

Татјана Росић
(АНТИ)УТОПИЈЕ ТЕЛА

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
Књижевне теорије и књижевна критика

Оснивач и први уредник едиције
академик Зоран Константиновић

Уредник
Милан Радуловић

Рецензенти
проф. др Тихомир Брајовић
проф. др Дубравка Ђурић

Илустрација на корици
Robert Mapplethorpe, *Ajitto*, 1981.

ТАТЈАНА РОСИЋ

(АНТИ)УТОПИЈЕ ТЕЛА

Репрезентација маскулинитета
у савременској српској прози

ИНСТИТУТ ЗА КЊИЖЕВНОСТ И УМЕТНОСТ
БЕОГРАД
2014

Ова књига настала је као резултат рада на пројекту „Културолошке књижевне теорије и српска књижевна критика“ (178013) Института за књижевност и уметност у Београду који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

САДРЖАЈ

Увод

1. Постјугословенски културни простор,
Балкан и теорија маскулинитета, данас 9

Исповедна проза и репрезентација маскулинитета

2. Историографија и топографија рањеног
маскулинитета у савременој српској прози 53
3. *Цинк* Давида Албахарија и *Отац* Миљенка
Јерговића или: потиснути
маскулинитет и хуманистичко наслеђе 99
4. Рањиви маскулинитет и антихеројски
симулакрум Срђана Ваљаревића 159

Хетероглосија и маскулинитет

5. Маскулинитет и (анти)утопија:
уметничке праксе у прози
Војислава Деспотова и Јудите Шалго 221

6. Комунистички готик и хермафродитске
приповедне позиције Слободана Тишме.....259
7. Шта у Србији значи бити
queer: Брат Давида Албахарија313

Закључак

8. Мушко тело као (анти)утопија363
- Библиографија385

УВОД

ПОСТЈУГОСЛОВЕНСКИ КУЛТУРНИ ПРОСТОР, БАЛКАН И ТЕОРИЈА МАСКУЛИНИТЕТА, ДАНАС

„Ако је идеологија од централног значаја за очување класичног маскулинитета, афирмација класичног маскулинитета је подједнако значајна за очување оне 'стварности' која се тренутно налази на снази и влада нашим животима.“

Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*

„Иако породица и фалус јесу суштински, примарни елементи који чине језгро наше доминантне фикције, они се налазе у највећој могућој интимности са другим елементима процеса означавања и репрезентације (...) Неки од тих елемената, попут хришћанства, значајно доприносе дефиницији централних појмова доминантне фикције. Други потичу из идеологија класе, расе, етничитета, рода и нације, али су ту да за тренутак допринесу заједничком 'стварносном-ефекту' сексуалне разлике и породице. Када год је међудејство примарних и секундарних елемената доминантне фикције појединачно успешно губитак вере у секундарне елементе може убрзати кризу примарних елементе доминантне фикције. Међутим, посустајање вере у оквиру самог језгра доминантне фикције *увек ће* угрозити не само појединачне форме претпостављене законом сродничке структуре већ и кохерентност шире друштвене формације у целини. Опстанак целокупног нашег 'света' зависи, тако, од очувања два међусобно условљена појма: породице и фалуса.“

Kaja Silverman, *Male Subjectivity at the Margins*

У својој књизи *Male Subjectivity on the Margins* Кажа Силверман препознаје ситуацију обликовања традиционалног, хетеронормативног маскулинитета као ситуацију тријумфа онога што ћемо, у недостатку прецизнијег и поузданијег превода, назвати „доминантном фикцијом“. Уколико се усредсредимо на превод термина „dominant fiction“ са енглеског на српски језик уочићемо одмах поливалентну природу речи „fiction“ која се може превести и као „представа“, „проза“, „прича“, или „белетристика“ – што су само неки од модуса репрезентације чијим посредством имагинарно преговара са симболичким конституишући субјект. Силверман пориче могућност превода који би гласио „доминантни наратив“ (полемишући са ставовима Фредерика Џејмсона изнесеним у књизи *Политичко несвесно*) и истиче да је „доминантна фикција“ западне културе заправо одговарајући систем репрезентације који обухвата не само наративне структуре попут приче и мита већ и слике, као и садржаје медија и популарне културе „чијим посредством субјект уобичајено присваја одређени сексуални идентитет и преузима жеље примерене том идентитету“ (Silverman: 1992, 41. Превод Т. Р.). Оно што је, међутим, још битније када је реч о „доминантној фикцији“ јесте чињеница да се њеним посредством „формира стабилно језгро око кога се конститушу ’стварност’ нације и историјског периода“ јер доминантна фикција „преноси илузију реалног на све што дође у блиску и непосредну везу са њом“ (Silverman: 1992, 42.).

Неке од речи које Силверман користи да би описала ситуацију стварања хетеронормативног или класичног маскулиног идентитета посебно су

интересантне. То су речи попут „илузије стварности“, „стварност-ефекта“, „света“... све те речи написане су уз употребу наводника и наглашавања њиховог халуцинантног ефекта. Па ипак, ма колико био илузионистички, тај ефекат је оно од чега зависи опстанак постојећег симболичког поретка и света онаквог каквим га познајемо/признајемо. Тако се поставља питање у каквој је вези нормативни маскулинитет са овом илузионистичком друштвеном праксом?

Силверман је више него јасна: само стабилност традиционалног маскулинитета, потпуно поверење у њега и његове вредности, услов је друштвеног консензуса света онаквог каквим га познајемо. Уколико се тај свет у свом комплексном устројству хоће довести у питање простор сексуалног идентитета се мора учинити простором политичке борбе у оквиру које се непризната фантазматска искуства сексуалног идентитета морају уписати у мапу симболичког поретка, мењајући је и успостављајући нов режим доминантних фикција, нову врсту преговора између имагинарног и симболичког, нову врсту сексуалности и друштвености. Највећа илузија од свих је, тако, заправо сама норма рода. Али управо захваљујући тој норми друштво ужива у својој стабилности и поретку бар-привремено-спасеном од Апокалипсе промене. Патријархат обнавља своју конзервативну политичку матрицу, настављајући са оним стратегијама и друштвеним праксама које је Бурдје назвао „симболичким насиљем патријархата“ (Burdije: 2001, 6.).

Силверман истиче да је управо место идентификације унутар симболичког поретка пресудно за јасно дефинисање субјект позиције традиционалног маскулинитета. Тренутак у коме је доминантна фикција симболичког поретка угрожена, Силверман сматра правом приликом за теоретску артикулацију модела не-фаличких маскулинитета коју сматра једним од најјургентнијих феминистичких пројеката. (Silverman: 1992, 8.) Јер, тврди Силверман: постојећи симболички поредак остаће на свом месту само док постоје субјекти који га представљају, али сам поредак их не може репродуковати. У тренутку у коме доминантна фалоцентрична фикција не успева да ефикасно успостави своје нормативне принципе идентификације и жеље – који конституишу субјект као место другог и као фантазматско обећање кохеренције – није доведена у питање „стварност“ већ сам симболички поредак. (Silverman: 1992, 3.) То је управо онај тренутак у коме долази до радикалног губитка поверења у конвенционалне претпоставке и моделе маскулинитета, с једне стране, и до отварања могућности да се јасније чује оно „не“ које одређени, нетипични маскулини обрасци говоре постојећим матрицама моћи. (Silverman: 1992, 50.) И наравно, гласније него било где другде, то „не“ се чује у наративима књижевне и уметничке продукције. (Росић: 2008, 67)

У својој анализи односа „доминантне фикције“ и ширег друштвеног контекста Силверман иде још даље, уочавајући пре свега неопходност *вере* у доминантну фикцију и њене примарне елементе (породицу и фалус као врховни означитељ) како за конституисање субјекта тако и за функционисање

целе заједнице. Укратко, вера у хетеронормативну породицу, традиционално присутну у хришћанству, и у моћ Имена оца који ту породицу симболички обележава и штити, основ су око кога се окупља и сабира западна култура, причајући причу о тој породици на много различитих начина. Доминантна фикција налази се у непрекидном дијалогу и међудејству са другим идеологијама које конституишу субјективитет западног друштва (попут идеологија расе, класе, нације итд.) али пресудно је да само пољуљана вера у доминантну фикцију и њене елементе, у закон језика Оца и закон сродства, доводи у питање ширу друштвену структуру заједнице.

Оно што је специфично и важно у увидима Каже Силверман јесте управо њена тврдња да тек криза маскулинитета доводи у питање патријархални поредак и његов симболички закон; тек сумња мушког субјекта у доминантну фикцију – чији је главни репрезент управо *он* – разоткрива драму друштвене заједнице и њен губитак, растројство њеног симболичког устројства. У том смислу разоткривање везе између опстанка симболичког поретка заједнице и трансформација представе о класичном маскулином идентитету јесте ургентни феминистички пројекат који мора да обликује методологију и аналитички апарат којим би се привременост и краткотрајност мушког погледа – који на махове увиђа крхкост сопствене нормативне субјект-позиције – продубила и усмерила ка раскривању крхкости патријархалне друштвене заједнице и њених захтева у целини.

Могу ли се, међутим, ствари обрнути наглавачке? Може ли се „доминантна фикција“ преобратити у „фикцију о доминантној реалности“ – може ли се питање „стварности“ и њене „реалности“, у контексту приче о маскулинитету на транзиционом Балкану, поставити другачије до као илузионистичка друштвена пракса чијим разоткривањем се указује на комплексно устројство имагинарног и симболичког? По Марији Тодоровој Балкан је локација изван симболичког Европе, њено неприхватљиво Друго. (Todorova: 1999, 73–113.) Балкан је, такође, и место оне непатворене, сирове и директне „стварности“ која, лакановски гледано, не постоји и која, управо зато, представља област чисте егзотике жеље, вечити *perpetuum mobile* мањка и његовог надокнађивања. Укратко, управо је Балкан оно место на коме, историјски гледано, доминантна фикција тако често губи своје упориште а историјске кризе маскулинитета дају повода да се сагледа раскол између судбине шире друштвене заједнице и нормативног маскулинитета (као и да се артикулишу концепти не-фаличких маскулинитета). Ипак, чести „упади реалности у симболичко“ Балкана као да имају сасвим другачији ефекат: ратнички тип мушкости обнавља се увек изнова, у различитим варијантама, док прекид симболичког поретка и његова „распадања“ као да постају културолошки метанаратив који види своју снагу у егзотичној моћи митолошке и идеолошке реинкарнације „изворне“ фаличке мушкости.

Причу о „доминантној фикцији“ потребно је отуда да преокренути: у простору који се доживљава као фантазма ексклузивне реалности, у којој као да нема

никаких посредника између „ефекта стварности“ и саме стварности, доминантна је пре свега фикција о реалности, вера у непосредност доживљеног, у непосредованост искуства и природност свих избора. У том смислу вера у моћ непосредног искуства реалности – чија је последња европска оаза управо Балкан – конституише балканску ауто-фикцију у којој су главни протагонисти стварност са великим „С“ и пенис који суспендује симболичку моћ фалуса као врховног означитеља.

На који начин се у том простору уочава веза између судбине нормативног маскулинитета и шире друштвене заједнице? Нормативни маскулинитет који своје интересе простодушно поистовећује са „интересима саме заједнице“ као да је он сам метонимијска замена за саму заједницу; њен вечити синоним. Чини се да ту нема места за поглед изнутра или са стране, односно искоса, којим би мушки субјект одбио поистовећење са елементима доминантне фикције будући да је он сам сопствена фикција, брутални закон природе који ужива у сопственом отелотворењу. Софистицирана и компликована динамика имагинарног и симболичког као да не постоји у овом царству реалног које одбија да призна било какву илузионистичку друштвену праксу представљања и конституисања маскулинитета, било какву „артифицијелну“ па самим тим и „недостојну“ и „недостојанствену“ причо о мушкости. Томе погодује стање грађанских ратова на просторима бивше Југославије: током 90-тих Балкан се разумева као простор бурних историјских догађања која доприносе томе да се формира идеја о „балканском моделу маскулинитета“ везаном за

патријархалну традицију ратничке културе, острашћеност национализама, бескрупулозност криминализације и ратног профитерства као и за маскулинизацију политичког живота којим доминира култ вође и његових следбеника. Медијско представљање Балкана и простора екс-Југославије је такође повезано са политиком репрезентације доминантних хегемоних модела маскулинитета – углавном представљеним кроз улоге ратника / члана банде или агресивног *yarpi* политичара – који упечатљиво илуструју шта јесу или могу бити врлине „праве мушкости“, као и какве су „природне“ и „самоподразумевајуће“ одлике „мужевности“ у једном друштву и култури. Глобална представа о Балкану у светским медијима подударала се, такође, са представама о оваквим моделима маскулинитета и њиховом хегемонијом на Балкану. Овако конституисани и представљени маскулинитет одговарао је фикцији о непосредном искуству реалности: сви ти дрски момци који су се шепурили екраном или улицом заснивали су своју славу на истинском „познавању живота и људи“, „на непосредном искуству стварности и непрекидном контакту са њом“. Никаквом интелектуализму ту није било места – овакви хегемони модели маскулинитета подржавали су илузију о непатвореном, аутентичном животу којим Балкан дише насупротив својих извештачених колонизатора и били су залог очувања „природност“ заједница које су представљали. Са таквим заступницима као да није било разлога за бригу. Па ипак, чини се да је данас балкански маскулинитет поражен у својој сопственој љубави према стварности. Криза је тако дубока

а трансформације тако бројне да се не може више порицати промена у статусу маскулине субјект-позиције.

Балкански маскулинитет поразила је управо стварност, односно вишак стварности, на коме се толико инсистирало. На Балкану, у тој земљи са оне стране огледала, бар једна ствар је иста као и у културама које су се повиновале вери у доминантну фикцију: посрнуће „мушког“ довело је до озбиљне бригае за судбину заједнице која је – чини се – била остала имуна на читав низ историјских потреса који су задесили простор бивше Југославије: од ратова почетком деведесетих до драматичног раскола изазваног процесом ЕУ интеграција после 2000. године. Јер ту и такву бригу нису изазвале ни масе осиромашених и обесправљених, ни колоне избеглица, ни заувек одсељени или нестали, ни невинно страдали, ни мучки убијени, ни свакодневно злостављане жене и деца препуштена закону јачег. Скоро да није јасно шта је прече: ургентна брига за опоравак заједнице или сан о хитној консолидацији ратног и транзиционог мушкарца-губитника који се још није прилагодио новој, изненада другојачијој и по њега погубној, „стварности“?

Историјска траума I, *рањени* *маскулинитет* и пројекти рехабилитације

„Pričali smo o knjigama i o ratu. I o knjigama o ratu po kojima su snimljeni filmovi o ratu.“

Šejla Šehabović, „Ničija zemlja“ (2010)

Чини се, на први поглед, да се ситуација у политици представљања и конституисања маскулинитета после 2000. није битно променила: репрезентација маскулинитета у транзиционој култури Балкана увек изнова поставља маскулинитет у амбивалентни и анксиозни однос између припадности нацији, с једне, и активног учествовања у глобализационим процесима, с друге стране. У контексту националних култура форсирају се и даље хегемони модели мушкости који подразумевају нормативе хетеросексуалности, одговор на позив патриотске интерпелације, лојалности нацији и активне вештине социјалне промоције предузимљиве транзиционе мушкости. Најчешће је, међутим, ова врста нормативне мушкости само нека врста маске која прикрива дезинтеграцију и мутацију традиционалних хегемоних модела маскулинитета у контексту процеса ре-патријархализације чији је првасходни представник специфична врста *рањеног маскулинитета* која трага за начинима рехабилитације свог нарушеног, хетеронормативног идентитета. Оно што је специфично за овај тип маскулинитета јесте чињеница да он баштини историјску трауму као специфичан вид прекида везе са претходно постојећим симболичким поретком:

Под 'историјском траумом' подразумевам (...) било који историјски догађај (...) који доводи велику групу мушких субјеката у тако интиман однос са недостатком да су они бар на тренутак неспособни да остваре било какву имагинарну релацију са фалусом, и тако повлаче своју веру уложу у доминантну фикцију. Изненада, доминантна фикција се радикално поништава што доводи до стања у коме друштвена формација *остаје без механизма за постизање консензуса*. (Silverman: 1992, 55. Курзив Т. Р.)

Траума се обнавља кроз репетитивну исповест која има вид компулсивне радње којом се, према Силверман, идентитет онога који је трауму преживео истовремено покушава успоставити у кохеренцији, с једне стране, док се, с друге, репетицијом кохеренција субјекта заправо поништава, означавајући пут самоукидања субјекта. (Silverman: 1999, 56–58.) Хоми Баба такође наглашава анксиозни аспект маскулинитета који поприма свој најинтезивнији, трауматски вид управо кроз исказивање „љубави према отаџбини“, односно кроз одговор на обавезу служења нацији. Као и Силверман и Баба се позива на Фројда и истиче двоструку игру самоуспостављања/самопоништавања идентитета кроз понављање трауматског искуства, упозоравајући да оваква врста друштвене игре изазива озбиљне промене у јавној сфери политичког:

(...) у психоаналитичком смислу, анксиозност је 'знак' опасност у/на прагу идентитета, оно што стоји између његових потраживања за кохерентношћу и његовог страха од распадања, између идентитета и не-индентита, спољног и унутрашњег... (...) Шта се дешава када се фаличка структура љубави према отаџбини преокрене у анксиозну амбивалентност? Каква врста атавизма настаје у политичкој сфери када тај „однос првенства“,

који је традиционално повезан са патријархалним преимућствима, бива изазван у самом корену његових жудњи? Може ли се демократија испоставити демонском у случају њене службе нацији посматране у складу са императивима фалусног поштовања? (Bhabha: 1995, 60. Превод Т. Р.)

Увиди Хоми Бабе нарочито су значајни када се контекстуализују у транзиционој балканској стварности коју одликује, како то Буден каже, наметнути политички инфантилизам и „учење демократији“. (Buden: 2012, 39–59.) Атавизам који Баба помиње одлика је скоро свих државних пројеката рехабилитације који не желе прихватити „нову стварност транзиције“, упркос инсистирању на својим европским и демократским опредељењима. Тај атавизам, дакако, има везе са љубављу према „изворној, непатвореној“ стварности о којој смо говорили.

У културама нових национализма Балкана – које се увек самодефинишу и као нове демократије – процес рехабилитације и опоравка рањеног традиционалног маскулинитета увек се подстрекива и подржава. Могло би се рећи да је у одређеним случајевима реч, чак, о државним пројектима у којима је препознат значај рехабилитације и афирмације класичног маскулинитета „за очување оне ’стварности’ која се тренутно налази на снази и влада нашим животима“. (Silverman: 1992, 17.) Ти пројекти, такође, представљају покушај поновног успостављања изгубљеног друштвеног консензуса што је, у случају кризе маскулинитета о којој је овде реч, најбитнија последица по судбину заједнице; та последица осећа се и у транзиционој балканској стварности као проблем који се мора хитно

решити – продужено одсуство консензуса које већ јако дуго траје на просторима бивше Југославије прети да сасвим дестабилише друштвену формацију и поништи је у потпуности.

У оквиру пројеката рехабилитације јасна је она веза вере у доминантну фикцију хетеронормативне хришћанске породице и стабилности друштвене заједнице: рехабилитација рањеног маскулитета уједно је и рехабилитација саме заједнице, чија криза је несумњива а чије консолидовање је могуће, како то лидери нових националних демократија мисле, пре свега кроз обнову старог родног режима, традиционалних маскулиних идентитета и њихових вредности. Успешно обнављање веза између државе и цркве, односно прожимање сакралног и световног на свим просторима бивше Југославије, може се објаснити управо овим „рехабилитационим пројектима“: основ опстанка сваке доминантне фикције, сетимо се, јесу постојећи субјекти и њихова вера у доминантну фикцију. Рад на обнављању вере, на проширивању капацитета и облика веровања који субјект везују са доминантном фикцијом западне културе циљ је заједничког делања цркве и државе на свим просторима бивше Југославије без обзира на специфичност културолошко-верског контекста. Иако је доминантна фикција западне културе наоко световни систем репрезентације њен метанаратив је везан за питање вере, што значи да функционише као верски концепт који захтева специфичну припрему, тренинг у вештини и истрајности веровања које је историјска траума на просторима Балкана или ставила на озбиљну пробу или уништила у потпуности.

Чињеница је да се у оквиру високе културе и књижевности највише пажње поклања управо пројекту рехабилитације рањеног маскулинитета. После 2000. године развио се у оквиру постјугословенског културног простора читав један жанр који бисмо могли назвати „постјугословенском ратном књижевношћу“. Његови најистакнутији представници, попут Јосипа Млакића, Бориса Дежуловића, Владимира Кеџмановића и Фарука Шехића, у фокус приповедања стављају управо рањени маскулинитет као баштиника историјске трауме, онај исти маскулинитет који се у сродном и насловима богатом филмском жанру постјугословенске продукције, који бисмо могли назвати „постјугословенски ратни филм“, налази у стању психотичне отуђености од сопственог сексуалног идентитета, у стању само-поништавања или претеране, анксиозне само-афирмације. У оквиру ове „послератне“ књижевне и филмске продукције постављени су, током последње деценије, јасни стандарди жанра и „хемингвејевског“ стила: кратак, концизан дијалог; експресивна атмосфера ратне опасности, мужевна уздражаност у исповести, али изнад свега – усредсређеност на тело као угрожено место претећег губитка. У послератној књижевности и филмографији консензус још постоји – претња губитком неког дела тела и самом смрћу јесте оно што „уједињава“ ликове овог жанра; губитак, парадоксално, још увек није представљен као оно што изазива одсуство друштвеног консензуса већ као нешто што једну друштвену групу (мушкараца) чини кохерентном на основу зајеничког искуства. У том смислу деридијански схваћен појам *братства* јесте један од кључних за

разумевање овог жанра на постјугословенском простору – а тај је појам консолидујући, конститутивни појам фалоцентричне метафизике херојства западне културе и закона униформе.

У оквиру „постјугословенске ратне књижевности“ и „постјугословенског ратног филма“, традиционални патријархални друштвени модел и његова доминантна фикција функционишу и даље али с једном изнимком: у свету сурове реалности, слављеном као истинском и непатвореном, нема више мушкараца. Празно место маскулинитета чувају и обнављају сви други чланови заједнице – то традиционални, класични модел маскулинитета чини сабласним Другим који као дух опседа границе заједнице у коју, из разних разлога (смрти, иселења, заточења, понижења), више нема приступа. Улога жена и женских заједница, као и породица које реално више нису хетеронормативне јер је глава породице „одсечена“ и заувек физички одсутна, веома је битна. Управо жене, стари и нејака мушка чељад (традиционалне мањинске групе рурлне патријархалне заједнице нпр.) тзв. „меког патријархата“ обнављају жал за, а тиме и веру у, већ „погубљен“, историјски поражен традиционални маскулинитет. Жене су наине преузеле на себе да предоче јавности како је „маскулините жртован“, чиме се заправо прикрива стратешка високо националистичка политика по којој је „жртвовање присвојено од стране мушкараца“ (Slapšak: 2004/05, 177.) као оно што их не само феминизује већ их ставља, сасвим очекивано, у ситуацију у којој је потребно појачати бригу, поштовање и стрепњу за њих.

Такозвана висока култура, глува је за опаску о „не-фаличким маскулинитетима као ургентном феминистичком пројекту“ (Silverman: 1992, 8.) – између осталог због тога што се у контексту високе културе региона феминизам не разумева и не прихвата као делотворна друштвена, теоријска и уметничка пракса. Феминизам је још увек допуштен тек на нивоу ексцеса и егзотике па се отуда концепт традиционалне мушкости узима здраво за готово и ретко доводи у питање. „Затварање“ високе културе у случају када је неопходно постигнути друштвени консензус о новим моделима маскулинитета и о судбини шире друштвене заједнице очигледно кореспондира са процесима ре-патријархализације у којима модел рањеног маскулинитета види као онај који је и даље једини адекватни представник „балканског сна о стварности“. Његова „рањеност“ само још више појачава фикцију о реалности: иако „рана“ може имати метафоричка значења она се пре свега доживљава у својој физиолошкој материјалности, дозвољавајући да се обнови метонимијски низ у коме је тело традиционалног маскулинитета синоним заједнице – рањеност тог тела адекватно се подудара са кризом заједнице која ће се „уцеловити“ тек када се рањени маскулинитет „исцели“. Пројекти рехабилитације имају, тако, за циљ стварање обновљене и времену прилагођене традиционалне мушкости која би требало да одбрани континуитет националне културе и њених заслуга. Питање „кризе маскулинитета“ у високој култури повезано је, нужно, са увек присутним, вешто скривеним процесом репатријархализације који настоји да порекне ту кризу и ућутка је а у

коме се „рањени маскулинитет“ испоставља једном од главних жртава историјских промена на Балкану.

Ова сабласност баца сенку и на пројекат рехабилитације рањеног маскулинитета. Поставља се питање није ли читав пројект рехабилитације рањеног маскулинитета још један у низу оних државних и културолошких пројеката региона чији је циљ ућуткивање и заташкавање историјског сећања, одлагање суочавања. Не пада ли сенка сабласног маскулинитета и на сам пројекат тзв „високе или елитне културе“ на просторима бивше Југославије који се показује неадекватним, анахроним и узалудним пројектом чија је функција да се у друштву без консензуса успостави поредак без дијалога, поредак ћутања и тишине који одлаже ону увек-застрашујућу Апокалипсу промене? Очигледно је, тако, да се у оквиру пројеката рехабилитације рањеног маскулинитета – државно подржаним и реализованим у дискурсу националне „високе културе“ – балканска фикција о доминацији реалности још једном сукобљава са доминантном фикцијом западне културе. Балкан обнавља своју изолацију, тешко признајући посредовање и одбијући иницирање у европски симболички поредак: он остаје земља с оне стране огледала, са оне стране сопственог симболичког одраза.

Ипак, дебата о одговорности и кривици за ратне злочине, која захтева „денацификацију“ нације и чији су водећи заговорници препознати као некадашња НВО сцена са простора бивше Југославије која се сада раслојава и партијски институционализује, својим симплификованим приступом проблем

суочавања са ратним злочинима заправо даје под-стерека писању „ратне књижевности“ и прављењу „ратних филмова“. Захтевајући заузимање недвосмисленог става по овом осетљивом и комплексном питању, расправа о денацификацији као да свесно и сврсисходно продужава рат, обнављајући његове дискурсе и стратегије. Чини се парадоксалним али је, заправо, очигледно: теоретска и академска расправа о денацификацији у контексту ратних злочина на просторима бивше Југославије, сасвим супротно постављеним циљевима, врло често се укључује у пројекте националне рехабилитације рањеног маскулинитета или их, својим дискурсивним стратегијама, инверзно подржава.

Интермецо: *слаби или потиснути* маскулинитети и грађанска традиција социјалистичког наслеђа

„Na kraju, čak i temeljito ateizirana balkanska multikulturalna društva, temeljena su na vjerskim razlikama, pa onda nije neobično ni da smo doživjeli to da se vjerski ratovi vode među ateistima.“

Miljenko Jergović, *Otac* (2010)

Покушај да се на ангажован начин сагледа проблем постратне трауме и одсуства друштвеног консензуса долази, међутим, из једне сасвим друге традиције конституисања маскулинитета. Један од ретких хибридних модела маскулинитета који налази адекватну репрезентацију у тзв. високој култури региона јесте ***слаби или потиснути маскулинитет*** који има дугу традицију

репрезентације у грађанској култури деветнаестог и двадесетог века а чија се идентитетска оса конституише око отац-син односа. Овај традиционално интригантни модел маскулинита, који уједно има своје конзервативне и своје еманципаторске аспекте, везане за супротстављене аспекте модернизације грађанског друштва, у књижевности региона доживљава своје ускрснуће. У последњих неколико година објављено је неколико романа који обнављају древну тему отац-син односа кроз причу о покушају поновног рађања сина као ауторизованог и опуномоћеног наследника актуелног идеолошко-политичког поретка: *Sin* Андреја Николаидиса (2006), *Otac* Миљенка Јерговића (2010), *Ултрамарин* Милете Продановића (2011) и *Jugoslavija, moja dežela* Горана Војиновића (2012). Као што се види романи припадају различитим новим књижевностима бивше Југославије: новој црногорској, новој хрватској, новој српској и новој словеначкој књижевности а пишу их како водећи, већ канонизовани писци, тако и млади бриљантни вундеркинд-почетници; политички ангажовани и неангажовани, млади и стари, озбиљини и иронични писци. Сви романи су код публике имали одличан пријем, награђивани су и читани, привукли су велику пажњу а неку су изазвали, као Јерговићев *Otac*, и мноштво полемика. На изванредан начин они обнављају расправу коју покреће дисидентска интелектуална сцена бивше Југославије почетком седамдесетих а која се тиче дефиниције личне одговорности у конституисању концепата грађанске одговорности, с једне, и интелектуалног ангажмана, с друге стране. Фигура оца

јавља се у овим романима као фигура сећања која би требало да успостави континуитет у пројекту личне али и друштвене рехабилитације, у прелажењу из једног поретка маскулинитета у други.

Проблем слабог или потиснутог маскулинитета на Балкану, на почеку двадесет и првог века, контекстуализује се, тако, кроз причу о обнови грађанске заједнице и одговорности новог грађанског субјекта, преклапајући се на извештајан начин са пројектима рехабилитације рањеног маскулинитета од којих се истовремено критички дистанцира. То ову групу романа чини посебно занимљивом при разматрању односа нације, друштвене заједнице, питања друштвеног консензуса и личне одговорности у конституисању одређеног типа друштвено (не)прихватљивог маскулинитета. Мора се међутим истаћи да појам слабог или потиснутог маскулинитета ни на који начин не би требало да буде поистовећена са категоријом „рањеног“ маскулинитета како то на пример чини Светлана Слапшак у једном од ретких текстова у феминистичкој продукцији региона посвећених теорији маскулинитета. Истичући како се „слабост“ појављује као главни квалитет новог мушког модела“ Слапшак описује тај нови модел као „(...) болестан, нечисте крви, уморан, онај коме недостаје унутрашња морална снага, можда чак и импотентан, као да је мушко тело инфицирано однекуд споља, и различити елементи – извори зла – могу бити идентификовани како би се употпунила ова слика“ (Slapšak: 2004/05, 176.). Иако је слаби или потиснути маскулинитет свакако декадентан нема аргумената за основаност тврдње по којој је његова слабост

„измишљена“ како би се маскулинитет уопште „изузео од одговорности јер жртвовани мушкарац не може бити оптужен за узроковање или узимање учешћа у недавним ратовима који су разорили државу изнутра“ (Slapšak: 2004/05, 177.). Јасно је, тим пре што Слапшакова употребљава термин „жртвовани маскулинитет“, да се њена категоризација поклапа са оним што је у овом тексту названо „рањеним маскулинитетом“ (који би, са позиције нових националних демократије, требало рехабилитовати) а не са хибридним формама слабог или потиснутог маскулинитета. Но, из текста Светлане Слапшак јасно је да она за циљ има управо обрачунавање са „грађанским естаблишментом“ некадашње Југославије а у складу са тим и са концептима маскулинитета које он промовише: отуда морамо нагласити да грађанска традиција маскулинитета у свој својој декаденцији постоји много пре ратова на просторима бивше Југославије, као и да из њених редова нису били регрутовани они који су током тих ратова доживели суочавање са недостатком, које води прекиду идентификације са симболичким, о коме пише Силверман. „Жртвовани маскулинитет“ у недавним ратовима другачије је класно конципиран од „потиснутог маскулинитета“ који некада у ратничким формама жртвованог маскулинитета види, истина је, компензацију сопствене пасивности али се некада и са гађењем ограђује од те компензације. Отуда је неопходно комплексније мапирати пројекте националне рехабилитације традиционалног маскулинитета и њихов однос спрема пројекта критичког дијалога који се отварају концептом потиснутог маскулинитета

будући да сам његов назив говори о отпору оним јавним улогама и дискурсима који величају традиционалне маскулине вредности.

Слаби или потиснути маскулитет конституише се као посебан књижевно-филозофски комплекс већ током деветнаестог века (Кјеркегор) да би почетком двадесетог века доживео своју пуну артикулацију кроз психоаналитички сагледану драму иницијације у симболички поредак Закона Оца, што подразумева иницијацијски завет ћутања. Током двадесетог века овај се мотивски комплекс јавља у безбројним варијацијама (Кафка, Томас Ман, Клаус Ман, Достојевски...). У свим тим варијацијама на тему отац-син односа завет ћутње, као и искуство саучесништва у оцеубиству, испостављају се трауматичним искуствима. Савремене теорије маскулитета то драматично сведоче: савремени синови и даље се опсесивно обрачунавају са фигурама својих очева али им све теже пада цена оцеубиства, крвава и непримерено висока, како се њима чини, коју би требало да плате зарад иницијације у симболички поредак. Због тога оклевају да се подреде режиму Закона Оца и аутоматски преузму место тако што ће перформативно „цитирати“ традиционални хетеронормативни маскулини модел тј. тако што ће преузети постојеће наративне стратегије и дискурсивне праксе доминантне фикције западне културе. (Росић: 2008, 74.) Актуелни синови постају крајње сумњичави према традиционалним концептима сопственог полног идентитета, с једне стране, док с друге, међутим, и даље реферирају на своје прво искуство мушкости управо кроз сећање на присутну/одсутну очинску

фигуре. То је нарочито битно у тренуцима националне самоидентификације и опредељења јер је „усред метафизике „непосредности националне перцепције” ту слика оца као форма идентификацијског заобилижења или исклизнућа – она је оно што бисмо могли назвати „фалусном“ периферношћу. Јер управо одсуство Оца (...) јесте оно што конституише принципе националне само-идентификације и службе нацији.“ (Bhabha: 1995, 60). Превод Т. Р.) Фигура оца у Бабиној исповести представља *апорију дискурса савременог маскулинитета и његове анксиозности у сусрету са зовом националног*: на тај начин категорија маскулинитета потврђује се још једном кључном категоријом опстанка патријархалне заједнице и њеног симболичког кода; она је епицентар оне „споре промене“ о којој пише Лин Сегал а у оквиру које се деконструира драма принуде као основна апорија како традиционалног тако и модерног маскулинитета (Saegal: 172).

Разлог актуелности наведених романа сигурно је у томе што они у пројекат репатријархализације и рехабилитације уносе дух критичког промишљања рањеног маскулинитета, покушавајући да укажу на хибридну природу нових маскулиних идентитета који су произашли из друштвене игре одбијања/прихватања и сумње/вере у елементе доминантне фикције. Реконструкција очинске фигуре у књижевности региона један је од ретких одговора високе културе и књижевности на дубоку кризу друштвене заједнице узроковану престанком идентификације са постојећим/претходним симболичким поретком која узима у обзир нове,

хибридне маскулине идентификације. Анализирајући драму принуде тј. отпора – коју син покушава или да хиперболизује или да заташка – фигура оца трансформише се, у овим романима, у чудну, двоструку и хибридную фигуру оца-сина која још од Фројдове теорије о оцеубиству опседа мит постанка (и опстанка) западне културе у којој отац и син наизменично замењују места. Због тога Фројд увек изнова истиче кривицу и кајање сина, (са)учесника у оцеубиству, враћајући се у свом приказу постанка патријархалне културе на онај „амбивалентни осећајни став који још данас одликује комплекс оца код наше деца и често се наставља и у живот одраслог“ (Фројд: 1981, 267) а који представља амалгам отац-син фигуре, тог перверзног савеза заснованог на насиљу и отимачини. У том савезу мртав отац се, по Фројду, свети на врло ефикасан начин: мртав он постаје „јачи него што је био за живота“ повративши свој ауторитет кроз устоличење патријархалног и религијског друштвеног поретка. Тако се у тренутку кад на место „очинске хорде“ ступи „братски клан“ успоставља друштво осигурано крвним везама сродства које „почива на сукривици због заједнички почињег престапа“ док религија тог друштва почива „на свести кривице и кајања због овога, морал делом на потребама овог друштва, другим делом на испаштању проистеклом из осећања кривице“ (Фројд: 1981, 271). Фројд јасно истиче да је у основи конституисања друштва утемељеног у кривици – као и фокусу његовог психоаналитичког интересовања – „однос сина према оцу“. Фројда пре свега интересује начин на који „психолошка коб амбиваленције захтева своја пра-

ва“ (Фројд: 1981, 281.) те он тако испитује начин на који син, показујући највеће могуће покајање за извршено злодело, у новим условима у којима култура санкционише његове захтеве диктатом супер-ега, успева да пронађе своје место поред оца, или чак, поновно га свргавајући, заузме место оца.

У случају пројекта рехабилитације рањеног маскулинитета на транзиционом Балкану битно је истаћи дас сви наведени романи отварају дијалог управо на месту „прекида“ идентификације са претходним симболичким поретком, везане за фигуру оца тј. за место саме трауме:

Међу бројним узроцима који су ову трагедију учинили не само *могућом*, већ нашој *једином* судбином, постоји један (врло zgodно присутан у патријархалној митологији) одлучујући и темељни *предуслов* – као *најбитнија, незаобилазна основа, базичан „материјал“* произвођења и циљног функционисања убилачке мржње и насиља у овом срамном рату. Тај одлучујући предуслов је циљно „произведени“ агресивни, криминално „вирилни“ и сваком насиљу склон *тип мушкости*, на којем се свака насилничка националистичка идеологија у својој политичкој, милитантној стратегији конституише, темељно заснива и од њега судбински зависи. (...) Присуство *послушности* у овој на изглед „слободно“, или чак „инхерентно“ агресивној мушкости, није нимало *contradiction in adjecto*. Јер, да би неко био у стању да буде немилосрдно насилан и, још горе, да буде спреман на таква сурова злодела, тај „неко“ мора бити подређен и послушан неком „Узвишеном“ Разлогу или Позиву, оваква трансформација у насилничку и убилачку мушкост не би једноставно била могућа, нити тако масовна. (...) Обични, или тзв. нормални мушкарци не би били способни на тако нешто. Они не би могли да чине таква злодела, да их поднесу, и да *с њима живе*. То им не би допустила њихова *бивша, мирнодопска мушкост*. (Рајић: 2012, 188–189.)

На месту „прекида“ син-наратор је нека врста сведока и медијатора који покушава да покрене дијалог *о* и *између* оне две непомирљиве мушкости наше непосредне историје о којима говори Жарана Папић – давне, заборављене и изгубљене, „мирнодопске мушкости“ бившег грађанина СФРЈ, и скоро-па-садашње мушкости ратничког типа, створене и афирмисане током деведесетих година двадесетог века. Овај дијалог подразумева, такође, расправу о много дужем историјском периоду него што се то чини на први поглед: он обично сеже далеко у прошлост и захтева да се разумеју идеолошки сукоби пре и током Другог светског рата, природа холокауста на просторима бивше Југославије, оснивање треће Југославије као и њено хибридно комунистичко-грађанско наслеђе. Битно је истаћи да је дијалог између ове две „мушкости“ сагледан као неопходан за постизање новог друштвеног консенсуза и обнову друштвене заједнице те је врло важно на који начин син учествује у политичкој и идеолошкој прошлости свог оца – на који начин његово прихватање/одбијање анксиозне кривице маскулинитета учествује у ре-конституисање вере у традиционални маскулинитет и обнову заједнице.

Питање личне одговорности за решење кризе заједнице и нових облика ангажмана/социјалне пасивности покреће се управо у оквиру разматрања и ре-конституисања слабог маскулинитета који је носталгичан за још једном изгубљеним грађанским друштвеним контекстом који је, како Папић истиче, брутално неутралисан током последњих грађанских ратова на просторима бивше

СФРЈ. Носталгија за грађанским, није, међутим и носталгија за националним: она нас пре води пут разумевања оног замршеног Гордијевог чвора који представља питање грађанског идентитета у социјалистичком режиму, с једне, и контроверзе грађанске одговорности и интелектуалног, обично лево орјентисаног ангажмана комунистичких дисидената, с друге стране. Покушај обнављања пројекта личне грађанске одговорности није, такође, у свим овим романима везан за носталгију за грађанским – у појединим се романима управо грађанска хипокризија препознаје као место најјаче утврде ратног дискурса, и његових идеологема, као и љубави за хетеронормативни, „јаки“ маскулинитет. У сваком случају протагонист ових романа указују на то да се о односу грађанске и интелектуалне одговорности мора мислити комплексније и не сме их се поистовећивати: понекада су грађани и интелектуалаци бивших Југославија били на истој идеолошкој позицији али, много чешће, те су се позиције, и у случајевима једног истог протагонисте, непомирљиво и изненађујуће доследно сукобљавале.

Историјска траума II, *рањиви* маскулинитет и популарна култура

„А онда, пораз. Један па други. Противник те развали, напuni ти мрежу головима, изубија те удarcима, јер у ствари, бauljaш по терену, спор си, немаш преглед игре, не умеш да додаш, нити то чиниш, не можеш да шутираш више, лош си, очајан си, и изгубиш, наравно. Па онда други противник. Па тако редом. Па те на крају dotуку. Rастурaju те. I готов си. Испao си. Али, тај пораз је бољи од илузије. Потпuni пораз, испаданје, краh, буде предивно у једном тренутку ukoliko volиш ту игру. Или већ неку. Али заиста, тек у поразу можеш да видиш koliko volиш ту игру. Живот.“

Srđan Valjarević, *Dnevnik druge zime* (2005)

Преиспитивање онога што се зове „кризом“ маскулинитета“, обележеног већ споменутиm пројектима рехабилитације „рањеног маскулинитета“, праћен је и жестоким отпором које националне културе пружају прихватању нових, глобално доминантних хегемоних модела маскулинитета, као и тешкоћама у конституисању и промоцији истински различитих, понекад скоро субалтерних модела маскулинитета са друштвене маргине. Проблеми око организовања *Параде поноса* у Београду, Сплиту и Загребу (као и у другим државама на простору бивше СФРЈ) су једна од јасних друштвених манифестација тог отпора.

С друге стране, глобална „криза мушкости“ везана је за све већу дисперзију и плураритет маскулиних родних улога које показују да се мушка родна улога не подразумева по себи већ се конституише и гради, бира и одбацује, као и већина друштвено-културних улога на које се одазивамо

и које перформирамо/представљамо. Процес глобализације успоставља нове стандарде хегемоних маскулинитета који се битно разликују од оних који доминирају националним културама Балкана. Они постају носећи модели процеса глобализације као и промене традиционалног разумевања маскулинитета – нови друштвеним консензуси западне културе промовишу се посредством маскулиних модела метросексуалаца, *gay* маскулинитета као и *queer* моделима родних идентитета. Но у оквиру процеса глобализације се отворено преиспитију и деконструишу не само традиционални већ и савремени, тек-успостављени хегемони модели мушкости као и њени субкултурни, алтернативни модели.

При томе би требало имати у виду да се процес глобализације у свакој појединачној локалној средини рефлектује на посебан начин што узрокује стварање мноштва варијатета глобализационог процеса, мноштво сродних а различитих култура глобализације. У таквом контексту конституисање и (само)репрезентовање маскулинитета на релацији локално-глобално варира и нуди различите одговоре на изазове трансформације традиционалних модела хегемоне мушкости. У балканском транзиционом контексту, као посебна верзија глобалних социјалних и економских криза, конституише се модел *рањивог маскулинитета* који је сведок и жртва транзиционих промена. Овај модел маскулинитета на изванредан начин раскида везу са деведесетим годинама прошлог века: његови представници нису учествовали у ратовима који су узроковали распад Југославије а врло често их се ни не сећају; њихов је доживљај сопственог сек-

суалног идентитета везан за друштвене и економску несигурност транзиционог процеса која им не дозвољава идентификацију са традиционалним доминантним фикцијама. Управо *транзиција* се, из перспективе представника овог новог типа маскулинитета, доживљава као *нова историјска траума*. Рањени маскулинитет сведочи, наиме, да одсуство друштвеног консензуса траје предуго и да симболички поредак није поново успостављен – фалус и породица као главни елементи доминантне фикције не појављују се више као истинске тачке идентификације. Но, будући да адекватне опције нису друштвено артикулисане, рањиви маскулинитет је збуњен и несигуран, у непрекидном трагању и метаморфозама – као такав он је хибридни идентитет у оквиру кога преговори између вере у друштвене фикције и радикалне сумње у њих непрекидно трају, излажући ову врсту идентитета новој трауматизацији.

Питање је због чега је и за овај модел маскулинитета тешко наћи место у елитној културној продукцији региона? У већ цитираном тексту Светлана Слапшак истиче:

Коначна листа „екстремних“ маскулинитета представља истовремено и листу екстремне разноликости: ратници, испосници, фашисте, убице владара, мафиози, трговци женама и децом, колонијалисти, расисти (случај старих мањина и нових страних радника), моћни бизнисмени, медијски могули, традиционалисти, патријархални господари... Ова разноликост, у исто време, је праћена екстремно ретким појавама других модела маскулинитета као што су хомосексуални, про-феминистичких, и модел алтернативних маскулиних понашања, а уопште не постоји скоро никаква медијска, институционална,

културна или академска подршка алтернативним маскулинитетима. То би требало да буде предмет бриге. То би за креаторе политике на Балкану требало да буде предмет забринутости. (Slapšak: 2004/05, 177.)

Ствар је још гора него што би се из цитираног одломка могло закључити. Рањиви маскулинитет се у високој култури региона и академским расправама, па и медијским полемикама, врло често погрешно представља као нови нормативни модели који су наметнути „споља“ или „увезени“ те као такви „угрожавају“ изворну балканску мушкост. Тиме се прикрива чињеница да је рањиви модел маскулинитета заправо аутентични одговор на одсуство друштвеног консензуса и дубоку кризу заједнице као и чињеница да управо рањиви модели маскулинитета омогућавају да одређени видови маскулинитета – који су већ били конституисани у локалној заједници – постану видљиви, што је први корак у процесу њихове друштвене инклузије. У одређеним случајевима рањиви маскулинитет добија статус *субалтерног маскулинитета* који је везан за оне моделе који су не само потпуно невидљиви и искључени из јавног простора већ су и онемогућени да на било који начин артикулишу и саопште своје искуство у симболичком заједнице (ромски маскулинитети који нису хетеронормативни нпр.). *Gay* идентитети имају специфичан статус у оквиру ове субалтерности будући да се управо у оквиру расправе о њиховим правима криза заједнице разоткрива у свој својој драматичности а они на себе преузимају симболички значај који се тиче „спашавања“ заправо свих других алтерна-

тивних модела маскулинитета. Ствар је утолико парадоксалнија што међу члановима *gay* заједнице има много оних који свој идентитет не виде као „рањив“ управо због тога што желе да докажу како он успешно кореспондира са захтевима глобализације што нас враћа, неочекивано, причи о маскулинитету као причи о нужности друштвене победе.

У оквиру политике представљања маскулинитета линија између тзв. популарне и високе културе показала се мање плаузибилном него што се би се, после деценија постмодернистичке уметничке и теоретске праксе, очекивало. Испоставило се, наиме, да је однос историјске трауме и популарне културе која, пак, тематизује ову проблематику све чешће, понекад је отворено комерцијализујући, заправо много динамичнији – управо то нам пружа велики простор за истраживање и размишљање о феноменима новог маскулинитета на Балкану. Један од скоријих примера артикулације „нових“ и „старих“ модела маскулинитета (као и покушај њиховог „помирења“) јесте филм *Парада* Срђана Драгојевића, инспирисан проблематиком одржавања Параде поноса у Београду 2010. године. Премијера овог филма је, на неки начин, тренутак у ком популарна култура региона улази у отворене преговоре са понуђеним опцијама везаним за глобалне моделе маскулинитета, иако се слични преговори одгравају и у другим кинематографијама региона као и на музичкој сцени, првенствено у оквиру и даље актуелног турбо-фолка. Европски успех филма, као и полемика између Драгојевића и Паскаљевића приликом избора српског филма који ће се кандидовати за Оскара у категорији не-аме-

ричког односно страног филма, доказ су да је либидална економија, која је увек покретала филмску индустрију, и овога пута одиграла важну улогу на српском сајму укуса и награда.

Мора се нагласити да је популарна култура по својој природи – јасно и без лажног стида – тржишно оријентисана: промена образаца либидалне економије и нови родни модели увек играју значајну улогу у понудама садржаја популарне културе. Управо тржишна природа популарне културе чини је пријемчивом за кружење симболичког капитала везаног за родне и сексуалне идентитете чијим посредством се укључује у већа тржишта. С друге стране, пак, *Парада* је заправо државни пројект у коме је направљен низ уступака и компромиса који бизарно спаја рехабилитацију рањеног маскулинитета са „прихватањем“ другачијих облика мушкости које се одвија кроз „покровитељски однос“ према рањеном маскулинитету. Драгојевић је, при том, имао ексклузивно право на снимање Параде поноса одржане 2010. у Београду, као и ексклузивно право коришћења тих документарних снимака, од којих неке видимо у завршници филма, вешто монтиране заједно са играним секвенцама. Можемо се питати да ли је то право стекао захваљујући својој партијској функцији или својој редитељској репутацији – но у сваком случају јасно је да је Драгојевић и овога пута, као и у случајевима својих претходних остварења, препознао актуелност теме и потребу да се о њој говори. И, као и толико пута до сада, Драгојевић се показао мајстором медијског (само)заваравања у оквиру кога је вешто „потрошио друштвену промену“ тј.

потенцијал који једна тема има при покретању и извођењу неопходног јавног дијалога. Могућност привидног друштвеног консензуса коју нуди Драгојевићева слатко-горка, и очигледно лажна, бајка о помирењу, типични је мутант популарне филмске продукције региона, добрим делом зависне од државних буџета и државних идеолошких пројеката као што је – у овом случају – пројекат рехабилитације рањене мушкости на рачун афирмације рањивог маскулинитета. Либидална економија је ту, представљени су и „алтернативни“ модели маскулинитета, али је заправо акценат на нечем сасвим другом. Између осталог и на представљању чувене „балканске стварности“ на „непосредан“ и „аутоироничан“ начин. Јер Драгојевић добро зна како за просечног гледаоца региона филм није филм уколико не обилује сценама „наше“, „препознатљиве“ стварности која је, при том, хуморно лишена јасне класне и идеолошке структуре која би омогућила заузимање било каквог критичког става.

Нискобуџетна филмска остварења, као на пример „Живот и смрт порно банде“ (Младен Ђорђевић, 2009) или цензурисани „Српски филм“ (режисер Срђан Спасојевић, 2010), која такође инсистирају на бруталној реалности транзиције, много су ближе томе да нам предоче рањиве моделе маскулинитета (који су предмет репрезентације и критичког представљања у оба филма) и њихову транзициону субалтерност – управо зато што у деконструкцији балканског мита о стварности иду до краја, повлачећи крајње, *horror* последице из претпоставки које тај мит постулира. Слични ефекти постижу се и у турбо-фолку на чијој сцени се

покушај што вернијег подражавања „балканске стварности“ и њене основне културне институције, познате под називом „кафана“, непланирано али убедљиво преображава у сопствену гротеску и пародију. Карлеушини видео спотови нпр. – управо захваљујући претенциозности певачице која би да буде интелектуалка и њеног, у те сврхе изнајмљеног, креативног тима – перципирају се као хибридна истина транзиционог друштва у коме су све комбинације дозвољене уколико имате некога да вам „чува леђа“. Мутирајући Карлеушин идентитет може се сагледати као прави производ трауматизованог друштва у коме једна турбо-фолк дива заступа интересе ЛГБТ популације, пишући колумне чији *ghost-writer*, до дана данашњег, није познат. Оваква отвореност за расправу о (као и за кокетирање са) родним идентитетима, открива популарну културу као место самодефинисања нових модела мушкости – без обзира на разноликост понуђених решења и њихову повремену гротескност.

Ако се поново упитамо зашто је то тако морамо се сетити да је управо популарна култура место рођења антихероја – у оном виду у ком га (пре)познаје савремено медијско друштво. Чак и најпознатији антихерој српске књижевности, наратор прозног опуса Срђана Ваљаревића у исповедном првом лицу, настаје у тренутку када српска књижевност одбија све захтеве српског књижевног канона и за своју референце узима популарну културу и њене (мушке) манифестације: бокс, фудбал, *rok&rol* и музику Џони Кеша. А у Јерговићевом роману *Отац* наратор каже:

Мој отац је нестварно биће, хобит, Краљевић Марко, трол и Harry Potter, Саладин из *Хиљаду и једне ноћи* и Flash Gordon, горе на небесима, па све што о њему кажемо, и о времену у ком је био жив, измишљено је. (...) Али и док је био жив, толико сам мало о њему знао да је за мене отац био биће из маште. (Jergović: 2010, 101.)

Реферишући на читав низ ликова из популарне културе Јерговић „разбија“ тврду аутократску ауру очинске фигуре у књижевности региона. Овај нежно-иронични опис оца уводи нас у нову области конституисања дискурса о маскулинитету где ћемо, уз лик Јерговићевог оца, сусрести још много антихероја и истинских, непатворених аутсајдера који су признали свој пораз пред „стварношћу“. Једна од кључних особина тих аутсајдера, она која изазива нелагоду „високе културе“, јесте њихова склоност ка самопосматрању и саморефлексији. Тај антихеројски дискурс интроспекције, отелотворен још у лику Филипа Марлоуа у детективским романима Рејмона Чендлера, јесте отворено артифицијелан, лишен идеје о натурализујућим врлинама „изворне“ мушкости (од којих се није сасвим опростио, ипак!). Из исповести антихероја читаоцима постаје јасно како је „херојство“ слатки дечачки сан који испуњавају само виле и вилењаци нестварног света традиционалног мита и савремене популарне културе.

Очигледно је да се тај дискурс интроспекције развио из пораза пред „стварношћу“, пре свега оном везаном за идеологију класе – рањиви маскулините је тај пораз признао управо из перспективе транзиције као нове историјске трауме која успоставља актуелни „прекид“ са симболичким

поретком. Метафора пораза метафора је коначног, дуго одлаганог сусрета са самим собом који укида опсесивно-комплизивно стање традиционалног маскулинитета о коме пише Хоми Баба и у коме је маскулинитет патио од „суспендоване рефлекисовности“. Признање пораза јесте суспензија принуде као главне апорије маскулинитета. Та се суспензија одиграва увек изнова – кроз бескрајно важне свакодневне мале поразе који искушавају/поричу причу о традиционалном маскулинитету као причу о ратнику, хероју и победнику, ослобађајући и активно подстичући саморефлексију.

Освајање дискурзивности

„(...) jedan od najsnažnijih arhetipova muškosti jeste da je muškarac onaj koji dela pre nego onaj koji razmišlja. Pravi muškarac pre misli o praktičnim nego o apstraktnim stvarima, a svakako ne premisslja o sebi i prirodi svoje seksualnosti. Misлити o sebi značilo bi razbiti i ka unutra okrenuti onu pouzdanu celovitost koja je oznaka muževnosti. (...) Svest o sebi je pukotina u celovitosti njegove muškosti.“

Peter Švenger, „Мушки модус“

Конституисање и представљање маскулинитета у балканским културама праћено је дакле једним осећајем пољуљаности, убитачно изгубљене равнотеже која се настоји повратити било да силе интеграције покушавају да реконституишу у правцу традиционалних вредности националних култура или у правцу отварања за различите моделе културе глобализације која нам се нуди и која се често

сматра неком врстом неминовне будућности/садашњости. Ова врста „заљуљаности“ и драматичног осећаја изгубљене равнотеже огледа се не само у друштвеном и политичком животу него и у културним и уметничким активностима региона. Судар „традиционалних“ и „савремених“ хегемоних модела маскулинитета у културама Балкана чини овај процес преиспитивања драматичним и увек изнова болним, без извесности у то да ли ће се изгубљена равнотежа икада повратити.

У изричито патријархалним културама каква је српска појам маскулинитета традиционално има недискурзиван статус. То значи да *маскулинитет уопште нема значај појма већ (само)подразумевајуће вредности, која се, баш као и вредности „мужевности“ и „мушкости“ разумева сама по себи, без било какве критичке интервенције дискурзивног типа*. Појам „феминитета“ прихваћен је као теоријски легитиман, захваљујући његовим помним елаборацијама у радовим бројних и теоретски различито опредељених феминистичких теоретичарки које су схватиле да је најбољи пут конституисања појма и његовог политичког „оснаживања“ јавна дискусија и академска расправа о њему. На појам „маскулинитета“, међутим, посебно на његову употребу у плуралу („маскулинитети“), у академским круговима и јавном простору Балкана отворено се гледа као на теоријску бесмислицу или, у блажој варијанти, на егзотичну и непотребну теоријску категорију која се већ подразумева у оквиру појма „феминитета“ па се њоме не би требало појединачно бавити. Штавише, чини се да, у складу са овако описаним косензусом – који је прећут-

но изгласан у академским круговима – категорија „маскулинитета“ уопште и не постоји. Ова интенција, која би се врло лако могла трансформисати у репресију, налаже да се о базичним вредностим патријархата има размишљати у сингулару, као о апсолутним и неупитним вредностима, које морају бити поштеђене било какве критичко-полемичке дискурзивне интервенције. (Росић : 2008, 33–36.)

Аутобиографски дискурс антихероја је један од оних дискурса који разоткривају самоподразумевајуће „пукотине патријархата“. Криза заједнице и осећај изгубљене равнотеже који има везе са изгубљеним и никад враћеним друштвеним консензусом, омогућили су да антихерој проговори гласније него што је то било коме угодно. Овде морамо направити једну малу цезуру у односу на причу о антихеројима популарне културе – антихероји балканске транзиције не изгледају увек ни тако лепо ни тако умилно као у западним стриповима, филмовима и жанр књижевности. Јер прича о рањивом и субалтерном, скоро-па-непостојећем маскулинитету је прича о мушкарцу као аутсајдеру и лузеру савремене Србије и региона, прича о њеној маргини и вртлозима те маргине, о изнуђеном животу улице који је увек на самој граници престапа, спроведеног са оне стране закона а каткад и добра самог. Тај увек потенцијални преступ је заправо онај пораз пред стварношћу о коме антихерој сведочи и којим се поништава било каква могућност повратка великом, херојском наративу и икупљењу. Због тога антихерој тетрално „маргинализује“ своју позицију, и та маргинализација често иде у правцу „феминизације“ јунака и његовог родног статуса

те је он, кад год му се укаже прилика, и сасвим у складу са *queer* разумевањем света, истовремено и антихероина. Баш као у роману *Брат* Давида Албахарија (2008) – једном од ретких романа књижевности региона који се баве овом тематиком а који у години свога објављивања, упркос култном статус свог већ-канонизованог аутора, није добио ни једну једину новинску или медијску рецензију вредну помена. Ново уметничко име које у роману себи даје Албахаријев антихерој/антихероина, односно трансвестит и потенцијални трансексуалац, јесте, нимало случајно, Алиса. Та Алиса, такође нимало случајно, долази на Балкан, у земљу иза огледала, где и умире, претучена од стране руље због изненадног извођења трансвеститског перформанса у једној земунској биртији – односно кафани.

Судбина Албахаријевог јунака/јунакиње подсећа на судбину јунака чувеног полуиграног-полу-документарног филма Желимира Жилника *Marbel Ass* (1994) у коме се разоткривају неке од доминантних механизма аутомаргинализације субалтерних и субкултурних модела маскулинитета у контексту балканских култура. Захваљујући ефекту театрализације, ови поступци омогућавају субалтерном антихероју/антихероини Жилниковог филма и популарне културе да проговори са своје двоструко маргинализоване позиције. Механизми самопредстављања кроз театрализацију аутомаргинализације и театрализацију исповедног аутобиографског дискурса начини су на које гласови маскулинитета са (двоструке) маргине изнуђују и освајају статус неопходне дискурзивности а самим тим позивају и на покушај обнављања друштвеног консензуса

који би у себе укључио и другачије, не-фаличке типове маскулинитета. Ово је утолико важније ако имамо у виду трагичну судбину Жилникових јунака, проститутки и трансвестита Вјерана Миладиновића – Мерлинке и Милије Миленковића – Санеле, који су били убијени у Београду тек нешто мало пошто су стекли медијску славу. (Мерлинка је са задовољством дала неколико ТВ интервјуа у којима је свој манир театрализације још слободније перформирала него на филму. На изванредан начин ти интервјуи су били заиста опасни будући да нису били перципирани од стране публике као филмска „фикција“ – дакле измишљотина – већ као документарна „истина“ тј. слика стварности којом неко жели драматично да доведе у питање владајућу, једино признату представу „стварности“ у балканском друштву.)

Многи сматрају да је убиство Мерлинке (годину дана по представљању филма у биоскопима) – а нешто касније и Санеле – била последица њихових високоризичних професија (а прича о тим професијама праћена је и наративима везаним за политичке теорије завере) али ауторка овог текста сматра да су оне платиле животом свој покушај освајања транспарентног дискурзивног статуса у симболичком поретку балканске заједнице.

Зато свој текст посвећује свима онима који сумњају у потребу да овакав и слични текстови буду (на)писани. Јер постоје многи, верује ауторка, чији животи зависе, на различите начине, управо од речи које су – уместо да буду гласно изговорене – прећутане. Упркос тој ћутњи, и њој насупротив, написана је ова књига.

ИСПОВЕДНА ПРОЗА
И РЕПРЕЗЕНТАЦИЈА
МАСКУЛИНИТЕТА

ИСТОРИОГРАФИЈА И ТОПОГРАФИЈА РАЂЕНОГ МАСКУЛИНИТЕТА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

Родно мапирање нових критичко-поетичких платформи српске прозе

У еуфорији слављења „новог“ система културних вредности неолибералног тржишта поставило се питање како би требало да изгледа књижевност која би, с једне стране, одговорила захтевима транзиционог времена а, са друге, најзад искупила националну књижевност од оптужби за комформистичку самодовољност и повратила јој снагу друштвеног ангажмана. Одговори, или тачније рецепти, који се са различитих страна нуде могли би се груписати око два главна питања: а) како да и српска књижевност постане читана и превођена (као да су то две по вредности исте ствари?!) и на домаћој и на страниј сцени и б) каква би се то књижевност могла сматрати правим, достојним представником транзиционе, ратне и послератне српске стварности. Тако се *(не)постојећа књижевна сцена у транзиционој Србији донекле прегледно ма-*

пира око а) тржишне идеје „читања као провода“ и б) поетичко-интроспективног концепта „писања о/као стварности“. Она се *разоткрива као* напето, драматично и у родном смислу крајње подељено поље. Изненађујућа је, пре свега, очигледна подела на „мушки“ и „женски“ тим писаца која представља један од бројних симптома транзиционе репатријархализације.

У трци за тржишним преимућствима победиле су, наиме, на изненађење свих, а понајвише самих феминисткиња, жене-писци и то оне ауторке које пишу тзв. „тривијалну књижевност“. „Бум“ женских писаца и комерцијални успех „женских бестселера“ показује, међутим, да су ауторке традиционално остале у домену своје родне историјске бриге за свакодневицу и преживљавање (пре свега породице). Већина њих, у бројним интервјуима датим за медије, истиче да им је доминација на новом неолибералном тржишту заправо омогућила да организују породични живот и уз знатну финансијску подршку истог тог тржишта успешно остваре своје привате породичне улоге мајке и супруге које сматрају – и даље – својим најважнијим улогама. С друге стране, писци (по дефиницији употреба ове именице у српском језику нужно је мушког рода) су се окупирали, изнова!, бригама за јавну добробит, водећи расправу око тога који су предуслови ре-конституисања (националне) књижевне сцене у Србији која не би била само тржишно условљена. Иако наизглед тржишно успешније, прозне ауторке нису, заправо, успеле да промене традиционалну родну поделу која вековима влада симболичким простором српске културе. Брига за националну

добробит и нове вредности које би ту добробит омогућиле одвајкада је част и дужност мушког тима; бриговање је њихов традиционални посао који се наставља и у време транзиционе вреве а у том послу ауторке и критичарке учествују у занемарљивом броју и са јасно подређеном улогом. Посао бриговања траје и наставља се чак и када не доноси жељене резултате и када промоција нових књижевних вредности изостаје: посао бриговања питање је угледа који сваки члан моћног „мушког тима“ схвата као питање личне части, претварајући га у стародревну причу о „чојству и јунаштву“ – овога пута на пољу борбе за промене друштвених и уметничких пракси. (Rosić: 2013, 245–250.)

Исход овако парадоксалне ситуације је повлашћена позиција традиционалног маскулинитета који своју „рањеност“ рехабилитује кроз различите критичко-идеолошке дискурсе промене. Упркос њиховој радикалној супротстављености ови модели промене представљају, гледано у ширем контексту српске културне сцене, део истог процеса рехабилитације традиционалног хегемонског маскулинитета који покушава да реконституише доминантну фикцију заједнице и поново успостави изгубљени друштвени консензус о томе шта би та фикција могла/требало да буде. Отуда се различите поетичко-критичке праксе заправо баве истим питањем на које нуде различите одговоре. То питање гласи: како успоставити наративе/књижевну продукцију која би помогла да се обнови вера у доминантну фалоцентричку фикцију заједнице и повратити изгубљени углед традиционалних хегемонских модела маскулинитета.

Берлинско окно Саше Илића: рехабилитација рањеног маскулинитета и процес европских интеграција

Инсистирање на обнављању праксе „негативне критике“ је средиште вишегодишње критичке активност групе писаца и критичара (Саша Илић, Саша Ћирић, Томислав Марковић, Марјан Чакаревић, Адријана Захаријевић, уз подршку гостију из региона попут Бориса Будена, Светлане Слапшак, Павла Левија, Серб Хорвата...) окупљене око подлистка „Бетон“ дневног листа Данас који излази два пута месечно. Први број подлистка изашао је 20. јуна 2006. године и већ тада је привукао пажњу својим специфичним поднасловом. „Бетон“ је наиме провокативно дефинисан као „културнопропагандни подлистак“ чији актери ажурно заговарају идеју негативне критике као вид нужне деконтаминације српске културне и књижевне сцене од ауторитарног утицаја националних (а по њиховом мишљењу много чешће националистичких!) институција у контексту расправе о српској одговорности за распад Југославије. Неки чланови ове групе иступили су, у међувремену, из групе а неки су променили своје, с почетка, радикалне критичко-поетичке ставове али деловање групе и даље је актуелно упркос недавном изласку писца Саше Илића, оснивача групе, из уредништва подлистка (крај 2013. године). Чланови групе се, такође, окупљају око нових културно-књижевних пројеката на српској јавној сцени што проширује дијапазон њиховог деловања, с посебним акцен-

том на децентрализацији културне сцене и регионалној сарадњи а у контексту преиспитивања дискурса нужности друштвене промене. (Пројекат „Студије контекста“ покренут почетком 2014. године нпр. који се реализује у Центру за културну деконтаминацију а у коме је Саша Тирић један од креативних ментора а Саша Илић члан уметничко-креативног савета).

Због провокативности поднаслова у коме се истиче реч „пропагандно“ многи су се одмах запитали није ли свођење књижевне критике на негативну књижевну критику а целокупног књижевно-критичког рада на изрицање вредносних судова процес који критичко мишљење своди, не на дугорочно осмишљени политички ангажман, већ на краткорочни гест политичко-дневне природе? С друге стране, пак, критичка платформа „Бетона“ се на почетку рада групе темељила у теоретском напору промишљања односа идеолошког и естетског дискурса – везе коју је већина припадника Франкфуртске школе, почевши од Валтера Бењамина (Benjamin: 1974, 114–152.) до Адорна и Хоркхајмера (Theodor W. Adorno & Maks Horkheimer: 1989, 120–156.), учинила фокусом своје критичке теорије. Ова се веза испоставила пресудно важном за разумевање значаја уметности и културе у западном друштву масовних медија уочи и после другог светског рата тако да је било неопходно указати на њен несумњиви значај у савременој српској култури, легитимисати је и легитимизовати.

Обнављање институције „негативне критике“ у оквиру које би се аутори борили против

преовлађујућег опортунизма и конформизма на књижевној сцени представљено је српској јавности као могућност беспоштедног, отвореног дијалога који се води међу онима који не мисле исто а чији је крајњи циљ обнова културне заједнице, тренутно контаминираних летаргијом и пасивношћу. Чини се да критичари „Бетона“ имају амбицију да изнова покрену читав низ књижевно-културолошких питања која су се сматрала не само превазиђеним већ и – решеним! Група указује на то да светски актуелну уметничку и филозофску сцену такође изнова покрећу питања која су у очигледном сазвучју са све гласнијим и актуелнијим активистичким теоријама културних и уметничких пракси као оних пракси које се не могу разумевати без свести о њиховој интеракцији са историјским тренутком, друштвеном средином и заједницом у којој се изводе и коју – производе. У оквиру те реформе књижевна делатност је само један од видова друштвеног и културног ангажовања, само један од начина и/ли видова преузимања одговорности за историјско-епохални тренутак који живимо. Логично је зато да се после постмодернистичког песимизма оличеног у питању „Чему књижевност?“ постави питање „Чему књижевна критика?“ које постаје предуслов „рашчићавања“ књижевне сцене и стварања услова за промоцију нове, актуелне и духу времена конкурентне српске прозе. Отуда добар део критичко-књижевне активности групе јесте фокусиран на демистификацију „златног доба постмодерне“ која, међутим, у златним осамдесетим прошлога

века није била српска већ – југословенска. У тој чињеници крије се први парадокс деловања „Бетон“ групе будући да је деловање групе усмерено на реконституисање српске књижевне сцене у ширем регионалном контексту, уз напоре денацификације и превазилажења баријера ћутања поводом догађаја везаних за распад Југославије крајем двадесетог века. Ови напори заправо су везани за напор промишљања заједничког пост-југословенског простора и могућности дијалога те критичког сагледавања непосредне историјске прошлости распада Југославије.

