

ДРАГАН АСАНОВИЋ

ЦИТАТНИ ДИЈАЛОГ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА У РОМАНУ ЛУДВИГ СА „ПРИЧОМ О МАЈСТОРУ И УЧЕНИКУ” ДАНИЛА КИША

САЖЕТАК: У раду је на систематичан и аргументима поткрепљен начин елабориран цитатни дијалог који Давид Албахари у свом роману *Лудвиг* води са причом Данила Киша „Прича о Мајстору и ученику”, први пут објављеном, по белешци аутора, у *Књижевним новинама* 1976. године, а касније сврстаном у његову последњу књигу *Енциклопедија мртвих*. У анализи наведених текстова неопходна је била примена метода интертекстуалности, чија је теоријска подлога изложена у уводном делу рада, у којем су изложене и кључне тезе и проблеми рада. Наиме, и једна и друга теза сплеле су се око проблема порекла текста и оригиналности. Крај рада поентитиран је бартовском тезом о *смрти аутора*, као традицијски петрификованом представом о писцу као богомданом генију-творцу који ствара *ex nihilo*, и рађању читаоца-приређивача, што је имало за резултат померање интересовања теоријске мисли са аутора и текста на читаоца, и уопште двоструку активност читања и писања.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: интертекстуалност, цитатни дијалог, пародија, *смрти аутора*

Михајло Пантић у својој књизи *Александријски синдром 2* један од текстова посвећује Давиду Алабахарију, одређујући му за нас индикативан, следећи наслов: „Давид Албахари: мали корак, тихи глас”.¹ Дакле, ради се о ненаметљивом писцу, тачније, књижевно-теоријским језиком речено, херметичном писцу, који своје књи-

¹ Михајло Пантић, „Давид Албахари: мали корак, тихи глас”, у: *Александријски синдром 2*, Српска књижевна задруга, Београд 1994, 63–76.

жевноуметничке ефекте производи на суптилан начин, да не кажемо скривен, што је у нашем случају погоднија реч јер нас наводи у добром правцу. Друга ауторка, Дубравка Ораић Толић, у књизи *Теорија цитатности* по критеријуму цитатних сигнала цитате дели на праве и шифриране, где за прве везује спољашње а за друге унутрашње цитатне сигнале.² Из претходно реченог можемо одмах на почетку нашег рада изнети тезу да се Давид Албахари опредељује за шифриране цитате у свом роману *Лугвић*, и то ћемо даље у раду илустровати конкретним примерима. Истаћи ћемо, такође, шта Дубравка Ораић Толић каже о цитатним сигнаlima, јер нам је то кључна мотивациона подлога на којој ћемо градити даљи ток излагања, тачније стратегију одговора на тему нашег рада и одбрану његове тезе:

Вањски су цитатни сигнали наводни знакови, други тип слова, точни подаци о ПТ из којег потјечу Ц и сл., а унутарњи – навођење наслова цитираног текста или имена његова аутора у ближем или даљем контексту, синтагме попут „ко што би песник реко” (Сламниг), друге интертекстуалне везе с цитираним антецедентом³ као што су присутност ликова, мотива или стилских поступака ПТ у оквиру властитога Т, алузије цитатнога текста на цитирани прототекст, шире културне реминисценције итд.⁴

Иста ауторка о цитатној мотивацији говори у контексту *теорије очуђења* совјетског аутора Виктора Шкловског, разликујући цитатност као *прејознавање* или *аутомайнизацију* од цитатности као *новој виђења* или *очуђења* туђег текста у оквиру свог,⁵ где први тип цитатности назива илустративним, а други илуминативним.⁶ Овај цитат је полазиште за нашу следећу тезу, која гласи: Давид

² Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb 1990, 16–18.

³ Термин антецедент један је од неколико у синонимском низу термина које ауторка употребљава да би означила текст који се цитира, а ми смо се, да бисмо у раду постигли термилошку прецизност и јасност, определили за термин подтекст. Такође, не би било згорег напоменути значења следећих скраћеница које ауторка користи: ПТ – прототекст, тј. подтекст, Ц – цитат, Т – текст.

⁴ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 16.

⁵ Исто, 12.

⁶ Код илустративног типа цитатности цитатна мотивација иде од туђег текста, као узора, према властитом, као својеврсном епигонском преписивању мотива, ликова и структуре, а код илуминативног типа цитатности имамо релацију супротног смера, од властитог текста према туђем, када цитатни текст креира нов и неочекивани смисао, узимајући туђи текст и његове цитате само као повод за стварање властитих непредвидивих значења, чиме се ствара *иосциу-йак зачудности*, јер мења нешто што већ постоји као окамењено читалачко искуство (Исто, 43–50).

Албахари употребљава илуминативни тип цитатности у облику цитатног дијалога, који нема за циљ само ауторову интенцију комуникације са традицијом већ и да маркира друге поруке и значења која ћемо даље у раду интерпретирати. Обе ове тезе сплеле су се око проблема порекла текста, или проблема оригиналности, као класичнијег феномена.

