

Vladislava Gordić Petković
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet

MOĆ PAMĆENJA I ZABORAVA KAO NARATIVNI I KULTUROLOŠKI IMPERATIV SAVREMENE PROZE

Sažetak: Rad će se na primeru dela savremenih srpskih i američkih prozних autorki pozabaviti tezom da moć da se u ritualima pamćenja i zaborava procesuiraju individualna i kolektivna prošlost presudno određuje adaptacijska iskušenja sadašnjosti. U svetu književnog dela, moć pamćenja i zaboravljanja oblikuje narativ koji će pomoći da se relevantne vrednosti i ideje artikulišu u kulturnoj praksi, o čemu govori i antropolog Džon Levit kada ukazuje na to da emocije izražavamo u specifičnim društvenim kontekstima: one su konstruisane u okvirima kulture, kao „iskustva naučena i izražena (...) posredstvom sistema znakova, verbalnih i neverbalnih“. Viđene kao ekspresivne i lične, ili pak diskurzivne, performativne, pragmatične i socijalne, emocije u Levitovoj studiji *Značenja i osećanja u antropologiji emocija* bivaju nedvosmisleno povezane sa različitim društvenim kontekstima moći.

Istražujući teme traumatičnih gubitaka i različitih vidova nasilja, romani Ane Vučković, Toni Morison, Tanje Stupar Trifunović, Otese Mošfeg i Amber Tamblin narativizuju različite strategije pamćenja i zaboravljanja, koje zavise od širokog spektra emocija, ali najviše od strukturisanja moći u odnosu na tok lične istorije. Lirski roman Ane Vučković *Jugoslav* istražuje bol ličnog i kolektivnog gubitka, dok američke spisateljice Toni Morison i Amber Tamblin, svaka u svom debitantskom romanu (*Najplavlje oko* i *Bilo koji muškarac*), združuju ispovest i međusobno saobraćanje protagonista kako bi predstavile kulturno i socijalno (ne)utemeljenu svest o psihofizičkom nasilju, o silovanju kao zločinu čija žrtva može biti bilo ko, bez obzira na pripadnost, pol i poreklo. Tanja Stupar Trifunović i Otesa Mošfeg u centar pažnje stavljaju liminalnost tela i pokušaj da se sećanje zamrzne ili artikuliše, fokusirajući se prevashodno na ispitivanje granica intimnosti u savremenom svetu.

Ključne reči: pamćenje, naracija, iskustvo, rat, nasilje

1. Književni tekst kao oruđe moći: društveni okviri pamćenja

U svetu književnog dela, moć pamćenja i zaboravljanja oblikuje narativ koji će pomoći da se vrednosti i ideje uspostave u kulturnoj praksi i postanu relevantne. Svestan da se emocije moraju odrediti i intimno i socijalno, antropolog Džon Levit ih vidi ili kao primarno biološke, ili kao primarno sociokulturne (Leavitt 1996: 514), a razvrstava ih na telesne, ekspresivne i lične ili pak diskurzivne, performativne, pragmatične i socijalne (Leavitt 1996: 523). Džon Levit ukazuje da emocije izražavamo u naročitim društvenim kontekstima, insistirajući na

tome da su konstruisane u okvirima kulture, kao i da su one „iskustva naučena i izražena (...) posredstvom sistema znakova, verbalnih i neverbalnih“ (Leavitt 1996: 526).

Prozna dela Ane Vučković, Toni Morison, Otese Mošfeg, Tanje Stupar Trifunović i Amber Tamblin narativizuju različite strategije pamćenja i zaboravljanja, čija moć oblikovanja slike realnosti zavisi od širokog spektra emocija: od osećanja lične nemoći pred tokovima istorije, koliko i od različitih intimnih trauma i samog procesa introspekcije. Po intonaciji ispovedan i lirski, roman Ane Vučković *Yugoslav* istražuje bol porodičnog i kolektivnog gubitka; iako različite generacijske, rasne i klasne pripadnosti, američke spisateljice Toni Morison i Amber Tamblin svaka u svom debitantskom romanu (*Najplavlje oko* i *Bilo koji muškarac*) kombinuju ispovest i interakciju protagonista kako bi predstavile kulturno i socijalno (ne)utemeljenu svest o silovanju kao zločinu čija žrtva može biti svako od nas, bez obzira na pol i poreklo, bez obzira na kodifikovanje društvene moći. Tanja Stupar Trifunović i Otesa Mošfeg u centar pažnje stavljaju liminalnost tela i pokušaj da se sećanje zamrzne ili artikuliše, fokusirajući se prevashodno na ispitivanje granica intimnosti u savremenom svetu. Moć da se procesuiru prošlost otkriva koliko su rodni identiteti ranjivi u kontekstu nemogućnosti efikasnog suočavanja sa traumom. U okviru procesa pamćenja i zaboravljanja kristališe se ne samo odnos prema prošlosti, nego i prema adaptacijskim iskušenjima sadašnjosti.

Pojedinačno pamćenje, tvrdi Moris Albvaks u *Društvenim okvirima pamćenja*, nije „zapečaćeno i izolovano“ (Halbwachs, 1980: 51). Da bismo se setili individualne prošlosti, potrebna nam je socijalno definisana referentna tačka (Halbwachs, 1980: 51). Na mnogo se načina može argumentovati teza da književnost stvara dugotrajna, iscrpljujuća bitka koja se vodi između pamćenja i zaborava – bilo da je zaborav jasno artikulisan egzistencijalni i poetički otpor inertnim manirizmima sećanja, ili je pak u pitanju intimna konstrukcija idile i uspomene. Zaborav može da bude mesto nerazrešive traume, patoloških poriva i zatomljene agresivnosti, a može da bude prostor angažovane kritike ili satiričnog podsmeha na temu neugodne realnosti. U svetu u kom se književnost bori da zadobije moć koja bi donela blagodet svima, kao i da angažovano reflektuje društvene anomalije i nepravde, stvarao ci nemaju prostora ponuđenog za bezbrižnu igru motivima i porukama. Pripovedni eksperimenti koje odlikuju strepnja i briga daleko su frekventniji, kao što će se videti iz dela autorki koje se pripovedanju i dalje posvećuju kao prostoru iskušavanja tradicionalnih formi i razgrađivanja čitalačkih očekivanja.

