



Робин Мукерџи

РЕХАБИЛИТАЦИЈА ПРЕСТУПНИКА

Појам „трансгресивна књижевност“ сковао је 1993. Мајкл Силверблат из *Лос Анђелес џајмса* који је препознао „нову“ и суштински опасну тенденцију у књижевности. Силверблатов чланак, под насловом „Шокантна привлачност: Ко су ти писци и зашто желе да нам науде?“¹ појавио се нешто након романа *Амерички њсиха* Брета Истона Елиса. Силверблат је трансгресивним романописцима прогласио ауторе који намерно уврштавају непријатан садржај у своја дела – сексуалне табуе, насиље и дрогирање – искључиво да би провоцирали читаоца. Силверблат такође потврђује да су старије трансгресивне фигуре попут Вилијама Бароуза и Кети Акер извршиле пресудан утицај на Елиса и Дениса Купера, те увиђа одјек имагинативног либертинизма маркиза Де Сада у овом узнемирујућем новом тренду. Он се пита зашто је ауторка као што је Ен Рајс, у чијим књигама има насилног секса, нашироко цењена, док се писац попут Елиса оцрњује.

Седамнаест година касније Елисова репутација је порасла, а Ен Рајс су заменили слични, умеренији аутори у жанру фантастике. Немогуће је дугорочно предвидети књижевну репутацију, али паметније би било положити новац на Елиса, за чију се књигу, премда контроверзну, сматра да нуди социјално релевантан став. Ен Рајс је видела шта ће се догодити. У једном интервјуу из 1996, пожалила се да се проза не сматра озбиљном „уколико се на неки начин не бави средњом класом“. Као списатељица која се бави имагинативном прозом, она је била стога у неповољном положају. У сличним интервјуима често је говорила о свом „китњастом“ стилу. Иако су њена дела завређивала веће поштовање од већине писаца фантастичне прозе, хладни, клинички стил Елисове књиге привукао је и похвале и пажњу цензора. Романи Ен Рајс садрже насилан секс, сексуализацију деце и вероватно негативне и стереотипне приказе жена и хомосексуалаца, али се никад не сматрају опасним – једино тривијалним. Замало успешан покушај да се заустави објављивање *Америчкој њсиха* почивао је на аргументу да ће та књига подстицати на силовање и убиство. Нико никад није потеглао тај аргумент кад је у питању књига *Мушкарци који мрзе жене*. Ен Рајс чак мисли да јој хомоеротски елементи у њеним делима дају већу слободу: „Могу да прикажем веома романтичан однос два мушкарца, али се та књига неће сматрати искључиво љубавним романом. Док ће се управо супротно догодити ако је једна од те две особе жена... Али пошто се радило о два мушкарца, могла сам да се позабавим истинском суштином доминације и покорности.“

Сексуална доминација је уобичајено средство изузетно популарног љубавног жанра, нарочито оног с историјском тематиком у виду свеprisутних „љубића“ у меком

¹ Michael Silverblatt, “Shock Appeal: Who Are These Writers, and Why Do They Want to Hurt Us?” (Прим. њев.)

повезу. Она такође даје и ноту контроверзности књижевној прози – код аутора као што су Кети Акер и Мери Гејтскил – јер изазива чврсте ставове на свим странама политичког и културног спектра. Трансгресивни сатиричари баве се запаљивим темама не заузимајући никакво морално становиште и опходе се према бизарном понашању као да је оно потпуно нормално. Штавише, ти писци одржавају својеврсну ауторску анонимност због које је тешко препознати икакав привид сврхе у делу како би се разјаснило његово значење као геста. Упадљива књижевна вредност тих дела привлачи читалачку публику која избегава еротске љубавне романе или насилне криминалистичке романе – распричане студенте који оцењују и тумаче књижевност. То су суштински елементи књижевне трансгресивности, како је ја дефинишем: она налази публику међу културним елитама, а истовремено остаје неутрална и не пристаје да заузме страну у расправама поведеним због теме самог дела. Тај мајсторски потез присиљава читаоце да се непосредно суоче с делом уместо кроз призму неког система или какве теорије.

Исти потез усавршили су први сатиричари, почев од Петронија и нарочито од Менипске школе. Најбољи пример њене реторике јесте први сатирични геније Публије Овидије Назон. Код Овидија налазимо јединствени троугао аутор–говорник–читалац који је тако важан за менипски модус, што је формално средство за отежавање било какве идентификације аутора у тексту, а које му истовремено омогућава да се задржи ван њега у виду подразумеваног присуства. Овидије, Свифт и други сатиричари припадају постојаној и „скривеној“ књижевној лози – сатиричном епу. Епска књижевност чува суштинска уверења једног друштва у одређеном тренутку, а њен непожељни сапутник, сатирични еп, користи претеривање, сарказам и духовите напоредности како би подрио та уверења. Из тог разлога гледишта која се могу побрати из књижевних романа изазивају већи немир од оних из манга стрипова, видео-игара, популарне прозе или играног програма кабловске телевизије. Књижевност служи као садржатељ парадигми, било да је реч о старомодним или новокомпонованим, које заједно чине концептуално језгро самог друштва. Менипски сатиричари користе негаторски или апофазни приступ како би подрили системе и теорије свог доба, које ја називам „митологијама“ или јавним идејама. Бахтиновски гледано, те митологије и монолошки дискурс у којем су оне изражене, искључују гласове пука, тај полиглотски говор људи чије становиште почива ван главног тока. Будући да је написана из субјективног и народног гледишта, сва сатира углавном проистиче из тог пучког гласа и доводи га у везу с гласом јавности.