Наиме, у Албахаријевом роману два главна јунака су писци, један се зове Лудвиг, а другог је тај Лудвиг крстио словом *С*⁷, где овај други има улогу приповедача који у исповедном тону казује своју трагичну приповест, пуну очајања двоструког или троструког губитника, коме је украдено дело, чије је пријатељство изневерено, а чија је брачна заједница можда – ту нас писац и његов приповедач држе у дилеми – стављена на велики испит даљег опстанка. Дакле, видимо да се ради о једном заокрету у животу, катаклизмичном потресу који слику стварности мења из корена. Религијска традиција, у нашем контексту пре свега хришћанска, и животно искуство говоре нам да су такви потреси последња опомена, која нас упозорава да идемо стазом сопствене пропасти. Опседнутост приповедача Лудвигом је слабост која постепено прелази у идолопоклонство и, мада *С* жели себе да представи као жртву завере и преваре, назире се његово признање обузетости осећањем таштине, која је отворила врата манипулацији и превари. *С* улази у клопку приликом њиховог првог сусрета у редакцији часописа *Књижевна реч*, мада су се упознали још 1968. године у дворишту Филозофског факултета за време студентских демонстрација.⁸ Лудвиг је придобио његову наклоност тиме што је показао завидно познавање и интересовање за његово тада још недовољно признато и познато књижевно стваралаштво.

Индикативне су речи које *С* користи: каже како се дословно *ћрогао* Лудвигу за малу похвалу,⁹ што има фаустовски призив трговине душама, мада у маниру релативизовања постмодернизма,¹⁰

⁷ Чињеница да је Лудвиг дао име приповедачу значи да је на тај начин загосподарио његовим идентитетом, чиме је створио себи предуслов за преузимање ауторства над књигом насталом на врелу *С*-овог надахнућа.

⁸ *С* описује сцену када је слушао Лудвига у радио емисији, у којој је говорио о страним агентима међу студентским вођама, што је била теза стране која је требало да компромитује студентски покрет. То код њега изазива врло бурну реакцију, јер се ту испољава Лудвигова природа конвертита и опортунисте. То је Лудвиг наплатио добром каријером и директорским позицијама у институцијама културе. Ово је само још један, додатни разлог, који је требало *С*-у да отвори очи, али он их је очигледно свесно и намерно на све то држао затвореним (Давид Албахари, *Лудвиг*, Стубови културе, Београд 2007, 14).

⁹ Исто, 35.

¹⁰ Марксизам и фројдовска анализа са својим моделом *расцепа* послужили су постмодерним теоретичарима у њиховом јуришу на индивидуални субјект,

односно у контексту његовог парадоксалног идентитета сложеног, противречног односа сталног клизања.¹¹ С и Лудвиг као да наизменично мењају улоге Фауста и Мефистофела, или су чак истовремено и једно и друго. Наиме, док Албахаријев приповедач смишља *књију над књијама*,¹² Лудвиг га мефистофеловски надахњује истовремено записујући његове речи, што га доводи на С-ову фаустовску позицију. С страда због таштине, што за последицу има Лудвигово преузимање ауторства над његовом књигом, али са њим и таштине њеног аутора, а то сада за последицу има Лудвигов стрмоглави пад са врха књижевног трона. Такође, у Кишовој причи Мајстор, понукан Јешуином молбом, дакле фаустовски надахнут, врши исправке на његовом рукопису, али тај рукопис са његовим исправкама на крају штампа Јешуа као аутор, преузимајући Мајсторове мефистофеловске напоре да празнину испуни смислом као својих руку дело.

којег карактеришу целовитост и кохерентност, што је, наиме, хуманистички пројекат човека буржоаског либерализма. Са постмодерног становишта, не постоји вечна и непроменљива суштина човека, као ни заувек дате истине, већ од центара моћи формирану дискурси који производе значења у чијем контексту се образује и слика човека. Дакле, човек није обликован по лику Божијем, већ је одраз дискурзивне моћи. Ово је покренуло оспоравајућу силу усмерену ка појмовима порекла и оригиналности, јер се вековима у порекло текста није сумњало, оно је везивано за музе, директно приписивано Богу или облицима надахнућа и религијског посредовања. Ово су уједно основни проблеми којима се баве Кишова прича и Албахаријев роман (Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne – pripovedač i poetika, priča i smrt*, Jedinstvo – Dečje novine, Priština – Gornji Milanovac 1991, 190).

¹¹ Linda Načion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, превли Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad 1996, 44.

