

СРЂАН ВИДРИЋ

ОТАЦ У СВЕТ(Л)У ПРИЧЕ  
Или, о кризи приповедања у „Цинку” Давида  
Албахарија

„Модерни роман, нажалост, није у могућности да говори о свету, о другима. Нико више у то не верује. Ако као писац можеш неког да превариш, то можеш само ако говориш о себи, ако лажеш о себи.”<sup>1</sup>

Данило Киш

I

Након неколико запажених збирки прича<sup>2</sup> и једног кратког романа,<sup>3</sup> Давид Албахари је, сада већ давне, 1988. године, књижевној јавности понудио један, уистину кратак, али веома сложен и одлично компонован роман. Неки од првих критичара овог романа још онда су приметили да се он не разликује пуно од претходних прозних остварења овог писца.<sup>4</sup> Штавише, већина прозних поступака кориштених у овом роману били су познати и од раније. Међутим, упркос бројним сличностима, овај роман је неке прозне поступке додатно развио и интензивирао, а неке теме отворио и проблематизовао.

<sup>1</sup> Данило Киш, „Књижевна генерација – шта је то?”, у књ. *Вариа*, Просвета, Београд 2006.

<sup>2</sup> *Породично време* (1973), *Обичне приче* (1978), *Оћис смртни* (1982), *Фрас у шући* (1984) и *Једносјавности* (1988).

<sup>3</sup> *Судија Димитријевић* (1978)

<sup>4</sup> „Прозни поступак Давида Албахарија у *Цинку* се и јесте и није променио. Није се променио утолико што је и даље заснован на неким компонентама карактеристичним како за најпознатије прозе овог писца, тако и за преовлађујуће токове постмодерне литературе.” (Сава Дамјанов, „Пет премиса приповести”, у књ. *Шта је то била млада српска проза*, Нови Сад 1990, 40).

Данас, када је Албахаријев опус у великој мери промишљен и уобличен, није тешко позиционирати роман о којем је овде реч. Наиме, *Цинк* је први од три романа који чине тзв. породични циклус у делу овог писца<sup>5</sup> и подразумева пишчев заокрет ка романескним остварењима. Премда је наставио са објављивањем приповедака, Албахари је данас, можда, познатији и препознатљивији као романописац, него као приповедач. То опет не значи да су његове приповетке мање вредне, већ да је у романима достигао пуну уметничку и поетичку зрелост.

Између осталог, *Цинк* је познат и по томе што је у романескни свет Давида Албахарија унео сумњу и неверовање у речи, које је такође било познато из света његових приповедака. Из овог неповерења и скептицизма према речима, назире се једно од основних питања његових романа, а то је *да ли је уопште могуће приповедаћи*. У последњем роману из породичног циклуса, приповедач ће у једном тренутку и поставити то питање.

Треба напоменути да је Давид Албахари писац који припада постмодернистичкој струји у српској књижевности. То се могло назрети још из његових првих радова, али су потоњи само потврдили ове назнаке. Он се и сам у више наврата изјашњавао као постмодерниста, а и његова проза несумњиво припада овој поезици. У овом истраживању бавићемо се оним деловима његовог романа који указују на постојање кризе приповедања.

## II

Ако причу схватимо као „термин“, који „означава исприведане догађаје, издвојене од њиховог распореда у тексту, и реконструисане у хронолошком реду, заједно са учесницима у догађајима”<sup>6</sup> можемо рећи да Албахаријев роман *Цинк* садржи четири приче. Прва и основна прича тиче се приповедачаовог оца и прати неке од последњих дана у његовом животу. Друга се одмах надовезује на њу и говори о приповедачевом боравку у Америци, након смрти његовог оца. Трећа би била „уметнута прича”. То је прича коју пише приповедач и која је штампана у курзиву. Она, на неки начин, представља метафору прве приче. И последња, четврта, јесте прича о причи. Тачније, то је скуп аутореференцијалних исказа који имају за циљ да укажу на статус приче

<sup>5</sup> Остала два романа из овог циклуса су *Снежни човек* (1995) и *Мамац* (1996).

