

IZVORNI ZNANSTVENI RAD

Natalija Iva STEPANOVIĆ (Central European University)
natalijastepanovic@yahoo.com

“IZ ORMARA NA POLICE”:¹ O ODRASTANJU I IZLASKU IZ ORMARA U HRVATSKOJ *QUEER* KNJIŽEVNOSTI

Primljeno: 29. 10. 2019.

UDK: 821.163.42.09“2004/2018“:305

Ovaj rad analizira oblikovanje gej, lezbijskih i biseksualnih identiteta u suvremenoj hrvatskoj književnosti te povezuje “izlazak iz ormara”, javno artikuliranje spomenutih identiteta, i odrastanje. Kronološki pregled proze objavljene od 2004. do 2018. uspostavlja odrastanje kao jednu od najvažnijih tema hrvatske *queer* proze i istražuje temelje tog vrlo postojanog interesa: klasični *Bildungsroman*, prozu u trapericama i stranu književnost dostupnu na hrvatskom jeziku. Strana je *queer* književnost povremeno kritizirana zbog prikazivanja identiteta kao konačnog i zatvorenog te zbog zahtjeva za vidljivom različitosti koji se nameće seksualno ili rodno nenormativnim pojedincima. Suvremena hrvatska proza, unatoč odlikama i motivima koje dijeli međusobno i sa stranom književnošću, identitete prikazuje kao otvorene i promjenjive te o protagonistima i protagonistkinjama piše kao o pripadnicima *queer* zajednice i recipijentima *queer* kulture.

Ključne riječi: identitet, *Bildungsroman*, suvremena hrvatska književnost, naratologija, *queer* studiji

51

Hrvatska *queer* književnost ima iznenađujuće dugu povijest. Dva prijelomna događaja, ljubljanski festival Magnus (1984), izravno upućen gej i lezbijskoj publici, te prva zagrebačka Povorka ponosa 2002, mogu ostaviti pogrešan dojam i dovesti do pojednostavljenog shvaćanja da su represivne 1990-e uslijedile nakon dekadentnih i liberalnih 1980-ih te da je novo stoljeće donijelo obnovu manjinskih kultura. Ipak, *queer* je književnost nastajala (bila pisana, čitana i objavljivana) unutar, ali i mimo naznačenog povijesnog okvira. Ne želim implicirati da je postojala književnost koja se može opisati kao marginalna, bizarna ili u polemici s režimima normalnog, odnosno *queer* u širem

¹ Esej dijeli naslov s esejom Edmunda Whitea, američkog pisca i autora autobiografske trilogije koja se uglavnom opisuje kao početak *queer Bildungsromana*.

značenju (Warner, cit. prema Hall 2003: 15), iako sigurno jest, nego da su u hrvatskoj kulturi od objavljivanja romana *Udovica* Josipa Eugena Tomića 1891. postojali opisi seksualno ili rodno nenormativnih pojedinaca i praksi.

Naravno, njihovi su identiteti različito označavani i prikazivani, a ja u ovom radu upotrebljavam *queer* kao zajednički termin. On signalizira da rad pripada kritičkom projektu *queer* teorije koji se odupire naturaliziranoj heteroseksualnosti, diskursu koji omogućuje pripovjednu strukturu kojom ću se baviti, izlazak iz ormara, s obzirom na to da ovisi o pretpostavci da su svi heteroseksualni ako ne (do)kažu suprotno (Sedgwick 1991: 68–73). Nadalje, *queer* (za razliku od termina gej ili lezbijka) upućuje na odnose moći i strategije otpora koje nisu izravno povezane sa seksualnosti (poput roda i klase), ali su ključne za interpretaciju motiva poput selidbe, *dobrog života* i javnih istupa.

52

“Queer” je termin koji se u SAD-u i Velikoj Britaniji počeo upotrebljavati na prijelazu iz 1980-ih u 1990-e, a u Hrvatskoj, barem službeno, od ranih 2000-ih (festival *Queer Zagreb* osnovan je 2003, *Poqueerene priče* objavljene su 2004). U širem značenju *queer* je sve što se protivi uopćavanju i režimima normalnoga, a “za akademike/akademkinje i aktiviste/aktivistkinje dobiva polemičku oštricu time što se određuje protiv normalnoga prije nego protiv heteroseksualnoga, a normalno uključuje ustaljen akademski rad” (Warner, cit. prema Hall 2003: 15). U užem značenju, kao naziv za seksualne i rodne manjine, termin je aktivistički prisvojen (prije je bio uglavnom pogrdan) 1980-ih osnivanjem udruga ACT UP i Queer Nation, za trajanja krize uzrokovane virusom HIV-a. Članovi koje su te udruge uspjele privući, studenti i studentice iz gradskih sredina, u sljedećem su desetljeću stasali u *queer* teoretičare i teoretičarke (usp. Hall 2003: 52–53). Teorija, upozorava Hall, nije ponovno prisvojila riječ “queer” – ona ju je naslijedila od aktivista i aktivistkinja (54). U akademskom smislu termin je prvi put upotrijebljen 1991. kada je Teresa de Lauretis uredila poseban broj feminističkoga časopisa *differences* posvećen različitim prikazivanjima i pokazivanjima istospolne žudnje, *Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities* (55). Mislim da taj termin, tuđ i liminalan u hrvatskom jeziku (što su neki od pridjeva kojima se *queer* kultura, pohvalno ili pogrdno, opisivala), uspješno ukazuje i na povijesni kontekst i na poetiku autora kojima ću se baviti – kao što ću nastojati pokazati, oni uglavnom nisu skloni pisanju o identitetu kao zadanome i zauvijek stabilnome.

Ono po čemu su tekstovi čija se tema, u grubim crtama, može prepoznati kao odrastanje i oblikovanje identiteta različiti od ostatka hrvatske *queer* proze jest opis odrastanja kao procesa s nesigurnim ishodima. Primjerice,

u *Udovici* zatječemo barunicu Patačić kako putuje na konju ili raspravlja sa svojim odvjetnicima, a pripovjedač nas obavještava da "nije voljela muškaraca niti je marila za njihovo prijateljstvo. Muškarci bjehu joj odurni i mrski, ali tim više ljubila je žene, lijepe, mlade žene, među kojima je imala mnogo prijateljica i ljubimica" (Tomić 1961: 15). Njezin je identitet opisan kao završen, ne saznajemo kako je postala *takva* ni je li mogla postati drugačija. Ako to smatramo samorazumljivim, s obzirom na to da je barunica tek sporedni lik, roman *Berlinski ručnik* (2006) Dražena Ilinčića, koji se uobičajeno smatra prvim hrvatskim gej romanom, svog pripovjedača i protagonista također tretira na sličan način. Neimenovani pripovjedač cinično komentira prošle događaje, poput svoje dugotrajne ljubavi prema mjuziklima ili srednjoškolskih romansi, ali iz točke sadašnjeg, dovršenog identiteta. Nadam se da će moja analiza prikaza odrastanja u odabranim tekstovima pokazati zašto smatram da ih ima smisla tumačiti kao posebnu podskupinu hrvatske *queer* proze. Prvo ću kratko komentirati neke od *Poqueerernih priča*, a potom interpretirati priče i romane petero suvremenih autora i autorica te ih povezati s uvidima *queer* teorije.

