

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Sanja ŠAKIĆ (Zagreb)

SMRT U IZGNANSTVU. PISANJE KAO PISANJE-POSTAJANJE

Primljeno 28. 6. 2014.

UDK 82.0:314.743

82.09-3Albahari,D.

U radu se nastoji opisati književno-teorijski okvir u koji bi se postavila rasprava o odnosu egzila i književnosti s obzirom na to da se polazi od teze da je u govoru o egzilu uvijek prisutno pozivanje na povijesno-političku zbilju, pri čemu se književni tekst promatra kao njezin nusprodukt. U prvom dijelu rada iznosi se kritički osvrt na dosadašnje pisanje o egzilu i književnosti s ciljem da se opravda povezivanje književnosti i egzila. U drugom se dijelu u raspravu uvodi egzilu blizak pojam “manjinske književnosti”, pojam “pisanja-postajanja” Deleuzea i Guattarija te veza koju Blanchot uspostavlja između književnosti i smrti. U trećem dijelu predlaže se tumačenje odnosa književnosti i egzila koje ne bi bilo opterećeno povijesnim činjenicama te se postavlja teza da je samo pisanje egzil i da je egzil pisanje: pisac je uvijek u egzilu jer on u pisanje ulazi gubitkom identiteta, a ako možemo govoriti o egzilu u tekstu, onda je to pisanje u značenju egzila (čime se pisanju pridaje “identitet” koji ono nema). U posljednjem dijelu priloženi su kratki osvrti na odabranu prozu Davida Albaharija koja se smatra primjerom osporavanja egzilantske prakse pisanjem.

Ključne riječi: egzil, egzilantska književnost, manjinska književnost, pisanje, smrt

225

1. NEGACIJOM O EGZILU

1.1. UVOD

Zamislimo li egzil kao “veliku priču” u književnosti, ona se u dvadesetom stoljeću očito raspala na niz individualnih priča koje se odnose prema pretpostavljenoj “velikoj priči”. Osvrnemo li se na stanovit broj tekstova napisanih nakon raspada Jugoslavije, uočit ćemo da se jedna poprilično velika skupina njih često spominje u kontekstu književnosti emigracije i egzila. Što se sve označuje tim terminima? Ponajprije, riječ je o tekstovima koje su napisali pisci koji žive izvan zemalja bivše Jugoslavije. Neki su od njih i

započeli književnu karijeru u emigraciji, a ipak su iskustvo emigracije vješto inkorporirali u pisanje. Zatim se, u istom kontekstu, spominju i tekstovi koji tematiziraju emigraciju, a čiji autori nisu u emigraciji. Odnos književnosti i egzila shvaćamo kao problem jer se jednostavnim upućivanjem na egzil i književnost napisanu u izgnanstvu gotovo isključivo upućuje na sličnost, i to sličnost s povijesno-političkom zbiljom koja nije u istoj razini kao književni tekst. Upućivanjem na sličnost i/ili istost banalizira se književni tekst te se promatra kao nusprodukt povijesne zbilje: to što smo nešto svrstali u skup, ne znači da smo nešto rekli o sastavnicama tog skupa.

Prvobitno značenje egzila upućivalo je na prisilno izbjivanje iz domovine ili grada: povratak je bio zabranjen i kažnjiv zatvorom ili smrću. U tom značenju pojedinac je bio kažnjen egzilom, a isključenje iz zajednice smatralo se jednakim smrtnoj presudi. Postoji, međutim, i egzil koji pojedinac nameće sam sebi, a koji je često, barem u dvadesetom stoljeću, posljedica prosvjeda protiv dominantne ideologije. Određivanje što egzil jest, kao i što nije, svodi to pitanje na definiranje egzila u odnosu na njemu bliske pojmove (npr. emigracije, apatrida) i labilne granice među njima: odgovor se ne učvršćuje jedinstvenim terminom koji bi bio operabilan u raspravi o pojedinom djelu ili o skupu književnih djela koja se tim pojmom određuju. Podvođenje nekog skupa tekstova pod pojam egzila trebalo bi se, pretpostavljamo, temeljiti na jasnim kriterijima koji bi proizašli iz tog skupa i koji bi se odnosili isključivo na taj skup tekstova, ili bi, što je jednako (ne) opravdano, trebalo biti zasnovano na izvantekstualnim kriterijima kojima se mogu utvrditi pravilne smjernice i obilježja toga skupa.

226

1.2. O ČEMU SVE GOVORIMO KAD GOVORIMO O EGZILU?

Govor o egzilu u književnom polju na neobičan način uključuje miješanje različitih razina fikcije i zbilje. Najednom postaje nevažno to što stvarnost u književnost ulazi procesom selekcije i kombinacije, a zbiljska sudbina autora promatra se kao događaj koji određuje prisutnost neke teme u njegovu djelu. Said, primjerice, tvrdi da je "američki egzil bio ono što je proizvelo Adornovo remek-djelo, *Minima Moralia*" (Said 2000: 29) iako je očito da je samo Adorno mogao proizvesti Adornovo remek-djelo. Saidova izjava nije doslovna, ali personificiranje egzila simptomatično je kad se govori o njegovoj vezi s književnim tekstom. Misliti egzil u književnosti, a ne zanimati se za autorovu biografiju doima se kao nemoguć pothvat jer je odnos egzila i književnosti određen spregom autorova života i njegova

djela. Taj interes nije nešto što se da odbaciti jer ga proizvodi i sam pisac čija je uloga u egzilu najčešće dvojaka: on je pisac književnog djela koji u egzilu ostvaruje i aktivnu društvenu ulogu "intelektualca". Biti istovremeno egzilant, pisac i intelektualac bivanje je *par excellence* jer nijedan dio tog trojstva ne smije manjkati eda bi govor o egzilu bio punovažan u modernom značenju egzila.

Egzil nije isključivo duhovno ni isključivo fizičko stanje, nego posjeduje (ne)jasnu metafizičku dimenziju. Said tako tvrdi da je Adorno bio "predodređen da postane metafizički izbjeglica davno prije nego što je došao u SAD" (*ibid.*) jer je bio kritički nastrojen prema svemu što se u Europi smatralo buržoaskim ukusom, kao i Brodski koji tvrdi da je jedna od istina egzila ta da je "egzil metafizičko stanje" (Brodski 2000: 49). Dakle, egzil se može istovremeno poimati bilo kao fizičko bilo kao duhovno izgnanstvo, ali egzil u pravom smislu riječi jest pojam koji ne označava isključivo iskustvenu stvarnost.