¹² У концепцији Албахаријевог лика *књија над књијама* може да се доведе у везу са *Библијом*, јер ако заступамо концепт по којој постоји само један Творац онда је и *Библија*, у којој је записана Његова порука човечанству, *књија над књијама*; све друге су само њен бледи одсјај, искра божанског у човеку који кроз своје књиге опонаша ову једну. Дакле, пошто С жели да напише такву књигу, кроз то се исказује његова ташта амбиција која ће бити осујећена, али и врло јасан пишеви иронијски контекст у који је сместио намеру свог приповедача. Са аспекта интертекстуалности и метатекстуалности, књига над књијама би требала да представља идеал књиге, која упућује на све књиге које јој претходе, али је истовремено нешто ново и дугачије од њиховог простог збира – *шопална књија*. Такође, у Кишовој причи, тумачењем Јешуине књиге „Пут у Канаан”, са Мајсторовим *снислојворним* интервенцијама, баве се егзегете, што је уобичајан назив за тумаче светих списа, па тако ова чињеница има исту функцију сигнализације јунакове таште, обоготворене позиције, и пишчеве иронијске дистанце. Ми на свет можемо да гледамо као на текст, јер је поникао из речи Створитеља, а на Књигу у којој је објављена његова реч као на апсолутно књижевно средиште. Међутим, из постмодерне перспективе, која искључује трансцендентно, свет-текст, творевина Бога, бива замењен свеколиком текстуалношћу иза које стоји човечанство са својим дискурзивним апаратом, а *књија над књијама* постаје *књија међу грујим књијама*. Свеколика текстуалност, означена најчешће метафором библиотеке, или појмом *александризма*, постаје ново књижевно исходиште, али без предзнака апсолутности (Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, 188).

Наиме, у роману *Лудвиј* имамо алузију на шест дана стварања, када је Бог створио сав видљиви свет из прапочетног хаоса, што је описано у Првој књизи Мојсијевој¹³ (Постање, 1, 1–31). Она је смештена у сцену када С чисти Лудвигов стан, који је по свему судећи подсећао на *прапочетни хаос*, али је за његово спремање утрошен чак један дан више од оних шест, колико је било потребно Творцу да нам подари овоземаљски дом. На овај начин, епифанијски узлет приповедача над својим делом, *јосиремљеним стианом*, бива описан кроз пењање на мердевине, одакле С баца поглед кроз прозор и види амбис који се под њим шири, а не оно што је његових руку дело – Лудвигов уредно очишћен стан, што све укупно јасно предсказује посрнуће Албахаријевог јунака. Тај силовит узлет пропраћен је још силнијим падом, само што приповедач тога неће бити у првом тренутку свестан, па ће у том тренутку, у слепилу свог заноса, први пут Лудвигу почети да открива свој сан о књизи коју намерава да напише, али је тај сан као последица његовог застрањења постао Лудвигова књига. С-ова позиција палог бића, која наговештава и Лудвигову даљу судбину, овде је исказана кроз симбол јабуке. Наиме, приповедачев пад и преображај ставили су га у позицију кушача који нуди плод јабуке, чиме се отворила могућност да се његова судбина понови у Лудвиговој. Дакле, као што је С прихватио идеју за никада ненаписану књигу као одраз своје таште, обоготворене оригиналности, тако је и Лудвиг негирао било чију заслугу у осмишљавању *своје* књиге, која му је донела светску славу: на директно питање новинара лондонског *Тајмса* да ли му је неко помогао у осмишљавању књиге и прикупљању грађе, мирно је одговорио да је све урадио сам.

Лудвиг се, међутим, не зауставља на *крађи* књиге коју је саставио на основу својих бележака приповедачевих речи и сугестија, већ му смешта телевизијски дуел као своју последњу клопку и својеврсну јавну егзекуцију каква се некад вршила на отвореним трговима пред крвожедном светином, где ће га у дослуху са анонимним гледаоцем који се укључио у емисију компромитовати као плагијатора. Исто тако, својевремено, нападнут је и Данило Киш од стране представника институција културе, тачније *књижевне власћи*,¹⁴ да употребимо Кишову квалификацију, која је била у врло тесној вези са политичким структурама преузевши на себе прерогативе цензуре, да је у својој књизи *Гробница за Бориса Давидовича*¹⁵ користио текстове других аутора не наводећи

¹³ Библија, Постање 1, 1–31.

¹⁴ Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Prosveta, Beograd 2005, 57.

¹⁵ Кишова књига новела *Гробница за Бориса Давидовича* први пут је угледала светлост дана 1976. године, а две године касније Киш је изложио своју одбрану у књизи *Час анајомије*.

их као изворе, што нам открива Албахаријев шифрирани цитат којим аутор прави културну реминисценцију на један јако битан поетички полемос који се десио у другој половини протеклог века. Наиме, у коментару за своју „Причу о Мајстору и ученику”, у POST SCRIPTUM-у књиге *Енциклопедија мртвих*, Киш подсећа на тај буран период, износећи једну коинциденцију, не толико необичну у свету стваралаштва и његовог профетског нерва, инверзивног правца, од фикције према стварности, која је том фикцијом антиципирана. Садржину тог коментара изложићемо овде у целости:

Прича о Мајстору и ученику била је први пут објављена у једном од летњих бројева *Књижевне речи*, године 1976. У њој је речено, далековидо мада психолошки сасвим предвидљиво, да ће ученик повести „непоштедну и дуготрајну борбу против Мајстора, служећи се при том сплеткама и клеветама којима је показао да није лишен баш сваког дара”. На тај начин, ова је приповетка временом све више губила од свог алегоријског значења и све више премештала своје тежиште на реалистички, чак документарни план.¹⁶

Дакле, прича је објављена исте године када и књига „Гробница за Бориса Давидовича”, антиципирајући све оно што ће се убрзо догађати као последица изласка из штампе поменуте књиге. Овај податак нам помаже да *дешифрујемо* Албахаријеву цитатну стратегију, која нас преко *Часа анајџомје* води даље ка скривенијем слоју цитатне игре, ка „Причи о Мајстору и ученику”. С и Лудвиг су интертекстуални потомци ученог Бен Хааса (правим именом Оскара Лејба) и Јешуе Крохала, у чијем односу мотив таштине такође има круцијалну улогу.

