



Тихомир Брајовић

СЈАЈ ЕПОХЕ У РАЉАМА БИЈЕЛОГ КЛАУНА

Постмодерна еротика и билдунгсроман

Првобитно настао у окриљу учења немачког просветитељства о филозофији природе као генерички назив за човеково самоодређење, појам *Bildung*-а код Вилхелма фон Хумболта и Фридриха Шилера, у време предромантизма и раног романтизма, већ служи двоструко успостављеном, теоретско-практичном обликовању, „естетском васпитању“ човека, односно његовом индивидуалном доприносу стварању хармоничне заједнице у виду „естетске државе“. Као хеуристички отворен простор дејствовања књижевност је имала можда одлучујућу улогу у тој особеној реализацији филозофски индуковане узајамности. „Без претеривања се може рећи да је самопроизвођење сопства [...] у значењу *Bildung*-а наратив о естетици“, запажа Марк Редфилд у својој интригантној студији о билдунгсроману и његовим релацијама према стварности, додајући да је „у самом срцу ове приче о самопроизвођењу двострука веза коју [естетски] укус зачиње да би је разрешио у фигури несазнатљиве али ипак интуитивно ‘спознатљиве’ хармоније“.¹

Посебно је инструктивно Редфилдово упозорење да билдунгсроман – будући да је заправо наратив о парадоксу естетике као самопроизводеће свести – имплицитно али неотклоњиво „оличава идеолошку конструкцију књижевности“,² што га у смислу теоријски „чистог“ одређења заправо чини псеудожанром или фантомским жанром. Имајући у виду овако представљено стање аутор студије *Phantom Formations* сматра да је чак опортуно говорити о томе да овај жанр не постоји стварно, као недвосмислено дистингвиран облик,³ али да је истодобно и реч о једном од најуспешнијих „изума“

¹ Marc Redfield, *Phantom Formations: Aesthetic Ideology and the Bildungsroman*, Cornell University Press, Ithaca and London 1996, 10.

² Исто, vii.

³ Билдунгсроман и билдунгс-нарација од самих својих почетака били су обележени жанровском флуидношћу, готово аморфношћу која трајно интригира теоретичаре и књижевне znalце. При томе није реч тек о схоластичким, термилошко-појмовним алтернацијама у кругу сродних наративних облика (педагошки роман, развојни роман, роман васпитања итд.). Гетеове *Године учења Вилхелма Мајсџера*, вероватно најславнији билдунгсроман уопште, требало је – као што се зна – по првобитној замисли да буде „позоришни роман“, односно *Künstlerroman*. И Џојсов *Порџреј уметника у младоси* с правом такође може да буде тумачен у исти мах као билдунгсроман и као роман о уметнику, баш као што *Давид Којерфилд* Чарлса Дикенса, Стендалово *Црвено и црно* или пак Балзаков *Чича Горио* уз билдунгс-парадигму једнако дозвољавају и читање у кључу тзв. романа lika/карактера, односно великих социјалних романа XIX столећа, а Твенев *Хаклбери Фин*, примерице, осим као типска прича о одрастању, публику одувек привлачи и као пикарска повест модерне врсте.

академске критике, будући да је мало професионалних термина који су од своје појаве добили такав одјек у западној књижевној култури. Није нужно да будете постмодерни књижевни теоретичар па да уочите овај парадокс, закључује тим поводом Редфилд. Али свакако помаже, могло би да се дода. Разлог за то лежи у готово пословичној пријемчивости теорије и критике за жанровску полиморфност као једно од дистинктивних својстава постмодернистичке књижевности.

Проблематизујући рутинско схватање потребе за класификовањем у корист онога што назива „премашивањем“, у познатом есеју под насловом „Закон жанра“ (*Loi du genre*) филозофски жрец постмодернизма Жак Дерида пише о начелно „неограниченом пољу опште текстуалности“ које се отвара пред нама после свега што је видело и спознало модерно доба, примећујући да је у крајњој линији могуће „узети сваку реч у низу (жанр, тип, модус, облик) и одлучити да ће она стајати за све остале (жанрове, типове, модусе, облике; типове типова, жанрова, модуса, облика; све облике облика итд.)“.⁴ Тако је у постструктуралистичком и деконструкцијском поимању *текст* постао такорећи универзална категорија, али и појмовна „монета“ која у критичко-теоријским радовима новијег времена симптоматично често фигурира као израз свести о несводивости постмодернистичке праксе на канонски дефинисане генеричке обрасце прошлости, зато што, језгровито казано, већ превазиђену „модернистичку бригу о границама језика постмодернистички текстови промећу у чаврљајуће многогорење“.⁵

Управо то „калеидоскопски“ разноврсно, а не тек нумерички схваћено много/више-речје (*chattering polyglossary*), то дискурзивно динамично текстуално „ткање“, које се, у отпору према спознајном патосу модернизма, приказује као мимикријски необавезно и неозбиљно „чаврљање“ или „ћеретање“, одликује интригантан и провокативан жанровски флерт с билдунгс-нарацијом у постмодернистичкој књижевности. Мислимо првенствено на она особена белетристичка остварења што, у распону од шездесетих до осамдесетих, па и деведесетих година прошлог столећа, у романима као што су *Жена француској ђоручника* (*The French Lieutenant's Woman*, 1967) Џона Фаулса, *Краћко писмо за дуго расцјајање* (*Der kurze Brief zum langen Abschied*, 1972) Петера Хандкеа или *Златна капилица* (*La goutte d'or*, 1986) Мишела Турнијеа, доносе алтернативно виђење билдунгс-проблематике, комбиноване с пасторалом, викторијанским социјалним романом и *road* нарацијом, примерице, и при томе се ослањају на наративно, тематско, стилско претапање карактеристично за инклузивну текстуалност новог, полифункционалног типа, у крајњем исходу окренуту преиспитивању когнитивних конвенција и њима примерених изражајних модуса.

