

МИЛИЦА ЛАЗОВИЋ

## ТЕМА СПИСАТЕЉСКЕ БЛОКАДЕ У РОМАНИМА „КРАТКА КЊИГА” ДАВИДА АЛБАХАРИЈА И „БЕТОН” ТОМАСА БЕРНХАРДА

**САЖЕТАК:** Предмет анализе су списатељска блокада и са њом тесно повезана питања стваралаштва и језика као литерарног средства, у романима *Крајња књиџа* Давида Албахарија и *Бетон* Томаса Бернхарда. Иако је у оба дела реч о снажном нагону за стварањем упркос ометајућим утицајима, њихови аутори на различите начине представљају немогућност остваривања својих списатељских замисли. Нарочита пажња у романима посвећена је питањима почетка и довршености текста, као и његовом онтолошком статусу. Писање је дато као дубоко интиман чин, који од писца захтева посвећеност и у извесном смислу (само)прогонство. Поред писца, читалац се одређује као нужан предуслов постојања уметничког дела. Романи *Крајња књиџа* и *Бетон*, у чијој основи лежи идеја о неприкосновеној моћи текста, која се недокучивим механизмима дели између пошилаоца и примаоца, представљају уметнички израз најзначајнијих поставки теорије постмодерног стваралаштва, у оквиру које важно место заузима и теорија читања.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** списатељска блокада, писање, језик, почетак, завршетак, читалац, теорије читања.

У XX веку, са успоном ауторске самосвести и порастом броја експлицитних поетика у којима писци тумаче сопствене стваралачке поставке и говоре о писању, расте интересовање за проблем списатељске блокаде као стања у којем аутор губи способност стварања дела или доживљава креативни застој. Стваралачка немоћ предмет је метапрозног исказа, који од шездесетих година XX века постаје један од омиљених литерарних поступака. Списатељска

блокада као тема незамислива је у романтизму, у којем је аутор виђен као геније, надахнути појединац који инспирацију добија са стране, као и у реализму, у којем је нагласак на спољашњим приликама у којима живи и ствара. Бартова теза о смрти аутора одсликава статус уметника у постмодернизму, у којем не само да се писцу одузима повлашћени положај већ се и текст посматра као производ сложених културних односа, за чије је конституисање значајна фигура читаоца. Анализирајући књижевни поступак у оквиру уметничког текста, постмодерни ствараоци преиспитују наслеђене обрасце и сопствене границе, док рубне категорије, међу којима су и списатељска немоћ и улога читаоца, стављају у средиште својих интересовања. Осврт на властито дело или стваралачки чин унутар истог тог дела не подразумева само дискурс о створеном већ и промишљање онога што у тексту и кроз текст не настаје.

У „Белешци” на крају *Крајње књиџе* Давид Албахари извор и највише домете писања о списатељској блокади налази у делима америчких аутора и аустријског писца Томаса Бернхарда, једног од својих литерарних узора. Порекло властитог интересовања за предмет објашњава његовом незаступљеношћу у српској књижевности:

Увек ме је, док сам читао књижевне и критичке текстове из америчке књижевности, опчињавао феномен тзв. *списатељске блокаде*, психолошке инхибиције која спречава аутора да пише жељени текст. (...) У нашој књижевности, бар колико је мени познато, никада се ниједан писац није жалио да не може да пише, те та тема није оставила никакав виднији траг. Отуда моја дечачка знатижеља, како би рекао Мирослав Мандић, да искушам истовремено и нову форму и неначету тему, коју никада, као и већина наших писаца, нисам искусио на својој кожи.<sup>1</sup>

Списатељска блокада испољава се у широком распону облика, од стваралачког неделовања, преко потешкоћа око налажења оригиналних идеја, до неспособности остваривања замисли. Писац или нема инспирацију, или му нешто одвлачи пажњу од рада. Узроци леже у животним или пословним околностима, физичкој болести, депресји, финансијским проблемима, емотивном краху, осећању промашености или неуспеха. Притисак да се дело створи може проузроковати блокаду, нарочито ако је писац приморан да ради упркос супротном природном осећају, уколико је ограничен роком или жанром који му не лежи. Правила, такође, могу парализовати уметника, а понекад то чини страх услед ризика, несрећеност

---

<sup>1</sup> Давид Албахари, *Крајње књиџе*, Народна књига, Београд 1997.