Представници ове групе критичара ипак желе да демистификују херметичну александријску парадигму постмодернистичке српске прозе с краја двадесетог века која, по њиховом мишљењу, својом аутореференцијалношћу паралише аутентичност уметничког чина и онемогућава критичко „писање о/по стварности“. Ревизионистичко-критички осврти припадника Бетон-групе на кључне фигуре српске постмодерне које су, у међувремену, по мишљењу чланова групе, постале кључне фигуре нових националних митова заснивају се на њиховом више пута изнесеном убеђењу да је српска књижевност постала досадна и нечитљива – те отуда и тржишно неприхватљива – управо због свог „нојевског“ приступа стварности и одбијања да се отворено пише о историјском, политичком и друштвеном искуству рата на балканским просторима током последње две деценије двадесетог века. Александријска парадигма, сматрају они, била је изразито погубна, пре свега

по активно критичко мишљење, затварајући га у ограничења универзитетске академске дисциплине у којој постмодернистичка књижевна критика темељи идеју о свом елитном статусу. У овој двојности српске постмодерне књижевне критике која, с једне стране, тежи високопарности академске дисциплине док се, с друге, поиграва својом мануфактурно-медијском природом, одлажући изрицање јасног вредносног суда и формулисање критичког става, крије се – по мишљењу ове групе – прави разлог њене непоузданости и друштвено-културолошке неделотворности.

Задатак стварања нове књижевно-критичке платформе не би био толико утопистички да однос према постмодерној парадигми критичке групе окупљене око „Бетона“ није, у најмању руку, амбивалентан. Постмодернистичка критичко-поетичка платформа као да је и даље некакав „златни рудник“ из кога се црпи симболички капитал, а недоследност критичке праксе групе – која би да укаже на везу естетског и идеолошког – постаје посебно очигледном у одбрани мита о Кишовом ауторском и естетском перфекционизму уз превиђање Фукоове тезе о фигури аутора као идеолошкој фигури која има функцију контроле бујања нових дискурзивних пракси. (Foucault: 1984, 118–119.) Отуда покушај обрачуна Саше Илића, најзначајнијег писца у оквиру групе, са властитом књижевном заоставштином – изнет у поговору за антологију *Псећи век* – делује неуверљиво (Илић: 2000а). (Сасвим у духу постмодернистичког *mainstream*-а и критичарске прак-

се А. Јеркова и М. Пантића, које у свом поговору оптужује за маниризам и конформизам, Илић у своју антологију нових нада српске прозе не укључује ни једно женско име.) Илићеви прозни текстови – *Одисејев каталог* (Пић&Вошковић: 1998), *Предосећање грађанског рата* (Пић: 2000) и *Берлинско окно* (Пић: 2006) – показују да Илић остаје веран постмодернистичкој традицији чак и када је пародира, активирајући на најбољи могући начин критичко-естетске потенцијале богате референцијалне мреже остварене кроз интезивну интеракцију популарне, медијске и традиционалне елитне културе, те фрагментарне структуре наративне слагалице и ефектног поетичког експеримента.

Резултат овакве књижевне праксе је минималистички прочишћена позно-постмодернистичка романескна форма *Берлинског окна*, ослобођена непотребног херметизма; форма која добија додатно приповедно убрзање и идеолошку продорност у контексту обраде тема попут распада државе (прве и друге односно треће Југославије), егзила и дијаспоре, историјске кривице и одговорности. У овом роману Саша Илића, кроз исповести главног јунака, на посебно занимљив начини апострофира тему рањеног маскулинитета у контексту распада Југославије и психозе посткомунистичке транзиције. Илићев се роман гради у интроспективном постмодернистичком кључу који подразумева игру детекције: главни јунак снагом аналитичке потраге за „истином“ ретроспективно бира и реинтерпретира низ фрагментарних минијатура о распаду комунистичке

Југославије, представљајући их искоса, из привременог егзила тј. стипендије у Немачкој, заокупљен својом борбом са тоталитаризмом симболичког поретка наслеђеног из прошлости.

Већ у *Предосећању грађанског рата* Саша Илић је обзнанио ауторски интерес за поразни ратни салдо ех-Уу простора који збрајамо како у сопственим животима прве деценије двадесет првог века на Балкану тако и на страницама његовог другог романа *Берлинско окно*. Оквирна прича о петнаестогодишњој кабараткињи Изи Федерман која је забављала публику у нацистичком Берлину – којом се роман отвара а која се потом интелпорира као кратак увод у свако од његових десет поглавља, да би на крају била поентирана старом црно-белом фотографијом младе забављачице којом се завршава роман, уз кратки коментар – заправо је дијалогски обрачун са читаоцима/слушаоцима којима се непознати, безлични наратор обраћа као каквим заборавним и немарним ученицима који су сметнули са ума шта значи бити ревностан ученик. Опонијући их на њихово, махом лоше школовање, за време комунистичког режима (пре свега зарад њихове предпостављене, „погрешне“ интерпретације историје и одсуства критичког мишљења) наратор своје случајне читаоце подсећа на грех заборава који не престају да чине из секунда у секунд; на грех заборава сопствене одговорности о којој имају да положе рачуна у тешком историјском часу читања у коме се решава – а да они то и не слуте – и њихова сопствена судбина. Судбина аутсајдера и маргиналаца, коју су превидели да сагледају и њеном правом и пуном значењу.

Посредством овако интониране оквирне приче тј. овако изабране метатекстуалне стратегије *Берлинско окно* бива – поетички транспарентно – позиционирано у густо ткану референтну мрежу политичке коректности. Болно пулсирајућа места европске историје друге половине двадесетог века у тој се мрежи препознају, и иоле савеснијем читаоцу намећу, као нека врста обавезних домаћих задатка у оквиру поменуте лекције о (превасходно европској) грађанској одговорности: нацизам, холокауст, пад Берлинског зида, тоталитарни комунизам источног блока, распад Југославије, егзил, нови модели и типови геноцида, демони национализама... Ни очигледна иронија којом би наратор оквирне приче да релативизује сопствену просветитељску позицију не доводи у питање вечну игру жртве и целата о којој је реч а која се сваког пута одиграва по пропозицијама новог кастинга, у складу са новим историјским дисбалансом политичких и етичких улога. А у тој игри, лекција о грађанској (не)одговорности Европе, биће брижно документована и мапом новог светског поретка са његовим фукоовски дисперзивним али увек интерактивним чвориштима глобалистички позиционране моћи: државене институције, војска и полиција, тајне службе безбедности, парамилитарне формације, невладине организације као центри стварног и/ли привидног отпора, терористичке и анархистичке групе скривене од погледа јавности... Мапа векторских сила удруживања/раздруживања на којој центар и периферија тј. средиште и маргина међусобно непрекидно одмеравају снаге и локације. Све то у некрунисаној престоници европске алтер-

нативне и уметничке сцене у којој свако има шансу и право отпора: у Берлину који као да је после пада Зиде постао средиште целокупне, до тада подвојене, на Исток и Запад разједињене, историје Европе. Уколико су јадни ученици пропустили да схвате професорски, поучно-прекорни али још увек благонаклони тон наратора оквирне приче *Берлинског окна* онда ће, остаје да се надамо, схватити поенту бар једне од бројних интеретекстуалних референци романа које попут путоказа воде ка чувеним именима/сценама историје европског, југословенског и ех-уи апатридства: Валтер Бењамин (*Берлинско детињство*), Бора Ћосић (*Старост у Берлину, Барокно око*), Иво Андрић (прича „Писмо из 1920.“) са увек актуелном темом Босне у пламену, Бертолд Брехт, Рајнер Марија Фасбиндер, млада београдска сликарка Биљана Ђурђевић итд. Јер и самим читаоцима се (по многим политичким индикацијама на које роман *Берлинско окно* имплицитно указује) са великом вероватноћом смеши слична или сродна судбина апатрида и/ли емиграната који ће до краја свог живота живети у правом или унутрашњем, принудном или добровољном изгнанства.

Чини се да наратор романа сматра да је управо због вечног понављања истог у овој *perpetuum mobile* игри политичког и социјалног укључивања/искључивања неопходно савладати поменућу лекцију о грађанској одговорности. Отуда је *Берлинско окно* пажљиво изабран (као и све у овом роману) а вишеструко двосмислен наслов. Реч „окно“ која означава „рударски коп“ је хомоним речи „окно“ која је, пак, синоним речи „прозор“. „Берлинско окно“ подразумева тако или нови поглед на свет

који наратору стиче захваљујући свом боравку у Берлину или тешки, рударски рад „ископавања“ архивске грађе, заборављене прошлости и запретаних личних историја кога се наратор романа, и не слутећи шта га чека, подухватио. Наслов Илићевог романа крије и трећу, најенигматичнију али и најважнију могућност сопственог декодирања: „берлинско ок(н)о“ зачас се преобраћа, пуком грешком читања, у „берлинско око“, у опомену на поглед који конзумира оног који гледа исто као што онај који гледа сопственим погледом конзумира објекат свог визуелног интересовања. О било којој перспективи да је у *Берлинском окну* реч то је увек перспектива детерминисана фукоовским погледом надзирања и кажњавања. Једном праћени и контролисани јунаци *Берлинског окна* не могу се никада више ослободити параноје да су заувек изложени и доступни туђем погледу, да су заувек тим погледом отуђени од себе самих и конзумирани од неке страшне, невидљиве паноптичке силе која на њих непрекидно мотри, вребајући прави час, час њихове коначне пропасти.

Посао наратора *Берлинског окна* који се састоји од сакупљања/колекционисања сличних и сродних биографија апсолутних аутсајдера новог светског поретка – а који би требало да илуструје одсуство било каквог метафизичког искупљења – у потпуном је сагласју са поетиком надзирања и надгледања у *Берлинском окну* (Илић: 2006). Наратор колекционира мноштво биографија/фигура којима репетира увек једну исту причу, мењајући при том само њену идеолошку и политичку иконографију: нацизам, комунизам источног блока или бивше Ју-

гославије, српски национализам ... Судбине у којима се животни фатум и случајност политичке/личне воље (тачније самовоље) преплићу на предвидиво сличне, скоро истоветно замршене начине показују да је патња увек и свуда иста, и да нема никаквог разлога ни сврхе који би могли оправдати њено узроковање. Роман *Берлинско окно* представља тако једну бизарну колекцију судбина, ликова и биографија изједначених али и обесмишљених у патњи, који су, пошто им је одузета свака специфичност, изложене погледу који све надзире, све нивелише, све уједначава, промовишући доба новог колективизма у коме је индивидуализам пројекат унапред осуђен на потпуну пропаст. Јер чак и Иза Фермерен у својој тридесет трећој години, тачно онлико стара колико је био стар Христ када су га распели, приступа сестринском реду „Светог Исусовог срца“. Оквирна, метанартивно кодирана прича романа, враћа нас тако потреби да декодирамо Илићев роман у жанру онога што је Линда Хачн назвала историографском метафикцијом (Нашп: 1994, 178–207.) и да поставимо питање на који начин се у тако структурираном роману представљају доминантни маскулини модели транзиционе пост-југословенске зоне и европске зоне у фази интеграција.

Типови маскулинитета у *Берлинском окну* разноврсни су и међусобно повезани тајанственим, интернационалним фатумом патње. Професор Гребер (оболео од рака и посвећен свакодневној терапији вегетаријанском исхраном у којој доминира бели лук), бивши Југословен и комуниста Арифте сам нарратор најзначајнији су представници оног маскулинитета који је суочен са историјском

траумом рата и губитка изгубио веру у сопствену моћ. Како, међутим, разумети економију представљања овог маскулинитета у контексту онога што Дамир Арсенијевић назива економијом жртве? (Arseniјевић: 2012, 85–87.) Очигледно је да сам наратор, у форми интелектуалне интроспекције, те портаге за истином која је задатак његовог боравка у Берлину, покушава да трауму сопственог маскулинитета рехабилитује идејом о грађанској одговорности и личној храбрости која је неопходна за такву врсту грађанског ангажмана. Подаци које наратор *Берлинског окна* сакупља по налогу невладине организације из Београда подаци су о апатридима и емигранатима свих врста који су преживели различите идеолошке, политичке и егзистенцијалне бродоломе. Ради се о новом политичком и идеолошком обрасцу патње оних понижених и увређених, искључених из друштва и лишених права на наду у пристојну будућност, на јавни говор и јавно деловање; оних које у својој теорији субалтерна Чакраворти Спивак означава као бесповратно, заувек обесправљене (Spivak, Gajatri Čakravorti: 2003). Као оне који више не говоре тј. који више не могу послати социјално важећу вербалну поруку; оне које нико нити жели нити може чује. Управо зато, судбина овако обесправљених представља могућу истину о нежељеном Другом Европе и новог светског поретка.

Очигледно је да наратор види своју рехабилитацију у потрази за „истином“ о историјским и политичким догађајима. Иако је, сасвим постмодернистички, јасно колико је та истина неизвесна наратор не одустаје од састављања списка који би

требало да га изнова укључи у живот заједнице, реконституише сам њен концепт и обнови је. Нараторов напор је пре свега интелектуално-ангажоване природе и у свом исповедно-иронијском тону он нам саопштава на који начин је његов пројекат рехабилитације реализован. Просветитељски тон приповедачеве исповести, његова спремност да и друге подучи захтевима грађанске одговорности и разумевања сопствене кривице, очигледан је знак на који се начин у одређеним хегемоним групама и интелектуалним елитама види задатак обнове бриговања за заједницу али и за интересе самих хегемоних група које имају претензију да ту заједницу (пред)воде у будућности.

С друге стране нараторов интелектуални подухват има озбиљних проблема, управо из перспективе оног хуманистичког наслеђа везаног за историју холокауста, денацификацију и причу о жртвама. Како, наиме, схватити нараторов списак у доба медијске пролиферације наратива о жртви којом су стратегије и технике посредовања – праћене прикладном реториком борбе за људска и мањинска права – доведене до савршенства. Призори масовних гробница којима извежбани спикерски глас илуструје неопходност нове резолуције УН-а замењује оно што је Женет звао феноменом нултог степена реторике у коме једна нулта фигура тј. одсуство одређене фигуре има вредност фигуре узвишеног која је обавезна и резервисана за израз најдубље патње и највеће могуће трагедије (Ženet:1985). Користити се њоме да би се изразила мање узвишена осећања или ситуације значило би огрешити се о добар укус, тврди Женет. Но, веро-

ватно важи и обратно: користити се другачијим реторским фигурама до фигуром нултог степена при изражавању најдубље патње и највеће могуће трагедије такође представља огрешење о добар укус. Или, уколико се уздржимо од овако строге осуде, то је огрешење о поетичку економију текста чији ће естетски ефекти бити далеко мање учинковити него што би његов аутор желео. Наравно ова тврдња важи само уколико се сложимо са претпоставком да Женетова теза о нултом степену реторике патње, није превазидјена.

Чини се да је *Берлинско окно* роман замишљен као текст о поразу и патњи *par excellence*. Или се можда пре ради о роману који нам представља актуелну политичку парадигму у оквиру које се пораз и патња могу/смеју политички коректно читати и „декодирати“? Нараторов списак кореспондира са медијским извештавањима о жртвама и масовним гробницама, тај списак почива на идеји о наративима квантитета а не квалитету као могућим одговорима на нову, акумулативну реторику патње медијског доба. Све ово нас – у одсуству централне нулте фигуре реторике патње а у присуству њених безбројних супституција у *Берлинском окну* – води у само предворје репетитивног наративног аутизма. Коначна резултанта тог исповедног аутизма јесте нека врста безличности која – под кринком ироније а под палицом животног кред професора Гребера – осујећује пристрасност, идентификацију, могућност грешке, заборав или опрост. Наратор *Берлинског окна*, у свом покушају рехабилитације доминатних хегемонско-интелектуалних модела маскулинитета, остаје заробљеним у оној

хуманистичкој традицији у којој се мора бити или постати добар ученик. А добри ученици, знамо већ, не само да певају у хору него и седе уредно у првој клупи, јављају се на часу, не стрепе од погледа професора али бивају, тако марљиви, изоловани од заједнице којој на изглед припадају а која заправо презире њихову увек награђену марљивост. У том контексту списак који наратор прави безвредан је – он указује на то да ће се, можда, приповедачева тешко успостављена маскулина улога органског интелектуалца Грамшијевог типа у будућности нужно трансформисати у неку сасвим другачију интелектуално-маскулину улогу, која ће свој значај имати у елитама европских интеграција али не и међу заједницама одбачених и заборављених, истинских губитника и поражених којима је наводно посвећен нараторов пројекат. Јер наратор Илићевог романа није субалтерн лишен могућности говора и политичког делања: Илићев приповедач види своју наизглед скромну аутсајдерску позицију као могућност сагледавања „истине“ из оног угла из кога се пишу алтернативне историје, као могућност, дакле, једног озбиљног иако на први поглед не тако очигледног друштвеног ангажмана и политичког деловања.

Истина је, међутим, да причу о патњи није лако испричати јер је неопходно лишити се просветитељско-хегемоних претензија. Саша Илић свакако јој је био најближи у тренутку када је престао да се брине за историју спасења светске душе па се као прави писац побринуо за спас само једног од својих ликова. У том смислу постоје две значајне епизоде романа које указују на отуђење наратора

од грамшијевске улоге органског интелектуалца која му је намењена и указују да његова рехабилитација, посматрано у ширем контексту, иде у правцу прихватања оних задатака које новим интелектуалним елитама и хегемоним групама у задатак ставља процес кохезије ЕУ. Сматрајући да се доминантна фикција заједнице може успоставити само кроз прихватање хуманистичког наслеђа, путем самопреиспитивања и критичког мишљења, али онако како то самопреиспитивање и мишљење види већ постојећа елита административно-академске европске заједнице, наратор обнавља веру у могућност стварања изгубљеног друштвеног консензуса – неопходног за обнављање фаличких хегемоних модела маскулинитета – управо у контексту ових елита. Хегемоност овог принципа новог административно-академског елитног маскулинитета ЕУ подривају сцене у којима наратор бива поколебан патњом оних који одбацују захтев тих елита у знак једне сасвим другачије алтернативне историје од оне коју жели да реализује интроспективни интелектуалац-наратор Илићевог романа: у питању су Луција и Ариф који, свим голготама упркос, желе да се врате у Београд у знак побуне против нормативног бирократског система ЕУ и лажне реторике политичке коректности.

Обе епизоде романа су метафорички конституисане као сцене лебдења, ослобађања од земљине теже и, самим тим, закона свакодневице. Оне су фантастички кодирани, отварајућу најбоље стране Илићевог романа у правцу једног сасвим другачијег сагледавања како „стварности“ тако и политичке коректности. Сцена Арифовог пузања

по огради вишеградског моста (које Арифу спасава живот) достојна је парафраза чувене сцене из Андрићевог романа *На Дрини ћуприја* у којој Ђорџан, занесен љубавном страшћу, хода по залеђеној огради истог тог, иако сасвим другачијег, моста. Вртоглавица неизвесности, немогући подухват, страх и дивљење истовремено, судбина тзв. „малог човека“ чија храброст превазилази било чија очекивања, сачувани су у надреалност сцене у којој је немогуће класификовати, колекционисати, надзирати и цензурисати један непредвидиви гест борбе за смисао. Арифова животна прича отуда је можда једина у којој се може декодирати нулта фигура реторике патње, фигура борбе за очување смисла, која Арифа не своди на још један број у каталогу жртава последњег рата на Балкану (Плић: 2006).

Ослобађање од земљине теже битно је и за лик Луције која у сцени у кади открива своје скривено биће нимфе која лебди између света видљивог и света невидљивог, опирајући се погледу који надзире и колекционише. (Плић: 2006) У жељи да у потпуности измакне том бирократском погледу који „класификује“ и „колекционира“ патњу мала Луција жуди да уради оно што ће Ариф учинити самосвесно а наратор помало дезорјентисано – она жуди да се врати у Београд! Хоће ли Луција, у коју се наратор романа нимало случајно заљубљује, а која у тренутку дешавања описаних у роману има скоро исто толико година колико је имала Иза када се одметнула у кабаретски живот, одбијајући да поздрави нацистичку заставу, издржати у својој побуни дуже од Изе? Хоће ли стићи до београдског асфалта и помоћи наратору да ревидира хегемоне

позиције маскулинитета које несвесно почиње да заступа? Хоће ли наратор сам одустати од пројекта рехабилитације хегемонско-административног, псеудо-критичког и псеудо-европског маскулинитета за који се аутистички залаже? Шта ће бити са утопијским пројектом ревитализације заједнице и бирократско-академским процесима нових европских интеграција који се, из перспективе Београда, непрекидно одлажу? То су отворена питања романа која нам указују на то колико је процес рехабилитације маскулинитета значајан (иако је врло често неизвестан) за задатак бриговања о добробити заједнице.

Анализа Илићевог романа враћа нас на теоријско-критичку платформу коју Бетон-група заступа. Рехабилитација рањеног маскулинитета представљена у роману *Берлинско окно*, а који се реконституише кроз „одважност“ интелектуалног и политичког ангажмана, у нужној је вези са, како су то показали Алтисер и Грамши, интересима хегемонских друштвених група или група које за циљ имају пројекцију сопствене друштвене хегемоније у будућности. (Gramsci: 1971, 102–104.) Наратор Илићевог романа – као и актери „Бетон“ сцене – морали би бити свесни неолибералног тоталитаризма као глобалне ситуације. Питање је како у таквом глобалном окружењу стратешки реализовати једну културну и књижевна (али и тржишно-медијску) културну политику која себе дефинише као неомарксистичку и левичарску. Неоспорно провокативан и заводљив, теоријски добро осмишљени, критичко-културолошки концепт Бетон-групе валидан је, отуда, *онда и само онда* када подразуме-

ва и отворено критичко промишљање сопствене ситуације опстајања у условима у којима хегемоне идеологије скоро да не остављају простора за слободу субверзивно-индивидуалног или бунтовно-групног креативно-критичког чина. (Напад на националне институције нпр. зачудан је ако се има у виду да два кључна човека групе, Саша Илић и Саша Ћирић, заправо и сами раде или су радили у – водећим националним културним установама!) Могло би се тако закључити да је гласни императив другима да се придруже акцији деконтаминације српске културе оправдан све док група има у виду разлоге свог удруживања и нужност непрекидног преиспитивања тих истих, властитих критичко-књижевних разлога. У процес тог преиспитивања спаде и питање рехабилитације рањеног маскулинитета који своју будућност види у трансформацији у нови елитистичко-хегемони, нормативни доминантни модел академика и/ли бирократе ЕУ, који има за задатак да на српској књижевној сцени заступа један сведени и сужени, суштински некосмополитски концепт европејства.

***Топ је био врео Владимира Кеџмановића:
рехабилитација рањеног маскулинитета
и процес националне
репатријархализације***

Истина је, међутим, да се вишедеценијским искључивим инсистирањем на „књижевним и естетским вредностима“ у српској култури до сада се успешно одлагало критичко про-

мишљање везе идеологије и естетике која је пресудно обележила историју двадесетог века, а која је у српској култури толико дуго игнорисана управо у циљу мистификације тј. натурализовања „универзалних естетских вредности“ и прикривања друштвеног и културног контекста у оквиру кога су произведене као „вредности“. У том погледу наступ књижевне групе П-70, чији је манифест прочитан први пут уживо 5. новембра 2009. године на „вечери изнанађења“ у београдском СКЦ-у, ретроградни је корак ка рехабилитацији универзалистичке приче о правим и истинским, идеолошки чистим, књижевним и естетским вредностима. Ако се узме у обзир историјски значај који Студентски културни центар има за рађање југословенске и српске концептуалне уметничке сцене, која је у оквиру уметничке праксе перформанса инсистирала на естетском доживљају као преиспитивању социјалне заједнице, одломак из првог манифеста групе П-70 звучи крајње анахроно. Читање манифеста на месту рађања историје југословенске концептуалне уметности, која својим остварењима одговара свим светским стандардима савремене уметничке праксе, може се схватити као какав лош перформанс који би да заустави време и поништи историју:

Ми немамо ништа против дотација, али немамо намеру да у жељи да их добијемо служимо ниједном политичком концепту, јер налазимо да смо у односу на било коју идеолошку мантру супериорни.

И немамо ништа против тржишног успеха, али због њега нисмо спремни да одступимо од властитог стваралачког дигнитета. Наш циљ је да помажући једни другима, у поје-

диначним и заједничким наступима освојимо и реафирмишемо литерарну сцену, како бисмо тржишне критеријуме, управо као и критеријуме дотација, прилагодили себи, уместо да се ми прилагођавамо њима. (www.prozanaputu.com: 2011)

Вођене логиком здравог разума, изјаве потписника манифеста указују на отворено интересну природу овог удруживања којој, ваљда, нико ко до здравог разума држи не би требало било шта да приговори. Зар није логично да група писаца који припадају генерацији оних рођених после 1970. године (Владимир Кеџмановић, Слободан Владушић, Никола Маловић, Дејан Стојиљковић и Мрко Крстић –једини критичар у групи) објави свој генерацијски манифест и биолошки рат (визуелни заштитни знак групе је саобраћајни знак за ограничење брзине на 70км испред кога је додато велико латинично слово П) онима који мисле да није могуће, никаквим вештинама па ни младалачкој вештини брзог реаговања тј. прилагођавања упркос, победити фантоме који прогоне српске писце – увек мали тираж и увек понижавајуће немаран однос државних институција према сопственој култури? Дотације, дакако, могу бити и стране али су прихватљиве, као што се из горе цитираног види, само ако не угрожавају интегритет и понос ове здраворазумски орјентисане, интересима и вољом за успех инспирисане групе која, после свега што се на просторима бивше Југославије десило, мирне душе тврди да се осећа супериорном у односу на било коју „идеолошку мантру“. Још једна, често цитирана изјава из другог ма-

нифеста групе П-70 опет се тиче њиховог потпуно анахроног али и методолошки нејасног става о односу књижевности и идеологије:

Организовали смо се јер не желимо да сахрањујемо живе писце, као што чине они за које је књижевност само проститутка идеологије. (www.prozanaputu.com: 2011.)

Све би ово, наравно, било смешно када не би било опасно: инсистирање на супериорности естетског над идеолошким показало се више пута идеолошки погубно заводљивим, са трагичним историјским последицама које су довеле у питање било какав суд здравог разума осим оног пијачног. Но, упркос јасном продавању магле група П-70 је брзо привукла пажњу јавности склоне ретроградним и логички контрадикторним ставовима попут онога да се тржиште и дотације могу прилагодити себи, уз малу међусобну помоћ књижевних сапутника који немају никакве заједничке сличности, понајмање поетичке. Део првог манифеста објављен је у дневном листу „Вечерње новости“. Убрзо је уследило други манифест групе П-70 у коме су аутори ипак открили да имају заједничку жељу – да се не морају стидети „што пишу на српском језику“. (www.prozanaputu.com: 2011)

Поетичка некохерентност групе, на којој се у манифесту инсистира како би се образложило необјашњиво удруживање оних који имају сродан интерес али не и поетику, очигледна је. Али поетичку разнородност групе као да је било потребно неутралисати (здрав разум је то налагао јер се некакав разлог удруживању морао измислити) колективном катарзом оданости језику

као завичају – да ли нације или писца ствар је слободне интерпретације. Но књижевна разновродност групе сувише је очигледна да би се тако лако могло прећи преко једне такве књижевно-критичке чињенице: тим пре што се у светлу те разновродности јасно сагледава прагматизам као основна и једина заједничка критичко-поетичка платформа групе.

Једна од најцитиранијих изјава из другог манифесту П-70 јасно указује на то да се група идеолошки формирала као књижевна група која би требало да буде одговор на активност групе окупљене око „Бетона“ и баци јој рукавицу естетских вредности у лице – тим пре је однос према идеологији у поменутих манифестима пример књижевне хипокризије. Убрзо су уследиле новинске и критичарске реакције на манифесте П-70 као и полемика са представницима критичке групе окупљене око „Бетона“ у чије име се огласио Саша Илића у тексту „Бетон:иста мета, исто одстојање“, алудирајући на визуелни знак групе који – поред тога што асоцира на саобраћајни знак ограничења брзине успеха прозе која „фура“ брзином генерације рођене 1970 – изгледа и као мета (Илић: 2009). У јеку провода, с једне, и терора досаде, с друге стране, на српској књижевној сцени изненада је процветао књижевни активизам праћен бурним полемикама које привлаче медијску пажњу –у култној емисији „Утисак недеље“ (ауторка Оља Бећковић) која се приказује у ударном термину, недељом у девет увече на ТВ Б92, учествују актери округлог стола „Књижевност и рат“ (Владимир

Арсенијевић, Владимир Кеџмановић, Борис Дежуловић) вођеног и штампаног у организацији дневног листа „Политика“ који је био увод у конституисање групе П-70. Већина учесника расправе о књижевној стварности транзиционе Србије је, наиме, мање-више сагласна да би „нова српска књижевност“ требало отворено и критички да се позабави, како тематски тако и идеолошки, управо транзиционим и пост-ратним траумама у којима смо се обрели тј. затекли. Или, у којима смо учествовали? Све то умногоме личи на обнављање чувеног раскола између „Прве“ и „Друге Србије“ током деведесетих година прошлог века. Раскол између две Србије, као и две књижевно-критичке групе, рађа се управо у супротстављању два глагола – бити затечен (пасив) или учествовати (актив). Развја се читав полемички дискурс у чијем је фокусу опречно представљање ратне, поратне и транзиционе „стварности“ у Србији: с једне су стране поборници идеје о „затечености“ ратом који не инсистирају на идеји „колективне“ кривице већ на улогама невиних сведока или жртви; с друге су стране они који би хтели да се јасно одреди домет и порекло „српске кривице“ у последњем рату, тврдећи да се без тог критичког подухвата, у коме би се српска култура суочила са сопственим „учествовањем“ у распаду Југославије, не може пребродити транзициона криза.

Владимир Кеџмановић, најпроминентнији писац у оквиру групе, репрезент је прозе за какву се тврди да је у српској савременој књижевности нема. Угледајући се на висок стандард

ратне прозе остварен у књижевној продукцији региона (Јерговић, Дежуловић, Николаидис, Јосип Млакић, Ненад Величковић, Фарух Шехић, Лајма Беговић...) Кеџмановић пише романе *Феликс* (2007) и *Топ је био врео* (2008) који се одликују минималистички експресивном вештином дијалога и успешним, парадоксално лирским, „дочаравањем ратне атмосфере“. Ови романи стварају код читаоца утисак „аутентичне“ српске верзије рата у опкољеном Сарајеву и доживљавају велики успех код публике. Тајна Кеџмановиће „читаности“ није, међутим, у „аутентичности“ српске верзије приче о разарању Сарајева већ у рафинирано постигнутој равнотежи између политичке коректности, с једне, и националистичке поруке, с друге стране.

Кеџмановићев роман *Топ је био врео* се издваја међу текстовима сродне тематике на врло сличан начин на који се међу филмовима о рату у Босни, снимљеним у Србији, издвојио и Драгојевићев филм „Лепа села лепо горе“ који је Кеџмановић у једном од својих интервјуа похвалио као ремек-дело српске кинематографије. Луцидна студија Павла Левија указује са колико је различитих компоненти Драгојевић манипулисао у филму да би збунио свог гледаоца и сакрио своју проратну и просрпску ауторску позицију, привидно је представљајући – кроз причу о судбини пријатељства између Србина и Муслимана – као антиратну и пројугословенску. (Levi: 2009, 209–231.) Кеџмановић такође вешто комбинује различите наративне стратегије, манипулишући читаочевим поверењем и пости-

жући сличне идеолошке ефекте. Кеџмановићево натуралистичко приповедање структурирано је као штура мултикултуралистичка ратна проза у којој дијалози имају функцију прикривања онога што се не може речима саопштити и што је заправо сасвим другачије него што изгледа: непрекидна комуникација знак је одуства комуникације, лирски пасажии су описи затишја пред нова убијања, дијалози су у ствари унутрашњи монолози јунака који је лишен могућности избора, затечен ратном стихијом која га трауматизује, онемогућивши га да икад више сагледа рат/стварност критички, осуђујући га да живи у егзилу своје трауме, у тами неизрецивог реалног. Број позитивних и негативних ликова на српској и муслиманској страни је математички прецизан и исти – трансформација позитивног у негативни лик с једне стране гарантује трансформацију једног негативног у позитивни лик на тој истој страни (муслиманској) и обратно (српска страна). Све то води пацификацији ратне теме па се роман из ратне приче преобраћа у причу о солидарности оних који су у рату доживели губитак или рат доживљавају као ванредно стање ствари у коме се губици свима дешавају, из виших, необјашњивих разлога – на шта упућује фантастички лајт-мотив мушких ногу у сивим панталонама (а не униформи!) које се појављују у кључним секвенцама романа, без јасног одређења каква сила (ђаволска или божија) је у том привиђењу на делу. Ако се свему томе дода ауторова изузетна вештина аутопромоције у медијима, не изненађује што роман *Топ је био врео* доживљава топао пријем публике, неколико издања и превода на стране

језике (остваривши тако идеал тржишног успеха и пробоја на страно тржиште!) док сам Кеџмановић истовремено има неколико политички противуречних функција које га све заједно воде до молитвеног доручка у Белој кући коме је присуствовао у фебруару 2010. године.

Кеџмановићу се не може оспорити приповедна вештина и ефектност, као ни дар за лирски „штимунг“ који постоји у основи његовог натуралистичког приповедања и доприноси општем осећању људске несреће. Избор „ја“ прповедача пада на лик српског дечака који у гранатирању Сарајева губи родитеље и од шока привремено онеми. Овај избор онемогућава било какав прекор националистичкој проратној позицији реализованој у роману: дечија перспектива је по дефиницији перспектива рањеног која изазива брзу идентификацију са ужасима рата у којима су сви и/ли жртве и/ли насилници. У роману је такође наглашена идиличност мултикултурног босанског пејзажа, реализованог у микрокосмосу свакодневице малих људи заточених у опкољеном Сарајеву, као и брига за његово очување коју тзв. „мали људи“ показују. Оно што, међутим, деконструише ову наизглед антиратну причу јесте начин иницијације трауматизованог дечака у свет „одраслих мушкараца“ који је, у Кеџмановићевом роману, представљен или кроз ликове чланова паравојних формација (и српских и муслиманских) или у виду градских јалијаша, силеџија и крвника који на различите начине представљају страх и трепет

за цивилно становништво опкољеног Сарајева. (Кесмановић: 2008)

Иницијација дечака представљена је у две кључне сцене романа – обе те сцене указују на репатријархализацијски процес који се одиграва на постјугословенским просторима а у оквиру кога се изнова појачава традиционална подела родних улога и маскулинизација јавног простора. Прва сцена је сцена у којој дечак најзад проговара: као и сваки дечак он налази друга на улици, свог вршњака али вршњака друге националности, сина једног од муслиманских градских силеџија. Јалијаш, међутим, има благонаклон однос према њему и штити га од могућих невоља. Ова супституција очинске фигуре важна је занемелом дечаку и представља први корак ка опоравку и иницијацији у свет мушкости. Дечацци убрзо постају најбољи другови који деле све: од цигарета до алкохола. Тек у овом мушком окружењу српски дечак налази утеху и, на изненађење свих, проговара у једној сцени дружења са својим малим муслиманским са-братом по патњи. Иницијација у свет одраслих мушкараца одиграва се, дакле, по традиционалном обрасцу и закону улице: од дечака се траже издржљивост и храброст, жртва и ћутање, лојалност групи и спремност да се за ту групу дела. Иако наизглед инверзна, – јер иницира српског дечака у свет муслиманских јалијаша – ова је сцена сасвим традиционална у свом обрасцу и промовише добро познате врлине мушкости које се траже у свакој традиционалној и кохерентној мушкој заједници патријархата, без обзира на њену ве-

роисповест и националну припадност: суровост и способност да се спроведе закон јачег, вештина и оданост сили оружја, подређеност старијим припадницима групе и беспоговорна лојалност истим. (Кецмановић: 2008)

Прихватајући овакав систем вредности дечак, иначе окружен женском бригом у згради у којој станује, бива спреман да настави свој живот „правог мушкарца“. Оваква иницијација припрема завршну сцену романа, сцену освете у којој дечак, најзад ван опкољеног Сарајева, међу припадницима српских паравојних јединица, узима оружје у своје руке и довршава процес своје иницијације у свет мушкости. Подстакнут од униформисаних чланова групе он стаје за топ, окреће цев ка Сарајеву и почиње, и сам, да пуца по родном граду. Наизглед несвестан својих одлука он закључује да се сећа, само, како је топовска цев била врела после испалених канонада. (Кецмановић: 2008)

Овакав принцип иницијације указује на то да у свету Кецмановићевог романа постоји само један прихваћен и прихватљив модел маскулнитета, без обзира у оквиру које заједнице или националне групе се тај модел реализује. То обнавља слику о Балкану као вечитом, историјски или судбински предодређеном ратном пропришту, о којој пише Павле Леви, као о простору на коме се сукоби не могу избећи и увек се изнова обнављају, у цикличним, митским временским циклусима. Детерминистичка природа сукоба и њихова неминовност повезани су са обнављањем традиционално милитарне мушке улоге: рехабилитације и реинтеграције.

литација рањене мушкости одиграва се управо у контексту јачања а не преиспитивања сукоба и оних који су дорасли томе да сукоб реализују. Привид етничког помирења, који се представља у оквиру прве иницијацијске сцене романа, само је припрема за заузимање праве идеолошке позиције у вечно отвореном сукобу ратних страна. После иницијације применом закона силе и јачега дечак ће, када дође међу „своје“, заборавити на мултиетнички пејзаж родног града и чак ће, хипнотисан оружјем као терапеутским средством излечења трауме, тај пејзаж уништити: како реално тако и у свом сећању. Уништиће га управо онако како је граната уништили његово детињство, натеравши га да напречац постане дечак улице и војник.

Драстични раскид са прошлошћу и политика заборава у последњој сцени Кецмановићевог романа говоре о томе да се маскулинитет његовог главног јунака има одсада конституисати у оквиру јасно дефинисаног националног окружења, уз сасвим јасан захтев за заузимањем реваншистичког, националистичког и просрпског става. Оваква милитаризација сећања – у којој дечак још увек није у стању свесно да учествује као критички орјентисани субјект – део је оне трауме маскулинитета о којој пише Хоми Баба када покушава да укаже на дужности служења сопственој нацији као доминантни захтев који се поставља у процесу иницијације у симболички свет патријархата. Очинска фигура, која је заправо носилац овог захтева, присутна је и у завршној сцени Кецмановићвог романа и то

управо на онај начин на који се појављује и у Хоми Бабином тексту: као фигура одсуства, као фантазмагорична фигура чији поглед захтева да се субјект самодетинише и идентификује са позивом. Управо одсутни а не присутни отац, пише Баба, јесте тај који драматично и радикално спроводи принуду служења нацији над сином (Bhabba:1995). У роману се два пута појављује загонетна мушка фигура којој дечак види, заправо, само ноге – та фигура, за разлику од осталих униформисаних мушких ликова овог романа, носи цивилне сиве панталоне. Први пут она искрсава у дечаковој визији после пада гранате у његов стан; други пут у току дечаковог насумичног пуцања на Сарајево. Она се појављује као каква халуцинација, на самој граници присуства/одсуства и надзире коначни процес иницијације који дечака преобраћа из ратне жртве у ратног актера.

Кецмановићев роман представља нам тако рехабилитацију рањеног маскулинитета у контексту процеса репатријархализације који налаже учествовање у маскулинизацији јавног простора и реваншистичку политику. Још једанпут је важно истаћи да је идентификација са дечаком као невином жртвом ратног сукоба вешта манипулација читалачком заједницом која, идентификујући се са патњама жртве, нехотице учествује у трансформацију те жртве у новог промотера националних сукоба. Изведена на плану несвесне идентификације са оним који нема заштиту ова приповедна стратегија чини нас са-учесником једне регресивне политике заборављања у којој

се рат наставља, упркос свим убеђивањима на-
ратора да се ради о антиратном роману.

Док је Кеџмановић представник оног што би се могло назвати „новом стварносном прозом“ транзиционе српске књижевности која се одликује обнављањем реалистичко-натуралистичких модела приповедања, дотле остали представници групе П-70 гаје неку врсту ретро-постмодернистичке поетике. Дејан Стојиљковић у роману *Константиново раскриће* (2009) прибегава, као и Никола Маловић у роману *Лутајући Бокељ* (2007), постмодернистичкој историографској метафикцији, реконструишући опсежну епско-носталгичну причу о једном изгубљеном времену. Први роман Слободана Владушића, *Forward* (2009) демонстрира нам једну другу врсту списатељске амбиције: у њему се дискурс српске постмодернистичке традиције комбинује са традицијом теоретских увида у природу односа технологије и људског тела/текста код постструктуралистичких и постмодернистичких аутора. Владушић своје поигравање технолошким и физиолошким наративним инстанцама смешта у контекст сиромашног окружења српско-румунског пограничног подручја, дотичући се „врћих“ транзиционих тема као што су проституција, порнографија и трговина људима.

У овом покушају ре-конституисања књижевне сцене начин представљања ауторске маскулине фигуре везан је за различите концепције „стварности“ где се, као на новом ратном пропришту, сучељавају актуелне естетске и идеолошке концепције, по принципу конкурентског разрачунавања на оси глоба-

лизам/антиглобализам те (псеудо)национализам/ (псеудо)интернационализам. Али, уколико се жели назрети колико-толико срећан крај ове расправе која сведочи разлоге немогућности културне политике у Србији, о стварност би и даље требало мислити само као о „стварности“ – дубоко потонулој у послушност и апатију, упркос буци која се диже на њеној и даље (не)постојећој књижевној сцени. Јер: само они хипнотисани обећањем „праве“ стварности (п)остају неспособни да уоче симболичке стратегије представљања те стварности, да се отворе за искуство оних заједница које настају у име отпора и одбране од стварности без наводника, од неиздрживог реалног лакановске психоанализе. Јер свака је књижевна заједница тек ескапизам краткотрајних естетских искустава која јесу реална друштвена искуства – она која српска култури у транзицији недостају управо због тога што она презире своје имагинарно и одриче се свог симболичког у име недохватне, несазнатљиве трауме увек-већ-изгубљеног реалног.

***У потпалубљу Владимира Арсенијевића:
мушко тело као жртвено тело
и дезентеграција хегемоних
модела маскулинитета***

Отуда можда не би било наодмет призвати у сећање успех првог одиста „транзиционог“ романа српске књижевности који је разоткрио Београд као позадину ратног фронта и пораза – дебитантски роман Владимира Арсенијевића *У потпалубљу* (1994) који је био и добитник

НИН-ове награде. Тек са Арсенијевићевим романом *У потпалубљу*, романи *Берлинско окно* Саше Илића и *Топ је био врео* Владимира Кецмановића оцртавају бермудски троугао транзиционе, ратне и после-ратне српске књижевности чије су крајње тачке непомирљиве а хоризонт „стварности“ сасвим различит. Роман *У потпалубљу* Владимира Арсенијевића први је роман српске књижевности који јасно указује на рат као на ону траума која ће довести у питање друштвени консензус заједнице и њене доминантне фикције (Arsenijević: 2002).

Иако се чини да је радња романа фокусирана на обнову породице и породичног живота, као на оне елементе доминантне фикције који одржавају фаличке моделе хегемоних маскулинитета у животу, наратив породице „нападнут“ је са свих страна причама о судбинама оних који су отишли у рат и из њега су се вратили или осакаћени или у мртвачком сандуку. Самоубиство некадашњег нараторовог најбољег пријатеља, Дејана, који се вратио са фронта без једне руке једна је од таквих прича. Она у први план ставља представљање мушког тела као жртвеног тела, славећи, с друге стране, лепоту тог тела које пати због своје потоње оскрнављености и зазорности. Дејан отелотворује политику жртвовања мушког тела, мушке младости и лепоте, до краја – он не пристаје на половична решења, за њега рехабилитација није могућа јер је његова идеја маскулинитета утемељена у херојском идеалу мушког активизма и заштитничке функције у односу на друге чланове заједнице. Тек у смрти Дејан реконституише своју изгубљену лепоту и мужевност. Тек

самоубиством, као последњим херојским чином, он потврђује своју припадност вредностима традиционалног патријархата (Arsenijević: 2002).

Брат нараторове жене, Лазар, не враћа се из рата уопште. Његов изненадни одлазак на фронт збунује све чланове породице будући да Лазар, као припадник Хари-Кришне, проповеда љубав и милосрђе као основне принципе људског постојања. Лазаров одлазак у рат је, из нараторове перспективе, изневеравање оних принципа за које се Лазар залагао: сва његова образложења за одлазак на ратиште делују наратору неуверљиво, скоро несхватљиво и Лазар се у нараторовој перспективи представља као један модел хистеријског маскулитета који није редак у српској прози а коме, на изванредан начин, припада и сам наратор. И учешће у делатностима Хари-кришне и изненадни одлазак на ратиште симптом је Лазарове хистерије, за коју је Фројд писао да представља пре свега болест женског либида. Лазаров случај указује, међутим, на хистеријске симптоме који воде озбиљном расстројству маскулиног субјекта који на притисак одговара привидном феминизацијом и пацифизмом да би, изненада, подлегао интерпелацији опште мобилизације и деструктивном зову Танатоса (Arsenijević: 2002).

Хришћанска симблика Лазаровог имена указује, такође, на изузетну важност овог лика у вредносном систему света који Арсенијевић представља у свом роману: Лазар би требало да буде биће оностраности и вере која не признаје етничке или државне границе, биће васкрсења у доброту која, пак, више није могућа у временима у којима

наратор и његова жена Анђела оснивају своју породицу, ишчекујући изненадну принову. Лазарова смрт симболичка је опомена „урбаној герили“ која је још увек у нади да се неке ствари неће или не могу десити: Југославија је у пламену и дух доброте заувек ће у том пламену нестати, као и сам Лазар.

Арсенијевићев роман темељи се, наиме, у миљеу урбаних супкултурних заједница, откривајући Београд као шаролику, комплексну сцену оних који су се на различите начине удружили да би преживели сопствени живот: хари-кришне, дувачи лепка, љубитељи марихуана, овисници о рокенролу и/ли панку, млади родитељи који никад нису размишљали о томе да ће то постати, грађански уљудни родитељи који су прерано постали баке и деке, повратници са ратишта, и они који не престају да одлазе из Србије... За све ликове Арсенијевићевог романа заједничка је вера да је удруживање лепо и неопходно, да солидрност коју група људи дели поводом осећања једног сродног стила и темпа живота истом том животу даје краткотрајни смисао, чак и усред ратног хаоса... У свету субкултурне заједнице родне границе постају палузибилне и променљиве, оне чак постају ствар поигравања и трансвеститске аутопародије, док су балкански традиционални хегемони маскулини модели војника и ратника извргнути доследном подсмеху. Чак се чини да ће у оваквом окружењу доминантна фикција породице и фалоцентризма доживети неку врсту реформе, да ће постепено доћи до новог друштвеног консензуса који ће

афирмисати нов обликом породице и партнерства, нове моделе родитељства а самим тим и нове моделе маскулинитета. Могуће је чак рећи да субкултурни миље нуди читав распон маскулиних улога и модела и чини се да неки од њих, донедавно сматрани алтернативним или маргинализованим, почињу полако да заузимају позицију доминантних хегемоних модела, у оквиру оних друштвених процеса и промена на које указује Конел када пише о промени родног режима заједнице (Connell:1995a).

Но роман *У потпалубљу* представља нам, заправо, последње тренутке тог и таквог Београда који неће доживети жељену промену: супкултурне заједнице ускоро ће постати сасвим другачије структуриране и неће нужно подразумевати дух слободе и индивидуализма, те друштвеног отпора постхипи епохе. У историјском тренутку који бележи Арсенијевићев роман, та се трансформација још увек није десила и могуће је безболно прећи из једне у другу мањинску групу, у потрази за уточиштем: Анђела тако постаје, уместо дилерке, срећна домаћица... Али и преображај супкултуре града, који је уједно и један дубљи друштвени преображај, већ је ту као сенка која пада на естетику и идеологију слободоумне супкултуре осамдесетих, контаминирајући увек весели и бунтовни дух „урбане гериле“... Друштвени консензус који омогућава постојање оваквих супкултурних простора биће, такође, укинут а са њим и могућност представљања и прихватања феминизираних и нефаличких модела маскулините-

та као трендсетерских и доминантних у оквиру културне заједнице.

Хибридна трансформација супкултурног контекста током деведесетих заправо је део процеса репатријархализације који ће у оквиру сасвим нових супкултурних група (навијачи, паравојне формације, локалне банде, националистичке политичке организације...) покушати да рехабилитује традиционалне моделе маскулинитета и додатно их маскулинују. Овај процес мутације супкултурног простора – уз свест да су заједнице и данас неопходне, али не увек питоме и безопасне – приказује Давид Албахари у роману *Пијавице* (2006), а потом и сам Владимир Арсенијевић у изненађујуће радикалом роману *Предатор* (2007). *Пијавице* тематизују трансформацију новобеоградских супкултурних урбаних заједница које настају удруживањем наоко безазлених љубитеља доколице, те непретенциозних овисника о рокенролу и марихуани а које мутирају у застрашујући амбициозне националистичке-навијачке криминогено организоване, ксенофоно расположене групе одевене у црно. Оне преображавају познату слику Београда, тако да главни јунак *Пијавица* постаје још један од оних који заувек напуштају Србију, продужавајући списак оних који су је напустили којим се завршава, као епилогом, Арсенијевићев роман *У потпалубљу*. У свом каснијем роману *Предатор* Арсенијевић *искуство* тероризама и канибализама ставља у контекст МекЛуановог глобалног „медијског села“ који је постао проприште апокалиптичких локалних ратова те њиховог медијског приказивања (вести) и представљања (холивудска

филмска продукција). Естетско искуство главног јунака, везано за филм *Предатор*, у комбинацији са политички трауматичним искуством, постаје реалније од читавог потоњег живота јунака, задајући том животу наизглед незамисливе, монструозне координате зла. (Случај који Арсенијевић узима за предтекст свог романа на жалост је стварни догађај: о канибалу који је преко Интернета своје жртве отворено позивао да добровољно дођу на гозбу на којој ће бити поједени извештавала је месецима светска штампа. Оно што је остало најзагонетнијим био је сладострасни мазохизам жртви!)

У оба романа тематизује се дакле трансформација супкултурног простора у правцу трауматичних тоталитарних удруживања која имају немиле политичке последице: сасвим супротно искуству осамдесетих и почетком деведесетих година двадесетог века када се супкултурни простор, упркос политичке претње тероризмом, по дефиницији сматрао простором друштвене слободе и отпора који је баштинио идеале либералне хипи комуне и револуционарне друштвене ставове студентског покрета 1968. (Новобеоградске супкултурне заједнице у роману *Пијавице* по свом либералном духу доколице и медитативне побуне током осамдесетих кореспондирају са првим данима Интернета и глобалне вере у његове еманципаторске квалитете зближавања и слободне комуникације.) Трансформација супкултурног простора је наравно у огледалном односу са тоталитаризацијом на глобалном нивоу (*Предатор*), као и са локалним тоталитарним системима (*Пијавице*).

Сходно оваквим променама мења се и могућност представљања нових типова маскулинитета у савременој српској прози. Арсенијевићев први роман, као и рана проза Срђана Ваљаревића, сачекаће више од десет година како би се у српској прози обновила политика представљања другачијих модела маскулинитета, који ће овог пута бити под теретом захтева за друштвеним ангажманом и транзиционом адаптибилношћу. Силина активистичког притиска показује само да се тржиште културних добара претворило у тржиште идеолошке и политичке борбе на коме су сви учесници подједнако ортодоксни и неумољиви, с једне, а корумпирани идејом успеха, с друге стране. У ситуацији у којој се, кроз бројне полемике, обнавља мит о савршеним ауторским и егзистенцијалним биографијама, као и мит о новим политичким коректностима и подобностима, чини се да је немогуће ре-конституисати културну сцену и заједницу која би била генератор нових критичких система вредности и промотер нове, транзиционе књижевне политике. Чак и микро-заједнице, које на мапи културних дешавања Србије обећавају аутентичност и обнову наде у заједничко окупљање поводом ствари које превазилазе пуки лични интерес, тешко опстају у клими духовног незнања и политиканског прагматизма. У оваквом културном и књижевном контексту Арсенијевићев роман *У потпалубљу* први је који представља управо мушко тело као место отелотворења друштвене (анти)утопије: изложено опасности рађавања и смрти, то тело бива жртвовано у ратној помами

и распаду СФРЈ; то тело бива премрежено различитим (контра-културним али и елитистичким) друштвеним праксама које га конституишу као место идеолошке борбе за превласт и као арену сукобљених симболичких процеса означавања; то тело јесте оно чија политика представљања највише кореспондира са судбином политика представљања самог простора бивше СФРЈ и њених новонасталих нација, језика и држава.

Политика представљања маскулинитета у првом роману Владимира Арсенијевића, као и у његовим потоњим прозним остварењима, издваја Арсенијевићев опус управо по његовој самосвесној поетичкој деконструкцији маскулинитета као не-дискурзивне праксе српског патријархата: разарајући његову не-дискурзивност, Арсенијевић у први план истиче процес растакања хегемоних модела традиционалног маскулинитета у контексту грађанског рата на просторима СФРЈ и глобализације као ширег друштвеног процеса, указујући на губитак друштвеног консензуса и вере у доминантне фикције српског патријархата који доводи до губитка и коначног обесмишљавања грађанске класе као друштвено релевантног конструкта. У том смислу репрезентација маскулинитета у Арсенијевићевим романима везана је за репрезентацију губитка и нестајања фаличких маскулиних позиција како грађанске класе и урбаних субкултурних заједница тако и конформистичког живота друштвеног ескапизма и изолације који се показао неадекватним обликом друштвеног отпора и борбе. Мртва мушка тела у роману *У потпалубљу* ука-

зују на друштвени пораз грађанске класе у рату и транзиционим променама током деведесетих година прошлог века као и на имплицитну, трауматски кривицу преживелих из те класе. Не би, међутим, требало сметнути са ума да су мушка тела представника грађанске класе у нестајању заправо тела маргинализованих маскулинитета који су жртвовани управо због своје маргиналне, и отуда феминине друштвене позиције. Њихова је смрт била неопходни жртвени губитак како би се остварила нова друштвена конструкција и стабилизовале нове друштвене хијерархије, феномен на који указује Татјана Алексић у својој књизи *The Sacrificed Bodies* (Aleksić: 2013, 21–45).

Жртвована, убијена и осакаћена мушка тела – као и тела оних који су у одласку, у нестајању – оцртавају једну нову мапу маскулиних позиција на којој маскулинитет више није уписан као не-дискурзивна друштвена пракса. У Арсенијевићевом опусу дезинтеграција традиционалног маскулинитета одиграва се упоредо са деконструкцијом доминантних фикција и херојске митологије, са процесом уочавања мушког тела као жртвеног, као и са освајањем наративних стратегија и техника представљања и конституисања нових, дискурзивних, не-фаличких и ауто-рефлексивних маскулиних позиција на српској књижевној и културној сцени.

**ЦИНК ДАВИДА АЛБАХАРИЈА
И ОТАЦ МИЉЕНКА ЈЕРГОВИЋА ИЛИ:
ПОТИСНУТИ МАСКУЛИНИТЕТ
И ХУМАНИСТИЧКО НАСЛЕЂЕ**

**(Пост)југословенски културни простор
и хибридна осећања кривице**

У оквиру овог поглавља желимо да размотримо специфичне политике представљања тзв. потиснутог маскулинитета који се у савременој српакој прози везује најчешће за грађанско породично окружење које се током и после другог светског рата трансформисало под идеолошким притисцима и мутирало у „пристојну“ и углавном средње имућну породицу интелектуалаца бивше СФРЈ. У динамици ове породице отац-син однос и даље је доминантан коректив јавног и симболичког с тим што се ради о сину који са извесном „задршком“ прихвата тестаментарно наслеђе оца, иако га помно проучава и покушава да на основу њега реконструира историју земље у нестајању. Битно је истаћи да се и син и отац деле осећање класне nelaгоде и кривице у односу на окружење у коме породица опстаје: иако социјалистичка ова је породица пре свега грађанска а њен стил живота и систем вредности одређени су, заправо, традиционално

грађанским професијама очева који представљају старо-нову интелектуалну елиту социјалистичке Југославије.

Потиснути маскулинитет везује се у српкој прози пре свега за постмодерне стратегије приповедања које намећу игру детекције, преиспитивања, рехабилитовања, одгонетања као и псеудодокументарну суспрегнутост исповедне аутобиографске форме која би више да личи на архивску грађу него на личну исповест. Два романа јављају се као чудесно повезана у оквиру овог истраживања – иако их дели више од две деценије које су прошле између њиховог објављивања. Реч је о роману *Цинк* Давида Албахарија (1988) и роману *Отац* Миљенка Јерговића (2010). У оба ова романа историјско искуство пропасти Југославије прелама се кроз отац-син однос: у Албахаријевом роману ради се о сину који би тек требало да ступи у арену јавног, у Јерговићевом роману реч је о сину који преиспитује своје јавно делање. Оба су романа написан у првом лицу а синови-наратори кроз породичне повести покушавају да разумеју и историјску судбину која је задесила Југославију (како у другом светском рату тако и током последње две деценије двадесетог века). Албахаријев би се роман могао сматрати постмодернистичким у класичном смислу те речи; Јерговићев роман, пак, написан после распада Југославије, сведочи нову потрагу за очинском фигуром као пут преиспитивања властите кривице и одговорности у изненадним политичким догађајима која су резултирала распадом СФРЈ.

За оба син-наратора могло би се рећи да имају исту врсту породичног порекла и социјалног хаби-

туса: они потичу из грађанских социјалистичких породица у којима је, гле чуда, отац био лекар а син постао писац. Постоји очигледно наслеђе хуманистичке традиције у оваквој подели професија, па и временских перспектива: синови који су нужно индивидуалисти као да су донекле издали аполитичну скромност својих очева-стоика, преданих бризи за друге и спремности да им, без обзира на све политичке удесе, помогну. Но синови се нису одрекли грађанске традиције индивидуализма која је у сукобу са захтевима режима прво једне а потом и друге земље у којој су се обрели. Могло би се рећи да синови-наратори држе до извесне врсте пристојности која тешко опстаје у турбулентним временима али која обојици представља једину упоришну идентитетску тачку до које извесно држе.

Постоји, у име те пристојности, напор објективизације личног искуства у процесу преиспитивања отац-син односа у оба ова текста: та је објективизација део оне грађанске унутрашње потребе за уздржаношћу и ненаметљивошћу, оне идеје о непристојности показивања личне трагедије или драме али је, такође, и део специфичне постмодерне политике идентитета која кривицу и одговорност субјекта ставља у фокус свог интересовања.

Постмодерне политике идентитета: од идеалне равнотеже до родне мобилизације

Размотримо зато, најпре, шта би се заправо подразумевало под постмодернистичким политикама идентитета и одговорности. Питање је шта се може додати полемици која траје поводом једног појма који је колико широко прихваћен толико и жестоко оспораван као што је појам постмодернизма; појма чија је употреба и вредносни статус још увек у најмању руку двосмислен. Генезу и преглед ове дискусије даје и Владимир Бити, у *Појмовника савремене и књижевне теорије*:

Спорно је заправо то раскида ли п. с модернистичким ахисторизмом и чежњом за апстрактним суставом односа или напротив одржава континуитет с радикалним еманципацијским аспектима модернизма. Око питања означава ли „пост“ логичан наставак прошлости или потпуни раскид са њом рађа се тако жустра расправа да су неки теоретичари били склони подјелити њезине судионице у двије скупине. (Biti: 2000, 396.)

Али, каже Бити, у даљем елаборирању одреднице „постмодерна“, сви ови спорови се, заправо, сматрају некаквом врстом заштитног знака саме постмодерне јер се сматра да је њихова „несводива разлика“ карактеристична за схватње како текстуалности тако и субјективности која доминирају овом, бар двоструко кодираном, дискусијом. Јер, у томе се, бар, слажу скоро сви учесници ове жучне полемике, дискурсивни простор јавног говора јесте онај простор у коме се одиграва цео напор успостављања нових естетких и етичких концепта-

та постмодернистичке теоријске парадигме – пре свега оних који се тичу појма „субјекта“ и „идентитета“.

Линда Хачн се у ову полемику укључује као представница умерених позиција која настоји да резимира противуречности сукоба и то у пољу књижевне теорије (а донекле и теорије визуелних медија) стављајући, у први план дискусије, текст и његове метатекстуалне и интертекстуалне аспекте. Но, испоставља се да ова расправа није строго формалистичке, нити чисто поетичке и естетске природе. Линда Хачн своје тумачење постмодерног текста заснива управо на инсистирању на двострукој кодираности „постмодернистичког парадокса“, улазећи у комплексну расправу са „лево“ орјентисаним критичарима постмодернизма марксистичке орјентације попут Тери Иглтона и Фредерик Џејмсона, чије је тумачење постмодернизма засновано на критици конзументског и потрошачког карактера позно-капиталистичке концепције културе. Надовезујући се донекле на Џејмсоново тумачење постмодернизма као типичног производа глобалног капитализма тј. касног капиталистичког друштва у последњој фази његовог развоја, Линда Хачн се у својој интерпретацији постмодернизма бави пре свега објашњењима његових наводних негативних аспеката – попут његове упорно прокламоване „аисторичности“, „аполитичности“, одсуства стварног животног садржаја услед уздржавања од било каквог социјалног „ангажмана“ и слично. У оваквом критичком контексту Линда Хачн инсистира на стварима које, иако су се чинеле очигледним, у полемици о постмодер-

низму као уметничком правцу јесу биле или погрешно протумачене или прећутане, у зависности од интереса његових тумача:

Упркос политичкој двострукости већине појмова који подупиру постмодерно, читава дебата о постмодернизму везана је за политичке ставове, посебно левичарске и неоконзервативне. Чињеница што, како се чини, ова два екстрема треба да описују различите феномене приликом писања се вероватно може приписати непосредно парадоксима или политички „необележеној“ (или двоструко енкодираној) природи постмодерног дискурса. Тврдим да сваки од њих уочава само једну страну противречности: своје сучешништво са доминантним или његово оспоравање. (Најн: 1996, 241.)

Основни циљ Линде Хачн у *Поетици постмодернизма* и *Политикама постмодернизма* јесте, отуда, пројекат деконструисања мита о аполитичности и асторичности постмодернистичког уметничког дела и то управо пажљивим појединачним деконструисањем већ наведених „негативних“ или „непожељних“ аспеката постмодернизма као уметничког правца који су изазвали реакције бројних „ангажованих“ интелектуалаца и критичара. У низу интерпретативних иницијатива и акција Линда Хачн реконтекстуализује читав низ постмодернистичких дела, како архитектонских, тако и визуелних и „чисто“ текстуалних, демонстрирајући њихов директан однос према новим политичким, идеолошким и историјским дискурсима, и указујући на чињеницу да су та дела, у свом сопственом изразу, оштри и проницљиви критичари времена у коме настају и о коме говоре:

Па ипак, показашу да, иако постмодерна култура признаје комодификацију уметности у капиталистичкој култури, она то чини да би омогућила њену критику, путем експлоатације њене моћи. (Наћп: 1996, 342.)

На овај начин жариште дебате о постмодернизму отворено се лоцира као политичко – уместо лamentsација о игривости постмодерне полиморфне форме у фокус дискусије доведен је низ релевантних података који помажу да се дешифрује шта се заправо дешава кроз постмодернистичку иницијативу у сфери либералног хуманизма којим се западне капиталистичке демократије тако дуго и тако упорно диче:

Постмодернизам оспорава начела доминантне идеологије коју, можда поједностављујуће, означавамо као „либерално-хуманистичку“: од представе о ауторској оригиналности и ауторству до раздвојености естетског и политичког. Постмодернизам нас учи да све културне праксе имају идеолошку подлогу која одређује услове саме могућности њихове производње значења. (Наћп: 1996, 14.)

Овим се Линда Хачн декларише као поборник тезе да свака идеологија има своју естетику, као и обрнуто – да се иза сваког естетског концепта крије одређени идеолошки пројект, мање или више свесно дефинисан. То је, међутим, по њој, једини начин да се сачува сложеност виђења и двоструког кодирања/декодираниа постмодернистичког парадокса:

Ови парадокси, верујем, воде до политичке двострукости постмодернизма уопште, пошто су га славиле и осуђивале обе крајности политичког спектра. Међутим, ако прескочите једну страну противречности постаће сасвим лако схватити постмодернизам било као неоконзервативно носталгичан/реакционаран, било као радикално дисрупти-

ван/револуционаран. Морамо се чувати таквог гушења целокупне сложености постмодернистичких парадокса. (Наћн: 1996, 14.)

Храбро активирајући, кроз дебату о постмодернизму, горућа политичка питања хуманистичких либерално-демократских друштава која се тиче, не само растуће напетости између „левице“ и „деснице“, него и појаве нових, хибридних форми политичких опредељења које захтевају нова имена и интерпретације, Линда Хачн демонстрира сву озбиљност наизглед пуко артифицијелног постмодернистичког парадокса.

Другим речима, оптужбе којима је постмодернизам проглашен за један „размажен“ поглед на свет, лишен како егзистенцијалне тако и политичке одговорности, испостављају се неоснованим. Реч је само о једном новом виду ангажмана везаном за фукоовску игру детектовања специфичне природе политичког, социолошког и идеолошког статуса постмодернистичког уметничког дела којом се у постструктуралистичком маниру деконструише не само сам уметнички производ већ и сложена дистрибутивна матрица сила моћи које га истовремено и условљавају и омогућавају. Виђен, у тој матрици, као специфични и примарни вид активног политичког деловања, постмодернизам истовремено реконструише идентитет и идеју „постмодерног субјекта“ чија нам политика и поетика деловања, ма колико тај субјекат био и даље експанзивно дисперзиван, постају много очигледније.

У складу са оваквим тумачењем дискурзивних друштвених поља моћи „постмодерни субјект“

нужно је политички освешћен субјект који се налази у непрекидној интеракцији са друштвеним контекстом у коме се његова „субјективност“ производи, препознајући метаморфозе и мутације истог контекста као и полифонију његових дискурзивних пракси. У таквом контексту „постмодерни субјект“ ангажује се на један једини могући тј. одговарајући начин: препознавањем западне цивилизације и њене историје као места непрекидне производње великих и малих наратива међу којима је било које сведочење, било ког ангажованог фактора, и само разлог/услов за конструисање још једне приче, још једног фикционалног сведочења. На тај начин постмодерни субјект установљава своју политику у идеји деконструкције наратива као таквог – не ради његове дезинтеграције већ ради што прецизнијег уочавања његове структуре и природе. Укратко, ради напора да и свој сопствени исказ може да структурира као релевантну, пуноважну историјску чињеницу.

На тај начин постмодерни субјект истовремено препознаје себе као објект властитог истраживања. Тиме Хачн истиче пожељну методологију истраживања стварности у којој делује постмодерни субјект – то је она којом је сам статус постмодерног субјекта доведен у питање измештањем у такође двоструко кодирану „субјект истраживања/објект истраживања“ позицију. Што знажи да се тек посредством наратива о критичком самопреиспитивању постмодерног субјекта може нешто више сазнати о дискурсивном контексту у оквиру кога се исти тај субјекат производи и друштвено ангажује.