У Овидијево време кровна митологија била је митологија Рима и Цезара, онако дивно измаштана као у Вергилијевој *Eneidi*. Насупрот томе, савремени сатиричари морају да се рву с бројним уверењима и системима у плуралистичкој култури. Ти јавни гласови и парадигме нису само разнолики већ их одржава и непрегледни бедем медија и културних институција. За отуђеног постмодерног говорника дистанца између приземног „народног“ искуства и јавне културе јесте непомирљива. Сатиричари, штавише, налазе своје корене у послератној традицији, која се доводи у везу с антистаљинистичком левицом, увереном да естетику и искључиво право уметника угрожава друштво које се све више дели на сукобљена социолошка креда. Ослањајући се

на иронични естетизам Набокова с једне стране и насилни анархизам Бароуза с друге, нова генерација сатиричара бранила је независност уметника-посматрача од јавне културе коју је сматрала догматском и буквалистичком.

Развојем „социолошког“ гледишта које је имало обичај да посматра културу и литературу из глобалне перспективе, трансгресија је постала средство за таквог уметника да се истакне тиме што ће пркосити прописаним тенденцијама које прате широке системе веровања. Отуђени постмодерни писац заузима две трансгресивне арене. Сексуална прича непосредно представља међусобно деловање тела и „система веровања“ по којем је она (како то исказује Кети Акер) недодирљива. Незаобилазни либидо се приказује или иронично, путем мреже шароликих вербалних напоредности, према *Лолити*, или се дрско усточишава у инат дубоко увреженим репресивним системима света, према *Голом ручку*. Ова друга врста приче садржи приповедача „ниткова“ с опсесивном тачком гледишта израженом крајње специфичним језиком одабраним из јавног дискурса. Тај језик иронично потцртава његово/њено лоше понашање, кроз које се успоставља и примитивна похота за физикалношћу. Трансгресивни јунак, који је често спој култивисаних и простих сензибилитета, тежи блискости са смрћу као кључу за изгубљену виталност која цвета у одсуству идеације. Порицање смрти, у трансгресивној визији, јесте темељ масовне свести.

С обзиром на антипатије те традиције према системима, не би било сагласно користити филозофе или теоретичаре као хеуристичка средства. Могло би, међутим, бити сврсисходно истаћи сличност између менипског погледа на свет и Хајдегеровог *Бишк*а и времена:

Традиција, која је њири шоме зајосиодарила, најџре и џонајвише чини шјако мало џрисиуџачним оно шјшо „џредаје“, да она шјо џре џокрива. Оно наслеђено она изручује саморазумљивосиши и сџречава џрисиуџ изворним „врелима“ из којих су на донекле џрави начин црџене наслеђене кашџеџорџе и џојмови. Традиција чини чак и шјо да се шјаково џорекло уоџшџе заборавља. Она образује неџоџребносџи да се шјакав џовраџак макар и само разуме у својој нужносџи.²

Хајдегерово супротстављање традиције и искона могло би се позајмити као артикулација основне претпоставке трансгресивне сатире, заједно с веровањем у суочавање са смрћу као кључем „аутентичности“. Док је менипски пројекат негативан, Хајдегер наглашава да његово зазирање од традиције представља темељ за позитиван посао који би требало да обаве филозофи: да маркирају „ту традицију у њеним позитивним могућностима, а то увек казује: у њеним *џраницама*“.³

Још теже је сместити савремену сатиру у неки жанр политичких уверења, или неки који је нашироко прихваћен. Та двосмисленост је направила проблеме коментаторима, који често одбацују трансгресивна дела било као претњу по друштвени поредак било као конзервативну контрареакцију на успехе прогресивизма. М. Кит Букер ука-

² Превод преузет из: Мартин Хајдегер, *Бишк*а и време, прев. Милош Тодоровић, Службени гласник, Београд, 2007, стр. 42. (Прим. џрев.)

³ Исто, стр. 43. (Прим. џрев.)

зује на „изванредно традиционалан либерални хуманизам“ (69) неких трансгресивних аутора, и то је унеколико оправдано. Либерална епистемологија Карла Попера, одређена спрам доминације „неоспоривих“ система и замисли „историзма“ – филозофске праксе уочавања образаца који објашњавају прошлост и предвиђају будућност – има нешто заједничко са сатиричном перспективом. Најзад, међутим, савремена сатира налази своју провенијенцију у особито књижевним изворима, те је потребно одржати неку врсту дистинкције између неодредивости књижевних дела и непропусне природе филозофских концепата.