<sup>6</sup> Шломит Римон-Кенан, *Наративна проза*, превео Александар Стевић, Појмовник, књ. 72, Народна књига – Алфа, Београд 2007, 11.

и приповедача у модерном роману. Премда је роман сачињен од великог броја фрагмената, између ових четири прича постоји чврста веза и логика. Занемаривање неке од њих довело би у питање опстанак осталих. Зато, не можемо тумачити једну, не ослањајући се на остале три.

Пишући међу првима о *Цинку*, Сава Дамјанов износи запажање да се, упркос тврдњама о немогућности да исприча/напише причу, „Албахари у *Цинку* ипак превасходно одредђује кроз – Причу!”<sup>7</sup> Он тврди да је пишчев примарни циљ „да нам предочи једну причу”, док је све остало „ипак! – у другом плану”.<sup>8</sup> Можемо се у потпуности сложити са овом Дамјановљевом тврдњом. Сви поступци које Албахари користи, несумњиво су у служби причања једне једине приче. А то је прича о оцу. Остале приче би требало да помогну писцу у настојању да читаоцима предочи сву тешкоћу писања приче на ту тему.<sup>9</sup>

На основу овога, можемо рећи да је једна од основних пишчевих интенција била да исприча причу, али и да покаже да ту причу више није могуће испричати традиционално. То се види из тога што прича није јединствена, него распарчана на неколико наративних токова и велики број фрагмената. Међутим, Дамјанов сматра да књига, у дубљем значењу, ипак, поседује јединство и кохезију, премда је фрагментарно компонована, што је свакако тачно. До тог јединства долазимо постепено, слажући и повезујући фрагменте, као и пратећи аутореференцијалне исказе, који у *Цинку* имају функцију путоказа. Када се све литерарне коцкице сложе у једну целину, пишчеве намере постају јасније и разумљивије, а обриси једне поетике добијају чвршћу и постојанију контуру.

### III

Свој роман *Цинк*, Албахари започиње следећим речима: „Ова књига је требало овако да почне.”<sup>10</sup> Иза ових уводних речи следи оно за шта је приповедач *Цинка* сматрао да би требало да буде почетак књиге коју је желео да напише. Тај почетак је, као и остатак приче, писан курзивом. Међутим, поставља се питање, ако је књига *требало* да почне тако како ју је замислио приповедач,

<sup>7</sup> Сава Дамјанов, „Пет премиса приповести”, у књ. *Шта то беше млада српска проза*, 39.

<sup>8</sup> Исто.

<sup>9</sup> „Постоји само једна прича која може да се исприча. Све остало су само покушаји да се до ње допре.” (Давид Албахари, *Цинк*, Стубови културе, Београд 2004, 83).

<sup>10</sup> Исто, 7.

зашто онда и не почиње тако? Шта је то што је довело у питање првобитну приповедачеву замисао? Шта се испречило између њега и приче? Одговори на ова питања, у виду аутопоетичких исказа, налазе се у самом тексту, што наводи на мисао да је писац желео да „игра отворених карата”. Међутим, да ли је заиста тако?

Већ на самом почетку *Цинка*, сусрећемо се са једним поетички освешћеним приповедачем, који, додуше индиректно, признаје да има извесних потешкоћа са књигом коју пише. Самим тим што је не почиње онако како ју је првобитно замислио, приповедач нам у старту сугерише на *сумњу* коју осећа приликом писања те исте књиге. О сумњи, која провејава кроз читав овај роман, биће нешто више речи у наставку. За сада, треба само указати на то да се назнаке ове сумње виде већ у зачетку романа, а то, опет, недвојбено упућује на постојање кризе приповедања. Јер, да није тако, коментар с почетка романа би био сувишан. Приповедач онда не би имао недоумица око тога како да започне своју књигу, па не би било потребе ни да се „правда”.