Наиме, можемо рећи, исто тако, да је учени Бен Хаас (правим именом Оскар Лејб), службеним језиком речено, прекорачио своја овлашћења, изашао из оквира својих могућности, покушавајући да из ничега створи нешто, мада је то само Творцу пошло за руком. Он је, наиме, покушао да од једног безначајног бића створи хасидима (упућени, учени, смерни), да једно дело, Јешуин *Пућ* у *Канаан*, кроз које провејава празнина, испуни смислом. Дакле, и Јешуа, а консеквентном логиком и његово дело, обележени су таштином,¹⁷ у смислу празнине, безвредности, ништавности. Мајсторова улога је била да помогне Јешуиним потенцијалима да се до краја развију, да нешто што он има као дар од Бога у виду предиспо-

¹⁶ Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Prosveta, Beograd 2007, 176.

¹⁷ Према *Речнику српско хрватској књижевној језика* Матице српске из 1976. године, реч таштина има двојако значење: у смислу празнине, пустоши, мале и краткотрајне вредности, те уобразиље, уображености, суете.

зиције оствари, али када је већ увидео да он није личност која се може обликовати као вредност, која ће бити самосвојна, оригинална и аутентична, требао је да се повуче.¹⁸ Али не, у тренуцима сажалења, које није резултат саосећања и љубави према Богу и ближњем већ осећања величанствености пред ништавношћу његовог утученог ученика, осећања самољубља, он одлучује да му открије нешто што је и за њега самог тајна и непознаница, заправо он се представља као господар те тајне, а не као њен ослушкивач. Киш нам суптилно дочарава ту атмосферу, завређујући титулу мајстора детаља,¹⁹ у следећем исказу, смештеном у заграде: „Јешуа Крохал напушта зором Мајсторову собу (у којој је смрад у кожу повезаних књига био ублажен опојним мирисом сандаловог дрвета што богохулно сагореваше у тучаним менорама: успомена са ходочашћа)”.²⁰ Као што видимо, Хаасов пут води од ходочашћа до богохулног сагоревања сандаловог дрвета; у томе је садржан његов успон и пад. Прича започиње његовим повратком са ходочашћа, а завршава се његовом загледаношћу над понором, над којим огледа своје лице као на дну бунара.

Овде несумњиво имамо алузију на мит о Нарцису,²¹ а његово интертекстуално дозивање има за циљ да нам пренесе одређени смисао. Наиме, Нарцис свој лик апсолутизује, обоготворује, један делић изопштава и проглашава га бескрајем, и у томе је корен

¹⁸ У свом тексту „Сан о учитељу” Давид Албахари вели да „...[прави учитељ не истиче своје знање него своје незнање, или још боље: своје знање о свом незнању]”, те да је учитељ само човек и да онај ко то не увиђа, живи у царству илузија. Дакле, треба избегавати обоготворавање човека, а посебно оних људи који су повлашћени да имају више знања од других, као што су учитељи, јер и они су само људи, па су као такви ограничени у својим сазнањима и могућностима. У том смислу Сократ је био учитељ са исконском мисијом сваког учитеља, а то је да ученика приведе к сазнању највеће мудрости, а то је богопознање, знање и свест о постојању Творца. Управо исказивањем свог сазнања о незнању учитељ скреће пажњу са себе на Свезнајућег, односно Креатора свега онога што може бити предмет наше спознаје. На тај начин он подстиче наше удивљење према величанству Створитеља, и чини да нам Његово дело, у које спадамо и ми сами, као и Његова природа, буду приснији и јаснији (Давид Албахари, *Преисивање светиа*, Књижевна општина Вршац, Вршац 1997, 10).

¹⁹ Данило Киш је писац минуциозних и софистицираних потеза пером, који избегава јаке ефекте и сматра да се квалитети једног литерарног дела крију у детаљима: „Квалитет литературе јесте заправо у појединостима. Литературу чини детаљ, а не такозвани широки потези” (Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, priredila Mirjana Miočinović, BIGZ – Srpska književna zadruga – Narodna knjiga, Beograd 1990, 156).

²⁰ Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, 107.

²¹ По Дубравки Ораић Толић алузија представља један од четири основна типа интертекстуалних релација, где не постоји заједнички текст – интекст, већ се интертекстуална веза остварује преко минус-сигнала, које реципијент у склопу свога културног искуства остварује као плус-сигнале (Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 13–14).

