

Игор Перишић

Институт за књижевност и уметност, Београд

perisigor@gmail.com

ТРОЈИЦА ВЛАДИМИРА (АРСЕНИЈЕВИЋ, КЕЦМАНОВИЋ, ТАБАШЕВИЋ)

ТРАНСПОСТМОДЕРНИСТИЧКА, ПОСТКОЛОНИЈАЛНА
И ПОСТСОЦИЈАЛИСТИЧКА ЕМАНЦИПАЦИЈА
СРПСКОГ РОМАНА

Сажетак: На основу књижевнотеоријског и књижевнокритичког разматрања романеских опуса Владимира Арсенијевића, Владимира Кецмановића и Владимира Табашевића, у раду се оцртава кратка панорама поетичких промена у савременом српском роману на преласку између два миленијума. При томе, најважнији проблеми на основу којих се исписује једна од могућих еволутивних линија јесу питања на који начин су српски романописци, осетивши потребу за превазилажењем постмодернистичке поетике, одговорили таквој списатељској интуицији. Истовремено, поетичка промена морала је да остави трага и у контекстуализацији књижевних дела у глобалном теоријско-филозофском контексту. Савремени роман, након трансгресије постмодернизма, свакако одговара и на постколонијалне теоријске контроверзе у српском културном контексту, али и констатује и тематизује друштвену промену насталу при транзицији од социјализма ка стању постсоцијализма, капитализма или либералне демократије. У раду су – из поменуте теоријске оптике – анализирани романи тројице писаца са циљем да се тако пружи оквир за комплетније историзовање савремене српске прозе у некој будућој историји књижевности.

Кључне речи: савремени српски роман, постмодернизам, пост-колонијализам, постсоцијализам, В. Арсенијевић, В. Кеџмановић, В. Табашевић.

Било по благо пародираној хегеловској дијалектици теза – антитеза – синтеза, која би у себи ипак требало да сачува извесну парадигматску потенцију, било због порива за употребом иронијске конотативности сакрализоване речи „тројица“, што опет има и неиронизоване канонске књижевноисторијске намере, али сигурно по принципу репрезентативности у различитости, или извесног склада у књижевноеволутивном смислу, као предмет једне кратке панораме савремене српске прозе одабрана су дела писаца са именима Владимир. Мада је делимично посреди и употреба фигуре књижевнокритичког „случаја комедијанта“, односно теоријска перформативна лукавост, одабир Арсенијевића, Кеџмановића и Табашевића има дакако и своје константивне пројекције. Текст би на крају утопијски требало да одбаци хињено перформативне разлоге, па у радикалној консеквенци и своје име, како би утопијски (п)остао сведочанство искључиво сопствене садржине, а ослобођен формалних игара и страха од нужне произвољности почетка.

На прелазу између два миленијума епохални изазови на које су српски романописци одлучили или морали да „одговоре“, били су драматични. Распад империје научног социјализма Источног блока, под чијим утицајем је делимично била и српска култура, узроковао је потребу да књижевност промисли властити статус у односу на велике колонијалне наративе,¹ како поменуте источне,² тако и оне западне, који су код нас продрли у облику формирања нове велике наратије, либералне демократије и, уз њу, у малим културама посебно изражену, следујућу потребу за промоцијом дискурзивног налога за политичком коректношћу.

¹ Опширније о савременој српској књижевности у контексту постколонијалних контроверзи, видети: Перишић 2014.

² На питање како би се постколонијална теорија примењивала у контексту славистичких студија, Гајатри Чакраворти Спивак даје следећи одговор: конкретност колонизацијских процеса на славистичким просторима види се у утицајима великих империја (хабзбуршке и отоманске), као и совјетске империје научног социјализма (Спивак 2003: 7–8).

На овакве изазове није било могуће одговорити у постмодернистичкој поетичкој парадигми, која је била доминантна до пред крај XX века, те су се одабрани писци одлучили за низ нових стратегија у превладавању поезике која се чинила сувише игровом и донекле исцрпљеном.³ Осим потребе за постколонијалном еманципацијом и уз осећај да је нужно трансгресирати постмодернистичку поезику, напоредо је тињала свест и о налогу за преиспитивањем социјалистичке књижевне традиције у виду жилаве соц-реалистичке поезике, која је у постсоцијалистичком периоду одбацивана без темељније проблематизације, да би се у последње време и та питања вратила на озбиљни књижевни дневни ред.

Приповедање и књижевност и у промењеном контексту преживљавају као неуништиви и битни антрополошки изрази. Али на који начин опстају у извесној, у академском свету претежној, постлибералној оптици? Да ли је грађанину-конзументу одузета сувереност избора, као својеврсна интерпелација (у Алтисеровом значењу овог појма) постлибералног друштва која је преузела „посао“ формирања субјективности? Да ли би у том смислу било боље да нема више књижевности какву смо познавали? Што се тиче контекста српске књижевности – српског друштва и културе – за њега би можда било боље да се заиста и деси смрт књижевности у постлибералном смислу, тј. да је радикално променила свој лик и културолошки значај. То би био знак постајања либералном – не нужно и неолибералном – државом, Западним Истим, које више не би било толико занимљиво за књижевну саморефлексију у аутентичном локалном изразу. Али, то би била и једна остварена (либерална) утопија, а са утопијама које се политички конкретни и коректно имплементирају у стварности, није се шалити. Стога је напослетку вероватно боље што се тренутак апсолутне поетичке и политичке промене још увек није десио, нити је могуће да се на начин потпуног дисконтинуитета икада стварно и деси, и што српска књижевност и даље бива сведочанство искуства Разлике, било оне поетичке, било књижевно-идеолошке, исписујући сопствене плуралне идентитете и нове континуитете.

³ О почецима, успону и опадању српске постмодернистичке књижевности, као и о могућим њеним типологизацијама опширније видети у: Перишић 2007. и Перишић 2017.

* * *

У отпору према постмодернизму, Владимир Арсенијевиќ определено се за обнову реалистичке поетике, са прилично транспарентним етичким и идеолошким значењима. Ангажман у романима из прошлог века – *У њошњалубљу* (1994) и *Анђела* (1997) – лако је читљив у смислу покушаја ефемерне књижевне акције од које, када се изађе из епистеме у којој се одвија, остаје мало од истинске уметничке субверзије. Избором да буде реал-политички писац, што и сам истиче говорећи да су му тада „историјски порив“ и „политичка сврха“ били примарни књижевни интереси (Арсенијевиќ 2019: 31), аутор је већ на почетку каријере успоставио јасну дистанцу према постмодернистичким поетикама, што је имало и знатне реперкусије на естетску оствареност његових књижевних дела, јер је на тај начин увелико манифестно објавио и благу незаинтересованост за *форму* сопственог приповедања.

