

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ

ТЕОРИЈСКА ИСТРАЖИВАЊА

Милан Буњевац
СТРУКТУРАЛНИ ПРИЛАЗ
КЊИЖЕВНОСТИ

Бранислава Милијић
ОДНОСИ МЕЂУ УМЕТНОСТИМА

Душанка Марицки
ТЕОРИЈА РЕЦЕПЦИЈЕ У НАУЦИ
О КЊИЖЕВНОСТИ

Новица Милић
ШТА ЈЕ ТЕОРИЈА

Милан Радловић
КЊИЖЕВНОСТ И ТЕОЛОГИЈА

Милена Стојановић
УВОД У ТЕОРИЈУ ЖАНРОВА

Александра Манчић
ПРЕВОД И КРИТИКА

Милан Радловић
КЊИЖЕВНОСТ И ФИЛОСОФИЈА

Милена Илишевић
ЖАНРОВСКА ПРЕПЛИТАЊА

Милан Радловић
КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА
ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ

Петар Пијановић
СРПСКИ КУЛТУРНИ КРУГ

Marija Grujić
READING THE ENTERTAINMENT
AND COMMUNITY SPIRIT

Милослав Шутић
ПЕСНИЧКА СЛИКА

Тихомир Вучковић
СОЦИЈАЛНА ДРАМА

Мирјана Дрндарски
НАРОДНА БАЈКА У
МОДЕРНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Милан Радловић
САМОСВЕСТ ФОРМЕ

Кристијан Олах
КЊИГА-БОГ

Милица Мустур
ПОЕТИКА САМИЛОСТИ
ВЕНЕДИКТА ЈЕРОФЕЈЕВА

Игор Перишић
КРИТИКА И МЕТАКРИТИКА

Јана М. Алексић
ЖУДЊА ЗА ЛЕПОТОМ И
САВРШЕНСТВОМ

Татјана Росић
(АНТИ)УТОПИЈЕ ТЕЛА

Марија Грујић
РОД И КУЛТУРА
ФРАГМЕНТАРНОСТИ

Игор Перишић
ЖЕНСКИ ПОРТРЕТИ

Јана М. Алексић
КУЛТУРНА ИДЕОЛОГИЈА
МИЛАНА КАШАНИНА

Игор Перишић
СРПСКИ (О)КВИР

ИГОР ПЕРИШИЋ

СРПСКИ (О)КВИР

ИГОР ПЕРИШИЋ

СРПСКИ (О)КВИР



ISBN 978-86-7095-265-2



ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ

Игор Перишић
СРПСКИ (О)КВИР

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Књижевне теорије и књижевна критика

Библиотеку је основао Зоран Константиновић 1978,
а обновио Гојко Тешић 2006.

Уредник

Александра Манчић

Рецензенти

проф. др Биљана Дојчиновић
проф. др Дубравка Ђурић
др Бојан Јовић

Илустрација на корици

Александра Манчић, *Камени зид*, 2018.

ИГОР ПЕРИШИЋ

СРПСКИ (О)КВИР

Прилози за читање српске књижевности
у светлу квир теорије

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2020

САДРЖАЈ

1. ОКВИРНО О КВИР ТЕОРИЈИ И СРПСКОЈ КВИР КЊИЖЕВНОСТИ	7
2. ДРУГО ИМЕ КВИРА И КЕМПА: <i>ВЕЧИТИ МЛАДОЖЕЊА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА</i> . .	31
3. ПАТРИЈАРХАЛНА ЗАЈЕДНИЦА И КВИР ФЕМИНИТЕТ: ЧУДНА ТЕТКА У <i>ЗОНИ ЗАМФИРОВОЈ</i> СТЕВАНА СРЕМЦА	59
4. АНТИЦИПАЦИЈА КВИР ПРИСТУПА: СТАНИСЛАВ ВИНАВЕР „НАСТРАНО“ ЧИТА МАРСЕЛА ПРУСТА	79
5. ХОМОЕРОТИЗАМ У ОБРНУТОМ КВИР ПОГЛЕДУ: <i>АФРИКА</i> РАСТКА ПЕТРОВИЋА .	101
6. КВИР НЕКРОПОЛИТИКЕ: <i>ПРИЈАТЕЉИ И ОЧЕВИ И ОЦИ</i> СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА .	123
7. КВИР ДИЈАЛЕКТИКА ЦЕНТРА И МАРГИНЕ: <i>ЗЛАТНО РУНО</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА НАСУПРОТ <i>СТАКЛЕНЦА</i> УРОША ФИЛИПОВИЋА	145
8. МОДЕЛИ НАДЗИРАЊА И КАЖЊАВАЊА КВИР МАСКУЛИНИТЕТА: <i>БОГОРОДИЦА ОД ЦВЕЋА</i> ЖАНА ЖЕНЕА И <i>БРАТ</i> ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	177
ЛИТЕРАТУРА	205
НАПОМЕНА	219
ИНДЕКС ИМЕНА	221
БЕЛЕШКА О АУТОРУ	229

1. ОКВИРНО О КВИР ТЕОРИЈИ И СРПСКОЈ КВИР КЊИЖЕВНОСТИ

По природи оптимиста, аутор *Српског (о)квира* верује и да је квир теорија већ довољно позната домаћој академској и широј културној заједници. Основне, претпостављено одомаћене црте ће се у првом поглављу из инфокултуролошких разлога само мало подебљати, уз препоруку да се у парентезама, фуснотама и литератури на крају књиге нађу информације за даље проучавање, да би се оригинални допринос квир теорији дао у њеној примени на српску књижевну традицију, што у облику научне монографије до сада није урађено. У оквирном опису квира, оставићемо делимично по страни и идеолошку димензију квир теорија, како би се она повремено тематизовала у наредним поглављима при сусрету са идеологијама анализираних књижевних дела.¹

¹ Ако се послуша актуелна глобална теоријска гигања под окриљем марксистичких и радикално левичарских приступа књижевности и култури, називу се прилично јасни позиви за укидање квир проучавања, као оних који стављањем у први план идентитетских политика служе перпетуирању буржоаских сексуалних задовољстава недоступних потлаченој радничкој класи, чиме – по доктринарним неомарксистима – интерпелирано или свесно раде посао у корист капиталистичке либералне теорије. У отпору

Упознавању српске књижевнотеоријске јавности са квир концептима највише је допринела теоријска рубрика портала Gay-Serbia.com, која је углавном анонимно а зналачки уређивана од 1999. године надаље, док квир теорија није прекорачила рампу штампаног обличја. Центар за женске студије учинио је један од првих штампаних корака у том правцу, објавивши превод хрестоматије геј и лезбејских студија коју је приредила Дајана Фас под насловом *Унутра/Изван* (2003, прво издање на енглеском језику 1991). Најзначајнија периодична публикација са термином квир у наслову била је *QT: часопис за квир теорију и културу*, коју је од 2010. до 2012. уређивао Душан Маљковић. Објављено је девет бројева, са пет великих темата: „Природа жеље и друштво трансгресије“, „Увод у историју преступа“, „Мишел Фуко и аналитика моћи“, „Жак Лакан и изазов психоанализе“, „Сигмунд Фројд и рађање психоанализе“. Значајан је био и превод приступачно написане, пионирске и глобално релевантне књиге *Queer теорија: Увод* аустралијске теоретичарке Анамари Џагоуз (2007, на енглеском језику први пут штампана 1996), према квир теорији, левичарски мислиоци пледирају за нова „класно освешћена“ читања, која би поново универзализовала и привилеговала појам класе. Примера ради, италијански филозоф Ђорђо Агамбен говори о томе да се данас, у координатама леве теорије, флуидни или флексибилни сексуални идентитет сматра проблематичним јер се везује за капиталистички модел експлоатације наших могућности који води до сталне промене професија и бескрајног прилагођавања (Agamben 2010: 64–67).

као и објављивање зборника радова *Међу нама* (2014, уредиле Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић), у којем је направљен широк захват у активистичке, теоријске, историјске и аналитичке моменте квир студија. Прегледно и поуздано објашњење квир теорије на српском језику добили смо и у две преведене општетеоријске књиге: *Теорија књижевности (сасвим кратак увод)* (2009) Џонатана Калера и у *Књижевним теоријама 20. века* (2009) пољских аутора Ане Бужињске и Михала Павела Марковског, чиме се и квир теорија померила са маргине ка главном књижевнотеоријском току.² Поред теоријских књига и часописа, континуираним праћењем и критичким приказивањем квир књижевности и уметности бави се и популарни магазин *Оптимист*, који од 2011. године уређује Предраг Аздејковић.

Хомосексуалности – као једног од квир идентитета, у овој књизи највише разматраног – одувек је било, али хомосексуалног идентитета није у смислу систематичног дискурса, као што није било ни имена које је данас у употреби. Термин „хомосексуалност“ настао је тек крајем 19. века. Сковао га је 1868–1869. године аустријско-мађарски психолог и публициста Карл Марија Бенкерт (1824–1882). Име/израз „хомосексуалац“ Бенкерт је дефинисао следећим

² Крајем 2020. године у облику књиге појавила се и докторска дисертација Саше Кесића, одбрањена 2016. на Универзитету уметности у Београду под менторством Марине Гржинић и Мишка Шуваковића, посвећена квир теорији и репрезентацији квир идентитета у визуелним уметностима Југоисточне Европе (Кесић 2020).

речима: „као додатак нормалном сексуалном нагону код мушкараца и жена, Природа је у свом сувереном расположењу обдарила при рођењу одређене мушке и женске појединце хомосексуалним потребама“ (Naphy 2006: 250). Ново, друго име било је потребно Бенкерту како би увео мање понижавајућу ознаку од оне која је владала у његово време – содомит. Године 1892, енглески песник и књижевни критичар Џон Едингтон Сајмондс (1840–1893) изгледа да је био први говорник енглеског језика који је користио термин у приватном писму (Aldrich 2011).³

После тога, по Мишелу Фукоу – који је у првом тому своје *Историје сексуалности* (1976, српски превод 1978) први увео периодизацију историје хомосексуалности, одигравши пресудну улогу у формирању посебне академске дисциплине, геј и лезбејских студија – сексуални односи са особама истог пола почели су да се сматрају

³ Због тога се поставља питање да ли можемо да говоримо о хомосексуалности у удаљеним, „прехомосексуалним“ епохама или епистемама. У квир теорији постоје две струје мишљења поводом овог питања. По социјалним конструктивистима, не може се под „хомосексуалност“ подводити оно што се није тако називало у време када се одигравало; примера ради, не сме се говорити о хомосексуалности као модерном конструкту и потом га проучавати у ренесанси. Есенцијалисти пак прилично здраворазумски сматрају да је од памтивека било хомосексуалних пракси, да је то вероватно генетски кодификовано људско својство, што са приличном извесношћу можемо да повежемо и са данашњим временом (Gonda, Mounsey 2010: 9). Према мишљењу аутора зборника *Квир људи*, водећи представник по свему судећи мањинске есенцијалистичке струје јесте Риктор Нортон, а популарније и претежније конструктивистичке – Џудит Батлер (Gonda, Mounsey 2010: 11).

„доказом постојања особене врсте личности и у вези с тим формирану су наративи који те личности објашњавају“ (Џагоуз 2007: 19). Француски мислилац је у видокруг геј и лезбејских студија увео концепт, који ће касније бити усвојен и у квир теорији, барем у њеној вероватно претежној конструктивистичкој струји, по којем је сексуалност културно и историјски одређена или конструисана помоћу специфичних дискурса као што су религија, право и медицина (Фуко 1978).

Други од преломних датума у историји хомосексуалности јесте 1969. година када је полиција упала у њујоршки геј бар *Stonewall Inn* и тиме изазвала протесте и отпор хомосексуалне заједнице. То је био окидач који је допринео да се концепт хомосексуалности трансформише у геј и лезбејски концепт идентитета (расправа о томе трајала је током шездесетих година 20. века), што је подразумевало и конкретну политичку акцију (Џагоуз 2007: 39). У исто време, замена термина „хомосексуалац“ термином „геј“ (којим се избегава самоидентификација у односу на нешто, што би конотирало патологизацију сопства као опозита хетеро-датости, то јест друштвено пожељном моделу) узроковала је и истицање самосвести о томе да бити геј значи бити активан у промовисању сопствене различитости, и таква замена није прошла без великог отпора (вид. Lee 1987). Реч „геј“ мобилисана је као специфично политичка супротност бинаризованог и хијерархизованог сексуалног диспозицији која је „хомосексуалност класификовала као девијацију у односу на привилеговану и натурализовану хетеросексуалност“ (Џагоуз 2007: 81).

О семантичкој особености контекстуализације идентитетског „поноса“ у различитим националним срединама вреди и данас расправљати, уз питање да ли је попкултурна еманципаторска акција дејственија од оне манифестно политичке која неретко производи контраефекте. Пишући о утемељујућој концепцији геј идентитета, оној Фукоовој, амерички класични филолог и квир теоретичар Дејвид Хелперин истиче његову парадоксалност: политички је нужен јер је неопходно афирмисати оно што је обележено као патолошко, срамно и девијантно, али је и политички катастрофалан јер крутим одређењима игра улогу нормализатора и полицајца у друштву и стабилизује хетеросексуални идентитет (Halperin 1998: 2). Стога је, по Хелперину, можда бољи концепт који заступају квир теорије, а то је „антиидентитетски“ правац политике сексуалног идентитета. У вези с тим настале су полемике о разликама, па чак и супротностима концепата идентитета које су заступале геј и лезбејске студије и потоњих стратегија квира које су у почетку од стране противника означаване као аполитичне.⁴

⁴ У контрасту према оптужбама за аполитичност којима су биле изложене квир теорије, Мишко Шуваковић наглашава субверзивни потенцијал квира као индивидуалистичког биополитичког „оружја“: „Квир понашање, изражавање, приказивање или деловање постаје тактичко оружје у нарушавању – критици, субверзији, надвладавању – стабилних интегративних друштвених механизма које свака моћ покушава да успостави и изведе над било којим 'мноштвом' да би га претворило у расу, род, племе, нацију, класу или генерацијски интервал припадности“ (Шуваковић 2006: 120).

Квир концепт унеколико разлаже есенцијалистичке поставке успостављеног геј идентитета и конструктивистички оспорава освојену слободу „гејства“, сматрајући је још једним фиксираним наративом који тежи натурализацији, односно учвршћивању у новоформирану „природну“ датост. Квир се у том смислу употребљава да би се описала „конститутивност без краја, чија општа карактеристика није сам идентитет већ антинормативно позиционирање у односу на сексуалност“ (Џагоуз 2007: 106). Међутим, упркос идентитетском „цементирању“ које може бити последица самоосвешћивања, геј идентитет би ипак требало схватити као самопропитљив и самокритичан (Halperin 1998: 3). Због тога, не би га ваљало доживљавати као потпуну супротност „лабавијим“ квир концепцијама. Уосталом, било који идентитет је, како је сажето и убедљиво формулисала Анамари Џагоуз: „вероватно једна од најнатурализованијих културних категорија у којој пребива свако од нас“, додајући да свако за себе мисли да постоји „изван свих оквира репрезентације, и као да на неки начин обележава тачку непорециве стварности“ (Џагоуз 2007: 87).

Термин „квир“ послужио је дакле као ознака за све што је супротно хетеронормативности, односно нормама успостављеним на бази хетеросексуалности која се друштвено пропaгира као једино нормална и пожељна. То значи да овај концепт подразумева нефиксираност или флуидност идентитета, за разлику од унеколико фиксираних лезбејских, геј, бисексуалних и транссексуалних идентитета који теже

опет формирању нормализаторских дискурса (Freccero 2006: 49). Али, осим тога, квир се „првенствено односи на све што се разликује од конвенционалног на неки необичан начин (синоним за чудно, ексцентрично)“ (Џагоуз 2007: 9), што оставља простор за квир самоодређење и оних индивидуа које су хетеросексуалне али се не осећају лагодно у оквирима нормативних идентитетских наратива. Бити квир значи бити „преступник [transgressor], ићи против струје и прелазити у забрањена подручја, имајући за циљ да се тиме демаскира притворно лукавство најважнијих табуа и забрана који се конституишу у друштвеном главном току“ (Schoene 2006: 285).⁵

Термин је настао стратешком апропријацијом речи „queer“ (што је у америчком сленгу, поред осталог, био погрдан назив за хомосексуалца, а српски еквивалент би била реч „педер“, или нека друга са још јачом негативном конотацијом), чиме се испробала идеја да је, речима помало скептичног Џонатана Калера, „парадирањем овог имена могуће променити његово значење и да га је могуће учинити ознаком части а не увреде“ (Калер 2009: 119). Порекло речи је германско, а усталила се у енглеском језику још од XIV века. Од почетка је пежоративно коришћена, значила је и „чудак“, „чудан“, сумњив“, „особењак“. У квир теорији изменила се њена „значањска ознака и валоризација одређења“, те је – по оцени мање скептичних теоретичара – од „симбола девијације постала знак афирмације сексуалне дружности“ (Бужињска, Марковски 2009: 501).⁶

⁵ Сви преводи из литературе на енглеском језику – И. П.

⁶ У садржину појма је дакле уписано превазилажење

Термин „квир теорија“ прва је употребила Тереза де Лауретис 1991. године у тексту „Квир теорија: лезбејска и геј сексуалност“, објављеном у часопису *Difference: A Journal of Feminist Cultural Studies*. Из наслова часописа, који је одабран за публикување првог текста квир теорије, може се наслутити будућа стратешка коалиција и њена методолошка сродност са постструктурализмом, деконструкцијом, феминистичком теоријом и студијама културе. У наредним годинама, квир је мењао семантику: од „средства политичке борбе за права гејева и лезбејки“, преко „знака препознавања теоријског и критичког дискурса особа хомосексуалне оријентације“, да би постао у извесном смислу „парадигматски назив који означава рефлексију о свему што је различито“ (Бужињска, Марковски 2009: 502).⁷

негативне конотираности њеним присвајањем, што је било везано за англоамерички теоријски контекст у којем се десила „огромна семантичка трансформација“ појма квира (Schoene 2006: 285). Будући да се оваква генеалогичка није одвијала у српској теоријској култури и књижевнотеоријској терминологији, најбоље је термин не преводити него га оставити у облику „квир“.

⁷ Непосредно пре објављивања студије Терезе де Лауретис, 1990. године појавила се подједнако важна књига за квир теорију, иако се у њој не помиње сам термин: Џудит Батлер, Невоља с родом (Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and Subversion of Identity*). Ова студија била је начелно веома утицајна због довођења у питање свих нормативних идентитета, а напосе значајна за доминантну конструктивистичку струју квир теорије. Џудит Батлер се у књизи из 1994. године *Bodies that Matter* (српски превод: *Тела која нешто значе*, 2001), већ осврће на критички потенцијал новоетаблиране квир теорије.

После контекстуализације квира у оквиру родне теорије и расправе о перформативности говорних чинов, (пост)структуралиста Џонатан Калер у свом проблемском а приступачном уводу у књижевну теорију даје и кратку дефиницију квир теорије:

Као и деконструкција и други теоријски покрети, квир теорија [...] користи маргинално – оно што је стављено у страну као настрано, екстремно, радикално другачије – с намером да анализира доминантну културу – хетеросексуалну (Калер 2009: 150).

Мада би ово био можда најбољи опис операција које врши квир теорија у анализи књижевних текстова, за крај брзог упознавања са овим теоријским концептом треба навести и нешто ширу „дефиницију“ Анамари Џагоуз. Иако аустралијска теоретичарка сматра да прецизно дефинисање није у духу квир теорије, те да се тиме унеколико чини гест институционалне апропријације која предмету отупљује субверзивну оштрицу, она ипак доноси оквирни опис квира који у себе укључује културолошки и друштвени контекст:

[...] утицај термина *queer* који се показао најразорнијим у погледу прихваћених схватања идентитета, заједнице и политике, проблематизује нормативно учвршћивање пола, рода и сексуалности – те је, према томе, критичан према свим оним верзијама идентитета, заједнице и политике који се, како се верује, „природно“ развијају из тих учвршћивања. Одбијајући да се на било који начин

кристалише, *queer* одржава однос отпора према свему што конституше оно нормално (Џагоуз 2007: 108).

Констатујући отвореност термина квир и квир теорија за уписивање различитих, често и противречних значења, Анамари Џагоуз успева да сажме контрадикторна схватања и да „позитивну вредност“ квира нађе у истицању идеја културолошке критике и друштвеног отпора.⁸ Уз то, еволуција квир теорије води ка томе да би данас, у добу наметања политички коректне културе, она могла да буде методолошки алат који би непрестано доказивао традиционалну „настрану“, уврнуту, критичку природу уметности и симболичких модуса изражавања.

* * *

У недостатку општеприхваћене, најопштија и лаконска дефиниција квир књижевности била би да је то књижевност у којој доминирају квир мотиви и теме, без обзира ко био аутор или ауторка, то јест независно од њихове приватне сексуалне оријентације, мада је и о томе легитимно да се расправља уколико је контекстуално теоријски важно или проблемски уписано у текст. Поједини теоретичари и историчари дакако имају своје специјализованије дефиниције. Примера

⁸ Енциклопедијске дефиниције квир теорије могу се наћи у: Abrams 1999: 254–256; Фас 2003: 407–428; Childs, Fowler 2006: 195; Тодоровић 2011: 241–254; Cuddon 2013: 580–581; Жежељ Коцић 2018: 56–68.

ради, покушавајући да одреди шта би била квір књижевност, пишући о америчким квір романима, теоретичар Мајкл Коб, врло условно и са оградама, заједничке именитеље одабраних примера налази у следећем: тематизација зашто јунаци имају сексуалне афинитете који нису традиционални и приповедање о идентитетској самоспознаји у конфронтацији са окружењем које настоји да их патологизује (Cobb 2015: 15). Коб непосредно затим упозорава како оваква „дефиниција“ не сме да оде у другу крајност и постане пледоаје за свеобухватну квір имажинацију која би у сваком књижевном делу могла да „учита“ неконвенционалну сексуалност, да би духовито поентирао: „Скоро се сваки одломак текста може удобно сместити у ’квір’, само ако је читалац загрејан за то“ (Cobb 2015: 15).

У сличној оптици, синтагма „српска квір књижевност“ из наслова овог поглавља јесте донекле утопијска јер мапира оно што се не може ухватити у стабилно књижевнотеоријско одређење, нити у чврсту еволутивну књижевно-историјску линију. Реч је о условној ознаци која своју даљу теоретизацију и историзацију тек очекује. У оптици аутора *Српског (о)квира*, појам квира хоће да буде лабави и толерантни оквир за другачија, апартна или уврнута читања у плурално схваћеној науци о књижевности. Важно је све време водити рачуна да појмови квира и квір теорије не послуже за формирање тоталитарног „оквира“ који би универзализовао и привилеговао тек један од могућих погледа на књижевну традицију и тиме на њу ставио катанац. Увек се

показивало у историји књижевних тумачења да се одвећ тешки теоријски оквири брзо одбацују, док они лакши нешто дуже претрајавају. Отуд и иронијска заграда око слова „о“ у наслову.

Као што је речено, ако ово уводно поглавље служи да се информативно представи оно што је – надамо се – већ довољно познато, оригинална „разрада“ квир теорија одвијаће се у наредних седам огледа, махом посвећених српској књижевној традицији (Јаков Игњатовић, Стеван Сремац, Станислав Винавер, Растко Петровић, Слободан Селенић, Борислав Пекић и Давид Албахари), која се у два случаја компаратистички везује за наслеђе европске књижевности (Марсел Пруст и Жан Жене) и у једном, из концептуално-теоријских разлога, за домаћу паракњижевност (Урош Филиповић). У корпус истраживања могли су да уђу још неки аутори и ауторке, који би се на основу начелних или иманентно чвршћих херменеутичких разлога дали повезати са савремено и широко схваћеном квир књижевношћу, или књижевна дела, мотиви, теме и ликови, који би били инспиративни за читање у светлу квир теорија.

У роману *Бакоња фра Брне* (1892) Симе Матавуља, ликови фратора приказани су преко слика гротескне телесности, кроз архетипове лакрдијаша и са комичким „снижењем“ духовних садржина на бахтиновско материјално-телесно „доле“ (Угреновић 2014). Међу тим раблезијанским фратрима, епонимно феминизовани фра Тетка, који је најученији, најсавеснији и на концу најнежнији од њих, завређивао би једно опширније рашчитавање реалистичких криптограма

и тумачење у светлу квир теорија, нарочито у контексту његове кинематографске репрезентације у којој је наглашено оно што је у књижевном тексту једва наговештено (филм *Бакоња фра Брне* из 1951, режија Федор Ханжековић, о томе вид. Јовановић 2014а). Из књижевности српског реализма – која се показује изненађујуће „отвореном“ за квир теме, после пробијања леда романом *Вечити младожења* (1878) Јакова Игњатовића – ваљало би детаљније анализирати приповетку „Вечност“ (1894) Јанка Веселиновића у смислу квир анксиозности патријархалне заједнице која се јавља при говору о хомофратернарном односу привилегованом заправо од стране њених архетипски несвесних наслага.⁹

Од књижевности с прелаза из реализма у модерну, *Нечиста крв* (1910) Борисава Станковића такође би потенцијално била отворена за квир тумачење. Софкино „оно њено“ могло би се у савременој теоријској оптици читати као квир аутоеротизам где она, због симболичког неприсајања на патријархалну економију моћи у нормативним сексуалним односима, имагинарно прелази границу сопствене родне одређености, готово развијајући фиктивног сексуалног партнера који је њено друго Ја. Поред тога, квир је патолошко породично наслеђе Станковићеве јунакиње, као и натуралистички представљени остали породични односи у том миљеу. За разлику од ипак унеколико културолошки еманциповане

⁹ О хомоеротском потенцијалу фигуре побратимства као наративног криптограма у приповеци „Вечност“, вид. Јанковић 2016.

Софкине градске породице, код њеног будућег мужа и даље је на снази уврнуто патријархално схватање брака са институцијом сексуалног права свекра на снаху. Практикујући тадашње обичаје сеоских задруга, женећи синове у предтинејцдерским годинама девојкама у зрелом добу, очеви за себе хоће да прибаве предмет полуинцестуозног сексуалног ужитка, при томе код наследника стварајући квир едипалну зависност од фигуре жене-мајке.

Дела модернистичке списатељице Јелене Димитријевић, путописна проза *Писма из Ниша о харемима* (1897) као и роман *Нове* (1912), тумаче се у контексту такозване харемске прозе у којој се јавља говор о женској хомоеротској љубави.¹⁰ О традицији лезбејских искустава у харемској заједници, поводом прозе Јелене Димитријевић, најексплицитније пише Јована Реба, тврдећи да је српска списатељица, обрађујући ову табуизирану тему, „наметнула доминантној патријархалној култури сведочанство о постојању сексуалног алтеритета“ (Реба 2018: 188). У скорашњем зборнику радова о овој списатељици, коју су у своје време звали и „српском Сапфо“, Магдалена Кох анализира приповетку „Американка“ (1912) и једно поглавље из путописне репортаже *Нови свет или У Америци годину дана* (1934) у кључу наративне трансгресије (прелажења првог лица мушког до првог лица женског рода) и разматра могућност психоаналитичког и

¹⁰ О томе су писале: Слапшак 1998; Дојчиновић Нешић 2007; Koch 2007; Гароња Радованац 2010 (вид. Вукићевић 2017: 187).

хомоеротског читања тог наративног поступка (Кох 2019). На истом месту и поводом поменутог путописа Јелене Димитријевић, Биљана Дојчиновић разматра две љубавне приче присутне у тексту, које су инспирисане и посвећене двема Американкама, и веома убедљиво указује на преклапања путописне наратије са доступним биографским подацима из живота саме списатељице (Дојчиновић 2019).

Лепосава Мијушковић, недавно поново откривена књижевница из доба модерне, за своје време имала је изненађујуће храбар сексуално ненормативан тематски спектар. За живота је објавила само четири приповетке у *Српском књижевном гласнику* (1906–1907). Јасмина Ахметагић у огледу о списатељици научно елегантно дотиче питања ауторкине хомосексуалности и репрезентације ове теме у њеним делима, да би закључила да приче Лепосаве Мијушковић по „релевантности питања која промишљају, али и по смелим темама (хомосексуалност, слободна љубав, тело, телесност, лудило, суицид) [...] комуницирају са нашим временом можда и више но са временом у коме су настале“ (Ахметагић 2016: 114). Будући да је користила веома модерне приповедачке поступке и да је о њој похвално писао тадашњи арбитар укуса Јован Скерлић, што је могло знатно да подупре њен књижевни углед, историја српске квир књижевности може само да жали над чињеницом да је ауторка умрла не навршивши ни тридесет година живота.

Модернистички или у ширем смислу авангардни романи *Страст* (1921) Давида Пијадеа и

Теразије (1932) Бошка Токина, могли би се узети као први прави српски романи транс/родне или квир књижевности (Петровић 2014: 269). Пијадеова *Страст* био би и први лезбејски роман у српској књижевности (Петровић 2014: 274). Посматрајући натуралистичке елементе у српском модернистичком роману, Јелена Панић Мараш наводи да *Страст* није била добро прихваћена када се појавила: сматрана је скоро порнографском и рђаво написаном књигом. Пијадеов роман представља покушај да се „исприповеда прича о патњи тела које раздире ум претворивши је у текст“ (Панић Мараш 2009: 108). У Токиновим *Теразијама* појављује се јунак са јасно представљеним хомосексуалним „понашањем“ и означитељима који су карактеристични за савремену популарну квир културу. Ради се о министарском сину Ристи, који своје сексуалне афинитете обзнањује „пресвлачећи се у тотицу, показујући тиме транссексуалне, или више трансродне склоности“ (Панић Мараш 2009: 154).

У смислу прекорачења границе друштвено надзиране сексуалности ка подручјима квир еротологије, или оне патолошке и криминогене, могле би се читати неке приповетке Иве Андрића, пре свих „Мустафа Маџар“ (1923), где се тематизује силовање мушких малолетника. Тихомир Брајовић, примеран познавалац Андрићевог дела, то и чини у студији *Грозница и подвиг*, тумачећи књижевне ликове српског нобеловца као *еротопате* који, спутани било психолошким било стварносним системима кажњавања, свој љубавни живот морају да испољавају као абнормалан у односу на

онај социјално прихватљив. У „Мустафи Мацару“ Брајовић херменеутички обрађује ратничку, насилничку, спартанску, или свеукупно „засорну“ сексуалност главног јунака, док у славној *Проклетој авлији* (1954) надахнуто анализира хомоеротске моменте, са чврстим залеђем у савременим теоријама маскулинитета (Брајовић 2015).

О нехетеронормативном маскулинитету у *Дневнику о Чарнојевићу* (1921) Милоша Црњанског писано је веома добро и аргументовано. У тексту „Идентитет и суматраизам: Једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*“, Бојана Стојановић Пантовић компаративно чита овај роман и *Демјана* Хермана Хесеа, уочавајући у оба дела хомоеротску димензију у односима између мушких ликова (Стојановић Пантовић 2011). У пишчевом позном *Роману о Лондону* (1971) појављује се квир епизода у којој се главном јунаку Рјепнину указује родно первертована визија савременог света, инспирисана размишљањем над новинском вешћу о једном мушком војном лицу које је променило пол. Мило Ломпар у књизи *Црњански и Мефистофел* (2000), испитујући метаморфозе лика Сатане у *Роману о Лондону*, примећује како се ђаво на Западу све чешће представља као животиња са незаситим сексуалним апетитом и огромним гениталијама, што своје одјеке има у роману српског писца (Ломпар 2000; о метакритичком квир читању овог читања вид. Перишић 2014: 190–191). Ђаво се код Црњанског, у апокалиптичко-песимистичком погледу на Западни свет, налази у уврнутој сексуалности која је телесни корелатив демонске перверзности позномодерности.

У време преласка високог модернизма у постмодернизам – као и *Роман о Лондону* – појавио се историјски роман *Тврђава* (1970) Меше Селимовића, који има квир елементе, али не на претежно симболичком нивоу као код Црњанског, него на плану портретисања ликова са јасним хомосексуалним склоностима. Роман се одвија у муслиманској сарајевској средини 17. века, где је уобичајено да се као део свакодневног живота појављују, како се говори, „отмени гиздавци“ и „педерастички“. Као епизодни ликови уведени су и двојица од „таквих“: богати благајник Фејзо, који злоупотребљава друштвени положај како би дошао до љубавника, и Зафранија који из користољубља те позиве и прихвата. Код главног јунака и приповедача Ахмета Шаба, при блиским сусретима хомоеротске врсте јавља се класична хомофобија која свој израз тражи у квир некрополитикама. Међутим, у тадашњем чаршијском мњењу, како је репрезентовано у роману, постоји извесна толеранцијама према хомосексуалцима који не крију своје склоности, а презир према оним скривеним.

После великог јаза у историзацији српског квира, насталог у доба превласти хипернормативне соц-реалистичке поетике, међу писцима прве генерације постмодернистичке књижевности, која је стварала упоредо са неонатуралистичком и потенцијално за квир отвореном стварносном прозом, у светлу квир теорија вредело би опширније писати о кратком роману Мирка Ковача *Животопис Малвине Трифковић* (1971), где се насловна јунакиња упушта у лезбејску везу са

заовом, као и о квир и кемп потенцијалу неких позних дела Милорада Павића (нпр. весела драма ненормативних сексуалних комбинација *Свадба у купатилу*, 2005). Модернизовани натурализам Александра Тишме, близак и стварносној прози и постмодернизму, обележен мегаломанском путеношћу ликова био би податан за квир херменеутику. Уз то, у његовом роману *Употреба човека* (1976) једна од бочних линија фабуле одвија се у знаку педантног немачког капетана Валденхајма који је нагрижен „тајним пороком“ хомосексуалности због кога ће и страдати.

Од генерације рођене око средине 20. века списатељице и песникиње Биљана Јовановић, Милица Мићић Димовска, Јелена Ленголд, Дубравка Ђурић и Марија Кнежевић, и писци Слободан Тишма, Сава Дамјанов и Владан Матијевић, имају дела андрогиних приповедачких својстава, експериментишу са родном политиком текстуалности или у неким књижевним текстовима експлицитно тематизују ненормативне идентитете. У оквиру ове генерације, поред Уроша Филиповића који се анализира у седмом поглављу *Српског (о)квира*, могли би се посматрати још неки од писаца паракњижевности (или „активистичке књижевности“, која акценат ставља на своју политичку дејственост, а не естетичку оствареност), попут трагично настрадалих Вјерана Миладиновића Мерлинке и Дејана Небригића, или порно-квир списатељице Биљане Космогине.

У најмлађој генерацији српских књижевника – рођеној у последњој четвртини 20. века а списатељски афирмисаној у 21. веку – која ствара у

добу без јасних, или још нетеоретизованих, поетичких доминанти, неки од њих пишу у целини квир књижевност, док се други мањим или већим деловима својих опуса окрећу овој тематици и сада би се већ могло рећи – поетици. (У последње време, организују се и фестивали алтернативнијих видова књижевности и конкурси за квир приче,¹¹ који доприносе видљивости квир поетике и новог нараштаја писаца.) Међу њима су најистакнутији Јелена Керкез (1975), Тања Ступар Трифуновић (1977), Никола Живановић (1979), Олга Димитријевић (1984), Драгослава Барзут (1984), Бојан Кривокапић (1985) и Стефан Михајловски (1996).

Посао анализе дела предложених писаца оставља се за неки будући, шири оквир, или за прилоге других истраживача који се буду сличним темама бавили. Истовремено, будући да је горњи брзи преглед нужно непотпун, то представља позив заинтересованим читаоцима да га после сопствених искустава квир читања или читања квира допуне: perisigor@gmail.com. Надамо се да ће *Српски (о)квир* бити прави оквир за то, или позив за почетак нових тумачења српске књижевне традиције из уврнутих и искошених перспектива. Речју „читање“ из подналова, а не рецимо „анализом“, управо се сугерише демократичност квир приступа који није ексклузиван у смислу

¹¹ Као резултати неких од тих позива недавно су публиковани обимни зборници кратких квир прича, које су приредили Милан Аранђеловић и Предраг Аздејковић под насловима: *Имам нешто да ти кажем: Повратак из Бризејна и друге приче* (2017) и *Писмо за Естебана и друге приче* (2020).

ограничавања на књижевнонаучну заједницу, јер су доприноси оваквим читањима до сада у доброј мери долазили и изван академских кружока. Зашто да не, квир инклузија замислива је и у сасвим „аматерским“ прилозима за допуну библиографије о српској квир књижевности.

Будући да аутор књиге – ма колико то тешко било, што је још и Црњански знао – јесте мушкарац који наступа са институционалних позиција, одлука је била да се акценат, после уводног поглавља, у *Српском (о)квиру* стави на канонске (и мушке) писце, чиме је осведочена и неподношљива тешкоћа личних, мушких афинитета.¹² То би,

¹² О анализи женског ненормативног искуства писања – осим помињаних радова о Јелени Димитријевић и Лепосави Мијушковић – видети пре свега књиге Дубравке Ђурић, где се разматра лезбејски песнички субјекат и „лезбејски модернизам“ како код америчких тако и код песникиња са простора бивше Југославије, уз препоруку да се нарочита пажња посвети следећим насловима: *Поезија, теорија, род* (2009) и *Политика поезије* (2010); затим књиге Владиславе Гордић Петковић: *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе* (2000), *На женском континенту* (2007) и *Књижевност и свакодневица* (2007), у којима се појављују текстови о нехетеронормативним женским, мушким и трансродним идентитетима (њихови портрети као, поред осталог, квир сензибилисаних књижевних критичарки, налазе се у: Перишић 2017). Поред горепомнутих радова, о ауторкама које тематизују нехетеронормативно искуство писале су и Слађана Марковић у тексту „Земља без језика: Увод у лезбејску књижевност“ (Марковић 1987), Дубравка Поповић Срдановић која у књизи *Угаљ и месец* пише о америчкој песникињи Адријен Рич, „анализирајући тематизацију лезбејства у њеној поезији и есејима“ (Ђурић 2014: 232; Поповић Срдановић 2003) и Драгана Тодоресков која тумачи подозривост према роду, ликове мушкобањих жена и латентне лезбејске теме у краткој прози Милице Мићић Димовске (Тодоресков 2015). По речима Дубравке Ђурић,

међутим, требало да буде још један утопијски квир обрт у домаћем квиру, где све пршти од пропагирања маргинофилног дискурса, без испробавања стратегије деловање из позиције центра, чиме један дискурс долази до свог најдејственијег потенцијала, за шта раније можда није било ни праве прилике. Тридесет година традиције квир теорије у глобалним оквирима и двадесетак година у српској култури – ипак није велики период са становишта књижевне науке дугог трајања.

Уз то, треба напоследку подвући да књига носи поднаслов „Прилози за читање српске књижевности у светлу квир теорије“, а не рецимо „Историја српске квир књижевности“ (или „Квир историја српске књижевности“), где би методолошки акценат био на историји, која би вероватно била – како предвиђају и уреднице зборника *Међу нама* – „нејединствена, хетерогена, пуна унутрашњих сукоба и трвења“. Од тих одлика не би требало бежати, напротив ваљало би их „препознати и промишљати у тој карактеристичној исцепканости и фрагментарности која обилује противречностима“ (Благојевић, Димитријевић 2014: 12). Стога је и књига *Српски (о)квир* у свом уводном поглављу морала да покуша да изложи генеалогiju сопствених недостатака, да заправо транспарентно осведочи своје неинтенционалне или научном субјекту увек

прву систематичну студију о лезбејској књижевности на српском говорном подручју написала је словеначка прозаисткиња и теоретичарка Сузана Тратник под називом *Lezbična zgoda: Literarna konstrukcija seksualnosti* (Тратник 2004; Ђурић 2014: 232).

инхеренте пропусте који долазе из идеолошки или идиосинкразијски (не)свесног, ограничавајући се управо на фрагментарне књижевнотеоријске и књижевноисторијске „прилоге“. Што не значи да у будућности неће бити могуће написати књигу без оволико методолошких ограда, која би у наслову имала и „квир“ и „историју“ и „српску књижевност“. У њој би – можда – квир теорија била друго име филозофско-критичке херменеутике, која би реконструисала одвајкада веома чудну антрополошку потребу за стварањем, читањем и тумачењем књижевности.

2. ДРУГО ИМЕ КВИРА И КЕМПА

Вечити младожења Јакова Игњатовића

У критички интонираној расправи о српској критици, у којој се говори каква би српска критика била да је била онаква каква је требало да буде, заправо покушавајући да укаже на оно што у критици није могло бити речено – на њене институционално невидљиве или епистемски немисливе квир рукавце, могло би се додати – Александар Јерков међу ретким позитивним примерима издваја текст Герхарда Геземана о *Вечитом младожењи*:

Геземан скреће [...] пажњу да Јаков Игњатовић хоће да каже нешто о свом јунаку што се у српској култури онога времена не може рећи. Да у тренутку када његова мушкост треба да превлада, и да једним мушким чином присвајања женског бића узме за себе пол тог бића, он, разумевајући да њему по конституцији његових унутрашњих својстава полност тог другог бића не припада, оклева, одустаје и не чини то што треба да уради. То Геземан с једном елегантношћу и дирљивошћу, подсећајући на Готфрида Келера, пише како се то само може написати (Јерков 2013: 428).