„...Ми желимо свеи који је мноіо сїварнији, али друкчији неіо шїіо свеи јесїе“, обзнањује лично интонирани и заинтересовани наратор Фаулсовог прослављеног романа у чијем средишту се налази Сара Вудраф, романтична, профеминистички настројена јунакиња која саблазни провинцијске духове, пркосећи крутом викторијанском моралу и његовим еротским предрасудама, да би најпосле могла послужити као

⁴ Jacques Derrida, *Acts of Literature*, Routledge, New York–London 1992, 228.

⁵ Steven Connor, „Postmodernism and Literature“, *The Cambridge Companion to Postmodernism*, ур. Steven Connor, Cambridge University Press, Cambridge 2004, 70.

пример у основи либералног уверења да, „[т]ек онда кад наше личности и наши догађаји почну одбијати послушност, онда почињу живети“.⁶ Превладавање конвенција, књижевних, етичких, педагошких, еротских⁷ у овом парадигматском делу раног постмодернизма, које јунацима и читаоцима – између осталог – нуди и три алтернативна завршетка, појављује се зато као израз културноисторијски дистингованог схватања људске личности и њеног обликотворног амбијента.

Приповедајући експлицитно и издашно о искушењима љубави и секса постмодернисти различитих вокација понајчешће нам, дакле, говоре о томе како негдашње „естетско васпитање“, као у основи идеолошки осмишљен пројекат цивилизацијског самосагледавања, које датира још од доба предмодернизма и настанка европских либерално-демократских друштава, заправо лако бива преображено у еротско (пре) васпитање човека у актуелној, по много чему контроверзној епохи коју такође називамо постидеолошком, постисторијском, постхуманистичком...

Добру илустрацију овако представљеног стања ствари на постјугословенском културном простору доноси хрватска књижевност на размеђи позног или тзв. високог модернизма и постмодернизма. Као примерне у том смислу узимамо романе *Штјефица Цвек у раљама живоћа* (1981) Дубравке Угрешић, *Сјај епохе* (1990) Боривоја Радаковића и *Краваћа* (1998) Дамира Милоша, једно од несвакидашњих и нестандартних прозних остварења овог апартног аутора, којему у извесном смислу, као својеврсни „развојни“ пролог, претходи популарни роман за децу и адолесценте истог аутора под насловом *Бијели клаун* (1988).

Није при томе тешко запазити да Угрешићкино и Радаковићево остварење већ својим поднасловним означитељима упућују на неконвенционалан третман сопственог жанровског устројства. „Patchwork роман“ и „роман, двоструки путопис“, то су донекле зачудне „одреднице“ које сугеришу недовољност уобичајено схваћене жанровске матрице романа – те иначе изражајно свеобухватне, синкретичне форме модерне књижевности – за оно што је заиста својствено свакоме од ових рукописа појединачно. Чини се да је баш у томе и смисао ових терминолошких егзибиција којима аутори сигнирају властите списатељске стратегије, али такође и сугеришу могуће начине читања, по правилу вођене генеричким очекивањима и знањима публике.

Данас је постало готово опште место оно што је пре двадесет или тридесет година, у време теоријске и практичне експанзије постмодернизма, било још увек у артикулацији, а то је спознаја да „постмодернисти преиспитују модернистичко поуздање у аутономију уметности“,⁸ зато што је за њих „тежиште на специфичним идентитетима [који] представљају изазов формалистичком [читај: модернистичком – прим. Т. Б.]

⁶ Džon Foulz, *Žena francuskog poručnika*, Knjiga 1, prevela Ljerka Radović, IRO Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1989, 101.

⁷ „Викторијанци су волели да буду озбиљни у оним стварима које ми узимамо прилично олако, а начин на који су они изражавали своју озбиљност био је у томе да *ошворено не говоре о сексу*, баш као што ми поступамо сасвим обрнуто. Али тај ‘начин’ да буду озбиљни био је само конвенција.“ *Žena francuskog poručnika*, Knjiga 2, IRO Bratstvo jedinstvo, Novi Sad, 1989, 49.

⁸ Christopher Reed, „Postmodernism and the Art of Identity“, у: *Concepts of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, треће издање, ур. Nikos Stangos, Thames and Hudson, London. 1995, 272.