Ипак, роман *У њошњалубљу* јесте делимично још увек био концентрисан и на сопствену *форму*. У њему, местимично, постоји ужитак у телесности реченице, као имену живог књижевног бића форме, што ће се у каснијем опусу врло ретко поново јавити. У њему је присутан и шарм младалачких филозофствујушких контемплација, које не воде рачуна – као у потоњим остварењима – о сопственим идеолошким коренима, тј. оне се не могу јасно сврстати ни у „леву“ ни у „десну“ глобално-космолошку оријентацију. У лику Лазара, који ће трагично настрадати на источнославонском ратишту, као и код других епизодних ликова, постоји убедљива и наративно продуктивна (ауто)иронија у односу на означитеље алтернативне београдске културе, који, када су неиронизовани, постају чиниоци оног култур-„расистичког“ дискурса „урбаних Београђана“, карактеристичног за децу из привилеговане класе црвене буржоазије настале у југословенском социјализму и наводно загладане ка будућности бескласног друштва. Преко тог лика остварује се једноставна трагика која ипак, без обзира на контекст и са узимањем у обзир протеклог времена, надраста хронотоп којим је обележена, остајући уверљиво, ванвремено сведочанство о историји узалудних страдања на овим просторима.

Занимљиво је да Арсенијевиќ после две деценије наставља замишљену тетралогiju *Слоаса Махита*, трећим романом из те серије *Ка зреници*

(2018). Јунаци су и даље заробљени у прву половину ратних деведесетих година 20. века, покушавајући да им ипак утекну измештањем на измишљено грчко острво. Тамо испитују сопство и великим делом перпетуирају сличне наративе као у претходна два романа из истог циклуса, са политички пожељним погледом на историју бивше Југославије, али сада су ипак, у идеолошком смислу – у складу са временским размаком у писању романâ – мало померени ка трендовском, хипстер-левичарењу. У поетичком смислу постоји иновација јер роман, у оптици главне јунакиње Анђеле, која на крају и умире, делимично реагује на стварност деведесетих у облику „хероинског реализма“.⁴

Ствари се унеколико мењају после 1999. и НАТО бомбардовања. Године 2000. Арсенијевић објављује књигу *Мексико*, ратни дневник, или дневнички роман, у којем је храбро покушао да проникне у становиште „омраженог“ косовско-албанског Другог. Можда баш због те пионирске храбрости, књига је увелико морала да повлађује неким стереотипима. Бити храбар у том тренутку значило је ићи уз нос владајућим мњењима, уз стављање у заграде потребе за преиспитивањем сопствене политике репрезентације, која остаје мимикрисана наводно чистим занимањем за „обичне“ људске судбине. Због тога ова књига пати од сувише „зашећереног“ или идиличног приказа односа два пријатеља, Србина и Албанца, који постају стереотипне фигуре онога како Западни читалац замишља мултикултурни саживот различитих људи на просторима бивше Југославије, а не убедљиво представљени књижевни ликови који не би испуњавали пројектоване вантекстуалне циљеве. Треба додати да међу блутовим покушајима успостављања постколонијалног баланса и политички коректне дистрибуције злочина обема странама у српско-албанском сукобу, при чему се пажљиво премерава да тас претегне на

⁴ У аутопоетичком предговору за издање романа *У њојшљубљу* из 2019. године Арсенијевић доноси опис културолошко-фармаколошког залеђа његове генерације, окупљане око СКЦ-а и клуба „Академија“, живећи заправо овај „хероински реализам“, који се тако јавља као наличје (или права реалност) супкултурног „златног доба“ осамдесетих: „Док смо током прве половине осамдесетих година сви били млади, леви, талентовани, па чак и перспективни, током друге половине, сваком наредном годином све мрачније деценије, људи су умирали брзо и све брже, бедно и неприметно, попут мушица“ (Арсенијевић 2019: 15).

страну српске одговорности, ипак постоје у оваквом контексту готово епифанијски моменти када се аутор иронијски осврће на сопствену позицију наративног (анти)ратног профитера:

„А парадокс моје позиције као писца је у томе да је моја каријера обрнуто пропорционална квалитету живљења у овој земљи, тј. што је Нама горе, ја боље пролазим. Па, можда је то некакво ратно профитерство, али свакако не од оне врсте од које се постаје богат“ (Арсенијевић 2000: 74).

За разлику од увелико аутоколонијалне књиге *Мексико* (у смислу прилагођавања хоризонту очекивања симболичког и реалног извора финансирања), роман *Прегајтор* (2008) могао би се назвати првим српским постколонијалним романом, где се колонијални стереотипи трансгресирају алтерглобалистичким дискурсом поп-културе, која тако постаје трансавилонски светски језик. На тематском плану, ту је за домаћу књижевност читав низ значајних иновација. Примерице, пре овог романа посредством књижевности ништа нисмо знали о терору Ирачана над Курдима, Турака над Јерменима, или о животу у берлинским сквотовима и бруталности немачке полиције.⁵ Максимално ширећи референтну мрежу текстуалности, али не на начин постмодернистички, него космополитско-реалистички, Арсенијевић чини један изненађујуће радикалан идеолошки и поетички постколонијални искорак.

У пасажима романа који се одвијају на енглеском говорном подручју, на делу је скоро *микс* енглеског и српског језика, а и остали језици се

⁵ Хоми Баба, амерички постколонијални теоретичар индијског порекла, сматра да постколонијално ипак иде руку подруку са постмодерним у преиспитивању универзалистичких метанарација модернизма. У једној од „дефиниција“ чиме би постколонијална критика требало да се бави, Баба тврди следеће (што се одлично преклапа са тематским спектром Арсенијевићевог романа): „Постколонијална критика је сведок неравноправних и неједнаких снага културне репрезентације укључених у борбу за политички и друштвени ауторитет унутар модерног светског поретка. Постколонијалне перспективе настају из колонијалног сведочанства земаља Трећег света и дискурса 'мађина' унутар геополитичких подела на Исток и Запад, Север и Југ“ (Баба 2004: 453).