у предстваралачкој фази, (само)осуђивање због недостатка идеја, неспособност остваривања замисли, немотивисаност или претходни велики успех.

Јунак романа *Бетсон* Томаса Бернхарда, Рудолф, током више месеци обилази библиотеке и прикупља грађу са циљем да напише научни рад о композитору Менделсон-Бартолдију. На овом задатку ради десет година прижељкујући да нова студија надмаши његова објављена, као и необјављена дела из области музикологије. Испред писца у покушају, који се најпре остварује као читалац и истраживач, испречиле су се бројне непредвиђене околности. Пошто његова сестра напокон оде, оставши у посети дуже него што је он то желео, Рудолф припрема све како би већ наредног јутра започео рад, књиге, списе и белешке. Током ноћи размишља о првој реченици. Сутрадан, међутим, и најмање ситнице ремете његов план: „Хтео сам да почнем са радом у четири, било је пет; уплашила ме је та непредвиђена немарност, боље речено властита недисциплина.”<sup>2</sup> Кашњење с почетком рада, сестрино присутно одсуство, па чак и дневна светлост, спречавају га у намери да пише. Исти је случај и са путовањима на која редовно за живота одлази да би писао:

Сваки пут сам дошавши [на Палму – прим. аут.] рекао да ћу писати рад о мом омиљеном композитору, али га до данас нисам написао. Када уђем у своју собу седамсто тридесет четири, на писаћем столу ме дочека штос хартија. Када одлазим, хартија више нема јер сам их исписао, али мало-помало и све побацио.<sup>3</sup>

Писцу у стању раздражености пажњу од рада одвлачи и одлука о каснијем почетку:

Како би идеално било када бих овог трена могао да започнем свој рад за својим писаћим столом, помислио сам, како би идеално било кад бих могао да седнем и напишем ту прву реченицу која се шири све даље, и да се недељама, можда месецима усредсредим још само на тај Менделсон-Бартолди рад и терам даље и довршим га, *како идеално, како идеално, како идеално*, али писаћи сто је празан и тим чишћењем писаћег стола себи сам ускратио све предумове за брз почетак рада.<sup>4</sup>

Док Рудолф има тему коју не успева да језички уобличи, безимени јунак *Крајње књиџе* није сигуран о чему жели да пише:

<sup>2</sup> Томас Бернхард, *Бетсон*, прев. Мирјана Аврамовић, ЛОМ, Београд 2014, 9.

<sup>3</sup> Исто, 115.

<sup>4</sup> Исто, 78.

„Имао сам пред собом сасвим јасну намеру приповедања – раван намере, како сам рекао свом уреднику – али спутавала ме је управо та ширина.”<sup>5</sup> Упркос детаљном плану, који саставља по доласку на пријатељево сеоско имање у намери да пише, ствари се не одвијају како је замислио:

Мој план је био једноставан: свакога дана исписаћу бар по једну страницу, осамнаест редова средњег формата, тако да ћу негде у октобру, средином октобра, у ствари, када сам планирао да се вратим, имати стотинак страница, целу књигу. Крајем новембра, обећао сам уреднику, имаће готов рукопис.<sup>6</sup>

Осамљен, Албахаријев писац у покушају ради све друго само не оно због чега се осамио, сређује кућу и двориште, одлази у продавницу, разговара са суседима, трага за дечаком чију силуету види једне ноћи поред куће, као и за провалницима, размишља о писању и пише коментаре књиге коју никако да започне. Његова припрема замењује и истовремено онемогућава друге фазе рада на тексту, а слабост воље одређује га исто колико и Рудолфа.

