

САВРЕМЕНА СРПСКА

ПР  ЗА

ЗБОРНИК БРОЈ 22



ТРСЕНИК, 2010.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ЗБОРНИК 22

Издавач

Народна библиотека „Јефимија“ Трстеник

Главни и одговорни уредник

Верољуб Вукашиновић

Уредничкӣтво

Милосав Ђалић

Милан Милетић

Радошин Зајић

Програмски савет̄

САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,

Милош Петровић, Марко Недић,

Михајло Пантић, Милосав Ђалић,

Милан Милетић, Љиљана Егерић,

Мирољуб Радосављевић, Радошин Зајић,

Верољуб Вукашиновић

Ликовни и технички уредник

Иван Величковић

ISBN 978-86-83191-35-2

Тираж

500 примерака

Штампа

М-Граф Трстеник

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ЗБОРНИК 22

САВРЕМЕНА СРПСКА

П Р  З А

ЗБОРНИК БРОЈ 22



ТРСТЕНИК
2010.

**ЗБОРНИК
26. КЊИЖЕВНИХ
СУСРЕТА**

***САВРЕМЕНА
СРПСКА
ПРОЗА***

**12–13. НОВЕМБАР 2009.
ТРСТЕНИК**

САДРЖАЈ

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

<i>Давид Албахари</i>	
СМИСАО ПОЕТИКЕ, ПОЕТИКА СМИСЛА	11
<i>Михајло Панџић</i>	
ПРОЗНИ СВЕТ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	17
<i>Гојко Божовић</i>	
ВИСОКА МЕРА, ЕЛЕГАНЦИЈА СТИЛА, САМОСВЕСТ	27
<i>Таџјана Росић</i>	
ЦИНК: ПОСТМОДЕРНА И ПИТАЊЕ ОДГОВОРНОСТИ	33
<i>Михајло Панџић</i>	
АЛБАХАРИЈЕВЕ ПИЈАВИЦЕ: ЗАГРЦНУТОСТ У ТЕКСТУ	43
<i>Дејан Вукићевић</i>	
СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (ОД 1998)	53

ФРАГМЕНТ У СРПСКОЈ ПРОЗИ

<i>Миодраг Радовић</i>	
КОМАДАЊЕ ОРФЕЈА ИЛИ ПРОБЛЕМАТИЧНОСТ ФРАГМЕНТА	87
<i>Михајло Панџић</i>	
СЕДАМ ФРАГМЕНАТА О ФРАГМЕНТУ	95

<i>Милисав Савић</i>	
ФРАГМЕНТ И ЦЕЛИНА	99
<i>Гојко Божовић</i>	
ФРАГМЕНТ: ОБЛИК И ПОСТУПАК	101
<i>Давид Албахари</i>	
ЗАШТО ФРАГМЕНТ	105
<i>Милош Петровић</i>	
ПОХВАЛА ФРАГМЕНТУ	107
<i>Душан Берић</i>	
О УЗАЈАМНОМ ЗНАЧАЈУ ФРАГМЕНТА И ЦЕЛИНЕ У ИСТОРИЈСКОЈ НАУЦИ И У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ	109
<i>Јован Пејчић</i>	
ФРАГМЕНТ – НЕПРИЗНАТИ УСУД СВЕГА ЧОВЕКОВОГ	113
<i>Мирко Демић</i>	
ДЕСНИЧИНА ДЕФРАГМЕНТАЦИЈА ФРАГМЕНАТА	121
<i>Ранко Павловић</i>	
ФРАГМЕНТ У ПРИПОВИЈЕТКАМА И РОМАНИМА ПИСАЦА У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ ОБЈАВЉЕНИМ У ПОСЉЕДЊОЈ ДЕЦЕНИЈИ	127
<i>Мићо Цвијејић</i>	
КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ ФРАГМЕНТИ МИЛОША ПЕТРОВИЋА	141
ФОТОГРАФИЈЕ 26. КЊИЖЕВНИХ СУСРЕТА САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА	147
САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА ТРСТЕНИК 1984-2008.	151

**КЊИЖЕВНИ
ПОРТРЕТ
ДАВИДА АЛБАХАРИЈА**

СМИСАО ПОЕТИКЕ, ПОЕТИКА СМИСЛА

1.

Како године одмичу, помишља писац, односно, требало би писац да каже: како се књиге појављују, постаје му све теже да дефинише своју поетику и да на ваљан начин одреди шта жели да постигне. Много година раније, узбуђивало га је писање сваког таквог текста јер су ти текстови на неки начин писани као „пророчки“, као нека врста путоказа до којих је тек требало да стигне. А тада, одједном се све промени и писање таквог текста постане немогуће. Будућност није више оно што је некада била, ишчезли су усхити и изазови, неко место у књижевности је заузето и писац не осећа више никакву потребу да нешто доказује. Отуда његови текстови у последње време често говоре о поразу, о неуспеху, о немоћи да досегне оно што је као папагај стално понављао: ону тишину између два откуцаја људског срца. Да, мора да призна писац, велико је питање да ли се уопште примакао тој тишини иако је све што је урадио било усмерено ка истом циљу. Можда би било боље да је мање говорио, мисли писац, тада би вероватно више рекао.

2.

Када сам за мото моје прве књиге прича *Породично време* (Матица српска, Нови Сад, 1973) одабрао једну изреку из Талмуда – Подучавај свој језик да говори: Не знам – нисам могао да претпоставим да ће она на неки начин представљати константу која ће дефинисати не само моје схватање књижевности, већ и моје целокупно разумевање и учествовање у свету који нас окружује. У том погледу, „не знам“ представља велику мудрост, поготово због тога што не означава само

признање недостатка знања, већ и подстиче на умеће избегавања одговора у ситуацијама када је то потребно. Већина људи говори или превише или премало, и најмање је оних који говоре колико је доиста потребно. Можда се на исти начин могу поделити и приче прозних писаца и рећи да има најмање оних прича у којима је постигнута добра сразмера између саме приче и броја речи којима је она испричана. Већина прича не успева то да постигне, те отуда има прича у којима влада преобиље речи, односно, у којима се оскудева у речима. Најбоље су оне приче којима се ништа не може одузети или додати.

3.

Може да зазвучи апсурдно да после толико година писања говорим о односу броја употребљених речи за описивање радње у причи, али управо ми се то намеће као главно мерило, јер је лишено – верујем – било какве пристрасности. Наравно, ни у томе не постоје објективна мерила, јер нико не може да каже колико речи је потребно да би се, на пример, испричала прича о силовању или о првом одласку у цркву. Али зато многи могу да осете када се у прозном тексту појави „празно место“, односно, када прича иде „празним ходом“. Ако је прича без тих празнина, ако је, дакле, пуначка и попуњена, вероватно је добра или ће бар понудити добро читање. Ето, много година касније, писање кратких прича видим као пребројавање, као скулптуру од речи којој треба прилазити са длетом и чекићем у рукама.

4.

Међутим, ипак остаје питање о смислу писања, о напору и настојању да све има неки посебан смисао. По мом уверењу, смисао написаној причи или роману даје читалац. Писац не седа за сто – или то бар ја не чиним – са идејом да ће тог дана или те године писати о, рецимо, појави зла међу људима. Чак и ако ипак седа са том идејом, писац не може да

гарантује да ће то доиста бити тако, јер прича има свој живот који се често потпуно разликује од онога што писац смера да уради. Писац је писар, записничар, бележник речи и реченица, ослушкивач који покушава да растумачи право значење мумлања, звиждука и других шума који доспевају до његове свести. Знам да то сада звучи мистично, поготово после тврдње о правом броју речи који твори причу, али писање је, као и много тога у нашим животима, заправо комбинација стварног и нестварног, објашњивог и необјашњивог, видљивог и невидљивог.

5.

Када седимо у соби, у фотељи, а иза наших леђа почне да пуцкета паркет, можемо то пуцкетање да објаснимо на много начина, али све док се не окренемо, не можемо да будемо сигурни да на том месту нема никога. Да ли то значи да се прича налази у том окрету? То јесте једна могућност, али ипак постоји неколико варијанти: наиме, прича може да се заврши чином окретања главе, премда не мора да се заврши описивањем виђеног, већ потпуно отвореним крајем у којем сам читалац одлучује шта је приповедач видео. Крај може да буде и знатно прецизнији, односно, може се тачно описати шта је виђено, с тим што ће било каква одлука – можда је то приповедачева жена, неки кућни љубимац, маскирани провалник, невидљиви човек, итд. – такође утврдити ком жанру та прича припада (реалистичком, научно-фантастичном, хорору и др). Ако је инспирација навела писца да стигне до описа сцене пуцкетања паркета и окретања главе, онда је наставак последица хладног, рационалног размишљања. Имагинација је предговор стварности.

6.

Један од избора које писац мора да направи јесте избор између магичног и реалистичког приказивања стварности. У неком смислу, у питању је помало вештачки наметнут избор

јер се може рећи да је писање само по себи, као и свако стварање, магично. Наиме, чак и када пише у „стварносном“ кључу писац мора да замишља себе, односно, мора да замишља своје ја како ради оно што реченице описују, а ако већ замишља, онда је сасвим свеједно да ли замишља себе или неког другог. Кад замишља себе, он је, у ствари, неко други. Укратко, могло би се рећи да се термин „магијски реализам“ односи на свако писање, јер сваки чин писања подразумева „магију“ измишљања света или себе. (Стога ми и подела на „fiction“ и „non-fiction“ делује непотребно и извештачено, јер и писац тзв. „нефикцијске“ прозе мора да замишља свет и ликове које описује, а притом може све то да измисли.)

7.

Ако наставим са ширењем те могућности тумачења, још ћу почети да тврдим да је свако писање у суштини постмодернистичко, јер записане реченице заправо представљају само једну верзију замишљених реченица, односно, писање сваке приче је писање о писању приче, што је, наравно, једна од основних одлика тзв. постмодернистичке форме. (Тачније речено, то је одлика тзв. метапрозе, али многи је прихватају као доминантну одлику постмодернистичког писања.) Све то помињем да бих лакше прихватио чињеницу да је постмодернизам, по свему судећи, дошао до свог краја и да је тврдња о припадању постмодернистичкој књижевности нетачна и непримерена. Постмодернизам је дефинитивно постао историја, и иако ће наставити да врши већи или мањи утицај, као и сви књижевни правци, он није више она доминантна књижевна сила која ме је привукла и повукла за собом током седамдесетих година. После постмодернизма остала је, колико ми је познато, празнина и могло би се рећи да се писање сада одиграва у вакууму „изама“, из којег ће се, неким чудом, појавити нови доминантни књижевни правац. Док се то не деси, писац може да ужива у изненадној слободи;

ослобођен доминантног књижевног модела, писац може да крене којим год путем жели (с тим што то може да буде и благослов и клетва, како се коме заломе).

8.

Али, смисао, да ли сам нашао неки смисао у писању, односно, има ли књижевност смисла? Гледано из перспективе аутора, тај одговор требало би да дају други, јер аутор не може да зна шта они мисле и осећају – аутор је једва сигуран у оно што сам зна, нема у њему места ни за кога другог. Писац се слаже и понавља да аутор не претерује. Наиме, смисао ауторовог дела биће јасан само онима који су крајње пажљиво читали ауторове претходне књиге. Све што је аутор урадио, мисли писац, јесте део једног великог лавиринта или велике слагалице, с тим да не треба помишљати да ће онај ко стигне до решења бити награђен неком великом наградом. Награда је управо тај чин препознавања, чин који потврђује да је аутор доиста осетио да је нашао смисао у ономе што је радио. Све ово звучи помало замршено, али такво је моје клупко. Стално се нешто мигољи, тражи свој пут којим још нико није прошао, а неће ни оно туда проћи. Чињеница да постоји представља неку врсту одговора, односно, потврде да верујем да књижевност има смисла, те да ће нешто од онога што сам урадио (што је, другим речима, имало смисла за мене) донети или отворити додатни смисао у нечијем животу, као што су, на пример, Фокнер, Бернхард и многи други уносили, тј. богатали смисао мог живота.

9.

Другим речима, верујем у смисао књижевности која се преноси попут неких тајних учења – шапатам, од уха до уха – без обзира на то шта је била стварна намера аутора. Читалац открива за себе, он није лутка која учи захваљујући безбројним понављањима, већ сам узима из текста оно што му је потребно. Читање је непрекидан процес прилагођавања, сво-

јеврсно учење о себи, налажење себе чак и тамо где се нисмо надали да ћемо се пронаћи. Због тога, уверен сам, пишем и даље, надајући се да ће некоме, негде, некад један мали сплет речи, можда тек део неке дуже реченице, изненада постати весник новог смисла, почетни корак или, можда, дуго одлагани корак ка новом разумевању, ка дверима које воде у светлост, у изједначавање са својим бићем, у пуноћу, у себе које се напоскон препознало и рекло: Да, то сам ја.

ПРОЗНИ СВЕТ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Давид Албахари је, свакако, један од најзначајнијих српских прозаиста из последње четвртине прошлог, и с почетка новог века. Да је тако, сведочи пре свега вредност његовог књижевног дела, необичност и сугестивност његовог виђења света, препознатљива посебност његовог приступа језику и многим питањима која су по својој природи колико књижевна, толико и егзистенцијална. Захваљујући тој посебности Давид Албахари се, многим преводима његових књига прича и романа, потврдио и као писац савремене светске културне сцене.

Албахари је ушао у књижевност у околностима насталим непосредно пре, и непосредно после 1968. године, а та је година, види се сада изразито и јасно, са историјске дистанце, преуследила и преобразила интелектуалну, друштвену, политичку, па и уметничку мапу Европе. Са доста основа можемо рећи како је епоха коју управо живимо почела баш тада. Обликујући своје ране приче сагласно или несагласно том контексту, и постепено градећи свет на неким новим, за средину у којој се формирао друкчијим, донекле субверзивним идејама, млади Албахари није могао да рачуна, нити је рачунао, са лаким пријемом свога писања. Књижевна историја учи нас да је одувек тако: свако ново писање захтева изградњу одређеног контекста ишчитавања, и то траје, неки пут годинама, неки пут колико цео списатељски живот, неки пут и дуже од тога, а неки пут се никада не догоди. У Албахаријевом случају се, на срећу, догодило, и то релативно брзо. Али, свако ко заиста има нешто да каже, и то на свој, непоновљиви, непоредиво индивидуалан начин, мора, изгледа, да прође кроз период рецепцијске инкубације, сумњичаве провере, оспоравања, неразумевања, па и потпуног порицања...

Како год било, када са ове тачке у времену гледам на Албахаријев књижевни почетак, рекао бих да је тај почетак само делимично одредио каснију пишчеву судбину. За првих двадесет пет година писања, како се прошли век ближио крају, Давид Албахари стекао је репутацију занимљивог, и у одређеној мери провокативног и утицајног писца кратких прича, заинтересованог, пре свега, за питања језика и књижевне форме. У том раздобљу Албахари је најпре развијао вокацију приповедача, што је, види се и по његовој најновијој књизи *Сваке ноћи у другом трагу*, остао и до данас, премда се касније посветио роману. У краткој причи он је изнашао низ приповедних решења који су га учинили посебним и препознатљивим, образовао је своју поетику, у корелацији са поетиком писаца чија је дела преводио, а превео је, и на то треба подсетити, целу библиотеку прозних дела, махом са англосаксонског језичког подручја.

Онда се догодила промена, подстакнута радом историје. После распада Југославије Давид Албахари се преселио у Канаду, и то искуство је у великој мери утицало на његов нови књижевни преображај, не толико у језику, колико у форми и у темама. У Албахаријевим изабраним делима, објављеним у Београду 1996. године, види се исцела како се писац кратких прича, посвећен ексклузивности те форме, што карактерише његову прву фазу, окреће роману, што са собом повлачи цео низ нових питања и дилема, а њих је могуће решити само писањем, никако друкчије. Пазећи да не звучим схоластично, јер свака расправа о књижевној форми крије у себи ту опасност, рекао бих да је питање форме у случају Албахаријевог, као и сваког другог вредног писања, суштинске природе: сви који пишу, независно од тога шта пишу, знају да је питање облика изражавања приоритетно питање сваког писања. Форма има своју вољу, своја значења и своје законитости, а чему ћемо дати предност, то не зависи само од наше вокације, него и од околности у којима се пише, и од намера са којима пишемо, ако намера уопште постоје, и од разлога због којих

пишемо. Са пуним правом, зато, можемо говорити о филозофији књижевног облика, о узроцима и последицама поетичког избора од ове или оне врсте.

Прва фаза књижевног рада Давида Албахарија може се без много премишљања свести на појам модерне кратке приче, без обзира на то што једна или две књиге из тог периода имају хипотетичан романескни облик. Књигу *Судија Димиџријевић*, коју данас читамо као роман, Албахари је писао као новелистички циклус, а *Цинк* као фрагментарну прозу о оцу и путовању у Америку. Тек пред крај те фазе, непосредно пред одлазак у Канаду, он је почео да пише кратке романи у једном прозном параграфу – мислим на *Крајњу књију* – који су донекле задржали новелистичку фактуру, усредсређеност на детаљ, микроскопски језички обрт... На срећу, није престао да пише и кратке приче. Инсистирање на пуној језичкој концентрацији, на префињености стила – а ту се, онда, кратка прича, ближа поезији него роману, због минимализма, и фрагмента који замењује или сабија неку претпостављену већу целину, као и због важности сваке у њој употребљене речи, намеће као мера ствари – трајна су и постојана својства Албахаријеве прозе. Ипак, сагласно односима и процесима који владају у свету савремене књижевности, појачани интерес за његово писање и већу читаност донели су му у међувремену написани романи. А роман је за Албахарија бесконачна говорна трака, асоцијативни процес, вербални континуитет у којем нема предаха, нема резова, нема ритмичких пауза, нема белина, него има само речи, речи и речи.

Каква је то слика живота која нам допире из Албахаријевих књига? На који се начин она формира? Како је посредована, шта из ње произлази, одакле се креће, и куда се иде? Ко год прочита неке од првих десетак Албахаријевих књига стећи ће утисак да се писац посветио грађењу неког свог унутрашњег света или, друкчије речено, да је те књиге написао неко ко је окренуо леђа стварном свету, што донекле пробија описани контекст, контекст 1968. године. Та година је,

наиме, значила ново суочавање са светом, признавање његовог реалитета, друкчију организацију друштвеног живота, и формулисање практичних питања која треба решавати да би се (лакше?!) живело.

Насупрот таквом контексту, у ком се од писца очекује да буде активан, делујући учесник у стварности, да ту стварност обликује, коментарише и мења, па, ако хоћете, и за разлику од традиције српске књижевности у којој се, по вољи и сили језика на ком је писао, Албахари и обликовао као писац, он се у својим раним књигама одредио као неко ко *стијоји са стиране* и ко *лгеда искоса*. Српска књижевна традиција се, од свог конституисања па до данас, увек налазила пред искушењем „великих тема“. Чим се определио за сажето приповедање, за кратку причу, а не за роман, што је управо карактеристично за његову рану фазу, Албахари је прихватио ризик да буде сматран писцем који не разуме да „велике теме“, што је синоним за „важне теме“, захтевају велику форму. Традиција тако кодира хоризонт разумевања књижевности и готово да писцу поставља ултиматум: он мора, уколико жели да буде уважен – а нема ниједног писца који не жели да буде уважен – он, дакле, мора да одговара на питања која тангирају живот заједнице, мора да буде социјално и етички одговоран и, више од тога, да стално осмишљава живот, да открива његове тајне, да раскринкава идеологије и стереотипе. Што нас води закључном ставу како је велики само онај писац који се ухватио у коштац са „великим темама“ историје, политике, религије, идеологије, нације, што нас онда доводи пред праг расправа о постмодернистичкој идеји смрти великих нарација, о чему је у литератури, и старој и нашој, доста, па и превише писано...

Дакле, начин на који је Албахари обликовао свој прозни свет подразумевао је позицију *лгедања искоса*. Његове ране књиге, почевши од прве, са индикативним насловом *Породичне йриче*, доносе неке друге теме, такође „велике“, дакако, на посебан начин – антрополошки и психолошки велике, библијски одређене теме: тему породице, тему односа оца и

сина, тему персоналног, не колективног идентитета. Оне нису обликоване непосредно и недвосмислено, напротив, њих прати одговарајућа језичка релативизација, оне се помаљају у ткању сталне језичке стилизације, сталне игре фикционализације стварности коју сви делимо. У њима се ништа аподиктички не тврди. Ту је та разлика у приступу писању, то је она спецификујућа карактеристика која чини да Албахаријево приповедање ипак доживљавамо као потврду, а не као порицање света, и као начин постојања у том свету.

Свет се, међутим, стално мења, и о томе говоре Албахаријеве касније књиге. Судаћи по свему, реч је о битним променама, са јасним последицама по приповедање, једно је са другим у вези. По приспећу у Канаду, Албахари је почео да приповеда о прошлости (у тој фази је на делу друкчије осећање времена, друга *слика времена*), да освешћује, наравно, на транспонован, метафоричан начин, свој минути живот, и, к томе, да тематизује суочавање са новим животом. Одједном су сва поменута и непоменута животна питања добила нову снагу, постављена су у лику пуног унутрашњег, али и спољашњег драмског интензитета, и сагледана су у новом светлу. Можда је и тај сусрет прошлог и новопристиглог времена, то њихово узајамно огледање, погодовало томе да Албахари напише своју најбољу књигу, роман *Снежни човек*. Та књига је тачка прелома или преокрета, а уметност приповедања се добрим делом заснива на детектовању и дочаравању управо таквих тачака. Одазивамо се на њих, и прихватамо их, јер су и за нас битне: свако од нас носи у себи неки детаљ који сматра кључним, без обзира на његову природу, на сличности или разлике са којима се у читању суочавамо, са којима се поистовећујемо или се са њима споримо. Важан је тај тренутак промене искуства, промене перспективе, промене средине, и покушаја да се оно што је трауматично, колико у историји, толико и у личном доживљају света, осмисли кроз сам чин приповедања. Да то кажем својим приповедним речима: бол насељава причу, и некако је захтева, да би се у њој ублажио или макар прочистио.

Постоји, чини се, и један дубински разлог промене књижевне форме, која се десила и Албахарију. Кратка прича је, по свом саставу, по својој природи, заправо форма ексцентризације, рекло би се „форма искоса“, те стога није сасвим подесна да изнесе јачину, а нарочито опсег неке трагичке теме. Речју, у Албахаријевој одлуци да се посвети писању романа препознајемо извесну закономерност, једну дубљу условност. Форма романа подеснија је за оно што му се у међувремену десило, њоме се боље и оптималније може сугерисати онај тип искуства који неминовно пробија границе писања кратке приче. Са преласком у Канаду одједном су нахрупиле друкчије теме, а оне су, природно, захтевале другу форму. Говорити о „великим“ и „малим“ темама не значи истицати њихову хијерархију по вредности, већ указати на извесну саображеност, погодност неке теме одговарајућој форми. Сасвим конкретно: „мала“ тема тешко да може у велику форму. Могуће је, дабоме, и о таквој теми написати роман од неколико стотина страница, али га нико неће читати. Разликовање и таква подела тема превасходно је феноменолошка, а свака од њих може бити животно пресудна, јер је приповедач или романсијер чине таквом. Албахари, на пример, целог живота пише о лику који назива „моја жена“.

Прве књиге Давида Албахарија су, оквирно узев, биле прозна, фикционална феноменологија свакидашњице, породичног и градског живота, и ту уочених садржаја. У њима, рецимо у *Породичном времену*, у *Ојису смрти*, у *Једносјавности*, пре свега видимо неког човека, неке људе, који пролазе кроз свет на различите начине, суочавају се са различитим искушењима, упадају у различите ситуације, упијају различите речи и призоре и махом мисле о себи. Те књиге писане су игривије и лежерније него што је то случај са Албахаријевим каснијим, туробнијим, трагичнијим књигама, какве су *Мамац*, *Гец* и *Мајер* или, од најновијих, *Пијавице*. Можда порив писања као игре и даље постоји, али он је у поменутих књигама заклоњенији, потонуо је у дубину, писање постаје

„озбиљније“, опет треба рећи: на феноменолошком нивоу, не вредносно. Албахаријева поетика кратке приче, виђена из перспективе доцнијих књига, добија тиме нови, унеколико измењен смисао. Овако се то може дефинисати: раније је писање било начин откривања света, оцртавања његових ивица, покушај распознавања у њему, а доцније је постало начин да се о њему нешто суштински каже, да се досегне и открије неки његов претпостављени смисао.

Стога треба посебно нагласити важност тематског, формалног и, најважније, сазнајног преображаја Албахаријевог приповедања. Он је евидентан, и пресудан за појачану рецепцију његових књига и код нас и у свету: писац једног профила, кога су волели и читали не баш многобројни читаоци, њему слични, како је то говорио Данило Киш, писац једне визије света, под притиском живота, и свега онога што нам се дешавало уназад петнаест или двадесет година, на неки начин био је дубински подстакнут да почне да говори о темама које га до тада не само да га нису занимале, него им је одрицао сваку важност и вредност. Млади Давид Албахари је одрешито говорио како га не занимају оне теме које му се императивно и перфидно намећу по сили дневних приоритета, а на које писци хтели-не-хтели, морају да одговоре. Не можда, и не нужно у својим књигама, што је на крају крајева и дошло до изражаја током минулих двадесетак година, када су, одједном, писци из земаља насталих распадом Југославије постали гласноговорници ових или оних политичких или националних опција. Дошло је, недвосмислено, до снажне политичке поделе унутар књижевности, и то не на основу онога што ти писци пишу, него на основу онога ко је коју друштвену улогу играо, и шта је овим или оним поводом изјавио. Политика је постала мера књижевних ствари, што се са посебном снагом истиче и у српској књижевности која је, строго узев, у својој историји ретко када била независна од политике. Давид Албахари стајао је у почетку потпуно по страни од те приче, али су се његове касније књиге отвориле и за тај феномен. Прозни свет из друге Албахаријеве ствара-

лачке фазе уважио је и интериоризовао, макар и са негодовањем, такву врсту говора, потврђујући, кроз негацију, његово постојање и његов утицај на наш свакидашњи *дај нам данас*, па се судећи према новијим књигама, какве су *Мрак*, *Пијавице* или *Лудви* Албахари указује и као писац историчне и политичке инспирације.

У том смислу, за Албахаријев књижевни опус, за тематску интригантност тог опуса, и за његов пријем у свету, јер тема, на крају крајева, увек одреди и степен читалачког интересовања, посебно је значајан *Геџ и Мајер*, роман о логору на Старом сајмишту у Београду. Ту се Албахари, из добро одабране, маргиналне перспективе, бави језовитим делом историје и пострадањем београдских Јевреја и Јевреја из Србије. Роман *Геџ и Мајер* потврдио је да Давид Албахари почиње да пише онако као што ни сам није мислио да ће једнога дана писати. Обликовањем јеврејске тематике у пуном опсегу баве се и романи *Светски џуџиник* и *Пијавице*. У њима се писац суочава са тегобношћу и трагичношћу егзистенције народа којем припада, а што даје и тон и боју ономе о чему Албахари пише у новом периоду свог стварања. Питање идентитета постављено је најпре у *Снежном човеку*, потом у роману *Мамац*, у којем се наглашава важност идентитетског процеса, како се долази до представе и осећаја идентитета, како се он формира, како се стабилизује, како га други разумеју, како се саморазумева. Потом су уследиле књиге у којима је третман језика остао сличан, али се променило егзистенцијално и идеологемско виђење света. Од минималисте, Албахари је постао писац дугог даха, и прилично тамног расположења. На површину је испливало питање бездомности, тачније, осећање бездомности, нужно праћено песимизмом. То питање превазилази сферу иманенције и као да се поставља у слућеном, готово метафизичком облику.

У разговору који је водио са мном за часопис *Сарајевске свеске* Давид Албахари је рекао да је уметник – изгнанник, неко ко, изглобљен из природног окружења, непрестано трага, непрестано искушава и пропитује сопствени идентитет

и приповеда о посебности, о разлици. Што нас води запажању о интенционалној посебности Албахаријевих књига, о њиховој *косој ѿрсијекѿиви*, и, посредно, о њиховој вредности, будући да се вредност тешко може замислити и дефинисати без овако или онако оглашене посебности. Јер, ако се естетски предмет на неки начин не издваја, не чини упечатљивим, како ћемо га уопште уочити, како ћемо га огласити и окарактерисати као вредност? Уколико естетски предмет остаје у пољу „истости“, односно потврђује „истост“, онда ћемо говорити о репродуктивности или, чак, о имитативности, а сигурно нећемо говорити о посебности, то јест – о вредности. Прозни опус Давида Албахарија, следствено томе, представља лепу, значајну, упечатљиву, необичну посебност поетички разноврсне, богате и разуђене савремене српске прозе која нам помаже да се боље разаберемо у данашњем свету и да у њему ипак некако (лакше?) преживимо.

