проблематизовања односа стварно/фиктивно у *Гарсоњери* и *Филму на телевизији*, али, овога пута, место да се филм налази, како каже наслов приповетке, у биоскопу или на телевизији, оно што је филмско, односно лажно, продира у стварност ликова *Ојиса смрти*.

Настојање ликова да схвате како је могуће да се филмски јунаци нађу „у њиховом комшилуку“ исто је оно очево настојање у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*, којим покушава да сагледа могућност продора фиктивног у стварносно, али и сагледа своју позицију у таквом свету. Наравно, из угла ликова, тј. оца, мајке и Даниела-лика, присуство троје филмских јунака неће бити објашњено, нити ће оно бити објашњено из угла Даниела-писца, који је у *Биоскопу* присутан на исти начин на који је присутан у *Есеју* – превасходно као наратор у првом лицу, који у више наврата запада у аутопоетички дискурс. Тако ће, на пример, приповедач покушати на више начина да протумачи могућа значења односа између оца и Годзиле, морског чудовишта: „Годзили, морском чудовишту, требало је да припадне одређена симболична улога свега негативног и деструктивног у свету који нас окружује. На пример: олуја, поплава, скакавци, неумерене врућине, лед. Мој отац је био замишљен као изразити носилац хуманистичких тенденција, присталица историје као теофаније, и одушевљени гледалац филмских програма на телевизији“ (Албахари 2004: 109). Суштаствено, разлика између оваквог разматрања и оног у *Есеју*, о могућим исходима и значењима борбе са бубашвабама, уопште не постоји. Поново се ради о приповедању које „карактеристична особена врста самосвести, односно само-рефлексије“ (Лукић 2001: 24). Смисао ових разматрања – онај смисао којем Николић придаје важност приликом сагледавања метанаративних поступака – јесте да, путем метафикционалности, а у облику аутопоетичких рефлексија, с једне стране осветле простор приче као несигуран, „немоћан“ попут речи у *Ојису смрти Рубена*

Рубеновића..., а, с да друге стране, што је од подједнаке важности, осветле позицију из које се приповедање врши.

Како се у *Есеју* успоставила разлика између Даниела-лика, који се борио са бубашвабама, и Даниела-писца, који пише приповетку о томе, тако се и у *Биоскоју* прави разлика између оног Даниела који, на пример, заједно са својим родитељима и комшијама учествује у разоткривању сврхе Човека који је убио Либерти Валанса, и оног Даниела који се налази у оквирима аутопоетичког, метанаративног дискурса. Дакле, поново се успоставља одређена врста *хијерархије* у односима ликова приповетке и Даниела-писца, по којој се они први налазе на ступњу испод потоњег, будући да разлика између Даниела који учествује у радњи и Даниела који пише *Ојис смрти* мора бити успостављена, зарад саме могућности метафикције.

