

Ženski kod u književnosti Katarine Sarić Marija Krivokapić

Apstrakt: U ovom radu analiziraju se slike žene u savremenom crnogorskom društvu razvijene u književnosti Katarine Sarić. U radu Katarine Sarić prepoznaju se četiri konteksta u kojim se pozicionira savremena crnogorska žena: kontekst amputiranosti, kontekst modernosti, kontekst doma i kontekst autorstva. Ovi konteksti značajno su magnetizovani figurom muškarca, oca, brata, sina, vođe, preostalom iz tradicionalne patrijarhalne kulture, no neprilagođenom kako post-komunističkom haosu vrijednosti, tako ni savremenoj globalnoj situaciji koja neprestano podriva ustanovljena značenja. Radu Katarine Sarić takođe ćemo pristupiti kroz kritiku post-komunističkih društava hrvatske autorke Slavenke Drakulić, kao i kroz poststrukturalističke nalaze francuskog filozofa Mišela Fukoa.

Ključne riječi: ženski kod, tradicija, savremenost, Slavenka Drakulić, Mišel Fuko.

Abstract: This paper analyzes the images of woman in contemporary Montenegrin society developed in the work of Katarine Sarić. Sarić recognizes four important social contexts within which this woman is positioned: the context of the amputated, the context of modernity, the context of home, and the context of authorship. These contexts are significantly magnetized by a male figure, father, brother, son, leader, remaining from the traditional patriarchal culture, but weakly adapted to both the post-communist chaos of values, on the one, and the contemporary global situation that continually undermines the established values. I will also approach Sarić's work rely on the insights developed by the Croatian author Slavenka Drakulić, as well as through the post-structuralist theories of French philosopher Michael Foucault.

Key Words: ženski kod, tradicija, savremenost, Slavenka Drakulić, Mišel Fuko.

Katarina Sarić je crnogorska pjesnikinja srednje generacije. U Nikšiću je diplomirala Crnogorski jezik i južnoslovenske književnosti i filozofiju, a u Podgorici magistrirala socijalnu politiku i socijalni rad. Od njenih brojnih izdanja, pomenućemo roman *S one strane svjetlosti* (2011.), trilogiju *Caligat in sole* (2012.), roman *Nađa uspori, zgazićeš pticu* (2014.), roman *Amputirani* (2017.), zbirke pripovjedaka *Gospođice teatralne* (2017.) i *Akutna ženska sedmica* (2017.). No, odnedavno Sarić se izražava najvećim dijelom kroz stihove. Prvo izdanje koje uključuje njene stihove, *Personalni karusel – šizofrena zbirka*, u produktivnoj je kontrapunktalnoj (usp. Đurić 2017., str. 1), igri sa još tri crnogorske autorke, Tanjom Stanojević, Sandrom Đurbuzović, i mojom malenkošću. U ovom radu bavićemo se njenim romanom *Amputirani* (2017.) i poezijom, od koje je veliki dio objavljen jedino na Facebooku. Ovu poeziju prate veoma upečatljive fotografije raznolikih kriza i slomova ženske ustanovljenosti, pa možemo govoriti i o njenom specifičnom multimedijalnom performansu koji se nudi gotovo svakodnevno i, u značajnom procentu, neprivilogovanom čitaocu. Ovim poezija izlazi iz predviđene joj privatne sfere, ali se istim manevrom konstruktivno doprinosi dinamici kretanja unutar crnogorske pjesničke tradicije uopšte.

Preovlađujuća tema u književnom radu Katarine Sarić jeste pozicioniranje žene u savremenom društvu, uopšte, a onda i u crnogorskom. Sarić interesuje da probudi ženu „iz mitskog i bajkovitog sna u kojem ona pasivno čeka princa spasioca“, kaže ona u jednom intervjuu, „u čijem će zagrljaju početi i završiti sav svijet žene“ (Koprivica 2014.). Zato se u njenim novijim radovima ocrtavaju tri važnija konteksta u kojima se postavlja crnogorska žena danas, a to su: kontekst amputiranosti, kontekst modernosti, tj. evropeiziranosti, poslovnosti i ugladenosti, i kontekst domaćinstva, odnosno majčinstva, kuhinje i bračnog kreveta. Mogli bismo reći da u njenoj književnosti čitamo kako bi se crnogorska žena danas izrazila ukoliko bi se oživio njen autentični jezik, amputiran rečenim kontekstima, koji su

odredili preovladavajuće vrijednosti i značenja. I zbog toga što su ovi konteksti značajno magnetizovani figurom muškarca, koji je, takođe, značajno neprilagođen novom sistemu vrijednosti koji se globalizacijom neprestano iznova podriva i stvara, u njenom tekstu kroz slike savremenosti uporno probija jedan stari, zaspali i skoro zaboravljen jezik Crnogorke, ali nikada u cilju buđenja patrijarhalne tradicije, već radi uočene potrebe povratka na neke stabilnije osnove, a koje su postajale prije nego se crnogorska žena opredijelila za neizvjesnu modernost u još manje izvjesnoj joj savremenosti.