У циљу прецизног постављања даље анализе у овом поглављу требало би одмах директно

казати оно што ни Геземан ни Јерков, уз сву добру вољу, ипак отворено не говоре.¹³ За почетак се јасно не опредељујући између више различитих а унеколико сличних имена, нужно је ипак изнети што прецизније хипотезе. Шамика је као књижевни лик: тип вечитог младожење или мушкарац који сексуално није заинтересован за жене, а као психолошки тип – хомосексуална, геј, квир или кемп фигура, што нису појмови сасвим идентичног значења, и у даљој анализи треба се определити за један од њих, или пак комбиновати неке од садржина ових теоријских концепата како би се дошло до „правог имена“ за Игњатовићевог јунака.¹⁴

За разлику од потоње српске критике, јасно је да Јаков Игњатовић, без обзира на недокуचितе путеве ауторске имагинације, није могао да зна како се данас зове то о чему је писао,¹⁵ до ли

¹³ Геземан даје индиректне наговештаје, тврдећи да се ради о општечовечанском типу, о случају који има „ди[j]агностичке вредности“ (Геземан 1942: V); луцидно повезује биографију Готфрида Келера са мотивом вечитог младожење, и својом проницљивом анализом – која ће бити коришћена у другом делу поглавља – даје до знања упућеном или, пре ће бити, будућем читаоцу да врло добро зна о чему се ради.

¹⁴ У смислу померања ка квир перцепцији, као што је речено у првом поглављу, може се читати свака измештеност јунака од уобичајених норми понашања и психолошких карактеристика. Тада би и Игњатовићева потреба да приказује особењаке могла бити „квир“: „Поучен од европске литературе да су за роман и новелу погодне особите личности, које својим карактером и својим животом представљају изузетне и необичне људе, [Игњатовић] је у већини својих романа и приповедака обрађивао типове 'изузетних, особитих судбина', особењаке (Sonderling)“ (Живковић 2005: 15).

¹⁵ То име није могао да зна и из сасвим конкретних повесно-теоријских разлога. Наиме, када је Игњатовић писао

да је реч о психолошком типу ноторног нежење, а да наслућује шта је у позадини такве појаве.¹⁶ Српски реалистички писац на основу своје уметничке интуиције успео је уверљиво да представи феномен и без познавања правог (каснијег) имена. Учинио је то убедљиво и стога што је одабрао поступак приказивања јунака само споља, јер је то заправо једино било могуће: ако бисмо претпоставили да је Игњатовић писао роман у каснијој традицији романа тока свести, било би тешко замислити како би уопште могао да представи Шамикине психолошке дилеме. Писац то није могао да дочара, како проницљиво примећује Геземан, и из конкретних биографских разлога:

Чини ми се и да знам разлог зашто Игњатовић није могао да нађе приснији лични однос према свом Вечитом младожењи и зашто је у њему дао само објективну и реалну студију карактера и средине: зато што је он сам био све друго само не тип Вечитог младожење (Геземан 1942: XII).

и објавио роман (1878), име хомосексуалац још није било у оптицају, барем у српској средини. О дебати есенцијалиста и конструктивиста по овом питању било је речи у првом поглављу књиге.

¹⁶ И без познавања имена, Игњатовић је свакако морао да зна за хомосексуалност као праксу. Како показује Владимир Јовановић у тексту „Хомосексуалност и српско друштво у 19. веку“, за разлику од власти и друштвене елите 19. века, сâмо друштво, преко такозваних нижих облика културе, показивало је неочекивани степен – додуше са великим подсмехом – али ипак трпељивости према хомосексуалности и феминином понашању мушкараца. Нарочито се то односило на ласцивну поезију, сеоску и кафанску супкултуру (Јовановић 2014б), које је Игњатовић врло добро познавао.

Ма колико ово можда звучало као израз (не-када) застарелог биографског приступа књижевности, у овом случају битна је још једна, па и биографска, потврда да Игњатовић не само да није могао да зна како се тачно зове то о чему је писао, него да није могао ни да изнутра до краја појми све мотиве за поступке свог лика, већ само да их споља манифестно дочара. На основу ових претпоставки наш писац је онда урадио (не)свесно мајсторску ствар: није се ни бавио унутрашњом мотивацијом главног јунака.

Чудесна је била потреба српске критике да скрије или не прочита природу Шамике Кирића, да увек проналази друго име уместо оног које у одређеном тренутку или објективно не може бити речено, или у каснијим случајевима – из разлога пројектовања сопствене позиције у оквиру књижевнокритичког поља – прагматички не сме бити казано. У тим стратегијама скривања или неналажења правог имена, било је дакле и разумљивих, историјски условљених, немогућности да се до правог имена дође, али и намерних заобилажења именовања, па и комичких несналажења као последице незнања и недовољне критичке проницљивости.

Јован Скерлић, пишући 1904. године прву значајну студију о Јакову Игњатовићу, инсистира на „сировом“ реализму и приказу социјалног раслојавања и декаденције грађанске класе у *Вечитом младажењу*.¹⁷ У складу са својом виталистичком

¹⁷ Постоји веома много текстова који не проговарају ни реч о главном јунаку, већ инсистирају на Игњатовићевом значају за развој реалистичке поетике у српској

филозофијом књижевности, Скерлић грди Ша-мику пре свега због недостатка животног елана: Игњатовићев јунак је „мекушац“; „нема ни воље, ни енергије, ни одважности“; он је „млитави и начети човек са својим бедним полуживотом“ (Скерлић 1904). Другим речима, Шамика је све оно што је Скерлић презирао и у књижевности и животу: декадент, „болесник“, песимиста, неактивна и нерационална природа.

Скерлићевска традиција ружења Шамике као личности стране српској култури наставиће се кроз цео 20. век. Велибор Глигорић, одговарајући на питање зашто се Шамика није оженио, пише: „Није успео зато што га је пратио зао удес, а затим и због тога што он свој лични живот није посветио једној одређеној жени, већ жени уопште“ (Глигорић 1970: 36). Карактеристична је употреба глагола „успети“, као да је Шамика стварно покушавао да се ожени, па није успео, без имало слуха, који је имао Геземан, за увид да се Игњатовићев јунак заправо све време надао да ће „успети“ у продукцији сопствених неуспеха. Када већ, по Глигорићу, Шамика није „успео“ у обавезној мушкој мисији, онда га он осуђује зато што је направио грешке на том неупитном путу.

Као да се књижевноисторијски уживео у лик Шамикиног оца, Софре Кирића, Јован Деретић је патерналистички озлојеђен зашто се Шамика не жени. Игњатовићев јунак је, наиме, према Деретићу „нерадник и слабић који није у стању ни да се књижевности. Овакви радови неће бити узимани у обзир, јер једноставно прећуткују тему (и главну тему романа!) која је од значаја за ово поглавље *Српског (о)квира*.

ожени“ (Деретић 1981: 130, курзив И. П.). Деретић замера Шамики што ништа корисно не ради, па ни оно што је у патријархалном друштву, уз очеву асистенцију, најједноставније – оженити се.

Међу тумачењима Шамикиног лика има и комичних у својој промашености. Владимир Цветановић чита Игњатовићев роман у кључу сукоба генерација, што јесте свакако једна од централних тема, али није и главна, јер роман напросто не би носио наслов какав носи да Шамикин лик није централни проблем. У таквом тумачењу, Цветановић наглашава да је Шамина љубав према Јуци Соколовић била „чисто платонска“ (Цветановић 1991: 189). Ово је једноставно комично у наивном схватању да су друге Шамикине љубави биле нешто другачије. Осим тога, комично је и на другом нивоу: у „школском“ доживљају платонске љубави као оне која искључује Ерос као покретачку енергију и према духовности и према телесности Другог људског бића.¹⁸ Посебно је питање да ли је телесна жудња конкретно задовољена, важно је да

¹⁸ Цереми Бентам, британски филозоф, реформатор правног система и оснивач утилитаризма, пише већ у 19. веку да је модерно доба наметнуло схватање да је платонска љубав била без сексуалног чина. И Ксенофонт и Сократ и Платон непосредно говоре о сексуалној љубави, и разумније би им било веровати на реч, јер су Грци наравно „познавали разлику љубави и пријатељства, имали су различите појмове којима су описивали једно и друго: изгледа сасвим разумно, стога, претпоставити да када говоре о љубави, они заиста мисле на љубав, и кад говоре само о пријатељству они мисле само на пријатељство“ (Бентам 2010: 17). Дакле, реч је о савременој конструкцији појма „платонска љубав“ коју и наш критичар преузима.

Шамикине „љубави“ напосто искључују сваку врсту еротске телесности према женском бићу.

Милош Милошевић је, у наставку овакве критичарске традиције, комично наиван зато што карактеризацијско-психолошки проблем потпуно неадекватно, као да следи нека објашњења из теорија како настаје смех, пребацује на општи друштвени план. Према његовом мишљењу, породицу Полачек и фрајлу Лујзу, несуђену Шамикину невесту, Игњатовић је увео у роман да би „показао како до мешовитих бракова између православца Срба и католичких Немаца није могло доћи“ (Милошевић 2002: 273). Комичка „квака“ је управо у томе што овде критичар није погрешио ванконтекстуално (заиста су у стварности постојале тешкоће да то тих бракова дође), промашена је тврдња у контексту целокупног романа, па тако и његова критика потпуно губи везу с предметом, јер је Игњатовић у свом роману показао управо нешто сасвим супротно: до таквог брака је упркос свим перипетијама могло доћи само да је Шамика то заиста желео.

Неки други историчари књижевности, попут Милорада Павића, потпуно криво тумаче Шамикин психолошки профил. Павић се прећутно наставља на Геземанов текст и компаративно посматра тип вечитог младожење у *Мемоарима* Симеона Пишчевића, *Описанију живота* Саве Текелије, *Вечитом младожењи* Јакова Игњатовића, „Швабици“ и три „повести о Јанку“ Лазе Лазаревића и *Дневнику о Чарнојевићу* Милоша Црњанског. У анализи Игњатовићевог романа, Павић наводи онај чувени ауторски коментар

који рефлектује Шамикин став поводом неуспеха женидбе – „надао се томе“ – који бриљантно разоткрива Геземан:

Ова реченица, дискутована већ у литератури, показује да је и Шамика Кирић попут Текелије и Пишчевића напред прижељкивао да се његови планови око женидбе не остваре и бирао такве прилике које су у ствари неприлика (Павић 1979: 911).

Остаје потпуно нејасно зашто Павић даље не следи овај геземановски увид, већ у наставку као да бежи од теме, трудећи се да нађе друго, лажно, психоаналитичко име за оно што је врло добро знао како се у ствари зове, закључујући на основу неких његових каснијих дела због којих је у првом поглављу, као писац, и кандидован за једно квир читање. Психоаналитичка анализа која следи пуна је „школских“ стереотипа. Рецимо, у случају када млади Кирић неће да се ожени због бола поводом недавне смрти мајке, Павић сматра да и код Шамике и код осталих јунака који су предмет његове анализе постоји обележен однос сина према мајци и да је то „ометало и омело њихов нормалан живот, брак и стварање породице“ (Павић 1979: 915). У Шамикином случају ово не само да је потпуно нетачно (он неће и не може да се ожени без обзира на то да ли мајка умрла или не), него није, ако бисмо ишли даље у психоаналитичком тумачењу, продубљено у смислу постављања питања о својеврсном „анти-Едиповом комплексу“, то јест о назнаци да се цео случај може посматрати и у смислу Шамикине

жеље за смрћу мајке како би добио још један од разлога да свету уверљивије представи сопствену животну поетику. Уместо тога, Павић закључује, као да је свесно избегао да каже оно што је заправо у почетку намеравао, да су вечите младожење психолошки типови оних мушкараца који нису на време успели да потисну Едипов комплекс (Павић 1979: 918).¹⁹

Пример уравнотеженог текста у којем се не иде до краја у анализи Шапкиног лика, али у којем нема потребе ни за налажењем лажних, других имена за насловни психолошки концепт, јесте студија Душана Иванића „Ритам пролазности“ у којој се укратко сумирају различита тумачења главног јунака Игњатовићевог романа:

Психоаналитичари су налазили досљедност својствену психичком типу: „Испод свесног вишег ја – које тобоже ’хоће’, ради дубље несвесно ја – које неће“, каже Владимир Дворниковић. Други су наглашавали избор самог карактера по себи, у нечему постојан (женска црта у њему, мањак одлучности), у нечему непостојан, површан и прилагодљив (жали мајку, али је у друштву весео, спреман на плес; зариче се у љубав, па ипак се је брзо одриче; обећава женидбу, али своје обећање не узима ни сам озбиљно) (Иванић 2000: 17).

¹⁹ Проницљиви Љубиша Јеремић, у иначе одличном тексту о *Вечитом младожењи*, када дође до тумачења главног лика позива се на Милорада Павића, тврдећи да је таква психолошка појава условљена „двосмисленим односом према мајци“ (Јеремић 2005: 7), не желећи да се дубље бави тим проблемом, као да је и сам увидео да је све што је на павићевском трагу припоменуто заправо промашено.

Иванић у овом сажетку одлично представља заобилазне стратегије претходних анализа које су избегавале да се суштински ухвате у коштац са проблемом. То можда и нису могле зато што је у „природи“ реалистичког текста да цензурише оно што не сме бити речено, о чему је уверљиво писала Драгана Вукићевић, и на чему ће се даље читање романа увелико заснивати. У књизи *Анархија текста* српска теоретичарка испитује оно што је испод површине декларативних намера текстова; оно што је заправо анархично у тексту, где он својим уметничким сувишком пробија задате баријере, табуе; оно што је у извесном смислу било под дејством реалистичке цензуре и аутоцензуре (Вукићевић 2011). У том смислу, без обзира на то каква је била намера Јакова Игњатовића (ако о ауторској интенцији уопште вреди расправљати у савременој науци о књижевности), текст *Вечитог младожење* свакако прилично очигледно нуди данашњем читаоцу оно што у време његовог настанка није могло бити прочитано, јер је не само хомосексуалност већ и сексуалност уопште у реалистичком тексту била дубоко потиснута, цензурисана. То што каснија критика није умела или није хтела да прочита роман у његовом магистралном току ствар је аутоцензуре у којој постоји страх од читања које би се препустило „анархији“ текста у односу на сигурне и прописане књижевнокритичке путеве.

Да коначно пређемо на сам Игњатовићев текст како бисмо утврдили (или потврдили оно што је сада већ сасвим јасно) зашто се Шамика није оженио, који су његови разлози, или боље речено изговори, и шта је Јаков Игњатовић „мислио“ о свему томе.

Већ на почетку другог дела романа када се заврши приповедање о авантурама Софре Кирића, када се заправо зрели младић Шамика уводи као главни лик, директно се говори: „И Шамика, такав младић, опет није се могао оженити; не да није хтео, но баш није могао“ (Игњатовић 2005: 85). Тиме се његов идентитет одмах фиксира, као да Игњатовић у романескном поступку понавља патријархални налог за доделом непроменљивог идентитета лику, само што у случају лика у роману наравно то није репресивно, већ ствар пишчеве вештине да садржину приповедања подржи истом формом. Још је у детињству, у складу са патријархалним налозима, Шамикин идентитет на очево инсистирање морао (комички) да буде унапред одређен. Мајка и отац, после жучних спорења, одлуче да ће Шамика бити фишкар (адвокат) кад порасте: „Ту је већ судба Шамикина решена“ (Игњатовић 2005: 32). Ако је то заиста било решено, и ако је Шамика прихватио овај идентитет, када се дошло до питања које се суштински тиче интимног идентитета, он ће се свим силама трудити да прописани сексуални идентитет одбаца. Отац је мислио да ће форма патријархалног присилног идентитета бити успешна и у случају Шамикине

женидбе, али ту се сусрео са Шамикином (не)жељом којом није, као у случају наметнутог професионалног идентитета у детињству, могао да управља, јер је Шамика у протоеманципаторском гесту имплицитног саморазоткривања одлучио да се и он ту нешто пита.

Први изговор помоћу којег ће одбацити наметање лажног идентитета јесте онај о којем је већ било речи у првом делу поглавља: жалост због смрти мајке. Ево одломка Шамикиног разговора са оцем када је већ прошло скоро годину дана од трагичног догађаја:

- Како ћу се женити, када ми матер не иде из главе? Никад не могу је заборавити, ту добру моју матер.
- Који дан биће година како је умрла, биће парастос. Ја црnilо нећу никад скидати, али ти си млад, ти ћеш скинути, па себи тражи, нађи жену, газдарицу, која ће и мене у старости дворити.
- Шта ће свет рећи, кад чује да се тако брзо женим?
- Шта може казати? И другима је мати умрла, па су се оженили. Само гледај да добијеш такву као што је твоја мати била.
- Ал' за овај мах не могу се женити; волео би' малко путовати, па кад се вратим (Игњатовић 2005: 88).

Будући да је прошло довољно времена, Шамика не може више да налази изговоре у смрти мајке (што не значи да његова туга није „искрена“, него се просто ради о два различита емотивна референтна система која он на силу одржава у вези). Када схвати да више неће бити уверљив у самонаметнутом целибату, брже-боље смисли нови изговор: жели мало да путује. Непосредно

после тога, већ имамо ауторски коментар који поново имплицитно указује на праву Шамикину природу: одмах се види да је њему нешто у „карактеру фалило, и то важно“ (Игњатовић 2005: 89), да би се мало касније додало: „Дакле фалила је њему мушка црта, што се никад ожени не може“ (Игњатовић 2005: 90). „Фалинка“ ће наравно остати до краја, и то је објашњење зашто се Шамикин карактер не развија. Није само ствар у Игњатовићевом одабиру поступка да карактер главног јунака остане непромењен – што је поступак карактеристичан и код представљања других јунака – већ је то и питање унутрашње нужности такве природе која не може да се развија у смислу онога како се у реалистичком роману тог доба карактер могао градити и шта се смело рећи. На први поглед парадоксално, реч је о својеврсној анти-билдунгс стратегији, јер би по узусима реалистичке наративе јунак тек у развоју карактера требало да обезбеди миметичку уверљивост, али приповедачки саспенс је у *Вечитом младожењи* управо у томе што се ништа у карактеру главног јунака не може променити.

Долази епизода – која је сужејно најистакнутија и најразвијенија – са фрајлом Лујзом, ћерком богатог немачког касапина Полачека, где је Шамика био „најближе“ женидби. Већ при увођењу фрајле Лујзе на наративну сцену имамо скривен ауторски коментар који сугерише да и овога пута од женидбе неће бити ништа. Наиме, када каже да се Лујза допада Шамики, Игњатовић додаје: „Изгледа као бела голубица“ (Игњатовић 2005: 104), чиме

јасно ставља до знања да привлачност коју јунак осећа није сексуалне природе, јер ко би жену која га еротски привлачи видео у свести као белу голубицу или касније још једном асексуално: „Лепа је као звезда зорњача“ (Игњатовић 2005: 125).²⁰ Непосредно после тога следи онај други чувени ауторски коментар. Отац каже да му се не допада Лујза зато што је друге вере, а „Шамика се зарумени, надао се томе“ (Игњатовић 2005: 105). Герхард Геземан примећује да ово „надао се томе“ спада у несвесне генијалности људског језика, где се све разоткрива. Мада Геземан опет не говори директно о томе шта се разоткрило, из његове кратке анализе епизоде види се да је њему самом било јасно о чему је реч, за разлику од већине српских критичара и историчара књижевности који су ово место тумачили у делимично погрешним смеровима:

Можда ће она да мења веру? Онда отац не би имао ништа против, штавише, видећемо касније да би чак и у томе попустио! Али стрпимо се још мало: Шамика ће и овог пута успети да избегне опасности брака, јер сад опет девојчин отац неће да се његова католичка кћи уда за православца, и сад он са своје стране тражи од Шамике да пређе у католичку веру. А то је већ сувише! Сада Шамика мора да се повуче, и тиме би ствар била свршена и Шамика би могао да пређе на следећи покушај.

²⁰ Посредно, помоћу метафора и поређења, и на другим местима се говори о томе како Шамика није имао сексуалних искустава. Ауторски коментар после његовог повратка из Кошица гласи: „Пред ногама му цвеће цвало, гледи у њега, моли да га узбере, а он – не зна да цвеће за росом чезне, не узабра га, но окрену се и оде. Цвеће је после увело“ (Игњатовић 2005: 86). Сасвим је јасно на шта се ове флоралне алузије односе.

Но одважна девојка сад тражи да је Шамика отме. Кад девојка наваљује, он јој најзад пошаље последња упутства за бекство, али преко најглупљег „јокла“. Отац открије план, затвори кћер поручивши Шамики да један мекушац и шмоља као он не заслужује тако одважну девојку.

Вечити младожења изгубио је, истина, на тај начин девојку, али му је остало једно, што је слађе од сваке стварности: успомена! (Геземан 1942: VIII)

Када већ у српској књижевној историји имамо овако духовиту и тачну парафразу целе епизоде, потребно јој је додати само неколико запажања. Перипетија око Шамикиног оклевања може се двоструко читати. На првом нивоу као драматичан заплет у вези са компликацијама остварења брака, а на другом као драма коначног откривања Шамикиног идентитета. Он се у овој компликованој ситуацији, наиме, премее „ноћу у кревету, не може да заспи“ (Игњатовић 2005: 127), изјављује у писму да веру неће мењати (Игњатовић 2005: 129), што се може читати и као објава самосвести и одлуке да ће се свог (сексуалног) идентитета придржавати, без обзира на све спољашње притиске, при чему је збуњен, и „у земљу гледи“ (Игњатовић 2005: 130), као да је постидан што не може јавно да разоткрије разлоге неодлучности која у овом тренутку заправо постаје стамена одлучност у прихватању сопствене природе.

Овакве назнаке, које јесу заиста на први поглед на нивоу „учитавања“, постају не баш тако произвољне када се прочита последња реченица која завршава приповедање перипетије: „*Ништа*, бар

је себе и оца од незгоде ослободио“ (Игњатовић 2005: 132, курзив И. П.). Када знамо за Игњатовићеву склоност ка скривеним или отвореним ауторским коментарима, и потребу сажетог сумирања догађаја и изношења сопственог „става“, онда је ово ослобађање од незгоде сасвим у складу са оним „надао се томе“ с почетка целе епизоде, као откривање празног хода између већ у (под)свести донете одлуке. На основу тога се испоставља да све заиста јесте била једна испланирана незгода у сврхе одлагања очевог притиска којем је био изложен, једно „ништа“ које све говори. После тога попушта и очев притисак (и он схвата да се Шамика неће никад оженити и убрзо умире), а и притисак Шамикине „јавне подсвести“. Нема више декларативних обећања да ће се женити, него сталожене привидне резигнације: „Не хити му се више жени-ти. Каже још да хоће, али сам не зна кад ће и како ће“ (Игњатовић 2005: 137).

Следи епизода са Јуцом Соколовић, у којој, према Геземану, Шамика изводи своје „мајсторско дело“: заљуби се у смртно болесну девојку (Геземан 1942: IX). На један помало морбидан начин, Шамика хоће да оствари романтичарски идеал: да се буквално ожени (ускоро) мртвом драгом, што је у складу са његовом поетиком угледања на љубавне жанрове у маскирању праве природе, у замени идентитета жанровском фантазијом. На тај начин је у епизоди са Јуцом Соколовић до крајности доведена стратегија безнадежног заљубљивања која је послужила сврси. Након тога више нема ни покушаја женидбе, Шамика се потпуно мири са судбином или

идентитетом, откривајући свој прави позив про-
водације. Добро је *in negativo* изучио занат: зна
како не треба радити да би до брака дошло, па
може успешно да саветује и како треба. „Шамика
је са собом сасвим задовољан“ (Игњатовић 2005:
161), и сада, на крају романа, може да пародира
своје некадашње лажне покушаје да се ожени, јер
свим дамама обриче да ће их узети, и при томе се
„смеши“ (Игњатовић 2005: 162), а аутор романа
више нема потребу да у ауторским коментарима
објашњава да је тако морало да буде, да Шамика
своју природу није могао да промени.

На крају романа следи само још један, за-
вршни ауторски коментар у којем Игњатовић из-
носи „став“ према судбини свог јунака – „Није
постидно!“ (Игњатовић 2005: 162). За Душана
Иванића „није постидно“ није експлицитно или
пак морално опредељење „за“ лик, већ знак да
је Игњатовић превазишао поделу јунака на добре
и зле, што је било карактеристично за претходне
књижевне епохе (Иванић 2000: 12). Иако је сас-
вим оправдано читати овај ауторски коментар
жанровско-поетички као знак смене књижевно-
историјских епоха, ипак је тешко одолети да се
коментар не прочита и идеолошко-садржински,
то јест као речи које доносе „кључ“ за етички
став аутора према свом главном јунаку.

Драгиша Живковић је, тумачећи завршне речи
Вечитог младожење, веома одлучан у одбрани
Шамике. За разлику од већине српских књижев-
них историчара и критичара, он готово у дискур-
су идеологије разних еманципаторских покрета
протоактивистички посматра завршетак романа:

Шта и зашто „није постидно“? То што се Шамика није никада оженио, или што је цело имање потрошио купујући свадбене поклоне својим штићеницама, кћерима или чак и унукама својих некадашњих вереница, или што је остао у лепој успомени својих питомица? Не, Игњатовић сматра да „није постидно“ то што је Шамика доследно, целим својим животом, остварио своју природу, што је уз сва искушења и све замке, уза све молбе и наваљивања свога оца, упркос многим стицајима околности које су га нагониле да се ожени, остао доследан своје унутрашњем нагону да буде сâм и несрећан, пружајући свима око себе своју доброту, невиност и занесеност (Живковић 2005: 17).

У овим речима и Живковићева студија се, дакле, издваја из традиције погрешних читања Шамикиног лика, о којој је било речи на почетку, и могла би се ставити у исту раван са Геземановом и Иванићевом. У текстовима ове тројице критичара до краја се не говори које је друго име главног јунака, али у њима се, са друге стране, и трансгресира потреба за перпетуирањем погрда на рачун оног првог, у роману званичног имена вечитог младожење.

Герхард Геземан сматра да је у Игњатовићевом третману Шамикиног лика на делу „хладна психологија, у најбољем случају иронија ублажена саучешћем“ (Геземан 1942: XII), што би значило да аутор има топло-хладан однос према предмету приповедања. Слично примећује и Душан Иванић када тврди да приповедачки тон варира „у распону од иронично-хуморног до патетично-меланхоличног расположења“ (Иванић 2000: 16). На основу тога, ни сам завршетак

романа не може се без остатка читати као ауторов афирмативан став према лику. Овај ауторски коментар наравно тиме што је завршни има повлашћено место. Али Игњатовић (можда понекад и због разлога недовољно брижљиве композиције сопствених романа, о чему је још Скерлић писао) није кроз цео роман доследан у таквом ставу. Има ауторских коментара који би се могли читати и као „негативни“, јер се у њима понекад преносе нарацијом непрерађени ставови тадашњег јавног мњења у погледу приповеданог проблема, када Игњатовић осети потребу да у отвореном или прикривеном ауторском коментару „унизи“ сопствени лик. „Шамика је тек ’галантом’, ништа друго“ (Игњатовић 2005: 133), делује као патерналистичка квалификација о томе да се зна шта мушкарац треба да буде, а Игњатовићев јунак је нешто непоћудно и непожељно, нешто Друго или „ништа друго“. Мало касније следи: „Бадава, Шамика је само ’галантом’“ (Игњатовић 2005: 135), при чему у овоме „бадава“ имамо експлицитно сврставање на страну јавног мњења које живот вечитог младожење третира као промашен и јалов. Идентична реченица понавља се на крају поглавља у којем се приповеда епизода са Јуцом Соколовић: „Бадава, Шамика је само ’галантом’“ (Игњатовић 2005: 151), и овога пута је истакнута као завршни ауторски коментар како би потврдила да ипак у Игњатовићевом „ставу“ према главном јунаку, осим тврдње са краја романа да његов живот није био постидан, има и другог лица које пришаптава да је Шамики ипак све то било „бадава“.

Стога би се и Игњатовићев однос према Шамики могао посматрати у амбивалентном кључу, као онај који осцилира између потребе удовољавања тадашњој публици, и оног који са саучешћем и симпатијама гледа на судбину свог јунака. Истакнута позиција завршних речи чини да овај други став превагне, као да је Игњатовић – у увек произвољном начину одабира сижејне тачке где ће се роман завршити – одабрао и да арбитрарно закључи етичку расправу имплицитно присутну у сопственим коментарима. Попут свог књижевног јунака, и писац је имао потребу за продукцијом амбиваленција које ће омогућавати два читања, јавно и интимно (или приповедно несвесно), при чему ће емпатијска страна ипак надјачати иронијску, што нас води до завршног разматрања овакве двојности.

* * *

Како бисмо у завршном делу поглавља јасно одговорили на питања шта је Шамика као књижевни лик и као психолошки тип, како бисмо дакле покушали да му дамо право име, потребно је увести још један теоријски концепт: концепт кемпа у којем је присутна амбиваленција односа јавних и приватних намера, или сукоб цензурисаног и анархичног читања текста и света.

Најпре да видимо како Шамика „живи“ кемп. После путовања на којима је одболовао смрт мајке, следи читав низ изговора зашто се не жени, у чему се огледа његова стратегија прављења великих представа на основу „малих“ повода. На

очева запиткивања да ли је у Италији запазио какву год снашу, Шамика одговара да се не може у Италији женити. Затим је драматично уморан од путовања, али обећава оцу да ће прионути на посао када умор прође: „Шамика му свечано обрече да ће се оженити“ (Игњатовић 2005: 103). Мада зна да се неће оженити, њему није проблем да даје лажна обећања зато што је код њега на делу јасно разликовање два референтна система, јавног и приватног. У јавном делу живота, Шамика зна какву улогу треба да игра, и какав дискурс треба да употребљава да би приватно „нећу“ у погледу женидбе, које никада у роману неће употребити, могло да постане јавно „хоћу“.

Ради се, дакле, увелико о амбивалентној или хибридној свести која се понаша по принципима кемпа, концепту који се теоријски освестио тек у двадесетом веку, за који Игњатовић дакле није могао да „зна“. Али, писац није познавао ни концепт хомосексуалног идентитета, што дакако не значи да, како је показано, помоћу уметничке интуиције није уверљиво представио психолошко залеђе таквог концепта. Теорија кемпа покушала је да објасни стилске особености неких уметничких дела, али и специфичну тактику живљења њихових аутора. У тексту у којем хронолошки посматра феномене снобизма, дендизма и кемпа, Владимир Коларић пише о настанку кемп концепта.²¹ Порекло термина – са

²¹ Кемпу су претходили концепти снобизма и дендизма. Да је Шамика сноб и кицош (денди) не треба посебно доказивати. Он је већ као дете мали кицош и предмет женског „несексуалног“ интересовања: „лепо куждраво дете, образ блеткаст,

не баш потпуном сигурношћу – доводи се у везу са енглеском скраћеницом К. А. М. Р. (*Known As Male Prostitute*) која се односила на мушке проститутке обучене као жене:

Феномен кемпа се свакако везује за почетак двадесетог века, када се примењивао углавном на маргиналне друштвене и сексуалне групе. Између два рата кемп се елитизује и естетизује кроз прихватање од стране дела британске аристократије и високе буржоазије, а тек после Другог светског рата постаје масовни феномен, део популарне културе и културолошких истраживања. Тада се кемп делимично осамостаљује од свог *queer идентитета*, мада не сасвим и не у свим интерпретацијама (Коларић 2010: 253).

али црте сасвим регуларне, рекао би да наличи на Пелагију. Коса му се спустила у густим свиленим бурмама на чело и уз врат, па мати и сестра Ленка радо би се, прстима у њој сплетујући, играле и миловале. Већ Шамика иде у школу. Већ сада носи малу 'атиљу', мали црн калпак од кадиве, и жуте мамузе, засад још без жвркова, са дугметом, да ногу како год не повреди. Шамика је право материно дете“ (Игњатовић 2005: 47). Уосталом, у 19. веку назив за мушкарце за које бисмо данас рекли да имају геј понашање у Енглеској био је – *dandy* (Lee 1987: 62). Како у тексту „Љубав галантома или љубав на бидермајерски начин“ показује Драгана Вукићевић, Шамикин снобизам и дендизам су у директној вези са типом галантома у српској књижевности 18. и 19. века и поетиком бидермајера. Испод жанровске или манифестне карактеристике увек се крије и унутрашња, затајена димензија лика. Тако, испод маске галантома, или „травеститске естетике“ Шамике Кирића, естетике некога ко се осећа боље у женском него у мушком друштву којем полно припада, налази се скривена, цензурисана страна личности (Вукићевић 2014), што је сасвим у складу са идејом Драгане Вукићевић о анархичности реалистичке текстуалности (Вукићевић 2011), која се прати током овог и наредног поглавља, али и са поетиком кемпа која исто то изражава у другачијем терминолошком регистру.

Међу многобројним дефиницијама које предлага у својој енциклопедији кемпа, Филип Кор се ипак опредељује за једну, која је и за ово поглавље од највећег значаја: кемп је лаж која говори истину. Скривана страна личности је, најчешће, она сексуалне природе, било да је реч о хомосексуалности, било да се ради о неком другом облику различитог сексуалног понашања које друштво сматра неприхватљивим. Али, поред тога што прикрива тајну, кемп је и открива, управо због подједнаке девијантности суптитиуишућег понашања, и у томе је његова амбивалентност (вид. Кор 2003).

Шамикино суптитиуишуће понашање – систем лажи који открива истину – јесте понашање налик некој ворхоловској *drama queen*, јер после неуспешних покушаја женидби он увек настоји да направи малу представу, и увек баш нешто драматично мора да се догоди како би спречило нове свадбене планове. Најбољи доказ за мелодраматизовање жанра сопственог живота јесте када Шамика плете венце од девојачких увојака и чува их у сребрној кутији, као да задовољава жанр несрећне љубавне приче по којем живи.²² После „несрећне“ епизоде са фрајлом Лујзом, Игњатовић сумира: „Блудео је тако годину дана, све на једну форму“ (Игњатовић 2005: 135), чиме разоткрива формално (жанровско) схватање Шамике о сопственим неуспешним женидбеним

²² Смрт и сахрана Јуце Соколовић биће прилика за још једну његову кич-галантну представу, у складу са кемп поетиком: „Донео је и један велики венац, који ће на сандук метнути. Па је Шамика, кад је тај венац на сандук положио, тако плакао, тако јецао, и тако свет узбудио, да није било једног ока без сузе“ (152).

подухватима и артифицијелно поимање живота карактеристично за кемп.

Унеколико оксиморонска „дефиниција“ кемпа као лажи која открива истину, или истините лажи, последица је његове суштинске амбивалентности:

Привидна немогућност прецизног дефинисања појма кемп потјече од његове суштинске (дакле, не-узгредне, не-акциденталне) парадоксалности и инверзивности. Ако сваки појам у себи већ садржи супротност као двострукост смисла, појам кемпа, чини се, и нема другог садржаја осим те двосмислености која се никада не може интерпретирати до краја (Стивенсон 2007: 93), осим овог простора максималне вишеслојне интерпретације (Стивенсон 2007: 145), сличне бескрајној игри огледала (Kolarić 2008: 33).

Помоћу амбивалентности кемп концепта могуће је онда и одговорити на питања шта је Шамика као књижевни лик и као психолошки тип, о чему је хипотеза постављена у првом делу поглавља. Кемп концепт у објашњењу Шамикиног лика адекватан је зато што нужно не укључује хомосексуалност. (По томе би онда био сродан квир концепту који обухвата нехетеронормативне сексуалне идентитете. Са своје стране радикални заступници геј ослободилачких покрета осуђују и кемп, као сувише артифицијелан и нееманципаторски, и квир као сувише флуидан и неполитичан, о чему је било речи у првом поглављу.) Упркос свим читањима механизма реалистичке цензуре и

покушајем надградње мотивацијских и идејних лакуна у приповедању које услед цензуре настају, тешко је ипак устврдити да је Шамика, и као психолошки тип и као књижевни лик, хомосексуалац. По ономе како је представљен у роману, упркос извесним алузијама на сексуалност или боље речено одсуство сексуалности, не постоји ма и најмањи наговештај да би његова сексуална жеља била усмерена према истом полу. Шамика је по ономе садржаном у Игњатовићевом тексту као књижевни лик сасвим извесно дакле: мушкарац који није сексуално заинтересован за жене, што би било адекватније, друго или право име уместо „вечитог младожење“ или „ноторног нежење“, како га ја критика углавном називала.

Друга је ствар када контекстуално, по кемп принципу лажи која открива истину, покушамо да одговоримо на питање шта је Шамика као психолошки тип. Међутим, и на том нивоу не може се говорити о идеалном преклапању књижевно предочене судбине и појма, јер у кемп стратегијама које Шамика примењује увек остаје довољно простора за амбивалентна тумачења, зато што се у парадоксалном принципу лажи која открива истину никад не може до краја потпуно раздвојити шта је „лаж“ а шта „истина“. Ова два принципа тек удружена дају кемп-истину. Поред тога, Шамика се као психолошки тип не може без резерве назвати „хомосексуалцем“ јер ако је очигледно да он није сексуално заинтересован за жене то аутоматски не значи да је сексуално заинтересован за

мушкарце и као тип личности (као лик у роману, видели смо, то свакако није). Не улазећи у компликоване и не до краја јасне психолошке дистинкције које говоре и о постојању асексуалности као људске „сексуалне“ оријентације, чије је објашњење одвећ математички конструисано, морамо се задржати на констатацији да је Шамика психолошки тип скривеног хомосексуалца (оног чија се жеља никада не мора реализовати или оног који ту потенцијалну жељу никада не мора ни оствестити) или кемп-хомосексуалца, што је завршно име које ће му аналитички бити додељено. Све његове стратегије прикривања говоре, таутолошки али истинито, о томе да је имао нешто да скрива, да је имао потребу да лаже како би затајио и истовремено – по кемп законима, који јесу уписани у дубинске психолошке структуре оваквих личности – открио истину. Само што тој „истини“, ако следимо форму по којој је откривена, немамо логичко право да доделимо статус без знакова навода, односно да Шамику посматрамо као прави психолошки тип хомосексуалне личности, без амбивалентног, кемп префикса.

Поставља се на крају питање користи и штете од целокупног труда изналажења нових књижевнокритичких имена у светлу квир и кемп теорија. Гледајући уназад, у целом поглављу уочава се (пре)честа употреба знакова навода када се радило о Шамикиним емоцијама и поступцима, јер заправо ништа није ту онако како изгледа, за сваки поступак или емоцију може се прочитати „друго име“, оно

које у лажима открива истину. Управо у име идеје ослобођеног и транспарентног метакритичког говора, где више неће бити потребе за знаковима навода, осим као ознаке игре с језиком, у чему квир теорија даје не мали допринос, исписана је генеалологија трагања за именима у овом поглављу, која је настојала да књижевнокритички говор ослободи цензуре и аутоцензуре, а српску књижевну критику и историју књижевности приближи утопијском новом животу у којем ће можда поново бити друштвено (од)важне.

3. ПАТРИЈАРХАЛНА ЗАЈЕДНИЦА И КВИР ФЕМИНИТЕТ

Чудна тетка у *Зони Замфировој*
Стевана Сремца

У првом поглављу романа *Зона Замфирова* (1907) Стевана Сремца, насловни лик Зоне уводи се, попут лепе Јелене (Хелене) у Хомеровој *Илијади*, преко описа одушевљења заједнице њеном лепотом: „Имала очи као кадифа, косу као свила, усне као мерцан, зубе као бисер, струк као фидан [...]“ (Сремац 2010: 16). Један од најзначајнијих проучавалаца српског реализма Душан Иванић, који се у претходном поглављу „доказао“ и као тумач са слухом за квир особености свог предмета, али не у кључу квир теорија него са здраворазумском толеранцијом према особењачким персонама које су врло честе у књижевности ове епохе, сматра да се у сцени мешају дух српских народних лирских песама и карикатурални реализам:

Завршни дио прве главе дочарава одјеке Зонине љепоте, гдје стил народних лирских пјесама уступа карикатурално-гротескно интонираним сликама одушевљења дјевојчетом које израста у љепотицу (како се пензионисани предсједник суда окреће за Зоном, а правда се да га подсећа на умрлу ћерку; или како Мане кујунција спљошти сребрну табакеру и дуго пуши кад год Зона прође) (Иванић 2003: 10).

Без обзира на то колико у целој сцени било аберантних иронијских механизма који служе пре свега постизању комичких ефеката по бергсоновском принципу механичког накалемљено на живо,²³ „сви“ у смислу колективитета патријархалне заједнице заиста Зону радо гледају – на страну питање о вољности такве акције, односно о принудном дискурзивном утапању у неиндивидуализовану субјективност – међу којима, баш као и код Хомера, и старци живну при сусрету са њеном појавом. Око ње чаршијом увек иде „бар пола туцета неких тетака и стрина“ (Сремац 2010: 16), баш зато да би се Зона истакла од осталих, старијих „женскиња“. У овом „сви“ приповедач у трећем лицу једноставно сустиче фокализацију патријархалног колектива, при чему се тај поглед, као пројектовано свеобухватан, показује и као родно трансгресиван, јер ће, како ће се касније видети, и тетка Дока, као жена, на Зону гледати у великој мери истим тим колективним, и претежно мушким очима.

Жене су углавном, више него мушкарци, приказане „на гомили“ у Зони Замфировој, без великих карактерних диференцијација. Тако је фамилијарно веће Манчино (главног јунака романа), попут неке комичке претече проводацијског ОУР-а, на ком се разматрају дипломатска

²³ У овом случају механички би били „прилично мртви“ старци, као пасивни предмети комичке фокализације, који се намах подмладе при сусрету са живом Зонином лепотом. О теорији смеха Анрија Бергсона вид. Бергсон 2004; Перишић 2010: 115–121.