Postavimo jednostavno pitanje: postoji li egzilantska književnost i, ako postoji, koje bi bile njezine temeljne odrednice? Pretpostavimo li da se o čemu takvom može govoriti, raščlanjivanje takva skupa opet bi se baziralo na razlici između fikcije i zbilje. Ako takav skup uključuje autore u egzilu, cijeli skup ujedinjavala bi biografija autora koja je, navodno, utjecala na genezu i oblikovanje umjetničkog djela. Taj skup činio bi razmjerno mali broj autora koji žive u egzilu. Egzilu možemo pristupiti i kao temi, pa pod egzilantskom književnošću promatrati sve književne tekstove u čijem sadržaju prepoznamo izgnanstvo, gubitak identiteta, migraciju, lutanje, putovanje, otuđenost, samoću i ostale motive srodne egzilu. Kad bismo pokušali odrediti što je takvu skupu tekstova zajedničko, čini se da bismo na kraju za sve njih samo još mogli utvrditi da su književnost. Dakle, izbjegavamo li bavljenje piščevim životom, vrlo lako upadamo u tematologiju, nakon koje gotovo sve postaje egzil. Egzil je u okviru tematologije istovremeno sve i ništa.

Claudio Guillén piše da su u književnosti, budući da se ona hrani sama sobom, uočljivi kontinuiteti struktura povezanih s egzilom, koje zatim dijeli na dva pola: pol A čini autobiografski prijenos aktualnih iskustava egzila samog, a pol B čini izmišljena prezentacija fikcionalnih tema, mitova, ideja i vjerovanja proizašlih iz inicijalnog piščeva iskustva egzila. Prvi su, dakle, pisci koje govore o egzilu, a drugi su oni koji iz njega uče. Pisci koji pišu o egzilu pripadaju "književnosti egzila" (Guillén 1976: 271–272). Druga vrsta pisaca pripada književnosti koju Guillén naziva "literature of counter-exile", tj. književnosti čija djela mogu u sebe inkorporirati odvajanje od mjesta, jezika, zajednice, ali tako da tom odvajanju daju širu dimenziju značenja

koja prekoračuje prvotnu vezanost za mjesto porijekla (*ibid.*: 272).¹ Granice između fikcionalnih svjetova i biografija autora mogu se izbrisati tako da se neprestano krećemo od biografskog k fiktivnom i obrnuto, ali takav postupak opterećuje recepciju književnog teksta zato što i sama napomena da je pisac napisao tekst u egzilu otežava recepciju zbog raznolikih asocijacija. Granice se također mogu izbrisati tako da, kao Guillén, pretpostavimo idealan model koji opet uključuje autorovu biografiju (onog tko piše i biografiju pretpostavljenog uzora kao što je npr. Ovidije). Zašto se onda granica ne bi izbrisala i tako da autoru književnog teksta pridemo kao posve anonimnoj ličnosti, a književnom tekstu kao tvorevini čije porijeklo nije u iskustvenoj stvarnosti njegova autora?

228

Egzil prepoznamo kao inspirativan (izvan)književni motiv koji, budući da ponavljanjem postaje važan u povijesti i povijesti književnosti, zaslužuje da se o njemu govori i da se uvijek iznova definira. Međutim, činjenica je da je upravo zbog te repetitivnosti svaki govor o egzilu "osuđen" na stereotipe i opća mjesta jer pisci i književna djela, u većoj ili manjoj mjeri, reproduciraju stereotipe o egzilu da bi on kao takav bio prepoznat na književnom tržištu. Potentnost stvarnog iskustva i književnog motiva egzila također je i njegova impotentnost, a tomu treba pridodati činjenicu da izvjestan broj pisaca u egzilu opsesivno piše o njemu nakon egzila. Jedan od primjera takvih (im)potentnih stereotipa jest pridavanje emotivnih svojstava pojmu koji bi, napunjen takvim značenjem, trebao pokriti mnoštvo individualnih sudbina pojedinaca i djela. "Egzil je jedna od najtužnijih sudbina", tvrdi Edward Said (Said 2000: 25), i zaista, stječe se dojam da je za svakog autora u egzilu ta tuga nesavladiva jer su mnogi od njih, nakon egzila, svoj opus posvetili isključivo problemu egzila. Opisati egzil kao duševni poremećaj koji je prouzrokovan gubitkom mjesta i prisilnim izmještanjem značilo bi svrstati ga u skupinu jednako potresnih, ali različitih, psihičkih iskustava. Budući da "tuga" zasigurno nije povlašten egzilantski osjećaj, takve "lijepo rečenice" samo reproduciraju stereotip koji s egzilom ima veze jednako kao s bilo kojim drugim iskustvom gubitka. I sam začuđen vlastitom tvrdnjom, Said će utvrditi da je intelektualac u egzilu ipak "sretan u toj ideji nesreće" (*ibid.*: 28) jer egzil također otvara mogućnost novog pogleda i mišljenja te sam po sebi nudi piscu novo prebivalište. Upravo je ta povlaštena perspek-

¹ Guillén za primjer uzima Ovidija kao originalnog junaka egzila, a elegiju kao arhetipski model pisanja o egzilu. Također naglašava kako je njegova podjela u tom slučaju idealistički model te da se ne može tvrditi da je izravno izražavanje žalovanja temeljni i najvažniji odgovor na egzil (Guillén 1976).

tiva i dvostruki pogled to što suvremenom piscu u egzilu osigurava status "intelektualca". Josif Brodski daleko je odrješitiji kad govori o "tragediji" egzilantskog pisca koji zapravo dolazi kući jer se "približava sjedištu svojih ideala" u zemlji čija ga demokracija opskrbljuje fizičkom sigurnošću, ali mu uzvraća društvenom nevažnošću: "A gubitak značenja jest ono što nijedan pisac, egzilni ili ne, ne može otpjeti" (Brodski 2000: 48). Egzil je, kažimo još i to, vrsta uspjeha jer piscu osigurava pažnju izdavača i čitatelja koji kontinuirano prate njegov rad, ali za pisca je najveća sreća egzila u tome što to stanje "strahovito ubrzava inače profesionalni uzmak – ili skretanje – u izolaciju, u apsolutnu perspektivu: u stanje u kojemu je sve što čovjeku ostaje, biti sam sa sobom i vlastitim jezikom, bez ikoga i ičega između. Egzil nas preko noći vodi tamo kamo bi vam normalno trebao cijeli život da stignete" (*ibid.*: 52).

