

**Vladislava Gordić Petković**

**JEZIČKE INOVACIJE U SAVREMENOJ SRPSKOJ PROZI:  
SEMANTIČKI POTENCIJAL IMENA I BRENDOVA**

**Sažetak:** Rad će se pozabaviti primerima jezičke invencije u savremenoj srpskoj prozi, s namerom da ispita kako imena istorijskih ličnosti, robnih marki, toponima i tehnoloških inovacija u fikcionalnom tekstu dobijaju začudan i fantastičan referentni okvir. Savremeni srpski pisci i spisateljice upotrebljavaju nazive autentičnih robnih marki odeće, hrane i tehnoloških oruđa, jednako kao i toponime ili skraćenice koji ukazuju na susrete kultura onako kako su na njih u predtehnološkoj eri ukazivali pojmovi iz književnosti i umetnosti.

Srpski prozaisti pozamrljuju i pojmove masovne kulture da bi ih preimenovali u temeljne označitelje distopijskog, apsurdnog i crnohumornog ili pak tehnološko-futurističkog okruženja u svojim delima.

**Ključne reči:** invencija, ime, srpski roman, tehnologija, brend

Elementa stranog u savremenom romanu ima mnogo: ne samo da je Goran Gocić u romanu *Tai* opisao geo-emotivno putovanje Tajlandom a David Albahari u *Mamcu* tematizovao nelagodu novog života u Kanadi, nego i Tijana Ašić u prvencu *Dangete, duša koja se smeje* veći deo radnje smešta u savremenu Keniju, dok Adrijan Sarajlija glavnu ulogu u romanu *Ogledalo za vampira* daje Brazilcu, profesoru istorije. Suzan Zontag, Niče i Marineti junaci su romana Mire Otašević, Uglješa Šajtinac se u epistolarno-melanholičnom romanu *Sasvim skromni darovi* odlučio da deo radnje smesti na Menhetn, Goran Milašinović u romanu *Rascepi* odvodi šest ozračenih atomskih fizičara sa Instituta Vinča u Pariz na lečenje, gde pristaju na riskantan eksperiment: prvo presađivanje koštane srži na svetu. Fascinacija Venecijom navela je Vladimira Pištala, Miletu Prodanovića i Sanju Domazet da Serenisimu iskoriste kao ambijent i temu. Susret kultura donosi ne samo nove mogućnosti čitanja identiteta, već i specifične percepcije maskuliniteta: tzv. slabi maskulinitet Albaharijevog nespretnog nevoljnika i nejunačkog junaka nije tek varijanta šlemila iz jevrejske književnosti, nego i simbolična slika zamora, neprilagođenosti i malodušnosti postmodernog junaka čija se priroda beznadno udaljila od energičnog, gotovo grubog i amoralnog heroja s početaka realističkog romana.

Mihajlo Spasojević u romanu *Čovek koji nije imao pojma* swiftovski burleskno zahvata u kritiku besmislenosti tehnoloških dostignuća i zanemoćale, birokratizovane pedagogije tako što nas vodi u srednju školu u Bronks a glavni junak romana *PR* autora Aleksandra Ilića kao jedan od simptoma omamljenosti vrućinom navodi "distorzirani zvuk dajal-apa". Kritika kapitalizma, školskog sistema i odnosa prema mladima vidljiva

je u odnosu Spasojevićevog kafkijanskog šepRTLje profesora S. i prema kolegama, i prema divljačnim učenicima, dok Ilić kao legitiman mizanscen svog romana koristi pejzaže sa Instagrama i “digitalnu” komunikaciju sa klijentima PR agencije; njegovi junaci misle sažeto i suvo ne zato što su lišeni emocija, nego zato što usvajaju interaktivne manire sveta advertajzinga.

Spisateljica Mirjana Novaković pitanjima identiteta, vrednosti i vlasti pristupa iz vizure problematične postmodernističke referentnosti, i sva njena dela bave se razotkrivanjem semantičkih potencijala u igri ideologija, politika, fantastike i stvarnosti, te ćemo se njenim delom ovde detaljnije pozabaviti.

Novela *Jevanđelje po žednoj* kao jezički znak uspostavlja odsustvo, nepostojanje imenitelja - odsustvo imena i zabrana imenovanja. Turobna i sarkastična priča o negativnoj utopiji smeštena je u bezimenu državu označenu kao Otvoreno društvo. Institucije i konvencije koje utemeljuju moć društva imenovane su tako da većina tih imena asocira na čitaočev realni svet: legalna droga koju koriste tinejdžeri u Otvorenom društvu zove se *hiperekstazitri* i konzumira se na *rejdz* žurkama, a funkcionisanje poretka nagledaju *zljupovi*, zastupnici ljudskih prava. U takvom društvu pojavljuje se verski pokret žednih, čiji je vođa i prorok žena koja nema ime, jer „onaj ko kaže njeno ime ožedni“: religija koju propoveda kao glavni zadatak pojedinca uspostavlja potragu za sopstvenim imenom, za samoodređenjem. Naratorka novele vodi nas kroz povest o propaloj pobuni protiv tiranije, započetoj tako što se sledbenice pokreta žednih međusobno oslovljavaju po imenu. Najveći udar totalitarnom sistemu čiji je glavni cilj oduzimanje identiteta upravo je identifikacija pojedinca i njegove specifičnosti.