ВИСОКА МЕРА, ЕЛЕГАНЦИЈА СТИЛА, САМОСВЕСТ

На једном месту у *Цинку*, првом у серији кратких романа Давида Албахарија, приповедач каже: „Једноставност је узбудљива“. Читање Албахаријеве прозе показује да овој реченици треба додати реч „увек“. Албахаријева једноставност је увек узбудљива. Када је реч о књижевности овог писца, једноставност се увек наметне као неминовна тема. Погледамо ли изблиза његове прозе, ране или садашње, сведене на неколико реченица или дате у романескном облику мегапасуса, лако запажамо да су теме о којима овај писац говори по својој основи једноставне, а и да сама прича о њима оставља утисак једноставности.

Приповедајући најпре о породичном времену, о личним фасцинацијама, о слојевима индивидуалног искуства, а потом, како је индивидуално искуство постало стопљено са историјом обузетом егзистенцијом, о свакодневици достојној историјског памћења и недостојној спокојног живота, Давид Албахари исписује фрагментарну хронику у којој се сучињу елементи јавне и приватне историје, тишина свакодневице и бука и бес историје, осећајност рока и искуство живота у другом језику, поетика кратке приче и сушти изазови егзистенције, ужаси и епифаније свакодневице. Али све то тако различито ткиво саображено је са поетичким основама Албахаријеве прозе и делује нам као природни делови јединствене целине у којој време, приватно као и историјско, нужно тежи промени, а приповедач настоји да у људској и сазнајној димензији приче остави траг из времена и траг у времену.

И када пише о узаврелој историји, утолико изазовнијој што је реч о основном садржају свакодневице, и када говори о ритуалима породичног времена, Албахари у стилу и језику, у

начину приповедања и у коначном изгледу своје приче или свога романа остаје на страни једноставности. То је, заправо, онај утисак који постаје кључни комплимент једној књижевности: када нам нека прича или роман делују као да имају једини могући облик, као да их је само тако могуће приповедати, у савршеној концентрацији стила и у блиставој разноврсности језика, у изнијансираном разумевању и преиспитивању разностраних елемената приче, онако како приповеда Давид Албахари. Једноставност тако постаје израз овладаног приповедачког и поетичког искуства, израз властитог приповедног света и тона у причању, што је и најтеже и највише што један приповедач може постићи. „Вештина је само у томе“, каже то сада приповедач у роману *Снежни човек*, „да променимо интонацију, да сиђемо низ глас уместо што се њиме успињемо“.

Управо тако, силазећи низ глас и ослушкујући нове тонове, приповеда овај писац и обликује властити приповедачки тон коме идентитет његове прозе, сасвим неспоран, тако много дугује. У основама тог идентитета јесте препознатљива стилска избрушеност Албахаријеве прозе, јасна уобличеност света, врло једноставно и, у исти мах, врло сложено и захтевно приповедање о основним стварима свакодневице, егзистенције, емоција, доступног света, саме приче која говори како би тумачила и себе и свет. И, наравно, никако не можемо заборавити тај албахаријевски приповедачки глас, увек помало близак шапату, па, ваљда, отуда и сугестивнији. Захваљујући том гласу, Албахаријева проза подсећа на тишину згуснуту и тако материјализовану у речима. Док читам пишчеве приче и романе, помишљам како је могуће забележити и описати шум између речи и тишину између гласова. У регистрованој чујности тог гласа пребива парадоксална снага уверљивог изговора основних питања модерног човека било да је суочен са интимним вртлозима камерног, породичног света, било да је ужаснут понорима историје која му се објавила пуним гласом.

Мада у својој основи истраживачки и модернизацијски дух, што се види како по експерименталним екскурсима у појединим фазама његовог приповедачког рада, по испитивању властитог приповедачког гласа, што је једна од најсталнијих одлика у овој доследно изведеној поетици, по истрајној заинтересованости за питања поетике у ткиву саме приче или по посвећености краткој причи и њеним обликотворним могућностима, Давид Албахари је обликовао стабилну форму приче. То није само тако у његовој новијој приповедачкој или романескној фази, када фрагментарност његовог приповедања уступа место мегапасусу као великом фрагменту у коме се објављују пишчеви романи после *Крашке књије*. То је било видљиво и у фрагментарним низовима *Цинка* или прича од *Породичној времена до Једносјавности* и *Пелерине*. Али ако је у приповедању после *Мамца* прича природан израз потребе да се изговори бременисто искуство егзистенције, онда је у ранијем приповедању прича у знаку изразитије исказане поетичке сумње.

Албахари је редак пример писца који је темељно променио тему своје књижевности, а да при томе није променио основне поетичке претпоставке властитог писања. Могло би се рећи да се Албахаријева проза може условно поделити на два времена. Једно је епоха породичног времена. Друго је епоха историјског времена. Као нека симболичка граница између ова два тока Албахаријева писања, никако дефинитивно оделита, са врло јасним међусобним везама, у првом реду поетичким, а негде и тематским, могла би се узети пишчева прича „Пре рата“ са половине деведесетих година. У тој причи, као у раним Албахаријевим прозама, за истим столом окупила се једна породица. И таман када изгледа да ће почети једна од прича породичних времена, у којој ће се уобличити митови и фасцинације ненатруњене свакодневице, у искуству ових пишчевих јунака појављује се историја. Једини начин да се објасни нека свакодневна релација јесте да се, као каква мантра, помене израз *пре раџа*. То је, међутим, у свести

приповедача и у свести јунака ове приче симболички прелом: њихово искуство постаје темељно подељено на ово пре и на оно после рата, они нису целовити људи, јер ни њихово време са искушењима које је донело није уцеловљено. Тај лом породичног времена отвара причу о историји која се не може потиснути, као у *Мамцу*, о картографији као једином оријентиром у измештеном свету емиграната, као у *Снежном човеку*, о јунаку у коме је одјекнуло знање о ужасима историје, као у *Гецу и Мајеру*, о немогућности да се изађе из историје, као у *Светском ђуџанику*, или о параноји која постаје друштвена и историјска стварност и о стварности која се преокреће у параноју, како је у *Пијавицама*.

Све Албахаријеве књиге пре *Мамца* и *Геца и Мајера* говоре о садашњем тренутку наратора. Он пише и пишући проверава сопствени положај у свету. У *Мамцу* пак наратор говори из садашње перспективе, али се кроз глас мајке који допире са магнетофона у садашњост пробија тон историје и прошлости. Историја оживљена гласом мајке обнавља се, потом, у непосредном искуству приповедача. У *Гецу и Мајеру* приповедач се бави догађајем у историји, али тако што покушава да сагледа сопствени однос према том догађају и према страшном у историји уопште. Управо ова два романа, *Мамац* и *Гец и Мајер*, указали су на тематску промену у књижевности Давида Албахарија. У *Мамцу* најпре долази до стапања поетичког и егзистенцијалног хоризонта Албахаријевог приповедања. Искуство историје и друштвени оквири егзистенције постају нови тематски изазов ове прозе, али та промена не утиче на њену поетику оличену у стишаном и изнијансираном преиспитивању и камерних и великих тема.

У *Цинку* приповедач говори о томе како не може ни да покуша да реконструише очев живот. Реконструкција једног живота свакако би одвела ову прозу у сусрет са историјом једног времена, што је страно искуству овог романа. Та немогућност јесте израз постојане сумње у причу, поготову у ону која би на себе узела лик биографије, па би самим тим била

израз историзованог доживљаја света: „Свака биографија је залудна у истој мери у којој аутобиографија полаже право на истину. Један сведок није довољан, а искази два сведока се никада неће подударити. Права биографија захтева цео живот, или бар онолики живот колики је субјект биографије проживео.“ Оно што приповедачу *Цинка* изгледа немогуће и да покуша, приповедачу *Мамца* постаје основни изазов приповедања. Не одустајући од самосвесног оквира приче, природно саживљног са сумњама у речи језика и у речи приче, приповедач *Мамца* реконструира причу мајчиног живота у којој се једна приватна, породична историја сусреће са општом историјом. У тој тачки породично време, знано из раније Албахаријеве прозе, суочава се са историјским временом.

У есеју „Балкан: књижевност и историја“, писаном после *Мамца* и *Геца* и *Мајера*, Албахари каже: „И премда и даље сматрам да једина ствар којом књижевност треба да се бави јесте, да парафразирам Виљема Фокнера, људско срце у сукобу са самим собом, сада знам да то срце – на моју велику жалост – мора да се сагледа у историјском контексту и да ритам његових откуцаја најчешће прате бука и бес ратних бубњева“. Не само зато што Албахари помиње реч „жалост“, могли бисмо у овим речима препознати искуство једног пораза, пораза вере у живот без историје и мимо историје, са спокојем приватности и освојених личних искустава. Али, као што знамо, из пораза су настала и нека од највећих дела књижевности.

Оно што су у свом времену за српску књижевност значили Данило Киш и Борислав Пекић, то данас за српску књижевност значи Давид Албахари: висока мера, елеганција стила, самосвест у којој се огледа једно књижевно и људско доба.

**ЦИНК:
ПОСТМОДЕРНА И ПИТАЊЕ ОДГОВОРНОСТИ**

ТЕКСТ И СУБЈЕКТИВНОСТ:
ПОСТМОДЕРНЕ ПОЛИТИКЕ ИДЕНТИТЕТА

Питање је шта се може додати полемици која траје деценијама поводом једног појма који је колико широко прихваћен толико и жестоко оспораван – појма постмодерне који Владимир Бити, одређује као „истодобно периодизацијски, типологијски и културноповијесни појам“¹ Али, каже Бити, у даљем елаборирању одреднице „постмодерна“, сви ови спорови се, заправо, сматрају некаквом врстом заштитног знака саме постмодерне јер се сматра да је њихова „несводива разлика“ карактеристична за схватање како текстуалности тако и субјективности које доминирају овом, бар двоструко коди-раном, дискусијом.

Линда Хачн се у ову полемику укључује као теоретичарка која резимира три деценије дугу традицију постмодерне која претходи њеним књигама а која своје тумачење постмодерног текста заснива на идеји двоструке кодираности „постмодернистичког парадокса“. Улазећи у комплексну расправу са „лево“ оријентисаним критичарима постмодернизма марксистичке оријентације попут Тери Иглтона и Фредерик Хејмсона, чије је тумачење постмодернизма засновано на критици конзументског и потрошачког карактера позног капитализма, Линда Хачн се у својој интерпретацији постмодернизма бави пре свега анализом наводне „аисторичности“ и „аполитичности“ постмодерне уметничке и теоретске праксе.

¹ Владимир Бити, *Појмовник сувремене књижевне и културне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 2000, стр. 396.

На овај начин жариште дебате о постмодернизму отворено се лоцира као политичко – уместо ламентација о игривости постмодерне полиморфне форме у фокус дискусије доведен је низ релевантних података који помажу да се дешифрује шта се заправо дешава кроз постмодернистичку иницијативу у сфери либералног хуманизма којим се западне капиталистичке демократије тако дуго и тако упорно диче:

„Постмодернизам оспорава начела доминантне идеологије коју, можда поједностављујуће, означавамо као ’либерално-хуманистичку’: од представе о ауторској оригиналности и ауторству до раздвојености естетског и политичког. Постмодернизам нас учи да све културне праксе имају идеолошку подлогу која одређује услове саме могућности њихове производње значења.“²

Храбро активирајући, кроз дебату о постмодернизму, горућа политичка питања хуманистичких либералнодемократских друштава која се тиче, не само растуће напетости између „левице“ и „деснице“, него и појаве нових, хибридних форми политичких опредељења које захтевају нова имена и интерпретације, Линда Хачн демонстрира сву озбиљност наизглед пуко артифицијелног постмодернистичког парадокса.

Другим речима, оптужбе којима је постмодернизам проглашен за један „размажен“ поглед на свет, лишен како егзистенцијалне тако и политичке одговорности, испостављају се неоснованим. „Постмодерни субјект“ нужно је политички освешћен субјект који се налази у непрекидној интеракцији са друштвеним контекстом у коме се његова „субјективност“ производи, препознајући метаморфозе и мутације истог контекста као и полифонију његових дискурсивних пракси. У таквом контексту „постмодерни субјект“ ангажује се на један једини могући тј. одговарајући начин: препознавањем

² Линда Хачн, *Поетика постмодернизма, историја теорија, фикција*, прев. Владимир Гвозденовић и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996, стр. 14.

западне цивилизације и њене историје као места непрекидне производње великих и малих наратива међу којима је било које сведочење, било ког ангажованог фактора, и само разлог/услов за конструисање још једне приче, још једног фикционалног сведочења. На тај начин постмодерни субјект установљава своју политику у идеји деконструкције наратива као таквог – не ради његове дезинтеграције већ ради што прецизнијег уочавања његове структуре и природе. Укратко, ради напора да и свој сопствени исказ може да структурира као релевантан, као пуноважну историјску чињеницу.

На тај начин постмодерни субјект истовремено препознаје себе као објект властитог истраживања. Што значи да се тек посредством наратива о критичком самопреиспитивању постмодерног субјекта може нешто више сазнати о дискурсивном контексту у оквиру кога се исти тај субјект производи и друштвено ангажује. За целокупно виђење постмодернистичког феномена нужно је, стога, пажљиво проучити позицију постмодернистички ангажованог субјекта – без обзира да ли је он креатор или конзумент уметничког дела. Одмах је потребно рећи да је типично постмодернистичка позиција субјекта скоро увек „унутрашња“ тј. „инсајдерска“: „(...) Ово проучавање је покушај да се схвати шта се догађа када је култура изазвана изнутра: изазвана или доведена у питање или оспорена, али не и урушена“.³ Зато *идеални постмодерни субјект* мора бити позициониран унутар система са којим је у критичком дијалогу. Он, штавише, има тежак задатак одржавања савршене равнотеже између „спољашње“ позиције, обезбеђене теоријским и критичким увидима, и „унутрашње“ позиције, гарантоване припадношћу социјалним хијерархијама и институцијама. Напор одржавања савршене равнотеже, пинг-понг игра споља-изнутра, уз игре „дистанце“, „идентификације“ и „саучесништва“, прецизно установљавају „инсајдерску“ позицију идеалног који истражујући законе конституисања властитог места у „стварности“, зна да ће у сваком случају бити оптужен за саучесништво

³ *Истио*, стр. 14-15.

– или са институцијама система и њиховим злоделима, или са злим силама разарања и револуције. Идеални субјект ипак се нада да ће успети у свом тешком напору одржавања савршене равнотеже који захтева и његова двоструко кодирана истраживачка субјект/објект позиција: у целој игри он је истовремено свој сопствени улог. То води стварању једне сложене теорије политике идентитета у којој, како тврди Бити, „отварање субјекта према мноштву положаја у хетерогеном дискурсном простору“ значи „можда баш појачавање, а не укидање захтјева за специфичном одговорношћу...“⁴

СВЕТЛОСТ ГОВОРА ИЛИ:
О ЦИНКУ КАО КУЛТНОМ РОМАНУ
СРПСКЕ ПОСТМОДЕРНЕ ПРОЗЕ

У роману *Цинк* (1988) Давид Албахари кроз „причу“ о одсуству приче, кроз немогућност да исприча причу о свом мртвом, дакле одсутном оцу, као да покушава да успостави управо ону идеалну фигуру савршене критичко-поетичке равнотеже демонстрирану заводљивим обећањима постмодерних политика идентитета. Вештим поигравањем бинарним логоцентричним опозицијама присутно/одсутно, изван/унутра, светлост/тама, ћутање/приповедање Албахари дочарава „пинг-понг“ кретање између „инсајдерске“ и „аутсајдерске“ позиције свог наратора у првом лицу који у *Цинку* као да настоји да што доследније одржи еквилибристику задатог постмодернистичког пројекта савршене равнотеже. Коначни резултат овог поетичког и естетског експеримента је, међутим, сасвим изненађујући. Управо у *Цинку* поетика равнотеже доживљава своју трансформацију: повучен је, наиме, један скоро невидљиви поетички потез више, један тихи искорак ка одређености друштвеног ангажмана који је темељно довео у питање традиционалну институцију „књижевности“ у српској култури.

⁴ Владимир Бити, *Нав. дело*, стр. 401.

На први поглед све је као и у претходним Албахаријевим књигама које рекапитулирају искуство живота у малом, мистичком породичном кругу, те искуство смрти. Отуда Александар Јерков истиче како *Цинк* предствља „стваралачку рекапитулацију... Албахаријеве прозе“ и „својеврсни каталог“ већ опробаних наративних стратегија.⁵ И заиста: *Цинк* структурира страозаветну фигуру оца као фигуру одсуства, као празно место смисла, место смрти, гранично место другости, место мишљења и искуства разлике. Библијски мотив светлости о непојамном, светлости у коју се не може ступити, се метафорички демонстрира кроз напор говора да себе искаже, да започне приповедање Друго(г). Али природа тог говора, најављена светлошћу у коју се не може ступити, не допушта више никакво јасно виђење. Управо то је „ревизија“ дотадашњег поетичког и наративног искуства Давида Албахарија и основ новог „приповедачког агностицизма“ објављеног у *Цинку*:

„Тешко је рећи у шта сам почео да сумњам. Можда ни у шта одређено (...) И даље сам могао у себи да видим светлост која је нагнала човека из приче да измени цео свој живот, али као да сам се од ње удалио, (...) и као да је тај корак уназад пореметио целокупну физику посматрања, избацио светлост из жиже, тако да ме је светлост коју сам некада гледао сада купала. (...) Могао сам да је прикупљам рукама, да је осетим врховима прстију, да је притиснем као зрнца соли или зобене пахуљице. Не, не бих никада у таквом часу рекао реч 'сумња' – зар сумњу не треба да прати одсуство светлости? – али неке речи не треба изговарати да би их човек доиста чуо. *Постоји једна црпца која раздваја значења, и кад се она њеће, ствари мењају смисао, задржавајући њећашњи облик који је, доиста, будући* (курзив Т. Росић).“⁶

⁵ Види: Александар Јерков, „Анђео и прича“, у: Давид Албахари, *Цинк*, Филип Вишњић, Београд, 1988, стр. 107-108.

⁶ Давид Албахари, *Цинк*, Филип Вишњић, Београд, 1988, стр. 10.

У ауторској белешци за друго, поновљено издање *Цинка* објављено 1996. године – осам година после првог издања – Давид Албахари открива потребу да додатно разјасни ову сумњу. Он у првој реченици своје белешке прво сажима поетичке принципе које је до тада заступао и постао култна фигура српске прозне сцене осамдесетих: „*Цинк* је књига о причи“.⁷ И заиста *Цинк* је књига која се састоји од сто педесет и седам фрагмената распоређених у бар четири јасно разграничена нарративна тока која се са сигурношћу могу издвојити у тексту и која на први поглед немају никакве међусобне каузалне везе. Али у сваком од њих приповедач се, експлицитно или имплицитно, бави проблемом започињања приче те оправдавањем њеног постојања у свету. Сваки од наведених нарративних токова понаособ и сви заједно баве се заправо покушајем започињања наратије; приповедачевим покушајем да реконструише свој сложени однос са оцем, подједнако загонетан током последњих дана очевог живота које приповедач проводи заједно са њим у болници у Тел Авиву као и током њиховог претходног заједничког живота. Тачније, проблемом стицања самог права на говор које и/ли није дато приповедачу и/ли није прихваћено од стране приповедача у новој констелацији отац-син односа која влада Албахаријевим текстом.

Јер приповедач *Цинка* се несумњиво, упркос иронији којом покушава да ублажи свој став, декларише као син, истичући при том, и то не само аутобиографски, чињеницу да причу о смрти оца нико други до сина „не може казати“: „Вратимо се сумњи. Помислио сам на оца, а глас ми је рекао: Како можеш да описујеш нечију кћерку када једино можеш да пишеш о сину?“⁸ И: „Покушао сам да се приберем. Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној кћерки а да, уистину, говорим о свом стварном оцу?“⁹ Ово

⁷ Давид Албахари, „Ауторска белешка“, у: *Цинк*, Народна књига, Београд, 1996, стр. 127.

⁸ *Истио*, стр. 24.

⁹ *Истио*, стр. 26.

нежно искушавање границе родних идентитета не мења чињеницу да се ради о традиционалној патерналистичкој ситуацији у којој би син, по старом добром осећању дужности, требало да преузме управо њему намењену одговорност приповедања те да у простору јавног говора своје заједнице произведе наратив о смрти свог оца као алегоријски текст у коме се чува духовно наслеђе патријархалног поретка. Али, као што је већ истакнуто, права на говор у роману *Цинк* и/ли није дато приповедачу и/ли није прихваћено од стране Албахаријевог приповедача. Тачније, приповедач одбија да грубо укине границу између јавног простора и приватног простора своје интимае, своје љубави; он одбија да проговори све док пред самим собом не оправда право на говор који се од њега очекује и/ли тражи: „Тај глас и оно што је говорио је било толико апсурдно, да једноставно нисам могао да дођем себи. (...) а тај глас почиње да говори у име некога ко није био ни онај који је тада писао ни онај који сада пише. Ни ја нисам био тај глас“.¹⁰ У прецизности своје потребе за дефинисањем делокруга властите приповедне одговорности наратор *Цинка* заправо жели да прво утврди коме припада глас који га опомиње на његову улогу сина; глас који га очигледно једини може опуномоћити тј. дати му право да говори како у јавности тако и пред самим собом.

Чини се међутим да је тај тренутак и даље врло далеко те да ће одлагање приповедања – кроз које се одиграва читава драма отац-син односа у *Цинку* – потрајати. Наратор *Цинка* користи се класичном, већ поменутом пинг-понг позицијом некога ко би хтео истовремено да задржи и своју „инсајдерску“ и своју „аутсајдерску“ позицију; некога ко би хтео и да буде у причи али да задржи и привилегију посматрања приче са неког имагинарног становишта које се налази и „у“ и „изван“ приче.

¹⁰ *Истио*, стр. 24.

Могло би се рећи да је у *Цинку* донекле реч о ономе што је Петер Слотердајк назвао „поетиком почињања“ у оквиру које се драма започињања говора тј. његовог одлагања дешава јер се „за човјека, као коначно биће које говори, почетак битка и почетак говора ни под којим условима не поклапају“.¹¹ У *Цинку* се напор започињања приче демонстрира као процес бескрајног одлагања и узмицања у коме се наратор све више удаљава од предмета свог опсесивног интересовања – од могућности причања очеве животне приче: „...седео сам крај прозора, прстију ослоњених на руб писаће машине, и покушавао да смислим начин на који ћу светлост са почетка приче да претворим у још већу светлост на крају (која се непажљивом оку може учини као тама, као мрак)...“¹² Ту је, дакле, скривено место трауме. Светлост, па и светлост говора, плаши јер заслепљује, јер у њеној апсолутној реализацији свет постаје исто толико невидљив и нестваран као и у апсолутној тами иако је само тада свет ту, пред нама, на дохват руке: „Толико могућности, а ја сам стајао на улици, сам, и стрепоо од сунчеве светлости која је почињала, да, одмах иза угла“.¹³ И по ко зна који пут наратор *Цинка* узмиче пред могућношћу причања приче, пред коначним испуњењем дужности коју је себи задао означивши своју позицију као позицију сина: „Моглао сам да наставим да маштам о светлости, али знао сам да је то једна од прича које се могу испричати само ако се о њима не прича. Приче обично настају додавањем, али приче као што је та настају одузимањем. Оне говоре својим одсуством, оним што никада неће бити“.¹⁴ Јер: „онда је прича почела да се отвара, и одједном – уместо светлости која се круни или расипа – у њу је хруплио мој отац“.¹⁵

¹¹ Петер Слотардајк, *Тешковирани животи*, Дечије новине, Горњи Милановац, 1991, стр. 42.

¹² Давид Албахари, *Цинк*, Филип Вишњић, Београд, 1988, стр. 24.

¹³ *Исто*, стр. 21.

¹⁴ *Исто*, стр. 24-25.

¹⁵ *Исто*, стр. 17.

То би значило да нам је ова ситуација међусобног исцрпљивања оца и сина, наизглед добро позната у литеарној и филозофској традицији Запада, приказана као ситуација која, упркос томе, или, баш због тога што нам је позната, захтева додатну будност. Она нас уводи у парадокс наизглед познате ситуације у којој се дешава нешто суштински ново, у ситуацију у којој се неприметно прелази некаква граница. Није ли то управо ситуација у којој пређашњи облик доиста, већ, јесте – будући? Јер у тренутку када отац „хрупи“ у причу она више не опстаје у својој разумној поетичкој намери предочавања говора љубави и светлости. Она постаје „прича“ расипајући се у фрагменте којима Албахари не жели да да статус целине:

„Прича (...) се никада не види у целини...“¹⁶ У том поетичком тренутку, у коме ствари у савременој српској књижевности још увек „задржавају пређашњи облик који је, доиста, будући“, дешава се обрат у коме писање заузима место до тада привилеговано за само приповедање, за саму причу/„причу“.

Противречност ситуације у којој се апсолутна светлост непажљивом посматрачу може учинити као мрак и тама уводи нас у само место „конститутивног слепила“ субјекта о коме пише Слотердајк када пише о покушају радикалне аутобиографије, радикалног започињања сопственог живота изнова који се чини веома битним за разумевање деликатног и дискретног а радикалног поетичког обрата у *Цинку*. Тај, пројект, међутим, не дозвољава никакве илузије о аисторичности и размаженој аполитичности собом и сопственом формом обузетог постмодернистичког књижевног концепта јер Слотердајк јасно и изричито наглашава историјски контекст „лоше традиције разарања“ у оквиру које се јавља идеја о неопходности потребе стварања нових форми живота и делања. Јер: „Само онда кад једна форма живота доживи бродолом, кад

¹⁶ *Истио*, стр. 43.

изникне воља да се продре из ђавољег круга и да се отцјепи од једне породичне и националне традиције разарања, само тада постаје патхос почињања збиљском страшћу“.¹⁷

Тако *Цинк* објављује первертоване и инверзне облике ангажмана у српској постмодерној књижевности, постављајући јасну тезу о постмодерном субјекту (па и наратору!) као нужно политички освешћеном субјекту, са јасним критичким ставом уписаним у наизглед нарцистички текст. Но чак и најупућенији познаваоци Албахаријевог опуса морали су се изненадити када су, у ауторској белешци за друго издање *Цинка* (1996), прочитали Албахаријево образложење о *Цинку* као „историјском роману“:

„Управо присуство наде чини да данас о *Цинку* размишљам као о *историјском роману*, односно, као о књизи која припада времену које је неповратно окончано. Упркос свим постмодернистичким доскочицама, упркос обузетости формом и смислом приповедања, *Цинк* је прича (о причи) љубави у времену које, како сам то у међувремену научио, стоји на измаку раздобља у којем се веровало да је могуће живети без историје (курзив Т. Росић)“.¹⁸

Чуђење, које показује колико је далекосежна и одговорна била поетичка промена у *Цинку* у коме је по први пут у српској прози, проговорио ја-наратор чија је дужност била, не да се исповеди, већ да преиспита своје право на исповест, на нарацију и на субјект позицију, суочавајући се са историјом конституисања дискурсивних пракси које су је условиле. Обративши пажњу на „генеалогичке анализе које не увиђају да се својом ’неутралношћу’ позивају на исте традицијске вредности које нападају“, наратори у романима Давида Албахарија – од *Цинка* до *Пијавица* (2006) – и у времену без наде настављају да преиспитују премисе сопственог конституисања кроз питања о одговорности и разлици на која још нема одговора.

¹⁷ Петер Слотердајк, *Нав. дело*, стр. 52.

¹⁸ Давид Албахари, „Ауторова белешка“, у: Давид Албахари, *Цинк*, Народна књига, Београд, 1996, стр. 128.