Ova neizvjesnost može se liječiti načinom na koji o njoj mislimo i govorimo, smatra Sarić, pa je u njenom radu naglašen *intentio auctoris*. Ovakva odluka autorke kao i njena samosvjesna pozicija posebno se ističe naspram usporenog crnogorskog čitalačkog očekivanja od tzv. ženskog pisma, kao i usljed preovladavajućeg samo-identifikovanja savremenog crnogorskog ženskog autorstva unutar, skoro isključivo, lirskih okvira, a često i da bi se udovoljilo samovolji instrumentalizovanog razuma, uređivačke politike, vlasti ugrađene i u čin čitanja i u čin pisanja. Ovdje postavljamo goruće interpretativno i teorijsko pitanje: kako će se autor, i kao osoba od krvi i mesa, i kao politički subjekat, i kao autorska-funkcija osloboditi funkcije vlasti? Kako će se osloboditi znanja koje proizvodi vlast? Kako će se izboriti za lično opredjeljenje i onda ga artikulirati? Prema tome, možemo definisati i četvrti kontekst, onaj autorstva, i to ženskog, u monološkoj kulturi savremenog crnogorstva. Čak se i u veoma dobronamjernom skorašnjem čitanju Balše Brkovića osjeća težina patrijarhalnog naslijeđa, koje sebe, čak i ovdje mora da potvrdi. On govori kako činjenica da su „autorke postale vidljive, budući da vrlo često imate muške autore koji su ili zamoreni ili su na neki način zaneseni nekim drugim poljima djelovanja“, svjedoči o „onim pravim i suštinskim promjenama koje se dešavaju u nekim društvima“ (2014). Ova afirmacija, koja implicira polarizaciju, određuje kako će ženski pisac shvatiti sopstveno autorstvo. U pjesmi „Moja žena“ lirska persona prihvata tradicionalnu poziciju žene, kao i to da je „tek [...] pratilja najpoznatijeg mizantropa“, jer je odrasla u vremenu od „čuvene osme sjednice/ i neke jogurt revolucije“, koji joj nije dozvolio da se nauči da postane ženom. Nju nije imao ko da nauči „kako se čupaju trepavice/ izbjeljuje lice/ i briju noge.../ ustaje poslije skoka/ mačkasto proteže“ jer „žene iz moje porodice rade u dvije smjene“.¹ Njeno se razumijevanje onoga šta je žena neprestano podriva kontradiktornim zahtjevima. Tek što se „protegnula“, kaže ona, „kad pojavljuju se unisex brojevi/ u Viva Vero/ kategorije lastex i ostale hermafrodit novotarije“. Ona polako postaje on, „bez štita i oklopa/ kvazi-nova Amazonka“. Onda se odjednom nalazi među „armijama nekih muških žena“, pa te žene postaju vuci, „mas-medijalne horde“, a onda psi koji „laju i reže“, dok promovisu ženska prava, uključenje žena u javni život i politiku, „suču bradu i brkove“. Za nju je ovo prosuta ženstvenost, koju ona odbija, dok opipava vrelu peglu, „ona piše/ ona pleće/ i kopča podsuknje na duple igle [...] gleda u špigle/ ne žuri nigdje“.

No, kako se izražava u pjesmi „Vampiruša“, svijet u kojem ona želi da bude žena nije lijepo ni udobno mjesto, pa više ne može biti lijepe poezije i poezije laskanja. Njena poezija je gruba i, iako duboko promišljena i sa obiljem aluzija na književnost koja joj prethodi i definišuće momente u istoriji i filozofiji, puna je opscenih riječi i uličnih fraza. Zato je njena pjesma tvrdoglavo buntovna i poput vampira se ustaje u mraku da nam pije krv. A takva je pjesma rodila autorku.

Moja je pjesma majeutički zahvat.
Mađijama začeta i rođena
/sa zapisa za jalovice jednog hodže/
Moja je pjesma čudo pod kapom nebeskom
/glavom je probila vanmaterični zid
i sama sebi na babine došla/

¹ Citati koje ne prate reference odnose se na neobjavljenu poeziju.

Probila je i obije kore mozga
/i od tada je nastavila glavom da udara u što god je stigla/.

Moja je pjesma moje tele u šarena vrata.
I bik u crveno [...]
Ona fijuče kroz tuđa gnijezda
i ima špijunske oči voajera.
A tvrdoglavost jedne mazge
/kojoj su kumovali cigani
kad su je ono greškom natovarili
na kolica s gvožđurijom/
Pa se tako nakindurena praporcima vozila kroz grad
kao neko dijete Prentovo
na dvije lijeve noge.
Kao guba s gubavicom
parazit s pijavicom
ruku pod ruku.
[...]
/Ni sve druidske bajalice/ni čini moje pokojne babe/
zamandaljen sanduk vijencem bijelog luka/
čak ni dedova paradna sablja/
ne pomažu da je sa sebe zgulim.

Moja je pjesma moj vampir.
/krv mi popi!/ (Sarić 2017b, str. 21-22.)

Koncept amputiranosti uzimam iz romana *Amputirani*, koji se otvara oživljavanjem ushićenja po rušenju Berlinskog zida, a razvija kroz slike post-jugoslovenske izbezumljenosti i raspojasanosti koje će junacima ovog romana amputirati, ukratko i okvirno rečeno, domovinu, nadu u budućnost, muškost i ženskost. Osnovna tema ovog romana prožima i mnoge stihove Katarine Sarić, pa bismo je mogli pronaći i u ovoj, nazovimo je, „Elektrinoj“ strofi, u kojoj se priziva otac, brat i muž, vječni ratnik i sudionik ratova, čije sablje i puške i medalje i partijske knjižice zauzimaju prostore života i u vrijeme mira. On koji je nekada „bio velik i strašan/ prije elektronskog loma ovog stoljeća/ sloma nervnog/ Elektrinoj/ i nekih nacionalnih mitova/ jeftinijih od smeća/ crnih vreća/ popakovanih pred kišu“, poziva se da sada pokuša da podigne ženu i iz predsoblja konačno je uvede u sobu:

Naći ćeš me u zavežljaju u hodniku
u kojem nema svjetla
Upucala sam sijalicu one posljednje noći
u ovoj kući
u kojoj sam čuvala majku
u ormaru
Mirisale su dunje pečene za očev put u Rusiju
na stepeništu neplaćeni računi za struju
naramak drva i dva izbijena zuba
Ne znam da li ćeš moći
podići
me
karlica mi je srasla s betonom

Slika ovog hodnika
urasla je dlaka
u jajetu mog embriona
tražiću od tebe da mi budeš tata.