Poqueerene priče izborom su priča dosljedne uvodniku koji im prethodi. U uvodniku urednici Nataša Bodrožić, Gordan Bosanac i Zvonimir Dobrović *queer* određuju kao "mnogo više od seksualnoga opredjeljenja" (Bodrožić i dr. 2004: 7), a *queer* priče kao one ispriповijedane s margine te formalno ili sadržajno "ili prebrutalne, ili prečudne, ili prejednostavne, ili nerazumljive" (7) i stoga odbačene od izdavača. Zbirka kratkih priča nastala je unutar projekta Queer Zagreb koji "svojim heterogenim pristupom predstavljanju umjetničkih formi pokušava ispuniti realne praznine i prešućivanja *queer* tematike na svim područjima umjetničkog i znanstvenog izražavanja" i, ne čekajući podršku glavnostrujaške kulture, "sam stvara prostor i kontekst koji više nije moguće previdjeti" (6). Na natječaju su sudjelovali autori i autorice iz Hrvatske, Bosne i Hercegovine i Srbije,² a u žiriju koji je ocjenjivao priče bili su Rujana Jeger, Vladimir Arsenijević i Boris Dežulović. Neke od priča,

² Regija, odnosno prostor bivše Jugoslavije, vrlo je značajna za hrvatsku gej i lezbijску povijest zbog toga što utjecaj ključnih događaja (primjerice festivala Magnus) nije bio ograničen na jednu republiku, a mnogi su putovali kako bi sudjelovali u tada najrazvijenijoj ljubljanskoj gej sceni. Također, novi feminizam ili jugoslavenski drugi val nije bio podijeljen po republičkoj liniji, a njegove su pripadnice često zagovarale prava i slobode seksualnih manjina (vidi Zsófia Lóránd: *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia*). Urednička politika *Poqueerernih priča* može se protumačiti kao pokušaj obnove odnosa nakon Domovinskog rata. Slično je postupila Dragoslava Barzut, urednica zbirke *Pristojan život: lezbejske kratke priče sa prostora Ex Yu* (2012), čiji je pristup očit već u naslovu.

poput znanstvenofantastičnih distopija "U zadnji čas" Ive Čejvan i "Djevica" Ante Zidruma te zanimljive groteske "Countryside" Dušana Mihailovića, žanrovski su smjerovi bez nasljednika u suvremenoj hrvatskoj *queer* prozi, premda se Viktorija Božina, autorica romana *Turbofolk*, povremeno koristi grotesknim humorom.

S druge strane, zapleti poput ljubavnog trokuta, stjecanja političke svijesti i spoznaje vlastitog (ili tuđeg) identiteta u hrvatskoj *queer* prozi imaju niz prethodnika i nastavljača. U minijaturi o postajanju feministkinjom, priči "Naizgled bezazleno" Ive Vukšić-Yvie, opis dviju djevojaka koje sjede u baru dok ih ostali gosti gledaju s varijacijama se ponavlja šest puta, a u posljednjem ponavljanju muškarac jednu od njih ponudi sokom, no ona odbije "iako sam bila žedna jer iako polaskana činom nisam još jednom htjela glumiti prokletu lutku tog razmaženog umišljenog šovinističkog idiota kraj" (176). Dugotrajniji razvoj unutarnje promjene opisan je u priči "Miloš je peder" Aleksandre Đorđević. Mlada protagonistkinja, nesretno zaljubljena u dotičnog Miloša, na početku sazna da on ima partnera, a prvi je pogled na autanje *vanjski*:

54

To je trenutak u kojem dobivam neodoljivu potrebu da otkrijem novi svet o kojem sam do sada gledala samo na filmu i to sa nevericom. U mom svetu devojke čekaju princa na belom konju, a momci su prinčevi koji biraju i bore se za svoju damu. Damu. (28)

Nakon razočaranja u patrijarhalnu bajku pripovjedačica s najboljom prijateljicom Marijom odlazi u gej noćni klub (inače čest kronotop hrvatske *queer* proze, posebno njezina muškog dijela) i, premda je zgrožena *razvratom* koji tu zatječe, poljubi Mariju na rastanku. Posljednji je prizor, nakon ponovnog razočaranja u heteroseksualnost, njihov drugi poljubac koji implicira da se zaplet, naslovu unatoč, može sažeti kao "pripovjedačica je *queer*". U priči "Lijepi čovjek Mark" Gordana Duhačeka, koja se također bavi odrastanjem i koja je poslije uvrštena u zbirku *Destruktivna kritika i druge pederske priče* (2009), kulturni su signali način prepoznavanja prethodno spoznatog *queer* identiteta.³ Nemanja, student u Beču, na "jednome umje-

³ Spoznavanje u ovoj priči nije opisano, ali njime se bavi nekoliko drugih priča iz iste zbirke. U nastavku ću komentirati dvije: "Destruktivnu kritiku" i "Plivanje slobodnim stilom". Obje su ispričane glasovima srednjoškolaca ili studenata, ali sudeći po tonu, odlikama koje pripovjedači otkrivaju o sebi i fikcionalnom svijetu, radi se o različitim pripovjedačima. S ostatkom hrvatske gej proze dijele supkulturne motive poput opisa klupske scene i referenci na stranu *queer* književnost te vrlo važnu temu putovanja sa svom klasnom problematikom koja je s njom povezana.

reno neinteresantnome predavanju" (128) upozna Marka s kojim se upusti u jednosemestralnu seksualnu vezu nakon zajedničkog učenja tijekom kojeg je Mark razgledao (i pohvalio) Nemanjinu sobu: "Odjednom sam shvatio da su me izdale i knjige i CD-i. Isherwood, Highsmith, Baldwin, Wilde. Ako je ikad zavirio u biblioteku, bilo mu je jasno. Da ne spominjem, Kylie, Madonnu i, za moju intelektualnu stranu, The Smiths" (131). Ono po čemu je Nemanja prepoznat jest interes za *queer* kulturu (mahom modernističku književnost) s jedne strane i sklonost femininim interesima (obožavanje pop- pjevačica) s druge – *queer* kultura opisana je kao suštinski postmoderna mješavina elitnog i popularnog (usp. Tratnik 2004: 72). Ljudi se oslanjaju na društveni repertoar simbola kako bi odudarajuće odlike svog postojanja prilagodili vladajućim normama; *queer* pojedinci koji to ne žele ili ne mogu učiniti imaju vlastito spremište simbola, ono gej zajednice (usp. Bacon 1998: 254). Interesi iz prethodnog citata nisu izravno povezani sa seksualnosti, ali pripadaju kodovima koji mogu nehotično ili namjerno ukazati na *queer* identitet, odnosno ubrzati "dramu gej razotkrivanja" (Sedgwick 1991: 67). Iako izlazak iz ormara za heteroseksualnu publiku znači javno očitovanje do tada skrivene homoseksualnosti, spona između odabira izlaska ili ostanka u ormaru s općenitijim oprekama poput one između sfera privatnog i javnog te tajnovitosti i obznanjivanja ključno je utjecala na rodne, seksualne i ekonomske strukture zapadne kulture (71–73). Premda osobni istupi ne mogu posve dokinuti institucionaliziranu diskriminaciju (78), Jen Bacon tvrdi da je "unutar *queer* kulture dijeljenje takvih događaja autanja s drugim *queer* ljudima toliko važno za zajedničku svijest gejeva i lezbijki da je temelj književnog žanra" (Bacon 1998: 254) – (klasičnog) romana o autanju.

Središnji prizor većine *queer* priča o odrastanju jest izlazak iz ormara: on je općenito, kako piše Bacon, važan dio strukturiranja priče o sebi za velik dio *queer* zajednice, što je razumljivo ako se uzme u obzir da je "ormar određujuća struktura gej opresije" (Sedgwick 1991: 71). Jen Bacon priče o izlasku iz ormara (neovisno o njihovu stvarnosnom statusu) određuje kao predstavljanje sebstva u društvenom i političkom kontekstu (usp. Bacon 1998: 249). U onom književnom, smatra Brookes, "gej djeca i njihovi roditelji stoje na suprotnim stranama jasne etničke⁴ podjele. Taj mi-i-oni

⁴ Premda je pomalo neobičan, termin "etničke" ovdje se odnosi na bilo koji esencijalni i homogeni identitet (dakle ne isključivo na pripadnost nekoj rasnoj ili nacionalnoj skupini). Brookes vjerojatno želi reći da efektni prizori izlaska iz ormara ovise o tumačenju homoseksualnosti i heteroseksualnosti kao binarnih opozicija, a taj stav povezuje s gej i lezbijkim pokretom koji se oblikovao 1970-ih i koji je, odustajući od revolucionarnog modela prethodnog

polaritet pretvara njihov susret u natjecanje u kojem gej djeca, protagonisti, postaju junaci, a njihovi roditelji neprijatelji" (Brookes 2008: 109). "Plivanje slobodnim stilom", posljednja priča već spomenute Duhačekove zbirke, podijeljena je na dva dijela od kojih je svaki posvećen istom izlasku iz ormara, ali sa suprotnim ishodom. U dijelu podnaslovljenom "Mama" maturant i plivačka zvijezda u prvom licu pripovijeda o majčinu prihvaćanju – nakon nejasno izražene spoznaje ("Nije mi trebalo dugo vremena da shvatim o čemu se radi. Nije to bilo ništa novo, ali je odjednom postalo važno" [Duhaček 2009: 138]) slijedi priznanje:

– Mama, ja sam homoseksualac – rekao sam tiho.

Oči su mi se prelele suzama.

– Jesi li siguran?

– Apsolutno.

– Kako znaš?

– Pa, između ostaloga, već sam nekoliko mjeseci s nekim u vezi.

