

Arijana Luburić-Cvijanović

INSAJDER/AUTSAJDER

IDENTITET U SAVREMENOM
POSTKOLONIJALNOM ROMANU



ARIJANA LUBURIĆ-CVIJANOVIĆ

INSAJDER/AUTSAJDER
IDENTITET U SAVREMENOM
POSTKOLONIJALNOM ROMANU



Novi Sad
2018

UNIVERZITET U NOVOM SADU,
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD,
21000 Novi Sad,
Dr Zorana Đinđića br. 2
www.ff.uns.ac.rs

Za izdavača
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš

Arijana Luburić-Cvijanović
**INSAJDER/AUTSAJDER: IDENTITET U SAVREMENOM POSTKOLONIJALNOM
ROMANU**

Recenzenti
Prof. dr Zoran Paunović (Univerzitet u Novom Sadu), Prof. dr Sanja Runtić
(Univerzitet u Osijeku), Prof. dr Milena Kaličanin (Univerzitet u Nišu)

Lektura
Arijana Luburić-Cvijanović

Slika na korici
Goran Jureša, *Sazvežđe tirana: Lov* (2018)

Dizajn korica
Sara Lončarević

ISBN
978-86-6065-479-5

URL
<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2018/978-86-6065-479-5>



Novi Sad
2018

Zabranjeno preštampavanje i fotokopiranje. Sva prava zadržavaju izdavač i autor.

[T]he search for new directions in language, literature, theatre, poetry, fiction and scholarly studies [...] is part of that struggle for that world in which my health is not dependent on another's leprosy; my cleanliness not on another's maggot-ridden body; and my humanity not on the buried humanity of others.

Ngũgĩ wa Thiong'o, *Decolonising the Mind*

SADRŽAJ

UVOD.....	1
POSTKOLONIJALNA KNJIŽEVNOST I IDENTITET.....	9
POSTKOLONIJALNA POLIFONIJA: KARIL FILIPS.....	29
KONTEKST.....	29
ARHIV NEZABELEŽENE ISTORIJE.....	40
DIJALOG PREKO GRANICA RAZLIKE.....	103
IDENTITET IZ PERSPEKTIVE POSTKOLONIZATORA:	
DŽ. M. KUCI.....	107
KONTEKST.....	107
VARVARSTVO I CIVILIZACIJA.....	118
POETIKA NASILJA.....	166
APOTEOZA MEŠANSTVA: SALMAN RUŽDI.....	171
KONTEKST.....	171
OD NACIONALNE PRIPOVESTI DO KOSMOPOLITSKOG ROMANA.....	179
<i>MÉLANGE</i> U SRCU MODERNOSTI.....	249
POSTKOLONIJALNA KNJIŽEVNOST I IDENTITET NA PRELAZU U XXI VEK.....	256
BELEŠKA O AUTORKI.....	268
BIBLIOGRAFIJA.....	269

UVOD

Kroz različite grane umetnosti i nauke čovek vekovima nastoji da odgonetne i definiše pojam identiteta. Uprkos svim naporima, preciznim određenjima on i dalje izmiče i postavlja se kao otvoreno pitanje i problem. Premda živimo u dobu kada je ideja o fiksnom, postojanom identitetu, identitetu kao konstanti, prevaziđena – verujemo da smo, kao i svet oko nas, u neprestanom procesu preobražavanja – svakodnevna društveno-politička dešavanja dokazuju da u praksi to nije uvek slučaj. Na jasno omeđenim identitetima i danas se insistira jer su oni prijemčiviji za političku manipulaciju, što ilustruje zloupotreba etničkih i verskih obeležja identiteta koju, između ostalih, Cvetan Todorov lucidno razmatra u delu *Strah od varvara*. Kako su identiteti polje dvostrukih standarda – ono što ističemo kod sebe neretko ćemo poreći drugom – i bojište ustoličenih predrasuda, Amin Maluf ih naziva opasnim i ubilačkim, jer koncepcija koja „svodi identitet na jednu jedinu pripadnost, navodi ljude na pristrasno, sektaško, netolerantno, zapovedničko, a ponekad i samoubilačko ponašanje, i pretvara ih suviše često u ubice, ili u pristalice ubica“ (Maluf, 2003: 26).

Iako se takva tvrdnja može učiniti preoštrom, pokazuje nam da u vreme sveopšteg insistiranja na demokratiji, trpeljivosti i multikulturalnosti jednoobrazna tumačenja identiteta i stereotipi nisu zastareli. U savremenom svetu identitet je sve češće stvar izbora, posebno zbog složenog međusobnog prožimanja kultura

usled globalizacije, ali se čini da tradicionalne pripadnosti ne jenjavaju, naročito u onim krajevima sveta koji u nejednakim odnosima moći novog kolonijalizma trpe ekonomsku i kulturnu prevlast Zapada, stoga što tradicionalne identitetske oznake ponajviše jačaju kada je identitet ugrožen. Mondijalizacija pomaže nastanak sve hibridnijih identiteta, ali istovremeno u kulturama koje je doživljavaju kao amerikanizaciju budi zebnju da će „autentične“, lokalne identitetske osobenosti nestati. Globalizacija se ne može zaustaviti, ali se „originalni“, a zapravo promenljivi i sinkretični, identiteti mogu očuvati ako čovek ne zapadne u ono što različiti autori nazivaju ropskim mentalitetom, te mentalitetom napadnutog ili geta. Upravo to nam poručuju dela pisaca poput Karila Filipisa, Dž. M. Kucija i Salmana Ruždija. Identitet u književnosti nije nova tema, ali je zbog svoje maglovitosti i kompleksnosti u XX i XXI veku, politički, ekonomski i kulturno nestabilnom dobu ubrzanog tehnološkog napretka, jedna od najupornijih i najproblematičnijih. Problematičnom je ne čine samo okolnosti nego i slabljenje datih, nasleđenih identiteta, a jačanje onih izbornih, samoosmišljenih i samoizgrađenih, koji su u vreme masovnih svojevolskih i prinudnih migracija sve fluidniji, rastočeniji i slojevitiji.

Preokupacija identitetom posebno je važna u stvaralaštvu koje nazivamo postkolonijalnim jer njegovu okosnicu čine rekonstrukcija identiteta na temelju presečenih veza s pretkolonijalnim kulturama, borbe protiv ustoličenih predubeđenja o inferiornosti kolonijalnog *drugog*, te višestrukosti postkolonijalnih

kultura, kao i složena problematika odnosa između nekadašnjih kolonija i matica u svetu pomerenih granica središta i periferije. Naravno, da bi se diskutovalo o identitetu u kontekstu postkolonijalne književnosti, najpre se mora odrediti šta se pod tim stvaralaštvom podrazumeva, a videćemo da je već i to ozbiljan zadatak. Sam termin postkolonijalno različito se doživljava, pa ga jedni svojataju dok ga drugi žustro osporavaju, a kako to s književnim kategorijama danas često biva usled sveprisutnog preplitanja žanrova, konvencija i tradicija, nije uvek lako povući granicu između, recimo, postmodernističkih i postkolonijalnih odlika jednog Ruždijevog romana niti to ima mnogo smisla kada je reč o stvaraocima proze među čijim su najistaknutijim odlikama hibridnost, slojevitost i promenljivost.

Kako je postkolonijalna književnost veoma raznovrsno polje jer potiče iz kultura u kojima se kolonijalizam na različite načine ispoljio, možda bi bilo podobnije govoriti o postkolonijalnim književnostima, mada nema sumnje da je promatranje i ponovno osmišljavanje identiteta karakteristika stvaralaštva svih prostora obeleženih kolonijalizmom i njegovim nasleđem. Stoga se delikatnost problema identiteta najjasnije uočava na preseku dela iz različitih postkolonijalnih okvira. Ova knjiga se upravo iz tog razloga usredsređuje na prozu autora poreklom iz različitih krajeva nekadašnjih imperija, u nameri da dočara specifičnosti i ukaže na sličnosti u (re)definisanju jastva. Jasno je da nijedan književnik ne može predstavljati celokupno prozno stvaralaštvo kulture iz koje potiče, ali Filips, Kuci i Ruždi ovde i nisu uzeti kao

tipični predstavnici svojih kultura, posebno stoga što su njihovi kulturni koreni razgranati. Izabrani su jer na osobene načine vešto preispituju pretpostavke centralnosti i autoriteta u osnovi utvrđenih identiteta, težeći da ospore dihotomije neodvojive od vrednosnih sudova i premoste jaz između jastva i *drugog*. Primetna je trenutna razlika u statusu na međunarodnoj književnoj sceni između Karila Filipisa i priznatijih autora, nobelovca Dž. M. Kucija i Salmana Ruždija, široj čitalačkoj publici poznatijeg zbog afere oko *Satanskih stihova* nego zbog činjenice da je dvostruki dobitnik Bukerove nagrade. Ona, međutim, ne ukazuje nužno na razliku u kvalitetu proze, posebno otkako i književnost više zavisi od zakona tržišta i marketinga, pa se upravo zbog neospornog talenta Filipisa, kao i uvida u aspekte postkolonijalnosti koje ne nalazimo kod Kucija i Ruždija, on našao među dvojicom velikana.

Osobitost dela Karila Filipisa, kog nazivaju britanskim piscem karipskog porekla ili crnim britanskim piscem, proističe iz činjenice da je nastalo na spoju karipskih i zapadnoevropskih tradicija. Filipis je poreklom s antilskog ostrva Sent Kits, odrastao je i školovao se u Engleskoj, a postkolonijalnim stvaraoceom čine ga teme identiteta, doma, pripadnosti i ostrakizma u robovlasničkom i svakom drugom ugnjetavajućem sistemu, potom kulturna i ekonomska zaostavština kolonijalizma u nezavisnim nacijama, te seobe i život imigranata u često netrpeljivom okruženju zemlje domaćina. Njegovi romani potkopavaju unižavajuće prikaze (prevashodno rasnog i rodnog) *drugog*, upućujući na potrebu za preinačenjem kako ličnih tako i kolektivnih identiteta. Filipis sugerše da

je danas nužno prihvatiti i promene u osnovama nacionalnog identiteta bivše matice zbog značajnog prisustva doseljenika u sada uveliko multirasnoj i multikulturnoj zemlji bivšeg kolonizatora. I formalne karakteristike Filipsove proze odišu postkolonijalnošću jer obilato koristi u postkolonijalnom stvaralaštvu čestu polifoniju, kojom se prednost daje višestrukoj perspektivi junaka čije su tačke gledišta istorija i književnost nekada zanemarivale. Fragmentarne strukture inspirisane džezom i soulom odražavaju živote i identitete koje su erodirale istorijske struje, a povezuje ih kolektivno sećanje.

Bogata karipska kultura iz koje je Filipis potekao stvorena je na preseku nekoliko tradicija za vreme trgovine robljem, iznedrivši specifične identitetske probleme vezane, pre svega, za rasne, etničke, rodne i jezičke attribute, dok je savremena južnoafrička kultura nastala u senci aparthejda kao sramnog vrhunca kolonijalne politike koja je bila na snazi i posle sticanja nezavisnosti, sve do 1994. godine. Južnoafrička književnost, koja se neretko deli na crnu i belu, odražava rasne i etničke tenzije kao posledicu rasističke vladavine manjine, a piše se na jeziku bivšeg kolonizatora (afrikansu), jeziku posrednika koji je postao kolonizator (engleskom), te na autohtonim jezicima. Čitaocima širom sveta najdostupnija su, naravno, dela iz ove druge skupine u koju spada i anglofoni južnoafrički autor Dž. M. Kuci. Kucijevo delo uživa poseban status u postkolonijalnom stvaralaštvu jer iz delikatne pozicije postkolonizatora ispituje postavke tlačiteljskih sistema, trudeći se da pronikne u varvarsku psihu progonitelja i razotkrije naličje

koncepta civilizacije. Sporno pitanje u kritici o Kucijevim romanima jeste pišćev otklon od materijalne stvarnosti u klimi pokajničkog propitivanja rasističkog sistema u realističkoj prozi mnogih beloputih južnoafričkih pisaca. Kucijevo delo nesumnjivo može da se tumači kao odgovor na istorijat kolonijalizma i aparthejd, ali ili uopštenije, kao umetničko propitivanje nasilja, traume, te nedokučivosti *drugog* i njegove patnje. Dok jedni smatraju da Kucijeva filozofska razmatranja uspostavljaju preveliku distancu u odnosu na južnoafrički kontekst i da bi trebalo neposrednije da se pozabave pitanjima konkretnog istorijskog trenutka, drugi u njegovim romanima vide alegorije o Južnoj Africi u kojima su, uprkos distanci koju alegorija podrazumeva, jasni naznake društveno-političke situacije i autorov stav. Kako god da je čitamo, Kucijevom prozom preovladava možda uzaludan pokušaj da se razumeju i ugnjetač i ugnjeteni. No, u nastojanju da pojmi *drugo*, Kuci ne progovara umesto njega niti ga pokušava predstaviti ili opisati. *Drugo* ni samo ne progovara, podsećajući da se traumatično iskustvo često ne može verbalizovati, a posredno ni do kraja razumeti. Tako se identitet *drugog* u Kucijevoj prozi gradi između redova, u prostoru neizrečenog i neizrecivog. U odsustvu sposobnosti da se dočara *drugo*, a razumevanje *drugog* je ključ za razumevanje vlastitog identiteta, Kucijeve pripovedače neretko obuzimaju osećaji nelagode i nedostatka autoriteta.

Sveopšte podrivanje autoriteta pripovedača, autora, zvaničnih istorija i monolitnog predstavljanja stvarnosti jeste i među najupadljivijim, pa i najzabavnijim,

odlikama Ruždijevog opusa, svojevrsnog dokaza o izmeštenim konceptima centra i margine. Uspeh Salmana Ruždija svedoči o uticaju osnaženog *drugog* na nekada nadmoćnu englesku kulturu, te o promenama kroz koje njena književnost već decenijama prolazi. Ruždi svojim primerom ne samo da ukazuje na priliv stranih kultura i potonju hibridizaciju kulture matice nego kao jedan od vodećih pisaca savremene britanske i svetske književnosti menja ideju o glavnom toku i kanonu zbog velike popularnosti „mešovite“ književnosti. Hibridnost i podrivачka priroda Ruždijeve proze tek su neke od njenih postkolonijalnih odlika. U delima ovog pisca *drugo* ne samo da progovara, nudeći sopstvene verzije istorije i stvarnosti, nego progovara na preinačenom jeziku i u transformisanim formama bivšeg kolonizatora, stremeći ka pobedi nad istorijskim neprijateljem i vlastitom oslobođenju. Drugim rečima, Ruždi se ne odriče kolonizatorove kulture nego je, naprotiv, prihvata kao deo svog nasleđa jer u kulturnom prožimanju vidi više prednosti nego mana. Otud se u svakom njegovom delu javlja ideja o kulturnom prevođenju, koje nužno podrazumeva i gubitke, pretočena u sudbine migranata čiji su identiteti, kao i identitet samog autora, istovremeno polovični i mnogostruki, nestabilni i promenljivi. Fragmentarnost i hibridnost identiteta u Ruždijevom stvaralaštvu posmatraju se u okruženjima uzajamno isprepletenih kultura Istoka i Zapada u različitim istorijskim periodima, kroz prizmu kolonijalne zaostavštine u nezavisnim nacijama i nekadašnjim centrima, te savremenih migracija u doba globalizacije, u

potrazi za pomirenjem suprotnosti i razrešenjem kompleksnih pripadnosti.

Razlike u društveno-istorijskim okolnostima i međusobnim odnosima Kariba, Indije, Ujedinjenog Kraljevstva i Južne Afrike, kao i osobenosti samih pisaca, uslovile su niz specifičnosti u Filipsovim, Kucijevim i Ruždijevim temama i formama. Ipak, svu trojicu zanimaju strategije građenja *drugosti*, progon i njegovi ishodi, te (re)konstrukcija identiteta na nestabilnom tlu novog kolonijalizma, obeleženom prošlim i sadašnjim traumama. Svako od njih na svoj način razotkriva i prelazi rasne, etničke, rodne i sve ostale prepreke koje se u hijerarhijskim sistemima postavljaju kako bi se održali postojeći odnosi moći. Dok potkopavaju premise na kojima takvi odnosi počivaju, ovi romansijeri na videlo iznose krhkost svih postkolonijalnih identiteta i sinkretičnost postkolonijalnih kultura. U želji da tehnikom montaže ukaže na posebnosti i dodirne tačke Filipsovog, Kucijevog i Ruždijevog stvaralaštva, ova knjiga će nastojati da razjasni kako svaki od njih predočava posledice nemilosrdnih istorijskih tokova na identitet pojedinca i zajednice, uz nagoveštaje mogućih puteva prevazilaženja dijalektike mi/oni. Da bi u tome uspela, neophodan je kratak osvrt na širi kontekst u kom se identitet ovde posmatra.

POSTKOLONIJALNA KNJIŽEVNOST I IDENTITET

Postkolonijalno stvaralaštvo nesumnjivo je među najbogatijim i najraznovrsnijim u svetskoj književnosti. Ono je amalgam naizgled nespojivih tradicija i žanrova čiji je možda najočitiiji primer afro-evropski roman, kako ga naziva Ngugi va Tiongo, u kome ritmovi usmene tradicije odjekuju izvorno zapadnom formom. Upravo je to, njena najupečatljivija odlika i najveće preimućstvo, zbog neizmernog kulturnog i žanrovskog bogatstva iz kog crpi inspiraciju, čini teško odredivom kategorijom. Varljiva nedvosmislenost termina postkolonijalno mogla bi navesti na jednostrano tumačenje ove sveobuhvatne književne oblasti poroznih granica koja je meta brojnih kontroverzi i predmet višedecenijskog interesovanja izdavačkih kuća, čitalačke publike i akademske zajednice.

Nastojanje da se definiše postkolonijalna književnost iziskuje prethodno utvrđivanje pojma kolonijalne književnosti. Uopšteno govoreći, a u nedostatku preciznije definicije, kolonijalna književnost mogla bi se odrediti kao književnost koja odražava kolonijalni etos (Boehmer, 2005: 2). Njoj svojstvene teme i motivi, poput osvajanja novih teritorija ili širenja svetlosti civilizacije, predočene iz perspektive kolonizatora (misionara, zemljoposjednika, trgovca ili činovnika kolonijalne uprave), gotovo isključivo muškarca, belca, Evropljanina, odraz su uobičajenih kolonijalnih stereotipa o *drugom* koji kulturu imperije predstavljaju kao

superiornu, dok istovremeno nude izopačenu sliku kolonizovane kulture i istorije lišenih vrednosti, značaja, pa i postojanja. Metropolu je matica i lice imperije, a kolonija njeno naličje, njeno nesvesno ili skriveno jastvo (Boehmer, 2005: 26). Takve predstave omogućile su kolonijalnoj književnosti da odigra ključnu ulogu u uspostavljanju kulture kolonizatora kao norme i negiranju vrednosti takozvanih perifernih ili marginalnih kultura (Ashcroft–Griffiths, & Tiffin, 2002: 3). Na primeru književnosti Britanske imperije Eleke Bumer sugeriše da treba razlikovati kolonijalnu od kolonijalističke. Kolonijalna književnost je uopšteniji pojam i obuhvata tekstove o kolonijalnim spoznajama i iskustvima koje su u periodu kolonizacije mahom pisali stanovnici metropole, a ponekad i kreoli i starosedeci. U tom smislu, termin se odnosi na književnost koja je nastala u Britaniji i ostatku imperije u kolonijalnom periodu. Kako su i tekstovi koji se nisu neposredno bavili kolonijalizmom uticali na učvršćivanje stava o Britaniji kao dominantnoj svetskoj sili i imperijalizmu kao sastavnom delu prirodnog poretka, Eleke Bumer i njih ubraja u kolonijalnu književnost, a kao primer navodi romane Čarlsa Dikensa i putopise Entonija Trolopa. Kolonijalistička književnost, s druge strane, usredsređuje se isključivo na kolonijalnu ekspanziju i predstave o neevropskim zemljama s ciljem da prenese imperijalističke stavove o nadmoći evropske kulture i ispravnosti imperijalističkog poduhvata (Boehmer, 2005: 2–3).

Kolonijalnu književnost u najopštijem smislu reči kao književnost kolonijalizma karakteriše tesna veza

između teksta i kulturnog aspekta imperijalističkog poduhvata. Edvard Said, Eleke Bumer i brojni drugi kritičari i teoretičari tumače tekst kao sredstvo nametanja kolonijalnog autoriteta i kolonizatorove vizije o *drugom*, a samim tim i o sebi, putem opisivanja. Kroz ustaljene, stereotipne simbole i metafore, poput ideje o pobuni kolonizovanih otelotvorene u liku tamnoputog silovatelja Evropljanke, odnosno evropske kulture (Loomba, 2005: 70), kolonijalni pisci su pokušavali da približe i razumeju nepoznato i istovremeno ga okamene u njegovoj podrazumevanoj primitivnosti. Njihova dela usredsređuju se na nesebične kolonijalne činovnike, prosvetljene čuvare imperije koji ne traže nadoknadu za velike ciljeve čiju racionalizaciju nalazimo u Kiplingovoj čuvenoj pesmi „Breme belca“ (“The White Man’s Burden”). Istovremeno se kolonizovani demonizuju i potiskuju na obode kolonizatorovih pripovesti. Sudeći po nagoveštajima kojima takvi tekstovi obiluju, kolonizovani treba da prihvate položaj na društvenim i književnim marginama kao logičnu posledicu vlastite prirodne podređenosti, a kolonijalnu upravu kao naprednu i učinkovitu silu koja im, uprkos surovoj prirodi, čini dobro. U kolonijalnoj književnosti, dakle, sve je podvrgnuto dominantnom i ispitivačkom kolonijalnom pogledu koji sliku o *drugom* kroji po vlastitim merilima. Kolonijalni tekstovi su stoga u isti mah sredstvo građenja i širenja ideje o ispravnosti kolonijalnog poduhvata, te konstruisanja, izražavanja i utvrđivanja unižavajuće slike o *drugom* kao sublimacije neizvesnosti u osnovi kontakta s kolonizovanim narodima (Boehmer, 2005: 74). Književnost čiji su jezik i diskurs od

presudnog značaja predstavljala je kanal za razmenu kolonijalnih prikaza i ideala, s namerom da se kolonizatori uvere u svoju superiornost, a kolonizovani u svoju urođenu inferiornost, pa je i otpor prema kolonijalizmu kasnije često poprimao tekstualan oblik (Boehmer, 2005: 15). No, kolonijalnu književnost kao plod i potporu transkulturacije ne treba tumačiti isključivo kao odraz dominantnih ideologija nego i kao proizvod veoma složenih odnosa moći i otelovljenje često sukobljenih predstava o *drugom* s obe strane kolonijalnih podela (Loomba, 2005: 63).

Morfološka jednostavnost reči postkolonijalno može navesti na pomisao da je definisanje i određivanje jasnih granica postkolonijalne književnosti lak zadatak. Postkolonijalna književnost je Ruždijevo „čudovište nezavisnosti“ (Ruždi, 1987: 554) nastalo *nakon* kolonijalne književnosti i *nasuprot* njoj, a danas sve češće podrazumeva i izvestan *otklon* od nje. Kao odgovor na ono što im je prethodilo, postkolonijalna dela stvaraju pisci u nekadašnjim kolonijama i poreklom iz njih na jeziku bivšeg kolonizatora ili na vlastitim jezicima. Sveobuhvatnija definicija u postkolonijalnu književnost ubrojala bi sva dela o postkolonijalnim temama bez obzira na poreklo samih pisaca. Kada se tome dodaju njoj svojstvena isprepletenost kultura i tradicija, očita u jezicima nepovratno izmenjenim tokom i posle kolonizacije, te specifične kombinacije književnih konvencija i žanrova kolonizatorskih i kolonizovanih kultura, shvatamo da je reč o jednoj hibridnoj književnoj tradiciji koja odražava hibridne postkolonijalne kulture.

Termini kolonijalno i postkolonijalno primarno označavaju vreme i kulturu *pre* i *posle* sticanja nezavisnosti, ali je njihovo čisto vremensko značenje prevaziđeno. Tako u jednom od kapitalnih dela postkolonijalne teorije, *Imperija uzvrća pisanjem* (*The Empire Writes Back*), postkolonijalno podrazumeva svu kulturu pod uticajem imperijalističkog procesa od početka kolonizacije do danas (Ashcroft et al., 2002: 2). U skladu s tako širokim određenjem, ovaj termin se može odnositi i na kulture izvan granica nekada kolonizovanih prostora, premda autori ove knjige navode isključivo književnosti bivših kolonija, uključujući i one čiji je postkolonijalni status danas upitan. Ambivalentnost u tom pogledu odlikuje status američke književnosti čije se kolonijalno poreklo neretko zaboravlja zbog trenutnog položaja Sjedinjenih Država u odnosima moći i njihove uloge u procesu novog kolonijalizma ili imperijalizma, iako razvoj njihovog odnosa s maticom umnogome prati obrazac drugih postkolonijalnih prostora. Budući da je Amerika prvo postkolonijalno društvo koje je razvilo nacionalnu književnost, u poznom XVIII veku, i osobenostima vlastitog iskustva prilagodilo forme preuzete iz matice (Ashcroft et al., 2002: 15), američka književnost se može smatrati delom postkolonijalne samo u najširem smislu. Najšira definicija postkolonijalnog stvaralaštva upućuje na činjenicu da van okvira regionalnih, kulturnih i ostalih idiosinkrazija sve postkolonijalne književnosti povezuju formativni uticaj iskustva kolonizacije i početna afirmacija kroz isticanje razlika u odnosu na pretpostavke imperijalističkog centra (Ashcroft et al., 2002: 2). Eleke

Bumer takođe smatra da se postkolonijalna književnost obično tumači kao kritičko preispitivanje kolonijalne veze i pružanje otpora kolonijalističkim stanovištima. Tako shvaćena, ona je od suštinskog značaja za proces intelektualne dekolonizacije jer izražava iskustvo kolonizovanih, te tematski i formalno podriva kolonijalističke diskurse. Stoga je postkolonijalno književno stvaralaštvo obeleženo kulturnom izopštenošću i podelama unutar imperije, u svojim ranim fazama mahom se odnosi na nacionalistička dela (Boehmer, 2005: 3), dok njegov dalji razvoj prate prostorno i tematsko odmicanje od kolonijalizma, a približavanje global(izova)noj i kosmopolitskoj književnosti.

Problematiku jasnog definisanja pojma postkolonijalno usložnjava nemali broj srodnih termina. Po rečima Eleke Bumer, postkolonijalno treba razlikovati od konvencionalnijeg post-kolonijalnog kao vremenske odrednice koja se odnosi na period posle Drugog svetskog rata (Boehmer, 2005: 3). Nasuprot tome, autori dela *Imperija uzvraća pisanjem* koriste isključivo ovaj drugi u gorenavedenom daleko širem značenju. Po njima razlika između post-kolonijalnog i postkolonijalnog leži u činjenici da prvo naglašava, a drugo često zapostavlja materijalnu činjenicu kolonizacije i njene posledice (Ashcroft et al., 2002: 198). Postoje i drugi, delimično srodni, termini kojima se ponekad upućuje na post(-)kolonijalnu književnost. U pokušaju da se nađe zamena za zastareli termin književnost Komonvelta čije su granice daleko nejasnije nego što bi se u prvi mah moglo pomisliti, došlo se do naziva nove književnosti na engleskom, iako one u

XXI veku više nisu nove, potom do ograničenog i pomalo pežorativnog pojma književnosti Trećeg sveta (Ashcroft et al., 2002: 22) čiji se okviri zapravo ne poklapaju u potpunosti ni sa postkolonijalnim stvaralaštvom ni sa književnošću Komonvelta, te do možda preširokih, pa stoga nepreciznih i nejasnih odrednica kao što su međunarodna ili transkulturalna književnost, svetska književna proza (Boehmer, 2005: 3) i transnacionalna književnost. Postkolonijalna književnost, bez crtice, čini se trenutno najpodobnijim nazivom jer obuhvata istorijsku stvarnost i fokusira se na vezu koja je iznedrila najvažniji kreativni i psihološki podstrek za ovu granu književnog stvaralaštva. Istovremeno ukazuje na mogućnost izučavanja efekata kolonijalizma u književnosti na engleskom i povlačenja paralela između nje i stvaralaštva na starosedelačkim jezicima ili književnostima ostalih dijaspora (Ashcroft et al., 2002: 23). Kao krovni termin, postkolonijalno pretili da zakloni mnogobrojne kulturne, društveno-istorijske i druge razlike. U ovoj knjizi, međutim, on se upotrebljava s punim poštovanjem prema tim razlikama i s idejom da traganje za sličnostima ne vodi nužno u izjednačavanje konteksta i iskustava. Strogo određene i isključive kategorije, poput onih preširoko definisanih, sklone su homogenizaciji, pa se tako neretko dešava da se postkolonijalna književnost tumači samo kao suprotnost kolonijalnoj, gde se autoritetu jednog glasa u kolonijalnom stvaralaštvu suprotstavlja postkolonijalna polifonija, a postkolonijalno delo se automatski, i pogrešno, doživljava kao višeznačno, mešovito i podriivačko (Boehmer, 2005: 4). S druge strane, ni kolonijalna

književnost ne mora se nužno povezivati s kolonijalnom moći i posmatrati jedino kao stvaralaštvo što pompezno negira starosedelačke kulture, budući da se ideje o samopotvrđivanju koje danas nazivamo postkolonijalnim zapravo javljaju pre sticanja formalne nezavisnosti pa, strogo govoreći, pripadaju kolonijalnoj književnosti (Boehmer, 2005: 4–5).

Upravo je to jedan od pokazatelja postepenosti prelaza iz kolonijalne u postkolonijalnu književnost, a kratak pregled tog procesa može da pomogne u prihvatanju šireg tumačenja ovih pojmova. Prvi znaci neizvesnosti, preispitivanja i dezintegracije tradicionalnih stavova i vrednosti javili su se početkom XX veka pod uticajem modernizma i povlačenja imperije (Boehmer, 2005: 95). Pokreti otpora, koje je kolonijalna uprava i sama podstakla, sredinom XIX veka počeli su, zajedno sa strahom od konkurencije, da slabe imperijalističko samopouzdanje. Nekoliko decenija kasnije, međutim, daleko organizovaniji i masovniji otpor poprimio je i oblik kulturnog preporoda i pronašao tekstualni izraz (Boehmer, 2006: 96). U nadi da se mogu sastaviti prekinute niti istorije i tradicije, i rekonstruisati identitet naroda ukorenjen u kulturno poreklo, slavila se čista i bogata starosedelačka, pretkolonijalna kultura ustoličena u mitu o autentičnosti. Rani nacionalistički stavovi odbacili su zamisao o razmeni s Evropljanima, a književnost kolonizovanih je gotovo istovremeno nasledila zapadnjačke forme, žanrove i konvencije i podredila ih vlastitim ciljevima, zbog čega je Evropa izgubila monopol nad njima (Boehmer, 2005: 96–97). Nastao je niz dela

hibridne tradicije i kulture kao odgovor na kolonijalnu istoriju, kolonijalni pogled i prikaze koje on nudi. Opovrgle su se negativne predstave o marginalizovanima, istakle i iz sasvim drugačije perspektive predočile odlike koje je kolonizator predstavljao kao loše, a odvajanje od kolonijalnih stereotipa i klasifikacija odvijalo se uporedo s prisvajanjem ideoloških, tekstualnih i lingvističkih vidova kolonijalne moći (Boehmer, 2005: 101). Oni koje su Evropljani smatrali nesposobnim za samoprikazivanje preuzeli su jezik i književne forme kolonizatora, poput avanturističke priče, romana, pastorale ili istorijske proze, kao instrumente moći, da bi o sebi i svojoj istoriji govorili iz vlastitog ugla. Došlo je do procesa abrogacije, odnosno podiranja imperijalističkih kategorija normalnog i ispravnog te negiranja njihovog privilegovanog statusa, a potom do apropijacije koja je abrogaciji omogućila da ode dalje od pukog izvrtanja imperijalističkih kategorija, a jeziku centra da ponese teret kulturnog iskustva i ličnog pečata *drugih* (Ashcroft et al., 2002: 37–38). Treba imati na umu da apropijacija nosi rizik od aproksimacije, česte odlike obrnutog diskursa ili kontradiskursa, kada učešće u dominantnoj kulturi zarad borbe za sopstvene ciljeve dovede do podržavanja istog simboličkog sistema koji je podstakao otpor (Boehmer, 2005: 100).

Na takvom terenu slavljenje čistote imaginarnih domovina, izgubljenih pretkolonijalnih rajeva, a potom rasne i kulturne hibridnosti i jedinstvenosti iskustva u procepu između kultura odvijalo se unutar kreolizovanih vidova izražavanja, gde su romantične vizije pastoralnih okruženja suprotstavljane prizorima degradacije,

mučeništva, krvoprolića i ropstva, dok se novija postkolonijalna proza pretežno bavi nasleđem i posledicama kolonijalizma u nekadašnjim kolonijama i urbanim prostorima savremenog sveta. Rani postkolonijalni tekstovi odišu idejama obnove i ponosom na vlastitu kulturu i rasu ili etnicitet, dok tekstove kolonizatora iz istog perioda odlikuju povlačenje i raspršivanje iluzija (Boehmer, 2005: 97, 101), a sve više i otvorena kritika imperijalizma. Već su evropski modernisti ponekad izražavali protivrečne stavove u kojima su se preklapali razočaranje u imperiju i predrasude prema *drugom*. Na sve veći otpor prema imperiji i promenu stereotipnih slika o drugim kulturama nesumnjivo je uticala i pojava nekolicine pisaca iz kolonija u zapadnjačkoj avangardi, kao što je slučaj s Ketrin Mensfild i Džin Ris, čije su se preokupacije delimično poklapale s modernističkim interesovanjem za fragmentaciju identiteta, otuđenje, izmeštenost i dezorijentisanost. Postepenom pomeranju ideja o centru i margini doprinela je i činjenica da su „egzotične“ kolonizovane kulture pobudile interesovanje nekolicine velikih evropskih umetnika, poput Pola Gogena, poslužile im kao nadahnuće i pomogle im u samopreispitivanju. No, ni to kao ni prisustvo pisaca iz kolonija na Zapadu koji su iz dvostruke perspektive istovremenih insajdera i autsajdera (Rushdie, 1992: 19) preispitivali pojmove pripadnosti i identiteta nije moglo ozbiljno uzdrmati kulturnu hegemoniju koja je dugo počivala na marginalizaciji ostalih kultura. Drugost je, međutim, polako poprimala pozitivnije konotacije, što je

omogućilo početak kulturne razmene koja i danas traje i izmenilo prirodu književnosti kolonizatorskih kultura.

Da bi se došlo do onoga što danas smatramo postkolonijalnom književnošću, razvoj je tekao u tri faze. U prvoj su dela pismene elite, predstavnika imperije, privilegovala kulturu i tradiciju centra, u drugoj je na scenu stupila književnost obrazovanih starosedelaca ili izopštenika koju je imperija odobrila, a u poslednjoj su se razvile nezavisne književnosti (Ashcroft et al., 2002: 5–6). Tek u drugoj polovini dvadesetog veka pojavila su se dela koja možemo nazvati pravim primerima postkolonijalne književnosti. Pod uticajem dekolonizacije u čijem je mučnom procesu kultura poslužila kao sredstvo izražavanja političkih, ekonomskih i društvenih transformacija, sve je jasnija bila potreba za samoizražavanjem, introspekcijom, (re)konstrukcijom vlastitog identiteta i izgradnjom nacije, pa dela proistekla iz nje podrivaju jedan od najučestalijih stereotipa o *drugom*, onaj po kome je pripadnik periferne kulture lišen sposobnosti (samo)analize i samoprikazivanja. Posebno u prvim talasima, ta potreba je dovela do marginalizacije kulture kolonizatora, o čemu svedoči Ačebeov roman *Svet koji nestaje* iz 1958, o periodu ključnih promena u afričkom društvu usled kontakta s belcima, u kome se beloputi kolonizatori jedva i spominju. Takvi oblici subverzije i razgraničavanja mogu postati i faktor samosputavanja, a u kasnijoj postkolonijalnoj književnosti ustupili su mesto sintezi koja odbacuje „monocentrični pogled na ljudsko iskustvo“ (Ashcroft et al., 2002: 40).

