

Милош Д. Михаиловић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
Докторске академске студије

„СЕКС-АПЕЛ” У МЕЂУРАТНОМ БЕОГРАДУ: РОДНО ЧИТАЊЕ *ТЕРАЗИЈА* БОШКА ТОКИНА

Циљ овог рада јесте проучавање родних идентитета у роману *Теразије* Бошка Токина, који део књижевне критике сматра нашим првим модерним романом. У својој повести о међуратном Београду, Токин осликава свет у коме су традиционални морал и обичаји замењени аморалношћу новог доба, у коме је сваки појединац препуштен себи и својој савести, а друштвених казни за велике изгреднике нема. У раду смо се најпре осврнули на формирање лика модерне жене, приказано кроз брак Ђорђа и Олге, али и њен накнадни морални суноврат; након тога, анализирали смо везу Ђорђа са слушкињом Зузом и простор Палилуле протумачили као експресионистички *locus amoenus* у коме мушкарац стиче слободу од жене. Оливера Јовићевић, као лик сексуално исфрустриране жене, понудио је још један поглед на жену новог доба, која ће своје најпотпуније оваплоћење ипак доживети у Зори Богосављевић. Завршни део рада посвећен је *cross-dresser*-у Ристи/Рикици, једном од најранијих ликова хомосексуалаца у српској књижевности. Ови ликови осликавају Токинов сложен и често контрадикторан однос према питањима рода, сексуалности и морала и својом модерношћу привлаче и савременог читаоца.

Кључне речи: Токин, Београд, род, жена, сексуалност, *cross-dressing*

Једини роман Бошка Токина *Теразије*, објављен 1932. године у издању Издавачке књижарнице Геце Кона, егзистира на маргинама српске књижевности. Овај статус има од самог тренутка објављивања; тако, рецимо, Бошко Токин непосредно након штампања књиге пише брату од стрица Милану Токину:

Први је писао о мени Глигорић. Неповољно углавном, али волео бих да видим кога је он хвалио. Он је већ тако 'ајнштелован' да види само негативне стране а слабо позитивне. Уосталом и оно што је писао није тачно. Нека је жив и здрав и нека не пише врит. Главна је да се роман добро продаје. Геца је продао већ једно 300 књига (Токин 2009а: 584).

Из тог времена је и негативно интонирана критика Јована Поповића (*Штожер*, мај–јун 1932), као и прикази Милана Богдановића и Бранимира Ћосића. Богдановић се у свом тексту претежно бави исто-

¹ m.m.zeon@gmail.com

ријом Београда као књижевног мотива, а и оним што сматра тешкоћама у писању о Београду, док за Токиново дело пише да „ова књига живи само од забележених факата, а не од оживљених личности и њихових поступака. Уз то, у композицији и стилу, она је и без доброга језика” (Богдановић 1961: 325), уз коначну пресуду да се „на књижевне вредности [...] не треба даље обазирати” (325). И Ћосић се дотиче београдске стварности и њеног књижевног потенцијала, а у својој краткој и немилосрдној оцени *Теразија* није ништа блажи од савременика: „[Р]оман Токинов представља у главном само шему за роман из које роман тек треба да се ишчаури” (Ћосић 1983: 463). Заједничко за све критике јесу замерке да је дело *нерепрезентативно* (не представља Београд на истинит начин), *неморално* или *аморално* (аутор „негује овде једну мистику корупције и перверзије” (Богдановић 1961: 324)) и *стилски-формално лоше*. Маргинални положај *Теразија* је на тај начин одразио маргинални положај свог аутора, који се најбоље види у оскудној литератури о њему и његовом делу.

Поред импресионистичког написа *Бошко Токин и ња уан-сџеј на сџрашном суду* (1981) Радомира Константиновића и кратког прегледа Токиновог филмског рада *Бошко Токин: зачеџник и џоџуларизаџор* (1996) Небојше Пајкића, вреди истаћи поговор Светлане Слапшак фототипском издању *Теразија* из 1988. године, у коме је она, оградајући се тиме да „роман Бошка Токина тешко да може бити представљен као заборављена или неправедно запостављена вредност” (Слапшак 1988: IV) препознаје књижевно-историјски значај романа и иновативност одређених мотива које аутор уводи. Слапшакова одбацује идеју нерепрезентативности, говорећи о томе како је за Токина Београд „*бело*, празнина значења која се тек хаотично и непредвидљиво попуњава” (Слапшак 1988: V) и признајући аутономност ауторовог фиктивног света заснованог на поетици филма: „[Т]о је град [...] филмичан и филму окренут: јунаци упорно иду у биоскоп, у биоскопу се упознају, као филм протиче њихов живот, као филм су њихови снови” (Слапшак 1988: VI). Релативизацијом моралистичко-миметичке парадигме отворен је пут за нова читања *Теразија*, која су, након почетне обнове интересовања за Токина осамдесетих и деведесетих, донеле и поправиле статус овог аутора и његовог романа. Као највреднији напор у том смеру треба истаћи двотомни избор Токинових текстова *Бошко Токин, новинар и џисац: џрви срџски есџеџичар, џублицџиста и криџичар филма* (Нови Сад: Матица српска), уз ограду да предговор Марка Бапца *бело* Токинове биографије пречесто попуњава *verbatim* пренетим деловима *Теразија* у којима је име Ђорђа Ђурића замењено Токиновим, што делује посебно апсурдно и неукусно у сегментима попут следећег: „Бошко је у једној соби и кухињи имао само најпотребније ствари [...] Ту је стајао и примус за доручак. Зуза, која је радила код кућевласника, прала му је веш, пришивала дугмад, крпила. Била је свежа, здрава, и онако простосрдачно би понекад с њим поделила кревет” (Бабац 2009: 55).