U nesumnjivo najpopularnijem i najčitanim romanu Mirjane Novaković *Strah i njegov sluga* (2000) defiluju istorijske, pseudoistorijske, arhetipske i fiktivne ličnosti koje doprinose zapletu svaka na svoj način: Vitgenštajn i Sava Savanović, princeza Marija Avgusta Turn i Taksis i Vuk Isaković, Đavo lično i njegov sluga Novak dobijaju prostor digresije i vinjete koliko i funkciju odlučujućeg „okretaja zavrtnja“. Zaplet se zasniva na autentičnom dokumentu o austrijskoj komisiji koja 1736. dolazi u Srbiju da ispita pritužbe seljaka na napade vampira. Novakovićeva početnu ideju nadograđuje atraktivnim detaljima koji korespondiraju sa avanturističkim trilerom i komercijalnom tematizacijom hrišćanske doktrine. Njeni junaci natprirodnu pojavu vide kao pretnju dotadašnjem relativnom skladu i spokoju, natprirodno postavlja pred njih prepreke ili pak otvara neslućene mogućnosti zloupotrebe: Đavola brine mogućnost da se približio Strašni sud (ako ljudi ustaju iz mrtvih, možda je drugi Hristov dolazak izvestan); Aleksandar Vintenberški, regent Srbije, koristi istragu o vampirima kako bi zataškao svoje izdajničke planove; za to vreme, kolone izbeglica beže pred najezdom Turaka koji su već zaposeli Niš, i unapred su proglašeni vampirima kako im se ne bi pružila adekvatna pomoć, osuđeni su na anonimnost i ignorisanje, na grčeviti pokušaj prećutkivanja te, shodno tome, i brisanja. Zavera je moćno oružje svih sukobljenih strana: zavera je strategija rešavanja problema, potiranja razlika, zataškavanja izdaje i prevare, a deo te zavere koji se ne može kontrolisati jeste i natprirodno.

Usamljenik je uvek pretnja i istoriji i utopiji zato što njegova pojedinačna vizija ugrožava zvaničnu verziju istorijskih događaja i projekciju budućnosti, zato što lagano i naoko nenasilno kida ukrase sa grandioznih velikih naracija: tako je pogotovo sa silom koja dolazi neznano odakle, koja menja okolnosti a sama ostaje nepromenjenom. U romanu *Strah i njegov sluga* dve takve pojedinačne vizije sukobljavaju se sa istorijom i ideolo-

gijom, nadmeću se u pouzdanosti i istovremeno razaraju velelepno zdanje istorijske priče. Jedna princeza i Satana lično udružuju se u borbi protiv vampira, krijući svoje motive i razloge za tu poteru a pričajući o tom poduhvatu bitno različite priče. Braneci svoju verziju događaja, princeza Marija Avgusta reći će da „laž živi na pravilima zaključivanja“, a da je istina „krivudava i nesmislena“ (Novaković 2001: 123). I ona i Oto fon Hauzburg (kako se Satana predstavlja) svedoče u prvom licu, detaljno argumentuju svoje viđenje događaja, prepuštaju se malo hotimičnoj manipulaciji, malo nepouzdanosti pamćenja, i tako kreiraju dva paralelna sveta u kojima egzistiraju različite verzije istih događaja, neprestano poričući jedna drugu ili, što je češći slučaj, uzajamno osveščujući slepe mrlje u percepciji i verbalizaciji viđenog. Oba sveta su uverljivo otelovljena u jeziku: i Đavolova i Princezina ispovest su naoko koherentne, logički besprekorne, emotivno i racionalno potkrepljene, oboje imaju svoje razloge i svoju motivaciju da poduhvat uspe i da se istina zaobiđe i oboje su dovoljno uverljivi da se njihova verzija može prihvatiti kao pouzdana. Jezik im pomaže u kreiranju verodostojne laži, a čitalac ostaje suočen sa dva besprekorno izvedena sižea jedne fabule koje nikako ne uspeva da integriše u koherentno svedočanstvo o potrazi za vampirima. Jasno je samo da su vampiri lažni trag i savršeni izgovor, da su fantastično i natprirodno paravan iza kog delaju politika, ideologija i teorija zavere, ali ni razjasnica romana nije samo na to svedena. Ostaje nejasno zbog čega će biskup Turn i Valsasina doći u Beograd da spase Đavola, a mnogo godina docnije postati princezin ispovednik i islednik, istražitelj slučaja, možda i fiktivni autor rukopisa – duh čija se reč ne čuje, ali čiji je uticaj superioran; isto tako, ostaje nejasna uloga Princeze, njenog supruga regenta i još nekoliko plemića u padu Niša i predaji Beograda. Na delu je postmoderna referentnost: fantastično se koristi kao ironična maska političke manipulacije. Time se ponovo dokazuje da su natprirodne sile pokriće onih političkih, a da se čin pripovedanja pretvara u alternativni vid sticanja moći: zanemareni i obespravljani preuzimanjem pripovednih ingerencija stiču moć upravljanja.

Đavo je u romanu Mirjane Novaković sazdan kao parodijski supstrat slike o demonskom: gord je, ali kukavica, zaljubljujiv ali zlopamtilo, proračunat i strašljiv; kad god se uplaši on miriše na sumpor, predstavlja se stihovima iz pesme Rolingstonsa „Sympathy for the Devil“

Dozvolite da se predstavim,  
 ja sam čovek od imanja i ukusa,  
 muvam se okolo mnogo godina,  
 ukrao sam mnogu ljudsku dušu i veru (Novaković 2001: 73)