веровању у трансцендеталну или универзалну уметност”.⁹ У пољу поетике/естетике то значи да „постмодернисти виде репрезентацију и реалност као међусобно преклапајуће, зато што се језичке и представљачке конвенције уче и интернализују, тако да их доживљавамо као стварне“, те отуда „за постмодернисте [...] ништа што можемо да урадимо или кажемо није заиста ‘оригинално’“, па се стога „усредсређују на начин на који слике и симболи (‘означитељи’) мењају или губе своја значења кад их ставимо у другачије контексте”.¹⁰

Ако се, примерице, има у виду то да се наратор и главни јунак *Сјаја епохе* зове Боро те да је, попут аутора, и сâм писац и/или новинар који у предвечерје југословенског колапса из Загреба одлази у Лондон, а потом се ипак враћа у завичај, Радаковићева досетка с „двоструким путописом“ као алтернативном, изворно нефикционалном ознаком за еминентно белетристичку форму романа постаје скрипторски сигнал постмодернистичке интерференције реалности и наративне репрезентације, у смислу двосмислено „повратног“, (не)фикционалног путовања у други простор/модус/идентитет. То значи да традицијски устоличен *travel writing*, у значењу дискурзивног упознавања с различитим/новим животним окружењем, овде имплицира „страност“ као темељно егзистенцијално, когнитивно и развојно искуство које пресудно мења сâм доживљај „стварнога“, било оно егзистенцијално непознато или пак познато.

„Весели Лондон и весели Загреб ствар су само успоменске индоктринације, идеологије сјећања, рестаурације плусквамперфекта“,¹¹ казује у том духу помало носталгични наратор, који се присећа „веселих шездесетих“, и при томе за себе вели да је „старомодан, хипијевски рецидив, анакронизам“, а такви „стари freak-ови ови морају бити cool [...] и све проматрати готово незаинтересирано“ (45). У том контексту се и актуелни, географски удаљени, на неки начин континентално рубни простори његовог приповедног „путописања“, обележени пост-панк атмосфером позних осамдесетих, показују као својеврсни урбани симулакруми сред свеprisутног епохалног насиља као увода у свеопште растакање доскора неизменљивих констелација и поредака, јер „смак је једино што још чека ову цивилизацију производње“ (24), вели Боро, будући да је већ наговештени, пост-блоковски, пост-идеолошки и пост-модерни свет доведен „до оног мјеста које је руб, брид на којем се не може дуго остати“ (29).

Бирајући синтагму *patchwork roman* као (под)одредницу за *Штефицу Цвек*, уз иницијалну асоцијацију „[3]вук писаће машине подсјећа ме на звук шиваће машине“,¹² односно другу „уланчану“ аналогију између сопственог, списатељског позива, и занимања главне јунакиње, типкачице: „Типкачица – кројачица, шиваћа машина – писаћа машина. Причу ћемо, дакле, шивати!“ (10), а све с родно транспарентном амбицијом за писањем „праве женске приче“ у пародијском облику популарног „љубића“ („Шивам

⁹ Исто, 274.

¹⁰ Исто, 272.

¹¹ Borivoj Radaković, *Sjaj epohe: roman, dvostruki putopis*, Mladost, Zagreb, 1990, 119. Сви наредни наводи дати су према овом издању, па су зато обележени само пагинацијом у заградама уз текст. Исто важи и за вишеструке наводе из издања других романа који се тумаче у овом раду.

¹² Dubravka Ugrešić, *Štefica Cvek u raljama života: (Patchwork roman)*, Konzor & Samizdat B92, Zagreb–Beograd 2001, 9.

причу која треба бити женска. Шивам прозну хаљину..." – 12), Дубравка Угрешић опредељује се изреком за „покушај инаугурирања ‘илегалног’ прозног жанра у постојећу ‘службену’ типологију“, односно за „недореченост прозних сегмената (вербалних крпица) која подсећа на комуникацијску ситуацију једне трач партије" (91). Будући да „Patchwork је универзалан, једноставан, демократичан начин одијевања [...] и назор на свијет" (12), баш то је, могло би да се каже, овде скоро дословно оно постмодернистичко „вишечерче“, полиморфно жанровско „чаврљање" које на духовит начин интерферише реално и фикционално, тривијално и културно етаблирано.

Нимало случајно, *chattering polyglossary* је апроксимативна поетичка дескрипција која би, осим за Угрешићкину *Штјефицу Цвек*, могла исто тако да важи и за Радаковићев „путописни" роман, али и за Милошеву *Краваџи*, остварење без аутопоетички и/или жанровски експлицираног подналова, но зато с распознатљивом језичком текстуром која представља неку врсту ауторског белега или креативног „потписа". Изражајно сведеније него у *Набукодонозору* (1995), на пример, али и даље различито и апартно у односу на највећи део савремене прозне продукције, Милошев роман приповеда о ономе што је неименљиво уобичајеним тематским/сижејним одредницама и клишеима, будући да је распознатљиво понајпре у загонетним амблемима, очућеним симболима, укрштеним асоцијацијама и изражајним „синкопама" које добијају изразит облик *интердискурзивности*, као реторски и стилски осетне промене начина казивања, онда „када текст постаје поприште сусрета различитих дискурзивних матрица, њима припадајућих искустава и семантичких конфигурација" (Багић, 2016: 119),¹³ с интерферентним учинком као крајњим исходом.