То је нарочито тачно будући да дела која сам одабрао као репрезентативна (као и друга дела у овом жанру) стављају акценат на „поруку“, према дефиницији структуре комуникационих чинова Романа Јакобсона, уместо на говорника или примаоца. Што значи да се текст, као у случају поезије, посматра објективно, а не као саопштење писца публици. Иако је за Јакобсона значење поруке обично условљено контекстом, тај однос је непосредан у савременој сатири. Другим речима, сатиричари пишу као да им није позната филозофска и политичка позадина, односно интелектуални контекст, у којима пишу. Опис поезије Џона Стјуарта Мила као „елоквенције коју узред чујемо“ такође се уклапа у ту одељеност и усредсређеност на текст у сатири. Тај осећај имплицитног присуства слушаоца, својствен многим песмама, подударан је „анонимности“ коју ја приписујем менипским делима, чиме се акценат ставља на сам језик, а не на значење.

Учинити то представља снажан гест, али уједно и „луд“, а тиме се објашњава и сличност између трансгресивне сатире и концепта „лукавца“ или „луде“, свеприсутног у фолклорима широм света. Та фигура не обраћа пажњу на здрав разум, а опет налази истину тобоже без помоћи интелекта. Можда ће бити нејасно ако опишемо главног јунака романа *Новац* Мартина Ејмиса као луду или лукавца, али сасвим је могуће да нема другог начина да се укаже на његову пригодну глупавост.

Након што смо размотрили језик у различитим врстама прозе организован око две опште теме – секс и друштво – ја бих опрезно дефинисао „трансгресивни поглед на свет“. Ти писци су скептични према апстрактним концептима, нарочито оним који посматрају догађаје у општим појмовима, као да су они објашњиви установљеним теоријама и етиком које се тичу односа међу групама. Језик тих дела преувеличава различите тенденције мисли: развој таксономских дистинкција; специјализовани језик трговине, механике, рекламирања, технологије, порнографије, уметности и тако даље. Иако пародија одређеног вокабулара, попут употребе механичарског језика у Балардовом *Сугару*, сугерише критичарима да је аутор супротстављен домену којем тај вокабулар припада, пишчев протест је шири – он се генерално противи стању језика. Речи у оквиру специфичног субвокабулара имају значење само према разликовању од сродних речи, што за последицу има то да је говорник заробљен у метајезичком лавиринту који га дистанцира од властитог и туђег тела. То скептично виђење језика може се упоредити с номинализмом, уверењем да називи предмета описују епифеноменалне особине, али не и суштински идентитет као сам предмет. Трансгресивна проза често истиче склоност језика које су створили потрошачка култура и специјализоване области да се усредсређују на особине – облике који подсећају на друге

облике; порнографске клишее смишљене да изазову реакцију; карактеристике у вези с лепотом вредности – до тачке у којој те особености превазилазе идентитет предмета или људи који их поседују. Усредсређеност једне културе на вредноване карактеристике одржава систем веровања, али опет, сатиричар није првенствено толико заинтересован да напада техноцентричну перспективу или безначајне бриге потрошача колико жели да спасе стварност испод рушевина језика. Поигравањем с вокабуларима извученим из различитих жанрова дискурса, трансгресивни аутори ремете доследност „гласа“ у уобичајеном смислу и користе експлицитне телесне слике као подсетник на висцералну реалност. Њихове приче призивају перверзне или изопачене ситуације чиме драматизују неподударност основних људских нагона с „прогресом“, традицијом и конвенцијама.

Суштински симбол те неподударности јесте овидијевски преображај. Та прича је кључни елемент класичне и савремене сатире и указује да само метаморфоза може да премости јаз између живота људског тела и уопштених замисли о друштвеном телу. У чистим „преображајним“ причама, промену неизоставно прати откровење примитивног и огољено физичког. То откриће често доводи до сукоба између тренутно видљивог анималистичког сопства и конвенционалних нужности живота. Трансформација ствара раздор у миметичкој кохерентности реалистичне фикције, која би се иначе вероватно читала као израз конвенционалних претпоставки. Али она ставља нагласак и на само тело, које се поводи за скупом правила која немају ничег заједничког с идејама особеним за широку перспективу: оно мора да уноси храну, да избацује измет, да се упушта у сексуалне активности и најзад умре. Прича о човеку из Санкт Петербурга чији се нос одвоји од лица и отвори своју радњу без њега припада писцу – не доктору, политичком теоретичару или бирократи. Таква прича наглашава реалности тела тако што их преосмишљава.