On je slika gordog poniženja, i snage slabih, a svoju diskutabilnu moć pokušava da utisne u jezik: Isusa prezrivo naziva Krezubi, umesto „daj Bože“ kaže „daj meni“, vaskrsenje i osnovne postulate hrišćanske vere predstavlja kao manipulaciju, fraze i idiome neprestano podvrgava ciničnom preispitivanju – kao što mrzi ustajanje u cik zore mrzi i „cikove, šta god oni bili“, pita se zašto „sve u šesnaest“ ne bi moglo da bude i petnaest, sedamnaest ili trinaest. Veoma moćan u svojoj usamljenosti, Đavo proizvodi značenje, ohrabruje raznoglasje sučeljenih i nepomirljivih a i pored oslanjanja na laži i manipulaciju, on je alegorija kritičkog odnosa prema stvarnosti – dok vera u Boga podrazumeva i verovanje u ono što je neproverljivo, Princ tame odbija i samu ideju neproverljivosti. Njegovo ironično preispitivanje mita, istorije, narodne epike, opšteljudskih vrednosti s

jedne strane je otpor idolatriji i slepoj poslušnosti; s druge strane, otpor redu i hijerarhiji. Umetnost, kaže Đavo, „sama po sebi (...) nije zla, ali je laž“ (Novaković 2001: 84); to što ju je stvorio Bog mu „nikad nije zaboravio“; nedugo potom, stigao je „njegov protivudar: istorija“, „ponovo priča, ali koja se pretvara da je istina“ (Novaković 2001: 84). Đavo zna i da je slika o njemu posledica straha i ideološke prinude. „Nikad mu nisam obećavao ništa izvanredno i neviđeno“, kaže o svom odnosu prema Hristu. „Nikad nisam obećavao hlebove namesto kamenja, niti let, niti moć. Nikad. Posle su to izmislili da bi me učinili moćnijim i strašnjim. Morao sam da budem beskrajno opasan, da bi on bio beskrajno dobar.“ (Novaković 2001: 117)

Ove reči kao da potvrđuju sistemsku karakterizaciju junaka – kako bi iskupili sve vrednosti i nepravde sveta u kome žive, oni moraju biti proglašeni za opasne.

Roman *Johann's 501* Mirjane Novaković eksploatiše jednu biblijsku temu – stvaranje sveta. Novi svet ne rađa se iz haosa ili tame, već nastaje u ovovremenskom Beogradu, a deo je rata između dve moćne organizacije; jedna želi da promeni stvarnost, a druga da sve ostane kako jeste. Put ka alternativnom svetu, takozvanoj antistvarnosti, vodi preko halucinacija i vizija izazvanih gljivom muharom (amanita muskarija) koja je u drevnim šamanskim ritualima korišćena da otvori „vrata percepcije“. Međutim, ulaznica u alternativnu stvarnost je jezik: na samom početku romana nalazimo ono što obično dolazi na kraju – rečnik (pelago) sa 39 nepoznatih imena i izraza. Sastavljačica rečnika Anđelka Vasiljević ima kako svoje građansko ime, tako i mistični *onome* Erimija. Sve reči u rečniku/pelagu imaju starogrčki koren, donekle su izmenjene, a i značenja su izvedena, varirana i improvizovana: *pelago* je nastalo od *pelagos*, otvoreno more, dočim je *pragmamahit* onaj ko se bori protiv stvarnosti (*pragmatikos*). Asocijaciju boraca protiv stvarnosti razdiru sukobi oštro suprotstavljenih frakcija: termin *avteni* - u značenju „ubica, autor“ koristi se za one koji tripom na muhari ulaze u novu stvarnost kao u kreativnu fantaziju, a militantni „ponoćnici“ *mesanihti* antistvarnost doživljavaju kao sukob različitih vizija. Tajanstvena partija boraca za antistvarnost koristi mistični jezik dvanaesteraca koji se zovu *dodeke*.

Radnja počinje kad beogradska zubarka Jelena Stevanović otputuje u Aleksinac da bi preuzela nasledstvo svoje pratetke. Priljavi vozovi i zapuštenost malog grada ukazuju da se sve možda dešava u realnom prostoru ali se svaka plauzibilnost zapleta ukida kad shvatimo da nakon preuzimanja nasledstva, srebrne kutije u kojoj su jedne ženske farmerke, Jelena stiče i neprijatelje, *avtente*. To su članovi tajnog udruženja koji pod halucinogenim dejstvom muhare pokušavaju da stvore novi svet, *ikumenu*, a tu nameru na neki način ometa upravo kutija u Jeleninom posedu. Suprotno usamljenoj stanovnici stvarnosti Jeleni, pobornici antistvarnosti zahtevaju zajedništvo: mesanihti deluju u paru, odnosno u *zeugmama*. Dvoje mesanihta su simbolički upregnuti u jaram i odnos duhovne bliskosti podrazumeva da je i njihov govor apartan: oni govore u dodekama, dvanaestercima koji se moraju rimovati, pa je to rimovanje drugi nivo njihovog simboličnog zajedništva. Pragmamahit je doslovce borac protiv stvarnosti: dok mesanihti menjaju detalje realnog sveta, pragmamahiti ubijaju tako što žrtvu uvuku u *agon*, uklanjajući je iz pragmatikosa i svakog drugog multiverzuma.

Roman Mirjane Novaković predstavlja efektnu i suptilnu igru imenima i tradicijama: lek protiv bola koji je tema podzapleta romana zove se *kajnsmerc*, kako bi duhovito

i cinično postavio razliku između tradicije i postmodernog. Dok je pojam *veltšmerca* artikulirao bol zbog nemogućnosti promene sveta, vreme sadašnje usredsređeno je na ukiđanje svakog bola. I sam naslov romana *Johann's 501* jeste semantički inovativna jezička intervencija, jedno netipično pomeranje jezičkog znaka i značenja: aluzija na poznatu robnu marku signalizira da će svet romana biti prividno nalik našem, a ipak zbunjujuće drugačiji, jer *Johann's 501* nije roba masovne proizvodnje, već unikat koji odlučuje o razrešenju rata svetova. Ambivalentan odnos prema brendovima podseća na radnju romana Vilijama Gibsona *Prepoznavanje uzorka*, u kom junakinja Kejsi Polard pati od alergijske reakcije na tzv. „semiotiku marketinga“, tj. na blizinu etiketa i brendova. Međutim, upravo iz tog razloga Kejsi razvija nepogrešiv instinkt za otkrivanje uspešnih robnih marki, pa postaje tzv. *coolhunter*, tragalac za idealnim marketinškim proizvodom. Kejsi nosi farmerice levis 501, ali mora da logo pažljivo sastruže sa svakog dugmeta i da otkine etiketu s imenom firme kako ne bi dobila napad „brendofobije“.