За целокупно виђење постмодернистичког феномена нужно је, стога, пажљиво проучити позицију ангажованог субјекта – без обзира да ли је он креатор или конзумент уметничког дела. Важно је напоменути да у оваквој интерпретацији и само уметничко дело најчешће има статус ангажованог субјекта, што увид о позицији субјекта чини још битнијим. Одмах је потребно рећи да је типично постмодернистичка позиција субјекта скоро увек „унутрашња“ тј. „инсајдерска“:

(...) намерно противречна постмодерна култура (...) зна да не може побећи од учешћа у економским (касно-капиталистичким) и идеолошким (либерално-хуманистичким) доминантама нашег времена. Не постоји спољашњост. Она може да доведе у питање само изнутра. (...) Ово проучавање је покушај да се схвати шта се догађа када је култура изазвана изнутра: *изазвана или доведена у питање или оспорена, али не и урушена.* (Наћп: 1996, 14–15. Курзив Т. Р.)

Завршни део овог цитата нарочито је значајан: он затвара круг, подиже зид, још једанпут омеђава једном омеђену територију која се деструкционистичким постмодернистичким увидима каткада наизглед отвара ка дну без дна, Деридином дуплом дну, бескрају... За теорију Линде Хачн битно је, међутим, да се друштвена структура изнова склопи као цела – управо зато што њен постмодерни субјект, њен *идеални* субјект, не може да не буде позициониран унутар система са којим је у критичком дијалогу. Он, штавише, има тежак задатак одржавања савршене равнотеже између своје „спољашње“ позиције, обезбеђене његовим теоријским и критичким увидима, и његове „унутрашње“ пози-

ције, гарантоване његовом припадношћу социјалним хијерархијама које може да сагледа само зато што има приступа њиховим институцијама.

Напор одржавања савршене равнотеже, тј. напуштања па поновног омеђавања територије, пинг-понг игра споља-изнутра која се захтева у многим савременим културолошким теоријама, нарочито оним које се тичу политике репрезентације какву представља нпр. Марија Тодорова у свом делу *Имагинарни Балкан*, очигледан је код Линде Хачн у више наврата. У погледу политичког и социјалног опредељења: „Постмодернизам оспорава централизоване, тотализоване, хијерархизоване, затворене системе: *оспорава, не уништава*.“ (Наћп: 1996, 80. Курзив Т. Р.) Као и у погледу анализе уметничке форме:

За уметнике и њихову публику, пародија успоставља дијалогски однос између идентификације и дистанце. Попут Брехтовог *Верфремдунгсефект-а*, пародија настоји да дистанцира и, истовремено, да укључи и уметнике и публику у саучесничку херменеутичку делатност. (Наћп: 1996, 70.)

У другом цитату помиње се неколико кључних појмова као што су „дистанца“, „идентификација“, „саучесништво“. Они детаљно описују „инсајдерску“ позицију идеалног постмодерног субјекта. Он је истовремено егзистенцијални део система из ког не жели и нема намеру да искорачи; његова критичка дистанца усмерена је ка разоткривању начина на који је структурирана његова стварност која му се приказује као природно дати ентитет, као здраворазумска целина а не као друштвени и културолошки

конструкт. Он, истражујући законе структурирања тог конструкта и конституисања властитог места у њему, зна да ће у сваком случају бити оптужен за саучесништво – или са институцијама система и њиховим злоделима, или са злим силама разарања и револуције. Идеални субјект ипак се нада да ће успети у свом тешком напору одржавања савршене равнотеже који захтева и његова двоструко кодирана истраживачка субјект/објект позиција: у целој игри он је истовремено свој сопствени улог. То „инсајдерску“ позицију чини колико конформистичком толико и компликованом – јасно је да у њој нема невиних и да је ту скоро свако на путу потписивања уговора са ђаволом.

Отуда се чини да је критика институција примарни постмодернистички задатак и најпогоднији облик ангажмана постмодерног субјекта: „Шта, заправо, постмодернизам оспорава? Пре свега испитују се институције: од медија до универзитета, од музеја до позоришта.“ (Наџп: 1996, 25.) И, позивајући се на Иглтона: „Постмодерна теорија и пракса не мисле да је ‘истина’ илузорна, већ да је она институционална...“ (Наџп: 1996, 296.) Институције се не дају тако лако уништити, нити је то у дуготрајним грађанским друштвима пожељно. Институције се дају редефинисати или реформисати, што све не противречи тежњи за одржавањем парадигматске теоријске позиције идеалног „инсајдерског“ субјекта.

Друга институција која се нашла на удару постмодернистичког критичког преиспитивања а која се од кључне важности за теоријске увиде о самом појму постмодернизма јесте институција саме ис-

торије. Користећи се психоаналитичким као и постструктуралистичким и деконструистичким увидима у природу дискурса, те и марксистичким доприносом сагледавању позно капиталистичке потрошачке културе, и, коначно, закључцима ново историчара и Хајден Вајта, Линда Хачн побија тезу о било каквој „објективности” историје као хуманистичке дисциплине. Она се бави како проблемом „референце“ тако и феноменом „историјске чињенице“, настојећи да покаже њихову превасходно наративну структуру и природу. По њој, целокупни контекст историје западне цивилизације јесте низ интерпретација које зависе од избора и природе изабраних наратива: ту нема говора о било каквој „непристрасности“ документарне грађе која „сведочи” овај историјски процес. Ако се оваква запажања Линде Хачн упореде са закључцима о проблему селекције сведочења које у својој књизи *Gender and the Politics of History* износи позната историчарка феминистичке провинцијенције Џоан Валаш Скот, јасно је да се ради о конституисању сасвим новог садржаја појма „историјске чињенице“ током друге половине двадесетог века. (Scott: 1999) Читав низ текстова посвећен је рedefинисању традиционалног појма „историјске чињенице“, а тиме и саме институције историје као хуманистичке дисциплине, како у оквиру доминантног постмодернистичког дискурса тако и у оквиру феминистичког дискурса као једног од најеклантантнијих примера дискурса субкултурних мањинских група.

Резултат ових „прекорачивања граница“ међу хуманистичким дисциплинама тј. међу инсти-

туцијама хуманистичког мишљења резултирају новим феноменима. Један од њих, који је помно проучила у својој књизи *Поетика постмодернозма*, Линда Хачн назвала је „историографском метафикцијом“: то је специфично постмодерни прозни жанр, тачније романескни, који указује на плаузибилност књижевних и историјских садржаја који су подједнако „необјективни“, подједнако „наративни“ и „фикционални“, те у међусобном садејству у оквиру уметничког текста још једном потврђују да су идеолошко и естетско нераздвојени. Хачн истиче да историографска метафикција указује на „проблематичан и сложен однос који је увек постојао између формалног концепта текста и друштвено политичког концепта идеологије“ (Наћп: 1996, 297). На тај начин она још једанпут потцртава специфичну природу ангажмана путем постмодернистичког текста, омогућену његовом „инсјдерском“ позицијом:

Није истина да су референца и истина престале да постоје; као што тврди Бодријар; нестли су само непроблематични предмети. Ми не присуствујемо дегенерацији хиперреалног без порека и стварности, већ довођењу у питање шта „стварност“ може значити како је ми можемо *знати*. Функција спајања историографског и метафиктивног у већем делу савремене фикције (...) је да читаоца учини свесним разлике између *догађаја* прошле стварности и *чињеница* помоћу којих дајемо значење тој прошлости, помоћу којих претпостављамо да је знамо. (Наћп: 1996, 368.)

Сличан интерпретативни труд Линда Хачн покаже и у књизи *Politics of Postmodernism (Политике постмодернизма)* у којој испитује гранична подручја између текстуалних и визуелних уметности,

превасходно фотографије чији статус документа расправља у складу са већ поменутиим рedefини-сањем традиционалног појма „историјске чињенице“ и „референце“. На тај начин она објашњава читав корпус значајних дела у историји визуелних уметности двадесетог века која се интензивно баве преиспитивањем међусобног садејства текстуалне и визуелне поруке, њиховим начинима структурирања и рецепције, као и активним одговором публике на њих. Будући најчешће ангажована у високом степену, попут антирекламних билдбордова Барбаре Кругер, ова дела још једном потврђују да је постмодернистички парадокс дубоко политички ангажован, будући изворно утемељен у критичкој деконструкцији не само свих институција западног познокапиталистичког друштва већ, превасходно, у критичкој деконструкцији позиције и статуса коју „постмодерни субјект“ у институционалним структурама заузима. (Batler: 2001, 160–161.)

Постмодернистички схваћене институције се, дакле, рedefинишу, првенствено међусобним „осветљавањем“ тј. испитивањем сопствених граница, као и сагледавањем саучесничке позиције постмодерног субјекта у њиховом конституисању. Прекорачивање институционалних граница није, са позиције постмодерног субјекта који не жели да напусти систем у коме се налази, нужно увод у друштвену револуцију: то је само још једна неискоришћена могућност која је већ садржана у самом дистрибутивном пољу сила моћи коју постмодерна уметност/култура и њен субјект/објект почињу слободно да користе. У овом погледу детекција проблема коју демонстрира Линда Хачн је сасвим

фукоовска, и она је у том погледу блиска многим теоретичарима који заступају позицију да се друштвено дистрибутивно поље моћи може мењати само учешћем у самој дистрибуцији моћи, било у епицентру моћи било на његовим маргинама.

Или, као што то експлицира теоретичарка Џудит Батлер у својој књизи *Тела која нешто значе*, треба обратити пажњу на то да је дистрибутивно поље моћи већ увелико децентрализовано: оно није никаква стабилна и непромењива датост већ се непрекидно гради и разграђује умрежавањем бројних центара моћи у све нове и нове конфигурације. Отуда Батлер, указујући на рад Глорије Ансалдуе, даје дефиницију субјективитета као простора раскршћа дискурзивних сила које обликују тренутно друштвено поље моћи:

Не постоји субјект који претходи својим конструкцијама, нити је субјект до краја условљен тим конструкцијама; он је увек веза, непустор културног сукоба, у којем се не могуће кратком поступку одбити захтеви за ресигнификацијом или понављањем које конституише „ми“, али се они не могу ни потпуно послушно испуњавати. Управо простор те двозначности отвара могућност мењања термина којима се субјективација врши – не успевајући да се изврши. (Batler: 2001, 160.)

По Џудит Батлер, моћ се заправо више ни не манифестује као центар, у некој фиксној тачки, већ као векторска сила која покреће друштво у овом или оном правцу. Учествовање у том процесу промене конфигурација могуће је, међутим, и по речима саме Батлер, једино унутар тог поља, активним учешћем у његовим дискурзивним и политичким праксама које конституишу „ја“ по принципу пер-

формативне цитатности задатих пракси субјективације. На тај је начин „ја“ „уплетено у саме оне односе моћи којима тежи да се супротстави“ (Batler: 2001, 234.). То, међутим, не укида сасвим наду у политичку и друштвену промену јер, по Џ. Батлер, „бити уплетен у односе моћи, заправо омогућен односима моћи којима се ‘ја’ супротставља не значи бити сводив на њихове постојеће облике“ (Batler: 2001, 234.). Дакле, управо испитивање амбивалентних релација моћи омогућава употребу тј. конституисање једног „ја“ као првог и најважнијег оглашавања „субјекта“.

У својој детаљној елаборацији постмодерних политика идентитета Џудит Батлер позива се и на рад Славоја Жижека у коме се истиче да идентитет субјекта „зборна тачка политичке мобилизације“ и „обећање јединства, солидарности, универзалности“. У складу са овим требало би имати у виду потребу „промишљања претензија идентитета као фантазматских, немогућих места, дакле, као места која наизменично окупљају и разочаравају“ (Batler: 2001, 272.). Политика представљања субјекта као децентрираног, фрагментарног и дисперзивног, током последње деценије прошлог века, окренула се ка представљању/разматрању места субјективитета као празног места смисла које наизменично, попут привремене жиже, окупља и растерује сва наша претерана очекивања од појмова као што су „субјект“, „субјективитет“ и „идентитет“.

Отуда је сваки идентитет, свака реализација потенцијалног субјективитета, тек хипотетичка, немогућа могућност која делује по принципу обећања и – завођења. Није ли такав и идеални постмодерни

субјект који би, по Линди Хачн, требало да остварити савршену равнотежу, остајући унутар поља моћи које изазива и критикује? Да ли је дакле могуће, у свету у коме су естетика и идеологија, повезани на начин на који је то убедљиво демонстрирала Линда Хачн, одвојити критички став од његовог идеолошког концепта? Или, пак, да ли је могуће лишити га одређених естетских ефеката?

То је свакако најосетљивија тачка теоријских увида Линде Хачн, као и целокупне расправе о постмодернистичким теоријама идентитета, посебно због тога што се ова теоретичарка, за разлику од Џудит Батлер која има јасно дефинисану политичку оријентацију у циљу које жели да изврши неку врсту „политичке мобилизације“, залаже, крајње необично, за непристрасност критичке дистанце, за могућност да се њен идеални субјект без последица идентификује са системом а потом дистанцира од сопствене идентификације, задржавајући непристрасност, неполитичност свог мишљења. Несумњиво је, међутим, да је ово обећање идеалне равнотеже постмодерног субјекта, у које заправо верује већина постмодернистички оријентисаних теоретичара, само још једно од немогућих обећања нове политике идентитета којима се тежи упркос, или управо зато, што се она увек већ испостављају узалудним.

У светлу оваквог парадокса, у коме је текст тј. његове дискурсивне праксе и стратегије, прави простор конституисања постмодерног субјекта тј. постмодернистичког обећања субјективитета требало би изнова размотрити и сам појам „постмодернизма“, као и „постмодернистичке поетике“. У

том смислу Џудит Бутлер на изванредан начин боље излази на крај са амбивалентношћу самог појма амбиваленције – као и постмодернизма – управо стога што је њен циљ његово редефинисање:

(...) потребно је научити један двоструки покрет: позвати категорију и тиме привремено установити идентитет, и у исти мах отворити категорију као место непрекидног политичког надметања. Чињеница да је један термин споран не значи да га не треба употребљавати, али ни потреба да га употребљавамо не значи да не треба непрестано преиспитивати искључивања помоћу којих функционише, и то управо да бисмо научили шта да радимо са контингентношћу политичког означитеља у култури демократског надметања. (Butler: 2001, 273.)

Редефинисање које Батлер жели да реализује води од упорне расправе о природи „субјекта“ и „субјективитета“ ка стварању једне сложене теорије политике идентитета у којој се, како тврди Бити, више не би расправљало о „искорењености субјекта, већ једино о потреби пажљива критичка диференцирања његове мноштвене укоријењености“ (Biti: 2000, 400.) Јер; „Не значи ли пак отварање субјекта према мноштву положаја у хетерогеном дискурсном простору можда баш појачавање, а не укидање захтева за специфичном одговорношћу...“ (Biti: 2000, 401.)

Овакав приступ вратио би у расправу о појму „постмодернизма“ и „постмодернистичких поетика“ идеју одговорности за политику разлике као једне од основних постмодерних теоријских парадигми. Спивак, на пример, сматра да није довољно само научити се „двоструком покрету“ који предлаже Џ. Батлер: „Поента није да о капитализму

мислимо добро и лоше у исто време. Молим вас да одлучите (...) Маркс је могао да држи заједно *Науку логике* и *Плаве свеске*; али то је била Европа и тако се то распарало.“ (Spivak: 2003, 546–547.) Спивак указује, дакле, на глобални, а не западни и западно-европски контекст, расправе о постмодернизму; на тренутак експанзије дискурса који мора узети у обзир транснационално и мултикултурално цивилизацијско стање. Уводећи поново у игру радикални марксизам Спивак се залаже за идеју отпора као кључну идеју која представља субверзивну снагу, дакле једину праву снагу, теоријског мишљења. Јер Спивак, такође, зна да је један од разлога далекосежности увида – који Батлер демонстрира поводом проблема постмодерне политике идентитета – свакако и њено јасно феминистичко опредељење у оквиру кога се она предано бави проблемима конституисања појма „рода“ као невоље у симболичкој свести западне културне заједнице. У том смислу јасно, и сасвим пристрасно опредељење за *queer* теорију која је прославила Џудит Батлер нарушава савршену равнотежу објективне критичке дистанце, помажући да се појам субјективитета до краја сагледа као једно фантзматско место постмодерног мишљења на коме се различите дискурсивне праксе не само сусрећу и боре за превласт већ међусобно обликују и мењају.

Батлер, такође, посебну пажњу у оквиру своје елаборације *queer* теорије поклања перформативној природи рода, па и самог субјекта, који се конституише цитирајући тј. понављајући прописану друштвену норму, тачније сам Закон Оца. На тај начин се концепт сродства и модалитет наслеђи-

вања симболичких функција у патријархалној заједници испоставља кључним за разумевање приступа субјект-позицији и запоседања те позиције у тој заједници:

Имати име значи добити свој положај у Симболичком, у идеализованом подручју сродства, скупу односа који су структурирани казнама и табуима, и којима управља закон оца и забрана родоскврнућа. (...) Интегрално тело не чине природна граница нити органски телос, већ закон сродства који делује кроз име. (Batler: 2001, 100.)

Тек деконструисањем овог принципа, и довођењем у питање концепта сродства као пресудног за симболичко конституисање субјекта, политика разлике може добити своју шансу, своју прилику да маскулинистичко произвођење „истости у истом“ – како је Лиз Иригарај назвала процес наслеђивања знања и вештина у контексту западне цивилизације – може променити и/ли преобликовати.

Познато је да су у глобалном теоријском контексту постмодернистичке поетичке и политичке праксе прилично профитирале у интеракцији са дискурсима мањинских група, укључујући и феминистички. Постмодернизам се никада није отворено одрицао увида феминистичких теорија и теорија рода иако се са њима није увек идентификовао; радило се о чудној симбиози у којој се, упркос суровој борби за престиж, није порицала међусобна дискурзивна интеракција. У српској култури постмодернистичка поетика свела се, пак, на реконституисање универзалистичког концепта естетских вредности у оквиру кога су се родно искуство, као

и деконструкција доминантно патријархалног наслеђа српске књижевности, хотимично игнорисали. Простор текста ипак се, упркос овим ретроградним тенденцијама, и у српској књижевности испоставио простором конституисања нових принципа и стратегија субјективитета. Управо се то место које су „структуралисти били зацртали знанственом субјекту (...) одједном затекло на пропришту децентриране текстуалности цијепајући самодостатност субјекта увек-већ одсутним означитељима“ (Biti: 2000, 398.). Другим речима управо се постмодерна српска проза, упркос комплексном наслеђу традиционалних националних канона, прокламоване универзалистичке поетичке концепције и свих осталих патријархалних намета, испоставила јединим прихватљивим одговором на фантазматско обећање немогуће могућности савремених политика идентитета и њима примерених културолошких пракси. Једино је она понудила наратора спремног да преиспита своју субјект позицију, суочавајући се са историјом њеног конституисања, као и са историјом конституисања дискурсивних пракси које су је/га условиле.

Прошло време или: о *Цинку* као култном роману српске постмодерне прозе

У роману *Цинк*, објављеном 1988. године, Давид Албахари кроз „причу“ о одсуству приче, кроз немогућност да исприча причу о свом мртвом, дакле одсутном оцу, као да покушава да успостави управо ону идеалну фигуру савршене критичко-

поетичке равнотеже демонстрирану заводљивим обећањима постмодерних политика идентитета. Вештим поигравањем бинарним логоцентричним опозицијама – присутно/одсутно, изван/унутра, светлост/тама, ћутање/приповедање – Албахари дочарава тзв. „пинг-понг“ кретање између „инсајдерске“ и „аутсајдерске“ позиције свог наратора у првом лицу који у *Цинку* као да настоји да што последније одржи еквилибристику задатог постмодернистичког пројекта савршене равнотеже. Коначни резултат овог поетичког и естетског експеримента је, међутим, сасвим изненађујући. Управо у *Цинку*, који би требало да потврди савршену поетичку равнотежа водећег и култног писца постмодернистичке генерације, та поетика равнотеже доживљава своју трансформацију: повучен је, наиме, један поетички потез више, један искорак ка одређености друштвеног ангажмана који темељно доводи у питање дотадашњи статус институције „писања“ тј. „књижевности“ у српској култури.

На први поглед све је као и у претходним Албахаријевим књигама које рекапитулирају два основна егзистенцијална искуства: искуство живота у малом али мистичком породичном кругу те искуство смрти. Због тога Александар Јерков истиче како *Цинк* предствља, и у формалном и у тематском погледу, „стваралачку рекапитулацију... Албахаријеве прозе“ и „својеврсни каталог“ већ опробаних наративних стратегија и поетичких решења. (Јерков: 1988, 107–108.) И заиста: *Цинк* структурира фигуру оца као фигуру одсуства наизглед афирмишући постмодернистичку теорију уважавања Другости и Различитости у потпуности. Празно

место смисла, место одсуства, место смрти, увек је оно место које јесте гранично место другости, коначне дистинкције, место са кога се провоцира и призива мишљење тј. искуство разлике. Светлост у коју се не може ступити, библијски мотив светлости о непојамном, овде се језички демонстрира кроз напор говора да себе искаже, да започне, да приповеда Друго(г). Али природа тог говора, најављена светлошћу у коју се не може ступити, не допушта више никакво јасно виђење. Та светлост, тај говор о Другом, јесте сама светлост говора која не раз-открива никакву другу истину до оне да се може покушати – безуспешно – говорити Други; да се уопште може покушати говор. Управо то је „ревизија“ дотадашњег поетичког и наративног искуства Давида Албахарија на коју указује и сам Јерков када говори о „приповедачком агностицизму“ који је утемељен у *Цинку*: „Прича коју приповедач жели да напише јесте ураво прича о светлости. Но смрт је ненадоместива и пошто тамо где је она ништа друго није, живот не може да се исприча пред коначношћу живота...“ (Јерков: 1988, 110.) Установљавање тзв. „приповедачког агностицизма“ јесте један од кључних поетичких преврата како у Албахаријевом опусу тако и у српској савременој књижевности: уколико смо у случају Данила Киша имали посла са поетичким тестаментом Џојсовог прозног наслеђа у случају прозе Давида Албахарија изван је утицај немусте опорукe о нелагоди говора Џојсовог дугогодишњег секретара, Семјуела Бекета.

У *Цинку* немогући изазов извршења предпостављеног очевог тестамена (који је већ одувек

осујећен) подразумева непремостиву дистанцу – унапред замишљену тако да се у њој приповедач/ син бесконачно исцрпљује у покушају да досегне Неизрециво и Незамисливо, које, кад-тад, у очајању борбе са ауторитетом не може да не назове његовим правим именом – Ништавилком. Али, ако пак, измучен окрене главу у намери да изађе из апорије тј. одустане од ње, осујећен је на таму. Апорија ће му се објавити као његова једина могућа епохална ситуација, као његово повесно станиште. Јер:

Тешко је рећи у шта сам почео да сумњам. Можда ни у шта одређено, нешто слично слегању рамена и широком покрету руке који га прати. И даље сам могао у себи да видим *светлост* (курзив Т. Р.) која је нагнала човека из приче да измени цео свој живот, али као да сам се од ње удаљио, као да сам одступио или устукнуо, и као да је тај корак уназад пореметио целокупну физику посматрања, избацио светлост из жиже, тако да ме је светлост коју сам некада гледао сада купала. Био сам окупан том светлошћу. Могао сам да је прикупљам рукама, да је осетим врховима прстију, да је притиснем као зрнца соли или зобене пахуљице. Не, не бих никада у таквом часу рекао реч „сумња“ – зар сумњу не треба да прати одсуство светлости? – али неке речи не треба изговарати да би их човек доиста чуо. *Постоји једна црта која раздваја значења, и кад се она пређе, ствари мењају смисао, задржавајући пређашњи облик који је, доиста, будући.* (Албахари: 1988, 10. Курзив Т. Р.)

И заиста у светлости те (такве или неке друге?) спознаје морала се чувати дистанца, фигура одсуства морала је постати фигура око које се вртложи трагање за смислом, смисао сам, а пошто се, упозорењу упркос, поводом смрти блиског прелази загарантована граница, пређашњи облик, променивши

смисао, постаје будући. То би, укратко, значило да нам је ова ситуација међусобног исцрпљивања оца и сина наизглед добро позната у западној литеарној и филозофској традицији. Али упркос томе, или, баш због тога, та ситуација захтева додатну будност. Није ли то управо ситуација у којој смисао, задржава пређашњи облик (питање је да ли само привидно или само за неко време или заувек) који је, доиста, већ, ето – будући. Апорија теста-мента, иако наизглед сводива на познате наративне односе и решења, заправо их преформулише, захтевајући од нас да будно пратимо облике и начине тог редефинисања.

Апорија предпостављеног текста очевог теста-мента уводи нас дакле у парадокс наизглед познате ситуације у којој се дешава нешто суштински ново. Отуда није случајно што је читалац имао муке са жанровским одређењима *Цинка*: фрагментарна, асоцијативна, ретроспективна и пуна реминисценција, нагла у својим временским и психолошким обртима, пуна зачуђујућих, никад објашњених „замрачења“ која се не могу приписати само непо-узданости приповедачевог сећања, ова проза потврђује зачуђујуће модерну функцију фигуре оца (и његовог претпостављеног теста-мента) у формирању поетичке самосвести савремене српске прозе. Оно што збуњује читаоца није, дакле, ниједна од појединачних наративних стратегија *Цинка*, нити све оне скупа, јер су слични наративни поступци већ били демонстрирани и, чак, конзумирани, и у традиционално антиекспериментално структурираној матрици српске културе. Оно што је збуњивало била је новина приповедне и епохалне ситуације,

скривене у пређашњем облику који је већ био будући. А тај је будући облик дефинисан управо наративном функцијом очевог предпостављеног тестаментa и могућим поетичким одговорима на његове захтеве. Тачније, новом констелацијом односа отац-син у Албахаријевом роману.

У ауторској белешци за друго, поновљено издање *Цинк* објављено 1996. године – осам година после првог издања – Давид Албахари открива потребу да додатно разјасни ову констелацију. Он у првој реченици своје белешке прво сажима поетичке принципе које је до тада заступао а захваљујући којима је постао култна фигура српске прозне сцене осамдесетих: „*Цинк* је књига о причи.“ (Албахари:1996, 127.) И заиста *Цинк* је књига која се састоји од сто педесет и седам фрагмената распоређених у бар четири јасно разграничена наративна тока која се у тексту могу издвојити са сигурношћу а који, на први поглед, немају никакве међусобне везе, нарочито не оне каузалне. Деветнаест фрагмената, штампаних у курзиву, делови су љубавне приче коју приповедач покушава – не да заврши – већ да започне на прави начин; није сасвим јасно у каквом се односу налази та прича са планираном причом о очевој смрти која би, такође, требало да буде и прича о љубави. Тридесет седам фрагмената је посвећено разматрању проблема писања уопште – делимично кроз излагање поетике започете љубавне приче али и кроз разматрање могућности започињања приче о мртвом оцу коју би приповедач желео да може да напише. Приповедача сећања на усамљеничко путовање кроз Америку чине паралелни наративни ток који се састоји

од двадесет и једног фрагмента. Преосталих шездесет фрагмената јесу крхотине приповедачевог покушаја да реконструише свој сложени однос са оцем, подједнако загонетан током последњих дана очевог живота које приповедач проводи заједно са њим у болници у Тел Авиву као и током њиховог претходног заједничког живота. У сваком од ових наративних сегмената приповедач се, међутим, експлицитно или имплицитно, бави проблемом започињања приче те оправдавањем њеног постојања у свету. Сваки од наведених наративних токова понаособ и сви заједно баве се заправо покушајем започињања нарације; проблемом стицања самог права на говор које и/ли није дато приповедачу и/ли није прихваћено од стране приповедача у новој констелацији отац-син односа која влада Албахаријевим текстом.

Јер приповедач *Цинка* се несумњиво, упркос иронији којом покушава да ублажи свој став, декларише као син, истичући при том, и то не само аутобиографски, чињеницу да причу о смрти оца нико други до сина „не може казати”: „Вратимо се сумњи. Помислио сам на оца, а глас ми је рекао: Како можеш да описујеш нечију кћерку када једино можеш да пишеш о сину?“ (Албахари: 1988, 24.) И: „Покушао сам да се приберем. Зар није све метафора? Зар не бих могао да пишем о нечијој измишљеној кћерки а да, уистину, говорим о свом стварном оцу?“ (Албахари: 1988, 26.) Ово нежно искушавање границе родних идентитета не мења чињеницу да се ради о традиционалној патерналистичкој ситуацији у којој би син, по старом добром осећању дужности, требало да преузме управо

њему намењену одговорност приповедања те да у простору јавног говора своје заједнице произведе наратив о смрти свог оца као алегоријски текст у коме се чува духовно наслеђе патријархалног поретка. Али, као што је већ истакнуто, права на говор у роману *Цинк* и/ли није дато приповедачу и/ли није прихваћено од стране Албахаријевог приповедача. Тачније, приповедач одбија да грубо укине границу између јавног простора и приватног простора своје интимае, своје љубави; он одбија да проговори све док пред самим собом не оправда право на говор који се од њега очекује и/ли тражи: „Тај глас и оно што је говорио је било толико апсурдно, да једноставно нисам могао да дођем себи. (...) а тај глас почиње да говори у име некога ко није био ни онај који је тада писао ни онај који сада пише. Ни ја нисам био тај глас.“ (Албахари: 1988, 24.) У прецизности своје потребе за дефинисањем делокруга властите приповедне одговорности наратор *Цинка* заправо жели да прво утврди коме припада глас који га опомиње на његову улогу сина; глас који га очигледно једини може опуномоћити тј. дати му право да говори како у јавности тако и пред самим собом.

Чини се, међутим, да је тренутак идентификације власника гласа који опуномоћује сина на приповедање још увек измештен у далеку будућност истог тог приповедања које још није започето, те да ће одлагање започињања приповедања – кроз које се одиграва читава драма отац-син односа у *Цинку* – потрајати. Наратор *Цинка* користи се у том одлагању предностима „пинг-понг“ позиције некога ко истовремено задржава и своју „инсајдерску“ и

своју „аутсајдерску“ позицију; некога ко би хтео да буде и у причи али и да задржи привилегију посматрања приче са дистанце, са имагинарне критичко-интерпретативне позиције смештене из-ван приче. Он би хтео да буде и „у“ и „изван“ приче. Могло би се зато рећи да је у *Цинку* донекле реч о ономе што је Петер Слотердајк назвао „поетиком почињања“ у оквиру које се драма започињања говора тј. његовог одлагања дешава јер се „за човјека, као коначно биће које говори, почетак битка и почетак говора ни под којим условима не поклапају. Јер ако језик почиње, онда је битак већ ту; ако се хоће почети са битком, пропада се у тамну рупу нијемости (*Sprachlosigkeit*).“ (Sloterdajk: 1991, 42.) Метафора светлости као метафора говора и у Слотердајковом је исказу контраст метафори таме као метафори бивста тј. саме егзистенције која се јавља као место које „гута“ говор, укида га, поражава и објављује његов крај. С друге стране, пак, и језик има својих недвосмислених надмоћи; и језик уме да се запоседне биће на начин на који је доминантно-посесиван и који и код Слотердајка, који је, уосталом, један од великих Лаканових ученика, потврђује тезу о језику као Великом Другом симболичког поретка, о језику као Имену и Закону коме се подређује све рођено:

И као љубитељу језика, ја стојим себи самоме сувише близу, а да бих се могао сложити са тим да са моји бићем започнем тамо, где почиње моја способност говора и где је моје језичко памћење образовало једно Ја-језгро. Не желим се светити због тога што ме је језик претекао у свим битним стварма. Али зар није скандалозно да он себи узима за право да ме заувек одијели од почињања са предјезичким облицима живота? Чак и ако сам језику за-

хвалан за оријентације и способности дјеловања у једном опасном, отвореном свијету: знам ипак и то, да ме је он запосјео попут пирата који је кукама привукао мој живот, тек отиснут од мајчинског жала. Ступио је једнога дана на мој брод са ријечима које сијевају и одсијечним заповестима, као нека господарица, која ме тера да играм како она свира. (Sloterdajk: 1991, 49–50.)

Ова живописна слика говори доста о располућености оног који, „тетовиран језиком“ као „тетоважом смрти“, ипак мора да победи смрт као оно што, по Слотердајку, „иначе људе чини нијемим и наводи покоравању“; та слика говори о одговорности и задатку оног који ће природом своје професије – дакле писањем – постати „говорником против смрти и против нијемости“. Смрт, као и сама егзистенција, место је таме јер, између осталог, није место говора – старозаветна визија стварања света те раздвајања првобитне магме на светло/таму коинцидира у оваквој поларизацији бинарних опозиција са психоаналитичким расцепом на предјезичко и језичко искуство егзистенције; на несвесно које је језик, али језик у тами субјектовог незнања, језик који нас још не поседује за разлику од језика који нас поседује, захтевајући светлост разумевања, истине и спаса како би се успоставио – као говор ега.

Због тога је важно прецизно разумети Албахаријево схватање „приче“ која се приповедачу *Цинка* истовремено намеће као захтев љубави и захтев дужности (професионалне? синовљеве?) на који би требало одговорити; који би требало испунити. То схватање јесте и схватање природе самог субјекта који је код Албахарија увек само „субјект“ као

што је и прича у *Цинку* увек-већ „прича“; то је схватање писања самог, које, међутим, у Албахаријевој поетици опстаје и без наводника. Писање је у Албахаријевој прози успостављено као чист простор парадоксалног конституисања и укидања субјекта; његовог наизменичног појављивања и ишчезавања, сакупљања и расипања, у дисперзивној, дефрагментизованој матици нарације. Отуда Албахаријева проза можда представља један од најлепших примера употребе језика као оног медија који, како Кристева пише, „чини да све више и више бивствујемо кроз небивство“ (Kristeva: 1988, 513.). Јер, пише Кристева даље, „што више успевам да не будем више успевам да будем“, али само под условом „да успем да говорим као да нисам“ (Kristeva: 1988, 513.).

Постојање „приче“ указује такође, баш као и код Слотердајка, на један професионалан однос према писању али и на један специфичан статус „субјекта“ за кога говор, па језик, и коначно писање, имају специфичан, пресудно конститутивни значај. Отуда би требало обратити пажњу на поетичке захтеве које сина-писца разликују од сина-дечака. Поетичка позиција писца/приповедача преименује и преводи дечакове егзистенцијалне стрепње; приповедачева/пишчева очекивања разликују се од дечакових по степену своје сумње/отворености за немогуће:

Све се на крају своди на метафору. Све се своди на страх од понављања. (...) За дечака, прича је нада у трачак светла испод собних врата; за приповедача, прича је настојање да се мрак задржи на одстојању. Отварање врата доноси спас дечаку, али мрак који куља кроз друга врата наговештава

приповедачу скори губитак, крај. Ето, поново говорим о поразу а намеравао сам да пишем осасвим другим стварима. Укратко, ове приче су настајале у покушајима да се што више одложи долазак мрака, да не избледи онај траг светла који нуди наду и да прича сама каже: То је то, ово је мој крај. (Албахари: 1988)

Метафора светлости у оваквој интерпретацији јесте позно модернистичка метафора о смислу књижевног текста тј. целине приче која је или само тренутно одсутна чекајући на своје уцеловљење или се мора прогласити за заувек несталу. Али тренутно одсуство целине надомештено је у књижевном тексту оним што Слотердајк назива „патхос да се буде надлежан за цијелину сопственог живота, укључујући ту и његове тамне почетне отиске“ (Sloterdijk: 1991, 49.) који прати пројекат радикалне аутобиографије у којој се, пре свега, мора разумети место родитеља, место оца, као оног који дозвољава да започнемо живот и приповедање о њему. Приметимо да се у овом аутопоетичком тексту дечак (а не девојчица) и приповедач налазе у истом простору – у простору текста – само на различитим позицијама, што говори да су они нека врста саучесника у стварању приче, у њеној даљој примопредаји. Простор јавног говора и приповедања установљава се изнова (само на један деликатнији начин) као простор којом доминира фигура писца као мушка фигура. Но овога пута у том ће се простору одиграти извесне поетичке промене и сеизмички потреси.

Смрт оца увек води у саму предисторију наративног субјекта, у захтев за објашњењем генеалогije односа отац-син у облику приче која

је „требало да говори о ... оцу“ а која је у *Цинку* замишљена као књига у којој има, бар на самом њеном почетку, „толико светлости да сам веровао да ме ништа неће спречити да је приведем крају, њеном природном крају“ (Албахари: 1988, 20.) У својој жудњи за започињањем приче наратор не престаје лајтмотивски, опсесивно-трауматски дакле, да наглашава како је писање приче о оцу везано за метафору светлости, за идеју говора у светлости, светлости као говора; за патхос надлежности за целину сопственог живота: „Ја сам, наиме, желео да пишем, да испричам причу, и гушио сам се у сликама које су ме обајавале светлошћу.“ (Албахари: 1988, 53.) Испуњење тог задатка довело би до осећања смисла, до убеђења да је дужност говора о оцу, са толико љубави и кривице преузета на себе, извршена: „Ни о чему није мислио; једноставно је знао да је за собом оставио светлост, и то му је било довољно.“ (Албахари: 1988, 25.) Питање које Албахари оставља отвореним јесте питање о природи светлости тј. самог говора за којим жуди а који би у причи био остварен. Да ли се у *Цинку* ради о класичном нововековном концепту просвећивања посредством причања/писања прича о проживљеном искуства у коме је метафора светлости метафора истине или се ради о мистичком концепту светлости као љубави у којој се, као у светлости сваке визије, на тренутак изнова успоставља непосредна комуникација са изгубљеним ја, са оним делом сопственог бића које траје и истрајава у љубави према другом и другости? Или је реч о новим дискурсивним праксама конституисања постмодерног наративног субјекта који ће

своје одговоре свету дати, не у причи као „причи“ већ у самом процесу писања?

Јер једно је извесно: у *Цинку* се демонстрира напор започињања приче као бескрајно спор процес; процес бескрајног одлагања и узмицања у коме се наратор све више удаљава од предмета свог опсесивног интересовања – од саме слике свог оца и од могућности причања његове животне приче: „... седео сам крај прозора, пристију ослоњених на руб писаће машине, и покушавао да смислим начин на који ћу светлост са почетка приче да претворим у још већу светлост на крају (која се непажљивом оку може учини као тама, као мрак)...“ (Албахари: 1988, 24.) Противречност ситуације у којој се апсолутна светлост непажљивом посматрачу може учинити као мрак и тама уводи нас у само место „конститутивног слепила“ субјекта о коме пише Слотердајк када пише о покушају радикалне аутобиографике, радикалног започињања сопственог живота изнова. То је дакле скривено место трауме. Светлост, па и светлост говора, плаши јер заслепљује, јер у њеној апсолутној реализацији свет постаје исто толико невидљив и нестваран као и у апсолутној тами иако је само тада свет ту, пред нама, на дохват руке: „Толико могућности, а ја сам стајао на улици, сам, и стрепео од сунчеве светлости која је почињала, да, одмах иза угла.“ (Албахари: 1988, 21.) И по ко зна који пут наратор *Цинка* узмиче пред могућношћу причања приче, пред коначним испуњењем дужности коју је себи задао означивши своју позицију као позицију сина: „Могао сам да наставим да маштам о светлости, али знао сам да је то једна од прича које се могу испри-

чати само ако се о њима не прича. Приче обично настају додавањем, али приче као што је та настају одузимањем. Оне говоре својим одсуством, оним што никада неће бити.“ (Албахари: 1988, 24–25.) Јер: „онда је прича почела да се отвара, И одједном – уместо светлости која се круни или расипа – у њу је хрупио мој отац.“ (Албахари: 1988, 43.)

У тренутку када отац „хрупи“ у причу она више не опстаје у својој разумној поетичкој намери предочавања говора љубави и светлости. У тренутку када отац улази у причу она постаје „прича“ и престаје да постоји расипајући се у фрагменте којима, међутим, Албахари не жели да да статус „мистичког породичног јединства“ иако га помиње у ауторској белешци другог издања *Цинка*. Наратор *Цинка* радикално се одриче модернистичке идеје целине. У том тренутку, који је поетички тренутак у коме ствари у савременој српској књижевности још увек „задржавају пређашњи облик који је, доиста, будући“, дешава се обрат у коме писање заузима место до тада привилеговано за само приповедање, за саму причу/“причу“.

Средње време, распад Југославије и приповедач као син разметни или: о *Цинку* као о историјском роману

Зашто се Албахаријев риповедач не одлучује за „јединствено решење ‘праве приче’ као приче смрти“ пита се Јерков који наставља да набраја могуће одговоре-питања поводом ове дилеме: „Но зашто он то не чини? Да ли зато што се о самој смрти не може говорити, јер тамо где она јесте ништа

друго није...“ (Jerkov: 1988, 109.) Или се уопште не ради о „обликотворном принципу“ приче на коме Јерков инсистира а по коме је Албахари постао парадигматским писцем српске постмодерне прозе већ о процесу – започетом управо у *Цинку* – преформулисања поетичких постулата српске постмодерне прозе; у њиховом поновном, пажљивом преиспитивању и редефинисању? То нас доводи у сагласје, или бар у близину, Слотердајкове поетике (за)почињања тј. пројекта радикалне аутобиографике о коме је већ било речи а који се чини веома битним за разумевање деликатног и дискретног а радикалног поетичког обрата у *Цинку*. Тај, пројект, међутим, не дозвољава никакве илузије о аисторичности и размаженој аполитичности собом и сопственом формом обузетог постмодернистичког књижевног концепта јер Слотердајк јасно и изричито наглашава историјски контекст „лоше традиције разарања“ у оквиру које се јавља идеја о неопходности потребе стварања нових форми живота и делања Јер: „Само онда кад једна форма живота доживи бродолом, кад изникне воља да се продре из ђавољег круга и да се отцјепа од једне породичне и националне традиције разарања, само тада постаје патхос почињања збиљском страшћу.“ (Sloterdajk: 1991, 52.) То значи да *Цинк* потврђује, не оне претпоставке Линде Хачн о идеалној равнотежи у којој би требало да живи неангажовано-ангажовани постмодерни субјект, већ њене основне тезе о первертованим и инверзним облицима ангажмана у постмодерној књижевности и уметности; претпоставке о јасном и неопходном критичко-идеолошком ставу који стоји иза наизглед тек

вешто уобличених постмодернистичких књижевних творевина нарцистички обузетих сопственом естетском.

Осам година касније Давид Албахари потврђује претпоставку о активно критичком ставу постмодерног текста, о његовом идеолошком, а не само поетичком ангажману. Истина је да је Албахаријева брига за језички и формални аспект дела још током раних осамдесетих сигнализирала упућенима како се ради о писцу са јасним и недвосмислени критичким ставом, који под привидом зокупљености поетичким питањима промишља и редефинише не само институцију књижевности већ и саму институцију чина писања, која је управо захваљујући Албахаријевој професионалној доследности установљена у савременој српској књижевности. Јер Албахари никада није ни покушао да буде нешто друго до професионални писац, који се одговорно бави својом професијом и трудољубиво, па чак и претерано скромно, минималистички осмишљено, игнорише мит о сопственом култном статусу. Али чак и најупућенији познаваоц Албахаријевог опуса морали су се изненадити када су, у већ споменутој ауторској белешци за друго издање *Цинка*, прочитали Албахаријево образложење о *Цинку* као „историјском роману“:

Управо присуство наде чини да данас о *Цинку* размишљам као о *историјском роману*, односно, као о књизи која припада времену које је неповратно окончано. Упркос свим постмодернистичким доскочицама, упркос обузетошћу формом и смислом приповедања, *Цинк* је прича (о причи) љубави у времену које, како сам то у међувремену научио, стоји на измаку раздобља у којем се веровало да је могуће живети без историје. (Albahari: 1996, 128. Курзив Т. Р.)

Остаје, међутим, питање на који се начин *Цинк* конституише као „историјски роман“. Која се то епохална ситуација историјске промене у њему дешава; на који начин се он односи према лошој „породичној и националној предаји разарања“ коју има намеру да прекине? И није ли, коначно, чудно да се писац, који у споменутој белешци за друго издање *Цинка* тврди да је живот његовог наратора „ритуално одигравање очеве историје“, управо у *Цинку* допустио истом том наратору да се на све могуће начине ограда од страшних фројдовских метафора Едиповог комплекса и оцеубиства, које би могле погрешно објаснити његов случај:

Постојало је још нешто: осећања су старомодна; човек који пати за умрлим оцем не спада у садашње време, које нема времена, ни за шта осим за само себе, ни у прошло ни у митско, у којем се отац јео и заборављао; *он спада у неко средње време*, у којем су се осећањима приписивала разноврсна својства, како моћ тако немоћ, како врлина тако мана. Желео сам свега тога да се ослободим, поготово митологије: кастрираног оца, убијеног оца, рашчереченог оца, оца као мушке вагине, оца као мајке. Не знам да ли сам довољно јасан? (Albahari: 1996, 128. Курзив Т. Р.)

Пародија могућих психоаналитичких трауматских симбола; пародија саме психоанализе као својеврсне митологије западноевропске културне традиције која обнавља митолошко време у срцу Европе а на самом почетку двадесетог века више је него очигледна. Отуда приповедач *Цинка* добро осећа своју неусаглашеност са историјским тренутком и неадекватност сопственог односа према том тренутку: не без разлога он тврди да га његова старомодна бол за оцем, љубав према оцу, издвајају у

неку изоловану капсулу „средњег времена“ које ће се касније испоставити оним што је Томас Пинчон, у предговору за издање својих изабраних прича, назвао „територијом и границама сопственог незнања“. Пинчон је тврдио да је неопходно имати представу о тој територији и тим границама; Албахари, први преводилац Пинчонових прича и романа у српској књижевности, као да је, пишући *Цинк*, на ту чудну али важну епистемолошку опаску био заборавио. И као да је се присетио тек накнадно?

Или ствари стоје, ипак, мало другачије. *Цинк* је објављен у неком међувремену, у капсули средњег времена које још ништа о себи, ни о својој митологији, ни о својим последицама, није знало поуздно. Отуда, иако можда доиста несвестан граница које омеђују бескрајно велику и тамну територију његовог незнања, приповедач *Цинка*, међутим, само за за тим границама трага и само њих настоји што прецизније да истражи. Као какав Едип који наравно ни не зна зашто је Едип, наратор *Цинка* заиста ритуално обнавља очеву историју и спрема се да симболички убије свог оца, за кога није ни свестан у којој му је мери отац. Јер потребно је обуставити традицију разарања, која тек што је почела да се успоставља; било је неопходно реаговати макар и у облику који, иако изгледа као прошли, јесте, доиста, будући.

Скоро да нема потреснијег примера примопредаје приповедања са оца на сина у савременој српској прози од овог које се у *Цинку* одиграва на територији нараторовог епистемолошког средњег времена. Јер се син – наратор *Цинка* – очевом смрћу и нехотице, и против своје воље која одбија сваки

свесни ангажман, нашао у ситуацији у којој је изненада укључен у један историјски догађај; у догађај од цивилизацијског и епохалног значаја који превазилази његове личне интересе и приморава га да те интересе сагледа у једном ширем историјском контексту. Посматрано ретроспективно, осам година касније, у тренутку кад се друго издање *Цинка* објављује у земљи за коју писац Сретен Угричић, у свом роману *Маја и ја и Маја*, пише: „Југославија је лепа земља, штета што не постоји.“ постаје јасно да је наратор *Цинка* прави „син разметни“ који се у старозаветној, а потом и барокној традицији, покајнички враћа кући, очевом дому, очевом предању, пошто је био олако одбацио његову митологију и симболику. Јер:

Стварност је, наравно, успоставила своју верзију стварности, и данас, осам година после првог објављивања, *Цинк* се, као и све друге књиге, нашао заробљен у строго дефинисаном историјском раздобљу. (...) Свемир се још увек отварао за приповедача, али у стварности, изван књиге, он се већ затворио. (Albahari: 1996, 128.)

Прихватајући ту чињеницу, те накнадно-спознате-границе спственог породичног и националног предања, Албахари експлицира драматичну а наоко неприметну поетичку промену која се у *Цинку* десила „тихим мијењањем“ приповедачевих побуда. Промену која је, између осталог, претворила наратора у сина разметног а *Цинк*, парадоксално, у историјски роман.

Право на приповедање као мушко право

На тај начин у српској књижевности *Цинк* постаје парадигма онога што се у књижевнотеоретском постструктуралистичком и постмодернистичком дискурсу зове Текстом: покушај да се књижевно дело ослободи онога што Барт назива „процес порекла“ и да се оно установи као Текст који „се чита без уписа Оца“. (Bart: 1986, 184.) И заиста у *Цинку* скоро да нема нити једне референце на познате очинске фигуре Албахаријеве личне књижевне митологије – нема ни помена од имена Бекета, Набокова, Пинчона, Борхеса, Хандкеа (на чија имена, међутим, указују важни аутопоетички сигнали у његовим приповеткама), нити упућивања на њихове текстове; минималистичко-стоичка животна поетика нараторовог оца (која је указивала на то да се животна прича рађа у немом окршају са самим собом) као да је попут завештања испуњена у нараторовој поетици одлагања, колебања, потпуно персоналног и интимног исказа лишеног било каквог директног референтног оквира који би упућивао на тешко цивилизацијско наслеђе очинства. Као да нико од поменутих великана није био ту да притекне у помоћ при решавању питања очевог тестамената, који је, то смо већ до сада схватили, у случају једног писца истовремено и тестамент оних који су на његову поетику на било који начин утицали. Иако је на плану форме наратор *Цинка* можда и добио некакву тајну подршку ових великих фигура светске књижевности дотле је на плану личне одговорности и будности, ослобађања и буђења

за проблем који се десио у тренутку спознаје да је смрт његовог оца не само лична породична драма већ догађај од епохалног историјског значаја, наратор *Цинк* био сасвим сам. Његов задатак је био да постави питање границе (приче, приповедања); његов подухват је био њено превазилажење. Иако је на први поглед матрица у којој се одиграва чудна примопредаја права на приповедање између оца и сина у *Цинку* матрица равнодушности и аутизма овај Албахаријев текст представља, у ствари, буђење за нови поетички проблем и нову приповедну ситуацију, за нови историјски тренутак у коме се решава ко ће и како добити право на јавни говор и на приповедање у једној заједници, историјски већ дестабилизованом и фрагментаризованом.

Цинк је тако прича о примопредаји приче *опет* са оца на сина, оца који својим минималистичким животним поукама, обликује нараторову минималистичку поетику. *Цинк* је прича о стању приче у тренутку у коме се прича тј. приповедање приче ставља сину у задатак, о стању приче у тренутку њеног преузимања тј. започињања и о новим могућностима приповедања које се у оквиру ње отварају. *Цинк* је прича о новој историји приче у процесу редефинисања постмодернистичких теорија наратива и наратије: уводећи у виду очеве смрти у свој роман идеју историје и историјског контекста Албахари у *Цинку* демонстрира озбиљну, иако имплицитну, критику утопијског сна о аисторичности и аполитичности постмодернистичког књижевног концепта у српској култури.

Метафора светлости, стара библијска метафора везана за Књигу постања и чаробну моћ речи које,

заиста, могу да раздвоје светлост од таме у *Цинку* је, у новој ситуацији приповедања која Албахарија интересује исто као што је интересовала Киша више од једне деценије раније, и исто као што ће интересовати Константиновића мање од једне деценије касније, заправо метафора употребљена у једном иронијском контексту. Ипак, то је још увек метафора која говори нешто о повлашћеном месту смисла, мистичног и наративног јединства приче која се у свом ауторитету позива на Закон Оца и на сопствена телеолошка значења, будући да она, таква, озарена светлошћу, потиче од самог Бога. За такву је причу још увек неопходно реконструисати очев тестамент и историју личног односа са оцем: приповедач у *Цинку* то покушава али савладавају га немоћ и осећање кривице, одговорност према захтевима традиције романа као жанра и свест о неспособности да се на те захтеве одговори како би требало. Он може само да се труди, да почне са започињањем, да се бори подједнако упорно са рестрикцијама романескног жанра и својим сопственим хибридним осећањима кривице.

Те форме кривице, хибридне и потиснуте, чине, међутим, саму суштину нових наративних стратегија одлагања и оклевања у *Цинку*. Оне указују на то да је иронија метафоре светлости, метафоре смисла и истинитости приче, тиче пре свега сцене на којој се одиграва примопредаја приче и на којој син, осећајући да је невољно али коначно постао учесником и сведоком једног епохалног историјског догађаја, смрти свог оца, стоји збуњен, недостојан, пометен и страшно крив. Све што је од оца остало јесте сећање на немушти говор тела и

поетику ћутања, на стоицизам трпљења који ће се одразити на минималистички стоицизам нараторових приповедних стратегија. Тај скромни збир очеве свакодневице чини оно неколико ставки у очевом завештању која се могу тицати нове нараторове поетике али које саме по себи говоре колико је немогућ захтев причања приче о оцу у традиционалном маниру причања прича. Син једва да има довољно материјала од кога би, као што је то учинио наратор *Баите, пепела*, направио тестамент свог ћутљивог, скромног и повученог оца, помиреног са свим недаћама живота: „Ретко смо се дотицали. Понеки пољубац и понеки загрљај. (...) Да није било његових напада и болести, не бих га никад привио уз себе, не бих никада признао блискост са његовим телом.“ (Албахари: 1988, 62.) И: „Памтим његове покрете али не и његове речи.“ Или: „Поштовао је тајну. Неке ствари које смо само он и ја знали није никоме рекао. Неке од њих су га вређале, наносиле му бол, али је ипак ћутао.“ (Албахари: 1988, 65.) Наратор *Цинка* мора себи да положи рачуне за сопствену емоционалну дистанцу, за тек повремено сопствено присуство у свету своје љубави према оцу, за све оне гршке за које нема искупљења и која ће се, исто као и сваки случајно упамћен детаљ сећања на оца, структурирати у виду нових наративних техника и стратегија у његовом говор (за)почињања. На тај начин наратор *Цинка* постаје син разметни постмодернистичке прозе који коначно признаје, посредством учешћа у историјском догађају смрти (и живота) свог оца, важност оног светско-историјског контекста дешавања о који као да је покушавао

да се оглуши. У свом покајничком преиспитивању емоционалне штурости коју је показао према сопственом оцу, наратор *Цинка* мораће да преиспита и емоционалну блокаду коју је показао према самом свету (о чему сведочи наративни низ фрагмената о његовом путовању по Америци) и то ће га преиспитивање довести до новог облика историјског романа у српској књижевности у коме предуизимање одговорности за не-приповедање личне историје подразумева и предузимање одговорности наратора према једном ширем историјском контексту.

Нови облици ангажмана имају у постмодерном тексту какав је *Цинк* своје специфичности, и, наравно, свој далекосежни иновативни значај који доводи у питање традиционалне и званичне књижевнокритичке, књижевнотеоретске и књижевноисторијске интерпретације романа као жанра у српској култури. Сам *Цинк* биће разматран као гранични случај – критичка рецепција није га увек и отворено именовала „романом” већ је пре коришћен постмодернистички појам „текста“ у оном значењу тог појма у коме га је установио Барт а затим разрадио Дерида; чини се да је *Цинк* свој поуздани и несумњиви статус романа добио тек накнадно, када је Давид Албахари написао серију својих романа-из-егзила коју чине *Снежни човек*, *Мамац те Геџ* и *Мајер* а нарочито у тренутку када је за роман *Мамац* 1997. године добио Нин-ову награду. Цитирана аутопоетичка белешка у другом издању *Цинка* учвршћује статус *Цинка* као романа, али у оној категорији у којој се то најмање очекивало од аутора какав је био Албахари – у категорији историјских романа који у српској књижевности

уживају нарочити, повлашћени статус жанра од специјалног националног значаја, традиционално резервисаног за репрезентацију велике наратије и епски свеобухватног поглед на свет.

Наратор *Цинка* ће, међутим, одустати од било какве идеје свеобухватности; он одустаје од целине приче, од идеје о њеној целовитости, од вере да је она икад постојала или била могућа. Нови тип романа који *Цинк* храбро успоставља у српској књижевности, надовезујући се на традицију кратког експресионистичког и експресивног романа у српској књижевности какви су били *Дневник о Чарнојевићу* Милоша Црњанског или *Са силама немерљивим* Растка Петровића, представља – не исход реконструкције изгубљене целине приче о оцу – већ сам процес узалудне реконструкције; не фиксирање идентитета већ његову непрекидну трансформацију, његову вечну другост у односу на самог себе. У центру нараторове пажње је писање а не прича и то управо оно писање у коме се бартовски поништава сваки идентитет, па и идентитет самог писања; у коме се писање објављује у својој тами и својој другости, као чин без икакве сврховитости осим оне која води испуњењу једноставног задатка: писати. „Писати без побуда: утонути у мрак“ (Албахари: 1988, 60). Цитирани фрагмент звучи као поетички кредо али и као узвик олакшања због коначно нађеног говора који наратора ослобађа кривице у ситуацијама у којима не одговара на захтеве традиционалне романескне поетике, будући неспособан да причу исприча другачије него као „причу“: задатак традиционалног романескног приповедања, као и његове реконс-

трукције или пародије, више нема истински значај за успостављање истините приче о оцу јер „нема те светлости која може да обузда смрт“.

Ипак, свет приче у *Цинку* је и даље мушки свет. О томе сведочи и коначно признање наратора о неопходности било каквог трага о очевом духовном наслеђу, о знању о оцу које би, акумулирано у речи, могло имати облик некаквог завештања: „Ја који никада нисам веровао у речи грцао сам над чињеницом да нисам дознао довољно речи. Нешто сам ипак научио.“ (Албахари: 1988, 64.) Научио је то да тестаментa нема и да се он не може нити реконструисати нити направити али да се, упркос одсуству било какве утехе тумачења, мора прихватити дужност и одговорност јавног говора, мора се бар започети тај говор пред потпуним странцима, како би се спасла част професије и част саме љубави (опет: синовљеве?професионалне?). Поигравања са ликом девојчице/девојке у фрагментима љубавне приче штампаним у курзиву поигравања су са сопственом другошћу, са жељом да се увек оствари закон идентитета који би да буде неко други или нешто друго. Чини се да у том поигравању родним идентитетом јунакиње/нараторке постоји свест да би, заправо, било лакше уколико би се одступило од закона конструкције наратора у оквирима патријархатом задате матрице маскулinitета; као да би било лакше када би се почињање говора у јавности и за јавност, пред собом и за друге, одиграло мимо отпора иницијацији у симболички поредак карактеристичног за скоро сваког Албахаријевог јунака, па и оног који јесте наратор *Цинка*. Постоји, такође, и радозналост да ли би се при

томе битно променио статус и начин приповедања и писања; да ли би јунакиња/нараторка на неки начин убрзала (за)почињање говора и конституисање саме „приче“.

Оклевање да се коначно (за)почне са приповедањем, а са друге јасна свест о томе да се мора прекинути „лоша традиција разарања“, да се мора (за)почети говор јесу средишња, инсајдерска и кључна субверзија која се дешава против патријархалног поретка и фалусног симболичког система – у срцу тог поретка и тог система, именовани управо од стране новог типа наратора, новог типа сина, који се упорно пита није ли цена симболичког оцеубиства превисока цена иницијације; није ли управо то она цена која багателише причу о љубави према оцу коју нови син покушава да исприча. Нови наратор тј. нови син, чији лик у српској савременој прози конституише нови модел маскулинитета, свестан је у потпуности контроле коју симболички поредак преузима над њим кад једном ступи у простор и на место говора:

Помислио сам на оца, а глас ми је рекао: Како можеш да описујеш када доиста не знаш? Тај глас и оно што је говорио је било толико тачно, да једноставно нисам могао да дођем себи. (...) Глас је бдио нада мном као контролор летења, појачавао и смањивао интезитет светлости, управљао душу према изворима сећања, понашао се као апсолутни господар. Писање је фрустрација, гнев против чињенице да си само инструмент, тело које треба да придржи перо док записује причу која припада неком другом. (Албахари: 1988, 42–43.)

Наратор зна да је цена тог уласка један первертирани облик поновљеног оцеубиства и пита

се да ли уопште жели да ступи у тај и такав поредак, у ту и такву културу. Једино решење које налази, користећи се при томе стоичким животним искуством сопственог оца, јесте један стоички однос према сопственом задатку писања тј. служења језику. Наратор *Цинка* успева да толико олабави везе традиционалног ишчекивања које постоји у констелацији снага отац-син да ствара потпуности децентрирану, нетипичну ситуацију у оквиру патријархалног симболичког поретка у којој његов отпор, његово оклевање, његова неодлучност и невољност као и његова кривица пред отуђењем од сећања на сопствену љубав према оцу, иако не мењају стриктни иницијацијски механизам језика јесу, управо у том новом баратању језиком, пресудно узети у обзир као нешто са чим од сада па надаље исти тај немилосрдно патријархални језик има рачунати.

Оклевање наратора да призна свој статус сина и тиме преузме одговорност субјект-позиције – као и одлагање (за)почињања „радикалне аутобиографије“ – тичу се нараторове свести да се право на приповедање, на јавни говор, на неки начин преузима тј. наслеђује од Другог, као што се Другом и предаје. Осећање кривице коју наратор-син осећа у *Цинку* биће тако, с једне стране, последица новог начина на који он види позицију сина, и мушког субјекта уопште, у симболичком поретку патријархата. Тај син, односно наратор, свестан је процеса преузимања тј. уступања власништва над говором које је неумитна поента отац-син односа, као што је у потпуности свестан и власти језика који у име симболичког поретка развлашћује субјект који

је на себе преузео обавезу јавног говора. Тако ће ова свест, с друге стране, проузроковати један самосвестан, ангажован и толерантан однос према сопственом приповедању/говору/нарративу чија је судбина експропријације очигледна:

Али то уступање власништва над написаним има значајан низ политичких последица јер преузимање, преобликовање и искривљавање нечијих речи заиста раскрчују један тежак будући терен заједнице на којем ће извесно бити изневерена нада у потпуно препознавање себе у речима које означавају. Али, то непоседовање сопствених речи постоји од почетка, пошто је говор, у извесном смислу, увек говор странца који говори у нама и кроз нас, меланхолично понављање језика који никад не бирамо, Који не затичемо као оруђе спремно за употребу, који нас, да тако кажемо, користи и развлашћује као непостојан и континуиран услов појединца и заједнице, амбивалентан услов моћи која обавезује. (Batler: 2001, 295–296.)

Власништво над говором као јавним чином мора дакле бити схваћено као „амбивалентан услов моћи која обавезује“, а то значи ограничава ауторитарну самовољу патријарха који се према чину јавног говора односи као према властитом поседу. Оно што обавезује увек нас обавезује због других и за друге: нарратив дакле, уз ту одговорност обавезе, не може више бити ничија лична, феудална својина која се самовољно држи под контролом. Појам посуда на тај се начин, кроз приповедање сина-наратора у *Цинку*, релативизује; као што се релативизује и појам, као и само место, ауторитета приче која постаје „прича“. Власништво над таквим говором лабавије је него у претходним ерама патријархалног поретка а сам нарратив структуриран је тако

да се власништво јавног говора, посредством таквог наратива, преноси дисперзивно и без принуде, ослобађајући сина-наратора обавезе да постане строги, тоталитарни патријарх. Кривица коју овај син-наратор осећа, схватјући да не може говорити о оцу и за оца другачије до као други, као отуђени странац, доприноси, такође, деконструкцији традиционалне ситуације наслеђивања симболичких добара у патријархалној заједници: власништво над јавним чином говора и приповедања биће у српској књижевности – од тренутка успостављања новог типа маскулинитета у *Цинку* – лишено апсолутног господара и спремно за лакше и лагодније уступање потенцијалним наследницима, ма ког рода он/она били. Син-наратор у *Цинку* потрудио се, наиме, да цена тог преузимања, с једне, а уступања, с друге стране, буде што је могуће мања; да језик постане безболнији и податнији него икада, губећи своју страшну, егзекутивну моћ над чистом егзистенцијом.

Ипак, наратор *Цинка* још увек није ослобођен страхоте прихватања очевог благослова, нити сопствене амбивалентне подвојености у ситуацији у којој се припрема да (про)говори. Највише што може да учини такав приповедач јесте да у наративну ситуацију – у њен метатекст – упише своје мукотрпно искуство у нади да ће управо тим уписивањем цена тог искуства, у наредној примопредаји приповедања као јавног чина, бити мање брутална. За узврат, наратор ће у спором и мукотрпном пристајању да постане син трудити да нађе своја сопствена задовољства, управо она која проистичу из чињенице да је *Цинк* роман чије су парадигма-

тичне поетичке претпоставке метатекстуалне. Што значи да *Цинк* није роман о причи већ – о писању. Јер: „...писање је сам лет. Ако тога нема писање је губљење времена.“ (Албахари: 1988, 44.) Остаје међутим питање коме припада глас који „као контролор летења“ контролише тај лет, његов правац и ток? Ко овлашћује приповедача да говори; од кога приповедач позајмљује свој сопствени глас, своје сопствено право на говор? И због чега је тај приповедач, контролисан на такав начин упркос свим отпорима и иновацијама, нужно увек и изнова потврђен као син, без права на радни преображај. О томе понешто говори сам крај романа. У завршном пасусу књиге на кратко се појављује епизодни женски лик који је од пресудног поетичког значаја за мушки свет туге и задовољства писања у *Цинку*:

Стан се убрзо испунио људима: жене су спремале у кухињи, мушкарци пили у трпезарији. Ништа није требало говорити: сви су већ све знали. Тада је неко зазвонио, а када сам отворио, девојка пред вратима упитала ме је да ли желим да осигурам живот. Имала је светле коси и светле очи; запазио сам и облину колена. Одмахнуо сам главом и затворио врата. Анђели увек долазе прекасно. (Албахари: 1988, 78.)

Овај женски лик вишеструко је значајан: он је једна од бројних метафора светлости које се у *Цинку* појављују; као и већина њих и лик светлокосе и светлооке девојке је гротескно-ироничан јер се девојка појављује на нараторовим вратима са чудним предлогом, у чудној улози, бар с обзиром на ситуацију и који се дешава: девојка, наиме, нуди полисе животног осигурања. Метафизичка и

трансцедентална значења приче, остају, међутим, са оне стране нараторових врата.

Девојка дакле не прелази симболичну препреку кућног прага; она не прекорачује ону црту „*која раздваја значења и која када се пређе, доводи до тога да ствари мењају смисао, задржавајући пређашњи облик, који је, доиста, будући*“. С оне стране нове нараторове поетике остаје, тако, пред отвореним па скрушено затвореним вратима, и једна нова могућност приповедања која се крије у тајни нових модела поетичке дистрибуције/размештања/померања традиционалних наративних улога родних идентитета. Иако се у целокупном свом опусу Албахари поетички доследно бавио испитивањем и реализацијом управо једног оваквог модела у *Цинку* он оставља наратора у затвореном делокругу примопредаје приче са оца на сина; за сада ван домашаја анђеоског и родног искупљења, понуђеног у лику непознате девојке која се појављује на његовим вратима као приказанье наизглед непотребне, трансродне помоћи.

Можда неки други пут. Можда је не прекасно већ прерано, само се из капсуле неутралног и замрзнутог средњег времена то не може проценити. Јер као што памти и све друго, па и неодлучност и колебање сина, тако језик памти и ону тихост и скрушеност са којом су врата пред девојком-анђелом заворена. Али за сада, у историји (за)почињања, онако како је она установљена у *Цинку*, отац и син још увек нису поравнали све рачуне. Наратор то зна. Осећање кривице и синовљеве послушности налаже му да се врата затворе, да нико непознат не пре-ступи (на) симболичко место прага, да се

рачуни сведу у тишини и насамом, око у око, у мушком дијалогу, који, међутим, по први пут у српској књижевности, памти и упућује на све оно што је до њега довело: и на стоицизам очевог предсмртног ћутања, и на скрушену понизност сина који оклева, али и на безазлено чуђење непознате девојке. Тог нежног странца светлих очију, који као објава другости, остаје да чека пред затвореним вратима српске прозе. Овога пута, међутим, потпуно свесне, упркос затворености у митски мушки дијалог о суштинама, своје сопствене промене, своје сопствене будућности у разлици. Своје већ-увелико-присутне анђеоске, трансродне другости с оне стране огледала.

**Будуће време и имагинариј пада или:
о роману *Отац* као о
пост-постмодернистичком
и пост-југословенском роману**

Роман *Отац* објављен је премијерно 2010. године у Београду. Роман *Отац* није никад објављен у Хрватској. По речима самог аутора он није никада ни имао намеру да га објави у земљи у којој живи и чији је држављанин. Све ово даје разлога да се анализа Јерговићевог романа, захваљујући сродностима које нарратор романа дели са наратором романа *Цинк*, укључи у ову анализу иако је она пре свега орјентисана ка репрезентацији маскулинитета у савременој српској прози. Али ова анализа већ у самом уводу указује на један шири, балкански и регионални, посткомунистички и транзициони проблем представљања маскулинитета у једној за-

једници која је прошла кроз трауму распада земље и пролази кроз нове трауме транзиционих и интеграцијских процеса.