Из књиге коју је желео да напише, видимо да је приповедач био окупиран мотивом светлости.<sup>11</sup> Књига коју је испрва желео да напише требало је да буде прича о светлу. Међутим, у једном тренутку, схватио је да са том причом нешто није у реду. Као да то више није његова прича.<sup>12</sup> Почео је код себе да примећује прве назнаке сумње<sup>13</sup> и полако је одустајао од писања једне, а почео са писањем друге књиге.<sup>14</sup> Међутим, ни једне од тих књига се није у потпуности одрекао. Те две књиге се непрекидно преплићу и удупуњују, па тако мотиве из једне налазимо здружене са мотивима из друге књиге.

Пишући о Албахаријевој прози, Александар Јерков истиче поступак мистификације, као један од веома важних поступака којима се служи овај писац:

---

<sup>11</sup> „Био сам окупан том светлошћу. Могао сам да је прикупљам рукама, да је осетим врховима прстију, да је притиснем као зрнца соли или зубне пахуљице.” (*Цинк*, 12.)

<sup>12</sup> „Тада сам схватио да прича више није моја. Глас који је изненада проговорио на крају последње реченице није мој, или пак, уколико *јесте* мој, онда онај први глас не припада мени.” (Исто, 11.)

<sup>13</sup> „Све је постало и сувише сложено. Између приче и мене препречила се сумња; између живота и мене лежао је мој отац. Хронологија је, као и увек, једноставна: прво је умро мој отац, потом сам отпутовао. У међувремену сам пожеleo да напишем ову, односно ’ову’ књигу, и то је оно што ремети хронологију...” (Исто, 21–22.)

<sup>14</sup> „Тада још нисам знао да ће се та ненаписана књига испречити пред другом ненаписаном књигом, оном коју сада (заједно с потоњом) ипак исписујем. ... Нова књига требало је да говори о мом оцу.” (Исто, 27.)

„Оно што је за мистификацију, међутим, специфично, јесте да док се стварају семантичка чворишта и преорганизује смисао приповедања, не само да се умножавају могућности тумачења већ се истовремено увећава и степен несигурности у исправност сваке од њих. Управо по тој замућености свих перспектива, која обогаћује текст али истовремено поткопава веродостојност сваког смисаоног извода, мистификација се разликује од других тзв. места неодређености и вишезначности опште.“<sup>15</sup>

Мистификујући причу коју приповедач покушава да напише, Албахари ствара нове слојеве за тумачење свог романа. Мотив светлости тако постаје најзагонетнији, али и најизазовнији мотив за тумачење. Кроз цео роман пратимо његово развијање и његове варијације. Ово је мотив који приповедачу, али и тумачима задаје највише главобоље.

Наиме, све док није отпутовао у Америку, приповедачу није сметала светлост из његове приче. Штавише, сам почетак је указивао на превише светлости у њој.<sup>16</sup> Међутим, са одласком, приповедач почиње да сумња у исправност своје идеје. Као да му је толика количина светлости сметала да развије своју причу.<sup>17</sup> Зато је и имао утисак као да остатак приче не припада њему. Или да је пак онај први део туђ и стран. У једном тренутку приповедач себи поставља питање: „Зар сумњу не треба да прати одсуство светлости?“<sup>18</sup> Збуњивало га је то што се сумња појавила у тренутку када је било највише светла. Али, како је време одмицало, све више је схватао да се одсуством нечега управо најбоље говори о томе што је одсутно.<sup>19</sup> Зато је и одлучио да се „извуче“ из тог светла и да у први план стави причу о оцу.

Након смрти оца, приповедачу је било потребно да, у симболичном смислу, такође умре, како би увидео да из одсуства може више да сазна него из присуства. Зато се одлазак од куће

---

<sup>15</sup> Александар Јерков, „Анђео и прича“, у књ. *Нова пексијалност*, Никшић–Београд–Подгорица, 1992, 89.

<sup>16</sup> „У овој соби има превише светла, каже човек, сазиње се, узима дејте, то је девојчица која нема више од четири или пет година...“ (Цинк, 7.)

<sup>17</sup> „И даље сам у себи могао да видим светлост која је нагнала човека из приче да измени цео свој живот, али као да сам се од ње удаљио, као да сам одступио или устукнуо, 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.“ (Исто, 12.)

<sup>18</sup> Исто.