Osim promjene mjesta koja je očita, spomenuto "stanje" uvodi u govor o egzilu i vremensku dimenziju egzila, jer "stanje" upućuje na nekakvo trajanje u vremenu. O egzilu se može govoriti i kao o jednom trenutku, trenutku izgnanstva, jer je, prema Brodskom, sve ono što slijedi nakon odlaska "i udobno i autonomno da bi se nazivalo tim imenom" (*ibid.*). Govor o egzilu treba započeti u tom trenutku raskida, bio on fizički ili duhovni, jer sve što uključuje vrijeme, prije i poslije, nije više egzil. Ništa ni prije ni nakon tog trenutka nije toliko teško objasniti kao sam trenutak raskida, jer se inače, kad govorimo o egzilu, bavimo isključivo uzrocima i posljedicama.

Prema Adornu, prethodni je život emigranta anuliran jer je i duhovno iskustvo ono što se ne da prenijeti: "Ono što nije postvoreno, što se ne da brojati i mjeriti, otpada" (Adorno 1987: 42). Ako je mjesto u koje pisac dolazi previše udobno, trebamo li ga i dalje nazivati egzilom? Iz jednostavnih pretpostavki o vezama egzila i književnosti najčešće možemo iščitati banalno uočavanje sličnosti između zbilje i nekog motiva ili fabule u tekstu, a djela koja pripadaju skupu egzilantske književnosti daju dovoljno materijala za uočavanje istosti. U egzilantskoj književnosti, međutim, istaknut je i metatekstualni aspekt jer su sva ta djela zaokupljena nemogućnošću pisanja, gubitkom vjere u riječi, zijevom između pisanja i napisanog teksta. Taj tematski sloj uvodi nas u definiranje novog mjesta, zapravo jedinog mogućeg mjesta za onog koji tog mjesta više nema, a to je ulazak u pisanje. Pisanje nije azil, ono nije sigurno utočište, ono nije mjesto afirmacije. Adorno tvrdi da piscu nije dopušteno da u tom pisanju ostane iako mu je ono jedino moguće prebivalište (*ibid.*: 83–84).

2. DETERITORIJALIZACIJA JEZIKA I IMPERATIV DJELA

U prethodnom dijelu upozorili smo na nekoliko oprečnih pojmova na kojima se temelji govor o egzilu u književnosti; iz njih smo izvukli pretpostavke koje će nam biti važne za raspravu koja slijedi. Cilj nam je pronaći mjesto unutar književnosti i unutar književnih tekstova kojim bismo opravdali povezanost egzila i književnosti, ali tako da se odmaknemo od stereotipnih pretpostavki koje redovito uključuju povezanost autorove biografije i književnog teksta, zanemarivanje razlike između fikcije i zbilje, promatranje egzila kao fizičkog i duhovnog premještanja te trajnosti trpljenja stanja koje nazivamo egzil.

Kako bismo zaoštrili prethodno iznesene tvrdnje o tome što egzil u književnosti jest, kao i o tome što nije, problemu možemo pristupiti radikalno sužavajući vidno polje s apstraktne, sveobuhvatne i neprimjenjive ideje egzila na pitanje "manjinske književnosti". U studiji *Kafka: u prilog manjinskoj književnosti* Deleuze i Guattari, povodeći se za Kafkinim dnevničkim zapisima o manjinskoj književnosti, izvode tri temeljna obilježja manjinske književnosti, tj. književnosti koju manjina stvara na kojem većinskom jeziku: 1. jezik je tu izložen izraženom koeficijentu deteritorijalizacije; 2. u manjinskim književnostima sve je politika, tj. individualna stvar nužno se priključuje na ono neposredno političko; 3. u manjinskoj književnosti sve dobiva kolektivnu vrijednost jer je političko polje kontaminiralo svaki iskaz (usp. Deleuze i Guattari 2013: 604–607). Pretpostavke o manjinskoj književnosti što ih Deleuze i Guattari izvode iz Kafkinih zapisa jednim su dijelom osporene jer se smatra da je riječ o nedovoljno pažljivom (ili pak namjerno nepažljivom) čitanju njegovih zapisa (usp. Corngold 1994).² Međutim, odmaknemo li se od Kafkina djela i njegove analize u ovom kontekstu (da bismo mu se poslije, drugim putovima, ipak vratili), uvidjet ćemo da je pojam "manjinske književnosti" za Deleuzea i Guattarija objektivan pojam u odnosu na sve druge pojmove kojima se označavaju tzv. marginalne književnosti. Kretanje u deteritorijalizaciju vodi do suprotstavljanja inten-

230

² Corngold izdvaja dijelove Kafkinih *Dnevnika* i pisama koje Deleuze i Guattari ne uzimaju u obzir, zamjerajući im što nisu vodili računa o tome da zapisi potječu iz evidentno različitih vremenskih perioda. Osim toga autor smatra da su u njihovoj analizi namjerno preskočeni dijelovi zapisa koji ne bi podržavali njihov koncept "manjinske književnosti" koji izvode iz Kafkina djela. Iako Corngold drži kako su Deleuzeove i Guattarijeve ideje jednim dijelom korisne, primjenu takva koncepta na Kafkina djela u cjelini smatra tendencioznom i neopravdanom (usp. Corngold 1994: 89–101), ali ne isključuje njegovu primjenu na druge autore.

zivne uporabe jezika svakoj simboličkoj, značenjskoj ili označiteljskoj uporabi jezika (usp. Deleuze i Guattari 2013: 608). Takvo odbacivanje smisla nije apsolutno, nego jezik istovremeno nadomješta svoju "deteritorijaliziranost nekom reteritorijalizacijom u smislu. Prestajući biti organ jednog osjetila [*sens*], on postaje instrument Smisla [*Sens*]" (*ibid.*: 609). Iako odbačen, smisao se podrazumijeva, a to biva očito uporabom dvaju postupaka koji se mogu objediniti sintagmom "*intenzivna uporaba jezika, koja mu oduzima značenja*" (*ibid.*: 612). Najprije, riječ je o zvuku, ili riječi, ili krikui koji ne pripadaju smislenom jeziku iako iz njega potječu. Drugi je postupak složeniji u smislu obuhvatnosti te se može primijeniti na književne tekstove o kojima će poslije biti riječ. Naime, taj postupak uključuje ukidanje metafore, simbolizma i označavanja. Budući da više nema "označavanja neke stvari sukladno doslovnom smislu, ni doznačavanja metafora sukladno prenesenom, slikovitom smislu" (*ibid.*: 611), slika postaje *postajanje*.