Па као што у наративној структури *Сјаја ејохе* своје место имају композиционо, „тектонски" распознатљива *интердискурзивности* („уметнута" навијачка новела „Добро дошли у плави пакао"; сонетни ланац „Фотографирање слика") и *интермедиијалности* (фотографске репродукције које прате сваки појединачни сонет), а у *Штјефици Цвек*, осим „интервентног" присуства иконичко-графичког вида дискурзивности („кројачке" ознаке и иконе на маргинама), постоји и мимикријска интердискурзивност у виду паралелизма фикционалног приповедања и (псеудо)навода из тзв. женске штампе на почетку скоро сваког одељка, тако у *Краваџи* читалац бива суочен с *интердискурзивним ѡроседеом* који није графички/типографски и/или композиционо индикован, али је и те како рецептивно осетан. Већ од прве странице приповедање, наиме, грама-тички алтернира у мушки („Морао сам знати да ћу глупо изгледати с краватом око омчом стегнутог врата...") и женски „глас" („И прошле сам године у ово доба била овдје..."), да би одмах потом био уведен и трећи, родно неутрални дискурс, који, донекле налик поменутог пастишу стила часописа за даме из *Штјефице Цвек*, опонаша клишеизирани написе широко популарне кулинарске литературе:

Палачинке с јабукама: у дубокој посуди мјешајте јаја и мало соли, па поступно додајте брашно и млијеко. Мањом кутлачом излијевајте тијесто на средину таве, звони ли *ѡко*, не *оѡварајѡе* [подв. Т. Б.]. Таву накрећите тако да се тијесто равномјерно разлије на све стране. *Ако вам муж сага ѡриђе, рециѡе му нека уђе сѡраѡа, и нека ѡази јер је уље врело.*

¹³ Krešimir Bagić, *Uvod u suvremenu hrvatsku književnost 1970. – 2010*, Školska knjiga, Zagreb 2016, 119.

Док њечеџе њалачинке не носиџе њаџице [подв. Т. Б.]. Када доња страна палачинке добије жуџкасторумену боју, окрените је на другу страну. *Уколико му се не диже, сад му можеџе мало њомоџи* [подв. Т. Б.]. Палачинке слажите на пладањ. [...] *Пресџаниџе њеџи кад осјеџиџе да је сврџио* [подв. Т. Б.].¹⁴

У парафрази утилитарно-дидактичке терминологије овај гастро-еротски спој могао би да понесе *ad hoc* назив „Савет(и) за ‘укуснији’ љубавни живот парова које погађа рутина брачне свакодневице“. Више пута вариран на наредним страницама тако што бива изражајно све фриволнији и вулгарнији („Не дајте му да одмах уђе, нека вас прво језиком узбуди. [...] Сад нека јебе, а ако не може издржати толико, сервирајте му колач сирови.“ – 10; „Ако га то не узбуди, промијешајте мало и његове жумањке. Додајте дигнути квасац [...] Можете га мало њему сисати, јер ако га пустите у себе неће дуго издржати.“ – 15, итд.), примењени интердискурзивни поступак при томе добија пародијски и иронијски двосмислен тон који потиче од сраза технички „хладног“, неутралног кулинарског језика и имагинативно „врућег“ еротолошког вокабулара, доведеног до самог руба порнографске фразе.

Овде ваља казати да еротска едукативност није тек пука досетка и наративни инцидент, него, чини се, својеврсни „специјалитет“ постмодернистичке прозе. За разлику од књижевности претходних нараштаја, постмодернистичка поетичка парадигма није, макар не транспарентно и преовлађујуће, забављена односом персонaлних и колективних обликовних проблема под утицајем идеолошког диктата, већ прати индивидуално оцртане, у извесном смислу издвојене актере и њихове муке еросове као интимни мартиријум (не)сазревања и (не)одрастања у животном добу које би већ требало да буде у знаку зрелости, или барем надомак ње.

„Глас“ главног мушког јунака Милошеве *Краваџе* сасвим је примеран у том смислу. Из комплексног, интердискурзивно сплетеног устројства нарације могуће је разабрати да је реч о наративно оцртаној фигури породичног човека који се суочава с кризом идентитета („Упорно покушавајући себи разјаснити све што се, доврага, с мојим животом догађа, премда често двојим припада ли тај живот некоме, или баш мени...“ – 16), на моменте упоредивом чак и са смрћу његовог интимног бића:

Кад мало боље, искрено промислим, зачудност властита живота и непрестано пропиткивање његова смисла *одџојило је њромаџрача, мене од себе одвојена* [подв. Т. Б.], хладна просудитеља властитих доживљаја. [...]

Објесио сам се, напокон... Висим. Сада сам сретан, јер смрћу је, надам се, заустављен необичан тијек живљења. Уживам, објешен у стрпљивост. Осјећам друкчији тијек времена.

(19–20)

Кореспондентан с иницијалном симболиком („Морао сам знати да ћу глупо изгледати с краватом око омчом стегнутог врата“ итд. – 5), (лајт)мотив вешања овде је доведен у везу с аутоаналитичком алијенацијом од самога сопства, али и са слутњом могуће промене и/или препорода. И мада полиморфна, интердискурзивно сплетена

¹⁴ Damir Miloš, *Kravata*, Meandar, Zagreb, 1998, 6–7.

наративна струја често заклања непосредно уочавање стицаја околности које одређују актере романа, идентитетска криза мушког „гласа“ на извешан начин ипак је контекстуализована, односно лично историзована. Смештен у корнатско поднебље, и иначе карактеристично за Милошеву прозу (*Корнаџске љриче, Оџок снова, Каџеџанов дневник*), овај провизорни лик представљен је, наиме, као бивши далтониста („Некада, док сам још живио с родитељима, нисам могао разликовати боје. Моји су родитељи били клаунови [...] Али једног дана, упознавши боје, схватио сам да мени боје не пристају. Од свих [...] одабрао сам бијелу“ – 22), што га легитимише као већ одраслог, у мушкарца преобраћеног дечака, негдашњег главног јунака *Бијелој клауна*, романа за децу и младеж који је објављен целу деценију пре *Краваџе*.¹⁵