АЛБАХАРИЈЕВЕ ПИЈАВИЦЕ: ЗАГРЦНУТОСТ У ТЕКСТУ

У овом тренутку, непосредно пошто сам завршио читање романа Давида Албахарија *Пијавице* (2005), чини ми се да је за тог писца, свакако репрезентативног у српском постмодернистичком приповедном кругу последње четвртине прошлог и првих година новог века, писање заправо процес сталног самоослушкивања и бележења оних тихих, језички готово неухватљивих трансформација, које наступе сваки пут када се одазовемо на свет или се свет одазове на нас, зависи откуд се гледа, слева или десна. Велим, тако ми се чини у овом тренутку, не знам шта ћу мислити у наредном, и где ће ме одвући жеља да кажем понешто о ономе о чему сам размишљао док сам читао тај роман, два дана, у самоћи, само то, негде у еденској природи, измештен из свог свакодневног новобеоградског окружења, а мој новобеоградски квартал удаљен је тек неколико стотина метара од места на којем је 1998. године, и много година пре тога, живео неименовани Албахаријев јунак, писац, шта би друго могао да буде Албахаријев јунак, вазда преосетљиви ослушкивач кога нека унутрашња, неименљива сила, неки метемпсихотички порив тера да се упусти у сукоб са светом, хаотичним, помахниталим, изобличеним светом српских 90-их година, а што ће све на крају у потпуности изменити његов живот, учинити да он оде негде другде, с ону страну, на неко неименовано, далеко место и да тамо, у мраку и у тишини, изван свог некадашњег земунског завичаја, пише једну грцаву, стално измичући исповест, хемијском оловком чије се срце полагаано празни. Допала ми се малочас употребљена синтагма „измичућа исповест“, па ми се сада, у овом тренутку, кажем, у овом, јер не знам шта ћу мислити у следећем, чини да је за Албахарија писање у ствари

једна нарочита, евокативна процедура свести, непрестано измицање онога што би желело да се језички уобличи као целовита прича. Али, тој жељи није дато да се испуни, тако замишљено срећно финале непрестано се одлаже, прича се преображава да би њено средиште, ако средишта има, ако средиште уопште још држи, остало исто... давно сам, има томе двадесет пет година, писао како је за Албахарија писање начин да констатујемо сталну промену, најпре сопствену, личну промену, а да останемо исти. Елем, где сам оно стао? Ах, да, знам у прсте простор којим се креће Албахаријев јунак, писац, шта би друго могао да буде Албахаријев јунак него писац, писање о писању, писање као коментарисање онога што се пише, писање као непрестано цитирање или самоцитирање, као образлагање текста који настаје и који у себе усисава друге текстове, а тога у *Пијавицама* има колико хоћете, то би могла бити једна од кључних особина постмодернистичког приповедања. У таквом приповедању свет се рефлектује на врло посебан начин, бива пропуштен кроз филтер одговарајућег текстуалног коменатара, никада сасвим дословно, него тако да фикционални контекст колико год да рекреира неку стварност, као што се у *Пијавицама* рекреира српска стварност 90-их, и то у њеном изобличеном лику, ту стварност непрестано релативизује, стварност стално измиче, па да, то сам рекао у тренутку који је већ минуо, који је постао прошлост и који закратко можете дозвати у свест тако што ћете се вратити неколико реченица уназад и прочитати како сам тамо написао да је за једног постмодернисту, не нужно само за њега, писање у ствари непрестано измицање, покушај да се у језику заустави нешто што се по природи ствари не може зауставити, прича се конституише тако што се тематизује све оно што у датој ситуацији оспорава нормалан, уравнотежен живот. Сећање је ту важна реч, писање увек допире из сећања, из настојања да језички организујемо нешто што је минуло, и да му дамо одговарајући облик, који, авај, никада није идентичан са оним како је заиста било, ко може

знати како је заиста било, зар нам се већ у следећем тренутку неће учинити да је оно што је минуло заправо било некако друкчије, све у длаку онако као што то чини Албахаријев јунак, писац, шта би друго могао бити. Тај и такав јунак, безимен, помало уклет, помало несабран, помало зачуђен пред животом, хоће да повеже, да осмислотвори стотину најразличитијих, међу собом врло удаљених, а на неки начин ипак блиских, што свакодневних, што сасвим необичних, управо мистичних појава. Он, најпре, присуствује једној сцени свађе на Дунавском кеју која се завршава шамаром, потом упознаје неке нове људе, међу њима и једну фатално привлачну Маргарету, а губи јединог правог пријатеља, испоставиће се, на самом крају, прикривеног непријатеља, и одједном се, као у некој продуженој халуцинацији, као да је стално надуван, појављује, као медиј једног лутајућег духа, у улози главног протагонисте настојања мале групе београдских Јевреја да, следом мистичких и кабалистичких упутстава, када се мора ускладити цео низ једва докучивих околности и консталација, и утврдити тачан след одговарајућих знакова који имају никад до краја одгонетнуту математичку и геометријску вредност, од неживе материје сачине Голема, велико митско биће које би се указало као заштитник њихове етничке мањинске заједнице, чији живот, историјски посматрано, није ништа друго него непрестана борба за опстанак, непрестано довијање и изналажење начина да се одржи право на различитост у свим срединама које, по сили доминације већине, желе да ту разлику пониште. Албахаријев роман *Пијавице* усредсређен је, између осталог, и на историју јеврејске заједнице у Аустроугарској и Србији уназад три стотине године, те, посебно, на питање антисемитизма; главни јунак, нејеврејин, писац, преводилац, колумниста кратковеког недељника „Минут“, што по сили више случајности, што по изненадно откривеном осећању изабраности, што по самодекларисаном преузимању одговорности, што из жеље да искушава сопствену судбину, постаће јунак приче која га превазилази у свему, а најпре у

настојању да уопште разуме шта му се збива. Он трага за појавом тајанствених знакова, слично оној потрази коју је пре много година предузимао главни јунак Албахаријеве антологијске приче „Нема песма“, али из сасвим других побуда и, што је пресудно важно, са потпуно друкчијим последицама. Јунак *Пијавица*, наиме, покушава да делује, пише оно што мисли, упозорава и апелује на средину да се дозове памети, али његово деловање изазива погромску реакцију и он бива принуђен да оде из земље. Све што му после тога остаје јесте – писање. Текст као последње уточиште, као ретроспекција свега минулог, као компримовано сећање, као финални, макар и узалудан чин, као самоискупљујући напор. Одједном, досећам се да је Албахари, некадашњи писац интимистичких тема, посвећеник сажетости, заклети противник јаких тема, великих нарација и идеологемског функционализовања приче, током минулих десетак-петнаестак година, време муњевито пролази, чини ми се да је све то било јуче, али не, већ има толико, некако напоредо са својим одласком у Канаду, по сили живота, по инерцији стихијног дејства биографије, своје приповедање „отворио“ за јаке теме, а можда је то у вези и са тиме да се од писца кратких прича преобразио у романијера. Роман напросто захтева јаку тему, јака тема хоће у роман, и сажетост се онда нужно претвара у распричаност, велика прича из живота тражи за себе одговарајући простор... И у *Снежном човеку*, и у *Мамци*, и у *Гецу и Мајеру*, и у *Светском љућнику*, и у *Мраку*, а тај кратки роман, недовољно примећен, *Мрак*, по атмосфери, по времену збивања, по притиску морбидних околности, по приповедању са дистанце, из странствовања, свакако је најближи *Пијавицама*, дакле, у свим тим романима Албахари је отворио понеку јаку тему, поставио, себи и другима, питање идентитета, питање разликујуће другости, питање злехудог рада историје, питање предака, питање масовног сатирања Јевреја, питање живота у емиграцији, питање политичког суноврата државе у којој је рођен, и сада, питање антисемитизма... толико је питања, а сви су одговори привре-

мени и релативни, питања се само нагомилавају, писање можда и није друго до стално постављање питања, стално демонстрирање унутрашње зачуђености, зашто је ово овако, а оно онако, и зашто је свет устројен на овај, а не на онај начин, и како пронаћи одговор на ту једначину са милион непознатих и може ли се снагом воље, снагом неке замишљене, претпостављене, магичне математичке конструкције, пронаћи неки модел, неки одговор у којем би се свет, макар и закратко, довео у стање срећне равнотеже, ко би то могао знати, некмоли један постмодернистички приповедач који само нешто констатује да би касније, неког идучег тренутка, порекао то што је констатовао, јер истина света измиче, за тренутак нам се чини да смо у писању њоме овладали, да, да, али, авај, писање је стално измицање, па је некадашњи постмодернистички ексклузивизам, играње са текстом, цинични коментар и иронизација постулата канонизоване традиције, укључујући и подсмех кумирима Историје, Политике, Нације, Религије, Књижевности и чега још све не, у међувремену, у новом налету помахниталости, замењен поновним проналажењем, можда би било добро рећи: поновним откривањем великих тема, дакако, на језички префињен начин, што је Албахаријево својство, од прве књиге до данас, то фино језички нијансирање, некад и сад, усредсређивање на необичан, због нечег важан детаљ, а данас и разливање у безброј асоцијативних праваца који ткају ту причу што непрестано мигуљи и што се стално мења, ту *борхесовску њешчану књију* или тај мистички, кабалистички текст из *Пијавица* под називом „Бунар“ који има способност ауторегулације, увек се мења и, бојим се да се сувише не понављам, непрестано измиче. Разумљиво, чак и преображени постмодернистички писац, који је, ипак, после свега, упркос свим одбијањима и релативизацијама, прихватио изазов и почео да приповеда о несрећном лику света, о судбини, о злу и о свим другим темама које подразумевају постојање одговарајућег етичког става, у свом рукопису има сачувано својство да се постојано поиграва са

текстуалним конвенцијама и, више од тога, са текстуалним предлошцима. Српска постмодернистичка проза је, тако, у историји свога преображаја преиспитивала најразличитије приповедне матрице, и *борхесовску*, и *бекејтовску*, и *џрусјовску*, и *чеховљевску*, и *шулцовску*, и *барџелмијевску*, и *џинчоновску*, и тако даље, и тако даље, свет нас непрестано прекрива својим црним приказанима, и поставља нам хиљаде хиљада претешких питања, а књижевност све то апсорбује, претвара у текст, правећи Голема који би ваљда требало да се постави као устук навирању коначног бесмисла, када ће се сав ред, сав привидни, провизорни, једва одрживи ред, сручити у хаос, и више ничега неће бити, осим ћутања, леденог, вечног ћутања, из којег ће сва та питања изгледати сувишна, и једна. Знам, до у детаљ, сваку улицу, и сваки угао којима се у роману *Пијавице* креће Албахаријев неименовани јунак, писац, љубитељ канабиса и, све док ђаво не дође по своје, углавном новински коментатор маргиналних друштвених појава. Такав јунак ће се, игром вишег случаја, увек тај виши случај, трагички комедијант, увек тај стицај околности, увек те *смешне њајде смисла*, обрети у ситуацији о којој није могао ни сањати. Премерио сам, стотинама и хиљадама пута, рецимо, Дунавски кеј, Улицу Краља Петра и Поп Лукину, и док сам читао *Пијавице* заправо сам у мислима себи увек лако предочавао где се у којем тренутку налази прокажени колумниста „Минута“, и видео сам, јасно, до у детаљ, сваки његов покрет, хоћу да кажем да су за мене *Пијавице* најстварноснији Албахаријев роман, не толико стога што је ружна стварност, које више нико не жели да се сећа, али која нам се непрестано враћа, заиста нахрупила у његово приповедање, нико није могао остати непоштеђен од те стварности, књижевност је напосто била приморана да се са њом изнова суочи, стварност је силовала имагинацију, не само, велим, због тога, колико зато што та књига говори о простору по којем се непрестано крећем, и који знам. То је важно у читању, понекад и пресудно важно, да оно што читајући замишљамо увек смештамо у неки

реални, препознатљив простор. У случају Албахаријевих *Пијавица* није било потребе да замишљам, све сам видео одмах. Сада ћу рећи нешто што донекле противречи ономе што сам малочас написао, разумљиво, тај је тренутак заувек остао за мном, и сада је време да мислим о нечем другом, да мислим друкчије, из новог угла. Премда је пун реалема, премда је крцат описом стварности као *џерџиом* (да, да, Албахари има есејистичку књигу са таквим насловом; у њој промишља питања свог осећања јеврејства), и премда се, сасвим легитимно, може читати као фикционализовани, на тренутке екстремно критичан коментар једног давно прошлог или тек минулог или још неисторизованог времена (блиска прошлост није још постала готова прича), то нипошто не значи да су *Пијавице* некакав реалистички роман који жели да рекреира нешто што се уистину догодило, већ преиспитује могућност и вероватност догођености, једну претпостављену, екстремну догођеност, са шиканирањем, иживљавањем, претњама, остављањем измета пред вратима, издајством најбољег, јединог пријатеља и убиством једног од јунака из ниских побуда, само зато што је убијени био друкчији од већине. Стало ми је до те разлике, препознао сам, по сили свога искуства, Албахаријеве *Пијавице* као књигу пуну моје стварности, као књигу мога простора, али не и као књигу која би хтела да етички доцира на начин арбитражује, етички апелативне књижевности, оне што себи хоће да прида већи значај и већу, тако неестетичну, важност него што је објективно има. Шта је објективно, не знам, можда то тек осећам, али, ако осећам, онда то није објективно. Заиста превише питања, на коју год страну да погледам, лево су питања, и десно су питања, и горе и доле, и укосо, и напред и иза, свуда само питања. Никада нећу до краја разумети, нити успети да самом себи одговорим да ли текст уобличава искуство, или искуство уобличава текст. Постмодернистички писци, претпостављам, мисле да је текст старији од свега, и да он намеће своју вољу искуству, ономе што се десило, и што се ускладиштило у сећању, и, више од тога, текст ту своју вољу

намеће и ономе што се није догодило или се догодило само у фантазији, у имагинацији, или се могло догодити, речју, без текста нема света. Други писци, они традиционалнији, мисле да без искуства нема текста, искуство је већ некакав пратекст, у писању га само уобличавамо, одре-ђујемо му границе, дајемо му језички лик. У *Пијавицама* Албахари стоји негде између, гледајући једним оком на ауторитет и важност текста (не престају него се умножавају многобројни коментари, приповедни текст је у потпуности освешћен), док другим оком гледа у стварност, у искуство, и историју, при чему насловна реч, „пијавице“, праћена помало ишчашеном причом, бизарним објашњењем о важности тих створења у старијој медицини, добија глобално, симболичко значење: док смо уроњени у живот, увек нам неко, из неких разлога, из неких ирационалних, неразумних побуда, сиса крв, и то готово неосетно, попут пијавица, истовремено нам убризгавајући анестетик, да не бисмо осећали бол. И тако нас је сваким даном све мање, што би рекао један велики српски песник. Због тога ми се, у овом тренутку, док се полако, исцрпљујући све белешке које сам, према свом обичају, о крајком мале графитне оловке, на маргинама, правио док сам читао *Пијавице*, и исписујући све оно што ми је накнадно пало на памет, чини да је тај Албахаријев роман његова до сада најстварноснија и, у исти мах, најсимболичнија књига, зависи да ли вам се указује слева или сдесна, из овог или из оног угла. Неко ће у њој пре свега видети опредмећење пишчеве потребе да, у књижевној форми, на књижеван начин, сталним усложњавањем приповедног тока, разгранавањем фабулативних линија и жанровским преображајима (од фантастике, преко александријске, ерудицијске прозе и прозе детекције) опише историју јеврејске заједнице у Србији, посебно раскринкавајући антисемитизам у свим његовим видовима, а други ће, пратећи то недвосмислено тематско изоштравање, препознати све оне карактеристике Албахаријевог приповедног стила због којих су му књиге тог писца блиске или далеке. Рецимо, његов

обичај да већину својих романа, нарочито романа новијег датума (заправо, све изузев *Судије Димитријевића*, *Цинка* и *Мрака*) испише у форми мега-пасуса, без иједног поглавља, прекида, предаха, макар новог реда. Тој непрекидности језичког слапа увек има неког разлога, а тај разлог је некада више (*Геџ* и *Мајер*), а некада мање уверљив (*Свештски њуџник*). У овом тренутку, док све интензивније размишљам о завршној реченици мог текста који би требало да прибере барем неке утиске које сам стицао читајући *Пијавице*, претпостављам да је основни разлог Албахаријевог обичаја да своје романе исприповеда исцела треба тражити у *евокајивносџи* његовог приповедног гласа. Прошлост је терет, а сећање на њега је терет свих терета, извор стално делујућих траума које се писањем не уклањају, него чине још тежим. При том, сећање је непрекидно, и овај текст је у ствари реконструкција једног читања, читања романа *Пијавице*, јер је сама свест непрестано присећање, непрестано понављање и обнављање: зато што се никада не прекида, и зато што непрестано навире, и зато што непрестано, ах, опет, измиче, и књижевна, језичка еквиваленција стварног или измишљеног сећања треба да буде таква – непрекидна, хотимично згомилана, неразрешива. Загрцнута. Можда је то довољно добра реч. Загрцнутост у тексту. Да, управо то.

СЕЛЕКТИВНА БИБЛИОГРАФИЈА
ДАВИДА АЛБАХАРИЈА (ОД 1998)¹

Монографске публикације

АЛБАХАРИ, Давид

1. Gec i Majer / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 1998. – 187 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 42)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 187.
2. Mamac / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 1998. – [4. izd.] – 189 str., [1] slika autora ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 28)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. [193].
3. Tsing / David Albahari ; translated from the Serbian by the author. – Calgary : Bayeaux, 1998. – 99 str. ; 20 cm
4. El anzuelo*/ David Albahari ; versión castellana del original serbio de Aleksandar Grujičić. – 1a ed. – Madrid : Debate, 1999. – 156 str. ; 23 cm
Prevod dela: Mamac.

¹ Први део Библиографије рађен је по хронолошком принципу, како се обично раде персоналне библиографије, други по алфаветском принципу, због лакшег сналажења. Коришћени су ISBD (m) (International Standard Book Description (monography) и ISBD (cp) стандард (Међународни стандардни библиографски опис саставних делова). Поглавље *Радови о Д. Албахарију* односи се на период од 1998. зато што су библиографије зборника профилисале тако да буду селективне и мањег обима, а рачунало се да су библиографске јединице из новијег времена мање заступљене у библиографијама. За период пре 1998. в.: Прилози библиографији Давида Албахарија / Бранка Булатовић // Мамац / Давид Албахари. Београд : Народна књига, 1997. Јединице означене звездицом нису рађене de visu.

5. L'appât : roman / David Albahari ; traduit du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli. – Paris : Gallimard, 1999. – 150 str. ; 21 cm. – (Du monde entier)
Prevod dela: Mamac.
6. Le livre bref : roman / David Albahari ; traduit du serbo-croate par Ljiljana Huibner-Fuzellier et Raymond Fuzellier. – Montréal : „Balzac“, [1999]. – 98 str. ; 22 cm
Prevod dela: Kratka knjiga.
7. Neobične priče / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 1999. – 83 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 56)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 79.
8. Lokkemad / David Albahari ; oversat af Henning Mørk. – Arhus : Husets Forlag, 2000. – 174 str. ; 23 cm
Prevod dela: Mamac.
9. Snežni čovek : roman / David Albahari. – Beograd : Rad, 2000. – 105 str. ; 18 cm. – (Reč i misao ; knj. 509)
Str. 101–105: Roman *Snežni čovek* Davida Albaharija / Mihajlo Pantić.
10. Снежниот човек* / Давид Албахари ; [превод Тамара Арсовска]. – Скопје : Детска радост, 2000. – 117 стр. ; 20 см. – (Библиотека Бестселери)
Превод дела: Снежни човек. – Слика и белешка о аутору на задњој кор. – Белешка за авторот: стр. 117.
11. Bait / David Albahari ; translated from the Serbian by Peter Agnone. – Evanston : Northwestern University Press, 2001. – 117 str. ; 21 cm. – (Writings from an Unbound Europe)
Prevod dela: Mamac. – Beleška o autoru: str. [119].

12. Mamac / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2001. – 193 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka „Minut“ ; knj. 28)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 193.

13. Najlepše priče Davida Albaharija / izbor i predgovor Mihaјlo Pantiћ. – Beograd : Prosveta, 2001. – 181 str. ; 21 cm
Tiraž 1.000. – Str. 7–12: Priče Davida Albaharija ili Ticho maјstorstvo detaља / Mihaјlo Pantiћ.

14. Svetski putnik / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2001. – 243 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 77)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 243.

15. Snežný človek ; Navnada ; Tma / David Albahari. – Bratislava : Kalligram, 2001. – 283 str. ; 22 cm
Prevod dela: Snežni čovek ; Mamac ; Mrak. – Romane Snežni čovek i Mrak preveo Karol Chmel a Mamac je prevela Gabriela Dudkova. – Podaci o prevodiocima preuzeti iz Sadržaja.

16. Goetz et Meyer : roman / David Albahari ; traduit du serbe par Gabriel Iaculli et Gojko Lukić. – [Paris] : Gallimard, 2002
Prevod dela: Gec i Majer.

17. Mutterland : Roman / David Albahari ; aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. – Frankfurt am Main : Eichborn, 2002. – 169 str. ; 22 cm
Prevod dela: Mamac. – Beleška o autoru i delu na omotu.

18. Neobične priče / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2002. – 83 str. : slika autora ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 56)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 79.

19. Il buio : romanzo / David Albahari ; traduzione dal serbocroato di Augusto Fonseca. – Nardò : BESA, [2003]. – 154 str. ; 24 cm
Prevod dela: Mrak. – Beleška o autoru i delu na kor.

20. Götz und Meyer : Roman / David Albahari ; übersetzung aus dem Serbischen Mirjana und Klaus Wittman. – Frankfurt am Main : Eichborn, 2003. – 153 str. ; 22 cm
Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o autoru i delu na omotu.

21. Drugi jezik / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2003. – 234 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 95)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 231.

22. L'homme de neige : roman / David Albahari ; traduit du serbe par Gabriel Iaculli et Gojko L. – [Paris] : Gallimard, 2003. – 113 str. ; 24 cm
Prevod dela: Snežni čovek. – Beleška o autoru i delu na kor.

23. Цинк / Давид Албахари ; превео Виктор Шиков. – Скопје : Темплум, 2003. – 89 стр. ; 18 cm. – (Библиотека Магма)

24. Götz and Meyer / David Albahari ; translated from the Serbian by Ellen Elias-Bursać. – London : The Harvill Press, 2004. – [5], 168 str. ; 20 cm
Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o autoru i prevodiocu: str. [1]. – Na koricama beleška o delu.

25. Drugi jezik / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2003. – 234 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 95)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 231.

26. Mutterland : Roman / David Albahari ; aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. – 1.

Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004. – 157 str. ; 18 cm. – (Suhrkamp Taschenbuch ; 3604)
Prevod dela: Мамас.

27. Необични приказни* / Давид Албахари ; превод од српски Виктор Шиков. – Скопје : Темплум, 2004. – 79 стр. ; 17 cm. – (Библиотека Магма ; књ. 16)
Превод дела: Необичне приче. – Прозирност на нештата / Виктор Шиков: стр. 77–79.
28. Опис смрти / Давид Албахари. – Београд : Српска књижевна задруга, 2004. – 158 стр. ; 21 cm
Тираж 1.000. – Белешка о писцу: стр. [155].
29. Svetski putnik / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2004. – 243 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 243.
30. Teret : eseji / David Albahari. – Beograd : LIR BG : Forum pisaca, 2004. – 140 str. ; 21 cm. – (Biblioteka Forum pisaca)
Tiraž 500. – Beleška o piscu: str. 140. – Napomene i bibliografske reference uz tekst.
31. Cink / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2004. – 116 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 100)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 115.
32. Gec i Majer / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 187 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 42)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 187.
33. Götz and Meyer / David Albahari ; translated from the Serbian by Ellen Elias-Bursać. – London : Vintage, 2005. – [5], 168 str. ; 20 cm

- Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o autoru i prevodiocu: str. [1]. – Na koricama beleška o delu.
34. Götz og Meyer / David Albahari ; pa dansk ved Henning Mark. – Arhus : Husets Forlag, 2005. – 134 str. ; 21 cm
Prevod dela: Gec i Majer.
35. Götz und Meyer : roman / David Albahari ; aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Witmann. – 1. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2005. – 170 str. ; 18 cm. – (Suhrkamp taschenbuch ; 3696)
Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o delu i autoru: str. 2. – Amerkung des Autors: str. [173].
36. Drugi jezik / David Albahari. – 3. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 234 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 95)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 231.
37. Mamac / David Albahari. – 10. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 193 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka „Minut“ ; knj. 28)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 193.
38. Pijavice / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.
39. Pijavice / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.
40. Pijavice / David Albahari. – 3. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2005. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.

41. Snow Man / David Albahari ; translated by Ellen Elias Bursać. – Vancouver : Douglas and McIntyre, 2005. – 120 str. ; 22 cm
Prevod dela: Snežni čovek.
42. Fünf Wörter / David Albahari ; aus dem Serbischen von Mirjana und Klaus Wittmann. – Frankfurt am Main : Eichborn, 2005. – 177 str. ; 22 cm
Na presavijenom delu omotnog lista autorova slika i beleška o njemu.
43. Cing / David Albahari ; e perktheu nga origjinali Virgjl Muci. – Tirana : Korbi, 2005. – 103 str. ; 20 cm
Prevod dela: Cink.
44. Goetz e Meyer / David Albahari ; traduzione di Alice Parmeggiani. – Torino : Einaudi, 2006. – 120 str. ; 19 cm. – (L'Arcipelago Einaudi ; 94)
Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o autoru i delu na kor.
45. Globe-trotter : roman / David Albahari ; traduit du serbe par Gojko Lukić et Gabriel Iaculli. – Paris : Gallimard, 2006. – 215 str. ; 21 cm. – (Du monde entier)
Prevod dela: Svetski putnik. – Beleška o autoru i delu na kor.
46. Marke / David Albahari. – Beograd : Zepter Book World, 2006. – 148 str. ; 20 cm. – (Biblioteka Duga)
Tiraž 1.000. – Na presavijenom delu kor. lista autorova slika i beleška o njemu.
47. Pijavice / David Albahari. – 4. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2006. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.

48. Pijavice / David Albahari. – 5. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2006. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.
49. Senke / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2006. – 233 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 108)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 231.
50. Besede so nekaj drugega : izbrane kratke zgodbe / David Albahari ; izbral Aleš Debeljak ; prevedla Sonja Polanc. – Ljubljana : Center za slovensko književnost, 2007. – 155 str. ; 21 cm. – (Aleph ; 110)
Tiraž 500.
51. Götz i Meyer / David Albahari ; tłumaczenie z języka serbskiego Milan Duškov. – 1. wyd. – Toruń : Graffiti BC, 2007. – 132 str. ; 22 cm. – (Biblioteka Balkan)
Prevod dela: Gec i Majer. – Beleška o autoru: str. [135]. – Na koricama beleška o delu s autorovom slikom.
52. Ludvig / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2007. – 163 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 114)
Tiraž 1.500. – Beleška o autoru: str. [165].
53. Mrak = Tenebres / David Albahari ; traduit par Ljiljana Huibner Fuzellier et Raymond Fuzellier. – Paris: Gingko, 2007. – 166 str. ; 20 cm
Prevod dela: Mrak.
54. Die Ohrfeige / David Albahari ; aus dem Serbischen übertragen von Mirjana und Klaus Witmann. – Frankfurt am Main : Eichborn, 2007
Prevod dela: Pijavice. – Na presavitku omota fotogr. autora i beleška o njemu.

55. Senke / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2007. – 231 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 108)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 231.
56. Сенки* / Давид Албахари ; [превод од српски јазик Лилјана Ефтимова]. – Скопје : Магор, 2007. – 229 стр. ; 17 см. – (Едиција Протеј)
Превод дела: Сенке. – Белешка аутору: стр. 299.
57. Snežni čovek / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2007. – 159 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 20)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 159.
58. Syötti / David Albahari ; suomentanut Kari Klemelä. – Sauvo : Mansarda, 2007. – 143 str. 22 cm
Prevod dela: Mamac. – Na kor. fotogr. i beleška o autoru.
59. Brat / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2008. – 197 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 127)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 197.
60. Vaba* / David Albahari ; prevod Sonja Polanc. – Ljubljana : Cankarjeva založba, 2008. – 106 str. ; 25 cm. – (Moderni klasiki ; 45)
Prevod dela: Mamac. – Str. 93–106: Namesto knjižnega portreta / Aleš Debeljak.
61. Gec i Majer / David Albahari. – 3. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2008. – 187 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 42)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 187.
62. Goetz y Meyer / David Albahari ; traducción de Peter Caye-Zsabó. – Madrid : Editorial Funambulista, 2008. – 168 str. ; 18 cm. – (Colección Literadura)
Prevod dela: Gec i Majer.

63. Dijaspора i druge stvari / David Albahari. – Novi Sad : Akademska knjiga, 2008. – 199 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka Mozaik)
Tiraž 600. – Biografija autora: str. 197.
64. Ема и јеж који нестаје / Давид Албахари ; илустровао Душан Петричић. – Београд : Zepster Book World, 2008. – [24] стр. : илустр. ; 30 cm. – (Библиотека Поштована децо)
Тираж 1.000.
65. L'esca / David Albahari ; traduzione di Alice Parmeggiani. – Rovereto : Zandonai, 2008. – 126 str. ; 20 cm. – (ipiccolifuochi)
Prevod dela: Mamac.
66. Ludvig / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2008. – 165 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 114)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 165.
67. Mamidło / David Albahari ; przelożyła Dorota Jovanka Ćirić. – Warszawa : WAB, 2008. – 184 str. ; 21 cm
Prevod dela: Mamac.
68. Mrak / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2008. – 179 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 124)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 179.
69. Сваке ноћи у другом граду / Давид Албахари. – Београд : Српска књижевна задруга, 2008. – 206 стр. ; 21 cm. – (Српска књижевна задруга ; коло 100, књ. 670)
Тираж 1.000. – Белешка о писцу: стр. [211].
70. Hitler á Chicago : nouvelles canadiennes / David Albahari ; traduit du serbe Gojko Lukić. – Paris : Les Allusifs, 2008. – 207 str. ; 20 cm
Sur l'auteur: str. 4. – Du même auteur: str. 4.