мешају кад се радња пресели на друге просторе. На нивоу поступка, ту је полижанровско и полиперспективно богатство техника које се враћају изворно модернистичким наративним стратегијама налик џојсовском експериментисању са наративним гласовима и модусима њихове презентације. Ликови из различитих прича и са разних страна света појављују се и у другим причама (поглављима романа) и у новим поднебљима, док се приповедањем у првом, другом и трећем лицу преиспитује, рецимо, традиција е(-)пистоларног романа, романа тока свести, реалистичког и крими романа.

Тема-матица романа је (ауто)канибализам, а реинкарнације ове теме појављују се у разним културним срединама. Од Филадельфије, где амерички телевизијски водитељ жели да буде поједен, и за ту сврху тражи погодног предатора, до простора данашњег Ирака и приче како Нихил Бакси постаје канибал појевши деветогодишњег Мусу, сироче које је његова породица усвојила. Он се тиме симболички удвостручава у Нихила Мусу Баксија, који своју канибалистичку одисеју наставља у Лондону. У овако представљеном тематском преплитању назире се помало банална глобална метафора да је човек човеку вук, што је основна тема књиге:

„Некада је Нихил Муса био само малени, наивни дечак с прашњавих киркутских улица по имену Нихил Бакси. Онда га је живот дохватио. Ово је свемир у ком се сви узајамно прождиру, велика риба једе малу рибу и све у том стилу откад је света и века, а он се само носи како зна и уме са сопственом улогом“ (Арсенијевић 2008: 224).

Али, захваљујући богатству приповедачких техника и широком захвату у све светске поретке, односно подједнаком програмском шибању по свим – хипијевски речено – светским неправдама, али и због изненађујуће ироније у односу на политику мултикултуралности и транскултуралности, те пародијских приказа мисија разних невладиних сектора који су у *Мексику* приповедача нескривено хлебом хранили, роман успева да се уздигне изнад површне илустрације једне отрцане фразе, и постане заиста уверљива *слика* човека-звери. У том смислу и приповедање у другом лицу служи стварању утиска да је читалац жртва Бога-предатора, и тако га наводи да се запита о смислу тог читања – да ли је и сам писац преда-

тор који му је потурио једну опасну књигу, коју жив неће прочитати до краја. Баш у томе је највећи квалитет ове књиге: у онтолошкој јези коју изазива преко нимало безазлене игре са тим наративно-метафизичким дијалектикама. Сасвим фукоовски, преко приповедања о томе да је човек највећа дивља животиња, исписује се и лабудова песма човека као субјекта књижевности, па и потенцијална смрт читаоца као њеног рецепијента, јер је он овде остављен на милост и немилост дискурса-звери, која је појела некадашњег хуман(истичк)ог субјекта.⁶

Неочекивани искорак за писце из тзв. књижевног мејнстрима Арсенијевић је учинио и романом *Лет* (2013). Радњу овог обимног штива аутор смешта у тридесете године 20. века, својеврсно Златно доба историје Краљевине Југославије, што је било велико изненађење за његову публику углавном носталгичну према периоду југословенског социјализма. Тиме указује на један и данас непопуларан тематски вид постсоцијалистичке еманципације српског романа у којем се разбија догма о југословенској идеји као моноидеолошкој нарацији. Увођењем (мело)драматично предочених идеолошких турбуленција у понешто идеализованом војвођанском хронотопу пред Други светски рат, као и прецизно склопљеним сижеом, успоставља се извесна равнотежа између класичног историјског романа и романтизоване историографске фикције, карактеристичне за тзв. тривијалне жанрове. Сви Арсенијевићеви реализми овде су се преобразили у лаки, читљиви, прозачни реализам, сасвим у складу са насловом романа, носталгичним штимунгом и бајковитим приказом епохе, при чему се и у ранијим романима присутна склоност ка кич епитетима и понекад емотивно пренапрегнутим драмским секвенцама развија у концепт сасвим примерен одабраној теми.

* * *

Владимир Кеџмановић неореалистички или неверистички трансформише постмодернистичку поетику, али са упливом изразите лиричности у свом рукопису. После романа написаних у младости: *Последња шанса* (1999) и *Садржај шуйљине* (2001), аутор објављује веома зрели роман

⁶ Опширније о трансхуманистичкој фигури Човека-Звери у савременој српској прози видети у: Перишић 2014.

Феликс (2007), који још увек делимично обитава у оквирима постмодернистичке употребе тзв. ниских жанрова (жанра трилера) и интертекстуалности умањеног интензитета. Уз успело онеобичавање фокализације, што ће постати стална карактеристика пишчевог проседеа, сигурним језиком гради се унеколико иронијски дестабилизирани апсурдни саспенс, са референцама на Гогољев начин приповедања и у наслову сугерисану везу са *Исјовесјима варалице Феликса Крула* Томаса Мана. Интертекстуалним путевима удвојени јунак Феликс послужиће да се у Кеџмановићевој прози отвори значајна тема фигуре Оца, овога пута предочена уз минуциозну духовитост и метафикционалну распричаност са читаоцем, помоћу чега се он води кроз вешто склопљене трагичке преокрете. Романескно остварена атмосфера филм-ноара „заокружује“ несвакидашње уверљив хронотоп у криминогену зону померене транзиционе Србије.

Наредни ауторов роман, *Тој је био врео* (2008), већ снажније мапира потребу књижевности да се врати „великим темама“, у овом случају рату на простору бивше Југославије, комбинујући новопронађени интимни лиризам са неонатурализмом ратне свакодневице. Одустајањем од експлицитних идеолошких означавања у самој прози, односно истицањем интересовања за појединачне трагичке судбине без обзира на националну страну са које долазе, на делу је једна нова стратегија текстуалности помоћу које се трасира пут привидно идеолошки „пречишћеној“ књижевности, што истовремено, на теоријском плану, отвара могућност за питање да ли је дезидеологизација начелно могућа мисија с обзиром на широко распрострањено савремено читање грамшијевско-алтисеровског појма *инијерјелације*. Тим појмом именује се особина „субјекта“ да је увек-већ дозван од стране неке идеологије, без обзира колико он декларативно или игнорантски инсистирао на слободи сопствених чинова избора. Али, са друге стране, није ли сваки чин писања, именовања и додељивања субјективности фикционалним ликовима по себи заправо једна књижевно-идеолошка интерпелација, у којој нема никакве теорије завере, већ само констатације да се бартовска идеја о смрти аутора испоставља наивно идеолошком?

