

Автофикашн в романе О. Васякиной «Степь» (лингвистический аспект)

Autofiction in the novel by O. Vasyakina's novel «The Steppe» (linguistic aspect)

Губина Е.А.

Магистрант, филологический факультет, направление «Литературное творчество», Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург
email: lisabethgubina@yandex..ru

Gubina E.A.

Master's Degree student, Faculty of Philology, direction «Literary creativity», Saint-Petersburg State University, Saint-Petersburg, Russian Federation
e-mail: lisabethgubina@yandex..ru

Аннотация

Автофикашн является относительно новым жанром литературы и по сей день остается малоизученным. Оксана Васякина, как яркий представитель исследуемого жанра, использует особые приемы для формирования некой игровой формы письма. Это новый способ говорить с читателем и находиться с ним в непрекращающемся диалоге. Среди приемов мы выделяем фигуру смотрящего, политизированность, фрагментарность, отстранение, «новый историзм», «невыносимую прямоту» и телесность.

Ключевые слова: автофикашн; герой-двойник; биография; сверхновая искренность; постпамять; саморефлексия; фигуризация; терапевтические практики.

Abstract

Autofiction is a relatively new genre of literature and remains understudied to this day. Oksana Vasyakina, as a vivid representative of the genre under study, uses special techniques to form a certain playful form of writing. This is a new way of speaking to the reader and being in a continuous dialogue with him. Among the techniques we highlight the figure of the beholder, politicisation, fragmentation, detachment, «new historicism», «unbearable directness» and corporeality.

Keywords: autofiction; doppelganger hero; biography; supernova sincerity; post-memory; self-reflection; figurisation; therapeutic practices.

Автофикашн – кросс-жанр, жанр-оксюморон, выросший на стыке автобиографии и художественной прозы. По определению французского писателя и критика Сержа Дубровского, которое он дал в предисловии к роману «Сын», это «вымысел абсолютно достоверных фактов» [5]. Корни автофикашна лежат во французской литературе 70-х годов, однако с тех пор изменилась и реальность, в которой мы живем, и формы подачи, в которых эту реальность можно ухватить, передать или художественно преобразить. Сейчас, в цифровую эпоху, в эпоху постинформационного общества, когда все живут одновременно в реальном мире и в своем телефоне, автофикашн является продуктом цифровой реальности. Галина Юзефович очень точно сказала об «отце» современного автофикашна – Уве Кнаусгуре: «Его книга – веб-камера, установленная в голове у автора» [14]. Образ веб-камеры передает связь между текстом и технологиями в современном автофикашне.

Автофикшн обладает несколькими отличительными чертами. Во-первых, ни читатели, ни, возможно, сам автор не знают, где проходит тонкая грань между тем, что действительно происходило, и тем, что родилось в голове у автора. Это встреча с собой-другим [8]. Возникает эстетическая дистанция, когда автор осознает свой опыт. Во-вторых, жанр становится неким антипаноптикумом. Паноптикум – идеальная тюрьма [15]: цилиндр с камерами по кругу и надзирателем в центральной башне. Узники ощущают постоянный надзор, хотя и не знают, смотрят ли на них прямо сейчас. В автофикшне автор находится в центре, окруженному камерами с наблюдателями. Он всегда на виду, но не знает, смотрят ли на него кто-то прямо сейчас. В-третьих, жанр дарит чувство настоящего. Нам хочется наблюдать за настоящей жизнью, отличающейся от нашей. Автор отвечает на этот запрос и дарит ценность осознанного проживания. В-четвертых, здесь можно говорить о таком понятии, как сверхновая искренность. Эта искренность состоит из старой новой искренности, умноженной на драматически осложнившуюся реальность. В рамках той игровой формы письма, которой требует автофикшн, недостаточно просто стараться написать честно. Автор создает героя-двойника: с одной стороны, у героя будут авторские чувства, эмоции, голос, мысли и биография, а с другой стороны, писатель находится в противостоянии со своим героем, у него есть темные углы, которые он не освещает. Сверхновая искренность состоит из надрыва, честности, исповедальности, пронзительного тона; понимания, что герой – не автор, а его проекция, аватар; серой зоны между автором и героем. Не максимальное обнажение перед читателем, а создание множественных альтернативных версий себя, каждый из которых будет честным, искренним и пронзительным, но при этом они будут окружать автора и защищать от внешнего мира. Сверхновая искренность – это форма самозащиты.