У том смислу ове две књиге могуће је читати и тумачити као самосвојан артистички покус који жанровски/тематски јукстапонира (при)повести о детињству и о тзв. зрелом добу, „дечју“ књижевност и књижевност за „одрасле“, отварајући при томе интригантан простор огледања, рефлектовања и тумачења. Реч је заправо о могућем и провизорном билдунгс-диптиху, односно о сижејно „синкопираном“ наративу који, сажимајући и изостављајући најзнатнији део процеса одрастања и сазревања, пред читаоца износи комплементарне, рубне стадијуме персонално исте формативне пустиловине. Примерено узрасту и доживљају, та два стадијума приповедно су дочарана на различите начине – једном као бајколика, у основи једноставно устројена прича о чедности и спознаји, у којој постоје подстицајне загонетке и тајне, циркуска чудеса, заљубљене девојчице и дечаци, мудри старци и имагинарни змајеви, а други пут као комплексна, лавиринтски „замршена“, неретко опсцена нарација о личном егзистенцијалном искуству одраслог доба и његовим контрадикцијама, у којој постоје злокобне тајне, брачне апорије и сексуалне енигме, хедонистички настројени мушкарци и жене који трагају за изгубљеном непосредношћу и чудотворношћу живљења. Као и код Угрешифке и Радаковића, па и Фаулса, уосталом, реч је о ретробилдунг феномену своје врсте, оличеном у већ одраслим јунацима који у преиспитивању еротске интима трагају за својим пољупљаним идентитетом, бивајући без изузетка приморани да се суоче с потиснутом инфантилношћу као истином властитог бића.

„Знатно поједностављујући, можемо казати да у модерној ери постоје две културне стратегије које се надмећу за првенство“, вели социолог Зигмунт Бауман расправљајући о статусу еротике у животу нашег доба и наводећи најпре ону стратегију која је „офи-

¹⁵ У *Краваџи* постоје и друге назнаке, односно секвенце или епизоде које овај роман изравно или посредно повезују с *Бијелим клауном*. Тако се, на пример, мушки „глас“ у последњем делу романа присећа пресудне сцене из детињства, у којој је као дечак дошао у прилику да одигра улогу „бијелог клауна“ (117–119). Реч је заправо о стилски незнатно коригованој реминисценцији истоветне, кључне сцене са завршетка *Бијелој клауна*. У сегменту који приповеда о посети кину, а потом и о необичној згради са змајевима, алутирајући на змаја из дечакових снова у *Бијелом клауну* јунак казује: „Један змај, не велик попут осталих, али он је... њега сам ја некада сањао!“ (110). Најзад, и слепи старац који израђује светилке (7–8) призива аналоган лик који је у *Бијелом клауну* дечаков најбољи пријатељ, саветодавац и васпитач у мукотрпном упознавању боја и живота самога. Тај наговештај добија, уосталом, потврду у завршном делу романа („Преда мном је стајао мој старац, лупкајући уоколо оним истим штапом што ми је остао из дјетињства у сјећању“ – 116).

цијелно промовисана и подржавана од стране носилаца законске моћи и носилаца идеолошке моћи цркве, односно школства, а која је била окренута јачању граница што су слободи еротске имажинације постављене репродуктивном функцијом секса“, а потом и „романтичну стратегију киданја спона између еротизма и секса и повезивања првога с љубављу“. ¹⁶ Позномодернистичко и постмодернистичко поимање еротизма по овом аутору више, међутим, „није повезано ни са сексуалном репродукцијом ни са љубављу, оглашавајући независност од оба суседа“, што значи да је „самодовољност еротизма, његова слобода тражења самосврховитог сексуалног уживања уздигнута до нивоа културне норме“; отуда је „постмодерни еротизам слободан да направи и напусти сваку везу с удобношћу, али је такође и лак плен снагама које жуде да искористе његове заводљиве моћи“. ¹⁷

Француски филозоф Жил Липовецки управо у широко схваћеном појму *завођења* (*séduction*), које надилази пуки еротски подстицај, види главно својство нашег времена. „Ослобођено гета надградње и идеологије, завођење је постепено постало доминантни друштвени однос“, тврди овај проминентни мислилац постмодерног индивидуализма, примећујући да, ипак, „промовисање завођења, повезано с потрошачким добом, брзо је показало своје границе, будући да се дејство спектакла састојало у претварању стварности у кривотворену *прегсцаву*, у проширење сфере отуђења и развлашћења личности“. ¹⁸ Асоцијација на Бодријарову мисаону експлоатацију *симулакрума* (*simulacre*), артикулисану истодобно с теоријским схватањима Липовецког, нимало, чини се, није случајна. У покушају да назначи обресе постмодерног стања ума аутор Фаталних стратегија и сâм примећује да „[з]авођење није везано за узбуђење, већ за непостојаност појава“, ¹⁹ а „култура је одувек била само ово: колективна деоба привида“, те зато „[ј]едина сувереност је у владању привидности, једино саучесништво је у колективној деоби илузије и тајне“, ²⁰ па „ако лажно може да просијава свом снагом истине – такав је сублимни облик истине завођења – истина такође може да просијава свом снагом лажног – а то је облик опсцености“. ²¹ Ово такорећи деридијанско обртање и укрштање значења супротних појмова до објављења моћи парадокса код Бодријара напоследку добија облик уверења да „[м]ноге ствари су опсцене зато што имају превише смисла, зато што заузимају превише простора. Оне на тај начин постижу прекомерно приказивање истине, што ће рећи највишу тачку привиђења“. ²²

Баш овакав учинак неодољиво заводљивог и зато опсценог привида који има форму „прекомерног приказивања истине“ проналазимо, рекло би се, у постмодерним

¹⁶ Zygmunt Bauman, „On Postmodern Uses of Sex“, *Theory, Culture & Society*, св. 15 (3–4), 1998, 20.