Општи, антрополошки песимистичан увид у анационалност злочина, што би указивало на њихову свеприсутност, као и у трагички удес босанскохерцеговачког рата, сажима се у следећим речима: „Ко никад није имо

муда да се побије – сад коље. Ко никад пићке видио није – сад силује“ (Кецмановић 2008: 104). На другом месту, када према „својима“ увек пристрасна комшиница Муневера дође до спознаје да су у рату заправо сви исти, тиме се на ауторском плану открива намера да се андрићевски класично изграде подједнако уверљиви ликови босанскохерцеговачих Срба, муслимана (Бошњака) и Хрвата: „Мене у овом рату ваши нису изненадили. Од њих ништа боље нисам ни очекивала. Изненадило ме је што моји нису ништа бољи. У то до овог рата нисам хтјела повјероват“ (Кецмановић 2008: 186).

Са друге стране, иза „неутралне“ приповедачке позиције, кроз глас једанаестогодишњег детета, доноси се нов поглед на ратна дешавања у Босни и Херцеговини, али опет на концу у извесној симетричној перспективи која би требало да исправи „грешке“ у раније превладавајућој политици слике рата – јер као да је пре овог романа у главном току српске књижевности било неписано правило да се у тексту *мора* доказивати претежност српске кривице за ратне сукобе из деведесетих година 20. века. У Кецмановићевом роману се, међутим, приказује и судбина Срба у опкољеном и бомбардованом Сарајеву, и доноси уверљива слика о страдању обичних српских људи у окружењу муслиманских екстремиста. Због тога дечак-наратор на крају романа *мора* да пуца баш у то и такво Сарајево, не зато што се аутор ставља на једну страну, него зато што то захтева логика приче у којој жртва бива суочена са инфантилно некоректном спознајом о трајекторијама сопственог бола.

Роман *Тој је био врео* доноси иновације у материјалности текста, које ће утицати и на општи стилски план. Штампање тамноцрвеном бојом, „бојом крви“ (Кецмановић 2008: 28), као графичким корелативом теме романа, доприноси томе да се на текстуално-телесан начин појачају елегантно дискретни трагички ефекти нарације. Уз то, готово лирском растреситошћу приповедања, али истовремено и парадоксалном згуснутошћу текста, уз графичко издвајање појединачних реченица у засебне пасусе, постиже се нова проходност и читљивост, за ширу публику. Тиме Кецмановић осваја стил којим постаје непогрешиво препознатљив у савременој српској књижевности.

Осим микростилске равни, *Тој је био врео* поетички је иновативан и због начина употребе неких „крупнијих“ формалних поступака. Најпре

се мисли на тзв. неме секвенце, које је Кецмановић „патентирао“ у савременом српском роману. Дечак приповедач остао је без способности говора услед претрпљене трауме, што је прилика за ефектне лакуне у приповедању у којима се покушава створити утисак приповедања без речи. Заправо, вештом економијом фигуралне реторичке уштеде дочарава се лирски пречишћена (ауто)биографија изнуђеног суровог одрастања и криптомаскулине иницијације. Пред крај романа, пре него што ће по трећи пут из топа пуцати на Сарајево, сада већ одрасли дечак, који је повратио способност говора, још једном види оно што је оставио иза себе. Као да у тим речима преноси атмосферу са Пикасове антиратне сликарске композиције *Герника*, наратор се присећа и сопствених немих сведочанстава о преживљеним ужасима, уз велику стилску концентрацију поступака артифицијелизованог натурализма или брутално поетизованог наративног кубизма:

Доле је била нога моје мајке.
И мајчин труп из ког је исцурила крв.
И мајчине очи које гледају у строп.

Доле је била очева маљава, крвава рука, одвојена од остатка тијела.
И очево лице које се не види од крви.

И доле сам био ја.
Поред потпорног зида. На паркету.
Са зубима који трну и ушима које зује.
Прекривен кречом и прашином. (Кецмановић 2008: 226)

После романа *Той је био врео*, у кратком роману *Сибир* (2011) Кецмановић се одлучио за повратак транзицијској стварности у Србији и трилерском заплету налик оном у *Феликсу*, уз поновно тематизовање фигуре Оца. У овом роману дешава се нови експеримент: нарација из женског првог лица. При томе се ту и очинска фигура сагледава из перспективе ћерке, са зналачки изведеним преокретом о питању ко је њен стварни отац. У писању из првог женског лица занимљива је и изразита способност самообјективације нараторке, тако да се местимично ствара

утисак бруталног а лирског „ја-ти“ приповедања (као да се комбинује наративни арт брут са поетским сажимањима текста), где опет долази до изражаја Кеџмановићева способност да филмским кадрирањем „прибере“ и доведе у својеврсни дуални фокус фрагментисану стварност. Као и у роману *Тој је био врео*, и овде је код нараторке често присутно приповедање у модусу „као да“, уз коришћење поштапалице „као“, чиме се сигнализује одмак од уметнички неосвешћеног преписивања стварности, у корист *реализма са одмаком* или снотлике реалности.

Кеџмановићева поетика, стилски избрушена и пажљиво наративно и скоро филмски кадрирана, романом *Осама* (2015) доживљава други врхунац. У роману и даље постоје трагови постмодернистичке поетике у виду интертекстуалне реинтерпретације књижевног дела Иве Андрића.⁷ Насловни јунак парафраза је младог Ћамила, који се поистовећује са историјском фигуром Џем султана у *Проклејтој авлији*, у виду Бајазида, Баја, детета из мешовитог бошњачко-српског брака, као што је и Ћамил био из православно-муслиманског. (Док би се приповедач романа имао сматрати парафразом Андрићевог фра Петра.) Бајо се, попут Ћамила, после „световних“ неуспеха посвећује животу у књигама и вери. Затим бива фасциниран – на граници сна и јаве, стварности и фантазије, у лелујавој идентификацији – једном историјском личношћу, Осамом Бин Ладеном. Преучени и нежни Бајо после смрти оца повлачи се у себе и постаје особенак (или усамљеник, што конотира друго могуће акценатско читање наслова), опасан и по сопствено окружење. Истовремено, постаје сумњив америчким трупама у БиХ, као нека врста интелектуалног исламског фундаменталисте, да би на крају романа, попут Ћамила

⁷ Пре *Осаме*, у коауторству са Дејаном Стојиљковићем, Кеџмановић је написао *Каинов ожилџак* (2014), роман у којем је Иво Андрић и главни јунак (обрађује се период његовог живота док је био амбасадор Краљевине Југославије у националсоцијалистичкој Немачкој), уз обилато коришћење цитата и референци из његовог дела, са акцентом на тематизацији (апокрифне) генезе *Проклејте авлије*. Попут *Осаме*, и овај роман представља у извесном смислу повратак постмодернистичкој поетици, с том иновацијом што је некада „академски“ постмодернистички жанр историографске метафикције преображен у веома проходно штиво са знатним тржишним потенцијалом, у чему иначе велике успехе постиже коаутор Дејан Стојиљковић, самостално стварајући, у овом жанру, бестселере попут *Константининовог раскрића* (2009).