Вредна читања романа, ослобођена потребе да га вреднују и усмерена на његов иноваторски значај, донеле су Јелена Панић Мараш у раду „Социјалне маргине у делима *Страси* Давида С. Пијаде и *Теразије* Бошка Токина” (2008) и Гордана Ђерић у „Антрополошком огледању у *Теразијама* Бошка Токина” (2014); ова проучавања су, међутим, тек отворила питања *Теразија* у српској науци о књижевности. Текст Панић Марашове (на основу чијих је закључака у студији Игора Перишића *Српски (о)квир: Прилози за чишање српске књижевности у светлу квир теорије* из 2020. Токинов роман и представљен) проучава однос центра и периферије у Токиновом Београду, док Ђерићева роман проучава у оквирима концепта тзв. боравишне прозе. Ове ауторке доносе и блажу оцену романа, сматрајући да су му дотадашњи критичари готово прећутали или „одрицали уметничке домете” (Панић Мараш 2008: 173), те да се он „нуди пре свега богатом документаристиком и наглашеним становиштем посматрача који све региструје и бележи, од архитектонских и инфраструктурних промена у Београду, његових улица, дворишта, квартова, броја хлебарница, школа, берберница, до спискова кафана или њихових аутентичних гостију” (Ђерић 2014: 96–97).

У овом раду, наслањајући се на претходнике, а поготово на савремена истраживања, бавићемо се родним читањем *Теразија*. Усредсредимо се на проблем формирања *модерне жене*, коју најпотпуније оличава лик Зоре (и у доста мањој мери, Олге и Оливере). Паралелно с тим, обратићемо пажњу и на конструкције маскулинитета, са фокусом на ликове Ђорђа (како у браку с Олгом, тако у епизоди с Зузом) и трансвестита Ристе/Рикице, све време имајући на уму чињеницу да је роман близак Токиновим „ранијим авангардним текстовима по томе што садржи велики број авангардних парола и одломака манифеста” (Слапшак 1988: VII), те да се његови одређени сегменти могу разумети тек у ширем контексту. Надамо се да ћемо нашом анализом показати значај Токиновог дела и оповргнути грубу оцену оновремене критике која је закључила како „Београд нема добру судбину у нашој књижевности” (Богдановић 1961: [320]).

ФОРМИРАЊЕ МОДЕРНЕ ЖЕНЕ

Теразијска вештица

Један од најзанимљивијих феномена међуратне историје представљају демографске и културне промене које су настале након победе у рату и оформљења југословенске државе Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца. У таквом окружењу, Београд је био „чиновничко-радничка варош, слабо развијене индустрије, пасивна у размени добара са земљом, најнижег средњег месечног прихода по становништву у Европи” (Ђосић 1983: 461), у којој спрам сиромаштва и урушавајуће економије стоје

„биоскопске рекламе, аутоматски бифеи, модне куће, чиста наука, дансинзи, уметност, клубови” (Ћосић 1983: 462). Тај и такав Београд, са својим динамизмом и опсенама, забележен је управо у Токиновом делу, а посебан акценат стављен је на једну од највећих наступајућих промена – формирање новог женског идентитета. Ову појаву препознали су и критичари Токина; тако, рецимо, Бранимир Ћосић, говорећи о беди међуратне престонице, истиче како „нарочиту боју добија ’шик’ наших жена када се гледа кроз наочаре овакве статистике; нарочити смисао учестани разводи бракова и стално повећање општег морталитета” (Ћосић 1983: 462). Оно што је Токину оспорено јесте моралност његовог дела и индиферентност – „У овој књизи се открива друштвено зло, али се према њему остаје или савршено немаран, или му се супротстављају неке неодређене визије бољег које ништа не кажује” (Богдановић 1961: 325) – али савремени читалац не може се сложити с таквом оценом. Токин је нарочито вешто ухватио сензибилитет промене, а његове жене, чак и када не успевају да оживе психолошки, и даље представљају успешно изграђене типове који су репрезентативни за културу међуратног Београда.