– S Fedom.

– Kako znaš?

– Ja sam tvoja majka.

– I? Šta kažeš?

– Dođi i lezi pored mene.

Pažljivo sam se smjestio pored njena usahlog tijela i naslonio glavu na njena prsa. Ona me je zagrlila i rukom mi prolazila kroz kosu.

Slušao sam kako diše. (142)

56

U drugom dijelu, podnaslovljenom "Tata" već nekoliko godina bolesna majka umre, a pripovjedač otkrije svoju seksualnu orijentaciju ocu i kolegama. Otac, ne znajući za prvi izlazak iz ormara, zahvali Bogu što mu je supruga mrtva i ignorira incident, kao i njegovi kolege (uključujući Feđu koji je s protagonistom prekinuo vezu): "Složili su se da pederi ovdje ne postoje. Ja ne postojim" (148). Vidljivost, konačni ishod mnogih priča o izlasku iz ormara, koje Judith Roof kritizira kao priklanjanje heteroseksualnom scenariju i izjednačavanje vidljivih znakova razlike s naizgled dovršenim identitetom (usp. Xhonneux 2012: 101), protagonistu je uskraćena. Drugi zanimljiv aspekt izlaska iz ormara, koji u svađi spominje Feđa, njegova je prostorna i klasna dimenzija – na protagonistovo priznanje da mu se "sviđa što [je] peder" (Duhaček 2009: 145) Feđa odgovori da si on ne može priuštiti odlazak na studij u inozemstvo i da nema "taj luksuz da mogu reći: 'Da, ja

desetljeća, prigrio "etnički model identiteta i politike koji je bio uglavnom bijel, srednjoklasan i muški te utemeljen na navodno esencijalnim seksualnim kategorijama" (Brookes 2008: 13).

sam peder, hoćeš da te razbijem'” (145). “Destruktivna kritika”, najdulja priča zbirke, ujedno i priča koja ima gotovo sva najvažnija obilježja *queer Bildungsromana* (osim, naravno, opsega), bavi se istraživanjem *queer* identiteta u emigraciji, za trajanja studija u Beču, a odlasku prethodi rodna asimetrija – neimenovanom pripovjedaču sestra Maša zamjera to što je “tatin ponos i mamin miljenik” (39). Miljenikov je pad u nemilost uslijedio nakon “ni-sam-ja-peder-nego-bi perioda” (32), selidbe u Beč, “europsku prijestolnicu pedera” (45), i roditeljskog razočaranja:

Onda je miljenik rekao da je peder i više nije bio miljenik, nego je postao psihijatrijski slučaj i najvjerojatnije HIV-pozitivan, onaj koji će ocu priuštiti srčani udar, a majku otjerati na prekomjerne doze valijuma. Miljenik nije znao kako se postaviti jer njegovi argumenti više nisu bili valjani, postali su pederski. [...] Roditelji su na neki čudan način predodređeni da razočaraju svoju djecu, ali mnogi se još posebno trude [...]. (54)

Iako je ostatak priče ispričovijedan u prvom licu, osvrt na izlazak iz ormara, navodno temeljni događaj *queer* narativa, iznesen je u trećem, a sam je prizor izostavljen. Roditeljskom je neprihvatanju suprotstavljena bakina bezuvjetna ljubav, a zanimljiv je i obrat u posljednjoj citiranoj rečenici – *queer* dijete ne izaziva nesreću svojih roditelja, nego su roditelji *njemu* razočaranje. Izlazak iz ormara je, nešto tradicionalnije, nekoliko puta opisan kao borba za vidljivost: prvi javni poljubac s dečkom Simonom u bečkom javnom prijevozu, nakon kojeg se, neodobranju dijela putnika unatoč, ljube, odnosno “bore za prava homoseksualaca čitavih pet stanica” (60), zagrljaj u zagrebačkom parku Zrinjevcu i romantična fotografija u Dubrovniku samo su neki od primjera. S pokušajima odrastanja i pokušajima da preboli Simona povezani su pokušaji pisanja, nekoliko je protagonistovih započelih i odbačenih priča citirano, a kraj “Destruktivne kritike” nije, kako bi se moglo očekivati (i kritizirati, ako slijedimo Roof), stjecanje istinskog i konačnog identiteta (usp. Xhonneux 2012: 95), nego stjecanje nove poetike:

Želim pisati. Ne neku moju izmišljenu priču. Želim pisati kako sam sada i kako sam bio. Ne znam gdje ću točno početi ali ću završiti ovdje. Čekajući tramvaj na Schottentoru oko ponoći, planirajući što sve želim učiniti. I onda ću to početi činiti. Nije neki kraj. Ali je moj. Ustvari nije uopće ni kraj. Samo stanica na kojoj čekam prijevoz za dalje. (Duhaček 2009: 81)

Iako je poetika predstavljena kao autentična (iz toga nipošto ne slijedi da je i identitet kojim se bavi takav) odnosno realistička, ona nije konačna. Duhačekova najdulja kratka priča na samom početku korpusa o odrastanju

hrvatske *queer* proze⁵ opisuje alternativni model postajanja izbjegavajući ustaljena mjesta strane književnosti, a odrastanjem u različitim kontekstima (socijalizmu, ratu, represivnim 1990-ima) najviše se i najopširnije bavio Vladimir Stojsavljević u trima *Bildungsromanima*: *Ljetnom dnevniku rata* (1991), *Puli* (2009) i *Opijumu za narod* (2018).

Roman o izlasku iz ormara (*coming out novel*) već terminološki implicira središnju važnost izlaska iz ormara, a radi se, u najširem smislu, o *queer* inačici romana o odrastanju (*coming of age novel*) koji neki od kritičara nazivaju i *Bildungsromanom*, žanrom koji je na vrhuncu bio u devetnaestom stoljeću.⁶ U istom je razdoblju nastala ideja o homoseksualcu kao identitetu. Dvije linije *Bildungsromana*, klasifikacijsku i transformacijsku, moguće je povezati s dvama smjerovima kasnije gej književnosti čiji zapleti protagonistima nalažu ili uklapanje ili odmetništvo. John D'Emilio smatra da je, osim stvaranja homoseksualca kao identiteta, izlazak iz ormara (ili razotkrivanje devijantnih pripadnika društva) omogućen razdvajanjem privatne i javne sfere u modernitetu (usp. Bacon 1998: 253). Prisvajanje ili prekodiranje romana o odrastanju u *queer* ključu će se, ipak, dogoditi mnogo kasnije – tek nakon pokreta za gej i lezbijska prava koji je "izgradio solidarnost među pripadnicima te nove manjinske kulture" (253) te, očekivano, nakon nastanka njegove heteroseksualne inačice čija će obilježja sažeti u nastavku. Franco Moretti *Bildungsroman* smatra formom koja je omogućila zlatno doba zapadne proze (usp. Moretti 2000: 418), odnosno žanrom u kojemu je mladost, simbol pokretljivosti i unutarnjeg života, postala znakom uvijek revolucionarne modernosti i svijeta koji svoje značenje traži u budućnosti, a ne u prošlosti

⁵ Priče su pisane, kao što je na kraju knjige napomenuto, u Beču, Tuzli i Sarajevu između 2002. i 2004, ali objavljene su tek pet godina kasnije. Umjetnička je produkcija, dakle, nastajala usporedno s počecima hrvatskog LGBT pokreta, a mjesta na kojima i o kojima je Duhaček pisao ukazuju na važnost regionalnog konteksta prilikom proučavanja hrvatske *queer* proze.

⁶ Kenneth Millard, čija knjiga *Coming of Age in Contemporary American Fiction* donosi pregled žanra od 1950-ih do kraja dvadesetog stoljeća, termine roman o odrastanju (*coming of age novel*) i *Bildungsroman* upotrebljava kao istoznačnice (isto čini i Suzana Tratnik), uz napomenu da interes za odrastanje ima antropološko porijeklo koje povezuje s *Odrastanjem na Samoi*, klasikom Margaret Mead iz 1928, te da da je ono tek kasnije postalo popularno u angloameričkoj znanosti o književnosti (usp. Millard 2007: 4). *Bildungsroman* je termin nastao u njemačkom kontekstu krajem devetnaestog stoljeća, a tekstovi koji pripadaju tom žanru opisuju "rani emocionalni razvoj i moralno obrazovanje protagonista ili protagonistkinje" (2). Oba su žanra sklona autobiografskom pripovijedanju (3) koje je, kao što citirani ulomci pokazuju, vrlo zastupljeno u hrvatskoj *queer* književnosti. U ovom se radu ne trudim strogo razlikovati žanrove, ali privilegiram termin *Bildungsroman*, odnosno Morettijeva zapažanja o njegovim strukturama, poput raskola između klasifikacijske i transformacijske linije, koje odgovaraju tenzijama unutar LGBT pokreta.