Сестра, коју Бернхардов јунак најчешће осуђује за властито неделовање, представља све друге који га наводно ометају: „Моја сестра и сви њој слични људи чије ме неразумевање даноноћно прогони, уништила је све моје планове, упропастила ми *Јенифу*, *Мојсија* и *Арона*, мој спис *О Рубиншијајну*, мој рад *Њих шест*, уопште оне ствари које су за мене биле свете”<sup>7</sup> Да јунак властиту немоћ пројектује на друге постаје очигледно када сестра напусти кућу а он призна да је од почетка рукописа даље него икад.

Иако тврди да му недостаје усредсређеност, узрок властитог списатељског неуспеха проналази и у претераној усредсређености. Како наводи, направио је превише бележака, превише истраживао о омиљеном композитору, поистоветио се са темом и *истирошио* је. Пасивизују га и тежња ка савршенству и превелика очекивања:

Још једном је испливала моја болесна тежња перфекцији. Чињеница да увек захтевамо оно највише, најдубље, најтемељитије, најнеобичније, тамо где је пак потребно установити само најниже и најповршније и наобичније, јесте нешто од чега се заиста оболева. Човека то не унапређује, то га убија.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Д. Албахари, нав. дело, 45.

<sup>6</sup> Исто, 26.

<sup>7</sup> Т. Бернхард, нав. дело, 11.

<sup>8</sup> Исто, 66.

Повремена бекства од теме, у друге списатељске подухвате, чине да из вида изгуби целину и такође га удаљавају од писања. Стваралаштво, поручује јунак романа Томаса Бернхарда, захтева фину меру између субјективног и објективног у приступу предмету, анализу и синтезу подједнако.

Противречан однос између тежње за стварањем и немогућности да се дело уобличи подразумева стање будности, узрокује унутрашњу дијалектику ликова и обликује њихов динамички идентитет, па је догађајност, нарочито у Албахаријевом роману, сведена на минимум и представља материјални израз духовних стремљења. У фокусу су психичка стања јунака, који, испитујући узрок личних неуспеха, трагају за смислом стварања, и то експлицитно или имплицитно образлажу. Закупљеност уметничким чином дата је на нивоу приповедних стварности, док се у роману аустријског писца однос према теми стваралаштва усложњава и задире у дубље семантичке слојеве наратије. Наиме, Рудолф је опседнут идејом да напише књигу која би за тему имала лик и дело ствараоца. Понављање тема и слика упућује на идентитет приповедне (само)свести и смисао текста, а удвајање предмета у *Бейтону* наглашава његов судбински значај.

Док су у Бернхардовом роману разматрања о природи и смислу писања дата посредством поетичких фигура, у *Крајњој књизи* је суштина стварања представљена као суштина бића, која га приближава божанској природи и његовим узвишеним могућностима:

Шта је писац него пријемник чији квалитет репродукције зависи од тананости и подешености његовог таласног опсега? Неко прима поруке из најширег таласног подручја и преко истог тог подручја одговара на њих; други, попут мене, имају суптилне апарате, подешене на веома уске секторе ретких фреквенција, и емитују свој програм на подједнако уским, тешко доступним дужинама.<sup>9</sup>

Наведена, а нарочито парафразирана мисао дозива се са Хајдегеровим исказом да је позиција ствараоца између човека и божанске инстанце, док је његов задатак да слути суштине и да их, *одважујући* језик, преноси људима: „Песник стоји на средини између богова и народа. Он је неко ко је избачен у то *Између*, између богова и људи.”<sup>10</sup> Филозоф истиче да у доба технике, у којем човечанство пати од егоистичне вере у властите могућности, а суштину сматра производљивом, писање постаје масовна делат-

<sup>9</sup> Д. Албахари, нав. дело, 36.

<sup>10</sup> Мартин Хајдегер, *Мишљење и њевање*, прев. Божидар Зеџ, Нолит, Београд 1982, 146.

ност, иако само део недокучивог стваралачког чина допире до појединца. Иста мисао садржана је у Албахаријевој тврдњи да колективна хиперграфија не иде у прилог човечанству, јер будући да непрекидно, негде, неко пише, писање одузима од духовне енергије, те да нема одјек какав би требало да има.