Први лик на који треба обратити пажњу јесте Олга Маркићевић, коју Ђорђе среће заједно са њеном другарицом Љубицом у *Малом Паризу*: „Обе из унутрашњости биле су уписане на универзитет а издржавале су се као чиновнице. Самосталне девојке, лепе, младе, чекале су прилику да се упознају са неким богатијим пријатељем или да се удају” (Токин 1988: 17). У свега две реченице вешто је оформљен профил удаваче из провинције, која је дошла у Велеград како би осигурала своју будућност. Ове жене спремне су да уче и да раде, а њихов коначни циљ јесте да се обезбеде – било као жене, било као метресе. Ђорђе се упушта у неформални флерт са Олгом; стиче се утисак да је за њих то део рутине. Олгин психолошки профил први пут нам је дат из Ђорђеове визуре након краћег времена удварања:

Олга је била примамљива, млада и елегантна. Тип београдске жене, тип послератних жена, о чијој се лепоти већ много говорило. Ђорђе је уочио и извесну лукавост и самовољу, али ипак главни утисак, раније није имао времена да посматра Олгу, био је: Лепа је, весела, елегантна, примамљива (Токин 1988: 33).

Двоје младих се на брзину упушта у брак, дочекан с подозрењем. Критици како је он самосталан дух, како није богат, како Олга нема ништа и обоје живе од плате – здраворазумским замеркама околине – Токин не супротставља љубав, већ тзв. *секс-апил*, сексуалну привлачност, која заслепљује човека. У тој визији полови се налазе у антагонизму и суровој борби потчињавања: „Често се догађа интелектуалцима да [...] не види јасно, као да се нешто замаглоило, и објективно расуђивање не може да каже своје, већ је потчињен субјекту” (Токин 1988: 33). Београдска жена је истовремено и „београдска вештица” (Слапшак 1988:

XI), *субјекат* који је у стању да зарад интереса своје пале природе манипулише мушкарцем (*објектом*) и опчини га.

У складу са овом стереотипном и морализаторском поделом улога, Олга у браку показује право лице и искоришћава Ђорђа, који је „увређен што је ето он, који толико мисли и анализује упао у вечиту игру мужјака и женке, у вечити рат човека и жене” (Токин 1988: 35). Теразијска Кирка не само да је подла већ је и садиста: „Олга је умела да буде примамљива и као да је тек онда могла да пружи максимум уживања када га је претходно мучила” (Токин 1988: 47). Ђорђе, међутим, успева да се истргне из њених канџи и да добије развод након што га она вара са његовим најбољим пријатељем Страхињом. Вреди споменути двоструке аршине када су у питању ликови Олге и Страхиње: док је она „створена да буде метреса, а не жена” (Токин 1988: 35–36), он се само „у питању жена, није умео савладати” (Токин 1988: 49). Ђорђу то не представља проблем да Страхињи опрости и да га доживљава као велику природу и интелектуалца; истовремено, он о Олги опоро закључује: „Мене муче проблеми, њу избор новог шешира” (Токин 1988: 48). Даљи животни пут госпођице Маркићевић / госпође Ђурић као да потврђује горку, мизогинну пресуду о испразности њене природе.

Олгин суноврат се – у складу са динамизмом великог града – одиграва у низу филмских резова. Почиње да „живи као велика кокота” (Токин 1988: 82), постаје љубавница Јефте Наумовића, рођака Пере Наумовића, затим Симића и на крају и министра Богосављевића, кога упознаје на вечери која асоцира Саломин плес, један од књижевних топоса борбе Ероса и Танатоса: „Симић је приредио интимну вечеру на коју су били позвани само Богосављевић, Радован Милошевић и кмет Аврамовић. [...] Вечера се претворила у пијанку, а Олга је скоро гола играла. И задобила Богосављевића” (Токин 1988: 83). За овај мотив, Токину је поред књижевности као инспирација могао да послужи и филм Чарлса Брајанта *Саломе* (*Salomé*) из 1923. године. Слика Олгине вештичје природе се тиме продубљује; *секс-ајел* само је друго име за жену лиминалну, хтонску моћ, која, попут Београда у ком живи, постаје „оличење греха, брзине, нехуманости, сукоба старог и новог” (Слапшак 1988: IV). Она не уме да се веже, она непрестано мења љубавнике, али и када их одбаци, и даље остају под њеном контролом: „Богосављевић је прекинуо са Олгом. Дао јој је 100.000 динара, јер није могао више да слуша њене претње” (Токин 1988: 99). На крају, она је „уштедила ... толико новаца, да може ако хоће да она плаћа љубавнике” (Токин 1988: 118) и окреће се онима „који можда мање имају новаца али који овај недостатак замењују особинама које су исто тако ласкале” (Токин 1988: 112).

Међутим, Олгу једно наставља да мучи: „Ђорђа никако није могла да сретне. Ако су се случајно негде срили Ђорђе је био тако индиферентан, понашао се као да је никада није видео” (Токин 1988: 113). Wish fulfillment, фантазија о жени „која од супруге постаје кокета, а као ко-

кета поново настоји да [...] буде супруга" (Панић 2008: 177) и враћа се свом господару кулмира у сцени суочавања двоје бивших супружника у кафани: „Олга је намерно дошла. Хтела је да види Ђорђа. Данима га је тражила [...] Олга је патила од фикс идеје, да ће Ђорђе, чим је види, поново да се заинтересује за њу. Хтела је поново да га освоји. Била је сита разних љубавника" (Токин 1988: 138). Мушки принцип, међутим, надвлађава женски: „Изненађен у први мах, он је сада био миран и потпуно индиферентан. Господар себе" (Токин 1988: 141); вештина моћ бива оповргнута, а слика њеног понижења кулмира у хистеричном нападу. То само потврђује Ђорђево размишљање:

[Т]ребао сам да приђем жени бичем, како вели Ниче, али шта би и онда учинио? Ништа! Потчинио би себи жену, била би можда роб, али основни сукоб, основну разлику између жене и човека не би решио, и опет не би решио оно питање унутарње слободе (Токин 1988: 54).