Потом се хијерархија усложњава. Када отац, сасвим фиктиван лик, отворено назове филмске јунаке „митским створењима“, тиме их означивши као фиктивне ентитете у оквирима стварности у којој се он креће, то значи да неминовно долази до образовања још једног нивоа у односима стварног и фиктивног. И Даниел-писац и отац, сваки са своје стране, очигледно су свесни усложњавања које наступа у преплитању више нивоа стварности и фикције. У случају Даниела-писца, који усмерава ток приповетке, то је видљиво на основу Спинозиног цитата из првог дела *Биоскоја*: „Једна Спинозина мисао: ‘Свакој ствари треба утврдити узрок или разлог, како зашто постоји, тако и зашто не постоји.’“ Окретање према Спинозиној филозофији представља обликовање проблематике Даниела-писца путем туђих речи, и свакако се односи на присуство „митских створења“. Тако, узрок постојања филмских јунака, односно разлог који би објаснио њихово присуство ван телевизијског екрана или биоскопског платна, најпре се тражи у границама аутопоетике, а, баш као у *Есеју*, тренутак активирања аутопоетичког регистра само продубљује јаз који настаје између Даниела-писца и ликова у приповеткама. Филмски јунаци онда, ако би им требало наћи места у две могућности које Спиноза предлаже, истовремено и постоје и не постоје. Човек који је убио Либерти Валанса у једном ће тренутку нестати, а његова торба такође, у тренутку када је један од ликова, који је стварнији у односу на филмског јунака, додирне. Као да се у додиру две фиктивности, у чијем се односу ипак успоставља разлика у степену те фиктивности, оно што је било „мање фиктивно“ морало разорити. Тај додир као узрок смрти филмског јунака легитимисан је мајчиним питањем: „Можда га је неко до-такао у пролазу?“ (Албахари 2004: 80). Човек који је убио Либерти Валанса, Антонио који доноси смрт и Годзила, морско чувовиште свакако постоје у свету приповетке: ступају у контакт са ликовима, одлазе у куповину, ра-стају се на железничким станицама, итд, али аутопоетичко разматрање могућих значења филмских јунака, које их самим својим присуством обе-лежава као нестварне, порећи ће могућност њихове стварности. Њихову ће стварност порећи и отац, протумачивши их, посредно, као симболе: „Човек је преоптерећен симболима, каже мој отац (...) ... да ли је, када је први пут

проговорио, човек смерао симбол или тачну одредницу?“ (Албахари 2004: 96). На основу аутопоетичких разматрања, види се да се филмски јунаци схватају као могући симболи нечега (као у наведеном примеру из *Годзиле, морској чудовишћиа*), али, без обзира на то, они свеједно ступају у контакт са фиктивним ликовима *Биоскоја*, који у односу на њих саме нису фиктивни.

Једино могуће решење јесте да решења заправо нема. То отац и осећа, говорећи: „Чак и ако одабереш ону другу страну, ону невидљиву, одсутну, недоступну чулима, чак и ако то учиниш, шта ћеш урадити? Назваћеш је стварношћу. Назваћеш је стварношћу и бићеш на истом. Игра је, дакле, истоветна, није важно с које стране почињеш да је играш. Нестварно и даље постоји изван домашаја мозга“ (Албахари 2004: 75). Управо овај цитат, можда и најважнији у сагледавању Албахаријевог третмана свега метафикционалног, објашњава на који се начин укрштају и међусобно прожимају стварност и фикција у *Биоскоју*, и у *Ојису смртии*. Није важно с које се стране ови односи посматрају, да ли из угла фиктивних творевина, да ли оних метафиктивних, није важно „с које се стране игра“, зато што „нестварно и даље постоји изван домашаја мозга“, тј. увек ће преостати нешто што ће односе стварности и фикције морати да релативизује.

„Раслојавање“ свих ових различитих нивоа стварности и фикције, који непрестано међусобно контрастирају, али се и мешају, блиско је феномену проучаваном у оквиру постмодернистичке теорије, и који је назван *теоријом моћућих свејшова*. Ради се о „аутономним световима које ствара књижевност“ (Лукић 2001: 28), и ти се могући светови, што је можда најважније у оквирима тумачења метафикције *Ојиса смртии*, „једним својим делом нужно преклапају са стварним светом“ (Лукић 2001: 51). Та веза између фиктивних светова и оног стварног настаје зато што „по правилу, ми могуће светове поредимо са светом у којем живимо као са привилегованим светом који се не доводи у питање“ (Лукић 2001: 51).

Оваква анализа приповетке *Биоскоја*, праћена непрестаним освртањем на претходно анализирани приповетке, представља крајње прикладну прилику за сумирање Албахаријеве метафикције, и за сагледавање односа између више нивоа стварности, односно фикције. Зарад тога, све је те односе могуће спојити у једну *стварноснофиктивну хијерархију*.