Zahvaljujući jeziku, emocije, stanja i procesi kao što su sećanje, opraštanje i zaboravljanje mogu da se pretoče u narativ koji će pomoći da se određene vrednosti i ideje uspostave u kulturnoj praksi i u njenim okvirima sačuvaju. Povezivanje emocija sa kulturnim okruženjem u velikoj meri zavisi od straha kao krize konstanti i konstante krize, od moći da se strah prevaziđe: „Kultura straha potiče neprestan govor o prijetnji, opasnosti i užasu, govor čiji učinak nije suočavanje sa stvarnom traumom (...), nego, naprotiv, odvlačenje pažnje od nje pomoću njezinih simulakruma“ (Badurina 2018: 211). Racionalno pojmljene pretnje u savremenom svetu dovode do krajnosti „čovjekovu potrebu za imunitetom, zaštitom, zatvaranjem u malu zajednicu“ a govor o opasnostima „naizgled služi jačanju odbrambenih mehanizama

pojedinaca i zajednica pred pritiskom drugosti i nametnutih međuodnosa, no čini se da je jedini rezultat takvog govora o strahu poništenje samog tog pojedinačnog identiteta“ (Badurina 2018: 211).

Nasilje se ne može dočarati ni opisati bez evokacije telesne patnje i bola čiji je intenzitet nekada nemoguće posredovati jezikom, a traumatične teme u savremenoj prozi obnavljaju interes za fiziologiju tela najviše stoga što uznemirujuća slika telesne patnje ili fizičkog iskušenja može da koliko-toliko kompenzuje neadekvatnost i nedostatnost jezičkog opisa. Jedini vid kritičkoteorijske aktivnosti s ciljem ukidanja marginalnosti tela u tekstu može biti eksplikacija diskurzivne moći u tom istom tekstu – s tom razlikom što se čitanje tela u tekstu mora neminovno pretvarati u učitavanje svih pozitivnih imperativa telesnosti u tekst, u afirmaciju delatnog identiteta koji se suprotstavlja agresivnim mehanizmima prisile.

2. Kako ne izgubiti drugog i spasti sebe: moć regenerativnog pamćenja u prozi Ane Vučković i Otese Mošfeg

„Zašto bi iko tako mlad razmišljao o smrti? Koliko je drugih tema za mlado biće“ (Vučković 2019: 44): ovakvo retorsko pitanje, i konstatacija koja sledi, zapravo pokazuju da su prioriteti teksta drugačiji nego što se to na prvi pogled čini. Cilj je da se kristališe smrt kao tema koja ima moć nad mladim ljudima, i da ta tema uključi sve druge.

Lirski roman Ane Vučković *Yugoslav* u sedamnaest fragmenata različitog opsega i obuhvata istražuje gubitak i bol koji protagonistkinja proživljava kao posledicu gubitka, tematizuje ono što je, u gotovo neprevodivom naslovu jedne svoje kratke priče, postavila američka književnica En Biti: *learning to fall* – nauk padanja, ili nauk o padanju, a može se, u širem značenju, shvatiti i kao lekcija o gubitku, o ulasku u sećanje i fantaziju i spoznaju njihove moći, ali i u napeto posmatranje trenutka sadašnjeg: „Tatini prijatelji me grle čvršće otkad ga nema. Da li misle da mi treba podrška, ili ponovo hoće da osete njega, kao da sam babuška i da ću tamo negde, ako dovoljno pritisnu, naći i njega, da će moja koža napući, kao kinder jaje, i da je tamo negde on“ (Vučković, 2019: 52). Roman Ane Vučković predstavlja pokušaj da lirski proza kamernog govora nešto kaže ne samo o žaljenju za mrtvima, nego i o detaljima pamćenja koji nas čine živima u svesti onih kojih više nema. Sama pretpostavka da oni koji više nisu među živima i dalje imaju moć pamćenja odraz je kontinuiranog napora naratorke da nas uveri (makar to bilo eksperimentalno i poetski) kako je sećanje dvosmerna ulica i proces koji nesmetano teče, neopterećen dimenzijama realnosti i prolaznosti: „bol je život, ima šta da boli, nije gotovo dok ima šta da boli, a tamo više ništa ne boli, kažu ljudi da je to dobro kad se umre, dobro je jer ne boli“ (Vučković, 2019: 7).