у Андрићевом роману, ишчезао и физички и симболички са наративне сцене, остављајући неразрешеном донкихотовску меланхолију у несналажењу између различитих могућих светова, књишки измаштаних и тзв. стварних. На тај начин исписује се још један могући интертекстуални (мета)прстен *око* или у Андрићевој *Проклејтој авлији*, чувеној по својој прстенастој приповедачкој структури.

Међутим, на садржинском плану, који реферише на савремени тренутак, како је већ прилично јасно, роман *Осама* укључиће се, благом променом тематског спектра у односу на претходни пишчев опус, у светске постколонијалне контроверзе и покушаће да српску прозу, као што је то било у Арсенијевићом *Предајтору*, учини глобално релевантном. Ако ништа друго, претрага по кључној, насловној речи романа чини од њега потенцијалну субверзију у односу на уобичајени „страх“ књижевности да се подухвати актуелних тема. Роман у исто време представља и једну од првих обрада – чак и у свету вероватно, а у српској књижевности сигурно – Осаме Бин Ладена као поп-културне иконе, без обзира колико то и на овим просторима културолошки перверзно звучало. Поред тога, дистанца у односу на постмодернистичку поетику уочљива је преко – додуше и раније присутног али сада веома наглашеног – помака ка практиковању технике сказа, и креативне употребе дијалекатског говора, турцизама и колоквијализама, што је некада било карактеристично за тзв. стварносну прозу, од које је управо постмодернизам хтео да направи одмак. Није толико битно да ли је Кеџмановићев језик у роману реалистички уверљив јер он служи пре свега магијско-језичком онеобичавању, при чему је једино важно да представља иманентни нови језик романа, који ће се појавити само ту и баш ту. Тим језиком дочарана је симпатична комичка распричаност босанског света, пре свега у виду приповедача који пати од самосвесно шармантне и иронизоване логореје, али увек у равнотежи са пажљиво распоређеним, сведеним и снажним емотивно-трагичким моментима.

Друга врста комике остала је мало примећена у рецепцији романа. То је комика паралелних или опозитних љубавних парова налик на смешовне гогољевске симетрије, или оне из *Зоне Замфирове* и *Пој Туре и њој Сјуре* Стевана Сремца, само са очаравајућим босанским локалним колоритом. Ако би се мало тенденциозно сажела централна тема романа,

добил би се још један комички моменат: прича о умишљеном двојнику Осаме Бин Ладена у босанској касаби има неодољив комички потенцијал у нескладу између горућег светскоисторијског проблема и његовог пародираног амблемског одјека. Тиме се *Осама* на оригиналан начин укључује у традицију тзв. илуминаторног романа – у којем се тематизују апокрифне и тајне историје у кључу теорије завере – карактеристичног за глобалну постмодернистичку поетику.⁸ Међутим, дистанца од постојећег жанра је у томе што се овде не само пародира теорија завере, немајући претензију стварања утиска имагинирања паралелног хетерокосмоса у којем важе другачија правила, него се и таква пародија дестабилизује увођењем свести о сопственим непретенциозним намерама, чиме се врши још већи одмак од главног тока постмодернистичке поетике: централна прича из *Осаме* постаје мала, неспретна и нежна завера, такорећи завера са људским ликом, и са великим комуникативним потенцијалом у односу на све „врсте“ читалаца.

* * *

На почетку романескне каријере, Владимир Табашевић настоји да прозним лиризмом, који балансира између ларпурлартистичке херметичности и потребе за ангажманом, превлада постмодернистичку поетику. У првом његовом роману, *Тихо шече Мисисии* (2015), постмодернистичка референцијалност скоро је потпуно одбачена као сувише школска работа, у корист њене трансгресије у виду антиелитистичких и дакако поетички храбрих игара са цитатима из турбо-фолка, лаганих поп песама или оних које долазе из (квази)патриотске супкултуре. Уз то, од старта романијерског опуса код Табашевића је још нешто подједнако важно. *Тихо шече Мисисии*, наиме, представља готово манифестну објаву потребе за другим, другачијим, *знач(ај)нијим* језиком у савременој српској прози. На трагу Милоша Црњанског и Момчила Настасијевића, аутор има дубинску потребу да грца у језику, да у оксиморонски тихом

⁸ У савременој светској књижевности познати примери тајних историја су, рецимо, роман Томаса Пинчона *Дуга гравитација*, у којем се разоткрива завера која стоји иза званичних историјских чињеница о Другом светском рату, или књига Ишмаела Рида *Мамбо Џамбо*, у којој је цела западна историја представљена кроз сукоб два тајна друштва (Мекхејл 1996: 115).

приповедачком „мисисипију“ тражи перверзне виrove који производе сладострасне и тешке језичке епифаније. Вођен поривом да потпуно претресе све механизме језичког означавања, или да их деконструише као немотивисане, аутор у свим својим романима обавља заправо есенцијално књижевни посао: постаје логотет или нови „преводалац“, који ствара језик у којем ће везе бити мотивисане на једино могућем, књижевном микроплану. Ту означитељи *очуђено* и *књижевно природно* реферишу на означено, на основу ерупције поетизованих епонимијских или ономатуршких акција у којима је онда језички превредновано *иначно* мотивисано да се Сунце зове баш Пеђа.⁹

У авантури одрастања међу Ватром, Водом, Ваздухом и Земљом, главни јунак *Мисисипија*, петнаестогодишњи Дени, пролази кроз елементарну, готово античку билдунгс стратегију, при чему успоставља и древни, трансродни еротски однос са Природом и Елементима. Са друге стране, у равни романа која призива актуелну стварност, људска сексуалност представљена је као увелико „прљава“, за разлику од ове „чисте“ панеротологије евоцираног и потенцијално новоутопијског праисконског стања. Форсирање раноадолесцентске и поетизоване фокализације, налик оној у роману *Тој је био врео*, код Табашевића производи најјаче и драмске и епифанијске ефекте:

„Вртео се Дени око ногу своје мајке, био је близу њих и служиле су му као стабла што служе у рату, да се човек сакрије

⁹ Размишљајући о проблему да ли је језичка репрезентација света мотивисана или не, Жерар Женет долази до идеја епонимије и ономатургије. Ако у природи не постоји директна мотивација, онда постоји изванредан ономатург, давалац имена, који је овлашћен да именује ствари правим именима. Ко би био такав ономатург? То би био онај који стварима прибавља индиректну мотивацију, онај који намеће смисао неком знаку, онај који је код Платона, у чувеном дијалогу *Крайтил*, именован као занатлија (владалац вештине именовања, израђивач имена), јер се *књижевним занатом* израде имена израђује и нови однос речи и ствари (опширније о овом проблему у: Перишић 2007: 10–11). Посредством Платона покрећући оваква питања, Женет даје и сопствени одговор. У савременом свету, у платоновској традицији, књижевност има епонимијску функцију: поновно успостављање веза између речи и ствари јесте „песнички производ“, као „плод изненађења што га изазива приближавање између облика и смисла“ (Женет 1985: 403).