71. Cink / David Albahari ; sa srpskog prevela i pogovor napisala Dina Katan Ben-Cijon. – Jerusalem : Carmel Publishing House, 2008. – 61 str. ; 20 cm
Haclil vehamanginaj: str. 77–81.
72. Brat / David Albahari. – 2. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2009. – 197 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 127)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 197.
73. Zink / David Albahari ; traduzione di Alice Parmeggiani. – Rovereto : Zandonai, 2009. – (Ipiccolifuochi)
Prevod dela: Cink.
74. Lockbetet / David Albahari ; [preveli] Elisabeth Knutsson i Boris Mićanović. – Stockholm : Tranan, 2009. – 189 str. ; 22 cm
Prevod dela: Mamac. – Na presavijenom kor. listu slika i beleška o autoru.
75. Ludwig : Roman / David Albahari ; Deutsch von Mirjana und Klaus Wittmann. – 1. Aufl. – Frankfurt am Main : Eichborn, 2009 (Leck : Clausen & Bosse). – 152 str. ; 22 cm
Prevod dela: Ludvig. – Na omotu beleška o autoru i delu s autorovom slikom.
76. Ma femme / David Albahari ; traduit du serbe par Gojko Lukić. – Paris : Les Allusifs, 2009. – 163 str. ; 20 cm
77. Mamac / David Albahari. – 13. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2009. – 193 str. : autorova slika ; 18 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 28)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. [193].
78. Nema pesma : izabrane priče / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2009. – 243 str. : autorova slika ; 19 cm. – (Biblioteka Izbor ; knj. 8)
Tiraž 1.500. – Beleška o autoru: str. 241.

79. Die Ohrfeige* / David Albahari. – [S. l.] : Dtv, 2009
Prevod dela: Pijavice.
80. Pijavice / David Albahari. – 5. izd. – Beograd : Stubovi kulture, 2009. – 289 str. : autorova slika ; 21 cm. – (Biblioteka „Peščanik“ ; knj. 88)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 289.
81. Сваке ноћи у другом граду / Давид Албахари. – 2. изд. – Београд : Српска књижевна задруга : Инвеј ; Врбас : Витал, 2009. – 264 стр. ; 21 см. – (Библиотека Златни сунцокрет ; књ. 14)
Тираж 1.000. – Стр. 241–245: Приче о намерном и случајном / Јован Зивлак. – Стр. 246–248: Приповедање или вагање / Никола Страјнић. – Стр. 249–252: Књижевност и уметност преживљавања / Владимир Гвозден. – Напомена о издању: стр. 253–257. – Белешка о аутору: стр. 259–260.
82. Sangsues / David Albahari ; traduit par Gojko Lukić. – Paris : Galimard, 2009. – 397 str. ; 22 cm
Prevod dela: Pijavice.
83. Snežni čovek / David Albahari. – Zagreb : EPH/Novi Liber, 2009. – 99 str. ; 22 cm
Str. 81–97: David Albahari, izgnan u svom lavirintu / Tomislav Brlek. – Bilješka o piscu: str. 98.
84. Ludwig / David Albahari ; przelożyła Dorota Jovanka Ćirlić. – Warszawa : W.A.B., 2010. – 1. izd. – 182 str. ; 21 cm
Prevod dela: Ludvig. – Na presavitku kor. lista fotogr. autora i beleška o njemu.
85. Ćerka / David Albahari. – Beograd : Stubovi kulture, 2010.– 215 str. : autorova slika ; 17 cm. – (Biblioteka Minut ; knj. 135)
Tiraž 1.000. – Beleška o autoru: str. 209.

Радови о Д. Албахарију

АНГЕЛОВСКИ, Јелена

86. Мека жестина : женски ликови у романима
Давида Албахарија / Јелена Ангеловски. –
Напомене и библиографске референце уз текст.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 99–105.

АРАНГ, Жан-Батист

87. Voyage organisé* / Jean-Baptiste Harang.
U: Liberation. – (23. 5. 2002).
88. Пакет-аранжман / Жан-Батист Аранг ; превео
са француског Иван Радосављевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 121–122.

АРАНЂЕЛОВИЋ, Мирјана

89. Мрак и Згад / Мирјана Аранђеловић. –
Приказ: Мрак ; Рагомир Дамјановић, Згад.
У: Књижевна реч. – Год. 27, бр. 503 (септембар
1998), стр. 49.

АЋИМОВИЋ Ивков, Милета

90. Границе језика, границе света / Милета
Аћимовић Ивков. – Приказ књиге: Други језик.
У: Повеља. – Год. 34, бр. 3 (2004), стр. 174–178.
91. Priča i stvarnost / Mileta Aćimović Ivkov. –
Prikaz: Čerka.
U: Polja. – God. 55, br. 463 (maj–jun 2010), str.
204–206.
92. Талог успомена / Милета Аћимовић Ивков. –
Приказ: Пијавице.
У: Књижевни магазин. – Год. 6, бр. 58 (април
2006), стр. 43–44.

БАЊАИ, Јанош

93. Az elvesztett nyelv regénye / Bányai János. –
Prikaz: Mamac.

U: Mit viszünk magunkkal? : tanulmányok, kritikák / Bányai János. – Újvidék : Forum, 2000. – Str. 152–154.

94. Egy személy Szerbiából Kanadában : David Albahari esszéiről / Bányai János. – Prikaz: Teret.
U: A védett vesztes : kisebbségi magyaróra II. / Bányai János. – Újvidék : Forum, 2006. – Str. 153–161.

95. Egy személy Szerbiából Kanadában : David Albahari esszéiről / Bányai János. – Prikaz: Teret.
U: Híd. – God. 69, br. 6 (jun 2005), str. 62–70.

96. Irodalom, száműzetés, szerelem és halál : három új belgrádi regényről / Bányai János. – Prikaz: Ludvig.
U: Híd. – God. 71, br. 12 (decembar 2007), str. 75–77.

БАРТМАН, Кристоф

97. [О Давиду Албахарију] / Кристоф Бартман ; превео са немачког Саша Радојчић. – Насл. дао каталогизатор. – Текст емитован на радију.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 116–117.

БАСАРА, Светислав

98. Маген Давид / Светислав Басара.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 65–70.

БОГНАР, Зоран

99. Психолошки третман / Зоран Богнар. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Дневник. – Год. 57, бр. 18643 (23. децембар 1998), стр. 18.

БРАЈТЕНШТАЈН, Андреас

100. Слобода пада / Андреас Брајтенштајн ; превео са немачког Саша Радојчић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 127–129.

101. Увежбавање над безданом / Андреас Брајтенштајн ; превео са немачког Саша Радојчић.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 118–121.

БУГАРЧИЋ, Катарина

102. Библијски подтекст у роману „Мамац“ Давида Албахарија / Катарина Бугарчић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Summary.

У: Свеске. – Год. 17, бр. 82 (октобар 2006), стр. 108–113.

103. Историја у романима Давида Албахарија / Катарина Бугарчић. – Напомене и библиографске референце уз текст.

У: Београдски књижевни часопис. – Год. 6, бр. 19 (15. јун 2010), стр. 95–103.

БУНДИ, Маркус

104. Страх и претња, смрти и остварења / Маркус Бунди ; превео са немачког Саша Радојчић.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 117–118.

ВАСИЋ, Смиљка

105. Полазне основе новије српске прозе. Књ. 4, „Мамац“ Давида Албахарија : фреквенцијски речник / Смиљка Васић. – Београд : Институт за педагошка истраживања, 2001. – 88 стр. : граф. прикази ; 25 cm

Тираж 200. – Библиографија: стр. 87–88.

ВЕЛИЧКОВИЋ, Станиша

106. Давид Албахари: Цинк / Станиша Величковић. – Приказ.

У: Документ и прича / Станиша Величковић. – 1. изд. – Ниш : Градина, 1998. – Стр. 182–185.

ВЕСКОВИЋ, Младен

107. Амалгам искуства / Младен Весковић. – Приказ: Други језик.

У: Градина. – Бр. 2 (2004), стр. 292–293.

108. Вивисекција књижевног живота / Младен Весковић. – Приказ: Лудвиг.
У: Летопис Матице српске. – Год. 184, књ. 481, св. 3 (март 2008), стр. 431–435.
109. Земун – граница оностраног, Или мењати се а остати исти / Младен Весковић. – Приказ: Пијавице.
У: Летопис Матице српске. – Год. 182, књ. 477, св. 1–2 (јануар–фебруар 2006), стр. 182–185.
110. Порука у флаши / Младен Весковић. – Приказ: Терет.
У: Летопис Матице српске. – Год. 181, књ. 475, св. 6 (јун 2005), стр. 1210–1214.

ВЛАДУШИЋ, Слободан

111. Da li je istorija žena kojoj su svi verni i kada je varaju / Slobodan Vladušić. – Prikaz: Gec i Majer.
У: Реč. – God. 5, br. 51 (novembar 1998), str. 123–125.
112. Поетика приче, поетика историје / Слободан Владушић. – Приказ: Мамац.
У: Дегустација страсти / Слободан Владушић. – Београд : Књижевна омладина Србије, 1998 [гј. 1999]. – Стр. 46–50.
113. Поетика приче, поетика историје / Слободан Владушић. – Приказ: Мамац.
У: На промаји : студије, есеји и критике / Слободан Владушић. – 1. изд. – Зрењанин : Агора, 2007. – Стр. 109–114.

ВРБАВАЦ, Јасмина

114. Никад испричана прича / Јасмина Врбавац. – Приказ: Мамац.
У: Три и по : критике / Јасмина Врбавац. – 1. изд. – Зрењанин : Агора, 2007. – Стр. 44–45.

ГВОЗДЕН, Владимир

115. Албахаријева и Тасићева Канада / Владимир Гвозден.
У: Златна греда. – Год. 4, бр. 30 (април 2004), стр. 21–24.
116. Албахаријева и Тасићева Канада / Владимир Гвозден.
У: Чинови присвајања : од теорије ка прагматици текста / Владимир Гвозден. – 1. изд. – Нови Сад : Светови, 2005. – Стр. 122–132.
117. The Image of Canada : in David Albahari's *The Man of Snow* and Vladimir Tasić's *Farewell Gift* / Vladimir Gvozden. – Prikaz. – Napomene uz tekst.
У: Златна греда. – Год. 5, бр. 43 (мај 2005), стр. 24–27.

ГОЛИЈАНИН, Момчило

118. Говор послуже смрти / Момчило Голијанин. – Приказ: Мамац.
У: Вјечни ромор живота : критике и есеји / Момчило Голијанин. – Бања Лука : Завод за уџбенике и наставна средства, 2001. – Стр. 208–210.

ГОРДИЋ-Петковић, Владислава

119. Љубав и приповедање / Владислава Гордић Петковић. – Приказ: Сенке.
У: Београдски књижевни часопис. – Год. 2, бр. 5 (15. децембар 2006), стр. 185–187.

ДЕРЕТИЋ, Јован

120. Најчитанија књига: Мамац / Јован Деретић.
У: Књижевност. – Год. 49, књ. 103, св. 5–6 (мај–јун 1998), стр. 1138–1139.

ДЕСПИЋ, Ђорђе

121. Роман-голем / Ђорђе Деспић. – Приказ: Пијавице.
У: Летопис Матице српске. – Год. 182, књ. 477, св. 1–2 (јануар–фебруар 2006), стр. 178–182.

ДИРКМАН, Доротеа

122. Тишина јача од речи / Доротеа Диркман ;
превео са немачког Саша Радојчић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 126–127.

ЂОРЂЕВИЋ, Милан

123. Сећање на добровољног изгнаника Д. А. /
Милан Ђорђевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 75–79.

ЂУРЂИЋ, Љиљана

124. Писац је стил или На мамцу Давида
Албахарија / Љиљана Ђурђић. – О роману
Мамац.
У: Књижевне новине. – Год. 51, бр. 982–983 (15.
октобар 1998), стр. 18.

ЖИВАНОВИЋ, Милан

125. Крвопије/менталне мапе / Милан Живановић.
– Приказ: Пијавице.
У: Дневник. – Год. 64, бр. 21183 (30. јануар 2006),
стр. 11.
126. Тамни вилајет / М. [Милан] Живановић. –
Приказ: Други језик.
У: Дневник. – Год. 61, бр. 20347 (2. октобар 2003),
стр. 13.

ЗИВЛАК, Јован

127. Приче о намерном и случајном / Јован Зивлак.
– Приказ: Сваке ноћи у другом граду.
У: Златна греда. – Год. 9, бр. 87–88 (јануар–
фебруар 2009), стр. 68.

ИВАНЧЕВ, Весна

128. Дело са предзнаком откривалачког / Весна
Иванчев. – Summary.
У: Свеске. – Год. 18, бр. 84 (јун 2007), стр. 83–86.

ИЛИЋ, Слађана

129. Књига о одласцима / Слађана Илић. – Приказ:
Други језик.
У: Златна греда. – Год. 3, бр. 26 (децембар 2003),
стр. 67–68.
130. Књига о одласцима / Слађана Илић. – Приказ:
Други језик.
У: Нешто се ипак догодило : огледи о савременој
српској прози сезоне 2000–2004 / Слађана Илић.
– 1. изд. – Зрењанин : Агора, 2005. – Стр. 60–65.
131. Опседнутост мистериозним знацима / Слађана
Илић.
У: Кораци (Крагујевац). – Год. 39, књ. 36, св. 1–2
(2006), стр. 153–155.
132. Чежња за шљивом са дебелом сенком /
Слађана Илић. – Приказ: Сенке.
У: Кораци (Крагујевац). – Год. 41 [тј. 40], књ. 37,
св. 1–2 (2007), стр. 125–126.

КАТАН, Наим

133. A la recherche de la parole / Naïm Kattan.
У: Le Devoir. – (7. 3. 1999).
134. У трагању за речима / Наим Катан ; превео са
француског Иван Радосављевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 111–112.

КОВОЛИК, Ева

135. Erinnerungstrategien im Werk David Albaharis /
Eva Kowollik. – Napomene uz tekst. – Abstrakt ;
Rezime. – Bibliografija.
У: Књижевна историја. – Год. 38, бр. 128–129
(2006), стр. 323–356.

КОРДИЋ, Радоман

136. Постмодернистичка шифра : Једноставност и
Цинк Давида Албахарија / Радоман Кордић.
У: Постмодернистичко приповедање / Радоман
Кордић. – Београд : Просвета, 1998. – Стр. 33–56.

КОСАНИЋ, Иванка

137. Давид Албахари: Геџ и Мајер / Иванка Косанић. – Приказ.
У: Помак. – Год. 4, бр. 11–12 (април–септембар 1999), стр. 41.
138. Историјске празнине / Иванка Косанић. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Пред магијом књиге : критике / Иванка Косанић. – 1. изд. – Ниш : Студентски културни центар, 2002. – Стр. 37–38.
139. О историјским празнинама / Иванка Косанић. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Борба. – Год. 76, бр. 330 (26. новембар 1998), стр. II.
140. Поетичка сумња Давида Албахарија / Иванка Косанић. – Приказ: Мрак.
У: Градина. – Год. 33, бр. 10–11 (октобар–новембар 1998), стр. 161–163.
141. Поетичка сумња Давида Албахарија / Иванка Косанић. – Приказ: Мрак.
У: Пред магијом књиге : критике / Иванка Косанић. – 1. изд. – Ниш : Студентски културни центар, 2002. – Стр. 21–24.
142. Фрагментарност као богатство живота / Иванка Косанић. – Приказ: Необичне приче.
У: Борба. – Год. 78, бр. 139 (18. мај 2000), стр. II.
143. Фрагментарност као богатство живота / Иванка Косанић. – Приказ: Необичне приче.
У: Пред магијом књиге : критике / Иванка Косанић. – 1. изд. – Ниш : Студентски културни центар, 2002. – Стр. 67–68.

КУКИЋ, Бранко

144. Албахаријева авантура / Бранко Кукић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 5.

КУНИШ, Ханс Петер

145. Спорије од истине / Ханс Петер Куниш ;
превео са немачког Саша Радојчић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 114–116.

ЛОПИЧИЋ, Весна

146. Who are Gëtz and Meyer? : Albahari's „Banality
of Evil“ / Vesna Lopičić. – Prikaz.
У: Developing Identities : essays on Canadian
literature / Vesna Lopičić. – 1. izd. – Niš :
Филозофски факултет, 2007. – Str. 207–219.

МАРКОВИЋ, Предраг Р.

147. U svakom gradu s istim krajem / Dušan Pržulj.
– Prikaz: Svake noći u drugom gradu.
У: Ulaznica. – Год. 42, бр. 214–217 (jul 2009), стр.
183–186.

МАРКС, Бил

148. Странци у познатој земљи / Бил Маркс ;
превео са енглеског Сергеј Мацура.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 131–132.

МАРЧЕТИЋ, Адријана

149. Балкански вирус / Адријана Марчетић. –
Приказ: Светски путник.
У: НИН. – Бр. 2655 (15. 11. 2001), стр. 42.
150. Брат Олујни Облак / Адријана Марчетић. –
Приказ: Други језик.
У: НИН. – Бр. 2745 (7. 8. 2003), стр. 44.

МЕДЕНИЦА, Иван

151. Вихор ненаписане приче / Иван Меденица. –
Приказ предстааве: Мамац.
У: Политика. – Год. 95, бр. 30543 (2. новембар
1998), стр. 25.

МИКИЋ, Радивоје

152. Притисак стварности / Радивоје Микић. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Политика. – Год. 95, бр. 30534 (24. октобар 1998), стр. [45].

МИЛЕНКОВИЋ, Горан

153. Мутно виђење себе / Горан Миленковић. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Градина. – Год. 35, бр. 7–9 (јул–август–септембар 2000), стр. 131–132.

МИЛОСАВЉЕВИЋ, Александар

154. Представа снажних осећања : Давид Албахари: Мамац, у драматизацији Иване Димић и режији Мирјане Ерџег, Народно позориште у Београду / Александар Милосављевић.
У: Багдала. – Год. 40, бр. 439 (октобар–децембар 1998), стр. 78–81.

МИЛОШЕВИЋ, Маријана

155. Добри дух приче / Маријана Милошевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 95–98.
156. Ко ме се десила трагедија? / Маријана Милошевић. – Приказ: Брат.
У: Кораци (Крагујевац). – Год. 42, св. 11–12 (2008), стр. 137–140.
157. Приповедањем против предрасуда / Маријана Милошевић. – Приказ: Пијавице.
У: Наш траг. – Год. 13, бр. 4 (2006), стр. 157–161.
158. Тишина неизрецивог / Маријана Милошевић. – Приказ: Други језик.
У: Читање, у огледалу : критике о савременој српској прози / Маријана Милошевић. – Нови Сад : Матица српска, 2004. – Стр. 42–48.
159. Читаоче, упали светло, макар малу стону лампу! / Маријана Милошевић. – Приказ: Сенке.
У: Наш траг. – Год. 14, бр. 1 (2007), стр. 256–258.

МИЛУТИНОВИЋ, Зоран

160. Демонизам историје и обећање естетског искупења у „Мамцу“ Давида Албахарија / Зоран Милутиновић ; превела с енглеског Бранислава Васић-Ракочевић. – Преузето из: *Serbian Studies*.

У: *Летопис Матице српске*. – Год. 184, књ. 481, св. 1–2 (јануар–фебруар 2008), стр. 87–96.

МИРКОВИЋ, Чедомир

161. *Dramaturgija odlaganja : Mrak Davida Albaharija / Čedomir Mirković. – Prikaz.*

У: *Odrednice / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG, 2000. – Str. 127–130.*

162. *Monodramski roman : Matas Davida Albaharija / Čedomir Mirković. – Prikaz.*

У: *Odrednice / Čedomir Mirković. – Beograd : BMG, 2000. – Str. 82–86.*

МРАОВИЋ, Дамјана

163. *Врискови епохе / Дамјана Мраовић. – Приказ: Светски путник.*

У: *Златна греда. – Год. 2, бр. 3 (јануар 2002), стр. 56.*

164. *Политика репрезентације: „Мамац“ Давида Албахарија / Дамјана Мраовић. – Напомене уз текст. – Библиографија.*

У: *(ЗЛО)УПОТРЕБЕ историје у српској књижевности. – Крагујевац : Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Крагујевцу, 2007. – Стр. 95–111.*

МУСТЕДАНАГИЋ, Лидија

165. *Lament nad Beogradom / Lidija Mustedanagić. – Prikaz: Ludvig.*

У: *Polja. – God. 53, br. 449 (januar–februar 2008), str. 125–128.*

НИКОЛИЋ, Даринка

166. Илустрација романа / Даринка Николић. – Приказ представе: Мамац.
У: Дневник. – Год. 57, бр. 18593 (31. октобар 1998), стр. 15.

НОВАК, Ли

167. Непоузданост приповедања / Ли Новак. – Приказ: Лудвиг.
У: Свеске. – Год. 19, бр. 89 (септембар 2008), стр. 129–132.

ПАВЛОВИЋ, Александар

168. Језик као порив прича / Александар Павловић. – Приказ: Други језик.
У: Књижевни лист. – Год. 2, бр. 14 (1. октобар 2003), стр. 8.

ПАЛАВЕСТРА, Предраг

169. [Одломак / Предраг Палавестра]. – Насл. дао каталогизатор.
У: Јеврејски писци у српској књижевности / Предраг Палавестра. – Београд : Институт за књижевност и уметност, 1998. – Стр. 157–160.

ПАНТИЋ, Михајло

170. Албахари / Михајло Пантић.
У: Шта читам и шта ми се догађа : лични азбучник писаца / Михајло Пантић. – Вршац : Књижевна општина Вршац, 1998. – Стр. 6–7.
171. Давид Албахари: језиком о смрти / Михајло Пантић.
У: Александријски синдром 3 : огледи и критике о савременој српској прози / Михајло Пантић. – Нови Сад : Матица српска, 1999. – Стр. 66–70.
172. Давид Албахари: прича, оспоравање смрти / Михајло Пантић.
У: Александријски синдром 4 / Михајло Пантић. – Београд : Просвета, 2003. – Стр. 130–142.

173. „Мрак“: царство језичке нијансе / Михајло Пантић.

У: Александријски синдром 3 : огледи и критике о савременој српској прози / Михајло Пантић. – Нови Сад : Матица српска, 1999. – Стр. 71–74.

174. Преписивање века / Михајло Пантић. – Приказ: Геџ и Мајер.

У: Летопис Матице српске. – Год. 175, књ. 463, бр. 1–2 (јануар–фебруар 1999), стр. 177–180.

ПАНЧИЋ, Теофил

175. Sudar sa zlom / Teofil Pančić. – Prikaz: Teret.

У: Na hartijskom zadatku / Teofil Pančić. – Novi Sad : Dnevnik, 2006. – Str. 309–311.

ПАШИЋ, Милутин

176. Награђени роман: Мамац / Милутин Пашић.

У: Књижевна дела носе печат времена / Милутин Пашић. – 1. изд. – Ужице : Арт, друштвено предузеће за приказивање филмова, културу, просвету и уметност, 2002. – Стр. 165–168.

ПРЖУЉ, Душан

177. Pakao konstrukcije / Dušan Pržulj. – Prikaz: Brat ; Ludvig.

У: Ulaznica. – God. 42, br. 214–217 (jul 2009), str. 177–182.

ПРОУЗ, Франсин

178. Тајна породичног живота / Франсин Проуз ; превео са енглеског Сергеј Маџура.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 129–131.

РАДАКОВИЋ, Жарко

179. Земунска корпорација / Жарко Радаковић.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 79–86.

РАДОСАВЉЕВИЋ, Иван

180. Немогуће одсуство из историје : једно регионалистичко пристрасно читање „Светског путника“ / Иван Радосављевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 106–111.

РАДУЛОВИЋ, Катарина

181. Da li su veštice još uvek inspirativne : (model čitanja Albaharijeve priče „Moja žena ima svetle oči“) / Katarina Radulović.
У: Treći program. – Br. 119–120 (2003), str. 11–14.

РЕНГЕР, Патрик

182. Сећање на убиство / Патрик Ренгер ; превео са енглеског Сергеј Мацура.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 123–124.

РИБНИКАР, Владислава

183. Историја и фикција у поетици Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Напомене уз текст.
У: Књижевност. – Год. 49, књ. 104, св. 11–12 (новембар–децембар 1999), стр. 1809–1818.

184. Историја и фикција у поетици Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Напомене уз текст.
У: Књижевност. – Год. 61, књ. 116, св. 3–4 (март–април 2006), стр. 484–493.

185. Историја и фикција у поетици Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Напомене уз текст.
У: Развој прозних врста у српској књижевности / 29. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, Нови Сад, 14–19. 9. 1999. – Београд : Међународни славистички центар, 2000. – Стр. 347–356.

186. Историја и траума у романима Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Summary. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик. – Књ. 54, св. 3 (2006), стр. 613–639.
187. Историја и траума у романима Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Нови Сад : [Матица српска], 2006. – Стр. 613–639 ; 24 cm Напомене и библиографске референце уз текст. – Summary. – П. о.: Зборник Матице српске за књижевност и језик; књ. 54, св. 3, 2006.
188. Одсутна стварност: „Световно тројство“ М. Јосића Вишњића, „Снежни човек“ Д. Албахарија и „У Потпалубљу“ В. Арсенијевића / Владислава Рибникар. У: Научни састанак слависта у Вукове дане. – Бр. 27/1 (1998), стр. 487–498.
189. Тај човек : белешке о *Гецу* и *Мајеру* Давида Албахарија / Владислава Рибникар. – Напомене уз текст. У: Књижевне новине. – Год. 52, бр. 1000–1002 (1. и 15. XI и 1. XII 1999), стр. 24.

РИХТЕР, Ангела

190. Sećanje i zaborav u tuđini: Dubravka Ugrešić i David Albahari / Angela Rihter. – Apstrakt ; Resümee. – Bibliografija. У: Књижевна историја. – Год. 36, бр. 122–123 (2004), стр. 203–213.

РОСИЋ, Татјана

191. Егзил као сви ми: наратив егзила у делу Рајнер Марије Фосбиндера, Владимира Набокова и Давида Албахарија* / Татјана Росић. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Summary. У: Српски језик, књижевност, уметност. Књ. 2, Књижевност, друштво, политика / [одговорни

уредник Драган Бошковић]. – Крагујевац : Филолошко-уметнички факултет : Скупштина града, 2008. – Стр. 137–151.

192. Пијавице у тами идиотске ноћи / Тајјана Росић. – Приказ.

У: Београдски књижевни часопис. – Год. 1, бр. 1 (15. децембар 2005), стр. 190–194.

193. Пијавице у тами идиотске ноћи / Тајјана Росић. – Приказ.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 132–136.

СИЈКИЋ, Саша

194. Бледуњава ватра / Саша Сојкић. – Напомене уз текст. – Приказ књиге: Лудвиг.

У: Београдски књижевни часопис. – Год. 4, бр. 10 (15. март 2008), стр. 167–171.

СИМИЋ, Чарлс

195. Речи су нешто друго / Чарлс Симић ; превео са енглеског Сергеј Мацура.

У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 124–126.

СПАСИЋ, Миливоје

196. Два романа Давида Албахарија Снежни човек и Мамац / Миливоје Спасић.

У: Школски час српског језика и књижевности. – Год. 18, бр. 3–4 (2000), стр. 108–120.

СПАСИЋ, Тијана

197. Трагедија у „Брионима“ / Тијана Спасић. – Приказ: Брат.

У: Београдски књижевни часопис. – Год. 4, бр. 13 (15. децембар 2008), стр. 172–174.

СТАМЕНКОВИЋ, Владимир

198. Из туђине / Владимир Стаменковић. – Приказ представе: Мамац.

У: НИИ. – Бр. 2497 (5. 11. 1998), стр. 42.

199. Из туђине : „Мамац“ Давида Албахарија у Народном позоришту / Владимир Стаменковић. – Приказ представе.
У: Крај утопије и позориште : критике и есеји : (1985–2000) / Владимир Стаменковић. – Београд : Откровење ; Нови Сад : Стеријино позорје, 2000. – Стр. 191–193.

СТАШЕВИЋ, Миленко

200. Питање сна / Миленко Сташевић. – Приказ: Други језик.
У: Књижевни магазин. – Год. 3, бр. 29 (новембар 2003), стр. 44–45.
201. Текст као зид / Миленко Сташевић. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Овдје. – Год. 31, бр. 367–369 (јул–август–септембар 1999), стр. 107.

СТОЈАНОВИЋ, Милена

202. У лавиринту паралелних светова / Милена Стојановић. – Приказ: Пијавице.
У: Свеске. – Год. 18, бр. 81 (јул 2006), стр. 58–60.