његовог бола. Када би хтео да додирне свој предмет жудње, он би се распао услед узмрешкане воде, открио би своје суштинско непостојање, јер он је само *Привид њуноће*, а *Њуноћа*, супстанцијализована и конкретизована у овој митској слици, јесте чисти извор, почело свега живог и неживог, видљивог и невидљивог – Апсолут. Као што смо већ поменули и учени Бен Хаас²² се попут Нарциса огледа на дну понора који је покушао да испуни Смислом:

Надневши се над понор, он ни сам није могао одолети таштом задовољству да тај понор не покуша испунити Смислом. Из овог произилази једна нова поука која нам сугерира, пословично, да је опасно нагињати се над туђом празнином, а у пустој жељи да се у њој, као на дну бунара, огледа своје сопствено лице; јер и то је таштина. Таштина над таштинама.²³

Мотив огледала појављује се на неколико места и у Албахаријевом роману *Лудвиј*. За разлику од античког Нарциса, који се огледа над изворском водом, Албахаријев савремени Нарцис се огледа над водом у клозетској шољи, што у пренесеном смислу говори о огромној моралној загађености данашњег човека, али упућује и на радикалније тематизовање овог проблема у роману, на пародијско-иронијски Албахаријев отклон у односу на Кишово третирање мита. Наиме, у радикално материјалистичком контексту, унутарње прочишћење изазвано једним духовним садржајем добија свој физички адекват тако што бива замењено буквалним избацивањем остатака несварене хране из желуца приповедача, које је изазвано токсичном мржњом према (бес)мисленим сентенцама некадашњег пријатеља и према њему самом. Такође, док је код Киша присуство Апсолута заклоњено сенком и одразом самољубивог и обоготвореног Нарциса, код Албахарија не можемо говорити о идеји апсолутног која доживљава своју кризу, већ о одсуству те идеје у нашој свакодневици. Том одсуству одговара *највећа мера самоће*, јер је прекинут сваки дијалог човека са својим Творцем.

Киш се у својој причи наслања на још један антички мит: реч је о миту *Пијмалион и Галајџеја*.²⁴ Наиме, када Бен Хаас одлучује

²² Ни С није имун на комплекс нарцисоидности. Мада пребацује Лудвигу да је самољубив и саможив, у његовом ликовану да изгледа млађе од њега иако је по годинама старији крије се несумњива нарцисоидна злурадост (Давид Албахари, *Лудвиј*, 5–6).

²³ Danilo Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, 108.

²⁴ Није згорег истаћи да се у случају мита о Нарцису Киш опредљује за алузију, дакле један суптилнији интертекстуални механизам, док у случају мита *Пијмалион и Галајџеја* изричито спомиње овог митског јунака на два места у

да од једног безначајног бића као што је Јешуа Крохал створи хасидима, Кишов приповедач томе додаје свој коментар, утемељен у претпоставци Хаима Франкела, према чијој верзији он приповеда своју причу, да је то можда била несвесна жеља за пародирањем Пигмалиона. По краткој Гревсовој белешци, Пигмалион, Белов син, заљубио се у Афродиту, али пошто му је она одолевала, направио је њен кип од слоноваче да би је умилостивио. Афродита је кип оживела у Галатеју, која је Пигмалиону изродила Пафа и Метарму.²⁵ Афродита, грчка богиња љубави и лепоте, представља идеал женске лепоте и привлачности. Направивши Афродитин кип, Пигмалион је исклесало савршено уметничко дело, али оно је прављено по моделу божанског и у томе је извориште његовог савршенства, не у уметничкој генијалности Пигмалиона. Дакле, он само опонаша образац идеалног, не твори га. С друге стране, учени Бен Хаас, Мајстор са великим почетним словом М, жели да у својој таштини *сјтвори од бабе девојку*. И у томе се огледа пародичност његовог подухвата, који има пандан у митској причи о Пигмалиону и Галатеји. Пигмалион је заљубљен у Апсолут, у идеалну представу женског принципа, и та његова љубав је прво материјализована у кип од слоноваче, а онда Афродитином милошћу, у мајку његове деце Галатеју. Међутим, Бен Хаас жели да од безначајног бића, дакле, *ex nihilo*, створи хасидима, да му подари нешто што само Бог може човеку да учини. Он није окренут Апсолуту, па постаје образац *ајсолоујној* према којем ће Јешуа постати хасидим. У том свођењу божанског на људско, или прављењем људског божанским, огледа се грех таштине и механизам пародичности, особито из разлога што Јешуа не само по својим умним особинама него у великом делу и по својим моралним карактеристикама није смео бити упућен у Хаасово учење. Бен Хаас је пружио руку Јешуи покушавајући да га уведе у свет којем он не припада и који нимало не разуме, и којим владају сасвим супротни закони. И Албахаријев приповедач је све време фигурирао као учитељ штедро дајући савете свом колеги на који начин може да напише и начини једно књижевно ремек-дело, *књићу над књићама*, док је овај као сваки прилежни ђак правио белешке. У следећем одломку он самог себе посредно квалификује као Лудвиговог учитеља:²⁶

тексту, вероватно зато што је тај мит присутнији, видљивији у њему, што му, коначно, омогућује поступак пародизације мита. По Дубравки Ораић Толић, пародија спада у други основни тип интертекстуалне релације – укључивање или интертекстуалну инклузију (Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, 12–13).