средства у погледу његове женидбе,²⁴ „састављено из две стрине и четири тетке“ (Сремац 2010: 23), док код Зоне осим „цандрљивих“ тетака и стрина има и ујни,²⁵ при чему се инфлаторним третирањем ових сродничких женских ликова постижу и комички ефекти, по гогољевском принципу умножавања сличних ликова који понављају исте или сличне поступке.²⁶ Тетке

²⁴ Јер је и брак колективно подузеће, које овако комички представља приповедач у трећем лицу: „Тек спопадну човека који није ни у сну снио и накрај памети му било да се жени, и навале на њега са свију страна да се жени! Као несташна деца кад метну коњску муву магарцу у уво, па га тиме силно узнемире, те се, јадник, узаман баца ногама, стреса товар и самар, али му све то ништа не помаже, – тако и овоме само пусте у уши мисао о женидби и женици – и ви сутра лепо не можете више да познате оног јучерашњег сређеног, мирног и задовољног човека!“ (Сремац 2010: 30)

²⁵ У патријархалном друштву Сремчевог времена, онако како га описује Душан Иванић, постоји и један занимљив тип који убедљиво кореспондира са тетка Доком и Зониним ујнама, теткама и стринама: „Неке црте оријенталног начина живота и старовременског духа наиве, честитости, простосрдачности, али и духа народске, типизираних *женске цандрљивости*, том општем утиску само дају посебну боју“ (Иванић 2003: 20, курсив И. П.)

²⁶ Чувена техника умножавања комичких ликова код Николаја Гогоља у *Мртвим душама* нарочито долази до изражаја у сцени када се у производњи гласина највише истичу у сваком погледу умиљата госпа и просто умиљата госпа, две жене малих разлика. На основу сличности оне постају комичне, као што су то били и близанци у традиционалним комедиографским техникама. Вреди приметити да је Гогољ, попут Сремца којем је руски писац био један од списатељских узора, посебно отрован у описивању жена или жене. Жене су у *Мртвим душама* скоро све исте, као да постоји калуп за жену по којем Гогољ излива оне појединачне (Перишић 2013: 248). Код Сремца је ово ипак случај само у епизодним, умноженим ликовима тетака, ујни и стрина,

и стрине се у Манчином случају усагласе да је време за женидбу и да треба удруженим радом прионуту на посао:

Свака је говорила и свака се редовно бестрага далеко удаљила од саме ствари, и свака се нашла увређена и дизала се да иде, па свака опет остајала. Али све скупа ипак сложне беху у томе да Манча треба већ да се жени, и да оне све сложно треба да легну на посао, па да му траже прилику (Сремац 2010: 32).

И младе жене (девојке) карактеришу се колективно, уз једно поређење који би се код радикално феминистичких проучавалаца могло доживети као мизогино. У жељи да направи паралелу с оним општим допадањем које изазива Зона, на следећем месту Сремац преко приповедача у трећем лицу помало неспретним поређењем покушава да дочара обожавање Манче код младих девојака. Међутим, Зонини „фанови“ су, упркос колективизацији фокализације, ипак касније добили индивидуалне карактеристике, а Мане се обожава „цумле“, што говори – осим о латентној мизогинији – и о својеврсном табуу под којим је била мушка лепота у патријархалном друштву. Преко описа лепог мушког физичког обличја се „претрчи“ да би се привлачност мушкарца приписала неком општем закону а не индивидуализованом и слободном погледу на мушко тело:

Ваљда по оном општем закону по коме женски свет, онако исто као и овце или гуске што потрче

при чему тетке Дока и Таска имају индивидуализоване, али опет комички „упарене“ карактере.

све за једном, оном првом, онамо куд она потрчи, а и не знају ни куд трче ни зашто трче, – по том истом закону ваљда су и Манчу све девојке гледале и све се заљубиле у њега, а за њима, по том истом закону, пошла и мала Зона!... (Сремац 2010: 56)

Имајући на уму да на другим местима животиње код Сремца добијају скоро људске карактере, ни ово поређење се не мора сматрати неприкладним у контексту његове потребе да комичке особености прожму сав живи свет. Ако се остави по страни феминистичко читање идеологије поређења, потпуно је разумљиво што је овде Зона део „истог закона“, исте колективне фокализације, јер је у овом сижејном тренутку њој дванаест година, па би рађање љубавних симпатија можда било и неумесно другачије приказати. У тренутку расплета, и остварења сопствене љубавне среће, Зона има шеснаест година. Тада показује суптилну али одлучну личну иницијативу у разрешавању љубавне перипетије, и тиме стиче наративну субјективност којом оправдава статус хероине романа и добија индивидуализован карактер, ван оквира круте патријархалне заједнице која жени обично намењује улогу „једне од милион“.

У таквој патријархалној заједници, где је за жене резервисана улога да мултипликују један модел, издваја се увелико другачији лик тетке Доке. Најпре, да би била другачија, а да ипак не би потпуно штрчала, са своје стране она мора да репродукује неке патријархалне маскулине особине, у толикој мери да приповедач комички

наглашава како Доку рачуна међу жене. На једном месту говори да се нешто десило „у присуству пет женâ (рачунајући ту и Доку)“ (Сремац 2010: 109). Како би уврнуто била различита од жена, она заправо на површини бива суштински слична доминантним карактеристикама представљеног света.²⁷ Она мора да буде прерушено мушко, како би касније до изражаја дошла њена родно-трансгресивна улога која је овом почетном мимикријом увелико већ наговештена.

Ипак, и у само начелно трансгресивној патријархалној констелацији, приповедачу је стало, колико се то може, да тетка Доку издвоји од типских женских ликова, пре свега на основу комичке инвенције њених особина. Када се не може наћи друго име за њено необично или чудно понашање, она се просто – не без извесних симпатија – проглашава лудом, али преко гласова осталих, патријархатом индоктринираних ликова по питању женске индивидуалности. Најпре, када Дока сама крене у преговарачку мисију са Зонином породицом, говори Јевда,

²⁷ Пишући о патријархалном, врањанском милеу, у којем се одиграва роман *Газда Младен* Борисава Станковића, Бојан Чолак истиче: „Патријархална култура тога доба представљала је ригидан и крут образац у коме је осећање дужности вршило значајну мотивацијску улогу у понашању човека. Живот је, и мушкарца и жене, у таквом једном строгом уређењу, био испуњен дужностима у оквиру породице, брака, друштвено-социјалне средине и њених чланова“ (Чолак 2009: 12). Разматрани културни модел није карактеристика само овог поднебља, тврди Чолак, већ се може уочити и у другим културним зонама, нарочито оним блиским као што је културно-социјално залеђе старог Ниша у *Зони Замфировој*.

Манчина мајка: „А лудо је, лудо – па сто оке је лудо!!“ (Сремац 2010: 93); Хаџи-Замфир говори да неће да се ороди са „луду Доку“ (Сремац 2010: 107); Манча објашњава Зони: „Тетка ми се пада, ама је лудо!“ (Сремац 2010: 111). Како би се „оградио“ од њене по патријархални поредак потенцијално субверзивне родне трансгресије, приповедач романа најпре мора да је прогласи унеколико лудом да би се отворио карневалски простор за њене комичке и културолошки трансродне перформансе.

Осим по делимично изнуђеним и не увек малеволентним гласовима о њеној лудости, Доку у *Зони Замфировој* упознајемо и уз физичке карактеристике које су комичне без тенденције идеолошког изопштења из заједнице. Она хода „с рукама преко трбуха“ (Сремац 2010: 32), чиме се сугерише њена другачија телесна појава, што ће бити прилика за извођење успеле комика геста и покрета. Дока обично долази незвана, не мари за то шта пристаје једној жени да ради у патријархалној заједници, „звижди сокаком“ (Сремац 2010: 33), остали ликови је углавном избегавају. Има врло незгодну нарав, понекад нешто каже и кад је нико ништа не пита, уме и да се потуче. У једном тренутку и Хаџи-Замфиру, неспорној институцији моћи у тој заједници, прети батинама. Напоследку: „Тетка Дока пије и кафу и мастику и уз то пуши као Турчин“ (Сремац 2010: 34), а некада има обичај да „пребаци ногу преко ноге, па бећарски пушта густе димове“ (Сремац 2010: 101).

Иако је „мало чудних манира“ (Сремац 2010: 33; први пут се уз њу појављује придев „чудан“

што би био најједноставнији превод термина „квир“ – курзив И. П.), ипак је још лепа и здрава и има мужа Сотираћа, „кога се она, узгред буди речено, врло мало бојала“ (Сремац 2010: 34). Мада приповедач „узгред“ саопштава информацију да се Дока не плаши мужа, тиме заокружује скицу њеног портрета као страног, чудног или квир тела по мерилима патријархалне заједнице. Традиционално женске особине су ипак ту само како би биле контраст њеној општој на-страности. Дока каткада зна да употреби и традиционални феминитет, али и он бива комички разграђен од стране посматрача или саговорника који га не доживљају реално, као што и она сама у такав не-квир феминитет истински не верује. Када перипетија *Зоне Замфирове* кулминира, Мане и Дока кују план за освету:

За ту ствар требала је Ману као помагач једна женска, витка и повиша, и он запита Доку да ли зна она коју такву женску. Тетка Дока се понуди сама. Повисока је, а куражна је.

- Што да тражим по ма'ле, еве сам ти ја! – вели Дока.

- Море, тето, – брани се Мане од ове нове и неочекиване напасти – неси ти веће за теј работе. Искам висока и т'нка ника да је...

- Што, што, бре? Питај, бре магаре, тетина он да ти каже каква сам била т'нка и висока кад ме узде, ете, мој Сотираћ...

- Ам, била си дè, ама саг, ете, неси!

- Море, узни си ти сал мене, па ич не бери бригу! Ако треба да се тепамо с некога, – па ће се и тепамо. Ако треба да се бијем с патрулу, ласно за тој! Ће се бијем, а ти сал да сеириш.

Умирује је Мане и вели да никаква боја неће и не сме бити, али му треба женска виткија и лакша. Тетка Дока се брани и вели да је она лака, и зове га да се огледају: „Ајде да прерипујемо кој ће побоље да прерипи кочије у авлију там!“ Али се никако не сложише (Сремац 2010: 128–129).

У неодољиво комичкој сцени, Дока сопствени феминитет доказује маскулиним средствима, тако да на крају заправо сама разоткрива сопствену природу. Иако овде једини пут у целом роману помиње мужа, његова улога је толико епизодна да само служи као алиби да је и она некада била женско у нормативном смислу. Није јој стало до сопствене женскости онако како је то уобичајено у схватању тадашњег јавног мњења,²⁸ или чаршијског погледа на свет, него до потврде сопственог храброг квир феминитета. Метанаративно протумачено ово завршно „али се никако не сложише“ имало би да представља и меланхоличну констатацију о немогућем помирењу између патријархалног, чаршијског и личног, помереног схватања феминитета, али то би могла да буде и антиципација њеног неславног краја у којем ће ипак морати да сопствени квир феминитет повуче у корист одржања хетеронормативне заједнице.

²⁸ Говорећи о општим одликама патријархалне културе, Жарко Требјешанин се дотиче и статуса јавног мњења у њој: „Оријентација на заједницу огледа се и у снажном притиску јавног мњења, који је моћан регулатор људског понашања у патријархалној култури. Неписана правила патријархалне заједнице поштују се много више и имају већу снагу од многих писаних закона грађанских држава“ (Требјешанин 2008: 179).

У четвртој глави романа, тетка Дока ће се појавити у изврсној сцени родне трансгресије. Пошто је управо присуствовала сцени купања Зоне у амаму, збитије препричава женском породичном већу Манчиних тетака и стрина. Њен говор, пре свега циљан да убеди Манчину мајку Јевду у то да је Зона права прилика за њеног сина, презентован је делимично са патријархалном, мушком фокализацијом. Најпре се Дока отворено декларише као „пријатељица“ женске лепоте уопште, још и јасно еротизоване лепоте младих девојака у амаму: „А лепе, па убаве што су – лелее, Јевдо, очи си да не скинеш сас њи’! Ја ги сал гледам па сеирим!“ (Сремац 2010: 36). Традиционални маскулини узвик „леле“ овде је транспонован у окидач за снажно женско уживање у женској лепоти виђеној очима чудне тетке. Наравно, све је то удружено са очаравајућом Сремчевом употребом дијалекатског, торлачког говора, што је спроведено у целој *Зони Замфировој*, тако да то не треба даље посебно наглашавати. Када се концентрише на опис саме Зоне, тетка Дока се потпуно занесе у родну трансгресију:

Па кад гу вид’о ону њојну т’нку снагу, па оне њојне пусте косе, па оне беле цврсте груди, како два филџана, па оно њојно девојачко срамување!! Леле, тугоо! – викну Дока, па се завали онако бећарски и распали цигару, сркну из филџана, па настави: – А мен’ ми дође ништо жал’, па си зборим у памет: „Ех, црна Доке, пусти твој к’смет!... Што несам бећар, та да гу ели узнем ели отмам од татка гу“ – тол’ко што је лепотиња!... (Сремац 2010: 36)

На овом месту највидљивија је њена бећарска, мушка природа, додуше на првом нивоу у функцији патријархалне породичне економије, то јест да би додатно нахвалила Зону и некако испунила самонаметнути задатак провадацике који тако трапаво обавља.²⁹ Но, иако је делимично сврховита, ода женској лепоти прелази у скоро кантовско несврховито допадање, па се колективни глас тетака и стрина почиње згражавати над провалом хомоеротизма, док она „мирне душе“ и даље занесено жали што није на Манчином месту, или – још занесеније – што није мушко. Пренесено, њена жалопојка односи се и на интуитивну спознају да је у таквој ситуацији родна трансгресија немогућа, а да се лезбејска жеља у свету у којем живи уопште не може појавити као друштвено прихватљива, јер поврх свега ни сама није јасно освешћена у есенцијалном него само у конструктивистичком значењу.

Управо ово место издваја и Драгана Вукићевић у својој анализи наративних стратегија прикривања говора љубави између жена у прози 19. века:

У тексту не само да се инсистира на мушким атрибутима јунакиње која посматра – она је слободнијег понашања, пуши, пије и псује – већ се експлицитно приповедач поиграва њеним родним функцијама. Шта компензује жеља за другим полом смештена у

²⁹ Занимљиво је како Душан Иванић сличним речима почиње анализу ове сцене: „Та *настрана* прича жене бећара (пуши, пије, звижди улицом, радо се свађа, а вазда самовољно понаша) [...]“ (Иванић 2003: 11, курзив И. П.), употребљавајући и придев „настрано“, што је један од превода или синонима за квир. Касније, Иванић наводи да Дока „с мушком страшћу говори о Зони“ (Иванић 2003: 14).

реторско питање „што нисам бећар“? Мањак женствености, недостатак слободе, недостатак физичких уживања, задовољства собом, или светом. Ко је Дока док маштари да је бећар: жена која би се боље осећала да је мушкарац, хедониста коме је ускраћено задовољство, жена која ужива у еротичности друге жене... Преко виртуелне жеље за другим полом, као жеље за слободним виђењем и делањем у свету које је освојено преко Закона Оца, Сремац успева да о недозвољеном (псеудо/хомоеротском) ипак приповеда на дозвољени начин. Поменути одломак из *Зоне Замфирове* је занимљив због још једног аспекта. Право на писмо у реализму задобиле су очи, глас, фигура, руке, ретко груди, или кожа. Стога поменути опис спада у најслободнији опис тела у реализму. Избор жене-фокализатора (Дока) има и реторску функцију јер појачава хумористички ефекат заснован на смешном „нескладу“ говора јер жена прича/гледа као мушкарац, а не као жена (Вукићевић 2017: 191).

Парадоксално, помоћу еротских криптограма одвија се у поетици реализма најслободнији могући приказ телесности и сексуалности, при томе чак и родно трансгресиван, али прерушен у комички модус приповедања који је најлакше пролазио код замишљених цензорских очију тог времена. Када су очи јавног мњења уписане у сам текст као спољашњи обликотворни принцип, реалистички текст има скривену слободу да у микро-фокализацијама „каже“ оно што наметнути оквир неће поништити, већ га само изнутра попунити „неприличним“ садржинама као малим текстуалним анархијама (о идеји анархичности реалистичког текста, вид. Вукићевић 2011, као и претходно поглавље књиге).

Нешто мало после узбудљивог трансгресивног узлета, већ добрано припита Дока, у дијалогу са Јевдом, Манчином мајком, износи и закамуфлиран комичко-дионизијски трансродни „манифест“, у коме је главна идеолошка садржина она о релативности и друштвеној условљености родних улога:

- Ама с мен' у амам да искочиш – салете је Дока – да сеириш и да видиш једну убавињу и лепотију оди девојчики!... Мори, у пашине сараје, па би искочиле и там' помеђу три тесте Ђурђијанке и Стамболијке потакве; искочиле би и там' најлепе и најубаве!...
- Де-де! Ласно за тој, мори, Доке! Ће искочимо једанпут! – вели Јевда, само да је скине с врата. – А саг, иди си па легни; преспиј си малко, Доке...
- Ете, тој Зоне Чорбацијско да видиш сал!... – вели јој Дока излазећи. Ја ћу си разберем кад ће Ацијско у амам, па да си одемо ја и ти; а ја ћу платим амам и за мен' и за теб' – сал оној Зоне Ацијско да видиш и ти да сеириш, па... ако што носи мушко... (Сремац 2010: 38)

У дионизијској раскалашности, под дејством алкохола ступивши у утопију своје жељене трансродне улоге, Дока преноси сопствену идеолошку садржину и на остале жене, то јест на Манчину мајку коју зове у маскулино схваћен подухват похођења младих девојака ради естетског и потенцијално еротског ужитка. Како њени позиви не наилазе на прави одговор, Дока ће добити прилику да крене у одлучну акцију „освајања“ Зоне тек када централни љубавни заплет Сремчевог романа почне да се распетљава. То наравно

мора да чини посредно, као проводацика. Она с великим жаром приступа задатку по психолошком механизму скривене просидбе за себе који ће јој у несвесно-либидинозној равни донети интимну сатисфакцију ако га успешно обави. Због двоструког кодирања Докиног посла и жеље дешавали су се раније сви њени погрешни кораци, који су чињени не само због својеглавости, већ и због грозничавог стања у којем заправо можда по први пут обавља радњу коју је одувек у дубини душе, или психолошки несвесном, желела – а то је да освоји једну девојку.

Осим квир феминитета тетке Доке, у *Зони Замфировој* постоји, али на мањем простору развијен и са не тако успелим комичким ефектима, и квир маскулинитет. Неволњи и неспретни удварач Зонин, Манчин комички антагониста (а посредно и Докин), јесте Манулаћ. Обележен је квир маскулинитетом, односно по тадашњим стандардима увелико феминином појавом. За разлику од маскулине тетке Доке, он пуши врло ретко, само када сврши неки добар посао, а пушење је у патријархалној заједници знак маскулине иницијације. Није распикућа и пробисвет, што га већ чини сумњивим у очима доминантног патријархалног маскулинитета. И као дете, попут Игњатовићевог Шамике Кирића из *Вечитог младожење*, био је доживљаван андрогино:

Зато је Манулаћ дуго био загонетка – у махали задуго нису знали да ли је мушко или је женско! Јер, кад је с оцем ишао, био је обучен у плундре, а кад га је мајка изводила, плела му је курјучић и

облачила га у фустанчић. И како га је она више изводила него отац, то су по другим махалама многи задуго мислили да чорбаци-Јордан има ћерку (Сремац 2010: 85).

Хаџи-Замфир, Зонин отац, као оваплоћење хипермаскулине фигуре врло добро наслућује Манулаћеву феминину страну, те ни у једном тренутку не узима за озбиљно планове које имају неки други чланови породице (пре свега оне тетке, ујне и стрине) да се Зона уда за фигуру слабог или потиснутог маскулинитета.³⁰ И не само стари Замфир, и Дока, којој је по квир сензибилитету Манулаћ обрнута слика у огледалу, уверено тврди да је овај сексуално немоћан са женама. Без обзира на то што је интрига уведена пре свега у сужејне сврхе кварења потенцијалног брака Зоне и Манулаћа, симетрија у постављању ова два лика чини да Докин аргумент, на метанаративном плану, буде још уверљивији и далекосежно повољан по патријархат. При том, Дока на несвесном психолошком плану одстрањује конкуренцију у фиктивној утакмици за

³⁰ Хаџи-Замфиров хегемони маскулинитет последица је и његове класичне фигуре патер фамилијаса у патријархалној заједници: „Највиши положај у породици имала је она особа која је представљала главу породице (куће). Ова улога је припадала оном члану породице који је све укућане држао под контролом, и кога су се сви укућани највише плашили. Својим ауторитетом он је пазио на дисциплину и да све буде као што треба. Таква особа била је строга, разборита, по карактеру чврста, високо морална, штедљива и марљива. Глава породице морала је да кажњава укућане за испољену непослушност и неодговорност, а важност и углед су јој признавани од стране свих чланова заједнице“ (Чолак 2009: 34).

Зонину наклоност (Мане као сродник јесте део истог симболичког низа па не може у тој мери да буде ривал, мада би се неке Докине неспретности у обављању функције провадацике могле протумачити као кварење и тог посла). Дока из сопствене квир природе најбоље може да раскринка Манулаћеву квир посебност и вероватну неспособност за улогу нормативног мушкарца. Ако је већ постало опште место тврдња Пјера Бурдјеа да патријархално друштво врши симболично насиље над женама (Бурдје 2001), онда је непобитно да и Дока, интериоризујући насиље и прерађујући га као квир заступница патријархата, ради на учвршћивању дискурса који ће симболички казнити Манулаћа.

Оно што је Дока урадила са Манулаћем, на крају романа десиће се и њој, по принципу да патријархална заједница употребљава појединце за симболичка кажњавања различитости, с тим што се такво деловање очас окреће против својих практиканата када заврше улогу у представи краткотрајно допуштеног искакања из колектива. Дакле, осим свих лексичких кажњавања Докиног квир феминитета (оним колективним и стопљеним гласовима о њој као „чудној“ и „лудој“), у последњем поглављу она ће бити и наративно кажњена.

По Сремчевој идеологији среће, израженој преко поетичке потребе за срећним крајем и импулсом додељивања такозване песничке правде³¹

³¹ Термин песничка правда означава ситуацију када се књижевно дело завршава награђивањем врлине и кажњавањем зла. У Дантеовој *Божанственој комедији* први пут

ликовима, која је на другом месту ишчитана из романа *Поп Тира и поп Спира* – онај који квари срећу патријархалној идили мора бити на неки начин напослетку изопштен из заједнице или се комички помирити са сопственом судбином, прихватајући властита исклизнућа као пролазну забаву:

Одустајање од по заједницу деструктивног понашања увек је на неки начин принудно. Било да се ради о суптилним механизмима (својеврсној интерпелацији патријархалног друштва) помоћу којих се индивидуа прилагођава друштвеној економији среће а да тога није свесна, било да је реч о директној принуди [...] која код Сремца увек производи комичке ефекте, зато што код њега нема ни најмање сумње да је такав уједначавајући и „усрећујући“ рад патријархата добар по појединца. Онда је увек боље да таква суптилно или отворено манипулисана индивидуа на концу прихвати сопствени положај у комичком кључу (Перишић 2015: 107–108).

У случају *Зоне Замфирове*, и тетке Доке, ситуација је следећа. Током припрема за свадбу, у последњој глави романа аутор ће Доку сместити у својеврсни карантин:

се идеја песничке правде простире на омнitemпоралан физички свет и због срећног краја у метафизичком смислу представља телеолошку комедију. Ако је уметнички свет уређен по принципу неке више (божанске) правде, онда су појединачни ликови само фигуре којима се та коначна сврховитост забавља и обично награђује добре, а кажњава рђаве јер је такво људско телеолошко мњење (Перишић 2013: 408–409). Код Сремца, ауторска инстанца је у позицији строгог, конзервативног али и правичног приповедног Бога, која награђује припадност утврђеном поретку, а кажњава – али не одвећ строгом казном – исклизнуће из традиционалног, патријархалног система вредности.

[...] Таска и Дока, те две тетке, вешто су и fino удаљене, да не би шкодиле ствари која се тако лепо и глатко свршава. Чак је у услове ушло да се ни на дан свадбе не нађу оне две заједно (Сремац 2011: 195).

У предсвадбеном карантину налази се и Зонина тетка Таска, која је, како је помињано, парњакиња Доки у антагонистичкој фамилији по незгодном карактеру и речитости некарактеристичној за жене таквог света. Дока, а с њом и Таска, на дан свадбе без много приповедачког обзира, али ипак „вештим“ и „финим“ патријархалним механизмима, бивају екскомунициране и приказане као оне које су „легле на руду“, то јест прихватиле симболичку казну и малу награду, или заправо сопствени срећан крај у виду мирења са наметнутим императивом о нужности опстанка патријархалне идиле, и симболичког налога да се оне више ту не смеју мешати. Да би се заједница додатно обезбедила, по принципу патријархалне и поетичке симетрије оне су смештене свака у „противнички“ карантин, како би додатно биле под будним оком, добијајући утешну награду старања о свадбеним потрепштинама: „Тетка Таска је тога дана била све и сва у Замфировој, а тетка Дока у Маниној кући“ (Сремац 2011: 199).

Дока се на крају – после свих спектакуларних приповедачких инсценација њеног квир идентитета – своди на своју жанровску функцију: на комедиографски тип злосрећног помагача (Иванић 2003: 19), који је завршио и сопствену авантуру искакања из заједнице. Са колективног становишта, Докино перформирање различитости

имало је заправо да послужи заобилазном потврђивању истости, са циљем да се уз комичке перипетије дође до стабилизоване идиле где напоследку свако остаје на истом оном месту на којем је и био у симболичкој стратификацији патријархалног друштва. Краткотрајна Докина еманципација испоставља се епизодом квир слободе у којој је било допуштено да она карневалски пролазно буде оно што заиста јесте.³²

Али, празнична предсвадбена светковина ослобађања квир идентитета морала се окончати без последица по инстанце које су је омогућиле.

³² Како произлази из историјско-поетичких истраживања Михаила Бахтина и Умберта Ека, карневал је одувек био институција која колонизује бунт, то јест он допушта субверзивним дискурсима да краткотрајно слободно дејствују како би интерпелирано ослабљени бивали касније још лакше контролисани. Амбивалентност карневалског смеха је у томе што заправо потврђује систем који смех допушта и користи како би га пацификовао, рачунајући на то да у практикантима карневалског первертовања не постоји освешћени, или неинтерпелирани субјекат, који би деконструисао хијерархију моћи, већ само противречни протосубјекат којем је потребан миг одозго за нарушавање правила. Опширније о колонизацију бунта у институцији карневала, с позивом на теорије смеха Бахтина и Ека, вид. Перишић 2010: 142–149.

4. АНТИЦИПАЦИЈА КВИР ПРИСТУПА

Станислав Винавер „настрано“ чита
Марсела Пруста

На основу искошених читања неких есеја Станислава Винавера, и слободно асоцирајући, пишчева „уврнута“, „чудна“ и апартна тумачења могла би се скоро по аутоматизму сврстати у замишљену историју српске квир есејистике. Ако бисмо наводили традицијски озбиљније аргументе у прилог ове чудне тезе, онда би то били ставови из антологијског есеја Радомира Константиновића „Винаверова минђуша“. Описујући како је српски писац јеврејског порекла целог живота био окружен „злим волшебницима“, Константиновић сматра да су ти тоталитарни „чаробњаци“ оне културне и идеолошке фигуре које нас убеђују да постоји крајњи облик уметничког дела, као и извесно поетичко-идеолошко апсолутно решење (Константиновић 2015). Винаверова минђуша је фигура којом Константиновић истиче пишчеву слободу од свих системских поетика и идеологија које хоће да коначно растумаче свет. При томе, одабиром минђуше као метафоричког корелатива Винаверове есејистичке поетике, сугерише се и само њему својствена ненормативна слобода у односу на *света писма* књижевне и културне традиције,

односно пишчева пословична различитост и на-страност у односу на било коју средину.

Винавер би у пројектованој историји српске квир књижевности, или квир историји српске књижевности, био она фигура по којој би таква историја могла амблемски да се идентификује. Треба нагласити да се овим не алудира на сексуалну страну онога што мапира појам квира, него на пишчеву идеолошку дистанцу и од левих и од десних тоталитаризама, о којима је с подједнаком одбојношћу писао. Управо су те велике нарације 20. века – комунизам, националсоцијализам и фашизам – биле и највеће противнице свега различитог, односно онога што би се могло доживети као претња њиховом настојању ка униформизацији појединца. За квир особе свакако није било места у десним тоталитаризмима, и о томе је Винавер писао у својој политичкој публицистици која се бавила рађањем и успоном националсоцијализма у Хитлеровој Немачкој.³³

Но, како српско искуство са десним екстремизмом, кад се историјски пресабере, није много велико, значајно је приметити да се период владавине левог ауторитаризма у виду

³³ Као авангардни дух, Винавер не може а да не примети почетак прогона свега онога што би се могло схватити као квир, то јест онога „настраног“ што квари „идеал“ чистоте немачке нације: „Министарска седница бавила се и питањем нудиста. Решено је да се у погледу морала примене најстрожије мере. Садања нова влада народног препорода неће трпети извесне ексцесе у погледу наравствености, а нарочито у Берлину, који је због неких својих манифестација био као такав привлачан и за странце, издалека. Маса локала, нарочито хомосексуалних и лезбејских локала, затворено је“ (Винавер 2015: 722).

југословенског социјализма испоставља као велики дисконтинуитет у нацрту историје српске квир књижевности. Од времена друге половине 19. века и поетике реализма, која преко криптограмског лукавства добија прилику да бележи оно што у стварности види, а уочава свакојаке квир персоне, преко књижевности модерне, па затим међуратног модернизма или авангарде, где се осећа велики набој у жељи да се у књижевности и култури проговори о другачијим идентитетима, о чему је Винавер у својим текстовима писао, али и у личним пријатељствима сведочио, дошло је до изненадног реза после комунистичке револуције и покушаја да се стварност и уметност прилагоде потребама новог, „исправног“ човека. Након социјалистичког антиквир шока, књижевности је требало много времена да подрије унормљавајућу метанарацију југословенског социјализма, да би се тек после тридесетак година паузе поново освојила слобода за тематизацију квира у уметничким праксама, када је режимска контрола над стваралаштвом почела да попушта.

Станислав Винавер је написао неколико есеја о Марселу Прусту, писцу који је после спорадичног одушевљења у међуратном добу³⁴ након Другог светског рата био благо проскрибован, поред осталог и због своје хомосексуалности. Текст „Завештање Марсела Пруста“ (1923) говори о односу француског писца према музици и

³⁴ У српској култури, први текст о Марселу Прусту објавио је Слободан Јовановић у *Српском књижевном гласнику* 1922. године.

наговештава тему како би се његова проза могла интердисциплинарно анализирати по принципима музичке критике. У есеју „Загонетна суштина Прустовог дела“ (1952), Винавер иновативно разматра, поред осталог, Прустову поетику смеха коју сасвим оправдано изводи из Бергсонове филозофије смеха (вид. Свирчев 2017: 103–105).³⁵ У истом тексту, српски писац луцидно повезује Прустову биографију са његовим делом (што је тема које је поново актуелна, откако је извршен „коперникански обрт“ у савременој науци о књижевности од иманентистичке ка контекстуалистичкој парадигми), али задржавајући се само на разматрању пишчеве астматичарске преосетљивости.

Најзанимљивији текст о Прусту, онај о којем ће овде бити више речи, Винавер није објавио за живота. Тај подужи есеј нађен је у пишчевој рукописној заоставштини и први пут је објављен тек 1997. године. Наслов текста је „Марсел

³⁵ Станислав Винавер, један од највећих уметника смеха у српској култури, писао је и теоријски луцидно о смеку. Са себи својственим животним и списатељским еланом, Винавер износи општетеоријске ставове о смеку који се у почетку углавном ослањају на мисао француског филозофа Анрија Бергсона, али их и надограђује у смислу извођења једне фрагментарне метафизике смеха. Када пређе на размишљање о српском књижевном смеку, најочљивија је горљива одбрана Бранислава Нушића и такозваних ниских облика смеха. Винавер се „усудио“ да пише и о Његошу као комичком песнику, да би у тексту „Српски хумористи и сатиричари“ донео кратку панораму српске смеховне и сатиричке традиције, у којој најпроницљивије закључке износи о Јовану Стерији Поповићу и Стевану Сремцу. И у својој генеалогiji смеховне традиције, Винавер не може да буде правоверан, већ је и ту унеколико традицијски чудан.

Пруст саздаје у ропцу свет од успомена и пре-ображава га у марионетски трепетни рај болесничке жудње“. Већ од наслова сусрећемо се са карактеристичним Винаверовим патетично-узвишеним тоном, који с једне стране изгледа као да долази из неке његове *Пантологије*, што би се могло читати и као самосвесна пародија. Ипак, с друге стране, када се појединачно осмотри сваки део наслова, и када се запази да је овакав тон, додуше за пар октава пренаглашен, кореспондентан са Прустовим стилем, онда на малом простору добијамо попис или каталог карактеристика и тема романа *У трагању за изгublеним временом*, онога о чему су други критичари на „нормалније“ начине говорили.

Да Марсел Пруст „саздаје у ропцу“ нови свет, свет смислено устројеног књижевног дела, и да то чини у грозничавој журби, утркујући се са смрћу како би завршио роман (који ипак није за живота у целини објављен, нити потпуно срећен у складу с пишчевом вољом) — биографије о томе обилато сведоче, а Винавер овде помоћу патетично-поетског именовања ефектно сажима у једној синтагми. „Саздавање у ропцу“ би могао да буде и алтернативни наслов Прустовог романа, при чему би одабрана именица „саздавање“ уместо рецимо „стварање“, „исписивање“ или слично одлично мапирала Прустову модернистичку потребу поетске замене такозваног стварног света оним уметнички сазданим, „стварно стварнијим“. Прустов уметнички „ропац“, као предсмртни трзај поново пронађеног другачијег живота, може да саздаје једино „свет

од успомена“, пошто је приповедач од свакодневног живота морао, и из физичких али и метафизичких разлога, да одустане. „Преображене“ успомене су заправо главна садржина романа *У трагању за изгublеним временом*; преображене тако да се дешава потпуни трансфер између могућих светова. Створени књижевни свет онда захтева и ново именовање у Винаверовом захукталом каталошком сажимању: Прустов хетерокосмос добија још пет карактеристика у другом делу наслова.

Реч „марионетски“ Винаверу служи да ефектно потцрта извесну конструисаност ликова у Прустовом роману, у смислу да се они покаткад, нарочито у последњом тому, понашају тако да би илустровали пишчеве завршне тезе. Уз то, готово сви јунаци *Трагања* су марионете сопствених страсти, следбеници пута који је сасвим изван власти личног, рационалног хтења. „Трепетни“ је опис Прустовог особеног израза, који трепери или титра и у тексту српског есејисте, где се реченица толико разгранави, бивајући засићена асоцијацијама које резултирају несигурношћу приповедачког субјекта у самог себе, извесним заплитањем у другостепене рефлексије крхке субјективности која је распета између жеље за логоцентричним утемељењем и зебње изазване свешћу да се то ни писањем, нити на било који други начин не може идеално досегнути. Ипак, жеља је, ако је хтела да остане доследна својој унутрашњој садржини, морала до краја исписати роман, створити уметнички „рај“, виртуелну оствареност свесну својих реалних недостатака.

Ти недостаци су именовани четвртом и петом карактеристиком. Најпре је ту придев „болесничка“ (што се наравно односи и на биографску чињеницу да је француски писац био тешки астматични болесник) као име Прустовог противречног односа према садржини сопственог романа, али и као ознака одмака или одгоде, иронијског повлачења из тако сазданог раја. На крају наслова појављује се „жудња“ као незадовољена потреба, којом се указује на метафизички сувишак врхунског уметничког дела које је увек у исто време и победа и пораз речи, утопија задовољења и реалност (нове) жудње.

На основу ове кратке анализе само једног његовог наслова, Винавер се указује као оригинални критичар необуздане енергије и креативни читалац ексцентричног надахнућа који би се могао назвати не само апартним, него и „настраним“ у односу на „мејнстрим“ академска читања, и на основу тога чак би му се могла доделити улога – у сврхе експерименталне тезе овог поглавља – претече или антиципатора књижевнотеоријских квір приступâ. Често су његова тумачења изазивала мале скандале у књижевној чаршији, а још спектакуларнији одјек имали су преводи који су код правоверних филолога наилазили на жестоку критику. Нарочито је то био случај са Винаверовим преводом Франсоа Раблеа, о чему пише Новица Милић, налазећи један чудан или „настран“ термин за његову поетику превођења – „превинавероводилаштво“. Овом кованицом обележена је Винаверова креативна енергија у превођењу, насупрот оној рутинској, школској,

техничкој; она енергија која, у складу са целокупним његовим стваралаштвом, даје превод који ризикује да буде „оригиналнији“ од оригинала. Винаверов метапревод тако постаје, тврди Милић, у неку руку „оностран“ и додаје: „Чак, могло би се, без много устежања, рећи: *настран*“ (Милић 1990: 361).

У тексту „Марсел Пруст саздаје у ропцу свет од успомена и преображава га у марионетски трепетни рај болесничке жудње“ постоје још неке тезе које би се у овом засад теоријски не много утемељеном смислу могле назвати „настраним“ или квир, да би се дошло до теме хомосексуалности где ће ствар постати теоријски релевантнија. Повезујући Прустов приповедачки поступак са импресионистичком сликарском техником, што су и други критичари чинили, Винавер ће то урадити на себи својствен, померен начин. Као што Моне „слика катедралу на сто начина, према поднебљу, обасјају, према тренутној игри сенки“, тако и код Пруста „видимо једну личност кроз другу“, он „подвргава све своје личности сталним светлосним преображајима – да бисмо, уз мноштво разлика, дошли до приказа збирног“ (Винавер 2012: 230). На делу је дакле импресионистичка опализација којом се истичу различите психолошке стране јунака, њихове, могло би се рећи, аберације или „настраности“ и, поред осталог, њихови уврнути или квир психолошки аспекти.

Анализирајући такав поступак, Винавер га додатно помера ка „настраном“ полу. Наиме, француски писац поставља јунаке на свакојаке

муке како би дошао до истине о њима: „Као какав стручњак-инквизитор нове и, нарочито, прокушане врсте, Пруст проналази све нове муке да њима искуша своје јунаке“ (Винавер 2012: 230). Има у томе, закључује српски есејиста, и садизма у традицији „божанственог Маркиза“ кога је аутор *Трагања* са уживањем читао. Муке су ту да би ликови били у стању сталне трансформације, што је опет у функцији Прустовог импресионизма. Оваквим тумачењем, Винавер је такав импресионизам сасвим изместио ка извесном – додуше експлицитно не употребљавајући следеће синтагме пред чија врата је есејистичким путем дошао – садистичком или инквизиторском импресионизму, што би била заиста *импресивна*, „настрана“ иновација у посматрању примене ове сликарске технике у модернистичкој књижевности.

И тема хомосексуалности или квир сексуалности је, према Винаверу, у функцији „садистичког импресионизма“. Наводи се дужи одломак, јер смо дошли до главне теме овог поглавља:

Уверен сам да и добар део изопачености (у *Содоми и Гомори* нарочито) долази по вољи и одлуци самог писца (а не забележене истине) да би своје јунаке искушао и довео у нарочите ставове, стрепње, зебње, у посебне околности које ће их такорећи „ишчупати из уобичајеног оквира“ и створити од њих пластичну масу, која се повињује писцу. Кад би те личности остале у границама шаблонских доживљаја, распон би њихових чувстава остао скучен и мален, и оне не би биле занимљиве за Прустову анализу: биле би и

остале укалупљене, уз мала, дробна подрхтавања повременога иначења. Изведени пак из својих исконских путања, ишчашени из својих природних зглобова, они су принуђени да буду потресно своји, да се сналазе сваки час у новом чулном вихору, да се прегоне и догоне. Обузети свакојаким психичким грозницама и дрхтавицама, које су им вољом писца досуђене. По мом, дакле, мњењу, писац мада и сâм изопачен према мушким љубавима (које су му, данас, све познате и у танчине), прибегавао је сталним перверзијама, поглавито зато: да би личности могао да усмерава у свакојаке душевне вихоре и заокрете, и на тај начин, да им положи сву досадну и наслеђену једнолику калуца – која је била мучна за једног импресионисту, као што је Пруст. Тек кад су личности запале у недоумице и у безизлазне вртлоге страсти и ђефова, тајних и скривених душевних ћорсокака – могао је писац да располаже њиховим непатвореним трајањима (Винавер 2012: 231).

Мада се у одломку налази и један помало комичан моменат, онај када српски есејиста тврди да је тема хомосексуалности уведена по вољи самог писца (као да може бити другачије), а не забележене истине (као да у књижевном делу постоји неререференцијална истина), остале тврдње су сасвим у духу и Прустовог и Винаверовог времена. Чини се да је Винавер тога и те како свестан када се ограђује да су тврдње изречене по његовом „мњењу“ (или „мњењу“ како би се данас рекло). Као свестрано образовани интелектуалац, Винавер је свакако знао разлику између „мњења“ и „мишљења“, између „доксе“, као пред-расудног или мњењског псеудосазнања (онога што пружа ослонац за непоуздане

судове), и „епистеме“ као правог сазнања које једино може имати филозофско-теоријску релеванцију. Да је, дакле, хтео аподиктички да тврди да су његови ставови „тачни“, он би – ову хипотезу је тешко, вероватно и немогуће фактички доказати – у парентезу убацио да се ради о његовом „мишљењу“, а не „мњењу“ које конотира да је реч о ставовима који се преузимају из тадашњег јавног дискурса без дубљег епистемолошког утемељења.