¹⁷ Исто, 21.

¹⁸ Жил Липовецки, *Доба празнине: Ојледи о савременом индивидуализму*, Превела Ана Моралић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци–Нови Сад 2011, 22.

¹⁹ Žan Boudrijar, *Fatalne strategije*, Preveo Mihailo Vidaković, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad 1991, 84.

²⁰ Исто, 42.

²¹ Исто, 45.

²² Исто, 48.

остварењима Дубравке Угрешић, Дамира Милоша и Боривоја Радаковића која тематски круже око еротике као опсесије и пасије. „За неке ствари, за неке приче и није важно да ли су истините. Много је важније да су лијепе“;²³ поручује мудри старац из Милошевог *Бијелој клауна*, оглашавајући меру детиње лепог и бајковито „незрелог“ привида, који ће и у *Краваћи* задржати понешто од архајске патине („...причао бих друкчију причу, али трудио бих се да и у њој буде барем мало давнине“ – 65), но много чешће имаће размере опсценог, не више тако лепог замишљања у којем готово свако дешавање, свака асоцијација и свака наративна нит бива контаминирана сексом, заводљивим до зависности и мучитељским до бола, јер „није опсцено спаривање тела већ душевна преокупраност сексом, то је ескалирање истине која води у хладну вртоглавицу порнографије“;²⁴ па стога „[о]псценост добија сва обличја савремености [...] она се проширује на све оно што може да се изражава у видљивом“.²⁵

Чини се да се управо овде транспарентно показује деликатна разлика између позномодернистичке и постмодернистичке опсцености. Код модерниста је порнографичност као спектакуларно оглашена опсценост и револт према идеолошким стегама била фиксирана за социјално стратификоване, телесно маркиране, у извесном смислу конвенционалне субјекте као распознатљива уточишта неутажене/неутаживе сексуалне жудње, а све то с обзиром на чињеницу да, начелно гледано, „[п]орно у ствари каже: негде има доброг секса, јер ја сам његова карикатура“.²⁶ Иако одмах по доласку у Лондон и сам нагиње спектаклу, па се најпре запошљава у „књижари за одрасле“, постајући тако „службеник у Порнополису, у Утопији гдје нема тајне, све је зорно“ (76), а исти фантазматски афинитет испољава и доцније, призивајући оргијастички „цоитус мунди, панкоиталност, свејеб, надјеб, überfuck“ (211),²⁷ онда кад се као пуки конзумент буде обрео у сеновитом царству које представља британски престо-нички Пеер Show, Радаковићев аутофикционални двојник Боро више се, међутим, не може осећати као сексуални субјект чак ни у пројекцији: „[Д]ок проматрам, осјећам се проматраним“, вели он, „Ја, воајерски виртуоз који примјећује сваки дрхтај дојке под капутом пролазнице [...] спадам на ранг проматрача другог реда, на секундарног воајера, на проматраног проматрача већ виђеног“ (91).

Ова промена статуса еротског (кар)актера добија логичан епилог у епизодама с неуспелим сексуалним освајањем девојке Мајде, уместо које се у пабу појављује њен љубавник Роџер, а Боро потом има опсцену сањарију у којој је постао пука сексуална марионета, јер му је супарник своју девојку „у машти подвео због мале порно-пројекције у својој свијести“ (107), али исто тако и у „успелој“ сексуалној авантури с Хелгом, у којој

²³ Damir Miloš, *Bijeli klaun*, Meandar, Zagreb 2014, 82.

²⁴ Бодријар, нав. дело, 46.

²⁵ Исто, 48.

²⁶ Исто, 50.

²⁷ На свој начин о спектакуларној опсцености Радаковићевог романа сведочи, уосталом, и сонетни ланац „Фотографирање слика“, који је „илустрован“ низом репродукција црно-белих фотографија експлицитно обнажене вулве и женске стражњице, а сручен је у маниру пародијско-травестијског опонашања културно етаблиране (Хомер, Матош), или пак поп-рок поезије (The Beatles, *Hair*), и при томе је у потпуности ослоњен на инвазивну употребу скаредно-сексуалне терминологије.

поменути бива заведен и одмах потом одбачен као еротска лутка своје врсте („[Т]ако сам ја јучер јебан, јебала ме Хелга као дрољицу“ – 204). Отуда се еротско (пре)васпитање Боровог лондонског излета показује као подучавање еротској (де)субјектизованости новог доба у којему негдашњи љубавни актери постају пукe сексуалне персоне, еротоманске маске у цивилизацијски захукталој игри стварности и привида у којој, чини се, више нема места за старинске улоге и схватања.

