

УВРНУТЕ СТРАТЕГИЈЕ ЗАВОЂЕЊА:
РОМАНИ *QUEER* ВИЛИЈАМА БАРОУЗА
И КАД ЋАВОЛИ ПОЛЕТЕ
ВЛАДИМИРА КЕЦМАНОВИЋА

Рад је подељен на четири сегмента. У првом се укратко представља књижевноисторијски контекст у којем су се појавили романи *Queer* Вилијама Бароуза и *Кад ћаволи полете* Владимира Кецмановића. Други део бави се модусима колонијалне наративне фокализације који потичу од инстанци аутора и имплицитног аутора, односно приповедача и ликова у роману. На основу преиспитивања субјект позиције, у трећем делу пажња се усмерава на статус објекта као предмета стратегија посредног колонијалног или директног еротског завођења. У четвртом делу сумира се општи смисао употребљених текстуалних механизма са акцентом на метафизици емоције која је при томе постигнута.

Кључне речи: квир теорија, постколонијална теорија, приповедачки поступак, субјект/објект однос, Вилијам Бароуз, Владимир Кецмановић

Саблазан у тамници књижевности

Има срећних књижевноисторијских случајева када се може компаратистички увезати, са потенцијално значајним херменеутичким прирастима, оно што је на први поглед можда и диспаратно. У неконвенционалној херменеутичкој фокализацији свакако постоји подводни план у завођењу читаоца на несигурне или уврнуте трагове, при чему би почетна позиција, на основу оцртаних генеалошких стаза, требало да покаже како је само наоко била апартна, то јест да се иронијски тако декларисала како би се повукла на резервни положај за другостепене аналитичке пробоје. Тамница књижевности препуна је рутинских или квазипровокативних остварења, где је истинска саблазан – као друго име епифанијске епистемолошке провокације – веома ретка. У име повезивања књижевноисторијски удаљених, а духовно блиских дивних сабласти језичке уметности настаје дакле овај текст.

Вилијам Бароуз био је култна фигура америчке андерграунд уметности двадесетог века, инспиратор генерације „битника“ (Ален Гинзберг, Џек Керуак) и аутор који је био провокативан у произвођењу и живљењу сопствене биографије као концептуалног чина. Осим по експерименталним књижевним поступцима (параноична фикција; техника „кат-апа“ у којој се комбинују случајни текстуални исечци),¹ у културној историји скоро је подједнако препознатљив и по једној биографској чињеници. Наиме, у неурачунљивом стању убио је своју другу

1 Како је слава Бароузове књижевности расла, аутор је постајао: „кум, идол и творац бит књижевности педесетих, киберпанка осамдесетих, 'авант попа' деведесетих, да не говоримо о хипертексту, готском хорору или рок музици и СФ филму, где су утицаји његове *cut-up* технике можда најјучљивији“ (Гордић Петковић 2000: 39).

жену у Мексико Ситију 1951. године. По једној верзији догађаја, и она и он били су дрогирани док су упражњавали игрицу „Виљем Тел“. Бароуз је из пиштоља покушавао да погоди чашу на њеној глави и на лицу места је убио. По другој, судској верзији, писац је показивао пиштољ пријатељу, оружје му је испало из руку, случајно опалило и метак је погодио супругу. Било како било, извукао се са условном осудом на две године затвора.

Поред тога што је био женоубица (из бахатости или нехата), Бароуз је био и љубитељ оружја, наркоман, екстремиста по разним питањима и све тако по наопаком реду. Премда је био и декларисани хомосексуалац, у времену садашњем није баш омиљен међу неким ЛГБТ активистима, те у „школским“ струјама квир теорије, јер је његов живот био све друго само не саобразан било ком коректном понашању или идејној/идеолошкој прогресивности. По поетици бизарности сопственог живота и дела, Бароузов књижевноисторијски пандан могао би бити француски авангардни аутор Жан Жене, Маркиз де Сад 20. века, који му јесте био један од омиљених писаца.²

Иако чувен по роману *Голи ручак* (1959), који је већ дубоко загазио у поетичке иновације, Бароуз је пре тога објавио успешан и мање експерименталан исповедни роман *Џанки* (1953). Негде у исто време, или непосредно након *Џанкија*, настао је и роман *Queer*.³ Написан је

2 У једном интервјуу Бароуз говори да је Жан Жене био од ретких уметника са којима је осећао некакву повезаност: „Како се само дивим том човеку што је био способан да одржи скоро адолесцентску заинтересованост“ (Бароуз 2018: 198). И Бароузова књижевност има нечега од истовремене опсесије бруталношћу и инфантилног подривања те позиције. Опширније о Жену у: Перишић 2020: 177–204.

3 Дејан Д. Марковић, преводилац српског издања романа из 2012. године које се овде користи, определио се да задржи наслов у оригиналу. Преводилац из 1991. године (Нови Сад: Четврти талас) одлучује се за наслов *Пешко*. Недоумице око

баш у периоду гужве око убиства жене и распојасаног живота у Мексику 1951–1953. године.⁴ Међутим, *Queer* је штампан тек 1985. године. Нема поузданих сведочанстава зашто роман није објављен онда када је и написан. По једној школи мишљења, будући да је конципован као својеврсни наставак *Цанкија*, аутор га није сматрао довољно дугим и занимљивим за објављивање у виду посебног романа. Уз то, и објективно сагледано, завршетак нарације је збрзан и делује недовршено, тако да је сигурно било и естетичких разлога за чување у личном списатељском архиву све до 1985. године. Са стране опште културне климе посматрано, питање је да ли би

превода наслова увелико прате и проблеме у преводу термина „квир“ у теоријском дискурсу, будући да било која варијанта не покрива сва значења, односно делимично се при томе губи историјска конотативност којом је термин бременил. У садржину појма „квир“ уписано је превазилажење негативне конотираности њеним присвајањем, што је било везано пре свега за англо-амерички теоријски контекст, у којем се десила „огромна семантичка трансформација“ појма (Шене 2006: 285). Будући да се оваква генеалогичка није одвијала у српској теоријској култури, на другом месту дошло се до закључка да је боље да се термин не преводи него да се остави у транскрибованом облику „квир“ (Перишић 2020: 14–15). Осим тога, истицањем „квира“ у наслову а не неког преведеног корелатива („Пешко“, „Педер“, „педерлук“ или слично) скреће се пажња и на значење квира као теоријског поља у којем се преиспитује ненормативност и настраност у односу на све владајуће или натурализоване дискурсе, а не само оне који се заснивају на проблематизовању људске сексуалности. Другим речима, нису сви хомосексуалци квир, нити су квир само особе које имају неку од ЛГБТ+ сексуалних оријентација.