Жена се, дакле, потврђује као другачије и онтолошки ниже биће, од кога се може побећи само у контемплативни живот.

Пасторална идила: Ђорђе и Зуза

Ђорђе Ђурић на више места у роману исказује своју фрустрацију моделом нове жене: „Женидба није за интелектуалаца, био богат или сиромах [...] Људи као ја не могу у жени наћи помагача, друга, биће које би заједно самном вибрирало” (Токин 1988: 48). У његовом погледу на свет, жена и мушкарац су онтолошки некомпатибилни, тако да се „чо-век за боље створен, човек идеја, снова, песник, стваралац, интелекту-алац, уопште не може сложити са женом” (Токин 1988: 53); међутим, како и даље има сексуалне потребе, које као мушкарац сме да задовољи без друштвене осуде, он заједно са Страхинјом иде „у земунске борде-ле” (Токин 1988: 21), виђају га у кафанама у „друштву жена” (Токин 1988: 21) и има „само случајне односе и краткотрајне везе. Случајне љубавнице и познанства. Ништа дубље” (Токин 1988: 114). У том свету необавезне сексуалности везане за периферију града најважнију коор-динату представља Словакиња Зуза: „А увек када је хтео могао је имати сношаја са Зузом слушкињом код Милентијевића” (Токин 1988: 114). Зуза је „искусна женска и финија тотица. Носила је на пример свилене кошуље и чарапе добијене на поклон од Лепосаве, ципеле са високим штиклама а не дебеле чарапе и папуче као остале Зузе” (Токин 1988: 23). Упркос свом ниском положају, она се и даље издваја *секс-ајелом* и бригом о себи, тако да, када је Ђорђе преобучену у господску одећу одведе у циркус и смешта је у своју ложу, нико не верује да је „тотица”. У вредносном систему романа где „Теразије имају значење *моралној ђада заједнице*, или *одсуства заједнице*” (Ђерић 2014: 95) а Палилула означава аркадијски простор периферије, заједничко двориште постаје савремени *locus amoenus* у коме се Ђурић може сексуално остварити са

женом која „не прави никакве 'керефеке'” (Токин 1988: 143) и не тражи било какав однос сем физичког – која је у исто време телесно погодна и не тражи емоционални ангажман. „У овој малој наративној целини – топосу, потврђеном у европској књижевности од Хорација” (Слапшак 1988: XII) спајају се наслеђе традиције пасторале и провокативност авангарде. Притом је – као што је то случај и са другим аспектима Токиновог романа – тешко установити како се аутор односи према овом палилулском љубавном врту; на пример, треба ли понављање тога да је „са том Зузом, свежом и здравом, могао [...] да има *сношај* када је год хтео. Онако, простосрдачно, што ни најмање није сметало ни њему, ни њој, да Зуза живи и са једним жандаром-саобраћајцем” (Токин 1988: 115) као подруживање пасторали или као грађење урбане Аркадије? Сматрамо да су у тексту присутна оба елемента, те да је Токин остварио синтезу две супротстављене тенденције у сировом витализму који се не би могао назвати античким. Ако „за експресионистичког аутора духовно по правилу има примат над телесним, [а] жена се доживљава као антагонистичко биће чија снага може да угрози мушкарчев интегритет” (Стојановић Пантовић 1998: 28), мушкарац своје потребе може задовољити само у животињској вези која не нарушава његов интелектуализам. Тако се Ђорђу „Зуза свидела зато што је била здрава и чиста. Као свака једноставна жена, била је доста лајава али је била добра душа” (Токин 1988: 116). Тако, палилулски *locus amoenus* представља корак ка експресионистичком ослобађању „од емпиријских, па и биолошких зависности (нпр. од жене)” (Токин 1988: 47).

„Психо-физиолошки незасићена, психолошки неуравнотежена”

Пажње је вредан и лик Оливере Јовићевић (екс Кокић), супруге Симе Јовићевића, једног од антагониста романа. Она је жена која је усклађена са нормама грађанског друштва: „[С]творена за домаћицу, хтела је пријатног мужа, хтела је да има децу [...] Хтела је децу, дете, тражила је топлине у кући” (Токин 1988: 71). Супруг јој је, нажалост, индиферентан, сексуално незаинтересован за њу и груб. Како је „незасићено тело тражило [...] своје” (Токин 1988: 72), принуђена је да се окрене животу који није хтела, тако да је „френетично почела да обилази разне журеве, да игра, да се коцка, и да тражи мушкарце који би је могли задовољити” (Токин 1988: 73). Њен сусрет са др Драгутиновићем, окарактерисаним као „касапин по менталитету, бруталан у опхођењу са пацијентима” (Токин 1988: 73), који говори у цитатима из психоаналитичких дела „Форела, Фрајда, Магнуса Хирфелда, Ван дер Велдеа” (Токин 1988: 73) представља једну од хумористичнијих епизода *Теразија*, у којој се кроз Оливерину дијагнозу Токин руга вулгарности доминантног дискурса у психологији. Она је, наиме, „психо-физиолошки незасићена, психолошки неуравнотежена, у физичком стадијуму који се може