У оваквој оптици, онда се чак ни из данашње перспективе не може сматрати неприкладним што уз хомосексуалност Винавер користи изразе као што су „изопаченост“ или „перверзија“. Главна ствар је овде и даље била анализа Прустовог садистичког импресионизма и указивање да је избор „настраних“ облика сексуалности најбољи начин да се јунаци ставе на наративне муке, а успутна запажања о хомосексуалности као таквој део су тадашњег мњењског погледа. Таквом мњењу ни сам Пруст не измиче, јер се и он као личност назива „изопаченим“, а ту реч Винавер свакако не би употребио за писца којим је био толико одушевљен да је хтео свом ставу да придода априорну негативну конотацију (као што негативну конотацију нема ни придев „болеснички“ из наслова есеја који се такође сасвим конкретно односи на Прустову личност). Ради се о коришћењу у том тренутку у дискурсу једино могуће – квир ознаке. У смислу померања ка квир перцепцији може се читати свака измештеност јунака или личности од

уобичајених норми понашања и психолошких карактеристика, а када се таква измештеност, у кључу квир дискурса, назива „изопаченошћу“ то сасвим уврнуто има неутралну конотацију.

Уосталом, и сам Пруст је имао квир однос према овој теми у сопственом делу. Већ од наслова четвртог тома романа *У трагању за изгубљеним временом – Содомом и Гомором* – и он се уклапа у традицију приказивања хомосексуалности као патолошке појаве, као нечега богохулног, „настраног“ или квир, свакако плаћајући данак духу времена и схватањима која су обележавала тадашњи тренутак расправе о нехетеронормативним сексуалним идентитетима. У својеврсном „предговору“ *Содоме и Гоморе*, насловљеном „Прва појава људи-жена, потомака оних житеља Содоме које је поштедео огањ небески“, француски писац се непрестано колеба између, условно речено, аболиционистичког става према хомосексуалности и оног дифаматорног. Како је већ у том описном поднаслову наговестио, Пруст ће се једним делом свог романа кретати у правцу посматрања хомосексуалаца као „трећег пола“ или „људи-жена“, што је у складу са традиционалним, а данас анахроним, представама о хомосексуалцима као мушкарцима заробљеним у телу жене. Када приповедач открије сексуалне склоности барона де Шарлиса, он стиже и до апостериорне спознаје зашто му је овај јунак раније деловао чудно, или „настрано“, а то је било управо захваљујући чињеници да је Шарлис био припадник „трећег пола“:

Сада сам штавише разумео и по чему сам то мало-час, кад сам га видео како излази од гђе де Вилпаризи, нашао да г. де Шарлис личи на жену: па он је то и био! Припадао је соју оних створења, мање противречних него што се чини, чији је идеал мужеван баш зато што им је природа женствена, а која у животу само привидно личе на друге мушкарце (Пруст 1983: 21).

Мало касније, ову Шарлисову карактеристику Прустов приповедач проширује на цео „трећи пол“, додуше претходно се ограђујући да има хомосексуалаца који нису женствени:

Понеки, ако их човек затекне ујутро, још у кревету, показују дивну женску главу, толико је то изражавање њихове природе свеобухватно и потпуно симболише тај пол; и сама коса га потврђује; таласање јој је тако женствено; кад се расплете, пада низ образ у тако природним увојцима да се човек диви како та млада жена, девојка, та Галатеја што се тек једва буди у томе несвесноме мушком телу у коме је заробљена [...] (Пруст 1983: 27).

Иако постоје извесне резерве, Пруст је оваквим истицањем хомосексуалаца као припадника „трећег пола“ ипак на трагу схватања хомосексуалности као деформитета личности или патолошке аберације. Разним другим квалификацијама то ће и потврдити. Тако на више места говори о хомосексуалности као „пороку“, на једном месту чак тврди да се ради о „неизлечивој болести“ (Пруст 1983: 22), другде да је у питању „настрана склоност“ (Пруст 1983: 25) или „инверзија“ која се може излечити (Пруст 1983: 32).

Међутим, и у овом одломку који посматрамо, као и у читавом роману, француски писац ће износити и оградe према приказивању хомосексуалности као патолошке појаве. После још једног помињања хомосексуалности као порока, он на једном месту уноси и полуреченицу „њихов порок, или оно што се неприкладно тако зове [...]“ (Пруст 1983: 24), чиме се релативизује општеважећи, мњењски став. Понекад и сасвим стаје на страну одбране хомосексуалности као природног човековог својства, говорећи да се ради о „урођеној склоности“ (Пруст 1983: 23).

У студији о Прустовом животу и делу, *Пруст и умеће љубави* (*Proust and the Art of Love*), Џулијус Риверс приповеда о томе како је француски писац свакако био веома заинтересован за контроверзе које су се почетком двадесетог века јављале у стручној, пре свега медицинској литератури, и да је у свој роман на полифонијски начин инкорпорирао схватања и „за“ и „против“ хомосексуалности. У средишту његове анализе управо је и овде навођени „предговор“ *Содоми и Гомори*, који је првобитно био намењен публиковању у есејистичкој форми (Rivers 1980: 153). Прустов однос према теми хомосексуалности, према Риверсу, варирао је од сатиричког и подсмешљивог до благонаклоног и саосећајног (Rivers 1980: 69), при чему је француски писац често у роману интернализовао друштвене предрасуде у односу на ово питање, чинећи од *Трагања* замршено и контрадикторно штиво (Rivers 1980: 73) и на тај начин заправо стварајући велику литературу у чијој је сржи увек некаква

противречност: „Прустов роман задржава снажне везе са старим истовремено стремећи новом, заговарајући отрцане предрасуде на једној страни да би их већ на следећој одбацио“ (Rivers 1980: 257).

Узимајући у обзир овакве тетоваже духа времена, али и неписана правила настајања велике литературе и есејистике, и Пруст и Винавер су на извештан начин „морали“ да дођу до својих противречних или „настраних“ закључака, чиме се сустичу са квир теоријом. У свом општем идеолошком плану, квир теорија је пошла од идеје да супротност између мњењских и модерних научних схватања хомосексуалности треба превладати стратешком апропријацијом негативног појма како би у дискурсу био трансформисан у позитиван, тиме у први мах излазећи у сусрет предрасудама да би оне касније биле изнутра деконструисане. Како је о теоретизацији квира било речи у првом поглављу књиге, у овом тренутку битно је још једном нагласити онај део његове садржине који конотира општу на-страност, апартност, ексцентричност и који продукује трансгресивне дискурзивне стратегије.

У смислу ексцентричности, неконвенционалности, преступништва или трансгресије мњењског погледа на ствари, што се тиче Винаверовог виђења Прустовог приповедања и тематских преокупација, дакле материјалности текста, већ је довољно речено. Међутим, квир приступ може да се примени и у реверзибилном смислу, као извесна контра-бахтиновска „карневализација

нагоре“,³⁶ што би послужило сврси довођења у питање и духовних основа „настране“ цивилизације. Управо ту чињеницу српски есејиста запажа и анализира као опште исходиште Прустовог романа. Најсубверзивнија перверзија аутора *Трагања* је у томе што је приказивањем наводних изопачености људске телесности (чулности) заправо стигао до сазнања да је највеће стварно изопачење оно које се дешава у духу.

Није тешко доказати да је Прусту био циљ да покаже недостатност телесних страсти. Свака представљена телесна љубав у његовом роману имала је „идеолошку“ сврху да укаже на то да – иако јесте предуслов за љубав – чулност није довољна, и да не води срећи, односно остварењу „пуне“ љубави која се заправо на концу испоставља као празно место и духовности и телесности или идеална одсутност која се покушава инкарнирати репресивном присутношћу. Срећа би у Прустовом „настраном“ или квир погледу на љубав била у потпуном поседу друге особе, а како се то наравно испоставља реално немогућим, тиме се отварају велике теме љубоморе и посесивности не као других, мрачних страна љубави, већ као њених инхерентних својстава, па можда чак и јединих правих садржина:

³⁶ „Карневализација нагоре је [...] ментална карневализација. Овим процесом постиже се суштинско превредновање сваке истине која се јавља као исходиште рационалног промишљања стварности. Карневализација у овом смислу скоро би се могла назвати и филозофском карневализацијом зато што пре свега означава преокретање, или, боље, преиспитивање система мишљења у традицији деконструкције“ (Перишић 2007: 100).

Не заборавимо никако да Пруст, колико његово дело одмиче, све већма верује у велике нервне олује, као у неке болести. Љубав је болест! И љубомора! И све остало! Ко да се одупре и како? Нису ли сва наша копрцања и смешна и излишна? (Винавер 2012: 237)

Винавер прегнанто формулише један од кључних Прустових парадокса – тражити смисао у чулној љубави само да се он ту не би нашао: „Чула не задовољавају никог, а природа нам – као да вели Пруст – није дала ништа боље и потпуније“ (Винавер 2012: 232). Када то постане сасвим очигледно, јасно се разазнаје – сада већ без било каквог почетног ентузијазма који је био карактеристичан код ствари телесних – да задовољење не постоји ни у духу: „Онда се дух игра сваких накарада да би се само сâм собом задовољио и наградио. Само што и тај дух и сва његова уживања – све је то кратко – не дају се они заситити“ (Винавер 2012: 232). После оваквих увида у јаловост духовних прегнућа, Винавер маестрално анализира Прустову поетику таштине као духовне замене за телесна задовољства:

Чак и она обична таштина (свакојаки фројдовски одблесци и комплекси): да играмо неку улогу у друштву, да смо важни у туђим очима итд. – ето, чак и она није довољна да људе усређи. Где би и била! Она је мала, фриволна, посна, па и смешна: али стварна, лукава, упорна, вечно будна, и увек – и гладна и жедна (Винавер 2012: 232).

На тај начин се види испразност тоталитарне церемонијалности социјалних односа као

сублимиране и друштвено санкционисане воље за моћи. Оваква воља за моћ, подстакнута таштином као духовном енергијом, води сасвим конкретној међуљудској дискриминацији: „нема краја глупој и урођеној дискриминацији, кад човек човека прозре, презре и замрзне због неке случајне несасгласности, по којој га ниподаштава као себи неједнака“ (Винавер 2012: 232). На основу овог Винаверовог продорног запажања могло би се „настрано“ закључити да је Прустов роман, на нивоу односа међу ликовима, организован по начелу поетике дискриминације. Ово начело Винавер проширује и на однос приповедача према ликовима:

Тај баснословни аналита Марсел Пруст стално дискриминира своје личности: једне према другима – једне као наличја (лошија или боља) других; једне као лошије или боље копије других. Таблица вредности нема краја: то је таблица међусобних слабости, појединачно, а и удвоје, утроје и целим скупом људским. Читава јата људска: боља су или гора, виша или нижа, на друштвеној, или чак и природној лествици (Винавер 2012: 233).

Ингениозно описујући Прустову поетику дискриминације као врсту аристократског дарвинизма, Винавер до крајњих граница изводи консеквенце свог запажања да код француског писца задовољења нема ни у *изопаченом* духу! Када је придев „изопачен“ доведен у везу са духовним мапама Прустовог романескног света, може се оценити да ли је било оправдано посматрати Винаверово читање романа *У трагању за ишчезлим временом* уз помоћ термина амбивалентних квир

теорија које се труде да открију несагласност између популарних мњења и трансгресивних увида, који управо у убедљивој дијалектици и настају на оваквим винаверовским первертовањима конзервираних представа и погледа.

Ако нема излаза ни у телесним ни у духовним „задовољењима“ (овога пута морају се користити наводници), онда се Пруст показује као непоправљиви антрополошки песимиста. То Винавер експлицитно тврди, упоређујући га са Бергсоном који се „нада да ће човек, током свог развоја, постајати све слободнији и, како духовно тако и судбински, све богатији. Пруст је песимиста и у томе“ (Винавер 2012: 221). Учени антрополошки песимизам аутора *Трагања* Винавер касније ефектно поентира:

Пруст је у стању – где год окрене поглед и зарони га у суштину – да свуд открије: недовољности, пропусте, греховне посртаје. Свак је ухваћен у том неком највећем греху: да се није приближио, колико треба, ни своме сопственом идеалном лику; ни просечном лику свог јата – није ни своме јату поуздан јатник; ни лику свога народа; ни лику правог, изразитог савременика онога доба у које смо уклети. Сви смо недовољни, све нам недовољно: ничим да се зајазимо, никад да се смиримо, нигде да се скрасимо (Винавер 2012: 233).

За разлику од Бергсона, код Пруста дакле нема никакве наде ни у реалној хоризонталитети нити у било којој духовној вертикали, осим можда оној која настаје стварањем уметности. Међутим, и у овом погледу велико је питање да ли је Пруст

коначни смисао егзистенције остварио у свом роману, или се и у томе може видети божанска иронија или један квир парадокс. Да ли антрополошки песимизам заиста може да се надвлада артифицијелним оптимизмом, или је то само коначни израз егзистенцијалне пустоши? Зар није цинично, а можда и црнотуморно, остављати човечанству у аманет поруку да се време („смисао“) може наћи само у уметности, односно у његовом роману, и после тога умрети? Има ли у томе сасвим „настране“ или квир потребе да се заправо једна некрополитика испоставља изразом некаквог хуманистичког или артистичког витализма? Али, с друге стране, зар управо тај чин није христотлики и прометејски: жртва у корист читања као перверзне реинкарнације новог живота?

Наравно да се на ова питања не може одговорити у оквиру поглавља које није писано са метафизичким амбицијама, то јест јасно је да су она реторичка. Довољно их је поставити, и ту се конвенционално зауставити. Као што је и Винавер, после правог ватромета аналитичких пробоја, есејистичких узноса и имплицитних открића сопствених духовних сродности са француским писцем, изненада стао и произвољно закључио есеј, схватајући да текст о Прусту не може да има „природни“ свршетак (ако било који артикулисани говор може да има икакав други завршетак до ли оног арбитарног). Винавер, дакле, лаконски и конвенционално окончава раније разбокорено есејистичко приповедање, тврдећи да: „Прустово завештање није ни завршено ни растумачено докраја. Оно пружа сваком новом читаоцу нове

дражи, нове увиде, нове трепете и нову сласт и истраживања и наласка“ (Винавер 2012: 243). Као да у овом конвенционалном завршетку текста можемо наћи још један Винаверов квир обрт. Одустајући од даљег продубљивања анализе, и заправо пародирајући академски дискурс на крају есеја, Винавер нам на тај начин сугерише једину позитивну „истину“ и Прустовог дела и његове есејистичке бравуре о том делу. У баналном закључку да роман *У трагању за ишчезлим временом* треба стално изнова читати, стратешком апропријацијом овакве баналности, она постаје још једна „настрана“ порука која говори да је читање нејака хуманистичка трансгресија телесних и духовних пораза, покушај евоцирања ишчезле слике виртуелног, одсутног или на-страног смисла. У теоријски помереној оптици овога поглавља *Српског (о)квира*, то се може прочитати и као да нам Винавер, неконвенционално парафразирајући Гогоља, на крају поручује: Настрано је читати у данашњем свету, господо! Отуд и ова квир читања, као један од залога за преживљавање књижевности као осведочено апартне работе.

5. ХОМОЕРОТИЗАМ У ОБРНУТОМ КВИР ПОГЛЕДУ

Африка Растка Петровића

Експлицитно и позитивно конотирано о хомоеротизму у опусу Растка Петровића (1898–1949), напосе у *Африци*, прва је у српској критици проговорила Ивана Живанчевић Секеруш. То се десило у 21. веку, деведесетак година после објављивања првих књижевних радова српског писца. Пре тога као да је постојала „прећутна сагласност“ проучавалаца књижевности да се тек „у алузијама, или узгред, дискретно, маркира хомоеротика у Петровићевом делу“ (Живанчевић Секеруш 2009: 38). Термин „хомоеротизам“ упућује на истополни „еротски израз/исказ“ који је „суптилнији и мање експлицитан од отвореног описивања хомосексуалног понашања и ситуација“ (Живанчевић Секеруш 2009: 45).³⁷ Хомоеротско не подразумева нужно и практиковање хомосексуалног односа, јер се значење овог појма „распростире на нејасне тензије и

³⁷ Мада код Растка Петровића, примера ради, у причи „Један боем“ има недвосмислено описаних и хомосексуалних веза (Живанчевић Секеруш 2009: 45). Соња Веселиновић ипак говори да су у декамеронској композицији ове приче сва три дела текста увезана истом основном темом – а то је „хомоеротски однос“ (Веселиновић 2009: 115) двојице старијих мушкараца и једног младића.

скривене жеље које постоје између особа истог пола и најчешће се не остварују“ (Живанчевић Секеруш 2009: 46). Употреба оваквог значења појма сасвим је адекватна при опису бујне али истовремено и прикривене сексуалности у *Африци*, где се ни на једном месту хомоеротска тензија не реализује.

У новије време, и Кристина Стевановић, користећи сада већ прилично дугу глобалну теоријску традицију родних и квир студија, пише да ниједан српски мушки писац није био толико свестан сопствених „невоља са родом“ и „толико искрен“ поводом тог питања као што је то био Растко Петровић у својој прози (Стевановић 2011: 212), да би поентирала:

Након преиспитивања природе мушког модуса у причама Растка Петровића, веома јасно се истиче константно проблематичан однос према полном и родном идентитету заснованом на конзервативној, бинарној матрици. Стална потреба да се превазиђе родна дихотомија, као и антиципација постојања транссексуалности и трансродности, указују на то да је аутор пол/род сматрао флуидном и провизорном категоријом (Стевановић 2011: 231).

После оваквих запажања и истраживања, у којима је најзад отворено проговорено о неканонској сексуалности у делу српског писца, Бојана Стојановић Пантовић моћи ће (у предговору за „канонско“ издање изабраних дела Растка Петровића, у антологијској едицији *Десет векова српске књижевности* Матице српске) да сумира стање у „новој расткологији“ и да отвори

путеве за даља проучавања која се не би држала статично схваћене традиције. Она сматра да је за тумачење Петровићеве прозе од посебног интереса „његово поимање родних улога/идентитета“ и „тематизација сексуалног и родног искуства“ (Стојановић Пантовић 2012: 17). Будући да у авангардној епохи долази до „својеврсне кризе мушкости, противречно кодираних родних идентитета, као и родне трансгресије (прекорачења)“ (Стојановић Пантовић 2012: 18), теоретичарка на крају предговора веома куражно закључује, имајући на уму и Петровићево описивање „хомоеротских/хомосексуалних јунака и ситуација“ (Стојановић Пантовић 2012: 21), да се тиме:

[...] конструкција мушкости опире бинарним опозицијама, и пре доживљава као полиеротична, или чак панеротична, јер Растков поетски или прозни субјект еротски реагује на бројне спољне надражаје и идеје из унутрашње и спољашње реалности, а не само из оне сфере тзв. канонизоване сексуалности (Стојановић Пантовић 2012: 22).

Иако хомоеротски садржај не мора нужно да буде аутобиографски (као уосталом ни хетероеротски), ипак је таква тематика – како наводи Ивана Живанчевић Секеруш, сматрајући да је то случај и код српског писца – често израз подсвесног, непризнатог дела бића „који се манифестује сублимисан у уметности“ (Живанчевић Секеруш 2009: 46). Дакле није нужно, али са добрим разлозима може се претпоставити да је и сâм Растко Петровић као личност био у најмању руку нехетеронормативан, са квир или флуидним

сексуалним идентитетом. Будући да у литератури и доступној архивској грађи ипак не постоји довољно јасних назнака о овом питању, навешћемо само нека места која на „заобилазан“ начин говоре о томе.

У биографији Растка Петровића, под називом *Изабрани човек*, Радован Поповић стидљиво помиње одређене чињенице везане за пишећу сексуални живот. Оне се наслућују из цитираних и штуро коментарисаних писама Саве Шумановића упућених Петровићу. Писма је први пут објавио познати историчар уметности Лазар Трифуновић у часопису *Уметност* 1965. године, под називом „Звезде су угашене за мене“ (Шумановић 1965). Мада су настала, већим делом, у периоду Шумановићевог психичког растројства, обележеног клиничком паранојом, у њима се налазе фактографски прилично истинолике алузије на Петровићеву хомосексуалност и оптужбе да у Паризу приређује „педерастичко-кретенске забаве“ (Брковић 2008: 33), а из свега провејава огорчење због вероватно неузвраћене љубави Растка Петровића према Шумановићу. Живко Брковић, аутор студије о односу уметности и лудила код Саве Шумановића, наводи и да шидски сликар у једном писму директору *Политике* Владиславу Рибникару за Петровића тврди да је „хомосексуалац и садиста“ (Брковић 2008: 21). Радован Поповић описује српског писца као дендија, додуше не баш лепог физичког изгледа, али са префињеним манирима.³⁸ Он је радо виђен гост на

³⁸ Важно је на овом месту истаћи везу између концепта дендизма и квир идентитета, као што је то било и код

отменим забавама, ужива у друштву лепих жена, али жена које се касније удају за друге мушкарце (Поповић 2009: 18), што би се могло тумачити у кључу синдрома вечитог младожење. Српски књижевни биограф наводи и један анонимни памфлет који се појавио у часопису *Слободна мисао*, у којем се Растко Петровић оптужује за „секаперсизам“ и где се описује његова феминизованост (Поповић 2009: 150). Попут Шамике Кирића, јунака Јакова Игњатовића из романа *Вечити младожења*, и Петровић се никад није женио, мада је имао небројено прилика за то.³⁹ Током целог живота је, изгледа, био више везан за разне мушке интимне пријатеље, да би и скончао у Вашингтону у стану на истом спрату где је живео – Поповић се усуђује да мало слободније инсинуира – „његов блиски пријатељ Лепковски“ (Поповић 2009: 197). Извршилац тестаментa, у

Шамике Кирића у роману *Вечити младожења*: „Могло би се рећи да је принцип дендизма утемељен у *queer* принципу одбијања фиксних идентитетских позиција; да је борба за *queer* идентитет суштинска одредница дендијевског деловања“ (Росић 2014: 293).

³⁹ Ипак, за разлику од психолошког типа вечитог младожење који се зауставља на асексуалној љубави, сексуални апетит Растка Петровића је изгледа био усмерен на све стране, а потпуно у складу са његовом животном и поетичком филозофијом. Како наводи Радован Поповић, српски писац је једном пријатељу имао обичај да каже: „Драги мој, кад би ми неко рекао да ћу имати велико љубавно уживање са слоном, одмах бих отишао да купим мердевине“ (Поповић 2009: 195). Ова изјава је у потпуном сагласју са Петровићевим виталистичким панеротизмом, о којем Бојан Јовић пише: „Уверење о еротско-сексуалној утемељености поетског чина непосредна је последица Петровићевог става да је основна сила која покреће живу васиону – природу – сила сексуалности“ (Јовић 2005: 60).

писму Петровићевој сестри Љубици након пишчеве смрти, лексички појачава „функцију“ Рафа-ла Лепковског: „бивши први секретар Пољске Амбасаде и *веома интиман* пријатељ и друг Растков“ (Поповић 2009: 203, курзив И. П.).

* * *

Из данашње политички коректне или пост-колонијалне перспективе, при сусрету са путописом *Африка* (први пут је објављен 1930, док се сâмо путовање одвијало 1928–1929. године) осећа се одређена културолошка нелагода због именовања тела којима је писац толико одушевљен – црним. И у оно време, Растко Петровић је свестан да назив Црнац није баш прихватљив за предмет његовог усхићења, али будући да тада није било другог, политички коректног имена, писац износи овакву оgradu: „Казати црнац увреда је, треба рећи Црни; то мање показује разлику у раси“ (Петровић 2008: 18). Лаконско објашњење заправо показује Петровићеву суштинску космополитску толеранцију, тако да, следећи његов пример, у овом поглављу *Српског (о)квира* црно тело стављамо под наводнике као знак отклона од могућег дискриминаторног значења, без потребе за опширнијим, постколонијалним или деколонијалним елаборацијама.

Ипак треба рећи да поглед на Другог јесте у функцији извесног „оснаживања“ хегемонског погледа Запада. Позивајући се на постколонијалног теоретичара Хомија Бабу, Дејан Сретеновић сматра да је у *Африци* реч о „амбивалентном

дискурсу који културну различитост продукује уз помоћ диференцијалних знакова који имају искључиву вредност унутар специфичних (западних) историјских и дискурзивних формација“ (Сретеновић 2003: 90).⁴⁰ Испитујући хронотоп сусрета с Другим у српским путописима између два светска рата, Владимир Гвозден налази да је поглед на Другост у *Африци* удружен са општом артифицијелношћу гледања, чиме већ почињу да се раскрављују могуће дискриминаторске импликације таквог дискурса у правцу антиципација савремених политика транскултуралности:

[...] важно је што кроз хронотоп сусрета, специфични садржаји унутрашње дијалогичности пишчеве личности и доживљаја страног места воде живе интеркултуралне, интертекстуалне расправе с гласовима које он носи у свом „интелектуалном пртљагу“, и што та интертекстуална дијахронија заправо доноси пуноћу синхроније сусрета с другим, страним, новим, које је на неки начин већ посредовано другим текстовима и дискурсима (Гвозден 2011: 40).

На делу је, дакле, естетизација Другости, јер је Африка у неку руку апстрактни објект који постоји „само да би га путописац фотографисао“

⁴⁰ Говорећи о амбивалентности постколонијалног дискурса који у исто време представља Другост као „ригидност и један непроменљив поредак исто колико и неред, изопаченост и демонско понављање“, чиме се репродукује стереотип да је двогубост у дискурсу немогуће ухватити, те она тако остаје фиксирана и непроменљива, Хоми Баба помиње и стереотипну животињску сексуалност Африканаца, коју и „нема потребе доказивати“ јер у дискурсу и не може бити доказана (Баба 2004: 12).

(Гвозден 2011: 234) и нема своју естетичку, чак ни историјску аутономију.⁴¹ Истини за вољу, због епистемског усуда и неминовног евроцен-тричног багажа који уз то следује, каткада се код Растка Петровића провуче и прави расистички и колонизаторски исказ попут овог: „Позната је јединствена упечатљивост црначког мозга, који иначе није способан ни за какав аналитички или дедуктивни говор“ (Петровић 2008: 23). Ипак, такви искази прилично су ретки и делују као стереотипне паузе у тренуцима када попусти Петровићево одушевљење „црним телом“. Пажљиво одмеривши, могло би се устврдити да код писца претеже естетичка колонизација, која је изведена уз коришћење прустовског,⁴² (пре)осетљивог тоналитета у приповедању, на основу чега „звучи“ као да се писац формално извињава због интуиције о неприкладности неких

⁴¹ На „значење“ фотографија у Петровићевом путопису, Мишко Шуваковић има нешто другачији поглед у којем долази до извесне постколонијалне трансгресије за рачун сублимисане економије сексуалне жеље: „[...] ако се прихвати претпоставка о хомосексуалним/бисексуалним гледиштима Растка Петровића, тада се може фотографисање нагог црног мушког тела видети и као предложак фантазматског идентификационог објекта. То тело није само тело за којим фотограф жуди, већ тело на које пројектује своје имагинарно тело. Он жуди за реферирањима ка неспутаном и сексуално потентном црном мушком/женском телу, али и за антиесенцијализмом који је тако стран његовој буржоаској рационалној и прагматичној, односно, природнознанствено оријентисаној култури модернизма [...]“ (Шуваковић 2006: 74).

⁴² На једном месту, међу осталим уметничким референцама, помиње се и Марсел Пруст, као писац очигледно близак Петровићевом сензибилитету (Петровић 2008: 30).

својих, контекстуално изнуђених, логотетских акција. Иако му непрестано, као гласноговорник колонијалног ума, сапутник Вуије забрањује, Петровић се „одушевљава“ урођеницима или плаче због лепоте „црног тела“: „Одједном, побеђен од оволике лепоте ликова, боје и светлости, имам пуне очи суза“ (Петровић 2008: 45).⁴³

Одушевљење „црним телом“ свакако је у дубокој вези са авангардним интересовањем за афричку уметност: „Утолико ме више узбуђује сусрет са овим женама овнујских очију и дебелих усана, што оне одговарају тачно гравурама које сам налазио као дечак у старим путописима или романима [...]“ (Петровић 2008: 19). Приповедач се, како примећује Зоран Милутиновић, налази у позицији својеврсног уметничког архивара.⁴⁴ Активирајући сопствено имагинарно, он гледа широм отворених очију, „али те очи већ знају шта треба да виде у Африци. Научиле

⁴³ Када се отприлике на трећини путописа (путовања) растаје са сапутником Вуијеом, приповедач и то доживљава врло емотивно: „Не обзирући се на црнце, на боја, на куvara, на тумаче који су ми се придружили, ја пуштам да ми сузе обилно теку низ лице. Зашто? Зар сам толико сам на овом друму, у овој шуми, у овом животу, да ми једно пријатељство тако пролазно, и један растанак тако природан, могу задати прави бол?“ (Петровић 2008: 71)

⁴⁴ У свем том обиљу, Петровићу понекад чак понестане простора да опише лепоту афричких тела, па је неопходно да се користи поступком каталогизације или архивизације: „Има их дугачких и танких, витких, кратких, угојених, главатих, сасвим ситних глава на јаким вратовима, црних као абонос, црвених, у свим тоновима скоро до ружичастог, плавичастих кожа скоро до азурног, тетовираних дубоким зарезима, тетовираних правим цртежима“ (Петровић 2008: 17).

су читајући старе путописе и романе, у којима је неко већ претходно архивирао оно што Африка нуди погледу“ (Milutinović 2011: 183). Мада пре свега у архиву носи афричку уметност, чему ћемо се још вратити, Петровићева архивска егзалтација пребира и по свеукупној уметничкој традицији. Афричкој деци тела су „тако хармонична и мускулозна да их човек гледа као уметничке творевине“ (Петровић 2008: 31). Много пута се помиње да су црни „дерани“, који непрестано наги дефилују кроз путопис, уз гомилање придева који описују њихову лепоту, поред осталог и аполонски грађени, што за собом дозива наслеђе складне линије западне уметности у супротности са оном гротескном.⁴⁵ Уметнички склад откривен у/на афричком телу експлицитно се доводи у везу и са познатим уметничким именима. Примера ради, један младић боксерски је развијен и леп као „црни Давид Микеланђелов“ (Петровић 2008: 138), а једно племе је „мускулозно, али толико фразилно, рекло би се, вајано од Праксителеса“ (Петровић 2008: 254).

У досадашњој литератури о *Африци*, уз изузетке наведене у првом делу поглавља, говорило се уопштено о Петровићевој егзалтацији телима на „црном континенту“. Када је то одушевљење

⁴⁵ Места за дозивање гротескне линије развоја уметности има тек у тренуцима када црни људи приповедачу почну да личе на беле: „Смешно је да у Африци, између два црнца који се прихвате одевања, много је ближи примитивности и голотињи онај који носи европску одећу, састављену од најчуднијег комађа, но онај који усваја своје традиционалне плаштете, чуване дотле само за празнике“ (Петровић 2008: 16).

требало конкретније описати, као по некој невидљивој команди пажња се усмеравала на женско тело. Петровићеви описи мушког тела су у анализи углавном били под јаком културолошком цензуром. Велико је питање чак и да ли је писац подједнако одушевљен и мушким и женским телом. Свакако да јесте и једним и другим, али чини се на различит начин, што би значило да ипак није подједнако. Поред артифицијелности у опису женског тела – што је поглавито случај и код мушког – односно уклапања у референтну мрежу светске историје уметности, у следећем примеру „асексуалност погледа“ може се без већих тешкоћа превести у одсутни хомоеротизам:

Оној најлепшој најзад врућина и, кад смо већ уморни од наговарања, без икаквих увода одбацује свој „пањ“, и остаје мирна и бестидна *као деран*. Сва је један једини мускул превучен тамном блиставом кожом: нигде опште дуге савршене линије не прекида ни угојеност ни јачи мишић (Петровић 2008: 27, курсив И. П.).

Ивана Живанчевић Секеруш сматра да у *Африци* постоји „мноштво детаљних описа обнажених тела младића које сликарски дочарава фасцинирани путник-посматрач“ (Живанчевић Секеруш 2009: 42), док се у неколиким описима женских тела женска лепота слави „онда када је она најсличнија мушкој“ (Живанчевић Секеруш 2009: 43). Примењен на цитирани одломак из Петровићевог путописа, овакав закључак српске теоретичарке испоставља се исправним. Када је

поглед усмерен на најлепшу од најлепших жена, и када би се очекивало да се – како би то било у хетеронормативној приповедачкој традицији – он продуби ка детаљнијем опису специфика ма женске лепоте, следи антиклимакс. Одједном се опис поново артифицијелизује и делимично маскулинизује, јер путников поглед дозива у сећање парадигму атлетски грађеног, у најмању руку андрогиног тела. Поред тога, афективна присност с којом се употребљава реч „деран“, која у целом опусу Растка Петровића служи за именовања несташних малих враголана, или младића „у цвату“, сведочи о још једној архетипској слици која је непрестано у свести приповедача *Африке* – оној еросној представи младог мушког тела која опстаје још од Платоновог времена.

За разлику од привидно неутралних артифицијелних описа лепоте нагог „црног тела“ по угледу на примере познате из историје уметности или оних скривено афективно пристрасних, постоје и места где Петровић усмерава поглед на понешто слободнији начин, имплицитно разоткривајући место еротске жеље:

Високе, атлетске, широких рамена и ратничких руку, жене имају врат као тамни стуб, а цела лубања је необично купаста као у египатских статуа. Кажу да при порођајима жене нарочито подешавају деци овакав облик темена. Људи, у најчешће случајева сасвим голи, *секса који једна петља од узице држи уздигнут уз трбух*, развијени су херкуловски. Мирних су и необично тамних облика. То су прави египатски мрамори који су се рашетали овом стазом (Петровић 2008: 174, курзив И. П.).

Иако је и овде на делу уклапање погледа на голо тело у уметничку традицију египатских скулптура, ипак више је него очигледно да се пажња фокусира и на „секс“, то јест полни орган онако како га Растко Петровић зове, и то на мушки полни орган, који је у стању једне врсте латентне ерекције, док се поглед у правцу женског „секса“ не усмерава ниједном у целој *Африци*. У опису који врца од купастих или фалусоидних облика, задржавање путниковог погледа на пенисима који се помоћу узица одржавају у вертикалном стању, више је него знаковито сведочанство „идеологије погледа“ фокализатора, јер да није на неки начин био лично заинтересован за ту слику, могао је просто да је превиди.

Познат је ранији случај када је Растко Петровић, у поетском тексту „Споменик“ (1922), такође упадљиво усмерио поглед ка мушком полном органу, ни мање ни више него самог Исуса Христа, и то црног Исуса, у стиху „Мушки му знак допире до колена“. Због тога му је претила и екскомуникација из Српске православне цркве, након чега је, према речима Гојка Тешића, уследила „прилично неспретна песникова изјава/одбрана“ (Тешић 2009: 282). Пошто је Црква ударила и на песникову угледну породицу, Петровић је под притисцима патријархалног кодекса попустио и написао једно покајничко писмо Цркви чиме је избегао „духовне санкције“. Тај поступак био је предмет карикатуре чувеног Пјера Крижанића. Као имплицитни, маскирано пркосни одговор на изнуђено покајање, Петровић понавља слику са истакнутим мушким

удовима осам година касније у *Африци*, али то не изазива више никакав скандал, јер је експлицитно смештено у подручје Другости.

Што се тиче самог „Споменика“, Тешић га луцидно тумачи као „један од најнесхваћенијих текстова у песничкој радионици Растка Петровића“ (Тешић 2009: 281) и долази до закључка да би се у извесном смислу могао посматрати у кључу – и формалне и садржинске и књижевно-историјске – обрнуте или квир перспективе (не користећи овај последњи термин):

У визуелном смислу, ако се текст чита као слика, уочава се посве дадаистичка конструкција. То постаје нарочито јасно, поготово када се схвати како је споменик, као уметнички уобличено дело постављен изврнуто, тј. наопачке. Оно што би, наиме, требало да се налази на почетку, налази се на крају текста – постамент је први слој, а „бласфемични“ стихови о Христу долазе на крају као визуелни утисак о нечем „наузнако“ постављеном! (Тешић 2009: 285)

За приповедача *Африке* мушка лепота јесте и структурно и садржински привилегована. Поводом тог питања, Петровић на једном месту као да резимира имплицитну расправу: „То су најлепша тела која сам икада видео у животу и која ћу икада више видети“ (Петровић 2008: 214) – мислећи да како искључиво на мушка тела која се ту описују.

У приповедачевом (хомо)еротском одушевљењу више мушким него женским телима, саобразно је да се примети и скривени хомонормативни начин живота афричких племена:

Када човек живи са Белима, он више не примећује колико људи и жене живе удружено, као парови, као љубавници, као породица и као друштво. Међ' Црнима, они су потпуно одвојени једни од других. Постоји човечанство људи, и постоји човечанство жена. Та два човечанства, савршено различита једна од другог, живе нужно заједно, као нпр, оне птице што живе са стадима, помажући се узајамно, сарађујући ка одржању сила међусобних племена. Човек је одвојен од жене засебном мађијом, засебним фетишима, татуажама, тајном секса, начином живљења, чак засебним језиком. Све раздваја човека од жене а једино га сусрет сексова за њу везује. Човеку је ближи његов друг с ким је у истом тајном удружењу, с ким говори језиком који само мушки разумеју, но жена, са којом рађа децу и коју он, нити воли, нити презире, већ му је само туђа и страна. [...] Човек се такође сједињује са женом и у фетишу, када је нарочити там-там, мистерија или обред. Тада је споредно која жена подлеже коме човеку, љубомора према жени код овога уопште не постоји. [...] За црнца је његов друг једино нежно биће; за њега он има сву чежњу ако је удаљен и своју најбољу мисао када су заједно: но и ту је немогуће приметити ма сенку љубоморе или зависти (Петровић 2008: 211–213).

Одломак који описује нехетеронормативну афричку цивилизацију садржи и Петровићеву општу поетичку тежњу ка повратку облицима паганске културе, у овом случају реч је о авангардном усхићењу усмереном ка неевропским облицима „примитивне“ културе (Јаћимовић 2005: 22).⁴⁶ Поред тога, на пишчеве етнографске

⁴⁶ Уп. „Оно што је предмет посебне путопишчеве фантазије, те и детаљних описа, јесте однос међу половима који се сасвим разликовао од односа у европским културама, а

афинитете, који су наравно у дубокој вези са интересовањем за паганско, утицала је и мода „негрофилије“ распрострањена у париским интелектуалним круговима двадесетих година 20. века (Сретеновић 2003: 90). Али, када се све сабере, најважније је ипак одушевљење нехетеронормативним друштвеним животом:

Резултат Петровићевог трагања за исконским и паганским, слика идеалног друштвеног уређења које није „хетеронормативно“ и где је хомоеротска тензија контекстуализована са позитивним предзнаком, оживела је пред његовим очима у Африци [...] (Живанчевић Секеруш 2009: 43–44).

У горенаведеном одломку из *Африке*, огледа се и (прохујала) хомофратерна потка западне цивилизације, о којој је додуше на метафизичком плану говорио Жак Дерида. Француски филозоф је сматрао да у западној теорији и филозофији од самих почетака доминира једна велика фигура пријатељства која је по правилу, поред осталог, андроцентрирана и фалогоцентрична (Дерида 2001: 9), чиме се политичко поље симболички конституише као потенцијално хомосексуално јер искључује жену из такве друштвене дијалектике (Дерида 2001: 18). Према Дерида, јаки трагови такве културе видљиви су и данас (о чему био врло близак њеним паганским изворима чије је трагове Растко Петровић ослушкивао. У споју афричке жене и мушкарца путописац је препознао исконски модел мушко-женских односа, филтриран од свега чиме га је временом оптеретио цивилизацијски процес“ (Јаћимовић 2005: 95).

ће више речи бити у седмом и осмом поглављу *Српског (о)квира*), док је код Растка Петровића измештена у простор егзотичног Другог, уз имплицитну носталгију што је она за Запад можда заувек изгубљена, уколико се не приступи процесу парадоксалне архаичне ревитализације. Наиме, политика погледа на „црно тело“ и „црну цивилизацију“ јесте и политика анализе Другости, (на)страности, онога чудног у односу на доминантни, евроцентрични дискурзивни поредак, што би могла да буде и једна од дефиниција „квира“ у друштвеном смислу. Али, у исто време, путописац и „колонизује квир“ тако што га у својој „уврнутој“ оптици посматра на хомонормативан начин, дакле као Другост која би имала да покаже једну од могућности стабилног идентитета и стабилне друштвене организације.