Mahom velikodušnije postkolonijalne perspektive nastale su iz prostorne i kulturne izmeštenosti i manjinskih diskursa kao odgovor na kolonijalna svedočanstva o svetu *drugih*, a svoja kritička preispitivanja formulisale su na osnovu kulturne razlike (Bhabha, 1994: 171–172). Ukidanjem autoriteta kolonizatorove tačke gledišta prednost je data glasovima koje su kolonijalna istorija i tekst potiskivali. Drugim rečima, postkolonijalna književnost pružila je priliku mnogobrojnoj deci imperije da ispredaju priče koje nisu bile delom zvaničnih kolonijalnih pripovesti. Stoga ne čudi što je upravo subverzivnost jedna od najočitijih odlika postkolonijalnog stvaralaštva čiji narativi grade identitet na temelju izmeštenih ideja o autoritetu, centralnosti, autentičnosti, čistoti, te superiornosti i inferiornosti kultura, rasa i etniciteta. Prisivajanjem i preobražavanjem jezika i kanona kolonizatora, preispisivanjem kolonijalnih mitova, stereotipa i verzija istorije, te spajanjem evropskih i neevropskih književnih žanrova, formi i konvencija, to stvaralaštvo u svojim kasnim fazama počelo je da slavi sintezu tradicija, pokazujući da smisao njegovog podrivačkog poduhvata nije da se jedne predstave zamene drugima, da negativne slike ustupe mesto pozitivnim, a centar da ustukne pred marginom (Bhabha, 1994: 19). Suština je da se preispitaju same postavke norme, središta i periferije, te da se obeležja identiteta nastalog u njihovom sučeljavanju oslobode vrednosnih sudova.

Istovremena hibridnost i fragmentarnost postkolonijalnih identiteta u kritičkoj literaturi možda se najčešće ističu, a ova prva i gotovo jednako često osporava,

upravo zato što se suprotstavljaju samoj srži sistema i pogleda na svet koji jednoobraznost pretpostavljaju izmešanosti, a celovitost „nepotpunosti“ ili „polovičnosti“. Kolonijalni strah od mešanja zamenila je karnevalska igra nastala iz kompleksnog i povremeno nasilnog procesa međukulturne razmene koja razotkriva apsurdnost mita o čistoti, homogenosti i postojanosti kultura s obe strane kolonijalnih podela. Na formalnom nivou književnost odražava ovu odliku postkolonijalnih kultura i identiteta prisvajanjem romana i unošenjem u njega elemenata lokalnih književnih konvencija, predanja, mitova, legendi, običaja i verovanja. Time su se tradicionalne forme i žanrovi, pa i sam jezik, iz korena promenili, pa im više ne možemo pripisivati esencijalističke karakteristike (Ashcroft et al., 2002: 179). Istu odliku postkolonijalnih identiteta i teksta nalazimo i u intertekstualnosti koja odražava mnogostrukost postkolonijalnih kultura i povremeno služi kao instrument subverzije. Tako u noveli *Pesma za noć* Krisa Abanija aluzije na anglosaksonske kulturne narative ističu beskorisnost kolonijalnog obrazovanja u haosu građanskog rata, dok romani *Fo Dž. M. Kucija* i *Široko Sargaško more* Džin Ris kanonske pripovesti postavljaju u ironičnu perspektivu s namerom da preispitaju rasističke i seksističke postavke imperijalizma. Poseban aspekt preispitivanja zapadne tradicije jeste i adaptacija evropskih mitova koja zajedno s vaskrsavanjem starosedelačke mitologije predstavlja važan sastavni deo intelektualne dekolonizacije i redefinisanja identiteta dok istovremeno odražava sintezu tradicija postkolonijalnih prostora.

U svemu tome posebno važnu i neretko ambivalentnu ulogu imaju jezici postkolonijalnih književnosti. Jezik kao instrument moći autorima poput Salmana Ruždija i Činue Ačebea, koji biraju jezik kolonizatora, omogućava da izraze specifičnu slojevitost i fragmentarnost postkolonijalnih kultura i identiteta i simbolično pobede starog neprijatelja preuzimanjem i preinačivanjem njegovog jezika. U tom smislu postkolonijalna književnost menja i sam koncept standardnog jezika i kulturnog identiteta čije je on obeležje tako što kombinuje standardne i nestandardne varijetete, smenjuje jezičke kodove, ubacuje neprevedene reči na lokalnim jezicima ili smešta jezike kolonizatora u sintaksičke strukture neevropskih jezika. Ideja o autoritetu jednog superiornog jezičkog standarda dovodi se u sumnju i kada se postkolonijalna dela služe isključivo kreolizovanim oblicima jezika kao sredstvom prenošenja osobenosti postkolonijalnih iskustava i identiteta. Ne smemo, naravno, zaboraviti da se postkolonijalna književnost piše i na lokalnim jezicima, u kulturama gde su oni opstali i imaju pismo. Iako je književnost na lokalnim jezicima široj čitalačkoj publici dostupna samo ako postoji u prevodu, pa se zbog toga uglavnom izostavlja iz kritičke literature, nju ništa manje nije obeležila složena istorija kolonijalizma. Nasuprot Ruždiju i Ačebeu, Ngugi va Tiongo je među onima koji se odriču jezika metropole jer ih je udaljavao od njihovog sveta i njih samih, smatrajući da su pisci koji stvaraju na jeziku kolonizatora zarobljeni u jezičkom kavezu kolonijalnog nasleđa i, dok se protive

privrednom i političkom novom kolonijalizmu, doprinose njegovom kulturnom opstanku (Ngugi 1986: 12, 22, 26).

Novi kolonijalizam i savremene migracije dalje transformišu postkolonijalne identitete koji se u novijoj postkolonijalnoj književnosti razmatraju u kontekstu globalizacije, pa se hibridnost i fragmentarnost posmatraju kao karakteristike globalizovanih kultura. Ipak, putanje postkolonijalnih pripovesti retko napuštaju prostor nekadašnje imperije i ostvaruju makar posrednu vezu s kolonijalizmom. Čak i one pripovesti koje su daleko odmakle od uobičajenih postkolonijalnih tema neprestano se vraćaju pitanju istorije, jednoj od okosnica postkolonijalnog stvaralaštva. Dok je oživljavanje pretkolonijalnih istorija predstavljalo temelj izgradnje identiteta u ranoj postkolonijalnoj književnosti, kasnija postkolonijalna dela posvetila su se podrivanju zvaničnih istorija kroz istoriografsku metafikciju i magijski realizam, na poroznoj granici između zaboravljenog i zapamćenog gde stvarno i imaginarno dele „bezmalo isti prostor“ (Ruždi, 2002: 32). Istorija koju postkolonijalna književnost ispisuje neizostavno je i namerno izmeštena u odnosu na zvanične, a često i na realističke, prikaze. I istoriografska metafikcija i magijski realizam su primeri subverzivnog dvostrukog ili podvojenog diskursa koji odražavaju nepostojanu granicu između činjenice i fikcije, te višestrukost i podvojenost postkolonijalnih kultura i identiteta, u borbi protiv represivnih čistunačkih prikaza istorije i stvarnosti. Iako su joj svojstveni, međutim, ni istoriografska metafikcija ni magijski realizam nisu neizbežni u postkolonijalnoj književnosti. Najnovija

postkolonijalna ostvarenja, poput romana *O lepoti Zejdi Smit*, ređe pribegavaju poigravanju zvaničnim istorijama i izmeštanju stvarnosti dok istoriju i identitet tumače kroz prizmu današnjih globalnih odnosa moći koji počivaju na nejednakostima stvorenim ili produbljenim tokom razvoja kolonijalizma i modernog kapitalizma. Bez obzira na oblik u kom se ispoljava, kontinuirana opsednutost istorijom u postkolonijalnom stvaralaštvu uslovljena je istorijskim diskontinuitetom i lažiranjem istorije kao osnovom izmeštenosti koja definiše postkolonijalne kulture i identitete, a cilj joj je da naglasi da je svaki čin selekcije ujedno i čin izostavljanja te da je ono zaboravljeno jednako važno, ako ne i važnije od zapamćenog.

Osećaj postkolonijalne izmeštenosti potiče od još jedne velike književne teme koja je, posebno u XX veku, inspirisala neka od najznačajnijih dela svetske književnosti. Temu emigracije i izgnanstva srećemo već na samim počecima usmene, a potom i pisane književnosti, gde je epovi, elegije i balade spominju kao oblik kažnjavanja i izolovanja pojedinca od zajednice, a u XX veku ona prerasta u ključnu preokupaciju pisaca različitih provenijencija, naročito onih koji su i sami emigranti. U postkolonijalnoj književnosti ova tema je zbog migracija prouzrokovanih kolonijalizmom nezaobilazan element u reviziji koncepata centra i margine i (re)konstrukciji identiteta. Kako je to formulisao Salman Ruždi, tu se osećaj gubitka pokušava nadomestiti stvaranjem imaginarnim domovina, često iz perspektive emigranta koji istovremeno ima dva doma i nijedan. Kao i sva umetnost o emigraciji, postkolonijalna književnost nudi uvid u raznovrsna

iskustva migracije i života u dijaspori, u procepu između kultura. Tako Ruždijeva proza većinom slavi pozitivne aspekte tog iskustva, dok romani i drame Karila Filipa predočavaju gotovo isključivo njegove najmučnije vidove. No, njihova dela ne predstavljaju krajnosti nego ukazuju na dve važne tendencije u književnosti poznog XX i ranog XXI veka. Jedna, po rečima Timotija Brenana, razmatranjem elitnih vidova migracije globalizaciju predstavlja kao veseli haos beskrajno mobilnog građanstva (Brennan, 2004: 124). Druga se usredsređuje na svet neprivilogovanih emigranata poput izbeglica, radnika na crno bez boravišne dozvole ili žrtava trgovine ljudima, primoravajući nas da se suočimo s poražavajućim stranama globalizacije, internacionalizma i multikulturalizma. Po Beniti Pari, ona prva vodi u zanemarivanje uslova i praksi stvarnog imperijalizma, a privilegovanje migracije u postkolonijalnim studijama i književnosti zanemaruje ne samo neelitne migrante nego i milione ljudi čija je mobilnost iz političkih ili ekonomskih razloga ograničena (Parry, 2004: 74). Uprkos tome, privilegovane i neprivilogovane migracije, poput istorije, i danas su centralna tema velikog dela postkolonijalnog stvaralaštva. To je jedan od razloga zbog kojih ono ostaje presađeno, izmešteno, višejezično i verno razgovoru s kulturnim kodovima Zapada (Boehmer, 2005: 230).

Postkolonijalna književnost, dakle, predstavlja svojevrstan odgovor na dug istorijat kolonijalnih osvajanja, dominacije i tlačenja pod izgovorom širenja civilizacije koji je, po rečima Edvarda Saida, osvajanju obezbedio privid dostojanstvenog poduhvata (Said, 2003: 206). Kolonijalna

uprava se razlikovala od prostora do prostora, ali je svaki njen vid, od administrativne uprave do sistema robovlasništva, podrazumevao potčinjavanje i eksploataciju starosedelaca i njihove zemlje, razgradnju njihovih zajednica, te degradaciju i negiranje njihovih kultura i istorija. S jedne strane, postkolonijalna književnost se javila kao reakcija na materijalnu stvarnost modernog kolonijalizma koji se razvijao uporedo s kapitalizmom. Udruženim snagama oni su stvorili ekonomsku neravnotežu koja je osnova savremenih oblika eksploatacije i pretvorili čoveka u predmet i potrošnu robu. S druge strane, postkolonijalna književnost je isto tako reakcija na diskurse kolonijalnih tekstova i obrazovanja kao intrumenata u intelektualnom potčinjavanju kolonizovanih kultura. Od demantovanja pretpostavki na kojima su ti diskursi počivali i posezanja za pretkolonijalnim istorijama i kulturama, preko samoodređivanja i rekonstrukcije identiteta u periodu tokom i neposredno posle dekolonizacije, postkolonijalna književnost se preobrazila u odgovor na novi ili američki imperijalizam, koji umesto hrišćanstva nameće demokratiju, kao kulturnu prevlast i pre svega ekonomski sistem kontrole tržišta kom nije strana vojna prinuda. Upravo stoga postkolonijalizam, koji zajednice u prostorima nekadašnjih imperija različito doživljavaju pa je možda bolje govoriti o postkolonijalizmima, treba tumačiti kao privid u onom strogo hronološkom smislu i koristiti ga kao „zajednički naziv za [...] buntovnička znanja koja dolaze od podređenog, oduzetog, i teže da promene uslove i vrednosti u kojima svi mi živimo“ (Jang, 2013: 30).

Novi imperijalizam inspirisao je nove teme u postkolonijalnom stvaralaštvu, pa su pripovesti o stvaranju novih nacija i identiteta ustupile mesto često razuđenijim delima o globalnim tokovima ljudi i kapitala u kosmopolitskim urbanim prostorima. Rat protiv terorizma postkolonijalnu književnost je usmerio i u pravcu razmatranja nelagode i straha od drugih kultura koje nas vraćaju dogmatskom razmišljanju i kolonijalnoj dijalektici mi/oni, potiskujući kosmopolitsku otvorenost. Ako je proces definisanja identiteta u postkolonijalnoj književnosti pre 11. septembra bio mukotrpan, u književnosti nastaloj posle napada na Svetski trgovinski centar on je još teži jer fluidnost identiteta poprima nova značenja u svetu koji pozitivna obeležja kulturne razlike u kosmopolitskim okruženjima u trenutku može da pretvori u okidače straha, diskriminacije i progona. Postkolonijalni pisci i mislioci globalizaciju su oduvek posmatrali s dozom sumnje jer su u njenim okvirima kombinacija postmoderne misli i kulturne hibridnosti proizvele fantaziju o slobodi samoosmišljavanja suprotstavljenu materijalnim uslovima koji oblikuju stvarne globalne odnose, a međuprostori koje je stvorila globalizacija nalikuju onima koji odlikuju postkolonijalnost (Boxall, 2013: 170-172). No, u književnosti XXI veka globalni tokovi, dijalog između starog i novog uslovljen prelazom u novi vek i novi milenijum, te oni između utopijskih i distopijskih vizija, i oprečnih stremljenja kosmopolitizma i fundamentalizma, stvaraju novu vrstu fluidnog, hibridnog, ambivalentnog i promenljivog identiteta. Tim dijalogima i identitetima

posvetiću drugu knjigu, a ovde ću se pozabaviti onima koji su joj neposredno prethodili.

POSTKOLONIJALNA POLIFONIJA: KARIL FILIPS

KONTEKST

Neprestana razgradnja i izgradnja identiteta, te zaokupljenost jezikom i izmeštenošću, spadaju u najistaknutije odlike književnosti Kariba i karipske dijaspore. Uzrok tome nalazimo u kolonijalizmu i trgovini robljem koji su imali presudan uticaj na nastanak sinkretične karipske kulture. Starosedeooci su istrebljeni već u prvom veku evropske okupacije, pa je današnje lokalno stanovništvo nastalo mešanjem Evropljana, robova iz Afrike i kasnije napoličara iz Indije, Kine i s Bliskog istoka. Drugim rečima, celokupna populacija poreklo vodi od izgnanika, svojevoljno ili nasilno izmeštenih iz udaljenih kultura, čijom je kreolizacijom stvoren hibridni identitet na spoju indijanskih, evropskih, afričkih i istočnih tradicija. Na temelju prostorne i kulturne izmeštenosti izgrađeno je bogato književno stvaralaštvo među čijim mnogim istaknutim predstavnicima jesu književnici poput Dereka Volkota, Eduara Glisana i Džin Ris. To stvaralaštvo iznedrila je materijalna stvarnost obeležena rasnim sukobima, kidanjem istorijskih i kulturnih veza sa zemljama porekla, te nasilnim negiranjem pretkolonijalnih kultura i nametanjem kulture i jezika kolonizatora. Dok se književnost belaca u doseljeničkim kolonijama poput Australije, Novog Zelanda i Kanade odredila naspram matice, što po pomalo ekstremnom viđenju Denisa

Vilijamsa koči njihovu kreativnost jer vrednovanje vlastitog stanja u sistemu vrednosti Starog sveta vodi u samouništenje (Ashcroft et al., 2002: 146–147), karipsku književnost tek delimično inspiriše filijacija s imaginarnom Afrikom, a s ostalim imaginarnim domovinama i daleko manje. Preovlađujući afrički uticaj učestvuje u kreolizaciji, katalizi i sinkretičnosti karipske kulture, kako Edvard Kamau Bretvejt, Denis Vilijams i Vilson Haris nazivaju razvoj tog osobenog amalgama starosedelačkih i doseljeničkih kultura uslovljen dijalogom s prošlošću.¹ Dijalog s prošlošću odvija se na preobraženom jeziku kolonizatora u okviru specifičnog polidijalekatskog kontinuuma u kom se različiti dijalekti prožimaju i preklapaju (Ashcroft et al., 2002: 44), slikovito dočaravajući bogatstvo međukulturnih uticaja prostora koji uprkos formalnoj nezavisnosti trpi ozbiljne posledice novog kolonijalizma. Takav jezik dokazuje da multikulturni prostor, sudeći po Vilsonu Harisu, ima daleko veći međukulturni i transkulturni kreativni potencijal nego prostor koji teži monokulturnosti.

Nasuprot Karibima, multikulturni prostor Velike Britanije umnogome je obeležila težnja ka monokulturnosti koja je dugo činila okosnicu britanske antiimigracione politike, a reči i dela premijerke Tereze Mej svakodnevno pokazuju da se britanska politika i dalje kreće u pravcu konzervativizma kao protivteže kosmopolitskim stremljenjima britanskog društva. Savremene oblike ksenofobije u Britaniji Pol Gilroj vidi kao

¹ Vidi Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin (2002). *The Empire Writes Back*. London and New York: Routledge. 145–152.

produkt kolonijalizma jer gubitku kolonijalne moći pripisuje preovlađujući stav prema imigrantima kao uljezima, kao i želju za povratkom homogenom nacionalnom identitetu (Gilroy, 2005: 98, 102–103). I Agnes Vuli smatra da je dominantna crta britanske politike netrpeljivost prema imigrantima, od konzervativnih politika Inoka Pauela i Margaret Tačer preko zakona o imigraciji i azilu za vreme novih laburista Tonija Blera do sve rigoroznije kontrole imigracije krajem XX veka i danas (Woolley, 2014: 4–5). Tradicionalni britanski otpor prema imigrantima osigurao je opstanak rasizma koji je u isti mah istorijski problem i korozivna osobina savremene demokratije (Gilroy, 2005: xii), ali nije uspeo da uspostavi kraljevstvo jedne kulture niti je sprečio razvoj raznovrsnog multietničkog, multirasnog i multikulturnog društva u kom karipska dijaspora igra značajnu ulogu.

Prvi talas imigranata s Antila, neobrazovanih radnika koji su se integrisali u najniže slojeve društva, stigao je 1948. Književnost kasnijih generacija neretko svedoči o raspršenim iluzijama i nadama ovih razočaranih gostiju, kako ih karakteriše naslov jedne zbirke eseja, u netrpeljivoj sredini što nimalo nije nalikovala na velelepne opise i slike čudesne lepote kojima ih je hranila engleska kultura.² Teskoba zbog loših uslova života u Engleskoj našla je odušak u književnom motivu povratka kući koji, kada se ostvari, donosi nova razočaranja jer Karibi za dijasporu postaju mitska domovina, slika želje, a ne stvarnosti. U književnosti kasnijih generacija žal za

² Vidi, recimo, esej Džamejke Kinkejd "On Seeing England for the First Time" objavljen u časopisu *Transition* 1991.

izgubljenim rajevima koje će posetiti samo kao turisti i motiv povratka manje su značajni od koncepta dijaspore kao činioca identiteta (King, 2004: 109, 19). On je posebno važan za drugu generaciju karipskih imigranata u Engleskoj koja je odrastala u skladu s očekivanjima belaca u vreme kada je pitanje rase bilo goruće jer su sedamdesetih godina XX veka imigrante, naročito one tamnopute, smatrali zajednicom prestupnika i kao takve često podvrgavali policijskim istragama i maltretiranju. Pred kraj te decenije počeli su da se menjaju programi na engleskim univerzitetima kako bi se uključila karipska, afrička i azijska književnost (King, 2004: 77), ali su neredi u prvoj polovini osamdesetih pokazali da se situacija u stvarnom životu nije mnogo promenila. Delom inspirisani afroameričkim iskustvom, neredi su ukazali na to da je slika o beloj Engleskoj sa šačicom imigranata postala neodrživa. Promena je zahvatila i većinu i manjinu; većina je shvatila da je rasna i kulturna homogenost san, a manjina je prestala da idealizuje domovinu i počela da se bori da postane priznata kao britanska (King, 2004: 127, 139).

Novonastala situacija uslovila je i preobražaje u britanskoj književnosti koja je postala raznolikija zbog priliva imigrantskih tradicija, konvencija, žanrova i stilova, te preusmeravanja pažnje na književnost pridošlica. Značajnom prekretnicom u tom smislu smatra se 1981. kada je Ruždijev roman *Deca ponoći* dobio Bukerovu nagradu, doslovno i simbolično prokrčivši put autorima stranog porekla koji su posebno od devedestih zauzeli značajno mesto, a danas se ubrajaju u najvažnije britanske

i međunarodne pisce.³ Do transformacija je došlo i u samim njihovim delima. U književnosti prvih imigranata preovlađuju san o povratku, sukob između tradicije i modernosti, zajedništva i individualizma, duhovnosti i racionalnosti, a nešto kasnije tegobe života u izgnanstvu, rasna i klasna diskriminacija, preokupacija smeštajem kao simbolom (nedostatka/nestalnosti) doma i pripadnosti (King, 2004: 32, 44) ili iznalaženjem vlastitih sredstava predstavljanja kako bi se adekvatno dočarale osobenosti imigrantskih iskustava u Engleskoj. Brus King navodi da je za književnike poreklom iz drugih kultura takav tematski fokus ponekad bio i nužan jer su izdavači u zavisnosti od autorove rasne ili etničke pripadnosti očekivali određene teme, dikciju ili stavove. Zbog toga su izvesno vreme tamnoputim piscima odbijali rukopise ako izostave pitanje rase, a od crnih pozorišta očekivalo se ne samo da se bave „crnačkim temama“ nego i da ne angažuju belce (King, 2004: 115–116, 120). Iako se druga, pa i treća generacija pisaca u dijaspori koje Ujedinjeno Kraljevstvo doživljavaju kao dom povremeno vraća problemima porekla, pripadnosti i identiteta, sve je jasnija tendencija preusmeravanja pažnje od rase, etniciteta i sukoba kultura na teme koje nisu nužno postkolonijalne.

Iz bogatstva imigrantskih tradicija u britanskoj književnosti postepeno se izdvojila takozvana crna britanska književnost čije su temelje postavili Sem Selvon i Džordž Laming pišući prvo o kolonijalizmu na Antilima, a

³ Vidi Arijana Luburić-Cvijanović (decembar 2014). Ruždi i preokret u britanskom romanu. *Letopis Matice srpske*, 494.6, 798–806.

zatim o životu crnih imigranata u Engleskoj (King, 2004: 18). U tom smislu od velikog značaja je Selvonov roman *The Lonely Londoners (Usamljeni Londonci)* koji je uticao kako na pisce iz karipske dijaspore tako i na one iz Nigerije, a Selvonov pesnički pandan je Linton Kvezi Džonson, utemeljivač performativne crne britanske poezije. Karipsku i afričku zajednicu u Engleskoj donekle su zbližili rasna diskriminacija i surovi uslovi radničkog života u sredini koja ih je smatrala lenjim, ležernim prestupnicima dok je Indijcima istovremeno obezbedila bolje uslove za život i rad, obeleživši ih stereotipima o duhovnosti i tajanstvenosti zbog čega su i sami stekli osećaj superiornosti u odnosu na crne doseljenike (King, 2004: 21). Pored afroameričkog uzora, crni britanski imigranti ugledali su se na ideje crnaštva i panafrikanizma, a na formiranje svesti o zajedničkoj pripadnosti uticao je i jedan od osnivača Pokreta karipskih umetnika (Caribbean Artists Movement), Džon la Rouz, koji je među prvima ukazao da mlada crnačka populacija u Engleskoj ne treba sebe da posmatra kao izgnanike s Kariba i iz Afrike, nego kao stanovnike Engleske (King, 2004: 27–28). O crnoj britanskoj književnosti počelo se govoriti osamdesetih godina XX veka, kada su štampana prva dela tamnoputih autora, a 1988. se prvi put pojavila u jednoj mejnstrim antologiji. Ova kategorija, međutim, nije stekla veliku popularnost među piscima, a neretko je kritikuju i u akademskim krugovima zbog nejasnih granica i unutrašnje heterogenosti. I sam Brus King, nastojeći da klasifikuje periode, žanrove i pisce u studiji o internacionalizaciji engleske književnosti, pokazuje koliko su porozne granice

dotične kategorije kada crno pozorište razlikuje od antilskog, a začetnicima ovog prvog smatra Karila Filipsa, poreklom Antilca, i Hanifa Kurejšija, englesko-indijskog porekla. Filipsova proza se tumači u ovom ključu iako je on izrazio sumnju u postojanje crne britanske književne tradicije (Clingman, 2009: 101) i izjasnio se kao pripadnik Crnog Atlantika, međuprostora Afrike, Evrope i Novog sveta. Ni karipsko književno nasleđe nije sasvim adekvatan okvir za čitanje Filipsovog opusa jer, nasuprot anglofonij karipskoj tradiciji koja se po njemu osipa otkako su karipski pisci poput Laminga, Selvona i Harisa postali pisci dijaspore (Clingman, 2009: 101–102), njegovu prozu ne karakteriše kreolizovan engleski nego se tek pojedini Filipsovi likovi njime služe, a jezički kodovi se smenjuju. Namesto nestandardnih varijeteta engleskog kakvima se ponose pisci i pesnici poput Džejmsa Berija, Filipsova je svojstvena poliglosija u kojoj prevladuje standardni govor. Slično tome, na Filipsovo delo veći uticaj su izvršili džez i soul nego karipska muzička tradicija. Filipsova proza i drame stoga pripadaju prostoru između Afrike, Evrope i Novog sveta, čijih je tradicija istaknut naslednik, i između kategorija (crne) britanske, karipske, postkolonijalne, postmoderne i kosmopolitske književnosti.

Karil Filipso je trenutno jedan od vodećih britanskih pisaca čiji koreni, uključujući i one književne, sežu u različite kulture i daju njegovom delu kosmopolitsku draž. Rođen je 1958. na Sent Kitsu, a sa svega četiri meseca se preselio s roditeljima u Englesku, otisnuvši se time na prvo od mnogih putovanja koja će obeležiti njegov život i opus. Njegovo delo karakterišu teme umnogome tipične za

postkolonijalnu i postmodernu književnost, poput identiteta, istorije ili izgnanstva, a kao potomak robova, Filips posebno razmatra surovost trgovine robljem, složene odnose moći u periodu robovlasništva i njihovo nasleđe u savremenom svetu, zbog čega se njegova proza žanrovski svrstava i u neoropske narative. No, umesto da se zadrži u tim okvirima, Filips povezuje priče o progonu, emigraciji, izgnanstvu i pripadnosti međuprostoru iz različitih perioda ljudske istorije i različitih krajeva sveta i proučava fizička, emotivna i duhovna putovanja izolovanih, usamljenih i bolno podvojenih pojedinaca izvan okvira jedne rase i svakog drugog obeležja identiteta. Premda se na ulicama Lidsa od malih nogu suočavao s problemima prouzrokovanim sopstvenom rasnom i kulturnom drugošću u danas već uveliko multikulturnoj zemlji koja se zbog imperijalističke prošlosti i sama našla u krizi identiteta, Filips ne želi da se ograniči samo na pitanje rase, pa pažnju usmerava na junake različite rasne i kulturne pripadnosti. Trudeći se da ne zapadne u jednostrano predstavljanje stvarnosti kao poprišta sukoba između stereotipnih prikaza dveju ili više strana, Filips dovodi u vezu pripovesti o afričkoj i jevrejskoj dijaspori, događaje iz petnaestog veka u Mletačkoj republici i Drugi svetski rat, robovlasništvo i iskustva afroameričke zajednice i poljskih izbeglica u XX veku. Time omogućava temama da pripadaju određenom kontekstu i u isti mah ga nadilaze, a osećajima izmeštenosti i pripadnosti pristupa u najširem mogućem smislu.

Nepažljivom čitaocu moglo bi se učiniti da su Filipsovi prvi romani, *Poslednji prolaz* (*The Final Passage*) i

Stanje državne nezavisnosti (A State of Independence), kao i njima srodne drame *Čudnovato voće (Strange Fruit)* i *Gde ima tame (Where There is Darkness)*, skućenih tematskih okvira koji ne idu dalje od beleženja prozaičnih detalja iz života na Antilima i u Engleskoj. Njihovu suštinu, međutim, čine univerzalne priče o kulturnoj pometnji života u emigraciji, odlasku i povratku, te razornim posledicama kolonijalizma po društvo i pojedinca. Navedeni romani poslužili su Filipisu kao polazna tačka za tematski, strukturno i žanrovski daleko složenija dela poput *Više razine (Higher Ground)*, *Prirode krvi (The Nature of Blood)* ili *Prelazeći reku (Crossing the River)* kojima dominira za Filipisa karakteristična polifonija glasova iz međusobno udaljenih prostora i perioda ljudske istorije. Neprestano smenjivanje glasova poznatih i anonimnih, istorijskih ličnosti i izmišljenih likova, čini svojevrsan kontrapunkt nastao pod udruženim uticajima muzike i drame na strukturu Filipsovih romana. Strukturnoj fragmentaciji koja redefiniše čitaočevo poimanje romana doprinosi i kombinovanje naracije u prvom i trećem licu, dnevnika, pisama, novinskih isečaka i zvaničnih istorijskih dokumenata. Na preseku fikcije, istorije i reportaže, jukstapozicija različitih perspektiva stvara kaleidoskopsku slagalicu čija se hronologija kreće u rasponu od nekoliko vekova, a okruženja čine trougao Afrika-Evropa-Amerika. Bilo da je reč o triptihu poput *Više razine* u kojem se očituje uticaj *Domoroca* afroameričkog autora Ričarda Rajta, ili o epizodičnoj strukturi ostalih romana, vezivno tkivo neizostavno čini ideja o fizičkom i duhovnom izgnanstvu,

usamljenosti i čovekovom pokušaju da potvrdi ili iznova osmisli vlastiti identitet.

Usamljenost Filipsovih junaka potiče od turbulentnih kolektivnih i ličnih istorija, otuđenja i odsustva razumevanja. Komunikaciju, između ostalog, otežavaju generacijski jaz (*Čudnovato voće*), predrasude i želja da se potisne prošlost (*Udaljena obala (A Distant Shore)*) ili nemogućnost da se trauma iskaže i shvati (*Priroda krvi*). Osamljenost i šum u komunikaciji izraženi su i u životima likova u procepu između kultura, emigranata poput Irine u romanu *Viša razina*, koje u neprijateljski nastrojenim sredinama progone misli o izgubljenoj porodici i sreći, ili pripovedača prvog poglavlja ovog triptiha, posrednika u trgovini vlastitim narodom. Mnogi od ovih obesekorenjenih junaka pronalaze kratkotrajnu utehu u prijateljstvima i vezama s drugim usamljenicima zbog zajedničkog osećaja da su na različite načine oštećeni, marginalizovani, izolovani i neprilagođeni. Naglasak je posebno na odnosima između belih žena i crnih muškaraca kojima se podrivaju kolonijalni stereotipi o seksualnosti⁴ u kontekstu poređenja rodnog, klasnog, rasnog i etničkog ugnjetavanja. No, pokušaji da se uspostavi kontakt u Filipsovim delima nikada nisu uspešni. Prepreke su uvek preteške, sredina bez izuzetka previše netolerantna, a Filipsovi junaci mahom utučeni i nemoćni. Iako Karil Filips važi za pesimističnog autora, nagoveštaje optimizma nalazimo u idejama o opstanku i neumitnoj potrebi da se uspostavi komunikacija.

⁴ Vidi posebno Frantz Fanon (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.

Kako sam ranije napomenula, komunikacija se uspostavlja i između različitih društveno-istorijskih okvira u kojima se čovek sveden na životinju, predmet ili robu bori da, po rečima jednog od junaka romana *Prelazeći reku*, presadi korenje puno nade u teško tlo. Ne želeći da poistoveti opisana iskustva, Filipš razmatra sličnosti u odnosu prema *drugom* te tako predstave o animalnoj prirodi robova u romanu *Kembridž (Cambridge)* nalaze odraz u ophođenju prema tamnopotim zatvorenicima u delima *Viša razina* i *Udaljena obala*, u getoizaciji Jevreja u Mletačkoj republici i neizrecivim užasima koncentracionih logora u Drugom svetskom ratu. Svaka od Filipšvih pripovesti uspostavlja dijalog između prošlosti i sadašnjosti, ugnjetača i ugnjetenog, u saosećajnom, a ne osuđivačkom tonu s ciljem da se probude svest o moralnoj i etičkoj kompleksnosti i ambivalentnosti istorijskih tokova i osećaj odgovornosti. Filipšovo pripovedanje se u svakom trenutku odnosi na sadašnjost, i onda kada je se ne tiče neposredno. Robovlasništvo, progon Jevreja u petnaestom veku i kolonizacija predstavljaju preteču i uzrok savremenih oblika netolerancije i marginalizacije, a Filipšova imaginarna istraživanja istorijskih okolnosti i uzročno-posledičnih odnosa navode na pomisao da se vrzino kolo povesti nikada neće zaustaviti jer iste predrasude oblikuju živote i određuju tokove sudbine dok isključivost samo poprma nove vidove. Stoga Filipšova proza pruža liminalan prostor pripadnosti za kosmopolitsku zajednicu otpadnika izvan omeđenih prostora, istorijskih perioda, kultura, rasa, polova i klasa, a konstantno prelaženje granica u fragmentarnim,

polifoničnim Filipsovim pripovestima odražava ideju o potrebi za lekom protiv istorijske i kulturne kratkovidosti.

ARHIV NEZABELEŽENE ISTORIJE

For two hundred and fifty years I have listened to the many-tongued chorus. And occasionally, among the sundry restless voices, I have discovered those of my children. [...] Their lives fractured. Sinking hopeful roots into difficult soil. [...] There are no paths in water. No signposts. There is no return. To a land trampled by the muddy boots of others. [...] You are beyond. Broken-off, like limbs from a tree. But not lost, for you carry within your bodies the seeds of new trees. Sinking your hopeful roots into difficult soil.