Ovaj muškarac je glava amputirane kuće koja se slika *Amputiranima*. Roman se otvara velikom slikom nade: „sa obje strane zida čekići euforično udaraju [...] ljudi preskaču i plešu po ruševinama nekadašnjih ostataka još jedne trule evropske građevine [...] a zločinački XX vijek sa svim njegovim konc-logorima i getoima otvoriti trijumfalnu kapiju za doček novog ujedinjenog milenijuma“ (Sarić 2017, str. 3). I u Crnoj Gori osjeća se „antibirokratska jesen“, ali u kojoj će se „sve raspasti u paramparčad“ (str. 4). U poglavlju „Vrijeme događanja naroda“ upoznajemo se sa Budvaninom Martinom, koji se vratio iz Amerike da pomogne domovini, no čije McDonalds i Micky Maus vaspitanje je stalna meta šala njegovog druga, rusofila, Zeja. Martin pomišlja kako je „opasno [...] misliti naglas ovih dana. Dok sjedi sa 'Dakićevcima' u podrumu 'Pobjede' i čeka Zeja koji će im se pridružiti sa 'Željezarcima' svakog trena“, ali, istovremeno strahuje kako će „ovaj cirkuski putujući karavan/paravan [...] poslužiti kao uvertira za građanski rat“ (str. 5). Odnosno, dva najbolja druga okrenuće se različitim političkim opcijama i zauvijek zaratiti, a njihova djeca nosiće se sa prokletim naslijeđem, slijepila, gramzivosti i razaranja. No, ovome ne vode samo revolucija i rat, već i duh naroda koji je u opreci sa progresivnim idejama i osnovna je, zapravo, kočnica kontrarevolucije, kao što se pokazuje u poglavlju „Vrijeme sterilnosti“.

A ta „rospija“ i „crna udovica“ koja je nemilice trošila i gutala momačku snagu, kako su seoske alapače u Rastocima danima njome ispirale usta uz domaće crne kafe, preko noći je nestala iz naselja. Ostavila je dvoje malo djece, a gdje je i kako otišla to niko nije znao, niti ih je interesovalo. Važno je da oni vode politiku i rat, brinu o velikim pitanjima, a nikako za udes i sudbinu onih malih i ubogih koje svakodnevno sretaju. (Sarić 2017a, str. 36.)

Kada se srušio arbiter na osnovu kojeg smo ocjenjivali vrijednosti morala i humanosti, onda se njegovo mjesto oslobađa za užasom nadahnute spodobe modernosti. Konceptu modernosti, kako se književno u radu Katarine Sarić samo-amputira iz zbilje, pristupiće kroz širi kontekst postjugoslovenstva, a prevashodno kako je sagledan u djelu Slavenke Drakulić. U esejima *Kako smo preživjeli komunizam i čak se smijali* (*How We Survived Communism and Even Laughed*, 1991), *Balkan ekspres* (*The Balkan Express*, 1991) i *Kafe Europa* (*Café Europa*, 1997) Drakulić definiše komunizam kao okosnicu prirode ljudi koji su povelili rat. Tri distopijska temelja komunizma koja se ističu jesu: jednakost – što znači da je svako siromašan, konzumerizam je nemoguć, pa se ne ostavlja prostora za opasni individualizam; drugi je izostanak istine i fiktivna priroda istorije, koja je za komuniste počela 1941., tako da se iz nje nije moglo učiti; kao što se, na trećem mjestu, ne omogućava zamišljanje budućnosti, jer se unutar ovakvog sistema ništa ne može promijeniti, on sobom počinje i zatvara se, a što ljude čini pasivnim.

I Drakulić uviđa da su se rušenjem Berlinskog zida podigli novi konceptualni zidovi između dvije strane „zavjese“. Naime, kako se razvijalo evropsko reduciranje Balkana u mozaik stereotipa, tako se istovremeno „Evropa“ kao određeni fiktivni prostor kreirala na Balkanu. Mi smo, govori Drakulić, „izmislili 'Evropu', konstruisali je, sanjali o njoj, prizivali je. [...] mi [...] nesrećni autsajderi, siromašni rođaci, infantilne nacije [...] oni koji žive na ivicama, jer jedino otuda imate potrebu da zamišljate nešto poput 'Evrope' da spasite sebe od svojih kompleksa, nesigurnosti i strahova“ (1997, str. 212). Ona ih pokazuje kroz slike naizgled trivijalnih momenata, onoga šta ljudi jedu, šta odjevaju, kako razgovaraju, bacaju

otpatke po ulicama, jer je upravo „banalnost svakodnevice“ (1991, str. 18) srušila komunizam – „netašice, jedinstveni mirisi, dronjava odjeća“ (str. xiv). Drakulić se neizostavno okreće slici žene, jer ona nosi najveći teret ove kompleksnosti (str. xv). Ona sjedi u njihovim kuhinjama, sluša njihove životne priče, one se nadaju da će kupiti novi frižider ili šporet, u slabo oskrbljenom komunalnom stanu u kojem žive u velikim porodicama, a koji daju okvire jednom amputiranom stanju svijesti, koja ne može zamisliti izlaz. Da pokaže kako se redukuju mogućnosti izlaza, ona se sjeća nekog čovjeka u Bukureštu koji kada je prvi put probao bananu nije znao da treba da ukloni koru: „Ono što je on jeo nije bila banana“, kaže Drakulić, „već obećanje, nada u budućnost. Pa mu se sviđala bez obzira kakvog je ukusa bila“ (str. 14). Kada se, usljed ovako lišene individualnosti, pojavi neki izbor – kroz novine iz inostranstva, novi TV kanal – onda se njemu obraća zajednica, koja nema razvijen ukus, smisao da bira ili kritički pristupa onome što se nudi. „Najprije otkrivajte ogromnu pohlepu, koja je kao neka vrsta groznice – primarne konzumerističke gladi. A onda otkrivajte nemoć – i njenu samu esenciju, siromaštvo“ (1993, str. 121). Kada nešto kupimo, onda to nije haljina ili kaput, već slika, koja nam pomaže da postanemo ono željeno drugo, ona (fotošpirana) ljepota iz šarenih novina. Upravo je ovo „lažno očekivanje instantnog zadovoljenja svih želja“ (str. 56) spriječilo mogućnost prave revolucije, smatra Drakulić.