Растко Петровић се дакле труди да сопствени квир поглед представи као „нормалан“ или барем подједнако легитиман као онај овештао хетеронормативном традицијом. На то значење понајвише упућује синтагма „обрнути квир поглед“ из наслова овог поглавља, или „колонизација квира“ до које се дошло у претходном пасусу. Оно за шта би се очекивало да се посматра као страно у односу на европску цивилизацију, и тиме на неки начин чудно, или „настрано“, постаје „нормално“, и то само ако је аутентично, неискварено том цивилизацијом. За Петровића су „најодвратнији“ (Петровић 2008: 205) представници „црне расе“ они који се труде да се прикажу као европеизовани, подлежући процесу културолошке хибридизације – он хоће

аутентичну Другост. Петровић овде антиципира потрагу за аутохтоним информатором у постколонијалној теорији, коју је много касније формулисала Гајатри Чакраворти Спивак.⁴⁷

Иако квир поглед скреће пажњу на идентитет, он неће да га успостави као чврсту категорију, већ да га проблематизује, окрене, преврне, како би указао на могућности другачијег приступа некада есенцијализованим појмовима. Будући да ми свет посматрамо кроз језик, квир на неки начин „решава не само кризу идентитета, већ и кризу изражавања“ (Симић 2009: 187). Пребацујући драму идентитета на драму тражења новог цивилизацијског израза при сусрету са Другошћу, Петровић као да је урадио у тадашњој епистеми једину могућу ствар. У дискурсу неформiranу квир теорију, он је интуитивно применио, осим

⁴⁷ „Аутохтони информатор“ би било друго име за субалтерни (подређени) субјект, за жељени аутентични глас Другог који би био идеално раздвојен од западне субјект-позиције. Будући да та субјект-позиција увек изнова производи Другог, постколонијална критика у верзији Спивакове свршава у апорији која се огледа у форми неуспешне потраге за аутохтоним информатором. Али то није метаапорија која би „инсајдерски“ сведочила неуспех теорије у којој се налази, већ инхерентна апорија уписана у постколонијалне теорије деконструктивистичке провенијенције, каква је и теорија Спивакове. Америчко-индијска теоретичарка поставила је себи за циљ да испита фигуру аутохтоног информатора, али убрзо открива да се колонијални субјект, приближивши му се, одмах и одаљава од њега, и то назива „продуктивним саучесништвом“ (Спивак 2003: 17), јер „домородац“ није само „жртва већ и чинилац“ (Спивак 2003: 256), који сопствену (не)могућу перспективу, у даљем прокуковању апорија, може да види као присвојени траг „у пукотинама утицајних текстова радикалног дискурса господара“ (Спивак 2003: 471).

на проблеме појединачне апартне сексуалности, и на травестирање цивилизацијских поредака. Људска „врста је пала у оно што зовемо цивилизацијом“ и тај се пад вековима продубљује, да би Петровић, у сагласју са Фројдовим учењима из периода када настаје и *Африка* (Milutinović 2011: 185–186), покушао да учини дискурзивни цивилизацијски преокрет, да пад претвори у ускрснуће, или ерекцију, и отуда сви они фалусоидни облици у његовим текстовима.

Богатство виталистичких, ерективних форми и слика треба да послужи као контраст европском лицу које је, по Петровићевим речима, „напаћено непрестаним, често болесним, радом мисли. Као после какве буре, бели лик је разорен чежњама, бригама, апстракцијама“ (Петровић 2008: 31). Овим се не говори да је „белац гори од црнца“ већ да „своју супериорност белац плаћа својом лепотом“ (Петровић 2008: 31). Иако декларативно тврди да у овој паралели нема хијерархије, ипак је за Петровића лепота на првом месту, упркос колонизаторским стереотипима којима делимично подлеже, па тако имплицитно излази да би Африка могла да буде – као што је већ наговештавано – огледало за регенерацију Европе. Стога се и неодлучност која се јавља при самом крају путописа у односу на жељу за повратком у Европу испоставља амбивалентном или квир-носталгичном:

Тако мој пут од Дакара до Марсеља, који је имао да траје само осам дана, трајао је дванаест. Ја сам имао утисак да ме оно што ме увек вуче на пут,

што ме је вукло и у Африку, сада нерадо пушта од себе. То је моја чежња, чежња целог мога поколења, толико европског, да се откинемо од свега оног што је Европа. Европа је, уистину, била ту, преда мном, а ја јој нисам пристајао (Петровић 2008: 274).

Новорођена свест о измештености Европе, само је израз меланхолије при одмаку од пређашњег евроцентричног, цивилизацијски идеализованог доживљаја сопственог културолошког идентитета који се сада испоставља утопијским, али не у будућности и поново недостижним. Татјана Росић сматра да Петровићева посета Африци има по европску културу далекосежне последице:

Изгледа да је само у дивљини за Растка још увек могућ поглед на целовито и складно тело, које, попут какве веште звери, свакодневно измиче смрти. Поглед на то тело јемац је да је подухват реконструкције белог тела и његовог растрзаног субјекта могућ и тамо, на европском тлу (Росић 2003: 106).

Фасцинираност царством чулног и телесног доводи до огледалног (могло би се додати: цивилизацијског) обртања слике „стварности“. Симболичка, дионизијска драма деконструкције тела белог субјекта одиграва се „управо тамо где се најмање очекује – на сцени установљавања аполонијски прозрачног култа наог црног тела“ (Росић 2003: 106). Култ голог „црног тела“ послужио је дакле као својеврсна квир цивилизацијска слика могућности регенерације Европе,

оне Европе у којој је Петровић као Словен био у маргиналном положају, али којој је по свом културолошком европејству и образовању до сржи припадао. Европски патриотизам, у обрнутом квир погледу, израженији је ипак из културно периферијске перспективе која тежи да буде поглед Центра и тиме двоструко – парадоксално али виталистички дејствено – негативно оснажена. Такав патриотизам јесте сасвим квир-патриотизам, јер као да нам Растко Петровић („уврнуто“ или дискурзивно травестирано) поручује: треба прихватити квир поглед као „нормалан“ и ето решења цивилизацијског „проблема“.

6. КВИР НЕКРОПОЛИТИКЕ

*Пријатељи и Очеви и оци Слободана
Селенића*

Почетком 21. века, термин некрополитика у хуманистичке науке увео је камерунски теоретичар Ашил Мбембе, означавајући њиме дискурзивну праксу која се у великој мери заснива на институционалној моћи наметања уверења о томе ко може да живи, а ко треба да умре (Mbembe 2003: 11). Мбембеова критика стратегија некрополитикâ ослања се на схватања Мишела Фукоа о односу појмова суверенитета и „биомоћи“ или биополитике, као и на неке ставове Ђорђа Агамбена из књиге *Homo sacer*.⁴⁸ Иако би се појам некрополитика у конкретном друштвеном смислу имао односити на праксе разних тоталитарних

⁴⁸ У оквиру концепта биополитике, формираног у модерним демократијама, где човек као живо биће више не би требало да буде објекат, већ субјекат политичке моћи, Агамбен настоји да испита противречност схватања човека као „светог човека“ (*homo sacer*), чији се живот „сме одузети, али не и жртвовати“ (Агамбен 2013: 21). Иако би суверена моћ државе имала да се схвати као она која штити своју биолошку основу (не сме да жртвује људске животе као у „преддемократским“ временима), ипак институционализована моћ подразумева одузимање живота у случају када се за заједницу то испостави неопходним, при чему се принцип суверенитета врло често злоупотребљава како би се репресивним правним механизмима ипак дошло и до жртвовања непожељних тела.

режима, пре свега на нацистичке концентрационе логоре и стаљинистичке гулаге, он се може примењивати и на симболичку инструментализацију субјект-позиције у циљу њеног дискурзивног елиминисања, односно на то како се у неким уметничким концептима репрезентације стварају „живи мртваци“ као тела која „ништа не значе“ у нормативној конституцији друштвене заједнице.

На основама Мбембеове некрополитике, група аутора је 2014. године одлучила да покрене нову област истраживања: квир некрополитику, објављујући истоимени интердисциплинарни зборник радова *Queer Necropolitics* (Haritaworn, Kuntsman, Posocco 2014). У њему се мапирају дискурзивне праксе настале у измењеном стању друштвене свести после 11. септембра 2001. године и терористичких напада на Сједињене Америчке Државе. Квир некрополитика је обележена, зато, и исламофобијом (чији је предмет наново стереотипно ојачани Други, „настран“ у цивилизацијском смислу, што ће бити значајно за Слободана Селенића који се труди да хомосексуалност измести у друге културе, нарочито исламске), али и стратегијама за одстрањивање осталих непоћудних квир тела и духова. Ипак, главна тема је и даље како се квир студије, после тада већ више од две деценије дуге традиције, могу прилагодити свету који некрополитике примењује на другачије начине, али и како одговорити на критику у односу на саму квир теорију која се јавља са левичарских позиција, сматрајући је пољем деловања привилеговане Западне елите.

У ту критику укључене су и примедбе о „хомонационализму“, које је изнела квир теоретичарка Џасбир Пуар (она је и сковала термин „квир некрополитике“ 2007. године у књизи *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*), тиме указујући на, према њеном мишљењу, непринципијелне коалиције квир теорија и десничарских политика које перпетуирају страх од оријенталне Другости, у циљу оснаживања белог субјекта. У тој идеолошкој коалицији, сексуална различитост уписана је као део пожељног идентитета у пројектованом широком фронту против дискурзивно наново конституисаног истог противника. Питање је само да ли се „лева“ политика у оваквој оптици привилегује као универзална заступница људских права, без проблематизације последице да се либерални и конзервативни концепти искључују као непожељна Другост која не заслужује ни милост теоретизације.

Слободан Селенић је роман *Пријатељи*, у којем уводи лик са јасно представљеним хомосексуалним склоностима али и квир понашањем, што не мора нужно да иде једно уз друго, објавио 1980. године и за њега добио Нинову награду. Пријатељи из наслова су Владан Хаџиславковић, последњи изданак грађанске београдске породице са дугом традицијом, и Истреф Вери, млади Албанац са Косова, кога Владан прима у кућу као штићеника. Владан се у младића на први поглед заљубио, а до краја романа та љубав ће остати неузвраћена, будући да Истреф нема хомосексуалних склоности. Први

сусрет десио се октобра 1945. године. Истреп је тада „млад, ни дечак ни човек“ (Селенић 2018а: 11), мршав и ижцикљао, са гаравом наусницом, има око петнаест година. У почетку се приповеда о његовим духовним тетоважама албанском племенском традицијом, да би касније „еволуирао“ у комунисту и атеисту. На крају романа и у тренутку приповедања (1975–1976), Истреп је инжењер, угледни, образовани члан социјалистичког друштва, народни посланик, ожењен је народском женом, Маром из Рготине, живи у удобном стану у Булевару Лењина, отац је седморо деце и деда двоје унучади.

За разлику од ове примерне биографије, Владанова је сасвим „изопачена“, почевши од његовог тела као стидног места једног пропадања. Приликом првог описа Владана Хаџиславковића износе се „настраности“ његове физичке појаве, које ће се до краја романа варирати у небитним појединостима. У овом фуриозном опису имамо истакнуте све особине прерано оцвалога, мекушног квир тела (мада у том тренутку последњи Хаџиславковић има само двадесет и пет година), које је као нацртано за одстрел у друштву које признаје само јаке, здраве и „нормалне“:

И тада – ниоткуда, невероватан, сувишан – бану Владан. Разгрну маглину бреговског нимбуса, појави се као сабласт из околне реалности. Уско лице, чело без бора, опуштених, белих, глатко избријаних образа – полупразне дуванкесе обешене са леве и десне стране уста. Очи безбојне, избледеле, коса смеђа, проређена, расте чело према записцима, некако оронуо, средовечан [...] Мала, мало

напућена уста, која у мировању остављају утисак благог дурења, размажености, сада су развучена у слеђен, мучан осмех и откривају широке, плjosнате зубе. Мале уши, мали, узан нос, издужена глава, византинске јагодице – лик који се на улици одмах не примећује и лако не памти, али ипак необичан, филигрански, млад, а уморан, заправо занимљив када се на њега обрати пажња. Средње висине, придошли господин има широке кости кукова из којих штрче танке, дугачке ноге као краци школског шестара. И поред сакоа фатираних рамена, види се његов пилећи грудни кош, уска рамена, танак врат. Мало болестан, можда, човек мрљав у јелу, млитав, али не и ружан. Лоше размерен, можда. Односи између делова његовог тела имају нешто од невештинe и наивности дечјег цртежа (Селенић 2018a: 31).

Не само да је посреди страност физичке појаве, у опис је вешто увезано и оно што ће Владана на духовном плану чинити сувишним у наративу послератне „обнове и изградње“, али и у наративу српског патријархалног обрасца. Он је шала природе, невероватна сабласт која може остати и непримећена или померена у област фантастике. Овако приповедачки насликан гротескни „чича Глиша“ јесте страни дух и страно тело у породичној генеалогiji, која у свету Селенићевих романа има у неку руку статус фетиша. За разлику од Борислава Пекића, који у *Златном руну* штампа породичну генеалогiju са сврхом благе пародије наратива тестаментарног наслеђивања у превлађујуће комичкој нарацији, Селенић у *Пријатељима* такође уноси графички предочено породично стабло, али у функцији суровог контраста у односу на декадентног последњег

Хаџиславковића. Будући квир персона, Владанов „настран“ живот значиће и смрт једне породице или указати на некрополитику укидања родослова као последицу удаљавања од правила грађанског живота. Због тога је и много простора посвећено зидању, опремању и „животу“ породичне куће Хаџиславковића као грађанског храма којег ће касније оскрнавити што комунистички насилници у виду бројне породице пензионисаног заставника Пунише Мирчетића, што декадентни Владан, да би на крају романа, у једној фантазмагоријској сцени, она и потпуно нестала са мапе социјалистичког Београда као стидно место мрачне, буржоаске прошлости.

Селенић веома често употребљава технику сказа како би оживео приповедање, обележио га дијалекатским говором и представио књижевне јунаке из унутрашње перспективе, избегавајући колико је то могуће приповедање у трећем лицу. Међутим, Истреф Вери у *Пријатељима* неће имати ту привилегију, за разлику од првог „пријатеља“, Владана Хаџиславковића.⁴⁹ Један од разлога би могао бити тај што Истреф у тренутку главног заплета, у времену после Другог светског рата, као Албанац тек пристигао у Београд веома слабо говори српски језик. (Међутим, и Медаковићева енглеска супруга из романа *Очеви и оци* не говори добро српски, али је као особа која

⁴⁹ Сања Мацура примећује да се први и једини пут у Селенићевим романима екстерни приповедач појављује у *Пријатељима*: „Он прати збивања одозго, и јавља се својим коментарима који разводњавају причу и имају функцију ретардације“ (Мацура 2011: 231).

долази ипак из „више“ културе добила право гласа, то јест право сказа, чиме и приповедање на лексичком нивоу остварује веома успеле комичке ефекте.) Ако се има на уму да је до 1975–1976. године, када се роман завршава, Истреф прилично добро научио српски језик, и о томе се експлицитно говори у самом роману, онда разлог за његову немост у смислу дистрибуције приповедачких гласова лежи у нечем другом. Наиме, током читавог романа, приповедач у трећем лицу инсистира на томе да је Истреф неспособан за неке комплексније закључке, да су његове успомене и осећања везани у „чврсто клупко противречности чије чворове Истреф – заправо и поштено – никада није ни покушао да размрси“ (Селенић 2018а: 9). Чак и када почне да стиче образовање, неке апстрактне ствари млади Албанац не може да разуме: он ни тада није „вичан самоисказивању“ (Селенић 2018а: 254). Колонијални глас приповедања у трећем лицу не дозвољава примисао да би косовско-албански Други био „способан“ за приповедање о сопственој субалтерној позицији. Тај исти глас резолутно наводи да постоји „биолошка, антрополошка, класна и расна разлика“ (Селенић 2018а: 191) између Владана и Истрефа, нимало не марећи да проблематизује овако ауторитарно и пристрасно постављене разлике.⁵⁰

⁵⁰ Ту Селенић одиста упада у стереотипе српског националистичког духа тог времена. За разлику од неких других критичара, Дејан Илић изричито тврди да роман *Пријатељи* не преиспитује ниједан негативан стереотип о Албанцима, већ да „стереотипи о Албанцима чине основу приче“ (Илић 2011: 150). Примера ради, приказ етничког миљеа из којег потиче Истреф „пуко је опште место представа које

Осим тога, Истреф нема хомосексуалних склоности, али Селенић у његово окружење пројектује стереотипе о оријенталној хомосексуалности или бисексуалности. Наиме, одрасли мушкарци из његовог албанског окружења посвећени су у једну тајну, коју њему као младом човеку не откривају. Касније, када приспе у Београд, где у подруму у Захумској улици живи са албанским пријатељима, ипак се суочава са сексуалним узнемиравањем једног свог друга:

У једном тренутку Истреф схвати да му се у шапи обрео Садиков укрупњени орган, и то га потпуно порази, згади, уплаши, шта ли, па када осети да му се тек поједени флије пење из стомака према стегнутом грклану, он брже-боље избаци то чудо из руке, одбаци га од себе као да је неочекивано ухватио неку врућу, набреклу змију, истрже се од Садика и, онако у кошуљи, побеже из захумског подрума (Селенић 2018а: 131).

Међутим, иако од хомосексуалног искушења бежи главом без обзира, Истреф читав догађај „свакако није доживео као морални преступ“ (Селенић 2018а: 131), чиме се конотира да је непријатно збитије део ритуала албанске заједнице, забава одраслих мушкараца који су дуго без жена. Реч је о чину „који остали, по свему судећи, сматрају тако угодним и моралним“ (Селенић 2018а: 132). И не само то, у албанској

су српски читаоци имали – и још их имају – о албанским суграђанима. Истреф стиже у Београд бежећи од крвне освете. Само помињање крвне освете у вези с косовским Албанцима читаоцу сугерише предцивизацијски карактер те етничке групе“ (Илић 2011: 157).

племенској традицији уобичајена је, како је приказано у роману *Пријатељи*, и зоофилија, коју код својих саплеменика, док је још био у косовско-албанским врлетима, открива деветогодишњи Истреф, у виду сексуалног односа са овцама. При томе, хомосексуалност и зоофилија у Истрефовој свести стоје напоредо, као „девијације“ исте врсте.

Јунак који нема право гласа у роману постаје у већем делу само *објекат* пигмалионске страсти и тиме потенцијално постављен у поље у којем може бити тело за некрополитички одстрел, наравно ако пигмалионска стратегија не постигне жељене резултате. Владан често назива Истрефа „чисти мој дечаче“, чиме истиче његову подобност духовном преобликовању. Бавећи се у свом научном раду Оливером Кромвелом, Хаџиславковић готово опсесивно почиње да мрзи сваки облик револуције, коју доживљава као излив простоте у уређену цивилизацију. Он стога и пигмалионски превентивно хоће да спасе Истрефа од погубног утицаја комунистичке револуције, која се као и обично код Селенића појављује у форми цивилизацијске „настраности“:

О, Истрепе мој, као у грозници маларичној, као ђаволом опседнут, као у омами некој нервозној пожелех страсно да те краћим путем преко историјских бездана преведем у безбедност какве-такве људскости. [...] ...хтедох те непреварена кроз луду кућу и луде дане до мирне луке дубљег самосазнања и више свести о људима и обичајима, за руку, корак по корак, мало-помало, с љубављу и стрпљењем – провести. [...] ...пожелех да створим

савршенство неукаљано животом, историјом, друштвеношћу, прошлошћу, својим рукама пожелех као млади Пигмалион из слоноваче, ја из бреговскога камена – човека створити од неживо-чисте, вечите твари (Селенић 2018а: 169–171).

Пигмалионска едукација има за циљ, поред осталог, и да се спасе једна душа, како би се начинио мали корак у привођењу квир цивилизације редовном поретку, на тај начин што би се кренуло све испочетка. Међутим, у самом процесу пигмалионског васпитавања крије се квир обрт, јер се у предмет цивилизацијског преобраћења уписује жеља која само насилним путем може да постане „природна“. Будући да Владан није склон физичком насиљу над људима, свој бес искалиће у лунатичном покољу свиња, које су у власништву монтањарских узурпатора једног дела његове куће. У Владановој коначној квир некрополитици према свету комуниста и „простака“, свиње постају метонимијске жртве у које фантазмагоријски уписује све оно што у људској врсти мрзи.

Неразумевање између различитих културолошких или цивилизацијских кодова главна је тема Слободана Селенића.⁵¹ Поређење

⁵¹ Светозар Кољевић у тексту речитог наслова „Дозивање култура у делу Слободана Селенића“ показује да у пишевој романескној поезици постоје „нерешива противречја супротстављених идеологија и култура“ (Кољевић 2007: 211), те да се у културној идеологији Селенићевих романа огледа „замисао културне непреводивости и несводивости“ (Кољевић 2007: 216). Љубиша Јеремић сматра да се Селенићеви романи не памте, рецимо, по открићима психолошких дубина људске природе, већ по „узбудљивој

разнородних светова у *Пријатељима* испоставља се као светогрђе, „двогубо скрнављење светиња које једна другу готово у сваком случају и појединости искључују“ (Селенић 2018а: 138). Када схвати да је ствар кренула по злу, да се ништа од пигмалионског плана неће остварити, нити ће Истрефа преобратити у сопственог љубавника, нити ће од њега створити човека „исправних“ цивилизацијских светоназора, Владан Хаџиславковић покушава да културолошке разлике премости тако што ће он сâм прећи на другу страну. У гротескном магновењу постаје Албанац: почиње да носи кече од белог сукна, карактеристичне албанске чарапе-патике, избацује из исхране свињетину а претвара се да ужива у овчетини. Наравно, оваква стратегија неће уродити плодом. До неминовног разлаза Владана и Истрефа, после драматичних сцена Владанове љубоморе у периоду када Истреф почне сексуално да општи са Маром из Рготине, морало је кад-тад доћи.

Не успевши да културолошку разлику потре на плану конкретне практичне изведбе, Владан ће покушати да је разреши на теоријском нивоу. Супротстављајући се мисли Освалда Шпенглера о индивидуалној самобитности културе, о затворености сваке цивилизације понаособ, он у утопији транскултуралности налази решење немогућности разумевања Другог:

слици неизбежних и нерешивих сукоба међу људима различитих цивилизацијских интереса и различитих културних нивоа“ (Јеремић 2004: 24).

Међутим, ваљано је и неопходно уочити – и то је оно што својим коначним знањем сматрам – да се простак из четворопрега и спутњика ни по чему не разликују осим по превозном средству које користе. Можда се хебрејски руах и нефеш, персијски аху и урван, мандејски монухмед и ђан, грчка пнеума и психе, западњачка душа и дух, или дух и тело, или небо и земља – међусобно разликују, али је уочавање ове дихотомије, заокупљеност свих култура основном двојношћу – доказ о суштинској сродности Милића и Дуља, Мирчетића и Приможа Трубара, Атиле и Ајнштајна, потврда постојања суштински додирних тачака између индијске и кинеске, хебрејске и античке – исламске и западне културе, што открих у тренутку понесенога супротстављања приглупоме европоцентризму мојега оксфордског образовања (Селенић 2018а: 242).

Владаново „позитивно“ сазнање ипак је обележено иронијом, јер се јавља у часу дубоке повређености када су пигмалионска надања минула и када је његову свест већ начела патолошка љубомора. У том тренутку, како и сам каже, попушта и вера у лично колонијално, оксфордско образовање, што ће означити и почетак његовог физичког краја. Само се у поништењу сопствене вокације и идентитета, па самим тим и живота, за човека грађанске културе иронијски може премостити културолошка провалија.

Непомирљиве културолошке различитости тема су и романа *Очеви и оци*, који Селенић објављује 1985. године, пет година после *Пријатеља*. Главни јунак је такође енглески ђак, Стеван Медаковић, али онај који за разлику од Владана Хациславковића ту своју другу културу, у

виду супруге Елизабете, и телесно доводи са собом у Србију, мислећи тако да ће културна хибридизација, кроз брачно сједињење, бити могућа. Али, и то ће бити немогућа мисија. Најбољи доказ пропасти културног превођења јесте неприлагођеност детета из тог брака, енглески риђег Михајла, који се у периоду адолесценције намах преображава у српског родољуба и комунисту-марксисту, што га и одводи у прерану смрт. Михајло ће бити и постхумно „кажњен“ тиме што му мртво тело скончава у за Селенића карактеристичном топосу плитког гроба као симбола историје која не престаје да убија своју децу, не стигавши ни да их сахрани како треба, исказујући сву бесмисленост ратних страдања. Као резултат пре свега комунистичке некрополитике, која је у овом роману представљена као квир политика у цивилизацијском смислу, Стеван ће Михајлову младу, још „непољубљену“, риђу/црвену главу пронаћи како вири из масовне гробнице на Сремском фронту. Међутим, то заправо и није права гробница већ „једно природно теренско удубљење искориштено да се у њега поређају лешеве и потом прекрију земљом“, или сурово иронијски речено „неуредно ђубриште“ (Селенић 2018б: 347).⁵²

⁵² Топос плитког гроба јесте чест, готово опсесиван мотив у Селенићевој прози. Слика плитког гроба означава свеже смрти на овим просторима које још нису јасно одвојене од света живих те тако симболички репрезентују трагичну, у дубоко сећање несахрањену историју. Скоро на идентичан начин, само кроз друге ликове (и један који је потпуно исти: сељак Видосав у вечитом трагању за мртвим сином), ова сцена из *Очева и оца* биће поновљена у роману

Будући да је културолошки јаз главна тема и романа *Очеви и оци*, тема хомосексуалности је померена више у квир подручје нарације, није део главног тока у мотивацији ликова, али и тај побочни утицај није од малог значаја за систем Селенићевих квир некрополитика. Стеван је, попут Хаџиславковића, студент историје у Енглеској, и при боравку у Бристолу сусреће се са културолошком различитошћу на том „чудачком острву“ (Селенић 2018б: 12), где се и сам осећа као чужац, као различито тело и у понашању и одевању, што га доводи у двоструку квир ситуацију. Он као чужац, странац, одмах се сусреће са њему потпуно страним ликовима хомосексуалаца. Најпре се дружи са Робертом Ракамом, тридесетогодишњим вишим рачунополагачем Градског већа. За разлику од осталих Енглеза, овог витког човека, „слабашног стаса, светлог тена“ (Селенић 2018б: 21) Стеван разумева без тешкоћа. Дознаје и да је енглески усамљеник одрастао без очинске љубави у детињству и да је био врло везан за мајку која је умрла када му је било осамнаест година. Наговештени психолошки стереотипи о геј ликовима настављају се запажањима да је Роберт склон трачу и претераној педантерији.

Упркос свему, „пријатељство“ ипак потраје три недеље све док Роберт не покуша да пољуби

Убиство с предумишљајем. У роману *Timor mortis* топос плитког гроба најпре се јавља као некро-гротескно „енциклопедијско“ ђубриште у дворишту Вазнесењске цркве, после шестоаприлског бомбардовања у којем су погинули приповедачеви родитељи, да би се касније иронијски реинкарнирао у облику заравњене зелене ливаде која прекрива наврат-нанос сахрањене мртве.

Стевана. У драматуршки вешто вођеној нарацији, тада код Селенићевог јунака настаје права провала хомофобије и аутохомофобије. Шок настаје и због тога што српски студент ово доживљава као сусрет са двоструком Другошћу, и оном културолошком и сексуалном. Знао је и пре тога да хомосексуалност постоји, али је то било измештено у простор апсолутне различитости: „нешто толико чудно да се међу људима које ја могу упознати једноставно не може догодити“ (Селенић 2018б: 30). Када таква Другост постане сувише физички блиска, код Стевана се јављају стереотипи из колективне (патријархалне) свести који архетипски дозивају и симболички и мање симболички порив за физичким одстрањењем таквог тела, за патријархалном квир некрополитиком. Најпре је то видљиво у језичкој реакцији. За разлику од романа *Пријатељи*, где је врло ретко било именованја хомосексуалаца такозваним погрдним именима – јер се приповеда углавном из Владанове перспективе који је врло свестан властите сексуалности – овде настаје прави ватромет квир квалификатива за Роберта: он је „педер“, „настран“, „гузичар“, „секаперса“ (Селенић 2018б: 31).

Осим покушаја језичких ликвидација, Стеван се присећа и разноразних прича о хомосексуалцима које је чуо у Србији. Призване приповести поучително сугеришу да квир тела треба изударати, ако не баш и физички елиминисати. Ипак, Стеван је у том тренутку (1924. година) интелектуалац у формирању, тако да може освестити да његов нагон за физичким

кажњавањем Роберта долази из јединог до тада њему познатог дискурзивног модела. Зна да се оно што „у Србији, можда, изгледа, страшно, у Енглеској [...] сматра обичним“ (Селенић 2018б: 32), чиме прибавља алиби за сопствену грађанску патријархалну свест тако што хомосексуалност измешта у подручје национално различитог. (Касније се активира још један стереотип, присутан и у *Пријатељима*, онај о Турцима као припадницима нације склоне том настраном „обичају“, који је пре свега служио понижавању српских домаћина.) После блиског сусрета са живим хомосексуалцем јавља се свест о мртој породичној генеалогiji као патријархалном симулакруму континуитета живота. Грађански патријархат веома је жив и у Стевановој провинцијалној бојазни шта ће се причати по Београду ако се дозна да се дружи с једним хомосексуалцем. Милутинов Син и поносни Србин у овој ситуацији потпуно прекида односе са Робертом, ипак не применивши никакву конкретну некрополитику, то јест физичко насиље.

Нешто је другачији, и последично радикалнији, случај када се Стеван затим сусретне са другим хомосексуалцем, који му од почетка отворено говори о себи. Ради се о Џону Даунингу, студенту његових година и колеги, бриљантном младом научнику омиљеном у друштву, за разлику од на маргину смештеног Роберта. Будући да почиње да схвата како Џон ипак није особа на коју лако може применити своје архетипске некрополитике у односу према хомосексуалцима,

Стеван осећа још веће гађење. При томе развија теорију о идеологији хомосексуалности која квари цивилизацију, у којој се ипак крије и одређени страх у сусрету са нечим, сада не више тако непознатим:

Међутим, поред нарасле нетрпељивости не само према сексуалној и моралној страни хомосексуализма, већ, рекао бих, према погледу на свет који сам почео наслућивати иза настраности која се надмоћном у сваком погледу хоће представити, после Johnove импертиненције осетио сам и неку, снажну, али још необјашњиву стрепњу. Још неколико дана нисам умео наћи бољу реч за тескобу која ме је испуњавала, нити сам у тумачењу тог осећаја одмицао много даље од његовога пука именовања. Знао сам, додуше, да није хомосексуализам то што ме угрожава и збуњује, али осећао сам да и он учествује у опасном бркању представа о свету који ми је одједном стао изгледати много мање несумњив и јасан него колико још јуче, или пре два месеца. Са муком, као нешто опасно, почели су се у мојој свести обликовати обриси једне нове, необичне забринутости. Већ то што сам кадар и спреман о хомосексуализму, рецимо, расправљати са неким који га, равноправан, чак надмоћан, брани, угрожавало је саме темеље моје сигурности, све што сам из своје куће, из нападене Србије, од Нанке, пре свега, са собом као вредно донео (Селенић 2018б: 38–39).

Ова необјашњива стрепња – која би код радикалнијих тумача можда могла бити прочитана као школски пример аутохомофобије – изазива дакле померање Стеванових представа о свету, што ће свој посредни конкретни ефекат

имати мало касније у роману, када се сусретне са својом првом правом љубављу и будућом супругом, Елизабетом.

Наиме, у сцени када Стеван треба први пут да има сексуални однос са Елизабетом, активираће се све латентне стрепње у Стевановој свести, које је он потискивао или тумачио у кључу културолошке различитости. После периода „забављања“, њихова сексуална веза почела је као „двочасовна катастрофа са срећним исходом“ (Селенић 2018б: 163). Катастрофа је била у томе што је Стеван одуговлачио са предигром, очигледно не успевајући да постигне стање учинковите сексуалне узбуђености, спутан сумњом о Елизаветиним потенцијалним „лаком моралу“ јер је она имала један брак пре тога. Тек када је види потпуно поражену, клонулу, у сузама – а због чега се то дешава дознаћемо прецизно нешто касније – у њему се буди мушкост и долази до „срећног исхода“. После овог мучења, касније ће годину дана живети у сексуалној страсти, али била је потребна мала лакуна у мотивацији да би до тога дошло. Није психолошки потпуно јасно како Елизабетини јецаји и слане сузе буде Стеванову страст, осим ако ствар не објаснимо психолошким мазохизмом Селенићевог главног јунака који је сасвим лабаво повезан са његовим страховима од непознатог. Када коначно успе у свом мушком науму, схватиће да је Елизабета била невина, и то ће у њему, чак и супериорно аутоиронијски, активирати свест о традиционалном маскулинитету којем је захваљујући оцу учен

од детињства. Међутим, после рођења детета сексуални односи су све ређи, а Елизабета у једном периоду има и љубавника. Напослетку, после смрти сина, и након доласка новог, комунистичког режима, Елизабета и Стеван живе у унутрашњој емиграцији, у одвојеним собама као живи мртваци и као полно мртва тела.

Оно што о Елизабетином првом браку није директно речено када се приповедало о њиховој првој сексуалној ноћи, у драматуршки одлично склопљеном сижеу, биће исказано касније, да би се додало још једно латентно осветљење Стеванове сексуалности. Тек у писму давно покојној пријатељици, што због своје трагедијске спациотемпоралне конфузије довољно говори о дубоко потиснутој породичној мрачној тајни, Елизабета директно приповеда да се од првог мужа развела одмах после прве брачне ноћи након што јој је признао да је хомосексуалац. Дакле, није било ни покушаја да се брак „конзумира“, већ поштеног исказа од стране првог мужа. Отуда и читава она двочасовна драма – сада се тек прилично јасно види – у којој се и Елизабета „потрудила“ да она и Стеван успеју у сексуалној акцији када су је већ и започели. Плашећи се да опет не добије, овога пута физичко а не вербално признање о мужевљевој (хетеро)сексуалној немоћи, она је била стрпљива и можда лукава у намери да клатно Стеванове сексуалности усмери на једну страну, што посредно може да говори о његовој латентној бисексуалности. Али, и тај успех или срећан исход испоставиће се на концу

несрећним, јер не могавши никада да истински премосте латентни физички јаз, Стеван и Елизабета неће успети да надвладају ни онај културолошки.⁵³ На крају романа остаће да привидно живе у мртвој рутини истог дана који се фантазмагоријски понавља двадесет година.

Не успевајући до краја да разуме Елизабету, ни духовно ни телесно, Стеван ће и према сину имати однос који није онакав какав је био однос оца Милутина према њему. Михајло ће бити претерано везан за Елизабету. У једном тренутку Стеван наслућује „мутну Елизабетину мисао да је њена везаност за Михајла нешто тајно, можда, нешто забрањено“ (Селенић 2018б: 190), што упућује на то да је и Елизабета са своје стране хтела Михајла више да присвоји за себе, будући да Стевана није никада могла у потпуности. Њен најважнији мушкарац у животу био је – Михајло. Стеван некако успева да уђе у традицију ситуационих „очева“, а драма је у томе што не може по својој унутрашњој природи да буде и део традиције патријархалних „отаца“. Због тога ће и његова у афекту изречена жеља, која ће се и остварити, за смрћу сина – када овај буде прешао на страну комуниста – бити и симболичко перверзно самокажњавање због немогућности преузимања фигуре очинства. Тиме и за себе бира лагани пут некрополитике у односу

⁵³ Владислава Рибникар сматра да су језичке и културне баријере у Стевановим односима са Елизабетом индификација „дубљих и важнијих неспоразума и разилажења – скривених емотивних отпора, предрасуда, фрустрација и страхова“ (Рибникар 2004: 93).

на очеве и оце, делимично због сопствених психолошких диспозиција а делимично у ситуационом патосу сукоба различитих култура.

* * *

Владан Хациславковић из *Пријатеља* је енглески, оксфордски ђак који је потпао под утицај стране културе, јер „усваја“ и у простор Другости код Селенића увек измештене хомосексуалне склоности. За разлику од њега, Стеван Медаковић из романа *Очеви и оци* свим силама се, по цену сопственог етичког уништења, труди да се тим „утицајима“ одупре. Квир некрополитика је у томе што је Хациславковић кажњен конкретним гротескним поразом у својој стратегији пигмалионске производње у исто време и жељеног љубавника и духовног сина, и мистериозним нестанком на крају романа, заједно са ишчезнућем старог Београда у седамдесетим годинама 20. века, док Медаковић бива сурово пренут из сопственог одрицања од квир природе тиме што се његов син Михајло, с којим никад неће остварити присан однос оца и сина, управо због немогућности да на себе преузме улогу традиционалне патријархалне, мушке очинске фигуре, идеолошки потпуно одваја од оца и узалудно гине на Сремском фронту. Владан је хтео од Истрефа да направи и симболичког сина, тестаментарног наследника којег другим путем није могао да добије, он показује вољу да буде макар и квир отац, чиме се и сама воља испоставља „настраном“, док Медаковић нема праву вољу ни за чим: чак и када

постане угледни професор Правног факултета и ту је „јалов“, јер само отаљава посао, без имало елана да се заиста посвети писању научних радова у којима би „мушки“ остварио своју вокацију и тако барем професионално био жив. Владанова фантазмагоријска церемонија произвођења какве-такве квир биополитике преображава се код Стевана у потпуно одсуство воље за било каквом стварном политиком до ли оном која је у сагласју са привидним животом умртвљеног квир тела и духа. Како се год узме, код Селенића су на идеолошком нивоу нарације за квир ликове увек резервисане некрополитике, чиме се на посредан начин говори нешто и о интимној списатељској – а код њега увек и латентно аутобиографској⁵⁴ – идеологији коришћеној при „обрачуну“ с темом хомосексуалности која га је, уз интуитивну и на романескној поетици шаљиво засновану инсинуацију речено, очигледно дубоко опседала.

⁵⁴ У слици коју о Селенићу у својим биографским есејима оставља Предраг Палавестра налазимо сличности самог писца и са Владаном Хаџиславковићем и са Стеваном Медаковићем. Наиме, и Селенић је, као и његови романескни јунаци, боравио у Енглеској на студијама (постдипломским у Бристолу), а често је и касније одлазио тамо. Енглески језик говорио је течно, будући да је дипломирао енглески језик и књижевност на Филолошком факултету у Београду. У средњошколским данима, према Палавестри, „важио је као златни дечак и био радо виђен гост у сваком друштву. Разложно је, мирно и пристojно говорио, жене су га волеле, никоме није упадао у реч [...]“ (Палавестра 2011: 179). У овом муњевитом продору у средиште карактера као да се сустичу и природе Селенићевих каткад за „мушку“ акцију грађански одвећ васпитаних јунака са психолошким типом фемининог дечака омиљеног у женском друштву који је дочаран у *Вечитом младожењи*.

7. КВИР ДИЈАЛЕКТИКА ЦЕНТРА И МАРГИНЕ

Златно руно Борислава Пекића насупрот
Стакленца Уроша Филиповића

Идеје Мишела Фукоа допринеле су да геј идентитет који показује тенденцију натурализације почне да се разграђује, па самим тим и да се преиспита динамика односа „класичних“ и квир сексуалности, као и културних производа који их репрезентују. Развијајући идеју о смрти Човека – субјект се повукао у име не сасвим рационалних и мисливих „постструктура“, епистема – Фуко самим тим одриче и могућност стабилног и фиксiranог идентитета било ког субјекта, па и оног који хоће да се успостави на основу сексуалних преференција. Дискурси се више не разматрају као „скупови знакова (означитељских елемената који упућују на садржаје или на представе), већ као праксе које систематски образују објекте о којима говоре“ (Фуко 1998: 54). Ако дискурс образује истину, од тога је само један корак ка схватању о перформативности идентитета. На делу је, пре свега, жеља за сопственим надилажењем, чин личног и колективног експериментисања, застрашујући и ризичан, али и заносан. Француски мислилац тако долази до нечега што би се могло назвати дефиницијом хомосексуалног идентитета:

Хомосексуалност није стога детерминисана форма психосексуалног живота или категорија еротских бића, односно није сексуална позитивност, него једна маргинална ситуација и форма отпора сексуалној регулацији, што ће рећи не-нормативна сексуална позиционираност (Halperin 1998: 4).

Баш на тој антинормативности своју концепцију, ако о концепцији може бити говора у ризомском мишљењу, заснивају Жил Делез и Феликс Гатари, као и сви они који се ослањају на модернизоване марксистичке увиде у интерпелираност субјективности и на искуства постпсихоанализе или, боље речено, на супротстављању психоанализи која је у постструктуралистичком добу увелико била доживљена као велика нарација за спутавање идентитета едиповским категоријама. Психоанализа је, према француским теоретичарима, оруђе буржоаске репресије, она „затвара сексуалност у једну бизарну кутију с буржујским украсима, у неку врсту прилично одвратног вештачког троугла“, а тај троугао је буржоаски концепт тата-мама-ја свете породице који:

[...] гуши свеколику сексуалност као производњу жеље, да би је на нов начин поново претворио у „прљаву малу тајну“, малу породичну тајну, интимно позориште уместо фантастичне фабрике, Природе и Производње (Делез, Гатари 1990: 40).

У реакцији на тиранију психоанализе, Делез и Гатари заступају дисперзивност у политици идентитета, као и различитост у погледу општих епистемолошких схватања о раду свести при

сазнавању света и себе у њему, и такву операцију могућег стицања (анти)идентитета називају схизоанализом:

Супротно психоанализи, психоаналитичкој компетенцији, која сваку жељу и исказ поставља на неку генеричку осу или у оквиру неке надкодирајуће структуре и која у бесконачност извлачи монотоне отиске стадијума на тој оси или чиниоце одређене структуре, схизоанализа одбија сваку идеју отиснутог фатума, ма које му име дали, божанско, анагошко, историјско, економско, структурално, херeditално или синтагматско (Гатари, Делез 1987: 84).

Њихов Анти-Едип је управо анти-лик, друго лице нарцисоидног Едипа који је путем психоанализе прибавио себи повлашћену позицију ауторизованог водича самоспознаје. Ако се прихвати мишљење аустралијског теоретичара постмодернистичке књижевности Најала Лусија да је психоанализа убрзала смрт човека његовом патологизацијом (Луси 1999: 27), антипсихоанализа или постпсихоанализа би могла да значи и покушај депатологизације човека, што би био постамент за обнову сада не више срамне већ продуктивне жеље, која у исто време може бити залог жеље за животом (субјекта).