(419). Izgrađen je na suprotnostima, zbog čega mu je struktura kontradiktorna, premda, tvrdi Moretti, prevladava ili načelo klasifikacije ili načelo transformacije. Pripovijedanje u romanima prve skupine vodi do "naglašenog završetka: onog koji ustanovljava klasifikaciju različitu od početne, ali ipak savršeno jasnu i stabilnu" (421); oni druge skupine otvoreni su i svoj smisao nalaze u pripovijedanju prije nego u njegovu završetku. Razliku u zapletu Moretti opimjeruje razlikom između legitimne i nelegitimne veze, braka i preljuba, a "klasični *Bildungsroman* ne suprotstavlja brak celibatu, kao što bi, konačno, i bilo logično, već smrti [...] ili 'sramoti' [...]. Svako ili ulazi u brak ili, na ovaj ili onaj način, mora da napusti društveni život [...]" (431–432). Suvišno je napominjati da su *queer* veze za vrhunca žanra u devetnaestom stoljeću nužno bile nelegitimne (uglavnom i ilegalne); takvima su prestale biti, u kontekstu povijesti i povijesti književnosti, tek nedavno, a zakonske i društvene promjene pratila je književna produkcija, odnosno objavljivanje tekstova koje Lies Xhonneux naziva romanima o izlasku iz ormara, a Suzana Tratnik narativima potvrde. Prva autorica analizira tri klasika objavljena 1980-ih: roman Edmunda Whitea *A Boy's Own Story*, koji se nekada smatra početkom žanra, *Naranče nisu jedino voće* Jeanette Winterson i *Zami* Audre Lorde, usput odgovarajući kritičarima i kritičarkama koji romane o izlasku iz ormara smatraju jednostavnim, često i esencijalističkim, opisima alternativnih seksualnosti. *Bildungsromani* općenito traže poistovjećivanje s protagonistom ili protagonistkinjom, čitanje je, kao i zaplet, proces formiranja (usp. Moretti 2000: 437), a *queer* čitateljima romani o autanju "nude vokabular za opisivanje novonastalih osjećaja i opisuju *queer* živote prema kojima mogu oblikovati vlastita iskustva" (Xhonneux 2012: 96). Suzana Tratnik lezbijske tekstove (mislim da njezina klasifikacija vrijedi za *queer* tekstove općenito) dijeli na naracije prokletstva, u kojima je ljubav za junakinju pogubna i naracije obrata, u kojima junakinja, uglavnom odlaskom iz neprijateljske zajednice, potvrdi svoj identitet (usp. Tratnik 2004: 71). Tratnik naracijama obrata, koje naziva i *Bildungsromanima*, smatra već spomenute *Naranče* i roman *Rubyfruit Jungle* (1973) Rite Mae Brown.

Interes za odrastanje i neizvjesnu (*queer*) mladost prisutan je već u romanu *Zlatni šut* (1983) Gorana Bujica, odnosno u žanru kojem taj roman pripada, prozi u trapericama, te, kao što sam na početku ovog rada istaknula, u nekima od *Poqueerenih priča*. *Zlatni šut*, *Trip roman ili roman o tri puta*, kao i ostatak žanra kojim se prvi počeo baviti književni teoretičar Aleksandar Flaker, opisuje "svakodnevnicu i u nju smještene popkulturalne prakse" (Kolanović 2011: 253) dalmatinsko-zagrebačke skupine mladih, doslovna i kemijski izazvana putovanja hipijevske klape iz 1970-ih. Sastoji se od Dasenova

dnevnika, žanra koji ima privilegirano mjesto u *queer* književnosti, Darijevih naknadno zapisanih uspomena na njihovo prijateljstvo i novinarskih odnosno uredničkih bilježaka koje komentiraju dnevnik i nastoje *objektivno* upozoriti mlade da se klone droge. Darijev i novinarov dio su u polemici, a konačni je tekst ispričovijedan, odnosno sastavljen s više razine koja nije svediva ni na jednu od tih triju. Maša Kolanović u svojoj se analizi bavi "dijaloškom premreženošću romana popularnom kulturom s kraja 1970-ih i početka 80-ih godina" (307), a ja ću spomenuti ulomke važne u *queer* kontekstu. Dasen je "glavni junak ove priče" (Bujić 1983: 87) o odlasku talentiranog pojedinca iz malog mjesta i njegovoj propasti u velikom gradu, a biti hipik duge kose zahtijeva sukob sa sredinom sličan sukobu "mi protiv njih" koji često strukturira *queer* književnost: "ova učmala sredina, ova provincijska vukojebina, ova obiteljska žabokrečina, nedjeljni ručak s tetama, sve to režimsko sranje, sve bi trebalo odjebati" (16–17). Dasen, godinama zaljubljen u ambicioznu Mariju, eksperimentira s "oksidiranjem kose i mazanjem kapaka" (42), pa je jasno da ženstvenost nije izjednačena s homoseksualnosti, a nakon njegova samoubojstva dio klape osnuje komunu koja bi se mogla tumačiti kao neki tip nenormativne, *queer* obitelji. Novinarov tekst, s druge strane, pokazuje neke od tipičnih načina pisanja o homoseksualnosti: on traga za ranim znakovima Dasenove *devijacije*, isprva naizgled objektivna diskurs prestaje to biti, a knjiga koju objavljuje postaje moralistička propovijed uz autorovu nadu u dobru zaradu. Dario, kojeg novinar intervjuira, ali čiji tekst nije dio objavljenih knjige,⁷ pripadnik srednje klase i baletan, neobično je zanimljiv lik. Premda ga je Dasen odbio na početku, ostali su dobri prijatelji, a Dario *kanonizira* Dasena kao junaka njihova vremena, posljednjeg pjesnika i najveću ljubav svoje mladosti. Osim toga sebe, prilikom pripovijedanja, prepoznava kao mogućeg budućeg pisca. Osim supkulturnih motiva⁸ (nestanka hipija i

⁷ Objavljene u svijetu romana, čitatelj zapravo ne zna kako ona izgleda i što je točno novinar u nju uključio jer čita njegove radne bilješke.

⁸ Novinar pri kraju romana komentira naslov kao pomalo nezgodan jer će "mnogi knjigu povezati s nogometom, mislit će da se radi o jubilarnom голу nekog od naših zlatnih momaka, a ne o posljednjem ubrizgavanju droge u junakovu životu" (Bujić 1983: 158). Pisanje o homoseksualnosti u kontekstu narkomanske, već ionako devijantne, supkulture moglo bi se protumačiti kao način odvajanja *queer* života od normalne svakodnevice (na analogan način funkcionira gej geto, tip okupljanja važan Bujićevim anglosaksonskim suvremenicima). Mislim, ipak, da nije tako – Dario kao baletan koji pleše u HNK-u destabilizira granicu između marginalne i oficijelne / nacionalne kulture. Osim toga i neki suvremeni autori i autorice u kasnije napisanim tekstovima o 1970-ima i 1980-ima spominju supkulturni kontekst rodni i seksualnih transgresija. Primjerice, u priči "Umrijeti kao podstanar" iz zbirke *U svom dvorištu* (2003) Suzane Tratnik pripovjedačica, studentica matematike, 1984. godine u ljubljanskom

nastanka *punka*, primjerice) Dario spomene da je gledao film *Smrt u Veneciji* – on, kao i Duhaček u priči "Lijepi čovjek Mark", aludira na postojeću *queer* kulturu, a *Zlatni šut* uspostavlja novu intertekstualnu vezu. Iako je Dario jedini član klape koji je gej (odnosno jedini za kojeg je to izravno rečeno, premda on pripovijeda isključivo o zaljubljenosti u Dasena i ne spominje ni romantične ni seksualne odnose s bilo kim drugim), svi sudjeluju u *drag*⁹ dotjerivanju čiji je vrhunac parodijsko vjenčanje:

Tako smo onog dana, koji je svakako jedan od najljepših u mome životu, poslije ručka, još se sjećam onih cipela i trlja, pili kavu na terasi kada se pojavio Dasen, našminkan i odjeven poput lutke. Sve nas je iznenadio, smijali smo se i polako nestajali, spontano, jedan po jedan, u sobe, prekapajući s njegovom dozvolom ormara [...]. Darko se pretvorio u fakira, s turbanom na glavi, u ruci je držao mali glineni bubanj; Ida je postala evropska kurtizana, sa šeširom širokog oboda, s kojeg je čipkasta, crna mreža padala na njene prekrasne oči; [...] Joško je, naravno, sebe pretvorio u ljepoticu, omotan šalom i raznobojnim maramama, navukao je rukavice do lakata, a na prste natakao goleme prstenove. [...] Šetali smo uokolo, smijući se svakojakim reakcijama prolaznika, svom tom okretanju, zastajkivanju i promatranju. Kad danas razmišljam o tomu, pitam se: kako smo im uistinu izgledali? Kao ludaci, odbjegli s liječenja? Ili poput horde glumaca, koja snima reklamu za cirkus? Clownovi? Glasnici poklada, izgubljeni u vremenu? (91)

Ulični spektakl završava odlaskom u gradsku vijećnicu, Nenad i Veronika pretvaraju se da se žele vjenčati, ostatak klape sudjeluje u sceni, a matičar ih tjera i prijeti da će pozvati policiju. Ulomak, dakle, spaja *drag*, izvedbu i parodiju heteroseksualnosti, tri stalna mjesta *queer* književnosti, u dojmljivom prizoru povorke. Dario, za razliku od barunice Patačić, nije opisan kao lokalni čudak: roman homoseksualnost uglavnom opisuje kao osobni izbor.

punk klubu upozna u tim krugovima slavnu autoricu fanzina Uzvišenu koju impresionira poznavanjem nizozemske *hardcore punk* glazbe i, na užas svoje stanodavke, pozove je k sebi u podstanarsku sobu. Fanzini, u početku jeftine tiskovine u kojima su obožavatelji i obožavateljice pisali o glazbi, bavili su se raznim temama, među kojima su bile seksualnost i politika, i jedan su od načina na koji je *queer* kultura uspijevala izmaknuti cenzuri i ograničavajućim izdavačkim praksama. Nasuprot tome, u nekim tekstovima likovi pronalaze niše otpora u dominantnoj kulturi: za Dragoslavnu Barzut ženske sportske ekipe mjesta su oblikovanja lezbijskog identiteta, a sport i kultura tijela bili su važan dio jugoslavenske ideologije.

⁹ *Drag* je oblik performansa u kojemu izvođač ili izvođačica (*drag queen*, *drag king*), često prenaplašeno ili parodijski, izvodi feminitet ili maskulinitet. Premda bavljenje *dragom* ne ukazuje nužno na seksualnu orijentaciju izvođača ili izvođačice, *drag* je umjetnost povezana s *queer* kulturom. U *Nevoļjama s rodom* Judith Butler *drag* je općenita metafora za rod kojom autorica pokazuje da iza izvedbe nema originala.

Iako je hrvatska *queer* proza na prvog gej protagonista još morala pričekati, *Zlatni šut* zanimljiv je jer, kao i klasični *Bildungsroman*, određuje mladost kao ključnu za oblikovanje (*queer*) identiteta i propitivanje društvenih normi. Također, u njemu granica između heteroseksualne norme i *queer* margine nije jasno određena, zbog čega mislim da je upravo *queer* poetika, ako *queer* shvatimo kao otpor fiksnim identitetima, ono što najbolje opisuje Bujićev tekst. Vladimir Stojšavljević, autor čijim ću se romanima baviti u nastavku rada, na sličan je način skeptičan prema strogim podjelama.

Interes za odrastanje (jugoslavensko, ratno i posttranzicijsko) odredio je velik dio Stojšavljevićeva proznog opusa. Njegov roman *Opijum za narod* u trećem licu opisuje odrastanje dječaka Velimira, odnosno događaje iz 1964. godine u kojoj Velimir završava osnovnu školu i počinje se baviti kazalištem i filmom. Roman je važan već tematski – 1960-e razdoblje su prije nastanka jugoslavenske *queer* kulture; moglo bi se reći da fikcionalni tekst popunjava povijesnu prazninu, odnosno nudi drugačiju priču o razdoblju u kojem se o homoseksualnosti pisalo uglavnom sa stajališta medicine i prava. Također, oblikovanje nije okončano "privilegiranjem homoseksualnosti kao *jedinog* identiteta koji mora biti učinjen vidljivim" (Xhonneux 2012: 101) – Stojšavljević pripovijedanje fokalizira kroz sve članove zagrebačke obitelji, što, zbog svijesti majke i sestara, zaljubljive Tajane i male borkinje za ženska prava Pupe, čini vidljivim i rod. Slično postupaju i Duhaček koji, unatoč tomu što se ograničava na pripovijedanje u prvom licu, dijaloški upozorava na klasne (razgovor s Feđom u "Plivanju") i rodne (razgovor s Mašom u "Destruktivnoj kritici") razlike. Homoseksualnost je u *Opijumu za narod*, uostalom, vidljivija kao prijatna nego kao identitet. Iako Velimir naslućuje da je drukčiji, njegova se različitost potvrđuje tek na kraju romana, seksualnim odnosom s najboljim prijateljem Klasom, a o *queer* vezama se prije toga samo govorka. Jedan od susjeda obitelji koji, ironično, prevodi Prousta,

iskreno [je] zabrinut jer je vidio da Velimir u Velikom kazalištu odlazi u garderobu baletanu¹⁰ Vikiću. Milica [susjeda] mu je uzvratila kako zna da je išao za sestre tražiti potpis, a drug susjed stišanog glasa je upozori kako je poznato da se radi o homoseksualcu.

¹⁰ Kazališni je svijet, i to upravo onaj baletni, očito bio važan za oblikovanje jugoslavenske gej kulture. Franko Dota svoj doktorski rad započinje pričom o *posrnulom* baletanu Aljoši koju je objavio *Start*, a Dario, jedan od pripovjedača i jedini gej član klape u *Zlatnom šutu*, također je baletan. Za povijesni događaj koji ima "pomalo mitski status u kolektivnoj gej memoriji u Srbiji" (Dota 2017: 317) zaslužan je Jovan Ćirilov, teatrolog, dramaturg i ravnatelj Jugoslovenskog dramskog pozorišta (1985–1999) u Beogradu, koji je na Desetom kongresu Saveza komunista Srbije 1986. branio prava homoseksualaca.

- Homoseksualcu? Što je to, buzurant?
- Vegerica [Velimirova nastavnica i obiteljska prijateljica] se uplete:
- Imam jednog prijatelja u Njemačkoj koji živi s muškarcem.
- Ma to ti je kapitalistička izmišljotina!, kaže Mile [Velimirov otac] i ode u sobu. (Stojsavljević 2018: 150–151)

Velimiru, kojem "roditelji nameću svoje stavove, nastavnici ga tlače sa svojim znanjem, a on se u svemu tome polako počinje gubiti" (44), "živjeti [vlastiti] život zaista je zamršeno" (84) – *Opijum za narod* do samog je kraja priča o Velimirovu individualizmu, portret (filmskog i kazališnog) umjetnika u mladosti koji nastoji odbaciti tradicionalne vrijednosti i "sluti neku pustolovinu" (250). Njegovo odstupanje od heteroseksualnih obrazaca nije usustavljeno u "gotov proizvod [...] jedini ili 'istiniti' identitet" (Xhonneux 2012: 103) premda već na početku romana izaziva obiteljske sukobe, a nekoliko je puta spomenuta i opasnost različitosti. Dim, odvjetnik i obiteljski prijatelj, Velimira upozorava da je "gadno biti drugačiji. [...] Ako si drugačiji po onome što misliš i činiš, onda te ne vole. Mrze te jer im svojim ponašanjem pokazuješ koliko si slobodan" (Stojsavljević 2018: 213). Dječak ga pita može li se spasiti od mržnje i razlike, a Dim mu odgovara da "svi mi odrastemo točno u ono što jesmo. Ako ti je sudbina da budeš drugačiji, onda se ne možeš tome protiviti" (231). Citiranom unatoč roman ne završava ni sudbinski ni pripovjedno jasnim raspletom, što znači da mu se nikako ne može zamjeriti ono što se, možda pomalo brzopleto, zamjera klasičnim romanima o izlasku iz ormara objavljenima 1980-ih. *Ljetni dnevnik rata* u kojem se ljubavni trokut između protagonista i pripovjedača Mislava, njegova najboljeg prijatelja Zorislava i Jasne pretvara u Mislavovu i Jasninu romansu ne završava potvrdom heteroseksualnog scenarija, nego astmatičnim napadom koji Mislav dobije usred ljubavnog prizora – ni heteroseksualnost ni homoseksualnost za Stojsavljevića nisu neupitno potvrđeni identiteti odnosno konačni ishodi odrastanja.