S pravom se možemo zapitati je li intenzivna uporaba jezika kakvu opisuju Deleuze i Guattari svojstvo isključivo "manjinske književnosti" ili samo Kafkine književnosti, ili je pak riječ je o ekstenzivnoj definiciji pisanja (ili, bolje, pisanja-postajanja) koju ta "manjinska književnost" vlastitim sredstvima možda samo izvlači u prvi plan. Ako se povedemo za Blanchotovim definiranjem pisanja, možemo uočiti podudarnosti (zasigurno ne slučajne) koje se doimaju kao spona među terminima deteritorijalizacije, usamljenosti, izgnanstva, smrti i pisanja – spona koja nije opterećena konkretnom sudbinom pisca ili njegovim jezikom: "Pisati znači ulaziti u potvrđivanje usamljenosti u kojoj očaranost prijeti. (...) Pisati znači dopustiti očaranosti da vlada jezikom i ostati u dodiru, preko jezika, s jezikom" (Blanchot 1955: 24–25). Neumoljivost koju Blanchot pripisuje djelu dolazi iz njegove nedovršivosti: "Središnja točka djela jest djelo kao postanak [*origin*], točka koja ne može biti dosegnuta, a jedina je vrijedna dozezanja" (*ibid.*: 49). Vratimo se opet Kafki, ali uz Blanchota, koji ga tumači kao onoga koji proživljava "muku umjetnika protjeranog iz djela" (Blanchot 2013: 746). Opterećen sumnjom u vlastitu darovitost, a opet svjestan da ga osim pisanja ništa neće zadovoljiti, Kafka dolazi do spoznaje da pisanje nije moć kojom raspoláže i ta nesigurnost "spada u ono krajnje što u djelu postoji, središnji imperativ, smrtni, koji 'nažalost nije smrt', jest smrt, ali držana na distanci, 'vječne muke umiranja'" (*ibid.*: 733). Vezu koju Blanchot tu uspostavlja između književnosti i smrti naglašava kasnija definicija pisca kao onog koji "piše da bi bio u stanju umrijeti" i onog čija "moć da piše dolazi iz anticipirane veze sa smrću" (Blanchot 1955: 92).

Budući da su posredovanje i komunikacija vlastite smrti nemogući te da smrt uvijek treba drugog da bi bila potvrđena, samo je svjedočenjem smrti drugog moguće iskusiti smrt. Mnogoznačnost i nedostižnost smrti u pisanju zapleću se, počevši od oduzimanja značenja jeziku pa sve do sadržajnih aspekata književnih tekstova, u vrtešku. Međutim, riječ je o vrteški koja istovremeno raščarava vezu egzila i pisanja te prokazuje egzilantsko pisanje kao identitet višestruko nametnut pisanju koje identiteta nema.

3. ULAZAK U PISANJE I NAPUŠTANJE TEKSTA

232

Zbog snažnog utjecaja kategorije autora čini se kao da egzil u njihovim tekstovima zaslužuje povlaštenu poziciju, nedostupnu autorima koji nisu u egzilu, a takva "povlastica" povlači za sobom anakroni pozitivizam. Međutim, posljednjih dvadesetak godina neki od postkolonijalnih pisaca u egzilu odbijaju status egzilanta i prihvaćaju termin (i)migranta za opisivanje vlastite književne produkcije i privatnog transkulturalnog iskustva. Takav obrat od egzila do imigrantske književnosti preispituje vezu između iskustva egzila i procesa njegove reprezentacije. Ta napomena upućuje na to kako je pojam egzila, od iskustva vječnog progonstva, doživio bitne promjene (ovisne o određenom društvenom, povijesnom i političkom kontekstu) te da je njegovo prvobitno značenje gotovo neprimjenjivo na dvadesetostoljetnu književnost. Da bismo izbjegli njegove mnogostruke implikacije, u nastavku predlažemo tumačenje egzila koje ne bi opterećivalo ni povijesno ni suvremeno značenje, a ni biografija pojedinca.

3.1. SMRT AUTORA

Jedna je od osnovnih teza suvremenih književnih teorija da između književnog teksta i njegova autora ne postoji izravna veza jer se smatra da je pisanje "neutralni, složeni, posredni (*oblique*) prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva" (Barthes 1999: 197). Tumačiti književni tekst tako da najprije utvrdimo tko je, kakav je ili gdje živi autor koji ga je napisao bespredmetno je jer takva usredotočenost opterećuje recepciju i nameće granice pisanju opskrbljujući ga "konačnim označenim" (*ibid.*: 200). Preduvjet za ulazak u pisanje, koje je bez etničkih, klasnih, rodnih i konfesionalnih odrednica, prema Rolandu Barthesu jest smrt Autora. Njegova smrt oslobađa tekst

biografije autora i njegova fizičkog i duhovnog kretanja te, što je najvažnije, oslobađa čitanje od traganja za porijeklom: "rođenje čitatelja mora se dogoditi uz cijenu smrti Autora" (*ibid.*: 201). Tekst se, rasterećen pitanja autorstva i porijekla, vidi kao multidimenzionalni prostor, "tkivo citata izvedenih iz neizmjernog broja središta kulture" (*ibid.*: 199), a mjesto u kojem ta mnogostrukost pronalazi žarište nije autor, nego čitatelj. Uvažimo li smrt Autora, nestat će i potreba da se u književnosti egzila vidi isključivo upisivanje proživljenog iskustva, te će se otvoriti mogućnost da se zamišljena recepcija usredotoči na sam književni tekst. Tim postupkom veza između književnosti i egzila ne gubi na važnosti, nego se oslobađa nametnutih ograničenja i širi na sve tekstove, neovisno o porijeklu njihovih autora. Treba napomenuti da se u tom slučaju književnom tekstu ne nameće neko drugo ograničenje, jer je pitanje gubitka identiteta i smrti, između ostalih, i samo po sebi jedna od ključnih tema egzilantskog pisanja.