Junakinja romana *Tito je umro*, čija se radnja dešava u dve nedelje decembra 2010, je novinarka „Politike“ čija je karijera jednom davno krenula nizbrdo, a taj profesionalni i, pokazaće se, moralni pad nikako da se okonča: ona živi usamljeno, bez kontakata sa porodicom i prijateljima, zavisna je od alkohola, a uzrok njene samoće i izolacije ostaje sakriven iza vela tajne, kao i njeno ime. Očigledno je da se svojim napisima i istraživačkim radom zamerila vladajućoj političkoj stranci, da je proglašena za nepodobnu u novinarskoj branši, ali nije izgubila poštovanje i obzir pretpostavljenih. U dekonstruisanju socijalne stratifikacije, identiteta i jezika današnjeg vremena, Novakovićevo prvu dekadu dvadeset prvog veka dramatično i ultimativno suprotstavlja poslednjem od svih „zlatnih doba“ jugoslovenske i srpske istorije – vremenu vladavine Josipa Broza. Napeta detektivska priča sa elementima političkog trilera i tek povremenim prosevima fantastičnog, roman *Tito je umro* (2011) je roman tranzicijskog bluza i ekscentrične jugonostalgije, roman o želji za dostizanjem nemogućeg ideala pravde i kazne.

Sve počinje tako što se alkoholisana realnost junakinje uzdrma saznanjem koje je mamac u misteriju: od nekadašnjeg komunističkog funkcionera Nikole Babića saznaje da su dan i čas Titove smrti najavljeni punih dvanaest godina pre onog 4. maja 1980. kada je predsednik SFRJ preminuo, u „Politici“, u članku koji najavljuje da će pozorišna predstava „Derviš i smrt“ biti odigrana 4. maja u 15.05. Početna slova svakog pasusa u tekstu daju rečenicu „Tito je umro“. Međutim, ovo je tek prva od tri misterije u čije će se rešavanje novinarka upustiti. Samo nekoliko dana docnije, biće pozvana da izveštava sa izborne skupštine Demokratske strane koja se održava u Sava centru, i to na insistiranje jednog stranačkog uglednika koji želi da ostane anonimn. Dve zagonetke odmah će zaokupiti junakinju: zbog čega je baš njoj saopšten podatak o tajni najavljene smrti; zbog čega baš ona dobija novinarsku akreditaciju za važan politički skup. Uz traženje podataka o autoru misterioznog novinskog teksta sa akrostihom koji je, kako će saznati, lišen slobode pa u zatvoru izvršio samoubistvo (a možda i bio ubijen), novinarka ispituje i činjenicu zašto stranka koja ju je učinila nepoželjnom želi njeno prisustvo na svojoj konvenciji. U noći između dva dana skupštine Demokratske stranke, mladi i perspektivni kandidat za jednu od čelnih pozicija u partiji umire pod nerazjašnjenim okolnostima. Misteriozna novinarska akreditacija za sednicu Glavnog odbora Demokratske stranke pomaže junakinji da razotkrije i reši to, kako ćemo saznati, brižljivo planirano ubistvo mladog i očigledno suviše perspektivnog stranačkog lidera Saše Vrtače, koji strada kao kolateralna žrtva mladalač-

kih osveta i materijalnih interesa više ljudi. U rešavanju slučaja pomažu i odmažu junaci koji su svi od reda proizvod jednog vremena i jedne (materijalističke i potrošačke) ideologije: korumpirani novinari i nesavesni policijski inspektori, mlada slikarka iz Kovačice koja radi kao kućna pomoćnica i nevinna trpi policijsku torturu, Vrtačina ljubavnica koja sanjari o bogatoj udaji, i mnogi drugi, uglavnom pohlepni junaci i antijunaci tranzicione Srbije. Iako smešten u Beograd vremena današnjeg, roman nas vraća u političke obračune iz Brozovog vremena, ali i uvlači u vrtlog savremenih likova i tema, poput farmaceutske mafije, finansijskih skandala, elitne prostitucije, tajnih službi, unutarstranačkih sukoba.

Govoreći jednom prilikom u svojoj knjizi *Izgubljeni testamenti* o orvelizaciji uspomena, Milan Kundera je pokušao da nas ubedi da smo stvarnost u komunizmu gledali kao goru nego što je bila zato što smo tu prošlost nasilno literarizovali, prilagođavajući je jednom stereotipu nemara, represije i propadanja. No kod Mirjane Novaković srećemo specifičnu orvelizaciju stvarnosti: njena junakinja, novinarka sa stigmom, kaže: „mogla sam slobodno da radim sve što nisam htela, a sve što sam želela da pišem nije bilo zabranjivano, jedino se nije objavljivalo“; ili svet opisuje kao cinično i ravnodušno mesto; „sponzoruša je ... ogrnula bundicu koja joj je sezala čak do struka, i uhvatila Maksimilijana pod ruku, u kojoj su se još uvek klatili ključevi sa priveskom mercedesa, i tako romantični izašli napolje, kao da ljubav nikad neće umreti.“ (Novaković 2011: 163)