од метка и од преураѓене смрти, да провири ка непријателју, да се за нѝх ухвати кад занемоѓа, кад му доѓе да плаче да га не виде саборци. Јер сузе у рату имају смисла једино ако их човек крије. Ако их испушта на кору дрвета и чека да их зима или мрак скрасе, и тако је и Дени, кроз мамине ноге гледао за оцем, рањеником ког су одвозили некуд, као да их тамо чека неко, тако је Дени гледао за тим креветом на којем је лежао његов отац, неко ко зна да је Денију баш данас роѓендан и да ће, због тога, Романа лакше задржати овде, у свету и меѓу својима“ (Табашевић 2017а: 38–39).

Тематизовањем ситуације пада с коња оца Романа, који ќе због тога и умрети, кроз форму поетског погледа младог јунака уоквиреног мајчиним ногама, као интимним рамом личне трагедије, приповедачки се вешто, поетским аналогиијама и разбокореном асоцијативношћу, пажња пребацује на план ратних дешавања у само овлаш референцијално назначеном рату у Босни и Херцеговини. Тиме се избегава јасно стављање на било коју страну, мада се на појединим местима појављује иронија највише спрам српских „патриотских“ означитеља, уз понешто иманентно немотивисано распоређивање левичарских идеологема. То би могло да се чита и као скривени знак у којој је реалној средини снолика „стварност“ романа ипак смештена, али и као сведочанство о тадашњим идеолошким погледима аутора романа, који ќе касније, у *Заблуди Светиоџ Себасијана*, бити доведени под радикалну сумњу.

У издавачкој и ауторској опреми наредног Табашевићевог романа, *Па као* (2016), јасно се дају сигнали да се ради о тематизацији неспоразума са светом и са самима собом целе једне генерације одрасле у доба транзиције. Овој новој „изгубљеној“ генерацији, која заправо одбија да таква буде, и реалност се приказује у модусу „као да“.¹⁰ Двозначношћу наслова указује се на пакао њиховог одрастања у сусрету са „стварним“ светом под диктатом опресивне рационалности; на интимни пакао иницијације у односу са Другима као тешко савладивим, сартровским „пакловима“,

¹⁰ Одмак од реалности и интуиција симулакрума – што сугеришу модуси „као“, „као да“ или „па као“ из овог романа – у дослуху су са сличним модусима које је користио Владимир Кеџмановић у романима *Тој је био врео* и *Сибир*.

при чему је најважније питање онтолошког лика љубави – који је такође увек у „као“ статусу, у измицању и одгоди. Неке од „најнаметнутијих“ генерацијских обавеза јесу и нормализаторски дискурси психоанализе, или сваке друге *new age* самоанализе, који се у овом роману подвргавају спектакуларној пародији и темељном преиспитивању у лику доктора Фројда, који је уз то и пуковник. Роман и саму књижевност доводи у питање, исписивањем текста који у свом средишњем делу функционише као *антикњижевности*, као протест против императива књижевног оглашавања које мора нешто транспарентно да значи у опозиту према речитом замуцкивању, што би такође могла да буде једна њена, од књижевних институција потенцијално неинтерпелирана форма.

Ход по клизавом терену амбивалентног ангажмана, где би се ауторови екстрафикционални радикално левичарски ставови имали преобразити у адекватни прозни корелатив, аутор практикује и у роману *Заблуда Свештог Себасијана* (2018). Први део романа исписан је у маестралној ономатуршкој сада већ традицији, коју је Табашевић успоставио у *Мисисиџију*. Није претерано рећи да у његовим романима српски језик поново добија поетички, естетички и сазнајни смисао. У наставку неконвенционалних ономатуршких акција – уз свест да оне конвенционалне почивају на друштвеном и вероватно антипоетском уговору – и овде се једна кокошка зове „Овца“, кућа је „Лудвиг“, зуб је „Мустафа“, док се главном јунаку име колеба од „Карла“ до „Дина“ и натраг.

При сусрету са постсоцијалистичким али и даље „југословенским“ налазима за политичком коректношћу у виду императива о схематизованом приказивању „истине“ о протеклим ратовима, Табашевићева поетика у овом роману показује знакове изузетне зрелости. Слика рата у *Заблуди Свештог Себасијана* веома је комплексна у смислу распореда референци које се могу реалистички детектовати. У неутралној, али и јасно емотивној, детињој перспективи¹¹ из које се приповеда, нико у свету романа није „наш“ и „њихов“:

¹¹ Код одраслих људи језик је постао мотивисан, *коначан*, они тако у стварност метонимијски преносе Зло које – имплицитно излази – настаје када се процес дијалектике језичког означавања арбитарно оконча: „У рату, одрасли, ујезичени људи, увелико ујезичени, загледани су само, немилице ћуте, па деца, тако, науче неки свој језик, и значење тишине“ (Табашевић 2018: 76).

„Карло је силно хтео да схвати реч *наши*. Осећао је силну радост када би неко рекао *наши* јер се на том лицу видела победа, радост.

Једна говори како су децу ставили у шпорет гледајући кол’ко могу да издрже. Како су их пекли, наравно.

Друга говори да им пас јебе мајку усташко-четничку.

Један прича како ништа живо неће остати иза нас.

Доведу теријере и пусте их да трче шумом. Тако говоре.

Трећи кажу да су *балије*, *алије* и *але* криви за све“ (Табашевић 2018: 66).