Idealizacija Zapada nije bila samo u izboru svakodnevne potrošnje, već u postavljenu povrh jedne trule situacije – trulih banana, trulih zuba, trulog toaleta – glamurozne fasade, koja služi da se „kreira utisak da se nalazimo na Zapadu“ (Drakulić 1997, str. 9). Otuda *Cafe Europa*, u kojoj možete naručiti kola kolu i espresso, ali ne možete sok od šipka. Ona je vjerovanje u neku novu realnost bez prethodnog promišljanja, i u tom kratkom vremenu, nenaučeni da možemo nešto stvoriti, mi smo zgrabili sjaj Zapada. Pa kada se odjednom tlo pod nogama zatreslo, kada nam Zapad nije poslao dovoljno novca, poslova, mobilnosti, elektronske aparate istog kvaliteta, mi smo, opet u strahu, zgrabili one poznate vidove ponašanja, od kojih smo mislili da bježimo. Tako će, pripovjeda se u romanu *Amputirani*,

[u] godinama koje budu uslijedile cvjetati siva ekonomija, na pijačnom buvljaku prodavaće se i preprodavati zbrda-zdola sve, od igle do lokomotive. Na istim tezgama biće posložene flaše ulja i vreće brašna, svilene nošene haljine, čaše i zdjele, vezeni gobleni i bonovi za dva sapuna po članu domaćinstva. Dileri će mijenjati dinare za marke, u zavisnosti od perioda dana, kućama će se nositi vreće dinara ili novčanice maraka. A jedina dva mjesta na kojima će se ljudi moći sresti biće baš taj buvljak, skupa sa redom ispred „Dafine“ u prizemlju „Crvene zgrade“ preko puta „Ateksa“.

Ovome pripada i proces ponovnog brisanja istorije, kroz promjenu naziva gradova, ulica, trgova, statua, ali i nesuvislog razaranja nekadašnjih zdanja i fabrika koji su stajali za bivšu realnost. „[K]onačna cijena izolacije i naivnosti“, zaključuje Drakulić, „bila je visoka: neka vrsta samo-destrukcije“ (1997, str. 57). Drugim riječima, svjedočili smo rađanju nove vrste fažizma iz krila propalog komunizma i pred njim ponovo stali pognute glave i nijemi u strahu (1993, str. 75). „Pa kakva je to onda demokratija?“ (1997, str. 158) pita se Drakulić. U našem oportunističkom i strahu, „diskriminacija, stigma i mobing, postaće novi oblici proganjanja samosvjesnih jedinki“ pripovjeda se u *Amputiranima* (Sarić 2017a, str. 25).

Kada smo redukovani na nacionalnosti, religije i partijske pripadnosti, zapravo, izgubili smo pravo da govorimo o ljubavi, moralu i ljepoti. Zbog toga pripovjedač ovog romana, koja je samo imenovana nadimkom Meri, informiše nas o konkretnim dešavanjima u Crnog Gori u periodu od neposredno poslije sloma komunizma pa do kasne 2016. godine, kada je na podgoričkim ulicama srušena posljednja nada u mogućnost kontrarevolucije, u naglašeno dokumentarnoj prozi. Meri je upravnik ženske kuće „Meduzin smijeh“ (aludirajući na traktat o ženskom pismu Elen Siksu, po kojem je organizacija dobila ime), pa

je i direktan svjedok događaja i njihovih posljedica u životima žena. Bio XV ili XXI vijek, kaže ona, ženski vapaj uvijek je isti (str. 103).

U kontekstu amputiranih prava, u krutom patrijarhalnom okruženju Nikšića, raste sin Ognjen, maštajući o „evropskim metropolama [...] koliko noćnih klubova i javnih kuća, koliko izazovno obučenih i provokativnih žena“ (Sarić 2017a, str. 37). Ali Ognjen svoju želju za nježnošću mora brižno da krije „jer je znao da joj je drugo ime slabost“ (str. 38). Zbog toga se pronasao na ulici, „na njoj je 'ognjem i mačem' sticao ugled i poštovanje [...]. Kalio se batinama, progutanim suzama i jecajima zbog nepravde, zbog tlačenja slabijih, zbog neprestanog dokazivanja“ (str. 38). Ovakav se Ognjen morao uključiti u rat, opsjela ga je „ratno-hušačka propaganda“, koja je zloupotrebjavala „ciljano mitsku prošlost sa svom njenom ikonografijom i epskom retorikom“ (str. 49). Obreo se u jednoj od mnogih paravojnih formacija „krvožednih naziva“ (str. 49) i postao Čaks, po bosanskoj čakiji koju je koristio na ratištu. Pripovjedač nas upoznaje sa konkretnim imenima sudionika rata, datumima, odlukama, te razvija plastične slike ratnih užasa. Među njima su i slike rata u Dubrovniku, pa se kaže da se „na Stradunu gine a ne pije kao nekad pravi italijanski *esspresso*, dok crnogorski dobrovoljci i pripadnici tad još uvijek regularnih jedinica JNA viskijem peru noge i prkna u razbijenim i opljačkanim dubrovačkim hotelima“ (str. 50). I epsko hajduštvo ima svoje dvadesetovjekovne pandane, pa saznajemo kako je „Boci tog februara '92. imao strašnih problema. Na granici su mu oduzeli čitav šleper dragocjene slavonske hrastovine koju je trebalo da isporuči za Podujevo“ (str. 54). Za ovim Čaks bježi u Rusiju, ženi se ženom koju ne voli i sa njom dobija bolesno dijete, koje život provodi kraj oca koji sada pronalazi novu masku macho identiteta na Facebooku. U poglavlje „Vrijeme simulirane stvarnosti“ čitamo:

Ženska srca su mu „specijalni zadaci“. Danima piše u „inbox“-u onoj koju odabere, već opcijom *copy-paste* pripremljene poruke o njenoj posebnosti u moru dosadnih i istih, o ljepoti koju on vidi i na slikama a tek naslućuje „kakva li je vlasnica uživo“, o svemu što bi joj radio, kako bi je svlačio, lizao od malog prsta..., i kada bi dobio povratnu reakciju nastavlja bi sve slobodnije i razuzdanije [...] perverzno bi se igrao, obećavajući susret uživo vrlo brzo, dajući joj lažnu nadu [...] sve dok se ne bi zasitio i odbacio je samo jednim klikom, opcijom *block*. (str. 90.)