- 4 По Бароузовим речима, убиство супруге дубоко је мотивисало и обликовало овај роман, мада се у самом тексту тај догађај „пажљиво избегава“ (Бароуз 2012: 17). На основу поетичког самопогледа, амерички аутор додаје да је дошао до шокантног закључка да никад не би постао писац да Џоана није умрла (Бароуз 2012: 22).

роман уопште могао бити обнародован у Сједињеним Државама у време када је написан због опцене садржине. Уосталом, и 1959. године Вилијама Бароуза, како пише Робин Лиденберг, дочекали су знатни проблеми приликом објављивања култног *Голої ручка*. Правна битка водила се све до Врховног суда америчке државе Масачусетс, где је дело ипак на крају ослобођено оптужби за опценост (Градац 2009–2010: 187). У осамдесетим годинама 20. века неке идеолошко-уметничке околности ипак су почеле да се мењају.

Роман *Queer* је, дакле, настао у Бароузовој почетној списатељској фази, у времену док је живео у Мексику и путовао по Јужној Америци, када код њега превлађује линеарна, аутобиографска наратија.⁵ Премда у целини није посвећен потрази за дрогом јахе,⁶ ипак у једном делу укључује и ту причу што га повезује са романом *Џанки* који се у целини врти око теме наркоманске зависности. Говорећи у уводу за роман *Queer* о роману *Џанки* аутор сведочи, мислећи на оба дела, како је у њима хтео да искаже своја зависничка искуства „најпрецизнијим и најједноставнијим речима“ (Бароуз 2012: 13), те да је у аутобиографском маниру, са елементима аутофикције, желео да с великом пажњом забележи „крајње болне и непријатне и мучне успомене“ (Бароуз 2012: 14). Тиме аутопоетички износи начело да одабране теме захтевају прецизан, сведен и помало бруталан језик. У поређењу са радикалним јези-

5 У уводу тематског броја часописа *Градац* посвећеног Бароузу, приређивач Дејан Огњановић наводи да су романи *Пешико* (како се на том месту преводи наслов) и *Џанки* два најмање експериментална пишчева романа (Градац 2009–2010: 6). (Захваљујем Бранку Кукићу на поклоњеном примерку овога сада већ раритетног броја часописа *Градац*.)

6 Мина и Флавио Ригонат, као преводиоци књиге Бароузових интервјуа и разговора, име ове дроге транскрибују као „јаге“ (Бароуз 2018). Приређивач тематског броја *Градаца* одлучује се да назив дроге остави у оригиналу: Yagé.

ком романа *Каг ђаволи њолеће* Владимира Кеџмановића, упркос сличној сведености и прецизности, Бароузова бруталност апостериори делује чак прилично невино.

Без дубљег улажења у особености његове поетике и сензибилитета Владимир Кеџмановић се у делу српске књижевне критике и чаршије, за разлику од раскалашног Бароуза, доживљава као фигура неоконзервативног писца. Када се пак пишчева списатељска каријера осмотри ослобођена контекста који за собом вуче најпре због последица поетичких и идеолошких сукоба на српској књижевној сцени, остаје чињеница да је његов опус обележен потребом за дизањем таласа у књижевној колотечини (опширније о целокупном ауторовом прозном делу видети у: Перишић 2023а: 235–244, 306–309). Примерице, романом *Тој је био врео* (2008) Кеџмановић је, у контексту контролисане књижевне климе у смислу пожељне репрезентације скорашње историје, изазвао скандал истакавши сасвим разумну потребу тематизације страдања свих националних групација у грађанском рату у Босни и Херцеговини. Слика о искључиво српској одговорности за ратове у бившој Југославији толико је била натурализована у мејнстриму да је Кеџмановићев роман, мада пажљиво избалансиран у смислу дистрибуције ратних „кривица“, постао извесно политичко квир исклизнуће које је надаље, због своје естетске остварености, одлучујуће утицало на промену српских дискурзивних приоритета. И романом *Осама* (2015) аутор се на храбар начин укључио у преиспитивање геополитичких контроверзи, са вољом да српској култури поврати снагу за глобалну дејственост. Фигура Осаме Бин Ладена из овог романа, колико је познато, није тако успешно тематизована ни у књижевностима са много већим продукцијским капацитетима од српске.

Појава романа *Каг ђаволи њолеће* (2022) изазвала је поново велику саблазан, али овога пута више на такозва-

ном десном спектру српске књижевне сцене. Међутим, страхови од темâ квир сексуалности и неототалитарног виђења савременог света нису били јавно артикулисани, већ су се оспољили у подручјима закулиских радњи на спречавању да роман добије неке значајне књижевне награде (једино је жири Виталове награде имао храбрости да награди далеко најбоље књижевно дело у тој години). У такозваној академској заједници тихи протест против садржине и језика Кеџмановићевог романа траје и данас, што је колико сведочанство плашљивости и опортуности саме те заједнице, толико и доказ да је аутор на померен начин опет нанишанио право у мету.