СТОЛИЋ, Драгана

203. Смешне победе и тужни порази / Драгана Столић. – Приказ: Ћерка.
У: Београдски књижевни часопис. – Год. 6, бр. 19 (15. јун 2010), стр. 164–168.

ТАСИЋ, Владимир

204. Снежни човек и паралакса / Владимир Тасић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 88–94.

ТЕШИЋ, Гојко

205. Писцу, од уредника / Гојко Тешић. – О књижевном делу Давида Албахарија.
У: Књижевне новине. – Год. 52, 1000–1002 (1. и 15. XI и 1. XII 1999), стр. 24.

ТОЧИ, Хироми

206. Albahari's identity and its transformation : under the social change in Yugoslavia : master of arts* / Hiromi Tochii. – Beograd : [H. Tochii], 2007. – 145 listova ; 30 cm
Bibliografija: listovi 131–145. – Faculty of the Department of sociology of Belgrade University.

ТРАИЛОВИЋ, Горан

207. Голем који уме да се насмеје / Горан Траиловић. – Приказ: Мамац.
У: Свеске. – Год. 9, бр. 33–34 (фебруар–април 1997), стр. 195–198.

ЋИРИЋ, Саша

208. Говор после, исисани трагови : „Пијавице“ Давида Албахарија / Саша Ћирић. – Напомене уз текст.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 136–142.

ЋУК, Маја

209. Идентитет имиграната у Канади у прози Давида Албахарија и Драгомира Ивковића* / Маја Ћук. – Апстракт ; Summary. – Библиографија.
У: Речи. – Год. 1, бр. 2 (2009), стр. 203–222.

ЦИДИЛКО, Весна

210. Други језик Давида Албахарија / Весна Цидилко. – Zusammenfassung. – Напомене и библиографске референце уз текст.
У: Научни састанак слависта у Вукове дане. – Бр. 38/2 (2009), стр. 341–349.

ЧАРНИ, Норберт

211. „Ici, je vieillirai“ / Norbert Czarny.
У: La quinzaine litteraire. – (16–31. 1. 2004).

212. „Овде ћу остарити“ / Норберт Чарни ; превео са француског Иван Радосављевић.
У: Градац. – Год. 31, бр. 156 (2005), стр. 112–114.

ШАЈТИНАЦ, Радивој

213. Други језик прве душе / Радивој Шајтинац. – Приказ: Други језик.
У: Дневник. – Год. 62, бр. 20455 (21. јануар 2004), стр. 21.

ШАПОЊА, Ненад

214. David Albahari, Darkness / Nenad Šaponja ; translated by Alison and Vladimir Kapor. – Приказ: Mrak.
У: Златна греда. – Год. 5, бр. 43 (мај 2005), стр. 69–70.

215. Дилеме жанра / Ненад Шапоња. – Приказ: Mrak.
У: Летопис Матице српске. – Год. 174, књ. 461, св. 6 (јун 1998), стр. 1178–1180.

216. О историјском моделу стварног / Ненад Шапоња. – Приказ: Светски путник.
У: Политика. – Год. 98, бр. 31634 (24. новембар 2001), стр. V.

217. Смрт као наслеђе / Ненад Шапоња. – Приказ: Цинк.
У: Аутобиографија читања : критике и есеји / Ненад Шапоња. – Београд : Просвета, 1999. – Стр. 77–83.

ШКОВРЉ, Гордана

218. Похвала памћењу / Гордана Шковрљ. – Приказ: Геџ и Мајер.
У: Градина. – Год. 33, бр. 12 (децембар 1998), стр. 119–121.

**ФРАГМЕНТ
У СРПСКОЈ ПРОЗИ**

КОМАДАЊЕ ОРФЕЈА ИЛИ ПРОБЛЕМАТИЧНОСТ ФРАГМЕНТА

„Чини ми се да је есеј (Montaigne) њосѝмогеран, а
фраѝменѝ (Athaeneum) могеран.“

Žan-Fransoa Liotar: *Postmoderna protumačena djeci*,
A. Cesarec, Zagreb, 1990, str. 30.

Митотворна мисао старих Грка завештала нам је један мит о фрагментирању, а латинско наслеђе је предало појам *fragmentum*. Мит о фрагментирању везан је за Орфејеву смрт. Према Овидијевим *Меѝаморфозама*, Орфеј је завршио тако што су га Менаде раскомадале а са његове лире истргле струне, тако да је од чаробног и очаравајућег инструмента остао само фрагмент. Фрагмент је била и Орфејева глава која је, плутајући и даље ка Лезбосу наставила да пева. Али беструна лира је била осуђена надаље на ћутање. Мит се ту не завршава: Богови су ипак раскомадано тело Орфејево саставили и подigli га као сазвежђе које у звезданим просторима производи музику хармоније сфера. Отада је Орфејевом земном потомству дано да само слутњом додирују ту целину која се преселила у домен трансцедентног. Али да ли је тиме појам целине безнадежно изгубљен, а човек је осуђен на фрагментарност, јер се људи у основи понашају као љубоморне Менаде.

Други један мит, не хеленски већ хебрејски, говори нам о нарушеној целини у облику руине зване кула вавилонска у којој је дошло до комадања првобитног универзалног и јединственог језика. Вавилонска кула као метафора нарушене целине зграде човечанства остаје трајни архетипски симбол фрагмента.

На општијем плану чини се да се фрагмент може дефинисати појмовно као „део који претпоставља (у крајњој линији) постојање целине“. Целина, пак, није непосредна датост већ је хипостазирана, тј. претпостављена. Као таква, она се у појавном облику јавља или као нарушена или као недовршена. Тако се фрагмент начелно јавља или као остатак нечег нарушеног (рецимо Хераклитови фрагменти) или као делови нечег недовршеног (Гетеова дела) за која је он говорио да „су сва његова дела само фрагменти једне велике исповести“.

Било да је целина изгубљена или је непостижива „она као појам подразумева холистичко гледиште“. То би отприлике значило да сваки говор о фрагменту латентно хипостазира потајни холизам, као становиште по коме је целина нешто више од простог збира фрагмената.

На хоризонту европског мишљења појам „фрагмента“ изронио је у свом индивидуалном значају тек у XVII веку, тачније око 1651. године (ако се може веровати податку добијеном посредством ГУГЛ-овог информатора). Но, терминолошко достојанство задобио је тек у XVIII столећу у филологији.

Наиме, за историју појма „фрагмент“ везују се у науци о књижевности две чувене синтагме: једно је тзв. „теорија фрагмента“, а друга је не мање позната „метода упоредних одломака“. Иако су те две синтагме веома одомаћене у историји књижевности, оне парадоксално не брину за то да одговоре на претходно питање: Шта је фрагмент? и „шта је то одломак?“. Такво питање се поставља *a posteriori* и одговор на њега не потражују ни теорија, ни поетика, ни метода, већ лексикографски логос.

Прво, реч-две о чувеној „теорији фрагмента“. Теорија фрагмента је створена као одговор на два много крупнија питања. Она се везује за чувено „хомеровско питање“ или тачније проблем постанка хомеровских епова и код библичара за питање настанка синоптичких јеванђеља. Славно „хомерско питање“¹ се везује за име класичног филолога из XVIII века Ф.

¹ В. Здеслав Дукат, *Хомерско ишицање*, Загреб, 1988, стр. 77-79.

А. Волфа и за чувеног библичара Рудолфа Бултмана који је теорију фрагмента применио на питање постанка синоптичких јеванђеља и тиме стекао назив „Коперника библике“. И. Ф. А. Волф и Р. Бултман имају посебних заслуга за афирмацију тзв. „теорије фрагмента“. Укратко, Волфова теорија изложена у недовршеном спису *prolegomena ad Homerum*, заступа хипотезу да су „Хомерови спевови, редиговани од двојице непознатих писаца у Пизистратово доба (600 пре н. е.), заправо компилација лабаво повезаних јуначких рапсодија које су у прастара времена уз пратњу форминге или китаре рецитовали путујући грчки песници аеди“. Иако недовршена Волфова хипотеза је извршила огроман утицај, тако да је Шилер могао изјавити да је „Основно обележје епске песме самосталност њених делова“. Сходно томе, сваки од њених фрагмената може да стоји самостално за себе. То гледиште је дуго владало и оно је истицало као главно обележје епске песме фрагментарност, а не њену целовитост, како је то у својој холистички настројеној естетици истицао Аристотел.

„Теорија фрагмената“, постала је главни предмет научних испитивања школе протестантских библичара и њеног оснивача, чувенога теолога и професора на универзитету у Марбургу. Он је добио назив „Коперник библике“. Рудолф Бултман² и друге присталице „теорије фрагмената“ тврде да су еванђеља настала на сличан начин као и Хомерови епови.. Према Бултману и његовим присталицама, еванђеља представљају коначну фазу усмене традиције, која се анонимно формирала у хришћанским заједницама. Еванђеља су, како из овога произлази, компилације. Непознати редактори повезали су у једну целину најразличитије изреке, пророштва, приповести које су тада биле у оптицају и наводно потицале од Христа, као и анегдоте из његовог живота и вести о учињеним чудесима. Дакле, коначна рецензија еванђеља настала је обједињавањем разнородног фрагментрног материјала, према тзв.

² В. Зенон Косидовски, *Приче еванђелиста*, Сарајево, 1990, стр. 378-383.

„критици форми“ у школи „теорије фрагмената“. Тако је Р. Булман настојао доказати да је склоп еванђеоских текстова у основи „фрагментаран“.

Друга важна синтагма за коју се везује историја појма фрагмента јесте тзв. „метода упоредних одломака“³ која се налази у основи филолошке науке о текстовима. По А. Компањону, та метода је „врло стара, јер читати, а пре свега поново прочитати, значи упоређивати“. Она потиче из поступка св. Августина и Томе Аквинскога који су сматрали да свака алегорија (нејасно или тамно место) у Библији мора бити проверљива и разјашњена упоредним одломком који се може дословно тумачити и јасно разумети. Метода упоредних одломака сматра се и данас за „општу и најмање спорну методу, све у свему суштински поступак књижевних проучавања и истраживања“.⁴ Метода је настала, такође, у XVIII веку, а сматра се да ју је патентирао филолог и теолог Георг Фридрих Мајер у расправи *О ойшћој вешћини йумачења* (1757. година). Она се заправо односила на срањивање јасних и нејасних одломака. Примену је нашла код двојице великана XVIII века. Примењивали су је Г. Е. Лесинг у своме спису *О Лаокону* и Ђ. Б. Вико у делу *Нова наука*. Обојица су је применили у домену хомерологије, тачније на славни „Ахилов штит“ у 18. певању. Но, док је Ђ. Б. Вико упоређивао различите одломке из *Илијаде*, не би ли йако реконструисао „йесничку истйорију свейа“, Г. Е. Лесинг је методом упоредних одломака повукао паралелу између Хомеровог свеа и Вергилијеве Енејиде са намером да докаже суперирност хеленскога песника.

Оно што је заједничко „теорији фрагмената“ и „методи упоредних одломака“ јесте чињеница да и једна и друга узимају „фрагмент“ као саморазумљиву категорију. Но како је израз „фрагмент“ од обичне, нерелефтоване речи, учесталом употребом полако задобијао статус техничког термина, појав-

³ В. Антоан Компањон, *Демон йеорије*, Нови Сад, 2002, стр. 80-85.

⁴ А. Компањон, *Навед. дело*, стр. 80.

љивала се потреба његовог ближег и тачнијег одређења. Или тачније, испоставио се захтев за кристализацијом појма. Тај посао је примила на себе лексикографија која се побринула о томе да се појам поближе дефинише и да нађе место у терминолошком речнику појмова. Но, као што то бива у процесу кристализације, он се од првобитног једнозначног појма претворио у праву кристалну грану попримивши својство полисемије: постао је многозначан.

Многозначности појма „фрагмент“ посебно су допринели романтичари код којих је фрагмент изгубио значење остатка аутентичнога документа или споменика из класичне старине и постао у кругу романтичара песнички облик нове креативне праксе. Око часописа *Айенеум* и браће Шлегел, фрагмент постаје оригиналан песнички запис који истиче као главно стилско својство *недовршености*. У томе су се нарочито истицали раноромантичари у кругу око Јене: браћа Шлегел, Новалис, Жан Паул, Шлајермахер, Ахим фон Арним и др. У српској књижевности фрагмент као романтичку форму практиковао је Лаза Костић. Од романтичара па наовамо фрагмент постаје свесно изабрана и негована књижевна форма која ствара нову поетику фрагмента. Такав уметнички фрагмент се хранио другим кратким формама: афоризмом, максимом, анегдотом, записом, да би се у срећнијем случају приближио есеју.⁵ Но, без обзира што „романтичарски фрагмент“, претејски покушава да се увуче у све једноставне форме, он се ипак не може поистоветити са есејем. Прави есеј је заокружена и јасно структурирана форма. Есеј је саморефлектовани облик који чува јасну свест о себи. Зато је могућ *есеј о есеју* као

⁵ У српској савременој књижевној критици најближи покушају да се фрагмент негује као есеј представља књига Милоша Петровића, *Фрагменти*, „Просвета“, Београд, 1998. У ствари, наслов „Фрагменти“ употребљен је овде метафорично за збирку критичких приказа са тенденцијом да се баштини фрагмент као самостална уметничка форма. И ту је фрагмент модеран.

висока уметност велике естетике. Фрагмент о фрагменту је готово немогућ и непостојећи. Есеј о фрагменту је такође могућ и легитиман, но фрагмент о есеју делује као бесмислица.

Изгледа да су романтичари, проглашавајући сваки недовршени и недоречени запис за фрагмент, посматрајући фрагмент као оригиналну форму, покушавали да на себе преузму стваралачке прерогативе демијурга чијим радом једино и може постати аутентичан фрагмент. Аутентични фрагменти су дела које је обликовало свемоћно време које је извесне споменике сачувало у непотпуном, окрњеном облику. Такви су Хераклитови *Фрагменти* Аристотелова *Поетика*, Тацитова *Историја*, *Песма о Хилдебранду*, *Трисџан* Готфрида од Страсбура... Тим делима је фрагментарни облик подарило време као објективна обликотворна сила. И они с правом заслужују назив *ауџенџичних фрагменџа*. Тамо међутим, где је реч о покушају да субјективни уметник преузме на себе прерогативе свемоћнога демијурга Времена може бити само речи о *џсеудофрагментџу*. Наравно, псеудофрагмент је сасвим потиснуо аутентичан фрагмент и унео не малу збрку у чисто (класично) поимање појма фрагмента. Псеудофрагмент је несумњиво симптом холистичке кризе, знак изгубљене свести о целини и целовитости. Он је више сведочанство о фрагментарности модерне свести која је изгубила целовито осећање света и себе.

Хуго Фридрих је то распрскавање целине у фрагментарност видео као структурални момент модерне лирике и повезао индустрију фрагмента са теоријом гротеске код В. Игоа.⁶

У том процесу продубљивања кризе холистичке свести види Х. Фридрих провалу „дисхармоније фрагмента“: „Тиме што појаве разбија на фрагменте, она (Модерна) нам каже да се 'велика целина' још може сазнати као фрагмент, јер 'целина' више није примерена човеку. Која целина?“ – пита се Х. Фридр-

⁶ Хуго Фридрих, *Струкџура модерне лирике. Од средине XIX до средине XX века*. „Светови“, Нови Сад, 2003, стр. 32-33.

рих и додаје: „Карактеристично је да ту нема одговора или да је одговор доста сметен“. Та „сметеност“ чији су корени у романтичарском форсирању фрагмента може се превести изразом „фрагментарност“.

И. Х. Фридрих завршава: „Све то служи тамном циљу да се дисонанцама, фрагментима наговести трансценденција, чију хармонију и целовитост више нико не може да види“.⁷

Није ли можда покушај постмодерне да се врати јасноћи (аполонском начелу) есеја, покушај да се оконча безоблична агонија фрагментирања Орфејеве лире и да се инструменту врате струне са којих ће поново одјекнути целовита песма. И није ли то наговештај дубоке потребе човечанства да се „комадање Орфеја“,⁸ иза којег је наступио мук беструне лире замени новим и бистријим тоновима аполинијске песме и културе. „На срећу, књижевност наставља својим путем и пожурује нашу присутност.“⁹

⁷ *Истио*, стр. 33.

⁸ В. Ihab Hassan, *Komadanje Orfeja*. Prema postmodernoј književnosti. Preludij: Lira bez struna, in: Forum, (Zagreb) br. 11-12, Studeni-Prosinac 1989, str. 609.

⁹ *Истио*, стр. 626/627.

СЕДАМ ФРАГМЕНАТА О ФРАГМЕНТУ

1. *Неколико уводних напомена.* Порекло фрагмента није у књижевној фикцији него у филозофској традицији, од предсократоваца, Светог Августина, средњовековних и ренесансних моралиста, преко енциклопедиста, немачких романтичара до филозофа нових времена, и то на разним странама, рецимо до Ксеније Атанасијевић код нас или до Емила Сиорана у француској култури, њих не спомињем случајно, будући да њихови мисаони фрагменти имају изражену литерарну црту. Када, пак, говоримо о прозном фрагменту, лако запажамо да он постаје доминантан у књижевности модерног доба, што може бити тумачено и као индикација разбијања интегралног доживљаја света, са преокретом који настаје у тренутку када теоцентрична књижевна перспектива бива замењена говором индивидуализованог субјекта који себе доводи у средиште опажања света.

2. *Говор о фрагменту је по природи айоретичан.* Уколико кажемо да је фрагмент мала целина – јер оно што није смисаоно заокружено не може се оптимално разумети, контекст разумевања увек је провизоран, увек је претпоставка, увек је наговештај, и зависи од субјекта који се труди да разуме – остаје отворено питање колико је „велико“ то „мало“, и на који начин одређујемо те пропорције. У књижевности је то још теже. Ако на пример, кажемо да је прича о Милану Гласинчанину и ђаволу само фрагмент/поглавље романа *На Дрини ћурија*, не можемо порећи чињеницу да је та прича у себи заокружена, цела, и да може стајати самостално и независно у односу на целину у којој функционише као фрагмент. О томе посредно говори податак да је низ прича и приповедака које стоје у непосредној вези са тим великим романом Андрић изузео из њега, рекло би се, осамосталио је њихову потенцијалну фрагментарност.

3. *Сасвим суїројино од шїоїа*. Традиција (и филозофска и књижевна) дефинише фрагмент на различите начине, па је такав случај и данас, и сада, док противречим сам себи, јер ми се у тренутку чини да фрагмент не мора бити индикатор (претпостављене, подразумеване, замишљане) целине, већ, напротив, сигнал немогућности њеног успостављања, знак стабилизоване, постојане сумње у целину, и, шире, у систем. У могућност система. Фрагмент, заиста, може бити израз неповерења у систем, у целину, ма како те појмове одређивали, па и у духу Аристотелових принципа величине и пропорционалности. То, међутим, не мора да противречи и емпиријској и спекулативној чињеници да фрагмент увек призива шири контекст, конструише га, без обзира на то да ли целине има или је нема, фрагмент тежи да буде део нечег већег, да буде концептуализован, зато је фрагмент. Излази да фрагмент слугује целину у истој оноликој мери у коликој је релативизује или пориче.

4. *Фрагментј увек јовори нешїо више од себе*. Изгледа да фрагмент, барем у књижевности модерних и постмодерних времена, указује на кризу или чак крах митског модела мишљења, јер мит по природи своје структуре жели да буде представљен као тоталитет. Ово звучи као аксиом, али није. Јер, свака песма од десет или петнаест стихова је универзум за себе, свака новонаписана прича је мали обновљени мит, једна целовитост. Књижевно дело, наиме, ма колико обимом било, мора бити целовито или није дело, фикција управо томе тежи, да конституише језички свет у свету у којем постојимо, али и да на неки начин постоји мимо њега, као нов свет, као фрагмент виртуелног света. Можда је историјска, поетичка граница у књижевности онај тренутак када се у фикцији констатује нарушавање интегралне визије света, и када фрагмент почиње да преузима иницијативу. (Опет парадокс: треба се сетити настојања целог низа модернистичких писаца да из друге перспективе, структурацијом фрагмената и успостављањем мреже универзалних аналогија, укажу на свеповезаност свих појава у свету).

5. *Књижевност је фрагментарна, језик је целивић. Модерна или модернистичка књижевност, укључујући, наравно и постмодернистичку књижевност, готово је по правилу и у великој мери – фрагментарна. Тако је и са српском књижевношћу, почевши од Стерије и Вука, преко Боре Станковића и његових *Божјих људи*, потом Иве Андрића (нпр. *Ex Pontis* и *Знакови поред њућа*) и Милоша Црњанског (*Ишак и коменџари*), до писаца енциклопедијске парадигме (Данило Киш, *Пешичаник*; Милорад Павић, *Хазарски речник* – и роман и енциклопедија настају што механичком, што асоцијативном структурацијом фрагмената) и, посебно, великог броја савремених писаца који систематично негују кратку и најкраћу причу (мимикријски фрагмент), међу којима Давиду Албахарију припада посебно место (видети моју антологију *Мала кућица*). Занимљиво је да су мање-више сви поменути и многи непоменути писци напоредо тежили да у својим другим делима обликују широку, обухватну, управо митску пројекцију света. Склоност фрагментарном моделу мишљења ту се указује као пут до визије целине, једно без другог тешко иде.*

6. *Ево ишак каже Бора Станковић. „Божји људи морају бити штампани одједном или никако. Овако, распарчани, губе целину, утисак и карактер *Божјих људи*.“ (Из писма Милану Савићу)*

7. *Како, ишак и о чему? И на крају – шта је то, уопште, фрагмент? По могућој дефиницији, фрагмент је увек део целине. Али које целине? Да ли се целина чита у фрагменту? Да ли фрагмент наговештава целину? Да ли је фрагмент нешто „мало“ што се садржи у „великом“ или је то „велико“ које је спало на „мало“? Да ли фрагмент реконструише целину? Да ли фрагмент гради целину? Или је негира, сигнализује њену немогућност? На свако од ових питања одговор може да буде и *да* и *не*. Свако ко мисли може да пронађе неки разлог зашто мисли да је *да* и зашто мисли да је *не*. Да не сметнем и питање*

естетских вредности које се нужно поставља у расправи о фрагменту, а трагом Аристотелове мисли да само велико може бити лепо. Ако следимо тај критеријум, да ли то одмах значи да је фрагмент, који може бити „велики“, али углавном није, естетички инфериорнији у односу на (не)постојећу или (не)могућу целину. Изгледа да о фрагменту није могуће мислити друкчије него – фрагментарно.

ФРАГМЕНТ И ЦЕЛИНА*

Када се помене реч фрагмент, одмах помислим на филозофске фрагменте старих Грка. Реч је о фрагментима, делићима изгубљене целине. Мада се и они понашају самостално и често имају одлике потпуне целине. У том смислу, неки мистификатори литературе тврде да су *Илијада* и *Одисеја*, дела којима се не могу одрећи појмови завршености, односно целине, фрагменти једног великог и изгубљеног епа који је Хомер или неки други аутор саставио. Фрагмент се, дакле, намеће као контра идеји о такозваној тоталној, савршеној књизи, у виду енциклопедије или пешчане књиге, ако употребимо Борхесов израз, идеји која никад није остварена, јер савршене књиге нема. И кад сам већ поменуо Борхеса, треба рећи да је овај мајстор кратке приче (а кратка прича је блиска фрагменту) своје антологијске странице исписао на маргинама тих стварних или фиктивних несавршених енциклопедија, тражећи рупе у сваком заокруженом систему. И Итало Калвино, иначе Борхесов ученик, нешто слично ради у свом чувеном роману *Ако њујнџик једне зимске ноћи*: та књига није ништа друго него збир фрагмента од десетак изгубљених романа.

Фрагмент постаје врло битан у поетици постмодернизма. Постмодернизам разбија целовиту причу и инсистира на фрагментарној. Јесте Орфеј певао док је био жив, али је и Орфеј кога су раскомадале нимфе наставио да пева. Сада не пева целовити Орфеј већ делови његовог тела. Пева, у крајњем случају, фрагмент. На нама је, читаоцима, да те фрагменте учитамо или повежемо у целину. Белина или одсутност садржаја главно је својство фрагмента. Самим тим, фрагмент инсистира на својој отоворености, вишезначности.

* Наслов редакцијски (прим. уредника).

По постмодернистима будућност књижевности је у фрагменту. Са великим системима (филозофским, прозним) завршено је. Све велике књиге су одавно написане, тврде даље постмодернисти, и нама ништа друго не остаје него да кружимо око тих књига и да од њих понешто, у виду нашег фрагмента, узмемо.

Тешко је, ипак, бити пророк у књижевности. Сигурно је да књижевност не може без приче. Фрагмент и целина су само два лица те приче.

ФРАГМЕНТ: ОБЛИК И ПОСТУПАК

О фрагменту вероватно највише смисла има говорити управо фрагментарно, у самом духу питања које је овде покренуто. Фрагмент је отклон од система, некада и показатељ да са самим системом нешто није у реду. Отуда и говор о фрагменту захтева да се у фрагментарном облику, али зато ништа мање прецизно, преиспитају форме овог облика, тако одомаћеног у модерној књижевности и у модерном мишљењу.

Када је реч о књижевности, фрагмент можемо доводити преваасходно у везу с два жанра. Једно је прича, друго је есеј. То, наравно, не значи да фрагмент или фрагментарност као поступак приповедања не можемо препознати у другим књижевним формама или у књижевним епохама у којима есеј или прича нису доминантни изрази литературе. Али есеј и прича свакако делују као жанрови који су најсвојенији с фрагментом као обликом и с фрагментом као поступком. То је највише отуда што су и прича и есеј, заправо, нетотализујуће књижевне форме. За разлику од систематичног мишљења филозофије или историје или, рецимо, епског коефицијента романа, прича или есеј, поготово у модерним временима, немају изражену ту снажну потребу да исцрпу и заокруже једну тему или један могући свет и да нам га дају у целовитом облику, без изостављених делова, од почетка до краја.

Због своје несистематичне природе, есеј, по дефиницији, јесте фрагментарни израз мишљења. Есеј не настаје да би изразио читав свет, већ да би се успоставио лични однос разумевања с једним питањем датог света.

Фрагментарност приче поготову је дошла до изражаја у модерним временима. Она није фрагментарна по свом општем духу, већ често, на себе, као што знамо, узима облик фрагмента. С друге стране, када читамо многе савремене приче, онда видимо како оне, заправо, јесу интенционални фрагменти много ширих приповедачких форми.

Утолико бих фрагмент узео у два облика, у два основна вида. Једно је фрагмент као књижевни облик, друго је фрагмент као приповедачки поступак.

Фрагмент као књижевни облик врло је лако ситуирати у многобројним формама модерне књижевности у којима видимо ауторски свесну намеру да се књижевни израз есејистичке или приповедачке врсте сажме до крајњих граница, до крајњих израза језгровитости и концизности. Многи од таквих књижевних израза и носе назив фрагмент. Довољно је погледати колико кратких прича у новијој српској књижевности у самим насловима имају реч фрагмент. То уопште није случајно, већ је веома јасан поетички сигнал, а врло често један од важних израза поетичке идентификације.

Када помињем фрагмент као поступак, онда имам у виду фрагментарност приповедачког израза која је у добром делу осамдесетих и у једном делу деведесетих година у српској прози била, заправо, преовлађујући облик приповедања и приче, али и самог романа. Ову одлику ваља повезати и с постмодернизмом као поетичком парадигмом која је у том периоду била доминантна. За постмодерну поетику фрагмент, и као облик и као приповедачки поступак, јесте карактеристичан. Наравно, фрагмент је стар по постању, неке од најстаријих сачуваних форми мишљења и писања доступне су нам у облику фрагмента, али је у постмодернистичкој књижевности постао један од тежишних облика приповедања.

У последњој деценији можемо да пратимо обнову приче, не само у нашој књижевности. Та обнова приче, узете у њеном стабилнијем, помало класичнијем облику, праћена обновом реалистичких форми казивања, што је, такође, видљиво не само у нашој књижевности, на неки начин су потиснули фрагмент из основних облика приче и причања. Већ та чињеница указује на одређену смену поетичких парадигми или, свакако, на нестајање једне доминантне парадигме која остаје као израз приповедачког или критичког или уопште књижевног искуства, али више није највидљивија и најизразитија у непосредно актуелном књижевном поступку.

Утолико можемо говорити о фрагменту као о форми осећања света. У једном часу, дакле, када се свет не доживљава и не представља више у том целовитом, монолитном облику него је више разумеван као напукли монолит, у том периоду последњих деценија двадесетог века фрагмент је постао у књижевности израз осећања света и природни израз приповедачких форми које се у том времену појављују.