Усредсређивањем на изузетне доследности овде анализираних романа и њихових књижевних претходника, ја их одређујем као поджанр постмодернизма и бавим се њима као да су они део сатиричне традиције. Због тога се у великој мери бавим њиховом позадином иако моје анализирање књижевне провенијенције савремене сатире никако није свеобухватно.⁴ Будући да има толико укрштања између америчких и британских традиција, не правим велику разлику између те две земље премда се оне обично третирају засебно у прегледима савремене књижевности. Ипак, разлике постоје, а с обзиром на релативну уваженост сатире и густе прозе у Британији, очигледније је да су аутори попут Мартина Ејмиса и Анцеле Картер менипски и да напоредо предочавају дикције разноликих културних жанрова. Њихов стил, међутим, дугује много америчким писцима (под европским утицајем) као што су Набоков, Белоу и Џејмс. Амерички стил је често сведенији и, будући да се ослања на панк сензибилитет Бароуза, тобожњом несвесношћу провоцира моралисте да заузму властито становиште. Заједничка ДНК тих писаца је у детаљима, тако да нећу покушавати да пружим свеобухватан преглед трансгресивне прозе. Уместо тога, пратим мотиве и обрасце у

⁴ Упадљиво је изостављање маркиза Де Сада, као и европских величина као што су Рембо или Бодлер. Смисао моје расправе о књижевним прецима, међутим, јесте да се успоставе стилистичке норме и заједничка сврха између старијих дела и савремене сатире.

избору кључних дела и пуштам их да изграде крешендо онтолошког ужаса и компензацијског *jouissance*.

Мој став је – ма шта ко мислио о њима – да ове романе треба сагледати у њима одговарајућем контексту. Многе студије користе постмодернизам као кровни појам како би истакле карактеристике – нереалност, пастиш, карикатуру – у романима које потичу из различитих филозофских домена. Ијан Грегсон у књизи *Лик и сатира у њослерајној прози*,⁵ примера ради, утврђује да многи релативно нови романи користе карикатуру, односно да негирају „дубински“ модел лика присутан у реалистичкој прози. Грегсон с правом повезује постмодерну карактеризацију са сатиричном традицијом, нарочито Филдингом и Стерном, у којој налазимо прво понављање већине норми које се приписују постмодерном роману. Он увиђа и како се карикатура користи на различите начине: Тони Морисон се противи расистичким карикатурама; Филип Рот се препушта „вулгарној“ аутокарикатури; негативне карактеризације Џојс Керол Оутс су жртвени јарци у политичким расправама; а трансгресивни романописци попут Мартина Ејмиса и Вила Селфа промовишу *сами себе* као карикатуре. Има много истине у том виђењу занимљивог присуства/одсуства Ејмиса и Селфа, али то нема никакве везе са карикатуром као техником у постмодерном роману заокупљеном површинским.

Димензије монструозности у савременој књижевности Ендруа Хок-Сун Нга⁶ разрађује мотив – монструозно – у неколико праваца у прецизној и проницљивој прози. Роман *Небогер* Џ. Г. Баларда⁷ представља урбани простор као монструозну и феминизирану позивницу у језиво; *Амерички њсихо* Брета Истона Елиса преноси монструозност на капитализам помоћу јунака који примењује језик аквизиције на сваки вид живота; у роману *Ноћи у циркусу* Анџеле Картер⁸ управо је гротескно и мистериозно тело јунакиње монструозно. Тај психоаналитички приступ открива места ужаса у трансгресивним текстовима и често утврђује да су она очитовање страха од женских или капиталистичких уверења која институционализују такав страх. Такво ишчитавање, за разлику од Грегсоновог које је заокупљено површношћу постмодерне прозе, посматра ликове, а можда и аутора, као жртве „душевног слома“ или „повратка потиснутом“, чиме показује дубину њихове патологије. Нг, међутим, занемарује непријатну привлачност монструозности у тим текстовима, харизму углађеног чудовишта Патрика Бејтмана и делимично одбацивање феминизма у *Ноћима у циркусу*.

Грегсон је свакако на трагу нечега кад истиче Ротово „вулгарно“ приказивање себе и Ејмисово претерано екстратекстуално ауторско присуство; Нг препознаје понављање и значај „монструозности“. Ниједан, међутим, не претпоставља да би та два елемента могла бити саставни делови чврсто утврђеног литерарног стила. „Негативан“ карактер тог стила није познат већини читалаца. Критичари заокупљени делима која наизглед представљају неки социјални тренд често цитирају смернице Терија Иглтона марксистичким критичарима. Садржај дела, кад се узме као одраз друштва, „сувише је прецизно симетричан, неспособан да испрати дијалектичке конфликте и комплекс-

⁵ Ian Gregson, *Character and Satire in Postwar Fiction*. (Прум. њев.)

⁶ Andrew Hock-Soon Ng, *Dimensions of Monstrosity in Contemporary Literature*. (Прум. њев.)

⁷ J. G. Ballard, *High-Rise*. (Прум. њев.)

⁸ Angela Carter, *Nights at the Circus*. (Прум. њев.)