Caryl Phillips, *Crossing the River*

U romanu *Imitatori (The Mimic Men)* V. S. Najpol nas podseća da se svi krajolici naposljetku pretvore u zemlju, a zlato mašte u olovo stvarnosti (Najpol, 1969: 10). Njegove reči upućuju na jednu od suštinskih misaonih niti Filipsovih romana *Poslednji prolaz* i *Stanje državne nezavisnosti* o optimističnim putnicima i razočaranim gostima. Obilje veza između ova dva prozna ostvarenja, među kojima je okruženje tek jedna, razmatra posledice kolonijalne istorije u malim, ranjivim karipskim zajednicama čije su pripadnosti većito višestruke i podvojene. Lokalni karakter ova dva dela prevazilaze univerzalnije ideje kada se romani čitaju kao promatranje

kolonijalne zavisnosti od matice i alegorija novog kolonijalizma u Trećem svetu i žeđi za moći (Ledent, 2002: 40). Slojevitim ih čine i složena problematika karipskog identiteta, iskustvo emigracije i prelazak Atlantika kao paralela između savremenih migracija i prinudnog izmeštanja nekih pedeset miliona stradalih Afrikanaca tokom trgovine robljem.⁵ Kako i sam naslov *Poslednjeg prolaza* sugeriše, putovanje se uspostavlja kao ključan lajtmotiv Filipsovog opusa već u njegovom prvom romanu.

Filipsov u kritici pomalo skrajnut prvenac predstavlja piščev imaginarni povratak na Karibe u period neposredno pre i za vreme prvog talasa emigracije Antilaca generacije Vindraš, nazvane tako po brodu što ih je doneo na obale Engleske. Reč je o generaciji Filipsovih roditelja s kojom je i sam napustio Sent Kits da bi se nastanio u drastično drugačijoj sredini nekadašnje matice. Budući da je napisan 1985. godine, *Poslednji prolaz* je izneverio one čitaoce i kritičare koji su očekivali osvrt na „važnije“ teme vezane za tadašnje rasne neredе i tačerovsku politiku u Engleskoj. Filipsov odgovor na komentare o navodnom eskapizmu bio je da ne želi da bude protestni pisac niti da se ograniči samo na situaciju u Britaniji, a cilj ovog kao i sveobuhvatnijih kasnijih romana jeste da se velika istorijska dešavanja razmotre iz perspektive pojedinca (Ledent, 2002: 17–18), pa lično iskustvo postaje odraz masovnih istorijskih kretnji. Tako priča o mladoj Lejli u *Poslednjem prolazu*, o besciljnosti i beznadežnosti života na Karibima koji je podstiču da emigrira u Englesku, lično

⁵ Vidi Howard Zinn (2005). *A People's History of the United States*. New York: Harperperennial.

putovanje transponuje na kolektivni plan migracija čitave jedne generacije u XX veku i ranijeg prinudnog preseljenja robova. Smatra se da tematisanje emigracije u ovom Filipsovom romanu vodi poreklo od tradicije karipskih pisaca sedamdesetih godina XX veka, poput Selvona i Leminga (King, 2004: 48), i razotkriva ista razočaranja usled hladnog dočeka i neljudskog ophođenja u zemlji čija su se rugoba i prljavština, naglašava Džamejka Kinkejd, nametale kao uzvišene i velelepne (Kincaid, 1991).

Uprkos relativnoj konvencionalnosti ovog romana u pogledu strukture, naracije, hronologije i prikaza događaja i likova, on počinje poglavljem naslovljenim „Kraj“ (“The End”) jer njegov početak označava kraj života bez budućnosti na karipskom ostrvcetu. Lejlu upoznajemo u luci, mestu razmene i kulturnog prevođenja, hibridnom trećem prostoru Homija Babe u kom se odvija neprestana transformacija kulturnih identiteta. Kulturnom preobražaju se nadaju svi koji s Lejlom čekaju da ih brod iz „zemlje ničega“ odvede u „zemlju izobilja“⁶ (Phillips, 1995: 80). Na naporednom prikazu tih zemalja i oštrom kontrastu između njih počiva zaplet *Poslednjeg prolaza*, dok se identitet likova gradi u procepu između svetova što svojom kompleksnošću i međusobnom isprepletenošću podsećaju na Bemeovu zamisao o komplementarnosti suprotnosti: „da bi postojala zemlja izobilja mora postojati zemlja ničega“ (Phillips, 1995: 80). Zemlja ničega ovde je siromašno ostrvce ograničenih mogućnosti čiji često nezaposleni stanovnici masovno emigriraju u potrazi za

⁶ U nedostatku alternative, svi citati iz Filipsovih romana dati su u mom prevodu.

novim početkom u Engleskoj, gde navodno svaki obojeni ima dobar posao. Ostrvljani odlaze i stoga što ne mogu da rekonstruišu identitet u svetu u kom muško-ženski odnosi, šećerna trska i more služe kao stalni podsetnici na stare obrasce dominacije (Ledent, 2002: 22–23). Naime, kroz odnos između Lejle i njenog muža, izgubljenog, nemarnog i neozbiljnog Majkla, Filipis istražuje nedostatak odgovornosti kod karipskih muškaraca kao moguću posledicu kolonijalizma i osećaja narušene muškosti. Protivtežu takvom šematskom ponašanju predstavlja Majklov najbolji prijatelj koji svojim primerom ukazuje na mogućnost uspostavljanja drugačijih odnosa zasnovanih na uzajamnom poštovanju i odgovornosti. Poput ljubavnih odnosa, i porodične situacije su potencijalno rezultat kolonijalne istorije jer odsutni očevi podsećaju na odsutne vlasnike karipskih plantaža, nasilni muževi liče na surove nadzornike, a Lejla je plod seksualnog odnosa između njene majke i nepoznatog belca zbog čega je na ostrvu zovu belkinja i mulatkinja. I tu se ponavljaju stari kolonijalni obrasci jer svetlija put Lejli obezbeđuje neznatnu superiornost na ostrvu, ali ne i u matici, gde će kao britanska građanka drugog reda naučiti šta zapravo znači da belac naređuje, a crnac radi, te da svetska privreda počiva na crnačkom znoju (Phillips, 1995: 41).

Duh kolonijalizma emigrante nastavlja da progoni u Londonu, gde nema šećerne trske i mora da ih podseti na robovlasništvo i trgovinu robljem, ali im rasna diskriminacija na svakom koraku pokazuje da nisu dobrodošli. Da je ta vrsta diskriminacije i danas na snazi potvrđuju i Filipsovi kasniji romani, smešteni u Englesku

savremenog doba gde su multikulturno društvo ugušili mnogi paranoični strahovi, anksioznosti, institucionalna ravnodušnost i morbidna opsesija fluktuirajućom prirodom nacionalnih kulture i identiteta (Gilroy, 2005: 1, 13). U *Poslednjem prolazu već hladnoća* u luci nagoveštava doček u engleskom društvu i, zajedno s prljavštinom, приметnim zagađenjem i pepeljastim nebom nasuprot šarenilu osunčanog ostrva bogatog vegetacijom, simbolizuje surovost emigrantskog života među neznancima (Phillips, 1995: 11). U potrazi za smeštajem, Lejla i Majkl nailaze na stanodavce koji izmišljaju izgovore kako ih ne bi primili i na one iskrenije na čijim vratima piše da ne primaju obojene ili crnce. Kada konačno pronađu smeštaj, beživotnu unutrašnjost karipskih kuća golih zidova i podova što ukazuju na ispraznost života na Karibima zamenjuje skučen prostor u Engleskoj, odraz ograničenosti života tamnopusutih imigranata. Preokupacija smeštajem kao simbolom doma, kako je tumači Brus King, u ovom romanu otkriva kako poteškoće u prilagođavanju novoj sredini tako i stav sredine prema imigrantima. Zbog otvorene segregacije, u pojedinim kvartovima nema crnaca, prinuđeni su da dele sobe s neznancima, spavaju u kadama i prljavim kućama polomljenih prozora, sklepanih vrata, s oskudnim, uništenim nameštajem. Prikrivenije neprijateljske stavove koji ponavljaju kolonijalne stereotipe o ljudožderstvu i egzotičnoj seksualnosti rasnog *drugog* nalazimo u pitanjima tobože dobronamernih komšija o ljudožderima s Kariba kao i u i predigri odnosa između crnaca i belkinja koja je podrugljivo zabavljачkog karaktera jer se od muškarca traži da izvodi trikove s

bicepsima i peva kalipso. Time sredina pokazuje da su ovi nikogovići s udaljenog ostrva još veći nikogovići u Engleskoj (Phillips, 1995: 167), što se ogleda i u sledećoj Lejlinoj primedbi:

Primetila je da obojeni ljudi ne voze velika kola i ne nose odela i aktovke, da izgledaju kao da su tužni i da im je hladno. Primetila je da je oči belaca s plakata nikada ne napuštaju koliko god brzo da preleti pogledom preko njih. (Phillips, 1995: 121)

Pod budnim okom kolonizatora rastu usamljenost imigranata, nepoverljivost prema belcima i osećanje nepodobnosti, a boravak u matici kolonizovanom omogućava svojevršno obrazovanje u vidu svesti o onome što je Engleska učinila za sebe i onome što je učinila za svoje kolonije (Phillips, 1995: 101). U tom smislu, Lejla tokom petomesečnog boravka u Engleskoj sazreva i, poput Džamejke Kinkejđ, shvata da je prevarena. Za kratko vreme ona prelazi put od nevinosti do iskustva (Ledent, 2002: 38), ogorčeno pali stvari što je podsećaju na putovanje koje je izneverilo sva njena očekivanja suočivši je s nametnutim joj unižavajućim identitetom i razmišlja o povratku na ostrvo gde i pored svih nedostataka oseća toplinu doma.

Motiv povratka kojim ovaj roman završava čini okosnicu *Stanja državne nezavisnosti*, hronološkog i tematskog nastavka *Poslednjeg prolaza*. Odeven u „ludačku košulju trećeg lica“ (Swift, 2009: 15), Filips pripoveda o povratku glavnog junaka, Bertrama Fransisa, na neimenovano rodno ostrvo uoči proglašenja nezavisnosti.

Taj trenutak čini okosnicu mnogih dela postkolonijalne književnosti koja ga, videćemo i na primeru Ruždijeve *Dece ponoći*, opisuju kao vrhunac nade i početak procesa urušavanja iluzija o političkoj, ekonomskoj i kulturnoj slobodi i jednakosti. Filipsovi kasniji romani pokazaće da su razorne posledice kolonijalizma koje razmatraju *Poslednji prolaz* i *Stanje državne nezavisnosti* postale temelj jednako razornog dejstva globalizacije, a ono se i na Zapadu očituje u sve većem broju obespravljenih, porastu kriminala i političkom otuđenju (Lazarus, 2004: 25). *Stanje državne nezavisnosti* fokusira se na period tranzicije u malim državama gde se lokalne elite školovane na Zapadu nadaju da će im uslovi nezavisnosti i privilegije elitnog statusa omogućiti da postanu svoji gospodari. Bertramova misija kao predstavnika takvih elita završava neuspehom u Engleskoj, a potom i na ostrvu, gde brojne prepreke ometaju put do samoostvarenja. Iz ruku starog kolonizatora ostrvo prelazi u ruke novog, a širi istorijski kontekst, nacionalna i lična nezavisnost preispituju se kroz priču o pojedincu čiji fijasko dokazuje iluzornost snova o boljem životu u matici i u nezavisnoj državi. Na sličan način se opisano stanje između dva vida okupacije dočarava u književnom eseju „Jedno malo mesto“ Džamejke Kinkejđ, posvećenom korumpiranoj i siromašnoj Antigvi. Oba ova dela uzroke takve situacije pronalaze u neznatnoj veličini država koje teško mogu opstati samostalno zbog malobrojnog, obespravljenog stanovništva i blizine Amerike. Naspram moćnog suseda, ostrvce je „[p]remalo po veličini i premalo u glavi“ (Phillips, 1995: 103). Prelaz sa starog na novi kolonijalizam najbolje ilustruju luke i

pijace na kojima se u prošlosti obavljala trgovina robljem, a sada su mesto druge vrste prodaje. Kako uspeh zavisi od stranih ulagača, ostrvljani postaju „prostitutke što samo dižu suknje svima koji imaju lovu“ (Phillips, 1995: 132). Takvo stanje stvari, sugerišu Karil Filips i Džamejka Kinkejd, koriste političari, novi posrednici i prodane duše, „korumpirana banda vampira“ (Phillips, 1995: 8).

Premda kolonijalizam formalno ustupa mesto slobodi, što je simbolično predstavljeno propadanjem znamenja kolonijalne prošlosti, napuštenih fabrika šećera i oronulih velikih kuća, novonastalo stanje ponavlja stare obrasce moći. Na ostrvu gde slogani nezavisnosti, zastave i autobusi predstavljaju malobrojne novine, većina ljudi živi u siromaštvu, a jedini crnci u hotelima za strane goste jesu zaposleni. Proglašenje nezavisnosti će oglasiti topovi britanske Kraljevske ratne mornarice, kraljičin predstavnik će tim povodom otvoriti „novu“ bolnicu, a novi okupator već je prisutan u vidu reklama za strana piva i pepsi, prve kablovske televizije, računa u američkim dolarima i stranog vlasništva. Nasuprot očiglednim pokazateljima novog kolonijalizma, političari ističu da su konačno postali vlasnici svoje kuće: „Tri stotine i pedeset godina bespravno sam stanovao u tuđoj kući; ta kuća je sada moja!“ (Phillips, 1995: 154) Vlasništvo nad kućom označava preuzimanje kontrole nad svojom državom i životom, kao i sticanje moći samoodređivanja i samoprikazivanja. Zato „nijedan čovek ne treba da ulazi u svoju kuću kroz tuđu kapiju“ (Ačebe 2000: 17). No, brojni problemi u procesu preuzimanja kontrole nad sopstvenom kućom koje postkolonijalna književnost beleži odražavaju

stanje stvari u većini nekadašnjih kolonija gde su tokom dekolonizacije nacionalne elite preuzele nasleđene zapadne državne strukture i ideologije te snose deo odgovornosti za kontinuiranu ekonomsku neravnopravnost, nezaposlenost, korupciju, političku nemoć stanovništva i zavisnost od Zapada. *Stanje državne nezavisnosti* nije slika najekstremnijih primera političkog i ekonomskog haosa po povlačenju imperija, građanskih ratova i procenjenih sedamdeset i pet, mahom vojnih, državnih udara u prve tri decenije nezavisnosti (Sivanandan, 2004: 58), ali nudi uvid u ambivalentnost stanja tranzicije. U sveopštoj smeni toponima, ostrvo zadržava kolonijalno ime, policijski orkestar se bori s novom himnom, a radnici u poljima i neumitan miris spaljenog lišća šećerne trske podsećaju na istorijat robovlasništva, sluteći dalju političku, ekonomsku i kulturnu zavisnost ostrva od većih sila. Novostečenu, a već okopnelu ličnu i državnu slobodu simbolizuje sledeći prizor pred Bertramovim očima: „jedan dečak je pokušao da pusti zmaja koji se slabašno uzvinuo na nežnom povetarcu pre nego što se ponovo sunovratio na zemlju“ (Phillips, 1995: 40).

Zapuštene kolonijalne građevine, ponekad adaptirane u hotelske komplekse kao instrumente kapitalizma, i požar u biblioteci evrocentričnih tekstova kao čin spaljivanja intelektualne velike kuće predstavljaju prekid s kolonijalnom prošlošću koju stanovnici ostrva ne uspevaju da iskoriste za vlastiti preporod, a simbolika kamenja tu igra presudnu ulogu: kolonijalne fabrike se porede s kamenjem, a radnici u poljima sa živim statuama

(Ledent, 2002: 44, 46). Tu političku, ekonomsku i kulturnu ukočenost na prelazu sa starog na novi kolonijalizam zatiče Bertram kada se, ponet optimizmom nezavisnosti, vrati da bi shvatio da kao povratnik nije stešnjen samo između dva oblika kolonijalizma nego i između pripadnosti. U Engleskoj nastoji da razume narod koji za njega ne pokazuje interesovanje, a na ostrvu ga tretiraju kao stranca „uveženih manira“ i engleskog Antilca sačinjenog „od pogrešnog materijala za moderne Karibe“ (Phillips, 1995: 89, 136). Posle dvadeset godina u Engleskoj, gde su mnogi poput njega emigrirali na nekoliko godina, a potom ostali ceo život da obavljaju prljave poslove za male plate, tamo nema razlog da se vrati, a na ostrvu se oseća „poput viška nameštaja“ (Phillips, 1995: 140). Tog osećaja izmeštenosti i obeskorjenosti karakterističnog za postkolonijalnost i migraciju Bertram želi da se oslobodi, a proces adaptacije donosi i nelagodno suočavanje s ličnom prošlošću obeleženom gubitkom kontakta s pokojnim bratom, majkom i mladalačkom ljubavi, Petsi. Filips ovde ponavlja ideju o nestabilnosti karpiske porodice, samoživosti i neozbiljnosti karipskih muškaraca kao posledicama kolonijalizma, ali nudi i potencijalno rešenje. Da mladalačka veza u kojoj je Bertram dobio priliku da ponavlja kolonizatorski obrazac ponašanja, „samo uzmeš i koristiš“ (Phillips, 1995: 100), sada donosi nadu u preporod naslućujemo u bezuslovnoj radosti s kojom ga Petsi prima i liku njenog (njihovog?) sina (Saunders, 2009: 8). I fetusni položaj u kom se Bertram probudi posle vesti o bratovljevoj smrti ukazuje na mogućnost rađanja novog,

drugačijeg Bertrama (Ledent, 2002: 50), spremnog da preuzme odgovornost za svoje postupke.

Uzrocima postkolonijalnih stanja opisanih u *Poslednjem prolazu* i *Stanju državne nezavisnosti* Filips se vraća u svojim kasnijim polifoničnim pripovestima, gde se smenjuju glasovi istorijski sukobljenih strana, zvanična i nezvanična istorija, a identitet razmatra kroz problematičan odnos između matice i kolonije. Roman *Kembridž*, čija struktura i perspektiva prate kontrapunktni ritam naracije, beleži i dekonstruiše odnose moći i uvrežena shvatanja kolonijalnog doba, svedočeći, zajedno s Filipsovim prvim romanima, o uticaju migracija na preobraženje identiteta i njegovu nestalnost kao proizvod dijaspore (Ledent, 2002: 80; Schatteman 2009: 30). Imaginarnim povratkom kolonijalnom karipskom prostoru *Kembridž* pitanje istorijske odgovornosti sagledava iz novog ugla, a preispitivanjem istorijskih dokumenata i kolonijalnih pripovesti izmešta koncepte centralnosti i marginalnosti (Ledent, 2002: 87) i, poput Kucijevih dela, problematizuje autoritet i verodostojnost teksta. Tekst prednost daje beloputoj Emili, ćerki odsutnog vlasnika plantaže, što potvrđuje i sam Filips u razgovoru s Grejamom Sviftom (Swift, 2009: 13), ali *Kembridž* neprestano iskrsava u Emilinoj priči i njemu pripadaju središnje poglavlje i naslov, čime se narušavaju ustaljene ideje o središtu i periferiji u sveopštem preplitanju, nadopunjavanju i subverziji kolonijalnih pripovesti.

Prva među njima napisana je u pseudonaučnom i pre naglašeno objektivnom tonu popularnog kolonijalnog žanra putopisnog dnevnika koji odiše imperijalističkom

arogancijom i predrasudama. Emilin dnevnik istovremeno odaje utisak o duboko pohranjenoj nesigurnosti žene koja iz represivnog patrijarhalnog okruženja odlazi u nepoznato i razotkriva sličnosti između rodnog i rasnog ugnjetavanja, te vezu između kolonijalizma i patrijarhata. Kao neudata tridesetogodišnjakinja, Emili je marginalizovana u engleskom društvu čiji ju je patrijarhalni sistem zarobio u „podupirače za leđa, korsete i steznike“ (Phillips, 1991: 4). Bežeći od sužanjstva ugovorenog braka s dvadeset godina starijim bogatašem, Emili žudi za izbavljenjem iz sveta u kom je ženina uloga da vodi domaćinstvo, naređuje slugama i organizuje zabave. Očev karipski posed, a putovanje na Karibe je opet očeva odluka, za nju predstavlja nove neizvesnosti i izazove koji joj omogućavaju da kroz patnju pređe put od ograničene nadobudnosti i lakovernosti do (samo)spoznaje. Premda se Emili isprva strogo drži usvojenih načela i stava prema *drugom*, njena potonja promena ilustruje tvrdnju Eleke Bumer o uticaju stranog okruženja na potkopavanje i prilagođavanje kolonizatorskih standarda (Boehmer, 2005: 65–67).

Ti standardi isprva oblikuju Emilinu umišljenu superiornost i odbojnost prema bićima od čijeg se kužnog zadaha brani maramicom. Kolonizatorsko gađenje – „teško je sakriti gnušanje“, „posmatrala sam njihovo prekobrojno prisustvo s velikom odvratnošću“ (Phillips, 1991: 21, 32) – predstavlja fizičku manifestaciju negativnog stava prema *drugom* kao nepopravljivo nemoralnom ili amoralnom, prljavom, lažljivom, prevrtljivom, promiskuitetnom i prirodno predodređenom da služi. Emilin vokabular

otežao je od naređenja – „naredila sam joj“, „zapovedila sam“ (Phillips, 1991: 73–74) – i reči koje *drugo* predstavljaju kao životinju, predmet ili robu. U usvojenom posedničkom maniru upućuje na „crnačke zalihe“, „zalihe robova“ koje doktori „popravljaju“ kad se pokvare, te „priglupa stvorenja“ što ispuštaju „zloslutne zvuke“ i noću se povlače u svoje „jazbine i gnezda“, a dobronamernu sluškinju naziva „melanholičnom majmunicom“ (Phillips, 1991: 38, 90, 55, 89, 88, 91). Takav rečnik podseća na čuvenu Lineovu podelu na *homo sapiens* i *homo monstrous*, dalje razrađenu u delu *Pedigree divljaka (The Wild Man's Pedigree)* Džona Berka, koja je pružila osnovu kvazinaučnih teorijama po čijim sumanutim postavkama različite rase predstavljaju različite vrste živih bića (Loomba, 2005: 101). Teorije rase su dale naučni izraz konstruisanoj inferiornosti nebelih rasa i poslužile kao opravdanje dužnosti beloputog Evropljanina da niže vrste bića civilizuje, zbog čega su najvećim delom zaslužne za to što se rasa kao konstrukt danas zamenjuje rečju etnicitet. Kako nas podsećaju Edvard Said i Franc Fanon, *drugo* je time i zvanično proglašeno repozitorijumom nepoželjnih ljudskih karakteristika, a među njima značajno mesto zauzimaju one koje uspostavljaju vezu između animalnosti i seksualnosti. Zato pesma i ples robova Emili podsećaju na bahanalije, a videćemo da isti utisak stiže i jedan od pripovedača Kucijevo delu *Zemlje sumraka* koje takođe razmatra *drugo* kao projekciju želja i strahova, fantazija i frustracija kolonizatora. Kolonizatorske projekcije su i produkt neznanja i nadmenosti, pa je to razlog što Emili od crnačke dece pomisli da su majmuni, a za lakeje kaže da su

stvorenja oslobođena odgovornosti, bremena racionalnih ljudskih bića (Phillips, 1991: 77). Nelagoda koju *drugo* budi u kolonizatoru posebno je izražena kada se ono doživi kao pretnja njegovom integritetu, pa tako Emili pokušaj *drugog* da podražava belca tumači kao svojevrsan napad na engleske vrednosti, a njegov engleski naziva „neotesanim žargonom“ (Phillips, 1991: 39). Mešavina odbojnosti i straha od *drugog* doseže vrhunac kada Emili na dodir „crnačkih šapa“ (Phillips, 1991: 111) doslovno zavrišti i povrati. Njena fizička reakcija može se interpretirati kao posledica suočavanja s „onim krhkim stanjima u kojima čovjek luta teritorijama *animalnoga*“, a *drugo* je predstavnik „prijetećeg svijeta *animalnoga* ili *animalnosti*, zamišljenih kao zastupnika ubojstva i spolnosti“ (Kristeva, 1989: 19–20).

Imitirajući ton naučnih tekstova i putopisa koji su inspirisali ovaj roman, po rečima Benedikte Ledon, Emili je u komentarima samodestruktivna (Ledent, 2002: 88). Dok se služi nasleđenim stereotipima, samu sebe predstavlja kao naivnu i ograničenu jer ne vidi da je okruženje na svakom koraku demantuje. Uočen ili umišljen nedostatak roditeljske nežnosti kod robova pripisuje čisto životinjskom odnosu između partnera, te roditelja i dece, ne razmatrajući mogućnost kulturoloških razlika niti činjenicu da je sistem robovlasništva preprodajom robova, ne mareći za njihove međusobne veze, razorio robovsku porodicu. Na globalnom planu, kolonijalizam je tako razorio čitave zajednice kad su kolonijalne granice određivane bez ikakvog znanja o ljudima i kulturama u kolonijama ili obzira prema njihovim životima. Tako su se

istorijski međusobno nepovezane zajednice našle u istoj državi, dok su druge bile podeljene, a nomadima je ograničeno kretanje (Sivanandan, 2004: 48–49). Kolonizatorsko neznanje i odsustvo empatije kod Emili javlja se i kada robovima u kući doslovno krene voda na usta pred prizorom ekstravagantnih obroka, a Emili to shvata kao odraz pohlepe. Najšokantniji primer Emilinih zabluda o realnosti jeste njen komentar na prizor bujnih vrtova robovskih kuća: „Kada bi me upitali da ponovo osvanem u ovom životu kao engleski radnik ili antilski rob, bez oklevanja bih se odlučila za ovo drugo“ (Phillips, 1991: 42). Slepo pridržavanje kolonizatorskih deluzija i tobože nepristrasnog tona distance predstavlja i mehanizam odbrane od nepoznatog. Dok se nepoznato *drugo* nastoji odomaćiti procesom civilizovanja koji stvara odobrene verzije *drugosti*, nepoznato okruženje se pokušava približiti imenovanjem, klasifikovanjem i uočavanjem nepostojećih sličnosti s engleskim pejzažima. Emili pati od doseljeničke bezdomnosti podstaknute osećajima nelagode zbog istovremene prepoznatljivosti i stranosti okruženja, i neprilagođenosti koja se u postkolonijalnoj teoriji redovno povezuje s Hajdegerovim konceptom *Unheimlichkeit*. Bezuslovno pridržavanje kolonizatorskih uverenja uprkos stvarnosti koja ih opovrgava za Emili je i odbrana od međuprostora u kom se obrela. Naime, u načelu je protiv robovlasništva, saoseća kad robove bičuju i svesna je da su oni nasilno obeskorenjeni, što trajno utiče na njihov identitet, ali joj je teško da se oslobodi stega rasističke ideologije koja joj je godinama oblikovala stavove. Kolonizatorska uverenja joj takođe pomažu da

prenebregne odsustvo autoriteta u novom okruženju, za koji misli da joj kao Evropljanki, belkinji i ćerki vlasnika plantaže pripada. I na Karibima je prinuđena da se suoči s poteškoćama ženskog položaja i rodnim ugnjetavanjem, ali je to ne zbližava s njenim tamnopusim podanicama, Kristijanijom i Stelom, stereotipnim otelovljenjima mračne seksualnosti i veštičarenja, s jedne strane, i crne dadilje, s druge. Nasuprot težnji ka objektivnosti, Emilin racionalni pseudonaučni diskurs zapravo je predstavljajući jer ne opisuje nego konstituiše značenje, a služi kao paravan za sentimentalniji emocionalni diskurs (Ledent, 2002: 89–93). U njenom emocionalnom diskursu kriju se iracionalne ili podsvesne želje i strahovi očiti u odnosima s Kristijanijom i Stelom, ženama koje stavljaju na probu Emilina verska ubjeđenja, ideje o lepom ponašanju, moralu i seksualnosti, a potom i aroganciju i užtogljenost njene rase i klase.

Ključnu ulogu u dekonstrukciji slike o beljačkoj moralnoj superiornosti i Emilinom sazrevanju igra gospodin Braun, „nasilna životinja od nadzornika zarobljena, čini se, u umišljenom prepotentnom autoritetu vlastite kože“ (Phillips, 1991: 161). Kad postane njegova ljubavnica, što signalizira iznenada promena u oslovljavanju kad gospodin Braun za Emili postane Arnold, Emili će zapasti u stanje koje je prethodno nazivala „moralnom tamom“ (Phillips, 1991: 107) i pripisivala isključivo crnoj rasi. Naoko čvrsta moralna ubjeđenja urušiće se pod pritiskom okruženja u kom jedino Brauna ne doživljava kao potpunog stranca. Tek posle Braunove smrti i mrtvorođenja njihovog deteta Emili prolazi kroz

suštinsku transformaciju na koju simbolički ukazuje njen odlazak iz velike kuće, odnosno otklon od poretka koji ona predstavlja. Sticajem okolnosti, Emili napreduje jer uspeva da se izdigne iznad predrasuda (Swift, 2009: 14), što nedvosmisleno pokazuje ton njenih poslednjih reči inspirisan poistovećivanjem sa Stelinom obeskorenjenošću: „Sa svojom prijateljicom. Stelom. Dragom Stelom“ (Phillips, 1991: 184).

Alternativnu narativnu nit ovog romana čini Kembridžova uljudna ispovest, inspirisana retkim primercima pripovesti robova, koja izranja iz praznina u Emilinom iskazu i razotkriva njegovo naličje. Kako je Kembridžovo kratko poglavlje kontrapunkt prethodnom, jedna od njegovih najvažnijih funkcija jeste da pojasni Emilinu ispovest i podrije je posmatranjem ljudi i događaja iz drugog, dijametralno suprotnog, gledišta, pa *kako* u Emilinim prikazima dobija svoje *zašto* (Ledent, 2002: 94–95). Ovakva struktura odražava, ali ne podržava, kolonijalne dihotomije, raskrinkavajući ih isticanjem brojnih protivrečnosti kolonijalnih shvatanja. Sam Kembridž otelotvoruje protivrečnost jer stereotipima koje je kolonijalno doba držalo za urođene karakteristike Kembridžove rase prkose njegova hrišćanska uljudnost, obrazovanje i besprekora engleski, oslobođen „grotesknosti“ žargona njegovih sunarodnika i pretvornosti Emilinog prefinjenog jezika. U kolonijalnom kontekstu, on je odobrena verzija drugosti, popravljeni kolonijalni podanik i imitator (Bhabha, 1994: 87). Kao takav, preimenovani Olumide koji prvo postaje Tomas, pa Dejvid Henderson, a potom Kembridž, otuđen je od svoje

suštine i primoran da živi život bolne imitacije i odricanja od vlastitih korena. Kembridžovo ime sadrži dozu ironije jer istovremeno upućuje na njegovo obrazovanje i na univerzitetu kao mesta nastanka i izučavanja orijentalnih i sličnih studija koje su predrasudama dale oblik naučnog iskaza. Jezik tog obrazovanja ovde je dodatno sredstvo otuđenja, a Kembridžov slučaj ozbiljno dovodi u sumnju ideju o jeziku i znanju kao načinu da ugnjeteni stekne moć (Ashcroft et al., 2002: 84).

Karibi kao prostor na kom su se Evropa i Amerika srele na tuđem tlu (Swift, 2009: 17) pružaju savršeno okruženje za dramu izmeštenosti koja se odvija u liku Kembridža, „crnačkog Herkula“ (Phillips, 1991: 62). Poređenje s mitskim snagatorom savršeno dočarava fizičku nadmoć, nemoć prouzrokovanu okolnostima i unutrašnju slabost roba koji sebe smatra „takoreći Englezom“ (Phillips, 1991: 156) jer, kao i Neš iz dela *Prelazeći reku*, ne shvata ideološke implikacije robovlasništva, pa ih internalizuje usvajanjem hrišćanskih i evrocentričnih ideala. Na njegovu unutrašnju podvojenost upućuje razlika koju pravi između sebe i „prostog afričkog tereta“, a osećaj superiornosti udahnuli su mu hrišćansko obrazovanje i vera u „moći samoizražavanja na engleskom jeziku“ (Phillips, 1991: 156, 133). Taj osećaj nije sasvim neosnovan jer je Kembridž po obrazovanju i manirima uistinu drugačiji od svojih sunarodnika, a sasvim sigurno i od beloputog šljama koji ga preprodaje i ponižava. Ponajviše se izdvaja po uzdržavanju od generalizacija, osim kad je reč o „običnim“ robovima, ali se u okolnostima koje ga nekoliko puta nose preko Atlantika njegova nadmoć

pokazuje nepostojanom, provizornom i posve nevažnom. Prve i poslednje reči kojima se Kembridž obraća čitaocu – „Oprostite na slobodi koju sebi dajem da olakšam dušu ovim zbrzanim redovima“ (Phillips, 1991: 133) – traže oprost za „upad“ u formu pripovedanja kojom dominiraju Evropljani (Ledent, 2002: 82). Jasno je da će Kembridž već i samim tim što je uljez potkopati datu formu i evrocentrične koncepte na kojima ona počiva, ali će mu trajno stanje mimikrije delimično osujetiti subverzivne sposobnosti jer pripovesti ovog romana ne podrivaju samo jedne druge nego i same sebe. Premda se protivi surovostima trgovine robljem, engleskog „nacionalnog ludila“ (Phillips, 1991: 134) koje je njegove prostodušne, poštene sunarodnike pretvorilo u prevrtljive trgovce, na svom putu gubitka pripovedač usvaja norme kolonizatora. Proces izmeštanja počinje već u prvim danima ropstva kada „uzori vrline“, kako Kembridž ironično naziva bezbojne, krezube porobljivače (Phillips, 1991: 135), šibaju robove ako razgovaraju na maternjem jeziku. Prvobitno kidanje veza s porodicom i tradicijom dalje se komplikuje preimenovanjem i kulturnim nasiljem u vidu nametanja engleske namesto autohtonih kultura. Izmeštanje dostiže metastazu kada Kembridž, tada Tomas, usvoji ideju o hrišćanskom obrazovanju kao putu ka napretku na kom postepeno nestaju znaci njegovog „necivilizovanog afričkog držanja“ (Phillips, 1991: 144). Svoj konačni preobražaj u kopiju kolonizatorskih vrednosti potvrđuje sledećim rečima: „Iskreno sam želeo da usvojim duh i podražavam manire hrišćana, stoga što mi je Afrika

već govorila samo o varvarstvu kojem sam srećom umakao“ (Phillips, 1991: 143).

Na pitanje odgovornosti Afrikanca u procesu mentalne kolonizacije nadovezuje se ideja njegovog saučesništva u stvaranju slike o inferiornosti crne rase. Tamnopute prostitutke, zabavljači i vagabundi, najveći bednici na ulicama Londona, „najpoželjnije prestonice na svetu“ (Phillips, 1991: 141), gde Afrikanci služe za zabavu ili kao modni detalji, pomažu konstrukciju vlastitog negativnog identiteta.