Roman Ane Vučković aludira, naravno, i na lično ime, i na ime domovine koja više ne postoji, i u svojim sedamnaest poglavlja konstruisan je kao mali leksikon, ili spomenar u kom se pod odrednicama „Kiša“, „Starci“, „Ormar“, „Tanjir“, „Stomak“, „Cipele“, „Kafa“ ili „Sendvič“ istražuju sećanja, lična i kolektivna. Materijalna forma

ove knjige, koja bi mogla biti roman-leksikon, autobiografski roman ili autofikcija, zapravo se razlistava kao dokaz multižanrovske prirode sećanja: da ova knjiga ima sadržaj u kom bi poglavlja bila popisana, mogla bi se formatirati kao zbirka priča, ili prozaida, ili pak kao mali kolaž sećanja. Sva poglavlja slojevito razlažu temu ličnog i kolektivnog gubitka: otac autorke zvao se Jugoslav, kao i domovina koja je netragom iščezla. Za verifikaciju sećanja i umirenje bola, katalogizacija je spasonosna tehnika: ona se pretvara u pripovednu strategiju verizma, realizma koji pomno dokumentuje okruženje, a u ovom slučaju to je jedno prošlo vreme. Prepliću se detalji očevo ponašanja, svakodnevnih navika, a sve u pokušaju da se pojmi neminovnost njegove smrti: „Sa čovekom nestaje i jedan ukus, način na koji drži viljušku, način na koji se kikoće, skače u more sa stene, liže sladoled, čita knjigu, pakuje stvari” (Vučković 2019: 40–41).

Urbanu prozu koja je pisana u vreme SFR Jugoslavije odlikovale su teme sazrevanja i odrastanja u paradigmi bunta i neprilagođenosti, sukoba generacija i odbijanja adaptacije na model potrošačke kulture koji je omladina koja je stasavala šezdesetih i sedamdesetih godina dvadesetog veka doživljavala kao malograđanski. Te će teme biti sačuvane u postjugoslovenskoj književnosti kao refleksija na motiv usamljenosti koja prati proces sazrevanja i uklapanja u nametnute okvire, a delom i kao podsećanje na nemoć da se ponove idilična osećanja zajedništva, blagostanja i optimizma koja asociraju na Jugoslaviju i kao državnu zajednicu, i kao kulturni fenomen. Važna tematska kategorija postmilenijumske proze stvaralaca koji naseljavaju prostor od Balkana do Kanade biće proces sećanja, razumevanja, opraštanja i zaboravljanja, u okviru kog se kristališe odnos prema prošlosti, ali i odnos prema tehnikama prilagođavanja primenljivih u sadašnjosti.

Bez ikakvih tragova kontekstualizacije političke ili kulturološke paradigme vremena prošlog ili sadašnjeg, roman autorke hrvatskih korena Otese Mošfeg objavljen 2018. govori o jednogodišnjoj samoizolaciji, svesno izabranoj, završavajući se događajima 11. septembra 2001. godine. Teme izolacije, psihofizičkog eksperimenta sa izdržljivošću sopstvenog tela i snažno nastojanje glavne junakinje da svoje pamćenje učini koherentnim navelo je i obične čitaoce i stručnu javnost da roman protumače kao predviđanje pandemije i lokdauna koji su nastupili godine 2020. Junakinja koja u ovakav performans otuđenosti ulaže svoj život i ostatak jedva postojećih socijalnih kontakata mlada je i lepa istoričarka umetnosti sa Menhentna, traumatizovana smrću roditelja (koji su je finansijski zbrinuli, ali su joj uskratili emocije i posvećenost), usamljena, neartikulisana i zbog ponavljanih neuspeha u komunikaciji u velikoj meri apatična.

Terapija kojoj naratorka bez imena pribegava u pokušaju da se socijalno i psihofizički izoluje a da ipak održi moć pamćenja svodi se na tablete protiv nesanice i anksioznosti, neke realne a neke fiktivne: lekovi koje uzima uglavnom podstiču njenu apatiju, da bi ta apatija potom dovela do otupljenosti, samozaborava i omamljenosti. U stanju „pomračenja“ junakinja šalje opscene selfije nepoznatima, naručuje hranu i odeću preko Interneta a podatak da je njenoj jedinjoj prijateljici Rivi majka umrla potpuno iščili iz njenog pamćenja, pa se ni ne seća da je kupila crninu za sahranu i voznu kartu za Farmingdejl. Po povratku kući nakon pogrebnog rituala

vidi da je ostavila upaljen televizor, uključen na kanal sa pornografskim sadržajem, a da njen mobilni telefon pluta po kadi u zaptivenoj kutiji, što je posledica njenih samonametnutih protokola: junakinja, naime, od jednog trenutka počinje da skriva mobilni telefon od sebe kako ne bi tokom epizoda pomračenja počinila eksces ili prestup koji bi je mogao koštati života.

Dnevnik oslobođanja iz grotla samoće i straha opisuje svesno i tvrdoglavo tonjenje u izolaciju kao jedini lek i pretvaranje te samozadate terapije u umetnički projekat. Reprogramiranje, radikalna pasivnost, flegmatično samouništenje, poigravanje konceptom rasutog vremena i dezorijentisane telesnosti možda su viđeni još ranije u anglofonomi prozi, ali samo u romanu Malkolma Laurija *Pod vulkanom* ili u *Golom ručku* Viliijama Barouza. Ono što junakinja zove „subliminalna pobuna“ rađa se u sistemu digitalnih tehnologija i posthumanističkih načela koji je i samu komunikaciju na kojoj počiva obesmislio do apsurdna, pa je protagonistkinjino stanje katatonije istovremeno odraz duboko potisnutih ličnih trauma i neosvešćene socijalne frustracije.