Muškarcima rastrzanim između NATO-a i „Rusije“, s jedne, i epike i Facebooka, sa druge strane, uplašene žene rađaju sinove, a među ženama je i Ksenija, čiji umjetnički talenat prijete da sprže različiti oblici beznađa, kao što su televizijska kuća PINK koja

simulacijom ružičaste zbilje posta[je] pandan iskrivljenog pogleda na svijet [...] Na tim slikama neukusne golotinje i prostačke narodne muzike kojom će se masovno trovati i zaglupljivati generacije budućih naraštaja, biće stvoren novi društveni model: sistemska mašinerija poslušne uniformisane vojske [...] Naizgled nevažan detalj u formiranju ličnosti kao što je izbor odjeće, knjige ili muzike, pokazaće se fatalnim jer u *novoj* Crnoj Gori više neće imati ko da misli, sloboda mišljenja će nestati amputacijom buntovničkog rock and roll-a, filosofije iz redovnog programa za srednje škole, poezije koja će biti zamijenjena sladunjavim novokomponovanim stihovima novih ikona, Cece, Seke, Ace, Jece i ostalih „cvetaka-zanovetaka“, autentične garderobe trendovskim serijskim modelima tipa *copy-paste*. (Sarić 2017a, str. 25.)

Ksenijino umjetničko sazrijevanje prati njen otac Martin, koji joj pjevuši stihove Džonija Štulića – „Umjetnost te čini jačom nego što pretpostavljaš“ – i vodi je da pogleda prvo Cetinjsko bijenale koje je osnovao Dado Đurić svojim instalacijama ispred „Vladičine bašte“, koje mu ona tumači: „Tajo, ovo on poručuje da je svijet prljav i truo, da treba da se

vratimo prirodi, čistoti i ljubavi“ (Sarić 2017a, str. 30). A njen otac jasno vidi „te prerano sazrele a nedozrele mutant-plodove novih degenerisanih naraštaja koji se igraju na deponijama umjesto na cvjetnim livadama“ (str. 31), te kako je umjetnik „dva masivna sasušena objekt-stabla [...] topola [...] okitio 'cvijećem civilizacije' otpadom sa ulica gradske periferije – ostavštinom 'urbanog života“ (str. 32). Značajan dio ovog urbanog života Ksenija vodi kroz prostor podgoričke „Garaže“ koja je bila „lokal otvoren 'na crno', držala ga je ulična banda nekih nafuranih klinaca koji su 'valjali' droge, naftu i cigarete. Tu se slušao Pink Floyd, duvalo se i pilo do zore“ (str. 53). Pošto je u njemu umalo izgubila život u međumafijskom ratu, Ksenija predstavlja svoja tri crteža sa jednom tematskom cjelinom:

na prvoj su ljubavnici, dva kostura koja se spajaju na ulici u gro-planu dok se u pozadini naziru polusrušene zgrade. Drugim dominira velika slika žene u crnom sa prosjecima u obliku brazgotina na mjestu dojki, iz tih proreza cure dva mlaza skorjelog mlijeka i treća na kojoj su razbacane figure svastika, noževa i ručnih bombi po kuhinjskom stolu preko kojeg je prebačen karirani crveno-bijeli stolnjak. (str. 62.)

Jedan od najznačajnijih formativnih trenutaka Ksenija je provela na plaži Mogren.

Borovo drveće koje raste u pijesku i baca sjene u providan svjetloplavi plićak stvara prirodnu oazu [...] U njih je ona zaranjala u vodu snova [...] tragajući za biserima ribara Palunka, biserima svog otrgnutog iz krila zavičaja djetinjstva. [...] Privatni vlasnik plaže [...] posjeći će stabla da omogući pristup svom plažnom plastičnom mobilijaru koji će kao privatne grobne parcele pasti na ovaj pješčani, kraljeva dostojan, Harmonijin i Kadmov srebrni pijesak, na groblje plastificirane i od prirode otuđene plaže, na groblje opljačkane i opustošene zemlje. (Sarić 2017a, str. 11)

Ovaj prizor zapravo je metonimijski momenat u književnosti Katarine Sarić, u kojem se ogleda crnogorska žena, zatrpana slojevima modernosti i očekivanja, nerazgradljivih polimera. U „Neokapitalističkoj pjesmi“, lirska persona guši se materijalnim stvarima kojima ustanovljujemo svoje postojanje u savremenoj nam stvarnosti. Ona počinje fokusom na „fleku u predsoblju tvog novog apartmana/ koja te oduvijek užasno nervira“, koja je nastala kada se „prošlog proljeća izlio moleraj“. Ali fleka je sve veća zbog toga što on, koji se „u javnosti [...] zalagao za komunističke principe“, uvijek gleda da „ušpara preko grbače jeftine radne snage/ fizikalaca sa tržnice“. No ona i fleka, koja su sada jedno groteskno biće, smiju da iscure samo pločicama, „(dalje ne smijemo)/ – isprljaćemo ti ukrasni parket od hrastovine“. Zbog toga je ona sklonjena, dok se ne „razduva/ frka ispred tv-a/ završnog teniskog meča“, jer njenog partnera interesuju sva dešavanja u svijetu, ekološka pitanja. On joj „elaborira Tolstojevu nenasilnu politiku“, citira Gandija i Kanta, dok se ona sliva kao voda iz vodokotlića niz njegove nove pločice, a on „konstatuje da je i keramika loše urađena/ da nema slobodan pad niz odvod“. Ona bi mu kvar popravila „očas posla“, no sada može jedino „oblinama otopljenim wc plastikom/ gimnastikom/ koju izvodim [...] jedinom redovnom“. No, ovom pacifisti, uzornom mužu i domaćinu očigledno smeta njeno „lično i nevažno“ „patetično slinjenje“, pa će se ona povući, regulišući svoja prava: „skloniću se/ napokon u stranu/ (samo veš da prostrem)“.