У глобалном геопоетичком и српском књижевно-историјском контексту морао је да се деси мали културолошки шок у главном току како би неке теме дошле до изражаја, јер је Кеџмановић један од ретких српских писаца који уме виртуозно да исприповеда причу која се пресудно тиче савременог и поетичког и идеолошког тренутка. Да би преточио у речи своју визију како се глобални односи моћи одвратно огољено одражавају на појединца, језик романа морао је да на експлицитан начин изрази брутално орвеловску атмосферу, без страха да ли ће тиме искорачити из поља такозване *лејве* књижевности. Формална употреба пикантне дискурзивне пенетрације у сврхе налажења уверљивог лексичког корелатива порнографског устројства представљеног света није више толика саблазан у светској књижевности и филму. Порнографско као естетички процес и поступак, поред Џејмса Џојса (о томе опширније у: Перишић 2013: 139–144), употребљавао је и Вилијам Бароуз, док Ларс фон Трир, вероватно најпровокативнији режисер данашњице, без икаквог зазора у своје филмове укључује порнографске секвенце као равноправан материјал свим осталим елементима филмске наратије. И у авангарднијој савременој српској књижевности, рецимо у

прози Саве Дамјанова, нема никакве културним (квази) каноним задате цензуре у креирању порнотопијских текстуалних и сексуалних авантура. Порнографско може да буде пуноправна естетичка категорија када се контекстуално употребљава у циљу производње слојевитог уметничког дела, а не у једноставне сврхе перпетуирања провидне садржине тривијалног жанра (Перишић 2023б: 71–77). Тако и код Кеџмановића поетички самосвесним успостављањем веза за порнографским дискурсом опсцени садржаји нису културно коректно уклапани у плашљиво схваћене „више“ циљеве, него су остављени у сировом стању да би до метафизичке мучнине или егзалтације водили директно (Перишић 2023а: 243).

Манифестне интенције којима је Бароуз био склон као средству мењања културних парадигми код Кеџмановића су мудро тек заобилазно присутне. Роман *Кад ђаволи њолеће* у том би се смислу могао читати као имплицитно програмско дело, брутално освежење и провокација у клими где се књижевност плаши да речима некога не повреди, што би био описни механизам политичке коректности, или поучни шамар писцима који се чувају било од тржишне било од академске реакције на сопствене речи. Интригантна књижевна саблазан свакако мора нешто да повреди или пробуди, најпре лењост наше устаљене перцепције, док се тим помало садистичким стратегијама завођења с друге стране уврнуто отвара простор за нове артистичке епистемолошке увиде.

Сџаџџус (џара)колонијалној субјекџа

За развијање властитих приповедачких стратегија завођења Бароуз и Кеџмановић употребљавају ликове који у почетку наступају са мање или више јасних колонијалних позиција (касније понекад подвргнутих унутрашњој иронијској суспензији).

У смислу колонизаторске фокализације, позиција Вилијама Лија, главног јунака *Queera* и ауторовог алтер ега, мада јесте у начелу колонијална, ипак се испоставља понегде и параколонијалном, будући да је иманентно дестабилизована или ишчашена. Ли (односно сѣм Бароуз) бегунац је од америчког закона (због проблема са дрогама није могао да се врати у Сједињене Државе пет година), што га чини отпадником од праве колонијалне перспективе. Са друге стране, његова субјективност никад одлучно не одбацује озрачје америчке империјалне моћи тако да не може бити речи ни о истинским антиколонијалним искорацима.

У предговору/уводу, насталом 1985. године, Бароуз пише у име ауторске инстанце (док је роман доцније исприповедан у трећем лицу) о Мексику са помало узвишено-империјалног становишта, то јест из тачке гледишта која у мексичком сиромаштву делимично види нешто ниже вредно у односу на матичну културу фокализатора. Година радње романа је 1949. Тада је Мексико био „јефтино место за живот“ са „сјајним куплерајима“ (Бароуз 2012: 5), наводи Бароуз у функцији аутора предговора, чиме конотира супериорну позицију субјекта који може на том месту, као недовољно цивилизацијски узнапредовалом, да плати жељена задовољства, што му не би било тако лако у средини из које долази. Колонијална охолост у понашању према становницима Мексика присутна је као контекст у којем ће се ипак десити нека мала исклизнућа, будући да се у тој позицији рађа и присност са новооткривеним светом:

Сити ми се свиђао. Његови сламови су предњачили по прљавштину и сиромаштву у поређењу са било којима у Азији. Људи су срали на све стране по улицама, а онда лежали и спавали у томе, док су им муве улазиле и излазиле на уста. Предузимљиви појединци, често лепрозни,

ложили су ватре на угловима улица и кували одвратне, смрдљиве безимене бућкурише, које су продавали пролазницима. Пијанци су спавали по тротоарима главне улице, и пандури их уопште нису узнемиравали. Имао сам утисак да су сви у Мексику овладали вештином гледања свог посла (Бароуз 2012: 6).

У таквом понешто цивилизацијски „нижем“ свету, Бароуз налази извесну сиротињску толеранцију, која би претпостављено требало да буде део пакета „виших“ вредности. У Мексику сви гледају свога посла, и у оквиру протолибералног поретка дечаци и младићи шетају улицама држећи се за руке, а да нико не обраћа пажњу на њих. Одмах после мале емпатијске екскурзије, аутор предговора/увода враћа се на своју (пара)колонијалну цивилизацијску позицију, наново супериорно констатујући:

Мексико је у суштини био оријентална култура која је одражавала две хиљаде година болести, сиромаштва, деградације, глупости, баналности и психичког и физичког терора. Он је био злокобан и суморан и хаотичан, с карактеристичном хаотичношћу сна (Бароуз 2012: 6).

Цивилизацијски стереотипи изнова овладавају (пара)колонијалном субјективношћу, баш у складу са неким школским примерима уписивања у Оријент (оличен у овом случају у Мексику) онога нежељеног цивилизацијски Другог.⁷ Мексиканци су готово увек код Баро-

7 Разрађујући појам оријентализма Едварда Саида, као дискурса којим Запад производи представу Оријента за сопствене потребе, Зоран Милутиновић закључује: „Знање о другом – научно, историјско, географско, лингвистичко, књижевно и антрополошко – и узрок је и резултат моћи, јер Другог производи тако да с њим никакав други однос осим односа доминације није могућ. Истом операцијом Запад производи и себе, јер Оријент конституише као не-ја, као разлику“ (Милутиновић 2006: 44).

уза лаки за освајање и отворени за плаћени секс. Уз то, представљени су и као лаки на убиству, то јест као људи који без много премишљања своје међусобне обрачуне свршавају ватреним окршајима.