Могли бисмо се, не само у овој прилици, сетити неких од тих писаца и неких од тих књига. Рецимо, Албахаријев роман *Цинк* је репрезентативан израз фрагментарног приповедачког поступка. *Цинк* је мозаичка структура која настаје панорамским начином прикупљања различитих фрагмената. У њему се укрштају приповедачки гласови, приповедачке ситуације или, пак, рефлексије о некој ситуацији која је проживљена у непосредном искуству или у искуству које је призвано из литературе. Фрагментарност као уметнички поступак у Албахаријевој прози јесте израз прича „породичног времена“. У том смислу бисмо се могли сетити, рецимо, књиге *Једносiавностi*, где је највећи број прича заснован на принципу фрагмента као једног од основних приповедачких облика у тој књизи. Практично, све приче у тој књизи настају низањем, уланчавањем фрагмената који онда у непосредном додиру и садејству обликују једну целовитију форму приче.

О фрагменту као уметничком поступку могли да говоримо и поводом прозе Светислава Басаре, поготову оне прозе која је писана осамдесетих година. Целокупна Басарина проза писана негде до *Монiолскоi бедекера* је у изразитом знаку фрагментарности, чак и његове касније књиге дугују много шта његовим књижевним почецима.

Приче Михаила Пантића, све, рецимо, до *Новобеоградских ирича*, јесу, у много чему, израз фрагментарног осећања света. То не важи само за његове најкраће приче, кратке приче које је он изложио у више издања, допуњаваних и прошириваних, његове књиге *Не моју да се сeйим једне реченице*, него и за приче из књига *Хроника собе* или *Вондер у Берлину*.

Ово фрагментарно осећање света и окретање фрагменту и као поступку и облику, наравно, било је присутно и код писаца других генерација који су постепено долазили до фрагмента као форме која је блиска њиховом осећању света. Поменимо као пример *Фусноју* Милисава Савића, књигу прича и есеја, есеја и прича, есејистичке прозе и приповедачке прозе, у којој фрагментарност јесте важно средство израза. И Савићев роман *Хлеб и сѝрах* настао је на истој формативној основи: низањем приповедачких и искуствених фрагмената који, долазећи из различитих искустава и из различитих извора, постепено обликују романескну причу која у својој основи има фрагмент и као облик и као приповедачки поступак.

ЗАШТО ФРАГМЕНТ*

Рећи ћу само неколико реченица о томе зашто сам се у многим причама и романима користио фрагментима, као и о томе шта је утицало на то да фрагментарна проза постане једна од мојих омиљених форми.

Пре свега, то је утицај филма, односно, структуре филмског дела, јер је филм уметничко дело које је у целини састављено од фрагмената. Мислим, притом, на монтажу филмског дела, на чињеницу да је филм, пре него што постане филм, заправо само гомила фрагмената које филмски редитељ и његов монтажер лепе један за другим све док не оформе целовито дело. Ја сам почетком седамдесетих радио у филмским екипама Пурише Ђорђевића и тада сам први пут провео неко време у монтажној соби и видео како се стварно прави филм, како настаје од кадрова, тј. фрагмената, који су снимљени неким редом, али сигурно не оним редом којим се уносе у филм. Пратећи тај процес, схватио сам да тако нешто може да се користи и у кратким причама, и тако су се у мојој збирци *Ојис смрти* нашле три филмске приче под заједничким насловом „Биоскоп“.

Дакле, то је био један од утицаја; други је, наравно, утицај америчке метапрозе – писаца попут Роберта Кувера, Џона Барта и Доналда Бартелмија – у чијим причама доминира фрагментарна структура текста. Неке од њихових форми искористио сам као моделе за низ прича управо у збирци *Ојис смрти*.

Трећи утицај сам назвао „фрагмент као случајност“ јер није производ књижевних утицаја, већ неких других, ванлитерарних околности. Наиме, 1986. године, када се родио наш син, ја сам покушавао да пишем као и до тада. Он је, међутим,

* Наслов је редакцијски (прим. уредника).

доста плакао и ја таман почнем причу а он заплаче. Ја прекинем причу и одем да га смирим, а када се вратим, увидим да је од приче остао само фрагмент, што је значило да морам да почнем из почетка. Зато се једна моја прича у збирци *Једноставности* и зове „Залудни почеци“, коју је малопре Михајло Пантић поменуо. Ту је фрагмент такође и производ списатељске несигурности, тј. прича је настајала од фрагмената који нису успевали да уђу у траг правој причи.

И, на крају, поменуо бих „бескрајан фрагмент“. Михајло Пантић је поставио кључно питање: „Ако кажемо да је фрагмент део целине, шта је целина?“ И ја сам, у прво време, мислио да је фрагмент мали. После сам схватио да и роман од 150 страна може да буде само један мали фрагмент, тако да своје кратке романе, написане у једном фрагменту, сматрам само делићима, само фрагментима једне знато веће целине. Можда звучи пардоксално, али за мене су моји романи *Цинк* и *Мамац* написани у готово идентичној форми. У форми трагања за целином.

ПОХВАЛА ФРАГМЕНТУ

У предговору Матићевој **Багдали** Јован Христић нам је приближио свест о фрагментарности као основној одлици сваког знања, а посредством Елиота („ми једино знамо гомилу сломљених слика где бије сунце“) лакше је појмити да се фрагмент показује као „услов без ког се не може живети“.

Један правац размишљања о књижевној критици, посебно новинарској, медијској, тицао би се њене опседнутости фрагментом, дакле једним од услова без којег новинска критика не може живети.

Фрагментарних критика има, фрагментарних књига има, па и писаца. Фрагмент је такође „установа“, могао би рећи Рене Велек, са појачаном елиптичношћу, наравно.

Текућа критика, новинска критика, фрагмент – оставља разуђен утисак, један удар који покреће мисао и убрзава дамаре, као што камен, бачен у воду, прави концентричне кругове: један, други, пети, бескрајни, Кратки дах тако постаје дужи дах. Наслови новинске критике већ по себи су у контексту „неизрецивог“, односно тражења саговорника. Критички фрагменти нису моноцентричан дискурс, напротив, они позивају на допуњавање и корекцију. У овом смислу, фрагмент је, вероватно, најдемократскији облик филозофско-књижевног општења. Писац фрагмента верује у фрагментизовани, демократски смисао.

Критички фрагмент позива читаоца на „поравнање информација“ о делу и методу, о ангажованости, толеранцији, о манихејској подели наш или туђ, о трансценденцији, о уједначавању смисла, о књизи и другим темама.

Ваљда ни у једном књижевном облику, до ли у фрагменту, не долази до оне претпоставке питања Умберта Ека, да читати критички фрагмент значи производити нов

фрагмент. Тај фрагмент може се исписати на маргини, може бити сагласан, несагласан, упитан, подозрив итд., али је важна афирмација намере, као што сам рекао, да читање фрагмента производи фрагменте.

Новинска критика, како је нагласио Сретен Марић, „потенцијално је најкориснија у својој скромности“, она нас води кроз текућу производњу, вредносно се опредељује и тако помаже и оној критици коју, у недостатку бољег атрибута, можемо назвати аналитичком.

Јасно је да критичар није коначни судија, самим тим што операција критиковања подразумева и учешће читалаца, дакле и критику дела, и критику критике.

О УЗАЈАМНОМ ЗНАЧАЈУ ФРАГМЕНТА И ЦЕЛИНЕ У ИСТОРИЈСКОЈ НАУЦИ И У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ

Важно и јасно обележје, заједничко обема овим наукама, јесте да се оне стално суочавају са потребом објашњавања односа између целине и фрагмента, то јест фрагмената. Изучавање повезаности између једног и другог је релативно лако све док се задовољавамо тиме да утврдимо само степен и смер узајамне везе. Али чим почнемо да истражујемо њено значење, да изводимо закључке о узроку-последници, настају тешкоће. Јер „Велико индивидуално дело је независно од метода у смислу општег пута, изузев тамо где га садржина, разуме се само по себи, инволвише, као у математици“.¹ „Заиста не постоји никакво духовно-научно дело у којем не би мођусобно деловали најразноврснији методи“.² „И то не у смислу неког састављања по себи одвојених начина поступања, него зато што свако ко самостално ради има властити начин посматрања и савлађивања материјала, који ће, посмаран с обзиром на оне историјски утврђене методе, неизбежно садржавати понешто од сваког од њих, али се ни у ком случају не може расподелити међу њих, него, напротив, чини првобитну јединствену целину“.²

Осим тога, изгледа да су у праву они који сматрају да метод „има много сродног са стилем у области уметности“.³ Вешто барагање фрагментом, чак и измишљеним, може углед књижевниковог имена само да повећа, никад да смањи. Зар

¹ Георг Зимел, *Проблеми филозофије историје – Сазнајно-теоријска студија* (превод с немачког Душица Гутеша, Сремски Карловци – Нови Сад, 1994., Стр. 148.

² *Истио.*

³ *Истио.*

један пасус из романа *Ракова обрaјница* Хенрија Милера нема, стварно, сва обележја аргумента да је пут ка синтези увек везан за детаљ (детаље), нити је синтеза могућна без детаљисања. Ево завршне реченице из тог иначе ласцивног пасуса: „[...] То је баш у његовом стилу, да измисли овакав детаљ ... то је један од оних малих детаља који цијелу ствар чини психолошки стварном [...] касније га никако не можеш заборавити. И он ми све то прича тако глатко, тако природно [...]“⁴

Приступити са позиције научника-историчара питањима улоге и места *фрајменџа* у српској *џрози* и односа у којима су међусобни спојеви историјске науке и књижевности, као и науке о књижевности, најстабилнији и најприснији, а узајамна упућеност на фрагмент стална, па и од посебног значаја по научно и књижевно стварање – захтева да се у главним карактеристикама осветли и она најтананија способност историчарева, односно књижевникова – способност да усклађују детаљ(е) са целином.

За ово су типичне реченице узете из једне оцене методолошког индивидуанизма француског научника-историчара Марка Блока, иначе медиевисте светског гласа. Међу историчарима и књижевницима то има снагу чврсте споне; само што научна и књижевна критика то ретко спомиње. Утолико је значајнија оцена да је текст овог историчара „толико згуснут да је тешко начинити забелешке и резимирати написано – боље је научити напамет“.⁵ Блокову способност да у своме писању танано усклађује развијен осећај за детаљ са даром за синтезу уклапа се у општи опис класичног поимања великог историографског дела из времена Гизоа, пошто „Оновремени читаоци у 'позитивној' историји цене исте квалитете

⁴ *Исџо*, Наведено према II издању (превод с енглеског Антун Шољан), Београд, 1985., Стр. 119.

⁵ Доминик Бартелеми, *Марк Блок*, у књизи: *Исџоричари*, Београд, 2003., Стр. 93.

као у Золиним и Мопасановим романима: желе да се обавесте о судбини и условима живота друштвених класа током историје, а идеализацију сумњиче као превару“.⁶

То, јер је израстање историјске науке и науке о књижевности почело у описаној традицији и јер су прави историчари и књижевници, као и књижевни историчари, о томе годинама давали – и дају – најбоље доказе.

⁶*Исто*, Стр. 95.

ФРАГМЕНТ – НЕПРИЗНАТИ УСУД СВЕГА ЧОВЕКОВОГ

Ја ћу покушати, фрагментарно наравно, да о фрагменту почнем једним „фрагментом“, који се, међутим, не мора сматрати фрагментом, али јесте, свакако, и фрагмент. Видећете зашто. Цитирам:

Романи, приповећке, драме, есеји, коментари, записи, чак и дневничке белешке Борислава Пекића заокружени су и прожетии чистиавом једном галаксијом изрека, пословица, афоризама, епиграфа, извода из најних књија древних народа, из црквених легенди и усмених предања светиа, из философских и богословских списа, из прозних и песничких творевина – украјико, из свеукујнога духовног наслеђа човечанства.

Све те огломке или завршене мисли, те приче, заокружене, метафорске исказе и симболе Пекић штедро, на начин какав српска (а ни светска) књижевност досад није видела – користии за своја дела онако како Делфи користие свод над улазом у пророчиште: за поруку над порукама, за објаву последње Истинине. У космосу пекићевог дела те уздигнуто, те узвишено место има – моје.

Године 1984., када су објављена Пекићева изабрана дела у дванаест књија, рекао сам писцу: „И Ваши драмски текстови, намењени позоришту, радију и телевизији, Ваши филмски сценарији – сваки има моје. То збуњује. Ви бајате!“

Никола Милошевић, који ме је писцу „Златнога руна“ представио – смешио се.

Пекић је на моје питање казао само: „Приметили сте?“

На пита је мислио тим процим, уциним: „Приметили сте?“

Мојо – њејова ми шајна од шој дана не даје мира. Шша је мојо? Ево моја одјовора: Мојо је прај, оледало, шифра, кључ, лозинка, друјо име дела – дубљи, скривени идентитет аутјора и њејовој чина. Мојо је амајлија, шитиј од урока, завежљај за јуј на који се креће. И још: Мојо је јујовођа. Стирашан и диван јујовођа: за читјаоца као и за самој јисца – за обе сјране заводљив и ојасан колико се само замислији може, колико се замислији не може. Колико, заиста, ни јисци ни читјаоци шо не знају.

Човек није створен да све зна. Што писци и читаоци, што човек може бији зна, што може знати, што му је дајо да зна, то није Целина, није Творевина – то одувек знамо. Значи ли то да човекове моћи (ум, уобразиља, интуиција, воља) не могу даље од појединости, одломка, исечка, од – фрагмента? Мото на пример, да ли је то, вратимо се још једанпут Пекићу, да ли је мото складан тон, акорд, деоница оног великога ритма његових дела, сваког појединачнога и свих заједно, или заста-нак, предак, јоверавање прозрењима, дубинама, лепотама друге и туђе речи, истинама друкчијих и старих светова – Безвре-меностии мисли и стварања. И шта је ту чему у функцији: Пекићева дела изабраним гласовима и њиховим весјима, или призване речи и њихов јовор Пекићевим делима? Или су у питању продужена значења због јреображених делова, јреображених целина?

Тако смо ушли у неразрешиви, по мени неразрешив проблем односа целина – гео.

У спису *Minima moralia* – сатканом све од самих екскурса, излета, скретања, испада: фрагмената – немачки философ Теодор Адорно има овакву декларативну мисао: Целина је лаж. С онтолошког, негативно-дијалектичког, а заправо (негативно)теолошког становишта, Адорнова тврдња је лаж, још један угарак у пиротехници његове друштвено конкретизоване критичке философије и естетике. Са формално-логичког, шта-

више гносеолошког, у сваком случају поетолошког гледишта, прокламација Адорнова издваја се пак као, сва је прилика, један од најпроминентнијих употребних, готово *идеолошких* позива и упутстава за прелаз, за преоријентацију од Модерне на *послџ-модерно* понашање, стварање, мишљење.

Ако је, дакле, целина лаж, *писта* је истина: део, одломак, исечак, остатак – фрагмент? Одговор на ово питање код Адорна не налазимо.

Са проблемом фрагмента и фрагментисања не суочава се, опет, само философија. Односи универзалног и парцијалног, цитатности, аутореференцијалности, одвајкада заокупљају и све друге области рада и стваралаштва.

У новије време, у постмодернистичко доба, питање фрагмента и његових функција, његове семантике, било да се посматра као самостална јединица или део у већим склоповима, односно као чинилац особитог функционисања разноврсних структура – философских, књижевних, историјских, животних, то питање у новије време постаје исходиште све крупнијих аналитичких и теоријских подухвата.

Решења која се нуде по правилу су амбивалентна. То долази отуда што је и сама природа фрагмента, што су појава и постојање фрагмента – у најмању руку двоструки, амбивалентни.

Сетимо се Хераклитових „фрагмената“. Али, ради ли се ту уистину о фрагментима, осим у стриктно филолошком смислу. Јер народни просветитељ Хераклит – учи нас Мирослав Марковић, најтемељнији познавалац и преводилац на више језика Хераклитове философске заоставштине – „изабрао је за себе један стари и популарни литерарни род: *народну изреку* (*gnōtē*), онако како је то чинило седам древних грчких мудраца. Хераклит се, дакле – наставља Марковић с указивањем на целовитост и довршеност Ефешанинових мисли – изражава у кратким, језгровитим, прегнантним, стилски веома елегантним *афоризмима*. [...] Његове гноме су језички и естет-

ски права малена ремек-дела, изграђена на симетрији и паралелизму делова, на ритмичким елементима, игри речи, слици, метафори и алузији“. Значи, кажемо „Хераклитови фрагменти“, а притом знамо да је реч о корпусу текстова од којих је сваки самодовољна целина-за-себе. Парадокс.

Потом, фрагмент је облик, форма, начин писања, на крају – *засебан жанр*. Пример су, на једном полу, пет томова старих српских записа које је у освит XX века објавио велики наш филолог Љубомир Стојановић. На другом полу, сада у чистом жанровском смислу, зар читава дела појединих мислилаца и писаца нису састављена све од самих „фрагмената“.

Наводим од страних: Паскала, Ничеа, Витгенштајна, Бенјамина, из нама најближег времена Хамаршелда и Сиорана.

Од српских, пак, аутора свакако треба истаћи Божицара Кнежевића, писца монументалних *Принципиа историје* (1898, 1901), двочланог списа заснованог на начелима-суштинама повести као такве – на *регу* и *ипројорцији*. Од фрагмената овог дела Кнежевић је саставио друкчију, изузетну књигу којој је дао наслов *Мисли* (1902). Скерлић и, после њега, Ксенија Атанасијевић, Драган М. Јеремић, Михаило Ђурић... писали су не само о рефлексивној димензији Кнежевићевих *Мисли* као књижевном делу сасвим посебне вредности, него и о самосталноме квалитету сваке одвојене мисли, а заправо *осамосталених* делова велике целине, делова који на новоме плану функционишу и значе самом својом мисаоно-естетском властитошћу.

Некако у ово време, и сад дефинитивно улазимо у књижевност, Милутин Ускоковић објавио је прву своју приповедачку књигу, *Под живојом*, скројену не од прича какве су се до њега писале, већ од наративних снимака, секвенци, од цртица, при чему он ову реч „цртице“ ставља у у поднаслов свога дела. Иза књиге *Под живојом*, објављене 1905, уследила

је, три године касније, друга, *Vitae fragmenta*, која, могло би се рећи, пуноважно заснива значајан поджанр модерне српске прозе – фрагмент као причу, фрагмент-причу.

Фрагмент као самостална прозна врста и фрагмент као битан фактор прозне конструкције, а одатле и уметничке слике света, погледа на живот и књижевност, доживљује прави процват у историјском раздобљу српске авангарде, пре свега од 1919. до 1929. године. Помињем романе Милоша Црњанског, Растка Петровића, Станислава Кракова, Драгише Васића: *Дневник о Чарнојевићу*, *Бурлеска јосифодина Перуна боја ірома*, *Крила*, *Црвене маїле*. Свакако треба навести Винаверове *Приче које су изіубиле равношјезу*, које претходе наведеним романима, а објављене су пре Првог светског рата, 1913. У свима овим делима фрагмент се јавља као суштински, као средишњи обликотворни принцип. Просто, на делу је један гениј фрагмента, чији се поступак види не само на композиционом, већ и на језичком и стилском нивоу. И лице и налицје фрагмента имају, у основном добу српске авангарде, заиста мноштво улога.

Може се, штавише – сада проширујем временски лук – израдити читава једна посебна типологија улога фрагмената у прозним структурама: не само авангардним по поетичком опредељењу, него и друкчијих, особито из постмодернистичких година у развоју српске прозе. И не само прозним, него и песничким – узмимо у овом смислу, из света, једног Езру Паунда и његове *Канџосе*, једног Чарлса Олсона и његове *Максимусове њесме*; из српске поезије Кодера, Лазу Костића, Ивана В, Лалића (можемо овде увести поступак фрагментизације у поетско-есејистичким остварењима Душана Матића).

То не изненађује. Фрагмент је парадоксалан, сам по себи противречан облик. Он постоји, с једне стране, у кораку ка целом, ка целини на коју преноси и свој стилски и свој садржински интензитет, при чему се у целину уписује као чинилац промене. Узмимо само почетак романа *Крила* Станислава Кракова и причу о документу који је појела коза. Од тог доку-

мента који је појела коза заправо почиње оно монтажно, кодирано приповедање, све од фрагмената и у фрагментима. Али ако се упитамо о протооблику овога типа приповедачке концептуализације дела, морамо се окренути у прошлост и, с помишљу на *Крила*, брзо ћемо стићи до Стерије и његовог *Романа без романа*..

С друге стране, етимон речи фрагмент упућује на то да посла увек имамо с елементом извеснога ширег склопа, веће наративне, песничке или мисаоне структуре, који се, у променљивом контексту, такође мења, али који исто тако може да утиче на природу, на значењско биће структуре у коју је органски уграђен. У оба случаја реч је о употреби фрагмента као тематског, сижејног, стилског поступка. Служба његова је, наравно, пре свега поетичка.

За други случај навешћу као погодан, у ствари изазован, пример романа Боривоја Адашевића *Човек из куће на бређу*. Адашевић у свом роману фрагмент користи као дослован цитат, потписујући, при томе, аутора којег цитира и узимајући те цитате као оно што је сопствени текст иако је стављен под наводнике и иако је именован извор цитата.

Да завршим.

Не мисли се у фрагментима колико год се мислило у прекидима, али пише се у фрагментима, пише се фрагментарно, пишу се фрагменти. Ако су, међутим, заиста *написани*, ако су *дело*, они губе својства фрагмента и фрагментарности и постају саморазумљиве, самозначеће целине. И такви, они не иступају из дубокога *дијалошког* односа са деловима који их окружују, са целинама у које се уклапају, од којих опадају или које подривају.

Према томе, фрагмент *јосијоји*, али постоји у једној појмовно-теоријској неодређивости која га, од прилике до прилике, открива једанпут као део или остатак, други пут као целину и самодовољан жанр, чин, поступак, трећи пут у игри, укрштајима, чвору који свезује целину и делове, делове као целину у њиховој непредвидљивој размени улога и утицаја.

С ове тачке, Адорнов исказ „Целина је лаж“ представља Истину тачно у мери у којој, на другом полу, очекивани супротни исказ „Фрагмент је истина“ представља еквилибристичку Лаж.

Исидора Секулић сажела је, у своје време, ово сазнање тако што је творачке немоћи људског духа пренела на технички план рада. Казала је: „Од система је бољи фрагментарни мислилачки и књижевни рад, део по део, остварење нечега што нам отвара поглед у наглашено ново разумевање“.

Речи Исидорине заслужују да буду *моѿио* сваког размишљања о фрагменту као општем непризнатом усуду свих стваралачких напора човекових: уметничких, мисаоних, религиозних, научних – животних.

ДЕСНИЧИНА ДЕФРАГМЕНТАЦИЈА ФРАГМЕНАТА

Рукујући свакодневним речима, заборављамо да су то фрајменџи давних и вечиџих љрича, да, као варвари, љрадимо наше куће од одломака сџајџа и храмова боџова. Наше најобичније мисли и дефиниџије су далеки џоџоџи мџџова и сџарџи љрича.

Бруно Шулиц

1.

Владан Десница се у многим случајевима доследно држао оног креда Ивана Галеба, изложеног у роману, по којем се две супротне истине нипошто не искључују, јер би то значило сакаћење стварности, сиромашење живота и лишавање једног њеног пола. На исти начин Десница се понаша и приликом свог односа према фрагменту и фрагментарности. Додуше, он фрагменат нигде експлицитно не помиње, али зато нашироко излаже своје гледање на *деџаљ* и могуће замке у које бисмо лако могли да упаднемо, уколико му придамо већи значај него што га заслужује.

Зато ћемо се у овом раду често кретати од једне до друге крајности – од апологије до оспоравања фрагмената. Поготово ако имамо у виду интересантно запажање Радомира В. Ивановића да Десница кроз читаво своје дело „фрагментира наративну и интегрира фрагментарну прозу“.

На почетку, ваља истаћи да се фрагмент одупире дефинисању, ма са које стране му пришли и ма како се односили према њему. Дакле, не треба бежати ни од таутолошког аспек-

та појма *фрагменти*, јер све је и сви смо део нечега, веће целине или система и, истовремено, све је и сви смо по један свемир за себе, прави мали биолошки експлоатациони Васељени.

Постоји изражена воља да се сваки фрагмент увећа, да се прикрије његова особина ка дефрагментизовању, односно утапању у неки други, можда већи или теже видљив фрагмент. Једнако као сила која сваку целину круни и умањује. По томе – све је фрагмент, ма колико био велик и ма колико монументално изгледао. Као што, истовремено, најмања целина чини свемир по себи и за себе. Чак ни из постмодерног појмовног одређења фрагмента као „недовршене, нецеловите, неконзистентне и неусаглашене“ текстуалне датости мало са знајемо о његовој правој природи. Поготово не у склопу чувене замисли о „Не Целом“.

На једном месту у својим *Есејима о фрагментима* Миливој Солар констатује: „Привлачност 'малих цјелина' тако мора бити само израз распарчавања, па такви облици и поред све своје обликовне савршености и важности за повијест културе не могу бити ништа друго до израз становите декаденције.“

Ова Соларева дефиниција стоји у корелацији са оним познатим Десничиним уверењем да је боље писати старомодно него помодно, јер се на тај начин осигурава, односно улаже у своју књижевну старост, односно будућност.

Међутим, можда део одгонетке стоји и у уверењу Бруна Шульца да је људском духу урођена неверица у величину, где, између осталог, пише: „Постоји у нама некакав дух просечности, који уситњава, копа, пресеца, мрви, све док не уситни, не разнесе, не прокопа стене величине... То је непрекидан, прождрљив, подземни рад просечности. Да би нешто разумео, човек мора то да смањи. Страст разумевања, асимилације, елементарна је сила, аутоматска функција човечанства. Она прогриза величину, уништавајући је. Историја је пуна мравињака и прашине – охлађених гробова величине.“

Но, вратимо се покушајима ситуирања фрагмента као појма који нас, овом приликом, посебно интересује. По већ поменутом Солару, фрагмент је „деструктиван према идеји цјелине“, односно, он је „самостална вриједност супростављена цјелини“, али ни он не пропушта да напомене како „не постоји апсолутна хијерхија обликовних начела“.

Међутим, ни такав покушај дефинисања не говори нам да ли је појам фрагмента условљен количином речи који га садржавају или је реч о нечем другом, тананијем и теже ухватљивијем? Она нас доводи у искушење да читаву књижевност, односно уметност сведемо на покушаје да фуге између мањих целина буду што мање уочљиве, да се шавови којима су везани вештије прикрију.

2.

Намера овог рада је да кроз неколико примера покаже сложеност, амбивалентност, па и противречност поетичких ставова Владана Деснице, а односе се на његово гледање на детаљ, односно – фрагменат.

Његов текст на који усмеравамо читалачку пажњу писан је непосредно по штамању *Прољећа Ивана Галеба*, тако да га можемо посматрати и као бојазан пред будућим читаоцима и тумачима тог дела, имајући у виду његову структуру која просто мами да се тумачи кроз фрагменат. Текст носи индикативан назив: „Злоупотреба једног термина: детаљ“.

Десница подсећа на праксу актуелне критике која у намери да похвали неког писца, често истиче како он има „смисла за детаљ“, отварајући широки спектар могућих значења такве констатације или суда. По њему, то може да буде: „свјеже или титраво лирско мјесто“, „оштро уочен и сигурно зарезан психолошки запажај“, „живо окарактерисан лик, сретно остварена ситуација, успјело оцртана средина, амбијент, моменат, расположење, угођај“, „добро дат пејзаж, лијепо дочарана атмосфера, комад добра, истинита дијалога“...

Другим речима, по Десници је тај израз у „вишеструкости својих значења изгубио сваки прецизнији смисао“. Њему се чини да – иако личи на похвалу писца – оцена да „писац има смисла за детаљ“ умањује његов значај и оствареност.

Тако се детаљ често своди на „изолиран љепушкаст медаљон уклопљен у ткиво умјетничког дјела, пука духовита *шриваиша*, добар занатски виц – напосто ништа“.

У наставку, Десница подсећа да се ткиво прозног дела састоји од „низа појединачних, дионих и разноврсних манифестација и конкретизација пишчевих талената, то јест од честица имагинације, фантазије, запажачког дара, психолошке пенетрације, осјећаја за природу, животног искуства итд.“ Дакле, „од честица умјетничке креативне сензибилности које у себи носе живе и вреле пулзације живота, живе и вреле капље конкретности“.

Као што читалац запажа, Десница иде у крајност у настојању да упозори на опасности и неспоразуме уколико се истрајава на детаљима неке књиге, уколико се уместо лепоте архитектонског дела хвали лепота појединих цигли.

Конечно, Десница закључује да се иза усредсређивања на тај злосрећни детаљ у нашем курентном критичарењу крије „неспособност да се дјело обухвати и уочи у његовој цјелини и значи његово цјепкање на *саставне дјелове*“, па, изводећи ствар на чистац, поставља питање: „да ли такозвани *дејтаљи* нешто *ираде* или *не ираде*, да ли нам писац-умјетник средствима тих детаља обликује пред очима живе, у себи логичне, конгруентне људске ликове, да ли нам вјерно и живо предочава атмосферу, животни ритам...“ и на самом крају, „да ли је *last not least* – писац све то успио да учини на *довољно занимљив начин*?“

3.