²⁵ Robert Grevs, *Grčki mitovi*, preveo Boris Vein, Familet, Beograd 2008, 191.

²⁶ Иначе, фигура учитеља, на начин како су је представили Бен Хаас и С, могла би одговарати архетипу Старог Мудраца, који у свом тексту спомиње Карл Густав Јунг, а чија је улога просветљење и откриће тамног простора који чува

Подсмевао сам му се што то ради, јер ја никада нисам правито никакве забелешке, међутим, уозбиљио сам се када сам већину таквих мојих реченица пронашао у његовој књизи над књигама. На свакој страници уочио сам бар једну моју реченицу, понекад две-три, а на неким местима, нарочито у почетним сегментима, и по цео пасус је био мој. Чак и оно што није наизглед било моје, било је, заправо, моје, требало је само мало дуже да се загледам у текст и неколико пута га у себи поновим, и лагано би из сенки успомена почео да се помаља тренутак када сам, у стварности која је деловала бескрајно удаљена, изговорио или издиктирао оно што је Лудвиг доста вешто, захваљујући добром учитељу, успео да парафразира.²⁷

Као што смо могли видети, и код Киша и код Албахарија, у „Причи о Мајстору и ученику” и роману *Лугвиј*, ми у основи имамо проблем порекла неког дела-текста, исте идејне поставке, које су ова два врсна приповедача, свако на свој, оригиналан начин, обрадили у својим делима. Наравно, Албахари, водећи интертекстуални дијалог готово сасвим у сагласности са својим саговорником, прави извесно онеобичавање, обрт у односу на Кишову причу, по принципу одраза у огледалу, што је један вид легитимизовања друге тезе коју смо поставили на почетку рада о илуминативном типу цитатности. Наиме, у „Причи о Мајстору и ученику” учитељ је већ афирмисани писац и филозоф, чије дело *Лејто и цусџиња*²⁸ има своје читаоце и поборнике, а ученик је непознат широј јавности, и тек је на почетку своје списатељске каријере, док је, с друге стране, у роману *Лугвиј* учитељ анонимни писац, који је у запећку

тајну духовног света и његове стварности. Наиме, овај аутор у тексту „О архетиповима колективно несвесног” о наведеном архетипу вели следеће:

„[Маг је синоним за старог мудраца, који се директно враћа на лик лекара-врача у примитивном друштву. Он је, као и Анима, бесмртан демон који хаотичне тмине самог живота прожима светлошћу смисла. Он је онај који просветљава, учитељ и мајстор, психопомпос (водич душа)]. (...) У доживљају овог архетипа, модерни човек сазнаје прастари начин мишљења као аутономну делатност, чији је он објекат. Хермес Трисмегистос или Тхот из херметичке литературе, Орфеј, Поимандрес и овоме сродни Поимен Хермаса представљају даље формулације истог искуства. Да име ‘Луцифер’ није већ прејудицирано, то би оно збиља било одговарајуће за овај архетип. Стога сам се задовољио да га означим као архетип Старог Мудраца, односно Смисла. Као и сви архетипови, тако и он има негативни и позитивни аспект, у шта се овде не бих желео даље упуштати” (Karl Gustav Jung, *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*, преводе Босиљка Милакара и Душица Леђић Тошевска, роговор Zvonimir Kostić, Atos, Beograd 2003, 42–43).

²⁷ Давид Албахари, *Лугвиј*, 94–95.

²⁸ Наслов дела својом симболиком описује судбину њеног писца, јер лето представља врхунац у једном годишњем, животном циклусу, зенит након којег следи силазна путања, замирање, пустиња и ништавило. Чак можемо рећи да својим симболичким значењем призива митску слику Икаровог лета и пада, чија судбина јако подсећа на судбину Кишовог јунака.

књижевне сцене чији га главни ток гура на њене маргине, а ученик изузетно познат и признат писац и културни радник. Такође, док у Кишовој причи редакцију текста који је написао Јешуа врши Бен Хаас, односно учитељ, у Албахаријевом роману је Лудвиг тај који врши својеврсну редакцију на сачињеним белешкама обликујући их у роман. Међутим, у оба случаја акценат је на читаоцу, односно на слушаоцу, бележнику и редактору, односно приређивачу, који на прочитаном и забележеном врши интервенције стварајући од тога своју причу. Дакле, у свету без Бога, без *логоса* који је био исходиште *смисла*, пажња се помера са аутора, као његовог проводника, и његовог дела, у којем је тај смисао био смештен, на читаоца и приређивача.²⁹ Традицијски петрификован наратив о писцу као богомданом генију-творцу који ствара *ex nihilo* овде бива посувраћен.