<sup>19</sup> „Могао 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.“ (Исто, 33.)

може протумачити као симболична приповедачева смрт. Очевим физичким одсуством, са овог света, и својим просторним одсуством, од куће, приповедач долази до правог решења за своју причу. Прича о оцу као да му се сама наметнула.<sup>20</sup> Схватио је да, ако жели да напише књигу о оцу, треба да напише књигу која није о њему. Једноставно, дошао је на идеју да напише књигу у виду метафоре.<sup>21</sup>

Нешто слично ради и сам Албахари. Не одредивши се за традиционални облик приповедања, који би претендовао на свеобухватност и тоталитет очевог живота, он се одлучује на фрагментарност и одсуство „праве” приче о оцу. Оваква одлука за сигурно је последица кризе приповедања, које је Албахари, евидентно, био свестан приликом писања ове књиге. Узимајући у обзир да је и Данило Киш, као један од Албахаријевих узора, дошавши на идеју да напише књигу о оцу, био окупиран формом у коју би ставио свој роман, можемо закључити да је и он био дубоко свестан кризе приповедања. Зато је у идејама руских формалиста тражио право решење за превладавање овог проблема. Наиме, требало је причу, на неки начин, *онеобичији* и поново је учинити вредном пажње. А он, који је у великој мери утицао на Албахарија, учинио је то управо избором адекватне форме. Међутим, ако се Киш питао *како њриповедаји*,<sup>22</sup> Албахари одлази један корак даље и поставља много радикалније питање – *да ли је уојциће и мођуће њриповедаји*. Овакво питање дошло је услед немогућности да се о неким стварима проговори на начин на који би можда желело да се проговори. Отуда метанаративност у овом роману. Она је ту да укаже на све потешкоће са којима се суочава (пост)модерни писац, али и да укаже на проблематичну егзистенцију саме приче. Зато Албахари на једном месту поручује да „нема ни приче”, да „постоји само ’прича’ која настоји да је опише; ’прича’ о причи”, јер „оно што сама прича зна, никада се неће дознати”.<sup>23</sup>

Из овога можемо закључити да Албахари свесно разара и деконструише причу, како би она поново оживела и реконструирала се из сопствених „крхотина”. Радоман Кордић сматра да су „разарање, чак ишчезавање приче и на општем плану нихилизам

---

<sup>20</sup> „Онда је прича почела да се отвара, и одједном – уместо светлости која се круни или расипа – у њу је хрупио мој отац.” (Исто, 22.)

<sup>21</sup> „Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној ћерки а да, уистину, говорим о свом стварном оцу?” (Исто, 35.)

<sup>22</sup> Ово се најбоље види у Кишовом аутопоетичком роману *Мансарда*.

<sup>23</sup> Исто, 102.

битна својства једног вида постмодернистичког приповедања”.<sup>24</sup> Он тврди да „постмодернизам не бира метапричу као друго гледиште, него зато што се у њој слути оно што је у (основној) причи неузгобљено”.<sup>25</sup> Зато Кордић мисли да „прича о причи, која је једино и могућа, мора бити прича симболичког о реалном”.<sup>26</sup> Управо из тог разлога метанарација игра толико велику улогу у прози Давида Албахарија. Кроз њу, Албахари проговара о оним стварима о којима не би могао да проговори кроз основну причу. Метаприча је оно што овај роман чини онеобиченим и чиме писац надомешћује „рупе” у основној причи.

#### IV

У аутопоетичким исказима, који су разасути свуда по *Цинку*, наилазимо на делове који говоре о пишком схватању приче и писања. Ти делови донекле расветљавају пишкове намере у погледу стварања и конципирања приче. Из њих видимо да Албахари причу доживљава као освајање, а не као нешто што је унапред дато:

„Прича, међутим, није дата; она се добија, она се осваја; полако, полако. Она се никада не види у целини, као у реченици 'Одједном сам видео све', јер би чин њеног записивања тиме постао бесмислен; филм пресликава, фотографија хвата птицу у лету, а писање је сам лет. Ако тога нема, писање је губљење времена. Писање није чаршав који виси између писца и света или између света и стварности; прича није независно биће у чије калупе могу да се уклопе многи.”<sup>27</sup>