Iako "zaplet klasičnog *Bildungsromana* 'sreću' postavlja kao najvišu vrednost, ali samo na štetu 'slobode' i, na kraju, poništava 'slobodu'" (Moretti 2000: 421), u *Opijumu za narod* sloboda je preduvjet sreći. Na samom kraju romana Velimirov najbolji prijatelj Klas razmišlja kako je njihova ljubav neostvariva jer za nju ne smije reći roditeljima, naslućujući "da od te ljubavi ne može biti ništa jer je prava ljubav uvijek sestra slobode. A on nije slobodan" (Stojsavljević 2018: 252). U *Puli*, romanu čiji je pripovjedač voditelj književne radionice i poznanik tročlane obitelji, majke Franke i njezine djece Igora i Lune, o kojima pripovijeda u trećem licu, *queer* je sreća ostvariva, ali samo daleko od kuće. Kao što se može zaključiti po razlomljenom pripovijedanju,

queer teme u romanu nemaju prvenstvo – Frankina sjećanja na rastavu i traženje posla, Lunina neplanirana trudnoća s izbjeglicom Mahanom i opisi netom završenog Domovinskog rata jednako su važni kao Igorova kratka romansa s Leom, zgodnim maturantom koji se “odijevao [...] u haljine i odlazio izazivati dokone muškarce” (Stojsavljević 2009: 10). Igor Luni prvoo kaže da se zaljubio u muškarca, a ona ga moli da ne kaže majci i upozorava: “Znaš li koliko ćeš patiti!? To te neće samo promijeniti, gotov si, pa znaš gdje živimo, tko je oko nas” (77). Igor se, upozorenjima unatoč, ispovjedi Franki, koja je i sama u tajnoj vezi sa ženom:

Franka tuče Igora, očajna, za njegovo dobro. Mlati ga po glavi, udara po nogama, udarci nisu snažni, ipak vodi ih očaj. U Frankinom životu sve propada, sve se razilazi do nesagledivih razmjera, sve postaje nespojivo. Što će reći onom idiotu [Igorovom ocu] u Padovi! Pa on i je pravi krivac jer je ostavio sina u najosjetljivijoj dobi. [...] On nije svjestan što to znači. Bilo što drugo, samo ne peder, u ovoj zemlji, u ovom gradu. On nema tu snagu, a neće biti ni poznat ni slavan pa da mu to dade snagu. Bit će nesretan. Preklinje ga neka odustane, neka se prilagodi, žudnja s godinama prolazi. (86–87)

64

Sara Ahmed, opisujući nesretne *queer* ljude – uz feministkinje koje stvaraju nevolje i tugaljive imigrante – kao odmetničke figure, tvrdi da je heteroseksualna ljubav često obećanje sretnog kraja, odnosno da je nesreća onih *devijantnih* upozorenje ostalima – “scenariji sreće moćni su čak i kada ih se ne uspijemo ili ne možemo držati” (Ahmed 2010: 91). Autorica se potom bavi “psihičkom dramom *queer* djeteta” (92), koje je za mnoge roditelje nesretan objekt, a u nekim roditeljskim reakcijama na djetetov izlazak iz ormara “nesreća nije izražena kao nesreća zbog toga što je dijete *queer*, nego kao nesreća zbog toga što će dijete biti nesretno. [...] *Queer* fikcija puna je govornih činova u kojima roditelji izražavaju svoj strah od nesretnog života koji je dosuđen *queer* djetetu” (92). Eve Kosofsky Sedgwick, koja u pionirskom tekstu *queer* teorije, knjizi *Epistemology of the Closet*, uspoređuje biblijsku priču o Esteri i njezinu tajnom židovskom porijeklu sa suvremenim prizorima izlaska iz ormara, tvrdi da u potonjima postoji mogućnost obostrane ozljede jer heteroseksualni identitet roditelja koji su odgojili *queer* dijete također postaje upitan (usp. Sedgwick 1991: 81–82). Autoričina je tvrdnja posebno važna za čitanje *Pule*, romana koji je iznimka u hrvatskoj književnosti – Igor je jedni gej lik s *queer* roditeljem, a njegova želja da javno artikulira *queer* identitet (i, pretpostavljam, nađe *queer* zajednicu s obzirom na to da prvo odlazi u Ljubljanu, a zatim u New York, gradove poznate po prihvaćanju te zajednice) i majčina nastojanja da sakrije vlastiti podcrtavaju napetost između

ostanka i izlaska iz ormara koja je ključno utjecala na gej i lezbijski pokret od njegova nastanka (67). Nadalje, (ne isključivo govorni) prizor izlaska iz ormara u *Puli* vjerojatno najbolje odgovara teoriji S. Ahmed, premda Igor selidbom izbjegne nesreću – za *queer* ljude, piše Ahmed, "sloboda da budu sretni odgovara ustaljenim željama za klasnim usponom u kojima je dobar život povezan s ustajanjem i odlaženjem" (Ahmed 2010: 120). U jednom od rijetkih preskoka u budućnost, sižejno odmah nakon sukoba, čitatelji su obaviješteni da Igor studij fotografije u Ljubljani "završava s gomilom ugovorenih poslova, snima, putuje, odlazi u New York. Franka nije točno procijenila – on postaje slavan" (Stojsavljević 2009: 88).

Mirta Maslač, autorica u čijem se romanu o odrastanju i prevladavanju psihičke bolesti *Junak ili čudovište* (2018) *queer* teme pojavljuju rubno, ne piše o konačnom sretnom kraju, ali model *queer* sreće u jednoj od maštarija oblikuje po stranom, popularnokulturnom uzoru:

Smijao mi se kao da sam Ellen DeGeneres¹¹ na Oscarima, a zapravo sam baš to i htjela biti, kratke plave kose, dječaćki skupo obučena, s prugastim čarapama i odličnim plesnim pokretima, [...] da imam krasnu ženu kao što je Portia de Rossi i da imamo mačke koje... (Maslač 2018: 121)

Jedina *queer* romansa, ona s Veronikom, također je opisana intertekstualno, usporedbom s čudovištem koje je od doktora Frankensteinina tražilo da mu napravi ženu – gotička književnost koja se može čitati i preispisivati u *queer* ključu pomiješana je s popularnom kulturom. Maslač je po pristupu intertekstualnosti, koji, naravno, nije ograničen na *queer* prozu, slična Duhačeku, a po upotrebi književnih referenci Nori Verde. Ipak, najviše tematskih i formalnih obilježja dijeli s Viktorijom Božina čiji je roman *Turbofolk*, kao i *Junak ili čudovište*, objavljen 2018. godine.

Turbofolk je u prvom licu ispriповijedana priča o mladoj studentici hrvatskog jezika i književnosti Amélie, započeta njezinim prvim posjetom Sjedinjenim Američkim Državama, a završena očekivanjem konačnog odlaska: "Vrijeme je protjecalo lijepo i skladno i uskoro sam se trebala naći u metalnoj ptici koja leti preko oceana" (Božina 2018: 145). Iako je kroatistica idealan tip protagonistkinje za intertekstualnost, referentno polje romana čine prezreni glazbeni žanr iz naslova, strana popularna kultura (protagonistkinja je pseudonim posudila od glavnog lika francuskog filma *Amélie*)

¹¹ Američka televizijska voditeljica koja se proslavila humorističnom emisijom *Ellen*, 2014. vodila je jednu od najgledanijih dodjela Oscara u povijesti. U braku je s glumicom Portijom de Rossi.

i kanonski tekstovi koje je teško čitati u *queer* ključu. Primjerice, Amélie sebe i svoju blisku prijateljicu i fakultetsku kolegicu Betty prozove "duom *Strum und Drang*" (8), a često komentira i ispitnu literaturu. Ipak, prisutan je čitateljski model čest u stranoj *queer* prozi – intenzivno poistovjećivanje i interpretiranje vlastitog života putem fikcije. Taj je tip čitateljskog iskustva rijedak u hrvatskoj (iznimno intertekstualnoj) *queer* prozi. On, naravno, nije *queer* sam po sebi: žene, napose one mlade, odavno su optuživane za nedostatak čitateljskog umijeća i loše razlikovanje stvarnosti i fikcije, ali je zanimljiv odmak od hladnijeg i intelektualnijeg pristupa intertekstualnosti tipičnog za hrvatsku *queer* prozu. Primjerice, protagonistkinja zapisuje Eliotove stihove "tražeći u njima sebe i svoju priču. [...] Pitala sam se što je Eliotova poanta, njega kao bića, poanta njegove poezije" (13), a svog, do kraja romana bivšeg, dečka Krešimira vidi kao ljermontovljevskeg suvišnog čovjeka. Nadalje, to što mlada protagonistkinja na zadarskom fakultetu ne dolazi do *queer* tekstova ili *queer* kulture koje bi mogla recipirati u bilo kojem ključu možda je kritika institucionalne heteronormativnosti, a njezina nepropisna čitanja i urnebesni ispiti kod užtogljenih profesora pomalo se izruguju akademskom autoritetu.