Јерговићев роман темељи се, као и Албахаријев, у сећању на мртвог оца. Истовремено, то је за наратора романа прилика да још једанпут сведе рачуне са својим детињством и младошћу проведеном у некадашњој СФРЈ, са замршеним и мучним клупком њених унутрашњих, никад разрешених политичких и националних тензија, са сопственим одласком из Сарајева и апатридским животом у добровољном изгнанству. То је прилика да се преиспита како је заправо постао то што је постао и да ли га је живот могао учинити другачијим:

Брачна несрећа и фрустрација моје бабе Штефаније фатално се потретила са брачном несрећом и фрустрацијом Хрватске и хрватског народа у карађорђевићевском краљевству. Од тада, њезин је живот, а затим и живот њезиног слабога сина, мог оца, био трајно уцијењен државним приликама и политичким промијенама.

Не знам како би било да је било другачије.

Знам само да онда ово не бих био ја.

Да ме је могао вољети, или да је имам чиме, да се знао отргнути од онога што му је животним околностима било задано, не би било ни овог опроштаја. Али не би, претпостављам, било ни оне врсте мога интересовања за политику и за повијест двадесетог стољећа, углавном балканску и југославенску, које је уписано у већину тога што сам написао, у књигама или у новинама. Да није тог puzzleа који се тако савршено уклопио, начињеног од повијесног зла и привате несреће, сигурно бих био другачији писац, ако бих опште био писац. (Jergović: 2010, 96.)

Бити писцем за наратора Јерговићевог романа значи носити се са наслеђеним али и сопственим осећањем кривице и nelaгоде, никада превазиђе-

ним грехом грађанског порекла које се у комунистичком режиму сматра издајничким. Чак и после пада тог режима и распада Југославије осећај те кривице и nelaгоде не престаје – пристојни су увек због нечега криви, овога пута због тога што не уживају у благодетима свог некада погрешног породичног порекла у земљи која постаје право место за слављење и прихватање тог порекла – хрватског, грађанског, католичког, и на крају, усташког које у завет породици оставља баба Штефанија. Како би преиспитао још једном то наслеђе наратор прави детаљан и лирско-иронични имагинариј пада комунистичког режима и распада земље; он набраја драгу иконографију сопственог смушеног детињства у коју спадају ствари попут Еурокрема или првих телевизора; он детаљно описује топографију Сарајева и околине коју упознаје захваљујући очевим лекарским визитама и кроз ту топографију предочава трансформацију мултикултурног у ратни пејзаж Босне и Сарајева током деведесетих година двадесетог века.

Албахаријев роман наговештава промену традиционалне родне дистрибуције наративних улога; Јерговићев, пак, промену традиционалне дистрибуције идеолошких улога и захтева. Идеологија расне и националне нетрпељивости наслеђује се у Јерговићевом роману по женској линији: њени су представници нараторова баба као и тетке по оцу које, због своје привржености режиму НДХ, морају 1945. године да напусте Југославију и отпутују за Аргентину. Нараторов отац, иако описан као слаб и поводљив, неодговаран и нелојалан отац, није део ове идеолошке дистрибуције. Управо он одбија да

се укључи у тоталитарни идеолошки режим који заступају његова мајка и сестре – идеју националне и класне једнакости наратор учи колико од њега толико и од своје мајке и њених родитеља.

Не знам прилази ли се данас на такав начин одгоју дјеце, било гдје у земљама растурене Југославије, али и шире. Полазећи од различитих породичних, идеолошких, па и судбинских претпоставки, моји су раздвојени родитељи, као и моја наона, били увјерени да готово и нема ничег важнијег у одгоју дјетета него научити га како су сви људи једнаки и како нитко није бољи или паметнији зато што је ове или оне нације. Уз то им је, чини ми се, било важно још само да не постанем лопов. Све друго је било могуће и допуштено. (Jergović: 2010, 54.)

Ове идеје држи се нараторов отац и током опсаде Сарајева, као и у оним данима који јој претходе, данима који су већ затровани верском и националном мржњом. На свој тих и упорни начин отац одбија да узме учешћа у било ком политичком дешавању које му може донети добробит али које је у сукобу са унутрашњим зовом његове професије, са вољом и преданошћу лечења људи. Свих људи. Отуда многи, каже наратор, за овог Хрвата мисле да је Србин, будући да он не одустаје да лечи сиромашне сељаке на Романији и Сокоцу, а међу њима има највише оних који су или Срби или Муслимани.

Фигура оца конституише се тако у Јерговићевом роману постепено и као да се слаже каква слагалица – на крају се отац као фигура одсуства преобраћа у фигуру тихог и неприметног али постојаног присуства чијом смрћу заправо почиње истинска самоћа сина-наратора – који ретроактивно схвата на који је начин отац извршио своју роди-

тељско-заштитничку улогу. Улоге су овде такође инверзивне у односу на Албахаријев роман: отац представља фигуру потиснутог али субверзивног маскулинитета која, одбијањем да преузме задату му хегемону политичку улогу, дестабилизује идеолошку породичну матрицу, син-наратор у потрази је за коначним ослобођењем од порекла и осећања кривице која га прати, у жељи је да се најзад преобрати у вука самотњака који никоме ништа не дугује и који може да започне стварање света испочетка:

Очевом смрћу угашена је сарајевска лоза Марка Јерговића, коцкара и поштара, родом из Ликог Лешћа. На свијету нема ни једног живог Јерговћа који би ми био неки род. (Jergović: 2010, 159.)

Наратор романа *Отац* одбија да своју исповест зове романом, он пре жели да тај псеудодокументарно и есејистички исприповедан текст буде резиме једног времена и његовог пораза. Резимирајући напор наратора да извага и улог прошлости и улог будућности у свом животу, у земљи и на простору још увек поседнутом политичким демонима, овај текст представља један још увек потиснути, иако слободе жељан, модел маскулинитета. Његови представници слободу налазе у признању својих грешака и кукавичлука, у покајању због своје слабости, у преиспитивању могуће будућности, и то оне будућности која би изнова поставила питање југословенског идентитета као оног који заслужује успостављање некада постојећег али изгубљеног друштвеног консензуса.

У тој бризи за будућност хуманистичког наслеђа у постјугословенским временима јавни про-

стор бриговања у роману *Отац* и даље је намењен наслеђивању по мушкој лози: брига за добробит прелази са оца на сина, у старој доброј традицији грађанске породице пристојних интелектуалаца. Једина разлика је у томе што син-наратор не жели бити иницираним ни у једну постојећу и добро позиционирану, друштвену, класну, националну или верску групу на хибридном постјугословенским просторима. Кајући се због одлука које су други донели у прошлости, овај нови тип ангажованог маскулинитета жели да историју заиста напише изнова, преиспитујући њену хибридност, њену алтернативност и њену породичност.

РАЊИВИ МАСКУЛИНИТЕТ И АНТИХЕРОЈСКИ СИМУЛАКРУМ СРЂАНА ВАЉАРЕВИЋА

*„A da sam mlada devojka?
To mi pade na pamet
i siđoh sa stabla.
Koliko bih bio raspušteniji?
U nekoj šumi, bilo kad.
Nežna i samouverena.“*

Srđan Valjarević, „Boginja“

Момак са периферије: хабитус, класна раслојеност и рањиви маскулинитет српског транзиционог друштва

Проза Срђана Ваљаревића представља један од најрепрезентативнијих и најцеловитијих књижевних опуса у српској савременој књижевности који говори о умножавању, палимпсестном преклапању као и о подвајању нових образаца савременог маскулинитета разапетог између жестоких захтева асфалта, са једне, и парадоксалног лирског доживљаја урбане дунгле и сопственог/мушког места у њој, с друге стране. Поетичка домината целокупног опуса Срђана Ваљаревић – који обухвата збирку поезије

Цо Фрејзер и 49 песама (1992), романе *Лист на корици хлеба* (1990), *Људи за столом* (1994) и *Комо* (2007), као и два жанровски хибридна текста *Зимски дневник* (1995) те *Дневник друге зиме* (2006) – јесте фрагментаризација приповедног поступка и приповедање у исповедној „ја“ форми у коме је наратор фокусиран на репрезентацију и трансформације традиционалног модела маскулинитета у српској транзиционој култури, као и на потрагу за новим начинима конституисања сопствене идентитетске родне позиције рањивог маскулинитета; потраге која произилази из кризе заједнице, њеног трауматизовања и губитка вере у њене доминантне фикције.

Ваљаревићеви наратори у својој исповести сведоче искушења и искуства савременог маскулинитета у Србији – како током ратних деведесетих тако и током сурово транзиционих година у првим деценијама новог миленијума. Класна припадност се у њиховим „исповестима“ разоткрива као пресудна идентитетска „нестабилност“ рањивог маскулинитета, који сведочи транзициону кризу као нову историјску трауму из које произилази одсуство друштвеног консензуса везаног за доминантне фикције породице, фалуса као означитеља, као и саме нације. Уместо великог наратива нације у Ваљаревићевој прози препознајемо фрагментаризујућу силу сведочења представника понижених и обесправљених друштвених слојева: минималистичка сведеност тих сведочења у контрасту је са патетичном националном реториком. У овако интонираној исповести посткомунистички период испоставља се буденовском „прелазном зоном“ у којој се старе класне представе палимпсестно

преклапају са новим друштвеним раслојавањима, стварајући нове моделе репрезентације маскулнитета који баштине, с једне стране, искуство алтернативних класних позиција, а са друге, се ослањају на варијације традиционалне, увек донекле романтизоване, представе о етичким кодексима усамњеног и класно неприлагођеног момка:

Он је момак са звездарског брда и испод Цветкове пијаце; брдо узаних улица и ниских сиротињских кућа, браварских радионица и прљавих светлоплавих самопослуга, са пиво-пијама на трему; где су fine цуре ретке на улици и чести пси цуњароши, уз дрвене тарабе; где су људи погурени, са крупним шакама, и где се трагедије дешавају случајно, као и све друго, предодређено да се догоди баш ту, да се живот унакази; где се, после кише, вода из кућних олука слива низ улице и носи згужване жуте паклице јефтиних цигарета и целофане. (...) То је ово брдо, шарено поприлично, периферија, туга, и космички штимунг по ћошковима, и ноћу, пред зору, када се две веселе девојке враћају кући из града, купују хлеб у пекари испод „Клуза“ и штрпкају га Булеваром по трамвајским шинама, он је случајно иза њих и пије јогурт, хладан. Тај момак је одатле, и такав је стигао у град, а после је прижељкивао да се тамо из града врати, тролејбусом 21, једног јутра, изненада. (Valjarević: 2005, 127–128.)

Оно што прво привлачи пажњу у овом одломку јесте чињница да нас Ваљаревићев приповедач сучава са главним протагонистом *Зимског дневника*, то јест са самим собом, као са момком са периферије чији је класни статус јасно одређен детаљно описаним миљеом градског предграђа. Иако је пре ове књиге објавио цењену збирку песама и два одлична романа Ваљаревић тек *Зимским дневником*, објављеним дејтонске 1995. године, стиче култни статус: од „дечка који обећава“ он постаје један

од најзначајнијих протагониста савремене српске прозне сцене. Интересантно је, отуда, да се управо у овом одломку, који се одликује интроспективном „ја“ нарацијом, Ваљаревићев наратор, пред сам крај текста, разоткрива и отворено представља као јунак са јасном свешћу о сопственој, рањивој класној и друштвеној позицији, и да се та свест самоприказује тек у сцени у којој наратор о самоме себи приповеда у трећем лицу. Истина је да и на неколико других места *Зимског дневника* наратор приповеда о самоме себи у трећем лицу али та промена приповедне перспективе у овом необичном дневничком тексту не траје дуже од две-три реченице. Минималистичка безличност тих реченица често је у тој мери елиптична да ови фрагменти текста могу бити тумачени и у кључу приповедања у првом али и у кључу приповедања у трећем лицу. Наведени одломак, скраћен за прилике овог цитирања, траје међутим више од странице и по и у њему нам се приповедач, приповедајући о самоме себи у симулираном трећем лицу, по први пут представља у континууму своје друштвене изолације. Да та изолација има и својих предности и својих мана моћи ћемо да утврдимо касније, када сагледамо целину Ваљаревићевог опуса. У овом, пак, одломку очито је пре свега једно – да наратор жели да јасно позиционира своје полазиште и долазиште, свој идентитетски „номадизам“, који су многи критичари, попут Васе Павковића, на пример, погрешно називали „добровољно изабраном маргином“ (Pavković: 2006) Овакав приступ књижевне критике, која је из перспективе комодификоване интелектуалне елите одбијала да оснажи друштвену субверзивност Ваљаревиће-

вих поетичких настојања и да у номадској потрази његовог наратора препозна потрагу за другачијим класним и родним позицијама, утемељеним у јасној критици српског друштва, често је ометала адекватну рецепцију Ваљаревићеве прозе. Истина је, међутим, да посредством изненадне промене наративне перспективе у цитираном одломку *Зимског дневника*, кроз екстерну фокализацију непознатог приповедача у трећем лицу у чијем је фокусу фигура непознате мушке особе (или сопствена фигура), Ваљаревићев наратор указује на себе као на некога чија маргинализација никако није „добровољно изабрана“. Ваљаревићев „ја“ наратор указује на самог себе као на момка са периферије чије су друштвене позиције и симболички капитал јасно означени као унапред задати и отежавајући: начин на који је описан пејзаж београдског/звездарског предграђа испод Цветкове пијаце (једне од најјефтинијих пијаца Београда) јасно нам дочарава природу нараторовог хабитуса.¹

Појам „хабитуса“ француског социолога Пјер Бурдјеа односи се на укупност позиција и диспозиција које омогућавају друштвене праксе субјекта и начин његовог односа према сопственој те антагониистичким друштвеним групама. Хабитус, по Бурдјеу, обухвата „системе трајних диспозиција структуриране структуре предодређене да функционишу као структурирајуће структуре, односно као принцип настанка пракси и представа“ (Burdje:

¹ Природа тог хабитуса детаљно је представљена и у песми „Клинч“ која се налази у допуњеном издању Ваљаревићеве збирке песама *Цо Фрејзер и 49 (24) песама*.

1999, 158.) Бурдјеова дефиниција хабитуса подразумева интеракцију са другима кроз коју се одиграва процес социјализације. Ти „други“, који пресудно утичу на формирање основних диспозиција које чине нечији хабитус су, по Бурдјеу, чланови породице у којој се одраста и у којој дете више свесно него несвесно усваја одређене друштвене праксе и њима сугерисани систем вредности. То указује на детерминистичку позицију Бурдјеовог одређења хабитуса који је везан за првобитно социјално искуство породице – искуство које се не може бирати – и за тело као место обликовања социјализованог субјекта чије се обликовање одиграва кроз несвесно усвајање и примену друштвених пракси које је научио у свом примарном породичном окружењу. Постоје, наравно, и други начини стицања хабитуса али они су увек накнадни, додатни и корективни: примарна породица и њено окружење, по Бурдјеу, увек имају пресудну улогу у грађењу хабитуса. Појам социјалног и културног капитала, као и појам друштвеног поља Бурдје уводи у своју теорију како би објаснио начине трансформације и реорганизације првобитног хабитуса који су, по француском социологу, могући кроз процесе образовања или реализовања ванредног уметничког, научног или спортског талента (Burdje: 2008, 173.)

Будући да је по Бурдјеу концепт хабитуса (односно „станишта“) везан за искуства и друштвене праксе тела овај је концепт изузетно драгоцен у разумевању како Ваљаревићеве прозе и његовог наратора тако и у разумевању целокупне галерије ликова коју имамо прилике да сретнемо у савремене-

ној српској прози а који се у њој појављују или као жестоки момци, момци са периферије или момци из провинције. Њихово тело је тетовирано искуствима друштвених пракси које их социјализују и класно (само)одређују; оно је резултат и производ тих пракси које су увек у првом плану приповедачких стратегија репрезентације „момка са периферије“ чије је тело конституисано као проприште увек актуелне класне борбе кроз коју, заправо, субјект дефинише своју идентитеску позицију.²

Промена модела приповедања, прелазак из наративног модела приповедања у првом на наративни модел приповедања у трећем лицу, и то баш у одломку који представља осетљиву идентитетску позицију момка са периферије, указује да је приповедање о сопственом класном хабитусу, иако освешћено и самосвесно, заправо болно и траумат-

² По живописним и романтизованим топонимима предграђа (као и по још неким својим наративним карактеристикама) проза Срђана Ваљаревића подсећа на роман *Када су цветале тикве* (1968) Драгослава Михајловића: драма предграђа и друштвене неправде, поезија и хероика сиромаштва као и његово незнање по много чему повезују, некада забрањени Михајловићев роман, објављен у самиздату, са Ваљаревићевом транзиционом прозом. У поређењу Ваљаревићеве прозе са овим Михајловићевим романом може се утврдити и непролазна, постојана усамљеност класно одбачених; хероика момка из предграђа није много изгубила на свом тамном сјају уколико се упореде два наизглед драматично супротстављена друштвена система какав су некадашње социјалистичко уређење СФРЈ и процес неолибералне глобализације током задњих деценија двадесетог и првих деценија двадесет и првог века. У том погледу Ваљаревићева проза потврђује сврсисходност као и скривени континуитет друштвене критике, започете романом *Када су цветале тикве*.

ско: иако спреман да прецизно одреди своју класну позицију наратор није у стању да у то учини у исповедном првом лицу, већ само посредно, приповедањем у трећем лицу. У цитираном одломку наратолошки поступак разоткривања идеолошког и друштвеног самоодређења Ваљаревићевог јунака/приповедача указује на неку врсту измештања из сопствене идентитетске позиције, на диспозицију „да се оствари дистанца према тој ситуацији“ и на „прозивање“ сопствене идентитетске позиције са остварене дистанце, кроз антагонизам класне борбе чију силину ублажава наративна симулација погледа и говора класно Другог: „Он је момак са звездарског брда...“ У овом препознавању и „прозивању“ сопствене класне позиције представа о савременом маскулинитету, формирана кроз отелотворење из даљине приказане фигуре момка са периферије, указује на транзицију као нову историјску трауму савременог српског друштва и на типове промене наслеђеног, новом стању још увек неприлагођеног, хабитуса момака који у центар неолибералних дешавању долазе из далеких, социјалистичких и постјугословенских радничких предграђа.

Телесност момка са периферије, наглашена његовим искуством непрекидног кретања и физичког исцрпљивања коме је изложен током свог суочавања са животом на улицама предграђа, одређена је и опозицијом центар-маргина града коју овај момак свакодневно има прилику да искуси. У трећем лицу се зато приповеда несаопштивост класне трауме; историја понижења нижих друштвених слојева, доживљена кроз праксе обликовања сопственог

тела у хабитусу радничког предграђа, – хабитусу који наратор истовремено покушава вредносно да рехабилитује али и превазиђе. Његова је класна борба сажета управо у начинима телесног разумевања и растакања те опозиције, у начинима деконструисања њених законитости, у детаљима који границе између центра и предграђа чине плаузибилним и неухватљивим, у телу одређеном својим хабитусом социјалистичке београдске периферије које се мења кроз противречност своје жеље која из предграђа хита у град да би се саморепродуковала управо кроз нову жељу, жељу повратка – предграђу.

Ово интригантно и суптилно наративно решење у портретисању (аутопортретисању?) момка са периферије у случају рецепције у читалачкој заједници функционише као антагонистична класна интерпелација непрекидног смењивања, удвајања и палимсестног преклапања нових модела транзиционог маскулинитета, разапетих између захтева традиционалног хегемонског маскулинитета, с једне, и глобализацијских промена родних режима, с друге стране. Ради се о двострукој фокализацији која сугерише двојакост виђења и визије кроз поглед оних који град познају и кроз симулирани поглед оних који Београд не познају. Њихов поглед Ваљаревићев наратор увек дочарава суптилно и имплицитно, као један накнадно спознати поглед непознатог (касније ће се испоставити и глобалног) Другог на који често заборављамо.

Кључни наратолошки поступак у оваквом произвођењу класне интерпелације јесте честа и живописна употреба топонима који су – иако

привидно представљени нарацијом класно Другог – призвани кроз интиман и проницљив поглед свакодневног станара предграђа, познаваоца свих прилика и неприлика окружења, искусног припадника изоловане заједнице. У призивању тих топонима глас класно Другог преклапа се и спаја са гласом класно маргинализованог и неприлагођеног „ја“; поглед класно Другог истовремено је и поистовећен и суочен са погледом неприлагођеног класног „ја“. Познаваоци београдске мапе могу, из своје локалне перспективе, да прате трансформације топонима у складу са друштвеним променама које су их проузроковале. Неки од топонима поменутих у наведеном одломку, наиме, више не постоје: транзиција је допринела да места промене своја имена, сврху, намену и намеру, док су понека од њих једноставно нестала са мапе града. У цитираном одломку постоји читав низ топонима који су претрпели трансформацију. Зграда продавнице „Клуз“ одавно се тако не зове и не служи истој сврси (као што више не постоји ни фабрика конфекције „Клуз“ која је била једна од водећих погона за производњу одеће у некадашњој СФРЈ), а светлоплаве самопослуге представљају она заборављена обележја социјалистичког периода наших бивших живота који на ободима града као да траје дуже него у самом центру, у коме већ увелико ври промена и процес неолибералне глобализације. Ни Булевар (револуције) више нема исто име иако је у свом новом називу задржао реч „булевар“ као део имена (Булевар краља Александра); тролејбус 21 и шине су још увек ту али не и обичај да се ујутру, при повратку кући из ноћног провода,

посети тек отворена пекара. (Прилагођавање „европском“ радном времену допринело је томе да и пекаре, које су се у време бивше СФРЈ отварале у шест ујутро, промене „социјалистичко“ радно време – које је делимично важило и током деведесетих година двадесетог века – и почну са отварањем тек у осам или девет ујутро). Оваквих примера има мноштво у Ваљаревићевој прози: бројне транзиционе промене остаће невидљиве за поглед глобалног Другог пред којим ће се, пак, отворити неке друге особености класног хабитуса јунака Ваљаревићеве прозе које указују на могућности превазилажерња хабитуса као задатог социјалног модела. У том смислу Ваљаревићев наратор растрзан је између детерминистичко-традиционалистичке привржености, романтизације и идеализације сопственог хабитуса односно предграђа и периферије, с једне стране, и жеље за искуством суочавања са класним и глобалним Другим које увек реконституише и мења задатос хабитуса, с друге стране.

Транзициона траума потцртава детерминистичку перспективу из које се разоткрива пејзаж предграђа. Она подразумева не само тренутак јунаковог писања и постојања већ читав један временски период који претходи том тренутку; период дуг и неодређен у свом трајању али јасан у својим поузданим исходима који се увек изнова обнављају кроз несрећу и беду, одсуство „финих цура“ на улици и неминовност конституисања оних модела маскулинитета који одговарају стереотипним хегемоним очекивањима. Несталност имена и функција топонима, као и променљивост животних стилова, можда најбоље указује на природу „прелазности“

(и „пролазности“) транзиционог периода у коме се у локалном контексту Ваљаревићеве прозе сагледава судбина момка са периферије. Оно што нам се представља у цитираном одломку јесте панорама радничког предграђа и истина његове класне судбине: све је ту трошно, јефтино и уређено тако да се „живот унакази“. Иако се ствари наизглед мењају једна остаје иста: класна раслојеност и маргинализација све је извеснија. У социјалистичкој Југославији она још увек има неку врсту идеолошки идеализоване ауре: славе се и романтизују вредности једноставног и скромног комунистичког живота који је државна догма (иако не и пракса) а у коме је недостатак материјалних средстава компензован људском топлином и узајамном солидарношћу. Идеал скромног и једноставног живота који своју пуноћу налази у размени људске тоpline и разумевања никако не би требало подценити: то није био само идеолошки ефикасан модел већ је имао и своје естетске а и практичне потенцијале који су на различите начине амортизовали социјалне неједнакости са којима се добар део становника СФРЈ суочавао. Током транзиције, међутим, социјалне неједнакости више се не могу неутралисати никаквим идеалом скромности: класна маргинализација постепено губи своју ауру и све се више разоткрива у постојаности своје намере да се „живот унакази“. Истовремено, поставља се питање, може ли момак са периферије остати непромењен у овом процесу све извеснијег, све доследнијег исцрпљивања људскости које се одиграва у неолибералним „модернизацијама“ друштва. Јер извесно је да су јунаци Ваљаревићеве прозе представници оних

друштвених слојева који су при транзицији из социјалистичке СФРЈ у неолибералну Србију понели најтежи друштвеним терет и суочили се са апсолутном маргинализацијом или потпуним губитком свог дотадашњег хабитуса; са политикама симболичког поништавања и искључивања из заједнице.

Појам „(класне) разлике“ као разлике у укуси-ма и животним стиливима јесте тај који одређује моделе наративних репрезентацијама „хабитуса“ Ваљаревићевих јунака. Већ у збирци поезије *Цо Фрејзер и 49 песама* разоткривају се детерминистичке друштвене праксе везане за одећене животне стилове, диспозиције које изгледају неименованим и које се не могу бирати – рад у радионици, физичка исцрпљеност услед тог рада, узалудни бунт: „Нисмо волели газду./ Зидар је желео само мало обзира. Да газда дође, да нам плати кафу у хотелу,/ да одложи радове.“ („Шоља кафе на нула степени II“ (Valjarević: 1996, 66.). Песма „Туњевина“ потврђује да искуство социјалистичког предграђа и искуство неолибералне глобализације дају једнаку шансу момку са периферије – шансу која никада није била и никада неће бити шанса: „Нисам знао кога имам за противника,/посао ми је изгледао бесмислен, требало је стајати за машином непрекидно,/дозволио сам да будем појебан“ (Valjarević: 1996, 72.). Посебност „животног стила“ одликује момка са периферије исто као што транзициони начини „стилизиације живота“ условљавају конституисање нових модела маскулинитета у српској култури и њихову приповедну репрезентацију.

Транзиција као нова историјска траума у представљању рањивог маскулинитета Ваљаревићевог момка са периферије утемељена је, такође, у дискурсу друштвеног прекршаја; деликвенције, дроге, алкохолизма и јефтине забаве попут фудбала и пива, сасвим у складу са Бурдјеовим концептом популарне културе као изразом „културне немаштине“ оних друштвених слојева који нису имали прилику да у примарној породици стекну адекватно образовање, нити културни и друштвени капитал. Читав низ детаља карактеристичних за животни стил нижих друштвених слојева допуњује хабитус Ваљаревићих јунака који су врло често момци „са прошлости“, са искуством сукоба са законом и друштвеним поретком. Већ наслов збирке песама *Џо Фрејзер и 49 песама* реферира на борбу и бокс као један од оних спортова који представља извор забаве и задовољства Ваљаревићевих јунака. Поред фудбала, бокс се традиционално сматра „радничким спортом“ за који је, каже Бурдје, важнија издржљивост и снага тела од његове естетике и вештине. Џо Фрејзер је, међутим, боксер познат управо по вештини свог кретања у рингу а не по снази, којом се није одликовао. Символика Фрејзерове фигуре (позната зналцима бокса), као и описи фудбалске игре као уметничког доживљаја, указују на начине друштвене борбе и свест о потреби промене задатог друштвеног хабитуса но искуство предграђа остаје уписано у ту борбу као болно место трауме коју није могуће превазићи, а најчешће ни симболички артикулисати у језику.

Траума рањеног маскулинитета никада није експлицитно исприповедана; као и свака траума она

је несаопштива у симболичком и језичком. Као и увек када је реч о наративно-исповедним моделима у којима читалац очекује да чује „тајну“ нечијег живота та тајна није разоткривена самим приповедањем: она је уписана у дисконтинуитет језичког и симболичког, у немоћ приповедања да „саопшти све“ и у обману „откривања истине“ кроз коју се свака исповедна проза само-обнавља. Тајна је, као и траума, уписана је у пукотине приче, у прекиде и промене наративне перспективе, у двосмисленост приповедног погледа и гласа, у измештеност контекста, у изненадна прећуткивања контрапунктирана минуциозним, опширним и наизглед не-сврховитим дескрипцијама, у минималистичку фрагментарност Ваљаревићеве прозе која се самоприповеда кроз непрекидно самопропитивање и рад цензуре. Та траума вреба своје сопствено обнављање. Отуда је Ваљаревићев наратор увек онај наратор који приповеда у фрагментима, наглашавајући одсуство целине и немогућност њене друштвене реконструкције. Наратор у Ваљаревићевој прози представља рањивост нових модела маскулинитета које одликује опрез, уздржаност, неповерљивост, лаконска ћутљивост, и отвореност само за оно што по природи ствари измиче хијерархизацији друштвене структуре – за природу, за ретке и изненадне тренутке блискости међу људима, и за саму уметност која је, у разумевању Ваљаревићевих јунака, изузета из симболички иницираних/контраминираних друштвених пракси.

Болно место трауме прећутано је и у случају када се у Ваљаревићевој прози представља *процес криминализације маскулинитета* у српском тран-

зиционом друштву и његове последице. Ваљаревић најјаснији увид у овај проблем даје у роману *Људи за столом* чији су носиоци момци са периферије српског друштва и чија се деликвентска прошлост изнова, представља поступком дистанцирања од приповедања у првом лицу и измештања из локалног друштвеног контекста и идентитетске позиције коју он подразумева. Роман је компонован смењивањем два наративна модела: исповедни модел у „ја“ форми који нам предочава судбину наратора у Амстердаму паралелан је приповедању у трећем лицу које нам, оком и гласом безличног приповедача, дочарава дијалог двојице некадашњих пријатеља који деле исто искуство прошлости, искуство сукоба са законом у Србији. Вероватно је али не и сигурно да је један од двојице пријатеља управо онај исти приповедач који нам у „ја“ форми саопштава своја искуства са амстердамских улица: трауматско искуство социјално маргинализованог и стигмантизованог маскулинитета и овде се реконструише кроз дисконтуитет приповедања, наративне искорак и промене перспектива. Двојица момака са периферије српског друштва измештени су из локалног контекста у Амстердам и заједницу „Југоса“ – дакле у егзил у коме сукоб са српским законом има сасвим другачије конотације. На тај начин двојица пријатеља са заједничком „прошлошћу“ изложена су погледу глобалног (и класног) Другог који разоткрива њихову нову, неокOLONијалну судбину:

– (...) Суринамци вероватно. Јел’ видиш оног једног како снима столова, а, то раде, прате ко има лову у новчанику, туристе, клинце, тај рад. То су брата читаве екипе, Сури-

намци, наркомани, снимају по кафанама и онда прате на улици и отимају буђеларе. То се добро ради, преко лета посебно.

(...)

– Пази, погледај оно двоје, о томе ти причам, јел видиш оно двоје доле за столом? (...) пази, фини људи, о томе ти причам (...) углавном, пази, немају појма, ништа не знају о овоме о чему ми причамо, о овим црнцима које ми показујеш, не размишљају о томе, ове чамуге које могу за пола сата да им дигну сву лову не постоје за њих. (...) Ти кад видиш знаш о чему се ради, ако имаш лову пазиш, ако је немаш миран с, и ти си један од њих, то је то, никад нећеш моћи да попијеш кафу као ово двоје, разумеш, не можеш кад знаш за ове дилеје поред тебе. (...) Ниједна бараба не може да попије ту кафу.

(...)

– Јел ти можеш да попијеш ту кафу.

– Моћи ћу једном. Могао сам и до сада али су ми сметале те ствари. Једном ћу моћи. (Valjarević: 1994, 45–48.)

У цитираном одломку наизменично се смењују дискурс прекршаја и дискурс кривице због скретања „са правог пута“. Ваљаревић изнова представља рањиви маскулинитет српске културе као амбивалентно место непрекидне изложености; маскулинитет који се, са једне стране, колеба између традиционалних модела хегемоног родног режима који више не постоји и његових укинутих доминантних фикција док, са друге, бива суочен са одсуством јавног консензуса и етичког кодекса који би био прихватљив и перформативно изводљив у новим историјско-културолошким условима. Симулирани поглед класног Другог затиче Ваљаревићеве јунаке у изолацији њихове класне позиције, фокусирајући се на усамљеност, одбијање комуникације, хотимични аутизам, тежњу

за невидљивошћу ван сопствене друштвене групе. Ово су само неке од особина антихеројског модела маскулинитета који се први пут у савременој српској прози јасно успоставља у Ваљаревићевој прози, у сукобу како са детерминизмом сопствене друштвене позиција тако и целокупне структуре друштва у растакању.

Погледу глобалног Другог открива се, пак, нешто што је локалном Другом невидљиво: глобални поглед препознаје дискурс „самообразовања“ као дискурс „поправљања“, као корекцију грешке, проналажење правог пута, одупирање искушењима, превазилажење кривице и поновно освајање скромности која се у Ваљаревићевој прози, у другачијем модусу од оног прокламованог социјалистички пожељним понашањем у бившој СФРЈ, успоставља као одлика алтер-ега рањеног и децентрираног транзиционог маскулинитета. Та скромност је надоместак јавног консензуса о етичком кодексу и доминантној фикцији друштва које не може да обнови свој симболички поредак: данак отуђености и дуго тражена, с муком артикулисана стилизација поново пронађене аутентичности. Истовремено, антихеројски гест одбацивања неприхватљивих понижења транзиционог процеса је и нека врста класног супротстављања које се одвија у складу са усвојеним и још увек неокрњеним етичким кодексима помало традиционалног момка са периферије:

Услед једне врсте секундарног пристајања на нужност, различите класе узимају за свој етичким идеал имплицитне изборе етоса кои им та нужност намеће, одбацујући истим ударцем „врлине“ које изискују друге „нужности“.
(Burdje: 2001, 437. Превод Т. Р.)

Одбацујући врлине „малограђанског“ света Ваљаревићеви јунацу укидају било какву могућност конституисања великог, херојског наратива у контексту савремених, све чешће аутсајдерских концепција и дискурса маскулинитета. Ипак, антихеројски гест одбацивања друштвених конвенција у контексту пређутане локалне трауме, изведен пркосно за симулирани поглед класног Другог, – је заправо гест антихеројског симулакрума. Дубоко у себи Ваљаревићев антихерој верује у традиционалне (иако нарушене) етичке кодексе, настојећи да их реактивира у процесу свог „самообразовања“, „враћања на прави пут“ и аутокорекције. То ће довести до хибридних идентитетских решења у којима се *рањиви* губитник транзиционе Србије сусреће са потребом рехабилитације и реконституисања *рањених* модела маскулинитета: Ваљаревић ће у својој прози понудити сасвим особено решење овог идеолошко-интерпелацијског изазова.

Ваљаревићев фланер/шетач: мапирање транзиционог маскулинитета у *Зимском дневнику*

Ваљаревић је свакако један од аутора чији аутобиографски дискурс успоставља исповедну норму српске савремене прозе. Та норма се успоставља после објављивања *Зимског дневника*, дејтонске 1995. године. Дневник је писан од 1. децембра 1994. до 31. марта 1995. године, а у процес његовог писања упућује нас сам аутор, у краткој белешци на крају књиге, насталој исте те, дејтонске 1995. године:

Зимски дневник је писан четири месеца, свакодневно, последњих двадесетак дана јесени, затим целе зиме, и десетак првих дана пролећа. Прва три месеца сам живео на Лиону, а четврти месец на Коњарнику. У децембру је била велика инфлација. Кажу да је то била једна од највећих инфлација у историји, али ја се у то не разумем.

Углавном сам јео купус и качамак са сиром.

У јануару сам се одлично осећао.

У фебруару ме је болео желудац.

Углавном, није било већих проблема.

У овој белешци Ваљаревић не ставља име свог дневника ни под наводнике нити у курзив. Он га обележава као текст без имена, карактеристичан по томе што је у њега прецизно уписана, бројкама наведена, смена годишњих доба. Топоними (Лион, Коњарник) се потврђују као пресудни за мапирање културолошко-социолошке приче транзиционо маргинализованих тела коју нам *Зимски дневник* предочава. Они нас прецизно упућују у реконструкцију локалног контекста у коме се транзиција успоставља као траума: успостављајући амбиваленцију двоструке изложености погледу (локалног и глобалног) класно Другог наратор *Зимског дневника* дефинише мапу Београда која постаје, потенцијално, и мапа било ког другог града који се налази у ванредном стању опсаде (санкције, морални и економски крах средње класе, крађе владајућих олигархија), у стању изузећа и непрекидне претње по личну егзистенцију. Иако је јасно да мапира локалну београдску мапу некрополитика (Mbembe, 21.) која је и резултат глобалног неоколонијалног интервенционизма, сам аутор као да би желео да се дистанцира од економског и политичког говора

активистичке уметности. Он указује на своје непознавање економских појмова попут инфлације о „којој ништа не зна“, а и на неким местима текста, указује на то да његове примедбе никако нису критичко-политичке. Уместо отвореног ангажмана аутор нас радије посредно суочава са траумом глади: са својим оскудним начинима исхране током зиме 1994. на 1995. годину када у већини београдских продавница није било никакве хране на рафовима, када су рестрикције струје биле свакодневна појава у граду подељеном на зоне искључивања/укључивања струје а јавни превоз скоро да није функционисао на београдским улицама.

Попут наратора *Зимског дневника*, који не саопштава декласираност своје друштвене позиције у „ја“ форми већ у форми приповедања у трећем лицу, тако и сам Ваљаревић, као аутор, жели да сачува привид социјалне невиности и незнања о искуству инфлације која је поразила све „обичне“ становнике Србије и суочила их са сопственом немоћи и понижењем. Отуда белешка сугерише читање које би текст дневника прихватило као израз спонтаности и природности, у којој је идеја о „уметничком делу“ замењена концептом писања као концептом космичког циклуса, који се поклапа са сменом годишњих доба у којима је зима увек само зима, иако понекад и инфлаторна. Ова симулација не би требало никога да завара. *Зимски дневник* је, наиме, књига-концепт или књига-пројект што Ваљаревић добро зна и истиче у истој белешци:

Ова књига има четрдесет јунака и шест почасних гостију. Четрдесет јунака су људи – тада већину нисам познавао – који су на основу питања која сам им поставио испричали своје приче или делове прича из својих живота. Свима је било тешко, али су то учинили, што је одлично. Ту је и шест гостију-предавача који су ми радо одржали по једно предавање, и објаснили ми оно што ме је занимало: Бата Карапеша, Мирослав Мандић, Зоран Костић Цане, Ирина Суботић, Нада Колунџија, Давид Албахари. Све људе, сва предавања и све предаваче, као и целу зиму, фотографисала је Весна Павловић, фотограф. Веома уредно. Свима се топло захваљујем.

Зимски дневник резултат је тимског рада и ко-ауторског рада Срђана Ваљаревића и Весне Павловић (свако од аутора задржао је индивидуална ауторска права везана за ову књигу). У књигу је, поред фотографија и дневничких фрагмената, увршћен и низ интервјуа са значајним представницима српске културне и књижевне сцене али и једна врста анкете у оквиру које су „мали људи“, анонимни представници младе генерације која је у Србији живела током деведесетих година двадесетог века, сажето давали своје изјаве о томе шта мисле о свом животу и шта од њега/себе очекују у будућности. На тај начин *Зимски дневник* даје увид у посебне животне услове „у којима појединац одраста и „учи културу“ (...) стварајући структуре мишљења и понашања које нису усвојене као експлицитна правила, већ пре као имплицитне шеме, „когнитивне мапе“ (Ivanović: 2010, 30.) Хетерогеност наративних модела и овде је поетички самосвесно употребљена у циљу стварања хибридног текста који дневничку, исповедну и интроспективну наративну структуру комбинује са другачијим,

привидно објективним, дискурсима и исказима о друштвеној стварности и сопственој, субјективној идентитетској позицији у њој.

Већина критчара истиче фигуру наратора у Ваљаревићевој прози као фигуру фланера, неуморног шетача београдским улицама не упуштајући се у детаљније анализе нити те фигуре (тако значајне у савременим студијама града) ни у то какву врсту шетача успоставља Ваљаревићева проза.³ Ваљаревићев наратор није, међутим, јединствена појава савремене српске прозе јер би се у традицији прозног израза српске и европске књижевности могли наћи бројни примери сличног или сродног наратора: већ током касних седамдесетих и раних осамдесетих године двадесетог века у постмодернистичким и неоавангардним уметничким праксама тело и ходање су у фокус уметничких представљачких стратегија. Представници новосадске неоавангардне сцена (посебно Мирослав Мандић као један од њених представника који концептуално обједињује праксе писања и перформанса) јесу несумњиви антиципатори оваквог концепта наратора у српској прози с краја двадесетог века, док се у европској књижевности бројни писци попут нпр. Петера Хандка (у роману-есеју *Одлазак на планину Сент-Викторе*) баве односом спознајног процеса и ходања, обнављајући античку перипатетичку фи-

³ Критичари попут нпр. Горана Лазичића или Теофила Панчића увек истичу фигуру шетача као парадигматичну фигуру Ваљаревићевог приповедања а наратора његове аутобиографске прозе препознају као искусног „ходача“ београдским улицама, чија перспектива даје нове увиде у мапу градских дешавања.

лозофску традицију у контексту телесног и чулног сазнавања света.

Посебност Ваљаревићевог наратора је, међутим, у његовом прикривеном али истрајном друштвено-уметничком ангажману: он својим кретањем испи-сује историју сопственог хабитуса и његовог пре-вазилажења али и историју пораза српског друштва током деведесетих. Ваљаревићев наратор повезује приповедање и писање са друштвеном праксом хо-дања која, с једне стране, у представљачки фокус ставља тело момка са периферије и његове навике док, са друге, представља еманципаторску праксу учења и самоконститусања, редефинисања задатог хабитуса. Отуда је управо *Зимски дневник* прелом-на књига Ваљаревићевог опуса, књига која конач-но успоставља стандарде Ваљаревићеве исповедне поетике и њених естетско-сазнајних домета.

Ваљаревићев наратор опседнут је, на изванредан начин, простором: бројност топонима, детаљност топографије и исцрпност мапе кретања помаже да се одреде особености локалног, транзиционог друштвеног контекста и мапира култура њего-вих очекивања. У свом чувеном тексту Фредерик Џејмсон истиче управо простор а не време (које је модернистичка а не постмодернистичка катего-рија) као нову поетичку доминанту која одређује постмодернизам као културну логику мултина-ционално-корпорацијског капитализма и његовог ширења. У складу са тим, Џејмсон указује на пот-ребу превазилажења сајзнајне конфузије у којој се налази постмодерни субјект стварањем новог, хи-потетичког и утопијског, облика културе који био везан за „естетику спознајних „мапа““. Џејмсон се

позива на теоретичара града Кевина Линча и указује на то да већ Линч разуме савремени град као простор какофоније и дезинтеграције у коме је неопходно изнова успоставити везу између простора града и алтисеровске редефиниције идеологије као „представљања субјектове стварне везе са његовим или њеним стварним условима постојања“. У том смислу спознаја мапа би требало, по Џејмсону, да „омогућава представљање појединачног субјекта у ширем и на одговарајући начин представљивом тоталитету – то јест, у свеукупности градске структуре као целине“ (Džejmson: 2008, 526.) Џејмсон истиче да би овако употребљен алтисеровски концепт омогућио да:

(...) Размишљамо у терминима друштвеног простора, у терминима, на пример, друштвене класе и националног или интернационалног контекста, у терминима начина на које сви ми такође спознајно скицирамо наше појединачне друштвене односе са локалним, националним и интернационалним класним реалитетима. (Džejmson: 2008, 526.)

Реч је, наравно, о покушају редефинисања Символичког (у лакановском смислу тог појма) које Џејмсон, у тренутку писања свог текста, током прве половине осамдесетих година двадесетог века, види као укинут и на изванредан начин угрожен поредак који је изгубио своје представљачке капацитете. У потрази за новим начинима спознавања света, а самим тим и нових начина репрезентације Џејмсон предлаже свој концепт политичке уметности и естетику спознајних мапа која би реализовала педагошко-политички циљ нове културе „која

тежи да појединачном субјекту пружи неки нови узвишени смисао његовог места у глобалном систему“ (Džejmson: 2008, 528.)

Џејмсонова потрага за смислом и целином данас изгледа дирљиво неостваривом. „Мапирања“ се, међутим, као нов спознајно-сазнајни метод испоставило невероватно ефикасним и, што је још важније, адекватним приступом проблемима краја двадесетог и почетка двадесет првог века на шта су указали и теоретичари попут Едварда Соце који је развио концепт „постмодерних географија“ као концепт промишљања односа простора и друштвене стварности из персективе марксистичког читања града. (Sodža: 2013, 63–106.) Питање је, ипак, како мапирати проблем, простор, град? Ко је довољно поуздан да то учини, ко има довољно података о граду као простору да помогне при цртању сазнајних мапа урбанитета?

Чињеница је да је „естетика спознајних мапа“ започела свој живот у оном тренутку када је Валтер Бењамин, у свом тумачењу Бодлерове поезије, препознао фигуру фланера као једну од доминантних фигура индустријског града и супротставио је фигури гомиле: „Страх, одвратност и ужасавање изазвала је велеградска гомила код оних који су је први запазили.“ (Benjamin: 1974, 199.) Управо је фланер својим шетњама повезивао индивидуализам са изложеношћу, знање са авантуром, правила кретања урбаним лавиринтом са изазивањем опасности и одступањем од урбаних правила. Одмах се мора рећи да је Бењаминава фигура фланера, као и сви Бењаминови чувени концепти, двосмислена. Иако истиче да фланер није исто што и доколичар,

фланер није ни декласирани бескућник и скитница: неизвесно је ко би осим доколичара, који се супротставља радном времену захваљујући својој класној повлашћености, препознао град као једну од великих тема новог доба, одвајајући време да стекне право знање о том изазову. Очигледно је да Бењамин одбија да фланера поистовети са поовском фигуром доколичара (успостављеном у причи „Човек гомиле“) зато што је за Бењамина фланер револуционарна фигура, фигура оног који је спреман да стекне искуство модерног живота и да га непрекидно употпуњује, стичући своје знање на неочекиваним местима, откривајући нам град као место непредвидивог, како би то знање једнога дана ставио у службу нужне борбе за друштвену промену...

Но, без обзира на стварну класну припадност, бењаминовски фланер види град из сличне перспективе из које је види и друштвено обесправљена скитница: индустријским градом владају моћ новца и брзина кретања, спори пешак је ту увек на губитку у односу на трку за новцем и трку са временом. Својом одлуком да се кроз град креће без помоћи машине или каквог другог возила сваки је пешак унапред осуђен на маргинализацију своје позиције, изложен на милост и немилост руљи, снази новца и машина које владају градом, подложен естетици шока која на почетку двадесетог века обликује уметност авангарде и политику стварања нових светова:

Док Поови пролазници још привидно безразложно бацају погледе на све стране, данашњи пролазници то морају чинити да би се оријентисали према саобраћајним сигнали-

ма. Тако је техника подвргла људски сензоријум комплексном тренингу. (Benjamin: 1974, 200.)

Сваки фланер који је пристао, бар привремено, да буде само пешак и ништа друго је, бар привремено, исто што и бескућник и скитница, маргинализовани субјект који, испитујући град, испитује потенцијал сопствене спремности и готовости за (друштвену) промену. Зато нико не види град из такве перспективе, нити га тако добро познаје као што је то случај са фланером. У индустријском свету аутоматизованог и функционизованог кретања у складу са задатим циљем луталачко, непредвидиво кретање пешака је кретање слободе које нам град открива на неуобичајене начине, који могу попримити облик побуне, о чему пишу и теоретичари друге половине двадесетог века, проширујући и допуњујући Бењаминову дефиницију фигуре фланера:

Али која просторна пракса кореспондира, у области где се манипулише дисциплином, оним процедурама који производе дисциплински простор? У оквиру тренутног стања ствари, које је означено супротностима између колективног начина примене и индивидуалних начина поновног присвајања (простора, примедба ауторкина), ово питање је не мање важно, ако се испостави да администрирање просторне праксе у ствари тајно структурира и одређује услове социјалног живота. Желео бих да пратим неколицину оних разноликих, отпорних, лукавих и тврдоглавих процедура које измичу дисциплини а да се не налазе ван области у којој се она спроводи, а које би требало да нас одведу ка теоријема свакодневних пракси, проживљеног простора, узнемиравајућег познавања града. (De Certeau: 2001, 130. Превод Т. Р.)

Мишел де Серто указује овде на могућност отпора нечему што се чини несавладивим: урбанизитет града није, по њему, у пажљиво израђеним урбанистичким и архитектонским плановима већ у путањама којима шетач, својим ходањем, исписује град на другачији начин. Процес тог исписивања невидљив је за самог шетача колико и за оне који прате његове путање: шетач као да је слеп, пратећи покрете масе и импулсе града, али управо то слепило му омогућава да види и напише текст града на један другачији, аутентичнији начин, који се супротставља стратегијама моћи. Поставља се питање да ли је Ваљаревићев наратор такав шетач или он на известан начин одступа од овог још увек буржоаског концепта који тек накнадно добија своје револуционарне друштвене конотације?

Наратор *Зимског дневника* свакако је шетач кога одликује проживљеност и узнемиравајуће познавање београдских улица – просторна пракса супротстављања дисциплиновању града за којим трага Де Серто. Овај познавалац градских прилика као да инфлаторне зиме 1994/95 упознаје изнова свој град педаљ по педаљ, исписујући мапу његове хуманости и, што је још важније, његовог страха:

У 16:45 узаном Улицом Вељка Драгошевића преко звездарског брда. (...) Мало пре шуме, изнад недовршених грађевина, као из неког другог града, гледам на овај град за који мислим да га познајем. (...) Београд није велики град, растојања у њему нису велика, све се лако може препешачити. То знам већ неко време. Има већих градова. Београд је мали град, али најмањи је баш тамо где је најпотребнији људима. У људима је и најмањи. Ако о томе уопште и може да се прича. (Valjarević: 2005, 76)

У том мапирању транзиционе хуманости и страха, може се препознати неколико модела представљања и конституисања маскулинитеат у српском друштву деведестих. Три врсте дискурса који чине доминантне наративне деонице *Зимског дневника* везане су за изјаве четрдесет „јунака“ књиге, затим за предавања „гостију“ и, коначно, за нарацију самог приповедача. Четрдесет изјава које дају „јунаци“ књиге јасно је издвојено у приповедном поступку и представља неку врсту основне или доминантне сазнајне мапе коју *Зимски дневник* открива. Назовимо ту мапу *мапом јунака-бродоломника*, оних који можда још нису ни свесни на који начин и у којој мери је њихова представа о сопственом животу у раскораку са „правим друштвеним условима“ у којима се налазе, живе и планирају своју будућност. Наиме, управо је одсуство јасног концепта будућности карактеристично за већину изјава које су „јунаци“ књиге дали и можда је управо одсуство тог концепта проузроковало тешкоћу са којом су се борили (и о којој Ваљаревић пише) када су давали своје изјаве. Ова мала колекција усмених историја наратолошки се конституише на родно различит начин: женске приче су бројније и блаже, чини се да јунакиње Ваљаревићеве књиге још увек умеју, помало поспано и са неверицом, да одговоре шта воле, чега се сећају, куда би путовале. То су наративи жеље и хедонизма за разлику од неуротичних исповести већине „јунака“ опседнутих сећањем на сиромаштво, затвор, војску, дезертерство, смрт и потребу за друштвеним успехом:

То бих желео да радим, да трошим новац. (Иван, стр. 10.);
Признајем да сопствени неуспех најтеже признајем. До последњег момента покушавам да стање ублажим у своју корист. Сретан сам сваки пут кад успем. И бавим се згр-тањем новца. (...) Очекујем успех у животу (Миливоје, стр. 17.);

У војсци сам скинуо са дрвета шеснаестодневни леш дезертера-самоубице и очистио од црва унутрашњост његове лобање. Онда ме оставила девојка после четири године и удала се за адвоката. Сада патим, али због невине деце која су на муци. (Оливер, стр. 132.);

Дезертирао сам из војске, то је важно што сам учинио. (Бојан, стр. 56.);

Ја сам Тони и сваки посао сматрам финансијском шпекулацијом. (Тони, стр. 35)

Разарање друштвене структуре и њене доминантне фикције Ваљаревићев наратор види и на сваком кораку својих шетњи, пре свега кроз мини-портрете мушкараца на београдским улицама и по кафићима: „Наоружани возач тролејбуса 21, низ Маршала Толбухина. Обема рукама упоравља воланом, о левом рамену му виси футрола са пиштољем. Види се дршка. И возач жваће жваку.“ (Valjarević: 2005, 130). Епизода о келнеру, избеглици из Мостара који је побегао од рата у Босни јер је почео да пати од звучних халуцинација, и у Београду чује исте те гласове, гласове који не постоје. Прича о локалном криминалцу, убијеном у новокупљеном и свеже обојеном аутомобилу, марке „лада самара“. Портрети локалних шверцера цигарета, препродаваца, момака из краја, бивших спортиста – свих оних који нехотично или хотимице учествују у процесу криминализације маскулинитета у Србији током деведесетих година двадесетог века: процесу у

коме граница између „исправног“ и „неисправног“ понашања постаје крајње крхка.

Дезертери, полицајци, кријумчари, шверцери, криминалци, момци који би желели да троше и они који воле да зарађују, они који су заувек осуђени на Београд и они који живе у иностранству, сви заједно на београдским улицама и страницама *Зимског дневника*, у међусобном разговору и/ли сукобу. Оно што Ваљаревић као београдски фланер најчешће региструје јесте сукоб рањеног маскулинитета који жуди за рехабилитацијом и рањивог транзиционог маскулинитета који не успева да пронађе нову идентитетску позицију или је види као увек-већ угрожену: „Одакле ми тај страх да могу настрадати сваког следећег тренутка?“ (Valjarević: 2005, 52.) Ваљаревићев наратор разарање друштвене структуре које изазива низ траума приписује насиљу Закон Оца са којим се на неколико места књиге обрачунава, обнављајући у тим одломцима полемику са Оцем као великим Другим, започету у роману *Лист на корици хлеба*. Сукоб дискурса милитаризације и дискурса пацификације и одбране живота траје под окриљем сукоба са насиљем Закона Оца и његове принуде а да се не зна увек јасно ко је рањен а ко рањиви у том сукобу и зашто:

У 18.05 у Синђелићевој чујем како један дечак каже другој двојци његових вршњака како његов отац има два пиштоља. Затим каже да му отац даје да држи један пиштољ. (...) То ми је познато, то језиво васпитање да се дивиш ономе што је јаче, снажније, боље наоружано. Васпитање које је цело засновано на лажи. *Које је у оцу који је исто лажан*. Које је у заједништву које ствара и одржава лаж. Лаж је свуда и из те лажи је васпитање да се томе дивиш и да верујеш. И да не можеш да препознаш. Шанса

је једино ако кренеш једног дана од оца. Ту је шанса. И у теби. У оном дечаку. (Valjarević: 2005, 30–31. Курзив Т. Р.)

Надмоћ Оца разлог је немогућности разликовања „рањеног“ од „рањивог“ маскулинитета: само поништавање Закона Оца отворило би могућност да се рањиви маскулинитет реализује као не-фаллички, и да се тако измакне доминантној фикцији фалуса као врховног означитеља. Али до тог поништавања није дошло. Слично ситуацији у роману *Цинк* (1988) Давида Албахарија или у роману *Декартова смрт* (1997) Радомира Константиновића постоји јасни друштвени императив не-разликовања рањеног од рањивог маскулинитета, императив привидног одржавања *status quo* ситуације у којој се не признаје укидање претходно постојећег Симболичког и у којој већ уништене вредности фигурирају и даље као ауторитарне, симулирајући „нормално стање“ друштвеног живота у коме се одређени обрасци маскулиног понашања не доводе у питање. То значи да је процес реализације и репрезентације нових облика маскулинитета под сталном присмотром традиционалног хетеронормативног патријархата који, иако је изгубио своје реални друштвени значај, увек изнова, на основу обичајних права осујећују процес одласка од Оца и стварање другачијих доминантних фикција. Обичајна права су, међутим, скуп прећутних, недефинисаних, закону неподложних усмених регулатива који се у балканској култури трансформишу у привид великог Другог и супституишу Закон Оца у ситуацијама његовог урушавања, потпомажући

процесе ре-патријархализације и отпора друштвеној, али и естетској и етичкој промени.

Наратор-фланер разоткрива читав низ хибридних ситуација у којима различити облици маскулинитета пролазе кроз процес међусобне идентификације, препознајући се по искуству колективне трауме које им је заједничко, без обзира на специфичност трауме која то искуство разликује. У *Зимском дневнику*, тако, долази до неочекиваних идеолошко-интерпелацијских одговора на ово препознавање и до укидања јасних граница између различитих модела пожељног хегемоног маскулинитета. То је изузетно често управо у оним случајевима у којима је немогуће одредити степен и разлоге криминализације традиционалних маскулиних улога: у случају социјалне угрожености јасно је да наратор-фланер има разумевања за ову врсту мутације док му је она потпуно неприхватљива у контексту ратнохушкачке националистичке пропаганде. Иако би се с правом могло истаћи да су ово две стране истог новчића наратор-фланер остаје, међутим, у оваквом „мапирању“ транзиционог Београда привржен својој класној идентитетској позицији и потенцијално револуционарној улози, везујући своју причу увек изнова за већ поменуто топографију предграђа и његову класну маргинализацију. И фотографије Весне Павловић јасно наглашавају природу хабитуса „јунака“ Ваљаревићевог *Зимског дневника* као и оних чије мини-портрете Ваљаревић дочарава, записујући искуство својих шетњи. Некалдрмисане улице, трошне фасаде, ограде ниских кућа, лоше обучени и прерано остарели људи, дају

поенту овом дискурсу класне разлике у коме се понекад чини да наратор-фланер не истражује непознато града већ својим шетњама само потврђује њему добро познато стање које се раз-открива неупућеном погледу класног/глобалног Друго, симулираног текстом *Зимског дневника*. Промена наративне перспективе и тачке гледишта, као и промена типа фокализације непрекидна је у овом тексту и у тој промени се реализује читав спектар (не)могућности које карактеришу родне и маскулине идентитетске позиције на културној сцени транзиционе Србије.

Београд се при овом мапирању потврђује као град туге и незнања, чија урбана маргина нема много разлога за наду. Наратор својим шетњама на мапи Београда повезује спознајну мапу јунака-бродоломника са спознајном мапом оних који су у књизи представљени као „гости“ а које бисмо могли назвати културном елитом града, у свој њеној разноврсности и хетерогености. Насупрот дискурса класно непривилегованих и друштвено дезорјентисаних „јунака“, „гости“ конституишу дискурс учења, самообликовања и истрајности који би требало да отелотвори смисао у граду хаоса и незнања. Различите уметничке и теоријске праксе које гости објашњавају у својим интервјуима (књижевност, перформанс, рок&рол, класична музика, историја уметности, превођење) представљене су пре свега из перспективе учења која није институционална и коју Бурдије препознаје као покушај аутодидакта да стекне знање у свету у коме су сви други облици друштвене партиципације и расподеле или укинута или недостижни. (Burdje: 2008, 172.)

Само-обликовање није само процес напредовања кроз учење већ покушај промене хабитуса, његово преобликовање и превазилажење његове задатости. То је учење, такође, и један посебан начин одласка од Оца и преузимања /освајања симболичких функција јавног говора и приповедања (као и сведочења) које ће „момка са периферје“ учинити равноправним сведоком заједничког, епохалног историјског искуства: „Ја сам тај сведок. То није мала ствар. И сведочим. И у једну ствар сам сигуран: на свету је мало шта боље од доброг човека.“ (Valjarević: 2005, 121.) Наратор-фланер заправо постаје не само равноправни већ привилеговани, једини прави сведок, који заступа оне који нису у стању или у могућности да сведоче сами себе.

Уколико поново прочитамо реченицу „Ја сам тај сведок.“ можемо се упитати шта у овој реченици значи „ја“, коју идентитетску позицију означава, како се у тој „ја“ објави та идентитетска позиција вреднује? Сложеност друштвене и политичке перспективе у случају оваквог „сведочења“ изузетна је и постаје јаснија тек када узмемо у обзир хабитус „момка са периферије“ који, упркос свему, још увек верује у изгубљени етички кодекс и настоји да га рехабилитује. Такође је потребно сетити се да наратор *Зимског дневника* истиче: „Мој разлог није твој разлог.“ (Valjarević: 2005, 57). Сингуларизација писања као сведочења репрезентована је у потпуности *Зимским дневником* и његовом класном диспозицијом. Ваљаревићев „ја“ сведок толерантан је према одређеним облицима криминализације и ситне деликвенције која је и сам искусио. Он управо ову врсту маскулинитета, рањеног распадом

СФРЈ, грађанским ратом, инфлацијом и транзиционом друштвеном кризом, препознаје као јединог веродостојног сведока, као оног који се кроз своје сведочење/писање покушава да превазиђе грешке и врати се на пут достојан доброг човека; класна симпатија за све оне који су у борби за голи опстанак „згрешили“ остаје део уметничког ангажмана који се не устручава од тога да се заложује за судбину и истину „малих људи“ и предграђа насупрот гламурозне неолинбералне бајке тржних центара, тајкуна, политичара и центра урбаног града.

Писање дневника као сведочење једна је од традиционалних карактеристика жанра, новина је начин на који се дневнички фрагмент у Ваљаревићевој прози преображава у демонстрацију некрополитика и њихово мапирање, хватајући у кратким временским интервалима слике смрти и страдања са београдских улица у којима људи, у друштву под опсадом, рањавају друге људе или животиње, лишени емпатије и спремни да и сами постану извршиоци некрополитика. У том смислу изузетно је занимљив однос Ваљаревићевог наратора према животињама: на многим местима дневника животиње су представљене као део некрополитичке спознајне мапе, пре свега као жртве. Животиње и Роми појављују се, на пример, у једној секвенци *Зимског дневника*, као симбиотичка угрожена група: „Ако гледаш те Цигане, онда је тај пас, наравно, њихов. Али, ако пажљиво погледаш пса, онда су ови Цигани његови“ (Valjarević: 2005, 21) Фотографије Весне Павловић такође често представљају животиње у крајолику предграђа: мачке и псе препуштене луталачком животу.

Процес сведочења који је наратор *Зимског дневника* преузео на себе захтева издржљивост и истрајност оног који је спреман да свој посао доведе до краја:

Носити нешто, неки терет, то је суштина свих послова. Тај терет, полако, носити, стићи ћу, нема заустављања, могу, тај терет, полако, носити, могу, носити, тај терет, стићи ћу, носити, полако... То је песма свих послова. (Valjarević: 2005, 69)

Напор овог истрајавања свакако је на трагу Џејмсоновог настојања да покаже како ће естетика спознајних мапа морати да испуни педагошко-политичку сврху уметности на коју је постмодернистичка поетика бацила сенку прокажености, тежећи да „поштује нову и веома сложену представљачку дијалектику и да пронађе радикално нове облике како би то урадила *на праведан начин*“ (Džejmson: 2008, 528. Курзив Т. Р.) Утопија нове праведности супротстављена је тако, процесом упорног и истрајног сведочења наратора *Зимског дневника*, политикама актуелних планетарних некрополитика. Кроз ту утопију рањени маскулинитет транзиционе Србије указује истовремено на своју тренутну друштвену маргинализацију, која се чини утолико маргиналнијом уколико се етички кодекс части на који се „момак са периферије“ подсвесно позива, испоставља архаичним и превазиђеним моделом мушких врлина. С друге стране, пак, у пројекту сагледавања другачије будућности, наратор-фланер *Зимског дневника* успоставља, својим лутањем, нове мапе друштвене одговорности које ће нужно захтевати редефинисање традиционалног балканс-

ког маскулинитета и изазвати његове даље трансформације, захтевајући сагледавање класних и родних мањинских идентитетских позиција.

**Пораз и његове варијације:
рехабилитација традиционалног
моралног кодекса у контексту
антихеројског дискурса
*Дневника друге зиме***

Дневник друге зиме самим избором наслова чини целину са *Зимским дневником*: објављујући нову књигу у Србији после пето-октобрских промена 2000. године, Ваљаревић њеним насловом асоцира на ону давну, „прву“ зиму описану пре десет година и на тај начин обнавља континуитет прекинутог приповедања. *Дневник друге зиме* је, за разлику од *Зимског дневника*, чији приповедач сведочи колективни пораз српског друштва деведесетих, прича о личном поразу оног наратора-сведока који скоро да није преживео задатак свог сведочења. Наратор-фланер из *Зимског дневника* суочава нас у *Дневнику друге зиме* са последицама претераног узимања алкохола којим је себи замало одузео могућност ходања а тиме и мапирања градских друштвених зона и дискурса њихове репрезентације.

Период који обухвата текст *Дневника друге зиме* потпуно је исти је као и онај у *Зимском дневнику*: тај период траје четири месеца и почиње 1. децембра (1994/2004) а завршава се 30. марта (1995/2005) године. Ова врста композиционе повезаности и симетрије додатно обједињује два хибридна днев-

ничка текста. Горан Лазичић истиче изузетно правилну и скривено строгу структуру Ваљаревићевог новог текста, указујући и на његове главне наративне и поетичке карактеристике:

Композиција „Дневника друге зиме” има прецизно утврђену и симетричну структуру, која је доследно проведена кроз цео роман, што наликује строго обавезујућим нормама класичних версификацијских облика. Свака дневна белешка састоји се од тачно три цртице из различитог доба дана, које може обухватати период од свега три минута, или се пак протезати од раног јутра до дубоке ноћи. Готово без изузетка, након сваког четвртог дневничарског дана следи по једна песма са мотивима из стационара. (Lazičić: 2006)

Структура дневничког фрагмента која у *Зимском дневнику* није увек била прецизна, иако је и тада тежила гореописаној композиционој структури, сад је стандардизована. Разнородност наративних и текстуалних модела је поетички принцип кога се Ваљаревић придржава и у овој књизи, уводећи у свој процес мапирања, посредством тридесет песама инкорпорираних у текст дневника, репрезентације нових мањинских група – попут старих и болесних, или емотивно очајних, везаних за слику болести и умирања најближих, која их на специфичан начин друштвено обележава. Унутрашња тензија текста, остварена захваљујући дијалогу различитих жанровско-наративних принципа, и овде указује на симболичку несаопштивост трауме, везане за искуство страха и (физичког) пораза. Ово доприноси другачијем виђењу животне борбе на београдским улицама и сасвим нову улогу фланера са инвалидитетом: „Ја сам препун јаког

страха који је чврсто изграђен од криза и пуцања на свим местима, на онима која нису издржала. И сада јасно видим да ћу морати да ходам заједно са тим, као и са штапом.“ каже Ваљаревићев наратор (Valjarević: 2012). *Дневник друге зиме* је отуда књи-га о вештини и драми борбе са поразом, са кризом идентитета кроз коју ће фланер поново научити да хода, али и да сведочи на другачији начин.

Улога погледа (у смислу лакановске разлике gaze/look) биће у тој трансформацији значајнија него у ранијим искуствима ходања, исто као што ће се изненада појавити и свест о функцији сећања у том сведочењу:

у 11.25 из радионице у улици МитеРужића излази момак у крзеном прслуку и носи велики канту пуну месинганих опиљака. Испдају из канте и светлуцају ти опиљци. Тај момак је сада баш исти онај момак задужен за чишћење стругова и машина, и изношење канти са опиљцима (...) Пре неких двадесетак година, ја сам био тај момак. У тој истој радионици. Упамтио сам те оштре опиљке, лако се зарију у месо, по прстима и длановима, крв се разлије пошаци и згруша се заједно са машинским уљем. Упамтио сам ту боју. Када се запослиш у тој радионици то је твој посао, први, (...) није затворио врата радионице, видим све оне исте машине, чујем исту ону буку, али све ипак изгледа прљавије и запуштеније, није тако било некад. И једно мутно прозорско стакло је напукло. Само је бука иста. И овај ћошак, Мите Ружића и Булевара Револуције, увек исти. (Valjarević: 2012, 59.)

И:

Како сада гледаш на оно испијање флаша и флаша пива,/ у хотелској соби, на једанаестом спрату, плаћеној/ месец дана унапред,/ (...)

Када си из те собе гледао јужно крило великог/ Централног затвора

(...)

толико си пута у животу прошао поред тог хотела, и/ никада ниси помислио шта је унутра,/ ниси ни имао појма да се на неких пет-шест спратова/ смештени полицајци, који још нису добили станове,/ за проститутке си чуо, знао си да их ту има,/ знао си и за неке типов који се ту окупљају, / сумњиве, наравно, дешавало се свашта у том крају,/ који си иначе одувек познавао, али ниси имаом појма/ да су унутра сви они заједно, измешани, исти,/ усамљеници, курве, полицајци, лопови, залутали странци,/ све заједно, то ниси знао,/ као ни да ћеш једнога дана и ти бити ту, с њима,/ и ту завршити/ један део свог живота, / како гледаш сада на то? (Valjarević: 2012, песма бр. 11, 82–83.)