назвати стагнацијом наступалом услед недовољних вибрација оних органа који су намењени, атрактивној и репродуктивној сврси” (Токин 1988: 73–74). У том духу је и покушај сублимације сексуалног нагона спортом: „Онда се одједном почела интересовати за утакмице и постала је страста утакмица. [...] почела је и сама да игра тенис, да плива. Уписала се у Боб клуб” (Токин 1988: 76), који кулминира трагикомичном сценом „Сима се чудио искреном крику Оливере када је један играч погодио топовским шутем између статива” (Токин 1988: 77). Очигледном сексуалном симболиком, фројдовским симболима, али и оргазмичким вриском који најављује (популарно) психолошку теорију *Прималној крика* Артура Џанова (Arthur Janov, *The Primal Scream. Primal Therapy: The Cure for Neurosis*), она представља један од врхунаца експресионистичког проседеа у роману. Оливера ће утеху на крају пронаћи у загрљају Француза, Анрија Пелтена, власника велике фабрике аутомобила. Тако је и она „једног дана неосетно [...] постала метреса” (Токин 1988: 78). Лик сексуално исфрустриране жене дат је истовремено и стереотипно и иновативно, на граници експресионистичке провокације и морализма, те га је стога неопходно тумачити имајући у виду ове противречне тежње, које се непрестано пројављују кроз роман *Теразије*.

Перверзија тридесетдеветогодишње старице

Токинов најкомплетнији женски лик, ипак, јесте Зора Богосављевић, у којој је „створио прву медијску жену српске књижевности, која се без кајања игра својим ‘секс-апелом’, која следи и претиче моду, и у томе је смислу обавезна да прати литературу (филмске и модне журнале) и културу (филмове)” (Слапшак 1988: XII). Окарактерисана је као „тип вечито младе жене. Танка, витка, елегантна. У Београду је било мало жена које су са више смисла и укуса умеле да троше паре” (Токин 1988: 29). Док је Олга теразијска вештица која, вођена својом несталном и подлом природом, заводи мушкарце, Зуза фантазира о сексуално доступној жени, а Оливера је вођена својом биологијом, Зора представља релативно комплексан лик делатне жене. Упркос својој наклоности према флерту, она је – за разлику од Олге – принципијелна, тако да одбија да заведе политичког противника свог мужа Светислава Богосављевића: на мужевљевоу непристојну понуду, она одговара са „флертујем са оним који ми се свиђа” (Токин 1988: 41). Пандан налази у Страхињи Недељковићу, Ђорђевома другару који је богаташ и „страстан библиофил. Волео је књиге и жене. Осим тога волео фудбалске утакмице. Друге пасије није имао” (Токин 1988: 18). Као занимљиво (и традиционално) средство карактеризације јавља се каталог његове библиотеке: „Марки де Сад, Аретино, Кребијони, Гранвали, Ретиф, Камасутра, јапанске порнографске књиге, Бодлерове и Верленове такве песме, цртеже Бајроса, ретке јапанске и модерне порнографске гравире” (Токин 1988: 18).

Како имају „многе исте особине и исте пасије. Исту жеђ за новим” (Токин 1988: 93), Зора и Страхиња се упуштају у тајну везу. Као личности „на прелому осетили су могућност једне хармоније љубави, која ће по свему бити разна од свих досадашњих, љубави која је можда ’резон д’етр’ њихов” (Токин 1988: 95); међутим, њихова веза је далеко од смирења. Поново се позивајући на каталог Страхињине лектире, Токин је карактерише на следећи начин:

Везивало их је сваког тренутка све у њима, највише можда нагон, перверзија. Нису никада били сити, ништа их заситило није. Све што је човек знао, исмислио, искусио у погледу интимних односа они су преживели. Постали су нека врста алхемичара сексуалности. Оно што инстинктом нису знали научили су из разних Камасутра која описује свих 99 начина сношаја. Оно што њихова фантазија није умела да измисли, а била је бујна, нашли су још у Аретину, Марки де Саду, Кребијону, Ле Ретифу, у јапанским антологијама, или у оној фамозној књизи *Autour du Mariage de Paulette* (Токин 1988: 96).