Иако се у одломку помињу у тзв. негативном контексту све стране у сукобу, није реч о простој симетричној расподели кривице, већ о неухватљивости рата у рационалним и мотивисано језичким релацијама, што би била његова трагичка текстуална мистика. Рат у овом роману никад не почиње, јер у стварности заправо перманентно траје. Ради се о зачараном кругу где се слотердајковски¹² не може ступити у почетак онога што је већ почело: „Од рата су бежали да би се кроз рат враћали назад у рат, јер у рату увек има нека сила која те вуче назад, као да се надаш да рата нема“ (Табашевић 2018: 50).

Ако је Жан-Франсоа Лиотар у *Послџмодерном стању* дао извештај о стању знања након одбацивања поверења у велике идеолошке приче, или метанарације, пледирајући за продуктивну постидеолошку фрагментисану епистемологију, која у себи дакако носи опасност од уплива нових универзализујућих или тотализујућих пројеката (Лиотар 1988), у српској књижевности је мало ко пре Табашевића тематизовао однос сопствене поетике према једној бившој владајућој великој причи, метанарацији социјализма, али из самог срца социјализма, односно савремених покушаја реинкарнације великих левих политика, описујући

¹² Петер Слотердајк тврди да, лингвистички гледано, ново рођење води „тетовирању сваког новог живота по узорцима националних језика, он људе чини наркоманима њихових матерњих језика“. Човек је осуђен да живот започиње у тоталној изручености условима живота пре њега, пре свега језичким условљеностима, ступајући увек у већ започети и животни и језички почетак (Слотердајк 1991: 124–125).

тако романескно „постсоцијалистичко стање“. Заблуде „десних“ или хришћанских светоназора и идеологија су представљане, кроз парадигматски подтекст, у насловном „лику“ Светог Себастијана, који је и сâм и спаситељ и жртва. У даљем развоју парадигме, пре свега у другом делу романа, евокација историје усређитељских идеја везује се за оне метанарације леве провенијенције, које такође у крајњој консеквенци имају хилијастичку амбицију, рецимо у имагинирању „вештачког раја“ бескласног друштва.

Конкретна иронија у односу на идеју „леве уметности“ уведена је преко лика редитељке Еме, која је – следи попис стереотипа преко којих се једна велика прича, испражњена од дејственог потенцијала, представља као прогресивна, еманципаторска и наравно „урбана“ – следбеница Бертолда Брехта, има интелектуалну и уметничку амбицију да преосмисли његов ефекат зачудности (ефекат дистанце, V-ефекат), апстрактно брине бригу радничке класе, програмски се „заљубљује“ у тзв. обичног човека, односно у некога ко има аутентичну, пролетерску снагу. С друге стране, она представља типичан изданак привилеговане класе која није свесна својих привилегија. Читава та ангажована политика уметности своди се на своје прагматичке, сасвим баналне основе, где не остаје ни трага од наводно хуманистичких полазишта:

„Отаџбина, то је свет где су наши очеви, погинули, подземни, мртви, који су се својим главама, некуд, нешто, залетели, страдали, а изнад њих остали, живи, *ангажовани* уметници и политичари, да певају и подсети нас, преброје те главе, саберу, подвуку рачун, коначан, свој цех да направе, да наплате, *усиешном* песмом или политичком паролом, да прославе туђе смрти у име нових погибија које се претварају да спречавају“ (Табашевић 2018: 132–133).

У превреднованом патриотском пориву, где би биополитика требало да буде светиња, долази се до убојитог увида да агресивне „леве“ политике држе своју децу покорену у сећању на рат. Усвајањем нових револуционарних наратива и, следствено, комесарских поетичких налога тзв. леве критике која инсистира на прозирном означавању, требало би

трасирати пут за обнову соц-реализма у књижевности као „најсветлијег“ уметничког оружја. Тиме би се цела „биомаса“ одржала у стању приправности за нове некрополитике.

При томе, на личном одсјају великих идеолошких прича сурово се „огледално“ деконструираше фигура жртве, односно потреба за чињењем јавног добра, која се из традиционалне либералне или антрополошки песимистичке оптике испоставља делузијом: постаје јасно да је акција спасавања света углавном тржишно мотивисани, или пак свесно немотивисани, „извоз“ личне трауме у поље дијалектике моћи. Када се на једном месту схизоаналитички удвојени јунак овог романа, Карло, нађе у ситуацији: „Изнад жртве, а жртва“ (Табашевић 2018: 10) – то представља јасан интертекстуални дозив Настасијевићевог чувеног стиха „Лове, а уловљени“, којим се упућује позив на преслагање слика жртава пре свега са аутореференцијалних позиција. Ако је заблуда Светог Себастијана као парадигматског „јунака“ романа била донекле самосвесна, онда су ликови из актуелне равни изложени једном од кључних увида да на „овом свету, нико свесно не врши неправду“ (Табашевић 2018: 172), чиме су (парабрехтовски?) суочени са спознајом о амбивалентности сваког делања, па и деловања речима, што би се скоро могло прихватити као „дефиниција“ књижевности. Тиме се и књижевност – која, упркос свему, и даље промишља леве идеологије – еманципује од императива једнозначне нарације о политици жртве, те убијајући жртву у себи, а васкрсавајући жртву у језику зарад утопије новог означавања, долази до (а)теистичке и пророчке поетичке катарзе.¹³

¹³ При самом крају романа, „јунак“ Карло / Дино програмски објављује: „Да, треба измислити један језик, без огледала, један језик препун прозора, па ако испаднемо кроз њих, макар ћемо летети, али не као бомбе, него другачије, падати заувек, неки нови ми“ (Табашевић 2018: 190). На тај начин трасира себи пут налик оном Стивена Дедалуса, јунака *Порџрејта уметника у младосџи* Џејмса Џојса, који на крају, поред осталог, и авантуре рвања с језиком, долази до епифаније о будућим *делима* од колективно-архетипског књижевног значаја: „Ја идем да се по милионити пут сучелим са стварношћу искуства и да у ковачници своје душе искујем још нестворену свест свог народа“ (Џојс 1960: 302).