Код Дамира Милоша могућност било какве еротске конвенционалности повлачи се у потпуности пред метастазираном панпорнографичношћу која контаминира баш све, од јеловника до моде и друштвених ритуала, и која је заправо имагинарно разобручени привид или симулакрум жеље, лишене „природно“ усмереног приступа сексуалном задовољству и љубави. И све је то углавном приватно и камерно дато, као нека врста лично предимензионираног, интериоризованог порно-спектакла, а при томе је и ретроактивно присутно, као, рецимо, у приповедној евокацији детињства мушког „гласа“ из *Краваџе*, оног истог дечака што ће доцније постати „бијели клаун“, с одложеним дејством враћеног на неку врсту ране сексуалне трауме у сусрету с агресивном генитално-клиторалном чулношћу одрасле жене (38–41). „Људи с годинама изгубе своје боје, што је човјек млађи, то на њему има више боја“ (59), поучно казује видовити старац из *Бијелој клауна*, сажимајући уобичајено схватање детиње наивности као отворености за животно обиље без предрасуда тзв. зрелости, али, чини се, и посредно наговештавајући запретану развојну ретардацију као могући узрок дечаковог монохроматског избора за „бело“, у смислу компулзивног „замрзавања“ у двосмисленом стању животно осујећене чедности и губљења диспозиције за улогу уобичајено схваћеног еротског/сексуалног агенса.

Educatio erotica postmodernitatis можда и јесте управо то – заводљиво принудна и принудно заводљива незрелост сред свеопсцене и панпорнографичне (пост)реалности, љубавна ретардација која је истодобно и двосмислена сексуална пропулзија, зато што представља последично „проширење сфере отуђења и развлашћења личности“ (Липовецки) за „највишу тачку привиђења“ што, у деридијанском обрту, напоследку упућује на симулакрум као „прекомерно приказивање истине“ (Бодријар). А то значи да су типски јунаци постмодерне књижевности, били они крајње ординарни (Штефица Цвек) или на неки начин ексцентрични, односно бизарни (Боро, мушки „глас“ *Краваџе*), подједнако изложени потмулом дејству епохалног парадокса „да у околностима када је позиција субјекта постала неодржива, једина могућа позиција јесте позиција објекта [...] Свака судбина субјекта прелази у објект“.²⁸ Бити еротски објекат упркос силној жељи и настојању да се постане активним субјектом – то је сјај епохе у (без)опасно раствореним „раљама“ Бијелог Клауна, то је противречна „судбина“ различитих постмодерних „ученика“ живота сред заводљиво-привидног окружења стварности која је увек само „стварност“, и ништа више од тога.

За разлику од претходних примера, у patchwork-роману Дубравке Угрешић поменута пасивизација има, додуше, вид безмало пословичне љубавне/еротске подукe којој је изложена главна јунакиња што, осетивши „да у њезину животу нешто није у

²⁸ Бодријар, нав. дело, 99–100 *passim*.

реду“ јер јој време протиче у свакодневним пословима и „никад се ништа неће промијенити“, потом стрпљиво прима савете своје брбљиве тетке, односно искуснијих колегиница/пријатељица (Анушка, Маријана, Ела), али и мушки саможиве придике „заводника“ с којима покушава упознати телесну љубав (Шофер, Трокрилни, Интелектуалац). (Ус)постављајући се као неискусан еротски васпитаник или љубавни ученик, двадесеттворогодишња Штефица Цвек принуђена је да слуша овештале женске опаске („Нађи себи дечка! То ти је најбољи лијек за депресију.“; „Данашњи фрајери су обични дрипци“; „За жену је најважније [...] да запамти да мушкарац није једина ствар на свијету“ итд.) и стереотипно мушке самохвале („Ја нисам насилник, перфектно се разумијем у жене“; „Шевит ћу те два сата. Континуирано. Ма шта два сата! Шевит ћу те цијелу ноћ“; „Теби ће увијек нетко или нешто попушити љубави“ и сл.). Посебан вид еротске едукације, имплицитно сучељен с баналним доцирањем ближњих и зато подложен дејству наративне ироније, представља јунакињина лектира из подручја тзв. високе књижевности, дата у цитатима из Флоберовог романа *Госпођа Бовари* (54–57), једног од најславнијих „љубића“ свих времена. Обратни врхунац или иронијски антиклимакс дат је пак у Штефичиним сећањима на два несуђена „дефлоранта“ (67–71), који скупа с тројицом живописних „заводника“ заокружују хумористичко-комичан, на моменте и урнебесан групни „портрет“ мушкараца у роману.

На први поглед могло би се учинити да је овакво читање *Штефице Цвек*, направљено у кључу хумористичко-иронијске употребе „женског писма“ и образовног романа истодобно, у супротности с широко прихваћеним критичарским становиштем да је „билдунгсроман, као један од најважнијих наратива патријархалне културе који се обраћа питањима образовања и постајања ‘човеком/мушкарцем’ (‘man’), [...] неприступачан женском писању“.²⁹ Овоме је, међутим, могуће придружити и епохално интонирано, а то значи још далекосежније применљиво, постмодерно неповерење у „велике“ цивилизацијске „приче“ или метанарације, мотивисано схватањем да „[ц] тари принцип да је стицање знања неодвојиво од образовања (*Bildung*) духа, па чак и личности, постаје и постајаће све застарелији“.³⁰ Стога, рекло би се, у контексту размишљања о постмодернистичким видовима билдунгс-нарације није интригантно тек питање родних чинилаца и својстава, с тежиштем на специфичној позицији женског писања и њему инхерентног светоназора, него је – консеквентно гледано – овде заправо реч о проблему свеукупног разумевања ове повесно афирмисане форме у измењеним културним и широко схваћеним политичким околностима.