В исследовании мы ставим цель изучить феномен автофикшн в романе Оксаны Васякиной «Степь» в лингвистическом аспекте.

Актуальность работы обусловлена широким распространением феномена автофикшн в пространстве современной прозы и его малоизученностью. Многие исследователи считают, что «автофикшн становится заложником любительских кружков для графоманов и псевдолитераторов» [2]. Другие – что это художественная переработка личного опыта, новое слово в литературе.

Методология исследования включает концептуальный и структурно-типологический анализ, онтологический подход. Поиск, интерпретация смыслов литературных произведений с целью выявления аспектов «персональной мифологии» автора и универсальных механизмов формирования и функционирования нарративов, которые позволят сделать вывод о том, что роман «Степь» является образцом автофикшн в русской прозе.

«Степь» – второй роман Оксаны Васякиной, составляющий трилогию вместе с дебютной «Раной» и заключительным произведением «Роза». «Степь» находится в промежутке между романами о матери и тете и осмысливает ускользающий образ отца – дальнобойщика с криминальным прошлым, которого героиня встречает спустя десять лет после развода родителей и пускается с ним в путь по российской степи. Для этого путешествия во времени и пространстве писательница использует особые механизмы построения текста, в котором центральное место занимает фигура смотрящего.

Первое лицо, фигура смотрящего. Личные местоимения первого лица могут выступать в качестве средства субъективации повествования. В некоторых случаях они рассматриваются в качестве стилистического приема, который усиливает субъективацию. Рассказчица с самого начала задает фигуру смотрящего, обладающую определенной свободой перемещения. Фигура смотрящего в «Степи», скорее, вырастает из более широкой – фиксированной внутренней фокализации (focalisation interne), если по Женетту [4], одновременно выполняя роль фотографа, который при изображении достоверной реальности, тем не менее, руководствуется императивами собственного вкуса и понятий. «Отсюда было видно, какая крохотная у отца фура. Она стояла как автомобильная моделька в песочнице. Я вытянула руку, и фура оказалась между моим большим и

указательным пальцами. Это была единственная забава в степи. Степь играла со мной, и ее инструментом был масштаб» [3]. Но на самом деле «играет» не степь, а смотрящий. Рассказчица как бы присваивает инструменты степи, чтобы говорить с масштабом на его языке. Она сравнивает отца с материком, а степь с человеческим телом. Мы можем говорить здесь о нарративном парадоксе – металепсисе [12], когда происходит повествование с «переменой уровня» [4]. Экстрадиегетический повествователь у нас как бы вторгается в мир персонажа и размывает границу между ними.

Чтобы уменьшить дистанцию между героиней и отцом, рассказчица начинает работать с этой дистанцией – степью. Для героини Васякиной «покрыть» это пространство и в буквальном смысле нащупать время – значит понять и объяснить себе отца, поэтому она не будет отворачивать взгляд, она будет разрабатывать другие инструменты. Подход Васякиной к нарративу «Степи» напоминает геологическую съемку и в этом смысле отличается от классического описания природы.

«Степь» – это скорее песня. Это песни степи, героиня говорит: «Я бы хотела стать языком, который ощущает всё в этом мире» [3]. И, конечно, есть разговор между героиней и её отцом, в котором он говорит, что ему не нужен телевизор, потому что у него есть своё 3D, и это 3D – окна его фуры.

Описание травматического опыта и процесс письма как попытка его преодоления. Постпамять. Степь – горизонталь, необратимость истории, и для того, чтобы построить вокруг нее трехмерное пространство и увидеть ускользающего в вечном движении отца, героиня прибегает к постпамяти. Акцентируя определенные моменты прошлого, она делает его «настойчиво укрупненным».