Како је било истакнуто приликом објашњења метафикционалног троугла, свака употреба метафикције подразумева осврт на стварност у којој се налазе писац књиге и читалац, те је зато Давид Албахари, стварни писац, заузео место које би се могло описати као „најстварније“. „Стварни свет“, оличен у лику стварног писца, „учествује у обликовању фикционалних светова дајући материјал који улази у њихово структурирање“ (Лукић 2001: 51). Фиктиван у односу на њега, Даниел-писац је у односу према Даниелу-лику, оцу, мајци, сестри и Рубену у истој позицији у којој се Албахари налази у односу на њега самог. Односно, Даниел-писац јесте фиктивна творевина, али само из угла Давида Албахарија, који је њега и створио, док он, из угла набројаних ликова, према којима Даниел-писац, како је показано, има статус

писца прича у којима се налазе, преузима на себе известан степен стварности. Исто тако, Даниел-лик, отац, мајка, сестра и Рубен, сасвим фиктивни у односу на Даниела-писца, а још „фиктивнији“ у односу на самог Албахарију, ипак су стварнији у односу на троје филмских јунака *Биоскоја*, на троје „митских створења“, која ће у тој приповеци преузети на себе улогу катализатора за разматрање односа стварног и нестварног, у којем учествују и Даниел-писац и фиктивни отац, сваки, како је истакнуто, на свој начин.

Три фактора утичу на замршеност која неминовно обузима ову хијерархију: (1) настојање Албахарија да што више замути границе између себе, Даниела-писца и Даниела-лика (нпр. цитирана фуснота са првом Албахаријевом књигом), (2) могућност фиктивних ликова да из свог фиктивног стања „искоче“ и ступе на просторе онога што је за њих метафиктивно (како се видело у *Ојису смрти Рубена Рубеновића...*) и (3) могућност филмских ликова да истовремено буду стварни и фиктивни и да делају у свету ликова који су стварнији у односу на њих.

Очигледно је, дакле, да ова стварноснофиктивна хијерархија ни најмање није чврста: ликови са најнижег ступња, они филмски, мешају се са ступњем стварнијим у односу на онај којем они припадају, ликови стварнији од филмских ликова ступају у контакт са Даниелом-писцем, који је стварнији у односу на њих. Баш како је отац у *Биоскоју* рекао, све је у „игри“, у поигравању свих могућих веза између различитих нивоа стварности *Ојуса смрти*, веза које, из ког год угла посматране, и даље допуштају могућност оног фиктивног, које, како отац каже у наведеном цитату, „увек постоји“.

Главно је, онда, питање следеће: Постоји ли уопште метафикција у *Ојису смрти*? Ње свакако има између свих нивоа хијерархије осим оног првог, на којем је Албахари, јер односи Даниела-писца према ликовима у његовим причама само се могу описати као метанаративне природе. Ипак, проучавање метафикционалних аспеката једног дела, како је истакнуто, подразумева укључивање пишчеве и читаочеве стварности у стварноснофиктивну „игру“: „посао и задовољство читаоца (је) у томе да ствара и комбинује целине и значења према правилима претпостављене игре. На тај су начин и писац и читалац паралелно укључени у процес коначног обликовања текста“ (Лукић 2001: 33). Проблем настаје у моменту сагледавања односа Давида Албахарија и остатка хијерархије, која је устројена метанаративним односима Даниела-писца према приповеданом. Ако Албахари створи фиктиван алтерего, који ће се потом служити метафикцијом, да ли је онда тај феномен могуће назвати метафикцијом и из Албахаријевог угла, тј. из угла стварног писца?