Osim toga u *Carstvu znakova* Barthes pokazuje da je i imenovanje mjesta proizvoljno. Roland Barthes je jednom, što i nije toliko važno, boravio u Japanu i napisao knjigu o njemu. Međutim, Barthesova knjiga o Japanu, *Carstvo znakova*, nije o Japanu, nego o sustavu oblikovanom od linija (grafička i lingvistička riječ) koji on naziva "Japan" (Barthes 1989: 7). Umjesto Japan taj se sustav mogao zvati bilo kako: "Želim li zamisliti neki fiktivni narod, mogu mu dati izmišljeno ime, mogu prema njemu deklarativno postupati kao prema romanesknom predmetu, smisliti neku novu Nedodiju, kako ne bih u svojoj mašti okrnjio ugled niti jedne stvarne zemlje (time, dakle, krnjim ugled upravo ove mašte u znakovima književnosti)" (*ibid.*). Polazeći od te konstatacije, možemo si dopustiti slobodnije tumačenje Barthesova teksta. U *Carstvu znakova* intrigira nas činjenica da Barthes ne analizira stvarni Japan, nego onaj koji on sam osmišljava i konstruira. Budući da je ovdje riječ o pitanjima koja se tiču suvremenog pisanja o egzilu, a koje je uvijek vezano uz neko mjesto odlaska i dolaska, Barthesova napomena o gradu praznog centra i bez označenih adresa pokazuje se kao polazna točka. Kako bi se ovladalo mjestima koja nemaju imena, tragamo za jednostavnim i racionalnim rješenjem koje ne mora uopće biti jednostavno, racionalno, pa ni točno: "Kako bismo ovladali stvarnošću (...), dovoljno je da postoji sustav" (*ibid.*: 50). Čitajući *Carstvo znakova*, neprestano se kolebamo između stvarnog i izmišljenog, a zapravo smo cijelo vrijeme kao čitatelji prisutni u tekstu koji stvarno mjesto istovremeno afirmira i osporava. Dopustimo si na ovome mjestu da odemo korak dalje i da pretpostavimo kako nam smrt Autora omogućava da sve preokrenemo i smjestimo u kontekst književnog teksta: egzil je, u prenesenom smislu, sam po sebi pisanje i pisanje je egzil,

a u kontekstu te spoznaje kretanje o kojem ćemo si dopustiti govoriti jest ulazak u pisanje, moguće zadržavanje u njemu te izgnanstvo iz teksta.

3.2. ULAZAK U PISANJE

U eseju *Coming to Writing* Hélène Cixous zapleće u jedinstvenu mrežu međusobno povezane odnose pisanja, egzila i smrti dovodeći pisanje u vezu s hranjenjem, ljubavlju i življenjem. Pisanje za Cixous znači odbacivanje svih granica, zidova i zabrana nametnutih nekomu tko je istodobno stranac, Židov i žena. Te identitetske odrednice brane ulazak u pisanje: "Sve se protiv mene urotilo da me spriječi da pišem: Povijest, moja priča, moje porijeklo, moj spol. Sve što je konstituiralo moje društveno i kulturno sebstvo" (Cixous 1991: 12). Sve ono što je smatrala temeljnim za pisanje (legitimno mjesto, zemlju, domovinu, povijest, porijeklo, jezik) manjka joj već u začetku, a ne pronalazi ni "pravi razlog" za pisanje: "Moje pisanje doista nema nikakav *raison d'être*... Zapravo, ja ne znam ništa: ja nemam što pisati osim onog što ne znam" (*ibid.*: 35). Time implicira da pisanje nije uzrokovano kakvim vanjskim razlozima, kao ni potrebom pojedinca da piše o sebi ili nečemu što ga okružuje. Nakon nepostojećeg stalnog mjesta boravka i nepostojeće povijesti ili bilo kakva uzora, nakon skidanja svih ljuštura, dolazi smrt: "I ja kažem: moraš biti voljen od smrti da bi bio rođen i napredovao prema pisanju. Stanje u kojem počinjanje pisanja postaje potrebno – (i) – moguće: *gubitak svega*..." (*ibid.*: 38). Ogoljivanje u vidu skidanja svih nametnutih i samonametnutih slojeva identiteta preobražava prvotnu bol kidanja veza u istraživanje i beskrajna putovanja omogućena pisanjem. Polazište postaje tijelo, ali ne u materijalnom smislu, nego tekst započinje od njezina tijela koje je već tekst u koji su upisani povijest, ljubav, nasilje, vrijeme, rad, žudnja (*ibid.*: 52). Takvo tijelo ulazi u ono što Cixous naziva "fundamentalni jezik" i u pisanje koje je nepovjerljivo prema imenima koja su samo društveno oruđe, rigidni koncepti i kavezi već dodijeljenih značenja.

Prihvatimo li tezu da je pisanje egzil i shvatimo li pojam egzila u prenesenom značenju, ulazak u pisanje o kojem govori Cixous otvara nam sljedeće mogućnosti. Ponajprije, čin progonstva možemo tumačiti kao skidanje nametnutih identitetskih oznaka kojima su unaprijed dodijeljena značenja: nacionalna pripadnost, konfesionalne oznake, materinski jezik, rodna obilježja i dr. Taj čin raskida omogućuje pisanje, no i on je točka u kojoj se kidaju veze s pretpostavljenim temeljima identiteta. Egzilom također možemo promatrati sve što je prethodilo tom raskidu (identitetske oznake)

ako je cilj i dolazak na novo mjesto pisanje. Izgnanstvo je u tom slučaju ono što je inherentno subjektu koji ga mora prevladati ako mu je autentična egzistencija u pisanju.