Примери три романа којима смо се овде бавили показују, наиме, да би билдунгс-образац у извесном смислу морао да буде ревидиран. Изворно настао као повлашћен белетристички модус, аналоган цивилизацијски магистралном феномену обликовања самосвесног, еманципованог субјекта/индивиде у дијалектички напету али продуктивну релацију према заједници, односно друштву, с јављањем првих пукотина и мање или више озбиљних дискрепанција по уласку у модерну епоху и током

²⁹ Ljiljana Ina Gjurgjan, „The (Im)possibility of Woman’s Bildungsroman“, *Sraz* LVI, 2011, 109.

³⁰ Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje*, Prevod Frida Filipović, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad 1988, 11.

ње, у добу постмодернистичке суспензије поверења у цивилизацијске метанарације билдунгсроман не може, рекло би се, а да на неки начин не зрчали евидентни „распад друштвене везе и прелаз друштвених заједница у стање масе састављене од индивидуалних атома захваћених неким апсурдним [...] кретањем“.³¹ Бодријаровски концепт преласка субјекта у објекат друго је име за то урушавање некад такорећи аксиоматске позиције пертинентно интегрисане индивидуе: лакановски појмљен, културно фокусирани „[с]убјект анализе постаје свуда ломан, и освета објекта управо почиње“,³² зато што „аналитичко тумачење је [...] агенс десоцијализације, систематске и бесконачне атомизације, исто као и сви поступци завођења“.³³

У много чему другом неслични или чак опречни – а независно од тога да ли је реч о феминином или маскулином актеру – Штефица Цвек, Боро и бивши Дечак из *Краваџије* међусобно су налик управо по прогресивној, аутоаналитичкој пасивизацији те симболичном постајању неизлечиво заведеним еротским и егзистенцијалним објектима своје врсте. О томе вероватно најречитије сведочи баш помало припроста јунакиња дебитантског романа Дубравке Угрешић, неумитношћу савременог живљења у замршеним персоналним и полним/родним релацијама увучена у стање депресије и чак изложености суицидним идејама, напослетку тек овлашно, пародијски привидно разрешеним у happyend-у по угледу на овешталу схему херц-романа. Самоубиство је мотив који прати и друга два јунака, с тим што у Милошевом роману фигурира као симболична алузија, повезана с вишеструко варираном фалократском симболиком наслова, у крајњој линији доведеном до маскулинистичке аутоироније („ви [сте осуђе-ни – прим. Т. Б.] на смрт вјешањем. И то краватом коју сада имате око врата.“ – 133), која је у свести негдашњег „бијелог клауна“ последица спознаје да, упркос бајковитим очекивањима и надањима, „најнесретније је баш оно доба у којем живимо“, јер „[с]трах је замијенио чуђење, а боја крви бијелу одјећу клауна“ (122).

Скопчана с готово узгредним подсећањем да „Био је рат“, ова злогукa сума животне едукације инфантилно-стармалог јунака *Краваџије*, компензативно обузетог еросом у сенци свеprisутног дејства танатоса, у светлу праћења повесног хода билдунгс-нарације такође може да буде упоређена с романескним усудом аутофикционалног јунака Радаковићевог *Сјаја ејохе*. „Мислим да се у ово вријеме, предратно, сви шевимо, ако ништа друго, а оно неуротично“ (184), казује Боро готово видовито по повратку у завичај, стижући потом и сам до самоубиствених размишљања („Није ли његов одлазак у Лондон био суицидалан чин, није ли повратак био исто? Или се путовањем самоубојство одгађа. Постоји ли несвијесно самоубојство?“ – 210).

Тако повратак адолесцентском генерацијском ентузијазму овог остарелог *rock-freak*-а опет накратко, иако егзалтирано, приводи старом самообликовном идеалу („[О]сјетио је да живи, живот у њему доживио је свој велики прасак, он је постао свемирска Нова, постао је ја/ја, ја/свијет, ја/ништа...“ – 312). Али ова варљива *lucida intervala* с билдунгс-поентом („Сада могу да остарим. Преда мном је будућност.“ – 315) напослетку ипак бива, ако не сасвим поништена, онда бар потиснута и доведена у питање завршним,

³¹ Исто, 29.

³² Бодријар, нав. дело, 70.

³³ Липовецки, нав. дело, 43.

кафкијански приказаним Боровим сусретом с двојицом насилника, који га без милости ударају ножевима, а он, одвајајући се најзад фатално симболично од егзистенцијалне позиције свог ауторског „двојника“, „[б]ез хропца и без трзаја умре у тренутку док му се као последњи говор из уста излила крв“ (322).

На тај начин слављење живота и славље смрти овде напоследку бивају неразривно сплетени у узнемирујућ, али и незатомљив колоплет који надилази самога јунака, његов лични развојни пут и оно што је непосредно повезано с тим путем, изнова отварајући поглед према односу индивидуалног искуства и социјалне детерминације. Тај поглед двосмислен је онолико колико је и парадигматичан, будући да баш као такав, наиме, представља бодријаровски највишу тачку привиђења и у исти мах прекомерног представљања истине у постхуманистички расточеном свету. Можда је то управо она „освета објекта“ коју је громогласно обзнанио аутор *Фаталних стрављенија*, а која се у постмодерној билдунгс-нарацији с еротским ликом напоследку појављује као свеприсутно лице Танатоса. Као тамни сјај епохе у раљама бијелог клауна.