Њихова страсна веза одиграва се у иностранству, док путују на Ревизију, у Бретању, на острво Капри, Италију, Шпанију, Шведску, Норвешку; „и увек, и свуда били су у загрљају, све је био само спољни декор те страсне љубави” (Токин 1988: 96). Самим тим Зорин крај делује још шокантније: „Зора је, по повратку из иностранства, путовали су скоро годину дана, извршила самоубиство” (Токин 1988: 118). Мотивацију за овај чин налазимо у опроштајном писму Страхињи, где она изјављује: „Навршила сам 39. годину. Шта би ме чекало? [...] Можда не би могао више да волиш жену која ће остарети. И душа би моја скоро остарела” (Токин 1988: 123). Зорин резон приповедач ћутке одобрава, уз запажање да она има „ону дозу аутокритике која недостаје највећем делу жена” (Токин 1988: 121). У складу са испреплетеним „приповедање[м] двају гласова” (Ђерић 2014: 98), овај закључак потврђује и Токинов алтер-его Ђорђе Ђурић опаском: „Она би остарела. То је физички закон. Видиш, она је била тако умна да то схвати, и не би била више она привлачна жена. С тим би отишле и лепе успомене. А да останете тако заједно, значило би да се мучите” (Токин 1988: 126). Све ово делује још апсурдније ако се сетимо упознавања са Зором на почетку романа: „Богосављевић је био *досћа млад, свећа 45 година*, а Зора је имала 35 година” (Токин 1988: 28, курзив М. М.)! Морамо се сложити са закључком Светлане Слапшак: „[О]во малициозно и ничим допустиво убиство јунакиње Токин је снабдео извесним бројем ироничких и парадоксалних путоказа: недовољно, међутим, да причу о Зори извади из тривијалног клишеа грешнице која треба да испашта” (Слапшак 1988: X).

Опис Зориног самоубиства представља један од најфилмичнијих момената романа и може се сматрати упечатљивим представником кинематографског стила, који „одговара динамичној, калейдоскопској слици света” (Стојановић Пантовић 1998: 33)”. Опроштај са светом пра-

ти радио – *Парсифал*, последње оперско дело Рихарда Вагнера, „право музичко богослужење, дубоко симболично дело религиозног садржаја о помешаној светој и профаној љубави, невиности, чедности, сексуалној патњи, кајању и самоодрицању” (Бабац 2009: 96); паралелно са музиком, Зори се јављају различите слике, које самоубиство стављају „у изразито тривијалан контекст: визија ђавола-љубавника чију незаситост слуги да не може савладати, уз визију анђела са ироничким уметањем примедбе о трајној ондулацији” (Слапшак 1988: X). Овај колаж патетичних елемената, међутим, крајње је токиновски, у складу са идејом да је „Токинова љубав за Београд љубав за колаж, или љубав за стање могућности, које је једино стање колажа” (Константиновић 1981: 332) која своје оваплоћење налази у ауторовом колажу на корицама *Теразија*. Ипак, то што је „нагон за 'синтезом' [...] слаб [...] у Токину: контрадикције су за њега само *шаренило*, које он воли због њега самог” (Константиновић 1981: 333) доприноси томе да он „пропушта могућност дубље упитаности о односу појединца и средине, и истовремено губи централну метафору свог романа о граду” (Слапшак 1988: XI).

Травестија: Риста/Рикица од Аљаске „па све до Аустралије”

Као посебно занимљив за анализу са родног становишта јавља се лик Ристе, сина Никодија Кокића, „начелника министарства у пензији и кућевласника на Теразијама” (Токин 1988: 26). Риста Кокић је пејоративно окарактерисан као „типичан дегенерик са хомосексуалним нагонима” (Токин 1988: 27), који се „дружио [...] са младићима који се нису свиђали оцу, волео [...] да пије и често [...] кући долазио пијан” (Токин 1988: 63) и тиме брукао породично име. Управо за њега везани су најсубверзивнији мотиви *Теразија*: хомосексуалност и, пре свега, травестија. Они су наслеђе поетике експресионизма и представљају својеврсно надовезивање на Токинову причу *Аласка* (1922), „саркастично-духовити дадаистичко-експресионистички текст о једном травеститу, о измишљеном аутору најбољих југословенских филмова Николи Томашевцу и о модерној књижевности која обећава новим конструкцијама” (Бабац 2009: 50). Бојана Стојановић Пантовић у својој књизи *Српски експресионизам* истиче ову причу као „изванредан пример *травестије* (топос хермафродита), у коју је укључен и метатекстуални, односно метапоетички подстицај приповедања (разговор о бројним *измима* српске књижевности)” (Стојановић Пантовић 1998: 106). Већ само име Аљаска (по полуострву) представља травестију Суматре Црњанског: „Суматраизам. Интересантно. Потсећа ме на нешто далеко, на Аласку” (Токин 2009: 252), што се надовезује на ону димензију приче која говори о *измима*. Аљаска – ни острво, као Суматра, ни део континента, већ издвојено парче земље на граничном подручју – постаје и име играча/ице неразјашњеног родног идентитета у коју је заљубљен Веља Зефир. Егзалтирани Вељин узвик, који се претвара у песму, као да најављује сцену карневала из *Теразија*: „Аласка је жена! Испод перике

она има опет перику мушку. А испод те перике има своју праву косу, дугачку и плаву. / Плаву! / Лепу главу! / Љубав! / Аласка!” (Токин 2009: 252). Поред тога, треба напоменути и још један потенцијални утицај на Токинову градњу lika трансвестита – филм. У класичном Холивуду овај мотив се учестало јавља „од 1917. године, што се узима за прво прерушавање на филму (Џулијан Елтинц се прерушава у лик Чарлије-ве тетке у филму 'Шармантна контеса')” (Ласић 1996: 13). Сасвим је могуће да је Токин, као познавалац филма, филмски критичар, теоретичар и пропагатор, био свестан постојања Елтинца, cross-dresser-а и звезде водвиља и филма.