Невозможность «говорить» с отцом кажется результатом не отчужденности героев или их непохожести. Наоборот, они во многом похожи: героиня считает себя необратимым животным продолжением отца, она сама «женщина-бродяга», ей нигде нет покоя и, также как отцу, «все время нужно куда-то ехать». Здесь как будто несовпадение пространственно-временных измерений, то самое темпоральное отставание постпоколения, чьи страницы, отмеченные призраками и тенями, пробелами в знании о прошлом, тем не менее, стараются дополнить монументальные официальные рассказы о прошлом собственными – «более частными и многоголосыми повествованиями». Иногда голос (возможно также символический голос постпоколения) может пробить это измерение: «Я, напрягшись, старалась преодолеть дистанцию, чтобы прогнать злые силы, но сил не хватало, и тогда я закричала. Голос преодолел толщу сна» [3]. Как будто эпоха 90-х замкнулась в себе и захлопнулась. Она как фура, которая одновременно дом и могила. На фоне общей истории/степи едет фура – (в русской классической литературе – бричка или тройка), она кажется незначительной, но, она же и формирует эту историю. Степь состоит из множества фур. Разница лишь в том, что для героини Васякиной важна именно эта – ее личный семейный архив, возвращающий к «*ищущности, единичности каждого из неведомых нам событий*».

«Я хочу быть как язык», – говорит героиня Васякиной, преследуя своих двойников, преследуемая двойниками отца: «В том, что он мертв, я не сомневаюсь, тем не менее повсюду ходят его двойники: коренастые мужчины в светлых дешевых рубашках с расстегнутыми верхними пуговицами. Они водят бюджетные машины, носят ключи, деньги и сигареты в нагрудном кармане. Они мало говорят. У них плохие зубы, их называют мужиками или работягами» [3]. Несмотря на фатальную обреченность детей, пожиравших исторической эпохой, «Степь» Оксаны Васякиной – еще одна попытка поколения постпамяти различить лица, приступающие из темноты, «разглядеть их, выручить – поместить в святое пятно сосредоточенного внимания».

Политизированное искусство: остранение, саморефлексия, фрагментарность. Если смотреть на работу культурологов, болезнь – это объект, через который можно увидеть мир. Болезнь сама по себе – это политика. Это политично. Васякина демонстрирует новые сдвиги в поле саморефлексии языка прозы, который ищет необходимые способы говорения о

сегодняшней реальности. «Политизированное искусство, таким образом, не следует путать с агитацией или пропагандой; это искусство, которое через цензуру, остранение, саморефлексию, фрагментарность, дробление нарратива позволяет обнаружить асемантические зазоры, складки смысла, еще не захваченные идеологией» [10]. Если с «асемантическими зазорами» работает так или иначе политическая поэзия 2000-х, то область прозаического письма до недавнего времени была обращена к проблематике исторического прошлого. Граница между прозаическим и поэтическим условна, и ее иллюзорность подтверждается не только принципом «прямого высказывания», но и различными современными способами письма. Однако появляющееся стремление у авторов к обнаружению нетронутых мест действительности, к реконтекстуализации политики, переосмыслинию травматических узлов истории, свидетельствует о значимости вовлечения в саморефлексивные практики искусства контекста сегодняшнего дня.

«Степь» исследует не только проблемы взаимоотношений дочери и отца, но и блатной миф, который подменяет собой административную систему управления в России, социальные и исторические основания появления этой культуры, проблему восприятия и презентации ВИЧ-инфекции и СПИДа, проблему легитимации насилия. Иными словами, «Степь» захватывает собой широкие горизонты социальных вопросов.