3.3. NAPUŠTANJE TEKSTA

Ulaskom u pisanje izgnanstvo ne prestaje jer boravak u tekstu nije moguć, jer pisanje nije azil. Blanchot pokazuje da onaj koji piše uvijek riskira samoću: "Onaj koji piše djelo stavljen je u stranu; onaj koji ga je napisao odbačen je. Onaj koji je odbačen, povrh toga, to ne zna" (Blanchot 1955: 11). Samoća o kojoj je riječ samoća je djela kojoj je primarni okvir odsutnost kriterija definiranja zbog kojeg djelo nije ni dovršeno ni nedovršeno. Djelo može samo tvrditi da *jest*, a iza toga ne postoji ništa jer ono ništa ne izražava. Tako pisac pripada djelu, ali ono što pripada njemu nije djelo, nego knjiga kao "nijema kolekcija sterilnih riječi, najbeznačajnija stvar na svijetu" (*ibid.*: 13). Nemogućnost posjedovanja djela i nemogućnost čitanja djela raskid je, razdvajanje koje je istovremeno piščeva jedina veza s djelom – jedini trenutak mogućeg *prebivanja u djelu*.

Blanchot polazi od ideje da je umjetnost jednom bila jezik božanstava i da je, kad su ona nestala, ostala u jeziku kojim njihova neprisutnost govori. Vrijeme božanstava vrijeme je neposrednog poimanja, trenutak sljubljenosti riječi i stvari. Ono što smatramo neposrednim jezikom komunikacije samo je iluzija riječi jer je jezik veo, te nam je znanje dostupno samo posredovano jezikom (*ibid.*: 32). To znači da riječi nisu obvezane označavati nešto ili davati nekomu glas, "nego da one sadržavaju svoje krajeve u sebi" (*ibid.*: 34). Odatle proizlazi da ne govori određeni pisac, kako god se on zvao, nego jezik koji govori o sebi. Porijeklo djela, dakle, nije u piscu – iako on misli da polaže pravo na naziv "kreatora" zato što misli da tako "zauzima mjesto ostavljeno praznim odsutnošću bogova" (*ibid.*: 228).

Tumačeći karakteristike umjetničkog djela, Blanchot kaže da ono ne referira na osobu za koju pretpostavljamo da ga je načinila. Kad nam nisu poznate okolnosti nastanka djela i kad uopće ne znamo ime osobe koja ga je načinila, upravo je to trenutak u kojem je djelo najbliže samom sebi. To, međutim, ne znači da djelo referira na sebe: "Djelo čini da se ono što je nestalo pojavi u predmetu" (*ibid.*: 233). Ovisnost umjetnika o djelu ključna je, a Blanchot je tumači kao postojanje pjesnika samo u mogućnosti pjesme jer on "ne raspolaze stvarnošću osim u smislu da učini pjesmu mogućom" (*ibid.*: 237). Iz toga proizlazi da se u proučavanju umjetničkog djela možemo baviti

samo predmetom ili produktom nekog i nečijeg interesa te da proučavanje uvijek pridaje djelu značenje u smislu značenja predmeta znanja ili kulturnog proizvoda. Međutim, Blanchot naglašava da to proučavanje djela koje mu pridaje povijesnost sam predmet proučavanja svodi na običan objekt bez vrijednosti.

U jednom od završnih poglavlja *Prostora književnosti* Blanchot naziva poetsko stanje egzilom, u smislu da je pjesnik taj koji je u egzilu: "on je prognan iz grada, iz propisanih zanimanja i ograničenih obveza, iz svega što je povezano s rezultatima, imenovanom stvarnošću, moći" (*ibid.*: 249). Pjesnik je u egzilu, a egzil je pjesma i, budući da joj pjesnik pripada, on pripada nezadovoljenosti egzila: "[On] je uvijek izgubljen za sebe, daleko od rodnog mjesta, on pripada tuđini, izvanjskom koje ne poznaje bliskost i granicu, i razdvajanju..." (*ibid.*). U tom slučaju pjesma, tj. sam egzil, pjesnika čini lualicom, "onim koji je lišen stabilnog prisustva i istinskog prebivališta" (*ibid.*).

236

Koncept egzila i njegova primjena na književnost koju pišu autori u egzilu zasnovani su na općim mjestima književnosti, stereotipima i neuvažavanju razlike između fikcije i zbilje. Egzil u književnom djelu nije povlaštena tema pojedinog pisca niti je tema koju bi trebalo tumačiti s obzirom na povijesne aspekte egzila. Uspostavljanje identiteta kao "egzilantskog" već je samo po sebi problematično zbog različitih konotacija, a kamoli kad se takav koncept egzila nehajno primjenjuje na određenje književnog teksta. Ono što se u književnom tekstu u prvi mah razumijeva kao biografija egzilanta ili tema egzila, samo sebe osporava pisanjem. Pisac i pjesnik uvijek su u egzilu jer oni u pisanje ulaze gubitkom identiteta, a ako možemo govoriti o egzilu u tekstu, onda je to pisanje u značenju egzila (čime se pisanju pridaje "identitet" koji ono nema). U završnom dijelu dodat ćemo nekoliko kratkih zapažanja o Albaharijevim tekstovima za koje smatramo da osporavaju egzilantsku praksu pisanjem.

4. DAVID ALBAHARI I SMRT

4.1. OPIS SMRTI

Oznake "manjinske književnosti" i "egzilantske književnosti" vrlo je lako prilijepiti prozi Davida Albaharija jer je riječ o židovskom piscu iz Srbije ili židovskom i srpskom piscu s boravištem u Kanadi. Jednostavnim pripa-

janjem Albaharija nizu autora u egzilu (što često čine gotovo svi njegovi komentatori) zasigurno bi se utvrdila sličnost, ali ono čime se odlikuje njegova proza nastala u emigraciji isto je ono čime se odlikovala prije emigracije. Naglašenom autoreferencijalnošću njegova proza u prvi plan stavlja gubitak identiteta i ulazak u pisanje, ističući nepremostiv jaz "između čina pisanja i napisanog teksta" (Brlek 2009: 89): "Pisanje, dakle, živi upravo od nemogućnosti svoga dovršavanja, od nemoći da se ispriča priča, od nužnosti da se riječi tumače drugim riječima, da znače jedino po drugim riječima" (*ibid.*: 93).