Корени тог и таквог Десничиног опреза спрам глорификације детаља или фрагмента вероватно стоји у вези са ставом изнетим у чувеним *Зайисима о умјетности*, у фрагменту „Естетска мртва мјеста“, а гласи: „У умјетничком дјелу

свака реченица мора бити умјетничка.“ Из тога логично произилази да у таквом делу „нема мјеста пуким декларативним, енунцијативним, информативним реченицама, таквим које садрже одређена конкретна обавјештења и саопћују дати логички смисао, то јест таквим које нам саопћују логички садржај онога што сачињава *ванумјетничку материју умјетничкој дјела* односно који нам материју умјетничког дјела саопћују на ванумјетнички начин.“ Отуда произилази његова бескомпромисна дефиниција по којој „свако дјело вриједи тачно онолико колико поетског садржи у себи“.

Читав свој стваралачки век Десница је провео у размисљањима како досећи „посебан књижевни род који нам омогућава да се ослободимо много чега естетски небитнога... да испусти многа мјеста која захтјева сама форма романа и, овако или онако књижевна конвенција“.

На то указује једно његово предавање из 1950. године у којем он упозорава на учесталу склоност да се у критици и књижевним разговорима „много више претреса о техничко-литерарним начинима и поступцима него о ефекту, који је тим начинима и поступцима постигнут, и... да се естетска вриједност тражи и проналази не у оствареним резултатима, већ у употребљеним средствима“.

Посредно, у једном новинском разговору, велики писац демонстрира своју посвећеност детаљу и детаљисању. Он каже: „Наиме, знате, салије се некако дјело па се онда свака поједина тачка, свако поједино поглавље, свака страница прорађује изнова и узима се некако у разматрање, у рад, под лупу, знате, као да је централно, најважније мјесто у читавој књизи па за њом долази друго, па треће, тако да је свака страница била једанпут у положају те најважније, те главне странице, како бих рекао, па је тако са здушношћу, и минуциозношћу, и приљежношћу рађена... Тако исто у књизи нашој, чак и у нашој новели, сваки пасус, сваки период, сваки онај који је мање важан, и он је некада био у том положају најважније, најосвјетљеније тачке на коју смо легли свим маром и свом душом“.

Ето, и после оваквог исказа, Десници нису престајали да замерају на „аљкавостима“, сматрајући да он не држи много до форме, јер им се чини да је она, код њега, исувише „неглижирана“.

Такође, у данас већ чувеном писму Александру Тишми, тадашњем уреднику *Летописа Мајице српске*, Десница убедљиво брани функционалност фрагментарно засноване прозе. Он му појашњава: „Приговори да нека приповијетка није *йријовијетка* у *йравом смислу ријечи* него забиљешка, неколико страница истргнутих из дневника, итд., итд. чини ми се неозбиљна и прилично дјетињаста. Напис који почима *Драги Иване* а завршава *Твој Пејар*, или низ бајаги забиљешака под датумима може да буде савршено добра новела, права новела, новела у правом смислу ријечи. Вид писма, вид неvezаног писања једног доживљаја или *зайамћења*, вид дневника, – и опет су само *форме* – дозвољене и потпуно легитимне и *форме* – приповијетке; дакле опет ствар технике, која се има судити једино по сврсисходности избора управо те *форме* и управо те технике“.

Владан Десница је читав свој списатељски век бранио неутилитарност литературе, дубоко верујући, као и његов *Иван Галеб*, да „ако уопће има поезије, тада је поезија оно на шта наша мисао и наша сензибилност наиђу лутајући пустопашицом“.

Спрам тога става, разумљиво, стоје књиге за које Десница није марио, а које су „упрегнуте под било што, вођене било којом уцртаном стазом и уперене на било какву поенту“, јер на таквим стазама ретко кад наилазимо на истинску поезију.

Десничини цитати врве у овом раду и толико су експлицитни да остављају мало простора за додатне коментаре и тумачења, али ми се чини да су веома илустративни као крајње индивидуалан приступ овако широко постављеној теми.

ФРАГМЕНТ У ПРИПОВИЈЕТКАМА И РОМАНИМА ПИСАЦА У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ ОБЈАВЉЕНИМ У ПОСЉЕДЊОЈ ДЕЦЕНИЈИ

Увјерен сам да ће све што буде написано испод овог подужег, па можда зато и помало незграпног наслова, представљати новост, јер савремена књижевна критика у Србији, таква каква јесте, а углавном је неконзистентна, могло би се рећи узгредна, неподстицајна, окренута групама и истомишљеницима, замагљеним погледом тек покаткад само окрзне оно што се ствара изван граница земље. Ма колико врата издавачких кућа и странице књижевних часописа, нарочито у посљедње вријеме, били отворени писцима који стварају изван матице, првенствено онима у Републици Српској, они, уз ријетке изузетке, остају по страни приликом приређивања антологија савремене поезије и прозе, утврђивања програма школске лектире, додјела значајнијих књижевних награда, приређивања читанки, сачињавања прегледа савремене српске књижевности...

Зашто је то тако? Одговор треба тражити у чињеници да они углавном остају – непрочитани. Њихове књиге једноставно не привлаче пажњу оних који се баве књижевном критиком, нарочито ако се објављују у њиховим матичним државама, чак ни онда када стижу до њих. Чији је, на примјер, данас српски писац у Хрватској, који, стицајем околности, није у суновратним збивањима поткрај прошлог вијека избјегао у Србију? Његово стваралаштво нико не валоризује у држави у којој живи, а није постао – како то волимо рећи – ни дио српског књижевног корпуса, па је тако његов опус, који најчешће и не стиже до књижевне јавности, остао у оном

добро нам знаном *чардаку ни на небу ни на земљи*. Исту судбину доживљавају и савремени српски писци у Словенији, чије књиге објављују углавном тамошња удружења Срба и оне, најчешће непрочитане, завршавају на прашњавим полицама, а поуздано знам да ту има вриједних књижевних, нарочито пјесничких остварења. Невредновани остају и српски писци који живе и стварају у другим државама. Да не бисмо касније жалили због оваквог односа према књижевном стваралаштву које настаје ван граница Србије, сјетимо се како се некада књижевна критика односила према Петру Кочићу, Јовану Дучићу, Алекси Шантићу, Светозару Ђоровићу, Сими Матавуљу, Иви Андрићу и другим значајним српским писцима прије него што су неки од њих доселили у матицу.

Али, вратимо се теми коју сугерише наслов овога рада – приповијеткама и романима писаца у Републици Српској објављеним у посљедњој деценији (2000-2009), у којима је у књижевном поступку доминантно фрагментарно сликање стварности и фикције.

Српски писци у Босни и Херцеговини пишу на српском језику и – упркос притисцима попут оног којим их *језички алхемичари* Националне и универзитетске библиотеке у Сарајеву, погрешном примјеном Кооперативног онлајн библиографског система и сервиса (COBISS), катологизују као босанске писце који пишу босанским језиком – изјашњавају се као српски писци који живе и стварају у Босни и Херцеговини. Сљедствено томе, осјећају да припадају српској књижевности, прате њене савремене токове и желе да своје дјело уткају у њену цјеловитост. Примјена фрагмента као градивног елемента прозних остварења или поетског израза, нарочито у посљедње двије деценије, уочљива је у њиховим приповијеткама и романима, што никако није помодност, него можда најприхватљивији начин да се ововремена стварност, фигуративно речено, загађена умом осиромашеног уранијума, подесна за стварање подвојених личности, на најбољи и најувјерљивији начин ослика у књижевном дјелу.

Слободан Јанковић, изузетно плодан и недовољно прочитан приповедач и романописац, своју завичајну трилогију коју сачињавају романи *Мјесечина над Врбљанима* („Графомарк“, Лакташи, 2000), *Мјесечев њрах* („Бесједа“ и „Арс Либри“, Бањалука и Београд, 2001) и *Шкољка од мјесечине* („Бесједа“ и „Арс Либри“, Бањалука и Београд, 2002), напосто је саздао од измрвљене маште и сјећања на дјетињство, да не кажем од раздробљене мјесечине, која је у његовој прози више од метафоре. Супротстављајући фантазмагоричној уљуљканој сурову стварност, маниром фолклорног фантасте, он вјешто мијеша временске дионице, па тако честим контрастним сусретима прошлости и садашњости, сјећања и актуелних догађаја, маште и стварности, истовремено води причу колико њеном завршетку толико и почетку, остављајући читаоцу да сам испреда и домишља њену хронологију.

У роману *Прелаз* (Удружење књижевника Српске – Подружница Бањалука, 2004), чија радња траје колико и застој саобраћаја на једном граничном прелазу, Јанковић гради цијели један фиктивни свијет у коме се, слагањем разноврсних коцкица у једну изломљену слику, преплићу многе животне приче, толико сличне у својој разноликости колико је слична и фрагментарна свијест њихових јунака. Сличну композицију подлогу имају и сличним приповиједним поступком писани су и Јанковићеви романи *Портрети једне Анђеле*, *Болнички човјек*, *Миландор* („Графомарк“, Лакташи, 2005, 2006, 2007) и *Трајач* (Завод за уџбенике, Источно Сарајево, 2000).

Крећући се у свом препознатиљивом тематском и стилском свијету, **Василије Каран**, писац Козаре, како га често називају, из збирке у збирку приповиједака, из романа у роман, било да су те књиге намијењене старијем или млађем читаоцу – да овдје не спомињемо његове хумореске, репортаже и публицистички опус – углавном прати козарског и поткозарског човјека у Другом свјетском рату. Људске судбине и људски карактери, у *времену зла*, у маловарошкој и руралној средини, закупају Каранову пажњу у прозном дјелу, писаном углавном на традиционалан начин, при чему је

реалистичан поглед на свијет присутан чак и онда када су у кошмарним сновима његових јунака испреплетени сан и јава, стварност и машта, стварни и измаштани живот. Не повлађујући оном укусу који би да се по сваку цијену нарација што даље одмакне од устаљене структуре, Каран помало успореним, најчешће хронолошким наративним поступком, нуди читаоцу судбине обичних људи у ратним страхотама, али успијева да и у такав начин приповиједања као приповиједни поступак, нарочито када своје јунаке враћа у предратни период или кад ратна збивања посматра с одређене временске дистанце, убаци занимљиве фрагменте који учествују у (до-)градњи приче.

Почев од аутобиографских романа *Црвени њирајови* (друго, прерађено издање, „ГрафоМарк“, Лакташи, 2005) и *Како сам добио њисмо од Хиџлера* (друго издање, исти издавач, 2004), В. Каран основну причу стално проткива фрагментарним сјећањима која чине оне најљепше шаре на његовој козарској тканици. Романи хронике *Плава свјетлост* и *Паклена варош*, о ратним збивањима у Приједору и Козарској Дубици (оба објавио „ГрафоМарк“, 2003. и 2004), још једна су потврда да овај писац, склон хронолошком начину изношења фабуле, и те како зна да на правом мјесту убаци детаљ који представља, у композиционом смислу, право освјежење. Примјера ради, у нарацију о ратним збивањима у овим крајишким градовима и на бојиштима на Козари, сјећањима главних јунака, који нису сликани црно-бијелом техником (и непријатељ понекад показује да има срце), фабула се својим рукавцима грана на шегртовање и студије у Београду, на предратни илегални рад у поменутих и другим градовима, у концентрационе логоре гдје страхоте призивају смрт као спасоносно рјешење. Или, у роману *Јоја* („ГрафоМарк“, 2005), заснованом на стварном лику, легендарном митраљесцу са Козаре Јовану Бијелићу, аутор сурову ратну збиљу напросто разбија досјеткама (фрагментима) које доприносе већој упечатљивости у изношењу историјских чињеница и већој умјетничкој вриједности дјела.

Након збирки приповиједака *Христӣ са Дрине* (Задужбина Петар Кочић, Бањалука – Београд, 1995), *Приче са марџине* („Агема“, Нови Град – Бањалука – Београд, 1997), *Одблесци* („Глас српски“, Бањалука, 1998) и *Успомене из њакла* (Задужбина Петар Кочић, Бањалука – Београд, 1999), тематски везаних за рат и његове посљедица у Хрватској и Босни и Херцеговини у првој половини посљедње деценије XX вијека, за које би се у цјелини могло рећи да почивају на изломљеној, фрагментарној лирској нерватури, с тим што би се *Христӣ са Дрине* могао посматрати и као роман, заправо први роман који је на српском говорном подручју проговорио о ранама и патњама изазваним распадом авнојевске Југославије, **Анђелко Анушић** објављује *Прекодринчеве зајисе о Косову* („Ослобођење“, Српско Сарајево, 2004), збирку прича у којој се можда најочљивије запажа стилско-језички и мотивско-тематски принцип фрагментарности у компоновању ових занимљивих прозних цјелина с несумњивим есејистичким призвуком.

Тај принцип до још већег изражаја долази у роману *Силазак Сина у сан* („Глас српски“, Бањалука, 2003), који је, како сам аутор каже, грађен од опеке фрагмента. Свака романескна цјелина у њему почива на фрагментарној тачки која се, упоредо са током фабулизације, шири, да би се на самом крају вратила своје прапочетку. Наредни Анушићев роман *Агресар изубљених душа* („Stylos“, Нови Сад, 2006), који се стилски, језички и тематски наставља на претходни, може се с пуним утемељењем и теоријским покрићем тврдити, почива на фрагменту. Роман има своје унутрашње насловљене цјелина, могло би се рећи – засебне мале свјетове који се, по устројству васељенског разноличја и бескраја, стапају у један свијет, у довољној мјери повезане да чине чврсту стилску и тематску цјелину. Ма колико ово прозно ткиво, по мишљењу Ђорђа Писарева, изгледало фрагментарно и дисперзивно, „ма колико нас, можда, на први поглед збуњивала необична форма уланчаних (самосталних) приповедачких целина“, читалац ће ипак на крају осјетити и доживјети његову цјеловитост. Роман *Агресар изубљених душа* који је, по мишљењу Јована Зивлака,

„битан, јер отвара незапочет разговор о нашој драми последњих деценија, о чему се мало писало“, и који је био у ужем и ширем избору за неколико престижних књижевних награда, како оцјењује Славица Гароња Радованац, има крајње разлабављену романескну форму, свака прича у њему може се засебно читати, али их све обједињује заједничка тематика – живот учесника и изгнаника након недавног грађанског рата на нашим просторима.

„Трагајући за изгубљеним кључем и кључевима, који ће отворити нека важна врата или какав дрвени сандук, да би се открио један нови свет, наратор трага за смислом живота и постојања... Кеџман је писац који, на трагу Андрићевих повести о босанској касаби увек покриће тражи у предањима и легендама које личе на стварност, на какав документ. У средишту његових тема стално вреба нека смрт или се бар о њој прича као о нечему неизбежном. У том отпору писац покреће живот својих јунака.“

Тако о збирци приповиједака *Кључеви* (КОВ, Вршац, 1999) **Здравка Кеџмана** пише Радослав Братић, а томе би се могло додати да овај писац, по много чему постмодернистичког опредељења, у свом књижевном дјелу заиста има мноштво кључева за мноштво ковчега и ковчежића које, вјештином доброг мађионичара, слаже у своје приповиједне мозаике. Фрагментарно грађење цјелине код њега је толико изражено да се његове приповијетке и романи могу читати од оног мјеста гдје се књига отвори, и да се при томе ништа не изгуби од читалачког ужитка. У центру сваке Кеџманове приче је слика као стабилно језгро, учача Зорица Турјачанин. Ако бисмо томе придодали тврдњу да су те слике само нуклеуси око којих читалац сам гради свијет, или свјетове, у које ће заронити и тражити ону причу која га интересује, с отвореном могућношћу да је допричава, онда бисмо нагласили да овај писац фрагмент прихвата и доживљава као нешто што је у грађењу прозне творевине подједнако важно као и језик или неизбежна тематско-фабуларна подлога.

У збирци кратких проза *Најтална карџа* („Глас српски“, Бањалука, 2004) чак и онда када прича својом радњом прекорачи границе родног му Подгрмеча, селећи у Бањалуку или подручје Јулијских Алпа, читалац не осјећа промјену амбијента чисте фантастике и специфичним бојама осликане фантазмагорије. Јер, Кеџман је стално, како је у приказу ове књиге навела Тања Ступар-Трифуновић, једном ногом у свакодневици, другом у фантазмагоричном свијету утвара, снова, остварених и неостварених пророчанстава која спавају у прашњавим књигама свијета. А такав свијет најбоље се осликава фрагментарним постуком, израженим колико у приповијеткама толико и у романима овог аутора, прије свега у *Сахрани на Варди* („Глас српски“, Бањалука, 1997) и чудесној романескној причи *Scabiosa trenta* (Удружење књижевника Српске – Подружница Бањалука, 2003), у којој, у шароликој менаџерији ликова, како записа Миленко Стојичић, препознајемо курве и ђаволице, часне сестре – питомице, филозофе, војне часнике, лутријаша и мудријаше, модискиње и архитекте... Сви они, у фрагментима, причају или наговјештавају своје животне приче и све је у овом роману представљено мноштвом инокосних сличица које се ипак стапају у складну цјелину.

Сличним поступком грађен је и најновији Кеџманов роман *Ковчези, нож и вјенчаница* који ће ускоро изићи из штампе. Вјешто увлачећи читаоца у замку да гради неки паралелни свијет мистика и фантасте Едгара Алана Поа, аутор заправо на тавану *своје* „куће Ашерових“ ствара амбијент у који смјешта не само свијет главног јунака, него и свијет пластично осликане вароши у којој се догађа радња, што је, у неку руку, прототип цијелог микрокосмоса по коме се креће пет увјерљиво извајаних литерарних јунака, у пратњи оних који допуњавају тај помало изокренути свијет и атмосферу у којој се преплићу, једно другом супротстављају и, истовремено, међусобно допуњавају реално и онострано, и све то као у дворани искривљених огледала, дакле, изломљено и фрагментарно.

Пјесник, приповједач, романописац, колумниста, антологичар, књижевни критичар, ријечју – свестран књижевни стваралац **Миленко Стојичић**, можда је од свих савремених писаца у Републици Српској највјернији постулатима постмодернизма и можда је у његовом дјелу најизраженије фрагментарно приказивање свијета.

„Прозни деби Миленка Стојичића – роман *Ушћиаиш* („Веселин Маслеша“, Сарајево, 1986) – у знаку је фрагментарности модернистичког настојања да се демитологизира мит о континуитету људске судбине и да се њена расцјепканост постави у жижу умјетничке рефлексије и саморефлексије.“ Ова оцјена Џемалудина Алића, изречена о Стојичићевом прозном првенцу, уз његове врло занимљиве књиге *Тајна буквица* (Књижевна омладина Србије, Београд, 1995) и *Од сјраха йочейница* („Свјетлост“, Сарајево, 1990), пророчки карактерише и његов потоњи опус.

„Тај поступак се најједноставније може означити као *шексѝ* у *шексѝу*, односно уграђивање у приповедачки текст текстова конструисаних на сасвим другачијим композиционим начелима... Присуство текстова, који су замишљени и обликовани као хроника која превасходно носи моралну поуку, није само елемент морфолошког вишегласја Стојичићевих прича, већ је и демонстрација приповедачког умећа у преплитању, у основи, различитих текстова“, записао је Радивоје Микић о *Књизи од живої меса*, и та констатација могла би се односити на цјелокупну Стојичићеву прозу.

Приповиједање које не признаје уобичајене композиционе оквире и које у сферичним круговима води читаоца уским пролазом између стварности и фикције, вјешто уграђивање у прозно ткиво докумената или парадокмената, писама, записа и других фрагментарних компоненти које се у асоцијативном слиједу стапају у фабуларну цјелину, неке су од основних карактеристика приповиједања Миленка Стојичића. Понешто од тога критика је уочила у рецепцији његових ранијих збирки прича и романа, као што су *Слајкиши* за

Варлама Тихоновича (УКС – Подружница Бањалука, 1996) и *Перо на жуч* („Рад“, Београд, 1995), а пуну потврду налази у новијим збиркама прича *Министѐру свјетске књижевности* („Октоих“, Подгорица, 1996), *Андрићев ѝсмар* („Рашка школа“, Београд, 1999), *Причар* („Глас српски“, Бањалука, 2002) и *Крајке ѝриче у дује ноћи* (Удружење књижевника Српске – Подружница Бањалука, 2006), те у романима *Казанова у Савезу комунистѐа* („Бесједа“ – „Арс Либри“, Бањалука – Београд, 2000), *Адресаѝ Андрић* („Народна књига“, Београд, 2002), *Ломоносов, ѝрви Рус* („Дантеон“, Бањалука, 2003), *Тиѝон* („Филип Вишњић“, Београд, 2007) и *Бањалучки милошѝар* (УКС – Подружница Бањалука, 2009). Стојичић у њима, поступком контекстуалности и својеврсне цитатости, мистификујући савремено биће књижевности, како је то примијетио Живко Малешевић, од мноштва наоко неспојивих детаља гради и разграђује фабулу, да би је поново градио, у неком другом облику, позивајући и читаоца да учествује у тој „игри“ стварања.

У приповиједању **Михајла Орловића** овоземно и оно-страно стално се међусобно прожимају сједињавајући своје силнице и импULSE у згуснуто прозно ткиво, у коме специфичне особености размјењују и ликови, покаткад и овлашно осликани, јер су само такви сасвим у функцији пишчеве намјере да свеукупност живота, (до)живљеног и (до)сањаног, прикаже као космичку кошницу у којој неким чудесним путањама кружи мноштво ентитета, градећи ипак цјелину коју сваки читалац може доживјети на другачији начин.

Рат вођен деведестих прошлог вијека, у једном специјалном аспекту, јавља се у роману Михајла Орловића *Небо и нишѝа* (Удружење књижевника Српске – Подружница Бањалука, 2007). Служећи се пјесничком имагинацијом, како истиче Стеван Тонтић, он је успио вјерно да прикаже до пароксизма доведену егзистенцијалну драму мале групе мучених, поживинчених, аветно изобличених ратних затвореника. Томе бисмо додали да Орловић у својој намјери успијева

највише зато што је одлучио да то стање духа и душе причаже мноштвом измрвљених фрагмената свијести оног ко је издвојен, изолован од свих позиривних цивилизацијских токова, препуштен мраку казамата и помраченом уму мучитеља.

„Неколико је елемената од којих М. Орловић склапа своје приповијести у збирци прича *Сузарев цвијећ* (КЗ „Васо Пелагић“, Бања Лука, 2000). То су фантастика, гнома, гатка, архаика, фолклор, мит, легенда, истиче Анђело Анушић, дадајући да аутор „као да својим причањем (а помоћу ових елемената) спаја шавове земног и (загробног) пакла“.

У збирци приповиједака *Кишни снови*, УКРС – Подружница Бања Лука, 2009), по мишљењу Златка Јурића, „Орловић волшебним причама одгонета: чаролије, враџбине, сугребе, лудорије, сурогате, баксузе; снове, сјенке, приче с оног свијета; језичке заврзламе и, буди бог снама: говор трава, птица и заумног сновиђења“, чему треба додати да је то немогуће постићи без примјене фрагмента као приповиједног поступка, што, уосталом карактерише и друге његове збирке приповиједака и романе (*Звоно*, „Слово“, Бањалука, 2000; *Дресирање ракова*, „Бесједа“, Бањалука, 2002; *Уздах на крову*, „Слово“, Бањалука, 2004; *Шести илечай*, КЗ „Васо Пелагић“, Бањалука, 2008, да споменемо само неке).

У роману *Врело* („АРТ-принт“, Бањалука, 2009) **Раде Димитријевића** тешко је одредити ко је главни јунак – наратор, његова кошмарна мисао или сасвим конкретно вријеме друге половине XX вијека. Исписујући ову оновремену аутобиографску бајку с теже ухватљивом фабулом, згуснуту лирску прозу с прикривеним елементима епског, смјештајући је у препознатљив амбијент Бањалуке и Крајине и приказујући живот као позоришну представу у којој су помијешани извођачи и гледаоци (а сви су марионете на свевременој васељенској сцени), Димитријевић је фрагмент узео као полазну и исходишну основу приповиједног поступка. Дода ли се томе да аутор, одмотавајући из животног клупка неколико упоредних прича које се стално преплићу, пресијецајући једна другу,

води стални дијалог са дјелом које управо пише, тврдећи на једном мјесту да је перо *као човјек, ако нема крви, меса и души, обичан је костур*, онда ће читаоцу бити јасно да он није бирао начин приповиједања, него да се начин приповиједања, сам наметнуо.

Један од најостваренијих прекодринских српских прозних писаца **Ранко Рисојевић** (и баш зато није остављен за крај макар овлашног представљања савремених прозних писаца у Републици Српској којима поетика фрагмента није страна и који фрагмент користе у свом књижевном поступку), аутор многих књига пјесама, приповиједака, романа и драмских текстова за одрасле и за дјецу, већ од прве збирке прича *Умјетности Марије Теофилове* („Свјетлост“, Сарајево, 1974), а нарочито у нешто каснијим књигама краћих поетских проза (које су често на граници чисте поезије) *Слике за уијеху* („Свјетлост“, Сарајево, 1981), *Шум* („Светови“, Нови Сад, 1995), *О души* („Прелом“, Бањалука, 1998), те у роману *Сабласни шињел* („Рад“, Београд, 1993), полази од тога да се фрагментарност свијета може изразити само коришћењем фрагмената у приповједном поступку. То ће посебно доћи до изражаја у његовим прозним остварењима објављеним у последњој деценији. Уосталом, његова књига кратких медитативних проза *Фрагменти*, објављена 2001. године, и самим насловом потврђује такво ауторово схватање и опредјељење.

У врло занимљивом Рисојевићевом роману за млађе читаоце *Иваново ошварање* (Задужбина Петар Кочић, Бањалука – Београд, 2000), награђеном наградом „Политикиног Забавника“, поглавља као цјелине нису ништа друго него врло увјерљиво представљени фрагменти стварности, који су у читаочевој рецепцији стално негдје на граници маште.

На самом почетку свог одличног романа *Босански целайи* („Глас српски“, Бањалука, 2004), овјенчаног Ђопићевом наградом, у нултом поглављу, Ранко Рисојевић читаоца уводи у занимљиву фабулу објашњавањем приповиједног поступка који није својствен његовим дотадашњим прозним дјелима.

Стиче се утисак да то чини не зато да би упозорио да ће прича тећи из више међусобно вјешто и функционално испреплетених рукаваца – главни јунак, његов хендикепирани син Ото, архивиста и новинар, писац аматер и *коначни* писац – већ да би тако заголицао и подстакао читаочеву знатижељу и пажњу која ће све до задње реченице бити затегнута као жице на цитри главног јунака необичне приче. То, условно речено, „објашњење“, на почетку романа читаоца „упозорава“ да га чека прозни мозаик саздан од мноштва међусобно повезаних цјелина. Добра композиција и модеран приповиједни поступак, занимљиво изношење фабуле, панорамско приказивање историјских кретања у Сарајеву и Босни и Херцеговини на размеђу XIX и XX вијека – то су само неке вриједности које је било могуће најлакше и најувјерљивије остварити у роману *Босански целаји* примјеном фрагмента као градивног елемента.

Писан на занимљив начин, у форми исповијести која нема хронолошки карактер, већ је састављена од мноштва запамћених слика, Рисојевићев роман *Археолог* (Завод за уџбенике, Источно Сарајево, 2005), који се бави недавним ратом на простору Босне и Херцеговине, неким пипцима своје радње, исказане кроз сновиђење његових јунака, сеже и у далеки стари вијек. Помућена и измрвљена свијест главног лика, фрагментарна колико и живот који је у сталном дотицају са смрћу, на волшебан начин премјешта стварност у фантазмагоричан амбијент и, обрнуто, таласима фантастике стално заплъускује реалан свијет.

Роман *Симана* („Глас српски“, Бањалука, 2007), први из замишљене бањалучке трилогије, у цјелини, по запажању критике, почива на фрагментима стварности. У овом роману, по оцјени Светозара Кољевића, Рисојевић „веома даровито слика у занимљивим појединачним драмама људских живота просторе бањалучке историје у периоду успостављања аустроугарске власти“. Томе бисмо додали да радња траје само колико и ноћ умирања главне јунакиње, али да се протеже готово цијели вијек уназад у Симанином памћењу, па и дубље

у прошлост, кроз запамћене приче из дјетињства и младости. Као што се може и претпоставити, ту широку панораму збињавања сачињава мноштво вјешто укомпонованих слика, које дају цјелину и без хронолошког поступка у њиховом осликавању и слагању у мозаик јасних обрису.