ности, неуједначеност и дисконтинуитет, који обележавају однос књижевности према друштву“. Ако се, међутим, узме да је то дело сатира, тешко је очекивати да ће оно бити непосредан одраз друштва будући да сатира користи преувеличавање, хиперболу, мимикрију и друге индиректне методе. Имајући на уму да је реч о менипској сатири, препознаћемо сличност између ефеката „лажне свести“ на приказ и менипског стила који се руга друштвеној заблуди у погледу неуједначености и дисконтинуитета, те дијалектичких конфликта и комплексности. Презир сатиричара према „јавној стварности“ веома је сличан марксистичком виђењу „идеологије“. Постоји једна веома битна разлика – сатиричар би сврстао марксизам заједно с осталим типовима „великих наратива“. Та бескомпромисна аверзија према свим формулама које организују искуство помера трансгресивну књижевност ван домаћаја критичара слепо верних континенталној теорији.

Захваљујући бахтиновском приступу, М. Кит Букер најближе прилази одређивању анархичног дуга трансгресивне књижевности у књизи *Технике субверзивности у модерној књижевности: ѿрансгресија, зазорности и карневалескно*.⁹ Букер користи Чосера као модел полифоничног стила који Бахтин супротставља институционалном монологу, чиме ставља посебан акценат на Чосерову поетику: његове игре речи, двојак значење, супротности и тако даље. Иако не одређује трансгресивна дела као нужно сатирична, Букер увиђа да је неодређеност модернистичких стилова – попут стила Вирџиније Вулф – и постмодерних писаца као што су Пинчон и Ружди у складу с трансгресивним елементима у тим делима. Он такође препознаје важност зазорности, која подрива људско деловање и идентитет, за трансгресивни модус. Поучан је његов приступ *Деци ѿоноћи Салмана Руждија*:

Њејова ѿроза нејресѿано ѿриваја конѿрадикцију и ѿривлејује множину у односу на једнину, ѿе ѿолифонично у односу на монолошко. Један од најјаснијих начина на које ѿо ради јесѿе ѿажљиво конѿѿруисање дуалних ѿозиција, ѿојуѿи змија и мердевина Синаиеве деѿе ѿре, да би се ѿе ѿозиције деконѿѿруисале доказивањем како су наводне суѿѿе суѿројности зајраво међусобно замењиве и зависне. Деконѿѿруција ѿозиција функционисе као ѿрансгресија ѿраница које друѿѿива (нарочиѿо ауѿѿорѿѿѿивна) одржавају да би дефинисала сама себе. Те ѿранице искључују друје; сѿѿоѿа, ѿрансгресивно ѿрелажење ѿѿѿ ѿраница има изузетне ѿолиѿичке имѿликације. (50)

Букерови коментари на Руждијев разиграни и разуђени роман подвлаче реторику трансгресивности и њену блиску везу с модернизмом. Употребом игара које симболизују језик што одржава друштвене разлике, Ружди подрива те границе. Заправо, није ту важна природа институционалних уверења већ њихова извесност и стабилност.

Букер тачно увиђа реторику и сврху трансгресивне прозе, али критичари који је посматрају као жанр обично сматрају да је та књижевност тривијална, сензационалистичка или деструктивна. У чланку „Поплава књижевног републиканизма“, Џо Дејвид Белами¹⁰

⁹ M. Keith Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*. (Прим. ѿрев.)

¹⁰ Joe David Bellamy, “A Downpour of Literary Republicanism”. (Прим. ѿрев.)

оптужује нове минималистичке ауторе, међу којима Брета Истона Елиса, Тома Вулфа и Џеја Макинернија, да су конзервативни зато што је њихов сведени стил антиинтелектуалан. На сличан начин Џонатан Ди ниподаштава нова дела Вила Селфа, Дениса Купера, Чака Поланика и Ејми М. Хоумс у приказу под насловом „Инстант побуна: празни тропи трансгресивне прозе“:¹¹

Један од шроја савремене прозе који највише нервира, међу њим, држи да чак и најшокантнија транслесија може имати психолошки кредибилитет кад је лик сироводи не из евоичних или ојскурних разлоја, већ без икаквој разлоја. Сама ња шехника није шолко зайањујућа колико јесте размера њеној успеха код критичара јер кредибилитет шаквих инвенција зависи од прехвајања предлошка да оне нису никакве измишљотине већ нешто мноћо дубље, мноћо аутентичније, од њуке уметности.

Џонатана Дија брине очигледан нихилизам трансгресивне прозе, која користи приказе шокантних карналних чинова као најјефтинијег и најлакшег вида побуне. Ди уважава чињеницу да су писци класичне сатиричне традиције такође померали границе, али намера њиховог дела је превазилазила пуку сензацију. Трансгресивна проза, судећи према речима Џонатана Дија, типична је за културу уморну од уметничких потанкости која посматра тематику чију је обраду већина уметника опрезно заобилазила као реалистичну и отуда у тренду.