Ствараоцу је неопходан унутрашњи ред и мир, хармонија са собом и светом око себе, будући да истинску инспирацију проналази у себи.

Писац, када пише, не мисли ни на кога, односно, мисли на себе, јер једино себе доиста познаје, једино у себи може да пронађе све те ликове које жели да прикаже, писање је, у ствари, један непрекидан маскенбал, непрекидно цепање и поновно састављање једног истог лика.<sup>11</sup>

У романима Давида Албахарија и Томаса Бернхарда писање је представљено као откривање субјективности под маском објективног искуства. Филозофску подлогу назначене идеје дао је Жан Пол Сартр, који је истакао да се у делу увек налази писац, чак и онда када наизглед не говори о себи: „Ствар коју бране [писци – прим. аут.] треба да буде само привидно циљ њихових расправа: потајни али прави циљ, то је да тобоже ненамерно открију саме себе.”<sup>12</sup>

Осим што је у *Бейону* и *Крајњој књизи* тематизован проблем почетка, у романима се посредно или непосредно говори о довршености дела. Наратор Албахаријевог романа тврди да рукопис изнова почиње све док се не заврши. Писац може унапред да осмисли последњу реченицу или дело у целини, али нико не може са сигурношћу да каже шта ће се наћи између првог и последњег исказа, и колико ће приповедање да траје:

Ниједна књига, рекао сам суседу, није доиста завршена, нити ће се икада завршити, и оно што називамо књигом није ништа друго до један могући облик те књиге, никако коначан, понајмање коначан, увек се свакој књизи нешто може додати или одузети, реч или реченица, опис, запета, тачка.<sup>13</sup>

Слично Умберту Еку, који сматра да примаочева компетенција не мора да буде идентична пошиљаочевој, пошто се кодови

<sup>11</sup> Д. Албахари, нав. дело, 47.

<sup>12</sup> Жан Пол Сартр, *Шта је књижевност?*, прев. Фрида Филиповић и Никола Бертолино, Нолит, Београд 1981, 34.

<sup>13</sup> Д. Албахари, нав. дело, 77.

којима они оперишу разликују, Албахари тврди да читалац, фигуративно речено, позајмљује осећања и искуства тексту, која су нужно различита од пищевих, и на тај начин преобликује текст:

Када се узме у обзир да, упркос површинским сличностима, не могу да постоје два истоветна човека, два идентична биолошка организма, готово је немогуће да се пронађе читалац који ће књигу прочитати онако како је писац желео да је напише, те би свако искакање или излетање из одштампаних речи представљало једино одраз привида читаоца да чита нешто што доиста није написано.<sup>14</sup>

Сартр тврди да је други неопходан услов постојања текста, који се пре него што се актуализује у свести примаоца остварује као могућност и апел за постојањем.<sup>15</sup> У Албахаријевом и Бернхардовом роману читалац има додатни задатак, да реконструише стваралачки поступак на основу којег дело настаје и да у постојећи наративни оквир улије властиту причу.

У студији *Ослобођени читалац*, у којој даје преглед најзначајнијих теорија читања, Јован Попов истиче да први подстицаји за померање интереса са аутора и текста на читаоца у књижевној теорији потичу од енглеског критичара Ајвора Ричардса и пољског феноменолога Романа Ингардена двадесетих и тридесетих година XX века, али да убрзо падају у сенку ставова великог броја теоретичара који се баве проблемом читања и слободе читаоца:

Ауторефлексивну или метапрозу постепено напушта заокупљеност феноменом писања, настанка текста, уступајући место феномену рађања дела – реализацији текста у свести читаоца. (...) Читалац постаје активни учесник стваралачког процеса и писац с тим све више рачуна, каткад дајући упутства за *правилно* читање, каткад остављајући читаоцу пуну слободу, па чак и покушавајући да га збуни.<sup>16</sup>

Мајкл Рифатер, такође, признаје извесну слободу примаоцу, који у процесу интерпретације досетљивошћу испуњава места неодређености.<sup>17</sup> Теоретичари попут Ролана Барта или Умберта Ека истичу активну и чак конститутивну улогу рецепијента у сазнавању

<sup>14</sup> Исто, 47.