Уколико *Зимски дневник* представља мапирање трауматског историјског периода деведесетих *Дневник друге зиме* показује мапу пост-трауматских стања Београда после двехиљадите у коју је уписано и пост-трауматско, рековалесцентско стање самог наратора. Естетика спознајних мапа обликована је признањем о поразу транзиционог маскулинитета који не успева да се избори са траумом друштвене маргинализације и криминализације, представљеном кроз низ микро-наратива од којих неки подсећају на написе из таблоида и црних хроника:

Јован је још у рату. Није се вратио из њега. Не постоји друга тема за разговор, јер рат још није готов. А не постоји ни разговор пошто само он и говори (Valjarević: 2012, 74)

И:

(...) а онда ми Гизда каже да су ухапшена двојица клинца који су убили нашег познаника Владу З. Тај момак је тако глупо погинуо, радио је у једној мењачници, на крају Устаничке улице, та два клинца су улетела унутра, хтели

су да је опљачкају, Влада је био ту, није се уплашио, био је висок, крупан, јак момак, и храбар, више него што је требало, избацио је та два клинца, а онда чак и потрчао за њима, клинци су бежали, вероватно су га и познавали, или су можда чули за њега, Влада 3. Је био један од оних о којима се ту и тамо причало, јурио их је, и на крају су клинци стали и запуцали из својих пиштоља, обојица, и убили су га. (Valjarević: 2012, 158.)

Наратор *Дневника друге зиме* мора да научи не само да хода већ и да поново буде фланер који би изнова освојио политичку симболику шетње као начина спознавања и преобликовања савременог Београда. То је у тренутку његовог поновног ступања на улице тешко: сви упознати са историјом смене режима Слободана Милошевића знају да је шетња – која је за већину грађана била наметнуто стање кретања кроз град, због редукованог јавног превоза, – током демонстрација 1996. и 1997. године постала артикулисани облик политичког отпора који је изазвао прве озбиљне кризе Милошевићевог режима и чије су фотографије, захваљујући Интернету, обишле свет. Шетало се упорно и свакодневно, од три до осам поподне, упркос хладноћи и ветру и упркос полицајцима чији су кордонни чували улице од сопственог народа. Искуство наратора-фланера из *Зимског дневника* уписано је у политику отпора који се артикулисао управо кроз демонстративне шетње градом у којима се тражила смена Милошевићевог режима. Из перспективе 2004. и 2005. године – када је писан *Дневник друге зиме* – политички капитал шетње још увек није био потпуно истрошен мада су се могли назрети нови политички проблеми, отворени убиством председ-

ника Србије Зорана Ђинђића, који ће тај капитал довести у питање или, пак, захтевати његово обнављање.

Мапирање пост-трауматског стања савременог српског маскулинитета у свим варијацијама његовог пораза развија се кроз специфични интердисциплинарни метанаратив *Дневника друге зиме* везан за традиционалне „мушке теме“ популарне културе попут фудбала, пива, музике и рок&рола, као и лепих девојака (келнерица, продавачица, случајних пролазница које су све предмет погледа и конзументске жеље). „Мушке теме“ које доминирају скривено алегоријским метанивоом *Дневника друге зиме* успостављају поетичку (и моралистичку) парадигму којом се кроз поређење животне и спортске борбе прецизно своди салдо животних губитака и добитака:

„А онда, пораз. Један па други. Противник те развали, напуни ти мрежу главима, изубија те ударцима, јер у ствари, бауљаш по терену, спор си, немаш преглед игре, не умеш да додаш, нити то чиниш, не можеш да шутираш више, лош си, очајан си, И изгубиш, наравно. Па онда други противник. Па тако редом. Па те на крају дотуку. Растурају те. И готов си. Испао си. Али, тај пораз је бољи од илузије. Потпуни пораз, испадање, крах, буде предивно у једном тренутку уколико волиш ту игру. Или већ неку. Али заиста, тек у поразу можеш да видиш колико волиш ту игру. Живот.” (Valjarević: 2012)

Као и у бестселеру *Стадионска грозница* енглеског писца Ника Хорнбија у коме се прича о савременом маскулинитету саопштава управо кроз страст према „најмушкијем“ од свих спортова тако је и страст Ваљаревићевог наратора фокусирана

управо на овај, најтрадиционалнији од свих традиционално мушких спортова који зависи од лепоте добро изведеног дриблинга. У контексту Бурдјеовог разумевања хабитуса овај спорт подразумева, међутим, јасну класну улогу, као и одређен „однос према сопственом телу“. Изложеност и сурова експлоатација тела одлика је како фудбала тако и осталих традиционално радничких спортова. Популаризација спорта, његова трансформација у спектакл конзументске популарне културе заправо је резултат експлоатације тела које има своје биолошке и старосне лимите и чији је тријумф на терену/стадиону/екрану само наличје антиутопије тела као места експлоатације и исцрпљивања у неолибералној економији. Посредством интертекстуалних референци успоставља се амбивалентна веза између представе о „фудбалском“ телу и приповедне репрезентације маскулиног тела пост-трауматске Србије. Обе представе указују на тело радничких класа као на место пораза и друштвене антиутопије која је последица двојачке злоупотребе тела у процесу његовог (само)отуђења:

„С једне стране, ту је *инструментални* однос према телу који радничке класе показују у свим праксама фокусираним на тело, (...) и која се такође манифестује у избору спортова који захтевају велика улагања напора, понекад велика трпљења бола и патње (нпр. бокс) а понекад и *ризик коцкања са сопственим телом* (...)“ (Burdje: 2001a, 428. Превод Т. Р.)

Страст коју Ваљаревићев наратор, заједно са својим пријатељима, гаји према фудбалу на одређени начин је облик класне аутодеструкције у којој се

класни идентитет потврђује кроз самоуништавање, кроз склоност ка инструментализацији тела и ризик његовог жртвовања.

Антиутопија мушког тела као места изложениости, трауме и физичких оштећења конституше се у *Дневнику друге зиме* у тренутку признања пораза маскулинитета, на друштвеној маргини Србије и у вртлозима те маргине, у изнуђеном животу улице који је увек на самој граници непрекидног престапа, спроведеног са оне стране закона а каткад и добра самог. Тако до коначног, дуго одлаганог сусрета наратора са самим собом долази управо у *Дневнику друге зиме*. У овом роману се рањени маскулинитет препознаје као аутсајдер и лузер савремене Србије који своје тело препознаје тек кроз рековалесценцију. Рековалесценција сведочи управо његово отуђење од сопственог тела, његову спремност да сопствено тело инструментализује и да се коцка са њим на исти онај начин на који се то од радничког тела захтева у експлоататорском, производном капиталистичком процесу. Оваква представљачка стратегија на први поглед је у супротношћу са процесом „самокорекције“ кроз приповедање – али до тог се процеса може доћи тек признањем трауме пораза које је увод у процес опоравка и излечења.

Уколико се вратимо Бурдјеовој анализи савременог поља спортске праксе уочићемо да Бурдје истиче класну борбу не само у питањима спорта као дела животног стила и класног укуса већ и у ширем, много значајнијем, деликатнијем и политички опаснијим питањима легитимизације начина употребе тела која су везана за питања морала

и етичких кодекса који владају у друштву, а резултат су, такође, антагонистичких класних борби. Бурдје истиче да су и друштвена дефиниција спорта и сама област спортских пракси предмет борбе која се тиче питања легитимитета и то, у ширем контексту, легитимитета „тела и легитимних начина употребе тела“, која у великој мери зависи „од стања односа моћи у области борбе за монопол дефинисања легитимног тела и, шире гледано, стања односа моћи у области борбе по питањима морала која се води између фракција владајуће класе и између друштвених класа“ (Burdje: 2001a, 440. Превод Т. Р.) Врлости и врлине које раднички спортови захтевају (снага, издржљивост, склоност ка насиљу, дух ‘жртвовања’, послушност и покорност колективној дисциплини) изазивају, по Бурдјеу, отпор горњих класа које негују дух индивидуализма и раслојавања. Но, ове врлине формирају, такође, један етички кодекс који постаје предмет дискусије и класног спора. Није увек извесно да ли ће и у којим политичко-историјским околностим више класе успети да наметну свој суд по питањима части и морала: у том смислу врлине које промовишу раднички спортови кореспондирају са историјским искуством колективне трауме и напорима опоравка у пост-трауматској Србији, постајући врлине које би требало рехабилитовати.

Управо кроз питања везана за рехабилитацију тих врлина у *Дневнику друге зиме* одиграва се реконституисање традиционалног моралног кодекса који је, парадоксално, везан управо за Закон Оца и патетику националистичке реторике коју наратор

Зимског дневника одбацује. Снага, издржљивост, склоност ка насиљу, дух ‘жртвовања’, послушност и покорност колективној дисциплини – тако неопходни за тимски дух фудбалске игре – неопходни су и за дух војне мобилизације и припадност било којој војној јединици. Ова апорија намеће и нужност преиспитивања антихеројске идентитетске позиције маскулинитета у савременој српској култури: да ли се антихерој (само)представља кроз первертирану позицију аутсајдера док, с друге стране, настоји да обнови старинске кодове части „момка са периферије“ који припадају хетеронормативним моделима традиционалног маскулинитета и чију рехабилитацију тражи и ратом стигматизовани рањени маскулинитет? Да ли је, када говоримо о антихеројској позицији Ваљаревићевог наратора, реч о још једном „тужном рокенрол клишеу“ у коме се традиционални маскулинитет труди да на нови начин сачува старе привилегије/позиције или се прича о аутсајдерској позицији Ваљаревићевог наратора у *Дневнику друге зиме* може читати и на другачији начин? Шта рећи о отпаднику који обожава колективну игру коју није могао играти, о фланеру који не одустаје од тренинга у физичкој издржљивости ходања и психичкој истрајности подношења бола? Како протумачити амбивалентне начине позиционирања у односу на сопствени класни идентитет, који се истовремено обнавља у привржености етичким кодексима традиционалног маскулинитета и фер-плеја, док се превазилази истрајном страшћу, усмереном на само писање и његову унутрашњу етику? У фокусу те страсти изнова је тема пораза којом се искушава

колико сам смисао игре (која, као што сваки спортиста зна зависи од вештине трпљења и превазилажења губитка) толико и смисао саме страсти према њој, самог живота.

Када је реч о фудбалу реч је, зна се, о ногама. О ногама је реч и када је реч о рековалесценту који поново учи да хода, али и да пише, посматра, трпи. Ето противуречности кроз коју се успоставља дестабилизвана, увек-већ-угрожена идентитетска позиција рањеног маскулинитета. Његов приповедни глас указује на заљуљаност али не и распарчаност наративног субјекта који још увек, упркос крхотинама наративних модела и дискурса, успева да обједини фрагменте света и приповедања специфичношћу своје противуречне али још увек мушки кохерентне субјект-позиције. Реч је о једногласју којим рањиви маскулинитет транзиционе Србије преговара са њеним рањеним идентитетским позицијама, о класној разлици као обједињујућој диспозицији, о хибридном рањено-рањивим идеолошко-интерпелацијским решењима које нам се представљају у прози Срђана Ваљаревића. Реч је ходању, писању и тренингу као узајамно повезаним, међу-условљеним дисциплинама које омогућавају да се живот настави, упркос самопрезиру и самодеструкцији, на један – за све праведнији начин. Који представља утеху тешко пронађене, скоро изгубљене аутентичности субјект-позиције.

Питање праведности и унутрашње етике, које јесте везано за односе моћи у оквиру класне борбе, али и за услове који омогућавају наставак живота *упркос* класној борби, јесте једно од кључних питања како Ваљаревићеве прозе тако и оних који је

приповедају, стварајући естетику сазнајних мапа. Једна од тих мапа је и она поетичка која представља неку врсту ауторског креда. Тако писање Срђана Ваљаревића подсећа – после дуго времена – на ординарну чињеницу да писања и нема без непоткупљивости и спремности да се свака размена писања за нешто друго (живота за нешто друго, дриблинга за нешто друго) учини незамисливом. *Дневник друге зиме* је, тако, као и већина књига написаних у дневничкој форми, метафора новог живота и новог тела које се у тексту самопотврђује и самоотелотворује, метафора моралног и етичког препорода који су уписани у сам процес настајања дневника, у фрагментарност његове интроспекције, у немогућност успостављања континуитета „доброг, лепог и истинитог“ коме се константно тежи а та се тежња на махове записује. Текст дневника је такође потврда поново пронађене политичке симболике ходања али и његове специфичне реторике о којој Де Серто каже:

Оно што ово изгнаство ходања производи (...) јесте фикција, која штавише има двојаку карактеристику, попут снова или реторике пешачења, да настаје као ефекат померања и кондензације. Као последица, важност ових означавајућих пракси (...) може се измерити као важност пракси које измишљају просторе. (...) њихов садржај остаје открочење, а још је више открочење, онај принцип који их организује. (De Certeau: 2000, 133. Превод Т. Р.)

Дневник је тако скоро-па-религиозна парабола о непоткупљивости писања и живота самог, о немогућности да се вештина писања и живљења, размене за било какву другу вредност до чисте радости сопственог спорог самооткривања, самоко-

риговања и самопревазилажења. Тренинг у ходању истовремено је тренинг у писању и животу самом. Три велике шетње на крају Ваљаревићеве књиге, у којима јунак, пешачећи од Коњарника до Калемегдана, коначно осваја слободу хода и контролу над сопственим ногама тј. животом али и текстом (који се после тих шетњи слободно може назвати романескним) победа су и самог писања у савременој српској књижевности; она победа коју је најтеже освојити а која је изнад свих оних трансакција којима смо присуствовали у и у којима је златна со писања била размењивана за амбасадорска места и политичке каријере, за издавачке подухвате и нове идеолошко-тржишне концепте, за могућност и моћ медијске (ауто)промоције. Ове шетње су и победа „момка са периферије“ који, тек као рековалесцент, коначно долази у центар града и осваја га, признањем свог пораза.

Глобализација и њене жртве: рањиви маскулитет и херојске праксе нове солидарности у роману *Комо*

Књига *Комо* Срђана Ваљаревића тежи, измерена на прецизној дигиталној ваги, двеста и тридесет кома нула пет грама. Књига није измерена – како сам првобитно планирала – у некој од београдских апотека у којима се иза високих пултова муштеријама по правилу смеше продавачице у белим мантилима. Измерена је у улици у којој није било нити једне продавачице а у којој су за осмех иза пулта задужени албански мушкарци, у старинској радњи у старој скопској чаршији у којој нити

један од продаваца није говорио српски језик. У радњи, какву у Београду нисам нигде пронашла, у којој се продају све врсте прецизних мерних инструмената. Излог пун тих инструмената подсетио ме је да у огромној торби већ данима носим књигу коју, од тренутка када сам склопила њене корице после завршеног читања, из необашњивих разлога желим да извагам. Док сам улазила у радњу нисам уопште мислила колико сам неписаних културних и друштвених кодова том приликом прекршила: била сам гоњена жељом да пошто-пото испуним своју жељу, радозналошћу и подршком мог пријатеља који је у подељено Скопље дошао из једног другог подељеног града Балкана, Сарајева. Не бих могла рећи да нисам била свесна неписаних табуа и кршења граница али мој је пријатељ био непоколебљива у својој подршци а ја необјашњиво узбуђена чињеницом да ћу коначно добити наизглед неважан али дуго жељен податак о грамажи књиге.

Мој журни улазак у радњу у скопској чаршији и молба изречена на српском изазвали су у очима оних који су књигу узели радозналост равну мојој, запрепашћење и чуђење осуђено да остане без одговора. Уплашила сам да овај поход неће имати срећну завршницу. Но најстарији међу њима климнуо је главом – тајни гест који је допринео да незамислива акција буде завршена са највећом могућом прецизношћу о каквој сам у Београду могла само да сањам. Млади продавац окренуо је вагу ка мени и пажљиво спустио књигу на тас, водећи рачуна о успостављању потпуне равнотеже како би мерење било поуздано: сопственим очима прочи-

тала сам цифре на електронском екрану и уверила се у њихову веродостојност.

Начин на који је у старој скопској чаршији измерена књига Срђана Ваљаревића у сагласју је, међутим, са драматично структурираном геопоетичком мапом романа *Комо* на којој је идилични микропростор око чувеног италијанског монденог летовалишта подељен на ништа мање драматичан начин од неких градова бивше СФРЈ, попут Скопља, Косовске Митровице, Мостара или Сарајева. Јер је роман *Комо* утемељен у биполарној геопоетичкој инверзији у којој фигуре одсуства и присуства играју чудну, сабласно-нежну игру кодирања и декодирања. Ваљаревић по први пут описује пејзаж који као да нема везе никакве везе ни са Србијом у транзицији нити са жестоким искуством београдског асфалта какво нам је предочено у његовим претходним књигама. Наратор, и даље у првом лицу, познат као упорни и истрајни шетач београдским улицама, овога пута се налази у сасвим другачијем окружењу које трансформише природу и садржаје његовог – и даље експресивно емотивног и наглашено индивидуализованог – приповедног поступка. Удобно смештен у луксузној вили на брду Трагедија, изнад прелепог градића Белаћа на језеру Комо, наратор Ваљаревићевог романа ужива све предности Рокфелер стипендије коју је добио као релативно млади писац из Источне Европе а коју користи на њему карактеристичан начин, опирајући се – као општем месту хипокризије средње класе – академском дискурсу рада и креативног напредовања које влада међу осталим привременим

становницима виле, такође стипендистима који долазе са свих страна света.

Уместо да се у миру посвети писању наратор *Кома* се, наизглед без икакве гриже савести, препушта хедонистичким уживањима доколице, шетње, самоће, изврсне хране и, наравно, и пре свега, – алкохолу. У тој акцији он се зближава са понеким од становника виле, попут професора Сомермана нпр., али његови најприснији пријатељи током боравка на брду Трагедија постају, заправо, становници Белаћа: двојица келнера запослених у вили, те шанкерица Алда и власник бара Аугусто, које упознаје при свом помном обиласку кафића и кафана тог љупког градића. Већ избор пријатеља које наратор прави уцртава у мапу света предоченог у *Кому* биполарне структуре социјалних и геопоетичких тензија. Са једне стране су, углавном досадни и надобудни, али увек егзистенцијално и социјално привилеговани, привремени становници виле. Са друге су, пак, људи који живе у Белаћу дуги низ година или, пак, читав живот, али који се никада нису попели на највишу и најлепшу тачку његовог пејзажа, брдо Трагедију које, будући приватан посед, јесте забрањена зона за све становнике Белаћа изузев за оне који су запослени у вили као послуга. Наратор је запрепашћен и окупиран овом подвојеношћу; он користи свој тренутно привилеговани положај не би ли својим пријатељима приуштио могућност да ступе у забрањену зону и погледају градић у коме живе из перспективе брда Трагедија.

За то време, рат на тлу бивше Југославије траје несмањеном жестином. Иако се о томе не говори

ни превише ни експлицитно требало би, при читању овог романа, имати на уму да наратор *Кома* бира своје пријатеље, не у складу са некаквим својим друштвеним ангажманом, колико у складу са личном потребом да о неким стварима не говори; у складу са дубоким убеђењем да се понекад о најважнијим стварима једноставно мора ћутати. Као што у разговорима са својим пријатељем Аугустом приповедач не проблематизује Аугустову политичку прошлост нити његову младалачку приврженост Мусолинију тако он не исповеда ни ужас одсутно-присутне српске политичке стварности, тек на тренутак прекинуте његовим једномесечним боравком у Италији. На грађански рат који траје подсећа само понеки лајт-мотив, или интертекстуални приповедни гест. Отуда су у приповедању наратора *Кома* фигуре ратног разарања само наизглед одсутне: Ваљаревић горко искуство деведесетих година прошлог века дочарава посредно, користећи се фигурама инверзије у којима се разарање не показује на бруталан начин, као разарање материјалног света. Фигуре инверзије у Ваљаревићевом роману доводе у питање нашу емотивну мапу искуства и наше фантазме о свету као месту на коме се може живети заједно; те фигуре деконструишу повлашћени простор идиле, како оне око језера Комо тако и оне на тлу бивше Југославије, разоткривајући га као простор скриваних и прећуткиваних тензија које претходе коначној судбини једног већ унапред и неповратно разореног света.

Наратор *Кома* не исповеда више искуство транзиције и мучних деведесетих као једно изоловано, у себе затворено локално-лично искуство оне ге-

нерације која је у Србији одрасла препуштена самој себи, у борби са искушењима сиромаштва, политичке побуне, социјалног ангажмана, могуће деликвенције и силовите, увек неизвесне емотивне голготе. И овога пута дневнички предлогак може се препознати као постојани предтекст Ваљаревићеве прозе али форма дневничке белешке формално се више не поштује: *Кома* никако није дневник који би могао бити роман (како су неки критичари окарактерисали *Дневник друге зиме*) већ је то извесно роман који је некада, можда, био нечији дневник. Јер фигуре инверзије увек се утемељују у призивању прекорачења граница при ком се одсутно испоставља поетички пресудно присутним, доводећи у питање било какве фиксне жанровске дефиниције и класификације. На сличан начин се и брдо Трагедија, идилично место на коме наратор „заборавља“ друштвене тензије које раздиру његову сопствену земљу, инверзно испоставља тачком акумулације неизречених тензија у много ширем, глобалном контексту у коме се јунак *Кома* обрео. Само што су, у складу са привидно кохерентним законима социјалне и друштвене идиле, и закони цензуре на брду Трагедија много јачи него у тамној зони транзиционо-ратне Србије: цензура је овде само друго име за лепе манире којима се свакодневно заташкава истина о свету који је увек већ подељен и у коме се никада не зна на којој ће од прећутаних граница, необјашњиво произвољних, мапа света, или прецизније, она мапа света коју знамо као нама блиску, почети да се цепа.

Поставља се, дакако, питање на који начин и у којој мери приповедач *Кома* посредује између

подвојених светова, једног наизглед доминантног у својој конформистичкој примамљивости, и оног другог, изнова пониженог брисањем са геопоетичке мапе на којој на први поглед постоји, из перспективе наратора, само брдо Трагедија и његове привилегије – привилегије од којих су подједнако далеко и становници Белађа и становници Србије. Паралелни емотивни однос са Алдом, шанкерицом из Белађа, и Брендом, заводљивом стипендисткињом из Њујорка, можда говори понешто о недоумицама самог приповедача о сопственој улози у глобалном поретку произвођења све дубљих и већих класних разлика. Афера са Брендом, не би, међутим, требало да нас убеди у то да се приповедач определио за бољи односно богатији од попућених светова. Геопоетичка мапа романа *Кома* – упркос хедонистичким принципима које заговара наратор – заправо је мапа кривице и стида; упис нелагоде који нас опомиње да су дугови и нерашћичени рачуни нешто на шта се не може и не сме заборавити иако се наизглед увек налазе „негде другде“. У складу са тим један од приповедачевих пријатеља експлицитно саопштава како је живот на брду Трагедија вештачка оаза док је стварност која јунака Кома интересује заправо на другом, неумитно суровом месту: „Капирам те. Живот није ово брдо Трагедија, и ова вила, јеби га“, рекао је Махатма тихо и искрено. (Valjarević: 2013, 160.) На тај начин наратор сугерише да заборављени и са мапе света избрисани светови (који представљају, у општем светском поретку, тамне зоне немира и опасности) јесу онај неподвижени део личног избегличког пртљага чије бreme не престаје да нас

притиска. И који јесу, баш као и хабитус радничког предграђа, оно што конституише разлоге херојске друштвене праксе нове солидарности које у *Кому* демонстрира главни јунак романа и његов наратор. Управо у тој пракси, која спаја старинске етичке кодексе заштите слабијег са историјским искуством о неопходности друштвене интеракције, **рањи-во-рањени** маскулинитет Ваљаревићевог наратора – изложен и даље критизерском погледу класног и глобалног Другог – проналази своју дуго тражену сврху, свој начин приступа новој идентитетско-родној позицији.

Кључно питање јесте како наратор *Кома* успева да своје избегличко бреме, упркос томе што ни у једном тренутку не престаје да мисли на њега, лиши његове нељудске тежине? И како то да је *Кома* књига која се у Србији најчешће купује да би као поклон била уручена драгим особама са којима желимо да поделимо битне и важне емоције? По теорији Жорж Батаја дар је онај вишак значења и стицања који се мора расути и разделити да би стицање имало смисла; то је онај вишак који се кроз даривање ритуално жртвује боговима како се они не би разљутили. Није ли двеста тридесет грама тежине романа *Кома*, једне од најчешће поклањаних књига савремене српске књижевности, тежина оног заборављеног личног пртљага чије бреме морамо коначно преузети на себе не би ли постали сами себи ближи и тиме – лакши? Није ли та грамажа идеално избалансирана тежина која једно сложено искуство, у свом његовом метастазирајућем и трауматичном обиљу, сажима и преобраћа у снагу суочавања са властитим животом?

Комо је дело поводом кога се могу поставити још многа питања; дело о коме се још много тога може написати. Али, признајем: уместо свега већ написаног или оног што би се написаном могло додати радије бих да ову књигу поклоним свима онима који на свом длану могу да издрже њену чудесну тежину од двеста тридесет кома нула пет грама, измерену у присуству мог *gay* пријатеља из Сарајева, у забрањеној зони скопске старе чаршије у којој ни један од албанских продаваца званично није говорио српски језик. Зони која је можда била једно од оних ретких места планете на којима се тежина те књиге једино и могла прецизно одвагати.

Као што је једино у шуми Ваљаревићев нара-тор могао променити пол и постати богиња: млада нимфа измештена из хабитуса предграђа, из друштвене хијерархије транзиционог урбанитета и његових принуда, самоуверено препуштена животу ван домашаја друштвене неправде, несташна у заводљивој унутрашњој равнотежи не-фаличких и трансродних вилинских бића. Иако нестварна ова слика/трансформација ипак постоји у представљачком имагинаријуму Ваљаревићеве прозе; као залутала у зимски албум из неког (не)могућег, сањаног живота. Или је можда у албум намерно стављена, с уметничким предумишљајем који би могао пореметити сву досадашњу, пажљиво балансирану, аргументацију ове анализе?

ХЕТЕРОГЛОСИЈА
И МАСКУЛИНИТЕТ

**МАСКУЛИНИТЕТ И (АНТИ)УТОПИЈА:
УМЕТНИЧКЕ ПРАКСЕ У ПРОЗИ
ВОЈСЛАВА ДЕСПОТОВА
И ЈУДИТЕ ШАЛГО**

**Поетика антиутопије или:
о неоавангардном постмодерном роману
српске књижевности деведесетих**

У уметничкој пракси перформанса уметници ангажују своја сопствена тела „да би се преко њих директније укључили у културни дискурс, (...) често иступајући против друштвених и политичких конвенција“ (Stajls: 2004, 105). Тако тело – главни политички адут и улог српског друштва деведесетих година прошлог века, али и основни капитал тог друштва током текућег процеса глобализације у првој деценији новог миленијума – потврђује свој симболички значај разоткривајући се као живо, болно проприште сукоба најразноврснијих интереса, дискурса и пракси заједнице. Но, у савременој српској култури уметничка пракса перформанса – у којој „уметничко дело јесте сам уметник, живи субјекат уместо неживи објекат“ који презентује и репрезентује себе у „процесу бивања и делања, а ти се чиновни одвијају унутар једног културног контекста пред јавношћу као сведоком“ (Stajls: 2004,

106.) – још увек се сматра пуким артистичким експериментом.

Док се, дакле, током деведестих година прошлог века на светској сцени традиција перформанса обнавља у контексту даљег промишљања „тела као материјала помоћу кога ћемо се ухватити у коштац са читавом лествицом друштвених проблема“ (Stajls: 2004, 127.) – попут ескалирајућих ратова, геноцида, претећег нуклеарног уништења, ХИВ вируса, клонирања, еколошких катастрофа – дотле политичка и културна сцена Србије представљају место малигне мутације „моћне политичке критике“ перформанса. Перфомативна пракса интегрисана је у спектакл као доминантни политички и културни жанр деценије који подразумева безброј безимених тела/статиста чија би масовност требало да отелотвори заправо само једно једино, хомогено тело сложене нације/партије. „Идеологизација естетике или естетизација идеологије“, као што то још осамдесетих пише новосадска ауторка Јудита Шалго? (Šalgo: 2000, 138.) Демонстрација високоестетизоване супериорности нових политичких тактика или злоупотреба перформативне праксе? Или, пак, природно пактирање комунистичке традиције култа личности са авангардним уметничким праксама, како то истиче Борис Гројс, где политички вођа заузима оно место које је авангарда наменила уметнику новог доба, отелотворењу демијурга (Grojs: 2012, 7–15.)? Може ли се уопште утврдити на коју страну претеже тас или се морамо непрекидно окретати час на једну час на другу страну поларизованог света у коме је дете естетике

и идеологије, уметничко дело, дефинитивно одбачено од својих родитеља и негде затурено?

Јасно је да је уметничка пракса перформанса која „експлицитно манифестује интерактивне процесе који оперишу у формирању и обликовању друштва“ (Stajls: 2004, 126.), вршећи „видљив и непосредан утицај на државне законе и друштвену праксу као и на религијски дискурс и културне релације у реалном времену“ (Stajls: 2004, 127.), на политичкој сцени савремене Србије интегрисана у спектакл као доминантни жанр. У дискурсу текуће уметничке и књижевне критике/продукције, која би требало да преобликује доминантни културни модел, ова пракса, међутим, никада није адекватно подржана нити вреднована већ је у тој мери маргинализована да чак ни светски успеси Марине Абрамовић не служе ничему другом до потврди егзотичног престижа националне културе на светској сцени. Доприноси ли ово ћутање даљим злоупотребама перформативних уметничких пракси у контексту популистичке политичке и културне парадигме данашње Србије? Није ли задњи час да се ова злоупотреба наглас „прочита“ и тиме – бар донекле – спречи? Или је таква корекција немогућа у култури која избегава да се суочи са процесом сопственог самопоништавања, обузетој ретроградном афирмацијом великих наратива сопствене прошлости? При чему велики наративи прошлости – попут национализма и комунизма на пример – нису у том процесу супротстављени већ прожимајући, комплементарни и надасве хибридни дискурси чији је симболички однос моћи за сада непознат, нестабилан и непредвидив!

У оваквом културном контексту романи новосадских аутора Војислава Деспотова и Јудите Шалго представљају драгоцени потенцијал „различитости“ и „апартности“ савремене српске литературе; они репрезентују способност те литературе да самој себи понуди визију властите „другости“ управо у оном епохалном тренутку у коме је национална култура постала опасно поседнута сабластима великих, очинских наратива прошлости. Да ли би требало додати како су већ током седамдесетих, у оквиру акција новосадске уметничке групе ОХО, као и у својим песничким збиркама, Деспотов и Шалго демонстрирали поетичку склоност ка перформансу као интердисциплинарном, мултимедијалном уметничком изразу? Током целе своје каријере, доследно су афирмисали ово своје опредељење које је пресудно обележило један посебан, никад довољно афирмисан ток српске књижевности и културе. Ток који се сматрао – будући немиметичким – радикално експерименталним и извештачено конструктивистичким, а који је, грађанским ратовима на просторима бивше СФРЈ, доживео не само своју потпуну естетску реализацију већ, нажалост, и своје потпуно политичко и етичко, хипермиметичко оправдање.

Романи Војислава Деспотова и Јудите Шалго најбољи су репрезенти онога што би се могло назвати поетиком неоавангардног постмодерног романа српске књижевности која је резултат интензивне интеракције постмодернистичке уметничке парадигме као доминантне, *mainstream* парадигме осамдесетих са поетичким претпоставкама концептуалне и перформативне неоавангардне уметности

седамдесетих; интеракције која је у савременом српском роману ефектно објединила естетску и политичку провокацију, враћајући му статус искључиве књижевне и уметничке чињенице. Испитујући током седамдесетих година прошлог века могућности концептуалних и перформативних уметничких пракси, и Војислав Деспотов и Јудита Шалго суочили су се са Телом које је истовремено предмет и инструмент спознаје; објект друштвене експлоатације и субјект друштвене побуне, естетски артефакт и његова жива негација. Тело је територија, али и медиј; подлога за писање али и само писмо; хипердимензионирани орган говора али – пре свега – *језик* уметничке праксе познате и под називом *body-art*. Искуство тела отуда није било тешко искусити ни у поезији у којој је „језик“ тј. „језик поетског говора“ био само тело поезије, њен медиј и инструмент истовремено, строги субјект и непослушни објект, естетски артефакт достојан, ипак, презрења. Отуда су и Јудита Шалго и Војислав Деспотов били познати у српској књижевности осамдесетих година прошлог века пре свега по свом експерименталном песничком опусу у коме је скандал-традиција европске авангарде нашла у перформативним телесно-језичким праксама свог дуго очекиваног, драгоценог савезника. Војислав Деспотов и Јудито Шалго објављују прозу и током осамдесетих али њихова имена, већ чувена као песничка, тек током деведесетих постају позната и по изузетно занимљивом и поетички препознатљивом прозном опусу у коме се неоавангардно, дакле концептуално-перформерско, интересовање за Тело прожима са постмодернистичким читањем света

као Текста. Овај занимљиви, мада не и неочекивани сусрет, отворио је могућност разним поетичким комбинацијама – попут читања *Тела-као-Текста* и/ли читања *Текста-као-Тела* – којима су се поигравали многи аутори прозне новосадске сцене попут Саве Дамјанова, Владимира Ђургус Казимира, Ђорђа Писарева, Мирослава Мандића, Слободана Тишме...

Текст-као-Тело: Поигравање анаграмским по-реклом имена главног јунака прва два романа трилогије Војислава Деспотова, Валсијова Де Вотопса – које се са лакоћом препознаје као благонаклона пародија ауторовог имена а које је као амблем утиснуто у странице романа *Јесен сваког дрвета* и *Европа број два* – доказ је поетичког дијалога постмодерног књижевног обрасца са перформативно-концептуалном уметничком сценом којој је Деспотов припадао. Показујући да је разумевање ових пракси неопходно за разумевање историјске генезе извиканог али и оспораваног појма постмодернизма – чија је скандалозност била по мери заговорника традиције провокације зачете у окриљу европских авангардних покрета – Деспотов у својој трилогији разматра читав низ тема које се сматрају постмодернистичким *par excellence* (уз бриљантну демонстрацију поигравања постмодернистичким дискурзивним праксама и текстуалним стратегијама као што су мапирање стварних и имагинарних територија, архивирање и каталогизирање, конструисање виртуелних идентитета, репрезентација света као симулакрума и фантазма), не одустајући од тога да дрским језичким геовима и провокацијама субверзира смртну озбиљност тих тема (до

којих се у једном тренутку тако много држало). По томе се препознаје интересовање Деспотова за *тело текста*, за *текст-као-тело* које се мора изложити, черечити, изазивати и у недоглед субверзирати како би се његове границе померале а његово постојање учинило живим и делотворним. Учесталом употребом језичких каламбура настају гротескне хиперболе и метонимије, омиљене фигуре фантастичко-алегоријске романескне прозе Војислава Деспотова у којој је тело текста увек једно неприродно, невероватно, заумно тело које управо у тој неприродно-невероватној заумности налази своју естетску – али и етичку – гаранцију. Управо због тога је за Деспотова текст једина оправдана иако крхка утопија, једина слободна територија света.

Тело-као-Текст: Јудита Шалго, поигравајући се својим ауторским/женским идентитетом и хотимичном некохерентношћу наративних стратегија, такође укључује у постмодернистичку културну парадигму наслеђе новосадске неоавангардне књижевне сцене утемељене у радикалном језичком експерименту, искуству перформанса и критички осмишљеној друштвеној провокацији. Већ у својој збирци прича *Да ли постоји живот?* (1995), Јудита Шалго сугерише прозу концепта која би имала снагу перформативне акције; потом нам нуди отворене, незавршене и незавршиве *романе-пукотине* који ометају високопарни дијалог који српска књижевност постмодерног доба води са сопственом традицијом у циљу њеног рехабилитовања, с једне, и учвршћивања сопственог књижевног статуса, с друге стране. Ова ауторка указује

на опасне последице ових издајничких преговора, раскринкавајући својом романескном праксом постмодернизам као доминантно мушку парадигму српске културе која одбија да се споразуме са културним и политичким акцијама са којима декларативно поетички пактира: феминизмом, радикалним језичким експериментом, алтернативним политичким покретима, праксом перформанса... Користећи се својим перформерским искуством, везаним за стварање и промовисање новог типа поезије, Јудита Шалго у постмодернистички дијалог српске прозе са очинским фигурама европске културне традиције субверзивно уводи паузе, прекиде и резове; женске ликове; лудило и хистерију као заборављене дискурсе надреализма и европске авангарде... Јудита Шалго се, дакле, интересује пре свега за *текст тела*, за *тело-као-текст*, као и за (не)могућности његовог читања/тумачења. Јудита Шалго деконструира управо оне велике, очинске наративе (психоаналитички, феминистички, наратив о националном/Јеврејском идентитету, наратив холокауста, постколонијални наратив...) у чијем је средишту прича о читању/тумачењу тела (полно (не)детирминисаног, женског, националног, угроженог, мртвог, потлаченог...). Залагањем за поетички концепт дисконтинуитета, Шалго жели да онемогући читање тела као процес катарзе коју ови наративи обећавају, захтевајући од читаоца интензивну кооперацију и неку врсту перформерског тренинга. Иако увек већ окупирано и запоседнуто, Шалго верује да је тело једина истинска утопија, једина невина територија света.

У књижевноисторијском погледу, наизглед нема драматичне разлике у статусу неоавангардне и постмодерне парадигме у српској култури. Обе су биле подједнако непопуларне због своје наводне аполитичности и отуђености од стварних проблема друштва у коме су настајале; обе су биле сматране непримерено и размажено експерименталним, нарцисоидно обузетим сопственом формом и статусом. Обе су биле резултат мноштва изазова који је нова медијска култура упутила једном традиционално ригидном друштву. Обе су биле резултат, такође, невероватно добре упућености њених актера у светска и европска уметничка збивања, као и интеракције уметничких и политичких пракси којом се у средиште поетичког дискурса ставља питање о демистификацији стваралачког поступка. То их је учинило апсолутно непожељним на културној сцени бивше а и потоње Југославије. Ипак, могло би се рећи да неовангардна, концептуална и перформативна уметничка пракса седамдесетих представљају „тврђу“ верзију оног концепта који се у доба постмодернизма припитомио, и упркос критици институција моћи – институционализовао. Такође, постмодернизам се као „мекша“ верзија једног иновативног обрасца показао дуговечнијим, јер као парадигма са којом се пресудно рачуна траје скоро две деценије, претрпевши само неколико оштрих јавних полемика (које се могу тумачити и као идеолошки погроми). Али његови представници немају у својој биографији искуство какво имају поједини актери новосадске сцене који су одлежали неко време у затвору (попут Мирослава Мандића) или претрпели читав низ других, пос-

ледица које су биле резултат комунистичке праксе друштвеног искључења (попут Вујице Решин Туцића или Слободана Тишме).

Могло би се отуда рећи да се, у случају обе поменуте парадигме, радило о иновативно-утопијским уметничким праксама које су позивале на стварање „новог друштва“, или, бар, на промишљање технологија производње онога што се звало комунистичким „новим друштвом“ на територији бивше Југославије. Управо у том контексту покушаћемо да прочитамо мотив „нове земље“ који се, као централна тема, опсесивно варира како у романескној трилогији Војислава Деспотова објављеној током друге половине деведесетих (*Јесен сваког дрвета*, Стубови културе, Београд, 1997; *Европа број два*, Стубови културе, Београд, 1997; *Дрводеља из Набисала*, Стубови културе, Београд, 1998), тако и у постхумно објављеном роману Јудите Шалго *Пут у Биробиџан* (Стубови културе, Београд, 1997) који је допуњен штампањем накнадно пронађених записа из ауторкине заоставштине обједињеним у романескну целину *Крај пута* (Народна књига, Београд, 2004). Зашто баш овај мотив? Између осталог и због тога што увек изнова живимо у некој „новој“, „тек створеној“, „управо обећаној“ земљи чије утопијске/антиутопијске халуцинације никако да се ослободимо. Та акумулација обећања „промене“, „новине“, „стварања нових вредности“ и „другачијег друштва“ одигравају се у јавном дискурсу невероватном брзином, као што се истом том брзином међусобно смењују. Стварање нове земље, тј. нових земаља скоро да је рутинска политичка пракса која се од тренутка пада Берлинског

зида до данас знатно усавршила, премеравајући и преговарајући, захтевајући и нудећи, узрокујући нове поделе и границе, стварајући на светској карти нове регије, а све у циљу планетарне и европске интеграције.

Отуда се у одређеном броју романа српске књижевности деведесетих мотив „нове, обећане земље“ може читати и као аутопоетички запис; он се тиче не само судбине одређеног друштвеног пројекта већ и судбине оног уметничког пројекта у српској култури за који су се аутори попут Војислава Деспотова и Јудите Шалго залагали. Не би требало заборавити да се ради о тестаментарним делима, објављеним или непосредно пред смрт (Деспотов) или постхумно (Шалго); о делима која ни поред култног имена које је стајало на њиховим корицама, нису успела да у години објављивања добију престижну – тада већ само националну – НИН-ову награду. Поетичка трансверзала од утопије ка антиутопији јесте она дуж које би требало тражити одговор на који начин одређена група писаца српске културе резимира своје деценијско уметничко искуство. О тој трансверзали Јудита Шалго пише:

Смрт је у самом бићу утопије. Утопија је велики смртоносац, она усређује укидањем, уклањањем, одстрањивањем, уништавањем: патње, беде, мржње, расне, класне, националне и полне неправедности, експлоатације ropства, ратова, неправди свих врста, свеколиког зла. Шта хоће утопија? Одумирање мржње, одумирање државе, одумирање одумирања, смрт утопија. (...) Утопија је непомирљиво дискриминативна, она хоће савршенство или ништа. Свака је утопија савршена, а живот изложен њеним

системима усавршавања завршава у ништавилу. (Šalgo: 2000, 170–171.)

Свака је утопија, дакле, увек већ антиутопија. Или, ако пођемо обратним путем: нема те антиутопије која се у књижевности не приказује као ужас реализоване утопије. Орвеловски речено, свака жеља за остварењем сна је загрљај тоталитаризма; сваки тоталитаризам је механизам контроле наших сопствених снова. Књижевност отпора и субверзије на просторима ex-Југославије сажимала је током седамдесетих и осамдесетих година прошлог века невеселу наду комунистичког света – али ипак наду! – у промену. Било је јасно, међутим, да је промена увек релативна и непотпуна; сам комунизам већ је себе прогласио оствареном утопијом; свима онима који су се усуђивали да у комунизму мисле „другачије друштво“ или „нову земљу“, знајући да је њихова земља већ једном била „нова“, „другачија“ и „обећана“, смрт утопије морала је изгледати извесном. Тек током деведесетих година прошлог века, међутим, одређене уметничке праксе српске културе, које су са једне стране биле естетски радикалне а са друге политички провокативне, суочиле су се са сопственим парадоксима и ограничењима. Као и са чињеницом да се смрт, сваке утопије, заправо, тиче антиутопијског аутопоетичког статуса одређених уметничких пракси у савременој српској култури.

У овај зачарани круг, Војислав Деспотов и Јудита Шалго уписују своју сопствену, опсесивно-параноичну исповест о (анти)утопичности, маркирајући њене најважније историјско-географске

координате кроз метафоре једне већ изгубљене територије и једног већ пораженог тела: пад Зида, Атлантида, Европа као симулакрум, и коначно Сибир, крајња тачка на европској мапи антиутопијских топонима.

Војислав Деспотов: пад Зида, крах приватних епоха и мапе нове наде

Све метатекстуалне и интертекстуалне наративне стратегије демонстриране у трилогији Војислава Деспотова упућују на полемику која се у њој води са традицијом поп-арта, те савременом медијском и визуелном културом, са једне стране, а, са друге, са свим врстама тоталитарних режима и говора, укључујући и нови говор (новоговор!) епохе глобализма којим се после пада Зида западне демократије обраћају исцрпљеној посткомунистичкој Источној Европи, неуморно обећавајући дуго чекани, утопистички „нови почетак“. Та полемика тиче се и изворних, анархистичких, „левих“ политичких опредељења самих јунака трилогије суочених са амбивалентношћу сопственог побуњеничког статуса управо у тренутку у коме се чини да се њихова лична утопија остварује!

Отуда је утопијски мотив „нове, обећане земље“ у трилогији Војислава Деспотова везан за метафору Зида и његовог пада, тј. за идеју пребега из једног у други свет: у *Јесени сваког дрвета* ради се о политичком перформансу стварног рушења Берлинског зида 1989. године у коме учествује (можда? или халуцинира?) и Де Вотопс, славећи уједињење Источне и Западне Европе; у *Европи број два* тај

се перформанс понавља као уметничка акција пред зидом од стиропора којом се перформанс/тело изнова наглашава као место узајамне условљености уметничких и политичких пракси; у *Дрводељи из Набисала*, Зид је, међутим, невидљива, али неумољива препрека која представља пројекцију нашег унутрашњег стања вечне подвојености и неусаглашености од кога се нема куд побећи. Из романа у роман трансверзала на којој се одиграва пројектовање „нових земаља“ постаје све апстрактнија: док је у првом роману реч о конкретној трансверзали Источна-Западна Европа, у другом се већ ради о релацији уметничка-политичка пракса, да би у последњем роману на ред дошла архетипска дилема смисао-ништавило. При томе се опсесивни мотиви „нове земље“ – присутан у сва три наведена романа – трансформише у пародију обећања и почетка, у разоткривање лажи и обмане, у апокалиптичку постмодернистичку антиутопију. Утопија „нове земље“ у прози Војислава Деспотова је увек већ антиутопија оствареног сна који води у загрљај тоталитаризма. „Нова земља“ је увек већ „стара земља“, тачније њен симулакрум, њена сабласна копија у којој се репресија наставља захваљујући вештом превођењу познатих механизма контроле у нови политички жаргон, у онај пригодни политички дискурс који промовише „нову земљу“ као остварење сна.

У роману *Јесен сваког дрвета* отуда се више пута луцидно истиче како су сви ликови уметника окупљених на Конгресу нове наде у Варшави (чије се датум одржавања згодно подударара са блиским датумом пада Берлинског зида) представници „ко-

мунистичке декаденције“ – појма који би се у самом комунизму сматрао незамисливим а који се из актуелне перспективе глобалистичке борбе за голи опстанак чини сасвим јасним. Нарочито ако се пажљиво погледа списак учесника конгреса у коме су описане и њихове перформативне акције:

Динеску је завршио; грану жалосне врбе, чије је ситне гранчице везао свиленим концем тако да стреме нагоре, супротно од природне опуштености, поклонιο је дами у првом реду. (...) За њим су следили други невероватни људи, један Рус који је реферисао о пацовима и голубовима као јединим аутентичним градским бићима (...) пољски сликар који је током последњих пет година насликао шест хиљада слика на фасадама државних зграда, министарстава и комитета, увек плавом бојом а приказивале су апстрактне снове украјински музиколог које је показао ноте на основу мелодија које производе минерали, камење, песак и глина (...) албански професор математике са бројевима помоћу којих се може израчунати сваки будући потез било ког човека старијег од двадесет и једне године Балинт Сзомбхату који је сам себи извадио тристо грама крви и насликао звезду на празној застави (...) Славко Матковић који је у неколико балона удувао *крик-поезију* (...) Боро Радаковић из Загреба, са демонстрацијом оргазма *без мушкарца и жене* (...)

Матјаж Ханжек, који је Варшави поклонιο Триглав (нацртан на огромној хартији) (...)

Пештанац Сивери који је гласно разговарао са малим кућним предметима...(...)

Господин Халупка Халупка из Прага; појавио се на подијуму маскиран као Стаљин (...) У микрофон је изговорио неколико фантастичних *стаљинограма* и *сибирограма*. (Despotov: 2004, 484–485.)

Овом непотпуном списку свакако би требало додати и име главног јунака, Де Вотопса, који на Конгресу чита фрагмент из своје *Књиге о облаци-*

ма, као и име руског песника Венедикта Зверева који свој реферат, у коме открива сабласно постојање „Европе број два“ – верне копије старог континента изграђене у Сибиру – завршава смртоносним пуцњем у слепоочницу.

(Нека од имена са списка учесника Конгреса нове наде позната су зналцима *ex-jugoslovenske*, нарочито новосадске, неоавангардне и концептуалне сцене која је седамдесетих година прошлог века ујединила различите врсте „заумних“ иницијатива, активирајући на нов начин, у контексту критике постојећег комунистичког режима, богату традицију провокације и скандала наслеђену од светских и српских авангардних покрета попут дадаизма, футуризма, надреализма или зенитизма Љубомира Мицића (на који се позива у свом деловању главни јунак романа). Аутори попут Балинта Сомбатија, Мирослава Мандића (такође учесник Конгреса), Боре Радаковића и Славка Матковића, коме је недавно у Музеју савремене уметности у Новом Саду приређена велика ретроспективна изложба, и данас су аутори и актери оне врсте перформанса који покушавају да сагледају друштвене и политичке проблеме, или да изразе, како би то Де Вотопс рекао, сукоб између репресивних друштвених сила и аутентично неполитичког људског бића... На том су списку и имена Каталин Ладик, Марине Абрамовић, Лајка Феликса, Јудите Шалго... дакле оних који су се одавно декларисали као представници *ex-уи* и/ли *post-уи* концептуалне и перформативне уметничке сцене.)

Шта је, дакле, поред очигледне чињенице да сви долазе из Источне Европе, заједничко поменути,

стварним и нестварним, славним и/ли анонимним, заљубљеницима немогуће, наизглед јалове, залудне, и свакако, из перспективе некада владајућег комунистичког режима, декадентне, уметности концепта? По речима Кантарине, службенице немачке агенције Еуроплана која је организовала Конгрес нове наде, сви су они „бивши рокери“, а затим „разочарани уметници, спремни да своје високо разочарење, чак и неку врсту идеологије бесмисла – каква се, признаћете, врло успешно угнездила у модерној уметности – шире даље“ (Despotov: 2004, 510.). Једном речју, декаденти склони буржоаском луксузу сплина и ништавила, омаи конзумације и лаке, рокенрол забаве.

Али учесници Конгреса нове наде, такође су нихилисти и присталице „космичког комунизма“. Они су, дакле, тек противници марксистичког режима али не и марксистичке филозофије! Они су, заправо, из перспективе „слободног“ Запада – уврнути, окорели, неупотребљиви левичари! Шездесетосмаши који, за разлику од Вацлава Хавела, нису решили да постану успешни политичари нити, за утеху, перспективни јапији. Они су поново, и још више него раније – лева сметала! Отуда се управо у оваквим околностима, а у еуфоричној атмосфери пада Зид, комунистичка уметничка пракса перформанса реализује у складу са својим крајњим консеквенцама/претпоставкама које подразумевају излагање сопственог, тј. уметничког тела коначном смртоносном ризику. Оном са којим се сваки перформер током извођења перформанса поиграва, искушавајући његове границе. Наиме, више учесника Конгреса, укључујући и славног

Зверева, одлучује да се током или после свог наступа на Конгресу нове наде – убије. Са праксом самоубиства настављају и јунаци *Европе број два* – сви одреда професионални перформери који су се обрели у дивљинама Сибира – где се, у двобоју на живот и смрт између две групе перформера, представник Де Вотопсове групе убија како би доказао легитимност и уметничку предност групе којој припада, подсећајући чином самоубиства на основне претпоставке о друштвеној сврси перформанса. Наравно, овај се чин може тумачити и као пародија перформативне праксе изоловане у својој сибирски ексклузивној, радикалној, искључивој и каткад позерски скандалозној поетици као у својеврсном уметничком логору. Али у роману *Дрводеља из Хабисала*, у коме више не срећемо чудну Де Вотопсову дружину ех-комунистичких перформера, ђаво је коначно однео шалу: у чудној земљи којом влада извесни вајар Проп, а која полако бива насељена више дрвеним фигурама него живим људима, обични грађани преображавају се у самоубице-камиказе, у самоубице-убице које пре него што убију себе убијају још некога, водећи га на тај начин са собом на последње путовање.

Отуда је важно размотрити због чега је у трилогији Војислава Деспотова чин самоубиства, радикални перформативни чин за којим потајно жуди сва перформативна пракса, једина могућа улазница у царство „нових земаља“ ; једини могући „нови почетак“ за оне који су тај почетак толико желели. Велики Зверев, као и сваки геније који не оставља другима могућност да досегну и делић његове ге-

нијалности било каквим тумачењима, експлицитно објављује разлоге свог чина:

Срушили су се стубови мог времена, моја фреска се окрунила са зида и ту сад неко други црта, слика, пише, спрејом исписује графите. Не пристајем да живим у новом свету; то је била моја највећа нада – да ће нови свет постати исти, а не другачији, немам права да учествујем у њему ако је другачији. Немам. Свако мора бити свестан часа кад му зазвони звоно што оглашава крај епохе. (Despotov: 2004, 495.)

Нешто слично томе изјављује и главни јунак романа *Јесен сваког дрвета* током истраге о недовољној декаденцији:

– (...) Ти људи данас жале због распада социјалистичке империје.

– Да ли и Ви жалите?

– Да, помало. Али, то није мој централни бол. Крах комунизма поклопио се са крајем моје приватне епохе. И много других приватних епоха. (Despotov: 2004, 425.)

Ствараоци окупљени на Конгресу нове наде нису, ипак, довољно декадентни – као што то наративни сегмент романа назван „Истрага о недовољној декадентности“ и показује. (Напоменимо само да је овај део романа *Јесен сваког дрвета* написан као омаж/пародија оних делова Кишовог романа *Пешчаник* који такође демонстрирају узалудни подухват привођења крају било ког истражног поступка а који су једноставно названи, сходно поетичкој сврси, „Истражни поступак“ и „Испитивање сведока“. „Истрага о недовољној декадентности“ монтирана је, тј. уметнута у роман *Јесен сваког дрвета*, на начин који подражава Кишов принцип монтирања различитих наративних сегмената у ро-

манескнy целину.) Упркос својој љубави за Секс Пистолсе и Ролингстонсе, учесници конгреса само су „бивши рокери“, који су, као и толики други, капитулирали пред тржишном логиком новог светског поретка, сасвим недорасли глобалној распродаји и планетарној трампи која је на помолу. Они су затечени резултатима сопствених акција којима нису придавали, заправо, никакву другу важност до оне коју има интимна, лична побуна душе у затвореном кавезу свакодневног живота. Као што је Валсијова Де Вотопс затечен контролом климе и неба Источне Европе по чијем ободу су – управо по његовој макети – подигнуте фабрике које ефикасно производе дневну квоту магле и облака потребне бившој комунистичкој регији.

Тек накнадно Валсијова Де Вотопс схвата да оно што уметнике са варшавског Конгреса нове наде чини декадентним и неупотребљивим из перспективе тржишног либералног капитализма јесте њихово одбијање да функционализују свој сан, да ставе у комерцијалну службу невероватни вишак времена којим очигледно располажу а који се, будући недопустив са становишта строге производне функционалности технолошке ере, чини правим и јединим луксузом савременог доба. Суочени са идејом да би своју залудност морали компетитивно да изложе на глобалном тржишту уметничких вредности и идеја (на коме је уметност одувек била истовремено и субверзивна и пропагандна делатност), учесници Конгреса нове наде суочавају се са истином о сопственој сувишности, о крају једне епохе као крају њихових приватних епоха у којима су, и не слутећи, као анонимни и изоловани, скоро

смешни, чланови једног презреног друштва, уживали бескрајну слободу и бескрајну илузију смисла о каквој више неће моћи ни да сањају.

Свака је утопија, па и утопија комунистичког интелектуалца о самореализацији на сцени западне демократије, увек већ антиутопија. Једини лек против тоталитарне стварности јесте сан о другој стварности али и он је увек већ тоталитаран, поучно саопштава Кантарина главном јунаку *Јесени*:

Ово је замењени свет, господине Де Вотопс. Сви граде копију замишљеног света који се налази на месту неког некадашњег света. Ваши облаци налазе се на месту прaviх облака, у чаши је вотка уместо вотке, за овим столом је Паул Винс, а не Паул Винс. Разумете? (Despotov: 2004, 515.)

Свака је нова територија, дакле, увек већ изгубљена. Сваки је почетак увек већ апокалипса. Сваки је уметнички поступак увек већ демистификација уметничког поступка. Нема успешног пребега – ни из Источне у Западну Европу, ни из политичке у уметничку дискурзивну праксу, ни из царства живих у царство мртвих, ни обратно. Нема адекватних мапа нове наде које ће надокнадити губитке настале услед краха приватних и јавних епоха. Наставља се живот унутрашњег егзила у свету испресецаном невидљивим границама и зидовима, заувек подвојеном. Пораз читаве једне уметничке праксе/сцене пред „новооткривеном“ слободом западне демократије о коју се нада интелектуалне Источне Европе одбија као о невидљиви зид указује на дубоко антиутопијску поруку целокупне

трилогије Војислава Деспотова – поруку чија се црнохуморна јеткост из романа у роман појачава, да би у *Дрводељи из Набисала* достигла своју коначну, неочекивано метафизичку, поенту.

Јудита Шалго: Женска Атлантида

У роману *Пут у Биробиџан* описан је долазак Берте Папенхајм на Балкан, тачније њен пут по области која би се данас звала регионом Југоисточне Европе. Разлог доласка Берте Папенхајм је њен добротворни рад у оквиру кога се она брине – речено говором западне демократије – за коректно спровођење мањинске политике:

Почетком 1911. негде у марту, госпођица Берта Папенхајм, председница друштва јеврејских жена и оснивач Фонда за помоћ посрнулим девојкама, кренула је преко Беча и Будимпеште на путовање за Палестину и Египат, са жељом да на Блиском истоку, а исто тако и на Балкану, својим очима види и непосредно се увери, испита социјалне прилике угрожених категорија становништва чијој је заштити она посветила живот, односно како функционише – и да ли уопште – заштита, пре свега самохраних мајки, сирочади, проститутки, (а онда и стараца) у укупној, а пре свега јеврејској популацији, да би у контакту са надлежнима на лицу места ажурирала и апеловала против трговине белим робљем. (Šalgo: 1997, 66.)

Током тог пута Берта Папенхајм „путује на југ и исток а писма шаље на север и запад“, сасвим у сагласју са политиком организовања грађанског друштва којој присуствујемо а коју смо сведочили и током деведесетих година прошлог века. Већ овим грубим превођењем дискретних алузија

из текста романа на језик политичке коректности (који, међутим, не жели да сакрије постколонијалне односе снага нити позиције нових центара моћи) именују се трансверзале дуж којих ће се у *Путу у Биробиџан* утопија „нове земље“ трансформисати у антиутопију.

Исток-Запад и Север-Југ нису, међутим, истоветне трансверзале иако им је заједничко то да се управо дуж њих одиграва демонстрација моћи глобалног светског поретка. У делу Јудите Шалго трансверзала Исток-Запад не подразумева, као код Деспотова, првенствено хладноратовски сукоб Источне и Западне Европе јер се роман *Пут за Биробиџан*, који се бави судбином јеврејске популације, не одиграва само на простору Европе. Берта жели да посети, видели смо, и Блиски Исток, тј. Палестину и Египат. Трансверзала Исток-Запад подразумева зато пре свега дугу традицију политичких преговора две, на различит начин структуриране, империје које су у међусобним преговорима, међутим, доста научили једна од друге. Бинарна опозиција Исток-Запад увек подразумева напетост потенцијалног ратног сукоба који ће се одиграти између противника који су равноправни и узајамно се поштују. То је дакле оса непрекидног одмеравања политичке моћи. Насупрот томе, опозиција Север-Југ је економско-развојна оса социјалне неправде; она увек подразумева богати Север који, на било којој мапи света, неуморно експлоатише сиромашни Југ. Дуж те осе путује отуда нови дискурс родне равноправности у оквиру кога се данас, политички коректно, разматра женски усуд.

Чини се да је „мапа нове наде“ у роману Јудите Шалго прилично јасно позиционирана захваљујући овим координатама. То би наравно било тако када се не би радило о роману у коме је „нова земља“ заправо увек већ „изгубљена“, „нестала“, „потонула“; то је земља коју би требало увек већ васкрснути. О јеврејској Атлантиди која ће своју реинкарнацију доживети у историјском пројекту стварања Биробицана, нове јеврејске земље, која се, попут сабласне „Европе број два“ из трилогије Војислава Деспотова, такође налази у дивљим, негостољубивим пространствима Сибира. Но, оснивање Биробицана стварни је историјски догађај; један од безброј утопијских историјских пројеката који у себи носе семе смрти, клицу антиутопије:

Утопије умиру да би свет опстао. Свет скида са себе мртве утопије као змија кошуљице, а онај ко предуго остане у једној змијској утопији не успевајући да је свуче, суши се и окамењује у њеном фаталном стиску. Светски дух, дакле, траје, напредује, кроз смрт утопија. Утопија је вечно жртвено јагње историје, абортус светскога духа, али и његова клица и залог бесмртности. Већ поменути Вајнингер цитира аводну Христову изјаву да ће смрт трајати све док жене буду рађале. Насупрот томе, утопије ће се рађати све док људи буду умирали. (Šalgo: 2000, 175.)

Биробицан је, дакле, мртворођенче историје у чију сврху – чак и после очигледног слома биробицанског пројекта – верују пре свега жене. Структуриран кроз опозиције Блиски-Далеки Исток, изгубљени-нађени Рај и праисторија-хипермодернитет, он је неколико пута назван „женским континентом“: на први поглед то је тек безразложна песничка слобода којом се из непознатих разлога

баш у Биробицан, нову јеврејску земљу, пројектује акумулисана енергија женске чежње и бола; креативна снага која би требало да оплоди ту земљу, ту материцу нове јеврејске будућности. Међутим, паралелно с припремама одређених јеврејских породица за организовано исељавање за Биробицан одиграва се и путовање Берте Папенхајм Балканом и Блиским Истоком. Ова наизглед случајна подударност јасније доводи у везу судбину Биробицана са судбином добротворне мисије Берте Папенхајм чији је циљ да мрежом различитих иницијатива повеже жене у један нови, већ-присутни али још-увек невидљиви „женски континент“ који није уцртан, нити се може уцртати, ни на једну мапу „најбољег од свих постојећих светова“. Разлог именованја Биробицана „женским континентом“ рзоткрива се при томе у свој својој контроверзности:

Тајно име или шифра за Континент, недефинисано одредиште, како је остало забележено у списима београдске полиције било је Острво А.Н.А., О.А.Н.А., на српском протумачено као ОДРЕДИШТЕ АНТЛАНТИДА НОСТЕР. Неки су мислили да је то Област или Острво (св) АНА (Ане) које ће тек бити откривено. Хришћанске жене су мислиле да се иза тог имена крије име Маријине мајке, док су религиозне Јеврејке у та три слова виделе грчки облик хебрејске скраћенице „смиловао се Јахве“ и везивале га за једну од Елканиних жена која је дуго била неплодна, па јој је молитва услишена те је зачела и родила – као што ће и пусто, неплодно острво – област која им је обећана и коју ће наследити једног дана, њиховом заслугом и божјом милошћу бити плодна и безбедна.

Ана О. шифра доктора Фројда, проваљена од стране жена београдских полицајаца, постала је шифра Нове Обећане земље. (Šalgo: 1997, 67.)

Поигравање акронимима, блиско језичким каламбурима Војислава Деспотова, демистификује баук обећане јеврејске земље који кружи светом. Нагађања о тој земљи су, као што се из цитираног одломка да наслутити, многобројна и противречна, прилагођена сопственим потребама и предрасудама корисника. Нико тачно не зна шта би заправо Биробицан требало да буде, где се налази, како се до њега стиже. Фама о Биробицану довољна је да се поверује да је извршење историјске правде могуће баш као што се хиљадама Јевреја чинило могућим да је депортовање у логоре тек један вид празничног путовања у непознато. Тако се утопијска вера у Биробицан показује опасно сродном оној истој поражавајућој, страшној вери с којом су Јевреји улазили у гасне коморе мислећи да је холокауст немогућ:

Јеврејска штампа пратила је биробицански поход издалека, позивајући се на исказе многобројних сведока. Територија предвиђена за насељавање Јевреја, извештавали су они, јесте грозна каљуга са нездравом климом, кратким спарним летима и дугим, кишовитим зимама, што је чак и украјинске сељаке, претходнике Јевреја у овом експерименту, нагнало да се врате онамо одакле су доведени. Али власт не одустаје. Калињин 1934. потписује Указ о оснивању Аутономне јеврејске територије и саопштава да ће већ 1937. онде живети 150. 000 Јевреја. Филм из тог времена У трагању за срећом приказује радост досељеника, нових Биробицанаца. Филм је поколебао чак и један број руских Јевреја и нагнао их да упркос свакојаким горким искуству крену пут новообећане земље.

О њиховој судбини, међутим, нема извештаја. (Šalgo: 1997, 11.)

Јер је 1937. Биробицан, иако земља давно обећана Јеврејима, можда само друго име за логор у

коме ће завршити своје животе жртве Стаљинових антисемитских чистки. Реални историјски пројекат оснивања Биробицана је, дакле, само још једна халуцинација о могућности правде и историјског поравнања која се због тога не може ни одиграти било где другде до у Сибиру. Биробицан је осуђен да потоне у непозната пространства сибирске дивљине, утопљен у сопственој анонимности, или у анонимности тајних архива стаљинистичког СССР-а, баш као што у дубину анонимности тоне читав онај „женски континент“ који би Берта Папенхајм желела да открије свету током свог путовања. Женска Атлантида, Атлантида уопште, јесте земља правде која неповратно тоне у дубине европске прошлости. Јер нико тачно не зна како би заправо требало да изгледа правда за жене, историјско поравнање вековне дискриминације; нико не зна како би објавио и учинио званичним један континент – азил за све настрадале у светским ратовима, потресима и транзицијама. У анонимност тоне скоро свака женска судбина, па и судбина саме Берте Папенхајм, коју је историја запамтила – не по њеном правом имену и делу – већ по Фројдовој шифри Ана О., злогласној шифри којом се у психоаналитичком наративу хистерија идентификује као искључиво женска болест.

Права трансвезала на којој се у *Путу у Биробицан* и *Крају пута* одиграва трансформација утопије у антиутопију није, дакле, ни Исток-Запад нити Север-Југ. Права утопијско-антиутопијска оса *Пута у Биробицан* је, условно речено, психоаналитичка, она дуж које Биробицан и „женски континент“, судбине жена и судбине Јевреја као

увек стигматизованих социјалних група, тону у несвесно Европе као њено скривено, неприхватљиво Друго. Оно што је у трилогији Војислава Деспотова увек већ антиутопија има, по Јудити Шалго, чудну моћ неуротичког васкрсења у виду новог симптома, нове утопије. Чак и „реализована утопија“, за коју се верује да представља смрт сваке утопије, успева да васкрсне, мењајући облик и жанр, враћајући се у виду неуротичког симптома који не успевамо да излечимо:

Оно што не успева као социјални пројект, покушаће да се држи као уметничка творевина и обратно, оно што је лоша уметност, бива употребљено као систем уређења друштва, као стил и метод власти (Šalgo: 2000, 171.)

Тако се традиционално метонимијски утопијски наратив о стварању нове земље у романима *Пут у Биробиџан* и *Крај пута* преобраћа у метафору својеврсног неуротичког стања у коме се једна врста опсесивног понашања замењује другом. У њему је „сваки Биробиџан стваран“ иако мали попут „шишарке која може да стане у женски длан“.

Поларизација Утопије и Атлантиде, али и њихова непрекидна као-нехотична идентификација, друга је оса дуж које се у романима Јудите Шалго утопија „нове земље“, „другачијег друштва“, „изгубљеног па нађеног“ краљевства женске Атлантиде трансформише у антиутопију промашених живота. Отуда романескним светом *Пута у Биробиџан* – светом апсолутног дисконтинуитета који говори о паралелним стварностима које се тичу једна друге али се никада не сусрећу – влада закон претапања и потапања, закон удвајања,

закон нестајања и поновног сабласног појављивања: „Уместо мушког ГРАДА СУНЦА, основаће ГРАД МЕСЕЦА, на Далеком истоку феноменалне месечине. Тај водени град, УМЕСТО ОСТРВА У ВОДИ, биће свет ВОДЕ која влада острвима.“ (Šalgo: 1997, 105.) Ново острво Утопија које израња из воде је увек само сабласни одраз неке друге, већ потонуле утопије-Атлантиде, ехо већ поплављеног острва наде које се обнавља у свести епохе кроз нови утопијски наратив. Једна утопија је, дакле, само симптом потиснуте трауме која се не може излечити већ се са дна мора, као свака Атлантида, увек изнова оглашава сном о новом острву, острву Утопији. Тако Утопија и Атлантида, митска острва филозофске европске традиције, у роману Јудите Шалго јесу острва двојници и/ли близанци, подсвесно и несвесно Европе која хистеричком сменом утопија/антиутопија демонстрира своје халуцинантно, сновидно растројство, своју грижу савести и своју кобну склоност ка понављању истих историјских грешака.