Иако су појединачни аутори одувек трпели *ad hominem* нападе и критике пуне згражавања, појава трансгресивне прозе као правца подигла је својеврсну узбуну. Џејмс Гарднер дефинише трансгресивну прозу у *Нешенел ривју* као „књижевност самостално одређене бесмртности, тескобе и деградације [која] непрестано варира у нашој култури“ (54) и која садржи „живописне сцене злостављања деце, содомије и убијања“ (55). У једном од првих чланака о политици трансгресивности у прози, Алон Вајт указује да се Бахтинови аргументи не могу више користити како би се почастовала појава „ниског“:

Шрашне се ствари дојађају кад штрадиционално карневалеско шело, јавно и друштвено, шодшакнућо духом заједнице, шостане привајно и фраменширано у свом сусрећу с надозаећом формом буржоаској индивидуализма. ... Зашворено у своје зашљиве линивистичке шросшоре, карневалеско ће се све више окрећати ка себи, чинићи транслесије власићићих штранслесија, убрзавати и ескалирати своје формалне и стилске шрекшије. ... [слике карневала] шрерасшјају ушлавном у нешшивне елементи, честћо неразлучиве од кошмара и болести. (61)

Ма колико заведени били, ти напади почивају на неоспорним опсервацијама о тој тајанственој новој форми. У извесном смислу, упркос својој префињености, трансгресивна проза јесте антиинтелектуална, али није због тога и конзервативна. Примећујући да је та „неморална“ проза одувек „варирала“ у историји књижевности, конзервативни критичар Џејмс Гарднер увиђа да нова сатира рехабилитује једну вечну литерарну традицију, што се не може рећи за највећи део постмодерне прозе. Алон Вајт жели да

¹¹ Jonathan Dee, "Readymade Rebellion: the Empty Tropes of Transgressive Fiction". (Прим. прев.)

оспори позитивне аспекте карневалског модуса које Бахтин види као прилику за обесправљене да славе свој несумњиво телесни и сирови сензибилитет. У рукама буржоазије тај некад здрави вентил досегнуће нове дубине екстравагантних „стилистичких прекршаја“, а слављенички карневал ће постати негативна појава. Вајт је опет делимично у праву у погледу маштарских висина на које се аутори уздижу, заједно с формалним сувишцима. Али заједно с другим критичарима занемарује истинску сврху „шокантног“ штива.

У чланку под насловом „Зазорност/Доктрина зазорности“, Алан Лојд Смит¹² почиње да поима позитивну сврху иза све деструкције: „Концепт зазорног проширује разумевање јер та дела управо деле непристајање да се упусте у обновљене артикулације доминантне културе. Она су нема, увредљива поруга империји знака, представници оног што се мора претворити у зазорно, у Мајра Хиндли¹³ домену потпуно неприхватљивог... Тело испод коже... екскремент...“ (5). Овај садржајни опис указује на склоност трансгресивних уметника ка откривању истинитог, али не и увек видљивог. Понекад сатиричаре називам „приповедачима истине“ упркос њиховим често нереалним причама. Они су „неми“ кад вређају знаковни систем који сачињава доминантну културу, што је често капитализам, али она обухвата и све интелектуалне посвећености. Ти аутори креирају текстове који служе као својеврсни реликвијар за профано. „Тело испод коже“ и „Свифтова екскрементална визија“, који се непрестано натурају читаоцима савремене сатире, делују као тренутно одбацивање свега што се прописује као свето, корисно или морално.

У светлу те склоности ка карналном, неопходно је уочити разлику између примитивизма очевидног у тим текстовима и оног у романтизму деветнаестог века, који идеализује невиност и претхришћанско обожавање природе. Херојска прича, од своје епске верзије до непрестаног препричавања у жанру фантастике, води јунака или јунакињу далеко од познатог у мрачни простор који има везе са смрћу. Чим протагониста изрони из подземног света, то путовање има спасоносне последице по хероје и друштво којем се они напослетку враћају. Неки истакнути модернисти – Елиот, Паунд и Џојс – сматрали су да је та прича поучна за непросвећени индустријски свет. Ти нови сатиричари имају много заједничког с модернистима, али имају различит однос према тропу мрака. Трансгресивни писци из традиције Раблеа, Сада, Набокова и Бароуза спајају подземно и надземно, често помоћу сексуалности или карналности као места њиховог сусрета. Сложени набоковљевски језик, добијен из узвишених, приземних и специјализованих дискурса, уједињује мрачне и стране елементе са свакодневним говором због чега настаје иронична дистанца која одвлачи пажњу читаоца од несклада тих несагласних елемената. Бароузов *Џанки* призива у сећање висцерални хобсовски кошмар кроз измењену или преправљену хероинску визију, ништа мање параноичну од Кафкиног *Процеса* или Набоковљевог *Позива на љојубљење*. Ако таква литература указује на постојање пређашњег природног поретка какав зазивају романтичари, онда је она сличнија праисконском муљу који се стално изнова појављује у *Голом ручку*

¹² Allan Lloyd Smith, “Abjection/Abjectivism”. (Прим. њерев.)