За разумевање субверзивности Ристиног lika треба имати на уму његово порекло и друштвени статус. У оквиру дихотомије света „у којем Теразије, односно центар, постају цунгла, а Палилула, односно периферија, постаје сећање на изгубљено село – Аркадија” (Слапшак 1988: IV–V) Риста потиче из самог центра, који уређује његов грађански живот, насупрот коме стоји онај други, скривени, који проводи у друштву Мајерице (Мајера), Капларуше, Маришке (Јосифа Карловца), Фатиме, Рамоне, Рио-Рите и других трансвестита. У том друштву, он успоставља алтернативни идентитет и постаје *Рикица*. Прилику да тај идентитет у потпуности испољи добија током Беле недеље: „Прастари је обичај да се многи младићи за време Карневала облаче у женско, а да девојке облаче мушка одела. Махом су то чинили ради забаве, али било је и таквих, који су то чинили да би макар тих дана задовољили један нагон” (Токин 1988: 65). Токин свесно евоцира традицију средњовековног карневала у којој је маска „везана с радошћу смена и метаморфоза, с веселом релативношћу, с веселим негирањем идентитета и истозначности, с одрицањем тупе подударности са самим собом [...] у вези са мењањима, метаморфозама, нарушавањима природних граница, с исмејавањем, са надимком (уместо имена)” (Бахтин 1978: 49). Риста се, у складу са духом карневала, уз помоћ Зоре обукао у женску одећу, „извлачио обрве, наруменио се, направио мала уста кармином и посматрајујући себе у огледалу био је задовољан. Пружио је потпуну илузију жене” (Токин 1988: 67). Да теразијско друштво негује првобитни карневал, чија је кључна особина „укидање свих хијерархијских односа” (Бахтин 1978: 17), ово преоблачење не би било скаредно; оно то постаје тиме што је од карневала преостао само *изговор за преоблачење*. Онтолошку промену света мења модерна концепција игре маски и сложено поимање идентитета као конструкта. Уместо поновног проживљавања Сатурновог златног доба на земљи, сведочимо празним баханалијама на којима је Риста „носио 'шњур', добио је од разних 'кавалера' највише комплимената” (Токин 1988: 68–69). Риста тако постаје парадигма Теразија и њихове подвојености између идентитета намењеног грађанству и тајног живота, а његова сексуалност и cross-dressing не представљају испољавање слободарског духа неконвенционалне личности, већ само један – ако већ и најизразитији – симбол лицемерја и дегенерације. За

разлику од Зоре и Страхине, чију је везу Токин (премда не потпуно доследно) супротставио средини и њеним ускогрудим назорима, Кокићев син је по свему дете Теразија. Крајње неочекивано, епизода више продубљује карактеризацију лика Зоре. Према оцени Светлане Слапшак, „ова жена, која свој идентитет не доживљава као нешто стално, помаже промени идентитета која, за себе, руши утврђени свет – не грађанских правила, већ сексуалних улога. Тиме Зора напада много чвршћи и по њу опаснији систем правила која нам намеће култура, и изјашњава се радикално за *gruio*” (Слапшак 1988: XII).

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Роману *Теразије* Бошка Токина, упркос недостацима, не можемо одрећи пионирско место у српској књижевности. Ово приступачно и у своје време добро продавано дело представља зачетак традиције модерног романа, али и вредно сведочанство о Београду између два рата. За савремене проучаваоце књижевности *Теразије* су привлачне пре свега храбрим третманом питања односа центра и периферије, љубавних веза, секса и родних идентитета, који, упркос својој местимичној тривијалности, доноси дух иновативности, тако да се у одређеној мери морамо сложити с оценом да „спадају у прве и још увек ретке романе у којима се приповедачки поступак не цепа на мушким и женским ликовима, и писмо се око жене не затамњује преткултурним страхом и одбраном од њега” (Слапшак 1988: XIII). Ипак, сматрамо да је питање Токиновог дела још сложеније, те да је немогуће донети било какав вредносни суд који не би био макар мало амбивалентан.

У овом раду, посебну пажњу смо посветили формирању модерне жене преко ликова Олге, Оливере и поготово Зоре, указујући на тенденције сексуалног ослобађања, али и на наносе моралних стигми грађанског друштва који се пројављују у појединим сегментима романа. Токин се бави темама као што су прељуба, промискуитет, сексуална фрустрација, самозадовољавање итд. не успевајући увек да се ослободи норми времена и потреби да казни *трешнице*. С друге стране, ликови мушкараца нису вредновани према својим сексуалним афинитетима, те приповедач према њима заузима став аморалног посматрача; најбољи доказ за ту тврдњу је палилулски *locus amoenus* у ком се Ђорђе састаје са Зузом. На крају, истакли смо и смели лик трансвестита Ристе и елементе карневализације који су га њега везани, наглашавајући поетику изгреда која стоји, пре свега, иза Зориног живота и деловања, и просијава кроз текст и након што „прва самостална Српкиња” (Слапшак 1988: X) изврши самоубиство. Комплексан, противречан и модеран, Токин се у *Теразијама* показао као прави човек свог доба, али и лучоноша модерног српског романа, у коме ће хронотоп града и проблематизовање сексуалности постати једно од доминантних места.