А у улози читаоца се управо налази и један од наших писаца: наиме, Давид Алабахари читајући Данила Киша у њему налази једног од својих књижевних узора и то нас коначно доводи до једног од најоригиналнијих слојева значења релације учитељ–ученик која је интерпретирана у ова два дела, и докида својеврстан Албахаријев омаж лику и делу писца „Приче о Мајстору и ученику”. Наиме, Михајло Пантић нас у свом разговору са Давидом Албахаријем, који носи наслов „Уметник је изгнаник”, подсећа на

²⁹ Појам логоса представља вечни апсолутни ум, апсолутни интелект који собом осмишљава сав свет, сву егзистенцију, и као такав носилац је смисла. У традицији којој припадамо, која је одређена јудеохришћанском културном основом, исходиште смисла припада управо простору апсолутне трансценденције, мада се трансцендентална перспектива почиње губити још поткрај средњег века, када се у хуманизму и ренесанси идентитет текста одређује ауторовим угледањем на велике претходнике, да би, коначно, у постмодерном добу, књижевни текст своје извориште имао у пракси књижевног дискурса а не у чврстом и поузданом историјском субјекту (Aleksandar Jerkov, *Od modernizma do postmoderne*, 191). Та пракса је подразумевала производњу нових значења или реконструкцију и проблематизовање самог процеса настанка затечених значења која обликују *стварносћ*, што је наметало текстуалност као ново исходиште смисла. На тај начин је оригинални, стварајући аутор замењен текстуалним скриптором и произвођачем, али и читаоцем и приређивачем, с обзиром на то да га Барт види као покретача мреже текстова, многобројних писања изведених из разних култура, који чине дискурзивни контекст у процесу стварања-писања (Linda Naclon, *Poetika postmodernizma*, 137). Свеколико културно наслеђе човечанства постало је тако полигон за креирање нових и преиспитивање постојећих значења, али и за дијалог који треба да превазиђе задате границе уводећи нас у некакву постхришћанску епоху у којој равноправно егзистирају различити религијски, филозофски и културни обрасци. У својој књизи Линда Хачион напомиње еволутивни пут теоријске мисли: „Иглтон нуди грубу тростепену периодизацију историје модерне теорије која заправо, исто тако, *grosso modo* одговара књижевним променама у последњих стотину и педесет година: ’закупљеност аутором (романтизам и деветнаести век); искључиво интересовање за текст (Нова критика); значајно преусмеравање пажње на читаоца током последњих година”’ (Исто, 83).

период Албахаријевог ступања на књижевну сцену почетком 70-их, када је у нашој књижевности свој зенит достигла *сйварносна йроза*, мада је у исто време у замаху списатељства био Данило Киш, чија је поетика битно различита:

Невезано од тога, у њиховој прози сметало ми је окретање превише уском, локалном језику, и усредсређивање на сеоски или маловарошки миље који је мени далек. Киш је већ тада био на сасвим другој страни,³⁰ и сасвим је природно што су његове књиге – говорим о *Бацййи*, *ййелу*, *Раним јадима* и *Пещчанику*, објављеним у том периоду – утицале на мене, како својом стилско-формалном разноликошћу, тако и отвореним позивањем на књижевне узоре и претходнике (први роман је, наравно, водио ка Шулцу, док је *Пещчаник* усмеравао према писцима тзв. француског новог таласа).³¹

На раскрсници поетичких путева Албахари креће путем свог интертекстуалног саговорника, а с обзиром на истицање утицаја који је од њега претрпео, и свог учитеља, што нам, вероватно, открива и онај најдубљи слој цитатне мотивације, чији је циљ, између осталог, да кроз мотив односа учитеља и ученика, узора и следбеника, а понајвише оца и сина,³² искаже и садржај односа двојице писаца. Наиме, писац *Лудвйџа* и сам истиче ту чињеницу у свом поменутом тексту „Сан о учитељу”, у којем Киша упоређује са баштованом од којег је научио умеће калемљења, укрштања домаће са страном врстом да би се добио богатији плод.³³

Дакле, да на крају закључимо, *смислойворне* интервенције Бен Хааса на прочитаном тексту *Пуџи у Канаан* Јешуе Крохала, и Лудвигово порицање било какве заслуге С-а у реализацији књиге, односно његово апсолутно полагање ауторског права на њу, имали су за последицу преображај из таште позиције Аутора-Бога у позицију која се налази с оне стране генијалности и твораштва, а то

³⁰ На пример, Кишов роман *Пещчаник* излази из штампе 1972. године, и за њега наш писац добија НИН-ову награду.

³¹ „Уметник је изгнаник”, у: Михајло Пантић, *Писци љоворе*, разговор Михајла Пантића са Давидом Албахаријем, Друштво за српски језик и књижевност, Београд 2007, 81.

³² Упоређујући наша два писца, уочавамо не само њихову изразиту поетичку сродност већ и сродност која се проширује на све планове и манифестације њихових личности и животних судбина, што у неку руку представља својеврсно понављање Данила Киша у Давиду Албахарију, као понављање родитеља у детету, наравно са оним диференцијалним моментом који ова два ствараоца чини самосвојним и уникатним. На пример, неке од аналогича се односе на њихово јеврејско порекло са очеве стране, на чињеницу да су обојица почели прво да пишу поезију, да су били принуђени, свако из својих разлога, да напусте своју земљу итд.

³³ Давид Албахари, *Прејисивање свейџа*, 10.