Из наведеног цитата можемо видети да писац драматизује сам процес стварања приче. По његовом мишљењу, прича није нешто што је дато само по себи, него нешто што треба освојити, до чега треба допрети. Премда се испрва не види јасно и у целини, до ње се долази стрпљиво и полако. Она се никада не указује у целости, него увек у фрагментима. Овај чин писања, како га види Албахари, можемо упоредити и са самим чином читања оваквог књижевног текста. Оно је такође својеврсно освајање и реконструисање. Стрпљивим скупљањем крхотина, читаоци

---

<sup>24</sup> Радоман Кордић, „Постмодернистичка шифра”, у књ. *Постмодернистичко приповедање*, Просвета, Београд 1988, 33.

<sup>25</sup> Исто.

<sup>26</sup> Исто, 40.

<sup>27</sup> *Цинк*, 61–62.

састављају делове и на крају бивају награђени причом. Зато писац и тврди да се писање може упоредити са самим летом птице, јер поента није у снимању и фотографисању лета, него у самом летењу. Дакле, смисао писања крије се у самом писању, али не искључује важност приче и приповедања.<sup>28</sup>

У наставку овог аутореференцијалног исказа, Албахари одлази и један корак даље и каже: „Прича сам ја. Уколико не говори о мени, прича не говори ни о коме. Уколико говори о другом, она није прича.”<sup>29</sup> Овде Албахари отвара још нека питања, а пре свега, питање нејединственог идентитета приповедача. Наиме, приповедач на више места у роману износи запажање да његово „ја” нема ону чврстоћу и постојаност какава се очекује од њега. Његово „ја” као да не припада бићу, већ као да је део неког не-бића. Радоман Кордић сматра да „ово ја може бити само лакановско Ја из имагинарног, једно непостојано Ја”, па да, стога, „постмодернистичка прича не може бити целовита”, јер „нема ни јединственог приповедача”.<sup>30</sup>

Поредећи себе с оцем, приповедач на једном месту каже следеће:

„Увек говорим о себи као да је то неко други. Када би он (отац – додао С. В.) рекао: ’Ја’, та реч се пунила до врха и јасно се видело његово биће. Моје ’ја’ је као ветар променљивог правца: долазим и одлазим, понекад мимо своје воље. Његов наук је био једноставан: само пуно биће омогућава пуноћу другог бића; биће-богаљ ствара богаље од свих других бића.”<sup>31</sup>

Водећи се овом логиком и доживљавајући приповедачево биће као „биће-богаљ”, постаје нам јасно зашто његова прича нема ону пуноћу каква би одговарала очевом бићу. Једноставно, дисперзивност његове приче одговара дисперзивности његовог бића. Зато приповедач не може перманентно да говори о другом, јер се његова прича расипа и разводњава, па постепено прелази у причу о причи или у причу о самом себи. Криза приче је овде еквивалентна кризи бића. Непотпуно и непостојано биће створиће непотпуну и непостојану причу. У крајњем случају, смрт бића значи и смрт приче.

<sup>28</sup> „Важан је сам чин писања, важно је приповедање, важна је прича.” (Исто, 53.)

<sup>29</sup> Исто, 62.

<sup>30</sup> Радоман Кордић, „Постмодернистичка шифра”, у књ. *Постмодернистичко приповедање*, 36.

<sup>31</sup> *Цинк*, 44.



У свом тексту „Реч”, штампаном у књизи *Мишљење и певање*, Мартин Хајдегер на једном месту пита и каже следеће:

„Увид у песничково искуство с речи, то јест увид у научено одрицање намеће нам питање: зашто се песник, пошто је научио одрицање, није могао одрећи казивања? Зашто он прича баш о одрицању? Зашто чак пише песму с насловом *Реч*? Одговор: зато што је то одрицање право одрицање, а није пуко одбијање казивања, нити пуко замукнуће. Као ускраћивање нечега себи, одрицање остаје казивање. Оно тако чува однос према речи. Али зато што себе реч показује у другачијем, вишем владању, и однос према њој мора да претрпи промену. Казивање добија другачију артикулацију, другачији *мелос*, другачији тон. Да је песничково одрицање искушено у том смислу, сама нам песма – која прича о одрицању – потврђује тако што о њему пева.”<sup>32</sup>

Одломак из Хајдегеровог текста најбоље показује намере и постигнућа оног писца који се свесно опредељује за редуковање приче. Премда је Хајдегер узео песничку реч за предмет свог тумачења, овај цитат се у потпуности може применити на Албахаријев роман.