Извори

Токин 1988: Б. Токин, *Теразије*, Београд: Народна библиотека Србије.

Токин 2009: Б. Токин, Аласка: Диалог, филм и „песма”, у: Марко Бабац (ур.), *Бошко Токин, новинар и писац: први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Том I, Нови Сад: Матица српска, 251–253.

Токин 2009а: Б. Токин, [Писмо Бошка Токина брату од стрица Милану Токину 1932], у: Марко Бабац (ур.), *Бошко Токин, новинар и писац: први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Том II, Нови Сад: Матица српска, 584.

Литература

Бабац 2009: М. Бабац, Као сјај звезде на небу (предговор), у: Марко Бабац (ур.), *Бошко Токин, новинар и писац: први српски естетичар, публициста и критичар филма*. Том I, Нови Сад: Матица српска. 15–164.

Бахтин 1978: М. Бахтин, *Сиваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд: Нолит.

Богдановић 1961: М. Богдановић, Бошко Токин: Теразије, *Стишари и нови: сабране кришке* III, Београд: Просвета. [320]–326.

Ђерић 2014: Г. Ђерић, Антрополошко огледање у *Теразијама* Бошка Токина, Цетиње: *Књижевна историја*, XLVI, 152, Цетиње, 87–104.

Константиновић 1981: Р. Константиновић, Бошко Токин игра уан-степ на страшном суду, Београд: *Трећи програм* 49, Београд, 323–339.

Ласић 1996: А. Ласић, Пресвлачење у класичном Холивуду: травестирана трансвестија, Београд: *Хејенд: часопис за невовање филмске културе са подлистком* Токин, бр. 1. Београд: 2М & П.А.Т. Цо, 137–139.

Пајкић 1996: Н. Пајкић, Бошко Токин: зачетник и популаризатор, Београд: *Хејенд: часопис за невовање филмске културе са подлистком* Токин, бр. 1. Београд: 2М & П.А.Т. Цо, 87–93.

Панић 2008: Ј. Панић, Социјалне маргине у делима *Стишара* Давида С. Пијаде и *Теразије* Бошка Токина, Крагујевац: *Српски језик, књижевност, уметност: Зборник радова са научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. године. Књига II: Књижевност, друштво, историја*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет; Скупштина града, 173–179.

Слапшак 1988: С. Слапшак, „Филм је био завршен”, Предлог за носталгично читање *Теразија* Бошка Токина (поговор), у: Бошко Токин. *Теразије*, Београд: Народна библиотека Србије, III–XVII.

Стојановић Пантовић 1998: Б. Стојановић Пантовић, *Српски експресионизам*, Нови Сад: Матица српска.

Ђосић 1983: Б. Ђосић. Два београдска романа (*Теразије* од Бошка Токина. – *Од Бога заборављени* од Душана М. Јефтића), у: Милан Радловић (прир.), *Српска књижевна критика: Међурашни критичари*, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност, 461–464.

Milos D. Mihailović / "SEX APPEAL" IN INTERWAR BELGRADE: A GENDER READING OF *TERAZIJE* BY BOŠKO TOKIN

Summary / This paper aims to study gender identities in the novel *Terazije* by Boško Tokin, which is considered by some literary critics to be the first modern novel of the Serbian literature. In his story of interwar Belgrade, Tokin depicts a world in which traditional morality and customs have been replaced by the amorality of the new age, in which each individual is left to themselves and their conscience, and there are no social penalties for great sinners. At the beginning of the work, we gave an overview of the reception of this novel, starting from the first reviews in the contemporary press, through lack of interest for the most of the twentieth century, to the renewed interest in the late twentieth and early twenty-first centuries. In the part of the work dedicated to the analysis of the novel, we first reflected on the formation of the character of the modern woman, shown through the marriage of Đorđe and Olga, but also her subsequent moral downfall. After that, we analyzed Đorđe's relationship with the maid Zuza and interpreted the space of Palilula as an expressionist *locus amoenus* in which a man gains freedom from a woman. Olivera Jovičević, wife of MP Sima, as the character of a sexually frustrated woman, offered another look at a woman of the new age, who will still experience her most complete incarnation in Zora Bogosavljević, whose relationship with the bon vivant Strahinja represents an apology of free love. This, however, stands in sharp contrast to Zora's tragic ending, which shows a split in Tokin's approach to this character. The final part of the work is dedicated to cross-dresser Rista/Rikica, one of the earliest characters of homosexuals in the Serbian literature. These characters depict Tokin's complex and often contradictory attitude towards issues of gender, sexuality, and morality and attract the modern reader with their modernity.

Keywords: Tokin, Belgrade, gender, woman, sexuality, cross-dressing

Примљен: 12. август 2023.

Прихваћен за штампу јануара 2024.