Као што и Фуко доказује етичку супериорност распршености (разлике, многострукости, хетерогености) над синтезом (јединством, кохеренцијом, идентитетом) (Луси 1999: 378), тако се и Делез и Гатари супротстављају традицији, започетој још у Платоново доба, која сматра да

људским мишљењем доминира оно што они називају „разгранатим обрасцем“ (дрво знања). Мисао није разграната, она је ризомска: „Многи људи имају у глави посађено дрво, али сам мозак је много више трава, него дрво“ (Гатари, Делез 1987: 87). Ризомско мишљење негира генеалогiju и родословље. Због тога и идентитет нема корен који је некада представљао његово есенцијалистичко порекло и усуд. Не постоји стабилан идентитет, он је збркан, или ризомски, а прави пример за то је хомосексуални „идентитет“ – по свему реченом идентитет је оправдано писати под наводницима – чија се пракса „одвија према моделу неограничавајућих хоризонталних односа“, док је она хетеросексуална ограничена моделима „хијерархијског наслеђивања“ (Окенгем 1989: 538). Хомосексуални идентитет би према томе, као концептуални изазов бивању дрветом (едиповској територијализацији), био један од постамената на којима се формира идеја детериторијализације. Номадско постојање, које је друго име за несигурну од-данас-до-сутра животну праксу поред осталог и хомосексуалних особа, подрива територијализујућу накану свих ентитета и институција које ограничавају слободни ток жеље.

Више техничке, а мање филозофске карактеристике геј идентитета систематски ће изложити енглески професор књижевности Ален Синфилд. Позивајући се на Дејвида Хелперина, Синфилд говори о разлици између модерног концепта хомосексуалности развијеног у урбаном окружењу, који се назива егалитаристичким, и у којем нема преузимања традиционалних родних

улога (ниједан од партнера није позициониран по бинарним опозицијама женствен/мужеван, пасиван/активан, рецептиван/инсертиван), у односу на „прехомосексуалне традиције“ у којима је род привилегован у односу на сексуалност, односно жељу (Sinfield 2002: 1). Ову родну нормативност има на уму Џудит Батлер када каже да хомосексуалност није копија хетеросексуалности (вид. Фас 2003: 20). Стога сви строго конструисани сексуални идентитети морају бити доведени у питање пошто је општи постструктуралистички, постмодерни труизам да је идентитет „децентриран – нестабилан, нејасан око ивица, произвољан, преузет само кроз процес анксиозног понављања. Индивиде могу искусити различите идентитете и жеље у различитим околностима“ (Sinfield 2002: 4). Синфилд покушава да раскрави те чврсте моделе, говорећи да скоро све родно-дисидентске индивиде теже некој врсти андрогиније:

Под овим не подразумевам неко полумистично стање, идеално помирење које трансцендира род и тело, већ једноставно стратешку апропријацију онога што се уопштено у нашим друштвима сматра мушким и женским особинама (Sinfield 2002: 5).

Све претходно Синфилд сажима у једноставној формули: за модерног, егалитарног геј мушкарца идеал је бити немужеван, али не превише.

После кратке презентације неких концепција хомосексуалног идентитета, на крају се јавља први од парадокса овога поглавља:

хомосексуални идентитет (схваћен у свом историјском развоју од „прехомосексуалности“ до политике флуидног квир „идентитета“) заправо не постоји у традиционалним категоријама у којима се мисли, или ако постоји он служи само потврђивању хетеронормативности, односно бинарно схваћеном концепту друштвеног устројства симболичких форми. Остаје да се види да ли и испитивање на који се начин такав идентитет репрезентује у текстуалним продукцијама води новим парадоксима, чиме би се, ако се употреби фигура наговештеног одговора, он само потврдио као неухватљив.

Књижевност и порнографија

Књижевност/порнографија јесте почетна бинарна опозиција са које ће се кренути у проблематизовање односа центар/маргина. Ова опозиција биће полазиште за понешто уврнуто, или квир, дијалектичко преиспитивање (наизглед) супротстављених дискурса у покушају да се покаже како бинарно искључивање када се деконструише – или се испостави да се једна позиција може ставити наместо друге – увек резултира увидом у ризомско прожимање насилно јасно постављених структура.

Потенцијално канонска или центристичка репрезентација хомосексуалног идентитета могла би бити она у великом роману од националног значаја, седмотомном *Златном руни* Борислава Пекића (трећи том, у којем постоји прича која

се наше теме тиче први пут је објављен 1980. године). Каже се „од националног значаја“, јер се Пекићев роман може тако окарактерисати упркос томе што је у исто време, али што није у супротности, прави представник поетике постмодернизма која има тетовирано непријатељство према великим наративима, па по томе и оним (неиронизовано) националним. *Златно руно* јесте, поред осталог, и (пара)историја једног геноса, који, наравно, има одређен историјски континуитет. У том континуитету, једна од карика у родословном ланцу његовог постојања јесте и Симеон Сигетски (рођен је 1508, његова прича се дакле одвија у 16. веку), који као књижевни лик заузима највећи наративни простор у трећем тому овог романа. Три кључне особине које одређују идентитет Симеона Сигетског јесу:

1. Он је уметник, мајстор уметничке шминке. Оваквим одабиром врсте уметности, његов идентитет је већ благо подривен, јер постоји дискрепанца између онога како он види свој посао и слика других (приповедачких) инстанци о томе. Наиме, Симеон сматра да се бави „чистом уметношћу“, док се у приповедачком гласу (приповедач *Златног руна* је полуфантастично биће, породични дух који приповеда из тренутка преласка из живота у смрт последњег од Симеона, а то се дешава 1941. године) осећа Пекићу својствен дух пародије који Симеонову уметност третира са искуством ефемерне уметности 20. века. И таква уметност, дакако, може да буде у идеалном смислу „чиста“, заправо да трансгресира потребу за било каквим „санитарним“

одређењима, али јој такав епитет уметничка историја главног тока тешко може доделити. Поред тога, ако се перспектива врати на 16. век, у којем отац (Симеон Тебански) примећује „нездраве артистичке склоности“ (Пекић 2005: 131, курзив И. П.) сина Симеона Сигетског, по мњењској фокализацији произлази да човек који се бави таквом сумњивом работом, као што је било каква врста уметности, јесте већ сумњив и као кандидат за одржање идентитета геноса.

2. Симеон Сигетски је и наркоман. Нарочито под старе дане конзумира велике количине опијума, тако да му и због тога свест и идентитет нису поуздани. Сви његови битни егзистенцијални тренуци одиграће се у фантазмагорији, што је ознака и стања свести и приповедачког поступка.

3. На крају, он је и хомосексуалац, што дође као „природан“ завршетак процеса отуђивања од тестаментарних заповести културе и геноса. У младости, због „предрасуда примитивне средине“ и „болне неодређености његових симпатија“ нема трајније везе нити дубља осећања. Затим, са женом којој не зна тачно ни име, а којом га је патријархат оженио, некако начини дете (при томе се дешава класична замена објекта жудње), па оде у вишедеценијски гурбет (номадски, скиталачки живот). На тим путешествијима, испробава авантуризам хомосексуалности, практикује адреналинско кушање егзистенције, скоро као и у манифестно авантуристичком *Стакленцу*:

Није се знало кад ће болна чежња за међусобним прожимањем с једнородним телом бити

задовољена, а кад би се испунила, хоће ли се задовољство поновити. Сутра није постојало. Све се увек збивало данас. Свако уздање у сутрашњу шансу беше бесмислено. Свако договарање излишно. Имала је дражи та потпуна зависност од случаја, та коначност, непоновљивост сваког споја! (Пекић 2005: 166)

Тумарање по мрачним путевима егзистенције и идентитета завршава се када Симеон сретне Мурата. Тада почиње ипак љубавна прича (мада трагична пошто је љубав углавном једнострана), која је испричана „класично“ у смислу да има почетак, средину и крај, и са појачаним реторичким ефектима. Опис њиховог првог сусрета има сву потенцију љубавног састанка као романтичарски узвишеног догађаја који размиче окове егзистенције и који у исто време открива иронију љубави у смислу меланхоличног судара идеје бесконачности са коначном материјалношћу:

Спојили су се у непроходним шумама Славоније, у густој крошњи храста, под убиственим плуском и уз грмљавину грома. Кад их је после неколико сати екстасиса пронашло сунце, онако прозрачни и знојни, личили су на две бистре капље кише које су, тек, раздвојене, почеле да се испаравају (Пекић 2005: 167).

За Симеона овај доживљај налик је једном ранијем мистичном искуству из Земунa, које није било сексуалне већ трансцендентне природе, што показује да је, макар и сублимирано, Пекићев јунак успео да доживи љубав. Сексуални чинови Мурата и Симеона од почетка до

краја су егалитарни, нема традиционалне поделе родних улога, а именице које се употребљавају при именовању њиховог односа (бруталност, пожудност, безбрижност, темељност, нежност, несебичност, хармоничност) указују на то да је на делу било идеално уживање карактеристично за секс удружен с љубављу.

После низа растајања и састајања, испада љубоморе, Симеоновог осведочавања да се објект његове љубавне жудње у ствари поводи за принципом „ко да више“, љубавна прича се завршава. Симеон Сигетски ухвати Мурата у прељуби и полије га сумпорном киселином. После тога је „зубима откинуо Муратову главу, као што су Менаде учиниле с Орфејом, обредно од ње окусио и бацио је у прву живу воду да потомству пева о љубави и смрти“ (Пекић 2005: 357). Иако се овај последњи чин дешава у полухалуцинантном стању (као споју три чиниоца расредиштења идентитета: уметничког занесењаштва, наркоманије и луде и безнадежне хомосексуалне љубави), традиционално испричана прича доведена је до природног краја у смислу да традиција западне културе углавном „праву љубав“ представља у трагичкој матрици. Због тога и ова хомосексуална љубав остаје део центристичке репрезентације љубави и идентитета, и по томе књижевно-канонска.

Са друге стране, маргинална репрезентација хомосексуалности може се ишчитати из једне могло би се рећи мултижанровске, али по стилу порнографске књиге, *Стакленца* Уроша Филиповића (2002), у којој су дневнички, скоро каталошки описани сексуални доживљаји на београдској

тајној хомосексуалној „сцени“. Порнографија је маргинална и паракњижевна зато што би се могла посматрати као опозит институцији књижевности; она се супротставља естетским вредностима а промовише телесни доживљај при сусрету са уметничким артефактом. Можда би и најбоља дефиниција порнографије била: еротско које намерно искључује естетско, док чисто еротско користи естетско. Порнографија не оставља простора за доживљај било чега другог до ли оног што описује, она је дословна и једнозначна, док еротско мора да има слободу да „говори“ у назнакама и да покрива поље алузивности.

Без обзира на то што порнографија и у неким техничким детаљима противречи књижевности – па таква је и Филиповићева књига – рецимо у невештини обликовања (материјалне грешке, грешке у фабули, мотивацијска или идеолошка неспретност), она може да представља, ако је самосвесна, занимљив отклон од такозване чисте или елитне уметности. Естетски предмет који продукује уметнички доживљај, код Филиповића се преображава, при сусрету са грчким статуама, у еротски предмет који изазива угођај подобан чулима. То би у исто време могао да буде и аутопоетички екстракт ове књиге: на делу није уметност већ набујали живот („поштен“ разлог за настанак романа-дневника, који прекрива сумњиве пориве књижевности, јесте: у страху од сиде аутор почиње да води евиденцију својих сексуалних активности); текст не треба читати естетички већ еротички; симболички корелатив *Стакленца* није библиотека него јавни WC.

Међутим, све ово се мало релативизује јер постоје докази за уметничке амбиције писца *Стакленца* па тиме и отклон од праве порнографије: у тексту има интертекстуалних алузија и доста епиграфа чиме аутор, трудећи се да своје дело ипак уклопи у мрежу институције књижевности, противречи експлицитним исказима. Посебно је присутна алузивност и цитатност усмерена према делу Данила Киша: чак је и издање на енглеском језику објављено под псеудонимом „Борис Давидович“. Још две ствари чине да овај роман-дневник није порнографска књига у строго жанровском смислу. Најпре, правоверну порнографију љубав не би требало да интересује. У *Стакленцу*, иако је љубав у тренуцима из којих се приповеда готово прећутана, она се ипак појављује у реминисценцијама. Друго, порнографија би требало да приказује успешан и добар секс, што је код Филиповића ретко, чиме се врши отклон од жанра у смислу указивања на горку спознају о тајној и реткој фреквенцији успешног и доброг.

Парадоксални, квир-дијалектички однос књижевности и порнографије, центра и маргине, види се надаље и у овом Филиповићевом исказу:

Оно што мени представља извор највећег ужитка, делује као досадно понављање кад се напише, док утисци о партнерима и разговори које сам с њима водио, који су ми најчешће бивали досадни, делују забавно. Изгледа да су у праву они који тврде да о сексу не треба писати, већ га само упражњавати. Он спада у категорију неизрецивих ужитака, леп је само док је жив, а када се опише он је већ

мртав, почиње да личи на препарираног лептира или суви лист у хербаријуму успомена (Филиповић 2002: 52).

Мада манифестно хоће да пише порнографију, аутор је свестан да је ипак не може до краја написати. Естетско обликовање књижевног екстракта чулних уживања показује се као немогуће. Као опозит овоме могла би да послужи књига Жана Женеа *Дневник лопова* – писца који ће опширније бити анализиран у наредном поглављу – у којој је на делу супротан процес. Иако пише о сличним темама као и аутор *Стакленца*, о авантуристичким моментима хомосексуалног начина живота који измиче свим грађанским моралним нормама, Жене у експлицитним исказима тврди да искуство чулних уживања и авантурâ не жели необрађено да преслика и тиме створи порнографију, већ да од тога направи књижевни текст у којем увек постоји „нешто више“. Приповедач *Дневника лопова* сведочи да је све почело као књижевна разбибрига, али:

[...] што више у томе напредујем, сређујући оно што ми бивши живот налаже, што сам тврдоглавији у строгости композиције – поглавља, реченица и саме књиге – то више осећам како се у мени учвршћује жеља да у корисне сврхе употребим своје некадашње невоље. Осећам моћ тога (Жене 2007: 37).

Моћ коју прибавља књижевно пре-обликовање искуства доводи код Женеа до нове свести о сврси живота који је био повод писању: „мој живот треба да буде легенда, то јест вредан читања,

и његово читање мора родити нови осећај који називам поезијом” (Жене 2007: 72).

У књижевној и порнографској репрезентацији сексуалног искуства на делу су супротни процеси који се налазе у чудном дијалектичком односу. *Златно руно* има у својој структури књижевни план којем је споредно средство репрезентација чулних искустава уклопивих у општу констелацију дела. *Стакленац* одбија принцип уметничког структурирања у сврху неспутаног перпетуирања сексуалности. Међутим, како показује „средње решење“ присутно у *Дневнику лопова*, текстуализација искуства не може да избегне замку уметничке амбиције. Због тога се и Филиповић суочио са парадоксом да му чулно узбуђење измиче када се оно постави у нову мрежу наративних односа, што се показује као принцип који нужно доводи до контаминације сваке садржине уметничким траговима. Другим речима, искуство и писана репрезентација тог искуства никада нису исти по учинку. У *Стакленцу* је понашање по порнографији хтелo да се преобрази у писање „по порнографији“, али је дошло до спознаје властитог неуспеха. Као што доказују *Златно руно* и *Дневник лопова*, могуће је једино писање „по књижевности“, што можда говори да је и порнографија само подврста књижевности, као акције која својом преображавајућом моћи у себе усисава маргиналне дискурсе, откривајући да онда и за њу нема правоверне центристичке позиције.

Хомосексуалност као колонизаторски дискурс (за неупућене)

Текстуална репрезентација хомосексуалног идентитета појављује се и као индикатор још једне врсте парадоксалног искључивања/укључивања или уписивања оваквог идентитета у расно, национално, географски Другог, чиме се нешто манифестно непожељно исписује из властите културне матрице и смешта пре свега у Оријент као далеки азил за разне неподопштине. 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).

Међутим, не-Ја увек садржи у себи и Ја као пожељну страну тог произведеног негативног лица, чиме се оно ипак појављује као палимпсест којим се несвесно денунцира нечиста савест сопствене културе. Другим речима, деконструкција дискурса моћи, његове производне функције, увек ће показати да произведена слика не би била могућа без слике која производи те да се оне налазе у односу јукстапозиције а не опозиције.

У *Златном руну*, Симеонов љубавник вишеструко је обележен као Други, пре свега као оријентални Други. Има ромско-мисирско порекло, назива се и „црним живинчетом“ али и „црним Дионизосом“ – ако је Симеон боље воље. Мурат се најпре појављује као војник оријенталне, турске империје. Затим је представљен као Други у смислу да се налази са друге стране закона: ситан је разбојник „привлачан као месечева ноћ“, „лепи црни пас“, мари само за ласкање и новац и живи код Симеона као помоћник у занату/уметности, а заправо као мушка спонзоруша која га после свађе и покраде. Напоследку, приликом последњег њиховог сусрета, видимо га као играча и глумца у ромском циркусу чиме је обележен и као „циркузант“, односно страно тело официјелне културе. Његова (оно)страност је подвучена и тиме што је представљен као тело које заправо не стари, док ипак једном половином земаљски Симеон доживљава веома убедљиво описана телесна пропадања.

Стереотипи о оријенталној хомосексуалности, којима Западна свест пројектује хомосексуалност као егзотику Другости, у *Златном руну* појављују се и при колективној карактеризацији Турака као национално и верски различитих. Хомосексуални чин назива се „турским начином“ и „турским адетом“, а у једном набрајању износи се читав каталог оријенталних, страних, квир занимања. Симеон посматра шта Турци доносе са собом (воде у ратне походе), поред њега пролази:

[...] чопор дилсуза, мутавих црнаца људождера из Судана, па нагла сабласна руља трговаца, торбара, коморџија, захирлија, занатлија, просјака, пустолова, дервиша, врачава, звездочатаца, мага опсенара, пеливана, мисирских глумаца, персијских мађионичара, сиријских жонглера, светих падавичара, курви, *дечака за блуд и уметника*, олоша сваке феле и сорте [...] (Пекић 2005: 66, курзив И. П.)

Међу свим овим симболичким циркузантима, Пекић је за крај каталога оставио оно „најгоре“: дечаке за блуд, као у криминогену сферу померену репрезентацију оријенталне хомосексуалности или бисексуалности, и уметност која, у Пекићевом карактеристичној иронији, као подводица са собом доноси оно што ремети поштен свет.

Стереотип о оријенталној бисексуалности Филиповић формулише као готову истину: „У исламским земљама, ионако *сви* мушкарци имају бисексуалне склоности. То никоме не смета“ (Филиповић 2002: 161, курзив И. П.). Како се у научним радовима могу наћи слични, али ипак нешто суптилнији закључци,⁵⁵ ово се не би морало, да није било оног „сви“, доживети као предрасуда него као како-тако утврђена етнолошко-антрополошка чињеница. Међутим, свакако да научна истина не може бити да сви људи одређене вероисповести имају исте склоности, што Филиповић тврди овим „сви“ и

⁵⁵ Ален Синфилд, на пример, тврди да у неким културама мужевно идентификован мушкарац може испољити жељу и за женама и за феминизованим мушкарцима (Sinfield 2002: 6).

управо тиме дискурзивно колонизује Оријент као простор пожељног Другог. Могло би се дакле рећи да је код Филиповића на делу сексуална колонизација. За разлику од оне политичке или идеолошке, којој је циљ да дискурзивно припреми или оправда територијалну колонизацију, у овом случају квир колонизација има за циљ стварање што већег простора за неспутану телесност и сексуалност. Узимајући за себе оно што му моћ и једног и другог колонизаторског дискурса прибавља, аутор *Стакленца* тако преузима слободу да се освајачки размеће успесима са „тамнопутим младићима“ у својству сексуалних објеката, а често су то и, како их Филиповић назива, „Цигани“, док с Албанцима такође увек има добра искуства.

Употреба колонизаторског дискурса у сврху проширења поља деловања сексуалности разоткрива његову другу страну на којој се огледају скривена места културе која колонизацију врши. Тако се у „постколонијалном обрту“ и хомосексуални дискурс разлике наново уписује у традицију западне културе. Реч је пре свега о оживљавању античке традиције бисексуалности која се уводи посредно, преко оријентализације. Чак и у „мрачном средњем веку“, како то показује Ернст Роберт Курцијус (вид. Курцијус 1996), та традиција је жива да би у варијабилним облицима, и независно од Оријента као њеног другог баштиника (пре свега се мисли на просторе Источног римског царства насталог на традицијама антике), прелазила с колена на колено.

У тој традицији и Пекићев полуфантастични приповедач, када догађаје фокализује кроз Симеона Сигетског, закључује: „Нису ни ти стари Грци били будале, а нису то ни отмени Турци, тако да су за будале, изгледа, остали једино сукњољупци на Западу“ (Пекић 2005: 166). За разлику од овог, ипак помало анегдотског исказа, на једном другом месту реч је о озбиљнијем уклапању хомосексуалности у античку традицију. Говори један од анонимних гласова Његован-Турјашких, у дијалошком делу Пекићевог романа:

Оно што је упражњавао тако трезвен народ као што је био грчки, што је у најсавршенијим тренуцима представљао потпун телесни, душевни, умни, спој два пријатеља, не може бити у било ком, најмање у цивилизованом смислу – прљаво. Педерастича је највиши облик чисте љубави. Људи су се волели ради љубави, а не ради производње деце [...] (Пекић 2005: 181–182).

У оваквом исказу, као у некаквом фиктивном манифесту античке традиције хомосексуалности, и уз алузију на Фројдово схватање перверзије као телесног односа без намере стварања потомства, садржи се и љубавни идеал Симеона Сигетског. Али као што обично бива, такав идеал код Пекићевог јунака не налази адекватан корелатив у романескном животу:

Од свих узвишености што их живот уме зналцу да пружи, и које се тако лепо виде у Патроклу Ахиловом, Платону Сократовом, Антиноју Хадријановом, Богоасу, персијској љубави Александровој, оним умним, нежним, осећајним младићима, *ероменосима*, с којима је живео Алкибијад, па, у извесном смислу, и Јовану Христовом, њему је

допао мисирски Циганин без укуса, образовања, такта, и разумевања ичега сем немог говора тела (Пекић 2005: 218–219).

На делу је декаденција античког мита. Једна традиција је неповратно изгубљена, што не значи да није и даље пожељна барем као парадигматски цивилизацијски траг. Идеал дакле у Симеону живи, то се и види у начину именовања ствари и чинова. Симеон би да цео однос с Муратом подигне у високе, натчулне термине, да сублимише своје нагоне, рекли би психоаналитичари, а Мурат све сексуалне радње именује натуралистички, тако разарајући управо ону традицију у којој Симеон интелектуално обитава.

Симеон ће се на крају, после свих разочарања, вратити рачунцијској традицији свог геноса, помириће се са нужношћу деконструкције идеала у прагматичке сврхе и почети да свог љубавника схвата као посед, као капитал. Жеља за истошћу, за „хомо“ принципом испоставља се немогућом када у себе, у неодрживом хибриду културно-социјалних кодова, инкорпорира „хетеро“ принцип (жеља за другом расом, нацијом, вером, годинама, статусом). Појединачна интенција транспарентног суживота или утопијске инклузије различитости наилази на реални и симболички отпор колектива. Тако се разоткрива нечиста савест западних традиција које у свом колективном несвесном потискују непожељне традиције. Оне их колонизаторски структуришу као реално немогуће, управо да би одбациле наметање „туђег“ као онога што би потенцијално

могло да исквари принципе једне традиције као интегративистичке али ексклузивистичке на-
рације. Ето скоро савршеног алибија којим ко-
лонизаторски западни дискурс прикрива своју
маргинализовану жељу, барем за оне постколо-
нијално неупућене.

Хомосексуална ремаскулинизација

Ако би се „мејнстрим“ репрезентација хомо-
сексуалности одредила као она у којој обитава
маскулина тежња ка стереотипизацији, у жељи
за одржавањем чврсте слике стварности која је
омеђена јасним категоријама, онда би се она у
тој представи могла најбоље детектовати пре-
ко стереотипизације жена у психоаналитичком
кључу. Мачо-поетика не трпи нијансе прелазних
форми. Као што се у оваквом централном кул-
турном току привилегује схватање да постоји
„прави мушкарац“, аналогно томе, по принци-
пу „или јеси или ниси“, мора да постоји и кон-
структ жене која је по тој логици не-Ја, одсуство,
недостатак.

Хомосексуалност као концепт који у неким
варијантама искључује жену може заправо да
доприноси одржању дубоко патријархалног
културног модела. На овом месту од користи је
увести једну дистинкцију америчке феминис-
тичке и квир теоретичарке Ив Косовски Сеџвик.
Однос рода и сексуалне жеље може се посма-
трати по моделу родне прелазности (*gender
transitivity*): сексуална жеље иде у правцу истог

пола због тога што је род дате особе несигуран. Просто речено, то је случај када је жена заробљена у телу мушкарца и обратно. Овакав опис хомосексуалне особе је застарео и данас се њиме описује трансродна особа (Kosofski Sedgwick 1990: 87). Други је модел родног сепаратизма (*gender separatism*) по ком је:

[...] најприроднија ствар на свијету да се особе истог рода повезују, како друштвено, тако и сексуално. Хомосексуалци би требали бити хипер-мушкарци, и мање слични женама, будући да више воле мушкарце него жене (Moss 2006).

Из овог другог модела извире појава, наоко парадоксалне, хомосексуалне ремаскулинизације, при чему се патријархат као генеалогичка моћи додатно оснажује, усисавајући у себе маргиналну нарацију хомогенеалогичке.

Симеон Сигетски у патријархалној традицији види физичко преимућство мушкарца у контрасту са идејом жене као недостатка:

Он стварно мисли да су и оне наводно лепе жене исувише млохаве, пихтијасте, без сржи, праве *садржине*. Да су *ефеби*, тек сазрела мушка бића, грацилна и жилава као прут младице, неизмерно пријатнија за миловање (Пекић 2005: 165).

Поред тога, младићи имају и практичну предност: с њима не може да се заснује породица (барем у тадашњој епистеми). То би била сметња уметничком раду као пројектованој есенцији у виду „животног позвања“ или маскулине обавезе

функционалности у друштвеној економији. Жена је због тога, за Пекићевог јунака, и без праве форме, што је последица недостатка садржине, она има „заstraшујући, расплинути, морбидни“ облик (Пекић 2005: 168). Управо аверзијом према расплинутошћу облика и садржине, па преко тога и идентитета, овакво читање хомосексуалности веома се одаљује од модерних флуидних или нефиксираних идентитетских политика и приближава оним традиционалним, хипермаскулиним и патријархалним, из чега би се дало закључити да је традиционална мизогинија латентно хомосексуална, што је већ постало опште место квир теорија.

У *Стакленцу* је оваква квир дијалектика још радикалнија а психоаналитички стереотипи о жени као одсуству израженији. Приповедач/аутор романа-дневника жене посматра у категоријама одсуства фалуса: жене немају „ништа“ међу ногама, а он хоће „нешто“, хоће есенцију, хоће онтологију. Код њега је на делу прихватање фројдовских поставки без проблематизовања или ироније, што је у савременом, (пост)постмодерном или квир свету анахроно – психоанализа је већ деконструисана као метанарација тотализујућег унормљавања. О свом пријатељу, платонској љубави из младости, приповедач опет има наивни, психоаналитички исказ: „Фројдовски речено, излазио је из 'хомосексуалне фазе развоја', а ја сам у њој остао цео живот“ (Филиповић 2002: 40). Могло би се цинично додати, у складу са тим, и да је приповедач/аутор у целом роману углавном остао у фази представљања хомосексуалног идентитета из хетеронормативног и маскулоцентричног фокуса.

Због овога, али како ће се видети и из даљих примера, *Стакленац* представља један од најексплицитнијих израза „мужјачког маскулинитета“, уколико ова синтагма није таутологија. Како је приметио Кевин Мос: „Урошева схема идентитета је изразито бинарна: мушкарци/жене, мушко/женско, лезбијке/хомосексуалци“ (Moss 2006). То је још један од извора ремаскулинизације: последица је онога што је у уводу овог поглавља одређено као прехомосексуална традиција, која у ствари подржава хетеронормативност, јер оспоравајући постојеће бинарне категорије у њима самима а не изван њих – само их потврђује. Објашњавајући свој идентитет мачо-геја, приповедач говори: „Ја у принципу мрзим све те кемп травестије и феминизирано понашање. Мушкарци прерушени у жене ме сексуално одбијају и гаде ми се“ (Филиповић 2002: 87).

Управо феминизацију мушкарца неки су геј покрети сматрали чином који највише доприноси дестабилизацији родних ограничења. Феминизовани мушкарац као симбол супротставља се удобној позицији геј мушкараца који се понашају као стрејт, чиме задржавају за себе све привилегије патријархалног друштвеног модела (Цагоуз 2007: 48). На другом месту, Филиповић је још експлицитнији у тврдоглавом схватању да мушко мора да буде мушко, и никако другачије:

За мене мушкарац мора и споља и изнутра да изгледа као прави мушкарац. Никакви међуоблици ме не занимају. Упркос мом прокламованом

либерализму, толеранцији и пермисивности, изгледа да сам у суштини прилично конзервативан, уско фокусиран на само један предмет жеље, на један идеализован модел мушког тела и једну једину врсту секса. Волим да држим лекције хетеросексуалцима о њиховој искључивости, немаштовитости и затворености у фиоку једне круте и друштвено конструисане сексуалности, а и сâм сам такав, само са супротним предзнаком (Филиповић 2002: 217).

Мачо-идеологија не подноси прелазне облике који би довели у питање бинарне опозиције. Управо због те бинарности, *Стакленац* је пун исказа којима се аутор „мужјачки“ доказује. Мора чак и да нагласи да има велики полни орган. С поносом се представља као активан геј, а тек ту и тамо стидљиво прокријумчари своју такозвану пасивну позицију у сексу, што доприноси стереотипној представи о хомосексуалности у којој је неминовна родна подела улога. Чин пенетрације увек схвата као казну за оног пенетрираног. Као што је женски оргазам дуго био табу, тако се и овде анални оргазам појављује као стидно место хомосексуалности. Како је показао Ги Окенгем, који у тексту „Капитализам, породица и анус“ разрађује идеје Делеза и Гатарија, сексуални чин без ејакулације у маскулоцентричном друштву доживљава се као неуспех: „Наше је друштво фаличко, и количина доступног задовољства одређује се у односу на фалус“ (Окенгем 1989). Фалус у фалогоцентризму стиче симболички привилегован статус, док је природа ануса приватна и пожељно скривена. Стога и анус, као приватна форма,

постаје симболичко место казне за индивидуу али и за друштво којем се приповедач *Стакленца* свети такорећи тамо где највише боли. Детериторијализација ануса у ремаскулизовано хомосексуалном погледу на свет није могућа.

Слично приповедачу Женеовог *Дневника лопова*, који је у пикарској и каткада очајничкој потрази за објектима своје жеље, свим врстама мушкости (фигуре војника, осталих униформисаних лица, морнара, пустолова, лопова, злочинца, итд.), наратор *Стакленца* износи своју поетику мачо хомосексуалности као казне за репресивно друштво:

Опет сам, по ко зна који пут, уживао у својој улози „осветника“ [...] Ето, ја сам понизио тог мужа и оца [...] Смешан сам већ и сам себи досадан са овим инфантилним симболичким осветама мушкарцима, естаблишменту и друштву у целини. Питам се у којој мери моје еротско узбуђење потиче из неких других, нееротских сфера? (Филиповић 2002: 151)

На питање које Филиповић поставља могло би се одговорити на следећи начин: његово узбуђење потиче из хетеронормативности, из жеље за друштвеним укључивањем која открива свест о сопственој измештености. Но, како је овде, као и на неколико других места, исказана самосвест о таквој парадоксалној жељи, ипак се на концу испоставља да чак и код Филиповића ремаскулинизовани хомосексуални идентитет није баш једноставан и неупитан. И код аутора *Стакленца*, барем делимично, постоји

осцилирање од маргине ка центру и обратно, што би био знак полусвесне стратификације идентитетске сумње чиме се долази до завршног (реторичког) питања.

Центар је маргина, и обратно?

Наиме, Филиповић декларативно бежи од центра ка маргини, али ипак непрестано исказује жељу за поновним позиционирањем у културном центру. Најбољи сигнал који потврђује ову противречну позицију налази се у томе што је „Урош Филиповић“ у ствари псеудоним. Имајући на уму чињеницу да су геј активисти промовисали „наратив о разоткривању – недвосмисленом, јавном декларисању нечије хомосексуалности – као моћно средство друштвене трансформације“ (Цагоуз 2007: 47), у овако манифестно геј порнографској књизи скривање правога имена и презимена у најмању руку је знак парадоксалне жеље за откривеним скривањем или скривеним „аутовањем“, наравно условљеним конкретним страхом од друштвене одмазде којој би, у његово време, можда био изложен.

Као универзитетски професор и по свему судећи припадник више средње класе, као урбани „херој“ који се супротставља стереотипно схваћеним руралним манифестацијама, аутор/приповедач *Стакленца* свесно се позиционира на маргину маргине хомосексуалности. У одређеном смислу, он описује „дно дна“, сексуалност практиковану, поред осталог, и у јавном

тоалету. Последица је то и свести о сопственом статусу „беле вране“: он своју сексуалност доживљава као друштвено срамно место које мора бити затворено у гето јавног WC-а.⁵⁶ Већ је у младости наслућивао да је његово узбуђење „изазвано мушким телима, нешто недозвољено и срамно“ (Филиповић 2002: 22), нешто што мора да крије. Због тога и себе доживљава као припадника „неке тајне секте који, далеко од очију нормалног света, упражњава забрањени ритуал“ (Филиповић 2002: 23). Сав тај забрањени друштвени талог, дакле, мора да се нађе на симболичком ђубришту. А третирањем хомосексуалности као скривеног порока, Филиповић се приближава прустовском, благо патолошком приказивању хомосексуалности, што је унеколико у супротности са очекиваном инсајдерском одбраном, а у складу са канонским погледом на ту „прљаву јавну тајну“.

По свему судећи, онако као је дихотомија центар/маргина постављена, *Златно руно* се више конституише као уметнички субверзиван роман, а *Стакленац* као дело главног културноидеолошког тока. Роман-дневник Уроша Филиповића као да потпуно подржава бинарно искључивање „или ово или оно“, не супротстављајући му алтернативу „било ово било оно“; алтернативу, како би рекли Делез и Гатари, „комбинацијâ

⁵⁶ Али, са друге стране, и у томе је још један парадокс, јавни WC може бити схваћен као оксиморонско јавно приватно место, у којем постоји брза динамика преласка из једног у други простор. Стога је то још један од доказа за Филиповићеву противречну жељу за јавним скривањем.

и пермутација у којима разлике излазе на исто не престајући да буду разлике“ (Делез, Гатари 1990: 56). Ризомско мишљење, као једна од карактеристика модерног хомосексуалног или квир идентитета у настајању остаје потпуно ван његовог видокруга. Стога је модусом „или/или“, Филиповић као аутор романа-дневника оставио по страни оно што би његов идентитет проблематизовало у правцу надвладавања граница задатих модела и тиме се неповратно сместио на позицију искључености која само пастишира жељу за укључивањем.

Са друге стране, позиција Симона Сигетског показује тенденцију укључивања хомосексуалног идентитета у некакву традицију. У *Златном руну* – у приповедачевом и гласовима протагониста – нема експлицитне друштвене осуде и постоји каква-таква толеранција спрам хомосексуалности, осим случаја очевог разочарања синовљевим „заstraњењем“. Сам Симеон прилично отворено прича о својим склоностима и не жели да себе због тога маргинализује, већ заправо покушава, додуше другим поводом, да одлучујуће промени ток светске историје (шминкање мртвог султана Сулејмана Величанственог приликом турске опсаде Сигета 1566. године, како би противничкој војсци издалека деловао као жив). Поред тога, имајући на уму да су сви Симеони који се у *Златном руну* појављују у ствари отелотворење једног Симеона, онда је и хомосексуалност Симеона Сигетског заправо део главног тока. Није тамно, стидно место, већ део сложеног идентитета једне породице и једне

нације. У расцепљеност свих Симеона на људску и коњску страну, што је метафоричко име за располућеност на два принципа рационално/ирационално, трговачко/уметничко, уклапа се и хомосексуалност као радикални израз нерачунског, а-логос живота, као коректив који, поред осталог, спречава формирање чврстог идентитета. Иако се по овоме и идентитет Симеона приближава бинарности, њихово стално осцилирање између једног и другог, као и поступак по којем се од свих њих формира јединствени лик, чини да су они стално „и/и“, а не „или/или“.

Симеону Сигетском биће дато и да све то „теоријски формулише“. Кроз његову свест пролази мисао у којој као да се дефинише појам рода и указује на перформативност идентитета:

[...] људски карактер, душа, судбина, нису нешто трајно ни незнатим силама одређени. Ко смо и шта смо, може зависити од неколико вештачких сенки на зиду, од *неколико* потеза кинеским пером (Пекић 2005: 79, курзив И. П.).

У овом „неколико“ чита се радикална перформативност, карактеристична и за квир оптику – идентитет је псеудослучајно мноштво. Иако као књижевни лик обитава у 16. веку, у време „прехомосексуалности“, Пекићев јунак је суочен са загонетком идентитета тако карактеристичном за крај 20. века, и у томе се огледа Пекићева интуитивна модерност. Меланхолична сенка која боји овај исказ чини да он добије на својој пуноћи, и да још једном потврди да уметнички

успело представљање било ког идентитета рађа полифонију, за разлику од једногласја чулних уживања у порнографији.

После убиства Пјера Паола Пазолинија, које је остало под велом сумње да ли је од друштва барем симболички наручено или је било последица његовог авантуристичког живота (вид. Стојаковић 2017), писац Филип Солерс је приметио да је италијански редитељ и писац:

[...] потврђујући перверзност друштвене размене, односно урођену хомосексуалну природу друштвене заједнице, постао најугроженији Италијан, због тога што је био најмање хомосексуалан... Пазолини је убијен да би потиснути хомосексуални центар друштва остао у том положају, запечаћен крвљу неког ко је у стању да говори о њему (наведено у Лејн 2001: 326).

Наравно, да је Солерс ефектном употребом ироније постигао да његов исказ има две стране, реторичку и буквалну, од којих обе имају подједнаку употребну или истинолику валидност. Бити најмање хомосексуалац у друштвено допуштеној хомофратернарној култури (термин Жака Дериде из *Политика пријатељства*, који ће опширније бити проблематизован у наредном поглављу) значи имати легитимацију перформативне посебности којом се делегитимишу дискурси који се крију иза константивног самоподразумевања. Што не значи, са друге стране, да се испод фигуралног значења не одаје почаст Пазолинијевом храбром практиковању егзистенције, односно томе што јесте отворено био хомосексуалац.

Ако би на крају, дакле, низом фигуралних конструкција – у сврху ефектности закључка поглавља, стављајући све биографске податке у заграде – требало сумирати шта је центристичка а шта алтернативна репрезентација хомосексуалности, односно заправо показати да је та дихотомија уврнуто дијалектички деконструисана, онда би то могло изгледати овако. У Солерсовом, фигуративном смислу, Пекић је мање хомосексуалац од Филиповића зато што нема потребу да изнова потврђује хетеронормативни модел, док аутор *Стакленца* својим манифестно мужјачким третирањем теме спречава да маскулоцентрична и хомофратернарна структура друштва буде доведена у питање. Али, са друге стране, понешто шаљивим језиком говорећи, аутор *Златног руна* је више хомосексуалац од декларисаног, али заправо у дискурсу непостојећег хомосексуалца Филиповића зато што је уметнички уверљивије успео да проживи драму хомосексуалног идентитета, као несигурну драму-у-настајању која у себи носи утопијску потенцију оног још-не-насталог. Пекић се определио за драму књижевности, за разлику од Филиповића који је ту драму добрано занемарио одлучивши се за фактографску текстуалну репетицију потврђивања сопствених (за)датости. Ко је онда ту маргина, а ко центар: за квир сензибилисани Пекић, или неупитни геј Филиповић?

8. МОДЕЛИ НАДЗИРАЊА И КАЖЊАВАЊА КВИР МАСКУЛИНИТЕТА

*Богородица од Цвећа Жана Женеа
и Брат Давида Албахарија*

Поред већ помињаних, још једно дело Мишела Фукоа посредно је важно за квир теорију. Француски мислилац 1975. године пише књигу *Надзирати и кажњавати: Рођење затвора* у којој прати генеалогiju казних друштвених политика од 18. века и сцена јавних, бруталних погубљења до модерних затвора у којима се дисциплински поредак декларативно хуманизује. За ово поглавље *Српског (о)квира* није од кључног значаја испитати колико је Фукова књига антрополошки песимистична, јер не даје позитиван одговор, или алтернативу затворском систему који заправо доприноси репродукцији злочина, а не покушају зауздавања зла, што би можда задирало у одвећ метафизичка питања за која он није показивао нарочит интерес. Француски мислилац, дакле, и неће да понуди ново решење, јер поштено признаје да га нема, то јест да мање лош систем од затворског надзирања и кажњавања још није измишљен. Важан је овде други ток расправе у којем се стално, имплицитно и експлицитно, указује да су репресивни системи надзирања и кажњавања они који у целости одређују однос

моћи и истине у савременом друштву (модерни субјект је производ дисциплинских и перформативних механизма власти). Конкретан затвор је само копија затвора који већ постоји у друштвеној структури:

Како и не би одмах био прихваћен, будући да својим механизмима затварања, преваспитавања и потчињавања затвор само репродукује, додуше уз могућност да их донекле појача, све оне механизме који већ постоје у друштву? Затвор је мало строжа касарна, немилосрдна школа, суморна радионица – али, на крају крајева, ништа квалитативно различито (Фуко 1997: 261).