„Ugledao sam mozak kako drhtulji na asfaltu... kao žele kad ga istreseš iz modle“. Ovo potresno i upečatljivo svedočanstvo o padu mosta kod San Franciska u zemljotresu 1989. prepričava Riva kao deo svog legitimnog sećanja (Mošfeg, 2022: 150); tako se uspostavlja dinamički kontrast između naratorke i njene jedine prijateljice koja je, kakav-takav, etalon prosečnog, očekivanog ponašanja i reagovanja koje je prilagođeno okolnostima čak i kad je naglašeno teatralno ili neurračunljivo. Riva je zavisnica od mode, brendova i luksuza, sklona toksičnim vezama i autodestrukciji, bulimičarka, preosetljiva i povodljiva: njeni poremećaji, međutim, ukazuju se kao neka vrsta poznatog zla u poređenju sa zastrašujućom dubinom autodestrukcije i adikcije kod glavne junakinje. Katatonija koju Otesa Mošfeg dodeljuje svojoj naratorci bez pravih karakternih svojstava ipak ima nijanse i faze: od nemoći usmerenja i usredsređenja pa do odluke da se nezdrava izolacija pretvori u konstruktivnu; od straha pred zamračenjima u pamćenju do prihvatanja sna i pasivnosti kao neminovnih etapa razvoja i obnavljanja; od izolacije do kolebljivog prihvatanja interakcije sa drugim ljudima. Glavna junakinja nema ime zato što nema moć nad sobom i svetom: tačnije, ona tu moć stiće etapno, učeći da dezorijentisanost upotrebi kao početak traganja za smislom. Dok Ana Vučković u svom romanu prvo lice koristi kako bi pokazala da moć prihvatanja bola i gubitka mora da se stiće postepeno, kroz strpljiva i obazriva suočavanja za promenom, Otesa Mošfeg anonimizacijom junakinje koja koristi Ich-formu želi pre svega da ukaže na dubinu poremećaja individue u svetu koji glorifikuje komunikaciju a istovremeno je sabotira na svaki mogući način – najpre tako što poništava bliskost. Emocije, da parafraziramo Levita, možda jesu naučene u okvirima društvenog konteksta, ali roman Otese Mošfeg pokazuje kako se one baš u svetu informacija, komunikacija, povezivanja i profita mogu beznadno zagubiti – toliko da ih jedino duboka hibernacija i ponovna emotivna samoedukacija mogu obnoviti.

3. Moć terapijskog sećanja: Toni Morison i Amber Tamblin u suočenju sa ženskim traumama

„Znala sam da neke žrtve snažnog samoprezira postaju opasne i nasilne, rekreirajući iznova i iznova neprijatelja koji ih je ponizio. Drugi napuštaju sopstveni identitet; pretapaju se u strukturu koja uspešno proizvodi onu jaku osobu koja njima nedostaje. Ipak, većina to preraste. Međutim, postoje i oni koji se uruše, tiho, anonimno, bez ikoga ko bi to objasnio ili mu posvedočio. Oni su nevidljivi“ (Morison, 2019: 5)

Najplavlje oko je prvo objavljeno prozno delo Toni Morison, najpotresniji i najkontroverzniji roman autorke *Voljene, Džeza, Raja* i čitavog niza romana koji se obračunavaju sa istorijskim, kulturološkim i klasnim konfliktima, ali iznad svega sa rasizmom i kulturnim imperijalizmom. Debitantsko delo afroameričke nobelovke je tim potresnije zato što govori o nejednakosti, rasizmu i intrarazizmu, porodičnom i vršnjačkom nasilju, nametnutim idealima lepote, te imperativima rasne i rodne superiornosti. U zapletu romana jasno je naglašena tematska nit koja govori o internalizovanom rasizmu koji kao svoju posledicu ima mržnju prema sebi, nipodaštavanje samih sebe i sebi bliskih, nesigurnost i ojađenost. Autorkin predgovor ukazuje na moć samoprezira, čije se posledice razmatraju u romanu *Najplavlje oko* do krajnjih, tragičnih ishoda.

Jedan od izvora onemogućenosti, strepnje i traume u ovom delu je lepota; ne kao svestremena kategorija koja poseduje i daruje čarobnu moć, već kao kulturološki parametar koji ograničava kognitivne i perceptivne moći. Opsesija evrocentričnim idealom lepote u crnoj zajednici prenosi se generacijski i čvrsto je povezana sa mizoginijom, siromaštvom, neravnopravnošću, i ta opsesija nosi sa sobom veliku razornu moć. *Najplavlje oko* se zasniva na formi dečje slikovnice i njene idealizovane slike stvarnosti, te tako knjigu otvara opis nuklearne porodice, čija se idila pompežno hipertrofira u tekstu samo zato da bismo postali svesni koliko je porodica Bridlav surovo udaljena od idile, ne samo zbog sagrešenja njenih članova nego i zbog kolektivne milenijumske krivice i greha intrarazizma, zbog inherentne nemoci da se odupru neminovnom propadanju.

Toni Morison otkriva da je želela da predoči sudbinu nekog ko zbog svoje mladosti, pola i rase ima najmanje šanse da izdrži nalet razorne sile. Narativni centri romana, Frida i Klaudija, počinju ovu priču kao njeni neposredni svedoci, kao dva glasa koja čuvaju moć pamćenja i spoznaje, otkrivajući imanentnu sposobnost narativa da uspostavi red, i jedinu mogućnost reda kao ostvarivanje u narativu: „O tome više nema šta da se kaže – osim zašto. Međutim, budući da je 'zašto' teško obuhvatiti, moramo pronaći zaklon u 'kako'“ (Morison 2019: 13). Za devojčice su prva asocijacija na proleće tanke mladice kojima ih roditelji kažnjavaju umesto, kao tokom zime, štapovima; mnogo godina kasnije, u romanu *Dom* kazivanje junaka otkriva da je svaka nežnost od posla premorenih roditelja bila kao žilet – oštra, kratka i tanka. Slikanje nasilja, međutim, ne sme biti samosvrhovita praksa, jer tako literatura postaje adrenalinska arena umesto skroviti kutak spoznaje. Sa druge strane,

sećanje na nasilje može postati praksa isceljenja uvek kada su junaci svesni faktora koji kontekstualizuju nadziranje i kažnjavanje: u slučaju disfunkcionalne porodice Bridlav, kažnjavanje dece je neprekinuti krug nasilja uslovljenog neravnopravnošću, patnjom i nepravdom usled pripadnosti potčinjenoj i marginalizovanoj zajednici, i na kraju nasilje eskalira u seksualni napad oca na maloletnu ćerku, u silovanje i incest; Fridini i Klaudijini roditelji svoju strogost temelje na brizi, solidarnosti i pravičnosti, ne dozvolivši da njihova deca postanu žrtve trauma i nasilja.