66

Queer elementi pojavljuju se na fabularno neočekivanim mjestima. Amélie se u Zadar doselila iz sela u okolici Benkovca i tu upoznaje Betty, s kojom se ubrzo (romantično?) prijatelji. Njihova je romansa najavljena u prizoru u kojem se protagonistkinja otrgne od Krešimira i trči k prijateljici, "između Krešinog društva i Betty, ja sam birala nju" (50). Do romanse, ipak, ne dođe – Amélie nikada ne kaže Betty da je shvatila da je biseksualna, a Betty se nastavi upuštati u veze s problematičnim muškarcima (razgovorom o razočaravajućim muškarcima su se i zbližile) te uskoro odustane od fakulteta. Pripovijedanje se nakon raspada dua *Strum und Drang* naglo ubrzava, a Amélie se upusti u jednosemestralnu vezu s cimericom Adele s kojom se, zanimljivo, također zbliži tračajući bivše dečke. Osim pseudopara (Amélie i Betty) i disfunkcionalnog para (Amélie i Adele) *queer* zajednice nema, a osim odlaska od kuće nema ni prepoznatljivih motiva *queer* priča o odrastanju poput izlaska iz ormara i posljedičnog sukoba s obitelji. U *Turbofolku* je primjetno "odbijanje seksualnosti između žena, između muškaraca" (Sedgwick 1991: 73), a prešućena protagonistkinjina različitost izaziva anksioznost njezine patrijarhalne i heteronormativne zajednice. *Queer* identiteti spominju se u više navrata. Kao kod Stojsavljevića oni su prijatnija poretku, drugost kojoj se pomalo podruguje, ali koja ipak plaši. Protagonistkinju brat njezine osnovnoškolske prijateljice Cvite, s kojom izlazi u narodnjačke klubove, pita kada se misli udati (što je problem za koji se njezini suseljeni neobično

mного zanimaju). Kada ona ne odgovori, Joso nastavlja: "Pitan, nedljeti, ne znam jesan te ikad vidja s dečkon, il si ti neka lezbača pa ti sa ženskima to..." (114). Njezina majka također strahuje da joj se jedina kći neće udati i gotovo očajava kada ona odreže kosu, odnosno izvrši "cijeli maleni ritual s kojim sam se opraštala od Betty i definirala svoju biseksualnost" (112). Sama protagonistkinja također pomalo zazire od *queer* žena, napose onih rodno nenormativnih koje nisu zajednica, nego izopćenice, istovremeno strahujući da je i sama jedna od njih:

Likovi koji i u ranim četrdesetima žive s materom i ćaćom, oni koji sami sebi ne znaju ni krevet namjestiti, koji maratonski gledaju *Igre predstolja*. Žene, takozvane muškarace, koje žive u tišini sa svojim lezbijstvom, jer u svijetu na koji smo bili osuđeni, bolje je bilo biti kurva nego lezbijka. Zatim mutavci, benavci, cijela nepriznata podvrsta, likovi kojih se sjećaju kao krasnih momaka, dok jednog dana nisu pukli naskroz, nastao je neki nepoznati kvar unutar i nikada se nisu vratili na stare staze slave. Ali nitko od nas koji smo se zatjecali tamo [u gradskoj knjižnici] nije razgovarao međusobno. Svi smo ulazili i izlazili svjesni da nosimo kôd samaštva u sebi, u kojem stoji da se nije potrebno ni pozdravljati, jer se već ionako čuti tko smo i što smo. To je razdoblje koje je u mom životu trajalo gotovo deset godina. (71)

67

Kao što citirano pokazuje, izopćenništvo u *Turbofolku* ne ovisi isključivo o rodu i seksualnosti, *queer* u tom romanu može imati općenitije značenje koje sam spomenula u uvodu. Améliein je položaj određen i klasno – osim ljubavnih odnosa roman u više navrata opisuje ponižavajuće i slabo plaćene poslove koje ona obavlja, a turbofolk, glazbeni žanr koji je "kulturna javnost [...] prezirala" (126), često je iskorišten kao simbol niskog klasnog položaja i seoskog porijekla mlade studentice.

Kao i prethodno spomenute autorice Nora Verde u zbirci priča *Posudi mi smajl* (2010) svoju mladenačku ljubav s pjesnikinjom Marijom opisuje literarno:

Ufurala sam se u neku romantičnu priču da sam ja George Sand, a ona Emily Dickinson. Znale smo da je kič, ali nas nije bilo briga. Bez po frke provela je u djelo svoju ideju da ta književna imena nalijepi i na vrata stana u kojem smo živjele nas dvije cimerice. (Verde 2010: 56)

Verde je važna jer je prva autorica koja o *queer* ženama ne piše isključivo kao o osobenjakinjama sličnima barunici Patačić iz Tomićeve *Udovice* ili dijelu para osuđenog na propast, nego kao i o pripadnicama lezbijske zajednice. (Auto)ironično i duhovito komentira navade *queer* žena, pri čemu je nemilosrdna prema sebi i drugima:

I ja sam jeftina, prazna, melodramatična lezba koja po vas dan kuka i zapomaže, te sere ni oko čega. [...] Tko su te cure o kojima pišem? Neke od vas pojma nemaju o svemu ovome. Sasvim ste normalne, uredne lezbe i nije vam jasno koji ja to kurac serem o nekom drogiranju, lokanju, opsjednutosti nezrelim rock and roll fetišima, traumama iz djetinjstva... (130)

Nelinearno rasporedene priče autobiografskog tona pripovijeda ista pripovjedačica i, premda ih je moguće usustaviti u jedan životni narativ (odra- stanje u Splitu – selidba na studij u Zadar – Zagreb, rad u novinarstvu i veza s Malom), ne bave se isključivo odrastanjem. Priča tonom i sadržajem bliskih *Bildungs* tekstovima, ipak, ima – to su prvenstveno mladenačke uspomene, opisi tuluma i već spomenuta veza s Marijom. Uz njih se pojavljuju anegdote iz novinarskog života (urnebesani opis Thompsonova koncerta), crtice o Za- grebu i kraće struje svijesti koje često funkcioniraju kao društveni komentari ("Majčinstvo"). *Posudi mi smajl* je s pričama o odrastanju u unutartekstualnoj i izvantekstualnoj polemici: pripovjedačica na nekoliko mjesta niječe karak- terni razvoj i tvrdi da je još uvijek "luda, neurotična adolescentica" (97) koja ima "32 godine u osobnoj i 23 u srcu" (24), a utopiju u kojoj "završava kao spisateljska zvijezda koja u dvosobnom stančiću u urbanoj vili sa svojom partnericom odgaja dvoje preslatke dječice" (135) suprotstavlja stvarnosnom seljakanju, dosadnom poslu i, do objavljivanja knjige, vjerojatno propaloj vezi. Nezadovoljstvo kod Verde, može biti, slijedeći Ahmed, protumačeno kao društvena kritika jer "sreća nekih uključuje progon drugih: ne samo da ta sreća proizvodi društvenu nepravdu nego možda o njoj i ovisi. Nesreća devijantnih zahtjev je za pravdom" (Ahmed 2010: 96). Izvantekstualno, neki autori i autorice propituju žanrovsku fleksibilnost priča o odrastanju. Primjerice, Laurel Bollinger u uvodu u analizu vjerojatno najpoznatijeg lezbijskog *Bildungsromana*, *Naranči* J. Winterson, tvrdi da tradicionalne priče o odrastanju s naglaskom na odlasku kao rješenju ne mogu biti model lezbijskoga odrastanja jer ne uzimaju u obzir žensku potrebu za zbližavanjem ili "zagovaraju pasivnost i strpljenje, potičući [...] čekanje princa umjesto nalaženja moći djelovanja ili vlastite zrelosti" (Bollinger 1994: 363). *Queer* odrastanje, kako pišu Tratnik i Ahmed, uglavnom uključuje selidbu u ve- legrad, a taj model nije rodno isključiv – i muški i ženski likovi odlaze od kuće – pripovjedačica Nore Verde želi si "sretan [...] bijeg" (Verde 2010: 30). Ona je, čini se, svjesna žanrovskih kontradikcija na koje upozorava već Moretti, a kasnije i niz *queer* teoretičara i teoretičarki.