Фуко, дакле, поставља радикалну тезу о томе да је слобода као универзално добро стално под некаквим кључем, било фактички, као што је то у затворима, било симболички, у модерном друштву као таквом.

До краја поглавља ће се посматрати на који се начин у два одабрана књижевна дела немогућност модерног субјекта да досегне ту идеалну, утопијску, или дискурзивну слободу, манифестује на различите начине и са различитим реперкусијама на епохе и културе у којима настају. Под фактичким затворским кључем налазе се (аутобиографски) приповедач и јунаци романа *Богородица од Цвећа* (1942) француског авангардног писца Жана Женеа, а под симболичким кључем приповедач и два главна јунака романа *Брат* (2008) Давида Албахарија. Заједничко им је, осим тога, тематизовање квир маскулинитета, али на радикално другачије начине.

Роман *Богородица од Цвећа* Жана Женеа, Маркиза де Сада 20. века, не само да представља ликове нехетеронормативног или квир маскулinitета у затвору, него је и написан у затвору у Френу, и то од стране аутора који је имао бројна затворска искуства и који своју хомосексуалност није скривао. У својим романима појављује се као сасвим конкретни „Жан“ и говори да приповеда о свом „стварном животу“ (Жене 2012: 194). И други његов најпознатији роман, *Чудо руже*, такође је написан у затвору у Турелу 1943. године. Женеово дело, његова биографија, или – ако прихватимо Сартрову световну беатификацију из књиге Свети Жене у којој је француског писца „претворио у свеца у срцу зла“ (Аћин 2012: 256) – његова хагиографија исписана је скоро без остатка у његовим опсценим романима. У њима су сви примерни елементи једне непримерне светачке биографије: живот (ипак ситног) крадљивца (углавном књига), штићеника поправних домова, касније редовног становника правих затвора, пробисвета, макроа, мушке проститутке, кривотворитеља докумената, легионара, бегунца од француског закона. Ти простори и акције били су његови алтернативни универзитети, да би касније, кад се како-тако етаблирао као писац (књижевност је и буквално спасла Женеа доживотне робије: Жан Пол Сартр, Жан Кокто, Пабло Пикасо и остала левичарска интелигенција издејствовала му је помиловање), постао подједнако бизарни политички активиста који је подржавао разне насилне методе борбе радикалних покрета и са левог и са десног пола идеолошког спектра.

Женеова књижевност почива на традицији препознатљивих узора. Најјучљивија је веза са Шарлом Бодлером: као радикализовани песник цвећа зла, *Богородицу од Цвећа* пише у част злочина, тих злочинаца који су за њега „лепи и мрачни цветови“ (Жене 2012: 7). Тако Жене исписује својеврсну естетику зла, уз поетизацију скатолошких и свих осталих хипернатуралистичких радњи. Наравно, у свему се осећа раблеовска разузданост у поигравању религиозним дискурсом и именима, што има да послужи травестирању духовности, као и цојсовска потреба за обилном употребом фигуре бласфемije. Има ту и одјека Франсоа Вијона, Пјера де Ронсара и Марсела Пруста,⁵⁷ а затим и Фјодора Достојевског и Албера Камија. Богородица од Цвећа је лик у истоименом роману, млади убица, чак се и оксиморонски назива „невини убица“. Као парафраза чувене бабе из *Злочина и казне*, овде је убица жртва „безвредни“ деда. Мотив за убиство је маестрално уведен, колико у традицији Достојевског толико и (антиципирајући) Камијевог *Странца* (који је објављен исте године када настаје Женеов роман). Наиме, на суђењу Богородица од Цвећа износи свој нихилистичко-револуционарни, порно-егзистенцијалистички или радикално аутсајдерски мотив (био је дошао код деде као мушка проститутка и трансвестит са циљем да га и опљачка, да би га потом без рационалног разлога убио): „Декутанер је био

⁵⁷ Ако је веровати биографијама, пре писања *Богородице од Цвећа* Женеа је у затвор одвела крађа управо Прустове књиге *У сени девојака у цвету* (Аћин 2012: 255).

сјебан. Сав кљокнут, ни да му се дигне“ (Жене 2012: 231).

Упркос овим књижевним референцама, Женеово писмо се не може лако сврстати у познате и признате поетичке традиције, јер је пре свега реч – о чему је прва писала феминистичка теоретичарка Елен Сиксу – о блиставим примерима женског писма. Зато читалац и не мора много да се труди око фабуле и сижеа, већ да ужива у тексту, његовој готово опипљивој материјалности, да заправо води љубав с њим, са Женеовим у исто време и строгим и разбокореним реченицама. За даљи ток расправе важно је како у таквом контексту француски писац проблематизује наратолошка питања карактеристична за мушку (дискурзивну) прозу. Причу о трансвеститима прати и трансродно приповедање:

Говорићу вам о Божанственој [трансродна проститутка, један од главних јунака/јунакиња романа – И. П.] препуштен расположењу, мешајући мушки са женским родом и, ако се догоди да током приче морам да наведем речи неке жене, снаћи ћу се, смислити неку досетку, неки згодан обрт, тако да не дође до пометње (Жене 2012: 25).

Дакле, код Женеа нема ни трага од нелагодности у приповедању при сусрету са нестабилним, квир или транс идентитетима, нема оних фаталних недоумица у родном одређивању које ће бити толико карактеристичне за Албахаријев роман *Брат*; нема потребе за приповедањем које би „кажњавало“ такве идентитете. Приповедач одржава обећање да се неће много обазирати

на језичка родна одређења када буде говорио о својим јунацима/јунакињама трансвеститима, па у целом роману неконвенционално употребљава и мушки и женски граматички род.⁵⁸

Понекад ове невоље с родним одређивањем постају благонаклоно комичне, чиме аутор изражава свој емпатијски однос према јунацима, јер је реч о типу комике у којој нема ни трага од подсмеха. Пример за то је када се Божанствена⁵⁹ (до тада „пасивни“ хомосексуалац) заљуби у фрагилну и женствену Богородицу од Цвећа па пожели да буде „мушко“ како би га освојила:

Поверовала је да постаје мужевном. Луда нада учинила ју је јаком, кошчатом, силовитом. Осећала је да јој мишићи расту и да се из ње помаља некаква стена истесана у облику Микеланђеловог роба. Не померајући ниједан мишић, али очврснувши, борила се у себи као што се Лаокоон борио са чудовиштем и покорио га. Затим је, још смеље, својим физичким ногама и рукама, хтела да се боксује, али је убрзо на булевару добила жесток ударац, јер је покрете изводила и процењивала не према њиховој борбеној ефикасности него према некој естетици која ју је претварала у више или мање нехајног мангаша. [...] ...нагло се присетивши да би требало да буде мушко ако жели да

⁵⁸ Следећи Женеа, ни овде се неће строго водити рачуна о граматичком родном одређењу, јер би то отежало читање овог поглавља. Двојна, мушко-женска родна именовања користиле се само када буде нужно да се истакне трансродна природа књижевних ликова.

⁵⁹ Божанствена је заправо главни јунак романа по учесталости појављивања. Богородици од Цвећа, као јунаку, посвећено је мање простора, али је он био подеснији да се истакне у наслову како би роман од почетка добио оксиморонски или кемп спој.

освоји убицу, покрете је завршавала у бурлескном стилу, а та двострука формула чинила ју је чудесном, претварала ју је у плашљивог лакрдијаша у грађанском лику, у заражену лудакињу (Жене 2012: 84–85).

Овде на делу нису само незгоде са родним граматичким одређењем, већ присуствујемо конкретним невољама Божанствене када хоће да се определи само за један род. Међутим, њено опредељење је више естетско (спољашње), него што би могло да буде егзистенцијално (унутрашње). Заправо се комика јавља због тога што у краткотрајној карневализацији идентитета Божанствена покушава да буде оно што није, да буде једно, а она је као трансвеститска и трансродна особа увек и једно и друго. Управо због тога је и покушај да буде само „мушко“ за Божанствену неуспешан. Приповедач нема дилему у вези са суштинском родном двојношћу Божанствене, јасно говорећи: „али Божанствена је и мушкарац“ (Жене 2012: 163), да би мало касније то опширније објаснио:

Божанствена је тренутно поново постала Божанствена коју је морала да напусти док су се спуштали низ Улицу Лепик, и то зато што је, ако се и осећала „женом“, мислила као „мушкарац“. Могли бисмо да помислимо да је Божанствена, враћајући се тако спонтано својој правој природи, била нашминкани мушкарац, разуздан неприкладним кретњама; али, није реч о феномену матерњег језика којем прибегавамо у тешким тренуцима. Да будемо тачнији и јаснији, Божанствена се никад није, за себе саму, усуђивала да

гласно исказује своје мисли. Несумњиво јој се већ догађало да себи самој гласно изговори: „Ја сам сирота девојка“, али осетивши то, више то није осећала, а изговоривши, више то није мислила. У присуству Мимозе [још један трансвестит и трансродна проститутка – И. П.], рецимо, догађало се да мисли као „жена“ о неким озбиљним, али никад суштинским стварима. Њена женскост била је само извесна маскарада. А да би потпуно мислила као жена, онемогућавали су је њени органи. Мислити, то значи извршавати неки чин. Да би се делало, треба одстранити испразност и своју мисао поставити на чврсто постоље. Тада јој је у помоћ стизала идеја о чврстоћи, коју је повезивала са идејом о мушкости, а у граматичи јој се то нашло надомак руке. Јер, ако се Божанствена, да би дефинисала стање које је осећала, усуђивала да употребљава женски род, то није могла да чини у дефинисању делања које је извршавала. И сви њени судови о себи као „жени“, које је доносила, били су, у стварности, поетски закључци. Тако је Божанствена само тада била истинска (Жене 2012: 171).

У овом дужем одломку из *Богородице од Цвећа* види се колико је заправо Жан Жене био авангардан у односу на своје време. Приповедао је без примеса било каквих дискурзивних механизма надзирања и кажњавања и упечатљиво теоретизовао недоумицу у вези са стабилношћу геј односно квир идентитета, о чему се још увек води расправа у теорији. Неспорно је да је Божанствена нехетеронормативно позиционирана особа, то јест квир особа, и да је трансвестит. Међутим, њена трансродност није сасвим извесна, већ се и у том смислу показује чудном,

дакле двоструко квир. Она ипак мисли као мушкарац, делује као мушкарац, док јој је појавност женствена, а жељу да буде анатомска жена (и по томе трансполна особа) нема ни у назнакама. На делу је код ње трансгресивно позиционирање у односу на родни идентитет у којем се надилази бинарна логика „или/или“ у корист постструктуралистичке или ризомске логике „и/и“ где у једном увек преостаје места за оно друго, чиме је такав идентитет свакако ближи флуидном квир идентитету него оном геј или хомосексуалном. С друге стране, Божанствена као анатомски мушкарац јасно је представљен као хомосексуалац. Ако би се и ово узело као коначно одређење, било би то у неком погледу опет идентитетски фиксирано. Овај анатомски мушкарац је све само не мушкарац који перформативно хоће свој род да потврди. Напротив, његова појавност, иако је „маскарада“, јесте свесно опредељивање за играње другачије родне улоге у хетеронормативном свету. Стога се и упражњавање такве улоге показује можда најсубверзивније по патријархални поредак, јер се управо феминизација мушкарца сматра чином који највише доприноси дестабилизацији родних ограничења, о чему је било речи у претходном поглављу. Није, на крају крајева, ни толико битно наћи тачно идентитетско одређење Божанствене и осталих јунака/јунакиња *Богородице од Цвећа*. Био би то можда још један вид (медицинског, психолошког или чак књижевнотеоријског) надзирања квир маскулинитета, јер код француског писца управо је невоља са родним идентитетом један

од главних идеолошких покретача радње, дакле њена отворена садржина, без икаквих криптограма које је понекад потребно дешифровати, рецимо у реалистичкој прози.

Осим родних первертовања, код Женеа је на делу и преокретање традиционалних моралних представа. Разврат и блуд се појављују као последица духовне немоћи да се дође до врлине, и утолико представљају парадоксалне моралне акције које сведоче духовну отменост греха за разлику од лицемерне крепости засноване на сакралним институцијама моћи. Иако је његова дубока тежња да буде „нечовечан“ у ничеанском смислу, Жан Жене не слави зло, тврди Александра Манчић: иако зло заслужује казну, то не значи да у њему нема извесне лепоте и заводљивости, а ово прихватање зла у изванморалном смислу води закључку да Жене пише „хришћанску легенду без Бога, у којој ка светости води заправо традиционалан пут прихватања свих понижења и свих патњи“ (Манчић 2013: 340). И нека психоаналитичка читања указују да је склоност пороку само друго лице жудње за врлином. По формалном постанку, врхунско Добро које Де Сад и Жан Жене изводе из психичког нагона за задовољењем идентично је хришћански фундаменталистичким схватањима да Добро настаје управо осујећивањем таквих задовољења. Разврат и аскеза, по Кристоферу Лејну који наставља мисао Жака Лакана, припадају истом радикалном пољу свести у којем се конфигурише етичност без вредносних предзнака (Лејн 2001: 312). Када приповедач каже да је Божанствена целог живота

била принуђена да воли оно чега се гнушала и да то чини део њене „светости, јер она потиче из одрицања“ (Жене 2012: 110), ту смо на трагу парадоксалне природе Женеових јунака којима не преостаје ништа друго него да доживе затвор као простор сопствене психолошке слободе у којој се занемарују симболички системи надзирања и кажњавања присутни у друштву.

У разним даљим Женеовим первертовањима традиционалних представа, и мушко-мушки односи су неоптерећени родним улогама карактеристичним за хетеронормативне и патријархалне заједнице. Ови односи су скоро потпуно изван оног модела који је описао Жак Дерида у књизи *Политике пријатељства*, о чему је узгред било речи у четвртном и седмом поглављу *Српског (о)квира*. Француски филозоф сматра да у западној теорији и филозофији од самих почетака доминира једна велика фигура пријатељства, што представља „андроцентрирано, фратернистичко, дакле, фамилијаристичко, етничко и националистичко, дакле, генетистичко и фалогоцентрично правило“ (Дерида 2001: 9) које он хоће да деконструише. При томе је фигура брата посебно занимљива као потка андроцентричне конфигурације политичког поља (Дерида 2001: 18), а она је увек у симболичком смислу потенцијално хомосексуална, јер искључује жену из такве филозофске парадигме, било фигуру женског-женског пријатељства или сестринства, било фигуру мушко-женског, хетеросексуалног пријатељства. Тако, рецимо, Мишел де Монтењ, по Дерида:

[...] одбацује хетеросексуално пријатељство, он искључује божанску везу која не уједињује два мушкарца, два „другара“ у фигури, односно заклетви браће, ако не и у такозваном природном братству. Веза између другарица, односно између другарице и друга, никада се не сматра равном своме моделу, вези између два другара. Онај с којим другујем, ако је то пријатељ пријатељу који сам ја, јесте мушкарац (Дерида 2001: 277).

Код Женеа је на делу деконструкција овакве андроцентричности и братоцентричности, јер за њега нема пријатеља у цивилизацијски пожељном метафизичком или симболичком смислу, зато што мушког пријатеља не може да не доживи другачије него експлицитно (а не скривено) хомоеротски и хомосексуално:

Иако никад нисам знао шта би заправо могло бити пријатељство, какве одјеке има пријатељство између два мушкарца, у срцу, а можда и на кожи, у затвору се ипак понекад зажелим братског пријатељства, али увек према мушкарцу – мојих година – који је леп, у кога бих имао потпуно поверење, који би ми био саучесник у мојим љубавима, у мојим крађама, у мојим злочиначким жељама; мада ми то још ништа не говори о том пријатељству, о мирису овог или оног пријатеља, о његовој скровитој интими, јер ја од себе, зависно од околности, правим мужјака који зна да то није (Жене 2012: 56–57).

Иако се понекад зажели братског пријатељства, приповедач је свестан да је за њега немогуће да то оствари у пракси, будући да он није прави „мушкарац“ у том смислу, пошто је име „пријатеља“ у *Богородици од Цвећа* увек резервисано

за стварне или неостварене љубавнике. И кад би се пронашао прави пријатељ, он би морао да буде леп и да буде барем у некаквом хомоеротском односу са приповедачем, да се осети његов „мирис“ што је метонимија телесне привлачности. Уосталом, при опису једног од епизодних јунака, Жене износи иронију у односу на сопствени поступак описивања мушких ликова у којем нема места за оне који би могли да буду „прави“ пријатељи, већ само за оне који су предмет еротске жеље: „Био је леп, уосталом *као и сви мужјаци у овој књизи*, који су снажни и гипки, несвесни своје љупкости“ (Жене 2012: 110, курзив И. П.). Тиме се потпуно растварају круте хијерархије карактеристичне за маскирање фигуре пријатеља у хетеронормативну задатост, а посредно такав приповедач сасвим излази из сигурног заклона западне дискурзивне традиције формиране на „духовним“ андроцентричним и братоцентричним моделима и ступа у неизвесну телесну, приповедачку авантуру хомосексуалне и хомоеротске деконструкције таквих модела.

Код Давида Албахарија у роману *Брат* на делу је сасвим другачија дијалектика мушко-мушког пријатељства, или братоцентризма, она у којој се, на нивоу приповедача и ликова, задржава устаље на андроцентрична матрица западне метафизике. Драма овог романа састоји се у томе што се главни јунак Филип опсесивно труди да не дозволи да његов изненада пронађени брат пред његовим очима постане сестра. Заплет *Брата* је, укратко препричан, следећи. Главни јунак Филип, који живи у Земуну, добија писмо у којем сазнаје да

има брата одраслог у Аргентини. Први део романа састављен је од описа нелагоде карактеристичних албахаријевских слабих маскулинитета при сусрету са том чињеницом, коју Филип сведочи анонимном пријатељу. Тај „пријатељ“ је и приповедач целог романа, при чему између њега и Филипа постоји занимљив однос: потенцијално хомоеротски с Филипове стране.

У другом делу романа, Филип приповеда шта се десило при сусрету са братом. Њихови родитељи, због тога што су били изложени страховитом притиску комунистичких власти после студентских демонстрација 1968. у којима је отац као универзитетски наставник активно учествовао, били су принуђени да се, зарад сопствене безбедности али и боље будућности једног детета, одрекну трећег детета и да га дају на усвајање у Аргентину. Роберт, Филипов брат, дознао је за све детаље сопственог порекла (имали су и сестру која је као девојчица погинула у саобраћајној несрећи), и долази у Србију да потражи брата. Главна ствар је, међутим, што је Роберт трансродна особа (трансвестит) која хоће да промени и физиолошки пол, да буде и трансполна особа – Алиса. Роберт/Алиса ће са свим овим суочити Филипа у земунском ресторану „Бриони“, изводећи својеврсни трансродни перформанс, при чему ће изазвати бес осталих гостију који га/је на смрт претуку, а да Филип не прискочи у помоћ свом брату/сестри. И не само то, Филип ће одвести Роберта/Алису у свој стан и пустити да практично умре у кади, водећи га/је у болницу када за то већ буде сувише касно.

Главни јунак романа *Брат*, за разлику од приповедача романа *Богородица од Цвећа*, не само да ни на који начин не доводи у питање репресивну братоцентричну и андроцентричну основу западне филозофске традиције, већ на опсесиван начин жели да је потврди. Он показује патолошку жудњу да се поистовети са андроцентричним маскулинитетом, при чему, наравно, онда разоткрива и сопствену потиснуту хомосексуалност од које на све начине хоће да побегне, па и симболичким и донекле фактичким убиством маскулинитета који му је стран, а заправо подсвесно близак. Могућност да има брата неочекивано брзо попуњава празнину због недостатка мртве сестре, што сведочи да је за Филипа андроцентрична љубав важнија, и да она врло брзо препокрива недостатак феминитета.

Грозничаво имагинирање како ће сусрет са братом да изгледа – док је још мислио да је у питању „прави“ брат – пуно је доказа да је маскулина љубав за Филипа ако не озбиљнија, а оно барем једнака са хетеросексуалном љубављу, али и потенцијално хомоеротска. Пред сусрет се осећа као пред први састанак са девојком, клецају му колена, зној обилно тече, а од узбуђења „почињу да му трну прсти и ко зна шта ће му још све утрнути док се не сретне с њим“ (Албахари 2009: 54). Ова алузија да ће му још нешто утрнути могла би да се чита и као алузија на ерекцију, али може бити и потпуно неинтенционална, тако да је нећемо посебно анализирати ван контекста општег узбуђења при сусрету са недостајућим маскулинитетом. Међутим, после сазнања да

брат заправо хоће да постане сестра, Филипа моментално опет испуњава феминина празнина:

Пред њим се, рекао је, појављивала само празнина, и што је више настојао да се усредсреди на Робертов одговор, као и на његове гестове, све празнија је та празнина постајала, док га на крају није целог испунила, мада је можда тачније рећи да га је целог испразнила, да се претворио у властито одсуство и све што је осећао, *једино* што је осећао, био је страх да неће успети да се врати у старо обличје, да ће заувек остати испуњен празнином, шупаљ, нестваран и нем (Албахари 2009: 154).

Оно што *једино* осећа јесте жеља да се врати у устаљен поредак ствари, у своју жудњу за андроцентричним и братоцентричним спајањем, јер је без мушког, хомоеротског принципа, његов живот бесмислен. И када, само на једном месту у роману, дође до краткотрајног прихватања идентитета Роберта/Алисе, то се дешава зато што Филип бива задивљен његовом „мушком“ храброшћу. Наиме, при једном од првих напада разулареног госта земунског ресторана, Роберт/Алиса га врло вешто шутне у међуножје, тиме накратко одлажући озбиљнији сукоб:

Роберт је подигао главу, погледао око себе, слегнуо раменима и сео за сто. И не зна, рекао је Филип, зашто га зове Роберт, требало би, можда, да га зове Алиса, јер док се то догађало, он је, заправо, био Алиса а не Роберт, али није могао себе да натера да превали то име преко усана, иако је у једном тренутку, *само у том тренутку*, рекао је, помислио да је поносан на своју сестру. Помислио

је: „Поносан сам на своју сестру“, рекао је, али је одмах потиснуо ту мисао и рекао себи: „Алиса је мој брат“ (Албахари 2009: 165, курзив И. П.).

Мада је у тренутку, али само у *једном* тренутку, био задивљен поступком Роберта/Алисе за који сам није имао храбрости (физички обрачун са хомофобним гостом ресторана), Филип ће врло брзо одбацити помисао о прихватању братовог квир идентитета, јер се намах опет збуди у погледу таквог идентитета (да ли му је Алиса брат или сестра), усвајајући наново дискурс хомофобне масе из које је потекао напад. Када Роберт/Алиса буде на смрт претучен, чак ће и помислити да „свако добија оно што је заслужио“ (Албахари 2009: 191).

Наративне инстанце у роману *Брат* су мушко-мушке, андроцентричне. Наводећи да је умножавање наративних позиција уобичајена стратегија Албахаријевог прозног опуса, Татјана Росић примећује да подвојени наративни идентитети у овом роману имају сасвим ново значење. Анонимни приповедач и Филип, који су говорници у *Брату* (наратор преноси Филипову исповест), непрестано се „преображавају и преводе један у другог, у напору постизања варљиве и немогуће хомогенизације маскулиног идентитета“ (Росић 2014: 324). Како би потцртао „параноидност само-огледања у истородном Другом“, Албахари прибегава специфичној конструкцији реченице (у којој се удвајају мушко-мушки гласови по формули „рекао је Роберт, рекао је Филип“) у чему се „иронијски осликава огледални однос мушких

ликова те заједнице“ (Росић 2014: 322). Овакво андроцентрично и иронијско удвајање приповедачких позиција, Татјана Росић доводи у везу са Деридином дијалектиком пријатељства:

Уколико у овај низ идентификација укључимо и наратора самог, видећемо да низ наратор-Филип-Роберт/Алиса указује на професионалне, државне и политичке разлоге братства који, по Дериди, подразумевају два пријатеља плус један. Стрпљиви главни наратор, такође, је наиме писац: Филип, Роберт/Алиса и он припадају заправо истом еснафу, истом професионалном клану, истом „братству“. Могло би се рећи да су ђутљиви наратор и Филип у том погледу они огледални ликови који се пређутно удружују, позиционирајући, на тренутак, грађанску фигуру државотворног и политички афирмативног братства... [...] Иако се до краја романа ова огледална фигура братства разоткрива као привидни и тренутни савез који претходи коначном раздвајању јасно је да Филип тежи за другачијим, „истинскијим“ удруживањем: као да би уместо проблематичног брата-који-је-сестра радо пристао да свог безименог пријатеља-наратора инаугурише за истинског духовног сродника, оног пријатеља који у западној култури конституише фигуру мушког братства и сва њена културолошка и идеолошка преимућства (Росић 2014: 328–329).

Као што је Татјана Росић у другом делу овог навода приметила, Филип хоће „нешто више“ од наратора, у најмању руку оно друштвено пожељно, „право“ мушко-мушко пријатељство. Међутим, Филип не наилази на задовољавајућу повратну реакцију. Био је уверен да је наратору

испричао све о свом животу, што је – једноставно констатује наратор на једном месту – далеко од истине. Затим замера приповедачу што никад није дошао код њега у стан, чиме се разоткрива да њихов однос није равноправан, да наратор не узвраћа истом мером на Филипову потребу за блискошћу. Карактеристично је, наравно, и то што Филип, своју потребу за другом особом, после развода од супруге (о којој добијамо врло мало информација, што указује на то да је она заправо била небитна за Филипа) покушава да реализује у мушко-мушком односу, не помишљајући ни на једном месту у роману да би то могао да оствари са женом:

Верује, рекао је, да ми је разумљиво његово узбуђење, његов усхит, те његова жеља да то овако детаљно подели са мном, будући да нема никог другог коме би могао да се повери и од кога би, што је много важније, рекао је, добио подршку и разумевање, толико потребне особи која је, попут њега, сама на свету (Албахари 2009: 65).

Повратне реакције од стране наратора нема, јер се он заправо налази у функцији *everyman*-а (нигде у роману није именован, нити му је додељено било какво значајније лично својство) или слушаоца који није ни у каквом посебном односу с Филипом – без обзира на то што би Филип можда, како смо видели, хтео тај однос да доживи другачије – јер је он на своју руку, сведочи наратор, „одлучио да дође и све ми исприча, без обзира на то што нико од нас није могао да се сети када смо се последњи пут видели“ (Албахари 2009: 20–21). На основу такве функције

он заправо постаје тихи, а опасни глас јавног мњења, просечне свести која се поводи репресивним, нормализаторским механизмима. Већ на првој страници романа имамо разоткривање овакве свести, јер при констатацији да Филип није ни погледао коверат са добијеним писмом, наратор додаје „што би свако од нас урадио“ (Албахари 2009: 5), чиме се декларише као субјекат помирен са тиме да постоји нормално, нормативно, друштвено прихватљиво понашање.

У својој анализи романа *Брат*, Никола Ђоковић примећује да се тиме што се фокализација већ у првој реченици преноси са приповедача на Филипа сигнализира извесна „зачуђеност казивача коју нам неименовани наратор предочава али коју се уздржава да коментарише, предајући позорницу приповедања казивачу и актеру приче, Филипу“. Оваквим поступком „као да нам је представљен поремећај равнотеже или неки 'не-легални' упад у зону комфора казивача и главног протагонисте“ (Ђоковић 2012: 134–135). Дакле, већ на почетку романа, имамо сигнал да ће приповедач на догађаје које ће му испричати Филип гледати као на нешто чудно, настрано – као на нешто квир, чиме се и дистанцира од представљених догађаја са позиције „изван“, оне позиције која је заправо „унутра“, у друштвеним механизмима надзирања и кажњавања.

Поред наратора као репрезента јавног мњења, функцију надзирања и покушаја суровог преваспитавања Роберта/Алисе извршиће, наравно, и јавно мњење као такво. Гости ресторана „Бриони“, то јест недефинисана маса грађана јасно

је представљена као хомофобна. За разлику од југоносталгичних тумача, који су у поступку именовања кафане (која иначе постоји у Земуну, или је постојала у време објављивања романа) видели омаж једном времену, с обзиром на Албахаријеву тиху, скоро тајну ангажованост по питању алтернативних сексуалних идентитета, овај потез могао би се схватити и као посредно, преко разуларених гостију персонификовано, указивање на стање ствари поводом квир питања у социјалистичкој Југославији.

Посетилац „Бриона“ који ће предводити напад на Роберта и Филипа назваће их „педерима“, при чему ће се код Филипа јавити (ауто)хомофобија у сцени када настаје прекомерно физичко интимизирање између њега и Роберта:

Знао је, рекао је, како се код нас гледа на два мушкарца који се држе за руке, а поготово на два мушкарца који се држе за руке док један од њих плаче, али није на то обраћао пажњу, мада је на тренутак помислио да устане и викне да га цела кафана чује: „Ово је мој брат!“ (Албахари 2009: 93)

Као што ни тада, у сврхе оправдања од оптужби масе или јавног мњења за хомосексуалност, неће устати у одбрану брата/сестре, тако ни касније, када ситуација постане заиста опасна, неће ништа учинити како би спречио брутални напад на Роберта/Алису. Неће чак ни помишљати да би требало нешто да уради, потпуно прихватајући насилни и хегемонијски дискурс масе. При томе су неки од Филипових поступака посебно морално неприхватљиви. Таксисту који

му је помогао да смести у кола на смрт претученог Роберта/Алису позива на пиће назад у ресторан – уместо да заједно с њим похита у болницу – и пије не једну, него две лимунаде: „другу је испијао полако, гутљај по гутљај“ (Албахари 2009: 174). Људе који му помогну да брата/сестру ипак пребаци до сопственог стана, веома „уљудно“, опет нуди пићем које они прихватају док Роберт/Алиса умире у кади. Када гости оду, он заспи „дубоким сном“ (Албахари 2009: 180). Како је закључио Никола Ђоковић:

Филипово кашњење је симболика читавог једног поретка ствари, у коме живот (родно и полно „сумњиве“ особе) не може да добије на легитимности, на ургентности и приоритетности, јер је грађански поредак „фантазмагоријски“ успорен и бирократизован, чиме заправо легитимише сопствену гротескност и „ишчашеност“; ирационалност проглашава рационалном тактиком, ефикасношћу и тачношћу, а дискриминацију другог аболира поштовањем процедуре и редоследа ствари (Ђоковић 2012: 153).

Дакле, на делу је јасна стратегија кукавичке, мимикријске идентификације са јавним дискурсом. Сва Филипова оклевања настају на принципу поистовећивања са неким од ликова из хомофобне масе, или јавног мњења, при чему му они дају грађанске благослове за оклевање. Примерице, таксиста га тапше по леђима, говорећи да ће све бити у реду, а то што ће бити у реду јесте да је јавно мњење „одобрило“ казну за Роберта/Алису, и да је Филипово хотимично

убиство брата, одбијањем да га одведе у болницу, поступак који ће нормализаторски поредак подржати. Тако и Филип постаје један од њих, један од ликова из репресивног друштва који спорим личним процедурама хоће да продужи дискриминацију над родно другачијим.

Да би потиснуо осећање кривице – које се ипак јавља, без обзира на „утапање“ у глас репресивног јавног мњења – Филип ће се, поред осталог, послужити и тактиком естетизације зла, то јест посматрањем целог догађаја као дела једне трагедије, једног жанра који се разматра по угледу на Аристотелову теоретизацију тог жанра. Ово метапоетичко увођење Аристотелових схватања у текст самог романа нема сврху, као што је то било у ранијим Албахаријевим романима и причама, типично постмодернистичке запитаности над смислом самог чина писања, већ је у веома јасној функцији замене конкретне кривице жанровско-теоријском фантазмом.⁶⁰ То се дешава и пре самог трагичког чина, као да се

⁶⁰ Албахаријево постмодернистичко писмо, како је приметила Силвија Новак Бајцар, доживљава преображај у деведесетим годинама 20. века. Од романа *Кратка књига* из 1993. године настаје изразити обрт ка референцијалности, што је била последица распада Југославије и избијања рата, али и унеколико закаснеле реинтерпретације постмодернистичке поетике (прелазак са аутотематизма на ангажованост) која се већ била одиграла у западним књижевностима (Новак Бајцар 2015: 129–179). Роман *Брат*, први пут објављен 2008. године, веома је далеко од самосврховите борбе са формом приповедања карактеристичној за раног Албахарија. Мада је аутопоетичност и у овом роману присутна, њу већ треба доживљати крајње условно и иронијски.

Филип, у својој малограђанској бојажљивости, био припремио да евентуални неповољни исход сусрета са братом сублимира као само још једну причу из нечијег туђег живота:

Брат којег је први пут у животу видео почео је да ишчезава пред његовим очима, а он тражи одговор у размишљању о Аристотелу. Нешто ту није било у реду, рекао је, и требало је озбиљније себе да прекори, али већ је било касно, већ је почео да призива делове његове *Поетике* и убрзо је видео Роберта и себе као узорне експонате у ономе што је Аристотел називао трагедијом. Није, наравно, могао да се присети свих Аристотелових ставова, његово познавање античке класике увек је било непотпуно, рекао је, али је зато био сигуран да се гости и особље „Бриона“ могу сагледати као хор, да су „Бриони“ били позорница а да су учесници у подједнакој мери били и гледаоци. Били су представа, рекао је, која је гледала саму себе у процесу настајања (Албахари 2009: 148–149).

Посматрањем себе као лика у представи или естетизацијом сопственог зла, Филип хоће да препокрије оно што је сасвим јасно дочарано као убиство нечињењем. Непобитно је да би Роберт могао бити спасен да га је Филип на време одвео у болницу. Док лежи полумртав у кади, Роберт/Алиса је још при свести и схвата да га Филип заправо убија. Филипово оправдање зашто неће предузети адекватне мере у том тренутку се одваја од метапоетичког и постаје сасвим кукавичка замена теза. Филип неће спасти брата зато што је, мисли Филип, заправо Роберт крив за све:

Нагнуо се, рекао је Филип, и дотакао Алисино чело. Роберт је отворио очи и шапнуо: „Зашто ми ово радиш?“ Капљице крваве пљувачке расуле су се по његовој бради. И шта да сад учини с њим, питао се Филип, иако је, још пре него што је поставио питање, знао одговор. Није се он љутио на њега, рекао је, бар не на онај једноставан, примитиван начин, који је сваком доступан, иако је, и веровао је да ћу се сложити с тим, имао безброј разлога да буде љут, пре свега на чињеницу да му је Робертов долазак упропастио живот, да је, затим, негативно деловао на његову каријеру, те да га је довео у ситуацију да се, у дословном смислу речи, бори за очување свога духа (Албахари 2009: 179).

Овде је на делу типична малограђанска брига за сопствени положај и сопствени живот, уз прећутну свест да је у сврхе самоодржања дозвољено убиство Другог, при томе још и „мање вредног“ Другог. Мада у обдукционом налазу пише да је фатални исход можда могао бити спречен да је пацијент доведен раније у болницу, Филип говори приповедачу да нема „ни мрву сумње да је крив за било шта“ (Албахари 2009: 188), очекујући да ће га овај разумети и пружити му онај од почетка жељени андроцентрични и братоцентрични „пријатељски загрљај“ (Албахари 2009: 188). Али када ни од приповедача не добије никакав одговор у том смислу, код Филипа ипак настаје нека промена, и делимична или посредна спознаја властите кривице. Најпре се јавља питање зашто није покушао да помогне Роберту, зашто се „кукавички увукао у своју љуштуру, претварајући се да не схвата шта се доиста збива“ (Албахари 2009: 190), да би се на

крају романа Филип осетио као „рушевина“, не желећи више да се суочава са грађанима који су му били саучесници у посредном убиству брата. У сваком случају, ако није баш јасно свестан сопствене одговорности, Филип је барем на путу некакве етичке промене, чиме се роман и завршава:

Кад хода, рекао је, мора стално да се осврће, јер му се чини да са њега опадају делови, као да је направљен од оних коцкица од којих деца састављају разна чуда, па када се једна олабави, све могу да поиспадају. Заћутао је, подигао се са столице на којој је седео и, када је кренуо према мени, доиста се осврнуо. Тек тада сам видео да се ипак променио. То ми је промакло док је говорио, јер се иза речи може сакрити као иза паравана, али када ћути, човек је лишен заклона, ништа га не штити. Направио је још корак, два и зауставио се испред мене. Стајао је као да нешто очекује, онда је уздахнуо и полако кренуо према вратима мога стана, отворио их и ступио на степениште. Осетио сам струјање промаје и пожurio у предсобље, али врата су се до тада залупила и мени је једино преостало да окренем кључ (Албахари 2009: 193).

Након што Филип изађе из стана заједно са својом квир причом, анонимни приповедач на крају фактички и симболички закључа своја врата. Могућа су два читања овог закључног закључавања. С једне стране, приповедачу је страна цела прича, он све време невољно учествује у њој, никада не прихвативши пријатељску интимизацију са Филипом. С друге стране, приповедач ипак на крају примећује некакву промену код Филипа, и интуитивно „читајући“ шта се

иза његовог ћутања крије не жели даље да буде саучесник у злочину, то јест имплицитно износи свој етички став. Било за који начин читања садржинског значења завршетка романа да се определимо, важније је запазити формално значење Албахаријеве одлуке да одабере овакав тип приповедача.

За разлику од Женеовог романа *Богородица од Цвећа*, где се приповедач труди да оплемени квир маскулинитете већ подвргнуте систему затворског надзирања и кажњавања, да од њих начини „цветове зла“, Албахаријев приповедач (уз главног јунака и дискурс јавног мњења оличен у гостима ресторана „Бриони“) настоји да, прикривено или отворено, те системе примени и да одстрани квир маскулинитет као непожељно, (на)страно тело у српском друштву. Његова „хладнокрвност“ у приповедању при заиста трагичној приповести о злочину (емотивна ангажованост морала би имати удела у приповедању код иоле хуманистички сензибилнијег приповедача) производи својеврсни брехтовски ефекат зачудности (ефекат дистанце, V-ефект). У роману *Брат*, на Брехтовом трагу, Албахари инсистира на овој дистанци приповедача, и тиме истиче етички ефекат романа који се састоји у производњи готово физички материјализованог негативног надражаја изазваног Филиповим неетичним поступцима у чему настаје семе критичке провокације која ће указати на потребу отклањавања слободе.

И кад је слобода под кључем, у стварном затвору код Жена или друштвеном затвору код

Албахарија, постоји ипак утопијски хоризонт који се мимо тих репресивних механизма назире. Код Женеа се такав хоризонт оцртава приповедањем које књижевне јунаке, подвргнуте заворском надзирању и кажњавању, својим телом (садржином) ослобађа у нецензурисаној слободи њихове квир природе, док је код Албахарија на делу брутално, али и утопијско, формално етичко суочавање читаоца са посредним поетичким налогом да се ванфиктивна слобода мора освајати индивидуалном, грађански храбром акцијом.

ЛИТЕРАТУРА

- Abrams 1999: M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms: Seventh Edition*, Boston: Heinle & Heinle.
- Agamben 2010: Giorgio Agamben, *Goloća*, preveli Vanda Mikšić i Ivan Molek, Zagreb: Meandarmedia.
- Агамбен 2013: Ђорђо Агамбен, *Ното sacer: Суверена моћ и голи живот*, превела Милана Бабић, Лозница: Карпос.
- Албахари 2009: Давид Албахари, *Брат*, Београд: Стубови културе.
- Aldrich 2011: *Povijest gej i lezbejskog života i kulture*, uredio Robert Aldrich, prevele Ana Bunčić i Snježana Đurdek, Zagreb – Beograd: Sandorf – Red Box.
- Аћин 2012: Јовица Аћин, „Блесак Женеовог дела као живог вулкана“, у: Жан Жене, *Богородица од Цвећа*, Београд: Службени гласник, 251–257.
- Ахметагић 2016: Јасмина Ахметагић, *Проза душе*, Београд: Досије студио.
- Баба 2004: Хоми К. Баба, *Смештање културе*, превео Растко Јовановић, Београд: Београдски круг.
- Батлер 2001: Џудит Батлер, *Тела која нешто значе: О дискурзивним границама „пола“*, превела Славица Милетић, Београд: Самиздат Б92.
- Батлер 2010: Џудит Батлер, *Невоља с родом: Феминизам и субверзија идентитета*, превела Адриана Захаријевић, Лозница: Карпос.
- Бентам 2010: Цереми Бентам, *Одбрана хомосексуалности*, превела Сања Милутиновић Бојанић,

- Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књи-
жарница Зорана Стојановића.
- Бергсон 2004: Анри Бергсон, *О смеху*, превео Срећко
Џамоња, Нови Сад: Вега медиа.
- Благојевић, Димитријевић 2014: Јелисавета Благоје-
вић и Олга Димитријевић, „Још увек нисмо квир:
трагови прошлости и/или осмишљавање будућ-
ности“, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и
лезбејских живота*, уредиле Јелисавета Благоје-
вић и Олга Димитријевић, Београд: Хартефакт
фонд, 9–12.
- Брајовић 2015: Тихомир Брајовић, *Грозница и подвиг:
Огледи о еротској имагинацији у књижевном делу
Иве Андрића*, Београд: Геопоетика.
- Брковић 2008: Живко Брковић, *Шумановић: Уметник
и лудило*, Нови Сад: Музеј савремене уметности
Војводине.
- Бужињска, Марковски 2009: Ана Бужињска и Ми-
хал Павел Марковски, *Књижевне теорије XX
века*, превела Ивана Ђокић Саундерсон, Београд:
Службени гласник.
- Бурдје 2001: Пјер Бурдје, *Владавина мушкараца*, пре-
вела Милева Филиповић, Подгорица: Универзи-
тет Црне Горе.
- Веселиновић 2009: Соња Веселиновић, „Растко Пет-
ровић у улози домаћина и госта у Италији: Поку-
шај деструкције стереотипа у путописима о Ита-
лији Растка Петровића“, *Повеља*, бр. 2, 111–122.
- Винавер 2012: Станислав Винавер, „Марсел Пруст
сازдаје у ропцу свет од успомена и преображава га
у марионетски трепетни рај болесничке жудње“, у:
Видело света: Књига о Француској, приредио
Гојко Тешић, Београд: Службени гласник – Завод
за уџбенике, 215–243.
- Винавер 2015: Станислав Винавер, *Кобни види-
ци: политичка публицистика*, приредио Гојко
Тешић, Београд: Службени гласник – Завод за
уџбенике.