Метафоры СПИДа наделяются в большинстве случаев фатальным смыслом, исключающим всякую надежду, несут в себе перформативный заряд, который «приносит социальную смерть, предшествующую физической, возрождая нечто вроде средневекового опыта болезни» [11]. На протяжении всего текста писательница исследует не только институциональные причины умолчания о СПИДе, но и то, как семантическое клеймо разрушает ядро личности её близкого человека. Специфика материала в данном случае более чем болезненная, но тем сильнее подчеркивается её значимость. В русскоязычной литературе едва ли найдутся произведения, способные говорить об этом табуированном состоянии без новых эстетических смыслов, привносимых как бы «сверху». Более того, современная русскоязычная культура до последнего времени не отдавала предпочтения проработке данной темы (исключение, пожалуй, составляет сериал «Нулевой пациент»). Однако при наличии очевидной проблемы формулируется и необходимый способ её артикуляции: «Степь» предлагает откровенное письмо, работающее по принципу не-остранения [9], позволяющее читателю и героине пережить это табу через художественное преодоление стыда: *«Я подумала о стыде, который испытала, услышав, что отец умер от СПИДа. Мне было неловко даже произнести эту фразу: мой отец умер от СПИДа»* [3]. В попытке понять «как может «советская закалка» сочетаться с криминальным образом жизни и тюрьмой», рассказчица детально разбирает логос, который сконструировал ту реальность, в которой находятся главные персонажи книги: нечто общее между «Бригадой», героя которой изображают символически эстетизированное насилие и официальной системой управления, иерархическая модель которой связана с топосом концентрационного лагеря. Героический центр этих эпических песен – мужчина и его различные ролевые маски, подражание которым есть самоцель: *«единственное благо в мире блатной песни – экстаз от краткого мига свободы и проявления своей власти над корешами и женщинами»* [3]. Тем, кто желает выбраться из этого формульного повествования, неизбежно придется разрушить его художественную целостность – отказаться от роли женщины второго плана, не быть «девочкой-пай» для лирического героя, ведь роман Васякиной показывает, что за пустой романтической формой скрывается отнюдь не привлекательная действительность, объективирующая носителей этого мировоззрения.

«Новый историзм». Методология «нового историзма», возникшая как некоторый ответ постструктурализму и отчасти позаимствовавшая интертекстуальный анализ [13], сосредоточилась не на «истории не событий, но людей и текстов в их отношении друг к другу». Помимо рассматривания текста на фоне многообразия других текстов (даже тех, что мыслились как периферийные), данная парадигма подразумевает дискурсивное размытие границ различных жанров и биографический анализ, «размыкающий границы жизни».

Подобно тому как понятие остранения размыкает свои границы и начинает существовать в контекстах, «новый историзм» заново культивирует чтение на фоне истории, вовлекает в интерпретативные практики биографию авторов.

Но «Степь» – это не только «социальный роман» о нашем времени и не только письмо о преодолении стыда. Он лишен «историзма», поскольку как таковых границ между 2000-ми и 1990-ми не существует, тело этих декад находится во временном измерении одной степи, так как в ней все повторяется и не исчезает бесследно. Это время, с одной стороны, циклично, а с другой – разрушительно для органического существа (и даже для пластиковой бутылки, которую степь может переработать и сделать почвой). Второй лик степи – это Сатурн Гойи, пожирающий не своего сына, а людей, находящихся в центре исторической эпохи.

«Невыносимая прямота». Речевые (и языковые) приемы выражения прямого и косвенного психологизма. Автофикашн характеризуется обостренным вниманием к внутреннему миру героя. Освоение и изображение этого мира в художественной литературе происходит при помощи психологизма. Психологизм позволяет передать мироощущение героя с исчерпывающей полнотой. В предисловии к роману «Степь» поэтессы П. Барскова [1] отмечает наиболее важную и характерную особенность письма О. Васякиной – «невыносимую прямоту», через которую артикулируются табуированные в области литературы темы смерти, гомосексуальности, болезни и женственности: *«Это не только текст, но и представление, исполнение текста, лучшей метафорой для которого должен быть прямой взгляд. На тебя смотрят, не отворачиваясь, не отводя глаз, испытывают тебя на неловкость – прямотой, голосом, горем»* [3]. В контексте слепых зон и стратегий умолчания невыносимая прямота книги Васякиной становится более чем необходимой. Входя в зону рецептивного опыта читателя, она начинает работать против иммунной системы идеологически оформленных ценностей, подтачивая изнутри конвенции, подменяющие базовые эстетические и этические понятия. Метатекстуальность автофикашна позволяет Васякиной успешно деконструировать мифологические конструкты, с помощью прямолинейности письма расщеплять авторитарные фигуры речи, подменяющие восприятия реальности.