Лијев поглед одлази потом, посредно, у паракOLONИЈАЛНОМ смеру зато што се неће заљубити у једног од тих „лаких“ младих Мексиканаца, него у младог Американца који се затекао у Мексику као студент-стипендиста америчке владе и који такође није одвише „тежак“ за освајање. У прилог „пара“ префиксу у карактеризацији Бароузовог колонијализма иде и чињеница да је понекад присутно демаскирање разлога „заосталости“ мексичког света. Последица је то, размишља на једном месту Вилијам Ли, разноврсног „терора“ који свакако долази од стране оних који су ту цивилизацију користили као ресурс матичних култура. (Пара)колонизаторска субјективност дакле указује на узроке стања ствари у (пара)колонизованом свету, али нема воље да се активно бави последицама неправичног геополитичког устројства.

Колонизација коју спроводи Кристофер (Кеј) из романа *Кад ђаволи ђолеће* кудикамо је отворенија. Кеџмановићев (анти)јунак нема натруха паракOLONИЗАТОРСКОГ становишта, дакле извесних кочница савести, него ће се трудити да елементе сопственог дискурзивно-империјалног статуса до краја практично употреби. Усвојењем у сивој законској зони, он ће покушати да себи прибави и наследника приватне империје и потенцијалног љубавника. Кеј је склон алкохолу и дрогама: за разлику од Бароузовог романа, овде није реч о дрогама само као о помоћницама у приватном „уживању“, већ се оне користе и за контекстуалну манипулацију другима. Такође, испољава осиноност у перформирању моћи, а занимање су му НВО преваре (што би била огољена употреба колонијалне субјект-позиције). Свом посинку а заправо објекту сексуалне чежње отворено говори: „Видео си

да сам моћан [...] Да сам те ус-во-јио иако то баш и није по закону. [...] Па веро-ват-но слутити да ово нису чиста посла“ (Кецмановић 2022: 11).⁸ Кеј дуго времена борави у Србији, а још дуже се спремао да дође, тако да је његова телесно-колонијална акција имала велику дискурзивну и практичну инфраструктуру као претходницу.

Кеј отворено тематизује Србе као непоћудан народ који стоји на путу глобалистичке неокOLONIZације:

Као сада Амери, и Римљани су владали светом, само што је тадашњи свет био мањи – владали су, владали и на крају отишли у курац, као што све на крају у курац оде, па ће да оде и Америка.

Али пре него што су отишли у курац, Римљани су по тадашњем свету гушили буне оних који се курче, као што се данас, на пример, курче Срби (Кецмановић 2022: 38).

То што нема илузија ни у погледу матичне америчке културе разоткрива чињеницу да је Кристофер до краја заробљен у рудиментарном принципу геополитичког тлачења јачег над слабијим. Наравно, свестан је да је свака моћ пролазна, па и она америчка (што не значи да је не треба искористити док траје), те у том смислу излаже пасаже, разасуте дијелом романа, у којима „про-рокује“ шта следи после неминовне пропасти тренутно владајуће империје. Бавећи се на једном месту историјом хомосексуалности од антике до данас, Кеј ће добити прилику да изнесе и својеврсну геј-постхуманистичку филозофију о смени цивилизацијских парадигми:

8 Као странац у земљи Србији, Кристофер у почетку сриче српски језик, што је графички функционално истакнуто ломљењем слогова, да би и карактер и речи касније постајали разговетнији.

У праву су десничари, рекао је. Свет стварно одлази у курац.

[...]

Зато ћемо да завладамо ми педери.

И још:

Али владаћемо кратко.

А онда, уместо нас, долазе компјутери (Кецмановић 2022: 132).

Занимљива је ова пророчка генеза будуће колонијалне превласти. У свом захукталом постхуманистичком заносу, Кеј нимало не штеди претпостављено своју страну, то јест „педере“ које поставља као симболичке носиоце нове моћи. Попут Бароуза, ни Кецмановић нема милости према политички коректним светоназорима који би се тicali такозваних еманципаторских политика. Али то не значи да су сами носиоци другачијих сексуалних оријентација подвргнути било каквој дискурзивној дискриминацији или да у роману постоји скривена порука против начела личне слободе. Аутор се у том смислу, кроз Кристоферова уста, на појединим местима труди да провуче малу одбрану хомосексуалности као природне појаве која постоји откад је света и века, или забележене историје, од античке Спарте, преко оргијама склоних старих Римљана, све до данашњих панпорнографских дана. Приметно је и то да је и хетеросексуални полни однос – осим кад се деси једина прича која заличи на љубавну – обележен саблажњивим натурализмом и успостављањем поетички самосвесних веза са порнографијом. Постхуманистичка геополитика није сама себи сврха, већ је у функцији избалансираних карактеризације главног антијунака (примерице, његово „зло“ мотивисано је делимично особеношћу да није до краја „аутовани“ хомосексуалац, што би био део пакета еманципаторских дискурзивних услуга), чиме аутор држи

подједнаку дистанцу од свих неиманентних агенди и не упада у замку једностране адвокатуре било које идеологије.

Однос субјект позиције и злостављаног објекта, или процеса како се од субјекта колонијалног дискурса постаје практични злостављач, код Кеџмановића се именује синтагмом коју ју осмислио Кеј: „духовно дудлање“ (Кеџмановић 2022: 187). Индоктринација коју је у сврху придобијања и духа и тела прошао Младен (други главни јунак романа *Кад ђаволи ђолеће*) наравно није могла дати очекиване резултате. Попут Вилијама Лија у Мексику, и Кеј може да плаћа своје сексуалне фантазије у Србији а потом још отвореније на Тајланду. За разлику од глобалне полупериферије у виду Србије, далеки периферијски Тајланд двоструко је оријентализован, губећи сва „висока“ цивилизацијска својства, те тамо Патаја постаје искључиво „одвратни јебарник“ (Кеџмановић 2022: 228) и тамо нема ликова попут Младена који ће пружити отпор злостављању. Упркос свему, куд год да се крене напослетку ће неминовно искрснути проблем са оним што се не може платити, односно невоља са грешком у иманентно грешној субјективности (нео)колонијалне моћи.