Iako crna zajednica nije unisona u odbacivanju zlostavljane i zauvek traumatizovane Pekole, ni sami pojedinačni pokušaji iskupljenja nemaju moć da promene njenu sudbinu: „Mi smo sve naše otpatke istovarali na nju, a ona ih je upijala. A svu svoju lepotu, koja je isprva bila samo njena, poklonila je nama. Svi mi – svi koji smo je znali – osećali smo se tako dobro kad bismo istresli svu svoju štroku na nju. Bili smo tako lepi kad smo se postavljali nasuprot njenoj ružnoći“ (Morison, 2019: 181). U dijagnostikovanju moći terapijskog sećanja, Toni Morison ne propušta da ukaže na svu disfunkcionalnost zajednice koja nije spremna da se prema žrtvi postavi utešiteljski i pruži joj podršku.

Debitantski roman američke glumice i pesnikinje Amber Tamblin *Bilo koji muškarac* može se posmatrati kao sumorni egzemplar eksperimentalne proze fragmentarno-kolažnog tipa na temu serijskog silovanja čiji je počinitelj žena. Narativ je zasnovan na multiperspektivnosti ekspozicije: roman daje glas šestorici muškaraca koji svim silama nastoje da se oporave nakon teške fizičke i emotivne traume koja ih je zadesila nakon seksualnog zlostavljanja, kada im je demonska predatorica po imenu Mod nanela trajne psihofizičke ozlede. Mod je predstavljena kao brutalna zločinka i izobličeno mitsko čudovište, a njene žrtve po pravilu odlikuje selektivna i dezorijentisana percepcija, budući da su nakon traumatičnog iskustva jedva u stanju da u pamćenje prizovu i rekonstruišu slike delova tela svoje mučiteljke: sa velikim naporom će se setiti da ona ima crne oči, deformisanu šaku ili da od nje struji zadah poput trule ribe. Ember Tamblin smišljeno konstruiše ulogu predatorice i silovateljke, pa roman posreduje iz tačke gledišta šestorice muškaraca koji su žrtve nasilja. Ova stvaralačka strategija nije nastala usled pokušaja da se obrnu rodne uloge. Pošto je sama spisateljica glumica i javna ličnost, publici najpoznatija kao jedan od stalnih sporednih likova u seriji *Doktor Haus*, nju je zanimalo da istraži fenomen *rape culture* (kulture silovanja) i da se odredi prema nasilju objektivizacije, prema fizičkom i psihološkom zlostavljanju, i prema traumi koju stvara nepoverenje i podozrivost sa kojima se pristupa žrtvama seksualnog nasilja (Mahdawi, 2018). Umesto da se fokusira na transformaciju žrtve, Amber Tamblin sugerise kako ponovljeni čin nanošenja bola može da u počiniocu pokrene preobražaj: Mod se pretvara u čudovište tokom samog čina ubijanja ili sakaćenja svojih muških žrtava. Poreklo njenog zločina i koreni njene mržnje prema žrtvama ostaju nejasni i neartikulisani, a narativni glas u romanu fokusira se na unutrašnje monologe preživelih i na njihovu interakciju, na njihovu međusobnu prepisku i medijske odjeke koji dolaze sa televizije i interneta, pokazujući kako društvo eksploatiše bol, kako nalazi izvor razonode i naslade u traumi viktimizovanih. Amber Tamblin insistira na tome da mediji moraju biti pozvani na odgovornost zbog načina na koji uživaju u bolu i užasu muškaraca koje je

Mod zlostavljala: objavljivanje zločina i slavljenje tuge jesu motivi koji se detaljno analiziraju u zajednici koja ne može da se odupre nijednom od ova dva poriva.

Roman je eksperimentalno formatiran, koristeći prozu, poeziju, monologe, epistolarnu formu elektronske korespondencije, onlajn časnikanje i tvitove s intencijom da ispriča složenu priču u čijem je korenu trauma. Tamblin mapira diskurzivne medijske strategije koje se koriste za predstavljanje silovanja sa namerom da se usredsrede na bol i traumu koje žrtve proživljavaju u svojoj mašti. *Bilo koji muškarac* kombinuje žanrove i diskurse novinskih tekstova, snimaka radio emisija i časnikanja u aplikacijama za upoznavanje, ali i monologe, asocijacije i polusvesna stanja kako bi oblikovala šokantne narative žrtava seksualnog nasilja. Žrtve teško prihvataju mogućnost da i muškarac može biti silovan, i sa mukom se bore sa pojačanom pažnjom medija koji beskonačno spekuliraju o odgovornosti žrtve za sopstveno stradanje. Žrtve su žigosane, osramoćene, one su predmet poruge: posledice otvaraju potpuno novi pakao posle prvobitnog zločina, a to je samo jedan aspekt njihove patnje; duboko u sebi, protagonisti su suočeni sa poniženjem, strahom i osećanjem gađenja i mržnje prema sebi. Opasna i nepokorna, Mod je sveprisutna u elektronskom prostoru, stupa u dijalog sa budućim žrtvama, a njena moć je dobrim delom posledica procesa mistifikacije koji se odvija u medijima: kada jedan novinar stupi u kontakt sa Mod, ton njegove poruke i sam pristup njoj ukazuju na alarmantnu kombinaciju istraživačkog novinarstva, senzacionalizma i pop psihologije koji su karakteristični za odnos celokupne društvene zajednice prema patnji, traumi i stradanju.