Управо у том парадоксу лежи један од најбољих аргумената у прилог Албахаријевог статуса као врсног постмодернисте, јер метафикција, баш као и филмски ликови у *Биоскоју*, истовремено и постоји и не постоји. У одређеним односима хијерархије ње свакако има, док је у другима пак нема. Сагледавање овог проблема непрестано ће нас суочавати са могућношћу постојања нестварног које спомиње отац. Овакав парадокс Албахари сасвим

свесно приписује свим слојевима хијерархије у својој збирци: филмски ликови су стварни и нису, Даниел-лик, отац, мајка, сестра и Рубен стварни су и нису, Даниел-писац стваран је и није, и то све у зависности од перспективе из које се ови односи посматрају. У односу на филмске јунаке, Даниел-лик јесте стваран, јер они бивају означени као „митска створења“, али, у односу на Даниела-писца, који Даниелом-ликом управља, он никако не може бити стваран, и тако даље у погледу за све остале односе. Управо је то оно што је постмодерно у Албахаријевом делу: крајња релативизација, која од читавог стварноснофиктивног поретка, ма колико он слојевит био, прави једну игру дефинисану својом амбивалентношћу, коју је немогуће из два различита угла посматрати на исти начин.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- АЛБАХАРИ, Давид. *Једносiавносiй*. Београд: Рад, 1989.
- АЛБАХАРИ, Давид. *Оiис смрiи*. Београд: Српска књижевна задруга, 2004.
- ВИТГЕНШТАЈН, Лудвиг. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Сарајево: Веселин Маслеша, Свјетлост, 1987.
- ЛУКИЋ, Јасмина. *Меiаiроза: чиiање жанра*. Београд; Стубови културе, 2001.
- НИКОЛИЋ, Ненад. Односи стварних и фикционалних светова у *Роману без романа* Јована Стерије Поповића – димензија метафикционалности. *Меандри iпросвећеносiи: Неколико лица срiске књижевносiи XVIII и XIX века*, Београд: Службени гласник, 2010, 132–182.
- ПАНТИЋ, Михајло. Приче Давида Албахарија или тихи глас у буци. Предговор у: Албахари, Давид. *Изабрane iриче*, Београд: Чаробна књига, 2015, 9–25.

*

- HUTCHESON, Linda 1980. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

Jovan Gavrilović

REALITY AND FICTION IN *DESCRIPTION OF DEATH* BY DAVID ALBAHARI

Summary

A product of Albahari's close adherence to the poetics of postmodernism, the use of metafiction in *Description of Death* simultaneously draws and blurs the line between reality and fiction, never concretely discerning the two, but rather questioning both their singular natures and those same natures in relation to each other. The story *Description of the death of Ruben Rubenović, former fabric merchant* serves as a prime example of

linguistic metafiction, wherein the autoreflective instances focused on the powerlessness of language staunchly represent the view of language as a purely fabricated entity, completely void of the ability to derail the eponymous death. The stories *Essay* and *Cinema* both utilize several levels of fictionality. The autoreflective, metafictional instances serve as implications that the plot that they are ruminating about is wholeheartedly fictitious. However, by incorporating several film characters that are without a doubt presented as fabrications, Albahari forms a whole new level of fiction – one that is fictitious in relation to the non-film characters. At the same time, by placing himself – Albahari the writer – in the position of a character easily discernable from that of Daniel the writer, Albahari's texts become complicated in the sense that there is now present a whole new layer of the duality of reality and fiction – one that is as close to real life as the film characters are to pure fiction. In doing so, Albahari creates a sort of hierarchy of reality and fiction, in which the film characters represent the purest form of fiction, owing to the fact that the characters of the stories acknowledge them as such. Next, the characters themselves – although real from the point of view of the film characters – become fictitious in relation to Daniel, who reveals himself as the author of the stories in which he serves as the protagonist. Finally, Albahari himself forms the highest, least fictional level of the hierarchy, denoting Daniel as a fictional character from his own view. The entire duality of reality and fiction is therefore relativized: depending on the point of view, most parts of the hierarchy can be viewed both as real and fictional, proving Albahari's ability not only to meticulously follow the postmodern poetic, but to question it as well, ironically making him all the closer to the paradigm of the postmodern writer.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
gavrilovicjovan0@gmail.com