*Tito je umro* predočava gorku, satiričnu sliku Srbije u iskrivljenom ogledalu: to krivo ogledalo je prevashodno percepcija glavne junakinje i naratorke, koja sve oko sebe predstavlja kao mračno i cinično. No ova slika, i ovakva percepcija, izranja iz tranzicijskog iskustva, koje donekle opravdava istovremenu svest da je pravda nemoguća i da je pravednost u sferi fantastičnog s jedne strane, kao i to da je zajednica utemeljena na poroku i zlu jedina moguća čovekova realnost, s druge. Pred nama je beznade u živim bojama, a srpski establišment je samo deo te krajnje negativne i destruktivne slike: sve informacije su tabloidne, svi ljudi i žene materijalisti, svi mehanizmi upravljanja dobrima i medijima svode se na grabež. Junakinja je opsednuta propašću, i vidi je svugde oko sebe, ogorčena je i nepoverljiva, nepopravljivo asocijalna, što je sve posledica gorkih iskustava, neimenovanih pa tako i bezuspešno relativizovanih. *Tito je umro* ostaje bez razrešenja, na raskršću pitanja, snažna alegorija o suštinskoj nepročitljivosti, nerastumačivosti političke moći, koja, kad želi da kažnjava, ne mora imati razlog za to, pa ga stoga ne mora ni imenovati.

U romanu Ljubice Arsić *Mango* naslov je hotimice višeznačan, otvara mnoštvo asocijacija i mogućnosti razumevanja, a sve to u prividnoj transparentnosti: u samom prologu romanu stoji da je mango „voće poreklom iz Indije, zelene, žute i, kad je plod prezreo, narandžastocrvene boje“, ali i detalj da je *Mango* „ime svetskog lanca prodavnica moderne ženske odeće“ (Arsić 2008: sine pagina). Višeznačnost pojma otvoriće i čitav spektar simboličkih značenja: boje manga ukazuju na promene u životu protagonista do kojih se dolazi sazrevanjem, na motive *nezrelosti*, *sazrevanja* i *truljenja* vezane za faktor vremena u životu tri prijateljice i jedne mačke. Ime voća upotrebljeno kao modni brend razvija i psihološka i sociološka značenja; moda kao označitelj roda, klase i stila, ili pak moda kao repozitorijum poruka o stanju duše žena koje je slede očekivane su simboličke implikacije, ali su dopunjene i neočekivanim značenjima, poput predstavljanja mode kao uniformisanog i praznog života, mode kao bega od stvarnosti ali i mode kao surogata prirode - okruženja koje smo samim životom u gradu napustili i zaboravili.

Ljubica Arsić vešto varira sve semantičke potencijale odeće, svesna koliko je upravo odeća poligon značenja na kom se prepoznaju simptomi želja, potreba i skrivenih strahova: moda je proizvod društva i njegov simbol, praksa disciplinovanja, svedočanstvo društvenog statusa, važna poruka o socijalnoj stratifikaciji mnogo duže nego što je poruka o statusu i stilu pojedinca. Istoričar avangardne umetnosti Renato Podoli ukazuje da se masovna moda razvija kao niz protivrečnosti, jer ona istovremeno zahteva individualnu promenu i standardizaciju, elitizam i demokratizaciju, podrazumeva diktat pravila ali i diktat prestupa: devijantno odstupanje od koda, modusa ili stila koje je dokaz inventivnosti i samosvojnosti.

Otvaranje robnih kuća početkom dvadesetog veka (recimo, britanski Selfridž otvara se 1909.) značajno menja odnos prema kupovini, budući da ova institucija ne menja samo način proizvodnje i distribucije odeće, nego daje mogućnost ženama da izađu u javni prostor, da iz klaustrofobičnog kućnog života iskorače na ulicu, bez opasnosti da će njihovo kretanje gradom biti proglašeno vidom nemoralnog ponašanja. Šoping, tako, nije samo pomogao stvaranju potrošačke kulture, nego i ženskoj emancipaciji a potrošnja postaje neki vid paralelnog univerzuma koji zadovoljava želje koje je prethodno fabrikovao. Feministkinje kraja devetnaestog veka uverene su da šoping ohrabruje učešće žena kako u političkoj sferi, tako i u oblastima dobrotvornog rada. Robna kuća uspostavlja ideal kupovnog prostora u kome se žene osećaju prijatno i sigurno, gde kupovina nije obaveza ili teret već užitek i celodnevna zabava.

U srcu zapleta Arsićkinog romana su tri Beograđanke različitih životnih dobi koje su se upoznale u „Mangu“, i premda ih modni brend ne određuje suštinski - njihovo iskazivanje individualnosti kroz modu veoma se razlikuje - u karakterizaciji likova važan detalj je upravo poruka koju njihovi modni stilovi šalju. Slikarka Duška oličenje je opsesije zdravim životom i alternativnim metodama lečenja: naoružana znanjima o čakrama i konjunkcijama, zajedno sa svojom mačkom Fani nepokolebljivo krstari kroz sve apsurdnije modele zdravog života, sviđaju joj se „široke gloknaste suknje, kao one kod Snežane iz Diznijevo crtača, koja na pragu dočekuje patuljke iz rudnika“ i „svilene ešarpe inspirisane koleginicom, slikarkom Fridom Kalo“ (Arsić 2008, 54). Kao što vidimo, ovde se pojmovi iz masovne kulture i umetnosti koriste kao označitelji osobina, sugerišući Duškinu nekonvencionalnost, infantilnost i nezrelost (Snežana koja dočekuje patuljke je ni devojka, ni žena, aseksualno biće), ali i umetnička stremljenja. Tanja je udovica i nesvršena astrofizičarka koja se bezvoljno i pasivno upušta u veze bez budućnosti, odevena u crne ili smeđe haljetke kao „mimikriju i opšta mesta“ (Arsić 2008: 56). Lida je tridesetdevetogodišnja razvedena profesorka biologije, prodavačica u „Mangu“ i naslednica dedine kolekcije buba, koju u odevanju karakterišu „vestvudovske kombinacije prugastog sa cvetnim“ (Arsić 2008: 55). Bubamare, strižibube i skarabeji poređani pod staklom pretvoreni su u mrtvo slovo porodične istorije otuđenja i nerazumevanja, a pejzaže iz detinjstva zamenile su jarke boje u izlozima „Manga“: moda postaje groteskni surogat, druga ženska priroda i maskirana potraga za ljubavlju. Tanja i Lida pomažu ženama da „haljinama, bluzama, suknjama, mantilima, maramama, toplesima ispune svoje prazne dane.“ (Arsić 2008: 61). „Izgleda da u *Mango* dolaze baš one posebno nesrećne“, žene rešene da zaborave „na bezosećajnu decu (...) na političare pune para, džangrizavu svekrvu“ i „rešene da ne misle na svoje telo koje je počelo da stari“ (Arsić 2008: 61). Njihovo probanje odeće predstavljeno je kao „mistična svetkovina podmlađivanja“ (Arsić 2008: 61) i vera u vaskrsenje tela. Dakako, naratorica je sve vreme i melanholična i