[G]lavni u toj bezbožnoj pošasti bio je jedan što se razmetao drvenom nogom i nadasve apsurdnim šeširom. Slutim da je taj čovek zaslužniji od većine za to što smo u umu engleskog naroda urezani tek kao nedostojanstveni predmeti za njihove veselje i zabavu. (Phillips, 1991: 143)

Slično tome, krađa alata, odglumljene bolesti i drugi načini sabotáže mukotrpnog rada na plantažama Novog sveta učestvovala su u predstavi o robu kao lukavom i pokvarenom lopovu. Kao što smisao iznošenja okolnosti Emiline situacije nije da se opravdaju njeni rasistički stavovi, razmatranjem odgovornosti i saučesništva Afrikanaca u mentalnom porobljavanju i izgradnji negativnog kolektivnog identiteta Filips ne sudi likovima. Čini se da u oba slučaja teži da ukaže na kompleksnost sistema koji se zarad profita vodio logikom da belo gospodari, a crno robuje (Zinn, 2005: 28). Problematiku saučesništva nekog poput Kembridža dodatno komplikuje

činjenica da je on u neku ruku prevaren. Naime, neotesani, gramzivi otpadnici od engleskog društva služe kao zastupnici hrišćanskog providenja koji svojim dvostrukim standardima i okrutnošću protivreće nametnutom konceptu belačke i evropske uzvišenosti. Potom, hrišćansko obrazovanje koje Kembridža uzdiže iznad prirodnog mu „primitivnog“ stanja ne može ga izjednačiti sa zadatim idealom, a kada shvati da se trgovina robljem nastavlja i posle njenog zvaničnog ukidanja, svog gospodara smatra zločincem. Kembridž je žrtva još jedne zablude jer veruje da će mu status kućnog roba obezbediti bolji život. Podela na robove koji rade u polju i privilegovaniju poslugu smišljena je i da bi unela razdor među robovima. Slično tome, ponekad su se donosili zakoni kako bi se poboljšao status belih radnika i produbio jaz između crnaca i belaca u cilju sprečavanja njihovog udruživanja u pobuni (Zinn, 2005: 35-38). Da za roba nema istinskih privilegija Kembridž shvata kada se obre na Karibima, gde je primoran da radi u polju u mukama razlike koju oseća između sebe i „običnih“ robova.

U svojoj lažnoj superiornosti Kembridž se sprema da otvori školu u Africi sa zaludnim ciljem da civilizuje i prosvetli svoje sunarodnike. Time on postaje oruđe u rukama kolonijalnog sistema koji ga uprkos vernoj službi smatra problematičnim, zbog čega ga se na kraju mora rešiti. Pre nego što ga pogube, Kembridž uviđa nepravednost sistema koji sramoti hrišćanstvo i sav značaj kolektivnog afričkog sunovrata, simbolički predstavljenog ludilom Kembridžove partnerke Kristijanije, duhovne žene čiji se rituali podsmevaju hrišćanskim. Pod uticajem

surovog života na plantaži i dugogodišnjeg zlostavljanja, ona mahnito podražava životinje na čiji je položaj svedena. Ipak, Kristijanija uspeva da očuva integritet time što se pridržava tradicionalnih verskih ubeđenja koja podrivaju hrišćanstvo, na šta se ironično ukazuje i njenim imenom. Kristijanija takođe odbija da nauči engleski i rađa buduće robove, čime direktno ugrožava sistem koji počiva na besplatnoj radnoj snazi (Ledent, 2002: 99). I Kembridž odbija poslušnost kada se odlučno suprotstavi Braunovom maltretiranju. „[Z]ahtevao sam samo da se prema meni i mojoj *supruzi* ponaša s pristojnošću koju bi čovek ukazao psu.“ (Phillips, 1991: 167) No, njegove poslednje reči ne odišu buntom nego izražavaju nepopravljivu veru u ideju da je Bog sve ljude stvorio od iste krvi.

U izvesnom smislu, Kembridža je sistem toliko ukalupio da ga sprečava u daljem razvoju, što je jedna od suštinskih razlika između njega i Emili. Ipak, ova dva lika povezuje daleko više sličnosti nego što se isprva može učiniti. Oboje su po različitim osnovama marginalizovani, izmešteni i izgnani, i suprotstavljaju se ustoličenom poretku dok mu istovremeno služe (Ledent, 2002: 102). Iako se u sebi protivi rodnom ugnjetavanju i robovlasničkom sistemu, Emili se teško oslobađa rasnih predrasuda. Isto tako se Kembridž otvoreno buni protiv rasnog ugnjetavanja, a podržava rodno kad, primera radi, *zahteva* da se Kristijanija useli u njegovu kolibu. Uprkos otuđenju i nemoći pred činjenicom da zajednički neprijatelj, beli muškarac, odlučuje o njihovim sudbinama,⁷

⁷ Uporedi sledeće rečenice, od kojih se prva odnosi na Emili, a druga na Kembridža. „Tata je odlučio da ona otputuje na njegov

Emili i Kembridž ostaju u antagonističkom odnosu koji njega drži na marginama njene pripovesti, a nju na marginama njegove.

Nijedna od njih verovatno neće ostati zabeležena budući da su Emili i Kembridž pripadnici bezimenih masa „nevažnih“. Istorija će, međutim, sačuvati dokumente poput teksta koji tvori treće poglavlje (Ledent, 2002: 102–103), zvaničnog, a lažnog svedočanstva o Braunovom ubistvu nalik patvorenom izveštaju o putovanju Jakobusa Kucija u *Zemljama sumraka*. Izveštaj ubistvo iz nehata pretvara u svirepo ubistvo s predumišljajem čija je žrtva nedužan, pošten hrišćanin, a počinitelj mahniti zločinac. Slika koju gradi o Kembridžu upravo je suprotna onoj iz prethodnog poglavlja, pa je tako mirni, dostojanstveni, ućtivi i obrazovani naslovni junak demonizovan kao osvetoljubivi ludak nedorastao moralnim odgovornostima i ogrezao u besraman, grešan život. Filips izostavlja vreme i mesto dešavanja, upućujući na sve slične događaje tokom kolonijalne istorije, kao i na nepouzdanost istorijskih dokumenata i slika koje grade.

Godine 18__, počinjeno je još jedno ubistvo [...] Osoba po imenu Braun živela je kao nadzornik na posedu zvanom _____, sada u vlasništvu gospode _____ i _____. [...] O Božiću, hrišćanin g. Braun odjahao je do crkve u _____, a po povratku, između šest i sedam sati predveče, odnela ga je prevremena smrt. (Phillips, 1991: 171)

antilski posed i da se po povratku uda.“; „Odlučeno je da ću putovati Engleskom.“ (Phillips, 1991: 3, 147)

Subverzivnom rekonstrukcijom kolonijalnih tekstova ovde se ukazuje na složenost istorije u takozvanoj zoni kontakta⁸ i na nepostojanost spisa koji o njoj svedoče. Kroz ironiju utkanu u ceo roman, Filips rediguje ideološke poluistine i sagledava karipsku istoriju iz složenije perspektive, postencijalno distancirajući nedovoljno obaveštenog čitaoca (Ledent, 2002: 82–83), dok u isti mah dekonstruiše stereotipne kolektivne identitete. Kompleksnost opisanih likova i okolnosti omogućava Filipsu da prevaziđe uobičajene opozicije i pokaže razumevanje i prema onima koji ga, čini se, ne zavređuju jer ovaj autor roman smatra demokratskim medijumom gde svako ima pravo da ga razumeju i niko nije tu da bi mu se sudilo (Swift, 2009: 14).

Istom maksimumom vodi se i u ostalim svojim delima, kao što su *Viša razina*, *Priroda krvi* i *Prelazeći reku*, gde kontrapunktna naracija ustupa mesto „strukturnoj paranoji i šizofreniji“ (Davison, 2009: 20). Te polifonične pripovesti, poput onih koje se sreću kod Dejvida Dabidina i Freda D’Agijara, odražavaju fragmentarne identitete samih autora, Britanaca antilskog porekla, a kako sadrže prostorno i istorijski udaljene glasove, kaleidoskopske strukture su i formalni odraz života likova obeleženih migracijama i nedostatkom narativnog kontinuiteta (King, 2004: 154; Clingman 2009: 107–108). Naporedno nizanje

⁸ Postkolonijalna teorija i kritika ovaj termin Meri Luiz Prat ponekad smatraju nepodobnim jer svojom neodređenošću potencijalno ublažava, pa i zanemaruje strahote koje je taj „kontakt“ podrazumevao.

glasova izmeštenih, za Filipisa toliko karakteristično da ga nazivaju „hroničarem izmeštenosti“ (Jaggi, 2009: 78), ispreda međusobno protkane priče o ostrakizmu i getoizaciji u različitim periodima istorije Afrike, Evrope i Novog sveta. Taj „višejezični hor zajedničkog sećanja“ (Phillips, 1995: 235) artikuliše tačku gledišta junaka čije su sudbinske tokove odredile rasne, etničke, rodne, klasne ili verske predrasude. Iz perspektive anonimnih masa progonjenih ističu se zajedničke odlike jevrejske i afričke dijaspore, trgovine robljem i holokausta, naličja bogate Mletačke republike i Izraela dvadesetog veka, ali ovi romani ni u jednom trenutku ne pribegavaju pojednostavljanju i poistovećivanju opisanih iskustava.

Iako će polifonija poprimiti složenije oblike u Filipsovim kasnijim delima, roman *Viša razina*, prvi od ova tri tematski i strukturno srodna dela, predstavlja prekretnicu jer u njemu hor „počinje [...] da nadolazi“ (Phillips, 1995: 235). Reč je o triptihu o odnosima moći, marginalizaciji i gubitku, koji obeležava napuštanje lokalnijih dometa i jednostavnijih narativnih tehnika i početak narativne „šizofrenije“ u Filipsovom opusu. Ovaj roman nudi kompleksniju viziju izmeštenosti (Ledent, 2002: 54) smeštanjem likova u širi istorijski kontekst Afrike-Amerike-Evrope. Dok prati putanje trgovine robljem i trase Filipsove lične istorije, *Viša razina* traga za zajedničkim aspektima iskustava Afrikanaca pre ukidanja trgovine robljem, Afroamerikanaca šezdesetih godina XX veka i izbeglica u Engleskoj posle Drugog svetskog rata kroz naizgled nepovezana poglavlja o troje neimenovanih, simbolično imenovanih ili preimenovanih izopštenika u

različitim okruženjima i vremenskim periodima. Premda struktura ovog dela dovodi u sumnju njegov romaneskni status, ili ukazuje na korenite promene u poimanju romana, njegove složeno uvezane pripovedne niti tvore zajedničku priču o diskriminaciji i ugnjetavanju iz ugla žrtava i saučesnika. *Viša razina* je prvi od nekoliko Filipsovih romana u kojima se prepliću zvanična istorija i fikcija, lično i kolektivno, te opštepoznato i nepoznato. U tom smislu, ovo delo je polazna tačka za eksperimentalnije i strukturno razjedinjenije romane *Priroda krvi* i *Prelazeći reku* koje takođe u velikim istorijskim zbivanjima zanimaju pojedinačne istorije malih ljudi.⁹

Analogija između afro-karipske i jevrejske dijaspore koja se povlači u *Višoj razini* nije nova (Ledent, 2002: 69), a Filip je detaljnije istražuje u romanu *Priroda krvi*, ne želeći da negira razlike između progona Afrikanaca i Jevreja niti da polaže prava na tuđu patnju nego da na preseku različitih iskustava razmotri progon u svojoj složenosti istorijskih okolnosti koje su do njega dovele. I Afrikance i Jevreje je pratio dug istorijat fizičkog, kulturnog i psihološkog nasilja čije vidove i posledice Filip zamišlja u životima poraženih pojedinaca. Oni su zatočnici ljudi, okolnosti, nametnutih društvenih i istorijskih uloga i vlastitih umova. Izgubivši porodicu, dom i dostojanstvo, ova izmeštena, razorena jastva teško ostvaruju komunikaciju, što ih dalje otuđuje od okoline i njih samih.

⁹ Za detaljnu analizu romana *Viša razina* vidi Arijana Luburić-Cvijanović (2011). Reliving Tragic Histories: Caryl Phillips's *Higher Ground*. *Godišnjak filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XXXVI-1, 205–213.

Iako su izolovani svako u svom bolu, njihova patnja i obespravljenost su u izvesnom smislu zajednički, a upravo će se time Filipš pozabaviti u izlomljenijoj strukturi *Prirode krvi* koja, po njemu, jedina može adekvatno da prenese fragmentarnost života likova (Schatteman, 2009: 56). Inspiracija za priče o afričkoj dijaspori nesumnjivo potiče iz Filipsove lične istorije, a na jevrejsku dijasporu mu je skrenuo pažnju jedan dokumentarac o holokaustu koji je gledao kao adolescent. Tada je saznao da i u okviru belaičke zajednice postoje podele i sa zaprepašćenjem shvatio da je i u XX veku moguće masovno prihvatanje mahnite istrebljivačke logike. Dokumentarac ga je ponukao da razmisli o paraleli između Jevreja i Afrikanaca, čije je dijaspore stvorila istorija progona zbog koje se i danas osvrću, ugledajući se na ulepšanu i gotovo mitsku prošlost (Schatteman, 2009: 60, 62–63). Ta razmišljanja, kasnije pretočena u književnu i dokumentarnu prozu, nadahnula su Filipsov roman iz 1997. o nejasnoj prirodi krvi koja nas spaja koliko i razdvaja (Schatteman, 2009: 63). Isparčana struktura *Prirode krvi*, čiji se fragmenti sve brže smenjuju dok se prostorno-vremenska slagalica komplikuje, spaja i razdvaja živote nekolicine usamljenika koje su okolnosti dovele do spoznaje o nepostojanosti sreće. Nepredvidive tokove njihovih sudbina povezuju drugost, progon, obeskorenjenost i osama, a višeglasje prednost daje junakinji Evi Stern, jednoj od malobrojnih preživelih zatvorenica koncentracionih logora.

U Evinoj surovo iskrenoj pripovesti u prvom licu smena prizora oslobođenja, mučenja u logoru i života pre pogroma obelodanjuje čovekovu sposobnost da mrzi

onoga koji mu nije učinio nažao. Žrtve mržnje prinuđene su da vode život jezivih poniženja koji za Jevreje u Drugom svetskom ratu, „jedini narod na kugli zemaljskoj bez vlastitog doma“ (Phillips, 1997: 75–76), počinje i pre odlaska u logore. Zatočena u četiri zida sobe koju joj prestrašeni roditelji ne dozvoljavaju da napusti, Eva posmatra očajnike na ulici:

primećivala sam samo pognuta leđa, gole glave i, razbacane po ulici, usamljene leševe. Ponekad bih videla kakvog učenjaka, starca u dugačkom kaputu [...] s gomilom knjiga pod miškom i lončićem za supu koji mu landara oko pasa. Ti ljudi su zurili u beskorisnu budućnost [...] i najviše me deprimirali, jer je bilo više nego lako proceniti koliko su pali, odenuti, kao što su bili, u ruho svog pređašnjeg statusa. (Phillips, 1997: 60)

Ona posmatra kako popuštaju čvrsti obrisi ličnosti njenih bližnjih dok ih okolnosti svode na nivo životinje u društvu koje se deli na *nas* i *njih*. U nameri da izbegne pojednostavljene prikaze, Filips pokazuje da nema zajednice oslobođene od predrasuda. Iako su životno ugroženi zbog dijalektike mi/oni, Jevreji i sami razmišljaju u njenim okvirima kad Evina majka kaže za jednu prijateljicu da nije dobro što se udala izvan svog naroda, ili kad Evin otac Arape naziva varvarima. Svet ovog romana je prožet sveopštim međusobnim nepoverenjem, a otvorena segregacija, getoizacija, maltretiranje, prokazivanje i strah vladaju svakodnevicom u kojoj pred užasima popuštaju

granice „normalnog“: „Normalno? Gotovo da sam zaboravila šta ta reč znači“ (Phillips, 1997: 64). U atmosferi nepojmljive strave voz nosi buduće logoraše, „ljudsku reku razorenih života“ (Phillips, 1997: 70), i brišu se sve nametnute društvene razlike među ovim sapatnicima u poniženju. Gladni, žedni i izgubljeni, prinuđeni su da leže u sopstvenom izmetu, izbljuvku i krvi, čekajući da im, kao prilikom prodaje robova, sudbinu odredi pokret ruke uniformisanog neznanca (Phillips, 1997: 162).

Pomerene granice normalnog i brutalno izmeštanje pojedinca od samog sebe naslikovitije predočavaju Evina sećanja na logor gde će buduće aveti prvo pokušati da sačuvaju stare identitete za bolja vremena, a pošto im oduzmu porodice, dostojanstvo i osnovnu ljudskost, prionuti na „zadatak zaboravljanja“ (Phillips, 1997: 13) koji je, sudeći po iskustvu poljske emigrantkinje u *Višoj razini*, uzaludan. Pređašnje bogatstvo i novac gube smisao u stvarnosti goroj od najstrašnijeg košmara, gde se ljudi preobražavaju u žive leševe usahljih lica i groteskno izraženih lobanja, pa se kontrast između jastva i *drugog* ostvaruje kroz suprotnost između zdravih čuvara, a kasnije i oslobodilaca, i nezdravih logoraša. Zarobljenici se porede s majmunima u prizoru međusobnog trebljenja od vaši, a u bednoj borbi za goli opstanak tokom koje ponos i stid padaju u zaborav primorani su da mare samo za sopstveni interes i ne veruju nikome. Time se ukazuje na logor kao prostor dehumanizacije i uspostavlja veza s drugim takvim prostorima koje nalazimo u Filipsovom delu, kao što su zatvor, duševna bolnica ili izbeglički kamp. Zarobljenici su ovde do te mere poniženi da ni sami sebe više ne

doživljavaju kao ljudska bića, pa stoga ne čudi što se Eva gola pred očima nepoznatih muškaraca ne oseća kao žena. Potpuni gubitak iluzija zbog monstruoznog mrcvarenja u logoru koji Kuci u romanu *Život i vremena Majkla K* zato naziva „povlašćenim tлом iz kog značenje izbija u svet“ (Kuci, 2005: 145) otkriva i ravnodušan ton faktografskog prikazivanja života u logoru.

Trauma koja nedvosmisleno diktira Evin ton određuje i tok njenog života posle oslobođenja. Preporod koji tobože najavljuje prolećna atmosfera ne dolazi jer odlazak iz logora ne podrazumeva oslobađanje od traume. Naprotiv, Evinu novostečenu slobodu narušavaju strahovi od budućih neizvesnosti i neumoljiva sećanja. Poput svoje preteče, Poljakinje Irine iz *Više razine*, Eva u očaju gubi sposobnost da komunicira s ljudima koji nisu doživeli progon, a sećanja joj narušavaju san i nagrízaju zdrav razum jer pati od „odanosti mrtvima“ (Coetzee, 2002: 196). Prihativši ishitreni poziv jednog od oslobodilaca, i Eva u Engleskoj pokuša da nađe spas, ali u bunilu ne shvata da je bračnu ponudu sama sebi napisala. Neuspeh je odvodi u duševnu bolnicu gde, poput nekolicine nesrećnih Filipsovih junakinja, postaje *drugo* kao umobolnik. Eva je za doktore jednako nepojmljiva kao Kucijev Majkl K i na kraju izvršava samoubistvo kad njeno okrnjeno jastvo konačno slomi samoća u neveselom gradu čiji je taksista poziva „da napusti njegovo vozilo. Da napusti njegov grad. Da napusti njegovu zemlju“ (Phillips, 1997: 189). U surovim okolnostima Drugog svetskog rata, Eva postaje žrtva verskih i etničkih obeležja identiteta što gube svaki smisao u jezivoj atmosferi koncentracionih logora gde se

poništavaju sve odlike koje pojedinca čine ljudskim bićem. Kod preživelih patnja i sećanje postaju jedina znamenja identiteta, a neretko i prepreke u daljem životu. Po mišljenju jednog psihijatra u romanu, za ljude poput Eve, ophrvane krivicom što su preživeli, „[n]astaviti je isto što i zaboraviti. Zaboraviti je ravno zločinu“ (Phillips, 1997: 157). Osudivši se na život u uspomenama, jedinoj preostaloj (vremenskoj, a ne prostornoj) domovini (Ledent, 2002: 146–147), ove mete društvene getoizacije povlače se u geto sopstvenog uma.

Izolacija, mentalna ili fizička, predstavlja jednu od ključnih spona između naizmeničnih pripovesti *Prirode krvi*. Tako je Evina ispovest, koja kao da dolazi direktno iz pakla (Coetzee, 2002: 195), povezana s pseudoistorijskom pričom o izopštavanju i demonizaciji Jevreja u gradiću Portobufole nadomak Venecije 1480, iste godine kada je osnovan sud španske inkvizicije. Napredan i naoko demokratski orijentisan centar bogate Mletačke republike zapravo je sumnjičavo i netrpeljivo okruženje koje mišljenje žene ne uzima u obzir ako ga ne potkrepi muškarac, svakog nehrišćanina smatra nevernikom, a svakog stranca mogućim prenosiocem kuge. U takvoj sredini Filips razmatra položaj Jevreja prognanih iz Nemačke 1424, na vrhuncu hrišćanske histerije zbog jevrejske drugosti kad je smetnju predstavljala svaka jevrejska osobenost, od odeće do verskih rituala koji su ih u hrišćanskim očima činili „nalik životinjama i budalastim“ (Phillips, 1997: 51). Izgnani zelenaši nailaze na jednako netrpeljiv odnos u italijanskom mestašcu koje se, da ironija bude veća, diči lokalnim sistemom vlasti. Iz Filipsovog

prikaza saznajemo da su stereotipi o njima zaživeli i u Mletačkoj republici: zemlja domaćin ih primorava da nose žutu oznaku na odeći i prezire zbog (hrišćanima zabranjenog) zelenašenja kojim su prinuđeni da se bave zarad boravišnih dozvola. Drugim rečima, Mletačka republika Jevreje svesno izlaže hrišćanskoj netoleranciji kako bi privreda od njih imala koristi, a Filipsova pripovest o trojici optuženika osuđenih na okrutno pogubljenje zbog nedokazanog ubistva jednog dečaka ilustruje pravilo da pred onima koji te bezrazložno mrže možeš zgrešiti, a da i ne znaš (Phillips, 1997: 97).

Predstave o „zluradim Jevrejima“ s „otrovom u duši“ evociraju rasno ili etničko *drugo* koje kolonizacijom i preobraćanjem treba „izvesti iz [njihove] tame“ (Phillips, 1997: 94). Filipsov izbor reči, kao i sam zaplet, istovremeno prizivaju u sećanje demonizovanje Jevreja u povesti igumanije iz Čoserovih *Kanterberijskih priča*, takođe osuđenih na brutalnu egzekuciju zbog neosnovane optužbe za ubistvo hrišćanskog dečaka. Podjednako je dvoličan sistem koji ih osuđuje: kod Čosera je to sveštenstvo koje, pored ostalih hrišćanskih vrlina, treba da oličava milosrđe, dok su u Filipsovom romanu to predstavnici mletačkog pravosuđa, ponosni na besprekorne procedure po kojima se čovek ne može uhapsiti ni osuditi na smrt bez dokaza ili priznanja krivice. No, svi dokazi im se temelje na govorkanju, izjave žena se iznimno shvataju ozbiljno, mletačke sudije, poput islednika u Kucijevom stvaralaštvu, tragaju za unapred određenom istinom, a do priznanja koje više otkriva o istražiteljima nego o potencijalnim počiniocima zločina dolazi se

„izvesnom količinom zastrašivanja i maltretiranja“ (Phillips, 1997: 99) uporedivim sa inkvizitorskim sredstvima za iznuđivanje istine. Tortura, koja je po Cvetanu Todorovu jedan od sigurnih pokazatelja uzmicanja ka varvarstvu (Todorov, 2010), postaje sredstvo ispitivanja koncepata civilizovanosti (hrišćanstva) i varvarstva (jevrejstva). Navodni nestanak dečaka za kog se i ne zna da li je hrišćanin, i njegovo takođe navodno ubistvo čiji su počinioci, opet navodno, Jevreji, služi kao izgovor za stravično mučenje i ubistvo trojice žrtvenih jarčeva. Zanemarivši *corpora delicti* što idu u prilog optuženicima, čuveni sud glasine o demonskim ritualnim ubistvima hrišćana uzima zdravo za gotovo, pa dosadom i vrućinom izmoredeni senatori donose presudu. Tek pred pogubljenje nudi se uvid u perspektivu Servadija, jednog od osuđenika, poštenog, skromnog poštovaoca mletačke kulture i tradicije koje su se okrenule protiv njega. Dok se pita ko je uopšte pomenuti dečak i zašto se sve to dešava, svojim sapatnicima poručuje sledeće:

[O]ni nisu naši gospodari. Samo se Bogu moramo povinovati. Neka nam uzmu sinove i krste ih. Neka prezirom obaspu naše žene. Ako smo po Bogu dobro činili, zatočiće samo tela našeg naroda, ali ne i njihove duše. (Phillips, 1997: 181)

Nečoveštvo kvazidemokratskog mletačkog društva ilustruje Filipsov stav, zasnovan na ličnom iskustvu, da će ljudi onoga koji je očigledno drugačiji zgužvati kao maramicu kad im to odgovara, koliko god da im je

potreban (Yelin, 2009: 47). U odgovor zvaničnim historijama, Filips prikazuje naličje Mletačke republike, grada-države poznatog po svojoj lepoti, umetnosti, ekonomskoj i političkoj moći, i preraslog u kolonijalnu silu čije bogatstvo nužno počiva na potčinjavanju i eksploataciji. Srce Mletačke republike, Venecija, podarila je svetu, pored značajne kulturne zaostavštine, i reč „geto“. Termin je prvobitno označavao močvarni deo Venecije u kom je Jevrejima bilo naređeno da žive pored nekadašnje gvoždare (Phillips, 1997: 160) i upravo na taj prvi geto tokom noćnih lutanja nailazi Otelo, usamljenik čije usluge Mletačka republika koristi, a *drugost* prezire. Tokom tumaranja venecijanskim ulicama koje se može shvatiti kao izvrtanje antropološkog ili kolonijalnog pogleda (Ledent, 2002: 159), Otelo se čudi zašto Jevreji prihvataju da žive u nezdravim uslovima iza zaključanih kapija, kao zatočenici sistema koji im ne dozvoljava da se mešaju s hrišćanima, ne shvatajući isprva da je i njegov položaj sličan te da ga ta sličnost Jevrejima i približava.

Odlomci smešteni u vreme pre Mavrovog braka s Dezdemonom, posvećeni njegovom doživljaju kulture čijoj kolonijalnoj vlasti služi, pokazuju Filipsov otklon od uobičajenih revizija Šekspirove kanonske tragedije. Subverzivne postkolonijalne verzije preispituju rasnu politiku Šekspirovog komada koji se dugo tumačio kao razrada teme univerzalne muške ljubomore podstaknute prestupima žena (Loomba, 2005: 74–75). Kako pokazuju suprotstavljena tumačenja Konradovog *Srca tame*, nije jednostavno odgovoriti na pitanje da li delo koje ističe rasnu *drugost* i njoj svojstvene stereotipe o seksualnosti

podržava ili podriva preovlađujuće stavove prema *drugom*.¹⁰ Ne tražeći nedvosmislene odgovore u ovom intertekstualnom romanu koji ilustruje da Filipisa u intertekstualnosti ne zanima pastiš (Schatteman, 2009: 58), autor pažnju preusmerava na ono što je tragediji prethodilo i u maniru postkolonijalnih revizija tematiše rasnu i kulturnu izmeštenost. Moćnog ratnika i izdanka kraljevske loze dolazak u Veneciju pomera u samo središte imperije, „s mračnih oboda na mesto koje i najslabije zrake predvečernjeg sunca hvata i prelama u sjaju slave“ (Phillips, 1997: 107). S namerom da se uklopi u venecijansku aristokratiju uverenu u superiornost vlastite tradicije i tobože trpeljivu prema spoljnim obeležjima drugih kultura, mali Otelu, kako ga Kuci naziva u oštroj primedbi zbog nedostatka uzvišenosti kod Filipsovog junaka i njegove beživotne proze (Coetzee, 2002: 197), zaodeva mletačku odeću i ženi se Venecijankom. Nijedno mu ne osigurava prijem u društvo čija pravila ovaj nepripremljeni stranac ne razume, niti ga oslobađa od frustracije zbog pređašnjeg sužanjstva simbolično predstavljenog u zlatnoj narukvici koju poklanja Dezdemoni (Ledent, 2002: 141). Otelovo dostojanstveno držanje uprkos nekadašnjem robovanju u Evropi omogućila je činjenica da robovski položaj pre trgovine robljem nije nužno označavao ukidanje plemićkog statusa ili individualnosti. Robovi su zadržavali svoja imena i postojala je mogućnost oslobađanja (Schatteman, 1997: 59), a u afričkim državama su imali daleko veća prava od

¹⁰ Vidi Ania Loomba (2005). *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.

robova u Novom svetu. Status im je bio blizak slugama ili radnicima, imali su posede, žene i pravo da svedoče, a ponekad su i sami držali robove i nasleđivali gospodare (Zinn, 2005: 27).

To je jedno od mogućih objašnjenja Otelovih velikih očekivanja u gradu-državi za koji se borio. Namesto ugleda i dostojanstva koji je uživao u sopstvenom narodu, međutim, prefinjeno dvolična Venecija ovog pripadnika jednog iskrenijeg i jednostavnijeg naroda (Phillips, 1997: 118) svakodnevno izlaže predrasudama uslovljenom nipodaštavanju. Tenzija između Otela i njegovog pratioca, prezrivog propalog vojnika i sina gondolijera, nastaje posle Otelovog susreta s beloputom prostitutkom: „Slutio sam da je problem u tome što mu je smetalo da neko kao ja opšti s jednom od njegovih“ (Phillips, 1997: 114). Tu se Filips priklanja postkolonijalnom tumačenju Jaga kao rasiste nasuprot tradicionalnom čitanju ovog lika kao oličenja nemotivisanog zla. Otelov pratilac nije jedini koji otvoreno pokazuje neprijateljstvo na rasnoj ili etničkoj osnovi. I gondolijeru je ispod časti da ga vozi, ili se to Otelu samo čini jer oseća animozitet ispod maske mletačke uglađenosti:

Gondolijer je klimnuo glavom u znak odsečnog pozdrava, što sam shvatio kao pokazatelj negodovanja jer mora da pokrene svoje plovilo u pravcu mog neuglednog prebivališta da bi isporučio putnika kojeg nesumnjivo smatra nedostojnim prevoza. (Phillips, 1997: 122–123)

Razgovor i smeh zamiru, a padne i pokoja vilica, kad se Otelu pojavi na zabavi čija će biti glavna atrakcija. Uprkos mišljenju jednog Jevrejina da taman ten odbija žene, on Otelu obezbeđuje upravo suprotno zbog vladajućih stereotipa o seksualnosti nebelih rasa, posebno onih o gotovo čudovišnoj seksualnoj nadmoći crnog muškarca, koji ga *a priori* čine egzotičnim predmetom želje i straha.

Otelov brak s Dezdemonom, čiji ga otac smatra nedoličnim parom ove smerne, čedne i odane Venecijanke, iako je Otelu zbog kraljevskog porekla pripadnik višeg staleža nego dotični senator, može se tumačiti u svetlu patologije odnosa između beloputog kolonizatora i tamnoputog kolonizovanog. Brak s belkinjom za Otela znači kartu za novi život koja mu obezbeđuje određenu sigurnost i omogućava da „prevaziđe osećaj sopstvene beznačajnosti“ u novom okruženju i tako potvrdi da je crnom čoveku „neophodno belačko odobrenje“¹¹ (Fanon, 1967: 50–51). Po Kuciju, brak je za Otela sredstvo dokazivanja jer nije prevazišao činjenicu da je bio rob, pa Dezdemoninu izdaju kažnjava nasiljem kao prvim pribežištem očajnika (Coetzee, 2002: 197). Ne treba zaboraviti ni Otelovu usamljenost: u Veneciji nema prijatelje, ne radi jer u doba mira ima „isti status kao top ili grudni oklop“ (Phillips, 1997: 116), nailazi na niz prepreka na putu ka društvenom prihvatanju, a Dezdemona pokazuje iskreno interesovanje. Opisi njihove ljubavi pogađaju u srž straha od zakonom kažnjivog mešanja i doprinose razotkrivanju patologije kolonijalnih odnosa moći. Ljubav i tajni brak s Dezdemonom takođe označavaju

¹¹ Citati iz *Black Skin, White Masks* dati su u mom prevodu.

izdaju Otelove prve žene i prekid veza s otadžbinom i prošlošću, a tek delimično ublažavaju usamljenost emigracije u društvu i vremenu koji nisu spremni da prihvate mešane brakove. Takav sistem razmišljanja i venecijansko licemerje raspiruju nesigurnost koju su u crnom čoveku usadili kolonijalni odnosi, a nesigurnost je koren Otelove sumnjičavosti prema Dezdemoni. Premda se drži dostojanstveno, Otelo internalizuje stav o sebi kao inferiornom *drugom* kada razmišlja ne bi li „spoj mojih najplemenitijih običaja i venecijanske rafiniranosti [...] proizveo prefinjenijeg čoveka“ ili kada brak s Dezdemonom metaforički dočarava kao „beleg moje zagasite ruke na njenoj mramornoj koži“ (Phillips, 1997: 120, 146). Takve misli potvrđuju želju crnog čoveka da ga priznaju ne kao crnca nego kao belca. Svojom ljubavlju Dezdemona dokazuje da je Otelo „dostojan belčačke ljubavi. Voli me kao belca. [...] Ženim se belčačkom kulturom, belčačkom lepotom, belčačkom belinom. Kada moje nervozne šake miluju te bele grudi, grabe za belčačkom civilizacijom i dostojanstvom i čine ih mojim“ (Fanon, 1967: 63). Otelo je zaveden, zarobljen u belčačkim standardima i izgubljen između kultura. Uoči odlaska na Kipar, gde će se boriti za belca u njegovom ratu, progoni ga jorupska poslovice da reka koja ne zna svoj izvor brzo presuši. Glas upozorenja naziva ga slabićem, izgubljenim, tužnim crncem i „venecijanskom maštarijom“ (Phillips, 1997: 182), pozivajući ga da se vrati.

Prijatelju, afrička reka ne liči na venecijanski kanal.
Samo najjači duh može obujmiti oboje. Samo

najsnažnije srce može izdržati puls dveju toliko različitih životnih sila. [...] Brate, ti si nejak. [...] Dok još imaš vremena, iskoči iz njenog kreveta i odleti kući. (Phillips, 1997: 182)

Povratak imaginarnom domu je primarni lajtmotiv kratke okvirne priče koja tematski određuje ovaj roman u pravcu izmeštenosti, izopštenosti i usamljenosti. Njen junak je Evin ujak, doktor Stern, čiji su život obeležili izbeglištvo i samoća. Napustivši porodicu i posao, Stern provodi jedanaest godina u Palestini braneći jevrejske naseobine od Arapa da bi se potom, poput Otela, obreo na Kipru, u kampu za izbeglice iz ratom razrušene Evrope. Umesto obećane zemlje, ovaj „otpad iz stare Evrope“, njene „sažvakane kosti“ (Phillips, 1997: 11–12) suočavaju se s činjenicom da su izbeglički kampovi prostori kulturne i političke drugosti izdvojeni s namerom da uklone dokaze o ljudskoj izmeštenosti i bedi (Hyndman, 2000: 88, 190). Poslednji odlomci pokazuju da Evropa ovoj zajednici obespravljenih nema ništa da ponudi osim novih vidova izopštavanja. Malka, mlada Jevrejka iz Etiopije koju vremešni Stern pred kraj romana upoznaje, u sebi sažima vezu između afričke i jevrejske dijaspor (Ledent, 2002: 153) i, kao što je slučaj s mnogim Falašama, jedno izgnanstvo zamenjuje drugim (Coetzee, 2002: 198). Kako se ne uklapa u prihvatljive kategorije – u Etiopiji je izopštena zbog vere, a u Izraelu zbog rase – ona predstavlja krajnju drugost (Ledent, 2002: 143). Umesto da joj ponudi dom, Izrael je zatvara u geto, „jedno od novoizgrađenih naselja u koje je njen narod smešten“ (Phillips, 1997: 202),

pa je i ona kao neimenovani pripovedač prvog poglavlja *Više razine* u ponoru između strana koje je ne prihvataju. Ranjivom položaju izbeglice čija je sudbina da vodi nepodnošljiv život u beznadu i bespomoćnosti, po rečima jednog imigranta u Ruždijevom romanu *Tlo pod njenim nogama*, najbednija od svih muka (Ruždi, 1999: 294) Filipš će se vratiti u romanu *Udaljena obala*, gde će kontrapunktska kompozicija detaljno razraditi paralelu između rasnog, etničkog i rodnog ugnjetavanja u kontekstu sukoba između kulturne heterogenosti savremene Britanije i njene opsesivne želje za homogenošću.¹² U *Prirodi krvi*, međutim, izbeglištvo nije jedna od dve tematske niti nego jedno od nekoliko metonimijskih sredstava u Filipševom razmatranju progona i bezdomnosti.