Европа, први пут: материца

Јудита Шалго говори о хистерији као поремећају у процесу прокреације који доводи до стварања опасно лажних светова:

Код жене материца може, ако јој није дато да рађа да се откине од утробе и несрећна лута по свом телу. (...)

Тако се и сама Берта осећа на путовањима: као материца која лута по телу. Хистерија као зла, болесна замена за трудноћу. Хистерија као алтернативна, неуспела замена.

Током великих, колективних, масовних, континенталних, глобалних хистеричких напада, стварају се, израњају лажна острва и континенти, стварају лажни океани, лажне државе, лажни градови. (Šalgo: 1997, 105.)

Хистерија, међутим, није искључиво женска болест. Хистерија је болест савременог света обузетог растројством смене утопија, стварањем „нових земаља“ и светова. Убрзани и мултипликовани политички перформанс стварања „нових земаља“ разоткрива се у романима Војислава Деспотова и Јудите Шалго као опасан, зао псеудокреативни и прокреативни чин; као делање без одговорности.

Отуда је слика Европе у неоавангардном постмодерном српском роману слика Европе лишене репродуктивних способности и традиционалне улоге материце која порађа целокупну западну традицију и културу. Европа више није сила живота нити рађања. Утопија о Европи, вечном сну Балкана о напретку и бољем животу, смртоносна је и јалова. Шта је онда Европа? На сцену ступа млада Аустрија, један од два главна женска лика *Дрводеље из Набисала*, као етерично биће без материце. Опасност хистерије и злог, лажног рађања на кратко је избегнута. Захваљујући томе, Аустрија има значајну улогу у измирењу главног јунака последњег романа трилогије са собом и светом. Али њене су могућности јасно дефинисане: сан о Европи безопасан је тек после суочења са чињеницом о његовој погубној јаловости. Истина, или још један каламбур Војислава Деспотова који захтева напор сталне промене перспективе?

Европа, други пут: симулакрум

У роману *Јесен сваког дрвета*, Венедикт Зверев открива на Конгресу нове наде истину о Европи као симулакруму:

Морам вам на крају одати једну страшну тајну коју, без сумње, врло добро знају шпијунски сателити. У бескрајним просторствима Сибира, негде између Владивостока и Курска, а то је површина целе Европе, налази се једна вештачка земља, један вештачки континент – једна *друга* Европа под нимало тајним именом *Нова Европа*. (...)

Верујте ми – био сам тамо. Један сибирски шаман рекао ми је (...) да је копија Европе несумњива стварност и да је у њој вечни континентални дух који избегава замке упадања у машински такт новог времена. Једном речју, да је, по свему судећи, боља од оригиналне Европе. (...)

У данском сектору гаје се расне краве, у немачком сектору једу се вурстови и пије пиво, све је у длаку исто као и у оригиналној Европи. Можда вам звучи комично – део те Европе чини и нужна Источна Европа која – о, Боже! – није ни за длаку поправљена већ је саграђена као таква, јадна и сиромашна! (...)

А знате ли ко је све то правио? Затвореници, робијаши, политички кажњеници, најчешће они који су осуђивани на доживотна прогонства и безусловне казне због шпијунаже у корист Запада! (Despotov: 2004, 494–495.)

Зверев је, како то једном авангардном песнику доликује, неизлечиво носталгичан за будућношћу. Носталгичан је, међутим, и покрет руком којим барон Ротшилд на мапу света уписује будућу земљу Биробицан:

(...) баш у том тренутку Барон де Ротшилд начини хировит, баронски, или напосто уметнички преокрет и прелетевши тмасту, непрозирну Азију, забодје перо изван сваке орбите, у само дно Источног Сибира.

(...) То место на североистоку Азије у које се забола Баронова мастиљава стрела, било је изван путева и струја којим се дотад кретало и страдало јеврејство, изван његових жеља и страховања. Барон је кроз густе трепавице на меснатим капцима зуррио у дотад невиђене речице Биру и Биџан које су потекле из његовог пера и клизиле према Амуру. То место било је бескрајно далеко од Сионске горе којој се његов дух враћао са захвалношћу као на висинско одмориште, од (...) модрих маслињака, кедра, медитеранског бора, урме, наранџе – прва јеврејска мочвара после Потопа. Једна домовина биће блиско-, друга далекоисточна; једна историјска, друга праисторијска; ако се покаже ненастањивом, за нешто ће послужити: да се изнајми, замени, прода или као привремено коначиште, бесконачиште у случају нужде (Šalgo: 1997, 9–10.)

Овај покрет пером показује да је Баронова носталгија за прошлошћу исто тако јака као носталгија песника Зверева за будућношћу. У оба случаја реч је о утопији Европе као изгубљеном или никад поседованом дому. Али управо ова утопија разоткрива Европу као симулакрум, као сурогат и копију, као фалсификат и празно место смисла. Као што више није место рађања и живота, Европа више није ни место дома. Но, поставља се питање да ли је то икада и била? Постоји ли икаква разлика између носталгије Венедикта Зверева, дивљег руског песничког генија из епохе комунизма, за домом будућности и носталгије старог, перверзно богатог јеврејског Барона за домом прошлости? Ако и постоји, та разлика не разоткрива ништа друго до Европу као празно место светске мапе, њено одсуство, њено опако и арогантно убеђење да је икада нешто значила, да је икада заиста постојала.

Зверев и Барон две су фигуре које и данас разапињу савремену Европу – неизлечиво носталгичну како за својом неизвесном будућношћу, тако и за својом поништеном, заборањеном прошлошћу. Отуда савремена Европа даје све од себе да изгради Нову Европу која се, по свему судећи, неће налазити на неком другом континенту. Макете се могу градити свуда. Оне заузимају мало простора и не представљају озбиљан трошак за финансијере. „Нова Европа“ епохе глобализације биће зато изграђена управо тамо где је најпотребнија, на месту „старе, истрошене Европе“. Стварање „нове Европе“ актуелна је утопија доба глобализације чија је реализација започета стварањем „нових земаља Европе“ („интегрисане“ је додато накнадно). Њу ће градити, баш као што Зверев каже, кажњеници свих врста и идеолошких опредељења. Даће све од себе да направе копију копије, пошто сви одавно знају да оригинал никада није ни постојао. Јер утопија о успешном раскринкавању симулакрума увек већ резултира новим симулакрумом – новом носталгијом у којој се огледа туга симулакрума, његова чежња за оригиналом. За Европом које никада није било – чак ни у најслободоумнијим концептима „јединственог европског културног простора“.

Европа, трећи пут: фантазам

У *Путу за Биробиџан* Берта Папенхајм назива Балкан „мушким континентом“. Да би фантазам био потпун Бертин сапутник из купеа, као и кондуктер, или чак жандар, опомињу Берту да мрак

тунела јесте први знак да се стигло на балканско одредиште. Реченица „Тако почиње Балкан.“, варира се више пута при опису уласка Бертиног воза на београдску железничку станицу. А прва метафора којом се Балкан подробније дочарава је, сасвим очекивано, војно-стратешка и херојско-ратничка: „Ваш Бизмарк је рекао да је Србија мала земља, али да када јој се човек приближи, као склупчани јеж шири бодље на све стране.“ (Šalgo: 1997, 83.) – изговара Бертин сапутник, највероватније Србин, у заносу саморепрезентације. Слика Балкана наличје је сна Балкана о Европи; пројекција сопственог страха у нечији туђи страх, сопствене жудње у нечију туђу жудњу. Упркос привидном дијалогу са Другим, фантазам је увек монолошки. Као што је Балкан један сасвим извесно еротски фантазам Европе о сопственим цивилизацијским моћима којим се заташкава страх од губитка прокреативних способности. Као што је Европа нарцисоидни фантазам припадности којим Балкан умирује свој осећај цивилизацијске инфериорности. Као што је Западна Европа фантазам Источне Европе о сопственој изгубљеној слободи. Као што је Источна Европа фантазам Западне Европе о сопственој великодушности и толеранцији.

Фантазми су једино, мада бројно, потомство безматеричне, непостојеће Европе-симулакрума. Сваки свој фантазам Европа брани и штити као сопствено дете, јер једино захваљујући производњи све нових и нових, и све бесмисленијих и бесмисленијих фантазама Европа има привид корисног постојања. Фантазми функционишу као поздани означитељи у имагинарној класификацији

која се спроводу на тлу „Нове Европе“: регије, региони, границе, државе, све лепо упаковано у фантазматску абечеду архиве „нових европских интеграција“. Док рука перформера прислања пиштољ на слепоочницу претећи да га претвори у обичног (само)убицу.

Сибир

А убице, зна се, бивају протеране у Сибир.

Измештена из саме себе, утопија звана „Европа“ у делу Војислава Деспотова и Јудите Шалго приказује се у свој снази свог естетизованог терора: као изгубљена територија која се с напором труди да себе саму изнова измисли; као тело које само себе мора изнова да потврди/осети као тело. У опусу Деспотова и Јудите Шалго прецизно су именоване трансверзале тог увек утопијског напора: Исток – Запад (али заправо пре свега Источна Европа – Западна Европа) као реална економска и политичка аутострада, Север – Југ као непризната а пресудна планетарна подела која генерише земље трећег света, микро – макро размера, идеологија – естетика, уметност – политика, дело – ништавило, небо – земља, живот – смрт, сећање – заборав. Ове трансверзале показују како је питање историјске перспективе која се непрекидно мења пресудно за сваки утопијски наратив. Антиутопија је, међутим, место без перспективе, без наде у промену. Сибир.

Нова земља европске наде саграђена је, и у роману *Европа број два* Војислава Деспотова и у роману *Пут за Биробицан* Јудите Шалго, управо у

Сибиру. Деспотов би да ову земљу на територији другог континента, Азије, прикаже као рај апсолутне слободе уметности перформанса, тачније уметности по себи, а Шалго као неопходни сан који у досадну грађанску свакодневицу женске јеврејске заједнице уноси зачудност уметничке праксе. Избор локације, међутим, јасно је аутопоетички, дајући контрадикторне податке о природи ауторске саморефлексије, о начину на који се у романима Војислава Деспотова и Јудите Шалго разуме статус сопственог уметничког пројекта у српској култури, као и статус уметности као светског пројекта.

Због чега је, дакле, перформанс „нове уметности“ у романима Деспотова и Шалго одиграва управо у Сибиру? Већ сам избор локације демистификација је стваралачког процеса који је један, аутоиронично, антиутопијски перформанс, изведен провокативно и са горчином. Избор Сибира за коначну утопијску територију тако је увек већ амбивалентан. Јер Сибир није туђа, азијатска територија апсолутне другости. Он је интегрални део европске територије јер се добар део европске историја греха и кривице, злочина и казне, патње и страдања одиграо управо у Сибиру, европској зони сумрака у чијим је логорима – као и у логорима Средње Европе – страдало на стотине хиљада побуњеника, лопова, убица, политичких противника и невиних грађана. Историја стаљинистичких чистки уписује Сибир у историју Европе као треће митско острво које, заједно са Атлантидом и Утопијом, чини њен Бермудски троугао.

Отуда се „именовање“ Сибира у нову земљу уметности може тумачити као један пркосан избор

који сугерише веру да уметност може да оплоди и најјаловију територију. Право место савременог уметничког перформанса, чија је етичка дужност да опомене, обједињујући естетску акцију и политичку провокацију, отуда мора бити Сибир. Али „именовање“ Сибира у нову земљу уметности има и сасвим другачији перформативни карактер. Оно наине најављује стари сан европске авангарде – апсолутни крај, смрт уметности. Стицајем околности тај се перформанс, пажљиво организован у анализираним романима, поклапа са друштвеном и политичком ситуацијом Србије деведесетих година прошлог века у којој су одређене уметничке праксе изгнане у свој сопствени гето, екскомунициране и осуђене на успех само у уском кругу лудих истомишљеника. Упркос својој снази, те праксе остају у изгнанству услед својих радикалних, искључивих и неумољивих, наизглед милитантних својстава. (То може да упути и на самокритичну аутопоетичку рефлексију о тоталитарном духу савремене уметности која не заслужује боље место за своје делање од бесплодног Сибира.) Но, у сваком случају дивљи, далеки и негостуљубиви Сибир јесте место на коме се у романима Војислава Деспотова и Јудите Шалго аутопоетички (дакле – аутоутопијски!) дискурс савремене уметности и књижевности одређује као антиутопијски; као место на коме се повед о савременој уметности и њеној судбини, бар кад је о српској култури реч, увек изнова потврђује као наратив егзила, гета и прогонства. У коме нема тзв. историјске правде (оне коју пишу историје уметности и књижевности), естетског поравнања, права на прошлости и/ли будућност у ок-

виру националног књижевног канона, једном речју – нема истинске перспективе прихватања.

Опус о коме је овде било речи резултат је управо оваквих, унапред одбачених, обесправљених и осуђених уметничких пракси. Мали, љупки ново-Сибир српске књижевности или потврда тезе Јудите Шалго да се феникс утопије рађа из свог сопственог пепела? Како год, српска књижевна јавност, упркос ставу уског круга лудих сродномишљеника, још увек није сигурна да ли се ту ради о шамару или о – пољупцу.

КОМУНИСТИЧКИ ГОТИК И ХЕРМАФРОДИТСКЕ ПРИПОВЕДНЕ ПОЗИЦИЈЕ СЛОБОДАНА ТИШМЕ

„Da bi neko zaista bio voljen potrebno je da podnese najveću žrtvu – da nestane“

Slobodan Tišma,
„Nekoliko sitnih koraka unazad“

Зазорност „он“ – „ја“ односа: хермафродитизам

Слободан Тишма је још један аутор који је своју уметничку праксу започео наступима на новосадској неоавангардној сцени, којој су припадали и Војслав Деспотов и Јудита Шалго. Мултимедијални уметник, Тишма је уметничку каријеру започео као перформер и песник, наставио је као вођа култних бендова новог таласа осамдесетих година двадесетог века (Ла Старда и Луна) док је током деведесетих година почео да објављује прозу, прво у виду збирке прича *Урвидек* (2005) а потом су из штампе изашли и романи *Quattro Stagioni* (2009) и *Бернардијева соба* (2011) за који је добио и НИН-ову награду.

Користећи се језиком на експерименталан и песнички начин, Тишма деконструира традиционалне облике приповедања и начине идентитетских (само)репрезентација у савременој српској прози, поетички конституишући свој књижевни опус на начин сличан оном који Јулија Кристева препознаје као *књижевност зазорности* двадесетог века. Концепт зазорности Јулије Кристеве темељи се у традицији лакановске психоанализе, с једне, и постструктуралистичко-антрополошким истраживањима појма табуа за значај друштвеног структурирања, с друге стране. Јулије Кристева је, такође, у овај концепт инкорпорира Бахтинов концепт хетеро и полиглосије које је приметан како у контексту теоријског развијања концепта зазорности тако и у њеним интерпретацијама књижевних текстова насталих на основу овог теоријског модела. (Kristeva: 1989, 7–42.). Кристева не скрива свој дуг Бахтину у дефиницији „зазорне“ књижевности двадесетог века:

Но ваљало је сачекату „зазорну“ књижевност XX столећа (књижевност у којој се смењују апокалипса и покладе) како бисмо разумјели како је наративна потка тананха опница која се сваки час може распрснути. Наиме када истовјетност о којој се приповеда постаје неодржива, када се руши граница субјект/објект, па чак и међа између изнутра и извана постаје неизвјесном, најпре у питање долази приповједање. Ако се свеједно настави, мијења му се грађа: линеарност се приповједања слама, а оно се даље одвија кроз комадиће, загонетке, скраћивања, недовршеност, замршеност, изостављање... (Kristeva: 1989, 160.)

Кристева се позива на „покладе“, дакле на културу карневала коју Бахтин анализира у својим чувеним студијама о Достојевском и Раблеу. Управо преко концепта „карневализације“ и „дијалогизације“ Бахтин развија концепте полиглосије и хетероглосије, током свог разматрања културолошких услова настанка романа, као новог књижевноисторијског израза модерног доба. (Бахтин: 1989, 235.) Бахтинов културолошки концепт хетероглосије указује на нужност вишегласја, језичке какофоније и синхронијског паралелизма различитих културних кодова за рађање нове модерне прозне форме каква је роман. Паралелно развијање унутрашњих монолога различитих култура и њихових језичких модела, жанрова и дискурса Бахтин види као особиту предност модерног света која ће уметнички израз наћи у синтетичкој романескној форми: „страва која се прикрива, мржња која се смијеши (...) задуженик који вас продаје, пријатељ који у вас забија нож...“ (Kristeva: 1989, 10–11.) Користећи се Бахтиновим књижевнотеоријским и културолошким увидима (које је управо она представила западној теоријској мисли) Кристева дефинише стање зазорности управо као амбивалентно стање унутрашње подвојености у коме се, кроз хетероглосију и полиглосију гласова, у процесу конституисања субјекта, сукобљавају „ја“ и „не-ја“.

Премда недвојбено значи границу, зазорност прије свега представља двосмисленост. (...) Очеvidно, *постојим* тек као неко други: миметичка логика појаве „ја“, објекта и знакова. Но када (се) *тражим*, *губим* или *уживам*

вам онда је „ја“ хетерогено. (...) тако увијен, исткан и двозначан, хетерогени ток оцртава терен који могу назвати својим, јер ми Други, обузевши ме као *alter ego*, на њега указује кроз гађење. (Kristeva: 1989, 16–17.)

Стање зазорног стање је које нас враћа у предсимболичко искуство *chore* у коме још није дошло до раздвајања субјекта од објекта, нити је успостављен симболички знаковни систем. Он се успоставља тек кроз непрестано одбијање, одбацивање и гађење над оним што „ја“ сматра за „не-ја“ а што му се намеће као његова идентитетска позиција. При томе долази до непрекидног прелажења граница као и до кршења Закона Оца, до одбијања субјекта да се одазове на његове интерпелације, уз удворичку симулацију поштовања Великог Другог. У теорији зазорности Јулије Кристеве посебно место има фигура изгнанника или одбаченика, искљученог како из друштвеног тако и из симболичког представљачког поретка:

Онај коме зазорно захваљује своје постојање јесте дакле *одбаченик* који (се) смјешта, *одваја* (се), тражи (свој) положај, те према томе *лута*, умјесто да себе препозна, да жели, да припада, или да одбија. (...) умјесто да се запита о свом „бићу“ запитат ће се о свом мјесту: „Гдје сам?“ умјесто „Тко сам?“ Јер простор који заокупља одбаченика, изопћеника, никада није *један*, ни *хомоген*, ни *обухватљив*, него битно дељив, савитљив, катастрофичан. (Kristeva: 1989, 14–15.)

У дефиницији оних којима „зазорно захваљује своје постојање“ можемо препознати већину наратора, као и јунака, прозе Слободана

Тишме. Ти су јунаци одиста у потрази за простором који се, једном нађен, удваја и умножава у хетерогености својих значења и културолошких кодирања. Већ у причи „Краљ шуме“, једном од првих прозних радова који је објавио у периодичи пре него што га је уврстио у збирку прича *Урвидек*, Тишма указује на потребу свог јунака да нађе за себе адекватан простор деловања у коме би, после повлачења са сцене, могао да настави са певањем оперских арија:

Размишљао је шта да ради, како да реши проблем, никако нисам смео престати са певањем. Могао је да вежба у позоришту али тамо му се више није ишло. Дobar део дана, поготову ако је било лепо време проводио је у шетњи, *Дунав му је био близу куће*. (...) Нађе се тако недано у зеленом замку (шуме, прим. Т. Р.) и скоро спонтано запева арију Курнеманта из првог чина „Слепча – вилењака“. Проблем је био решен на нјасрећнији начин: овде сам могао да певам арије до миле воље, у овим величанственим дворанама пуним златнозелене светлости. (Tišma: 2012, 122.)

Опозиција стан/шума и град/шума, у којој се шума преображава у раскошни замак са прелепим дворанама, деконструира уобичајене бинарне опозиције као што су природа/култура, урбано/рурално, прошлост/садашњост... Однос прошлости и садашњости битан је не само у оквиру приче о нараторовом животу пре и после наводног силаска са сцене већ и у контексту традицијског смењивања културолошко-стилских парадигми и пракси њихове конзумације. Свет класичне музике и опере постављен је у контрапункталну позицију у односу на баналну урбану

свакодневицу исто као што је простор шуме, у коме главни јунак несметано вежба своје најдраже оперске арије, у контрасту са градским простором којим влада клаустрофобија и отуђење. На самом крају приче, после дионизијске борбе са нестварним бићем за које није сасвим јасно да ли представља нараторову халуцинацију, отелотворење неког од митских јунака опере или непријатељског представника популистичко-полицијске културе у експанзији, приповедач се повлачи у простор своје свакодневице који је изнова онеобичен праксом вежбања јоге и медитације.

У деконструкцији ових бинарних опозиција једна је посебно важна за разумевање родног идентитета јунака приче; то је опозиција ја/он. У причи „Краљ шуме“ Тишма прибегава вишегласју као приповедној стратегији представљања мушких ликова који су и доминантни ликови његове прозе писане у „ја“ исповедној форми. Подвојено стање усхићења и одбојности, еуфорије и малодушности, привлачења и одбијања карактерише све нараторе Тишмине прозе, у којој се могу реконструисати, иако пародирани, елементи аутобиографског уговора који указују на хетерогеност и унутрашњу полиглосију сваког Тишминог „ја“ (наратора). Главни лик приче тј. њен њен наратор наизменично приповеда у првом и у трећем лицу, отелотворујући језик који кореспондира са његовим психотичним стањима. Наратор на овај начин разоткрива говор субјекта који се не препознаје у постојећем представљачком поретку и који има приступ

говору једино посредством децентриране, шизофрене и нарцисоидне ситуације језичке хетероглосије у којој су супротстављене „ја“ (прво лице) и „он“ (треће лице) субјект позиције:

Дакле пошто је завршио каријеру оперског певача у малом провинцијском позоришту (певао је мање роле у Вердилијевим и Пулчинелијевим операма) *повукао сам се* из јавног живота у скровитос свог малог стана, у интиму свог унутрашњег простора испуњеног осећањима и размишљањима. *Она зверка у њему*, која је и те како умела да блесне на сцени, неретко и да одушеви, као да је ослабила, почела је да се гаси, што је био знак да *је моје време прошло* и да треба да ослободим простор сцене за нове, млађе певаче. (Tišma: 2012, 120. Курзив Т. Р.)

Тишма ствара ситуацију приповедне хетероглосије како би нам предочио стање савременог маскулиног субјекта који је децентриран, у растакању, и отуђењу од било какве „стварности“. „Исклизнуће“ из стварности очигледно је у интертекстуалним референцама чија су имена благо изобличена: помињање „Вердилијевих и Пулчинелијевих опера“ може се сматрати језичком игром али и местом зазорности, које уноси сумњу у прави идентитет наратора. Да ли је наратор заиста бивши оперски певач или манијак који шетајући шумом изводи оперске арије, демонстрирајући своју социопатску природу? Полиглосија и хетероглосија се разигравају, надмећући се и успостављајући амбивалентне опозиције прошлост-садашњост и стварно-нестварно у оквиру којих се прича може читати и

као нека врста псеудо-бајковите политичке алегорије.

Јер, наравно, опера „Слепац – вилењак“ коју наратор помиње не постоји: ово је још једна од пародираних интертекстуалних референци у којима се кроз изобличење имена дела демистификује читав један претерани, артифицијелни свет оперског ауторства. У случају „Стрелца вилењака“ Карл Марија вон Вебера (Carl Maria von Weber) подсмех је упућен националном патосу којим је Вебер надахнуо своја дела, патосу због ког је проглашен „оцем“ немачке националне романтичарске опере. У оквиру оваквих изобличења пародира се и сам митско-епски свет јунака и хероја чије арије наратор (ко зна на који начин?) пева у шуми. Артифицијелност света опере, мистификација њених јунака, херојска епика која стоју у основи сваког либрета, драматичност сукоба јасно одређених идентитетских позиција којима владају ратничко-херојски модели хегемоног маскулинитета овде је извргнута руглу, као што је извргнута руглу и популистичка, оперетска култура која окружује јунака, и, коначно, и сама родна, увек артифицијелна, позиција наратора. (Анализа начина навођења и изобличења имена интертекстуалних референци везаних само за оперску уметност дала би, верујем, врло прецизне увиде у демистификацију традиционалних, ратничких модела хегемоног маскулинитета западне, али и српске културе, и надам се да ће та детаљна анализа ускоро бити урађена.) Позиција у којој се, увек изнова, преиспитује зазорност „он“ – „ја“ односа. Та зазор-

ност је појачана очигледном чињеницом да „ја“ не дела у простору исте друштвене праксе у оквиру које се реализује „он“ позиција.

Освојени простор оперских арија које се певају у замку шуме није, подсетимо се, ни хомоген, ни један: он је хетероген, поливалентан и- катастрофички! Приповедна хетероглосија у причи „Краљ шуме“ не остварује се само наизменичним преласцима приповедања из првог у треће лице и обратно већ и чињеницом да у конфузији „он“-„ја“ односа учествује и означавајућа моћ културолошких пракси, од којих свака има сопствене језичке, идеолошке и родне кодове, а унутар којих је главни јунак принуђен да живи и делује. Феминизација и децентрирање јунакове маскулине идентитетске позиције одигравају се кроз поливалентно обележавање културолошко-конзументских пракси у ванвременском/историјском контексту у коме се та праксе реализују. Јасно је да у контексту локалне културе, у којој метастазирају популистичке културолошке праксе, праксе вежбање јоге и певања оперских арија онеобичавају и феминизују наратора. Иако пева арије везане за судбину митских ратника, које су већ самим именовањем извргнуте руглу, јунак Тишмине приче као да то не примећује, сав у патосу уметничке самореализације. Нараторова бизарност изазива саосећање исто колико и сумњу због очигледне чињенице да га његова естетска софистицираност лишава било какве емпатије; све може заменити место са било чим другим док су нараторова осећања за лепо и посебно задовољена. Отуда је наратор зазоран у

контексту популистичке култури земље у којој живи и која се, заправо, налази под стањем ратне опсаде. У тој култури јуначки патос у коме се реализују хегемоне улоге традиционалног маскулинитета везује се – одиста оперетски, али ко мари за тај парадокс? – за подврискивање и пуцање из револвера на свадбама или, пак, за испијање хектолитара пива и борбу са војском пивских флаша, док се традиција елитне културе, па чак и она која има своје утемељење у епско-херојским митовима, сматра феминизираним, изазивајући подвојена осећања радозналости и презира. Наравно да нико не уочава разлику између Вердилија и Вердија: то нас наводи на сумњу да јунак можда уопште не пева праве оперске арије већ њихове дисторзиране копије, док у шуму одлази као би реализовао потајну жењу за позицијом моћи, позицијом краља шуме, који жуди за сусретом са својим двојником, ликом из оперских либрета, не би ли би доживео задовољство дионизијског хомосексуалног сусрета у коме демонско биће, названо Пријаптељ, покушава да га раскомада, сусрету који се претвара у „складан, чак грациозан плес два тела прилично асиметрична по својим пропорцијама и облику“ која се врте „у темпу валцера, заносно клизећи с једног на други крај шуме“ (Тишма: 2012, 120.) Помињање валцера као и „царства“ које пада под окупацију при чему: „Фернинанд са свитом побеже у Америку где доби азил.“ (Тишма: 2012, 126.) активира читав низ других референци које су у причи везане за сећање на традицију владавине хабсбуршке монархије, сећање

које у контексту глобалне доминације Америке као нове империје има посебну културолошко-означитељску тежину. У оном што Давор Бегановић штуро назива мултиетничким наносима војвођанске традиције у Тишминој прози, сугеришући вероватно богатство мултикултуралне традиције која се има по дефиницији схватити позитивно (Beganović: 2011), садашњост и прошлост заправо су зазорно супротстављење, бојећи се за границу, реметећи „идентитет, сустав, ред“ (Kristeva: 1989, 10), доводећи до дионизијских комадања и грчева гађења, до спознаје перверзије сваког идентитета и рода.

Алегоријска структура наратива указује на пародијско-митску структуру бајковитог приповедања о (де)конститусању „ја“ простора у коме долази до друштвене, али и родне трансформације хегемоног маскулинитета жељног сцене и моћи. Психотична подвојеност наратора отуда је резултат означитељског рада културолошко-родних пракси посредством којих се реализује оперетска слика херојског маскулинитета који се разоткрива или као фантазам хомосексуалног сусрета или као фантазам поништавања сопствене маскулине позиције, означене доминантним фаличким фикцијама (на шта указује име јунака Курнаманта чију арију из непостојећег „Слепца-вилењака“ наратор пева).

Зазорне друштвено-културолошке праксе истовремено су и родно означене и представљају конститутивни означитељ родних идентитета. То наратора из приче „Краљ шуме“ доводи у сукоб са сопственим схватањем рода и мас-

кулинитета, успостављајући паралелне језичко-идендитетске наративне кодове отворене за присвајање од стране говора родно Другог. Искуство пракси о којима бивши оперски певач отворено говори у трећем лицу мушког рода, попут своје оперске каријере, и пракси које се традиционално сматрају женским, попут јоге која су у његову исповест уписује као пракса везана за пораз маскулинитета, али о којима се говори у првом лицу мушког рода, наизменично се смењују и преплићу у зазорној хетероглосији нараторовог приповедања, опседајући једна другу и замењујући међусобно своје родне предзнаке. Наратор заузима хермафродитску позицију индиректним прихватањем неуобичајених пракси као феминизираних, као оних које га чине зазорним и изазивају раскол на „он“ и „ја“ дакле на „не-ја“ и „ја“, у процесу у коме ја-позицију заузима неко Други, неко ко нас, како то Кристева каже, запоседа. Тај Други је онај родни Други који се непрекидно изнова мора одбацити да би се успоставило „ја“ он-позиције (или да би се успоставио „он“ ја-позиције?). Психотичност нараторовог језика одражава борбу два међусобно условљена родна идентитета, оба подједнако привлачна и застрашујућа, који га води ка успостављању хермафродитске приповедне позиције.

И у другим причама збирке *Урвидек* Тишма се користи сличним наративним стратегијама: уметничко-културолошке праксе његових јунака увек су истовремено оне које су структуриране и оне које структурирају, као у прича „Ре-форм торта и парченце црне чоколаде“: „Када бих узео

тај први залагај, увек бих помислио, заправо, био бих у дилеми ко кога куша, торта мене или ја торту.“ (Tišma: 2012, 145) Ова замена позиција „ја“ и „не-ја“, субјекта и објекта, канибалистички је зазорна. Зазорно је отуда и канибалистичко прожимање оних пракси структурираних родним искуством које и саме структурирају родно искуство као у причи „Појачало и гитара“, у тренутку када наратор описује своје настојања да изгледа млађи: „Офарбао сам косу у црвено, пробушио сам уши и ставио минђуше, понекад сам се чак и лако шминкао“ (Tišma: 2012, 41) Иако исказана у првом лицу мушког рода ова реченица указује на отвореност и лутање родне идентитетске позије, на сукоб између увек отвореног „ја“ и родно конструисаног „он; на могућност да маскулина „ја“ позиција буде присвојена и заповеднута другачјим (фемининм) културолошким праксама, конституишући другачију рецепцију родне припадности, како од стране самог наратора (када мисли о свом „ја“ и „не-ја“) тако и од стране самог читаоца. Овом отвореном могућношћу присвајања исповести „ја“ наратора у првом лицу мушког рода од стране родно Другог успоставља се хетерогена, увек вишеструко амбивалентна културолоша позицију хермафродитизма која ће постати парадигматична културолошко-идентитетска позиција већине наратора у Тишмином прозном опусу.⁴

⁴ Подсећам овом приликом да је сродна позиција успостављена и у причи „Метаморфозе“ новосадског писца Саве Дамјанова. Прича Саве Дамјанова једна је од првих прича у којој се у симболичком представљачком поретку српске

Хермафродитска позиција је, дакако, културолошки отпадничка, она говори о оном који „(се) смјешта, одваја (се), тражи (свој) положај, те према томе лута, умјесто да себе препозна, да жели, да припада или да одбија“ (Кристева, 14). Указујући на главне одлике поетике зазорности Кристева истиче још неколико карактеристика зазорног које нас „суочава са оним крхким стањима у којима човек лута територијама *анималног*“ (Kristeva: 1989, 19.), са „нашим најстаријим покушајима да се ослободимо *материнског* ентитета“ (Kristeva:1989, 20.) уводећи нас у неку врсту „*нарцистичке кризе*“ којој су узрок или „*превелика строгост Другога*“ или његова *слабост* „која се назире у пропадању предмета жеље“ (Kristeva: 1989, 22.) Отуда је позиција Тишминог наратора истовремено и перверзно нарцистичка, притајено анимална, захтевајући повратак у ембрионално стање зачећа у коме су још увек све родне опције отворене.

У одређивању нараторове несумњиво нарцистичке идентитетске позиције у Тишминој прози мапирање породичних односа, ма колико импровизовани они били, игра пресудну улогу. Фигура оца и фигура мајке налазе се у сличном каниба-

прозе поступак приповедне полиглосије користи како би се отелотворила промена родне наративне позиције, као и различит начин приступа мноштву могућих идентитетско-родних позиција. Прича која би се могла одредити пре свега као фантистичко-есејистичка прво је објављена у часопису „Реч“ а затим у збирци прича *Povesti razlicne: lirske, epske, no najvecma neizrecive*, Kulturni centar Novi Sad, Novi Sad, 1997.

листичком односу као „ја“ и парченце торте које „ја“ куша; као „ја“ и „он“ или као „ја“ и „она“: те се позиције одмеравају, прождиру и са гађењем одбијају, а сама зграда у којој је смештен нараторов дом у детињству окренут је ка ђубришту у средишту зграде, изазивајући код дечака-приповедача истовремено осећање задовољства и nelaгоде:

(...) светларник је био тајанствено место које је нарочито привлачило моју пажњу, мрачни стожер оком кога се окретало дневно-ноћно биће куће и у који су се, попут ђубрета, сливали из станова крици и шапутања, разни разговори, песма, свађе и плач, сексуална вриска и шумови пражњења и просипања, слажући тако утварно тресетиште као сам темељ постојања. (Tišma: 2012, 77)

Нарцистичка криза наратора опседнутог сликом ђубришта као свог „не-ја“ (кроз коју се реконструише тражено „ја“) указује на начине на које овај јунак проналази „алкемију која нагон смрти преображава у дрхтај живота, новог значења“ (Kristeva: 1989, 22.) Перверзно неразрешива хермафродитска наративно-идентитетска позиција резултат је нарцистичке кризе у којој субјект, грчевито опседнут својим ликом, „не напушта и не преузима неку забрану, правило или закон већ их изокреће, изврће, искривљује; служи се њима, користи их да би их лакше оспори(л)о“ (Kristeva: 1989, 23.) јер је зазорно све што „не поштује границе, мјеста, правила“ (Kristeva: 1989, 10.) Нарцистичка криза наратора, опседнутог ђубретом светларника, опседнутост је заправо властитом смрћу, уништењем „ја“ а тиме и уништењем динамике „ја“-„он“ односа:

Ако смеће значи другу страну међе, оно гдје ја нисам и што ми допушта да постојим, леш, тај најгладнији отпадак, представља међу која се посвуда проширила. (...) Леш – што су га : Бог и знаност напустили – представља врхунац зазорности. Он је смрт која пустоши живот. Одбаченик од кога се не можемо одвојити (...) позива нас и напослјетку нас прождире. (Kristeva: 1989, 10.)

На делу је фројдистичка игра Ероса и Танатоса; истовремено учествовање у разарњу и стварању света; смртоносна нарцистичка криза која је уједно и стваралачка, јер је отпадник „стваралац територија, језика, дјела“ (Kristeva: 1989, 15.) Тишма поетички самосвесно рачуна с креативним потенцијалом нарцистичке кризе када, посредством својих „ја“ наратора који се на овај или онај начин (не) баве уметношћу, дефинише своју аутопоетику зазорног: „Писање као самозавођење, као једење сопствених гована.“ (Tišma: 2012, 73.) Ова максима као да отелотворује поетику зазорности онако како је представља Кристиева, опомињући да је та поетика резултат двадесетовековних поетичких искустава:

Писац, опчињен зазорним, измишља његову логику, пројцира се у њега, интојцира га, те изопачује језик – стил и садржај – досљедно томе. Но, с друге стране, будући да је осјећај зазорности истодобно судач и скрбник зазорнога то је и књижевност која се са њим суочава. Стога бисмо могли рећи да се с том књижевношћу извршава прелажење дихотомијских категорија Чистога и Нечистога, Забране и Гријеха, Морала и Неморалности. (Kristeva: 1989, 22.)

Тишмин аутопоетички слоган изнова потврђује границу између два наоко слична кон-

цепта: не ради се о писању које тематизује зазорност уобичајеним приповедним стратегијама и техникама; ради се о писању које је, управо због сасвим другачијих наративних стратегија и техника, постало и само зазорно, недостојно и застрашујуће. Деконструкција опозиција попут чисто/прљаво, забрана/грех и морал/неморал везана је за само стварање „заорне“ књижевности у оквиру које се, несумњиво, конституишу Тишмини естетски и аутопоетички назори. Деловање, пак, свих Тишминих наратора карактеристично је по томе што они свој живот виде као једну врсту естетског концепта и доследно изведеног перформанса у чијем је фокусу њихово писање/тело као проприште идеолошких и идентитетских сукоба; као арена у којој се, по Холу, одређује моћ означитељске праксе. (Hol: 2008, 285.) У српској култури увек „заорна“ традиција уметничке праксе перформанса уписује се у Тишмин списатељски прозни опус као пракса искушавања граница. Те границе укључују и оне родне, јер писање одвајкада, вели Дериду, уноси неред и сумњу у поредак Закона Оца, писање је отпадничка пракса коју изгнаници увек изнова практикују, на уштрб своје мушкости и свог места у Символичком поретку Закона Оца (Derida: 1995, 76.) Тишмин наратор, који се бави, колико год може, не-писањем, успоставља тим не-писањем писање као заорну праксу борбе „он“/„не-ја“ и „ја“ идентитетске позиције; оне која се у западној култури увек изнова, уз уплашене крике нараторовог ужитка, успоставља као хермафродитска позиција а која у српском

културном контексту истовремено изазива морбидну знатижељу и необјашњиви страх.

Уметничка пракса писања као експеримента стигматизована је као и они који се на било који начин њоме баве, уносећи неред у ред, померајући границу симболичког, изазивајући одбојност и ужитак истовремено. Због тога су наратори Тишминих прича представници ексцентричних и не-фаличких модела маскулинитета, обележених феминизирајућим културолошким кодовима. Они су представници правог естетског перфекционизма, без обзира да ли се усуђују или не да себе назову „уметницима“. У себи обједињују декаденцију дендија, размаженост представника осиромашене аристократије, страст безрезервног љубитеља уметничких производа, непотребну али упорну скромност поштеног комунистичког поданика (такође естетски кодирану!), нарцисизам (неоствареног) уметника и родну амбиваленцију хермафродита. Овај модел маскулинитета Тишма ће наставити да варира и у својим романима, поигравајући се са свим задатим родним улогама и интерпелацијама хегемоних модела традиционалног маскулинитета.

Комунистички готик

Потпуно нова политика представљања маскулиних позиција и улога у Тишминој прози изазов је натурализацији маскулинитета као „природне“, недскурзивне категорије. Скандализујући околину, Тишмин наратор својом зазношћу заправо разоткрива артифицијелну

природу сваке, па и сопствене, родне позиције. Не би требало заборавити да је овај модел маскулинитета представљен као нека врста неуспелог производа самог комунистичког режима у коме јунак живи (или је живео) иако по себи представља изазов и сметњу том истом режиму. Тишмини јунаци су зазорни због тога што је „реч о људима који су на овај или онај начин испали из друштвене схематизације, који су остали без свог места. Чак и ако не чине нешто морално неисправно статус им је једноставно неодредљив.“ (Daglas: 1993, 132–133.) Наратор Тишминих прича се најчешће (само)представља као некакав људски отпадак, недостојан пажње и љубави у оквиру негдашњег социјалистичког режима СФРЈ, док с друге стране наставља да му пркоси, настојећи на све начине да привуче пажњу на себе и да реализује своју ексцентричност у потпуности.

Обрачун са комунистичким митом, с једне, и тоталитарном идејом транзиционе “стварности” с друге стране, Тишма тематизује у роману *Quattro Stagioni*, у оквиру своје препознатљиве радикално експерименталне и зазорне прозне праксе. Како то у Тишиној прози и иначе бива свет и субјект у њему представљени су из једне ишчашене и чудачке, психотично-пародичне и параноично-онеобичавајуће, узнемирујуће перспективе. Наратор (и главни јунак) романа нека је врста мушке Алисе у земљи комунистичких (и посткомунистичких) чуда која своје мучно историјско искуство тоталитарног система дочарава кроз храбро неразумљиви поетски језик,

пун обрата и језичких бурлески. Заумни језик, сав од кованица, језичких игара и хотимичних бесмислица, којим наратор приповеда причу са двоструким крајем, онемогућава да се утврде прецизне логичке везе између узрока и последица, као и идентитет самог наратора који се налази у непрекидном процесу саморазматрања и самопоништавања. Параноично-психотична наратија света дата је у првом лицу: пуна је дисконтинуитета и замрачења, прекида и необјашњивих епифанија: у њој се субјект представља као место немогућности, као филозофија ништавила, као порицање било какве кохеренције или препознавања. Као *queer* место узалудног покушаја да се субјекту додели било која и било каква доследна улога. Јер, као што каже сам поднаслов романа који нам саопштава да је реч о „старомодној травестираној причи с ону страну гроба“ сваки је субјект већ-увек усмрћен интерпелацијско-идеолошким позивом, и он нам се може обратити само са позиције сабласти, утваре, духа...

У поговору другом, допуњеном издању романа Васа Павковић обраћа посебну пажњу на ово измицање процесима фиксирања идентитета, истичући да се ради о роману „у којем су не само имена главних протагониста“ већ и „ознаке топонима и микропонима склоне аберирању, што ствара нарочити осећај несигурности у читаоцу“ (Pavković: 2012, 209.) Језичка игра личним именима у којој долази до њиховог варирања и изобличавања доследно је спроведена још у збирци прича *Урвидек*. И у роману *Quattro*

Stagioni narator odbiја da bilo koje vlastito ime upotrebi na isti начин: варијацијом властитих имена и имена топонима (Ћурвидек-Лурвидек; Бегеристан – Бегрифенстан, Сврбија, Хамерика...) narator измиче алтисеровском захтеву за подвргавање субјекта идеолошкој интерпелацији и иницијацији. Наратор, овим одбијањем, у својој причи увек изнова обнавља осећање непостојања и привида, сабласног али узалудног дозивања идентитета као упоришне, чврсте тачке света која нам увек поново измиче. *Soundtrack* романа такође је психотично пародичан: Тишма – насупрт очекивањима – не евоцира у сећању рок сцену осамдесетих којој је припадао већ мајисторе инструменталне класичне музике и, поново, класичну традицију опере. Тиме се само појачава осећај радикалног раскида са оним што се тако лакомислено назива реалношћу. Оставља се утисак измицања једном лажном, привидном поретку који жели да окупира и фиксира живот окупирањем и фиксирањем имена, топонима и родних позиција, статичношћу која прекида свако кретање живота.

Постоји зачуђујућа прецизност у логици интертекстуалне игре у овом Тишмином роману. Пре свега роман се отвара поновним успостављањем опозиције садашњост-прошлост кроз коју се прелама истинит историјски догађај који се лета 1977. године одиграо у мирном Новом Саду, узбуркавши јавност социјалистичке државе, у којој насиље и убиства још увек нису били део свакодневице. Детаљна реконструкција овог догађаја објављена је тек после 2000. године и

омогућена је делимичним отварањем полицијских архива. Заменик главног уредника „Грађанског листа“, Иван Ангеловски, објавио је у специјалном додатку листа, у шеснаест наставака текст „Реконструкција злочина који је до темеља потресао Титову Југославију“; први наставак је насловио „Случај Гавра“ по главном протагонисти догађаја који је због убиства два полицајца осуђен на смртну казну. (Ангеловски: 2008) Детаљи злочина остали су неразјашњени, исто као и мотиви оних који су, у покушају да обију трафику, изгледа несмотрено пуцали. Наратор Тишминог романа указује на несразмеру између намере (опљчкати трафику) и злочиначког исхода; а мало касније, причајући о Гаврилу Принципу назива га истим именом којим новинар Ангеловски назива осуђеника на смртну казну – Гавра. (Тишма: 2012а, 19.)

Откриће прве организоване пљачкашке банде чији је вођа приликом обијања трафике убио два полицајца и био осуђен на смртну казну повезано је са једним другим политичким догађајем, који се дешава истовремено када и пљачка трафике а у којем је учествовао и сам Тишма: после дуготрајног ангажмана у уметничкој комуни и на сцени Културног центра Новог Сада концептуални уметник и писац Мирослава Мандић, са којим је Тишма сарађивао, осуђен је за противдржавно деловање на годину дана затвора. Ова два догађаја дешавају се средином седамдесетих година двадесетог века, разоткривајући репресију режима и његову сабласну, утварну природу. Отуда није чудно да се главна уметничка фигура романа *Quattro Stagioni*, Петар Жерлинс-

ки, у завршној напомени романа донекле поистовећује са Мирославом Мандићем:

Аутопортрет од сперме, фекалија, крви, коже и косе, који се спомиње у роману постојеће је уметничко дело чији је аутор велики авангардни уметник Мирослав Мандић. Петар Жерлински, коме је у роману приписано ово дело, није Мирослав Мандић (Тишма: 2012а, 207.)

Аберације имена, топонима и микропонима нису нимало, како се види из напомене на крају романа, случајне. Тишма, попут Војслава Деспотова у већ анализираној романескној трилогији, роман *Quattro Stagioni* претвара у алтернативну историју уметничких и анархистичких покрета на простору бивше СФРЈ, почевши од студентских протеста 1968. преко краха новосадске неоавангардне уметничке сцене током седамдесетих до пораза панк и новоталасне сцене током осамдесетих година двадесетог века. За разлику од Деспотова који у неолибералном тржишту види разлог губљења „уметничке ауре“ источноевропских писаца и концептуалиста, Тишма указује на кастрирајућу политику режима некадашње СФРЈ који полицијским надзирањем и контролом онемогућава било какву врсту друштвеног отпора и уметничке побуне. Наиме уметници, који су се окупљали у близини трафике где је злочин извршен, врло брзо су се нашли на листи осумњичених, будући да су баш те ноћи, као и многих других, окупили у двоспратној кући коју су изнајмили и претворили је у „неку врсту градске комуне“ а у којој су радили „под будним оком полиције“. (Тишма: 2012а, 50.) Како

су, седамдесете године двадесетог века време када у Европи почињу да се организују прве терористичке групе, Тишма, у духу анархистичке побуне, двосмислено указује на могућу, иако не и извесну, сродничку зазорност овакве врсте окупљања на европској мапи:

Уметничке комуне, каква је била наша, или она у Шенпетру, у подножју Похорја, са којом смо такође били у вези, биле су заштићене савешћу терористичких комуна које су пак биле сестре по ватреном оружју и за које су важила друга правила и другачије обавезе. Но, да смо сви били у сродству то никада није било спорно. (Tišma: 2012a, 50.)

Из ове перспективе, *Quatro Stagoni* се чита као романескна (анти)утопија у којој се, кроз низ лајтмотива, евоцира заједничко искуство југословенске уметничке и филозофске праксе у оквиру кога су, како то Тишма каже, „групе пријатеља/пријатеља?“ – које су најчешће говориле „хрпски“ али и словеначки – покушавале да пруже отпор систему, посредством својих уметничких интересовања. Уметничка комуна се, као пацифистички и космополитски утопијски пројекат, убрзо испоставља немогућом и бива агресивно уништен од стране система – не без последица по саму уметничку праксу припадника комуне.

Роман тематизује друштвени и лични пораз супкултурног уметничког пројекта седамдесетих и осамдесетих година прошлог века чији је Тишма био активни учесник. После краха пројекта „комуна“ и „терористичке уметности“, наратор, који је и сам учесник алтернативне историје српске културе, суочава се са озбиљном

немогућношћу стварања или ре-конституисања уметничко-естетске праксе и њој одговарајућег друштвеног искуства отпора. Слом алтернативне сцене заправо је и слом истинског постојања државе: роман почиње и завршава се апокалиптичким асоцијацијама на распад СФРЈ (која се у роману назива Уједињеним Краљевством). Велике историјске теме представљене су емотивним слаломом наратора који подразумева најекстемнија осећања; раскид сваке везе са стварношћу, и стања као што су параноја, психоза, еуфорија и халуцинација. Овим се потврђује Павковићево запажање да се ради о једној „од онтолошки најтежих српских књига новијег временана“ која представља студију „свих наших губитака“. (Pavković: 2012, 211). И заиста, роман *Quattro Stagioni* Слободана Тишме представља ексцес зазорности у сваком могућем и најбољем виду: идеолошком, језичком, стилском, поетичком, мотивационом, жанровском – ексцес за који бисмо желели да може постати правило.

Каква је визија (анти)утопијског света који нам представља наратор романа? Сходно упутству аутора, роман је могуће читати на два начина. Линерано, тј. „праволинијски“ или сходно упутствима датим на самом почетку романа:

Препорука: читати отпозади, почети са последњим поглављем, дакле десетим које се зове ЗИМА, па прво које се зове ПРОЛЕЋЕ, затим девето, па друго, осмо, па треће, седмо, па четврто и шесто, па пето. Ако неко нема воље да чита цео роман, а интересује га, за њега се на крају налази текст под насловом ЗА НЕСТРПЉИВЕ. Или може да прочита само ПРОЛОГ, за паметног, биће и то довољно. (Tišma: 2012a, 5.)

Јасна је подругљива, пост-постмодернистичка поука ове препоруке. Но, ипак, потребно је упоредити ова два потенцијална краја романа који својим завршним сликама поентирају причу о комунистичкој (анти)утопији: до једног стижемо после „линеарног“ читања које води до поглавља ЗИМА а до другог, следећи ауторова упутства, до поглавља ЛЕТО, ЈУНИ испод кога, у другом издању књиге, пише КРАЈ.

Први крај, представљен поглављем ЗИМА, појачава утисак симулиране немоћи дечије перспективе коју наратор радо користи да би појачао осећање заљуљаности субјекта и која доприноси драматичном доживљају једног система у коме је све, па и гинеколошка пракса, уперено против живота самог, под будним и покровитељским оком политичара и полиције. Нараторова исповест, која је добрим делом везана за фигуру деде Титурела (језичка игра именима се наставља, деда изузев овог има још имена – Стеван Нережлић, Стева Титус – и сва су криптограми који шифрирају искуство титоистичког тоталитаризма) у првој завршници романа се преобраћа у ужас коначног заточења и ишчекивања у смрти у подруму, у коме деда-очух главног јунака, у теглама са формалином чува фетусе оних беба чије је рођење током своје гинеколошке праксе у комунизму спречио. Комунистички рај разоткрива се као језовити хорор а *Quattro Stagioni* представља маијсторско остварење комунистичког готика у коме се акумулира искуство друштвене пропасти и лудила које опседа, у виду маније гоњења, главног јунака. Он, у либрету за

нестрпљиве (који нас опет враћа алегоријској природи текста и оперетским карактеристикама друштвених пракси које наратор сведочи) саопштава: „Нисам сигуран да још увек имам чловешко обличје. Ипак, имам удове. Ухватим се за мошнице и схватим да ми недостаје пенис.“ (Тишма: 2012а, 206.) Поглавље се, дакле, завршава зазорном сликом кастриране мушкости

Уколико се чита у складу са ауторским упутством чини се да други крај, онај у у поглављу ЛЕТО,ЈУНИ изгледа другачије: уместо шетње пустим, неосветљеним градом мртвих наратор ужива у идиличном купању на острву које бисмо могли препознати као Мљет. Но и ово поглавље, које слави ужитак, завршава се дионизијском сценом зазорности, сценом мушке кастрације у којој су удружени женски демони свих религија:

У ствари, Антигона која прати Едипа, његова ћерка, је Ева. У офсајду си, пријател! Она предводи Ериније које ће га нежно уморити, рашрафиће га на просте чиниоце, као неки ауто, фино, „гедоре“, кључевима, док он дува у свиралу-спиралу од трске, дува у промрзле прсте са веома дугим и оштрим ноктима лакираним црвеним туткалом бршљана. Ма, неее, черечиће га као масну крпу. Пријател? (Тишма: 2012а, 101.)

Канибалистички принцип међусобног прождирања ужитка и смрти деконструира табу теме патријархата у коме је фиксираност родних улога гарант стабилности и друштвеног поретка, указујући на „кастрацију модерног мушкараца, технократског оца“ као на кастрацију универзалног пајаци „и крајњи показатељ свијета у

коме ваља уживати и који своје биће може наћи тек у зазорности“ (Kristeva: 1989, 106.) Тишмин наратор хотимично дестабилизује друштвени консензус комунистичког и посткомунистичког патријархата, указујући на његову крхку и арбитрарну, дубоко ауторитарну природу, коју одређују „очинске фигуре“ (...) „на прагу фашистичког тоталитаризма“ (Kristeva: 1989, 106.) попут нараторовог деде Титуса. Несумњиво је да Тишма овим именом, кроз посредну и изнова софистицирано-компликовану игру речима и њиховим аберацијама, призива причу „Тито ин jazz“ у којој се – уз кратку историју пропасти уметничке комуне и сукоб са режимом – истичу и нараторови/ауторови надимци Тиле (у младости) и Деда (у време када је, као много старији од младих рокера, био певач група Ла Страда и Луна). Фузија ова два надимка асоцира на име деде Титуса, а ово име, пак, даљом игром алузија упућује на врховног вођу, Тита. Све то указује на могућност да свако ко без размишљања прихвати репресивне хегемоне кодове хетеронормативне мушкости, која се у социјалистичком режими форсира, и сам постане ауторитарни псеудо-вођа, уметник-тиранин, бесмртни убица деце и колекционар уметничких дела, онај, дакле, који живот претвара у смрт, неповратно, прекорачивши крхку границу „ја“ и „неја“, одбијајући неподношљиви ужитак живота у зазорности. *Quattro Stagioni* није могуће читати „линеарно“: наратор романа „вози“ нас брзо и нежно, неприметно водећи читаоца из једне у другу психозу, из једне у другу фатаморгану

комунистичког раја и сопственог пораза, варирајући причу о паду, лудилу, отпору друштвеном систему и пропасти тог отпора.

Отуда је питање пола, женскости, матријархата, материнства и мушкости једна од најчешће варираних тема есејистичког метанаративног тока романа. Питање пола је лајт-мотивско питање које својим понављањем опседа идеју фиксних родно-идентитетских позиција не само на плану јунаковог родног само-одређења већ и на плану Тишминих аутопоетичких и политичких размишљања. Бити мушко је увек сумњиво иако неминовно: Тишмин наратор тражи излаз из клопке свог пола/рода показујући завидну родну самосвест и теоријску упућеност у питања о којима тек наоко ламентира:

Ипак мислим да је вантелесна оплодња право и праведно решење. Могуће је оплодити женску јајну ћелију, женском, али и мушки, мушком, што да не?! Генетички дизајн не познаје род. Род је пол, а пол је само нека врст украса, нешт накалемљено. (Тишма: 2012а, 22.)

Зазорност замене места, зазорност „он“ и „ја“ „она“ и „ја“, „не-ја“ и „ја“ односа се наставља: мушка јајна ћелија могућа је у фантазму о роду/полу наратора романа *Quattro Stagioni*, који није узалуд провео своје детињство у кући са тајном гинеколошком амбулантом. Свет киборга Доне Харавеј, бића која укидају границе између људског, животињског и машинског, утопијска је визија Тишминог наратора који, међутим, мора да се суочи са чињеницом да су „сви мушкарци репрезенти мушког рода и ту не треба имати

илузије“ (Tišma: 2012a, 22.) Отуда наратор овог романа покушава да разори „озбиљност“ сваке хегемоне маскулине позиције на различите начине, позивајући се на културне праксе које ће аберирати, изобличити, деформисати, трансвестирати и на крају поништити ту позицију и маскулинитет сам; кастрирати га и лишити његове мучне насилности, агресије и охолости, жеље за владањем и доминацијом.

Дендизам и зазорност

Једна од тих пракси, она која разара комунистичку анти-буржоаску догму, јесте пракса дендизма:

Перје је било на првом месту, ништа специјално али имао сам неки свој фазон. Обожавао сам сиву боју. Обавезно ролка боје пустињског песка и звонцаре од листера на ромбове, монтгомерац и мелирани тиролски шеширић са пером – то сам био ја. (Tišma: 2012a, 16–17.)

Тишмин наратор добро познаје чињеницу да дендизам није питање моде већ филозофског става, његове непоколебљивости. Дендизам је принцип нарцистичке прокреације, увек изнова проживљеног и одиграног само-конституисања „ја“ на јавној сцени као на позорници, где се у безбројним одсјајима туђих погледа огледа увек неутажива глад дендијеве супериорне таштине:

Дакле, денди, пре свега, није човек гомиле и његов императив није у лепоти и моралу, него у узвишености као превласти духа. Дух је оно што безобличној материји даје

форму и уводи је у постојање, а за дендија је важно управо то – постојати. (Kolarić: 2010, 253.)

Концепт дендизма, толико пута оспораван и уздизан, заправо је само отелотворење друштвено препознатљивог облика зазорности. Увек исти а нов и другачији, денди је своје самоостваривање стицао по цену зазорности сопствене јавне позиције: у жељи Другог – коју је, заводећи, изазивао – препознавао је самог себе да би само час касније ту жељу презрео, игноришући је:

Битно својство лепоте дендија састоји се, пре свега, у хладном изгледу који потиче из непоколебљиве одлуке да се не буде узбуђен; рекло би се: притајени огањ се наслућује, који би могао, али који неће да плане (...). Најзад, све што је лепо и племенито резултат је разума и рачуна. [...] Врлина је вештачка, натприродна, јер су у свим временима и код свих народа били потребни богови и пророци да би поживотињено човечанство њој поучили, и њу човек, сам, није био кадар да открије. (Бодлер: 1957, 337–340)

Иронични самоотклон од било какве постојаности – изузев естетске и стилске доследности ексцесима – учинио је дендизам оним покретом који је дозволио да се појам маскулинитета употребљава у множини, деконструишући на тај начин хегемону превласт традиционалног викторијанског модела маскулинитета. Интересовање за моду сматрало се, наиме, сасвим немужевним интересовањем иако је управо оно дендија учинило невероватно популарним међу представницима аристократског друштва, упркос његовом не-аристократском пореклу. Инвенција и самоинвенција захтевале су од сваког дендија, почевши од Брамела на овамо, непрекидне иден-

титетске варијације, андрогиност и умножавале постојећих модела маскулинитета који су аберирали (баш као и имена у Тишминој прози) и дисторзирани кроз праксе које су у викторијанском друштву сматране за феминине а које су постале – парадоксално – конститутивним за савремене концепције маскулинитета и мушкости. (Glover, David&Kaplan, Dora: 2009, 109–113.)

Код Тишминих приповедача дендизам се одржава у нарцистичком самообнављању и самоприказивању увек тек-пронађене идентитетске позиције и става; у непредвидивости самоконституисања и у страсти према прекорачењу свих задатих норми укуса и друштвених правила пристојности. Улога дендија није била да ради било шта конкретно, и истина је да је Џо Брамел увео правило да је једини посао дендија да буде – денди. У викторијанском друштву стицања и капитала, ова је позиција била колико незамислива толико и политички субверзивна:

(...) Денди се јавља нарочито у прелазним епохама у којима демократија још није посталасвемоћна а аристократија је тек само делимице уздрмана и унижена. (...) Денди је последњи блесак хероизма у декаденцији. (Бодлер: 1957, 337–340)

За Тишмине јунаке, баш као и за самог Брамела, било какав озбиљан рад је незамислив и увредљив: у роману *Quattro Stagioni* наратор истиче како у животу никада ништа није радио, нити једног дана, указујући на ту зазорну а ипак политички субверзивну праксу одбијања рада (или бар одбијања уобичајене шеме репродуктивног рада).

Улога дендија није била да понови већ да усаврши постојеће друштвено-естетске норме а то се могло учинити једино парадоксалним прекорачењем истих тих норми, зазорним интервенцијама у само њихово ткиво повезано са бизарним и неуобичајеним праксама понашања:

Денди генерално одбацује сваки сентиментализам и илузије, он назива ствари својим именима, ризикујући пре да буде суров него да живи у лажи. његова непрочишћеност, несмиренос и непревладани дуализам на крају га обично убијају, јер се превише ослањао на своје снаге. Денди заиста никада није без настраности, и то оне највеће настраности која одбија живот у заједници, без кога су неке спознаје једноставно немогуће и без које је немогућ истински развој личности. О томе можда најбоље сведочи Дендијево одбијање жене, као „вулгарног бића”. Није реч о томе да је денди обавезно хомосексуалац, већ да се неминовно ограничава на одређени ступањ у развоју свог бића, ма колико иначе говорио о бесконачности. (Kolarić: 2010, 255.)

Пракса дендизама је, тако, на изванредан начин хермафродитска пракса у којој денди, слично Тишминим приповедачима, претварајући се да поштује правила, заправо бира да их не поштује, изазивајући преседан својом зазорном појавом: јапански сликар Фужита (Foujita Tsuguharu) пише како је „волео да се облачи као дама и његови су дијалози са запрепашћеним париским полицајцима пример најчистијег дендизма“ (Kolarić: 2010, 255). Денди, тако, својим телом отелотворује оно пропријетне културолошких пракси које су истовремено родно кодирани али и родно конститутивне: дендизам је резултат њихове борбе, замене родних места и позиција, које се никада не завршава и која се установљава као андрогина у речнику позног

романтизма и ране модерне. У Тишмином случају преображава се у трансвеститску и/ли хермафродитску позицију, означавену истовремено родно амбивалентним културолошким кодовима.

Дендизам подразумева непрекидну изложеност погледу Другог који дендија конституише; непрекидну отвореност „ја“-позиције која се у односу према „не-ја“ налази у интензивном процесу одбијања и привлачења. За позицију дендија, чија је суштинска дефиниција да не жели бити ништа друго до денди, кључно је одбијање заузимања фиксне, друштвеним нормама наметнуте, натурализоване идентитетске позиције. Денди представља највишу могући аутопоетичку самосвест стварања, отпор било каквој натурализацији идентитета, јасно наглашену приврженост оној креативној гордости која није устукнула пред идејом субјективитета као културолошког и креативног конструкта и која превазилази задатост сваког услова:

Сви [дендији] су представници оног што је најбоље у људској гордости, оне потребе, данас тако ретке код људи, да се сузбија и разори тривијалност. Поредак дендија управо је поредак ове „безвремене раскоши“, као истинског смисла декаденције (...) Узвишеност је овде управо отпор безобличности природе, култу природе лишене човековог старалаштва. Она је у неку руку гордост, али и пут ка истинском назначењу човека, као боголиког створења позваног на преображавање природе и сједињење са божанским. (Kolarić: 2010, 252.)

Зазорност дендија је и у томе што он у својој гордости преузима на себе божанске ингеренције: само Бог и човек су бића креације и то је темељ бескрајне таштине дендија, оног „не-ја“ које успе-

ва да поништи гордост сваког „ја“, стварајући место за Другог.

Могло би се рећи да је принцип дендизма утемељен у *queer* принципу одбијања фиксних идентитетских позиција; да је борба за *queer* идентитет суштинска одредница дендијевог деловања. Та борба увек има своје политичке импликације. Један од првих великих тимача дендизма, Барбе д' Орвији, је у својој књизи о Џо Брамелу више пута истицао отпор који денди пружа постреволуционарном демократизму, као и Брамелову гордост и неспремност да се повинује било каквим одредбама, чак и када је од тога зависио исход његовог живота у старости. (Orviji: 2007)). Теоретичар Кожев истиче Брамела, заједно са Де Садом и Хегелом, као модел „негативитета“ који „умире јер никада никоме није хтео да се покори (осим својој таштини), а најмање 'природном' моралу гомиле“ (Kolarić: 2010, 255.). Артифицијелност маскулиних улога у Тишминој прози, чији су носиоци наратори који у време покушаја остварења комунистичке утопије промовишу декадентне родне моделе буржоазије, оличене у лику дендија, имају свакако своју субверзивну улогу: њихова скромна егзистенција, утемељена у Ги де Боровом слогану „Не ради!“, комунистичка је на један сасвим другачији начин од оног који се очекује у некадашњој, социјалистичкој СФРЈ. Али, с друге стране, она кореспондира са скривеном истином тог режима, утемељеном у привиду рада, аутоматизацији и негативној селекцији. Артифицијелност маскулинитета коју промовишу Тишмини денди-наратори у дослу-

ху је са артифицијелношћу самог комунистичког режима, његовим психотичним отуђењем од сопствене суштине и било какве „стварности“.

Вампирска и демонска позиција маскулинитета представљеног у Тишминој прози проистиче управо из начина субјективизације хегемоних модела маскулинитета у бившим и садашњим политичким режимима Уједињеног Краљевства пре и после његовог пада (односно на просторима некадашње СФРЈ и на постјугословенским просторима транзиционе промене). Представљачке приповедне праксе којима прибегавају Тишмини наратори, отуда су, нужно, или сабласно-ужасавајуће или пародијско-ироничне; оне приповедају о маскулинитету који је производ привида (не)остварене (комунистичке) утопије, отуђене од сопствене суштине. У роману *Quattro Stagioni* представљачке наративне праксе приказују нам судбину маскулинитета у пост-катастрофичком пејзажу пропале утопије; у псеудокомунистичком и постсоцијалистичком простору у коме је тело хегемоних модела маскулинитета постало место пораза једне политичке утопије и антиутопија самог маскулинитета, кастрираног и лишеног његове репродуктивности исто као и његове слободе и креативности.

Алегорија приповедања „с оне стране гроба“ сугерише читање „трансвестије“ не само у родном већ и у жанровском кључу: викторијански готик роман трансформише се/трансвестира се у савремену готик причу са елементима постапокалиптичког, постхуманистичког и постиндустријског хорора. Дискурс маскулинитета не

само да се трансвестира у хемафродитски и хомосексуални већ и у трансродно-утварни: постаје дискурс сабласног и аветињског, увек-већ усмрћеног субјекта, који се суочава са светом коначне дистопије. Жанр комунистичког готика разоткрива сабласност хегемоних модела маскулинитета осуђених да лутају посткатастрофичким пејзажом политичке пустоши, у коме је све, коначно, па и природа сама, кастрирано, претворено у мртву твар: „Спустио сам се до воде која је била црна и непомична. Када сам је руком захватио осетио сам блато.“ (Тишма: 2012а, 199.). Напуштене и закључане куће, ником потребна богатства, угашена светлост и вода претворена у земљу, прогон беспомоћних, убиство нерођене деце и освета немирних духова јесу сценарио овог готског заплета у коме се критички сагледава хорор улога хегемоних модела маскулинитета у тоталитарним режимима како бивше СФРЈ тако и актуелног постјугословенског простора.

Христ, кемп и промена пола

Роман *Бернардијева соба* представља нам још једну варијацију нарцисоидно-ексцентричног а социјално беспомоћног маскулинитета: Тишма овога пута иде корак даље у хермафродитизацији свог јунака који представља себе као жену заточену у мушком телу:

Нисам волео себе. Често сам замишљао себе као неког другог. Желео сам да променим пол, имао сам услова за то. Тестиси ми се никад нису спустили. Мој пенис у ерекцији био је дугачак, боље рећи кратак, три санти-

метра. Када сам постао пунолетан могао сам да поднесем лекарској комисији захтев за промену пола. Одговор уролога и гинеколога био је позитиван. Операцијом се могао решити проблем. Међутим код психијатра је запела читава ствар. (Тишма: 2012b, 30.)