ironična u odnosu prema potencijalima mode, budući da je sve vreme isticana neverica u blagodeti urbanog stila života i svega što on donosi, tako i mode.

Lidina sposobnost empatije i mističkog pronicanja u „suštinu“ stvari uglavnom se završava na tome što „uska, prozirna sonda njene svesti“ (Arsić 2008: 26) prepoznaje devojke koje u čarobno carstvo odeće zalaze nakon što odustanu od polaganja ispita na Filološkom fakultetu, ili žene koje ubrzo po kupovini tašne-vrećice saznaju za muževljev infarkt, a prepoznaje i transvestita u salonkama broj 44 koji pažljivo bira odeću. Lida kroz prozor taksija vidi „obnažene pupkove s kojih su se povukle tesne majice kupljene u radnjama 'sve za 85', pokazujući kod neke staklenčić pirsinga, kod ostalih lažnu uz-bunu ispisanoj CHANEL i DIOR slovima“ (Arsić 2008: 13); u radnji, na plastičnu lutku aranžer izloga oblači majicu sa likom Madone i stihovima pesme „Frozen, when your heart's broken“ (Arsić 2008: 29). Brendiranje prikriva mladalačku čulnost, siromaštvo i laž. O sličnom brendiranju razmišljaće i junakinja romana *Life Lift* Slavice Perović dok posmatra kako mlada žena „pomno namješta krupno opervaženo slovo C na svojoj smeđoj *Christian Dior* papučici“: „C na desnoj nozi, D na lijevoj“ (Perović 2012: 100): žena „potpuno predana tom prizemnom slovaru“ čeka na semaforu sa devojčicom na koju se obrecne kad počne da je požuruje:

Kada bude porasla, djevojčica će popravljati G od *Gucci* ili P od *Prada*, ili bilo koji logo koji tada bude imala za popravljanje. Da bude pod konac, da bude lijepo, da bude dopadljivo. Prije svega muškarcima. Tako se postaje žena. (Perović 2012: 101)

Da je postajanje ženom zapravo udovoljavanje muškim fantazmama o ženskoj poželjnosti i poslušnosti biće tema mnogo šira nego što to može da posvedoči jedan odlomak. Roman Slavice Perović *Life Lift* je, i pored prepoznatljivosti teme, nesvakidašnje svedočanstvo o nužnosti ženske borbe za individualnost koja se vodi u svetu žilavih predrasuda i monolitne patrijarhalne tradicije. Roman je duboko ukorenjen u imaginarijumu Crne Gore (odnosno Montenegra), i prestonog grada Pijedmonta, što je hotimično transparentno ime Podgorice: „Agneza Ena razmišlja kako grad i jeste *au pied d'mont*, u podnožju brda, i prisjeća se kalifornijskog grada Piedmont“ (Perović 2012: 21). Montenegroinski Pijedmont ima „blagudet gore i radost rijeka, kojima je pridodata gordost zbog mostova“ (Perović 2012: 21). Agneza Ena na razne načine, i u profesiji i u ličnom životu, otkriva kako stvarnost postaje podređena jeziku: čitajući modnu rubriku u listu u kom radi, a to je *Montenegro Times*, ona se osvedočuje na primeru jednog termina kako jezik menja stvarnost u proticanju vremena – parfemi koji se predstavljaju više ne samo kao mirisi nego kao *olfaktorna kreacija* (Perović 2012: 96) u kojima sastojak više nije bugarska ruža nego „ruža damascena“, sve je to navodi da se zapita „zašto bi se taj Damask iz Sirije morao francuski prerašavati da ga niko ne prepozna ni kao *bugarsku* ni kao *tursku* ružu, a ni kao onaj fini damast iz (...) salvete“ (Perović 2012: 96-97).

Tema ženske emancipacije u patrijarhalnom društvu jezički, motivski, tematski i duhovno postavljena je na osnove kritičkog diskursa i analize diskursa. Ovaj roman se može zvati autobiografskim utoliko što je Slavica Perović u njega ugradila svoj naučni opus: baveći se sintaksom engleskog jezika, analizom diskursa, pragmatikom i kognitivnom semantikom, ona to znanje bogato koristi u romanu kako bi njime rastumačila međusobna nerazumevanja žena i muškaraca, no isto tako i potragu za identitetom i samoostvarenjem



kroz jezik. Baveći se odnosom jezika i medija, a isto tako i teorijama jezika i roda, ona ih je hrabro iskoristila u romanesknom tkivu. Potraga za istinom u jeziku koju Agneza Ena vodi je nezabeležena u našoj književnosti jer niko od naših pisaca nije posedovao takvu naučnu i metodološku osnovu iz čije vizure bi mogao da o njoj piše: roman ispovedno-naučnog tematsko-stilskog usmerenja u srpskom jeziku gotovo da ne postoji, jer je malo pisaca idiom profesije uvodio u radnju romana. Mnogo češća tema preljube i potrage za dokazima je do sada odista nemaštovito tretirana: Slavica Perović pokazuje da to može biti mirna i gorka borba suočenja sa neminovnim i prihvatanja neminovnog. Agneza Ena je prošla put samo-realizacije od nezavisne intelektualke koja je ipak pokorno posvećena ispunjavanju svih očekivanja patrijarhalne kulture do ostvarene žene koja je u okvirima svoje male privatne revolucije razobličila nemoral i laž i, iako ih nije pobedila, suvereno se postavila iznad njih.