¹³ Озлоглашена Британка која је шездесетих година двадесетог века, заједно с Ијаном Брејдијем, извршила један од најстрашнијих злочина у савременој Енглеској. (Прим. њерев.)

него хармоничном природном животу који се призива у Вордсвортвом „Мајклу“; то је стање ствари које претходи било каквом реду.

Та потиснута, хаотична свест скривена иза речника нормалности средње класе и откривена подривањем јесте Бахтинова свеprisутна народна култура. Док „народ“ код Бахтина подразумева незаступљене масе, „плебејце“ у Орвеловој 1984, његова култура је у складу с фолклором у првобитном смислу тог појма. Народне приче, састављене и испричане ван друштвених институција, обитавале су на линији између цивилизације и непријатељског, промењивог природног света. Иако „фолклор“ и „мит“ могу да се користе наизменично, друштвено одобрена митологија може да се назове аполонском, а забрањени фолклор (не дионизијски, већ) херметички. У књизи *Лукавац ѿвори овај свеѿ* Луис Хајд¹⁴ пише: „Хермес почиње супротстављањем Аполону, а лукавци, уопште узев, почињу блаћењем узвишених богова. Повратак на такве низине удаљава дело од идеалистичког или аполонског умећа (и његовог труда) и приближава га некаквом лукавачком умећу (и његовој разиграности)“. (90)

Можда је занимљиво да су приче о лукавцима и лудима најчувеније у традицији Индијанаца, Западне Африке, Јужне Азије и словенских култура, али се ретко доводе у везу са Западном Европом. За разлику од већине прича, оне на духовит начин описују ирационалне реакције на ситуације и осликавају мудрост глупости (иако лукавац не успева увек у својим замислима). Оне отеловљују изванредан став и когнитивни стил, те се могу препричавати у модерном идиому. Поучна својства „екскременталне визије“ очљива су кад уважимо да ова визија има бунтовнички хумор приче о лукавцу: лукавац благи узвишене богове. Зарад нечег доброг? Хермесов пут у земљу мртвих био је различит од пута Ахилеја или Енеја који су ишли у потрагу за пророчанствима (или Дантеовог ходочасника, који се тамо запутио да разуме властиту грешност). Сви ти јунаци путују у подземље и враћају се с дијамантима из хадског рудника. Хајд разликује антихеројског лукавца:

Након ѿшовања у Земљу Мртвих, Којоѿ је сам и ѿлаче, али њејова шира ѿрича се не завршава у ѿмом ѿноу. У ствари, можда ујраво заѿо шѿо ѿе ѿриче не ѿренебрејавају или ѿоричу наизглед ѿриземно, ѿрљаво и несавршено, њихов јунак ужива у ѿаквој разираној слободи. ... За смртѿ лека нема. (91)

После искуства на ивици смрти у *Сугару*, „Џејмс Балард“ не жели да се опорави или научи лекције о смрти пре него што се врати продуктивној егзистенцији. Он налази место сусрета либида и смрти. Либидинозни, метаморфни лукавац никад не прелази границу између чистог и екскременталног, између живота и смрти, већ обитава на тој линији. Иако измештање карневалеског лошег понашања у свет „буржоаског либерализма“ можда делује негативно неким критичарима, оно је још радикалније од традиционалног карневала. Те трансгресивне прославе, садржане у ренесансној литератури и преостале у ритуалима празника као што је Марди Гра, јесу безбедносни вентил за пролетеријат и сељаштво после којег се уобичајена структура моћи враћа на своје место. Приповести о лукавцима, подједнако непријатне за реформаторске и

¹⁴ Lewis Hyde, *Trickster Makes This World*. (Прим. ѿреп.)

владајуће класе, креирају спој који прелази све врсте граница: отмене и обичне, добре и лоше, здраворазумске и неразумне, цивилизоване и необуздане, живе и мртве. Оне се ту раздвајају од романтичарске духовности, упркос честим приказима упада примитивних нагона у животе особа интегрисаних у друштво. Тај лиминални простор је ничија земља за све оне чији систем веровања зависи од јасних разлика које раздвајају пожељно од непожељног. Да би истакла неуспех покушаја разумевања старог диктума – „Стављам пред тебе живот и смрт; стога изабери живот“ – сатира нам нуди ликове који не могу, или неће, да делују у свом интересу.