Mod lovi svoj plen i na mreži i van elektronskog prostora, munjevito menjajući obličja, glasove i identitete, i na taj način simbolizuje sveprisutnost zla koje nijedno digitalno postojanje ne može izbrisati ili otkloniti. Njene žrtve su ponižene načinima na koje moraju da se suprotstave posledicama napada: izložene su neverici i sumnji policije, osećanje stida ih obuzima i otuđuje od porodice i prijatelja. Ono što njihovu patnju usložnjava i čini intenzivnijom jeste činjenica da se njihov bol javno secira. Mod tako postaje figura zlodejnice koja je bremenita značenjima, figura koja reflektuje strahove i fascinacije društva, nekontrolisanu strast i mizoginiju, figura koja neprestano proizvodi traumu. Ipak, roman uspeva da na upečatljiv način predoči lekovitost proticanja vremena: kako godine prolaze, žrtve uspevaju da se oporave i revitalizuju, udružujući se i pronalazeći mogućnost da progovore. Ispričana u naizmeničnim tačkama gledišta potpisom na svaki glas i iskustvo žrtve, *Bilo koji muškarac* je narativ ispunjen emocijama, u rasponu od dubokog, iskonskog straha do iskrene empatije.

4. Moć ljubavi u jeziku: Tanja Stupar Trifunović

Čini se da jezik nije u stanju da obuzda svoju opsesiju ljubavlju, i pored nebrojenih poraza koje u predstavljanju ljubavi doživljava. Zbog artikulacije veze između ljubavi, saznanja i iskustva, proza pesnikinje Tanje Stupar Trifunović prirodno se uklapa u struju borbene ženske književne tradicije koja intimistički i ispovedni postupak koristi kao pokretač eksperimenta sa naracijom i idejama. Primarna tema

ove autorke nije mir intime, već bitka stvaranja. Ispovedanje u romanu *Otkako sam kupila labuda* nije rekonstrukcija (jer roman nije realistički, niti pretenduje na autentičnost), a nije ni spekulativan čin (jer u njemu nema studije karaktera): građa za roman je materijal od kog se zida sećanje. Prethodni roman Tanje Stupar Trifunović, *Satovi u majčinoj sobi*, govorio je o enigmatičnosti majčinstva, a odnos majke i kćeri predstavio kao prvu životnu lekciju o ljubavi koja se savladava tek poslednja. Roman *Satovi u majčinoj sobi* mogao je da se čita kao dnevnik depresije, sačuvan nakon borbe protiv patrijarhalnog kodeksa i svega drugog što remeti individualne slobode, jasno ukazujući prolaženje kroz identične muke sazrevanja među ženama stvara distancu i otuđenje. *Otkako sam kupila labuda* čini hrabar korak napred u otkrivanju nenasleđenih sličnosti.

Iako se na prvo čitanje ne bi reklo da je tema romana *Otkako sam kupila labuda* odnos strasti i lektire, upravo se taj konstitutivni motiv ukazuje kao najvažniji. Istopolna strast nepoznata naratorci, bibliotekarki u zrelih godinama, u lektiri pomno traži ne samo objašnjenja, već i odjeke; naratorčina mlada partnerka, umetnica, u delima od antike do drame apsurdna nastoji da prepozna repliku svojih nemira i nesigurnosti. Paralele sa književnim likovima i delima koji su zaokupljeni istopolnom ljubavlju koincidiraju sa odbijanjem da te paralele trajno uobliče život pripovedačice. Ipak, odbijani odjeci i sporni odzivi probijaju kanal do podsvesti, sećanja i trauma naratorke: gubitak bebe, otac i majka koji se do smrti i nakon nje otuđuju jedno od drugog, gušenje u skućenim prostorijama i nestabilnom braku stanice su sećanja koje vode do okretnice na kojoj se životi dveju po svemu različitih žena ujedine u strasti i sličnosti.

Pred kraj ovog kratkog romana u kom su zapakovani tomovi ispovesti i strepnji, pripovedačica kaže: „Često sam mislila da bi bolje bilo da smo ovu ljubav ostavile trajnom fantazijom zatočenom u tu knjišku ili filmsku atmosferu, taman toliko slatkom da je iznova poželiš i dovoljno dalekom da je ne oživiš. Ostale bi lišene tereta i gorčine svakodnevnog koje lako samelje svaku ljubav“ (Stupar Trifunović 2019: 84). I nije sudar svakodnevice i fantazije jedini razlog što veza dve žene ne može da se održi: razlog je porodica, ali ne kao sociokulturno uslovljen nalogodavni aparat, već porodica kao zatrovani bunar trauma, poraza i krivice. O ljubavi koja je prava samo ako je nesrećna ne može se govoriti upravo zato što ima istoriju i stvara sukobe, ona nastaje uprkos socijalnom okruženju, koje je makar suspreže ako ne otvoreno zatire: „Nijedna ljubav neće promijeniti zakon rađanja, umiranja, odlazanja. Sitnih izdajstava. Malih otrova. Brzinu kojom krasta srasta oko rane“ (Stupar Trifunović 2019: 13). To kaže zrelost, a mladost zna da nema vremena, da nema ni luksuz naknadne psihologizacije, a da je moć jedino u odlučnoj i rizičnoj akciji traganja za promenom.