Usprkos tome što je zanimanje za njegovu prozu poraslo nakon njegova iseljenja, proživljeno iskustvo nikad se ne prenosi kao neposredno svjedočenje o vlastitom životu u emigraciji, nego se Albahari i u nefikcionalnim zapisima o nefikcionalnim mjestima uvijek zapravo bavi pitanjima pisanja s naglaskom na samoprogonstvu iz vlastitog djela. U znakovito naslovljenom eseju *Iščezavanje* ograđuje se od potvrđivanja sličnosti imenovanjem tako što tvrdi da je iščezavanje u jeziku "pretvaranje u sam jezik" (Albahari 2008: 123), pri čemu je pisanje oslobođeno svake pripadnosti. Iščezavanje o kojem je riječ nije iščezavanje stvarnog Davida Albaharija, nego je to imperativ koji tekst, da bi nastao, stavlja pred njega: "da biće pisca nestane, da oslobodi prostor za sam tekst" (*ibid.*: 121). Albahari nikad, pa ni u prenesenom značenju, ne teži zaposjedanju teksta i pronalaženju utočišta u pisanju. Jedini trenutak u kojem mu tekst pripada, ako to tako uvjetno možemo reći, početak je pisanja koje u sebi već sadrži klicu izgnanstva: "na početku svakog pisanja mora stajati svest o tome da je krajnji rezultat pisanja unapred osuđen na propast" (Pantić 2005: 15). Gubitak identiteta u pisanju naznačen je mnogobrojnim protagonistima koji pišu, ili pokušavaju pisati, ili ne znaju pisati, te su uvijek posvećenici pisanja kojima je oduzet glas da pripovijedaju već samim činom zapisivanja: "Posle prve rečenice, sve ide samo od sebe i najčešće sam samo pisar koji zapisuje nečiji diktat, ali koji ne preza od toga da dopiše i svoj komentar kad treba, pa i onda kad ne treba" (*ibid.*: 19).

Jalovoj čežnji za pisanjem pridodat ćemo elemente koji su konstante u Albaharijevim djelima: obiteljski odnos, umiranje drugog i zvuk. Pripovijetka *Pokušaj opisa smrti Rubena Rubenovića, bivšeg trgovca štofovima* okuplja obitelj oko prijatelja Rubena koji je na samrti, pri čemu pripovjedač nemilosrdno podvrgava sebe kao dječaka koji spava (i zapravo ne vidi Rubenovu smrt) i vlastitu obitelj iskustvu smrti drugog. Nemogućnost čitanja u realističkom ključu od samog se naslova ("pokušaj opisa smrti") naglašava eksperimentiranjem kojemu je cilj osporiti svakog označitelja i ukinuti metaforu. Jedina je izvjesnost interpunkcija za koju se hvata pripovjedač, "davljenik", i onaj

tko priču čita. Igra pripovjednim konvencijama ide do te mjere da dovodi u sumnju ujedinjenje, tj. smrt drugog. To se postiže: prokazivanjem mogućih sličnosti: "Između čoveka na krevetu i čoveka u drvenoj stolici gotovo da nema nikakve razlike (...) Ko doista umire?" (Albahari 2004: 104), ogoljivanjem pripovjednih konvencija: "taj čovek (...) ne mora da umre, možeš sve da prekišeš, ili nastavi nekom drugom prilikom" (*ibid.*: 108) te ukidanjem metaforičnog značenja metaforom: "evo nas u tunelu (...) gde je strah dovoljno velik da se ne čujemo" (*ibid.*: 103). Pokušaj opisa smrti pokazuje se kao pokušaj, ali ne opisa smrti Rubena Rubenovića (koji je, uostalom, papirnati lik kao i sve ostalo u priči), nego pokušaj opisa smrti u jeziku: "Reči, jednom izrečene, umiru" (*ibid.*: 102). Probijanje kroz šumu metafora jedini je mogući oblik stvarnosti za pisca, a u trenutku kad odluči zaći u šumu, tj. onkraj metafore, možemo vidjeti samo najbliža stabla i bjelinu papira.

4.2. GOVORITI ODSUTNOŠĆU: "ZVECKANJE POSTAJE JEDINI POUZDAN ZVUK"

238

Sličnosti su možda samo slučajnosti, ali i u kratkom fragmentarnom romanu *Cink* Albahari nastavlja propitivati mogućnost pisanja preklapajući tri, uvjetno rečeno, fabularne linije: pokušaj pisanja priče, očevu umiranje i protagonistovo putovanje u Sjedinjene Američke Države. Niz fragmenata nije povezan kronološki, a vremenske i prostorne distance dovode se u pitanje ne bi li se uspostavila sličnost između, pretpostavljamo, različitih događaja. Ono što na jednoj razini razlikujemo kao tri različite pripovjedne niti, uspostavljene sličnosti pretvaraju u roman koji ponavlja nemogućnost pripovijedanja priče. Sve tri linije organizirane su oko te nemoći i jedinog rješenja: pisati se mora, jer "koliko god čovek sumnjao u reči, dobro je da ih ponekad propusti kroz usta" (Albahari 2004a: 24). Ipak, riječima se poriče značenje, važnije su praznine među njima, interpunkcija i zvukovi: "Ne treba se zamajavati značenjem reči, ali njihov zvuk, njihova izgradnja, mogu i te kako da pomognu" (*ibid.*). Da bi se došlo do pisanja, potrebna je nevjerica u riječi, kojom Albahari u cijelom svom opusu definira pisanje, i prevladavanje straha od stvarnosti: "kao da sam se bojao da pišem o njegovom umiranju; kao da sam doista verovao u reči" (*ibid.*: 104). Jedini je pouzdan zvuk, paradoksalno, zvuk *kao da*: "kao da je neko rekao *cink*" (*ibid.*: 97). Izlišno je napomenuti kako se sve tri priče preklapaju nekim opisom smrti: povlačenje iz vlastitog teksta, očeva bolest i umiranje, napuštanje zemlje. Smrt drugog, trenutak u kojem drugi nestaje zauvijek, jedina je potvrda vlastite stvarnosti ("Da li je on morao da umre da bih ja potvrdio svoju stvarnost?" (*ibid.*: 73)).

Početak pripovijedanja provocira sumnja, i to sumnja u koju, napunivši tekst nepouzdanim iskazima, sumnja i sam pripovjedač: "Možda je već tada trebalo da pomislim da otac ima neke veze sa sumnjom" (*ibid.*: 20). Koloplet sumnji možemo prikazati u paru *priča/sumnja/ja* i *život/otac/ja*, ali sumnja se ne prevladava pisanjem jer autor ne polaže pravo na tekst – on postoji samo u mogućnosti teksta, u pokušaju dopiranja do prvotne priče, sljubljenosti riječi i stvari: "Postoji samo jedna priča koja može da se ispriča. Sve ostalo su samo pokušaji da se do nje dopre" (*ibid.*: 83).