Ситијус „објекта“

Најрадикалнији случај употребе објекта у колонијално-еротске сврхе јесте практиковање хегемоног „задовољства“ секса са малолетницима које је недоступно или забрањено у матичним, окциденталним културама. Тематизацијом педофилије као цивилизацијског прекорачења уводи се огољена демонстрација предаторске димензије колонијалне моћи. Неки самосвеснији „објекти“ пружиће касније отпор, док у случају деце нејаке вољности

добиамо најсубверзивнију слику немоћи субалтерних тела да се супротставе злостављачкој фокализацији или пак конкретнијим телесним дејствима.

Вилијам Бароуз, у увода романа *Queer*, упадљиво усмерава поглед на дечаке и малолетне младиће истовремено у естетичке сврхе, али и у сврхе могуће „сексуалне конзумације“:

Момци пристигли са села, у беспрекорном белом лану и сандалама од канапа, с лицем од углачаног бакра и ватре-ним, невиним, црним очима, налик егзотичним животињама, засењујуће, асексуалне лепоте. Ево једног дечака с оштрим цртама лица и црне коже, који мирише на ванилу, с гарденијом иза ува (Бароуз 2012: 10).

Иако лепоту младих мушких тела декларише као асексуалну, Ерос слабо прикривене „животињске“ сексуалности све време титра у „квалитету“ Лијевог погледа. И после увода, када почне радња романа, прва сцена јесте усредсређивање Лијеве пажње на јеврејског дечака Карла, са разматрањем његове потенцијалне сексуалне сврховитости. Опис овог дечака с почетка јесте пажљиво урађен, попут малог портрета:

Дечак је био плав, лице му је било мршаво и оштрих црта, с неколико пега, увек помало ружичасто око ушију и носа, као да се тек умио. Ли никада дотад није упознао никога ко је деловао толико чисто као Карл. Са својим ситним, округлим очима и густом, коврцавом плавом косом, Лија је подсећао на младунче неке птице (Бароуз 2012: 25).

Мада јеврејски дечак неће надаље имати значајну функцију у приповедању, озрачје његове имплицитне сексуалности пратиће Лија у потрази за објектом сопствене жудње, или стратегије завођења коју ће некако успети да реализује.

Младен из романа *Каг ђаволи ђолеће* такође је малолетан, има 17 година, дакле није баш дечак али није ни одрасла особа. Код Кеџмановића он неће бити тако пажљиво описан као Бароузови епизодни младићи, заправо нећемо добити скоро никакву директну физичку карактеристику (будући да се роман приповеда из Младенове тачке гледишта у којој се властито тело посматра као туђе), чиме се можда још више буди интересовање за његову појавност по принципу фокализацијски скривеног забрањеног воћа или воајерског минус-поступка. Ако је Младен остао физички мутна слика, један други малолетник добиће изражене лајтмотивске физичке карактеристике. Реч је о тајландском дечаку према којем је Кристофер био развио и праву емоцију:

Причао је о малом тајландском дечаку.
Ком се обрве и усне смеју и када плаче.
А ком су очи тужне и када се смеје.
Који се смеје и када га боли.
А плаче док гледа лампионе од папира који лебде над морем.
Зато што ће пламен који гори у њима и осветљава их као звезде пре или касније да згасне.
А они ће, лагани, ношени ветром, још неко време да лебде.
Све док се не промене струје ветрова који их носе.
И док се полако не спусте на морску површину.
И док, танки и прозирни, невидљиви не потону (Кеџмановић 2022: 56).

Пре него што се тајландски дечак директно појави на наративној сцени, на местима попут горњег када Кристофер евоцира успомену на њега настају лирски пасажии у којима се наслућује и наличје такве лиризације. Иначе је за Кеџмановићев прозни опус карактеристична нео-реалистичка (неоверистичка или неонатуралистичка) трансформација постмодернистичке поетике са упливом

аутентичне лиричности (Перишић 2023а: 307). У овом случају, после узвишене поезије, и неузвраћене емоције, извитоперене стратегије Кејовог завођења морале су да оду у смеру свођења личности на статус натуралистичког објекта. Потоње садистичко кажњавање тајландског дечака претвара лирски предмет меланхоличног обожавања у несувисли натуралистички објект уврнутих стратегија освете. При томе лајтмотивска карактеристика тајландског дечака (изгледа као да се смеје када плаче, делује као да плаче када се смеје) постаје изврсна лирска транспозиција емпатијске нелагоде због наративне ситуације у коју је постављен.

Можда не у истој мери суров, али подједнако колонијалан став према „објекту“ сопственог сексуалног „задовољства“, Кеј ће показати у односу на једног Србина, у којег се додуше није нимало емотивно инвестирао. Ангажман Марјана као кућног помоћника подразумевао је повремене и скоро механичке сексуалне услуге. Међутим, Марјан постоје љубоморан када наслути да ће изгубити статус колонијално-сексуалног објекта. Вулгарни материјализам његовог карактера сјајно је дочаран преко трансфера емотивне реакције на предмет. Марјан наине, док се возе аутом, непрестано с мржњом буљи у ретровизор у којем види сопствену замену, Младена. У симболичком огледалу он хоће инфантилно насилним и помало комичким методама да по сваку цену опет угледа себе. Није дакле толико ствар у мржњи према Младену, колико у страху од промењених економских релација. Преко геометрије погледа у ретровизору, помоћу механизма фигуративног обрнутог огледала где се у другом тражи сопствени лик, јасна бива слика употребно порнографских односа међу људима које Марјан једино разуме. Овај епизодни лик потпуно аутоколонијално доживљава себе, док га Кеј, у властитој благој аутохомофобији, посматра као само једног од „педера“, као потрошну робу.