Kao što ljubavi ne dá da bude singularna i svodiva, Tanja Stupar Trifunović ni tekstu ne dozvoljava da uđe u zamornu igru prilagođavanja ili podređivanja zakonu romanesknog žanra. Jedina duga i jedina prava bitka vodi se između kontemplacije i konverzacije: činjenica da drugi roman u velikoj meri koristi dijalog, dok je prvi ostajao u sferi refleksije, samo treba da nas podseti koliko je dijaloška forma nestabilna. *Otkako sam kupila labuda* nije dijalog o ljubavi, već dugo pismo u

kom se naratorica čisti od patnje, za šta joj je potrebna geografska izdvojenost u Beogradu, gradu u kom se, kako kaže, sve raspada i vrvi od života. Pripovedačica *Labuda* oseća potpunu ispunjenost tek u gladi i tek u odsutnosti koje su s mukom stečene, i koje su se otele fantaziji i samosažaljenju. Roman koji čitamo nestabilan je i žanrovski i tematski, dosledno neodlučan između oporog lirskog pripovedanja nalik Herti Miler, fikcionalizovane memoaristike nalik *Staklenom zvonu* Silvije Plat, fragmentarnog dijaloga sa književnim uzorima prepoznatim kod hrvatskih spisateljica Irene Vrkljan ili Slavenke Drakulić, ali nije daleko ni od groteskne, ali vešte inverzije Nabokovljeve *Lolite*. Herta Miler žensko iskustvo opisuje tvrdim, jednostavnim slikama, metaforama pustinje, samoće i vetra; ne dozvoljava da sine radost ili vedrina jer, kako kaže, čak i sreća s vremena na vreme može „ponekom da otkine glavu“.

Tanja Stupar Trifunović radije bira da njena romaneskna proza bude kao strast, u skladu sa viđenjem strasti koje sa nama deli naratorica *Labuda*: „bezumna, teška i vesela“ (Stupar Trifunović 2019: 11). Paradoksalna poruka romana *Otkako sam kupila labuda* jeste da nema zaceljenja bez rascepa; taj se rascep dogodi kad se dve žene ujedine u čemeru kasno prepoznatih sličnosti. Moć njihove odluke da se prepuste pripovednim krugovima sećanja, ispovesti i imaginarnih dijaloga otvara novi, neočekivan prostor za definisanje emocija.

Pesničko stvaranje Tanje Stupar Trifunović dobra je prethodnica njenom proznom izrazu: uspostavlja se na snažnom i strasnom saobraćanju sa više sagovornika, koji su istovremeno prijatelji i ispovednici, dragi sapatnici i neželjeni svedoci. Tanjina poezija bavi se reaktualizacijom intime i čulnog doživljaja, a u njoj su prisutni i lična intimna istorija i svakodnevica sveta, nespokoji sna, jave, ljubavi i smrti. Stvaranja, međutim, nema bez osećaja stranosti, koje je na samom njegovom početku: stranost je rizičan izbor ili neumitnost, stranost je više nego modernistička mitema o nemogućnosti povratka i neizbežnosti otuđivanja. Intimno i političko, poetičko i svakodnevno, čitalačko i stvaralačko stapaju se u čvrst amalgam.

Ciklusi pesama Tanje Stupar Trifunović čitaju se kao posvete privilegovanim prizorima i stanjima duše koje lovimo kao iskre budućih narativa: u temelju i zakonu svakog stiha moraju se zateći i prizor i emocija koji će se uvek dodirnuti i proze. Ciklus pesama „On i ona po Barnsu“ razvija romantično-sentimentalni zaplet, razbokoren u više lirskih perspektiva. U stihovima se pominju direktor pilane koji zna kako „puca drvo“ (Stupar Trifunović 2019a: 15), „na koju stranu pada prerezano“ (Stupar Trifunović 2019a: 15), koji čeka da se na vratima pojavi žena veverica; „ozdravljenje od uzaludnog života“ (Stupar Trifunović 2019a: 14) jedna je od strašnih i paradoksalnih želja koje postaju izvesnosti, i izvesnosti koje maskiramo u želju. Ono što bi u različenim perspektivama Barnsovih logoreičnih junaka izmamilo osmeh i razumevanje, kod lirskih protagonista Tanje Stupar Trifunović postaje nervozna seta i mrzovoljni žal; pesnikinju ni lako stečen nespokoj, ni paradne rane jednostavno ne zanimaju.

Tema migracije sve je snažnija umetnička i istraživačka opsesija, pri čemu ova reč više ne označava samo promenu jezičkog i kulturnog okruženja, već i premeštanja socijalnih relacija u virtuelne svetove: jedan od tih svetova jeste i poezija, koja kipi

i vri od nedoumica. Lirska junakinja Tanjine poezije jeste ona koja čini „prosječne gadosti“ u pesmi „Iza ponoći“ (Stupar Trifunović 2019a: 22), a njeno povlašćeno mesto je uvek na telu, tamo gde počinje „topli kosmos majčinih grudi“, kako stoji u pesmi „Zadovoljstvo“ (Stupar Trifunović 2019a: 23). Ovu poeziju govori glas samotnog bića, žene koja je odlučna da u svakom pokušaju razgovora i istraživanja sveta osvoji prostor za sebe, makar to bila ćelija ili samica. Vidljiva je i postojana pesnikinjina teritorijalnost, žudna fascinacija poznatim prostorom kao uporištem ženskosti: antologijska pesma „Kuća“ sadrži retko sretanu ironijsku distancu lirske junakinje od samoprevarnog uverenja da se izbeglička i ratna promena staništa može čitati kao ulazak u izazov novih početaka. Međutim, sa odrastanjem raste i bol novih početaka, te teška i mračna slika žene koja mora da se isplače pred kućom koja je nekada bila njena natkriljuje sve neukusne neonske reklame optimizma.