Uporedo sa međunarodnim projektom iz oblasti onlajn novinarstva, Agneza Ena ima i privatni projekat iz „sulude semiotike“ (Perović 2012: 128): ona prikuplja dokaze muževljevog neverstva i pohranjuje ih u plavu sveščicu, koju naziva *deliktorij* – u pitanju je blend, slivenica, „blenda“ kako to sama terminološki precizno određuje, od reči koje čine frazu *Directory of Delicts*, imenik greha. Deo Agnezine lične semiotike je i crvena marama marke *Cavalli*, koju vezuje oko zglavka leve ruke, a koja „u modernoj simbolici pokriva sav arsenal „protiv uroka“, koji je u djetinjstvu od babe čula“. (Perović 2012: 159). Jedan od detalja u njenom deliktorijumu je i na podu kupatila nađeno dugme s nazivom *Versace* utisnutim oko oboda, i ona će u butiku dobre prijateljice otkriti identično na košulji koja joj se dopala. „Punašno plavkasto dugmence potpuno ju je poremetilo. (...) Dugme u njenoj kući, i isto takvo u Sarinjoj radnji. (...) Ima takvih košulja svugdje u gradu. Bilo koja žena mogla je da izgubi to dugme u njenom kupatilu. Bilo koja, samo ne Sara.“ (Perović 2012: 191). Semantika brendova u ovom slučaju izaziva krizu i zabunu: brend nije jedinstven označitelj, brend je mnoštvo, ali u ovom slučaju junakinja prepoznaje da je brend dovodi do jedinstvenog otkrića. Razmišljajući o „zlom podstanaru duše“ (Perović 2012: 193), ljubomori, Agneza Ena jasno zna da se ne radi o opsesivnoj posesivnosti nego o osećanju nepravde, proisteklom iz osvedočenja da zajedništvo za nju i njenog supruga nema isto značenje. Da li je tome kriva „pogrešna percepcija veze“ ili „loša mentalitetska matrica“ (Perović 2012: 193), junakinja će saznavati postepeno. „U kulturi koja barata srećom kao potrošnom robom, svako želi svoje parče. Postala je skoro sociološka kategorija, nešto kao porijeklo, školovanje, status, nabudžena kola. Srećna sam kao *mercedes*. Ja sam srećna kao *BMW*. A ja kao *porche*.“ (Perović 2012: 281). Dosledno semantično inoviranje brendova, skupa sa efektom začudnosti u jeziku, nedvosmisleno doprinosi da klasične teme ženskog pisma u izvedbi Slavice Perović dobiju novi zamah.

Mirjana Đurđević, s druge strane, tematizuje recepciju ženskosti tako što dekonstruisanjem žanrova popularne književnosti razotkriva društvene prepreke koje osujećuju ženu na putu sazrevanja i afirmacije: njenih šest romana o beogradskoj inspektorki Harijeti parodiraju i književne žanrove i uniformne slike ženskosti. Čitalac krimi romana nailazi neretko na ogrubelog detektiva ili skeptičnog inspektora koji gubi bitku sa korumpiranim sistemom vlasti i pravosuđa, ali retko na onog koji je fizički slab: no inspektorka Hari je i dizajnirana kao nemoćni i ranjivi antipod slavnim akterima detektivskog romana, a i trajno obeležena srpskim rodnom stereotipima. Hari nije samo sumorna inverzija oštroumnog ali ogrubelog detektiva, ona je slika i prilika pedesetogodišnjakinje bez perspektive i zaštite, najveće stradalnice tranzicije. U društvu koje ceni mladost, ambiciju i

amoralnost a put ka zdravlju popločava poklonima i mitom, ona može da protestuje tek reskim psovka – jedino žensko oružje je psovačka upornost; nepravda i kajanje, bes i ogorčenost biće pretočene u grube reči, ali bez efekta i razrešenja.

U *Parkingu svetog Savatija* (2003) Hari se obrela u američkom velegradu prepunom srpskih iseljenika raznih generacija sa kojima deli probleme parkinga, kulturnih konflikata, usamljenosti, besparice i nostalgije, a semantika vlastitih imena i robnih marki će biti u jasnoj simboličkoj funkciji. Život u američkom velegradu ponavlja sve anomalije beogradskog života, stres i nesnalaženje, a Harijeta se, pored parodijski konstruisanog lika paroha srpske crkve popa Ćire, suočava i sa niz neveselih emigrantskih sudbina prelomljenih kroz humorističku prizmu, kao što je slučaj u poglavlju „Ulica žrtava Slobodana Miloševića“, gde Harijeta saznaje da stanovnici ulice Dejton žele peticijom da ime ulice zvanično promene u Ulica žrtava Slobodana Miloševića („Slobodan Milosevich’s Victims Street“, ili kraće „Victims’ Street“). Zgrade u ulici u kojoj živi srpska umetnička kolonija Harijetu podsećaju na „Miljakovac 3, onako... američki kabastiji“ (Đurđević 2003: 51). Hauzmajstor Vlaja, filmski reditelj, scenarista i pisac samo je jedan pripadnik kolonije koji Harijeti pomaže da reši slučaj ubistva i čiji je život programiran u emigrantskoj urbanoj paradigmi: njegov mali stan opremljen je futonima, koji su „dobrodošlica na severnoamerički kontinent“ (Đurđević 2003: 52) i rasparenim stolicama iz IKEA-e, ali i pretrpan knjigama i slikama. Vlaja sam kiseli kupus u podzemnom hangaru, odmah pored improvizovanog studija u kome snima film sa ostalim umetnicima iz ulice, što njegov život u američkom velegradu čini samo neznatno drugačijim od života svih drugih nacionalnih zajednica, koje donose dah svog podneblja i svojih izgubljenih života.