Pozamašan opseg *Prirode krvi* nagoveštava da bezdomnost, izopštavanje, pripadnost međuprostoru i njihove posledice ni izbliza nisu samo postkolonijalni problemi. Svojevoljna ili prinudna emigracija i unutar i van postkolonijalnog konteksta podseća na nepostojanost imena, krhkost verskih pripadnosti, te značaj jezika i pitanja roda (Clingman, 2009: 103). No, ovaj roman se nesumnjivo može čitati u postkolonijalnim okvirima kao odgovor na evrocentrične mitologije Zapada (Ledent, 2002: 140) jer njegove teme i motivi spadaju u one najčešće u postkolonijalnom stvaralaštvu, a svaka

¹² Za detljanu analizu romana *Udaljena obala* vidi Arijana Luburić-Cvijanović (2018). "As classless as the common cold": Migration and Humanitarian Failure in Caryl Phillips's *A Distant Shore*. *LIT: Literature Interpretation Theory*, 29.2, 114–128.

narativna nit može se dovesti u vezu s kolonijalizmom. Istorijat kolonijalnih osvajanja je tako utkan u pripovest o Mletačkoj republici, ropstvo je od suštinske važnosti za razumevanje Otela čija priča podseća na iskustva imigranata u konzervativnoj Evropi, odnos između Eve i Engleza Gerija može biti alegorija anglo-karipskog odnosa, istorija se revidira iz perspektive *drugih*, a nude se isključivo one priče koje bi Zapad radije zaboravio. Stoga *Priroda krvi* insistira na značaju i moći sećanja, „[t]e neuredne sobe s nepredvidivim vremenom za posetu“ (Phillips, 1997: 11) koja u čitaocu budi svest i nelagodu, a Filipsove junake odvodi u ludilo ili osnažuje.

Kolektivno sećanje je vezivno tkivo i u Filipsovom za sada najcenjenijem i najsveobuhvatnijem romanu, *Prelazeći reku*, dobitniku nagrade Džejms Tejt Blek memorijal i kandidatu za nagradu Buker 1993. Ovo delo prethodi *Priodi krvi* i u njemu se pripovedna polifonija metaforički predstavlja kao hor ljudi kakve je Fanon nazvao prezrenim na svetlu. Kako u sebi sadrži sve teme i okruženja Filipsovog opusa – izmeštenost, izgnanstvo, gubitak, putovanje i prelaženje granica između Afrike, Evrope i Amerike – a njegovi mnogobrojni glasovi progone ne samo pripovedača prologa i epiloga nego i samog pisca, *Prelazeći reku* možda najbolje oslikava i simbolizuje samu suštinu Filipsovog stvaralaštva. Peti roman Karila Filipsa prati dva i po veka afričke dijaspore nastale iz trgovine robljem, sledeći životne putanje nekoliko njenih potomaka, jednog trgovca robljem i usamljene belkinje u uskogrudoj engleskoj zajednici. Kao i obično, Filips traga za paralelama među sudbinama rasnih, kulturnih, klasnih i rodnih

izopštenika, gradeći za njih dom od reči. Ovaj roman vešto predočava fizičku, kulturnu i emocionalnu izmeštenost iz ugla istorijskih žrtava i pokretača, a fragmentarna struktura od četiri poglavlja s prologom i epilogom, gde se pripovedanje u trećem licu smenjuje s ispovestima u vidu pisama i dnevnika, i ovde formalno odražava poremećene živote i podvojene identitete likova. *Prelazeći reku* tako otkriva i simbolički premošćuje jaz između zvaničnih istorija i stvarnosti u činu književne revizije koju zamišlja zagonetna očinska figura okvirnog pripovedača.

Prolog nas upoznaje s naratorom ophrvanim krivicom zbog izdaje vlastite dece koju prodaje ravnodušnom trgovcu robljem i kalja ruke „hladnom robom u zamenu za njihova topla tela“ (Phillips, 1993: 1). Očev pokajnički monolog isprekidan je indiferentnim rečenicama trgovca u kurzivu, čime se polifonija uspostavlja na samom početku romana. Trenutak kada se deca otiskuju preko reke u život ropstva i izgnaništva okidač je afričkih seoba i nagoveštaj tematske opširnosti ovog dela. Prepoznavši sopstveno saučesništvo u kolonijalnom poslovanju, otac prodaju dece vidi kao čin „gluposti iz očaja“ i „sramotnu razmenu“ (Phillips, 1993: 1). Kaznu za to plaćaće dva i po veka, koliko ga progone glasovi troje dece koju je napustio, kao i ostalih robova, izgnanika i autsajdera svih vrsta koji su prešli reku i uronili „korenje puno nade u teško tlo“ (Phillips, 1993: 2). Dok preživljavaju u nemogućim okolnostima, goni ih biblijsko pitanje „Oče, zašto si me ostavio?“, upućeno svim očinskim figurama u romanu – stvarnim očevima, gospodarima i Bogu – koje evocira očinski duh kolonijalizma i

robovlasništva. Iako je radnja romana većinom smeštena u dalju prošlost, na aktuelnost ove teme ukazuje sam Filips kada napominje da ona ima poseban prizvuk u zajednici britanskih crnaca zbog velikog broja samohranih majki. Nedostatak odgovornosti kod muškaraca Filips povezuje s istorijatom robovlasništva jer je postavljanje gospodara kao glave robovske porodice imalo fatalne posledice po osećaj muškosti kod crnaca (Davison, 2009: 22–23), ali smatra da ne treba dalje insistirati na toj uzročno-posledičnoj vezi. Roman *Udaljena obala* takođe ističe značaj paternalizma kada razmatra paternalistički duh humanitarnih organizacija i diskursa ljudskih prava u savremenoj Evropi. Budući da svaki oblik paternalizma podrazumeva kako pomaganje onima koji se smatraju nesposobnim da sami sebi pomognu tako i lišavanje prava na samopredstavljanje, Filips u delu *Prelazeći reku* izdvaja pre svega one glasove koje su zvanične istorije isključivale: glasove obrazovanog roba na zadatku preobraćanja stanovništva simbolično nazvane Liberije, crnkinje s granice u Koloradu i belopute Engleskinje, pripadnice radničke klase čija je dvostruka pripovedačka uloga da narativizuje svoju patnju i trbuhozbori u ime jednog afroameričkog vojnika iz Drugog svetskog rata. Oni svedoče o „nezabeleženim momentima u crnačkoj istoriji“ (Davison, 2009: 20) i podrivaju tradicionalne stereotipe na preseku rase, klase i roda. Čak i perspektiva trgovca robljem pruža mogućnost subverzije, ovog puta hladnokrvne evropske racionalnosti i „opsednutosti linearnošću i preciznošću“ (Ledent, 2002: 114).

Prvo poglavlje, naslovljeno „Paganska obala“ (“The Pagan Coast”), usredsređuje se na pripovest o Nešu Vilijamsu, preimenovanom, obrazovanom robu, jednom od mnogih crnaca „sada blagoslovenih racionalnim hrišćanskim umovima“ (Phillips, 1993: 9) koje je Amerika rešila da repatrira. Poput Kembridža iz Filipsovog istoimenog romana, Neš je otelovljenje kolonijalnog paradoksa i odobrena verzija drugosti (Bhabha, 1994: 88) koja kolonizuje Liberiju. Uprkos zajedničkom poreklu, identiteti Neša i lokalnog stanovništva bitno se razlikuju, te on namerava da popravi „nepismeno i neznabožačko stanje masa“ na kontinentu „neuglednog oblika“ i „varvarske klime“ (Phillips, 1993: 10, 13–14) kom ne pripada. Umesto da svedoči ostvarenju te misije, čitalac posmatra Nešovu transformaciju od duboko religioznog učitelja, posrednika između dveju kultura od kojih ga nijedna do kraja ne prihvata, u zemljoradnika koji se priklanja urođeništvu, ali ne odbacuje u potpunosti hrišćanske aspekte svog identiteta. Putešestvije tokom kog prihvata istovremeno višestruk i polovičan identitet vodi ga do spoznaje o jalovosti misionarskog posla i smrti kao gorkoj nagradi za vernu službu. Nešova naseobina zarasta ubrzo posle njegove smrti jer je, kao i njenog vlasnika, Afrika ponovo uzima sebi (Coetzee, 2002: 193).

Kritika je već istakla da potraga Edvarda, nekadašnjeg Nešovog gospodara, za afrikanizovanim šticenikom i ljubavnikom sadrži aluziju na *Srce tame*. Cilj, međutim, nije da se potkopa Konradovo delo kao

imperijalistička pripovest¹³ nego da se preispitaju stereotipi o seksualnosti i očinski stav robovlasništva kroz odnos pomalo atipičnog gospodara i roba koji mu je istovremeno sužanj, predmet želje i sinovlja figura. Zaveden evropskim projekcijama o neverovatnim seksualnim moćima i slobodi crnca koje su ga pretvorile u „oličenje genitalne potencije izvan svih moralnih ograda i zabrana“ (Fanon, 1967: 177), Edvard stupa u homoseksualne odnose s nekolicinom robova, iako se čini da je emotivno naklonjen Nešu. Da u tom odnosu zbog paternalističkog duha ima primesa incesta saznajemo iz korespondencije koju ometa Edvardova žena. Elokventni Neš postavlja „uobičajene detinjaste zahteve“ svom „dragom ocu“ (Phillips, 1993: 7, 17), a kada ne dobije Edvardova pisma oseća se kao da ga je otac napustio, čime se upućuje na rasističku ideju o crncu kao nesamostalnom i intelektualno bliskom detetu ili životinji. Da je gospodar ujedno i otac potvrđuje uobičajena praksa da robovi nose njegovo prezime, što je slučaj i s Edvardovom preimenovanom svojinom. No, on je donekle atipična očinska figura koja nema vlastite dece i stupa u intiman kontakt s robovima čiji ga položaj opterećuje zbog averzije prema robovlasništvu. Otpor prema robovlasničkom sistemu u kom učestvuje nije ga, međutim, u potpunosti oslobodio usađenih rasističkih stavova, pa smatra da je jedina dobra strana bolnice u Sijera Leoneu broj beloputih lica, jednog tamnoputog dečaka naziva „pristojnim primerkom [...] divljeg okruženja“, a maramicom se brani od „ustajalog afričkog vazduha“ i „neugodnog mirisa [...]

¹³ Vidi Caryl Phillips (22 feb. 2003). Out of Africa. *The Guardian*.

nezdravog karaktera ove Afrike“ (Phillips, 1993: 53, 47–48).

Filipsova saosećajnost prema ovom liku, koji se i sam može posmatrati kao žrtva istorijskih okolnosti, ne sprečava ga da oštro kritikuje robovlasništvo i posebno repatrijaciju dočaravanjem njihovih posledica na identitet onih koji su završili u procepu. Neš je oblikovan po belčkim standardima koje kao pripadnik nebele rase ne može dostići, a civilizovale su ga hrišćanska religija čiji je verni poklonik i „zabranjene veštine čitanja i pisanja“ (Phillips, 1993: 13). Širok dijapazon značenja reči *fair* kojom opisuje prosvetljeno stanje svog uma – svetao, pravičan, pošten, prijatan, lep, jasan, otvoren, čestit – u sebi sadrži svu ironiju normi i samoprikaza kolonizatora i robovlasnika. Amerika šalje Neša nazad u Afriku u tom prosvetljenom stanju, tobože da bi Africi vratila izgubljenu decu i civilizovala je preko njenih prosvetljenih izdanaka, a zapravo da bi uklonila uzrok sve veće tenzije u društvu uoči ukidanja robovlasništva. Repatrijacija ih dovodi u krajnje nezavidan položaj: obesekorenjeni robovi su izmešteni iz Afrike, preživeli među njima su potpuno preobraženi, a sada ih kao pionire šalju „zemlji tame“ (Phillips, 1993: 25) s kojom ih samo precizno povezuju i na čije bolesti nisu imuni. Našavši se između dve stolice, mnogi povratnici gube veru, odaju se alkoholu i razvratu, dok oni poput Neša postepeno uviđaju dvoiličnost sistema koji ih je stvorio i naučio da sebe doživljavaju kao belčevo „obojeno vlasništvo“ (Phillips, 1993: 20). Isprva pun entuzijazma što mu je poveren zadatak u Liberiji, Neš je smatra rusovskom utopijskom zemljom bez predrasuda,

„domom naše rase“, „našim jedinim domom“ (Phillips, 1993: 18), gde su svi slobodni i jednaki. Tamo mu se obraćaju s „gospodine“ umesto uvredljivog „dečko“, ali Filips snu o povratku suprotstavlja razočaranja koja njegovo ostvarenje donosi. Ispostavlja se da je jednakost samo reč jer je robovlasništvo povuklo oštru granicu između „civilizovanih“ Afrikanaca i urođenika, što u povratnicima stvara osećaj superiornosti u odnosu na polugole i neotesane sunarodnike, „vrlo zlorad narod ove mračne i tamne zemlje“ (Phillips, 1993: 31). Stanovnici Liberije povratnike nazivaju belcima jer je belac svaki pismen, „civilizovan“ čovek, što ostavlja prostor za njihovu eksploataciju od samoproklamovanih gospodara među kojima su i bivši američki robovi. Tragična ironija se krije u tome što novopečeni prosvetitelji ne shvataju implikacije svog položaja dok nekadašnje gospodare i dalje nazivaju dobročiniteljima. Jaz između Neša i ostalih Afrikanaca, te onaj u njemu samom, delimično će premostiti povratak urođeničkom životu uslovljen razočaranjem u američki protekcionizam „na sramotu našeg dostojanstva“ (Phillips, 1993: 41). Učenje jezika predaka simbolizuje prisvajanje predačkog identiteta, ali povratak za Neša ne podrazumeva „regresiju“ nego prepoznavanje i prihvatanje mnogostrukosti identiteta u zemlji koja mu je na kraju otvorila oči.

Povratka nema za Martu Randolph, junakinju poglavlja „Zapad“ (“West”), još jednu preimenovanu oslobođenu robinju i pionirku koja luta teritorijom Kolorada u potrazi za izgubljenom ćerkom i slobodom u Kaliforniji. Nešova rečitost i besprekoran engleski u naglašenom su kontrastu

s Martinim poteškoćama u „razabiranju reči“ (Phillips, 1993: 74), koje ukazuju da ona nije dosegla Nešov naoko superioran položaj. Za razliku od njegove, Martina višeslojna izmeštenost nema veze s „dvostrukom lojalnošću“ (Ledent, 2002: 121). Kao tuđem vlasništvu, Marti je u procesu preprodaje robova oduzeta porodica, te zbog tog gubitka, nalik Irini i Evi, čuje glasove ne samo svoje porodice nego svih prognanika, isti onaj hor što progoni neimenovanog okvirnog pripovedača. U ironičnom preokretu koji ne dozvoljava da se Martina pripovest razreši, belci će po njenoj smrti ponovo odlučivati o njenoj sudbini: kako joj ne znaju ime, dodeliće joj neko po svom izboru, a sahraniće je po hrišćanskom običaju iako nije hrišćanka. Da se poslužimo Martinim rečima, njena povest ilustruje sledeće: „Bila sam slobodna, ali je bilo teško odrediti kakvu je razliku sloboda pravila u mom životu“ (Phillips, 1993: 84). Poput Neša koji očekuje slobodu u Liberiji, Marta i ostali oslobođeni robovi tragaju

za mestom gde su stvari malo bolje od loših, gde ne gledaš stalno preko ramena i pitaš se kad će ti neko nauditi [...] za mestom gde ti ime nije 'dečko' ili 'tetka', gde možeš biti deo ove zemlje, a da se ne osećaš kō da nisi. (Phillips, 1993: 74)

„Egzodus obojenih“ (Phillips, 1993: 87) ide ka obećanoj slobodi na drugom kraju kontinenta ukaljanog tragovima njihove patnje. Ukidanje ropstva u početku donosi neznatne promene statusa jer oslobođeni robovi i dalje rade najprljavije poslove, ali ne i izbavljenje od sećanja na

aukcije koje su im razdvojile porodice i time narušile živote. Uspomena na rasprodaju posle smrti jednog od Martinih gospodara sažima surovost odnosa prema popredmećenim robovima: „Robovi. Domaće životinje. Pokuštvo. Poljoprivredni alat. Prodaće nas tim redosledom“ (Phillips, 1993: 76). Aukcija tokom koje novi gospodar, nalik na svakog belca zarobljenog u svojoj umišljenoj superiornosti, „drži maramicu na licu i ravnodušno posmatra“ (Phillips, 1993: 76) uspostavlja vezu sa svim događajima koji su razorili afričke porodice i šire zajednice. No, kao što slika nadzornika na plantaži na konju, s bičem u ruci i sunčevim zracima poput oreola oko glave simbolizuje pređašnji odnos između gospodara i roba, ispružena ruka belkinje koja Marti nudi pomoć nagoveštava buduće promene.

‘Ali očekujte da ćete me ujutru primiti.’ Očekujte da ćete me primiti? Misli li ona pod tim da se Marta za nešto pita u njihovim dogovorima? Da bi mogla, ako poželi, odlučiti da je ujutru ne primi? (Phillips, 1993: 89)

Povremeni uvidi u život vojnika Trevisa, trećeg izgubljenog deteta iz prologa, koje nudi kaleidoskopska naracija njegove partnerke Džojns, usvojene ćerke okvirnog pripovedača (Ledent, 2002: 114), pokazuju da očekivane promene nisu iskorenile rasnu diskriminaciju ni godinama posle Drugog svetskog rata. Filipsov izbor perspektive donekle je kontroverzan jer glas koji je istorija zanemarivala svesno zamenjuje glasom belkinje, ali to

pripisuje činjenici da mu je po iskustvu Džojks bliža od Trevisa (Clingman, 2009: 112). Drugim rečima, namera mu nije da dozvoli evrocentričnom diskursu da prisvoji narative marginalizovanih niti da marginalizovanima oduzme pravo na samoprikazivanje nego da priču o tragičnoj sudbini jednog Afroamerikanca i ishodu njegove veze s jednom nepriviligovanom Engleskinjom prikaže iz ugla koji mu je delom poznat. Hronološki raštrkani odlomci ovog poglavlja slikovito opisuju ograničenu i pristrasnu englesku zajednicu netrpeljivu prema „prokletim Jenkijima“ (Phillips, 1993: 134), a predrasude prema Afroamerikancima posebno dolaze do izražaja kada se Trevis i Džojks sprijatelje. Sputani viševjekovnim strahom od mešanja, ljudi na ulici zure u njih, a Džojks naposljetku ubede da njihovog sina da na usvajanje. Iako je Trevis većinom u pozadini, njemu posvećene beleške dočaravaju blagonaklonog čoveka zlostavljanog od vojne policije i američke vojske koja ljude poput njega, odnosno nebelce, koristi „za čišćenje i slične poslove“ (Phillips, 1993: 208). Takvi uvidi rasvetljavaju problem rasne netrpeljivosti u Americi i Engleskoj, koji se javlja i u Filipsovim kasnijim delima, kroz prizmu rodne i klasne nejednakosti kao obeležja Džojksinog iskustva, najprećutnijeg herojstva svakodnevnog života (Coetzee, 2002: 193).

Hronološki raštrkani odlomci ispredaju priču o dugogodišnjem izopštavanju mlade žene koja je kao devojčica primorana da napusti školu, uprkos ljubavi prema knjigama, i počne da radi. Pored klasne, tamošnja žena izložena je rodnoj nepravdi, a o njoj svedoče ubistvo iz strasti Džojksine jedine prijateljice, loš glas koji prati

Džajs zbog abortusa, te brak sa sitnim kriminalcem koji zbog invaliditeta ne odlazi u rat, a frustraciju usled nedostatka muškosti filtrira kroz piće i batinanje žene: „Sinoć me je Len tukao. [...] Samo se iskaljivao zbog stida što nije u uniformi. [...] Igrao se muškarca“ (Phillips, 1993: 159). Iskusiši predrasude na sopstvenoj koži, Džajs s ironijom posmatra umišljenu superiornost svojih sugrađana koji Amerikance ne podnose zbog navodne nadobudnosti, a istovremeno smatraju da „jedan Englez vredi dva Nemca, četiri Francuza, dvadeset Arapa, četrdeset Italijana, i proizvoljan broj Indijaca“ (Phillips, 1993: 164). Posebno je potresan prizor odsustva saosećajnosti seljana prema deci izbeglicama, šćućurenim u crkvi kao u logoru ili gasnoj komori, osmišljen tako da evocira prodaju robova.

Među odraslima, zbunjenost i negodovanje su jednako vladali. Što mi? Nijedno drugo selo nije obeleženo kao prihvatni centar. Pred nama je stajalo desetak uplašene dece, dok su seljaci proučavali snažne momke, devojčice i suvonjave dečake na ivici suza. (Phillips, 1993: 144)

Ovakvi prizori u Filipsovom opusu pogađaju u srž čovekove ravnodušnosti pred tuđom bedom i ukazuju na „univerzalnost naše urođene ranjivosti prema šteti koju jedni drugima činimo“¹⁴ (Gilroy, 2005: 4). To takođe opravdava izbor perspektive u ovom delu Filipsovog romana, pa je Džajsin najvažniji doprinos što autoru

¹⁴ Moj prevod.

omogućava da sveobuhvatnije obradi pitanja društvenih nepravdi i opstanka umesto da se ograniči na nasleđe kolonizacije i trgovine robljem u najužem smislu (Clingman, 2009: 112). Beležeći dvostruku marginalizaciju i suženu mogućnost izbora ove pripadnice nižih klasa koja prozire i prevazilazi uskogrudost svoje zajednice, te prkosi stereotipnim prikazima droljastih belkinja iz radničke klase u delima prve generacije antilskih imigranata (King, 2004: 41), Filips ponovo tematizuje progon, usamljenost i otuđenje iz šire perspektive. Izopštenička čamotinja zbližava Džojns i Trevisa, kao i njihove pandane, Irinu i Luisa u *Višoj razini* ili Doroti i Solomona u *Udaljenoj obali*, u potrazi za nedostižnom utehom i saosećajnošću.

Saosećajnost možda nije prava reč za opisivanje piščevog odnosa prema Hamiltonu, kapetanu trgovačkog broda za prevoz robova, ali razumevanje, neophodno za prevazilaženje manihejskih pogleda na svet, sasvim sigurno jeste. Ono je rođeno iz potrebe da se ukaže na složenost istorijskih procesa koji su stvorili ljude poput Hamiltona i oblikovali njihov način razmišljanja, a Filips takođe napominje da je uživljavanje u likove čije stavove ne deli za njega primamljiv izazov (Sharpe, 2009: 33). Hamiltonova istorijska uloga ključna je u procesu afričkih migracija koje su se završile teškim životom prinudne emigracije i omogućile buduće susrete potomaka nekadašnjih robovlasnika i robova, poput Džojns i Trevisa. Filipsovi romani pokazuju da ti susreti prečesto nemaju pozitivan ishod i, za razliku od Ruždijevih, namesto slavljenja heterogenosti i kosmopolitske otvorenosti kultura prikazuju suprotnu tendenciju u savremenim

društvima, ka fobičnom i paranoičnom zatvaranju manjinskih i rigidnosti tradicionalnih kultura (Schoene, 2010: 3–4). No, uprkos opstanku rasističkih, ksenofobičnih i ultranacionalističkih osećanja, istorija čiji je Hamilton bio jedan od mnogih i većinom anonimnih učesnika, ostavila je prostor i da se takva osećanja prevaziđu. Stoga Hamiltonova povest, naslovljena kao i sam roman, zauzima središnje mesto. Kako je priču o Hamiltonu inspirisao brodski dnevnik Džona Njutona, a okružena je povestima *drugih*, roman podstiče naporedno čitanje zvanične istorije i nezvaničnih verzija protiv kojih deluje dominantni diskurs. Zvanične istorije koje potkopava već i to što same sebi služe (Sharpe, 2009: 32) ovde dodatno podrivaju izostavljeni delovi Hamiltonove priče kao pokazatelji redigovanja istorijskih dokumenata (Ward, 2007: 25). Hamiltonovo poglavlje se protivi svakom vidu jednostranog prikazivanja i time što istorijskog zlikovca ne predstavlja kao negativca. Možda je upravo slojevitost lika trgovca robljem nasuprot očekivanoj negativnosti uslovlila zanemarivanje ovog poglavlja u kritici (Ward, 2007: 21).

Hamiltonova slojevitost je najupečatljivija kada se uporedo čitaju njegove brodske beleške i pisma ženi. Iz dnevnika izranja ličnost trgovca profesionalno ravnodušnog prema haosu koji pravi u životima Afrikanaca, a pisma otkrivaju Hamiltonovu osećajnost i sposobnost da voli. Jeziva ironija rađa se upravo iz drastične razlike između dva naizgled međusobno suprotstavljena Hamiltona: dok razara porodice budućih robova, on sanja o stvaranju vlastite.

[D]onela je 5 robova, 2 zdrava dečaka, i 3 starice kojih sam rekao da se reše. (Phillips, 1993: 113)

Još jednom turom vode i drveta posle podne završen je ovaj naporan posao. Sahranio dečaka roba (br. 189) jer je iskrvario. Dobio obećanje, od g. Elisa, da ću još trgovati ujutru... (Phillips, 1993: 122)

Pre ponoći sahranio još 3 robinje (br. 71, 104, 109). (Phillips, 1993: 124)

[I]zvan ove trgovinske zajednice leži porodični život. Draga moja, žudim da boravim u sigurnosti tvog zagrljaja, i zabavljam se zamišljajući radosti kojima će nas naša buduća deca blagosloviti. (Phillips, 1993: 120)

Isti je smisao kontrasta između očajanja oca u prologu i prozaičnosti Hamiltonovih beležaka.

Svega troje dece. Tu sam ih napustio, gde pritoka posrće i razliva se u svim pravcima da se susretne s morem. *Kupio 2 snažna dečaka i gordu devojčicu.* (Phillips, 1993: 1)

Dok sanja o svojoj porodici, Hamilton igra važnu ulogu u rasturanju porodica Afrikanaca prema kojima oseća izvesno gađenje. U trenutku u kom ga vidimo on nije sposoban da uvidi surovost posla koji je nasledio od oca

niti da napravi otklon od usvojenih evrocentričnih uverenja, ali napreduje od očeve „strasne mržnje“ do „poslovne nezainteresovanosti“ prema popredmećenim „nesrećnim stvorenjima“ (Phillips, 1993: 118–119) čije je istorije, imena, titule i osećanja robovlasništvo obezvređilo. Razorena porodica je simbol šire zajednice u ovom romanu, s naglašenim odsustvom očeva (Ward, 2007: 23) koji su na različite načine napustili svoju decu. Okvirni pripovedač svoju prodaje/izdaje, Martinog muža i oca njihove ćerke preprodaju, Hamiltonov otac je pokojni, a Trevisova pogibija analogna je pogibiji Džojsoinog oca u Prvom svetskom ratu, čije je ime na spomeniku pandan imenima preminulih članova posade i brojevima neimenovanih robova u Hamiltonovom brodskom dnevniku. Među tim očinskim figurama ističe se pripovedač okvirne priče koji je ujedno biološki otac i Bog („Oče, zašto si me ostavio?“) i prvi napušta svoju decu, prepuštajući ih sudbini. Uprkos svim mračnim i tragičnim istorijskim konotacijama koje ovaj čin napuštanja dece podrazumeva, čini se da Filipsova krajnja zamisao nije sasvim pesimistična. U poslednjoj slici Hamiltonove povesti, čiji neizvestan ishod nagoveštavaju tri tačke kojima poglavlje završava, glasovi robova se stapaju u žalobnu slutnju nestabilnosti života s one strane reke. Oni se udružuju s ostalim glasovima preživelih u istorijskim pogromima u horu zajedničkog sećanja. Nema im povratka, kako kaže okvirni pripovedač, ali će, kao Džojso i sin kog ona posle mnogo godina upoznaje, dobiti priliku da ostvare nove, drugačije veze zasnovane na pomirenju i razumevanju (Ward, 2007: 29–30).

Pomirenje, razumevanje, saosećajnost i solidarnost usled zajedničke istorije patnje i degradacije popunjavaju praznine u strukturi koja nalikuje lavirintu ili mreži, praznine ostavljene da bi se zamislili nečujni glasovi članova posade i robova (Ward, 2007: 25). Praznine kao naznake istorijske amnezije, ispreturana hronologija i unakrsne prostorne putanje rastavljenih porodica stvaraju sliku o nepovezanosti i obeskorenjenosti afričke dijaspore i ostalih žrtava istorije. U romanu jednu od mnogobrojnih veza uspostavlja samilost: likovi je dele s autorom, a on saoseća i s progoniteljima i tlačiteljima čija kompromitovana ljudskost pokazuje da je i njih kolonijalna istorija oštetila. Etička i moralna kompleksnost likova u ovom romanu ne dozvoljava brzopleto donošenje sudova, pa tako ni žrtve nisu samo žrtve nego i saučesnici. Kako ga je kolonijalno obrazovanje „prosvetlilo“ i udaljilo od korena, Neš usvaja neke od predrasuda prema Africi koju kolonizuje u ulozi naslednika starih i preteče novih, američkih kolonizatora. Slično njemu, Džojls aktivno učestvuje u sistemu koji je ugnjetava kada i pored širokogrudih uverenja i ironičnog stava prema tuđoj netoleranciji podleže društvenom pritisku i daje dete na usvajanje. Kao što ne osuđuje one koji u istoriji okrutno dominiraju, Filipis ne ulepšava one nad kojima se dominira jer ponekad nevoljno, ali svesno učestvuju u procesima vlastitog izmeštanja. Dok greše i prema drugima i prema sebi, junaci Filipsovog najsloženijeg romana izazivaju divljenje što u mukotrpnj borbi s društveno-istorijski nametnutim ulogama pokazuju sposobnost za preživljavanje.

U svojim naporima „dijasporične duše“ (Phillips, 1993: 236) nalikuju drveću presađenom na strano tlo, a kulturno presađivanje se ovde predstavlja kao prelazak reke koja simbolizuje Središnji prolaz, biblijsku reku Jordan i manihejski klanac između kultura, rasa, klasa i rodova (Ledent, 2002: 110–111). Njihove muke odražavaju nejasnoće i praznine u tekstu koje ističu jednaku važnost onoga što je istorija izbrisala i onoga što je zapisala. Horu izgnaničkih duša čija pesma aludira na pesme robova na putu za strane kontinente u epilogu se pridružuju glasovi poznatih i anonimnih, glasovi boraca za slobodu, sportista, pevača, narkomana i prostitutki. U ritmu afričkih bubnjeva, oni pevaju o poteškoćama koje nameravaju da prevaziđu, o siromaštvu, diskriminaciji, ali i uspehu jer su pristigli na udaljenu obalu i preživeli. Kao što je slučaj u *Višoj razini* i *Prirodi krvi*, koliko god da je neizvesno, preživljavanje je jedna od suštinskih spona između različitih pripovesti u Filipsovim romanima i između različitih romana. Sablasnim ponavljanjem priča (Bhabha, 1994: 156) Filip nas suočava s eksploatacijom i bedom, ali traga i za pozitivnijim vezama koje je istorija kolonijalizma ostvarila među kulturama. To čini iz velikog broja različitih perspektiva koje nedostaju u drugim, a naročito zvaničnim pripovestima (Clingman, 2009: 110), ali se potraga nikad do kraja ne razrešava. I bez razrešenja, krajevi pojedinih Filipsovih romana mogu da se tumače u optimističnom duhu, pa tako u epilogu dela *Prelazeći reku* nada oživljava u slikama vode koja nas povezuje poput staze na kojoj se i dalje sastajemo i srećemo (Clingman, 2009: 98). Iako prelazak podrazumeva gubitke, dobrovoljnim i nehotećim

putnicima pruža šansu da sebe ponovo osmisle i ostvare solidarnost preko rasnih, nacionalnih, kulturnih i svih ostalih granica koje su smišljene da nas spotaknu tako što nas primoravaju da razmišljamo reduktivno (Clingman, 2009: 114).

Na slična razmišljanja navode i oni Filipsovi romani koji dijasporični identitet sagledavaju u okviru jedne države. Pošto je posebno istražio istorijske putanje afričke dijaspore, šire kontekstualizovane kroz paralelu s progonom Jevreja, Filipsov roman *Udaljena obala* i *Dok pada sneg* razmatra tenzije u savremenom britanskom društvu kao posledicu kolonijalne prošlosti. U tom smislu, ova prozna ostvarenja neposrednije pristupaju Filipsovom položaju u britanskom društvu i vidovima diskriminacije s kojima se lično tokom odrastanja nosio. Zajednica koju u ovim delima gradi s jedne strane je multikulturalna, multirasna i multietnička nacija, a s druge poprište otvorenih i prikrivenih savremenih oblika diskriminacije koji svedoče o opstanku slike o „pravom“ Britancu i homogenom britanskom društvu (Iyer, 2009: 40). Kako nas podsećaju teoretičari poput Bertolda Šona i Pola Gilroja, tenzije su rezultat sukoba između stremljenja ka kosmopolitskoj otvorenosti i zatvaranja u mentalne okvire koji se kosmopolitizmu opiru. Dok *Udaljena obala* probleme savremenih multikulturnih društava na Zapadu prikazuje kroz narativni duet o institucionalizovanom rodnom i rasnom nasilju, Filipsov roman iz 2009. godine, *Dok pada sneg*, dalje razvija temu promena u engleskom društvu, a identitet i pripadnost posmatra kroz sučeljavanje različitih generacija belaca i doseljenika iz

kolonija. Filipsov razigrani strukturni eksperiment u kom se pasusi o različitim periodima i situacijama slobodno pretaču jedni u druge, pa ponekad isti pasus sadrži sukobljene, ali međusobno isprepletene pripovesti, pripoveda o duboko usađenom rasizmu, odsustvu komunikacije i razumevanja, usamljenosti i raznovrsnim vidovima otuđenja u posttačerovskoj savremenoj metropoli. U odnosu na *Udaljenu obalu* koja počinje temom nacionalnog identiteta i pripadnosti, ovde se još manje zna ko pripada, a ko ne, iako se to pitanje čini jednako važnim.