4. Zaključne napomene: moć da se promeni stvarnost

U pokušaju da definišu granice moći koje imaju naše pamćenje i sposobnost zaboravljanja ili potiskivanja, romani Ane Vučković, Toni Morison, Otese Mošfeg, Tanje Stupar Trifunović i Amber Tamblin artikulišu spektar emocija koji predodređuje iskustva njihovih junaka i junakinja. Te emocije su definisane kulturološki i antropološki, ali i ideološki: njih grade procesi oslobađanja (od) sećanja i reinstitucionalizacija moći da se stvarnost preoblikuje u skladu sa empirijskom spoznajom. Levitova skala emocija u kontekstu ovih književnih dela ukazuje na to da se sva iskustva koja se usvoje i podele strukturisu posredstvom znakova koji su i verbalni i neverbalni, znakova koji su u neprestanoj potrazi za koherencijom i artikulacijom doživljaja.

Po Morisu Albvaksu, „istorija je beleženje promena“ (Halbwachs 1980: 86), a odavno je jasno da je književnost ona privilegovana umetnost koja uspeva da registruje sve frekvencije promena, kao i sve odjeke društvene zajednice i pojedinaca koji je obrazuju. Kao što, po Albvaksu, istorija polazi od prirođenog uverenja da se sve menja a da neprekinuti niz transformacija postaje deo jedne integralne slike o istoriji, i proza teži da kroz presek pojedinačnih sudbina naznači jednu moguću paradigmu o društveno-političkim i intimnim trenucima obrta i promena. Moć pamćenja pomaže svakoj socijalnoj grupi da sebe prepozna i definiše u okvirima tih promena, da viđenje prošlosti jedne zajednice prenese na naredne generacije. Umetnička proza intenzivira sećanje, vodeći neprekinuti dijalog sa opštom i ličnom istorijom.

Literatura

Albvaks, M. (2013). *Društveni okviri pamćenja*. Prevela Olja Petronić. Novi Sad: Mediterran Publishing.

- Brockmeier, J. (2002). Remembering and Forgetting: Narrative as Cultural Memory. *Culture and Psychology* 8: 15–43.
- Vučković, A. (2019). *Yugoslav*. Kikinda: Partizanska knjiga.
- Erll, A., A. Nünning. (2008). *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Walter de Gruyter, Berlin, New York.
- Field, R. (2020). *Writing the Survivor: The Rape Novel in Late Twentieth-Century American Fiction*. Clemson: Clemson University Press.
- Halbwachs, M. (1980). Autobiographical Memory and Historical Memory: Their Apparent Opposition. U: Halbwachs, Maurice. *The Collective Memory*. Translated by Francis. J. Ditter and Vida Yazdi Ditter. New York: Harper and Row Colophone Books, 50–88.
- Leavitt, J. (1996). Meaning and Feeling in the Anthropology of Emotions. *American Ethnologist* 23 (3): 514–539.
- Lohafer, S. (1983). *Coming to Terms with the Short Story*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press.
- Morison, T. (2019). *Najplavlje oko*. Beograd: Darma Books.
- Mošfeg, O. (2022). *Moja godina odmora i opuštanja*. Beograd: Booka.
- O'Connor, F. (1984). *Mystery and Manners*. Sally and Robert Fitzgerald (eds.). New York: Farrar Straus.
- Sontag, S. (1967). The Aesthetics of Silence. <http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/index.html>. Pristupljeno 9. septembra 2021.
- Steiner, G. (1968). The retreat from the world. *Language and Silence*. Harmondsworth: Penguin.
- Stupar Trifunović, T. (2019). *Otkako sam kupila labuda*. Beograd: Arhipelag.
- Stupar Trifunović, T. (2019a). *Mjesta gdje počinje sve ispočetka*. Novi Sad: Kulturni centar Vojvodine Miloš Crnjanski.
- Tamblyn, A. (2018). *Any Man*. New York: Harper Collins.

Vladislava Gordić Petković

THE POWER OF MEMORY AND FORGETTING AS A NARRATIVE AND CULTURAL IMPERATIVE OF THE CONTEMPORARY FICTION

Emotions and their powers have for a long time been an object of study, but the course of the research has been determined by the radical decision to either locate emotion in discourse or to overemphasize their psychological concern.

According to Renate Lachmann, the mnemonic capacities of literature include the representation and transmission of knowledge. The traumas of love and war are best situated in language and perhaps best expressed in words: despite its numerous deficiencies, the language is the only medium capable of collecting valuable meanings and the ultimate essence which incorporates pain and unhappiness, physical and

emotional devastation, the brutal effects of violence on survivors, or the rise of brutality and confrontation with the imminent trauma as a lasting consequence which affects the individual characters.

The novels by Amber Tamblyn, Toni Morrison, Ottessa Moshfegh, Tanja Stupar Trifunović and Ana Vučković, deal with a broad scope of strategies of coping with memory, violence, oblivion and trauma amid social forces that are impossible to suppress or to control. The fiction by these women authors offers a glimpse into the contemporary world, focusing mostly on the survivors who reexperience the retroactive horror and struggle to come to terms with the society's collective memory and their own respective powers of survival. The narratives demonstrate that the distinction between the world of memory and the real world narrows, as the literary transformation of experience has to cope with antagonistic and ambivalent attitudes towards the tradition and the cultural practices of reality.

vladislava.gordic.petkovic@ff.uns.ac.rs