Satirični triler *Čim preživim ovaj roman* (2008) aktuelizuje motiv „memento mori“ jer Harijetin susret sa lavirintom srpskog zdravstva pretvara u gorku opomenu da smrt u svetu pobrkanih prioriteta postaje poniženje. O tom poniženju govori i televizijska reklama u kojoj erotizovano žensko telo signalizuje bolest i smrt: „evo je zaspala, leži na leđima rasute kose, biće da je ipak reklama za farbu, gola, pokrivena preko grudi, čekaj, šta je bre ovo, telo klizi, hop, tras, zalupiše se vrata... Frižidera! U mrtvačnici!“ (Đurđević, 2008: 141). Poruku ove reklame jedan od junaka romana, serijski ubica lekara s onkologije, rezignirano sumira na sledeći način: „Da je devojka iz frižidera odvojila samo pet minuta da skokne do prvog mamografa na čošku – sada bi igrala u nekim veselijim spotovima“ (Đurđević, 2008: 141). Žena je u marketinškoj poruci posredno optužena za nemar prema svom telu i nebrigu prema sopstvenom zdravlju; u autentičnom spotu koji je autorki romana poslužio kao model navodi se koliko vremena žene provode u šminkanju, manikiranju i bojenju kose, da bi se utrošeno vreme dinamički kontrastiralo sa pet minuta koji su navodno dovoljni za pregled mamografom i blagovremeno otkrivanje raka dojke. Ovo efektno dizajnirano marketinško licemerje uvodi nas u sferu zdravstva kao u novu dimenziju marginalizovanja ženskog. Onog časa kad posumnja da boluje od raka dojke, detektivka Harijeta postaje epitom outsajdera – žena u pedesetoj, najveća stradalnica tranzicije, tako ulazi u uzaludnu bitku sa birokratizovanim sistemom zdravstva, koje nema osnovnu medicinsku opremu za socijalne osiguranike ali za korisnike koji plaćaju zdravstvene usluge prema luksuzne klinike koje imitiraju mizanscen lekarske sapunske opere. Detektivka traga za serijskim ubicom lekara sa onkologije koji svoje žrtve omamljuje hloroformom ukapanim na dečje pelene, ubicom koji postaje heroj poniženih i prevarenih pacijenata. Harijeta ga neće uhvatiti jer je suočena sa većom enigmom, i

težom borbom: enigmom sopstvenog tela, i moćnim birokratskim sistemom. Zdravlje je nerešiv detektivski slučaj gde ne pomažu dokazi ni dedukcija, potera za ubicom obustavlja se zbog potere za dijagnozom a zaplet bolničke sapunice promiseće se u kafkijansko-pekićevsku parabolu o stravičnoj banalnosti bolesti i smrti.

Književnost stvara svet u jeziku: spisateljice zainteresovane za stvaranje ginocentričnog sveta, makar i utopijskog, taj svet moraju predstaviti prevashodno kroz njegove razlike od empirijskog i patrijarhalnog. U stvaranju toga sveta i objašnjavanju njegovih prioriteta njihovo najvažnije sredstvo je jezik, a krunski signal o različitosti tog sveta upravo je jezički znak.

### Literatura

- Arsić, Lj. (2008). *Mango*. Beograd: Laguna.
- Vladislavić, A. T., M. Cvitan-Černelić i Dj. Bartlett. (2002). *Moda: povijest, sociologija i teorija mode*. Zagreb: Školska knjiga.
- Đurđević, M. (2003). *Parking svetog Savatija*. Zrenjanin: Agora.
- Đurđević, M. (2008). *Čim preživim ovaj roman*. Zrenjanin: Agora.
- Novaković, M. (2001). *Strah i njegov sluga*. Beograd: Narodna knjiga.
- Novaković, M. (2005). *Johann's 501*. Beograd: Narodna knjiga.
- Novaković, M. (2011). *Tito je umro*. Beograd: Laguna.
- Perović, S. (2012). *Life Lift*. Podgorica: Nova knjiga.
- Poggioli, R. 1962. *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologna: Il Mulino.

### Vladislava Gordić Petković

#### LINGUISTIC INNOVATION IN CONTEMPORARY SERBIAN FICTION: SEMANTIC POTENTIALS OF NAMES AND BRANDS

**Summary:** The most resonant voices of Serbian fiction – such as Mirjana Novaković and Ljubica Arsić follow in the footsteps of the older generation – of writers whose novels tackled the issues of identity crisis and redefinition of social mores. The contemporary fictional realism will commit itself to a specific class of young or middle-aged individuals that passionately struggle to define their objectives in order to adjust to a newly constructed concept of reality – that is filled with fresh semantic potentials of brands and labels. The quotidian life in a postmillennial reality includes a multitude of intersecting empirical and virtual realities: life, work and relationships develop in a dimension negligent of geography and physical distance, ultimately altering the concepts of time, space, privacy and intimacy. The life filled with advertising messages and text notifications popping from computer and mobile devices suffocates patience and denies any possibility that a loyal friendship or true love might grow out of random contacts. Thus a new, redefined realism promises to be much more than a slight and unmeaningful alteration of the realistic techniques such as verism or minimalism, being a harbinger of the new artistic sensibility which will influence the discourse of the realistic novel and change the currents of narrative practices.

**Key words:** Invention, name, Serbian novel, technology, brand.