*

Tekstovi kojima sam se bavila pokazuju različite reprezentacije postajanja *queerom*. U relativno kratkom razdoblju ustalilo se nekoliko raspleta: Duhaček, Stojšavljević i Božina sreću zamišljaju daleko od kuće, a Stojšavljević je u *Puli* povezuje s idejom dobrog života, društvenim i materijalnim statusom koji pomiče Igora s margine u centar i služi kao svojevrsna potvrda njegova identiteta koji prestaje biti shvaćen kao prepreka. Prolepsu ili kodu Duhačekova "Plivanja slobodnim stilom" i *Turbofolka* Viktorije Božina lako je zamisliti u sličnim koordinatama – značajno je da njihovi protagonisti potvrdu identiteta poistovjećuju s najavljenim odlaskom. Ipak, odlazak i *queer* sreća izvansvrhni su, a upravo takva forma omogućuje uvid u *queer* kao radikalnu promjenjivost te potvrđuje Morettijeve teze o novom značenju mladosti u modernitetu. Također, autori i autorice oblikuju vlastito spremište simbola koje uključuje visoku i popularnu kulturu, što odgovara shvaćanju *queer* kulture S. Tratnik kao suštinski postmoderne. Priče o odrastanju u suvremenoj hrvatskoj *queer* književnosti nisu svedive na formulu koja uključuje izlazak iz ormara s dvama mogućim ishodima: prihvaćanjem ili odlaskom, one otvaraju brojne mogućnosti bivanja i postajanja. Čak je i taj ključni motiv, koji Bacon prepoznaje kao strukturirajući trenutak *queer* narativa, povremeno izostavljen (Božina, Maslač). Taj zaključak može biti lekcija o identitetima, ali i lekcija o književnim tekstovima – i jedni i drugi odupiru se sistematizaciji.

Hrvatska *queer* proza ispisuje *queer*, a ne gej; njezina je budućnost neizvjesna poput odrastanja likova *Bildungs* priča jer je značenje *queera* i poetika kojima mu se nastoji pristupiti promjenjivo. Posljedično, odlike koje prepoznajemo kao *queer* u književnim tekstovima također su nestabilne; shvaćanja korpusa kojim sam se bavila također se mogu radikalno mijenjati. Marginaliziranost i sukob protagonista ili protagonistkinje s okolinom, temelji kritičkog potencijala romana o odrastanju (usp. Millard 2007: 13), ne ovise isključivo o nenormativnoj seksualnosti, nego se, na tragu *Poqueenih priča*, bave nizom kategorija poput porijekla, klase i psihičke bolesti. Unatoč tomu ipak vjerujem da je tekstove o izlasku iz ormara i odrastanju korisno okupiti na jednome mjestu i time pridonijeti stvaranju književnog arhiva *queer* zajednice.

LITERATURA

- Ahmed, Sara. 2010. *The Promise of Happiness*. Durham/London: Duke University Press.
- Bacon, Jen. 1998. "Getting the Story Straight: Coming out Narratives and the Possibility of a Cultural Rhetoric". U: *World Englishes* 17, 2: 249–258.
- Barzut, Dragoslava (ur.). 2012. *Pristojan život. Zbornik kratke lezbejske priče sa prostora Ex Yu*. Beograd: Labris.
- Bodrožić, Nataša, Goran Bosanac i Zvonimir Dobrović (ur.). 2004. *Poquireene priče*. Zagreb: Domino.
- Bollinger, Laurel. 1994. "Models for Female Loyalty: The Biblical Ruth in Jeanette Winterson's *Oranges Are Not the Only Fruit*". U: *Tulsa Studies in Women's Literature* 13, 2: 363–380.
- Božina, Viktorija. 2018. *Turbofolk*. Zagreb: Sandorf.
- Brookes, Les. 2008. *Gay Male Fiction Since Stonewall. Ideology, Conflict, and Aesthetics*. New York/London: Routledge.
- Bujić, Goran. 1983. *Zlatni šut*. Zagreb: Naklada Centra društvenih djelatnosti Saveza socijalističke omladine Hrvatske.
- Butler, Judith. 2000. *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija roda*. Zagreb: Ženska infoteka.
- Dota, Franko. 2017. *Јавна i politička povijest muške homoseksualnosti u socijalističkoj Hrvatskoj (1945. – 1989.)*. Doktorski rad.
- Duhaček, Gordan. 2009. *Destruktivna kritika i druge pederske priče*. Zagreb: Domino.
- Hall, Donald E. 2003. *Queer Theories*. Hampshire/New York: Palgrave Macmillan.
- Ilinčić, Dražen. 2006. *Berlinski ručnik*. Zagreb: Fokus komunikacije.
- Kolanović, Maša. 2011. *Udarnik! Buntovnik? Potrošač... Popularna kultura i brvatski roman od socijalizma do tranzicije*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Lóránd, Zsófia. 2018. *The Feminist Challenge to the Socialist State in Yugoslavia*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan.
- Maslač, Mirta. 2018. *Јunak ili čudovište*. Zagreb: Durieux.
- Moretti, Franco. 2000. "Bildungsroman kao simbolička forma". U: *Reč* 60/5: 417–452.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1991. *Epistemology of the Closet*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- Stojsavljević, Vladimir. 2009. *Pula*. Zagreb: Konzor.
- Stojsavljević, Vladimir. 2014. *Ljetni dnevnik rata*. Zagreb: Fraktura.
- Stojsavljević, Vladimir. 2018. *Opijum za narod*. Zagreb: Ljevak.
- Tomić, Josip Eugen. 1961. *Udovica*. Zagreb: Zora.
- Tratnik, Suzana. 2003. *U svojem dvorištu*. Zagreb: Lezbijska grupa Kontra.
- Tratnik, Suzana. 2004. *Lezbična zgodba – literarna konstrukcija seksualnosti*. Ljubljana: ŠKUC.
- Verde, Nora. 2010. *Posudi mi smajl*. Zagreb: Meandarmedia.
- Xhonneux, Lies. 2012. "The Classic Coming out Novel: Unacknowledged Challenges to the Heterosexual Mainstream". U: *College Literature* 39, 1: 94–118.

Abstract

"OUT OF THE CLOSET, ONTO THE BOOKSHELF": ON GROWING UP AND COMING OUT IN CROATIAN QUEER LITERATURE

In the contemporary Croatian queer prose, growing up is represented as a process with uncertain outcomes. Contemporary writers do not describe gay and lesbian identities as already shaped, finalized, and unquestionably different from heterosexuality. Their poetics have many predecessors, *Bildungsroman*, the 19th-century genre that, despite conventional epilogues, depicts youth as a period of the adventure and overturn, being the oldest one. The second important influence are foreign coming out novels (texts that describe the articulation of gay and lesbian identities in the family and community) or narratives of affirmation, and the third Yugoslav young adult prose. The publication of the Croatian queer prose has increased dramatically since the first Gay Pride in Zagreb (2002) and the Queer Zagreb festival the following year. In the short story collection *Poquireene priče* [The queered stories] (2004) growing up is one of the prevailing topics with eventually popularized motifs such as coming out, moving away / traveling, cultural signifiers of gay identity, and crossings of sexual orientation with gender and class. Writing in the first person is also very popular. Vladimir Stojsavljević's oeuvre is important because the author depicts growing up in three contexts, during Yugoslavia, in the war-time, and in post-transition, and texts by Nora Verde are a novelty because she writes about queer women as belonging to lesbian community. Young authors Mirta Maslač and Viktorija Božina reveal an interesting autobiographical discourse and share a tendency towards using diverse cultural references. This paper aims to show how the encounter of local gay and lesbian culture, foreign fiction, and already present genres has shaped the current texts about queer identity that manage to avoid writing about sexuality within simplistic, binary oppositions.

Keywords: identity, *Bildungsroman*, contemporary Croatian literature, narratology, queer studies