Тишмин роман *Бернардијева соба* свакако је, поред романа *Брат* Давида Албахарија, прво романескно остварење српске прозе у коме главни јунак представља себе као неоствареног, потенцијалног трансексуалца који чезне за променом пола. Тишмин наратор, међутим, карактеристично за хетерогласију његове позиције, подругљиво истиче како би да буде „жена жене“, која жели „чисту есенцијалну женску љубав“ и коју привлачи „женскост“. (Тишма: 2012b, 30.) То његовој трансексуалности одузима патетичност; ослобађа је у свој њеној провокативности која је, као и све друге родне идентитетске позиције у Тишминој прози, лишена пардона политичке коректности и изложена преиспитивању. И овога пута хетерогласија је наративна стратегија којом Тишма дочарава судбину измештеног, декласираног, потенцијално трансексуалног маскулинитета који пак психолошки није спреман да поднесе озбиљност коначне идентитетске трансформације тј операцију промене пола.

Овим се *queer* процес (не)пристајања на одређену идентитетску позицију наставља. Тишмина проза представља нове родне позиције које су управо трансексуална искуства и студије трансексуалности увеле у академски дискурс, указујући на жудњу непрекидног трагања за одговарајућом родно-идентитетском позицијом

која свој ужитак налази у свом не-испуњењу или у својој непрекидној трансформацији, у својој конкуренцији са жудњом за другим родним позицијама – биле оне хегемоне или не (Connell: 2005, 67.). Праксе хируршке промене пола разоткриле су читав спектар нових, вишеструко зазорних идентитетских позиција рода које не одговарају фантазматским нормама ни хетеронормативних ни ЛГБТ заједница. Трансексуалци који мењају пол а при том задржавају исту полну опредељеност; трансексуалке које више пута хируршки мењају пол а остају привржене једном истом партнеру/партнерки, парови где оба партнера/партнерке мењају пол али остају у вези итд. указали су на сложеност трагања за родним идентитетом коју ни хируршка интервенција није у могућности да (раз)реши.

Уживање у трагању за родном позицијом која се, једном освојена, напушта зарад поновног освајања и конституисања нових родних позиција, представљена је у посебном поглављу романа, знаковито насловљеном „Пол и политика“. Наратор, одуставши од операције промене пола, дочарава различите родно-идентитетске позиције које се у језику могу заузети, батлеровски истичући перформативну моћ језичких исказа и реферишући, и овога пута, на однос родно-идентитетских позиција/фантазма и друштвених пракси кроз које се те позиције кодирају; на однос родности субјекта и друштвеног консензуса и доминантних фикција које прихватамо и живимо:

Једном кад сам срео Берлинча на улици рекао сам му:
Била сам увек фасцинирана твојим успехом у полити-

ци, пожелела сам чак да постанем члан партије, али никако нисам могла да учиним тај пресудан корак. Гледао ме је са очигледним осећањем нелагоде, поцрвенео је. Ја нисам ни трепнуо, наставио сам: Ипак, очекивала сам неки знак са ваше стране, али нисте ме охрабрили, штета. (...) Иако нисам имао никакве зле намере, овај сусрет као да је био наговештај Берлинчеве скоре пропасти (...) (Tišma: 2012b, 31. Курзив Т. Р.)

Нараторско поигравање родном позицијом поигравање је, изнова, културолошким праксама означавања/структурирања родног идентитета. Говор у првом лицу женског рода, којим наратор трансвестира али и трансексуализује своју позицију, истовремено је и пародија дистрибутивног поља моћи у коме се женски родни дискурс конституише као културолошки кодирани дискурс завођења и потчињавања. У политичком пољу моћи, у коме је позиција балканског маскулинитета неупитна и не-дискурзивна, изненадно разарање доминантне фикције – јавним иступање не-фаличког маскулинитета који проговара у првом лицу женског рода – претња је самом поретку, отелотвореном у Берлинчу, чија политичка каријера после тога, нимало случајно, доживљава крах. Стари систем симболичких представљачких стратегија изгубио је своју компетенцију (и потенцију), указујући на крах политичког живота као облика друштвености; Берлинч се ускоро усеља у нараторов стан, заједно са групом осталих јунака који су поражени у својој политичкој или „бизнис“ каријери, делећи са наратором судбину друштвеног шкарта и отпатка.

Репрезентовани модели псеудо-комунистичког/социјалистичког и посткомунистичког/транзиционог хегемоног маскулинита у Тишминој прози се нужно претварају у сопствену пародију и друштвено смеће, како има обичај да каже наратор *Бернардијеве собе*, баш као што се комунистички режим претвара у своју сопствену супротност, у пародију утопије, у антиутопију тоталитарног система, у дистопију постастрофичког друштвеног пејзажа о којој пишу и Војслав Деспотов и Јудита Шалго, у којој уметници постају – као једини прави преостали револуционари – зазорни непријатељи псеудо-револуционарног поретка, најопаснији могући терористи. Свако озбиљно и (мело)драматично представљање хегемоних позиција маскулинитета у социјалистичког/комунистичкој и постсоцијалистичкој/посткомунистичкој култури у Тишминој прози нужно се преобраћа у кемп позицију, будући да је свака позиција у комунистичком (али и транзиционом) режиму СФРЈ и пост-Југославије заправо пародија хегемоне озбиљности, која нас суочава са кемп природом сваког покушаја одржања, успостављања или рехабилитације хегемоних модела традиционалног (комунистичког) патријархата. Кемп позиција на извештан начин наставља традицију дендизма у ери масовне културе како то истиче Сузан Зонтаг (Zontag: 1999, 58.)

(...) успостављајући везу између конзумеризма и дендизма те на тај начин активирајући традицију дендизма у новом, глобалном а не само европском контексту. Тај контекст подразумева да нарцистичка криза дендизма, као зазорног

идентитетског концепта, ре-афирмише однос „ја“-„он“ позиције у Тишминој прози на један нови начин јер „кемп није једноставно иронија, он је иронија без иронијске дистанце, јединство и истовременост афирмације и негације, завођења и провокације, дословности и пародије, пародије и самопародије. (...) кемп се управо састоји у тој жељи да се нешто у исто време прикрије и покаже (Ког: 2003, 11.).

Јунак Тишмине прозе је истовремено *trash* особа и особа од посебног значаја, његова се трансексуална позиција свакако не може разумети без разумевања појма *кемп* и трансвестије (а у појединим случајевима и *crossdresinga* коме прибегава на крају романа). Кемп се приповедачки успоставља као „претварање самог себе у језик као средство сазнања“, у „игри са самим собом чији улог може бити највећи могући“ а која је „чисто свједочење, уз одустајање од суђења било коме за било што“ (Коларић, 2008, 33–35). Отуда наратор, у дубокој нарцистичкој кризи, непрекидно и изнова обузет собом и својим телом, као и скромним угодностима које му оно може пружити, себе доживљава као „примерак шкарта, људског отпада“ (Тишма: 2012b, 22.) који остаје не само без родне већ и без класне сигурности: стан у коме је живео заправо није његов а намештај који је поседовао и веровао у његову посебност заправо није ауторско дело чувеног дизајнера Бернардија. Све се разоткрива као копија копије и симулација симулације, као сурогат и неадекватна замена: хетероглосија се остварује управо захваљујући сукобљеним вредносним системима оригинала и копије, модернистичком потребом за аутентич-

ношћу и постхуманистичким уверењем да никакве аутентичности не може бити.

Пропаст комуне као облика солидарног суживота и у овом роману тематизује са на више нивоа: овога пута и сама комуна се јавља у свом кемп облику, било да је реч о групи људи усељених у нараторов стан против нараторове воље или о комуни у којој неко време живи приповедачава мајка. Пропаст уже биолошке породице као доминанте патријархалне фикције такође је очигледна и схваћена као несумњива: мајка је одавно напустила наратора, потраживши за себе и свог љубавника слободнији начин живота (у комуни) а отац живи у Хрватској (сада већ другој земљи), препустивши сина његовој немилој судбини. Син-сироче заправо је у потрази за утерусном сигурношћу: његова фетус позиција, коју заузима у прелепим колима, психоаналитички указује на жељени повратак мајци и женском принципу, по сваку цену.

Тема одвајања од мајчиног тела и материнског уопште, као једна од оних карактеристика зазорног на коју указује Кристева, наизменично се варира у Тишминој прози кроз тему матријархата и нараторове инфантилности: „То је мој матријархат: црнци (потомци робова), жене, лудаци и деца. Женски принцип као одбрана од историје, од политике, од цинизма, од грубог и ружног света мушкараца (...) одбрана од спољашности, од површина којима нас засипају медији, пре свих телевизија.“ (Тишма: 2012b, 35–36.) Или: „Моја жена је моја мама, иако има обичај да каже – нисам ти ја мама. Наш петого-

дишњи син, то сам ја кад сам имао пет година и који месец више.“ (Tišma: 2012b, 84.) И: „Али ја, у ствари, чезнем за матријархатом, пардон, шта то говорим, заправо, хтео сам рећи да чезнем за сценографијом (...)“ (Tišma: 2012b, 58.) У *Бернардијевој соби* ова тема доживљава поетички обрат: матријархална комуна је једина комуна која опстаје у свету у коме се маскулина позиција рањивог транзиционог маскулинитета конституише као протетичка, кроз јединство са олупином дивног мерцедеса, у којој јунак проводи највећи део свог времена:

Тело. Оклоп. Оклоп чега? Аутомобил остављен на паркингу, заборављен. (...) Сада на паркингу сјаји само тамнољубичаста шкољка као љуска ускршњег јајета. (...) Једне вечери, кано се враћајући кући, којој ми се заправо није ни ишло, увукао сам се у олупину. Легао сам на седиште које је још увек мирисало на кожу и на чаробни холандски лулаш. Недостајала ми је само музика па да ту и преспавам. (Tišma: 2012b, 7–8.)

Будући да оклоп аутомобила „постаје једно свето место, храм“ критичарка Маја Солар истиче како фетишистичка фасцинација дизајнерским предметима попут аутомобила и намештаја ствара посебан тип телесности и просторности у Тишмином роману, „у којем настају фасцинације историјама које се повезују“ посредством магичних објеката фасцинације. (Солар: 2012, 128.) Фантазам беспрекорно дизајнираног шведског намештаја, који наратор чува у закључаној соби свог стана, други је протетичко-фетишистички објект варљиве утехе Тишминог јунака који живи у постапокалиптичком свету српске

транзиционе културе а који тек у јединству са беспрекорном лепотом индустријских предмета доживљава своју телесност: „Намештај је појам уметничког дела, нешто најдрагоценије, као негатив кипарства, прилагођен је људском телу које је одсутно (...) Бернардијев дизајн је управо подвлачио ту просторну одсутност, то упражњено место.“ (Tišma: 2012b, 44.) Протетичко-фетишистичка природа нараторове опсесије указује на присуство у одсутности које је пре свега едипално фокусирано на фантазматску фигуру мајке. Седећи у колима, наратор непрекидно сањари о окенском плаветнилу док га окружује пријатни мирис луле за дуван који се задржао у кожним пресвлакама седишта аутомобила. Фетишистичка страст коју показује према олупини у једном тренутку биће, као бљесак, препозната у оним детаљима који описују и његову одсутну мајку: она наине пуши лулу и има океанско-плаве очи, што је разоткрива као фигуру жеље пасивног и перверзно-мазохистичког наративног субјекта.

Однос син-мајка поставља се тако као централни однос романа, подсећајући на уговорну природу тог односа о којој у својој књизи о мазохизму пише Делез (Deleuze: 1989). Уговорна природа син-мајка односа потврђује се и последњом протетичком сликом романа у којој наратор бива, попут Христа, разапет на крст у женској комуни у којој његова мајка живи: симулирајући, сасвим у духу кемпа, Христову голготу на коју подсећа и нараторово пешачење до комуне, узбрдо, кроз шуму и по мраку, у коме

доживљава свој заторни повратак у детињство, испуштањем свих телесних течности:

Мамина кошчата рука беше на мом челу. Почео сам да повраћам, празнио сам се, бесконачно сам се празнио. Смеће ме је напуштало и то дефинитивно. Али такође сам се празнио и на доле, мислим какао сам и пишкио сам. Ужасно је смрдело. Мама ми је рекла да се морам скинути (...) Био сам потпуно го. Гурнула ме је у поток, у ледену воду. Ужас ме је преплавио:ледени мокри мрак (Tišma: 2012b, 107.)

Овако ритуално очишћен, наратор ће бити разапет на крст, у женском манастиру, истовремено туристичком пансиону који путнике привлачи неонском рекламом ЕСТЕТИКА. Наратор ће одглумити Христа који то није, као мушкарац који то није, у иницијацијском обреду који је симулација иницијације, у принудном перформансу који настаје као резулта уговора са мајком (и матријархатом комуне у коју је стигао). Тишмин се наратор, савим у духу кемпа, „одриче суда да се не би одрекао истине, а немогућност изрицања управо га претвара у њен критеријум“ (Kolarić: 2010, 255.). Кемп позиција сврстава наратора Бернардијеве собе у „антиметафизичку” стратегију несводивости, несводиве вишезначности“ која дозвољава да сам крај романа сагледамо из неколико сасвим различитих перспектива везаних, пре свега, за тумачење начина промене пола и разумевања трансексуалних идентитета. Јер можда псеудо-распеће на крсту представља коначни тренутак промене нараторовог пола; тренутак његовог преобраћења у жену жене, есенцију женске љу-

бави која влада матријархалном комуном, или – у нефалички маскулинитет.

Инфантилни, христолики, разапети и жртвовани маскулинитет је нови маскулини образац који нам представља Тишмина проза: питање које се мора изнова поставити је да ли је тај маскулинитет представљен из мелодрамске или кемп перспективе? Изгледа да и сам наратор не може да реши ову недоумицу. Антиметафизичка кемп стратегија пародира како комерцијално оријентисани, материјалистички матријархат којим жене патријархално владају тако и традиционалну патријархалну заједницу. Чему бити жена жене ако је матријархална заједница, као и патријархална заједница, заснована на капиталу и ауторитету моћи; није ли она исто тако погубна за не-фалички маскулинитет као и традиционалне ратничке заједнице мушке доминације?

Круг је описан, круг се поново описује: око хермафродитске наративно-идентитетске позиције не-фаличког маскулинитета којој се наратор враћа. Слика разапетог, христоликог и трансексуализованог маскулинитета говори пак да се много тога у патријархалној заједници променило иако већина још увек није спремна то да прихвати. Цена одбијања те промене јесте жртвовање не-фаличког маскулинитета којој присуствујемо на крају Тишминог романа. Наравно, могло би се рећи да је реч и о саможртвовању кроз које приповедач *Бернардијеве собе* покушава да потврди тек склопљен уговор са поново пронађеном мајком. У коме он, пристајањем да у руке узме ваздушну пушку, по први пут почиње

да упражњава „мушку“ културолошку праксу: „Одмах сам знао да ћу време углавном проводити у гађању из ваздушног пиштоља. Ипак, без тачности, без прецизности, нема ничега! Погађати у центар, то! Оно што ми је одувек недостајало.“ (Tišma: 2012, 112.) Само што се та пракса одиграва у матријархалној заједници, док се у стрељани са јунаком налазе – две девојке. Културолошки кодови изнова су зазорно побркани, претећи да запоседну место оног Другог: уобичајено мушка, пракса пуцања приказује се као женска иако фаличка – можда је управо то шанса да јунак прихвати родну трансформацију коју је доживео на крсту и преобрази се у фаличку мајку, ону са којом је склопио уговор, ону о којој је сањао сањајући океан, ону која пуши лулу уместо цигарета и која предствља ултимативни фантазам мазохистичког субјекта заљубљеног у плаветнило океана/мајчиних очију.

Једини проблем те трансформације је што она не гарантује промену боље. Док држи у руци ваздушну пушку наратор, из своје кемп позиције, отвара изненадно мелодрамско питање које је од пресудне важности за родне и *queer* студије, за политичке праксе њиховог заговарања и реализовања: када и како ћемо бити сигурни да је испуњење наших фантазми о друштвеној промени заиста везано за друштвену промену и какве су истинске последице те промене? То питање не значи да се нове праксе конституисања родних идентитета, у свом њиховом богатству, могу или смеју занемарити. То питање само упозорава на улог тела у тим праксама, на тело

као место друштвене (анти)утопије промене, на склоност друштва (као и нас самих) да ту промену – то тело – злоупотребимо и окренемо се против ње саме.

Appendix: асиметрија

У свом приказу Тишминог романа *Бернардијева соба* Давор Бегановић указује на несиметричност наративне структуре текста којом се разоткрива скривени мелодрамски заплет романа. Бегановић, такође, указује на поетичку осмишљеност ове асиметричности у оквиру које завршно поглавље романа, „Нараменица“, као да „виси“ у амбису, попут неког чудног детаља на савршено осмишљеној грађевини. (Beganović: 2011) Но, сложили бисмо се са Бегановићем, код писца попут Тишме није могућа пука случајност овакве „грешке“. Шта дакле објашњава завршно поглавље романа о коме пак, у оној сажетој завршници коју наратор прилаже као рецепт за читање нестрпљивима, нема ни речи? У том је поглављу описана давна повест нараторове „обичне“, тинејџерске, хетеронормативне љубави. Усред љубавне приче, наратор се разболи од тешке упале плића од које се полако али успешно оправља у заклону свог дома. За разлику од њега, девојчица која га обилази за време његове болести и стоји по хладној киши испод његових прозора разбољева се (такође од тешке упале плућа!) и умире. Културолошке праксе и овде имају моћ инверзног, трансвеститског конституисања родне позиције: управо је девојчица

та која је јунак спреман да ризикује живот зарад љубави, управо она плаћа цену те љубави својом смрћу. Овакву врсту храбрости наратор никада не показује. У традиционално кодираним наративу о романтичној љубави он би био означен као „слабић“, али наративи романтичних љубави не познају овакав појам и дозвољавају замену родних улога, нарочито када је о тинејџерима реч (сетимо се Шекспировог „Ромеа и Ђулијете“!). Ипак, дечак остаје заувек опседнут сабласним одсуством мртве девојчице (баш као и одсуством нараменице коју не жели поново да ушије у поставу свог капута) о чему сведочи, индиректно, завршно поглавље романа. Можда оно говори понешто и о нараторовој подсвести: на пример то да он, сећајући се трауматског доживљаја из ране младости, заправо не признаје због чега би да промени пол и да постане – не само „мртав мушкарац“ односно нова девојчица – већ да постане управо та, посебна, *већ мртва девојчица*.

Тако последње поглавље романа баца сенку недоумице на нараторово прихватање „мушке улоге“, на његово пуцање из ваздушне пушке и погађање мете. Асиметричност композиције романа још једном води ка наративном запоседању хермафродитске позиције, уз имплицитно понуђено психоаналитичко разрешење. Пуцање из ваздушне пушке призива сећање на мртву девојчицу коју је наратор можда и нехотице, непажњом убио, али која сада запоседа, као родни и културолошки Други, његову „ја“ позицију; позицију његовог поново пронађеног фаличког

маскулинитета. Сен те девојчице је сен оне која је заслужила апсолутну љубав – управо ону за којом жуде сви Тишмини јунаци.

Сви јунаци прозе Слободана Тишме одликују се наиме непрекидном жељом да се допадну, да се не замера, да не сметају како би одобровољили бескрајну, анонимну снагу безрезервне (мајчинске? или налик мајчинској?) љубави. Они не одустају, попут размажене деце, упркос аскетско-особењачком начину свога живота, од захтева да буду апсолутно, безрезервно вољени на исти начин на који је наратора волела мртва девојчица, на исти начин на који је она, својим нестанком, заслужила да буде апсолутно вољена због своје херојске преданости Другоге.

То показује да једном освојена хермафродитска позиција наративног субјекта није никаква „идеално уравнотежена“ позиција у којој борба полова престаје и у којој се реализује родно стабилни субјект који је дао подједнаку шансу свим могућностима пола. Напротив, наративна хемафродитска позиција представља обнављање асиметрије рода и њену последицу: мртва девојчица увек се изнова враћа, као потиснути симптом хистеричке кривице, како би разорила сваку родну идентификацију. Есенцијалистичка идеја полне разлике/рата добро је скривена у конструктивистичким наративним стратегијама хермафродитизма и њен сукоб са тим стратегијама води нас у окриље једног специфичног облика Танатоса који отелотворују маскулине позиције Тишминих наратора: ка ништавилу.

Јер су проницљиви наратори Тишмине прозе схватили да је услов реализације њихове жеље за апсолутном љубављу један једини: самопоништење и самоукидање, добровољно повлачење из симболичког и друштвеног поретка. Тишмин наративни поступак предочава управо овај процес самоукидања који, парадоксално, тежи за афирмацијом апсолутне љубави Другог/Других: његови су наратори мушкарци који заправо не постоје и који се, како би то у потпуности доказали, спремно одричу свих атрибута своје мушкости. Они постају нестварна бића која су се одрекла свега изузев скромне, а ипак грозничаве потребе за сигурношћу ембрионалне ситуације апсолутне љубави. Не само да њихове наративне позиције представљају, за Балкан друштвено и културолошки неприхватљиве, праксе хермафродитског, трансвеститског, и коначно, трансексуалног искуства већ они одлазе корак даље у сопственој жељи за љубављу. Они представљају спремност маскулинитета да порекне своје родне позиције, да се (само)кастрира, да превазиђе питање маскулине хегемоније као битно питање, и да, чак, нестане са лица западне културе зарад – жеље да се буде вољен.

Ова безумна жеља, толико пута разоткривена као немогући захтев на који ни друштвени универзум ни космос сам не могу одговорити, заједничка је одлика свих наратора Тишмине прозе. Отуда нас маскулини идентитетски модели представљени у Тишминој прози испуњавају осећањем истинске зазорности. Тишмин свет фантастичке и трансродне субјект-позиције,

враћа нам – кроз необичну жанровску инверзију љубавног наратива – разбијену, укаљану слику наше сопствене љубави и нас самих. У том бумерангу стида распада се свет симболичког и привидно достојанственог; тада проговара психотични, хетероглосни маскулинитет који је пристао на хермафродитску позицију као на једну врсту перверзије непостојања, зарад толико жељене увек измичуће „истинске“ љубави.

ШТА У СРБИЈИ ЗНАЧИ БИТИ *QUEER*: БРАТ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

„Robert ga je još neko vreme gledao pravo u oči, i onda je rekao: 'Ni Bobi, ni Robi; zovi me Alisa.'“

David Albahari, *Brat*

„-Законом је још пре две године одређено да се две трећине трошкова хируршких интервенција промена пола за наше осигуранике „покрива” из новца Републичког фонда за здравствено осигурање, али до сада ниједан пацијент није добио дозволу да ову операцију обави о трошку РФЗО. Истина је да је комисија која одобрава ове процедуре при РФЗО завршава поступак за девет пацијената, који би требало да буду оперисани ове године – каже др Мирослав Ђорђевић, ванредни професор Медицинског факултета у Београду и уролог, који је и светски признат стручњак за ове операције.“

Текст из дневног листа Политика,
13. 05. 2013

Потпис и род

„Сваки завршетак романа је за мене нека врста признања пораза.“ изјавио је Давид Албахари у једном од интервјуа које је дао током последњих година. (Albahari: 2011). Можда због тога заврше-

ци Албахаријевих романа као да се одигравају у вакууму, у беспрекорној тишини празнине, у победи аутизма у којој речи више немају значаја а у којој се расплиће и драма романа *Брат*: „Осетио сам струјање промаје и пожурио у предсобље, али врата су се до тада залупила и мени је једино преостало да окренем кључ.“ (Albahari:1988, 193) Већина романа (па чак и прича!) Давида Албахарија завршава се такође на кућном прагу: наратор најчешће отвара или затвара врата, пуштајући некога да оде (*Снежни човек*, *Пијавице*) или не дозвољавајући некоме да уђе у његово приватно светилиште (*Цинк*). Добро позната Албахаријева наративна стратегија суочава нас, и у случају романа *Брат*, са доследношћу једне поетике која се темељи у размишљању о моћи и немоћи језика, о тишини, о започињању приче која никада није започета па ни испричана како би требало. У овом обиљу могућих неспоразума, везаних за сваки приповедни чин, питање које се поставља при читању романа *Брат* није, међутим, толико поетичке колико етичке природе. Због чега Албахаријев наратор окреће кључ у брави? Пред ким или чим он затвара врата свог дома? Због чега се, резигниран, повлачи у интиму и ограђује од збивања спољног света? Шта се то десило или – шта би се то могло десити – што га је нагнално на клонуће, на ћутање, на хладни звук шкљоцања браве? Чиме је, укратко, наратор *Брата* – поражен, чиме у себе закључан?

У празнини овог пораза лебде, као весници објашњења, два прозрочна листа папира; два обећања могућег разјашњења. Два контрадикторна писма. Оба су – наизглед – упућена Филипу, посредном

казивачу приче и њеном актеру али не и њеном главном наратору. Њихов је рукопис подједнако читак и нечитак, као и њихов потпис. Прво је потписано са: „Твој брат Роберт“. Друго, пак, са: „Твоја сестра Алиса“. Симетрија ова два писма и ова два потписа, која припадају истој особи, уоквирује приповест романа *Брат*: „Помислио је да је тако најбоље, рекао је, јер је све почело писмом које је било нејасно у својој јасноћи а завршавало се писмом које је било јасно у својој нејасноћи“ (Albahari: 2009, 189–190.) То је симетрија двоструке одсутности, двоструког деридијанског трага који је остављен у потпису као догађању (и догађају) не-присуства:

По дефиницији, један написани потпис подразумева актуелно или емпиријско не-присуство потписника. Али, можда ће се рећи, потпис такође обележава или продужава потписниково био-присутан у једном прошлом сада које ће, дакле у једном сада уопште, остати једно будуће сада (...). Ово опште остајање при садашњем је на неки начин урезано, уберлежено у садашњу пунктацију и форме потписа, увек евидентну и увек појединачну. У томе је она енигматска оригиналност свих парафа. Да би се дошло до поновног везивања са итвором потребно је да се задржи апсолутна сингуларност догађаја потписа и једног облика потписа: чиста репродуктивност једног чистог догађаја. (Derida: 33)

Траг потписа у роману *Брат* је збуњујући јер је поливалентан а не сингуларан; потребно је одлучити се који је потпис „прави“ и који „догађај потписивања“ би требало репродуковати као „чист догађај“: тренутак у коме се један од главних јунака романа потписује мушким именом („Роберт“), још увек рационално објављујући своју тајанс-

твену намеру доласка свом потенцијалном брату (Филип), или предсмртни тренутак потписивања женским именом („Алиса) у коме се Филипу до краја обелодањује родна измештеност, идентитска нестабилност и сестринска позиција брата, трансродног мушког субјекта који је објекат и екстерне и интерне фокализације у роману.

Захваљујући комплексним укрштањима екстерне и интерне фокализације није тешко дочарати визију Роберта/Алисе, нити њиховог загонетног рукописа. Оно што је тешко, и скоро немогуће, јесте два потписа, заувек подвојена у сингуларном догађају потписивања рода, у појединачности раздвојених визија света, удружити у нови догађај, нову визију света у којој би поливаленција потписа Роберт/Алиса постала истинитом у свој својој болно-двострукој сингуларности – у амбивалентној двострукости догађаја одсуства/потписивања једног истог потписника/потписнице чија се идентитетска позиција, означена именом, заправо мења у зависности од схватања сопственог родног идентитета и његове перформативности. Препричавајући догађај из живота чији су протагонисти дечак и девојчица, брат и сестра, Лакан у свом чувеном есеју „Стадијум огледала као творитељ функције Ја каква нам се открива у психоаналитичком процесу“ из 1936. године примећује:

Мушко и Женско ће за ову децу бити две домовине према којима ће њихове душе ићи дивергентним путевима, и око којих ће се утолико теже споразумети уколико је то у основи једна домовина, и ниједно неће моћи да прихвати превласт једне а да тиме не угрози славу оне друге. (Lacan: 1983, 158.)

Могло би се рећи да се наратив романа *Брат* конституише управо у ситуацији ове немогуће двоумице; у покушају да се у неодлучивој ситуацији донесе одлука; да се од два понуђена одговора изабере само један иако су оба тачна; да се нађе начин наративне репрезентације оног догађаја чисте сингуларности рода који би одговорио на загонетку трансродности и понудио немогући потпис коначних маскулиних позиција транзиционе српске културе.

Постоји ли, међутим, јасна и недвосмислена сингуларност догађаја потписа? Дерида упозорава, питајући се да ли потписи уопште постоје као догађај сингуларности, да је њихово свакодневно догађање омогућено управо оним условом који је „услов њихове немогућности, немогућности њихове строге чистоће.“ (Derida: 1988, 33). Свака сингуларна ситуација потписа хибридна је јер су се у њој стекли амбивалентни услови могућности и немогућности. Непоновљивост и не-униморфност потписа узрокује немир неодлучивости. Отуда су сви који би требало да одлуче о оном правом догађају сингуларности рода (Филип, наратор, читаоци) затечени, не процесом трансформације рода (из мушког у женски) већ зазорним, неодлучивим процесом догађања рода у роману *Брат*: „Поносан сам на своју сестру“, рекао је, али је одмах потиснуо ту мисао и рекао себи: „Алиса је мој брат.“ (Albahari: 2009, 165.) Затечени непоновљивом ситуацијом потписивања као догађања рода они се суочавају са оним што се у родном идентитету испоставља „нечистим“, перверзно непоузданим, заводљиво протејским, рањиво поливалентним и ра-

зузвано превртљивим. Бежећи од искуства границе и зазорности, сви траже јасан одговор о сингуларности догађаја рода који би одредио природу спорних потписа: сви очекују да ће се догађање рода на изванстан начин прекинути и овековечити у једном од понуђених традиционалних одговора, у оквиру формуле „или (мушкарац) –или (транссексуална) жена“: Уместо ове формуле на делу је формула „и-и“ (и Роберт је Алиса и Алиса је Роберт), формула „нечистог“, „нечитког“ и, дакако хибридног потписа трансродног и трансексуалног искуства.

Ова драма репрезентује у Албахаријевом роману *Брат* једну сасвим нову представу о родним идентитетима и маскулиним позицијама у савременој српској књижевности. У дослуху са Тишминим кемп поигравањима – али сасвим далеко од његовог одбацивања рода као бласфемеије – Албахаријев приступ подразумева студиозан и културолошки освешћен увид у увек болно догађање рода и његовог потписа, потписа који никада није и не може бити „чист“. Потпис је, за разлику од поновљивих знакова алфабета, непоновљив. У тој непоновљивости суштина је амбивалентних услова који су се стекли да би до једног потписивања (рода) могло доћи, и да би оно било сингуларно: да би постало условом своје сопствене болне – и непоновљиве – (не)могућности. У том смислу сваки је потпис свој сопствени фалсификат, исто као што је сваки знак/име свој сопствени цитат који преформулише контекст из кога је истргнут: перформативност потписа рода – уколико се конститутивна снага перформативности тражи у потврди јединствене и „чисте“ сингулар-

ности сваког-појединачног-догађаја-рода – испоставиће се лажном, искључивом идентитетском формулом заснованом на обрасцу „или-или“, на закону искључивања. Јер, истиче Џудит Батлер, „ми“ не можемо постојати без амбиваленције (...) фиктивно удвостручавање, неопходно за настанак сопства, искључује могућност чистог идентитета“ (Batler: 2012, 189–190.). Ипак, актери романа, наратор, као и читаоци, двоуме се око неодлучивости жељене али немогуће сингуларности потписа; око коначног решења о оригиналима и фалсификатима рода са којима смо суочени у роману *Брат*.

Писмо које лебди у празнини нечијег дома – порука у боци, позив у помоћ – увек изнова подсећа на оно што се има догодити; празнина је премрежена хијероглифима бола, исписаним на белим маргинама наше ћутње, у добро закључаној соби тишине. Двоструки потпис поливалентно сингуларног аутора/ауторке писма у роману је још топао.⁵ Траг тог потписа указује на неког ко је тек отишао, али, такође, и на неког ко још није пристигао, на неког ко се још увек није заиста догодио. Очигледно фантазматско, интертекстуално и културолошки референтно Робертово друго име – „Алиса“ – оз-

⁵ Амбиваленција потписа указује и на амбиваленцију самог наслова романа, поигравајући се са његовим „одсутним“ али потенцијално сугерисаним деловима. Ти одсутни делови активирају језичко памћење локалне заједнице и историју (пост)југословенске *queer* културе: данас већ помало архаична колоквијална синтагма „топли брат“ током седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века означавала је, у београдском сленгу, а и у жаргону субкултура бивше СФРЈ, мушку особу хомосексуалне, *gay* оријентације.

начитељ је овог одсутног пристизања; ове фантастичке луис-кероловске игре у одаји искривљених огледала и загонетних порука, у соби претрпљеног бола. Где је једино право питање заправо злослутно и гласи: колико дуго ће „Алиса“ издржати ову игру наизменичног скривања и разоткривања, ово одсуство тајанственог мачка присутног само у његовом осмеху, чајанку са Шеширцијом и кашњења белог зеца? Колико дуго може трајати игра са црвеном краљицом, неправедна игра неиздрживе поливаленције у којој нема смираја у једном једином, читком и поновљивом потпису?

Огледална сцена патријархата

Инверзна симетрија одређује наративну структуру романа *Брат* који се претвара у неку врсту лакановске сцене огледала, у којој сви учесници с муком и напором покушавају да сагледају целину представе о сопству. Крхкост те представе, њена имагинарна и фантазматска природа, све време су очигледни; јунаке то, међутим, не омета у покушајима обрачуна са искиданим и фрагментарним репрезентацијама властитог „ја“, у настојању да стигну до оног „тачног“ и „правог“ догађаја, конститутивног за њихов идентитет, који све објашњава. Јер:

(...) изгледа да је огледална слика праг видљивог света, ако поверујемо распореду у огледалу, које представља халуцинаторно и сновито *itago нашег тела*, било да су посредни његове индивидуалне црте, тј. његове слабости, или његове објективне пројекције, или да запажамо улогу машинерије у појављивању *двојника* у којем се испољавају психичке реалности, уосталом хетерогене. (Lacan: 1983, 7.)

Удвајање и умножавање наративних позиција уобичајена је и добро позната стратегија Албахаријевог прозног опуса: наратори скоро увек имају двојнике који представљају њихове супер-его или ид позиције; која је од ових позиција у питању није увек извесно јер се однос „ега“ према самоме себи мења током приповедања и писања а са тим променама мења се и међусобни однос наратора-двојника. Удвајање наративних позиција очигледно је и у роману *Брат*: главни наратор углавном ћути, дозвољавајући Филипу да представи догађај и тек повремено коментаришући нараторове реакције. У инверзној приповедној логици романа главни наратор је заправо стрпљиви слушатељ Филипове приче док је сам Филип наратор подвојен између различитих осећања: прихватања и страха испуњеног гнушањем који одређују природу његовог сурета са изненада пронађеним братом Робертом/Алисом. Безимени наратор требало би да реши драму Филипове недоумице, исто као што би Филип требало да прихвати хибридног нечитког трансродног потписа свог брата и тако разреши драму његове родности. То се, међутим, не дешава: Робертова/Алисина патња удваја се и умножава, преламајући се кроз различите приповедне инстанце при чему сваки од потенцијалних наратора показује неспремност и неразумевање за тумачење нечитког потписа догађања рода. Потенцијални наратори траже социјалну легитимизацију и подршку један у другом, указујући на „почетак дијалектике која (...) повезује ја са друштвено обрађеним ситуацијама“ (Lacan: 1983, 11) али сви од реда (и Филип и ћутљиви главни наратор) показују одсуство спремности

да заузму одређени став по питању дешифровања како хибридног Робертовог/Алисиног родног потписа тако и трагичних догађаја, узрокованих узнемирујућом поливалентношћу потписа рода, који су се одиграли у кафани „Бриони“.

Оно што је пресудно за инверзну сцену огледала у роману *Брат* јесте чињеница да су у овом Албахаријевом роману, са изузетком четири епизодна женска лика од којих су три одсутна и/ли мртва, сви ликови заправо мушки. Тако се сагледавање сопства одиграва у затвореној, наизглед хетеронормативној и очигледно хомофобној мушкој заједници. Како би потцртао параноидност само-огледања у истородном Другом у оваквом друштвеном контексту Албахари прибегава специфичној конструкцији реченице којом се – у самом језичком односно симболичко-друштвеном поретку – иронијски осликава огледални однос мушких ликова те заједнице:

Ни сада му није јасно, рекао је Филип, зашто није ишта рекао, зашто није чврстим гласом рекао да је уверен да писмо није за њега и да одбија да потпише (...) (Albahari: 2009, 6. Курзив Т. Р.)

И:

Ако се сети наслова књиге или имена аутора, рекао је, рећи ће ми, јер је сигуран да ће ми, као неке ко не једе красавце, бити занимљиво да га прочитам. (Albahari: 2009, 88. Курзив Т. Р.)

И:

Одавно он верује, рекао је, да постојимо само зато да бисмо били преносиоци гена и језика, да смо њихови домаћи-

ни, осуђени на слепу покорност и лишени способности да сами одлучујемо, тако да је наша такозвана слободна воља само привид, ништа више. (Albahari: 2009, 83. Курзив Т. Р.)

И:

Понекад је мислио, *наставио је Роберт, рекао је Филип*, да би свет био бољи без родитеља, иако схвата да тада, заправо, не би било света, те управо због тога он свим срцем подржава даља истраживања на пољу клонирања. Ако се она покажу тачним, *сматрао је Роберт, рекао је Филип*, родитељи ће ишчезнути као што су ишчезли диносауруси и посетиоци ће моћи да разгледају њихове кости и остале експонате у Музеју родитеља, исто онако како сада разгледају ископане кости диносауруса (...) (Albahari: 2009, 100–101. Курзив Т. Р.)

И:

Проклети родитељи, *поновио је Роберт, рекао је Филип*, тог пута толико гласно да су их сви гости кафане „Бриони“ погледали, као и сви келнери, чак је и куварица провирила кроз прозорчић кроз који је издавала наручена јела, супе, салате и десерте. (Albahari: 2009, 102. Курзив Т. Р.)

Специфична употреба и положај глагола мушког рода условљава неуобичајену конструкцију реченица које дочаравају неуправни говор (а управни говор изузетно је редак у роману!). Оваква употреба глагола у мушком роду доследно је спроведена; она представља упечатљиву стилско-наративна карактеристику којима се у роману *Брат* умножавају наративне и идентитетске позиције, огледајући се једна у другој, међусобно се одмеравајући и мешајући. Требало би истаћи да је овакав положај и распоред глагола у српској граматици редак и неуобичајен, пре свега због тога што отежава разуме-

вање реченице и јасноћу информација везаних за то ко је и шта, у пренесеном тзв. управном говору, рекао или урадио. Оваква структура реченице доприниси, пре свега, изузетно јаким осећају посредовања „реалног догађаја“ о коме се прича; тачније указује на одсуство комуникације са „реалношћу“ којој, по Лакану, субјект и нема приступа другачије до посредно, кроз кодове симболичког и језичког поретка који представљају само несвесно субјекта. Други ефекат овако артифицијелно структуриране реченице јесте ефекат хетероглосије: али не у њеном разиграном и разузданом виду већ у оном њеном облику који упућује на напор превођења једног језичког исказа у други, што се заправо непрестано одиграва у *Брату*. Напор превођења карактеристичан је у сваком друштвеном чину сведочења – а управо се о сведочењу и његовим варијацијама у *Брату* и ради – и тај се напор проверавања и преображавања сваког исказа сведока дочарава управо оваквом синтаксом. Коначно, овако хетероглосна реченица указује на напор освешћеног субјекта да превазиђе своју унутрашњу подвојеност, да себе сведочи односно представи и преведе спољњем свету кроз превазилажење те подвојености. При томе се не успева у заташкавању те подвојености: као у случају контрадикторних потписа који се непрекидно преводе и преображавају један у други тако се и говорници у Албахаријевом роману (а реч је о мушким ликовима и представницима патријархалне локалне заједнице), с муком, али упорно, преображавају и преводе један у другог, у напору постизања варљиве и немогуће хомогенизације маскулиног идентитета.

Прва три наведена примера указују на подвојеност Филипа као актера и сведока догађаја: у његовом се говору, чак и када говори о себи самоме, јавља раскол „он“ и „ја“ позиције. То није хермафродитски раскол који смо имали прилику да упознамо анализирајући хетероглосију приповедних стратегија Слободана Тишме. Хетероглосија унутрашњег монолога Албахаријевих јунака контекстуализована је другачије: у свету доминантно мушког супер-ега (оличеног у ћутљивом наратору) и преовлађујуће мушких друштвених пракси (међу којима је писање она која конституише све битне наративно-идентитетске позиције текста) Филип је растројени, неуротички мушки субјект, чија се хистеричка реакција уписује у начин његовог говора и комуникације са ћутљивом инстанцом главног наратора. За разлику од хермафродитске позиције ова је позиција потенцијално хомосексуална: Филип истовремено сведочи и своју присност и своју одбојност према трансродном и транссексуалном искуству свог „брата“, ова је амбиваленција оно што указује да би он и Роберт/Алиса лако могли заменити улоге.

Филипова несигурност је и несигурност онога ко, заправо, не осећа потпуну припадност „братству“ као доминантном облику мушке врлине и мушког удруживања – па и оног интелектуалног – у хетеронормативној западној култури. Његова је хетеронормативност „заљуљана“, братство му је донекле страно и он не пристаје тако лако на прихватање другачијих позиција до оних на које је комформистички навикао:

Да ли сам приметио, упитао је, како је застао, као да муца, када је требало да изговори реч „брат“? Није се још приви-као на чињеницу да има брата, односно да *можда* има бра-та, јер је до тада увек и једино говорио о сестри, и стално му се чинило да изговарајући реч „брат“, нешто одузима од речи „сестра“ (...) Али, исто тако није могао да не изговара реч „брат, будући да га је могућност да има брата ипак уз-будила, што никако није значило да би било када одустао од чињенице да је имао сестру. (Albahari: 2009, 26.)

Фигура брата успоставља се, од самог почет-ка романа, као контроверзна фигура, фигура која подваја Филипову исповест на „ја“ и „он“ позиције које се налазе у извесном непријатељском, антаго-нистичком односу. Овакво конституисање фигуре брата у првом делу Албахаријевог романа враћа нас Дердиној интерпретацији концепта пријатељс-тва у западној (европској) култури и значају који фигура брата има у контексту те концепције. Де-рида негира значај крвног сродства за конституи-сање братске фигуре, полазећи од интерпретације Шмитове тврдње да је „мој непријатељ мој брат“, оно моје друго „ја“ које ме једино може заиста уг-розити. Брат, такође, никада није прави сродник јер „никада ничег природног није било у фигури брата“ који „никада није чињеница“ као „што то није ниједна сродничка веза“ (Derida: 2001, 247.) Прихватити брата значи прихватити мушку врлину истородности, прихватити процес „братимљења“ у којој се фигура брата, без обзира на сродничке везе, кроз комуникацију међусобно једнаких прија-теља, „оприродњује“ и задобија свој културолош-ки, друштвени и политички значај. Дилема везана за прихватање брата и приврженост фантазматској

слици мртве сестре, подвајају Филипову наративну позицију, као што подвајају и само његово учешће у процесу братимљења. Опет стављен пред немогући избор Филип не може да се определи и изабере догађај и потпис рода коме ће се приклонити, најављујући драму која следи и која ће трагично наметнути диктатуру братства по сваку цену.

Интернализација туђег говора у случају релације Роберт/Алиса-Филип указује на идентификацију са говорно-идентитетском позицијом која је интернализована: Филип се у наведеним примерима, а у читалачкој интерпретацији оптерећеној намерно изазваним „комуникационим шумом“, скоро у потпуности идентификује са Робертском/Алисином хибридно-родном позицијом. Ипак, артифицијелна и неприродна структура реченице, која изазива напор комуникације и разумевања, указује на одмак у тој идентификацији, на расколу у сусрету, на неприродно симулирање прихватања у љубави на месту истинске, перманентне и обнављајуће нелагоде. У контексту те нелагоде могу се посматрати и остали елементи инверзне огледалне структуре наратива у којој се додатним детаљима инсистира на разумевању Филип-Роберт/Алиса односа: и Роберт и Филип су потенцијална браћа, обојица су писци, имају сличне прсте, своју рану младост проживели су без топлог окружења биолошке породице засноване на крвним везама (Роберт зато јер је усвојен, Филип зато што му је породица под сумњивим околностима погинула у саобраћајној несрећи). Инверзна политика огледања наставља се и даље, ка кумулинацији перверзног самоогледања у међусобном самопоништавању: у другом

делу романа Филип на самом почетку саопштава како се у кади свог стана три дана лечио од изненадне температурне да би нам у завршници другог дела романа (односно на самом крају романа) открио да је реч управо о оној истој кади у којој је Алиса/Роберт издахнула.

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 ћутљиви наратор и Филип у том погледу они огледални ликови који се прећутно удружују, позиционирајући, на тренутак, *грађанску фигуру* државотворног и политички афирмативног братства: док Филип избегава да предузме адекватну акцију којом би спасао Роберт/Алисин живот наратор стрпљиво слуша његову потресну исповест. Једини ставови које имамо прилику да чујемо од овог наратора јесу конвенционална општа места („Цела судбина је илузија“, Albahari: 2009, 147.) или баналне изјаве („Рекао сам да не једем краставце“, Albahari: 2009, 88.) чија је изричитост, у контексту „реалних“ догађаја, неадекватна и бесмислена. 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 инагурише за истинског духовног сродника, оног пријатеља који у западној култури конституише фигуру мушког братства и сва њена културолошка и идеолошка преимућства.

Али то није могуће управо због тога што у овој духовној размени, у овом узајамном самоогледању мушке врлине истородности, долази до прекида у низу серијског умножавања све-нових-и-нових двојника и „параноичне отуђености која почиње од преокрета огледалног *ja* у друштвено *ja*“ (Lacan: 1983., 10.) У роману *Брат* показује се, наиме:

(...) шта се дешава када братски ланац пукне и разоткрије присуство фантазматске сестре, волшебно преобраћене у брата-који-то-није. Када се угрози „право браство, братство у правом смислу, (...) универзално, духовно, симболичко, бескрајно братство, братство заклетве, (...) а не братство у стриктном смислу, братство „природног“ брата (као да је то икада постојало), мушког брата, за разлику од *сестре, одређеног брата, у одређеној породици, у одређеној нацији, у одређеном језику* (DeGida: 2001, 323. Курзив Т. Р.)

Два мушкарца у братству су у односу повјерења, али и сталне, мале и неприметне компликације у виду трећег човека, трећег брата, па четвртог, итд. Исто функционише и заједништво братства у насиљу – оно нема избора, осим да чува тајне својих крвавих пирова. Братство се, тако, увек јавља као последица некаквог минулог рада. (Koteska: 2012, 120–123.) Минулог рада ћутања баш као што Филипа и главног наратора повезује ауторитет нараторовог ћутања. Братство никада не представља само садашњу задатост, оно припада искуству чекања, обећања и ангажовања (DeGida: 2001, 357). Ћутање

главног наратора представља, за Филипа, обећање стабилности, обећање поретка који се неће променити и који има будућност; ауторитет тихог, скоро немог наратора у роману *Брат* тоталитарни је ауторитет мускулинистичког братства. Наративна инверзија само-огледања у роману *Брат* је доследна и у оквиру ње, породицом, земљом и језиком одређена фантазма безимене мртве сестре бива замењена хибридном, трансродном и транссексуалном фигуром брата који долази из далека, из Аргентине и Аустралије, и мири супротстављене крајеве планете у свом универзалистичком походу.

Па ипак тај брат има једну настраност: он би да буде сестра или, како то Дерида каже, „*одређени брат, у одређеној породици, у одређеној нацији, у одређеном језику*“ – фигура која својом конкретношћу (која је увек „нечиста“, хибридна и културолошки утемељена у хетероглосији), поништава „чистоту“ братске заклетве и моћ универзалистичког братског закона. Огледална лакановска сцена захтева сопствено редефинисање и реконституисање – огледало у коме се одиграва ова сцена је инверзно, хомофобно и скривено хомофилно док је само-огледање и само-конституисање чланова мушке заједнице у роману *Брат* разбијено у парампарчад. Цена тог редефинисања је висока – иако никада довољна – испоставиће се на крају.

Перформанс преоблачења и перформативност рода

Централни догађај романа *Брат* је управо онај који разоткрива догађање рода у свој његовој зазорности. Интересантно је да штура рецепција романа *Брат* у региону не помиње отворено догађај *cross-dressing-a* тј. преоблачења Роберта у Алису, које се одиграва у кафани „Бриони“ током Филиповог сусрета са тек-откривеним-братом-који-је-сестра, као централни догађај романа. Борис Постников, на пример, детаљно набраја све могуће теме и интертекстуалне референце романа *Брат* али када дође до тренутка када би требало поменути шта се заиста збило у кафеу „Бриони“ овај критичар изненада постаје тајанствен:

Роберта су, дознајемо, родитељи дали на усвајање брачном пару пријатеља још док је био беба. Био је то крај шездесетих и вријеме студентских немира, а њихов отац, свеучилишни професор, ангажирао се у просвједима и тако постао државним непријатељем. Кад се његов колега одлучио са супругом због истог разлога одселити у Аргентину, чинило се паметним макар једног сина лишити опасности. Ово откриће, међутим, тек је почетак непредвидивих обрата, које нема смисла препричавати, јер иду у ону фамозну категорију *плот-споулера* – збиља би била штета упрскати изненађења која се при самом крају обрушавају на читатеља вишеструко моћније од свих оних интерлиберских *тецхно-децибела*... (Postnikov: 2008)

Истини за вољу Постников већ на самом почетку свог критичког приказа даје натукнице да са рецепцијом романа *Брат* нешто није у најбољем реду:

(...) али о најновијем роману *Брат* (Стубови културе, Београд, 2008), представљеном прије пар тједана на Београдском сајму књига, нећете читати у медијима, а помучит ћете се и да га пронађете у књижарама. Штета, јер – кад га коначно нађете – видјет ћете да је оно што Албахари пише неколико степеница изнад великог дијела наше рецентне прозне продукције. *Ма колико ми шутјели о томе*. (Postnikov: 2008. Курзив Т. Р.)

Јасно је наиме да тема преоблачења и појава трансвеститске краљице у земунском локалном бирцузу (ма колико се он претварао да то није тј да је глобализацијски трансформисан у уљудни ресторан) није баш најдража тема коју би књижевни критичари постјугословенског културног простора поменули у својим приказима – чак и када је у питању тако реномиран писац какав је Давид Албахари. Сви ће се радије држати добро познатих варијација везаних за тему писања и приповедања, пасивног и неделатног јунака, нестабилног идентитета, аутопотичке самоосвешћеност, као и интерреферентне мреже која води ка таквим именима каква су Томас Бернхард, Борхес, Аристотел или Иво Андрић. Теофил Панчић у својој ноншаланцији иде чак и корак даље, изјављујући лежерно да:

Роман *Брат* (...) спада у онај не-тако-магистрални ток Албахаријевог романсијерског писма којег је добар представник његов претходник *Лудвиг* (...); то су кратки романи који су се, ко зна, барем „идејно“ можда и зачели као приповетке или новеле, али су се „отргли“ свом аутору и порасли преко првобитно замишљене мере. Наравно, то није – или не мора бити – ништа лоше: та, у тој је форми краћаних, компактних, „бернхардовски“ беспасусних и згуснутих прозних текстова Албахари досегао и неке своје врхунце (*Геџ и Мајер*). (Рапчић: 2009)

У игнорисању праве теме романа и разлога његовог трагичног расплета Панчић иде и даље, удобно смештен у својој позицији политички коректног књижевног критичара који на страницама недељника „Време“ мирно демонстрира не само своје неразумевање Албахаријевог романа већ и његово неадекватно рецепцијско ситуирање:

Пожељно је ишчитавати *Брата* између ручка и вечере, у блажено анахроно пучким *Брионима* (ништа, срећом, од њихове транзиционе *постмодернизације*, као у Албахаријевом тексту), уз шкембиће или гулаш, те 'зидарско' пиво или шприцер, али не баш ових дана: затворили га су рови фишкали, на две-три недеље, због неиздатог рачуна... Па ти сад реци да се живот не такмичи с књижевношћу! (Pančić: 2009)

Смештањем Албахаријевог текста управо у онај културолошки рецепцијски контекст којим влада традиција српске кафане као врховне друштвене институције, а који се у роману *Брат* критички демистификује, Панчић још једном показује да тзв. политички коректни књижевни критичари нису одмакли ни педаљ даље од декларативних полемика о дискурсу национализма, увек згодно заборављајући да је дискурс нације исти онај дискурс који се има нераздвојно разумевати са дискурсима расе, класе и рода у књижевним делима. Гурмански контекст у коме се има читати Албахаријев роман утолико је чуднији уколико се има на уму да поред сцена преоблачења роман обилује и крвавим сценама бруталног насиља који могу инспирисати само канибалски апетит; Панчић можда није ни долистао роман до краја благо уљуљкан препорученим „зидарским“ менијем?

Чак и сам аутор романа заузима неку врсту одбрамбеног става у вези друштвеног ангажмана који је немогуће не приписати роману *Брат*:

Питали су ме, на пример, када сам објавио роман 'Брат', да ли ја на тај начин учествујем у расправи о Паради поноса. Ја нисам тада чак ни разумео шта они покушавају да кажу. Мене је у том роману занимала та трансформација из мушког у женски лик, мењање улога ликова. Али, свако ваљда у роман учитава оно што зна. Као што сваки писац пише о себи на неки начин, тако и критичар пише о себи. У свету у коме толико доминирају идеолошка тумачења, ја могу само да се трудим да неког не изнервирам. То доводи до тога престанете да будете заинтересовани за то што ће о вашем роману да напишу. (Albahari: 2011)

Овакав је одговор зачуђујући када се има у виду да је управо Давид Албахари један од првих писаца савремене српске књижевности који је отворено тематизовао хомосексуална искуства и полна опредељења у својим раним збиркама прича. Иако су та искуства могла изгледати као „случајни експерименти“ проузроковани конзумирањем лаких дрога и слободне љубави јасно је да је поетичко интересовање за ову тематику константа Албахаријевог опуса која, међутим, у роману *Брат* доживљава своју бурну поенту. Када је *Брат* у питању нико више не може говорити о случајним и успутним експериментима – јасно је да је овога пута питање рода и његових апорија културолошки и политички недвосмислено постављено. Могло би се, чак, рећи да је и сам наратив романа конституисан огледално у односу на чин преоблачења у земунском бирцузу: роман је поетички добро осмишљена културолошка и идеолошка провокација, „шамар

друштвеном (не)укусу“. Отуда не чуди што је роман *Брат* имао много лошију или скоро никакву рецепцију у српском, као и постјугословенском културном простору, од романа *Ћерка*, објављеног исте године, у коме аутор експериментише са добро знаним патријархалним обрасцима порнографског односа старијег мушкарца и врло младе девојке: како је Постников истакао у свом приказу о овом се роману пре свега ћутало, а понајвише се ћутало о његовим најзначајнијим аспектима.⁶ Јер роман *Брат* отворено поставља питање шта, заиста, у Србији, значи бити „настран“? Шта у Србији, заправо, значи бити *queer*?

Албахари јасно истиче да је „трансформација из мушког у женски лик“ била пресудна ауторска фантазма романа *Брат*:

(...) и угледао (је) Роберта обученог у женску одећу, нашминканог, са дугом равном косом. Корачао је према њиховом столу, њишући се у куковима, а звук који се чуо допирао је од ципела са високом штиклом. Ципеле су биле црвене, као и кратка сукња, рекао је Филип, док је блуза била бела и испод ње су се назирале обрине дојки. Нокти су такође били црвени, рекао је, мада није сасвим сигуран. Ни у шта, заправо, од тог тренутка није сигуран, јер све што се десило, рекао је, као да се дешавало неком другом. (Albahari: 2009, 160–161.)

⁶ Изузетак од овог рецепцијског правила је изузетна студија „*Брат* Давида Албахарија – исповест о (брато)убиству“ Николе Ђоковића која је објављена у Сарјевским свескама, бр.39-40, за 2012. године у оквиру темата „Да ли је Балкан мушког рода?“ који је уредила ауторка књиге. Ова студија помогла је ауторки ове књиге у конципирању тумачења неких од најзначајнијих критичко-уметничких аспеката Албахаријевог романа.

Сцена преоблачења састоји се из свих добро знаних елемената родне трансвестије: јака, крваво-црвена шминка, високе потпетице, црвене гаћице и црвена кратка сукња као и чедна, женствена блуза део су театралног дочаравања рода у његовом „нечистом“, узнемирујућем и зазорном виду. Та су представљања увек на извештан начин претерана: шминка је прејака, сукња прекратка, потпетице сувише високе. Алгорија и хипербола сусрећу се у трансвестији: прва како би дочарала друштвену важност нужне родне норме а друга како би указала на узалудни напор уложен у то да се немогући идеал те нужности испуни. Пародија иде под руку са субверзијом: прва како би се иронично подсмехнула друштвено конститутивном родном идеалу а друга како би оспорила његову хетеро-нормативну конститутивност. Ту су, међутим, и чежња као и меланхолија: прва како би се указало на бол стремљења ка немогућем а друга како би се порекао бол губитка због никад досегнутог, забрањеног.

Поставља се питање због чега је у роману *Брат* баш трансвеститска сцена преоблачења мушкарца у жену изабрана као она која представља догађање рода? Због чега Роберт/Алиса тако помно припрема, одлаже, најављује а затим објашњава своју представу, лутећи се потом на непознатог мушкарца који му, на почетку коначног обрачуна у кафани, непосредно пред тучу, отима перику? Шта перформанс преоблачења представља за разумевање рода, шта значи „схватање рода као прерушавања“ (Batler: 2001, 282.)? Трансвестија као перформанс рода сложен је и комплексан процес

који има своју специфичну поливалентност или, како то Батлер каже, своје „трансвеститско паганство“ (Batler: 2001, 165.) Трансвестија истовремено доводи у питање оног ко преоблачење изводи и друштвени контекст у коме се перформанс преоблачења одиграва. У том чину „постоји истовремено и осећај пораза и осећај побуне“ (Batler: 2001, 165.) јер трансвестија није увек и нужно пародија рода нити његова субверзија: она је најчешће истовремено „и (једно)“ „и (друго)“, варирајући од потпуног одбацивања до потпуног присвајања родних идентитета који се представљају:

Преоблачење износи на видело, или алегоризује свакодневне психичке и перформативне праксе којима се хетеросексуализовани родови формирају кроз одустајање од саме могућности хомосексуалности, кроз једно спутавање које производи како поље хетеросексуалних објеката тако и поље оних објеката које би било немогуће волети. Преоблачење, отуда, алегоризује хетеросексуалну меланхолију, меланхолију у кој се мушки род формира кроз одбијање да жали за мушким каом за могућношћу љубави (...) У овом смислу, „права“ меланхолична лезбијка јесте строго хетеросексуална жена, а „прави“ меланхолични геј мушкарац јесте строго хетеросексуални мушкарац. (Batler: 2012, 143.)

Представа рода кроз чин трансвестије није, како истиче Батлер, можда најјадекватнија за разумевање хомосексуалних заједница и идентитета. Она представља покушај „савладаваља родно укрштене идентификације“ (Батлер: 2001, 288.) који много више говори о хетеронормативном и хетеросекситичком режиму наметања родних улога и норми. Батлер указује на значај трансвестије у разоткривању присилне идеализације родне норме

која се никада не реализује у својој идеалности: то указује на трансвестију као на место стремљења ка идеалности и разочарења због њеног вечног измицања.

У политичком смислу трансвестија разоткрива друштвене законе хетеросексистичког друштва подвргнутог идеализацији норме рода; норме која никада не дејствује у складу са друштвеним очекивањима. Отуда је трансвестија истовремену указивање на нефункционалност идеала заједнице и чежње за њим: психолошки гледано она је место укрштања различитих друштвених стремљења и пракси које су све подједнако меланхоличне и везане за искуство губитка. Али та је меланхолија хетеросексуална јер је „трансвестија алегоризација хетеросексуалности и њена конститутивна меланхолија“ (Batler: 2001, 289.). Управо зато је чин преоблачења праћен у кафани „Бриони“ злослутном тишином, он је објава неразрешивих напетости заједнице које се материјализују тек у тренутку када се Алиса/Роберт појави преобучена у одећу која изазива нелагоду и осећај неадекватности, ма колико „реално“ изгледао женски лик њоме отелотворен.

У роману преоблачење има изузетан значај не само у смислу разумевања заједнице у којој је процеса догађања рода увек схваћен искључиво у његовој зазорности и „нечистоћи“ већ и као гест идеолошке провокације коме Роберт/Алиса свесно и са предумишљајем приступа, како би до краја обзнанила, ризикујући, сву бол свог хибридног родног потписа. У роману је сцена преоблачења пажљиво најављена:

Суочен са Робертовом озбиљношћу, успео је, рекао је Филип, само да пита: „Зашто Алиса?“ Роберт није ништа одговорио, већ је посегнуо испод стола, дохватио торбу и устао. Онда се сагнуо и шапнуо Филипу на уво: „Не може се увек веровати речима.“ (Albahari: 2009, 155.)

А потом, још прецизније, крајње самосвесно, образложена:

Зар је доиста морао тако да се костимира, питао је Роберта, зар није могао једноставно да му све то исприча? А зар би му он поверовао да је само чуо неку причу о облачењу женске одеће, питао га је Роберт, зар се не би само насмејао и рекао да шале остави за другу прилику? Зато је и дошао овамо, рекао му је Роберт, да му пружи последњу шансу да види свог брата, с тим што сада, када зна да више нема њихове сестре, увиђа да он постаје њена замена, што је сасвим прикладна слика за стварност са којом се суочавају. (Albahari: 2009, 163.)

Чини се да начин представљања трансвестије у роману *Брат* потврђују дефиницију по којој преоблачење „алегоризује један скуп меланхоличних инкорпоративних фантазија које стабилизује *род*“ (Batler: 2012, 143.). Но, иако Роберт/Алиса објашњавају сцену преоблачења и начин њеног извођења, као коначно отелотворење онога што „јесу“, дакле позивају се на експресивни модел трансвестије „који сматра да се извођењем оспољава нека унутрашња истина“ (Batler: 2001, 287.), настојећи да ту истину „ухвате“ и задрже као своју родну позицију, испоставиће се да се „оно што је изведено може разумети само кроз упућивање на оно што је искључено (...) из подручја телесне читљивости“ (Batler: 2001, 287.) У том смислу представа извођења рода, иако сингуларна и непоновљива,

морала би се, попут догађаја потписивања поновити: све у настојању досезања неостваривих идеала родне норме и коначне фиксације родног идентитета у измицању.

Трансвестија у роману *Брат* де-стабилизује, увек изнова род: она оличава онај „рад“ меланхолије који изазива немир и бес субјекта који може бити разрешен или смрћу или напором уложеним у самопреживљавање и опстанак, напором немогућим без друштвено организоване подршке институција. Догађај/перформанс/представа преоблачења указује на трајност процеса догађања рода, на његов континуитет у дисконтинуитету (што је једна од основних особености фукоовске дефиниције дискурса), на увек-изнова-пробуђену Робертову потребу да дочара тај континуитет непредних трансформација и дисконтинуитета, на увек-већ-неопходну Алисину способност да увери Филипа у своје постојање. Преоблачење је гест напора и чежње којим би се некако остварила (не)могућност истовременог читања и разумевања два различита потписа рода, којом би се расплели хијероглифи бола уписани у Албахаријев наратив. Тај гест напора је, међутим, унапред изгубљен: рад преоблачења, исто као и рад меланхолије, наставља се и обнавља, разоткривањем све нових и нових родних могућности о којима заједница у кафеу „Бриони“ не жели да зна ништа:

Дуге вештачке трепавице отварале су се и затварале као крила лептира. Када се врати у Аустралију, рекао је Роберт, рекао је Филип, одлучио је да оде на операцију и доиста постане Алиса. Анатомска Алиса, додао је и насмешио се. (Albahari: 2009, 163.)

Трансвестија се, тако, у роману *Брат*, уписује у трансексуалну чежњу промене пола: умножавање и удвајање идентитетских позиција и родних потписа у роману се наставља, са све мањом извесношћу њиховог истовременог сажимања у једној, коначној формули.

Трансвестија је, такође, само један од облика перформативности рода који као концепт развија Батлерова, позивајући се на Остинову теорију говорних чинова и подразумевајући под њим свеобухватнију друштвену стратегију перформативне моћи дискурза:

Ни у ком случају се не може закључити да је онај део рода који се изводи заправо „истина“ рода: перформанс као ограничени „чин“ разликује се од перформативности утолико што се она састоји у понављању норми које претходе извођачу, које га ограничавају и премашају, те се у том смислу не могу схватити као творевина извођачеве 'воље' или избора: уз то, оно што се изводи, прикрива, ако и не пориче, оно што остаје непрозирно, несвесно, неизводиво. Свођење перформативности на извођење било би погрешно. (Batler: 2001, 286–287.)

Перформативност рода Батлерова разуме као читав низ друштвених и симболичких пракси које подразумевају „цитурања“ друштверно задатих улога и норми рода: преузета из Деридине теорије писма и потписа, концепција цитурања родне норме подразумева да свако цитурање на извештан начин мења изворни знак, изазивајући прекид са контекстом у коме је знак употребљен или дисторзију тог контекста/комуникацијског кода. У том распону дискурзивних пракси цитурања, међу којима је именовање и избор имена уопште једна од најзна-

чајнијих (Алиса уместо Роберт!), трансвестија је дакле само један од облика догађања рода и то онај који, с једне стране, можда највише говори о заједници/сцени у оквиру које се преоблачење изводи док, с друге стране, указује на неожаљени губитак, непризнат чак и у самој представи извођења рода. Преоблачење је кључна сцена рода у роману *Брат* управо зато што води ка питању шта са нелагодом, шта са зазорношћу пред разоткривањем подухвата „бивања женом“ или „бивања мушкарцем“, шта са амбивалентним догађањем Другог у једном конкретном друштвеном миљу и политичком контексту? Такође, преоблачење поставља питање о суочавању са оним *сада* у коме се род догађа на несавршене и нужно болне начине; са оним *перформативним сада* у који је уписана тежина губитка и меланхолични само-прекор и само-гађење који показују скоро сви јунаци романа *Брат* без изузетка, а не само Роберт/Алиса. На тај начин преоблачење најављује шири контекст у коме ће се разумевања перформативности рода у транзиционој Србији разматрати на један поразан и дистопијски начин.

Аристотелева теорија трагедије на примеру „театра суровости“

Двоумица избора, везана за сингуларност догађања рода и његовог потписа/имена, као и провокација театралног чина пресвлачења, добијају у роману *Брат* своје апокалиптичке друштвене аспекте. И брава се још једанпут окреће, сигурности ради. Она се окреће пред догађањем Другог/Дру-

ге који су већ осуђени на смрт и чији је долазак осујећен али чије се појављивање ипак не може осујетити. То догађање Другог може бити, сасвим у складу са Деридином теоријом неразлучивости и вишезначја, увек изнова одлагано. Други/Друга је, на наше олакшање, увек већ отишао; Други/Друга је увек већ одсутан. Или је одсутно оно крхко „ја“ које би на огледалној сцени самопрепознавања требало да прихвати брата као сестру:

Сада зна, рекао му је Роберт, зашто га зову Алиса. Усне су му биле намазане дебелим слојем тамноцрвеног кармина, рекао је Филип, и могао је да види како се лепе једна за другу и како на Робертовим зубима остаје црвенкасти траг. Да, сад је знао зашто га зову Алиса, али боље би било да то не зна, јер онда се, рекао је, вероватно не би осећао као да је сатеран у ступицу, да је заборавио све речи, да жели да буде негде другде, на неком месту које је толико удаљено од „Бриона“ да је немогуће отићи до тог места и вратити се током једног просечног људског живота. (Albahari: 2009, 161–162.)

Али промена коју догађање Другог подразумева, та промена је увек већ започета и у њој је свест о догађању Другог уписана као неминовна и судбинска. Већ у *Цинку* Албахари указује на не приметну неминовност промене: „Постоји једна црта која раздваја значења и када се она пређе, ствари мењају смисао, задржавајући пређашњи облик, који је, доиста, будући.“ (Albahari: 1988, 12.) У роману *Брат* та невидљива црта промене алегоријски је представљена судбином бирцуза „Бриони“ у коме се сусрећу Филип и његов несуђени брат/сестра. „Бриони“ су задржали старо име, у које је уписан политички и историјски континуитет сећања

на краљевску симболику титоистичке Југославије, али су подлегли транзиционим променама које су кафану старог кова, са масним традиционалним јелима и мрачним амбијентом, трансформисали у место униформне глобализацијске ресторанске понуде, прекомерно светло и накићено, место које у културолошком погледу нема никакву специфичност, никакав континуитет са кафанском културом некадашњег Земуна и Београда: „Да су „Бриони“ остали исти, рекао је Филип, можда се ништа не би десило; промењени они су подстицали друге промене и, једном започет, тај ланац није више могао да се прекине.“ (Albahari: 2009, 155–156.) Граница је померена, и промена је започета. Отуда је свако оглушење о ту нову границу постављену људскости представља древни антички хибрис, увод у трагични расплет коме присуствујемо у роману *Брат*: „(...) сви они, рекао је, укључујући и мене (наратора, прим. ауторкина), иако нисам био у „Брионима“, морали су да ураде оно што су урадили; друга могућност ионако није постојала.“ (Albahari: 2009, 154–155.) Сукоб традиционалне културне парадигме са императивима лажне глобализацијске модернизације чини се, тако, узроком трагичне Робертове/Алисине судбине. Граница је померена и неопрезни брат/сестра поверовали су у могућност постојања нових родних идентитетских образаца у данашњој Србији.