U brojnim segmentima, koje lako zbrajamo u kamp preovladavajuće nacionalne bolesti političke amnezije i fikcionalizacije određenog evropejstva, književni rad Katarine Sarić može se čitati i kroz Fukoova zapažanja o načinima korištenja moći radi objektivizacije subjekata. Fuko razmatra kako naučni autoritet klasifikuje i uređuje znanje o čovječanstvu, kako se kategorizuju i „normalizuju“ subjekti, kroz identifikovanje ludila, bolesti, fizičkih osobina, kao i impuls oblikovanja seksualnih identiteta i treniranja sopstvenog tijela da

odgovori i reprodukuje šablone određenog društva. U njegovoj knjizi *Istorija ludila u doba klasicizma (Folie et Déraison: Histoire de la Folie à l'âge Classique, 1961)* analizira se „veliko zatvaranje“ ludaka čije je ludilo posljedica ideološkog isključivanja. Stigmatizovani ovim terminom nijesu samo mentalno bolesni, već i siromašni, fizički bolesni, beskućnici, te svi oni čiji izrazi individualnosti nijesu društveno dobrodošli. Među njima je crnogorska žena, intelektuala, „vječita peripetija“, „nerješana pjesma“, „jednačina bez načina“, koja mora da „ti stane na crtu“, po kojoj ona luta „hroma bez oslona“, jer je on „uobičajeno odsutan u kolotečini [...] između žice i pištaljke“, a sve „zarad par zvjezdanih trenutaka/ koje ćemo prepričavati unucima/ da oteto je prokleta/ ako u svijest dočekamo/ Da su nam živote upropastile razne koza nostre i poslušne ovce“. Ona odbija da bude poslušna i saobrazi se ovoj opštoj slici, kako likovima na bilbordima tako i onima ustanovljenim u patrijarhalnoj tradiciji. Zbog toga je „Prvijenica moga oca [...] bipolarna oscilacija“, koja odriče otupljenu udobnost svakodnevice, „ne podnosi ravne linije/ plodne njive i svinjarije“. Njeno lice nije uređeno, već „načeto“ i na njemu se sve vidi, jer ona se ničega „ne stidi/ do najsitnije dlačice“. Ona se čak ponaša muškobanjasto, „lupa šakom preko stola [...] puca/ u strašila za ptice/ zaprašuje komarce/ i duhove s ostave“, ali i kako ne priliči njenim godinama, kada „pušta bukete šarenih balona/ od kojih će za tili čas/ načiniti džambo džet“. Ona sve ovo radi „jer ona/ je/ HIPERBOLA/ za sto padova jedan bljeskoviti uzlet“ („Hiperbola“). Ali njena borba je uzaludna, pa zato i luda, kako se kaže u „Sizifovskoj pjesmi“, jer „onome je palome/ sinu/ od pamtivijeka draže/ da razvali vrata/ razgrne promaju/ Ukrade zlatno jaje troglavome zmaju“, i zbog toga ona mora biti osuđena: „Pa se, jedna,/ ne bila/ Demijurga igrati“.

U *Rađanju klinike (Naissance de la Clinique, 1963)*, Fuko predstavlja istoriju medikalizacije i argumentuje pojavljivanje novog „kliničkog iskustva“ kao rezultata recentnih promjena u jeziku. Ovdje bismo mogli svrstati „Postraumatsku pjesmu“, koja je neposlušna i svojevolsna riječ/misao, nipošto prilagodljiva, čak ni kao „moja Šauma“, pjesma koja je svađalica, rugalica i samo-rugalica u svijetu čijih je institucija proizvod, pjesma koja ima sopstvenu traumu.

Moja se
POSTTRAUMATSKA PJESMA
ponaša u neskladu
sa svojim stihovima
i strofama
profesijom
i godinama
uvijek je u nekoj ishitrenoj žurbi
[...] ajd' ti ja ću te stići
ali tada to više neću biti ja – biće to moja TRAUMA
Moja je pjesma drvo od kojeg se ne vidi šuma
ona se šunja
baulja
ne uspijevam je zaobići
Čeka me na kraju svakog puta
udara nisko
ispod pupka
u pleksus
solaris
u svaki pasus
šljus!
[...]

Ona je moja bočica i portikla
i slomljena štikla
Moja je pjesma moja TRAUMA
ispala iz šina
Iz jednog istog storepog sna
rođena
moja maloumna
moja retardirana
druga polovina

Fukoova geneološka studija *Nadzirati i kažnjavati – rađanja zatvora* (*Surveiller et punir – Naissance de la prison*, 1975) prati pojavu institucija disciplinovanja subjekta kao zapravo objekta intervencije, tj. kazne. On raspravlja kako je moderni vid kažnjavanja kriminalaca, ne više torturom ili ubijanjem, već „nježnijim“, ali efektivnijim, metodama reforme (individue koja treba da se saobrazi većini) postao model kontrole cijelog društva, uključujući njegove fabrike, bolnice i škole koje su formirane prema modelu modernih zatvora. Uključivanje ovog modela nije, pak, proizvod eksplicitnog odlučivanja nekog centralnog agenta kontrole, već se tehnike i institucije, razvijene iz različitih i, nekada, nevinih razloga, ujedinjuju u kreiranju modernog sistema nadzora. Ovaj sistem ima tri osnovna vida kontrole: hijerarhijsko posmatranje (kamerama, Pantopikumom Džeremija Bentama, povezanim sjedištima na stadionima, u pozorištu i sl.), sud normalizacije (nametanje normi u obrazovanju, medicini, fabričkim sistemima), te ispitivanje, pregledi i kontrole (kao što su ljebarske kontrole), koje reaguju ustanovljenom istinom o abnormalnosti subjekta, koja je procesuirana u dokumentima, te od individue stvara „slučaj“, a društvu daje pravo da primjeni silu (Foucault 1977, str. 184). Sarić ponovo vidi ženu u ovoj situaciji, i to ponovo kao „prvijenicu moga oca“, koja „izlazi svakog jutra/ na strijeljanje/ Nosi spomenicu prvoborca/ i sjećanje na neko bolje sutra [...] Ona je HIPERBOLA/ Bentam-Milova ljestvica/ zadovoljstva i bola“.