је позиција *смерној* читаоца и приређивача, чиме се докида једна од кључних тема оригиналности и порекла текста. У том контексту, можемо говорити о бартовској визији ауторове *смрти* и *васкрсавању* читаоца, али и приређивача. Наиме, по мишљењу Ролана Барта, фигура аутора би требало да представља следеће:

Аутор је модерна појава, производ нашег друштва које је, израстајући из средњег века, с енглеским емпиризмом, француским рационализмом и особном вјером реформације, открило престиж појединца или, како се то племенитије каже, „људске особе”. Због тога је логично да је у књижевности позитивизам, тај сажетак и врхунац капиталистичке идеологије, највећу пажњу посветио „особи” аутора. (...) Објашњење неког дјела увијек се тражи у мушкарцу или жени који су га произвели, тако рећи увијек на крају, кроз мање-више прозирну алегорију фикције, гласа једне особе, *аутора* који нам се „повјерава”.³⁴

Међутим, из претходне анализе „Приче о Мајстору и ученику” Данила Киша и романа *Лудвиј* Давида Албахарија могли смо приметити да ови текстови³⁵ фигурирају као складиште референци, које упућују на друге текстове, да представљају својеврсну меморију података културе, додуше – одређени индивидуалном пишчевом перспективом и оплемењени његовим интуитивним спознајама, али не и оригиналном ауторовом личношћу која је, у стваралачком замаху, створила све њихове саставне елементе и од њих саградила јединствену творевину:

Ако писац користи поступак цитатности, ако алузијама, асоцијацијама и цитатима увлачи читаоца у своју културу, онда он не пише сам, већ са својом културом. Онда ни текст више није затворена цјелина, већ је „отворен” како према читаоцу, тако и према текстовима с којима ступа у дијалог, текст је истовремено и понављање дијелова претекста. Међутим, дијалог не поништава индивидуалност, већ се она управо открива по пишчевом избору текстова које цитира, начина на који их цитира, типу цитата, као и по природи и функцији дијалога у који ступа с цитираним текстом. Бавити се књижевношћу, значи мислити у релацијама.³⁶

³⁴ Rolan Bart, „Smrt autora”, u: *Suvremene književne teorije*, priredio i preveo Miroslav Beker, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb 1986, 177.

³⁵ У Бартовом тумачењу „текст је ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе” (Исто, 178).

³⁶ Јован Делић, *Књижевни њољеди Данила Киша: ка њољеици Кишове љрозе*, Просвета, Београд 1995, 20–21.

Из перспективе претходно реченог, неумесно би било говорити о изворном ауторству, индивидуалном стваралаштву и оригиналности, а управо мит порекла и његов главни актер – Аутор-Бог – предмет су иронијско-пародијског отклана у текстовима које смо упоређивали и анализирали. У пародијском обрту аутор се преображава у читаоца и приређивача, који постаје исходиште јединства текста, а дакако и његовог порекла, имајући у виду подстицајност читања у писању Киша и Албахарија:

Тако је откривена потпуна егзистенција писања; текст је сачињен од многоструких писања, изведен из разних култура, те улази у међусобне односе дијалога, пародије, оспоравања, но постоји једно мјесто гдје та многострукост налази своје жариште, а то је мјесто читатељ, а не, као што се до сада говорило, аутор.³⁷

Овај преображај је сигнализираним и насловом недовршене параболе, коју је приповедач пронашао у Хаасовим списима, где је направљена инверзија у односу на наслов Кишове приче, па је сада ученик стављен на прво место и написан великим словом: „Прича о Ученику и Мајстору”. Такође, Албахаријев роман носи назив по Лудвигу, који има позицију ученика и читаоца, тачније бележника усменог излагања приповедача и његовог приређивача.

DRAGAN ASANOVIĆ

**QUOTATIONAL DIALOGUE BETWEEN
DAVID ALBAHARI'S NOVEL *LUDVIG* AND DANILO KIŠ'S
„STORY OF MASTER AND APPRENTICE”**

SUMMARY: This paper tries to systematically and argumentatively elaborate the phenomenon of quotational dialogue which David Albahari, in his novel *Ludvig*, leads with Danilo Kiš's "Story of Master and Apprentice", published in serbian periodical *Književne novine* in 1976 and later included in his last book *Enciklopedija mrtvih* (Encyclopedia of the dead). In the analysis of the aforementioned texts, it was necessary to apply the method of intertextuality, the theoretical basis of which is presented in the introductory part of the paper, which also presents the key theses and problems of the paper. Namely, both theses are intertwined around the problem of the origin of the text and origi-

³⁷ Rolan Bart, „Smrt autora”, 179.

nality. Final stages of this paper are dedicated to the examination of barthesian thesis of “death of the author” as opposed to traditional, now petrified notion of writer as a god-given genius-maker who creates *ex nihilo* – which consequently lead to birth of the reader-editor, shifting the interest of theoretical thought from author and his text to a reader, i.e. to a double play between reading and writing.

KEY WORDS: intertextuality, quotational dialogue, parody, “death of the author”

Мср Драган М. Асановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност и језик
Докторске академске студије
draganasanovic878@gmail.com