«Степь» Васякиной уникальна в том смысле, что подобная невозможность создания сюжетного слова о своем отце сопровождается рефлексией описывающего языка, который всячески тянется к романтизации событий, легших в основу книги. В определенных эпизодах этот язык «залипает», и читатель начинает погружаться в эпическую историю рыцаря из 1990-х; спустя несколько страниц эта иллюзия разрушается откровенным переосмыслением рассказанного: *«Я как тот аферист, который снимает последнее платье с обманутой женщины. Только здесь я сама себе обманщица и сама себе жертва. С другой стороны, я не пытаюсь романтизировать это время. Красивая женщина с вязанкой мандаринов в обезьяннике и влюбленный в нее толстый мент. «Бобик» у ворот детского сада, трещина на крышке от бачка. Неуловимый Юрка, подаривший жене ворованную шапку»* [3]. Материал таким образом лишается сюжетного центра и рисует перед глазами нестатичную и ускользающую реальность постсоветской России, которая обретает свою ветвистую динамику в воспоминаниях рассказчицы. Поэтому фигура отца героини становится не только репрезентантом этой реальности, но и постоянно фрагментируется. Если первый аспект относится к социальной проблематике, то второй к художественным задачам, заложенным внутри самого текста. С одной стороны, образ отца – это сосредоточение насилия, которое держат в руках некоторые мужчины его поколения (в частности, те самые «братья»); с другой – он близкий человек, с которым не получается установить тесный контакт. Но сама книга, равно как и топоним степи, побуждающий героев к кочевой жизни, становится пространством, в рамках которого осуществляется попытка приближения к «другому».

Символизм и фигуризация речи. Опыт телесности. Язык «Степи» – это символизм, поиск образов в пейзажах из окна фуры и глубокие эмоциональные и философские

размышления – обо всем, что порой так контрастно, но нескончаемо актуально: о жизни и смерти, болезни и здравии, родителях и детях, мужском и женском.

Текст Васякиной сопротивляется романтическому/мифологическому описанию отца героини, блатному мифу девяностых и мистификации СПИДа, от которого отец умирает. «*В нем была темнота, но эта темнота не делала его романтическим героем или тем, кого нужно жалеть и спасать*» [3]. Кажется, если убрать все слои мифа, можно наконец увидеть его, дотронуться. Это особенно наглядно в другом измерении – во сне: «*Тело отца, до этого бывшее вдалеке от голосов и ветра, вдруг стало достижимо, и я увидела, как несколько десятков торопливых нервных рук потянулись к нему. Они хватали его за рубаху и тянули в разные стороны. Они хотели разорвать отца. Я пыталась остановить их. Мне было жалко его тела, над ним хотели надругаться, а он не мог этому противостоять*» [3]. В этом сне, возможно, отзыается и «захват тела» М. Фуко. В книге «Надзирать и наказывать», о которой, кстати, есть упоминание и в «Степи», Фуко, развивая идею «захвата тела», говорит о публике/народе как главном персонаже публичной казни.

В текстах Васякиной «содержанием»-объектом, с одной стороны, предстает личная жизнь и ее события без иерархического разделения, с другой – табуированные зоны смыслов, которые в литературе принято скрывать за избыточной фигуризацией речи. Среди них особенно выделяются темы обретения женской/гендерной/сексуальной идентичности, перепроявления смерти, проблема репрезентации «другого» на фоне личной идентификации, часто замалчиваемые болезни, такие как рак и СПИД. Словесный код «прямого высказывания» в текстах автора сливается с возможными объектами не-остранения, как бы фамильяризируя их заново для возможного читателя. «Фамильяризация» – это еще одна необходимая сторона не-остранения [7], «неподобающе низкий тон при обсуждении вечных вопросов», который подразумевает «особый характер организации массовых действий, и вольную карнавальную жестикуляцию, и откровенное карнавальное слово». В романах Васякиной словесные жесты освобождаются от иерархий не за счет карнавализации и слияния высокого с низовым, а за счет самой небинарности текста, которая достигается при помощи автофиксационного модуса повествования. Речь и объекты равно упорядочены в своей телесности, между описывающим словом и табуированным местом не существует дистанции: они сливаются в необходимости откровенного говорения, освобождаясь и приближаясь (или «фамильяризируясь») к реципиенту.

Отказ от нарративности. Автофиксну чужд сюжет, поскольку важным в произведениях данного жанра является не столько выстроенная последовательность конкретных действий, сколько описание реального духовного опыта, который не поддается структурированию и линейному выражению. Мыслительный процесс героини «Степи» не может быть выражен в линейной структуре, это путешествие вглубь истории отца и личного опыта проживания трагедии и бесконечного самоанализа, который по причине самой природы мышления не может быть введен в строгие рамки. В расколотом мире героиня пытается найти точки, на которых может удержаться. Этот духовный опыт поиска самого себя не может быть выражен даже в роуд-стори, которая изначально заявлена в самом начале произведения.