- Вукићевић 2011: Драгана Вукићевић, *Анархија текста: Огледи о српској књижевности 19. века*, Београд: Службени гласник.
- Вукићевић 2014: Драгана Вукићевић, „Љубав галантома или љубав на бидермајерски начин“, у: *150 година од доласка Јакова Игњатовића у Даљ (1863–2013): Зборник са међународног научног скупа*, припремио Ђорђе Нешић, Даљ: Културни и знанствени центар „Милутин Миланковић“, 80–108.
- Вукићевић 2017: Драгана Вукићевић, „Пссст, оне се воле...“, у: *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са XI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28–29. X 2016)*, књига II: *Тишина*, уредили Драган Бошковић и Часлав Ђорђевић, Крагујевац: ФИЛУМ, 187–195.
- Гароња Радованац 2010: Славица Гароња Радованац, *Жена у српској књижевности*, Нови Сад: Дневник.
- Гатари, Делез 1987: Феликс Гатари и Жил Делез, „Хиљаду равни: Капитализам и шизофренија“, превела Светлана Стојановић, *Кораци*, бр. 1–2, 76–96.
- Гвозден 2011: Владимир Гвозден, *Српска путописна култура 1914–1940: Студија о хронотопичности сусрета*, Београд: Службени гласник.
- Геземан 1942: Герхард Геземан, „Мотив вечитог младожење у српској и немачкој књижевности“, у: *Јаков Игњатовић, Вечити младожења*, Београд: Југоисток, V–XVI.
- Глигорић 1970: Велибор Глигорић, *Српски реалисти*, Београд: Просвета.
- Gonda, Mounsey 2010: Caroline Gonda and Chris Mounsey, „Queer People: An Introduction“, in: *Queer People: Negotiations and Expressions of Homosexuality, 1700–1800*, eds. Chris Mounsey and Caroline Gonda, Lewisburg: Bucknell University Press, 9–37.

- Гордић 2000: Владислава Гордић, *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе*, Нови Сад: СКЦ.
- Гордић Петковић 2007а: Владислава Гордић Петковић, *На женском континенту*, Нови Сад: Дневник.
- Гордић Петковић 2007б: Владислава Гордић Петковић, *Књижевност и свакодневица*, Зајечар: Матична библиотека „Светозар Марковић“.
- Делез, Гатари 1990: Жил Делез и Феликс Гатари, *Анти-Едип: Капитализам и шизофренија*, превела Ана Моралић, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Деретић 1981: Јован Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Београд: Нолит.
- Дерида 2001: Жак Дерида, *Политике пријатељства*, превео Иван Миленковић, Београд: Београдски круг.
- Дојчиновић Нешић 2007: Биљана Дојчиновић Нешић, „’Чаробни сан Истока’ – Стварност у роману *Нове Јелене* Димитријевић“, *Научни састанак слависта у Вукове дане* 36/6, Београд: МСЦ, 279–286.
- Дојчиновић 2015: Биљана Дојчиновић, *Право сунца – другачији модернизми*, Нови Сад: Академска књига.
- Дојчиновић 2019: Биљана Дојчиновић, „Америчке приче Јелене Димитријевић“, у: *Американке Јелене Ј. Димитријевић*, уредила Биљана Дојчиновић, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду – Народна библиотека Србије, 103–123.
- Ђоковић 2012: Никола Ђоковић, „Брат Давида Албахарија – исповест о (брато)убиству“, *Сарајевске свеске*, бр. 39–40, 134–155.
- Ђурић 2009: Дубравка Ђурић, *Поезија, теорија, род: Модерне и постмодерне америчке песникиње*, Београд: Орион арт.
- Ђурић 2010: Дубравка Ђурић, *Политика поезије: Транзиција и песнички експеримент*, Београд: Ажин.

- Ђурић 2014: Дубравка Ђурић, „Хомосексуалност и квир у високој и популарној култури: Визуелна уметност, књижевност, популарна музика и филм“, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и лезбејских живота*, уредиле Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Београд: Хартефакт фонд, 231–236.
- Жежељ Коцић 2018: Александра Жежељ Коцић, *Хемингвеј и род: писац у мрежи теорије*, Београд: Партедон.
- Жене 2007: Жан Жене, *Дневник лопова*, превео Слободан Ерски, Београд: Укронија.
- Жене 2012: Жан Жене, *Богородица од Цвећа*, превео Јовица Аћин, Београд: Службени гласник.
- Жене 2013: Жан Жене, *Чудо руже*, превела Александра Манчић, Београд: Службени гласник.
- Живанчевић Секеруш 2009: Ивана Живанчевић Секеруш, „Хомоеротизам у путописима Растка Петровића“, у: *Како (о)писати различитост? Слика другог у српској књижевности*, Нови Сад: Филозофски факултет, 37–48.
- Живковић 2005: Драгиша Живковић, „Предговор“, у: Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд: Просвета, 7–18.
- Иванић 2000: Душан Иванић, „Ритам пролазности (Вечити младожења Јакова Игњатовића)“, у: Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–24.
- Иванић 2003: Душан Иванић, „Од шаљиве и идиличне приче до љубавне романсе“, у: Стеван Сремац, *Зона Замфинова*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 7–24.
- Илић 2011: Дејан Илић, *Транзициона правда и тумачење књижевности: Српски пример*, Београд: Фабрика књига.
- Јанковић 2016: Владимир Јанковић, „Побратимство као криптограмски код у приповетки *Вечност* Јанка Веселиновића“, *Годишњак Катедре за српску*

књижевност са јужнословенским књижевности-
ма, бр. 11, 287–297.

Јаћимовић 2005: Слађана Јаћимовић, *Путониси српске авангарде: Милош Црњански, Растко Петровић, Станислав Краков, Станислав Винавер*, Београд: Српска књижевна задруга.

Јеремић 2004: Љубиша Јеремић, „‘Лукава недоследност’ Селенићевог романескног писма: Историја, идеологија, политика као узалудан говор“, у: *Споменица Слободана Селенића*, уредио Предраг Палавестра, Београд: САНУ, 21–27.

Јеремић 2005: Љубиша Јеремић, „*Вечити младожења*: Трагика пролазности“, у: Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд: Политика – Народна књига, 5–28.

Јерков 2013: Александар Јерков, „Шта би српска критика била“, у: *Српска књижевна критика друге половине XX века: Типолошка проучавања*, уредио Милан Радуловић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 413–434.

Јовановић 2014а: Небојша Јовановић, „Квир паралакса и југословенски филм“, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и лезбејских живота*, уредиле Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Београд: Хартефакт фонд, 310–323.

Јовановић 2014б: Владимир Јовановић, „Хомосексуалност и српско друштво у 19. веку“, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и лезбејских живота*, уредиле Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Београд: Хартефакт фонд, 40–59.

Јовић 2005: Бојан Јовић, *Поетика Растка Петровића: структура, контекст*, Београд: Народна књига – Институт за књижевност и уметност.

Cuddon 2013: J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Malden – Oxford – Chichester: Wiley-Blackwell.

Калер 2009: Џонатан Калер, *Теорија књижевности (сасвим кратак увод)*, превео Драган Илић,

- редактори превода Александар Бошковић и Наташа Марковић, Београд: Службени гласник.
- Кесић 2020: Саша Кесић, *Тако се калио квир...: у савременој источноевропској уметности и култури*, Нови Сад: Mediterran publishing.
- Cobb 2015: Michael Cobb, „Queer Novelties“, in: *The Cambridge Companion to American Gay and Lesbian Literature*, ed. Scott Herring, Cambridge: Cambridge University Press, 15–28.
- Kolarić 2008: Vladimir Kolaric, „Kemp u djelu Gajta Gazdanova“, *Književna smotra*, br. 149, 33–41.
- Коларић 2010: Владимир Коларић, „Снобизам, дендизам, кемп“, *Трећи програм*, бр. 147, 245–257.
- Кољевић 2007: Светозар Кољевић, *Вавилонски изазови: О сусретима различитих култура у књижевности*, Нови Сад: Матица српска.
- Константиновић 2015: Радомир Константиновић, „Винаверова минђуша“, у: *Заноси и пркоси Станислава Винавера*, приредио Гојко Тешкић, Београд: Службени гласник – Завод за уџбенике, 27–53.
- Кор 2003: Филип Кор, *Кемп: Лаж која говори истину*, превео Синиша Митровић, Београд: Ренде.
- Kosofski Sedgwick 1990: Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Berkley – Los Angeles: University of California Press.
- Koch 2007: Magdalena Koch, *Kiedy dojrzujemy jako kultura: Tworczosc pisarek serbskich na poczatku XX wieku (kanon-genre-gender)*, Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersytetu Wroclawskiego.
- Кох 2019: Магдалена Кох, „Текстуалне релације приповетке ’Американка’ и поглавља ’На Уик-енду код Мисиз Флаг’ из америчког путописа: субверзивност и трансгресија“, у: *Американке Јелене Ј. Димитријевић*, уредила Биљана Дојчиновић, Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду – Народна библиотека Србије, 61–77.

- Курцијус 1996: Ернст Роберт Курцијус, *Европска књижевност и латински средњи век*, превео Јосип Бабић, Београд: Српска књижевна задруга.
- Лејн 2001: Кристофер Лејн, „Злочин из врлине и љубав према аверзији: Де Сад, Жан Жене и хришћански морал“, превео Димитрије Илијин, *Трећи програм*, бр. 111, 310–331.
- Lee 1987: John Alan Lee, „Не ту реч! Не геј за хомосексуалца!“, превела Вера Вукелић, *Поткултуре*, бр. 3, 60–69.
- Ломпар 2000: Мило Ломпар, *Црњански и Мефистофел: о скривеној фигури „Романа о Лондону“*, Београд: „Филип Вишњић“.
- Луси 1999: Најал Луси, *Постмодернистичка теорија књижевности*, превела Љиљана Петровић, Нови Сад: Светови.
- Манчић 2013: Александра Манчић, „О чему пише Жан Жене“, у: Жан Жене, *Чудо руже*, Београд: Службени гласник, 339–350.
- Марковић 1987: Слађана Марковић, „Земља без језика: Увод у лезбејску књижевност“. <<http://arhiv2012.labris.org.rs/lezbejska-kultura/proza/4774-zemlja-bez-jezika-uvod-u-lezbejsku-knjizevnost-1987.html>> Приступљено 9. 8. 2020.
- Мацура 2011: Сања Мацура, *Епитаф затртим: Романи Слободана Селенића*, Лакташи: Графомарк.
- Mbembe 2003: Achille Mbembe, „Necropolitics“, *Public Culture*, no. 15 (1), 11–40.
- Милић 1990: Новица Милић, „Превинавероводилаштво“, у: *Књижевно дело Станислава Винавера*, уредио Гојко Тешић, Београд – Пожаревац: Институт за књижевност и уметност – „Браничево“, 359–371.
- Милошевић 2002: Милош Милошевић, *Романтизам и реализам у српској књижевности*, Нови Сад: Змај.
- Милутиновић 2006: Зоран Милутиновић, *Сусрет на трећем месту: Огледи из теорије и интерпретације*, Београд: Геопоетика.

- Milutinović 2011: Zoran Milutinović, „Oh, to be a European! What did Rastko Petrović learn in Africa?“, in: *Getting Over Europe: The Construction of Europe in Serbian Culture*, Amsterdam – New York: Rodopi, 181–204.
- Moss 2006: Kevin Moss, „’Ja nisam prava žena’: rod i seksualnost u dvama memoarima iz Beograda“, u: *Transgresija roda: Spolna/rodna ravnopravnost znači više od binarnosti*, uredili Amir Hodžić i Jelena Postić, Zagreb: CESI & Ženska soba, 286–302.
- Naphy 2006: William Naphy, *Born to be gay: Historija homoseksualnosti*, prevela Adrijana Aganović, Sarajevo – Beograd – Zagreb: Sarajevski otvoreni centar – Queeria – Domino.
- Новак Бајцар 2015: Силвија Новак Бајцар, *Мане времена: Српска постмодернистичка проза пред изазовима епохе*, Београд: Службени гласник.
- Окенгем 1989: Ги Окенгем, „Капитализам, породица и анус“, превела Ивана Спасић, *Дело*, бр. 9–12, 517–544.
- Павић 1979: Милорад Павић, „Тема вечитог младожење у српској књижевности“, *Књижевност*, бр. 6, 907–918.
- Панић Мараш 2009: Јелена Панић Мараш, *Град и страст: Натуралистички елементи у српском модернистичком роману*, Београд: Службени гласник.
- Палавестра 2011: Предраг Палавестра, *Некропоље: Биографски есеји*, Београд: Завод за уџбенике – Досије студио.
- Пекић 2005: Борислав Пекић, *Златно руно 3*, Београд: Дерета.
- Перишић 2007: Игор Перишић, *Гола прича: Ауто-поетика 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 2010: Игор Перишић, *Увод у теорије смеха: Кратак преглед теорија смеха од Платона до Пропа*, Београд: Службени гласник.
- Перишић 2013: Игор Перишић, *Утопија смеха: Видови комике и смеха у романима „Мртве душе“ Николаја Гогоља, „Уликс“ Џејмса Џојса и „Златно руно“ Борислава Пекића*, Београд: Службени гласник.
- Перишић 2014: Игор Перишић, *Критика и метаκριтика: Прилози за теорију и историју српске књижевне критике*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Перишић 2015: Игор Перишић, „Рецепти за срећу: О завршетку романа Поп Ћира и поп Спира Стевана Сремца“, у: *Срећа*, уредио Драган Бошковић, Крагујевац: ФИЛУМ, 105–114.
- Перишић 2017: Игор Перишић, *Женски портрети: Прилози за историју српске књижевне теорије и критике (ауторке рођене у периоду 1961–1970)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Петровић 2014: Јелена Петровић, „Хомосексуалност у романима с почетка 20. века – еманципацијски потенцијали југословенске књижевности“, у: *Међу нама: Неиспричане приче геј и лезбејских живота*, уредиле Јелисавета Благојевић и Олга Димитријевић, Београд: Хартефакт фонд, 268–285.
- Петровић 2008: Растко Петровић, *Африка*, Нови Сад: Соларис.
- Поповић 2009: Радован Поповић, *Изабрани човек*, Београд: Службени гласник.
- Поповић Срдановић 2003: Дубравка Поповић Срдановић, *Угаљ и месец: Есеји о америчкој поезији XX века*, Панчево: Мали Немо.
- Пруст 1983: Марсел Пруст, *Содома и Гомора (I): У трагању за изгубљеним временом IV*, превео Живојин Живојновић, Нови Сад – Београд: Матица српска – Нолит – Народна књига.
- Puar 2007: Jasbir K. Puar, *Terrorist Assemblages: Homonationalism in Queer Times*, London and

- Durham: Duke University Press.
- Реба 2018: Јована Реба, „Спектар родних трансформација у Писмима из Ниша о харемима Јелене Димитријевић“, у: *Читате ли Јелену Димитријевић?* Зборник радова, уредиле Биљана Дојчиновић и Јелена Милинковић, 187–201.
- Рибникар 2004: Владислава Рибникар, „Од интроспекције до књижевног текста: Поетика приповедања у романима Слободана Селенића“, у: *Споменница Слободана Селенића*, уредио Предраг Палавестра, Београд: САНУ, 91–97.
- Rivers 1980: Julius Edwin Rivers, *Proust and the Art of Love: The Aesthetics of Sexuality in the Life, Times, and Art of Marcel Proust*, New York: Columbia University Press.
- Росић 2003: Татјана Росић, „Растко: Скандал и екстаза тела“, у: *Откривање другог неба: Растко Петровић*, уредили Оливера Стошић и Михајло Пантић, Београд: Културни центар Београда, 103–116.
- Росић 2014: Татјана Росић, *(Анти)утопије тела: Репрезентација маскулинитета у савременој српској прози*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Свирчев 2017: Жарка Свирчев, *Винаверова књижевна република*, Београд: Службени гласник.
- Селенић 2018а: Слободан Селенић, *Пријатељи*, Београд: Лагуна.
- Селенић 2018б: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, Београд: Лагуна.
- Симић 2009: Ивана Симић, „Queer и queer теорија“, *Genero*, бр. 13, 183–192.
- Sinfield 2002: Alan Sinfield, „Lezbejske i gej taksinomije“, *Critical Inquiry*, 29 (1). <<http://gay-serbia.com/press/2007/07-11-05-gej-taksinomije/index.jsp?aid=2891>> Приступљено 9. 8. 2020.
- Скерлић 1904: Јован Скерлић, *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: Српска краљевска академија.

- Слапшак 1998: Светлана Слапшак, „Хареми, номади: Јелена Димитријевић“, *ProFemina*, бр. 15–16, 137–149.
- Спивак 2003: Гајатри Чакраворти Спивак, *Критика постколонијалног ума*, превео Ранко Мاستиловић, Београд: Београдски круг.
- Сремац 2010: Стеван Сремац, *Зона Замфирова*, Београд: ЈРЈ.
- Сретенковић 2003: Дејан Сретенковић, „У потрази за првобитним“, у: *Откривање другог неба: Растко Петровић*, уредили Оливера Стошић и Михајло Пантић, Београд: Културни центар Београда, 89–100.
- Стевановић 2011: Кристина Стевановић, *Освајање модерног: Кратка проза Растка Петровића и жанровско раслојавање српске авангарде*, Нови Сад: Академска књига.
- Стивенсон 2007: Ник Стивенсон, *Дејвид Боуви: слава, звук и визија*, превела Мила Атанасковић, Београд: Clío.
- Стојаковић 2017: Александар Стојаковић, „Пјер Паоло Пазолини и одрицање од (трилогије) живота“, у: *Великани науке и уметности и њихова занемарена (хомо)сексуалност*, уредио Душан Маљковић, Београд: Центар за квир студије, 77–94.
- Стојановић Пантовић 2011: Бојана Стојановић Пантовић, *Распони модернизма: Упоредна читања српске књижевности*, Нови Сад: Академска књига.
- Стојановић Пантовић 2012: Бојана Стојановић Пантовић, „Књижевни пројекат Растка Петровића: Спој архаичног и модерног“, у: *Растко Петровић (Антологијска едиција Десет векова српске књижевности)*, Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 9–22.
- Тешић 2009: Гојко Тешић, „Случај ’Споменика’ Растка Петровића“, у: *Српска књижевна авангарда (1902–1934): Књижевноисторијски контекст*, Београд: Институт за књижевност и уметност – Службени гласник, 281–294.

- Тодоресков 2015: Драгана В. Тодоресков, „Поздори-
ва према роду – јунакиње кратке прозе Милице
Мићић Димовске“, у: *Збогом, причино истино!:*
Огледи о стратегијама српских приповедача,
Нови Сад: Адреса.
- Тодоровић 2011: Драгана Тодоровић, „Квир теорија
и феминизам“, у: *Увод у родне теорије*, уредиле
Ивана Милојевић и Слободанка Марков, Нови
Сад: Mediterran publishing, 241–254.
- Tratnik 2004: Suzana Tratnik, *Lezbična zgodba: Literarna
konstrukcija seksualnosti*, Ljubljana: Založba Škuc
– Lambda.
- Требјешанин 2008: Жарко Требјешанин, „Српска па-
тријархална култура: опште одлике“, у: *Предста-
ва о детету у српској култури*, Београд: Софос,
177–181.
- Угреновић 2014: Александра Угреновић, „Поети-
ка сижеа у роману *Бакоња фра Брне Симе Ма-
тавуља*“, *Књижевна историја*, бр. 152, 61–85.
- Фас 2003: *Унутра/Изван: Геј и лезбејска хрестомат-
ија*, приредила Дајан Фас, превела Адријана Заха-
ријевић, Београд: Центар за женске студије.
- Филиповић 2002: Урош Филиповић, *Стакленац – записи
из подземног пролаза: Дневник другачијег заво-
дника*, Београд: Ренде – Теаграф/Линк.
- Freccero 2006: Carla Freccero, *Queer / Early / Modern*,
Durham and London: Duke University Press.
- Фуко 1978: Мишел Фуко, *Историја сексуалности: воља
за знањем*, превела Јелена Стакић, Београд: Просвета.
- Фуко 1997: Мишел Фуко, *Надзирати и кажњавати:
Рођење затвора*, превела Ана Јовановић, Београд:
Просвета.
- Фуко 1998: Мишел Фуко, *Археологија знања*, превео
Младен Козомара, Београд – Нови Сад: Плато – Из-
давачка књижарница Зорана Стојановића.
- Halperin 1998: David Halperin, „Gej identitet prema
Foucaultu“, у: *Les études gay et lesbiennes, textes
réunis par Didier Eribon*, Paris: Centre Georges

- Pompidou, 117–123. <<http://www.gay-serbia.com/teorija/2003/03-10-09-gej-identitet-prema-foucaultu/index.jsp?aid=946>> Приступљено 9. 8. 2020.
- Haritaworn, Kuntsman, Posocco 2014: *Queer necropolitics*, eds. Jin Haritaworn, Adi Kuntsman and Silvia Posocco, London: Routledge.
- Цветановић 1991: Владимир Цветановић, „Књижевно дело Јакова Игњатовића“, у: Јаков Игњатовић, *Вечити младожења*, Горњи Милановац – Приштина: Дечје новине – Јединство, 173–196.
- Childs, Fowler 2006: Peter Childs and Roger Fowler, *The Routledge Dictionary of Literary Terms*, New York and London: Routledge.
- Чолак 2009: Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе: Борисав Станковић, „Газда Младен“*, Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Џагоуз 2007: Анамари Џагоуз, *Queer теорија: Увод*, превела Татјана Поповић, Београд: Центар за женске студије.
- Schoene 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.
- Шуваковић 2006: Мишко Шуваковић, *Студије случаја: дискурзивна анализа извођења идентитета у уметничким праксама*, Панчево: Мали Немо.
- Шумановић 1965: Сава Шумановић, „Звезде су угашене за мене“, *Уметност*, 3–4.

НАПОМЕНА

1. Поглавље „Оквирно о квир теорији и српској квир књижевности“ први пут се објављује.

2. Поглавље „Друго име квира и кемпа“ адаптирана је и скраћена верзија текста: Игор Перишић, „Друго име: *Вечити младосења* Јакова Игњатовића у светлу квир и кемп теорија“, *Књижевна историја*, 2016, бр. 159, 59–76.

3. Поглавље „Патријархална заједница и квир феминитет“ први пут се објављује.

4. Поглавље „Антиципација квир приступа“ проширена је верзија текста: Игор Перишић, „Винаверово 'настрано' читање Пруста: антиципација квир приступа“, у: *Винаверово огледало: научни зборник манифестације „Винаверови дани европске културе у Шапцу“*, уредио Гојко Тешић, Шабац – Нови Сад – Београд: Фондација „Станислав Винавер“ – Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду – Институт за књижевност и уметност, 2018, 304–315.

5. Поглавље „Хомоеротизам у обрнутом квир погледу“ понешто је измењена верзија текста: Игор Перишић, „Хомоеротизам 'црног' тела у светлу обрнутог квир погледа: *Африка* Растка Петровића“, *Наслеђе*, 2019, бр. 43, 99–110.

6. Поглавље „Квир некрополитике“ адаптирана је верзија текста: Игор Перишић, „Квир некрополитике Слободана Селенића“, у: *Гробља: Књижевно-културна материјализација смрти*, уредио Драган Бошковић, Крагујевац: ФИЛУМ, 2019, 313–324.

7. Поглавље „Квир дијалектика центра и маргине“ знатно је измењена и скраћена верзија текста: Игор Перишић, „Репрезентација хомосексуалног идентитета у *Златном руну* Борислава Пекића и *Стакленцу* Уроша Филиповића: *mainstream* и/или *off*“, у: *Теорије и политике рода*, уредила Татјана Росић, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008, 387–404.

8. Поглавље „Модели надзирања и кажњавања квир маскулинитета“ први пут се објављује на српском језику. Унеколико другачија верзија, прилагођена пољској научној заједници, објављена је на пољском језику: Igor Perišić, „Wolność pod kluczem: Modele nadzorowania i karania męskości *queer* w powieściach *Matka boska kwietna* Jeana Geneta i *Brat Davida* Albahariego“, *Porównania: Czasopismo poświęcone zagadnieniom komparatystyki literackiej oraz studiom interdyscyplinarnym*, 2016, t. XIX, 83–98.

ИНДЕКС ИМЕНА

Агамбен, Ђорџо (Giorgio Agamben) 8, 123, 205
Агановић, Адријана 213
Аздејковић, Предраг 9, 27
Ајнштајн, Алберт (Albert Einstein) 134
Албахари, Давид 19, 177–204, 205, 219
Андрић, Иво 23–24, 206
Аранђеловић, Милан 27
Аристотел 199–200
Атанасковић, Мила 216
Аћин, Јовица 179, 180, 205, 209
Ахметагић, Јасмина 22, 205

Баба, Хоми (Homi K. Bhabha) 106, 107, 205
Бабић, Јосип 212
Бабић, Милана 205
Барзут, Драгослава 27
Басара, Светислав
Батлер, Џудит (Judith Butler) 10, 15, 149, 205
Бахтин, Михаил (Михаил Михайлович Бахтин) 77, 93
Бенкерт, Карл Марија (Karl-Maria Benkert) 9–10
Бентам, Џереми (Jeremy Bentham) 36, 205
Бергсон, Анри (Henri Bergson) 60, 82, 97, 206
Благојевић, Јелисавета 9, 29, 206, 209, 210, 214
Бодлер, Шарл (Charles Baudelaire) 180
Боуви, Дејвид (David Bowie) 216
Бошковић, Александар 211
Бошковић, Драган 207, 214
Брајовић, Тихомир 23–24, 206
Брехт, Бертолт (Bertolt Brecht) 203
Брковић, Живко 104, 206

Бужињска, Ана (Anna Burzynska) 9, 14, 15, 206

Бунчић, Ана 205

Бурдје, Пјер (Pierre Bourdieu) 74, 206

Веселиновић, Јанко 20, 209

Веселиновић, Соња 101, 206

Вијон, Франсоа (François Villon) 180

Винавер, Станислав 19, 79–99, 206, 210, 211, 212, 215,
219

Ворхол, Енди (Andy Warhol) 53

Вукелић, Вера 212

Вукићевић, Драгана 21, 40, 52, 69–70, 207

Гароња Радованац, Славица 21, 207

Гатари, Феликс (Félix Guattari) 146–148, 169, 172–173,
207, 208

Гвозден, Владимир 107–108, 207

Геземан, Герхард (Gerhard Friedrich Franz Gesemann)
31–33, 35, 37–38, 44–46, 48, 207

Глигорић, Велибор 35, 207

Гогољ, Николај (Николай Васильевич Гоголь) 61, 214

Гонда, Керолајн (Caroline Gonda) 10, 207

Гордић Петковић, Владислава 28, 208

Гржинић, Марина 9

Дамјанов, Сава 26

Данте (Dante Alighieri) 74

Дворниковић, Владимир 39

Делез, Жил (Gilles Deleuze) 146–148, 169, 172–173, 207,
208

Деретић, Јован 35–36, 208

Дерида, Жак (Jacques Derrida) 116, 175, 187–188, 194,
208

Димитријевић, Јелена 21–22, 28, 208, 211, 215, 216

Димитријевић, Олга 9, 27, 29, 206, 209, 210, 214

Дојчиновић, Биљана 2, 21, 22, 208, 211, 215

Достојевски, Фјодор (Фёдор Михайлович Достоевский)
180

Ђокић Саундерсон, Ивана 206

Ђоковић, Никола 196, 198, 208
Ђорђевић, Часлав 207
Ђурђек, Сњежана 205
Ђурић, Дубравка 2, 26, 28, 29, 208, 209

Ејбрамс, М. Х. (Meyer Howard Abrams) 17, 205
Еко, Умберто (Umberto Eco) 77
Ерибон, Дидије (Didier Eribon) 217
Ерски, Слободан 209

Жежелј Коцић, Александра 17, 209
Жене, Жан (Jean Genet) 19, 157–158, 170, 177–204, 205,
209, 212
Живановић, Никола 27
Живанчевић Секеруш, Ивана 101–103, 111, 116, 209
Живковић, Драгиша 32, 47–48, 209
Живојновић, Живојин 214

Захаријевић, Адриана 205

Иванић, Душан 39–40, 47–48, 59, 61, 69, 76, 209
Игњатовић, Јаков 19, 31–57, 72, 105, 207, 209, 210, 215,
218, 219
Илијин, Димитрије 212
Илић, Дејан 129–130, 209
Илић, Драган 210

Јанковић, Владимир 20
Јаћимовић, Слађана 115–116, 210
Јеремић, Љубиша 39, 132–133, 210
Јерков, Александар 31–32, 210
Јовановић, Ана 217
Јовановић, Биљана 26
Јовановић, Владимир 33, 210
Јовановић, Небојша 20, 210
Јовановић, Растко 205
Јовановић, Слободан 81
Јовић, Бојан 2, 105, 210

Кадн, Џон Ентони (John Anthony Cuddon) 17, 210

Калер, Џонатан (Jonathan Culler) 9, 14, 16, 210
Келер, Готфрид (Gottfried Keller) 31, 32
Ками, Албер (Albert Camus) 180
Керкез, Јелена 27
Кесић, Саша 9, 211
Киш, Данило 156, 213
Кнежевић, Марија 26
Коб, Мајкл (Michael Cobb) 18, 211
Ковач, Мирко 25
Козомара, Младен 217
Кокто, Жан (Jean Cocteau) 179
Коларић, Владимир 51–52, 54, 211
Кољевић, Светозар 132, 211
Константиновић, Радомир 79, 211
Кор, Филип (Philip Core) 53, 211
Космогина, Биљана 26
Косовски Сеџвик, Ив (Eve Kosofsky Sedgwick) 165–166,
211
Кох, Магдалена (Magdalena Koch) 21–22, 211
Кривокапић, Бојан 27
Крижанић, Пјер 113
Кромвел, Оливер (Oliver Cromwell) 131
Ксенофонт 36
Кунтсмен, Еди (Adi Kuntsman) 124, 218
Курцијус, Ернст Роберт (Ernst Robert Curtius) 162, 212

Лазаревић, Лаза 37
Лакан, Жак (Jacques Lacan) 8, 186
Лауретис, Тереза де (Teresa de Lauretis) 15
Ленголд, Јелена 26
Лепковски, Рафал (Rafal Lepkowski) 105–106
Ли, Џон Алан (John Alan Lee) 11, 52, 212
Ломпар, Мило 24, 212
Луси, Најал (Niall Lucy) 147, 212

Маљковић, Душан 8, 216
Манчић, Александра 2, 186, 209, 212
Марков, Слободанка 217
Марковић, Наташа 211
Марковић, Слађана 28, 212

Марковски, Михал Павел (Michal Pawel Markowski) 9,
 14, 15, 206
 Мاستиловић, Ранко 216
 Матавуљ, Симо 19, 217
 Матијевић, Владан 26
 Маунси, Крис (Chris Mounsey) 10, 207
 Мацура, Сања 128, 212
 Мбембе, Ашил (Achille Mbembe) 123–124, 212
 Мијушковић, Лепосава 22, 28
 Микеланђело (Michelangelo Buonarotti) 110, 182
 Микшић, Ванда 205
 Миладиновић, Вјеран / Мерлинка 26
 Миленковић, Иван 208
 Милетић, Славица 205
 Милинковић, Јелена 215
 Милић, Новица 85–86, 212
 Милојевић, Ивана 217
 Милошевић, Милош 37, 212
 Милутиновић, Зоран 109–110, 119, 159, 212, 213
 Милутиновић Бојанић, Сања 205
 Митровић, Синиша 211
 Мићић Димовска, Милица 26, 28, 217
 Михајловски, Стефан 27
 Молек, Иван 205
 Моне, Клод (Claude Monet) 86
 Монтењ, Мишел де (Michel Eyquem de Montaigne) 187
 Мос, Кевин (Kevin Moss) 166, 168, 213
 Моралић, Ана 208

Нафи, Вилијам (William Naphy) 10, 213
 Небригић, Дејан 26
 Нешић, Ђорђе 207
 Новак Бајцар, Силвија (Sylwia Nowak Bajcar) 199, 213
 Нортон, Риктор (Rictor Norton) 10
 Нушић, Бранислав 82

Његош, Петар Петровић 82

Окенгем, Ги (Guy Hocqunghem) 148, 169, 213
 Олдрич, Роберт (Robert Aldrich) 10, 205

Павић, Милорад 26, 37–39, 213
 Пазолини, Пјер Паоло (Pier Paolo Pasolini) 175, 216
 Палавестра, Предраг 144, 213
 Панић Мараш, Јелена 23, 213
 Пантић, Михајло 215, 216
 Пекић, Борислав 19, 127, 145–176, 213, 214, 220
 Петровић, Јелена 23, 214
 Петровић, Љиљана 212
 Петровић, Растко 19, 101–121, 206, 210, 214, 216, 219
 Пијаде, Давид 22–23
 Пикасо, Пабло (Pablo Picasso) 179
 Пишчевић, Симеон 37, 38
 Платон 36, 112, 147, 163
 Поповић, Радован 104–106, 214
 Поповић, Татјана 218
 Поповић Срдановић, Дубравка 28, 214
 Посоко, Силвија (Silvia Posocco) 124, 218
 Постић, Јелена 213
 Праксител 110
 Пруст, Марсел (Marcel Proust) 19, 79–99, 108, 172, 180,
 206, 214, 215, 219
 Пуар, Џасбир (Jasbir K. Puar) 125, 214

Рабле, Франсоа (François Rabelais) 19, 85, 180
 Радуловић, Милан 210
 Реба, Јована 21, 215
 Рибникар, Владислав 104
 Рибникар, Владислава 142, 215
 Риверс, Џулијус (Julius Edwin Rivers) 92–93, 215
 Ронсар, Пјер де (Pierre de Ronsard) 180
 Росић, Татјана 105, 120, 193–194, 215, 220
 Руни, Елен (Ellen Rooney) 218

Сад, Маркиз де (Marquise de Sade) 179, 186, 212
 Саид, Едвард (Edward Said) 159
 Сајмондс, Џон Едингтон (John Addington Symonds) 10
 Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre) 179
 Свирчев, Жарка 82, 215
 Сиксу, Елен (Helene Cixous) 181

Селенић, Слободан 19, 123–144, 210, 212, 215, 220
 Селимовић, Меша 25
 Симић, Ивана 118, 215
 Синфилд, Ален (Alan Sinfield) 148–149, 161, 215
 Скерлић, Јован 22, 34–35, 49, 215
 Слапшак, Светлана 21, 216
 Сократ 36, 163
 Солерс, Филип (Philippe Sollers) 175–176
 Спасић, Ивана 213
 Спивак, Гајатри Чакраворти (Gayatri Chakravorty Spivak) 118, 216
 Сремац, Стеван 19, 59–77, 82, 209, 214, 216
 Сретеновић, Дејан 106–107, 116, 216
 Стакић, Јелена 217
 Станковић, Борисав 20–21, 64, 218
 Стевановић, Кристина 102, 216
 Стерија Поповић, Јован 82
 Стивенсон, Ник (Nick Stevenson) 54, 216
 Стојаковић, Александар 175, 216
 Стојановић, Светлана 207
 Стојановић Пантовић, Бојана 24, 102–103, 216
 Стошић, Оливера 215, 216
 Ступар Трифуновић, Тања 27

Тишма, Александар 26
 Тишма, Слободан 26
 Текелија, Сава 37, 38
 Тешић, Гојко 2, 113–114, 206, 211, 212, 216, 219
 Тодоресков, Драгана В. 28, 217
 Тодоровић, Драгана 17, 217
 Токин, Бошко 23
 Тратник, Сузана 29, 217
 Требјешанин, Жарко 67, 217
 Трифуновић, Лазар 104

Угреновић, Александра 19, 217

Фас, Дајан (Diana Fuss) 8, 17, 149, 217
 Фаулер, Роџер (Roger Fowler) 17, 218
 Филиповић, Милева 206

Филиповић, Урош 19, 26, 145–176, 217, 220
Фрекеро, Карла (Carla Freccero) 14, 217
Фројд, Сигмунд (Sigmund Freud) 8, 95, 119, 163, 167
Фуко, Мишел (Michel Foucault) 8, 10–12, 123, 145, 147,
177–178, 217

Ханжековић, Федор 20
Хелперин, Дејвид (David Halperin) 12, 13, 146, 148, 217
Херинг, Скот (Scott Herring) 211
Херитаворн, Џин (Jin Haritaworn) 124, 218
Хесе, Херман (Hermann Hesse) 24
Хитлер, Адолф (Adolf Hitler) 80
Хомер 59, 60
Хоџић, Амир 213

Цветановић, Владимир 36, 218
Црњански, Милош 24, 25, 28, 37, 210, 212

Чајлдс, Питер (Peter Childes) 17, 218
Чолак, Бојан 64, 73, 218

Џагоуз, Анамари (Annamarie Jagose) 8, 11, 13–14,
16–17, 168, 171, 218
Џамоња, Срећко 206
Џојс, Џејмс (James Joyce) 180, 214

Шене, Бертолд (Berthold Schoene) 14, 15, 218
Шпенглер, Освалд (Oswald Spengler) 133
Шуваковић, Мишко 9, 12, 108, 218
Шумановић, Сава 104, 206, 218

БЕЛЕШКА О АУТОРУ

Игор Перишић (1974), дипломирао (група за Општу књижевност и теорију књижевности, 1999), магистрирао (теза „Аутопоетика и историја у *Гробници за Бориса Давидовича* Данила Киша, *Новом Јерусалиму* Борислава Пекића и *Фами о бициклистима* Светислава Басаре“, 2004) и докторирао на Филолошком факултету у Београду (дисертација „Утопија смеха у романима *Мртве душе* Николаја Гогоља, *Уликс* Џејмса Џојса и *Златно руно* Борислава Пекића“, 2012).

Од јуна 2005, као стипендиста-докторант Министарства науке и заштите животне средине, сарађује у Институту за књижевност и уметност у Београду, а од октобра 2006. године стално је запослен на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“. У јануару 2013. изабран је у звање научног сарадника, а у септембру 2018. у звање вишег научног сарадника.

У оквиру међународног пројекта „Књижевност и постсоцијалистичке промене“ (2009–2010), под покровитељством немачке агенције DAAD и српског Министарства науке, у два наврата боравио на истраживачком раду на Универзитету „Мартин Лутер“ у Халеу. Током 2014.

завршио постдокторско усавршавање на Универзитету у Нотингему (Department of Russian and Slavonic Studies, тема „Примена постколонијалних теорија и теорија рода на (ре)дефинисање жанра женског портрета у српској књижевности и култури“).

Објавио књиге *Гола прича* (2007), *Увод у теорије смеха* (2010, друго издање 2012), *Утопија смеха* (2013), *Критика и метакритика* (2014) и *Женски портрети* (2017), као и осамдесетак студија и чланака у научним зборницима, часописима и књижевној периодици.

Са Слободанком Владив Гловер и Миленом Илишевић уредио међународни научни зборник *Транскултурна димензија славистичких студија и компаративна књижевност* (2014). Од 2013. године један је од уредника међународног научног часописа *Књижевна историја*. Уређивао је међународне научне часописе *The Dostoevsky Journal: A Comparative Literature Review* (2014–2018) и *Филолошке студије* (2014–2017), као и домаћи књижевни часопис *Књижевни магазин* (области теорије и критике, 2010–2012).

Био је председник Српског књижевног друштва (2016). Од 1. јануара 2020. руководио је научног одељења „Историја српске књижевне критике и метакритике“ у Институту за књижевност и уметност. Текстови су му превођени на немачки, пољски и словеначки језик.

Игор Перишић
СРПСКИ (О)КВИР

*

Издавач
ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
Београд
www.ikum.org.rs

*

За издавача
др Бојан Јовић

*

Штампа
Бирограф, Земун

*

Тираж
300

*

ISBN 978-86-7095-265-2

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09
82.0:305-055.34
159.922.1

ПЕРИШИЋ, Игор, 1974-

Српски (о)квир : прилози за читање српске књижевности у светлу квир теорије / Игор Перишић. - Београд : Институт за књижевност и уметност, 2020 (Земун : Бирограф). - 230 стр. ; 19 см. - (Наука о књижевности / [Институт за књижевност и уметност, Београд]. Књижевне теорије и књижевна критика)

Тираж 300. - Белешка о аутору: стр. 229-230. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 205-218. - Напомена: стр. 219-220. - Регистри.

ISBN 978-86-7095-265-2

а) Српска књижевност -- Ликови б) Квир теорија
в) Књижевност -- Студије рода

COBISS.SR-ID 26768137