<sup>15</sup> Ж. П. Сартр, нав. дело.

<sup>16</sup> Јован Попов, *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*, Матица српска, Нови Сад 1993, 13.

<sup>17</sup> Мишел Рифатер, „Интерпретација и дескриптивна поезија”, прев. Брана Миладинов, *Реч*, год. 2, бр. 11–12, јул–август 1995, 116–125.

текста, а прималац је неопходан услов постојања текста и код Ингардена, који од њега тражи субјективност засновану на аргументима. За Волфганга Изера књижевно дело настаје у сусрету текста и реципијента, док према мишљењу Стенлија Фиша обавештени читалац производи смисао перципирајући текст различитим интерпретативним стратегијама. Подстакнут психоаналитичком теоријом, Норман Холанд тврди да се разумевање предмета одвија у сусрету објективног и субјективног приступа, будући да читалац даје значење, а на крају и сам бива увучен у њега. Дејвид Блич, који као теоретичар читања наступа из позиције радикалног субјективизма, критикује теорију Карла Попера и остале заговорнике објективистичког приступа у књижевној критици, истичући значај свести за епистемолошки али и онтолошки статус дела.<sup>18</sup>

Сходно најзначајнијим поставкама теорија читања у XX веку, на идејном плану Бернхардовог и Албахаријевог романа промењен је однос доминације између дела и аутора, будући да писац не пише књигу коју жели и не поседује своје дело, већ оно поседује њега и прилагођава га властитим наумима. Ако је у епохи књижевног постмодернизма читалац ослобођен од стега које му је текст годинама наметао, Албахаријев и Бернхардов роман показују да је писац више него икад у његовој власти. Насупрот ширењу свести о слободи читаоца, романи писања упућују на ограничену слободу аутора, његову условљеност, одређеност и обележеност текстом. Јалови покушаји романескних јунака сведоче о креативној способности примаоца, који уместо завршеног дела добија оквир и слободу да га, уколико жели, испуни. Мотив списатељске блокаде у Албахаријевом и Бернхардовом роману открива се као уметнички израз најзначајнијих поставки рецепционистичке теорије, која признаје неприкосновену моћ текста, у различитом степену дељену између писца и читаоца.

Теоретичари и писци постмодерне епохе идеју да садржина може у чистом виду постојати само уколико негира свој облик преносе на раван мишљења и језика, те њоме изражавају сумњу у могућност објективног сазнавања света. Жак Дерида тврди да мисао која се језиком посредује може до примаоца стићи у чистом виду само ако негира своје језичко посредовање. „Тек ако се језик присили да се уклони како собом не би нарушио, скренуо или на друге начине разградио првобитни, изворни наум, имамо поклапање полазишта и одредишта, намере и сврхе.”<sup>19</sup> Ставом да је прича

<sup>18</sup> Ј. Попов, нав. дело.

<sup>19</sup> Новица Милић, „Неколико општих места о Дерида уз пар речи за Џојса”, поговор у: Жак Дерида, *Уликс грамофон: да-џовор код Џојса*, прев. Александра Манчић Милић, Рад, Београд 1997, 71.

доиста прича само када пориче причу, аутори постављају темеље епистемолошком скептицизму, чија ће се егзистенцијална утемељеност у романима *Бейџон* и *Крајика књиџа* вишеструко потврдити. Хајдегера теза да језик господари над човеком а не обрнуто, са којом се Албахаријев и Бернхардов литерарни поступак доводи у везу, дозива се са чувеном Лакановом формулацијом да је несвесно структурисано као језик и да изван језика не може постојати.