Мада је главни предмет завођења у роману *Queer* добио упечатљиве физичке одлике и добро оцртане карактерне особине, и он ће заправо остати на неки начин у статусу објекта нејаке воље. После свих описа лепих младића и дечака, приповедач Вилијам Ли најзад ће доћи и до Алертона.⁹ Физички је веома детаљно описан, што би требало да га потенцијално помери ка одлучнијој субјективности. Био је „висок и веома мршав, с високим јагодицама, малим јарко-црвеним уснама и очима боје ћилибара, које су попримале бледољубичасто црвенило када би се напио“ (Бароуз 2012: 38). Када настане дубљи продор у његов карактер испоставља се пак да је немаран, лењ, повремено изгледа као да се тек пробудио. Личи на „мрзовољно дете које није у стању да открије узрок своје зловоље“ (Бароуз 2012: 45). Главна ствар у његовом карактеру јесте флегматична детињастост: „Алертон се држао пријатељски, без икакве уздржаности или резервисаности, налик детету које још нико никада није повредио“ (Бароуз 2012: 47). Због тога није изненађење ни то што ће се Алертон после мало времена и сексуално препустити Лију, али на начин као да му је све то успут, као део рутине коју он вољно не жели да мења али у којој до краја и не учествује. Током првог секса наиме он реагује „без супротстављања или гађења“, док Ли у његовим очима види „необичну дистанцираност, безлични мир животиње или детета“ (Бароуз 2012: 64).

Алертонова суштинска равнодушност према свему последица је и прихватања подређеног, аутоколонијалног статуса, због разлике у годинама, што за собом повлачи одређену хијерархију у односима моћи. Будући да је Алертон, по свему судећи, петнаестак година млађи

9 У издању романа *Queer* из 2010. године, које је уредио Оливер Харис после ауторове смрти, тврди се да је у нарацији транспонована реална животна прича коју је Бароуз у Мексику проживео са Луисом Маркером, што је фикционализовано у лику Алертона и Лијевој безнадежној жудњи за њим.

од Лија, на једном месту наразије Ли осећа своје тело као цангризаво, остарело, уплашено у односу на младићево (Бароуз 2012: 80). Са Лијеве стране, разлика у годинама изазива благу анксиозност мада то у окорелој колонијалној субјективности не би требало да буде важно (што детектује пукотине у самој тој позицији). Са своје стране, Алертон и кад има истоврсну нелагоду са различитим предзнаком о томе не говори. Уопште, у поступку додељивања малог простора Алертону за вербално изражавање сопствених унутрашњих садржина, осим што се преноси карактерна назнака да он тих садржина вероватно врло мало поседује, конотира се и његово вољно прихватање субалтерне позиције уз уплив извесног флегматичног материјалног интереса.

Попут Лија, и Кецмановићев Кристофер веома је материјално обезбеђен и не оклева да то и покаже. Док Бароузов Алертон изузетно мало говори, Младен из *Ђавола* не говори уопште. Али, сада то није последица извесних сличности у карактерима младих „објеката“, већ управо супротно. Одабраном формом Младенове приповедне немости (док у претпостављеној „стварности“ он и те како говори, само што су његове реплике изостављене), Кецмановић ствара имплицитну мета-приповест о објектовом освајању статуса субјекта. Младен и на формалном нивоу романа одбија да учествује у хегемоном програму употребе себе у сврхе ауторитарне субјективности, како би сачекао моменат да пажљиво планираном акцијом „проговори“ као нови, оснажени и аутономни субјекат. На плану метанаративних стратегија завођења, формом се од почетка јасно сутерише да Младен неће, за разлику од слабОВОЉНОГ Алертона, подлећи Кејовим декадентним насилничким удварањима, осим у једном више хомоеротском случају, што ће само бити окидач да настави са одлучнијим даљим одбијањем озбиљнијих хомосексуалних радњи.

Младен не само да није слабовољан као Алертон, него је баш у јакој вољности његова главна карактерна црта. Пре финалног субјект-објект обрачуна, Младен и на микроплану показује да је, за разлику од Кеја, успешан у сопственим стратегијама завођења усмереним према младом Анђи, која је била дошла на Марјаново место кућне помоћнице у Кејовој кући, да би се Младен потом заљубио у њу. Након стратегија завођења, Младен се показује веома вештим и у стратегијама ослобађања. Када Младен пребије Марјана након што је овај покушао да га сексуално напаствује, Кеј му говори: „Видео сам како си сјебао Марјана, рекао је. Ти ниси сероња као ја, ти си спреман да убијеш“ (Кецмановић 2022: 186). Тиме антиципира тријумф уврнуте воље, овога пута Младенове и заправо његов успех у оном за шта сам није имао снаге.

После преломне сижејне тачке која се одиграла на Тајланду (Младен је успео да се реши Кеја фингираним самоубиством које је пажљиво режирао), одвевши га у Америку, Кејов отац, а Младенов „сурогат-деда“ његову вољност описаће следећим речима:

Не делујеш као педер, рекао је. А чак и да јеси педер, ниси пичка.

Гледао сам како трпиш батине, рекао је. Видео сам издржљивост и мржњу. Али и стрпљивост с којом мржњу обуздаваш.

И још:

Док не дође тренутак за освету (Кецмановић 2022: 267).

У особеним Кецмановићевим наративним (псеудо) цезурама, израженим употребом овога „и још“, постиже се ефекат метанаративног појачавања чврсте сижејне структуре али и наглашавања јунаковог карактерног портрета. Управо ће Младенова стрпљиво планирана и дочекана освета бити доказ његове рационално уврнуте

вољности. Објекат који ће веома много научити из извиперених стратегија завођења којима је био подвргнут постаје амбивалентни субјекат који ће умети да преокрене ствари у своју корист и да надаље, као свежа крв Империје, потенцијално или настави да перформира стечену колонијалну моћ или да је подрива користећи је за сврхе дискурзивног ослобађања објеката који су остали подређени.

Меланхолија завођења

Ма како уврнуто звучало, у перверзним стратегијама завођења ипак се тражи нешто друго. Оне постају другостепено ишчашене зато што се испоставља да добрим делом заправо нису онакве какве су биле на први поглед. Самим тим и колонијалне позиције са којих се спроводе показују своју рањивост.