U drugoj se pjesmi pokazuje na „gospodu što viri iza žice“, vrebajući objekat disciplinovanja, i pozivaju oni živi da se ne plaše kazne tog od straha ščućurenog svijeta, jer ovo je vrijeme globalnih akcija i reakcija: „Otvorite noćas širom škure/ g-đice uspaničene vjetropirne/ vi s crvima u guzici/ a i vi smjerne/ što je grijete pored šporeta/ ovo je vrijeme vijesti sa neta/ vrijeme je zadnje ure/ Otvorite flašu najboljeg kabarneta/ i nazdravite djevojčici/ u sebi“. Njihov život je mehanizovan edukacijom koja se razvija oko idealizovanog lika Penelope, koja stoji potčinjena u odnosu sa (pomodarski) bradatim muškarcima i „sabljom iz drugog svjetskog rata“ (sa kojim su oni sami u psihopatskom odnosu ljubavi i mržnje), a uz koju su prikačene uspomene kao međe jednog života „sterilnosti/ pobrkanih lončića i poklopaca/ nekadašnjih srna/ i lovaca/ mačoišta i feministkinja [...] kao da može biti ljubavi bez rata“. Krajnje je vrijeme da neko „razbije nogom vrata“, jer „neko mora biti prvi/ jer nikad više nećemo prostrijeti lancun od krvi mrlje čednosti“.

U Fukoovoj *Istoriji seksualnosti* (*Historie de la sexualité*, 1976-1984.), scientia sexualis se definiše kao sredstvo kontrolisanja prijatnosti koja prijati društvenom poretku. Međutim, ovdje kontrolu ne sprovode samo društvene institucije, već individue internalizuju norme i osmatraju sopstvene napore da se usklade sa normama. Ovdje spada pjesma u kojoj je ona uredila njihovu sobu, da miriše „na naftalin/ i lavandu/ namjerno sam gurnula petoparku u čošak/ zalijepila žvaku/ pod prozorsku dasku/ da nam se mili vraćati“. Ovo je soba njihove ljubavi: „S uma silazimo/ klizimo/ jedno s drugoga“. Ali komšiluk se žali „na škripu/ starog kreveta/ a onaj brkati/ preko puta/ kune:/ – Vrat š’ nje slomio dabogda!“ Ovo skrivanje i okrivljavanje seksualnosti razlog je, takođe, krajnje otuđenosti i obezluđenosti:

Svima im je pusta kuća ostala
dvorišta u živice zarasla
I niko više ne peče rakiju
i ne kuva kavu
dočekuje i ispraća
Svuda tende i kovane kapije
psi čuvari i alarmi
protiv sunca
protiv ljudi
zaštita
Kako smo pristali
da poliježemo u ove kutije za sardine

Ali ona saosjeća sa sličnom razapetošću muškarca na krstu modernosti i tradicije. Izborivši se za sopstveni pjesnički prostor, i svoje lirsko *ja*, Sarić pokušava da govori i njegovim glasom, jer on je jednako skrhan u ovom postapokaliptičnom svijetu. Ovo je posebno interesantno Dubravki Đurić, koja napominje da „[k]ada pesnici pišu poeziju, pozicija muškosti se podrazumeva kao norma, ali kada pesnikinje pišu, one često, ukoliko su rodno osveščene, rade sa konstrukcijom roda“ (2017, str. 10). Artikulišući mušku lirsku personu, u tradicionalno najpatrijarhalnijoj od svih post-jugoslovenskih kultura, Sarić „dovodi u pitanje demarkacione linije koje stereotipno odvajaju rodne pozicije iz kojih govore“ (str. 11). Ovo je pogotovu očigledno kada „muški subjekt ove poezije govori o sopstvenom dezerterstvu u jugoslovenskim ratovima devedesetih godina 20. stoleća“ (str. 11) – kao u stihovima: „Taman što smo prebrojali uniforme okačene na barikade,/ Nas tri/ dezertera u mirovini/ koji se ponose kukavičlukom hrabrosti,/ I tek što smo zavrtjeli rulet od trideset godina/ nas tri ispaljena metka na tri strane obogaljena svijeta/ tri zaraćena nova kontinenta/ sva tri kao jedan/ bijedan“ („Dezerteri“, Sarić 2017b, str. 71). Ovaj se glas pored mnogih kosmopolitskih okvira koji se određuju pominjanjem svjetskih metropola, izražava i kroz „lokalnu epsku paradigmu, koja sadrži i kritički stav i konstataciju stanja ('Čitao sam je kao poeziju naših crnogorskih gora/ čistu žuboravu epiku)'“ (Đurić 2017, str. 11).