U delu *Dok pada sneg* pripadnici najstarije generacije su roditelji glavnih junaka, tamnopusog Kita i belopute Anabel, čiji mešoviti brak nailazi na niz prepreka u komunikaciji s okolinom dok ozbiljno preispituje (post)kolonijalni strah od mešanja i prljanja bele rase. Od tog straha pate Anabelini roditelji kao tipični predstavnici generacije zatočene u vlastita predubeđenja zbog kojih su spremni na prekid odnosa s rođenim detetom. Anabelin otac ponavlja iste uskogruđe stavove okruženja „neprijemčivog za kosmopolitsko rasuđivanje“ (Schoene, 2010: 4), kakvo nalazimo i u *Udaljenoj obali*, kada sve pridošlice doživljava kao prostake koji stalno nešto zahtevaju i mešanjem s Englezima zagađuju „naše selo“ (Phillips, 2009: 26). Zasleypljenost dijalektikom mi/oni ne dozvoljava mu da primeti da je konkretan predmet njegove mržnje, Kit, obrazovaniji, uljudniji i otvoreniji od njega, kako to obično i biva u Filipsovoj prozi. Generacija Anabelinog oca nije prihvatila promene nacionalnog identiteta, a na suživot s ljudima poreklom iz drugih kultura gleda neprijateljski jer heterogenost nacionalne

kulture smatra pretnjom po izvorne oblike britanstva/englestva. Sofisticirano licemerje te generacije Anabel ponajbolje opisuje sledećim rečima:

Mrzela je te ljude, te žene s natapiranim kosama i svilenim ešarpama, i muškarce u sportskim sakoima i širokim pantalonama, koji razgovaraju ni o čemu, smeškaju se 'da, da', nervozno se smeju sopstvenim šalama, pokušavaju da budu pristojni, a ispod fasade su puni prezira i žele samo da budu među svojim. (Phillips, 2009: 27)

Ako se ti ljudi smatraju licem i čuvarima engleskog nacionalnog identiteta, njegovo naličje su pridošlice iz bivših kolonija, „uljezi“ i „zavojevači“ koji će nepovratno promeniti značenje reči Englez i Britanac. Među njima su Kitovi roditelji, imigranti s Kariba koji su, kako se navodi i u ostatku Filipsovog opusa, došli puni očekivanja i nade da će ostvariti bolji život i vratiti se kući kao pobednici, ali je Engleska učinila sve da ih brzo razuveri. Život karipskih imigranata sveo se na puko preživljavanje u atmosferi podsmeha i poniženja među ljudima koji ne dozvoljavaju da se njihova omalovažavajuća mišljenja o drugima nazivaju predrasudama. Stoga se Kitov neprilagođeni otac i pod stare dane drži „svojih“, karipskih sinova imperije čiji neuspeh, srećom, nije obeležio i generaciju njihove dece, pa se ona snašla uprkos roditeljima, a ne zbog njih (Phillips, 2009: 196–197). Prva generacija karipskih imigranata se nije integrisala u društvo jer ono u tom trenutku nije bilo spremno da ih primi. Njihov dolazak je zapravo produbio

jaz između sukobljenih strana zbog straha Engleza od najezde imigranata među kojima usled neznanja i preneglašenog osećaja vlastite važnosti ne prave nikakvu razliku.

oni niš' ne znaju o tebi, o'kle si, il' koji si, i ne znaju razliku između jednog Jamajkanca i Barbadošanina [...] a ti znaš sve o njima, narcis, ovaj kralj i ona kraljica, pesnik i lirsko osećanje i tako dalje, Šerlok Holms, Noel Kauard, ova statua i ona statua... (Phillips, 2009: 270)

Poriv za homogenizovanjem *drugog* u savremenim društvima potiče od negativnog obeležavanja kolonizovanih putem kulturnih generalizacija koje su poprimile oblik naučnih iskaza s ciljem da se „uočene“ negativne karakteristike isprave (Said, 2003: 149). Paradoks po kom je kolonizovanog istovremeno trebalo održati u stanju urođene i nepromenljive inferiornosti razotkrio je naličje pravoverne misije civilizovanja primitivnih kao odlike zvaničnog diskursa svih velikih imperija (Said, 2003: xvi). Insistiranje na nepromenljivoj kolektivnoj identitetu *drugog* i kolonizatoru je podarilo kolektivni identitet jer je binarnim opozicijama u osnovi razlike mi/oni kolonizator i sebi delimično porekao individualnost. Kroz stav Anabelinog oca Filips nam pokazuje da duh zarobljen u svojoj nadobudnosti nije u stanju da vidi dalje od sopstvenih predrasuda. Taj nedostatak, kao i međusobno nepoverenje nastalo iz neupućenosti i rasističkog vaspitanja s jedne strane, te

viševekovnog progona s druge, pokušava da prevaziđe Kitova i Anabelina generacija. Tendenciju ka stvaranju pozitivnijih veza između istorijski sukobljenih strana simbolizuju Kitov posao u Komisiji za rasnu jednakost i Kitov i Anabelin brak u preovlađujuće rasističkoj klimi: susedi Anabel nazivaju „ljubiteljkom crnčuga“ (Phillips, 2009: 26), a matičar odvraća pogled od neprikladnog para. Njihova generacija sistematski radi na stvaranju otvorenije i velikodušnije Britanije, spremne da prihvati svoju neporecivu hibridnost. Rođeni u matici kao potomci imigranata, Kit i njegovi vršnjaci ne sećaju se imaginarnih tropskih domovina i, za razliku od roditelja, ne žale za pređašnjim životom nego nastoje da se izbore za svoje mesto u zemlji koja im nije uvek naklonjena. Oni se bore za bolju integraciju marginalizovanih u društvo i pozitivniju sliku o njima, ali izvesna distanca i dalje postoji. Kit je siguran da Anabel ne može u potpunosti da razume problem rase, a na ulici primećuje napor koji pojedini prolaznici ulažu da u mimoilaženju s Kitom potisnu nagon da pređu na drugu stranu ulice.

Iskustvo Kitovog i Anabelinog sina Lorija otkriva da i treća generacija, koja Englesku doživljava kao dom i ne pokazuje interesovanje za svoje poreklo, svet posmatra kroz vizuru rase. Za njih je identitet delimično i stvar izbora, pa se tako stilom odevanja i govorom izjašnjavaju kao crnci, a pod uticajem sredine koja ih naziva „polutanima“ (Phillips, 2009: 29), instinktivno biraju društvo među nebelcima. Složeni identiteti Lorijeve generacije proizvod su međukulturnog osemenjivanja i njihova hibridnost prkosi konceptu čistote bele rase i

belaćke kulture razotkrivanjem njegovih brojnih protivrečnosti. Iako je mešanstvo plodno tlo za nastanak novine i delotvoran instrument subverzije, Lorijeva generacija bira da se identifikuje s rasom kao strategijom otpora i u tom smislu uspostavlja simboličku vezu s pokretima poput crnaštva i panafrikanizma, proisteklim iz zajedničkog osećanja pripadnosti nadnacionalnoj afričkoj dijaspori. Isto osećanje inspirisalo je i Gilrojevu ideju o Crnom Atlantiku, transkulturnoj međunarodnoj formaciji zasnovanoj na zajedničkom istorijskom iskustvu i geografskim kretanjima crnog stanovništva. Iako je безусловna afirmacija afričke kulture u opasnosti da se tumači kao puko izvrtanje kolonijalnih stereotipa (Loomba, 2005: 178), a unutrašnje raslojavanje u zajednici britanskih crnaca ponavlja kolonijalne podele po nijansama boje kože i ukazuje na važnost faktora klase jer je delom uslovljeno klasnim tenzijama i konkurencijom (King, 2004: 232-233), za Lorijevu generaciju rasa je obeležje pripadnosti grupi. Istu vrstu identifikacije, ali u američkom društvu, razmatra Zejdi Smit u delu *O lepoti* kroz lik Livaja, adolescenta iz mešovitog braka koji želi da se distancira od svog privilegovanog okruženja i približi prvo obespravljenim Afroamerikancima, a zatim i izbeglicama s Haitija. Oba ova romana pokazuju da društvo takav izbor tumači u svetlu starih stereotipa. Dok u delu Zejdi Smit pogledi prolaznika mlade Afroamerikance neretko karakterišu kao provalnike ili silovatelje, direktor Lorijeve škole njegov izbor „lošeg“ društva i „pogrešnog“ put vidi na sledeći način: „Određeni životni stilovi su primamljiviji za maloletnike, i ne možemo poreći kulturni

pečat etničkog načina života.“ (Phillips, 2009: 236) Što god se pod „etničkim“ načinom života podrazumevalo, Filips poriče njegovu nužnu vezu s nasiljem jer nasilje u ovom romanu okuplja adolescente različitih boja kože. Književnim razmatranjima društava gde poražavajuće veći broj crnih nego belih zatvorenika pokazuje da se od onih prvih pravi klasa kriminalaca, Zejdi Smit i Karil Filips sugerišu da je postrasni svet i dalje fantazija, a ne realnost. Iako reč „'postrasno' pogrešno predstavlja stvarnost“ (M. Phillips 2016: 11), *O lepoti* i *Dok pada sneg* nagoveštavaju da je postrasni svet moguć. Rasa, etnicitet i mešano poreklo se prećutno prihvataju ili s ponosom ističu kada, recimo, Kitova ljubavnica odećom i nakitom naglašava svoje mešano poreklo, a institucionalizovanje različitosti kroz pozitivnu diskriminaciju marginalizovanima obezbeđuje pristup boljim poslovima. Stoga što je čitavog života i na poslu i privatno okupiran rasom, Kit misli da se okolnosti nisu mnogo izmenile, dok Lori sugeriše da pitanje rase nije jedino što muči novu generaciju. Za njih pripadnost grupi nesumnjivo jeste način prevazilaženja nemoći udruživanjem snaga (Halpern & Ruano-Borbalan, 2009: 145), ali okupljanjem pod zastavom grupe oni izražavaju i slobodu izbora u zemlji koja se uzalud opire rasnoj, etničkoj i kulturnoj sinkretičnosti.

DIJALOG PREKO GRANICA RAZLIKE

Vizije prošlosti i sadašnjosti u Filipsovima romanima bez izuzetka su turobne jer nas suočavaju s

različitim vidovima ugnjetavanja i progona, sveopštim otuđenjem, izmeštenošću, gubitkom doma, porodice i dostojanstva, a većinu likova čine usamljeni, marginalizovani pojedinci podeljenih pripadnosti koje je istorija izbacila na pustu obalu (Schatteman, 2009: 55). Tragove optimizma nalazimo u onome što je junacima zajedničko: njihove pripovesti, inspirisane bolnim osećajima uskraćenosti i skrajnutosti, svedoče o velikoj hrabrosti potrebnoj da bi se bezimni čovek uhvatio u koštac s istorijom na čije opšte tokove ima malo uticaja. Kako to tugom ophrvani otac u romanu *Prelazeći reku* formuliše, svi njihovi glasovi, dominantni i potčinjeni, anonimni i slavni, stapaju se u hor kolektivnog sećanja preko granica pojedinačnih identitetskih obeležja. Njihove životne priče čine pesmu o preživljavanju uprkos nastojanjima istorije da njihove glasove priguši, dokazujući Filipsovu tvrdnju da ničije iskustvo nije važnije od iskustva nekog drugog (Schatteman, 2009: 65).

Iskustva Filipsovih junaka, samotnih boraca protiv marginalizacije i prinudne podređenosti, savršeno dočarava izlomljena struktura koja odražava fragmentarnost njihovih života i identiteta i istovremeno omogućava uzajamno prožimanje glasova i njihovih priča. Fragmentarne, a kohezivne strukture jedno su od distinktivnih obeležja savremenog kosmopolitskog romana posvećenog etičkim i političkim temama koje preispituju tradicionalne internacionalističke stavove i favorizovanje kosmopolitske distanciranosti (Schoene, 2010: 2-3). Filipsove romane svakako možemo tumačiti i u tom ključu jer mu upravo kaleidoskopske strukture omogućavaju da

probleme nasilja nad pojedincem i zajednicom, te nepovlašćene vidove migracije i kosmopolitizma razmotri u kontekstu specifičnog hronotopa koji sažima prostor i vreme, podsećajući na ideju da diskurs manjine progovara između vremena i prostora (Bhabha, 1994: 158), i stvara liminalnu zajednicu obespravljenih. U toj imaginarnoj prostorno-vremenskoj zajednici, oslobođenoj stega jasno omeđenih prostora, vremena i kontinuiteta (Clingman, 2009: 108), Filipsovi junaci sazrevaju i sreću se u patnji izvan granica nacija, država, kontinenata i vekova.

Krećući se u međuprostoru, Filips istražuje istorijski zanemarene perspektive masa običnih ljudi nalik njemu. Lično osećanje izmeštenosti, koje za njega više nije trauma nego sve neprimetnija nelagodnost, podstaklo je u njemu interesovanje za izostavljene priče. Otud i obilje praznina u njegovom stvaralaštvu koje aludiraju na neispričane priče i čitaocu ostavljaju prostora da sam u njih unese nekakav smisao, premosti ih ili upiše vlastiti bol i zadovoljstvo (Schatteman, 2009: 64). U tim prazninama Filips traga za osećajem doma između kontinenata, kultura i književnih tradicija, a junacima čiji su identiteti podvojeni i sinkretični obezbeđuje narativni prostor pripadnosti. Njegovo stvaralaštvo preispituje separatističke modele identiteta i uspostavlja dijalog preko granica razlike (McLeod, 2007: 15) na kulturnom raskršću između hibridnih svetova Afrike, Kariba i Ujedinjenog Kraljevstva. Na plodonosnom književnom istraživačkom pohodu od ispitivanja korena i prepravljavanja istorije do priznavanja višestrukosti promenljivog ličnog i nacionalnog identiteta, Filips na videlo iznosi sudbine onih kojima stare definicije

doma kao fiksnog mesta ne pašu (Goldman, 2009: 87–88). On odbija da bude pasivan u prisustvu netolerancije, ali nije osvetnik jer u njegovom delu nema ni prebacivanja ni osude. Namesto toga, Filips pokušava da razume istorijske procese koji su prelaženjem s jedne strane reke na drugu i nazad stvorili tenzije u savremenom društvu. U tom nastojanju autor priziva osećaj lične i kolektivne odgovornosti, što ga približava Dž. M. Kuciju, piscu čijim stvaralaštvom još više dominiraju neodređenost, praznina, odsustvo osude, te nepoverljivost prema linearnosti, svođenju istorije na izvikivanje slogana i narativnim izvesnostima (Schatteman, 2009: 55, 66).

IDENTITET IZ PERSPEKTIVE POSTKOLONIZATORA: DŽ. M. KUCI

KONTEKST

Dok je kolonijalizam u pojedinim krajevima sveta podrazumevao otimanje teritorija i brisanje starosedelačkog stanovništva, u drugim se ispoljio u vidu kontrole nad politikom, privredom i kulturom. Otkriće kolonizatorima nepoznatog i stoga *Novog* sveta za njih je predstavljalo razdevičavanje primitivne teritorije, a istočne zemlje su im zbog dugog istorijata trgovine i ratova s Istokom bile poznate. Upadi i naseljavanje kolonizatora Aboridžine su učinili strancima u sopstvenoj zemlji, gde su tek 1967. stekli pravo glasa. S druge strane, u pojedinim oblastima Novog Zelanda Maorima nisu oduzeti ni zemlja ni jezik (Boehmer, 2005: 222). Pomenute razlike, kao i one u motivima i namerama kolonizatora ili u poimanju vrednosnog statusa različitih rasa i etničkih grupa uslovile su neujednačeno ophođenje prema kolonizovanima i građenju stereotipa o njima. Španci i Portugalci su tako bili spremniji od Engleza da se mešaju s lokalnim stanovništvom i usvajaju njihove običaje, što je dovelo do različitih ishodišta u konstrukciji identiteta s obe strane kolonijalnog jaza (Loomba, 2005: 94–96). Drugačije osnove za izgradnju identiteta su zatim uticale na razlike u percepciji vlastitog statusa među kolonizovanima, pa starosedelački pisci u doseljeničkim kolonijama i danas

ponekad smatraju da su kolonizovani jer je njihova narušena stvarnost pod stalnom okupacijom (Boehmer, 2005: 221) dok u Indiji to nije slučaj. Uprkos mnoštvu razlika, nasilje je svuda pratilo nametanje autoriteta, od fizičkog zlostavljanja i ubijanja lokalnog stanovništva do psihološkog maltretiranja u učionici i van nje. Ono je svaki postkolonijalni prostor obeležilo izmeštenošću i otuđenjem, a identitet pretvorilo u bojište na kome postkolonijalni narodi i kulture pokušavaju da ostvare interes (Boehmer, 2005: 8). Budući da se postkolonijalna književnost tiče svih na koje je kolonijalizam uticao, i kolonizatora i kolonizovanih, pruža se mogućnost poređenja preokupacija različitih postkolonijalnih prostora. Kroz takve paralele mogu se razmotriti doseljeničke kolonije, odnosno prostori bele dijaspore, prostori crne dijaspore, te sličnosti i razlike između te dve grupe (Ashcroft et al., 2002: 18).

Književnosti svih doseljeničkih kolonija oblikovali su odnosi između društvenih i umetničkih praksi starog i novog sveta, starosedelačkog stanovništva i doseljenika, te jezika kolonizatora i novog okruženja. Te podele su obeležile mukotrpan razvoj nacionalnih književnosti koje i danas u pojedinim slučajevima trpe posledice raslojavanja na pisma belih doseljenika, njihovih potomaka i starosedelaca, prouzrokovanog različitim materijalnim i kulturnim položajima ovih slojeva stanovništva. Premda se književnost starosedelaca uzima kao reprezentativniji primer iskustva marginalizacije zbog strogih pravnih, ekonomskih, kulturnih i prostornih podela na doseljeničko i starosedelačko stanovništvo, i doseljenici su iskusili

marginalizaciju u odnosu na kulturu matice. Stoga su se i jedni i drugi borili za vidljivost i trudili da artikulišu osobenosti svojih geografskih i kulturnih perspektiva. Dok su starosedeooci nastojali da očuvaju svoju autohtonost, doseljenici su pokušavali da svoju izgrade, te da na njene temelje postave subjektivnost drugačiju od evropske. U tim naporima obe ove skupine tragale su za mitovima o poreklu: starosedeooci su ih nalazili u narodnim pričama, legendama i mitovima, a kolonizatori u pričama o prvim doseljenicima. Kako bi adekvatno dočarali osobenosti svojih iskustava, i jedni i drugi su pokušavali da nađu odgovarajući izraz. Za bele doseljenike to je podrazumevalo pronalaženje jezika podobnog da predstavi strana okruženja (klimu, krajolike, floru i faunu) i doseljenički *Unheimlichkeit*. Problemi samoosmišljavanja i samopredstavljanja bili su, dakle, zajednički doseljenicima, njihovim potomcima i starosedeoocima, koji su želeli da iz pozicije kulturnog integriteta odgovarajućim jezikom predoče svoje osećaje (ne)pripadnosti.

Za razliku od kolonizovanih čiji je okrnjeni identitet posledica kulturno-istorijskog diskontinuiteta i kolonijalnog ugnjetavanja, zbog čega su se u njegovoj rekonstrukciji okrenuli okrepljujućoj pretkolonijalnoj istoriji i mitologiji, beli doseljenici identitet su gradili na temelju disharmoničnog iskustva u stranom prostoru i posledičnog osećaja bezdomnosti (Boehmer, 2005: 177). Kolonijalno obrazovanje sve udaljenije matice od belih doseljenika napravilo je izgnanike u koloniji koja i jeste i nije njihov dom. Opterećeni vrednostima sveta koji su ostavili iza sebe, i oni su želeli da se oslobode kolonijalne

zavisnosti (Boehmer, 2005: 204) i u tu svrhu su razvili vlastite poetike zasnovane na iskustvu života u novom okruženju među pripadnicima njima stranih kultura. Prvobitni pokušaji nametanja jezika i normi kolonizatora, neprimenjivih na stvarnost u kojoj su se zatekli, ustanovili su potrebu za iznalaženjem jezika koji bi prikladnije opisao njihovu izmeštenost i postepeno ustupili mesto osobenim vidovima prilagođavanja, gde je svaka novonastala imigrantska kultura u sprezi sa starosedelačkom dala drugačiji model hibridnosti. Stoga se kanadski mozaik kao model koji vrednuje koegzistenciju definiše nasuprot američkom asimilacionom kotlu (Ashcroft et al., 2002: 34–35) i, umesto nekadašnje težnje da istakne svoju razliku u odnosu na Britaniju i Francusku, danas se opire američkom novom kolonijalizmu. U nastojanju da stvore autentičan izraz, doseljenički pisci su čak u vlastito delo inkorporirali postojeće starosedelačke estetike, pa je tako pokret Džindivorobak tridesetih i četrdesetih godina XX veka predstavljao pokušaj stvaranja prepoznatljive australijske estetike od bogate kulture Aboridžina (Ashcroft et al., 2002: 141–142). Takvi kontroverzni potezi bili su posledica nedostatka autentičnosti koji se nekada pripisivao doseljeničkim književnostima kao čedima kultura matica na jezicima kolonizatora. Uprkos inicijalnom odsustvu autentičnosti, razlike u društveno-istorijskim okolnostima u doseljeničkim kolonijama podstakle su razvoj u različitim pravcima, pa se posebno u književnostima koje su relativno rano razvile nacionalnu poetiku dogodio veliki pomak. Zato Tim Parks smatra da američka književnost danas uživa takav status da američki

pisari ne moraju naročito da se trude kako bi privukli međunarodnu pažnju dok su autori mnogih drugih zemalja pod pritiskom da stvore nešto impresivno i neobično u pogledu forme i sadržaja (Parks, 2011: 125).

U odnosu na američku književnost, južnoafričko književno stvaralaštvo je obeleženo podelom na belo i crno pismo sa zajedničkim interesovanjem za istorijat rasizma koji je kulminaciju doživeo u aparthejdu. Slične podele su karakteristika književnosti svih doseljeničkih kolonija, pa je zato književnost južnoafričkih belaca po preokupacijama delimično bliska stvaralaštvu kanadskih ili australijskih doseljenika, dok dela južnoafričkih crnaca nalikuju onima iz drugih afričkih zemalja po temama gubitka, odnosa dominacije kolonijalnog i novokolonijalnog doba, postkolonijalne korupcije i krize identiteta (Ashcroft et al., 2002: 26). Iz posve drugačijih uglova, neposredno ili posredno, i jedni i drugi se bave rasističkom politikom, preispitujući njene postavke, uzroke i posledice. U haosu poznog „neformalnog“ kolonijalizma sve do prelomne 1994. i prvih demokratskih izbora u zemlji koja je formalno stekla nezavisnost 1961, na južnoafričkog pisca se vršio pritisak da se otvoreno pozabavi istorijom i nasleđem kolonijalnih osvajanja. Kako se stvaralaštvo južnoafričkih crnaca kritikovalo kao ovaploćenje naivnog i sirovog realizma upakovanog u rudimentaran stil (Poyner, 2006: 8),¹⁵ naročito mnogo se u tom pravcu očekivalo od

¹⁵ Nipodaštavaoci crnog južnoafričkog pisma zaboravljaju da je tamnoputom stanovništvu 1959. zabranjen pristup univerzitetima i time uskraćena prilika za upoznavanje s važećim književnim trendovima i teorijama. Prigovore na njegov račun

takozvanih postkolonizatora koji su u mukotrpnom procesu suočavanja s istorijskom krivicom morali da traže oprost i katarzu. Između ideološkog konformizma i izlaganja opasnosti od državne kontrole i cenzure pisci poput Nadin Gordimer odlučili su se za kritički realizam i građenje likova u skladu s dinamikom istorijskih procesa gde dolazi do interakcije javnog i privatnog domena (Head, 2009: 26). Književnici koji ne pišu po navedenom receptu Đerđa Lukača i izbegavaju da se povinuju privilegovanju realizma istorijom se bave na drugačiji način. Premda su Kucija više puta osudili kako je u tom smislu pasivan, što je ujedno i razlog zbog kog je njegovo delo kao politički relativno bezopasno izbeglo cenzuru, istorija i osećaji saučesništva, lične i kolektivne krivice čine neke od okosnica njegove proze. Alternativni put preispitivanja istorije koji je on izabrao književnost ne vidi kao njen nastavak ili dodatak. Književnost i istorija su u odnosu rivalstva pošto roman nije svedočanstvo o dogovorenoj istoriji (Head, 2009: x, 24) nego nudi vlastite verzije. Posmatranjem istorije i književnosti kao različitih vrsta diskursa i isticanjem ideje da se istorija ne može neposredno posmatrati, Kuci potvrđuje Džejmsonovu misao da je naš pristup istoriji (u kojoj nismo direktni učesnici) uvek tekstualan (Attwell, 1993: 14, 16, 17).

ponekad su upućivali i sami crni autori (Luis Nkosi ili Njabulo Ndebele) zbog stava da novinske činjenice koje paradiraju kao umetnost retko postanu uverljiva dela, u čitaocu bude puko prepoznavanje, a na drugi način ga ne angažuju (Attwell 1993: 11-12).

Kucijev otpor prema receptima primetan je i u činjenici da, kao svaki veliki umetnik, stvara između kategorija. Njegovo delo na razmeđu modernizma, postmodernizma, postkolonijalizma i kosmopolitizma odlikuju metafizički pristup „neprijatnim“ temama poput nasilja i traume, revidiranje istorije i kanona, te izvesna hermetičnost i ambivalentnost. Kucija s pravom nazivaju poznim ili novim modernistom (Head, 2009: 32–33), između ostalog, zbog uticaja pisaca poput Kafke i Beketa na njegova dela. Kafka je primetan već u imenu naslovnog junaka *Života i vremena Majkla K* ili u paraleli između kapitalnog romana *Iščekujući varvare* i priče „U kažnjeničkoj koloniji“, a Beketovo iscrpljivanje jezika prisutno je u Kucijevoj u opsesnutosti jezičkim transformacijama i igrama (Head, 2009: 33). Interesovanju za etičku zasićenost diskursa i humanističku kritiku utvrđenog reda koje u Kucijevoj prozi Nil Lazarus tumači kao znak privrženosti modernizmu pridružuje se i piščeva svest o ograničenjima vlastitog i svakog drugog autoriteta, koja provejava i postmodernom i postkolonijalnom književnošću. Kucijev prvenac, *Zemlje sumraka*, smatra se prvim postmodernim romanom u južnoafričkoj književnosti, a formalni i strukturni eksperimenti, bliskost s teorijskim postulatima poststrukturalizma, ambivalentnost, preispitivanje metanarativa, kao i brojne druge karakteristike čitavog Kucijevog opusa dopuštaju tumačenje u ovom okviru. Osvrt na istoriju i nasleđe kolonijalnih osvajanja, razmatranje varvarstva, civilizacije i istorijske odgovornosti, kao i odnosi moći ili ugnjetavanje ukazuju pak na izrazito postkolonijalnu prirodu Kucijevog

stvaralaštva. Besmisleno je svrstavati tako kompleksno delo u jednu kategoriju, pa se iz tog razloga ovde postkolonijalna književnost uzima kao podoban, ali ne i iscrpan ključ za čitanje Kucijeve proze.

Kucijeva pozicija postkolonizatora u južnoafričkom kontekstu nije ništa manje složena i zapravo je daleko složenija nego što bi se u prvi mah pomislilo. Kuci je poreklom Afrikaner, ali se njegova porodica nikad nije poistovećivala s fluidnim afrikanerskim identitetom. S kulturnim i lingvističkim aspektima afrikanerskog identiteta Kuci se ne identifikuje jer nije vaspitavan u njegovom duhu, a služi se prevashodno engleskim, jezikom na kom se školovao. Izostaje i ideološka identifikacija s antibritanskim i rasističkim sentimentima, a jedina spona s terminom Afrikaner koju Kuci priznaje jeste ona istorijska (Head, 2009: 23). Zbog toga se on nalazi u specifičnom marginalnom položaju drugačijem od položaja starosedelaca i belaca u zemlji gde su nemilosrdna istorijska dešavanja pojedinca usloвила da bira strane. U tom smislu, Kuci nije usamljen slučaj. Posle sedam godina provedenih u zatvoru zbog regrutovanja sabotera za Afrički nacionalni kongres, razočaran i pun gorčine, Brejten Brejtenbah, pesnik koji je sebe definisao protiv norme, pravovernosti, kanona, hegemonije, politike, države i moći, sebe više nije smatrao Afrikanerom nego je prisvojio nomadski identitet nikogovića koji je tek lice u ogledalu ili besadržajna tekstualna senka (Coetzee, 2002: 305–307). Istorijska povezanost s afrikanerskim identitetom inspirisala je mnoge da se pozabave pitanjima odgovornosti i krivice, pa tako i Kuci u većini svojih

romana ispituje odnose moći iz ambivalentne perspektive postkolonizatora. Otud višesmislenost, tišina, razmatranje motiva i instrumenata dominacije, te nesposobnost ili nevoljnost da se govori umesto *drugog* i artikuliše njegova patnja kao dominante Kucijeve proze. Iz ugla istorijskog krivca Kuci analizira istoriju i prirodu dominacije i revidira kanon koji je odražava. Kuci i sam pripada uveliko izmenjenom književnom kanonu, a dela današnjeg heterogenog glavnog toka neretko se usredsređuju na teme koje Dejvid Atvel vidi kao ključne u Kucijevom stvaralaštvu: rasa, rod, uključivanje/isključivanje i marginalnost (Attwell, 1993: 4, 6). Iz perspektive istorijske veze s kolonizatorom, Kucijevo metafiktivno delo preispituje kolonijalnu istoriju i njene dihotomije, kao i granice između činjenice i fikcije, realističkog i alegorijskog prikaza, te jastva i *drugog*.

Svoja promišljanja na pomenute teme Kuci smešta u konkretan istorijski kontekst u delima poput *Gvozdenog doba* ili *Sramote*, dok romani kao što je *Iščekujući varvare* ista promišljanja postavljaju u neodređen vremensko-prostorni okvir. Stoga se i kritičari Kucijeve proze mahom dele na one koji je čitaju van društveno-istorijskog konteksta u cilju razumevanja univerzalnih poruka i one koji je posmatraju kao kvazirealističan ili alegorijski prikaz Južne Afrike. Prvi se bave zapadnoevropskim temeljima Kucijevih ideja, pre svega njihovim poststrukturalističkim i postmodernističkim odlikama, a teme poput torture, tlačiteljske psihe, traume i odnosa između jastva i *drugog* tumače kao vanprostorne i vanvremenske. Drugi većinom izražavaju razočaranje zbog Kucijevog otpora prema

faktografskom predstavljanju stvarnosti i odsustva jasnijeg pokajničkog prikaza društveno-političkih prilika u Južnoj Africi. Piter Boksol je među retkima koji Kucijeve romane čitaju izvan podele na univerzalno/alegorijsko i konkretno/kontekstualizovano. Po njemu Kucijeva dela razotkrivaju i ispituju nedostatke realizma i urušavanje granica između života i fikcije, autora i lika, jastva i drugog, te čoveka i životinje (Boxall, 2013: 106–122), a to čine pomoću iste one neodređenosti koja ne dozvoljava njihovo nedvosmisleno tumačenje. Nalik romanima Karila Filipisa, u kojima tekstualne praznine odražavaju praznine u zvaničnim istorijama, ostavljajući prostora čitaocu da ih sam popuni, Kucijevi romani prazninama ukazuju na neizrečeno i neizrecivo. Bez obzira na konkretan predmet interesovanja kao što su performativni efekti pisanja/teksta i tekstualnost koja istovremeno može da se čita u odnosu na materijalnu stvarnost i time obesmišljava tezu da interesovanje za tekstualnost podrazumeva nezainteresovanost za materijalnu stvarnost, zatim kolonizatorska/tlačiteljska psiha, kolonijalizam i njegova zaostavština, ili odnos prema *drugom*, istoriji i odgovornosti, svako Kucijevo delo karakteriše izvestan stepen afazije. Poput Petka iz romana *Fo* ili neimenovane varvarke iz dela *Iščekujući varvare*, Kucijevi romani pružaju nemi otpor nastojanjima da se istorija tlačenja i patnja verbalizuju i tako razumeju. Preispitivanjem autoriteta, činjenice, istine i verodostojnosti, ovi romani ukazuju na istorijsku amneziju koja Petkovu i varvarkinu patnju ostavlja nezabeleženim, te na nepristupačnost tuđeg bola. Nesposobnost ili nevoljnost da se tuđa patnja

artikuliše jedan je od podsticaja za alegorijsko distanciranje koje je vid izmeštanja iz konteksta i, po tumačenju Sema Daranta, izražavanja našeg odnosa prema istorijskim dešavanjima (Durrant, 2004: 25). Po uzoru na Teodora Adorna, Darant Kucijev opus tumači kao čin beleženja patnje i mehanizama njenog zaboravljanja ili negiranja koji roman pred istorijom ostavlja bez teksta (Durrant, 2004: 29). Kao takvo, Kucijevo stvaralaštvo je blisko umetnosti o holokaustu i svakoj drugoj umetnosti čije je narativizovanje tragičnih istorijskih događaja istovremeno čin varvarstva i jedini način da se izraze kolektivna trauma i patnja. Kao svojevrsan vid žaljenja, Kucijevo delo pokazuje da nema oslobađanja od krivice te da smisao ovakvih romana nije u činjeničnom povraćaju istorije niti u psihološkom oporavku od nje nego u insistiranju da se pred njom ostane neutešan (Durrant, 2004: 24). Stoga se u pokušaju da ulaženjem u prostor *drugog* sebe zamisli u njegovom biću, Kuci odriče prava na rekonstrukciju identiteta *drugog* i artikulaciju njegove istorije. Naprotiv, on nastoji da ga razume u njegovoj razlici umesto da ga prevazilaženjem ili prikriivanjem drugosti približi i empatijom učini sebi istovetnim (Durrant, 2004: 27). Zato napore Kucijevih donekle privilegovanih posmatrača da rastumače *drugo* tako što će ga sebi približiti kruniše neuspeh, a zamišljanje sebe u biću *drugog* ne vodi nužno do razumevanja istorije kolektivnog gubitka koja tlačiteljima jednako ukida ljudskost kao i potlačenima. Kucijev distanciran pristup kroz tišinu, prazninu i alegoriju, koja ovde nije u funkciji izbegavanja cenzure zbog prenošenja nepodobnih ideja nego je narativno

sredstvo samoanalize, tekstualne dekolonizacije i postkolonijalnog revidiranja zvanične istorije (Head, 2009: 29–30), pokazuje da se s tom istorijom kao postkolonizator može suočiti samo posredno.

VARVARSTVO I CIVILIZACIJA

Divljaštvo je način življenja koji se temelji na preziru prema vrednosti ljudskog života i na čulnom uživanju u bolu drugih ljudi.