Наиме, свестан кризе приповедања и свестан потребе за одрицањем и редуковањем приче, писац *Цинка* се не опредељује за потпуно умукнуће или прекид казивања. То би, по овом Хајдегеровом тексту, било бесмислено и залудно. Писац тиме не би постигао никакав ефекат, будући да из његовог ћутања не бисмо дознали ништа. Међутим, писањем приче о причи и илустровањем тога уметнутом причом, Албахари постиже исто оно што постиже песник који пише песму с насловом „Реч”, из Хајдегеровог примера. Својим казивањем он чува однос према речима, а уједно и обзнањује сопствено одрицање. Али, како би то било делотворније, казивање и однос према казивању треба да претрпе извесну промену. Та промена није сувише „болна”, тим пре што прича проналази пут до читаоца. Међутим, врло је могуће да од избора теме зависи колико ће та промена бити радикална. Наиме, негде пред крај *Цинка*, приповедач износи сопствено запажање о анахроности теме којом он покушава да се бави:

<sup>32</sup> Мартин Хајдегер, „Реч”, у књ. *Мишљење и певање*, превео Божидар Зец, Нолит, Београд 1982, 206.

„Постојало је још нешто: осећања су старомодна; човек који пати за умрлим оцем не спада у садашње време, које нема времена ни за шта осим за само себе, ни у прошло ни у митско, у којем се отац јео и заборављао; он спада у неко средње време, у којем су се осећањима приписивала разноврсна својства, како моћ тако немоћ, како врлина тако мана. Желео сам свега тога да се ослободим, поготово митологије: кастрираног оца, убијеног оца, рашчереженог оца, оца као мушке вагине, оца као мајке.”<sup>33</sup>

Као што видимо, Албахари је свестан промене система вредности и застарелости оних осећања о којима он жели да пише. Једноставно, речи су изгубиле оно својство и утемељење у језику које су имале у древним, митским временима, тако да више нису у могућности да изразе оно што су некада могле. Зато писац инсистира на истрошености и порозности речи. Он не може да се одрекне приче, али не жели ни да се његово казивање претвори у наклапање.<sup>34</sup> Отуда и фрагментарност у роману. Она спречава приповедача да се расприча, да оде у ширину, да изневери своје назоре.

Из овога можемо закључити да је одрицање и редуковање приче нужност која се намеће сама по себи. Овим поступцима писац брани причу од заборава и чува је од патетике. Да није тога, прича о оцу би прерасла у пуко наклапање, које се не би разликовало од обичног новинског чланка, у којем „тамо неко” пати за умрлим оцем. Наравно, овде није реч о интензитету патње нити о идентификовању лица које пати, него о начину артикулисања приче коју је та патња произвела. Зато можемо рећи да је Албахари пронашао праву меру између артикулисања и редуковања приче.

## VI

У свом роману *Цинк* Давид Албахари износи веома занимљива тумачења речи и језика. Поред тврдње да су речи штаке,

---

<sup>33</sup> *Цинк*, 76.

<sup>34</sup> „И зато што је говорење изгубило, односно никада није стекло, примарни однос битка при бићу о којему је ријеч, оно се не приопћује на начин изворног присвајања тог бића, него путем *распривавања* и *препричавања*. Говорено као такво кружи у све ширим круговима, поприма ауторитативни карактер. Ствар је таква зато што се то каже. У таквом препричавању и распричавању, путем којег се почетни изостанак чврсте основице потенцира до потпуне неоснованости, конституира се *наклапање*. И то тако, да оно не остаје ограничено на гласовно препричавање, него се шири у писано, као *’пискарање’* (подвукао С. В.)” (Martin Heidegger, „Naklapanje”, у књ. *Bitak i vrijeme*, превео Хрвоје Шаринић, Naprijed, Zagreb 1985, 191–192.)