Бароуз у уводу/предговору романа *Queer* објашњава да је Лијева мексичка потрага била потрага за *контрак-ишом*, за *иудбликом* као синегдохом шире заједнице, за *ири-знањем* сопственог значаја у њој. Алертон је живи симбол, и те како физички важан, али ипак битнији за нешто изван њега самог:

Има нечег чудновато систематичног и несексуалног у његовој [Лијевој – И. П.] потрази за одговарајућим сексуалним објектом, док прецртава једног потенцијалног кандидата за другим на листи, која као да је направљена имајући у виду крајњи неуспех. На једном веома дубоком нивоу он не жели да успе, али ће урадити све могуће да избегне истину о томе да он заправо не трага за сексуалним контактом (Бароуз 2012: 14–15).

Дубоком Бароузовом аутокритичком увиду о сопственом роману мало шта има да се дода. Лијева очај-

ничка потреба за причом, за комуникацијом, заправо је потреба за контактом који не мора да буде, и суштински и није сексуалан. Приповедачево брбљање као стратегија завођења указује да се трага за правом *ишем*, али та тема не постоји, односно и сам Ли је свестан да ју је немогуће наћи, што не значи да ће се у тој немогућој потрази зауставити. Ма како парадоксално звучало, неуспех је једини могући али и жељени резултат.

И у самом тексту романа *Queer*, после ауторског предговора, каже се: „Ли је знао да у Алертону не може да пронађе оно што жели“, да би се додало да од тога што жели не може ни да одустане (Бароуз 2012: 80). Мада је Ли како-тако „добрио“ Алертоново тело, младић је безнадежно индиферентан према свему, па и према Лију: „Алертон је могао сатима да седи, не радећи апсолутно ништа“ (Бароуз 2012: 101). После тужно рутинских прихватања Лијевих физичких нежности, убрзо почиње и процес дистанцирања: „Алертон није био довољно *queer* да би омогућио опстанак реципрочне везе. Лијева наклоност га је иритирала“ (Бароуз 2012: 77). Незаинтересовано флегматично, Алертон у исто време и ужива у сексу са Лијем и гади се тога. Али, с друге стране, младић није ни бесловесни сексуални плаћеник, не би му било пријатно да до краја искоришћава Лија. Зато постижу фер споразум о путовању у Јужну Америку, где Алертон има слободу да сексуално општи са женама, уз услов да два пута недељно буде и са Лијем. Потрага за решењем немогућег односа удружена је са потрагом за дрогом јахе, што је у пренесеном смислу и последња нада у суштинску комуникацију између Лија и Алертона, у могућност некаквог односа. Трагање за идеалном дрогом, као трансхуманим помагалом у остварењу немогуће утопије, бива наравно безуспешно, што повратно и другостепено карактерише и сам повод због којег је потрага за дрогом покренута.

Пред крај романа у једној сцени из Јужне Америке маестрално се коначно сажима безнадежност Лијевог и Алертоновог односа, при чему колонијална политика завођења доживљава потпуни пораз:

Лија су од дугог ходања болели сви мишићи. Био је јако уморан. Пребацио је руку Алертону преко груди и прибио се уз њега. На додир Алертоновог топлог тела, из Лија је потекло осећање дубоке нежности. Прибио се још ближе и нежно помиловао Алертонa по рамену. Алертон се раздражљиво померио, одгурнувши Лију руку.

„Хајде, опусти се и спавај“, рекао је Алертон. Окренуо се на своју страну, леђима окренут Лију. Ли је повукао руку ка себи. Читаво тело му се згрчило у шоку. Полако је ставио руку под образ. Осетио је дубок бол, као да има унутрашње крварење. Сузе су му потекле низ лице (Бароуз 2012: 129).

Након овог потресног посредног унутрашњег крварења, које све говори, следи помало нагли завршетак романа, наративно изненада сасечен. Такав крај је морао бити унеколико арбитраран јер би се Лијев и Алертонов однос надаље могао перпетуирати у својој истости и Лијевим новим метафоричким унутрашњим крварењима, без икакве наде у промену. Остаје само да се у епилогу, у једној сновидној сцени, Ли овога пута фантазмагорично суочи са одмаклим Алертоном чиме свест даје одушка задовољству и болу меланхолије немогућег завођења.

Премда по принципу психолошке хипертрофије незадовољавајућег задовољства презасићен сексуално-порнографским дискурсом, у односу Кеја и Младена из романа *Кад ђаволи ђолеће* из различитих разлога такође није ствар искључиво у сексу. На једном месту, Кристофер то и „признаје“. Поводом Младенових едукацијских сексуалних егзибиција са плаћеним женама, Кеј му говори:

Знаш зашто ми је битно да се не заљубиш?, питао је.

Зато што се надам како ћеш да доћеш памети. И заљубиш се у мене (Кецмановић 2022: 134).

Међутим, Кристоферу је много пре него Лију, можда и од самог почетка, јасан резултат акције раскошне стратегије завођења. Када се прецизно прати сиже постаје уочљиво да је он, несвесно и свесно, организовао сопствено убиство жудећи за трагичким прочишћењем. За разлику од Лијевог лирског унутрашњег крварења, Кристоферово ће бити натуралистичко и буквално спољашње. Обучавајући Младена у руковању оружјем (где један минуциозан детаљ карактеристике пиштоља да пуца укриво служи за раскринкавање јунакове подсвести, али и пружа прилику писцу да чеховљевски прецизно увече механизам своје приче), Кеј је заправо припремио сопствени крај, властиту ултимативну стратегију самозавођења где је успешан исход био загарантован. Сви побочни покушаји, укључивши и злоупотребе дрога као јалови трансхумани излет у простор немогућег, јесу представа за сопствену нечисту савест у одумирању. Као што је Бароуз „открио“ да на дубоком нивоу његов главни јунак не жели да успе и да ће урадити све да се не би суочио са тим, тако и Кецмановићев Кристофер што више одмиче у наративној присили на остварење свог плана све се више у томе запетљава, очајно несвесно и свесно остављајући „хинтове“ који ће тај план осујетити. Кеј је толико огрезао у све грехове да би му било какав успех био највећа казна. Његова једина награда и једино могуће испуњење јесте смрт.