У „Ауторовој белешци” на крају Албахаријевог романа садржан је следећи исказ: „Почетни подстицај који ме је навео на писање био је исти као и у већини мојих других прозних покушаја: немогућност да се речима доиста артикулише наше искуство. Уместо да досегнемо само искуство, успевамо једино да досегнемо привид искуства.”<sup>20</sup> Искуство, стварно или измишљено, представљено је, у оба дела, као основна раван збивања, којој недостаје језички израз.

Знам њен почетак, средину и крај [мисли се на књигу – прим. аут.], али не могу да пронађем одговарајући одраз у речима, тако да најчешће узалудно пуним странице, будући да све време знам да оне, речи, не преносе моје искуство, о чему би, заправо, требало да пишем у некој од свезака, с коментарима без којих, сада то видим, рекао сам, *Крајика књиџа* уопште неће моћи да се чита.<sup>21</sup>

Чест предмет Албахаријевих дела је немоћ језика да представи стварност, будући да реч изневерава, одузима од искуства и покушава немогуће, да задржи нешто што више није ту. Постојање комуникације између људи описује се као чудо библијског реда, нарочито када се узме у обзир несавршеност основног средства споразумевања, неусклађеност између замисли и остварења, због чега би сваку идеју о правој истини посредованој речима требало унапред одбацити.

Свака врата су улаз и излаз, као и свака реч, сваки текст казује две приче у исто време, и стога писац не може да буде сигуран коју од њих доиста пише, нити да ли увек пише исту, без обзира коју, или се креће од једне до друге, не знајући, или знајући, па ипак немоћан било шта да учини.<sup>22</sup>

Више од лица, ауторе занима наличје ствари, као и нијансе између опречних категорија. Паралелно са књигама које намеравају

<sup>20</sup> Д. Албахари, нав. дело, 117.

<sup>21</sup> Исто, 60.

<sup>22</sup> Исто, 111–112.

и не успевају да створе, њихови јунаци пишу белешке и коментаре. Јалови списатељски покушаји откривају се као изазов, а на темељу нереализованих замисли настају други радови, као знак ситних победа стваралаца над властитом слабошћу. Пошто приче долазе у мноштву, вештина писања огледа се у томе да се из изобиља изабере глас који ће надјачати остале. Чињеница је да док се једна прича записује, многе се неповратно губе:

У ствари, да овде нисам дошао да напишем *Крајку књиџу* него било коју другу књигу, поготово књигу о шуми, до сада бих већ то учинио, написао бих ту књигу, можда још једну, и све припреме, сви они квадрати и правоугаоници, фломастери и тамне звезде, све би било непотребно.<sup>23</sup>

У мотиву умножавања исказа поводом исказа огледа се теза Ролана Барта о томе да је све текст. Савремени појединац нема могућност да живи изван бескрајног текста, био тај текст Пруст или дневни лист или телевизијски екран: „Књига ствара смисао, смисао ствара живот.”<sup>24</sup> Идеја интертекстуалности, као и аутоцитатности, којима се у први план ставља да је књижевност систем, сведоче у прилог томе да је текст легитиман извор инспирације као и сваки други елемент стварности.

Док умножавање рукописа прети да постане толико да наратор *Крајке књиџе* планира да набави посебну свеску за вођење евиденције о другим свескама, у коју би уписивао *крајке* садржаје онога што је у њима, у *Бейону* се јунак суочава са умножавањем почетака: „Нисам заспао до пола три после поноћи, мислио сам на свој рад, *десет љ година йомеран, одлаџан*, мислио сам и како ћу га ујутру започети, каквом реченицом, и одједном сам у глави имао низ таквих такозваних првих реченица.”<sup>25</sup>

У *Крајкој књиџи* коментари, не случајно, постоје на више наративних нивоа. Поред оних које приповедач у недостатку стваралачке инспирације опесивно пише, важну улогу у сваком Албахаријевом делу, па и у овом, има метапроза као облик текстуалне саморефлексије, али и „Ауторова белешка”, која привидно делује изван фикционалног дискурса, као коментар на *Крајку књиџу*. Могућности стварања текста поводом текста, сугеришу наративи, неисцрпне су, исто као и могућности пародирања таквог поступка. Ако се за прозу може рећи да је опседнута собом и да уместо

<sup>23</sup> Исто, 71–72.