Мы провели исследование особенностей жанра автофиксн и обнаружили его признаки в романе О. Васякиной. Игровая природа текста, перформативность, особая искренность языка, исповедальная интонация. Текст сложным образом взаимодействует с прошлым и будущим, с виртуальной и физической реальностью. Возвращаясь мыслями в кабину грузовика, мчащегося через степь, героиня размышляет о мужчинах, чья молодость пришла на 1980–1990-е годы; о болезнях, от которых многие из них молча умирают; о том, как время выдохнуло отца, оставил на холодном ветру будущего; о постсоветской России, не знающей, что делать с собственной историей. Повествование развивается не как линия, а как полотно, и ведется на языке эпоса – первозданных элементов и стихий. Автор держит дистанцию со своим «Я» в тексте, а литературный язык сближается с разговорным. Большим вопросом становится соотношение правды и вымысла в произведении.

Автофикашн – та форма языка, которая соответствует современным тенденциям в литературном творчестве. Феномен постправды, бесконечный поток противоречивой информации, индивидуализм, интерес к психологии в связи с необходимостью уберечь свою психику в условиях резко меняющейся действительности создают потребность в новых терапевтических практиках, среди которых – экспрессивное письмо. Отказ от нарративности, фрагментарность, смешение референциального и функционального регистров вместе с глубокой рефлексией [6] автора создают уникальный, исповедальный жанр, который созвучен текущему тренду на новую искренность.

Роман Оксаны Васякиной «Степь» можно признать новым словом в российском автофикашне.

Литература

1. Баркова П. Прямо // Васякина О. Рана / предисл. П. Барковой. М.: Новое литературное обозрение, 2021. С. 5—21.
2. Белогорцев А.Д. Междисциплинарный подход к исследованию жанра автофикашн как феномена современной литературы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкоизнание. Культурология». 2023. № 3. Ч. 2. С. 233—241. DOI: 10.28995/2686-7249-2023-3-233-241
3. Васякина О. Степь. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 398 с.
4. Женетт Ж. Фигуры. В 2-х томах. Том 1-2. – М: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 944 с.
5. Левина-Паркер М. Введение в самосочинение: autofiction // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 3
6. Лежён Ф. В защиту автобиографии / пер. и вступ.ст. Б. Дубина // Иностранный литература. 2000. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2000/4/vzashhitu-avtobiografii.html> (дата обращения: 19.09.2024).
7. Меерсон О. «Свободная вещь»: поэтика неостранения у Андрея Платонова. Новосибирск: Наука, 2011. 122 с.
8. Пустовая В.Е. Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности // Новый мир. 2004. № 8.
9. Разухина К.Э. Особенности не-остранения в романе О. Васякиной «Степь» // Вестник Ивановского государственного университета. Серия: Гуманитарные науки. 2023. Вып. 2. С. 13—21.
10. Скидан А. Тезисы к политизации искусства. URL: <http://www.vavilon.ru/textonly/issue12/skidan.html> (дата обращения: 20.09.2024).
11. Сонтаг С. СПИД и его метафоры // Сонтаг С. Болезнь как метафора. М.: Ад Маргинем Пресс; Музей современного искусства «Гараж», 2021. С. 91—150.
12. Шмид В. Нарратология – 2-е изд., испр. И доп. – М: Языки славянской культуры, 2008. – 304 с. – (Коммуникативные стратегии культуры).
13. Эткинд А. Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. 2001. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2001/1/novyj-istorizm-russkayaversiya.html?ysclid=lbs7e4ojo267217858> (дата обращения: 22.09.2024).
14. Юзевович Г.Ю. Его книги – вебкамера, установленная в голове у автора. Выходит «Прощание» Карла Уве Кнаусгора, и это классика в жанре автофикашн. Meduza (признано иностранным агентом на территории РФ) (дата обращения: 07.09.2024).
15. Bentham J. The Panopticon Writings / ed. Miran Bozovic. London: Verso, 1995. 158 p