Због тога, одмах после горенаведених речи следи једна слика у којој се сјајно дочарава меланхолија Кристоферовог (жељеног) неуспеха. Наиме, у Младеновој свести све време обитава паралелни референтни систем који прати ликове из дома за небринућу децу, из света

који му је једини био доступан пре него што је илегално усвојен. Тај свет њему боље објашњава појаве из новог универзума саблажњиве стварности у ком се обрео. Слика која се јавља из пређашњег света посредно наговештава или говори све о Кристоферовој пропасти у садашњим и будућим стратегијама завођења, као нешто што је од почетка засновано на slabим или скоро отвореним картама, на нади без покрића:

А док је то говорио [мисли се на Кристофера – И. П.], кезио се као Мића Превара када сву кинту истресе на сто. И каже:

Отпратите ме, слободно, имам пар седмица и ништа више. Па када сви одустану, са стола покупи своју кинту и туђе чипове.

А онда намигне.

И мада не мора – покаже карте.

Да сви виде како је стварно имао само пар седмица.

И ништа више (Кецмановић 2022: 134).

На половини романа, у чврсто импрегнираној структури, Кристоферова нада подвучена је као безнадежна, као она која хоће саму себе да поништи у самоубилачком пориву. Његова стратегија, будући истовремено и ауторитарна и инфантилна, јесте самосвесна блеф-стратегија јер антијунак слуги или добро зна да после тога – у лепој антиципацији исхода – неће остати „ништа више“. Заправо, на крају романа од Кристофера ће остати само референца, постаће епизодни лик у Младеновој свести, попут ликова из дома који су му, док је био принуђен да живи са Кристофером, служили као палимпсестно искуство за сналажење у билдунгс нарацији. Ово поовско двапут речено „ништа више“ боји трагичким шти-мунгом Кристоферов лик, али и посредно деконструише његову колонијалну позицију као ишчашено недејствену,

као стратешки ћорсокак у којем попут домског Миће Преваре открива карте иако не мора.

За разлику од меланхоличне ноте Кристоферовог самосвесно неуспешног декадентног завођења и нужних трагичких тонова који се при томе јављају, фигура Младена као новог Фортинбраса оцртава приповедачки лук о успеху чврсте воље и стаменог карактера чиме и неоколонијална политика доживљава мали али јасан пораз. Фигура излаза из зачараног круга сваке врсте завођења као лажи, или психолошки империјалне употребе моћи, указује да потрагу за истином свакако ваља тражити изван тог круга. Излазећи из књижевности, као оснажени субјекат који је успешно прочитао шта је ваљало стварносно ишчитати, Младен излази из нејаких стратегија остварења уврнуте жеље и посредног креирања немогућег света. Било каква дискурзивна употреба утопије резултирала је само унутрашњим и спољашњим крварењима или паралишућим меланхолијама, саблазан истине налази се негде другде.

ЛИТЕРАТУРА

- Бароуз 2012: Вилијам С. Бароуз, *Queer*, превео Дејан Д. Марковић, Београд: Ренде.
- Бароуз 2018: Вилијам С. Бароуз, *Разјовори*, изабрао и приредио Флавио Ригонат, превели Мина Ригонат и Флавио Ригонат, Београд: ЛОМ.
- Гордић Петковић 2000: Владислава Гордић Петковић, *Коресијонденција: њокови и ликови њосјимодерне њрозе*, Нови Сад: Студентски културни центар.
- Градац 2009–2010: Тематски број часописа *Градац* о Вилијаму Бароузу, приредио Дејан Огњановић, Чачак, год. 37, бр. 173–174.
- Кецмановић 2022: Владимир Кецмановић, *Кад ђаволи њолејше*, Београд: Лагуна.

- Милутиновић 2006: Зоран Милутиновић, *Сусрети на тpећем месту: Оіледі из тeоріје и интeрпpетације*, Београд: Гео-поетика.
- Пeришић 2013: Игор Пeришић, *Ушојија смеха: Видови комике и смеха у романима „Мрїве душе“ Николаја Гоіоља, „Уликс“ Џејмса Џојса и „Злаїно руно“ Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник.
- Пeришић 2020: Игор Пeришић, *Сpїски (о)квир: иpилози за читање сpїске књижевности у светлу квир тeоріје*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пeришић 2023a: Игор Пeришић, *Књижевност и либерална мисао*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пeришић 2023b: Игор Пeришић, „Метасексуална или квир бајка: прича 'Лизогуз воли муз!' Саве Дамјанова“, *Нова мисао – часопис за савремену културу Војводине*, бр. 59, 71–77.
- Шене 2006: Berthold Schoene, „Queer politics, queer theory, and the future of 'identity': spiralling out of culture“, in: *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. Ellen Rooney, Cambridge: Cambridge University Press, 283–302.

Igor Perišić

TWISTED STRATEGIES OF SEDUCTION:
THE NOVELS *QUEER* BY WILLIAM BURROUGHS
AND *WHEN THE DEVILS FLY* BY
VLADIMIR KECMANOVIĆ

Summary

The presentation of the work is organized in four segments. The first one introduces the literary-historical context in which the novels that are the subject of analysis appeared in order to notice how the selected writers used strategies of scandal and subversion with goal to wake up their own national literatures in a certain way. The second part deals with the modes of colonial focalization in the

novels *Queer* and *When the Devils Fly*, either those that come from the instance of the author and the implicit author, or the narrator and the characters in the novels. At the same time, the neo-imperial politics of looking at the „object“ of sexual joy also speaks indirectly about the ways of manifesting real neo-colonial power strategies. Based on the reexamination of the subject position, in the third part attention is directed to the status of the object as an object of strategies of indirect colonial or direct erotic seduction in order to describe the possible paths of the object for its own liberation. The fourth part summarizes the general meaning of the used textual mechanisms with an emphasis on the metaphysics of emotion that was achieved. The seduction strategies turn out to be second degree twisted because, for the most part, they weren't really what they appeared to be at first glance. Consequently, the colonial positions from which they are carried out show their vulnerability.

Key words: queer theory, postcolonial theory, storytelling process, subject/object relationship, William Burroughs, Vladimir Kecmanović.