Питање границе одувек интересује Албахаријеве јунаке па је тако и у роману *Брат*. На једном од кључних места романа, Филип разматра неминовност трагичног расплета Робертове/Алисине судбине, као и сопствену одговорност за тај рас-

плет: „До неке границе, рекао је, сами бирамо; од те границе, неко други бира за нас. Вештина је у томе да се препозна граница и учествује у њеном постављању.“ (Albahari: 2009, 147.) С једне стране питање границе је класицистичко питање мере. С друге, пак, оно је питање о нужности промене и начина њеног дешавања; о неприметним процесима који узрокују читав ланац других неприметних процеса, све док не схватимо да се налазимо, упркос привидно традиционалним и старим тј. пређашњим друштвеним праксама, у сасвим новом друштвеном стању, да практикујемо онај облик друштвености „који је доиста већ будући“. Али, могуће је, и о томе говори роман *Брат*, и обрнуто, ретроградно стање. Може се десити да се облик друштвености за који верујемо да је доиста већ будући заправо испостави као атавистички, пређашњи, као онај који насилно уништава привид и наду промене.

У сцени преоблачења граница је очигледно прекорачена или погрешно постављена а друштвена мапа моћи трагично погрешно протумачена (Batler: 2001, 169.) Интересантно је да у тренутку прекорачења границе, или у тренутку њеног погрешног успостављања Филип интериоризује поетичка начела Аристотелове *Поетике* (Aristotel: 1983) као она која одређују трагедију која ће се десити и предочава их ћутљивом наратору веома детаљно. Нормативност Аристотелове дефиниције трагедије као жанра чини се, на изванредан начин, застарелом референцом коју Роберт/Алиса оспоравају. Аристотелова анализа трагедија указује, међутим, на неколико важних елемената који Фи-

липу помажу да освести суштину догађаја у кафани и дефинише сцену огледалног збивања у малој, локалној заједници: на тај начин Аристотелова начела функционишу као „пређашњи облик“ који нам помаже да лакше схватимо, користећи се познатим и препознатљивим формулама, облик који је већ (привидно) будући.

Преоблачење је, очигледно, у наратолошком смислу, кулуминација дуго припреманог заплета чији је расплет суспендован, све до оног тренутка када силе Танатоса не преузму превагу у комплексној и компликованој перформативности заједнице која жели да казни, демонстрацијом своје хегемоне моћи, субверзију разлике и хетерогености. Интересантно је да та казна започиње, такође, једном трансвестијом, једним опонашањем родног садржаја који, коначно, доводи до физичког обрачуна између Роберта/Алисе и групе пијаних посетилаца у кафани „Бриони“:

Неко му је добацио перику и он се окренуо према излогу „Бриона”, трлајући се периком између ногу и увијајући се у имитацији сексуалног чина. Мора одмах да каже, рекао је Филип, да је имитација била изузетно лоша, чак неуспела, али некада лоша глума производи већи утицај него добра (...) то крајње аматерско увијање и, вероватно, стењање, које се ипак није чуло, натерали су Роберта да устане и крене напоље. (Albahari: 2009, 167.)

Две хиперболе хетеросексуалног нормативизма – братство и трансвестија – сустичу се у овој слици која је трансвестија универзалистичког закона братства, извртање рукавице и бацање те исте рукавице непријатељу у лице, а непријатељ не може бити нико други до – ко? – мој брат, дакле мушка-

рац макар прерушен у жену, макар љубак и грациозан као она, макар окретан као свака онај који верује у идеал родне норме женствености. Братство је прошло кроз процес трансвестирања, оно се разоткрило у својој истински хомосексуалној меланхолији и као такво оно тражи жртву која мора бити принесена зарад поновног успостављања нарушеног поретка, зарад привида немогуће кохеренције угрожене хетеросексистичке родне норме.

Позивање на Аристотелову трагедију отуда је само привидно позивање на древне и првобитне норме античке културе на којима почива западна цивилизација, као и глобализацијски идеал модернизације и еманципације. Позивање на Аристотела је позивање на представе у којима су све улоге играли мушкарци, па и оне женске! Интертекстуално позивање на античку Грчку и Аристотелово разумевање трагедије је још један елемент локановски огледалне хетеросексистичке патријархалне заједнице у роману *Брат* у коме се хетеросексуална заједница хомосексуално и нарцистички огледа у самој себи, превиђајући значења скривена у слици сопственог огледања. Интертекстуално позивање управо на трагедију као на жанр има још једно значење, пресудно када се догађаји у кафани „Бриони“ посматрају из перспективе њихове жртве. Трагедија као онај „пређашњи облик“ који на традиционални начин говори о „облику који је доиста већ будући“ заправо настаје из ритуала дионизијских свечаности. Дионизијска светковина, пак, која претходи трагедији као нормираном и кодираном културолошком производу/жанру завршава се оргијастичком игром те приношењем – и

о, да, људске! – жртве. Тако „распад хора“ о коме Филип говори као о „разређењу трагедије“ резултира бруталном тучом у којој Роберт/Алиса бивају на смрт пребијени како би се сачувала чистота фигуре брата који „је неопходан ономе ко хоће још да мисли, а то је пример Виктор Игоа, Човечанство као Нацију“ (Derida: 2001, 397.) Дерида се позива на романтичарски занос нацијом (Иго) као на „пређашњи облик“ који објашњава будуће сада насиља: братство је везано за појам „природног права“ управо на исти начин на који је трагедија везана за дионизијске свечаности и њихове жртвене обреде. Овакво разређење догађања рода у кафани „Бриони“ подсећа на Артоову дефиницију „театара суровости“ (Arto: 2010) али и на чињеницу да трагедија као жанр не реферира нужно на кодирање културних норми западне цивилизације. У случају романа *Брат* она реферира на њихову предисторију; на скривено насиље које претходи тим нормама и које је у самим нормама задржано као скривени али делатни атавистички принцип суровог права јачега.⁷

⁷ Албахари је и у својим ранијим делима тематизовао родну припадност и опредељење, користећи интертекстуалне референце које упућују на позориште и његову традицију. Једна од најбољих прича у савременој српској прози које се баве политикама представљања хомосексуалних идентитета управо је Албахаријева прича „Забавни парк Јоакима Вујића“ из збирке *Пелерина и друге приче* (1997). Јасно је да је и овога пута Албахари активирао језичко сећање и културно памћење заједнице у којој је управо 1813. године Јоаким Вујић поставио на позорницу прву световну позоришну представу у српској књижевности. Вујић је био и директор првог српског позоришта основаног у Крагујевцу 1835. године. У типично

Пресвлачење тј. догађање рода у роману *Брат* није, отуда, никакав позоришни нити уметнички догађај који изазива у Филипу естетски осећај „нестварности“ – догађање рода изазива у њему нелагоду и страх, стрепњу од могућих друштвених последица. Као што је Мерлинка, чију је узнемирујућу трансродну фигуру овековечио Желимир Жилник, платила своју медијску и симболичку видљивост животом тако се и Роберт/Алисин перформанс завршава његовим/њеним/њиховим убиством. Требало би имати на уму да се ради о једној врсти законодавног и конституитивног убиства, оног које није случајно и које се ритуално понавља јер је то убиство „дело симболичког које би хтело да искорени оне појаве које изискују отварање могућности за преозначавање пола.“ (Batler: 2001, 168.) Убиство које је „дело симболичког“ увек је праћено ћутањем које га легитимише; оно једино што се не догађа јесте јавни дискурс побуне који може редефинисати оргијастичко стање заједнице, разоткривајући га као онај друштвени облик „који је доиста већ будући“ у савременој Србији. У том смислу изведбу догађања рода али и „дешавања народа“ у Албахирејов роману требало би, упркос свим упутствим за читање постмодернистичког текста, схватити крајње миметички.

постмодернистичком маниру Вујићево позориште преобраћа се у Албахаријевој причи у иронично-горки забавни парк чулног уживања и меланхолије истополног односа: позоришна традиција је својеврсни знак како родне трансвестије тако и друштвеног „прерушавања“, скривања и маскирања у којој живи добар део хомосексуалне популације.

Меланхолија или: о култури сећања и политици одговорности

Интересантно је да критичари који у својим текстовима уопште не спомињу преоблачење као централни догађај наратива *Брат* такође не спомињу ни коначни крвави биланс обрачуна у „Брионима“, изазван трансвеститором рода у Робертовом/Алисином извођењу:

Узрок смрти пацијента, писало је, било је масивно крвавење у трбушину дупљу које је уследили због тоталне руптуре слезине. Обдукција је још утврдила, писало је даље, рекао је Филип, делимичну руптуру левог бубрега, као и крвавење ограниченог обима у десном режњу јетре. Затим су установљени двоструки и троструки преломи већег броја ребара са десне и леве стране, те прелом леве кључне кости и грудне кости у њеном средишњем делу. Оба плућна крила, рекао је Филип, претрпела су масовну контузију, док су у чеоним режњевима мозга такође установљена мања трауматаска крварења, а негде се помињу и избијени зуби и згњечени прсти. Да је пацијент донет раније, писало је на крају, рекао је Филип, можда би било могуће санирати повреде, међутим, доведен је најмање двадесет и четири сата касније, када више није било могуће спречити фаталан крај. (Albahari: 2009, 186–187. Курзив Т. Р.)

Из ове перспективе црвена Робертова/Алисинова одећа подсећа нас на онај црвени тепих који је грчка краљица Клитемнестра, у чувеној Есхиловој драми, прострла у част повратка са бојишта свог супруга, Агамемнона, не помињући никоме да је црвена боја не само боја славе стечене на основу проливане туђе крви већ и боја саме Агамемнонове крви, боја Клитемнестрине скоре, смртоносне ос-

вете која ће Агамемнона стајати живота. Здружене, хиперболичне хетеронормативне праксе братства и меланхолије, друштвено непризнатог жаљења и братимљења, уништавају „рад“ меланхолије рода, „рад“ саме амбиваленције, у чину убиства који зауставља свако догађање рода, род сам, зарад привида (не)могућег идеала хетеронормативности. И све у роману *Брат*, на тренутак, престаје да постоји. Јер то је чин коначног, дуго одлаганог губитка јавног консензуса, уништење вере у доминантне фикције до-тада-постојећег-српског-патријархата, и њима задате родне улоге, па и улоге маскулинитета. Од тог удара, од те *deus ex machina* ситуације, заједница се није успела опоравити: видимо то по Филиповом понашању, знамо то управо због тога што ћутљиви наратор брижљиво закључава врата. Ћутање о том убиству, коме имамо прилике да сведочимо како у роману тако и у критичким приказима истог тог романа, је управо оно исто ћутање са којим починиоци убиства рачунају; то ћутање је конститутивно за неожалјени и некажњени злочин поводом кога уобичајавамо да кажемо како „свако добија оно што је заслужио“ (Albahari: 2009, 191.)

Да ли је Роберт/Алиса знао/знала све то? Да ли је знао/знала да иде у сусрет сопственој смрти? Ради ли се о самоубиству са предумишљајем, изведеном на један театралан, грациозан и монументалан, можда чак помпезан, начин? Ради ли се и о естетици тамо где би се морало говорити једино о политици (само)убиства? Није ли свеукупно Робертово/Алисино понашање у кафани „Бриони“ указивало на његову/њену/њихову неурачунљивост; на хистеричку неприлагођеност окружењу;

на одбијање да се окружење уважи; на агресију против свих и свакога, понајпре самог тог окружења и његовог идеала породице који Роберт/Алиса бесно одбацују упорно понављаним узвиком „Проклети родитељи!“. Није ли се Роберт/Алиса намерно идентификовала са сабласном идентитетском позицијом мртве сестре, као да се поиграва се идејом сопствене сабласности, сопственог (само)уништења? Није ли се на тај начин, као у каквом *remake*-у готик романа, разокрила, у чину трансвестије, сама сабласност пониженог рода? Није ли Роберт/Алиса меланхолична авет која нас пресеће и плаши, наизглед без разлога?

Батлер подсећа да је меланхолија смрвљени и уништени бес (Batler: 2012, 188.) и да су жалбе једног меланхолика по правилу “погрешно усмерене, а ипак у том погрешном усмерењу јасно се може препознати политичка порука на путу своје артикулације“ (Batler: 2012, 178.) *Меланхолик се у родном смислу* понаша слично *субалтерну* који у друштвеном смислу не може да проговори и прене-се поруку: „оно што меланхолик не може да објави јесте оно што управља меланхоличним говором – немогућност изрицања која организује поље изрецивог.“ (Batler: 2012, 179.) И меланхолик и субалтерн преносе своју политичку поруку невербално, телесном објавом: најчешће изазивањем насиља које доводи до самоубиства или убиства а које даје повода да се на нивоу заједнице неизречени проблем артикулише и концептуализује, добијајући најзад своје колико-толико препознатљиве обресе. Роберт и Алиса јесу меланхоличне авети рода које, међутим, позивају на потребу корените политичке

акције и друштвене промене. Сабласност рода је само ефекат једног (само)заточења заједнице у атавизму прошлости, заточења у коме није могуће чак ни замислити било какво *сада* будућности.

Каква је улога Филипа и наратора у овом злоделу које они, свако на свој начин, сведоче? Никола Ђоковић у својој изврсној студији о роману *Брат* нуди једно изузетно проницљиво политичко читање Албахаријевог романа и указује на Филипа као на носиоца оне грађанске „пристојности“ која, добијајући лицемерне облике политичке пасивности, постаје са-учесник злочина, и чак, његов коначни, можда и прави, извршитељ (Ђоковић: 2012, 152–154.) Филип је, наиме, тај који не реагује правовремено и не зове Хитну помоћ после немилостиво догађаја: он одводи Роберта/Алису у свој стан, тамо тоне у сан из кога се буди како би схватио да Роберт/Алиса умиру и тек тада га/је/их одводи у болницу у којој долази до Робертове и Алисине коначне смрти. Иако за себе на самом почетку романа ноншалантно али брижно каже да је у сталном кашњењу, Филип том приликом истиче и да је „брза смрт ипак привлачнија од спорог умирања“. (Албахари: 2009, 34.) Ипак, управо такву смрт он је приуштио Роберту/Алиси у свом чину (не)свесног? „(брато)убиства“.

Интересантно је да су, при том, и Филип, као и ћутљиви наратор који одбија да се изјасни све до завршне сцене романа тј сцене закључавања стана, оличење суште меланхолије, у једном облику који инверзно подсећају на Робертову/Алисину агресивну провокацију. У тренутку своје исповести

Филип брижно и савесно, у меланхоличном тону, признаје своје пропусте:

Шта га је спречило да доиста буде брат? Целог живота је жудео за тим осећањем, проклињући свој губитнички живот (...) а када му се пружила прилика да све то заборави и искује осећај заједништва са особом која му је била и брат и сестра, он се кукавички увукао у своју љуштуру, претварајући да не схвата шта се доиста збива. (Albahari: 2009, 190.)

Батлер подсећа да „држава негује меланхолију међу својим грађанима, управо као начин дисимулације и размештања властитог идеала ауторитета“ (Batler: 2012, 183–184.). Претерана брига коју показује Филип, али која од њега чини пасивног и неделатног јунака, који својом пасивношћу убија, заправо је део процеса „у коме терористи моћ државе постаје невидљива – и ефективна- као идеалност савести“ (Batler: 2012, 183–184.). Ипак та савест није делотворна: управо савест представља привид бриге за друге чланове заједнице док се иза ње крије брига саме заједнице за себе саму, потреба за одржавањем поретка и враћањем уздрмане заједнице у првобитно стање хегемоније:

Насилност губитка удвостручена је и повучена у насилност психичке инстанце која прети смрћу: друштвено је „враћено“ у психичко, али само да би оставило траг у гласу савести. Савест, отуда, не успева да установи друштвену регулацију; она је инструмент прикривања. (Batler: 2012, 188.)

Савест као прикривање истине насиља државе исти је онај симптом који Лакан, разматрајући прелазак „ја“ из имагинарне фазе огледала у сим-

боличке поретке друштвености, препознаје као агресивност која се ослобађа „у сваком односу са другим, чак и када је реч о најсамарићанскијој помоћи.“ (Lacan: 1983, 11.) И Филип и наратор су, дакле, свако на свој начин, изасланици управо оне исте воље која је довела како до убиства Роберта/Алисе тако и до (само)укидања заједнице: то је она заједница у којој свако брижљиво закључава своја врата у страху од Другога, она заједница у којој свако свакоме јесте Други, дакле шмитовски најближи дакле непријатељ, заједница изгубљене вере и доминатних фикција у којој мора доћи до реконституисања родних искустава и њиховог разумевања. То је такође, она заједница, која ћутањем поништава културу сећања и историју своје „настране традиције – ма како схватили појам „настраности“ у контексту Албахаријевог романа. И, коначно, то је она ћутња која настоји, упорно иако узалудно, да поништи традицију *queer* културе на просторима бивше Југославије и Србије; она која би да постјугословенски простор, растрзан многим тензијама, буде хомеген бар у једном – у заједничком презиру према родно непожељном и другачијем.

Вратимо се, зато, на почетак овог текста и на питање о разлозима због којих наратор закључавања врата свог стана. О могућностима и последицама неприметне а нужне промене. Огледална и инверзина политика разумевања потписа, писма,

кореспонденције, писања самог, наводи на поновљено питање о судбини меланхоличног потписа рода у празнини завршнице Албахаријевог романа. На чију адресу стижу поменута писма и која се адреса има узети за праву у случају романа *Брат*? Да ли је то Филипова адреса, или Филип није једини и искључиви прималац писама која су му упућена? Да ли се та писма, посредством Филипа, прослеђују самом наратору, а посредством наратора, читаоцима романа и широј културној заједници, како то истиче, у завршетку своје луцидне студије о Албахаријевом роману, Никола Ђоковић:

На испиту је, коначно, читаочева позиција унутар романом имплицираних и де-конструисаних родно-полних, „нео-патријархалних“ идентитета. Читалац је, као и сам казивач, у једној врсти етичког дијалога са самим собом, који би, међутим, за разлику од „солилоквија“ главног лика и његовог „слепила“, требало да остане полемички отворен и критички ангажован. Уколико то није случај изван је пад у замку која је у роману *Брат* постављена заправо увек привидној грађанској „пристојности“ самог процеса читања који се у својој „неутралности“ и „универзализму“ демаскира, показујући суштинску пристрасност и комформистичко пристајање уз националистички, маскулини, братски дискурс, те *презир* према родно и полно другачијем. (Ђоковић: 2012, 154.)

Јасно је да ни наратор романа, ни Филип који је један од главних актера, па ни сами читаоци нису у стању да приме оба писма истовремено, нити да прихвате зазорност „нечистог“ трансвеститског и транссексуалног родног потписа: „Сви они се бране за своје моралне прекршаје тако што оптужују друге или, пак, приказују свет као пакао лишен морала.“ (Albahari: 2006a). Где би онда требало оче-

кивати промену која би то могла омогућити? Шта је, заправо, видео наратор у последњем тренутку у коме је још могао да сагледати Филипово лице, пре његовог коначног одласка?:

Заћутао је, подигао се са столице на којој је седео, и, када је кренуо ка мени, доиста се осврнуо. *Тек тада сам увидео 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. Стајао је као да нешто очекује, онда је уздахнуо и полако кренуо ка вратима мог стана, отворио их и ступио на степениште. (Албахари: 2009, 193. Курзив Т. Р.)

Последња релације заједнице у распадању јесте заправо релација наратор-Филип. У тој релацији наратор не испуњава Филипово неизречено очекивање. Да ли га слути? Како оно заправо гласи? О томе заправо не знамо ништа. Но извесно је да је она промена, започета у кафани „Бриони“, сценом Робертовог/Алисиног преоблачења у женску одећу, заиста почела да се одиграва и да има, коначно, и своје видљиве последице: наратор запажа да се Филип променио. И пред том променом затвара врата. Да ли то значи да се придружује, ћутке, борби која и даље узалудно траје против те исте промене. Да ли жели да заузме психичку „критичку дистанцу“ искусног меланхолика, која јесте и друштвена инстанца у којој се „у раду психе обликује моћ државе да унапред отклони бунтовнички бес“ (Batler: 2012, 188.) Или се наратор стоички приклања убеђењу да живимо у друштву у коме промена није могућа и у свету „слободе која се непатворено потврђује само између затворских зидова, захтева за ангажовањем у коме се изражава немоћ чисте свести да

превлда било коју ситуацију, воајерско-садистичке идеализације сексуалног односа, личности која се остварује једино у самоубиству, свести о другом која се задовољава само хегеловим убиством“ „(Lacan: 1983, 12.)? Није ли закључавање у „своја сопствена четири зида“ онај коначни чин агресивног (само)жаљења који нас окреће против самог опстанка, самог живота? И нису ли то управо она иста „четири зида“ на која се позивају противници Параде поноса, истичући како само међу њима, а никако у „јавном простору“, другост има право на само-објаву.

Одсутност Другог/Друге, његов и њен потпис појединачно, и заједно, јесу драгоцени траг који указује на могућност и потребу промене, на будуће догађање и присуство Другог/Друге, утопијско по својој природи, на које се нисмо још припремили и које би тек требало да постане заједничко *сада*. Можда би се овде требало присетити да Дерида тврди да „што се тиче списа, положај онога који пише и онога који потписује“ јесте „потпуно исти као читаочев“ (Derida: 1988, 16.) Укратко, као што не постоје пошиљаоци ових писама, поливалентно сингуларни Други/Друге, које би тек требало да се догоде, исто тако не постоје ни примаоци који би били у стању да оба потписа/писма прочитају палимпсестно, један преко другог, као једнствени текст рода. Ти су примаоци, исто као и пошиљоци, заточени у празнини тајанствене тишине, у вакууму ћутње из ког тек морају искорачити – упркос звуку брава које шкљоцају, закључавајући се – у догађање рода и своје сопствено постојање. Управо њима упућено је меланхолично, хибридно писмо

рода чији загонетни потпис сабласно одзвања завршницом романа *Брат*.

Док се то не догоди у српском културном простору владаће и даље злослутна тишина развлашћеног али на све спремног, дионизијски оргијасичног Танатоса патријархата, лишеног вере у своје сопствене вредности али ослобођеног сваког, па и оног традиционалног, етичког кодекса. Нефалички маскулинитет у роману *Брат* је жртвено тело заједнице која је изгубила своју стабилност (Aleksić: 2013), дакле увек-већ-мртво тело, тело антиутопијске визије света, леш бесмислено остављен у кади дуже него што је неопходно, из бесмисленог малограђанског страха, уз бесмислени малограђански напор да се спаси оно што се спасити не да а што смо сами уништили. То тело меланхолика претвара се у отпадак и вишак јер „одбити губитак значи постати губитак“: мушко тело јесте губитничко тело савременог послератног, мачистичког и транзиционог патријархата на коме се исписују последње етапе једне грчевите борбе која настоји да спречи промену која је неминовна. Иако изгубљена та борба ће се још дуго водити у Србији у којој се неће питати за висину плаћене цене: она никада неће бити довољно висока, управо зато што је жртвовано тело залог немогуће идеалности како рода тако и заједнице саме. Ту цену увек ће плаћати „настрано“ тело, тело Другог, у коме хетеросексистички патријархат неће хтети да препозна своје сопствено тело. Ни Србија своје право лице.

ЗАКЉУЧАК

МУШКО ТЕЛО КАО (АНТИ)УТОПИЈА

У корпус текстова анализираних у овој студији укључени су, пре свега, текстови аутора писани у првом лицу мушког рода, дакле у исповедном наративном модусу у који се врло често, мада не увек и оправдано, уписује и аутобиографско искуство самог аутора, а који, у сваком случају, на посебан начин конституишу фигуру писца у српској и (пост)југословенској култури. Хтело се преиспитати на који начин се у аутопоетичком и интроспективном корпусу српских писаца савремене српске прозе конституише репрезентација маскулинитета као оне категорије која се у универзалистичком поретку књижевног канона традиционално представља као „природна“ и самоподразумевајућа а која је на балканском и постјугословенском простору у потпуности натурализована различитим академски, критичким, филозофским па и уметничким друштвеним праксама. Интроспективни наративни модел изабран је као пут сагледавања и пропитивања процеса де-натурализације маскулинитета, посредством другачијих, критичких дискурзивних и представљачких пракси.

Полазна претпоставка анализе по којој, како каже Силверман, представљање кризе маскулинитета у културној и књижевној продукцији кореспондира са наративом историјске трауме тј. наративом о слому симболичког поретка и кризи самог патријархата (Silverman: 1992), подразумевала је анализу модела репрезентације маскулинитета у српској књижевности која би омогућила увид у различите одговоре заједнице на историјске и политичке промене које су се одиграле на простору бивше СФРЈ у протекле три деценије, разоткривајући, при томе, распон фантазматских представа мушкости. За анализу су бирани прозни текстови који тематизују кризу маскулинитета кроз друштвену кризу и промену, превасходно ону која се десила од краја 1990. године, почетком распада Југославије, преко транзиционог периода све до актуелних процеса европских интеграција који битно реконституишу односе моћу међу земљама у региону. Први анализирани текст је роман *Цинк* Давида Албахарија, објављен 1988. године, који је накнадно од самог аутора проглашен, на изненађење свих оних који су упознати са Албахаријевом поетиком, „историјским романом“. На овај начин аутор је хтео да истакне како се драма маскулинитета, представљена у *Цинку*, већ тада могла повезати са предстојећим разарањем постојећег симболичког поретка и земље у којој је роман настао. Измењена аутопоетичка перспектива аутора сугерише једно другачије читање *Цинка* које, у овом радикално експерименталном постмодеристичком тексту, указује на друштвену и културолошку позадину начина на који се фор-

мира јавни простор говора и приповедања. Овим накнадним измештањем текста из чисто артистичког, наративно-интертекстуалног рецепцијског поља Албахари, већ у канадском егзилу, указује на нужност другачијег разумевања отац-син односа и везује кризу маскулинитета у контексту грађанске социјалистичке породице за разумевање судбине (пост)југословенске књижевне, културне и друштвене сцене. Као својеврсни одговор на ову ауторску интервенцију у студији је анализиран и прозни текст *Отац* хрватског писца сарајевског порекла, Миљенка Јерговића, који се одлучио да овај роман објави баш у Београду (и нигде другде у региону) што га на изванредан начин чини текстом који обележава и савремену културну и књижевну сцену Србије. *Цинк* и *Отац* имају у формалном смислу доста сличности: ни један од текстова не може се сматрати романом у конвенционалном смислу те речи, наратив је есејизиран, аутобиографски и исповедно модулиран, уз мноштво интертекстуалних и метанаративних интервенција који указују на проблем писања и писца у немирним временима. Оба су романа, поетички гледано, одговор већ етаблиране генерације писаца на кризу друштва у коме су се формирали и ситуирали као аутори: оба романа указују на поетичку интроспекцију у којој се преиспитују сопствена одговорност за историјско дешавање, осећање имплицитне кривице, својствене онима који би да задрже поредак грађанских вредности у не-грађанским временима и, у то име, показују истрајну приврженост сопственој професији која је најочитија демонстрација њихове привржености хуманистичкој традицији у постхума-

нистичким временима. Албахаријев роман *Брат*, чијом интерпретацијом се завршава ова студија, на посебан начин показује насиље постхуманистичког времена као и улогу писца у њему. Чини се да нас Албахари тек у овом свом роману, као и у роману *Пијавице*, суочава са истинским последицама распада СФРЈ и друштвених пораза који су потом уследили, приказујући по први пут недвосмислени опортунизам грађанске класе као онај који је свесно колаборирао са злом епохе (Ђоковић: 2012). Уколико би се ишло у детаљну анализу феномена кризе грађанских хуманистичких вредности у пост-постмодернистичким временима свакако би се морао узети у обзир и отац-син однос у *Декартовој смрти* Радомира Константиновића (1997) али будући да је ауторка ове студије већ више пута писала о том роману (Рошић: 2011), а у прилог сажетости и новим темама које је хтела осветлити, овај роман је, на жалост, овога пута изостављен из корпуса анализираних текстова.

Проза Јудите Шалго, једине ауторке чији су се текстови нашли у корпусу ове студије, нашла је своје место у овој анализи због радикалне поетичке самосвести којом се, по први пут током осамдесетих година двадесетог века, у српској књижевности преиспитује границе родних идентитета и улога. Начин репрезентације родних идентитета у радикалним поетичким и уметничким праксама новосадске неоавангардне, па потом и постмодернистичке уметничке сцене, био би скоро немогућ да експерименталне провокације Јудите Шалго нису учиниле видљивим, и у оквиру институционалног поља српске културе, једно сасвим ново преиспи-

тивање света и текста које је Шалго започела. На жалост овај пројекат је нагло прекинут изненадном смрћу Јудите Шалго, 1996. године. Ово је једна од многих поетичко-експерименталних веза која прозу Јудите Шалго везује, у некој врсти диптиха, за експерименталну прозу новосадског писца Војслава Деспотова, такође изненада преминулог 2000. године. У њиховим прозним текстовима трансродност уметничке праксе, као и њена поливалентна идендитетска игра, указују на нове начине деловања у јавном простору, начине који представљају радикални обрачун са грађанским културним наслеђем социјалистичког режима СФРЈ, али и са самим тим режимом као и са симболичким Законом Оца отелотвореном у култним фигурама политичких вођа које су се (само)репродуковале на просторима бивше СФРЈ од почетка осамдесетих година прошлог века до данас. Проза Слободана Тишме успешно наставља традицију овог уметничког експеримента, поигравајући се перформативним претпоставкама пола као са претпоставкама једне невероватно интригантне и комплексне, увек изазовне, уметничке и политичке праксе. Настављајући, попут Деспотова, посредством језичких каламбура и интертекстуалних референци, политику културне комуникације на постјугословенском културном простору – која функционише на пародично-носталгичан начин – Тишма у својим романима и причама успоставља неопходни континуитет језичког и културног сећања на „бивши уметнички живот“ једне земље која је ишчезла, што његовим маскулиним репрезентацијама даје посебну ноту ироничне меланхолије. Како у

свакој поетичкој групи има писаца који су, због недостатка времена и снаге, остали прећутани морама напоменути да би проза Мирослава Мандића, аутора ког у својим текстовима помињу и поетички призивају и Јудита Шалго, и Војслав Деспотов, и Слободан Тишма и Срђан Ваљаревић, свакако требало да буде неизоставни део корпуса који би у ову разиграну, а ипак јетку, политику критичког представљања маскулинитета унео нове, опоре и дисонантне тонове вишеструке и вишегодишње, неоправдане маргинализације.

Када се узме у обзир да је анализирани роман *Бернардијева соба* Слободана Тишме објављен 2011. године онда се оцртава временски период кризе маскулинитета који траје скоро четврт века (од *Цинка* 1988. године), који представља један, не тако мали, сегмент историје српске и југословенске књижевности током кога су се, заједно са представма маскулинитета мењале и књижевне и уметничке праксе његовог преиспитивања и конституисања. У том смислу ова студија има, свакако, и извесне књижевноисторијске аспекте јер текстове контекстуализује у ширем пољу (пост)југословенске књижевности и културе, евоцирајући ратну и транзициону трауму као догађаје пресудне за кризу заједнице и политике представљања маскулинитета. У анализи прозних опуса писаца попут Владимира Кецмановић, Саше Илића, Владимира Арсенијевића и Срђана Ваљаревића, испитивање начина представљања/мењања родног режима заједнице и врсте конкуренције постојећих маскулиних модела (Connell: 1995) кореспондирало је са преиспитивањем критичког односа писца према проблемима

друштvenог и историјског тренутка. Могло би се рећи да текстови ове групе писаца, који су нешто млађи од аутора попут Јерговића, Албахарија или Тишме, и који представљају тзв. средњу генерацију српских писаца, указују на сасвим другачију врсту поетичког приступа тексту: у много већој мери реалистичка, проза ове генерације писаца одсликавала је и једну врсту нескривене и, чак, афирмисане ангажованости. Природа новог ангажмана подразумевала је не више реформистичко-критичко преиспитивање позиција и институција моћи кроз комплексну интертекстуалну и метанаративну игру већ висок степен неореалистичког осећаја за стварност, повратак сленгу и уличној култури, као и осетљивост за социјална и друштвена питања. (Поетички изузетак у овој групи био би свакако Саша Илић – један од аутора који најотвореније заговара ангажман у јавном деловању писаца и уметника на постјугословенским просторима али се у свом прозном опусу држи постмодернистичких наративних стратегија везаних за интертекстуалне и метанаративне приповедне технике.) Промењена поетичко-приповедна перспектива, као и лично искуство трауме које је добрим делом одредило природу њихових списатељских каријера, омогућило је да се у прозном опусу ових аутора јасно уочава класна основа сукоба између различитих модела маскулинитета у српском друштву који претендују на позицију хегемонности. У опусу ових писаца јасно се уочава класно порекло животних стилова и политика идентитета као и немогућност да један модел маскулинитета видимо као заувек хомоген и целовит: сваки је хегемони модел подложен про-

менама и преобликовањима, и могуће га је замени-ти, у хијерархији родних улога, управо оним мо-делима маскулинитета који су у прошлости били сматрани алтернативним (Connell: 1995a).

У оквиру сваког модела постоји читав низ под-модела које омогућавају раслојавање и подвајање маскулиних позиција, као и њихове сукобе, што се, рецимо, јасно уочава у начину на који Владимир Арсенијевић представља своје јунаке. Овде морам напоменути, такође, да роман *Предатор* пред-ставља можда најзначајнији Арсенијевићев допри-нос процесу представљања саморефлексије маску-линих позиција на релацији локално-глобално у српској књижевности. Због сасвим особеног начи-на представљања маскулинитета у том контексту овај роман свакако заслужује посебну студију.

У уводном поглављу књиге, „Постјугословенс-ки културни простор, Балкан и теорија маскулини-тета, данас“ предложено је једно мапирање начина представљања маскулинитета у постјугословен-ској транзиционој култури, уз посебан осврт на питања балканског идентитета и самодефинисања тог идентитета (Todorova: 1999). На транзиционој културној мапи издвајају се *рањени*, *потиснути* и *рањиви* модели маскулинитета који на разли-чите начине учествују у политици представљања маскулинитета у савременој српској прози као и у модусима представљања друштвене промене и политичке судбине региона. Рањени маскулини-тет проузрокован је траумом рата који доводи у питање хегемони маскулинитет, приврженост тра-диционалним патријархалним вредностима попут породице или социјалне кохезије, те истакнутим

интересовањем за моралну одговорност – утолико јаче уколико је очигледно да је она или немогућа или озбиљно угрожена друштвена пракса. Представљање рањеног маскулинитета конституише се или кроз ратни наратив или дискурсом опоравка заједнице која би да рехабилитује традиционалне хегемоне моделе маскулинитета, тако да је често везан за националистичке дискурсе репатријархализације али и за дискурсе европских интеграција као за утопијске пројекте процеса опоравка. Потиснути маскулинитет препознаје се као политичко и идеолошко наслеђе комунизма у оквиру кога се формира његова интелектуално-грађанска позиција: реформа и критичко сагледавање веза прошлости и садашњости, као и изванредан опрез у доношењу закључака и заузимању става, његова су одлика. Рањиви модел маскулинитета је резултат транзиције као историјске трауме коју млађе генерације писаца покушавају како да тематизују тако и да превазиђу. Он је повезан са оним што се у европском контексту зове „кризом маскулинитета“ мада на ту „кризу“ указују и претходна два маскулина модела, пре свега потиснути маскулинитет чији се представници одричу традиционалних привилегија маскулиних позиција моћи. У оквиру модела рањивог маскулинитета посебна пажња је посвећена испитивању политика представљања оних модела маскулинитета које Силверман зове нефаличким а које обухватају све оне типове маскулинитета који одбацују фалоцентричност симболичког поретка патријарха и одбијају да прихвате друштвени консензус о његовим доминантним фикцијама породице и фалуса. Силверман истиче како

је управо борба за могућност представљања ових модела маскулинитета (од метеросексуалца преко ЛГБТ популације до модела *queer* идентитета) ургентни феминистички пројект који деконструирше логоцентризам фалусног означавања и отвара могућност успостављања другачијег друштвеног поретка. У оквиру разматрања нових политика представљања маскулинитета јавља се, такође, и посебан вид субалтерног, у симболичком простору заједнице немог и невидљивог, мушког субјекта. Овај је модел најчешће везан за тзв. вишеструку друштвену маргину у оквиру које је субјект изопштен из заједнице на основу неколико критеријума истовремено. У случају младог ромског хомосексуалца нпр. ради се истовремено о класној, расној и родној искључености која још није нашла своје политике представљања у оквиру српске културе. То показује и случај филма *Marbl Ass* Желимира Жилника чији главни протагониста, трансвестит који се спрема за промену пола и проститутка Мерлинка, плаћа животом своју видљивост у симболичком и на тај начин бива поново искључен из културног памћења и језичког сећања заједнице.

Обзиром на поетичке и наративне аспекте који доводе до различитих представљачких пракси маскулинитета и до различитих категоризација његове, тек освојене, саморефлективности и дискурзивности, изабрани текстови подељени су у две групе. Те се две групе не разликују само по својим приповедним особинама већ и по културолошкој рецепцији коју имају, као и по начину на који се у њима конституише – кроз другачију политику представљања маскулинитета – нова представљачка политика

заједнице у кризи. Такође, анализа ових текстова може показати разлике и сродности у разумевању те кризе међу појединим ауторима који су на први поглед поетички сасвим опозитни, као што може дати и увид у то како су се обриси и распон саме кризе мењали током последње три деценије – како у регионалној тако и у српској култури.

Прва група текстова – романи *Берлинско окно* Саше Илића, *Топ је био врео* Владимира Кецмановића, *У потпалубљу* Владимира Арсенијевића, *Цинк* Давида Албахарија, *Отац* Миљенка Јергховића и проза Срђана Ваљаревића – анализирани су у поглављу „Исповедна проза и представљање маскулинитета“, у оквиру разумевања исповедних модула и аспеката „ја“ приповедања у коме се наратор разоткрива кроз интроспекцију и (само)разумевање сопствене идентитетске и родне позиције. У оквиру интроспективних модела приповедања ови су аутори развили читав низ приповедних стратегија и решења у оквиру којих представљају рањени маскулинитет и различите пројекте његове рехабилитације (Илић, Кецмановић, Арсенијевић), потиснути маскулинитет и различите моделе његовог самодефинисања кроз осећање кривице и одговорности за традицију хуманистизма (Албахари, Јерговић) као и рањене маскулинитете транзиционе Србије и Балкана растрзане између императива конституисања нових модела маскулинитета који потичу из популарне западне културе, с једне стране, и жестоких традиционалних захтева асфалта, с друге стране (Ваљаревић). Посебну позицију у овој галерији наратора има Кецмановићев јунак – будући да се ради о врло младом дечаку, који се

иницира у свет одраслих током опсаде Сарајева а после претрпљене трауме губитка родитеља. Изузетно је интересантно проучити наративне стратегије манипулације сентиментом читалаца који би требало да одобре и подупру дечакову иницијацију (обављену окретањем топа против родног града) као један од могућих видова рехабилитације традиционално моралистичког хегемоног маскулинитета.

Романи *Цинк* и *Отац* потврђују да је (пост)југословенска и српска књижевност и даље оптерећеној наметима епских митотворних захтева, у којој ратови, револуције и завере представљају контрастни фон на коме се оцртава наративна историјска воља очинских фигура. У тренутку у коме „родно искуство“ почиње, имплицитно или експлицитно, да партиципира у постмодерном поетичком моделу српске и (пост)југословенске прозе, тај модел већ пристаје на самопреиспитивање и разматрање премиса сопствене поетичке одрживости. За то су пресудни нови модели мушког родног искуства чија симболичка видљивост кореспондира са постструктуралистичком и деконструкционистичком критиком метафизичке логоцентричне традиције западне културе. У тој култури, испоставља се, фигуре мушке доминације нису фигуре стварног учешћа/присуства већ фигуре одсуства/смрти око којих се вртложи трагање за увек виртуелним смислом. Фигура одсуства најчешће је фигура оца, подвојеног унутар себе и већ унапред пораженог, што мења матрицу мушке доминације и концепцију отац-син односа која традиционално почива на снази очевог ауторитета и закона његовог имена

који се, по принципу сродства, предаје у наслеђе мушком потомку. То значи да ће „говорећи човек, ако само зна да је говорећи (...) морати да се спори са Оцем, то јест са једним другим човеком, око тога да ли ће му уступити ауторитет или неће“ (Кристева: 509). Ипак, универзалистички кодификовано мушко родно искуство доминантно је за ову самозапитаност постмодернистичког поетичко-нарративног „ја“ модела који још увек има проблема како са својим традиционалним утемељењем у патрналистичком поретку сродства тако и са својим нарцистичким огледањем у тексту. Видели смо, међутим, да Албахаријев син/наратор тежи да избегне ту борбу, или, бар, да минимализује њену важност, да анулира оцеубиство као цену симболичке иницијације. Тај син-наратор хтео би да се његов напор уважи као начело љубави (љубави према оцу) јер; „Оно што заслужује назив љубави јесте напор (...) напор који је спор и пажљив на обе стране (...) напор који мења схватање обе стране према могућности неутврдиве етичке сингуларности која никад није одржив услов.“ (Спивак: 2003, 510.)

Постмодерно доба омогућило је уписивање родног искуства у патријархални систем културних институција; родно искуство препознато је као неминовно искуство епохе које је у многим књижевним текстовим обликовано на необично ефектан и функционалан поетички начин (Хачн: 1996). Поигравајући се опозицијом егзистенцијално-фиктивно, тј. опозицијом сина-наратора и писца-наратора, Албахари се успешно поиграва и опозицијом између стварног и фиктивног статуса рода – у метатекстуални међупростор неверице,

у коме се стално изнова поставља питање када ће (и да ли ће) „прича“ коначно постати прича, „син“ син, а „субјект“ субјект, уписује се и иронично сагледавање међусобног односа родних улога, само привидно фиксно супротстављених у оквиру тзв. бинарне „полне разлике“. Ова поетичка игра међусобне замене места, игра је карактеристично постмодернистичког, вишеструког кодирања – у оквиру које се „субјект“, „род“ и „прича“ међусобно преиспитују. Код Албахарија је реч о томе да два родна принципа не потискују један други, већ међусобно непрекидно замењују места, указујући на своју вишеструку варљивост.

Албахаријева постмодернистичка поетика дестабилизације класичне расподеле наративних мушко/женских улога у савременом српском роману, иако делотворна тек у затвореном наративу породичне заједнице, реферише, тако, на много шири контекст сложене и противуречне промене која се, упркос отпорима и недоумицама, већ увелико одиграва у патерналистичком поретку. Културолошки и политички значај те промене је несумњив: он се тиче новог разумевања категорија „субјекта“, „субјективности“ и „идентитета“ које се мења управо захваљујући дискурсу „рода“ и „родног искуства“. На тај начин савремена српска књижевност активно и ангажовано узима учешће у редефинисању традиционалних модела наслеђивања симболичких добара заједнице у патерналистичком поретку. Али само делимично. Јер, и у дистрибуцији наративних родних улога, у којој принцип материнства може постати обликотворним симболичким принципом, омогућавајући да

се примопредаја симболичких добара и функција врши по мајчиној страни, дакле по женској лози, наследник права на приповедање и потребе за приповедањем није – ни код Албахарија ни код Јерговића – кћер већ, још увек, син.

Група изабраних текстова јасно показује кризу заједнице и губитак друштвеног консензуса о доминантним фикцијама из које произилази егзистенцијална неопходност преиспитивања сопствене маскулине позиције. Сви наратори уочавају пукотину у традиционалном поимању и функционисању хегемоних маскулиних модела, припремајући се за њихову рехабилитацију или промишљање које се одвија у контексту политичких пројеката европских интеграција (Илић), јачања националистичке свести и њене репатријархализације (Кецмановић), суочавања са утопијским пројектима урбане гериле (Арсенијевић), заузимања нове позиције у односу на јавни говор заједнице (Албахари), преиспитивањем сопствене праксе јавног говора у оквиру заједнице (Јерговић) и класних преиспитивањем могућности промене транзицијом погођеног маскулинитета (Ваљаревић). Ипак, иако се у оквиру ове групе прозних текстова политика представљања маскулинитет преобликује и преиспитује управо кроз сумњу „ја“ наратора у сопствену, па и туђу, хегемонију додељене родне улоге не мењају суштински свог власника нити своју структуру. У складу са релативно познатим приповедним стратегијама исповести, уз мањи или већи степен интроспекције и аутопоетичке сумње, у овим текстовима доминантним остаје углавном један приповедни глас који води нарацију и управља фокализацијом:

тај глас је глас наратора самог, наратора који још није спреман, свим сумњама упркос, да доведе у питање маскулинитет као „природну“ категорију. У овој групи текстова не долази до језичких прекршаја или скандала, нити до поигравање родним границама и начином њиховог наративног и дискурзивног конституисања. Један од разлога оваквог поетичког приступа јесте посвећеност ових наратора преиспитивању универзалистичког закона језика и Оца као Великог Другог, те његовом слабљењу и преобликовању. Резултат је – код већине аутора – унутрашњи монолог „ја“ наратора који остаје под контролом просветитељске идеје *ratio*. *Логос* још увек излази на крај са сумњом, не дајући још увек да се наслути слика мушког тела као места друштвене (анти)утопије, тела конституисаног и жртвованог зарад славе и хегемоније ратничког идеала, тела одбаченог и искљученог из заједнице у свим оним ситуацијама у којима је то тело није могло ни хтело да послужи намењеном му задатку – интерпелацији функционалности, једнозначним захтевима хетеронормативности, класним изазовима транзиције и „напретка“.

Друга група текстова – прозна трилогије Војслава Деспотова, роман *Пут у Биробиджан* Јудите Шалго, прозни опус Слободана Тишме и роман *Брат* Давида Албахарија – анализирана је поглављу „Хетероглосија и маскулинитет“, у којој је за методолошки модел анализе узет Бахтинов концепт полиглосије и хетероглосије, с једне, и теорија зазорности Јулије Кристеве, с друге стране.

Бахтинов модел хетероглосије показао се, више пута, као изузетно плодотворан у разумевању но-

вих наративних представљачких пракси; као такав он је инкорпориран у концепт зазорности који је Кристева развила ослањајући се управо на Бахтинове увиде у поливалентност културних кодова и ефекта границе, али користећи и антраполошка учења о табуу као нужном темељу друштвене структуре које је поставила Мери Даглас. Кристева је на тај начин концепт зазорности развила као психоаналитички, филозофски и књижевно-интерпретативни модел, успешно га применивши на нпр. читање Селиновог зазорног антисемитизма. Тај модел чинио се изузетно погодним за читање зазорних пракси представљања рода у текстовима који чине други део изабраног корпуса, утолико пре уколико се има у виду да се сви ти текстови одликују високим степеном експерименталности, представљајући у српској и регионалној култури ретку, и увек прогнану, уметничку праксу. Та пракса за свој аутопоетички циљ има утопијско превазилажење свих оних премиса које се испостављају друштвено задатим премисана уметничке праксе.

Наратолошки гледано, приповедна одлика ових текстова је експериментално вишегласје која се остварује на различите начине: раслојавањем нараторовог „ја“ гласа на два или више гласова (Тишма), хором опонентних али поетички сродних „ја“ гласова (Деспотов), метастазом унутрашњег монолога у халуцинантни приповедни ток (Шалго) или раслојавањем нараторовог „ја“ гласа на више гласова све до формирања хора „ја“ гласова који противречи „ја“ гласу родно изопштеног и на смрт осуђеног јунака (Албахари). Мора се истаћи да се поетичка начела хетероглосије, присутна у

овим текстовима, не исцрпљују само у полиггосији. Хетероглосија увек подразумева паралелно постојање – на истом месту, у истом историјском тренутку – различитих, каткад сасвим опречних, културолошких пракси и кодова, које се укрштају, замењују места, преводе једна у другу, или једна другу не разумевају. Пракса хетероглосије производи зачудне ефекте зазорности и ти су ефекти уметнички врло продуктивни; посебно у контексту политике представљања маскулинитета у текстовима ове групе аутора: захваљујући њима могуће је представити нефаличке и нетрадиционалне као и *subaltern*-е маскулине позиције и моделе маскулинитета који су, до сада, били невидљиви и, чини се, непредстављиви, у савременој српској прози. У оквиру наративног-културолошког модела хетероглосије – који подразумева конститутиван означитељску моћ како језичких тако и културолошких пракси које непрекидно замењују места – управо искуство прелажења границе, дакле искуство зазорног, омогућава видљивост нових родних позиција у оквиру промењене политике представљања родних идентитета.

Окосница уметничке праксе хетероглосије у изабраним текстовима друге групе јесте сукоб између уметничких пракси као утопијских и *мушког тела као места (анти)утопије, места пораза друштвених и уметничких утопија, места једног страшног поетичког и политичког експеримента*. Оно на шта указују ови текстови јесте драма искључивања нефаличких и *subalter*-них модела маскулинитета из заједнице: у већини случајева цена представљања нових типова маскулините-

та у савременој српској прози висока је јер је то представљање везано са парадигмама егзила, заточеништва, изолације, страха и, коначно, физичке смрти.

Поетички оно је везано за експерименталне приповедне и уметничке праксе због којих је рецепција оваквих дела (наградама упркос) осуђена на узак круг упућених; репрезентације мањинских, нехетронормативних, не-фаличких, и субалтерних маскулинитета на тај начин бивају културолошки цензурисане, искључене из оног што се прихвата као постојећи симболички поредак заједнице. У правом смислу то је зазорна књижевност, она која мења канон и рецепцију књижевне праксе, али која је осуђена да и сама буде схваћена као опасно искуство границе које би требало избегавати. Указујући на артифицијелну и арбитрарну природу маскулинитета ови аутори се поигравају границама родних улога. Њихова је игра заводљива али опасна, најчешће смртоносна. Јер они заправо постављају једно једноставно питање на које у српској култури, па ни у култури постјугословенског простора, још увек нема правога одговора: Шта у Србији (и пост-ЈУ култури) значи бити *queer*?

Ово питање праћено је ћутњом уместо одговором или јавном дебатом. То ћутање је, заправо, парадоксални резултат психотичних и хистеричких наративних ефеката хетероглосије као књижевне и културне парадигме: иако неопходна за утопијско стварање новог представљачког поретка хетероглосија идентитетско-културолошких позиција је неиздржива у контексту српског друштва јер активира његове многобројне прећутане тензије. Ово

је ситуација истинског родног бола или родне меланхолије као оног концепта који је развила Џудит Батлер како би омогућила политичко читање симболички (не)представљивих и непожељних, санкционисаних и табуизираних родних позиција али и – њихово друштвено мобилисање (Batler: 2012). Није, дакле, случајно што већина аутора друге групе сматра своје уметничке праксе и праксе језичких прекршаја политички конститутивним, нити што их види као својеврсни идеолошки обрачун са доминантном ћутњом која влада јавним простором Србије. Та ћутња прети да скоро сваку тему претвори у табу; та ћутња постаје конститутивним правилом насиља и диктатуре у којој ускоро више неће бити могуће постављати питања. Отуда је јако битно разумети продуктивно вишегласје хетероглосије и омогућити га: као што само меланхолични говор о зазорности има моћ да победи њене чини тако само вишегласје разговора са духовима који живе свуда око нас чини да се са њима спријатељимо.

У име тог разговора а против таме те ћутње ова је књига написана.

БИБЛИОГРАФИЈА

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарна библиографија

1. Албахари, Давид. (1988). *Цинк*, Београд: „Филип Вишњић“.
2. Албахари, Давид. (1996) „Ауторска белешка“, у: Албахари, Давид. (1996). *Цинк*, Београд: Народна књига.
3. Албахари, Давид. (1997) „Кикирики, веверица, шешир“, у: Албахари, Давид. (1997) *Пелерина и нове приче*, Београд : Народна књига.
4. Albahari, David. (2006). *Pijavice*, Beograd :Stubovi kulture.
5. Albahari, David. (2009). *Brat*, Beograd: Stubovi kulture.
6. Albahari, David. (2011). Intervju: „Svet rata is vet medija“, 23. 11. 2011.
http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1082&nav_id=560004
7. Albahari, David. (2006a). Intervju „Seksualni čin podrazumeva samo krupne planove, ali ne i željeni total“
<http://www.plastelin.com/content/view/891/89/>
8. Albahari, David. (2012). Intervju „Svet rata i svet medija“, 23.11.2012.

http://www.b92.net/kultura/intervjui.php?nav_category=1082&nav_id=560004

9. Arsenijević, Vladimir. (2002). *U potpalublju*, Beograd: Stubovi kulture.
10. Arsenijević, Vladimir. (2008). *Predator*, Beograd : Samizdat B92.
11. Valjarević, Srđan. (1994). *Ljudi za stolom*, Beograd: Apatridi, B92.
12. Valjarević, Srđan. (1996). *Džo Frejzer i 49 (24) pesama*, Beograd: Beopolis.
13. Valjarević, Srđan. (2005). *Zimski dnevnik*, Beograd: Lom.
14. Valjarević, Srđan. (2012). *Dnevnik druge zime*. Beograd: Lom.
15. Valjarević, Srđan. (2013). *Komo*. Beograd: Lom
16. Vladušić, Slobodan. (2009). *Forward*, Beograd: Stubovi kulture.
17. Despotov, Vojislav. (2004). *Romani. Izabrana dela Vojislava Despotova*, knj. 3., priredio Gojko Božović, Zrenjanin :Gradska narodna biblioteka „Žarko Zrenjanin“ (Svi navodi proze Vojislava Despotova dati su prema ovom izdanju.)
18. Илић, Саша & Бошковић, Драган. (1998). *Одисејев каталог*, Нови Сад: Матица српска.
19. Ilić, Saša. (2000). *Предосећање грађанског рата*, kratka proza, Beograd: K.V.S.
20. Ilić, Saša. (2000a). *Псећу век, антологија младе српске прозе*, Beograd: Beopolis.
21. Ilić, Saša. (2009) „Beton: ista meta, isto odstojanje“, „Politika“, 5 decembar 2009.
<http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/Ista-meta-isto-odstojanje.lt.html>
22. Ilić, Saša. (2006). *Berlinsko okno*, Beograd: Fabrika knjiga.

23. Jergović, Miljenko. (2010). *Otac*, Beograd: Rende.
24. Kecmanović, Vladimir. (2008). *Top je bio vreo*, Beograd: Via print.
25. Malović, Nikola. (2007). *Lutajući Бокељ*, Beograd: Laguna.
26. Proza na putu: www.prozanaputu.com/index.php/manifest.html (12. 02. 2011)
27. Стојиљковић, Дејан. (2009). *Константиново раскриће*, Beograd: Laguna.
28. Tišma, Slobodan. (2009). *Quattro Stagioni*, Beograd: Laguna.
29. Tišma, Slobodan. (2012). *Urvidek*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
30. Tišma, Slobodan, (2012a). *Quattro Stagioni plus*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada. 31.
Tišma, Slobodan. (2012b). *Bernardijeva soba*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
32. Šalgo, Judita. (1997). *Put u Birobidžan*, Beograd: Stubovi kulture.
33. Šalgo, Judita. (2000). *Jednokratni eseji*, Beograd: Stubovi kulture
34. Šehabović, Šejla. (2010). „Ničija zemlja“, pesma, Pro Femina, br. 53, Beograd.

Секундарна библиографија

1. Adorno, Theodor W. & Horkhejmer, Maks. (1989). *Dijalektika prosvjetiteljstva, filozofijski fragmenti*, prev. Nadežda Čačinović Puhovski, Sarajevo: Svi-jetlost.
2. Aleksić, Tatjana. (2013). *The Sacrificed Body, Balkan Community Building and the Fear of Freedom*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

3. Aristotel. (1983). *O pjesničkom umjeću*, prev. i objašnjenja Zdeslav Dukat, Zagreb: „August Cesa-rec“.
4. Arto, Antonen. (2010). *Pozorište i njegov dvojnik. O pozorištu i filmu*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd: Utopia.
5. Arsenijević, Damir. (2012). „Ljubav posle genocida“, u: *Da li je Balkan muškog roda?*, temat ur. Tatjana Rosić, Sarajevske sveske, br. 39–40, Sarajevo, str. 75–88.
6. Bahtin, Mihail. (1991). *O romanu i junaku u estetskoj aktivnosti*, Novi Sad: Svetovi.
7. Bahtin, Mihail. (1989). *O romanu*, prev. A. Badnjarević, Beograd :Nolit.
8. Bart, Rolan. (1986). „Od dijela do teksata“, prevod Miroslav Beker, u: *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker, Zagreb: SNL.
9. Batler, Džuit. (2001). *Tela koja nešto znače, o diskurzivnim granicama „pola“*, prevela sa engleskog Slavica Miletić, Beograd: B92.
10. Batler, Džuit. (2012). *Psihički život moći, teorije pokoravanja*, prev. Vesna Bogojević, Tatjana Popović i Teodora Tabački, Beograd: Centar za medije i komunikacije, FMK.
11. Beganović, Davor. (2011) „Sedimenti multikulturalnosti“.
http://www.proletter.org/index.php?option=com_content&view=article&id=61:sedimenti-multikulturalnosti&catid=32&Itemid=290
12. Benjamin, Valter. (1974). *Eseji*, prev. Milan Tabaković, Beograd: Nolit.
13. Biti, Vladimir. (2000). *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb: Matica hrvatska.

14. Bhabba, Homi. (1995). „Are You a Mose or a Man?“, in: *Constructing Masculinity*, ed. Mource Berger, New York&London, Rotledge (Све цитиране делове текста са енглеског превела Т. Росић)
15. Bodler, Šarl. (1975). *Odabrana proza*, Beograd
16. Buden, Boris. (2012). *Zona prelaska, O kraju postkomunizma*, sa nemačkog превела Hana Ćopić, Beograd: Fabrika knjiga.
17. Burdje, Pjer. (1999). *Nacrt za jednu teoriju prakse*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
18. Burdje, Pjer. (2001). *Vladavina muškaraca*, превод Mileva Filipović, Podgorica: CID& Univerzitet CG
19. Bourdieu, Pierre. (2001a). “How can one be a sports fun?”, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. by Simon During, London-New York, Routldge University Press, pp. 126–134. (Све цитиране делове текста са енглеског превела Т. Росић)
20. Burdje, Pjer. (2008). „Klasni ukusi i životni stilovi“, u: *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik.
21. Gramsci, Antonio. (1971). *Selections from the Prison Notebooks*, ed. and trans. Geoffrey Nowell-Smith, New York: International Publishers.
22. Glover, David&Kaplan, Dora. (2009). *Genders, The New Critical Idiom*, second edition, New York : Routledge University Press.
23. Grojs, Boris. (2012) *Stil Staljin*, Beograd: Službeni glasnik.
24. Daglas, Meri. (1993). *Čisto i opasno, analiza pojmovna prljavštine i tabua*, prev. Ivana Spasić, Beograd: Plato.
25. Deleuze, Gilles. (1989). *Masohism: Coldness and Cruelity*, New York: Zone Books.

26. Derrida, Jacques. (1995). *The Gift of Death*, translated by David Wills, Chicago: The University of Chicago Press.
27. Derida, Žak. (1988). „Potpis događaj kontekst“, prev. Milutin Stanisavac, časopis „Delo“, Beograd, str. 7–31.
28. Derida, Žak. (2001). *Politike prijateljstva*, prevod Ivan Milenković, Beograd: Beogradski krug.
29. Đoković, Nikola. (2012). „Brat Davida Albaharija – ispovest o (brato)ubistvu“, u: *Da li je Balkan muškog roda?*, temat, ur. Tatjana Rosić, Sarajevske sveske, br. 39–40, Sarajevo, str. 134–155.
30. Ženet, Žerar. (1985). *Figure*, prev. Mirjana Miočinović, Beograd: „Vuk Karadžić“.
31. Zontag, Suzan. (1999). „Beleške o kempu“. Eterna, br. 7. Beograd.
32. Ivanović, Zorica. (2010). „Kuća kao knjiga koja se čita telom. Kulturna konceptualizacija prostora u teoriji Pjera Burdjea“, Antropologija 10, sv. 2, Beograd, str. 25–52.
33. Јерков, Александар. (1988). „Анђео и прича“, у: Албахари, Давид. (1988). *Цинк*, Београд: Филип Вишњић
34. Kolarić, Vladimir. (2010). „Snobizam, dendizam, kemp“, Treći program Radio Beograda, leto 2010., br. 147, str. 245–257.
35. Kor, Filip. (2003). *Kemp: laž koja govori istinu*, Beograd.
36. Koteska, Jasna. (2012). „Tri funkcije balkanske muškosti“, u: *Da li je Balkan muškog roda?*, temat, ur. Tatjana Rosić, Sarajevske sveske, br. 39–40, Sarajevo, str. 11–129.
37. Kristeva, Julija. (1989). *Moći užasa, Ogled o zazornosti*, prev. Divina Marion, Zagreb: Naprijed.

38. Кристева, Јулија. (1988). „Име смрти и живота“, у: *Филозофско читање Фројда*, приредио Обрад Савић, Београд :Истраживачко издавачки центар ССО Србије.
39. Lazičić, Goran. (2006). Prikaz knjige *Dnevnik druge zime* Srđana Valjarevića.
<http://www.plastelin.com/content/view/468/94/>
40. Lakan, Žak. (1983). *Spisi*, prev. Radoman Kordić, Danica Filipović i David Mijović, Beograd: Просвета.
41. Levi, Pavle. (2009). *Raspad Jugoslavije na filmu: estetika i ideologija u jugoslovenskom i postjugoslovenskom filmu*, prevele s engleskog Ana Grbić i Slobodanka Glišić, Beograd: XX vek.
42. Mbembe, Achille. “Necropolitics”, translated by Libby Meintjes, pp. 11–40.
www.muse.jh.edu
43. Orviji, Barbe d’. (2007). *O dendizmu i Džordžu Bra-melu*. Beograd.
44. Papić, Žarana. (2012). „Bivša muškost i ženskost bivših građana bivše Jugoslavije“, u: *Žarana Papić. Tekstovi 1977–2002*. priredile Adriana Zaharijević, Zorica Ivanović i Daša Duhaček, Beograd, str. 179–194.
45. Pančić, Teofil. (2006). „Van glavnih tokova“, *Vreme*, 6. april, 2006, br. 796, Beograd.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=448854>
46. Pančić, Teofil. (2009). „Čari „brionske“ trilogije“. *Nedeljnik „Vreme“*, br. 941., 15. Januar 2009, Beograd.
<http://www.vreme.com/cms/view.php?id=799304>
47. Pavković, Vasa. (2006). Prikaz knjige *Dnevnik druge zime* Srđana Valjarevića.
http://www.krugcentar.co.rs/php/knjiga.php?id_knjige=2149

48. Pavković, Vasa. (2012). „Govori Radio Konstantinopolj“, u: Tišma, Slobodan. (2012). *Quattro Stagioni plus*, Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada, str. 208–211.
49. Paechter, Carrie. (2003). “Learning Masculinities and Femininities: Power/Knowledge and Legitimate Peripheral Participation”, *Women’s Studies International Forum*, Vol. 26, No. 6, pp. 541–552.
50. Postnikov, Boris. (2008). „Kritika 7: David Albahari“.
<http://www.booksa.hr/kolumne/kritika-7-david-albahari>
51. Росић, Татјана. (2008). *Мут о савршеној биографији*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
52. Rosić, Tatjana. (2011). „Kraj građanske epohe, o romanu Dekartova smrt Radomira Konstantinovića“, *Sarajevske sveske*, br. 32–33, str. 213–221.
53. Rosić, Tatjana. (2013). “Cheescakes and Bestsellers: contemporary Serbian Literature and the Scandal of Transition”, in: *After Yugoslavia, The Cultural Spaces of Vanished Land*, ed. by Radmila Gorup, Stanford University Press, Stanford: California, pp. 241–264.
54. Saegal, Lynne. *Slow Motion: Changing Masculinities Changing Men*. New Jersey: Rutgers University Press.
55. Scott, Joan Wallach. (1999). *Gender and the Politics of History*, revised edition, Columbia University Press: New York.
56. Silverman, Kaja. (1992). *Male Subjectivity at the Margins*, New York&London: Routledge (Све цитиране делове текста са енглеског превела Т. Росић)

57. Slapšak, Svetlana. (2004–2005). „Masculinities and Sexuality after 1968 in the Balkans“, *Pro Femina*, br. 37/40, 2004–2005, str. 164–180. (Све цитиране делове текста са енглеског превела Т. Росић)
58. Слотардајк, Петер. (1991). *Тетовирани живот*, Горњи Милановац: Дечије новине.
59. Стајлс, Кристин. (2004). Одредница „Перформанс“ у: *Критички термини историје уметности*, приредили Роберт С. Нелсон и Ричард Шиф, превод Љиљана Петровић и Предраг Шапоња, Нови Сад: Светови.
60. Spivak, Gajatri Čakravorti. (2003) *Teorija postkolonijalnog uma*, prev. Ranko Mastilović, Beograd : Beogradski krug.
61. Sodža, Edvard V. (2013) *Postmoderne geografije*, prev. Ranko Mastilović, Beograd : Centar za medije i komunikacije, FMK.
62. Solar, Maja. (2012). „Soba na dnu okeana“, u: Tišma, Slobodan. 2012. *Bernardijeva soba*, Novi Sad : Kulturni centar Novog Sada, str. 125–131.
63. Todorova, Marija. (1999). *Imaginarni Balkan*. Beograd: XX vek
64. Foucault, Michel. (1984). “What Is an Author?” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, New York: Pantheon Books, pp. 118–119.
65. Фројд, Сигмунд. (1981). *Тотем и табу, Одабрана дела Сигмунда Фројда*, књ. IV, прев. Павле Микелић, Нови Сад: Матица српска.
66. Наџн, Linda. (1996). *Poetika postmodernizma, istorija teorija, fikcija*, prev. Vladimir Gvozdenović i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
67. Hol, Stuart. (2008). „Kodiranje, dekodiranje“, u: *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik, str. 275–285.

68. Certeau, Michel De. (2001). „Walking in the City“, in: *The Cultural Studies Reader*, ed. by Simon During, Routledge University Press: London-New York: pp. 126–134. (Sve citirane delove teksta sa engleskog prevela T. Rosić)
69. Connell, R. W. (2005). *Masculinities*, second edition, Berkeley, Los Angeles :University of California Press.
70. Connell, R. W. & Messerschmidt, James W. (2005). „Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept“, *Gender & Society*, Vol. 19 No. 6, December 2005, pp. 829–859.
71. Džejmson, Frederik. (2008). „Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma“, u: *Studije kulture*, ur. Jelena Đorđević, Beograd: Službeni glasnik.
72. Švenger, Peter. (2005). „Muški modus“, *Genero*, br 6/7, Beograd.

ФИЛМОВИ

1. *Marbl Ass* (1994). Режија Желимир Жилник, Федеративна Република Југославија.
2. *Лена села лепо горе*, (1996). Режија Срђан Драгојевић, Федеративна Република Југославија
3. *Српски филм* (2010). Режија Срђан Спасојевић, Република Србија.
4. *Живот и смрт порно банде* (2009). Режија Младен Ђорђевић, Република Србија.
5. *Парада* (2011). Режија Срђан Драгојевић, Република Србија.

Татјана Росић
(АНТИ)УТОПИЈЕ ТЕЛА

*

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

*

За издавача
др Весна Матовић

*

Штампа
Силоја
Ш Т А М П А

*

Тираж
300

*

ISBN 978-86-7095-213-3

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09"19/20"
305-055.1

РОСИЋ, Татјана, 1963-

(Анти)утопија тела : репрезентација
маскулинитета у савременој српској прози /
Татјана Росић. - Београд : Институт за
књижевност и уметност, 2014 (Београд :
Чигоја штампа). - 394 стр. ; 21 cm

Тираж 300. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија: стр.
385-394.

ISBN 978-86-7095-213-3

а) Српска књижевност - Ликови - Мушкарци -
20в-21в б) Студије рода - Мушкарци
COBISS.SR-ID 210453004