Да би макар овлашан приказ фрагментарности у приповијеткама и романима писаца у Републици Српској, објављеним у првој деценији трећег миленијума, био колико толико заокружен, требало би ишчитати и најновије књиге **Живка Вујића** (који, наведимо само један примјер, угошћујући Чехова, под његов „Гогољев шињел“ вјешто смјешта и неке своје савременике), **Жарка Шарића** (чији „претежно добри људи“ из „шашаве школе“ чине широку галерију ликова чије су животне приче мозаично грађене), **Алекandre Чворовић** (у чијем дјелу не треба по сваку цијену тражити границу између прозног и поетског лирског ткања), **Радмиле Трбојевић** (роман *Маске*, који је објавила Задужбина Петар Кочић, Бања Лука – Београд 2003, заиста је изазвао велику пажњу критике), кратке прозе **Боре Капетановића**, приповијетке и романе **Жељка Пржуља** (у чијем дјелу доминирају ратне судбине људи који за своју причу „имају времена“ тек између битака, па отуд у њима и уочљива фрагментарност), **Вере Гргић Будимир**, која је недавно својим романом *Крила љубави* („Невен“, Београд, 2009) побудила пажњу читалачке јавности, и других аутора који овдје живе, стварају и објављују.*

* Да би преглед којим се бави ова тема био потпунији, требало би, свакако, анализирати и нека дјела аутора овог рада, објављена у посљедњој деценији, на примјер, збирке приповиједака: *Субојте без Илзе* (Задужбина Петар Кочић, Бањалука – Београд, 2000), *Трајач из крилне рејименте* (Удружење књижевника Српске – Подружница Бањалука, 2003), *Био једном један* („Књижевна задруга“, Бањалука, 2003), *Библиоџекар и Књија* (Завод за уџбенике, Источно Сарајево, 2006) и *Тринаест несћриљивих йрича* („Прометеј“, Нови Сад, 2007), затим романе *Јахачи и остијали* („Глас српски“, Бањалука, 2001) и *Како ухваистији лейџира* („Народна књига“, Београд, 2002), (Напомена аутора).

КЊИЖЕВНОКРИТИЧКИ ФРАГМЕНТИ МИЛОША ПЕТРОВИЋА

У *Речнику књижевних термина* (Друго, допуњено издање, Београд, 1992), термин *фраимент* појашњен је у три тачке. У првој да је део текста или рукописа неког књижевног дела које је остало недовршено или није сачувано, као и део из књижевне заоставштине писаца; у другој, намерно незавршена дела или одломци које су, најчешће, остављали романтичари, сходно њиховом ставу о безграничним могућностима завршетка књижевног дела.

Трећи део појашњења термина *фраимент*, који је у извесној мери теоријска потпора за оно о чему ћемо говорити, наводимо у целини: „Одломак из књижевног дела – обично изабран у *сврху анализе* или *илустрације* – који најчешће има извесну самосталност значења и уметничког дејства. Ако се књижевно дело посматра као *орјанска форма*, онда се подразумева тотална узајамна зависност свих његових делова, а то значи да одређивање функције сваког фрагмента води закључивању о структури дела као целине. У критичкој пракси, међутим, разлике у вредновању и интерпретацији најчешће произилазе из различитих избора оних фрагмената књижевног дела који се у њему сматрају битним и карактеристичним“ (италик М. Ц.). Одредницу о термину фрагмент обрадио је Светозар Кољевић (потписан иницијалима С. К.).

Мисао о *фраименту* и *фраиментима*, изабраним у сврху анализе или/и илустрације, основно је књижевнокритичко полазиште Милоша Петровића у његовом тумачењу српске прозе. Овај вредни књижевни и позоришни критичар преко пола века неуморно прати и тумачи оно што се догађа на српској књижевној и позоришној сцени. Неизбежни је судионик најважнијих књижевних и клтурних догађаја, па и

Књижевних сусрета „Савремена српска проза“ у Трстенику, којима је све ове године давао немерљив допринос. Као књижевни критичар написао је велики број текстова о жанровски различитим делима, тумачио опусе најзначајнијих књижевника, или, најчешће, опсервирао оне њихове тематске и мотивске деонице – *фрајментџе* – у којима је литерарна сушт, односно који показују најупечатљивије естетске домете. Дакле, он бира фрагмент у *сврху анализе или/и илустрације* критички опсервира оне сегменте и слојеве књижевног дела које сматра *бијиним и каракџерисџичним*.

Наравно, није Милош Петровић усамљен у таквом приступу прозним књижевним делима. Међутим, особен је по томе што експлиците издваја фрагмент као дискурс властитог књижевнокритичког мишљења и тумачења књижевних дела. Он је своју претпоследњу књигу критика и есеја тако и насловио, *Фрајментџи* (Београд, 1998), где издваја фрагмент као основни део своје књижевнокритичке поетике. У белешци на крају ове књиге, између осталог, каже: „Опседнутост фрагментом није само у критичарском приступу и у делима компонованим од фрагмената (...), већ и у бројним приповедним и песничким делима у којима је фрагмент ненадокнадив структурни састојак“. Тај критички метод применио је и у другим књигама, па и у најновијој књизи *Поџез скакачем*, објављеној прошле године, за коју у напомени каже да је наставак претходне.

Задржаћемо се, превасходно, на књизи *Фрајментџи*, који је књижевни термин и одредница ове сесије. Он је садржан и у насловима појединих текстова, нарочито у његовој првој целини. Тако и уводни напис гласи: *Фрајментџи о џрозном фрајментџу*. Повод је роман *Хлеб и сџрах* Милисава Савића, а на једном месту каже да би се један правац размишљања о савременој српској прози тицао „и њене опседнутости фрагментом“. У тај контекст сместиће и Савићево дело и реч о њему. Међутим, пре тога Милош Петровић књижевнотеоријски опсервира функцију фрагмента полазећи од ставова неких домаћих и страних писаца и теоретичара, с посебним

ослонцем на њему драгог песника и прозног писца Душана Матића. Он каже: „Међу првим мајсторима нашег прозног фрагмента јесте један песник – Душан Матић“. Налази да је фрагмент основни структурални елемент његовог целокупног књижевног дела, да његов фрагмент „постаје цела приповетка, цела драма“, наглашава критичар, додајући да приповедни фрагмент не може без нас, без читаоца и саговорника, што је такође међу првима демонстрирао Матић.

Петровић, даље, каже: „Конверзационом лакоћом, лежерном искреношћу, маглom међувремена и дубином мисли Матић не исцрпљује тему, напротив, проширује комуникацијски простор и извлачи читаоца из пасивног положаја“. Спомиње, затим, познате српске прозне писце који су следили Матића (не епигонски, каже), „са приповедним фрагментима, приповедним записима, белешкама, критичким дневницима и темама о нашим приликама, људима и наравима, и различитом интенционалном надградњом“: Милована Данојлића, Мирослава Егерића, Србу Игњатовића, Светислава Басару, Немању Митровића и друге.

Тек у другој половини овог невеликог текста (од четири странице) износи запажања о Савићевом роману *Хлеб и сирах*, за који каже да је потпуно компонован „од приповедних фрагмената, записа и бележака на наративној основи, цитата и књижевно-историјских података“; односно, да „прозни фрагменти кореспондују са путописним записима и рефлексима, и са фрагментима о жени, који иду као нека врста књижевнотеоријског практикума“. Затим, критичар на компаративној равни сагледава однос Матића и Савића према фрагменту као приповедном елементу. Савићев фрагмент, вели, као и Матићев, „оставља један веома разуђен утисак, један удар који покреће вијуге и убрзава дамаре, као што камен, бачен у воду, прави концентричне кругове: један, други, пети, бескрајни“. Односно, као и Матић, и Савић позива сабеседника, непосредно се обраћа читаоцу и „сутерише допуну информације“.

Оатале критике Милоша Петровића о српским прозним писцима у књизи *Фрајменџи*, представљају разраду и примену наведених књижевнотеоријских начела у књижевно-критичкој пракси. Прецизније, однос критичара према фрагменту као окосници прозног текста, његовој структуралној и уметничкој функцији унутар уметничког дела као целине. Задржава се и на једном филозофском делу, на књизи *Фрајменџи о смислу* Милорада Беланчића, а трага за функцијом фрагмента и у аутобиографској и мемоарској прози *Нојева Барка* Миодрага Б. Протића. *Акџуелни фрајменџи* наслов је текста о дневничким записима *Невидљиви оквири* Чедомира Мирковића, у коме каже: „Један нови дискурс, фрагментаран у форми и бити, креће се ка саговорнику, елиптичан и непретенциозан“, при чему наглашава комуникациону функцију дела и фрагмента као његове каденце.

Један обимнији рад насловиће *Фрајменџи о Добрици*. Бави се прозним делима Добрице Ћосића, посебно тематиком села у њима, што је била тема на једним ранијим сусретима у Трстенику. Састављен је од критичких пасажа, фрагмената, о селу у појединим Ћосићевим романима, о моравском сељаку и његовој исконској везаности за земљу и реку, о малим радостима и тежачкој муци у мирнодопским и тешким бременом у ратним и идеолошки драматичним временима. Самерава Ћосићева дела у компаративном односу са неким другим српским прозним писцима сродне тематике, погледа и приповедачке поетике. Петровићеви књижевнокритички фрагменти су комлементарни, доприносе умреженом и сажетом погледу на прозно дело великог писца.

По сличном, фрагментарном обрасцу, пише и о одликама приповедања Радослава Братића, у чијем је приповедном седишту завичајна Херцеговина и фикционални топос *Биш*, као ауторов центар света. Наглашава комуникациони однос између ликова, наратора, писца, приповедача; „претпоставља слушаоце који су на наративној сцени, али и имагинару публику с ону страну приче“. Код Милосава Ђалића критичар уочава да његови романи иду у романе лика, „у којима један

или мали број повезаних ликова доминира приповедном структуром“. У роману *Ајџлас ојисан небом* Горана Петровића истиче „велики број фрагмената и урамљених словних слика“, затим фуснота, „саображавања и симулирања изворних текстова“.

У књизи литерарно-политичких записа, есеја и разговорних фрагмената Мирослава Егерића *Србија и њамћење*, издваја комуникациону функцију текста: „Егерићев запис подстиче нови запис, нови фрагмент, нову реплику“. А када говори о Егерићевој вишетомној књизи *Дела и дани*, поентира да је његова критика сјајно организована око фиксирања дана, „око сажимања расутих фрагмената времена у делима“. У напису о неким поетичким ставовима Милоша Црњанског у разговорима, Петровић колажира не само фрагменте критичког мишљења и опсервација изузетног писца, већ и поетичке теме које су у њима дотакнуте. Слично чини и када пише о његовим путописима или о путописној прози Десанке Максимовић.

Поједини текстови Милоша Петровића су кратки и сажети фрагменти критичког мишљења изговорени у неким пригодним приликама, а веома валидни по густини и дубини аналитичких и вредносних судова. Он прави fine и сложене књижевнокритичке мозаике не само о прозним делима, већ и о другим књижевним жанровима; инсистира на фрагменту као структуралном значењском, поетичком, комуникацијском и рецептивном елементу и кад пише о неким песничким књигама: Милутина Петровића, Зорана Милића, Матије Бећковића, Гојка Ђога, Љубомира Симовића, Радомира Андрића, Бошка Руђинчанина, Стевана Раичковића... У томе духу је и став у првом, уводном тексту, који је теоријски интониран, а гласи: „Фрагментарни практикум је заправо приповедни диспут о књижевнотеоријским питањима са жудњом да се изнађу могући одговори“.

Трагајући за могућим одговорима инсистира на фрагменту и његовом функционисању у уметничкој прози, са пуном критичком свешћу самерава како фрагментарни делови

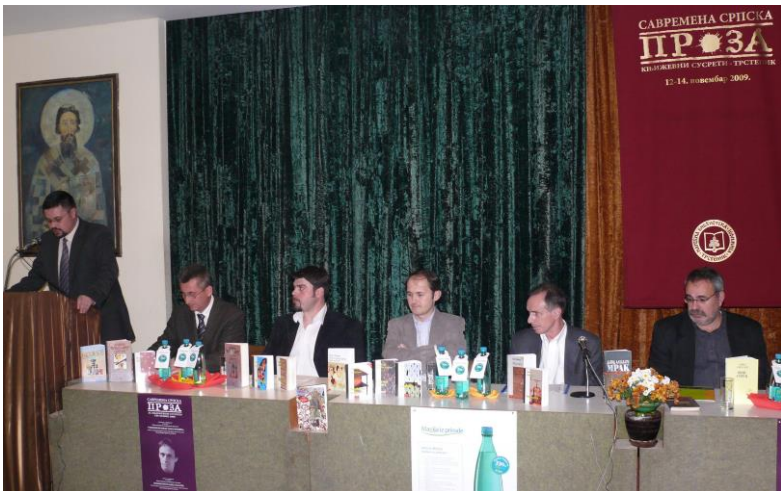
кореспондирају у целовитој структури дела. У неку руку, фрагмент представља синергију прозног текста и критичког мишљења о њему.

Лепо је запазио у рецензији Петровићеве књиге *Фрагменти* Чедомир Мирковић да је он „књижевни критичар који увек полази из самог књижевног дела, настојећи да му открије тачке ослонца и оне естетске посебности који обезбеђују препознатљивост и домете“. Односно, да се не задовољава глобалним категоризацијама, „већ тежи да, у што ситнијим појединостима, уочи разноликост значења, улогу семантичких слојева и функционисања целине“. Те релације представљају паноптикум Петровићевог књижевнокритичког мишљења и делања.

ФОТОГРАФИЈЕ 26. КЊИЖЕВНИХ СУСРЕТА
САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА



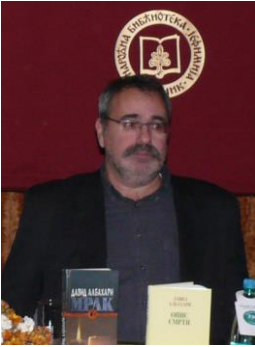
Давид Албахари



Вече Књижевної йорйреїа



Публика на Књижевном јорџреју



Михајло Панџић



Гојко Бојовић



Заједничка фотоџрафија Давида Албахарија и џублике



Окруили сѝо: „Фраїмени у српској прози“



Милош Пејировић



Миограј Радовић



Милисав Савић



Душан Берић



Јован Пејчић



Мирко Демић



Ранко Павловић



Мићо Цвијетић



Публика на „окруилом столу“

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ТРСТЕНИК 1984-2008.

1984.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

МЛАЂА СРПСКА ПРОЗА

Милисав Савић, Радослав Братић, Јанко Вујиновић,
Славен Радовановић, Бранко Летић, Саша Хаџи Танчић,
Милосав Ђалић, Љиљана Шоп, Милош Петровић.

1985.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА

Миодраг Булатовић, Мирко Ђорђевић,
Милан Комненић.

УНИВЕРЗАЛНО И РЕГИОНАЛНО
У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Мирко Ђорђевић, Ђорђе Јанић,
Миодраг Рацковић, Џевад Сабљаковић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Миодраг Рацковић, Мома Димић, Славко Лебедински,
Јанко Вујиновић, Џевад Сабљаковић, Саша Хаџи Танчић,
Драгомир Лазић, Босиљка Пушић, Милосав Ђалић.

1986.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА

Драгослав Михаиловић, Љубиша Јеремић,
Милутин Срећковић.

ПРИБЛИЖАВАЊЕ ЖАНРОВА
У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Света Лукић, Вук Крњевић,
Милосав Мирковић, Марко Недић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Александар Јовановић,
Милутин Срећковић, Милош Петровић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Ратко Адамовић, Жика Лазић, Света Лукић,
Миладин Мичета, Светислав Басара,
Антоније Маринковић, Саша Хаџи Танчић.

1987.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ВИДОСАВА СТЕВАНОВИЋА

Видосав Стевановић, Петар Џацић,
Милосав Мирковић.

НОВИ ТОКОВИ У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Петар Џацић, Милосав Мирковић,
Славко Лебедински, Живан Живковић,
Никола Цветковић, Милош Петровић.

КЊИЖЕВНО ВЕЧЕ

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА

Петар Сарић, Миленко Јефтовић,
Радослав Стојановић, Милорад Грујић,
Драгомир Попноваков, Богдан Шеклер,
Исмет Реброња, Данило Марић, Милосав Ђалић.

1988.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА

Слободан Селенић, Мирослав Егерић,
Љубиша Јеремић.

КРЕТАЊЕ ИДЕЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Предраг Палавестра, Мирослав Егерић,
Славко Гордић, Љубиша Јеремић,
Даница Андрејевић, Радомир Батуран,
Никола Цветковић, Радослав Златановић,
Милош Петровић.

1989.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА

Антоније Исаковић, Предраг Палавестра,
Петар Џацић, Мирослав Егерић.

БЕКСТВО ИЗ ТЕСКОБЕ

У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Предраг Палавестра, Мирослав Егерић, Петар Џацић,
Љубиша Јеремић, Милош Петровић, Марко Недић,
Јован Стриковић, Владета Вуковић.

1990.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ЈОВАНА РАДУЛОВИЋА

Јован Радуловић, Љубиша Јеремић, Радивоје Микић,
Станко Кораћ, Душан Иванић.

КЊИЖЕВНОСТ СРБА У ХРВАТСКОЈ

Станко Кораћ, Душан Иванић, Славица Гароња,
Анђелко Анушић, Небојша Деветак, Драго Кекановић,
Славко Лебедински, Љубиша Јеремић, Јован Радуловић.

1991.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИЛИСАВА САВИЋА

Милисав Савић, Мирослав Егерић,
Вук Крњевић, Милутин Срећковић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРИПОВЕТКА:

НОВЕ ТЕНДЕНЦИЈЕ

Срба Игњатовић, Милутин Срећковић,
Мирослав Егерић, Михајло Пантић, Васа Павковић,
Милисав Савић, Јанко Вујиновић, Милош Петровић,
Ратко Адамовић, Милосав Мирковић,
Вук Крњевић, Славко Лебедински.

1992.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИЛОРАДА ПАВИЋА

Милорад Павић, Миодраг Радовић,
Зоран Глушчевић, Јасмина Михајловић.

ПАВИЋ И ПОСТМОДЕРНА

Никола Милошевић, Михајло Пантић,
Јасмина Лукић, Сава Дамјанов, Душица Потић,
Милентије Ђорђевић, Зоран Глушчевић.

1993.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИРОСЛАВА ЈОСИЋА ВИШЊИЋА

Мирослав Јосић Вишњић, Љубиша Јеремић,
Марко Недић, Радивоје Микић,
Бранимир Живојиновић.

ПУТОПИСНА ПРОЗА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

Милош Петровић, Марко Недић,
Љубиша Јеремић, Мирослав Јосић Вишњић,
Ђорђе Вуковић, Радивоје Микић,
Мирослав Егерић, Бранимир Живојиновић,
Зоран Аврамовић.

1994.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

БОШКА ПЕТРОВИЋА

Бошко Петровић, Чедомир Мирковић,
Славко Гордић, Мирослав Егерић.

КЊИЖЕВНИ КРИТИЧАРИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Михајло Пантић, Мирослав Егерић,
Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Даница Андрејевић, Милош Петровић, Ђорђе Писарев.

1995.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

РАДОСЛАВА БРАТИЋА

Радослав Братић, Љубиша Јеремић,
Милош Петровић, Гојко Божовић, Јован Делић.

ЗНАКОВЉЕ ИВЕ АНДРИЋА

Радован Вучковић, Никола Милошевић,
Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић,
Радослав Братић, Гојко Божовић, Јован Делић,
Владета Вуковић, Михајло Пантић, Милосав Ђалић.

1996.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Александар Тишма,
Милосав Ђалић, Васа Павковић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА И ИСТОРИЈА

Марко Недић, Чедомир Мирковић, Милисав Савић,
Даница Андрејевић, Мирослав Егерић,
Милош Петровић, Предраг Марковић,
Ђорђе Писарев, Горан Петровић.

1997.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ЖИВОЈИНА ПАВЛОВИЋА

Живојин Павловић, Гојко Божовић,
Михајло Пантић, Иван Растегорац.

КЊИЖЕВНОСТ И МЕДИЈИ

Чедомир Мирковић, Милош Петровић,
Гојко Божовић, Слободан Стојановић,
Мирослав Егерић, Милан Орлић,
Михајло Пантић, Иван Растегорац,
Славен Радовановић, Милета Аћимовић Ивков.

1998.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ

Светлана Велмар Јанковић, Радивоје Микић,
Александар Јовановић, Милош Петровић.

ЕСЕЈИСТИЧКО У САВРЕМЕНОЈ ПРОЗИ

Љубиша Јеремић, Мирослав Егерић,
Жарко Рошуљ, Чедомир Мирковић, Радивоје Микић,
Љиљана Шоп, Александар Јовановић,
Милош Петровић, Милисав Савић, Ратко Адамовић,
Горан Станковић, Фрања Петриновић, Милосав Ђалић.

1999.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДАНИЛА НИКОЛИЋА

Данило Николић, Марко Недић,
Радивоје Микић, Радован Бели Марковић.

ТЕМА РАТА

У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Марко Недић, Јован Делић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Милош Петровић,
Мирослав Егерић, Милета Аћимовић Ивков.

2000.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ПАВЛА УГРИНОВА

Павле Угринов, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Васа Павковић.

КРИТИЧКА ДИМЕНЗИЈА

У ДЕЛУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Милош Петровић, Михајло Пантић,
Мирослав Егерић, Радивоје Микић,
Милан Орлић, Милена Стојановић,
Бојан Ђорђевић, Јован Делић,
Лидија Бошковић.

2001.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДОБРИЛА НЕНАДИЋА

Добрило Ненадић, Милош Петровић,
Михајло Пантић, Чедомир Мирковић.

ПРИПОВЕДАЧКИ ТОКОВИ

У СРПСКОЈ ПРОЗИ XX ВЕКА

Михајло Пантић, Даница Андрејевић,
Александар Јерков, Радивоје Микић, Јован Делић,
Гојко Тешић, Љиљана Шоп, Милош Петровић,
Чедомир Мирковић, Мирослав Егерић,
Васа Павковић, Миливоје Р. Јовановић.

2002.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

РАДОВАН БЕЛИ МАРКОВИЋА

Радован Бели Марковић, Радивоје Микић,
Михајло Пантић, Остоја Продановић,
Данило Николић.

ЈЕЗИК КАО ТЕМА

САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Марко Недић, Михајло Пантић,
Снежана Баук, Горан Петровић,
Александар Милановић,
Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Драган Хамовић, Слађана Илић.

2003.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МЛАДЕНА МАРКОВА

Милосав Ђалић, Петар Пијановић,
Васа Павковић, Младен Марков.

СЕЛО У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Милош Петровић, Младен Марков,
Радован Бели Марковић, Мићо Цвијетић,
Мирослав Егерић, Даница Андрејевић,
Славен Радовановић.

2004.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ГОРАНА ПЕТРОВИЋА

Михајло Пантић, Васа Павковић,
Александар Јерков, Горан Петровић.

СРПСКИ ПЕСНИЦИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Марко Недић, Чедомир Мирковић,
Михајло Пантић, Александар Јерков,
Петар Пајић, Милентије Ђорђевић,
Мирослав Егерић, Милош Петровић,
Бранко Брђанин-Бајовић, Гојко Божовић,
Милета Аћимовић-Ивков, Милосав Ђалић.

2005.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ВОЈЕ ЧОЛАНОВИЋА

Марко Недић, Васа Павковић,
Воја Чолановић.

СРПСКИ ПЕСНИЦИ КАО ПРИПОВЕДАЧИ

Јован Делић, Јасмина Ахметагић,
Драган Бошковић, Мирко Демић,
Александар Јерков, Иван Негришорац,
Марко Недић, Михајло Пантић,
Милош Петровић, Татјана Росић,
Воја Чолановић, Милета Аћимовић Ивков,
Младен Шукало, Миодраг Радовић.

2006.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ВИДЕ ОГЊЕНОВИЋ

Гојко Божовић, Михајло Пантић,
Слободан Владушић, Вида Огњеновић.

ДРАМАТИЗАЦИЈА ПРОЗНИХ ДЕЛА

Гојко Божовић, Миленко Пајић, Маша Стокић,
Небојша Брадић, Милош Петровић, Бранко Брђанин-Бајовић,
Милосав Буца-Мирковић, Бранислав Недић, Вида Огњеновић.

2007.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА

Радивоје Микић, Марко Недић,
Миодраг Радовић, Милован Данојлић.

СРПСКА ПОЕТСКА ПРОЗА

Радивоје Микић, Михајло Пантић,
Даница Андрејевић, Милета Аћимовић Ивков,
Милош Петровић, Слађана Илић, Марко Недић,
Миливоје Р. Јовановић, Бојан Јовић, Милован Данојлић.

2008.

КЊИЖЕВНИ ПОРТРЕТ

ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА

Душан Берић, Мирослав Егерић, Светозар Кољевић,
Марко Крстић, Радован Бели Марковић, Милан Радић,
Миодраг Радовић, Милан Радуловић, Ристо Тубић, Гојко Тешић,
Богуслав Жјелињски, Предраг Палавестра, Добрица Ћосић.

ПИСАЦ И ЗАВИЧАЈ

Гојко Божовић, Ана Вукић Ћосић, Гордана Влаховић,
Михајло Пантић, Катица Дармановић, Сунчица Денић,
Жарко Команин, Милош Петровић, Миодраг Радовић,
Бошко Руђинчанин, Мићо Цвијетић, Братислав Милановић,
Миљурко Вукадиновић.

КЊИЖЕВНО ДЕЛО

МИЛОСАВА ЋАЛИЋА

Даница Андрејевић, Миливоје Р. Јовановић,
Милош Петровић, Милосав Ћалић.

САВРЕМЕНА СРПСКА ПРОЗА
ЗБОРНИК

22

Издавач

Народна библиотека „Јефимија“ Трстеник

Главни и одговорни уредник

Верољуб Вукашиновић

Уредништво

Милосав Ђалић, Милан Милетић,

Радошин Зајић

Програмски савети

САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

Мирослав Егерић, Љубиша Јеремић, Милош Петровић,

Михајло Пантић, Марко Недић, Милосав Ђалић,

Милан Милетић, Љиљана Егерић, Радошин Зајић,

Мирољуб Радосављевић, Верољуб Вукашиновић

Ликовни и технички уредник

Иван Величковић

Фотографије

Милош Милошевић Шика, Славиша Лазовић,

Иван Величковић

ISBN 978-86-83191-35-2

Тираж

500 примерака

Штампа

М-Граф Трстеник



CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09 Албахари Д. (082)
821.163.41.09"19/20"(082)

**КЊИЖЕВНИ сусрети "Савремена српска проза"
(26 ; 2009 ; Трстеник)**

Зборник 26. књижевних сусрета Савремена српска проза, 12-13. новембар 2009., Трстеник / [главни и одговорни уредник Верољуб Вукашиновић]. - Трстеник : Народна библиотека "Јефимија", 2010 (Трстеник : М-Граф). - 157 стр. ; 23 см. – (Савремена српска проза ; зборник бр. 22)

Тираж 500.

ISBN 978-86-83191-35-2

1. Вукашиновић, Верољуб [главни и одговорни уредник]

а) Албахари, Давид (1948-) - Зборници б)

Српска књижевност - 20-21в - Зборници

COBISS. SR-ID) 179367692

ПОКРОВИТЕЉИ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ ПРОЗЕ

МИНИСТАРСТВО КУЛТУРЕ РЕПУБЛИКЕ СРБИЈЕ
ОПШТИНА ТРСТЕНИК
ХОЛДИНГ КОМПАНИЈА ПРВА ПЕТОЛЕТКА ТРСТЕНИК
ЕЛЕКТРОДИСТРИБУЦИЈА ТРСТЕНИК
ЕТЕРИКА ТРСТЕНИК
МЕСНА ЗАЈЕДНИЦА ТРСТЕНИК
КОМСТАН ТРСТЕНИК
АС ПЕТРОЛ ТРСТЕНИК
НОВА СЛОГА ТРСТЕНИК
ДОМ ЗДРАВЉА ДР САВА СТАНОЈЕВИЋ ТРСТЕНИК
М-ГРАФ ТРСТЕНИК
НАРОДНИ УНИВЕРЗИТЕТ ТРСТЕНИК
ФАКУЛТЕТ ЗА ИНДУСТРИЈСКИ МЕНАџМЕНТ КРУШЕВАЦ



САВРЕМЕНА
СРПСКА ПРОЗА

22

ДАВИД АЛБАХАРИ
МИХАЈЛО ПАНТИЋ
ГОЈКО БОЖОВИЋ
ТАТЈАНА РОСИЋ
ДЕЈАН ВУКИЋЕВИЋ
МИОДРАГ РАДОВИЋ
МИЛИСАВ САВИЋ
МИЛОШ ПЕТРОВИЋ
ДУШАН БЕРИЋ
ЈОВАН ПЕЈЧИЋ
МИРКО ДЕМИЋ
РАНКО ПАВЛОВИЋ
МИЋО ЦВИЈЕТИЋ

ISBN 978-86-83191-35-2



9 788683 191321