Zbog toga se autorka osjeća kao da se već stotinu godina bori zajedno sa Aleksandrom Kolontaj, kako se zove još jedna njena neobjavljena pjesma, u kojoj ona život daje da spasi bolesni narod, da bude njegova Lupa, da mu rodi Romula i Rema, no on joj uzvraća kuđenjem i rujanjem. Kada se naljuti, ona mu poruči: „Trebalo je/ da ti preko koljena/ slomim prut/ mada bi i tada/ majčinim mlijekom propištao/ [...] Trebalo je [...] da te prodrmusam balavoga: / Daj zapali taj svoj Rim!/ Jednom više!/ A za svagda!/ I sve puteve što do njega vode“. Ona, „silovana, pocjepana“, pobjegla bi, naravno, iz zagušljivog prostora predaka:

– vazduha mi treba
ispod Heraklovih stuba
grčkih tragičara koji proslaviše oceubistvo
silovanje
majke
zemlje
žene
pravdajući ga neznanjem
umro mi je sram
i niko nije došao na sahranu
otišao je u spam

Ali ona još ostaje baš ovdje mazohistički da se nosi sa svim mitomanijama. Ona ja još čuva “babin biser... za miraz” i “od zlata jabuku”, posipa se “šećerom po glavi/ da nam život sladak bude” i prebaca “jabuku preko krova” („Mitomanska“, Sarić 2017b, str. 7-9), čak se nada, kao u pjesmi „Mazohistička“ da će mu „slagati opeglane košulje“ (str. 41-42) u ormar. Takav je slučaj u pjesmi “Trojica” u kojoj se sabiraju sva četiri bola:

Vas trojicu za svetu trojicu
kao malo... na dlanu vodicu
kao oka zjenicu...
Čuvam.
U ime oca i sina i svetoga duha!
U ime kćeri... krstom dopisane nepismene
u pola ženske glave vam ove
javnice žrtve paljenice
doprinosi...
Jedna žena razdijeljena
na vas trojicu ravnopravnih snaga
Junaci!
Neka su vam vazda podignuti barjaci
na tri stuba za jednu kuću
davno razoranu brazdu
po kojoj niče sjeme vašeg prekora i prezira...
[...]
moja tri gospodara
kolca zabijena.
Svaki svoju zastavu raširio.
Svaki svoju teritoriju zapišao
na ovu ničiju zemlju
na ovu tuđu večeru
na ovu guju nevjeru.
[...]
Moja tri za sreću!
Za Njegoša!
Andrića i Lalića!
Za snahu Anđeliju i njenu so na žive rane posijanu
i korbač svijen oko struka.
Za Aniku: „Osevapio bi se ko bi me ubio!”
U svakoj ženi čuči đavo
/treba ga ubiti batinama ili rađanjem pa ako i to ne pomogne treba ubiti i ženu/

Vas tri zaštitnika! Osvetnika! Ratnika!
Jebali ste mi majku!
I za majku i sestru i one od tetaka i strina
I za babu i prababu... zaove i zaovice jetrve i jetrvice...
Ovo pola ženske glave za sve nas kao jednu
cijelu.../onu žensku tamo joj!/
Ne osvitala!
Jedna glava devet jezika...duga kosa kratka pamet
s kamenom je svezala!

Vas tri kao tri cvijeta
nikla iz pepela...
Čuvam ja
u temelj uzidana
Gojkovica.

Tri kamena oca
na jeziku muža
na srcu
i na pupku sina.
Tri za tri
stuba žene na kojoj počiva kuća.
Neka vam je vječna! (Sarić 2017b, str. 51-53).

Posebno je potresno kada ova izmučena žena razmišlja o kćeri koju je odlučila da rodi i podigne u ovoj izmučenoj zemlji. U pjesmi „Treći tango“ ona nam govori kako dok njena kćerka svira na trgu u gradskoj muzici, njen otac se nada da unuka neće biti kao majka „goli hir“. No, dok kćerka svira „valcer iz Prvog ešalona/ sovjetskog filma koji nisam stigla da odgledam/ ali pamtim neke rimejke/ domaće aluzije/ na tu temu/ Komsomolaca koji odlaze u kazahstanske stepe“, koji su, zapravo odlučili neprilagodljivu prirodu majke, majka primjećuje da kćer ovu melodiju „zapravo lijevom nogom gazi/ mada još uvijek u istoj pokradenoj zemlji“. Zbog toga majka ushićeno pleše uz „zemljotres“ svoje kćeri i zaključuje: „i već znam/ da nije uzalud bio sav trud/ da nije ja/ ona/ da ona će im vratiti moj dug“.

Bibliografija:

- Brković, Balša. 2017. „Personalni karusel – šizofrena zbirka promovisana u Narodnoj biblioteci Budve.“ <http://www.rtvbudva.me/vijesti/personalni-karusel-sizofrena-zbirka-promovisana-u-narodnoj-biblioteci-budve/16361>. Pristupljeno 15.12.2017.
- Drakulic, Slavenka. 1997. *Cafe Europa: Life After Communism*. London: Penguin.
- Drakulic, Slavenka. 1991. *How We Survived Communism and Even Laughed*. New York: Harper.
- Drakulic, Slavenka. 1993. *The Balkan Express: Fragments from the Other Side of War*. New York-London.
- Đurić, Dubravka. 2017. „Pesničke strategije u zbirci: Personalni karusel: šizofrena zbirka.“ U *Personalni karusel: šizofrena zbirka*. Budva: JU Narodna biblioteka Budve.
- Foucault, Michel. 1977. *Discipline and Punish*. Trans. Alan Sheridan. New York: Pantheon.
- Koprivica, Veseljko. 2014. „Katarina Sarić, književnica: Nijesu svi ideali osuđeni na propast.“ Intervju. *Monitor*, br. 1243. http://monitor.co.me/index.php?option=com_content&view=article&id=5350:katarina-sari-knjievnica-nijesu-svi-ideali-osueni-na-propast&catid=3701:broj-1243&Itemid=4970. Pristupljeno 15.12.2017.
- Sarić, Katarina. 2017a. *Amputirani*. Čačak: Društvo živih pjesnika.
- Sarić, Katarina, Stanka Rađenović Stanojević, Marija Krivokapić, Sandra Đurbuzović. 2017b. *Personalni karusel: šizofrena zbirka*. Budva: JU Narodna biblioteka Budve.