Ретке студије које их називају жанром посматрају ова дела као да су она перверзно склона непријатности и желе да објасне или одбране тај став. У књизи *Неуширалне ѓрозе: конзумеризам, култштура и савремени амерички роман*, Џејмс Ансли¹⁵ сматра да је „све већи нагласак на насиљу, сексуалном експериментисању, дрогирању и урбаном очају“ (2) у америчком роману у складу са уопште застрашујућом културом чија претераност се огледа у реп музици, исповедним аутобиографијама и филмовима као што је *Делинквенџи* Ларија Кларка. Штавише, америчка школа којој припадају Дона Тарт, Брет Истон Елис и Џеј Макинерни одражава „дух времена“ (5), односно прекомерну стимулацију која је неизоставни део „логике позног капитализма“, како је описује Фредерик Џејмсон, и која води „интензивирању нивоа претварања у робу“. (74) Иако је њихова опседнутост потрошачким производима можда одраз исцрпљености од вишка избора коју доживљавају купци у тржним центрима, књижевни стил тих писаца је углавном сведен: „Уместо сложених заплета, дотераних стилова и политичких тема које дају грађу писцима попут Тони Морисон, Томаса Пинчона и Нормана Мејлера, та проза је наизглед решена да усвоји опуштенији приступ. Преферирају се неутралне, атоналне перспективе и крхке, блиставе визије“. (2) Анслијев опис је највећим делом тачан; „неутрални“ писци су раскрстили с политичком поруком његовог неспојивог тројца старијих писаца. Раздвајање нове масе, за Анслија, одражава забезекнуту реакцију на заслепљујући спектакл културе која пропада. Описом тих писаца као предвидивог социокултурног догађаја, Ансли утишава презир који је дочекао писце из такозване „Екипе деришта“, као и контроверзу која је пратила дела као што је *Амерички ѓсихо*. По мом мишљењу, међутим, његов социјални фокус не обухвата агресивност, хумор и истанчаност тих дела, чија неутралност потиче не од нарцисоидне апатије већ од трика старог преваранта који се понаша као да не зна то што сви други знају – да је лоше понашање лоше.

Агресивна ѓроза: ишчишћавање савременој америчкој романа Кетрин Хјум¹⁶ представља амбициозан водич за читаоце у којем се обрађује велики број дела сложених по свом реторичком стилу. Иако расправља о неким истим ауторима као и Ансли, Хјум их посматра као све само не умерене. Напротив, савремени амерички писци су тако неотесани да су вероватно одбојни многим читаоцима:

Будући да ћу многи ѓовориџи о „агресивној“ књижевности и „најадима на чистиаоца“, шребало би да ѓојасним шџиа ѓодразумевам ѓод шџим. Агресивна ѓроза ѓази чџишлалачке

¹⁵ James Annesley, *Blank Fictions: Consumerism, Culture, and the Contemporary American Novel*. (Прим. ѓрев.)

¹⁶ Kathryn Hume, *Aggressive Fictions: Reading the Contemporary American Novel*. (Прим. ѓрев.)

сензибилизише, вређа и узнемирава својевољно и намерно. Аутори о којима се овде расправља делимично се можда обрађају чињалачкој клици сродних душа које уживају у ша-квој шемаџици и сџилском екстремизму. Већина писаца се ипак шакође нага да ће њихове романе чиџаџи и шира џублика, чије ће бројне џриџаднике узнемириџи ова врсџа џрозе. (8)

Усредсређивањем на екстреман стил и агресиван садржај и у покушају да објасни његову функцију, Кетрин Хјум одабира занимљив приступ. Многе књиге о којим она расправља – *Порџнојева бољка, Борилачки клуб, Амерички џсихо* – биле су бестселери који су сасвим сигурно нашли широку публику, додуше не као бестселерска жанровска проза. Претпоставка Кетрин Хјум да необуздани аутори „нападају“ читаоца у супротности је с општом претпоставком о тим књигама – да оне користе сензационализам као zgodно средство да привуку читаоце и пажњу. Она се и на другачији начин разликује од моје претпоставке – да писци попут Кети Акер или Дениса Купера (о којима Хјум нашироко пише) уобличавају свој екстремизам тако да он готово и не изгледа као екстремизам. Иако њихово занемаривање сензибилитета „шире публике“ наизглед изоставља обичног читаоца из ове једначине, код тих дела постоји извесни елемент конфронтације. Садржај те књиге постаје попут предмета који читалац мора да држи, а онда можда и испусти ако му постане врућ.

Иако појам трансгресивна проза и етикете као што су „агресивна“ или „неутрална“ можда делују као варијације на тему, мој приступ је суштински другачији. Ја крећем од интелектуалне историје која почиње са кратким прегледом „епа“ и сатиричног епа, анализирам неке класичне менипске примере и савремена дела која су изнедрила трансгресивни стил и разматрам тај модус као савремену верзију класичног сатиричног геста. Попут Анслија, посматрам нову сатиру донекле као производ интелектуалне климе од седамдесетих до деведесетих година двадесетог века. Попут Кетрин Хјум, и ја сматрам да су стилске особеност тих писаца крајње сврсисходне и свакако не смишљене да буду књижевни еквивалент филмовима Б-продукције из седамдесетих. Уверен сам да је трансгресивна проза најзначајнији књижевни покрет нашег доба.

(С еџилеској џревео Ёџор Цвијановић)