ИЗВОРИ

- Арсенијевић 1997: Владимир Арсенијевић. *Анђела: сајунска ојера*. Београд: Стубови културе.
- Арсенијевић 2000: Владимир Арсенијевић. *Мексико: рајни дневник*. Београд: Ренде.
- Арсенијевић 2008: Владимир Арсенијевић. *Предајор*. Београд: Самиздат Б92.
- Арсенијевић 2013: Владимир Арсенијевић. *Лей*. Београд: Лагуна.
- Арсенијевић 2018: Владимир Арсенијевић. *Ка зраници: сајунска ојера*. Београд: Лагуна.
- Арсенијевић 2019: Владимир Арсенијевић. *У њој алубљу: сајунска ојера*. Београд: Лагуна.
- Кецмановић 2007: Владимир Кецмановић. *Феликс*. Београд: Виа принт.
- Кецмановић 2008: Владимир Кецмановић. *Тој је био врео*. Београд: Виа принт.
- Кецмановић, Стојиљковић 2014: Владимир Кецмановић – Дејан Стојиљковић. *Каинов ожиљак*. Београд: Лагуна.
- Кецмановић 2015: Владимир Кецмановић. *Осама*. Београд: Лагуна.
- Кецмановић 2016: Владимир Кецмановић. *Сибир*. Београд: Лагуна.
- Табашевић 2017а: Владимир Табашевић. *Тихо њече Мисисипи*. Београд: Лагуна.
- Табашевић 2017б: Владимир Табашевић. *Па као: роман о историји, љубави и оруђим несјоразумима*. Београд: Лагуна.
- Табашевић 2018: Владимир Табашевић. *Заблуда Светој Себасијана*. Београд: Лагуна.

ЛИТЕРАТУРА

- Баба 2004: Хоми Баба. *Смештање културе*. Прев. Растко Јовановић. Београд: Београдски круг.
- Џојс 1960: Џемс Џојс. *Поријећ уметника у младоси*. Прев. Петар Ђурчија. Редакција превода Душан Пухало. Београд: Нолит.
- Женет 1985: Жерар Женет. *Мимоложије: Пућ у Крајинију*. Прев. Нада Вајс. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Лиотар 1988: Жан-Франсоа Лиотар. *Посјмогерно сјање*. Прев. Фрида Филиповић. Нови Сад: Братство-Јединство.
- Мекхејл 1996: Брајен Мекхејл. „Постмодерна проза“. Прев. Иван Радосављевић. *Реч*, бр. 28, 105–120.
- Перишић 2007: Игор Перишић. *Гола њрича: Аућојоећика и историја у Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша, Новом Јерусалиму Борислава Пекића*

и Фами о бициклистима *Светислава Басаре*. Београд: Плато – Институт за књижевност и уметност.

Перишић 2014: Игор Перишић. „Домаћа књижевна животиња: Кратка панорама савремене српске прозе у светлу постколонијалних и транскултуралних контроверзи“. *Транскултурна димензија славистичких ситуација и компаративна књижевност*. Ур. Слободанка Владив Гловер, Милена Илишевић и И. Перишић. Београд: Институт за књижевност и уметност. 201–216.

Перишић 2017: Игор Перишић. „Нацрт за типологију транзициских путева савремене српске прозе“. *Транзиција и културно џамћење*. Ур. Вирна Карлић, Сања Шакић и Душан Маринковић. Загреб: Средња Еуропа. 113–123.

Слотердајк 1991: Петер Слотердајк. *Тетовирани животи*. Прев. Милан Соклић. Горњи Милановац: Дечје новине.

Спивак 2003: Гајатри Чакраворти Спивак. *Кришिका њосколонијалноџ ума*. Прев. Ранко Мاستиловић. Београд: Београдски круг.

Igor Perišić

**THE THREE VLADIMIRS (ARSENJEVIĆ,
KECMANOVIĆ, TABAŠEVIĆ): TRANS-POSTMODERNIST,
POSTCOLONIAL AND POSTSOCIALIST
EMANCIPATION OF THE SERBIAN NOVEL**

(Summary)

The social conditions of Serbian culture changed dramatically after 2000, and Serbian novelists attempted to rise to the challenges of the new epoch, in their own various ways. The Eastern Bloc Empire of scientific socialism, which partially influenced Serbian culture, fell apart. That caused literature to rethink its own status with regard to the great colonial narratives, both Eastern and Western ones, which infiltrated us by creating another great narrative: the narrative of liberal democracy. The postmodernist poetic paradigm, which was dominant in the late 20th century, was unable to respond to such challenges, and writers developed a series of new strategies in order to transcend a poetics that seemed overly playful and somewhat exhausted.

Vladimir Arsenijević chose to revive the poetics of realism, including a transparent ethical and ideological engagement, during the 1990s, when Serbian culture was clearly divided into the “good” and the “bad” side. In 2000 Arsenijević published *Mexico* [Mexico], a war diary, where he bravely attempted to explore the viewpoint of the “hated” Kosovo Albanian Other. Perhaps due to that ground-breaking courage, *Mexico* had to reinforce a great deal of stereotypes. Unlike that largely auto-colonial book, the novel *Predator* [Predator] might be seen as the first Serbian postcolonial novel, in which colonial stereotypes are transcended by the alter-globalist discourse of pop culture, which emerges as the trans-Babylonian world language.

Vladimir Kecmanović also transforms the poetics of postmodernism in a neo-realist or neo-veristic manner, but his writing contains a strong lyrical tinge. His novel *Felix* was still positioned within the framework of postmodernist use of the so-called lowbrow genres (thriller) and a low-key intertextuality. His following novel, *Top je bio vreo* [The Canon was Red Hot], bears stronger evidence of the literary need to return to “the great narratives”, in this case meaning the wars of former Yugoslavia, and combines a newfound intimate lyricism with the neo-naturalistic wartime “everyday life”. Stylistically refined and carefully (almost filmically) framed narratively in the novel *Osama* [Osama], his poetics will create a link to the worldwide postcolonial controversies (as the title indicates, by means of a shifted thematic range) and attempt to make Serbian fiction globally relevant.

Similarly, Vladimir Tabašević attempts to transcend postmodernist poetics in his novels *Tiho teče Misisipi* [Silent Flows the Mississippi] and *Pa kao* [Like Hell]. In the novel *Zabluda Svetog Sebastijana* [The Delusion of St. Sebastian] Tabašević progresses on the slippery slope of ambivalent engagement, attempting to transform his extradiegetic radical leftist views into an adequate fictional correlative. However, his poetic views mature, which is visible in his questioning of the postsocialist demand for political correctness: that demand would open the path for a revival of the anachronous social-realist poetics in mainstream literature. By deconstructing the “figure of the victim”, Tabašević formulates a radically provocative poetic and ideological invitation to re-position Serbian culture in the frameworks of postsocialist and postcolonial narratives.

Key words: contemporary Serbian novel, postmodernism, postcolonialism, postsocialism, Vladimir Arsenijević, Vladimir Kecmanović, Vladimir Tabašević.