<sup>24</sup> Ролан Барт, *Задовољство у шекспиру & Варијације о џисму*, прев. Јовица Аћин, Службени гласник, Београд 2010, 123.

<sup>25</sup> Т. Бернхард, нав. дело, 117.

јасне даје искривљену слику, како се тврди у *Крајској књизи*, за текст који за предмет има писање то важи још више.

У роману *Бешон* тема књижевности је фикционализована, а роман се темељи на елементима заплета и психолошки уверљивијим ликовима, док је у *Крајској књизи* фикционалност сведена, огољена, помало стерилна и у служби средишње идеје. Есејистички пасажу у Албахаријевом роману односе се на проблем језика, стваралаштва, односа између литературе и живота, док је код Бернхарда реч и о ванлитерарним процесима, актуелним друштвеним приликама, цркви и високим друштвеним слојевима у Аустрији, природи, путовањима, пријатељствима, породици, спремности да се помогне другом, али и да се други искористи за властите циљеве и личну добробит. Корумпираност црквених и државних установа, уметност у служби идеологије, свеопшта глупост и прост језик грађана, само су неке од јунакових замерки друштвеном уређењу чији је и сам део. Према Рудолфовом виђењу ствари, осим што делују паралишуће на његов рад, политичари су пролетаризовали и уништили Беч. Грда код пристојног човека изазива подсмех и најдубљи презир. Оно што је у некадашњој метрополи било велико и вредно пажње одавно је мртво. Завладала је простота, глупост и шарлатанство, док су музика, књижевност и филозофија најобичнија фарса. Директне критике друштва у *Крајској књизи* нема, али она свој пут проналази у Албахаријевом роману *Лудвиџ*.

Насупрот Бернхардовом *Бешону*, радња Албахаријеве *Крајске књиге* просторно је и временски неодређена. Албахари свој избор објашњава ратним приликама, које су га натерале да на извесно време прекине са писањем. Вративши се рукопису, аутор изоставља стварносне одреднице и довршава роман, који одражава празнину у којој се, према сопственим речима, у стварности затекао. Међутим, иако не говори о друштвеним приликама директно, важно питање у роману је: „Какве везе има свет са мојом књигом?”<sup>26</sup>

Тематизујући изолованост јунака који беже од хаоса свакодневице како би постигли мир неопходан за писање, романи аустријског и српског аутора сведоче о усамљености ствараоца на духовном путу који је одабрао. Непостојање дијалога у радикалном облику, ипак, открива се као спутавајући процес: „Али како је и природно, неко људско биће нам је ипак потребно, иначе неизбежно постајемо овакви какав сам постао ја: тешки, несносни, болесни, у најдубљем значењу те речи немогући.”<sup>27</sup> Тема списатељске немоћи

<sup>26</sup> Д. Албахари, нав. дело, 33

<sup>27</sup> Т. Бернхард, нав. дело, 26.

један је од видова испитивања граница литературе, у оквиру којег стваралац заузима рубну позицију, између мишљења и делања, речи и тишине. Као метафоре за метафикционални слој дела, који се открива у виду препреке за заокруживање одређеног прозног мотива и препреке за могућност писања уопште, романи *Бетон* и *Крајња књига* сведоче о трагичној судбини ствараоца, растрзаног између великих стремљења и скромних могућности (само)контроле. У њима је реч о немогућности да се буде доследан, као и о немогућности преузимања одговорности над сопственим животом. Субјекту остаје борба да стваралачким напорима оспори превласт живота и језика над њим самим. Метафором бетона, истакнутом у наслову као и у завршници Бернхардовога романа, кроз причу о трагичној смрти супруга Ане Хертл, доследно је обликована песимистичка слика света. Иако не нуди тако директну симболику, *Крајња књига* завршава се у сличном маниру, тврдњом да речи више никоме нису потребне.

Мср Милица М. Лазовић  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске студије  
milica.m.lazovic@gmail.com