Dž. M. Kuci, *Zemlje sumraka*

U studiji *Strah od varvara* Cvetan Todorov detaljno razmatra lični i kolektivni identitet kroz razvoj konceptata civilizacije i varvarstva, njihove manifestacije i tumačenja. Dok se trudi da ne zapadne u dogmatične etno/evrocentrične kulturne ocene ili u preteran relativizam, tradicionalnim određenjima varvarina i civilizovanog čoveka suprotstavlja alternativne definicije koje podsećaju da u svakome leži varvarstvo. Od starogrčke upotrebe termina *varvarin* koji označava svakoga ko ne vlada grčkim jezikom, pa je stoga njegovo varvarstvo privremeno, pojam je s vremenom poprimio pogrdan prizvuk trajne inferiornosti. Varvarin je tako postao onaj koji nije na ispravnoj razdaljini sa srodnicima te je, primera radi, sklon oceubistvu ili incestu, onaj koji pokazuje istinski prekid između sebe i drugih ljudi pa stoga prinosi ljudske žrtve ili u rešavanju razmirica pribegava nasilju i ratovanju, potom onaj koji najintimnije radnje

obavlja pred drugima, ili pak onaj koji je na strani haosa i ne poznaje („naš“) društveni poredak; ukratko, varvarin je svako ko poriče ljudskost drugih pretvarajući se da oni nisu ljudska bića (Todorov, 2010: 31–33). Nasuprot varvarinu, civilizovan je čovek koji prepoznaje ljudskost drugih i svoje bližnje navodi da razumeju strani identitet. Civilizacija je horizont kome težimo proširivanjem entiteta koji označavamo kao „mi“, razvijanjem samokritičnosti, te donošenjem i sprovođenjem zakona koji uistinu poštuju svakog građanina (Todorov, 2010: 40–42). Neraskidivu sponu između civilizacije i varvarstva pokazuju brojni varvarski činovi širenja civilizacije: krstaški pohodi, kolonijalna osvajanja ili savremeni ratovi protiv totalitarizma i terorizma čija sredstva kompromituju demokratske vrednosti i čovečnost onih koji se njima služe. Opisujući začarani krug osvete i protivosvete iz straha, ozlojeđenosti i poniženja, u kome se dobro pokušava nametnuti silom, Todorov ukazuje na ambivalentnost varvarstva i civilizacije pitanjem da li je bombardovati onoga koji se smatra neprijateljem više ili manje civilizovano nego zaklati ga (Todorov, 2010: 167). Naličje civilizacije, a ona se može meriti i tehničkim dostignućima koja uz nesumnjive prednosti imaju poguban učinak na životnu sredinu i jednako služe napretku koliko i varvarstvu kada se zloupotrebe, razotkrivaju i institucionalna diskriminacija, te veštije ili nespretnije upakovani savremeni oblici izopštavanja i „diskurs žigosanja“ (Todorov, 2010: 22). Todorovljev jezgrovit prikaz odnosa između civilizacije i varvarstva idealan je ključ za razumevanje mnogih dela Dž. M. Kucija koja

ustaljene predstave o civilizaciji i varvarstvu bez izuzetka dovode u sumnju. *Zemlje sumraka, Fo, U srcu zemlje i Iščekujući varvare* jesu među onim Kucijevim prozama koje kroz različite vidove dominacije i nasilja parodiraju kolonijalnu pastoralu, istorije pionira i pogranične pripovesti (Attwell, 1993: 6), a civilizaciju i varvarstvo istražuju kao polaritete iste ose. Slike varvarstva i civilizacije o kojima svedoče nemi, neimenovani ili preimenovani nepristupačni likovi *drugog*, kao i privilegovani posmatrači, tlačitelji i njihovi saučesnici, dobijaju se na presku istorije i romana, izrečenog i prećutanog.

Kuci se po prvi put otiskuje u istraživanje ugnjetačke imperijalističke psihe u *Zemljama sumraka*, sačinjenim od dve novele (uz drugu idu pogovor i dodatak) koje kontempliraju izgradnju identiteta bezglasnog rasnog i etničkog *drugog* na temelju predrasuda i poremećenosti kolonizatora čiji megalomanski apetiti i agresija nude uvid u prirodu divljaštva. Naporednim ispitivanjem pokretačke ideologije novog i starog kolonijalizma u kontekstu „vijetnamskog projekta“ i ranih istraživačkih pohoda u Južnoj Africi, autor preispituje maniju veličine, potrebu za prevlašću, satanizaciju odabranog neprijatelja, obeščašćenje i gubitak nevinosti, te dalekosežnost čovekove svireposti. Ova parodija imperijalističkog diskursa lišena humora i zasnovana na stvarnim istorijskim dokumentima, izveštajima o ratu u Vijetnamu i kolonijalnim putopisima, zauzima ironičan stav prema kvazinaučnoj objektivnosti i pripovestima o istraživanju, preispitujući ih kroz nekoliko tekstova koji odišu nasiljem.

Naturalistički prikazi nesigurnošću podstaknute falocentrične agresije dvojice pripovedača delu daju notu kritike patrijarhata, posebno izražene u prikazima surove muške seksualnosti, te eksploatacija i zlostavljanja (Head, 2009: 39–40). Težeći ka samoostvarenju kroz dominaciju (Attwell, 1993: 35), Judžin Don i Jakobus Kuci pronalaze samo ludilo usled nemogućnosti da sa *drugim* (u slučaju Dona bilo kim drugim) ostvare odnos uzajamne tolerancije i poštovanja. Gubitak razuma podriva prosvetiteljski ideal racionalnosti kom se priklanjaju dok u želji za sadističkom kontrolom strane kulture ističu vlastito varvarstvo, unižavajući tako ne samo druge nego i sebe. Potkopavaju ih njihovi neljudski postupci i misli, predstave koje imaju o *drugom*, te piščev parodijski pristup kojim i sebi prigovara.

U autorefleksiji učestvuje nekoliko prezimenjaka. Jakobus Kuci je fiktivni pandan autorovog pretka koji ga dovodi u vezu sa zemljama sumraka istorije (Attwell, 1993: 38) i inspiriše osećaj saučesništva i krivice. On je tek jedan od nekoliko Kucija u ovoj metafiktivnoj povesti na spoju književne i istorijske proze: tu su još Donovan nadređeni, potom izvesni S. Dž. Kuci, učesnik u stvaranju ideologije aparthejda tridesetih i četrdesetih godina XX veka i književno otelovljenje N. A. Kucija koji je napisao esej o stvarnom Jakobusu Kuciju. Konačno, pridružuje im se i sam pisac u ulozi književnika i prevodioca koji se uzdržava od otvorene osude, izlažući se tako kritici brojnih pravovernika, i tek posredno iznosi svoje zamerke utkane u parodiju mitografije i kolonijalnih istraživanja, kao i u samopodriavanje. Kritičari često primećuju kako metanaracija i sama struktura dela koja novelama dodaje

kvazičinjenične komentare i patvorene dokumente *Zemlje sumraka* približava Nabokovljevoj *Bledoj vatri*. Ova dela, međutim, ostvaruju najveću bliskost u trenucima razotkrivanja neuravnoteženosti pripovedača, pa se eho Kinbotovog neuračunljivog uma razleže u Donovim sumanutim razmišljanjima.

Judžin Don je prvi od dvojice silnika, vojni birokrata i mitograf pomalo nalik ograničenom oficiru iz Kafkine kažnjeničke kolonije, čija nam ispovest otkriva ironiju sadržanu u njegovom prezimenu. *Dawn* je, naime, zora, ali nasuprot pripovedačevom očitom ponosu zbog te činjenice, već na početku novele zaključujemo da on geografski pripada zapadu i, što je daleko važnije, živi u sumraku, a ne osvitu civilizacije čiji slom simbolizuje i svesrdno, iako nesvesno, potpomaže. Donovu erodiranu muškost nagrizlo je dete-parazit, njegovo istorijsko *drugo*, Azijat (Attwell, 1993: 54) čiji se obrisi prelamaju kroz prizmu naratorove iskrivljene percepcije, a ovaj stručnjak za psihološko ratovanje kompenzaciju traži u poistovećivanju s veličinom Amerike i darvinističkom ideologijom po kojoj „[s]amo jaki mogu da odole zlim ćudima istorije ne skrećući sa svoga puta“ (Kuci, 2005: 17). Iz ugla bespoštedne iracionalnosti koja paradira kao zdrav razum, Don ne ceni nikoga, a predstave o Vijetnancima čije je sudbine samoproklamovani gospodar zasniva isključivo na onome što je o njima pročitao, čuo ili video, potvrđujući Saidovu tvrdnju u *Orijentalizmu* da su neutemeljena orijentalistička uverenja delom rezultat odsustva ličnog iskustva i neposrednog kontakta s *drugim* (Said, 2003). Donov je utisak da iz fotografija i filmova izbijaju drskost,

prljavština, naivnost i odsustvo svesti Vijetnamaca zbog kojih ovaj savetnik iz senke oseća stid i otuđenje. Dvostruki standardi očiti su u приметnom odsustvu stida dok posmatra sliku američkog vojnika koji na uzdignutom penisu nosi mladu Vijetnamku, možda devojčicu. Da je njegova ljudskost potpuno zakazala dokazuje naslov koji nadeva slici: „Otac se zabavlja sa decom“ (Kuci, 2005: 21). Ovo devijantno ispoljavanje paternalizma i pristup višestruko marginalizovanoj neevropskoj ženi kao *drugom* potcrtava simboliku silovanja u kontekstu vojnih osvajanja i predstavlja kanal za projektovanje seksualnih frustracija novog kolonizatora. Seksualni odnos Donu ne pruža zadovoljstvo jer je impotentan, pa se njegova supruga gadi i samog pokušaja pružanja oralnog zadovoljstva. On je zbog toga kažnjava zamišljajući je u ponižavajućim i razočaravajućim seksualnim činovima i zlostavljajući je nekakvom baterijskom napravom u potrazi za iskrenijim načinom da nadraži sopstvena jezgra moći (Kuci, 2005: 18). Donov sadizam potpiruje seksualna nemoć čijeg uzročnika pronalazi u odvratnom mongolskom dečaku koji ga jede iznutra, te se njemu i sveti za poniženje. Čak i u opisu Dona koji dodiruje fotografije silovanja i ubijanja Vijetnamaca ima nečeg izvitopereno seksualnog. Racionalizaciju Donovih sadističkih poriva nalazimo u stavu prema *drugom* kao nižem biću, pa tako saosećanje u njemu ne budi ni prizor odsečenih glava Vijetnamaca jer su oni bliski nižim sisarima. Nepismeni su i greška je posmatrati ih kao pojedince pošto ih patrilinarna porodična struktura, hijerarhijski društveni poredak i autoritativna politika uče da individualni interes podrede

zajedničkom (Kuci, 2005: 28–29). Tobože nepristrasan naučni ton Donove analize priziva u sećanje kolonijalne tekstove o *drugom*, a ironija je najbritkija kada je pripovedač najbezosećajni.

Postoji opravdana sumnja da su mnogi od ubijenih bili nevini, mada je nevinost kod Vijetnamaca relativna stvar. [...] Stoga zvanični broj od 1250 stradalih moramo smatrati znatno uvećanim *beznačajnim* žrtvama.¹⁶ (Kuci, 2005: 31)

U Donovoj ispovesti *drugo* je pozadina na kojoj se sprovodi sila (Kastiljo 1990: 1111), nemo je i indirektno prisutno, na slici i u morbidnoj kolonizatorskoj svesti posrednika između *drugog* i čitaoca. Jedna od naratorovih bolesnih maštarija dokazuje ideju koja se ponavlja u Kucijevom opusu, da u susretu s *drugim* imperijalistička sila traži potvrdu svog jastva, ne birajući sredstva za postizanje tog cilja.

Doneli smo im svoja žalosna sopstva, drhteći na rubu nepostojanja, i tražili od njih samo potvrdu da stvarno postojimo. Doneli smo sa sobom oružje, pušku i njene metafore,¹⁷ jedine poznate nam kopule između nas i naših objekata. Od tog tragičnog neznanja tražili smo izbavljenje. Morila nas je košmarna slutnja da ne postojimo pošto nam

¹⁶ Moj kurziv. Originalni prevod je delimično izmenjen. Isto važi i za ostale navode iz ovog dela.

¹⁷ Oružje u Donovom umu kompenzuje gubitak falusne moći.

je sve za čime smo posezali iščezavalo kroz prste kao dim; da jedino mi postojimo pošto nam je sve što bismo prigrlili venulo u rukama. Iskrkali smo se na obalama Vijetnama, s oružjem u rukama, žudeći za nekim ko ne bi ustuknuo pred ovim proverama stvarnosti: ako dokažete sebe, vikali smo, dokazaćete i nas, i mi ćemo vas beskrajno voleti i zasuti darovima. (Kuci, 2005: 25)

Razorene nade da će u osvajačkim pohodima pokazati sav svoj potencijal u novim kolonizatorima bude samosažaljenje umesto pokajanja zbog svojih žrtava, „najbeznačajnijih fantoma“ (Kuci, 2005: 26).

Potvrdu veličine poniženog jastva u brutalnom postupanju prema *drugom* traži i Jakobus Kuci koji, za razliku od Dona, s misli prelazi na dela: Don je teoretičar, a Kuci praktikant (Kastiljo 1990: 1111). Kucijev osećaj superiornosti hrani hrišćanstvo koje ga u njegovom sistemu rasuđivanja deli od Hotentota i čini uzvišenim, civilizovanim čovekom. Nasuprot njemu, pogrdno preimenovani Kojnsani prihvataju hrišćanstvo kako bi se dodvoravanjem Evropljaninu spasili, te je ono za njih „prazna reč“ (Kuci, 2005: 67). Čitava priповest odiše pripovedačevim gađenjem i prezirom prema „rođenim robovima“ (Kuci, 2005: 84), te oprezom na koji ga podstiču predrasude. Pravo da naređuje smatra privilegijom belca, pa je hotentotski jezik kojim se obraća *drugom* otežao od imperativa. No, u odbrani od tuđeg divljaštva sam u njega zapada, usput neprestano ističući svoju sveopštu superiornost. Čak je i hrana koju Kuci jede civilizovana, a

čin grljenja svojih belih ramena i stražnjice predstavlja simboličku manifestaciju nestabilnog i stoga prenaglašenog osećaja vlastite važnosti. Svoju superiornost on ističe nametljivim omalovažavanjem postupaka i običaja *drugog* koje pažljivim izborom negativnih reči konstruiše kao primitivnog divljaka.

Klasifikacija *drugih* Jakobusa Kucija pravi razliku između pripitomljenih i divljih Hotentota u maniru kvazinaučnih teorija rase i tekstova poput *Pedigrea divljaka*. Pripitomljen je onaj koji ostvaruje dobrobit u kontaktu s civilizacijom na čiji se nivo ne može do kraja uzdići. Ovaj civilizovani divljak, jedna od protivrečnosti kolonijalnih poduhvata koje detaljno razmatra Anja Lumba, opisuje se na sledeći način:

Po fizičkom izgledu nije impresivno stvorenje. Nizak je i žut, rano se izbora, lice mu je gotovo bezizražajno, stomak opušten. Odenite ga kao hrišćanina i on se pogrbi, povije ramena, pogled mu vrluda, ne može da bude miran u vašem prisustvu već se neprestano vrpolti. Više od njega ne možete da dobijete iskren odgovor ni na najprostije pitanje, jedino mu je stalo da vas odobrovolji, a to znači da će vam reći ono što misli da želite da čujete. Nikada se prvi ne nasmeši nego čeka da se vi nasmešite. Postaje dvolično stvorenje. (Kuci, 2005: 75)

Nasuprot njemu, divlji Hotentot je sačuvao (životinjski?) integritet i samopouzdanje (pošto još nije izmešten usled dodira s „civilizacijom“), nije podlegao alkoholu, licemerju i

kukavičluku, niti je prepreden. Kao u Filipsovom *Kembridžu*, u bogatstvu stereotipa najviše se ističu oni koji *drugog* predstavljaju kao životinju, posebno kada se odnose na Bušmane. „Bušman je drugačije stvorenje, divlja životinja sa životinjskom dušom“ (Kuci, 2005: 68) koja nailazi u hordama, te je se treba rešiti poput štetočine. Za mužjake i ženke ovih stvorenja nalik psima, kako ih autorov prezimenjak naziva, postavljaju zamke i love ih poput šakala. Pošto su nemilosrdni poput pavijana, prema njima se treba ponašati kao prema zverima, a jedini način da se pripitome jeste da ih ulovite dok su mladi (Kuci, 2005: 68, 70).

Militantni pripovedač zaveden je ideologijom oružja kao produžetkom falusne moći i sredstvom preživljavanja, pokoravanja i istrebljivanja. Vezu između (falusne) (ne)moći i oružja uspostavlja prvi deo ovog diptiha gde su Donova oružja olovka, baterijska naprava kojom zlostavlja ženu i nož kojim izbode vlastitog sina. Drugi deo diptiha nastavlja analizu agresivnog projektovanja frustracija na drugog, posebno dete (u Donovom slučaju su to dete na slici, dete-parazit i njegov sin), u sceni Kucijeveg nasrtanja na urođeničku decu čiju igru ne shvata. Pored toga što svedoče o mentalnoj i emotivnoj izmeštenosti dvojice pripovedača, takve scene razrađuju ideju o vezama između (ne)moći i različitih vidova kolonijalnog nasilja (fizičkog i epistemološkog), te nasilja i seksualnosti. U bunilu bolesti Kuci sebe vidi kao krotitelja divljine, koji je u krusoovskom stilu pretvara u voćnjake i imanja, a životinjskim karakteristikama *drugog* dodaje animalnu seksualnost, projekciju njegove seksualne

nasilnosti. Kuci se služi dvosmislenim jezikom kada povlači paralelu između prodiranja u ljudsko telo i prodiranja u strane teritorije, napominjući da Hotentoti o tome ništa ne znaju jer su za to potrebne plave oči (Kuci, 2005: 107). Priča Jakobusa Kucija nas podseća na danas izlisanu metaforu kolonijalnih osvajanja i preovlađujuće stereotipe o slobodi i izopačenosti kolonizovanih koji su kolonizatoru omogućili da kanališe skrivene želje i frustracije. Da je ta vrsta stereotipa odraz pretnje i privlačnosti (Boehmer, 2005: 22) i kolonizatorska projekcija primećujemo u Kucijevoj sklonosti da opaža, odnosno konstruiše seksualne nagoveštaje. Tako urođenički ples tumači kao seksualnu pantomimu i priznaje:

Ništa mi ne bi donelo veće olakšanje nego da su ritmovi postali jednostavniji, a da su plesači prekinuli tu pantomimu i razđipali se u iskrenoj seksualnoj pomami koja bi dostigla vrhunac u grupnom polnom činu. Uvek sam voleo da posmatram polni čin, životinja kao i robova. (Kuci, 2005: 96–97)

Odnos između nasilja i seksualnosti dalje se razrađuje kroz zloupotrebu „nakaradnih“ polnih obeležja rasnog i etničkog *drugog* u jednoj od aluzija na Hotentotsku Veneru čiju su „nakaznost“ izlagali i proučavali u Evropi, učinivši njenu sudbinu simbolom rasističkog ugnjetavanja u Južnoj Africi i šire. S mešavinom gađenja i želje, kolonizatori zlostavljaju mlade Bušmanke za jednokratnu upotrebu, ništavne krpe o koje se obrišete i potom ih bacite (Kuci,

2005: 71). Silovanje se tu može tumačiti kao demonstracija kolonizatorskog samoljublja i čin samopotvrđivanja (Kastiljo 1990: 1119), vid uspostavljanja dominacije ili metafora kolonijalnih osvajanja u sistemu koji seksualno potčinjavanje tretira kao pandan političkom. Za razliku od Holandanki, koje su iz mahnite mačističke vizure Jakobusa Kucija i same svojina muškarca, Bušmanke osuđene na podređen položaj u patrijarhalnom sistemu vlastitog društva postaju ne samo dvostruko marginalizovane nego i posve bezvredne. Njihova jedina upotrebna vrednost leži u parenju s Hotentotima kako bi se dobili dobri pastiri, a s belcem kao višom ili drugom vrstom živog bića ne mogu imati potomstvo, čime ova priča još jednom upućuje na mnoge neutemeljene postavke kolonijalnih teorija rase. Ni Hotentotkinje beznadežno tupih pogleda (Kuci, 2005: 82) nisu pošteđene takve karakterizacije jer se svaki njihov osmeh tumači kao otvoren poziv i pokazatelj intelektualne ograničenosti.

Takozvani „hotentotski osmeh“, kolektivna etiketa poput orijentalnog karaktera, despotizma ili senzualnosti (Said, 2003: 203), može ukazivati i na prevrtljivost ili lukavstvo varvarskih lopova. Malo je *drugih* kojima se, poput „vernog psa čuvara“ (Kuci, 2005: 84) Klavera, može donekle verovati. Upravo takav osmeh Kuciju upućuje sluga Platje kada nekolicina odbije poslušnost uskrativši Kuciju pravo da ih maltretira. Kolonizator koji ne ceni nikoga izvan sopstvene rase i kulture, i potpuno je nezahvalan prema onima koji su mu pomogli, takav čin doživljava kao odraz bezobrazluka i hotentotskog nepoštovanja autoriteta, a isto se tumači i nesposobnost

onemoćalog starog poglavice na samrtni da ga primi. Kada se *drugo* konačno pobuni protiv sadizma Jakobusa Kucija ponizivši ga poricanjem njegovog statusa moćnika, on uzvraća krvničkim nametanjem svoje nadmoći. Njegov osećaj superiornosti nalazi potporu u čvrstom uverenju o nepremostivoj razlici između belca i divljaka, zaštitnika i štitićenika, učitelja i učenika, oca i deteta, ubice i žrtve (Kuci, 2005: 91) koje povezuje uzajamni strah. Njihov odnos je prostorni jer divljaštvo karakteriše robovanje prostoru koji istraživač/kolonizator savladava (Kuci, 2005: 91). Pravo lice divljaštva ili, preciznije, divljaštvo kao svojstvo ljudske prirode, vidimo u Kucijevoj bezdušnoj naplati za pretrpljenu povredu predimenzioniranog i umišljenog dostojanstva koja otpočinje simboličkim činom ubistva jagnjeta i devojčice. Uživajući se u ulogu prosvetitelja nesvesnog sopstvenih ograničenja, Kuci odlučuje da je pravično spraviti sa zemljom svet koji se opire nametnutim merilima ispravnog. Preimenovani i pokršteni, kulturno izmešteni Hotentoti, nesušastva pokošena plimama istorije (Kuci, 2005: 112) čije je gostoprimstvo zloupotrebio, postaju meta krvožednog isterivanja sumnjive pravde i isticanja stvarnosti kolonizatora, ubice koji sebe vidi kao oruđe u rukama istorije. Naznaka da će se „njegova“ istorija promeniti krije se u pretnji divljaka da ispiše vlastitu, u kojoj će kolonizator biti tek jedna od epizoda (Kuci, 2005: 91).

Pogovor S. Dž. Kucija i krivotvoreni iskaz samog Jakobusa Kucija učestvuju u pažljivom građenju slike kolonizatora kao heroja istraživačkih pohoda, negirajući izveštaje koji spominju njegovu lenjost i surovost.

Takozvani junaci, predstavnici vrlina skromnosti, poštovanja i marljivosti, upustili su se u trgovinu s divljacima koji su u tom procesu morali da izgube nevinost. *Drugo* se i tu prikazuje kao stvorenje odbojnih uverenja i perverzних apetita čiji verski običaji nisu dostojni naziva religija. Posebna pažnja obraća se na svirepo ubijanje životinja kod Hotentota i Bušmana koje kolonizator smatra pokazateljem divljaštva, dok istovremeno ne priznaje sopstveno varvarstvo, očigledno u daleko nemilosrdnijem mučenju i smaknuću *drugog*. *Drugo* ne zavređuje status ljudskog bića: ove ženke i mužjaci svedeni su na rasu dokonih lopova, skitnica i prosjaka čija je plemenska kultura degenerisana (Kuci, 2005: 125–126). Poput ludaka, siromaha, delinkvenata i žena, *drugo*, dakle, nije građanin ili čovek nego problem koji treba rešiti (Said, 2003: 207). Rešavanje tog problema bio je cilj mnogih kolonijalnih ekspedicija koje su imale tragične posledice po lokalno stanovništvo, ali su iz perspektive kolonizatora mogle biti i sasvim nebitne. To nam otkriva jedan uzgredan komentar na Kucijevu ekspediciju pred kraj pogovora.

Njegovo putovanje i boravak severno od Velike reke, povratak i druga ekspedicija s Hendrikom Hopom, iako su ispunjeni događajima, donekle su ipak istorijski beznačajni. (Kuci, 2005: 132)

Prepravljanje istorije na koje se ovim upućuje prikriva varvarstvo kolonizatora i ne dozvoljava *drugom* da poseduje povest od značaja. Kolonijalistički diskurs *drugo* konstruiše kao nesposobno da sebe predstavlja i da sobom

vlada, i oduzima mu pravo da se suprotstavi takvom etiketiranju jer poriče njegovu sposobnost introspekcije i uopšte razmišljanja. Cilj mu nije da razume kolonizovano stanovništvo nego da ga konstituiše kao degenerisane tipove kako bi opravdao osvajanje i ustanovio sisteme uprave i podučavanja (Bhabha, 1994: 70). Kolonijalni diskurs koji Kuci ovde nemilosrdno parodira *drugom* ne dozvoljava da progovori, ali to nije jedini razlog zbog kog je u Kucijevim delima kolektivno *drugo* posredno predstavljeno i nemo. Za razliku od pisaca poput Nadin Gordimer koji su se odvažili da ispišu druge, usmene verzije istorije, Kuci kritikuje imperijalističku psihu, te sopstvenu pripadnost klasi nekadašnjih gospodara upravo time što sebi oduzima pravo da prikazuje tuđi bol i tako iznova kolonizuje *drugo*. U svetlu tog stava može se tumačiti enigmatični lik kolonizovanog *drugog* u romanu *Fo* koji kanonsko delo *Robinzon Kruso* posmatra iz kritičkog ugla.

Kao jedna od najčešćih meta postkolonijalne revizije, Defoova imperijalistička pripovest o sprovođenju reda i zakona civilizacije u haosu divljine inspirisala je žanr robinzonijade koji varira od avanturističkih priča do podrivačkih verzija izvornika poput Turnijeovog dela *Petko ili limbovi Pacifika* i Kucijevog *Foa*. Turnijeova parodija počiva na preobraženju Krusoa, organizatora što se „bori protiv nereda u univerzumu“ i postiže „prividnu pobedu nad prirodom“ (Turnije, 1990: 5) na ostrvu koje mu je istovremeno ljubavnica i majka, u čoveka saživljenog s poštovanjem dostojnim univerzumom. Pošto oplodi ostrvo, ono rađa preobraženog Krusoa, odrođenog od civilizacije u

čijem odrazu vidi istinsko (pre svega vlastito) varvarstvo. Iako su ponašanje i postupci Turnijeovog Petka, pripadnika „tih nižih rasa“ (Turnije, 1990: 98), Robinzonu isprva nerazumljivi, on od gospodareve senke čija duša i telo po prirodi stvari pripadaju belom čoveku prerasta u njegovog brata blizanca i pomaže mu da razume sebe, a potom i drugog, te da se oslobodi želje za potčinjavanjem i zameni je težnjom za sjedinjavanjem. Kucijeva verzija romana koji je učestvovao u propagandi za širenje britanske trgovinske moći u Novom svetu i osnivanje novih kolonija (Coetzee, 2002: 24) zasniva se na ambivalentnosti i, nasuprot uobičajenoj strategiji u postkolonijalnim revizijama, ne pokušava da povrati glas *drugog* niti nudi uvid u njegovu perspektivu. *Fo* čini upravo suprotno: Petka ostavlja nemim, a njegovu povest neiskazanom i stoga nedokučivom. U odnosu na Turnijeovog Petka, Kucijev je daleko zagonetniji stoga što je nem, a njegova istorija, uprkos naporima da se ispiše, ostaje nezabeležena.

U eseju o Defoovom čuvenom delu Kuci navodi kako su u njemu urođenici predstavljeni kao ljudožderi, a Kruso „spasava“ jednog od njih namećući sebe kao gospodara koji će svog novostečenog roba civilizovati, pa Petko tako postaje Robinzonova višeznačna senka (Coetzee, 2002: 24). Defoovog mladog Karibljanina Turnije zamenjuje pomalo detinjastim, neiskvarenim i spontanim plemenitim divljakom, a Kuci tajanstvenim Afrikancem koji, poput duha, obitava u pozadini zapleta i tako predstavlja sve duhove istorije čije su priče osuđene da budu pozadina zvaničnim istorijama. Njegova osakaćenost i posledična nemost pretvaraju ga u simbol bezglasnog

kolonizovanog *drugog* čije su istorija i kultura „obogaljene“, pa Eleke Bumer smatra da se čitav roman može posmatrati kao metaforički prikaz procesa samoizražavanja kolonizovanih (Boehmer, 2005: 163). Videćemo, međutim, da u njemu *drugog* ne uspeva da progovori jer su mu na raspolaganju samo sredstva izražavanja dominantnog diskursa: engleski jezik, olovka i pismo. Petko je i opisan izborom reči tipičnim za taj diskurs, kao polugo crnac kovrdžave kose nalik vuni, čija se nemost isprva doživljava kao pokazatelj ograničenih intelektualnih sposobnosti. Ispostavlja se da mu je odsečen jezik, sumnja se da su počinio trgovci robljem, a samo su Petku poznate pojedinosti sakaćenja koje mu je uskratilo priliku da ispriča svoju priču i verziju istorije. Petkova unakaženost u pripovedačici Suzan Barton budi strah od ovog tajanstvenog, preimenovanog Afrikanca čije pravo ime nikada ne saznajemo. On je svedok i žrtva istorije surovosti njene rase s kojom se ona još nije istinski suočila, a tajnovitost njegovog gubitka, gubitka jezika, glasa, pretkolonijalne istorije i porodice, u Suzaninim očima pretvara ovo naizgled mračno i bezvredno stvorenje u predmet pažnje i zazora (Kuci, 2003: 18) možda i stoga što samo on poseduje ključ za razrešenje ove prirovi.

U početku se insistira na Petkovoju nesuštastvenosti, pa ga Suzan gotovo i ne primećuje, kao što Filipsova junakinja Emili Kartrajt zaboravi na prisustvo robinje koja je hladi. Kada ga konačno primeti, Suzan prve predstave o Petku gradi na temelju ustoličenih predrasuda, pa joj se iz straha od nepoznatog *drugog* učini da je u pitanju ljudožder koji je posmatra kao plen i dodiruje kako bi

utvrdio kvalitet njenog mesa. Pitanje Petkove antropofagije ostaje otvoreno, ali je zato van svake sumnje da je on varvarin prilagođen divljem predelu za čije izazove civilizacija naratoru nije pripremila. Okruženje nije nimalo nalik romantičnim slikama pustih ostrva s peskovitim obalama oivičenim drvećem bremenitim od zrelih plodova i potocima, a njegovi stanovnici izazivaju gađenje i strah. Poput Emili iz Filipsovog romana *Kembridž* ili Edvarda iz dela *Prelazeći reku*, Suzan zaustavlja dah da ne bi osetila miris rasnog *drugog* koje doživljava više kao psa nego ljudsko biće, briše posuđe koje je on dotakao i ustukne kad joj se on približi. Kao kod Emili, takvo ponašanje je uslovljeno Suzaninim vaspitanjem u rasističkoj sredini koja samo belca doživljava kao istinskog čoveka. Sudeći po Krusou, promoteru rasističkih kolonijalnih predstava, providenje je Petku dodelilo podređen položaj, a za gospodara ima blagonaklonog predstavnika civilizacije koji ga je izbavio od sigurne smrti. Po rečima Suzan Barton, on ga, međutim, nije učinio boljim čovekom jer mu nije preneo blagoslove civilizacije sadržane u engleskom jeziku. Suzan s vremenom shvata da su posledice Petkove nemogućnosti da se izrazi njoj poznatim sredstvima pogubne u sasvim drugom smislu. Bez podataka o njegovoj istoriji i posebno sakaćenju koje joj otvara oči pred naličjem civilizovanog sveta iz kog i sama potiče, ona ne može da upotpuni priču o ostrvu za čije se autorstvo bori.

Prve naznake da se iza Petkove prozaične i neugodne spoljašnjosti krije duh ili duša Suzan vidi u njegovom ritualnom činu bacanja latica po moru (Kuci,

2003: 24) koji se može tumačiti kao odavanje počasti svim dušama izgubljenim u trgovini robljem. Taj čin u njoj budi želju da izbavi *drugog* iz njegove primitivnosti, pa odlučuje da će Petku u Engleskoj biti bolje te da će tamo upoznati slobodu, onakvu kakvom je ona zamišlja. Mada su oboje Petkovi samoproklamovani staratelji, Suzan i Kruso se razlikuju po tome što ona Petku pripisuje želju za slobodom, a Kruso za sužanjstvom (Durrant, 2004: 33). Šta Petko misli o tome nikada ne saznajemo jer mu nije dato pravo izbora nego o njegovoj sudbini odlučuje prvo belac zaslepljen idejom o sebi kao dobročinitelju i potom belkinja čije najbolje namere krase kolonizatorska nadmenost. No, neophodno je napomenuti da je Kucijev Kruso bliži Turnijeovom preobraženom Robinzonu koji se srodio s Petkom i ostrvom nego Defoovom junaku. Čini se da je velikim delom oslobođen kolonizatorskih težnji, a kao junak je marginalizovan možda i više od Petka jer ova pripovest nije njegova. Iako Kruso izražava nevoljnost da napusti ostrvo, silom ga odvođe, čime se pokazuje da ni on nije gospodar vlastite sudbine kao i njegov poslušni rob. Kao što je slučaj s pojedinostima Petkovog života na ostrvu, iz druge ruke saznajemo da Petko u Engleskoj umesto obećane slobode spoznaje izmeštenost i strah od sveta koji ga nastoji ukalupiti u svoje standarde dok ga tretira kao niže biće, ljudoždera, psa i roba u duši. Petkovo ponašanje indikator je nesposobnosti da se prilagodi zatvorenim prostorima Engleske nasuprot slobodnim prostranstvima ostrva. Da i Suzan to primećuje vidimo u zapažanjima poput sledećeg: „Gledam kako mu se nožni prsti grče na patosu ili na kaldrmi i znam da žudi za

mekotom zemlje pod tabanima“ (Kuci, 2003: 42). Engleska je za Suzan simbol sigurnosti naspram nestabilnosti Krusoovog promenljivog ostrva koje egzistira na razmeđu istine i laži jer se u Krusoovim nepostojanim, često protivrečnim i čitaocu nedostupnim verzijama njegovog života ne razaznaju stvarnost i privid. Za Petka je Engleska upravo suprotno, zbog čega doživljava žalosnu sudbinu dugo zatočenog psa koji se plaši ponuđene slobode (Kuci, 2003: 39–40, 57) i prevremeno stari.

U Engleskoj, Suzan pokušava Petka da nauči čaroliji istih onih reči koje su ga obeležile kao čoveka „iz najmračnijih varvarskih vremena“ (Kuci, 2003: 67). Kako nas, između ostalih, podsećaju Said u *Orijentalizmu* i Ruždi u *Satanskim stihovima*, te reči poseduju moć da opišu, konstruišu, preoblikuju i žigošu, a biće poput Petka obrazovanjem tobože žele da izbave iz „mraka i tišine“ (Kuci, 2003: 43). Filipsovi junaci Kembridž i Neš pokazuju uspešnost kolonijalne težnje da stvori preobraćene nevernike i obrazovane divljake kao prihvatljive kategorije drugosti. Ti tragično izmešteni pojedinci su se donekle izdvajali iz bezimernih masa i predstavljali tanku liniju između poželjnog i nepoželjnog usled opasnosti od brisanja razlike, mešanja i hibridnosti (Loomba, 2005: 103), te podrivanja teorija o nepopravljivoj primitivnosti *drugih*. Suzanina misija, međutim, osuđena je na neuspeh jer je Petko nem i „nalik na životinju potpuno učaurenu u sebe“ (Kuci, 2003: 50). Njegov nečujni otpor civilizovanju i tumačenju suočava Suzan sa sve izvesnijom mogućnošću da neće saznati istinu o Petkovoju sudbini. Stoga ona poklekne pred željom da uz pomoć junaka Foa ispiše i

proda još jedan putopis po uzoru na kolonijalistička dela, pa izmišlja vlastite scenarije Petkovog zatočavanja i sakaćenja na koje on reaguje bezizražajnim pogledom. Taj njen potez blizak je činu zapisivanja usmenih istorija i predanja afričkih, indijanskih i drugih kolonizovanih kultura, a Suzan je, za razliku od tipičnog kolonijalnog tekstopisca, svesna svojih ograničenja: „Rečima sam gospodinu Fou prenela pojedinosti o tebi i gospodinu Krusou, o mojoj godini na ostrvu i godinama koje ste ti i gospodin Kruso tamo proveli sami, onoliko koliko sam umela“ (Kuci, 2003: 41–42). Suzan je lik zbog kog ovaj roman možemo da čitamo kao čin ponovnog ispisivanja istorije što nasilje ropstva preinačuje u blagonaklono pokroviteljstvo (Durrant, 2004: 34), i autorka priče o ostrvu koja nagađa značenje Petkovih postupaka i osmišljava detalje Petkovog života, misli i želja, simbolizujući Zapad koji prikazuje i tumači *drugo*. Na putu za Bristol Suzan i doslovno govori umesto Petka, ali su njena kasnija sećanja na taj momenat obojena žaljenjem. U trenutku pripovedanja, Suzan je svesna nepodesnosti prikazivanja *drugog*, ali istrajava u svojoj nameri.