да су шупље и да више говоре својим одсуством него присуством, писац сматра да речи више говоре својим звуком него значењем. Ова пишчева тврдња довешће нас и до тумачења самог наслова овог романа.

Наиме, негде на почетку *Цинка*, приповедач нам саопштава да се „не треба замајавати значењем речи”, док „њихов звук, њихова *изградња*, могу и те како да помогну”.<sup>35</sup> Овај краћи цитат говори нам да је приповедач био окупиран речима и да је више пажње посвећивао њиховом ослушкивању, него одређивању значења. Ослањајући се такође на овај цитат, Михајло Пантић сматра да „писац наглашава значај мелодијског аспекта приповедања”,<sup>36</sup> па отуда овакав аутопоетички исказ. Међутим, када је реч о звуку који производе речи, пре ће бити да је писцу стало до асоцијативности, него до мелодичности. Једноставно, писац нам веома илустративно показује како звук неких речи може у нама да пробуди асоцијације на неке друге животне околности. Конкретно, за приповедача Албахаријевог романа реч *цинк* постала је асоцијација за смрт. Како је до тога дошло? Приповедачу се у неколико наврата учинило да је чуо нешто што је подсећало на реч *цинк*.<sup>37</sup> Тај звук је први пут чуо у Тел Авиву, где му је отац био смештен у болници, али му није придавао много значаја. Следећи пут га је чуо шест година касније, у друштву свог остарелог пса. Непосредно након првог „оглашавања” те речи умро му је отац, а након другог пас. Тек након смрти пса схватио је шта треба да представља тај звук, чије порекло није могао да утврди. Дакле, асоцијација је била јасна. Звук речи *цинк* недвосмислено је упућивао на смрт. Тај звук, као и метеж који је касније настао око смрти, разуберио је приповедача у мишљењу „да је смрт тишина, шутња, мук”.<sup>38</sup> Сада је схватио да и смрт прате одређени звукови, тачније одређене речи, којих је желео да се ослободи.

Самим тим што је одабрао баш ову реч за наслов, писац јој је доделио један повлашћени положај у роману. Давањем оваквог наслова истиче се његова основна тема, а то је смрт у свим њеним облицима и појавностима. Дакле, реч *цинк* не упућује

<sup>35</sup> *Цинк*, 24.

<sup>36</sup> Михајло Пантић, „Спојени судови”, у књ. *Мамац* Давида Албахарија, Уместо поговора: десет критика о десет књига Давида Албахарија, Народна књига, Београд 1996, 207.

<sup>37</sup> „Тада се зачуо необичан звук, као да су се дотакла два метална врха или као да је неко рекао *цинк*, тихо, тихо, сасвим тихо, све док слово *к* не запуцкета на крају даха.” (*Цинк*, 97.)

<sup>38</sup> Исто, 99.

само на смрт приповедачевог оца (и пса), него и на симболичку приповедачеву смрт, као и на смрт приче.

## VII

Истицањем аудитивне компоненте речи, Албахари нам сугерише да звук појединих речи може да има симболички, метафорички, али и метафизички карактер. Какав ће тај карактер бити зависи од низа околности из којих се касније успоставља веза између звука и знака. Испоставља се да је указивање поменутог звука приповедачу било у функцији наговештавања скоре смрти његовог оца. Међутим, веза између звука (*цинк*) и знака (смрт) успостављена је тек касније. Што значи да неких ствари постајемо свесни тек када оне неповратно прођу. Или када се у будућности понове на сличан или исти начин. Можда је управо ово навело приповедача да на крају још једном понови свој став о одсуству и присуству, дајући предност оном првом.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> „Наравно, лепота се може наћи и у одсуству, али присуство је оно што нас чини сигурнијим; себичнијим, у ствари.” (Исто, 110.)