4.3. "ONAJ KO NE UME DA PIŠE"

U odnosu na *Cink* roman *Mamac* svojevrsno je zrcalo u kojem se motiv očeve smrti zamjenjuje gubitkom majke, a fragmentarna forma romanom načinjenim u jednom neprekinutom pasusu. U pripovijedanje muškarca u emigraciji umetnuto je pripovijedanje majke koje protagonist sluša na gramofonu i iz kojeg želi o njoj napisati priču: priču koju je na kraju i napisao, ali koju nikad ne vidimo. Suprotstavljanje pripovjedačeva govora i majčina glasa nastoji ostvariti metaforu života kao priče s početkom i krajem, ali njegovu priču čine "tanane pukotine" (Albahari 1997: 112) i "glas koji više nije glas" (*ibid.*: 127). Pukotine su inkorporirane u roman jer zapravo nikad nije posve jasno u kojem prostoru i vremenu protagonist zaista sluša majčinu priču, kao ni kada je sam nadopunjava. Budući da se njezine i njegove riječi presijecaju, jedini je pouzdan zvuk tišina na gramofonskoj vrpici: "majka je podučavala bez ičega, samo prisustvom ili odsustvom, tišinom, bez reči" (*ibid.*: 81). *Mamac* nije ni (fiktionalna) autobiografija ni biografija, a poigravanjem biografskim podacima roman to ističe: Albahari je napisao roman, a protagonist tog romana uopće ne zna pisati, što i jest njegov ključni problem. Nemogućnost pisanja ponavlja se na desecima mjesta u romanu, a po završetku priče o majci čežnja za pisanjem ne prestaje: "Da umem bolje da pišem, mogao bih od tih razlika da napravim priču, povest ispisanu u naizgled protivrečnim fragmentima, objedinjenim istim osećajem gubitka, tako da se na kraju svako udaljavanje pretvori u približavanje" (*ibid.*: 129–130). Osjećaj gubitka oko kojeg pripovijedanje kruži ne može zamijeniti novo mjesto, majka ili jezik, nego se jedino ta praznina može inkorporirati u priču jer "priča može da bude sve, čak i odsustvo priče" (*ibid.*: 38). Prevođenje govora u tekst i prevođenje na strani jezik suprotstavljeno je protagonistovom gubitku vjere u riječi. To je iskazano Donaldovom (pisac, prijatelj i dvojnjak) definicijom pisanja kad kritizira protagonistovu vjeru u riječi: "Pisanje je

neverica u reči, (...), u govor, u bilo kakvu mogućnost pripovedanja, ono je, (...), zapravo bekstvo od jezika” (*ibid.*: 17). Trenutak raskida ujedno je trenutak prisutnosti, a čak i onaj tko “ne ume da piše” vidi da se tu “tišina pretapa u belinu papira” (*ibid.*: 128).

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1987. *Minima Moralia: Refleksije iz oštećenog života*. Prev. A. Buha. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Albahari, David. 1997. *Mamac*. Zagreb: Arkzin d. o. o.
- Albahari, David. 2004. *Opis smrti*. Beograd: Srpska književna zadruga.
- Albahari, David. 2004. *Cink*. Beograd: Stubovi kulture.
- Albahari, David. 2008. *Dijaspora i druge stvari*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Barthes, Roland. 1989. *Carstvo znakova*. Zagreb: August Cesarec.
- Barthes, Roland. 1999. “Smrt autora”. Prev. M. Beker. U: *Suvremene književne teorije*. Ur. Miroslav Beker. Zagreb: Matica hrvatska: 197–201.
- Blanchot, Maurice. 1955. *L’Espace littéraire*. Paris: Gallimard.
- Blanchot, Maurice. 2013. “Kafka i imperativ djela”. Prev. M. Bašić. U: *Europski glasnik* XVIII, 18: 723–748.
- Brlek, Tomislav. 2009. “David Albahari, izgnan u svom labirintu”. U: *Snežni čovek*. Zagreb: Europapress holding i Novi liber: 83–97.
- Brodski, Josif. 2000. “Stanje koje zovemo egzilom”. Prev. B. Romić. U: *Tvrda* 1–2: 47–53.
- Cixous, Hélène. 1991. *Coming to Writing and other Essays*. Cambridge/London: Harvard University Press. Prev. Sarah Cornell, Deborah Jenson, Ann Liddle, Susan Sellers.
- Corngold, Stanley. 1994. “Kafka and the Dialect of Minor Literature”. U: *College Literature* 21, 1. Internet. 19. rujna 2014.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. 2013. “Kafka: u prilog manjinskoj književnosti”. U: *Europski glasnik* XVIII, 18: 589–687.
- Guillén, Claudio. 1976. “On the Literature of Exile and Counter-Exile”. U: *Books Abroad* 50, 2. Internet. 12. prosinca 2013.
- Pantić, Mihajlo. 2005. “Umetnik je izgnanik. Razgovor Davida Albaharija i Mihajla Pantića”. U: *Gradac* 31, 156: 6–24.
- Said, Edward. 2000. “Intelektualni egzil”. U: *Tvrda* 1–2: 25–32.

Summary

DEATH IN EXILE. WRITING AS WRITING-BECOMING.

The paper develops a literary theoretical framework for discussing the relationship between literature and exile, by asserting that discussing exile in literature always calls into question historical and political reality which, as a consequence, treats a given literary text as its product. The first part of the paper critically examines famous assertions by Said, Adorno and Brodsky in order to consider the topos of presumed “exile literature”. The second part focuses on Deleuze’s and Guattari’s term of “minority literature” and Blanchot’s definition of writing as a nexus between exile, death and writing. The third part offers the interpretation of the relationship between literature and exile unburdened by historical facts since the presumption is that writing itself is exile and that exile is writing: the writer is always in exile because the act of writing implies the loss of identity. Finally, if we can talk about exile in a text, it is only in a sense that writing implies exile (this, in turn, gives writing “the identity” which it does not have). The final part offers an analysis of selected prose works by David Albahari, which suggests that what is at first glance detected as exile in literature is denied by itself in the act of writing.

Keywords: exile, exile literature, minority literature, writing, death