Petko ne vlada rečima pa se nema čime braniti ako mu drugi iz dana u dan menjaju oblik prema sopstvenim željama. Kažem da je ljudožder i on se pretvara u ljudoždera; kažem da je pralja i on se pretvara u pralju. Šta je istina o Petku? Odgovorćete: nije on ni ljudožder ni pralja, to su samo imena, njegovu bit i ne dotiču, on je telo i krv, on je on, Petko je Petko. Ali to nije tako. Kakvu god

predstavu Petko imao o sebi (ima li je uopšte? – kako bi nam mogao reći?), svet će ga videti po mom kalupu. Otud je Petkovo ćutanje bespomoćno ćutanje. (Kuci, 2003: 86)

Nalik mutantima iz Trećeg sveta u romanu *Satanski stihovi*, što doživljavaju čudovišne preobražaje pod uticajem reči kojima ih markira neblagonaklona sredina, Petko je bespomoćni zatočenik tuđih opisa i Suzanine želje za pripovedanjem (Kuci, 2003: 106). Po Foovim rečima, mnoge ljude ispisuje Bog, dok za one poput Petka to čini jedan drugi, mračniji autor (Kuci, 2003: 101).

Postavlja se pitanje kakve su zapravo uloge Suzan i Foa koji se bore za prevlast nad pripovešću u kojoj je Krusou oduzeto središnje mesto jer je on ovde oličenje iscrpljenog imperijalizma (Head, 2009: 63) te, za razliku od Defoovog junaka, ne pravi predmete, ne sakuplja oruđe i oružje niti vodi dnevnik. Kao žena, Suzan je nalik Petku, nepotpuno i skrajnuto *drugo* kom nedostaje autoritet, pa ovde, kao i u drugim svojim romanima poput *Gvozdenog doba* ili *U srcu zemlje*, Kuci uspostavlja vezu između rasnih, etničkih i rodnih odnosa u sistemu kojim dominira beli Evropljanin. Posledice viševekovnog tretiranja žena kao inferiornih bića kojima se ne dozvoljava pristup obrazovanju, intelektualnim poslovima, glasanju i političkim funkcijama žive sve Kucijeve junakinje: i one su, kao Petko, u određenoj meri nesusťastvene. Stoga se Suzanina potreba za pripovedanjem može tumačiti kao odraz želje za stvarnošću, a Fo je tu da pomoću realističkih detalja njenoj priči podari gustinu istine i autorizuje je

(Attwell, 1993: 106, 109). Budući da se Suzan služi kritičkim feminističkim diskursom, odnos u kome ona pokušava prisvojiti Petka zarad sopstvenih ciljeva oslikava odnos zapadnog feminizma prema kolonizovanom subjektu, a Petkova nepristupačnost ostavlja praznine u njenoj priči i osnovni je uzrok njene nesigurnosti (Attwell, 1993: 111–112). Suzan zapravo prisvaja priču u kojoj je uljez: lik Suzan Barton, kao i ćerka koju ne priznaje, preuzeti su iz Defoove *Roksane*. U *Fou* ona, međutim, ne uspeva da zauzme poziciju moći jer, osim što ne poseduje autoritet koji se u čitavom romanu ozbiljno preispituje, nedostaju joj suštinski podaci da bi pripovest upotpunila. Njenu potragu za istinom osujećuju ideje o putopisima i romanima ispunjenim neistinama koje po potrebi doteruju opisane okolnosti, stvarajući tako nove verzije (i)storija na granici između istine i laži (Kuci, 2003: 29, 39, 46). U istom se položaju nalazi i Fo, premda smatra da upravo Petkovo nemosti mogu da zahvale što imaju moć da ga koriste kako žele, jer je jedini jezik koji može ispričati Petkovu priču onaj koji je izgubio (Kuci, 2003: 104–105, 48). U priči za čije se autorstvo bori više junaka i Petko poseduje izvesnu moć nad Suzan i Foom, moć da im uskrati neophodne informacije. Njegova moć se simbolički priziva u scenama poput one kada Petko igra u Foovoj odeći, kao što se i Turnijeov Petko pojavljuje u Robinzonovoj, u odeći gospodara i priznatog autora, a Suzan u tom momentu postavlja i ne razrešava pitanje Petkove seksualne moći. Otkriva tek da je besramno zurila u ono što je do tada bilo skriveno, ali ne i šta je videla, možda stoga što njen diskurs ne može da prikaže Petkovu moć (Kuci, 2003: 84; Attwell,

1993: 113). Petkova moć se evocira i kada on seda za Foov sto, zauzima poziciju autora i ispisuje redove slova „o“ koje upućuje na začarani krug njegove nedokučivosti, te na pitanje zaokruženosti ove neobične ispovesti. Slovo „o“ potencijalno aludira na omegu ili kraj (Attwell, 1993: 114), a Petko u izvesnom smislu okončava ovaj roman najavom prisutnom i u *Zemljama sumraka* i *Sramoti* da će doći vreme kada će *drugo* ispisati svoju istoriju.

Trenutak u kom Petka zatičemo u Kucijevom romanu još nije zreo da dozvoli *drugom* aktivnu ulogu u istoriji. Zato Petka nose istorijske struje, čime se kritički promatra objekatska pozicija *drugog* kao onog kome se istorija dešava. Preciznije, oduzeta mu je njegova istorija i primoran je da učestvuje u tuđoj. (I)storija u kojoj Petko hteo ne hteo igra ulogu puna je konstruisanih činjenica i praznina koje naglašavaju sve ono što diskurs metropole ne može da čuje ili to ne želi, a Petkova tišina može se tumačiti kao vid otpora diskursu koji ga određuje (Attwell, 1993: 5; Head, 2009: 65). Njegov neodrediv pogled i niz očiju koje u jednom trenutku nacрта podrivaju kolonijalno nadziranje (Attwell, 1993: 114) jer posmatraju Suzan i Foa, te svedoče o istoriji ugnjetavanja koja, uprkos naporima tlačitelja, nije zaboravljena. Iako za to nema jasnih naznaka u romanu, Petkova (i)storija, pripovest o tekstualnosti i tekstualizovanju, ponekad se posmatra kao alegorija o Južnoj Africi. Po tom tumačenju, Petko simbolizuje ućutkanu crnu većinu, Suzan belopute južnoafričke liberale, a roman preispituje autoritet beloputih južnoafričkih autora (Head, 2009: 64; Attwell 1993: 89). Ako ovo i jeste jedna od Kucijevih distanciranih analiza

južnoafričke istorije, roman nedvosmisleno nudi mogućnost da ga čitamo i u širim postkolonijalnim okvirima.

Neimenovani pripovedač poslednjeg poglavlja (sam autor?) zaranja do olupine broda u kome pronalazi telo jedno žene (Suzan?) i Petka. Ova scena priziva u sećanje čuvenu pesmu Adrijen Rič, „Uranjanje u olupinu“. Iz potrebe za revizijom, njen lirski subjekat u olupini zastarelih mitova i definicija, i ženske istorije zatočeništva u rodno određenim ulogama, istražuje svet ženske fantazije i podsvesti u potrazi za pogodnijim određenjima. Kucijev pripovedač zaranja kako bi istražio pređašnju i obelodanio revidiranu istoriju postkolonijalnog sveta (Head, 2009: 65). Pronašavši Petka, on tu povest ne čuje u vidu reči. Iz Petkovih usta izlaze zvuci ostrva u obliku „lagane bujice“ koja

[s]truji uvis njegovim telom i lije na mene; teče kroz kabinu, kroz olupinu; zapljuskujući stene i obale ostrva, razliva se na sever i na jug s kraja na kraj zemaljske kugle. Blaga i hladna, tamna i beskrajna, dobuje mi po kopcima, po koži moga lica. (Kuci, 2003: 112)

(Pri)povest koju je Suzan poževela da prisvoji i ispriča još uvek je Petkova, ali on ostaje bez glasa u prisustvu onih koji imaju dozvolu da govore; stoga svaki pokušaj da ga se primora da progovori u ime tuđih interesa propada (Attwell, 1993: 115). Iako celovitost ispovesti zavisi od dosezanja istine putem (samo)preispitivanja, ovde je Petko

zadržava za sebe, a tok koji izvire iz njegovih usta jeste ona istorija koju *drugo* u *Zemljama sumraka* preti da ispiše.

O vremenu pre ispisivanja istorije iz ugla *drugog* Kuci pripoveda i u romanu *Iščekujući varvare*, crnoj parodiji kolonijalne pastorale koja kontrastira neobičnu lepotu i šarm pogranične postaje i nasilje koje se u njoj odigrava. Ovo remek-delo svetske književnosti o uticaju mučionice na život savesnog čoveka (Coetzee, 1986: 2) razmatra pitanja saučesništva, lične odgovornosti i osveščivanja, sumnjivu prirodu morala i pravde, te provizornost istine i objektivnosti. Šire okruženje je neimenovana Carevina, što autoru omogućava da se istovremeno pozabavi južnoafričkim kontekstom i distancira od njega (Head, 2009: 48). Mišljenja o svrsi neodređenosti mesta i vremena nisu usaglašena, pa jedni roman tumače kao političku parabolu o Južnoj Africi (Howe) ili alegoriju o ophođenju prema tamošnjim političkim zatvorenima (Gallagher), dok je drugi smatraju univerzalnom alegorijom o imperijalizmu (Head) primenjivom na svaki kolonijalni prostor. Derek Atridž se pak zalaže za doslovno čitanje ovog romana, odnosno za proživljavanje teksta koje istovremeno reaguje na izrečeno, na način na koji je ono formulisano, te na domišljatost i osobenost čina izricanja. Takvo čitanje drži na distanci uobičajene interpretativne poteze bili oni istorijske, biografske, psihološke, moralne ili političke prirode. Čitanja koja se njima služe neizostavno su alegorijska po tome što doslovno značenje teksta razumeju kao put ka nekom drugom, važnijem, značenju (Attridge, 2006: 76–77). Atridž se, dakle, ne protivi alegoriji nego

alegorizovanju čitanja. Nije zanemarljivo ni tumačenje Dejvida Atvela koji etičkoj univerzalnosti pretpostavlja kategoričko odbijanje da se precizira kontekst usled piščeve svesti o vlastitom neposrednom istorijskom okruženju (Attwell, 1993: 73). *Iščekujući varvare* se, uistinu, može čitati na svaki od navedenih načina iako se nedoumica u vezi s okruženjem čini suštinski nevažnom budući da fokus nije na pitanjima *gde* i *kada* se tortura dešava nego *zašto* i *kako*. Priroda mučenja i mučitelja koja se ovim pitanjima pokušava razjasniti istražuje se u formi ispovesti načelnika jedne pogranične postaje Carevine, spomenutog savesnog čoveka. Proces njegovog osvešćivanja, njegova neprestana analiza ugnjetača, ugnjetavanja i vlastite ambivalentne uloge u njemu, traganje za značenjem i suočavanje s njegovim odsustvom toliko su okupirali kritičare da je uloga varvara u romanu gotovo zanemarena. Nasuprot kritici, Kucijev roman varvare ciljano drži u drugom planu zapleta kako bi se kritici izvrgla istorija koja ih je osudila na periferan položaj.

Okosnicu zapleta čini pretnja od varvarskog napada do kog ne dolazi niti ima izgleda da će doći. Strah zbog učestalih glasina učinio je da

[n]ema žene koja živi uz granicu a da nije sanjala tamnu varvarsku ruku kako se pomalja ispod postelje i grabi je za gležanj, ni muškarca koji sebe nije plašio slikom varvara koji terevenče u njegovom domu lomeći tanjire, paleći zavese, silujući mu kćeri. (Kuci, 2004: 14)

Konstruisane slike neimenovanih varvara bliskih životinjama, opasnih, nasilnih i primitivnih, sučeljavaju se mirnom istinskom prirodom ovih nomada i ribara koji se povlače u unutrašnjost teritorije kako bi izbegli surovost belca. Među njima ima i onih koji se konačno suprotstavljaju uznemiravanju slanjem krvavih upozorenja kolonizatoru, ali uzvraćaju zato što su prinuđeni da se brane. Njihova demonizacija može se tumačiti kao posledica paranoičnog straha od *drugog* sa svrhom da opravda okrutno ophođenje Carevine prema njima. Dok naporedo niže slike koje o *drugom* imaju dva međusobno različita predstavnika Carevine i one koje sam čitalac stvara, roman poriče mogućnost jednostavnog izbora jer upravo praznina između slika najrečitije govori o civilizovanom čoveku i varvarinu.

Drugo, etiketirano kao varvarin i neprijatelj, navodno je pretnja samom postojanju Carevine, pa zbunjene, uplašene i bezazlene nomade povremeno dovode u prljavu zatvorsku ćeliju/mučionicu postaje gde ih izlažu psihološkom zastrašivanju i fizičkom maltretiranju čijih prizora čitalac nije pošteđen. Za razliku od Filipsovih romana ili Kucijeve *Sramote*, nasilje se ovde neposredno beleži, a čelni mučitelj je predstavnik Trećeg biroa Carevine nalik istražnim službama bilo kog represivnog režima i otelotvorenje ograničenog tlačiteljskog uma čije je jedino načelo „krivica je uvek nesumnjiva“ (Kafka, 2003: 187). On ne bira sredstva u manijačkom nastojanju da sazna ono što on smatra istinom o tobožnjim zavereničkim aktivnostima neprijatelja. U

nanošenju bola prelazi granice brutalnog kada, primera radi, prebije, izbode nožem i muči plamenom bolesnog sestrića čoveka kog je ubio pošto mu je iskopao oko i polomio zube, vilicu i lobanju. Uzgred, dva osumnjičena zaverenika, starca i dečaka, presreli su na putu do lekara. Zastrašujuću bezdušnost pokazuju i drugi islednici Carevine, novi varvari u očima pripovedača, dok gole zarobljenike vode vezane, a svakome je kroz obraze i uz njih priljubljene šake provučena žica. Izivljanju se pridružuje i jedna devojčica, čija korumpirana nevinost nagoveštava ideja koju će Ruždi detaljno obraditi u *Sramoti*, da se varvarstvo krije i tamo gde ga najmanje očekujete. Krajnje ponižavanje i svirepo sakaćenje i ubijanje „varvara“ manifestacija je bespoštedne tlačiteljske psihe i odražava njen prezriv stav prema onima čiju je zemlju okupirala, a živote i istorije poremetila. U očima Carevine, nomadi zatočeni u slici izopačenog kolektivnog identiteta sličniji su gamadi nego ljudima, a čini se da je cilj ove imperijalističke sile da u prividnoj samoodbrani uništi svoje kolonijalne podanike ili da ih utvrdi u večnoj drugosti (Loomba, 2005: 145). Trenutak kada Carevina zauzima paranoičan odbrambeni stav i pretvara se u sadistu jeste onaj koji najavljuje njen krah. Anonimna imperija svakako bi poprimila demonske dimenzije da je ne predstavlja i meditativni pripovedač kog vlastiti zločin pasivnosti pred torturom podstiče na samokritično preispitivanje civilizacije i varvarstva. U njemu se budi sramota zbog posredničke uloge u nečoveštvima i ideja da je on „laž koju Carevina govori sebi kad su vremena mirna“ (Kuci, 2004: 146).

Na početku ga upoznajemo kao čoveka koji, gledajući svoja posla, ne čuje vrištanje iz mučionice, iako je svestan „onoga što se možda dešava“ (Kuci, 2004: 10), baš kao što su u Nemačkoj za vreme Drugog svetskog rata poricali postojanje koncentracionih logora. Sama tortura je u romanu manje važna od pokušaja da se ona ne zabeleži (Durrant, 2004: 43) te pripovedač, predstavnik osvajača, a kasnije usamljeni pravедnik, zatvara oči pred njom, načinjući time temu pamćenja i zaboravljanja. Kao jedan od fenomena koje zvanična istorija najčešće bira da izostavi, tortura je ključna za razumevanje Kucijevog romana, tim pre što je po Todorovu kažnjavanje pojedinca pre utvrđivanja krivice najsigurniji pokazatelj varvarstva (Todorov, 2010: 182, 185). Putem torture mučitelj potvrđuje vlastitu nadmoć, a njen pravi cilj ne može biti iznuđivanje tačnih informacija jer čovek izložen ekstremnom mučenju priznaje i ono što nije istina. Tortura se i danas zvanično ublažava i negira, a o naporima da se ona zataška naročito mnogo govori podatak da je zemlje često sprovode van svojih teritorija: setimo se, recimo, američkih tamnica u Iraku, Avganistanu ili Gvantanamu, gde dvostruki standardi i sulude definicije torture po kojima o mučenju možemo govoriti tek kada je kažnjenik doživotno onesposobljen ili mrtav ukazuju na pomerene granice normalnog.¹⁸ Roman *Iščekujući varvare* torturu koristi kao nedvosmislen pokazatelj varvarstva, a načelnik kroz svoju duhovnu odiseju spoznaje pravu prirodu divljaštva i naličje civilizacije, varvarstvo Carevine i

¹⁸ Za detaljnije informacije vidi Cvetan Todorov (2010). *Strah od varvara*. Loznica: Karpos. 169–186.

vlastitu umešanost u rat protiv izmišljenog neprijatelja u čije buntovne radnje nikada ne veruje. Načelnik nastoji da metaforički spere sa sebe zločine počinjene u ime napretka koji neće biti deo istorijskih beleški jer je „stvar [...] sasvim beznačajna“ (Kuci, 2004: 124). Čini to kroz nejasnu vezu s neimenovanom, mučenom, osakaćenom i gotovo oslepljenom varvarkom čija sudbina ilustruje višestruku marginalizaciju „etničke“ žene.

U svetlu stereotipa o promiskuitetnim urođenicama željnim beloputih spasilaca, bilo bi lako pretpostaviti da je načelnikovo interesovanje za ovu izmučenu ženu čisto seksualno. Štaviše, zbog metaforičke veze između ženskog tela i osvojene teritorije na koju podseća istraživanje varvarkinog tela nalik pohodu na geografske terene Irininog u Filipsovoj *Višoj razini*, taj se zaključak gotovo sam nameće. Premda ne možemo tvrditi da je odnos između pripovedača i varvarke lišen erotskih konotacija, njegovo zanimanje za nju daleko je složenije jer veruje da preko nje može stići do sopstvenog oslobođenja i preporoda kroz razumevanje prirode nasilja. Njeno telo je ključ za razumevanje torture, dihotomije civilizacija/varvarstvo i načelnikovog jastva. Ono je i tekst koji treba dokučiti (kom treba podariti značenje?), a čin njegovog tumačenja, zajedno s nastojanjima da se dešifruju drvene pločice na nepoznatom lokalnom jeziku, predstavlja pokušaj da se razume *drugo*. U odnosu s varvarkom načelnik stremi simboličkom iskupljenju za svoju posrnulu dušu i grešnu rasu i u toj nameri se prepušta neobičnom činu pročišćenja. Kupa varvarku i masira joj osakaćena stopala, ne shvatajući isprva da

„fetišizacijom njenog položaja žrtve“ (Attwell, 1993: 80) traži spas za sebe. Privlače ga tragovi mučenja na varvarkinom telu i podstiču da joj postavi mnoga pitanja, ali nijedno ne pokazuje zanimanje za nju i njenu patnju nego za mučitelje i mučenje. Robujući opsesivnoj potrebi za razumevanjem psihološkog sklopa u osnovi surovosti i inertnosti pred njom, umesto ljubavnika, načelnik postaje varvarkin rob. Njegovu seksualnu želju sputavaju usvojene predrasude o prljavštini, nazadnosti i ograničenosti varvara, i posebno ožiljci, podsetnici na okrutnost Carevine kojoj služi. Kako je odgojena u patrijarhalnoj zajednici, varvarka se načelniku/muškarcu poslušno prepušta, čime vasrksava stereotip o pasivnosti žene pred vladavinom muškarca, ali se njeno prepuštanje može pripisati i odsustvu izbora: unakažena i razdevičena, ona nema alternativu ni u vlastitom narodu.

Dok neguje njeno telo i nastoji da je primora na razgovor o mučenju, pripovedač insistira na varvarkinjoj nepotpunosti i jednostavnosti. Njenu fizičku, a moguće i psihološku i emotivnu, celovitost narušila je tortura, ali nepotpunost na koju aludira načelnik jeste ona koju joj pripisuje kolonizatorski diskurs. Nedostatak celovitosti je simbolički prikaz konstruisane manjkavosti varvarquine rase/etničke skupine, odraza uočene jednostavnosti (Said, 2003: 149). Ženina jednostavnost u romanu ispoljava se u njenoj nezainteresovanosti za fantazije, pitanja i spekulacije (Kuci, 2004: 46), po čemu se razlikuje od „superiornog“ komentatora čiji um, treba da zaključimo, funkcioniše na složenijem nivou. Uočena jednostavnost može biti i posledica jezičke prepreke: od varvarke se traži

da se izražava na jeziku kolonizatora, a njeno iskustvo se ne može izraziti sredstvima dominantnog diskursa. U prilog toj tezi ide scena u kojoj se na trenutak menja načelnikova percepcija varvarke kada je zatiče u razgovoru na maternjem jeziku. Vrcav dijalog između varvarke i njenih sunarodnika navodi ga na pomisao da je domišljata i privlačna. Ta scena, međutim, ne remeti opšti utisak o njenoj necelovitosti među čijim je pokazateljima i ženina anonimnost. Tokom svih meseci koje provode zajedno pripovedač je nijednom ne pita kako se zove. Neimenovanje je sasvim izvesno u funkciji kontekstualne neodređenosti ovog romana i predstavljanja varvara kao mnoštva progonjenih pojedinaca čija imena istorija ne beleži jer ih kolonizator doživljava isključivo kao neizdiferenciranu anonimnu masu manje važnih ili nevažnih bića.¹⁹ Načelnik je i sam neimenovan kao jedan od mnogih nebitnih nameštenika Carevine i čovek koji ne može da razume, odredi, a samim tim ni da imenuje sopstveni identitet. Njegova celovitost zavisi od odgovora koje mu varvarka uskraćuje, kao i od pogleda koji mu ne uzvraća: budući da je gotovo slepa, varvarka načelnika vidi tek kao obris, mrlju ili prazninu. Da bi svoje šuplje jastvo popunio, načelnika zanimaju samo detalji koji ga mogu dovesti do (samo)spoznaje i spasenja, te istinsko interesovanje za varvarku izostaje. Načelnikova nezainteresovanost za varvarkino ime dalje se može

¹⁹ Više o tome vidi u Arijana Luburić-Cvijanović (2011). Nameless selves in J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. U: Biljana Đorić-Francuski (ed.) (2011). *Image_Identity_Reality*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 17–29.

povezati s nezainteresovanošću za njen jezik i istoriju. U duhu kolonizatorske ravnodušnosti prema kolonizovanim kulturama, oduzimanje ili zanemarivanje izvornih imena kolonizovanih kao oznaka identiteta, te njihovo preimenovanje bile su ustaljene prakse sa ciljem remećenja i brisanja kolonizovanih kultura i identiteta. Odsustvo imena povezano je i sa statusom varvarke kao životinje ili predmeta i instrumenta u pripovedačevom pročišćenju. Otud načelnikov paternalistički stav da je treba istražiti i brinuti se o njoj.

Proučavanje i dešifrovanje *drugog* ovog naratora, kao i Suzan Barton, čine tumačem, izlagačem, posrednikom i stručnjakom (Said, 2003: 283). Žena je predmet posmatranja koji izmiče interpretaciji, ali je, svojstveno žanru ispovesti, u središtu pažnje onaj koji se ispoveda, kolonijalni posmatrač s ograničenom, ali nesumnjivom sposobnošću da saoseća. Stoga se ni u jednom trenutku ne nudi varvarkina tačka gledišta, kao ni perspektive ostalih varvara koje saslušavaju isključivo da bi priznali da kuju zaveru koju je Carevina izmislila da bi opravdala svoje prisustvo u koloniji. Ženini sporadični odgovori na pripovedačeva pitanja vrte se u krug, podsećajući na slovo „o“ koje ispisuje Petko. Njena priča zato ostaje neizrečena, potvrđujući napomenu Lusi Grejam da je u Kucijevom stvaralaštvu, nasuprot beloputim pripovedačicama, žena kao rasno/etničko *drugo* (gotovo) nema (Graham, 2006: 232). Načelnikovi bezuspešni pokušaji da rastumači ženu i pločice, ili da im pripiše značenje, odraz su nepojmljivosti *drugog* i njegove kulture. Ukazujući na mogućnost alegorijskih i mnogobrojnih tumačenja pločica (a isto bi se

moglo odnositi i na enigmatičnu varvarku), načelnik nehotice aludira na različita tumačenja istorije, različite verzije istine i različite interpretacije ovog romana. Načelnikov neuspeh leži i u nesposobnosti tumača da sopstvenim sredstvima adekvatno dočara iskustvo *drugog*. Ipak, među ostalim Kucijevim pripovedačima načelnik se ističe po tome što se najviše približi tom iskustvu kada i sam postane žrtva mučenja. Nemilosrdnu prirodu čoveka i njegove Carevine upoznaje sveden na status niži od ljudskog u mučionici na čijim su zidovima tragovi tuđeg bola, i tako dobija šansu da preko sopstvene patnje razume tuđu te da sebe doživi kao *drugo*. Tu zamenu uloga kritika najčešće shvata kao sredstvo brisanja razlike između *nas* i *njih*, ugnjetača i žrtve, Carevine i varvara, kao i razotkrivanja varvarstva kao svojstvenog ljudskoj prirodi.

U eseju „Prisustvo odsustva: Kucijev roman *Iščekujući varvare*“ (“The Presence of Absence: Coetzee’s *Waiting for the Barbarians*”), Lans Olsen se usredsređuje na odsustvo značenja, izvesnosti, konačnih interpretacija, identiteta, istine, određenosti prostora i vremena, čovečnosti i zaverenika, takozvanih varvara koji su tek jedna od praznina u tekstu na koju upućuje i sam naslov (Olsen, 1985). Prazninu stvara i nedostatak razumevanja koji dovodi do izobličavanja slike lokalnog stanovništva. Oni postaju duhovi-progonitelji i jednodimenzionalni varvari kao projekcija straha i agresivnosti Carevine čija je svrha da opravda njenu misiju i obezbedi joj opstanak jer bez roba nema ni gospodara. Upravo to nam poručuje čuvena pesma Konstantina Kavafija koja je inspirisala ovaj roman.

-Šta čekamo ovde na agori okupljeni?

Treba danas barbari da stignu.

-Zašto u senatu vlada takav nerad?
Što senatori većaju, a ne donose zakone?

Zato što će barbari danas stići.
Kakve još zakone da donesu senatori?
Barbari će ih načiniti čim stignu.

-Zašto nam je car tako poranio,
i na glavnoj kapiji grada zaseo
na presto, sav svečan, sa krunom na glavi?

Zato što će danas barbari stići.
Pa car čeka da primi
njihovog vođu. Pripremio je čak
za njega povelju na pergamentu
sa silnim titulama i počastima.

-Zašto su se naša dva konzula i pretori
pojavi u svojim crvenim togama sa vezom;
zašto su stavili narukvice s toliko ametista,
i sjajno prstenje s divnim smaragdima;
zašto su im danas u rukama skupoceni štapovi
sa čudesnim inkrustacijama u zlatu i srebru?

Zato što će danas barbari stići;

a takve stvari zasenjuju barbare.

-Zašto naših valjanih retora nema da kao uvek
saopšte svoje besede, da kažu svoju reč?

Zato što će danas barbari stići;
a njima su govori i svečane besede dosadni.

-Zašto odjednom nastade toliki nemir
i zbrka. (Kako su im lica postala ozbiljna).
Zašto se tako brzo prazne ulice i trgovi
i svi se vraćaju kućama jako zabrinuti?

Zato što se već smrklo, a barbari nisu došli.
A neki ljudi su stigli sa granice
i rekli da barbara više nema.

Pa sad, šta ćemo bez barbara?

Oni su ipak bili neko rešenje. (Kavafi, 2009: 91–92)

Protivrečna zavisnost (Head, 2009: 49) koja čini idejnu okosnicu ovih dela leži u srcu imperijalizma i svakog drugog oblika ugnjetavanja, a Kuci za nju ne nudi rešenja. On čitaoca i likove ostavlja svesne da se patnja ne može verbalizovati, te da i naša sopstvena priroda, kao i priroda *drugog*, donekle ostaje nedorečena. Upravo stoga čak i samosvesni načelnik malo šta nauči, pa je na kraju i on beznadežno izmešten kao čovek na putu koji ne vodi nikuda.

Izmeštenost je u srži istorijskog vakuuma koji je stvorio kolonijalizam. Načelnikova izmeštenost kao produkt procepa u kom se obreo između „civilizovane“ matice od koje se odrodio i „varvarske“ kolonije s kojom se nije srodio ilustruje delikatan položaj doseljenika ili nameštenika kao posrednika između imperijalističke sile čiji je sprovodnik i njenih žrtava. Kucijevo stvaralaštvo prožeto je posledičnom otuđenošću čoveka kako od okruženja i drugih ljudi tako i od samog sebe, a pojedini njegovi likovi dosegli su dubine izolacije gde sebe doživljavaju kao praznine i rupe koje se na različite načine pokušavaju, ali ne uspevaju ispuniti. Među aporijskim likovima Kucijevih pripovesti izdvaja se Magda, glavna junakinja i pripovedačica romana *U srcu zemlje*, čiju su višestruku izmeštenost stvorili uslovi kolonizacije (Attwell, 1993: 56). Ona je istovremeno posledica, žrtva i, po Atvelu, otelovljenje patologije odnosa moći i autoriteta u okviru doseljeničkih kolonija (Attwell, 1993: 60), a slobodno možemo tvrditi i šire. Kolonijalni zakon koji je nastanjuje i, poput Donovog parazita, nagriza jeste i zakon muškarca jer živi pod očevom čizmom, u patrijarhalnom okruženju koje je ostavlja bez izbora i proteruje u svet nasilnih oceubilačkih fantazija. Moć se preispituje s pozicije nemoći, jedine tačke iz koje se po Kuciju ona može razmotriti, i zamenjuju se uloge gospodara i roba, zbog čega se delo može čitati kao alegorija društveno-političkih promena (Head, 2009: 44). No, možda i očekivano, a po ugledu na Hegela i Fanona, istraživanje njihovog odnosa ne dolazi do konačnih odgovora, te on ostaje donekle nedokučiv.

Antijunakinja romana koja i ostale protagoniste svoje intimne ispovesti naziva antiherojima fizički je izolovana na udaljenoj farmi u južnoafričkom krajoliku tipičnom za kolonijalne pastore čija je ovo delo antiteza. Besadržajnost života ovog mikrokosmosa društvenih protivrečnosti koje je stvorilo sprovođenje kolonijalne moći (Head, 2009: 43–44) nadomešćuje Magdina živopisna mašta u kojoj ona zauzima poziciju moći. U srcu zemlje bez boga, ona je istovremeno u središtu fizičke, emotivne i mentalne pustoši, izgubljena na istorijskoj vetrometini. Magdina višeznačna izmeštenost može biti paralelna međunarodnoj izolaciji Južne Afrike u vreme kada je roman napisan (Head, 2009: 43). U svetlu takvog tumačenja Magda nije produkt odnosa moći i diskursa autoriteta uopšte nego je, kao žrtva i zločinac konkretnog društveno-istorijskog konteksta, simbol kolonijalnog nasleđa. Kao i u većini drugih Kucijevih romana, *U srcu zemlje* dozvoljava i opštije interpretacije. Nejasan vremenski okvir upućuje na period promena posebno izraženih u izmenjenim odnosima moći, a sve maglovitija granica između stvarnog i imaginarnog radnju i protagoniste dodatno izmešta iz precizno određenog konteksta. Magdina prostorna eks-centričnost pandan je njenoj poziciji na rubu patrijarhalne kulture, emotivnoj i seksualnoj osami u ulozi netaknute melanholične usedelice, te sve ozbiljnijoj mentalnoj poremećenosti koja ukazuje da je za nju, kao za Judžina Dona i, na sasvim drugačiji način, mnoge Filipsove junake, međuljudsko razumevanje nedostižno.

Magdinu istorijsku izmeštenost – rođena je u pogrešno vreme, na pogrešnom mestu i u pogrešnom telu (Kuci, 2008: 58) – usloвила je kolonizacija i upravo na to upućuje Jakobus Kuci kada predviđa da u daljim istorijskim kretanjima i on može postati suvišan. U središtu moralne napetosti, ona je plod rasnih, rodni i klasnih trvenja u vreme promena koje preispituju nekadašnja pravila. Magdin stav prema značaju istorijskih trenutaka koji održavaju postojeće odnose moći krasi britka ironija, a mišljenja je da je kolonijalizam izgubljena plemena Hotentota zauvek zarobio u ulozi tesara, pastira ili sluga, a njenu klasu osudio na dokonost. Iskazan jezikom hijerarhije, distance i perspektive (Kuci, 2008: 107), takav stav otkriva Magdinu svest o sopstvenom stradanju. Uprkos tome, njenom izopačenom buntu protiv zakona oca i težnji da premosti ponor između gospodara i roba u koji je propala, kritika u njoj istovremeno vidi nasledenu sklonost ka kolonizaciji simbolično izraženu u želji da se nastani u telu tamnopute sluškinje Ane (Head, 2009: 44–45). Ta želja se može doživeti i kao spremnost da svet sagleda očima *drugog* (Head, 2009: 45), kao saživljavanje s lepotom i senzualnošću koju sama ne poseduje, ili kao posledica seksualnih fantazija o Aninom mužu Hendriku. Nemoćna da se oslobodi nezavidne uloge koju joj je istorija nametnula, Magda gubi ravnotežu kada se suoči s novonastalom realnošću koja pobija usvojene norme.

Tom vidu izmeštenosti najviše doprinose postupci kojima Magdin otac krši pravila čiji je predstavnik. „Mi smo izvan zakona, pa stoga živimo samo po zakonu koji sami u sebi priznajemo, vođeni svojim unutrašnjim glasom.“

(Kuci, 2008: 100) Upravo se tim načelom vodi otac čija je nova supruga naivna i dobronamerna tamnopusna lepotica, suprotstavljajući se tabuu o mešanju rasa. Dolazak crne konkubine u Magdinom posrnulom umu budi želju za odmazdom, a zaplet pretvara u bizarnu verziju *Hamleta* u kojoj odsustvo spoljnih dešavanja nadoknađuje dinamika unutrašnjeg monologa glavne junakinje, naslednice Šekspirovih zlikovaca među kojima najpre prepoznajemo Ričarda III, čija usamljenost, te fizička i moralna rugoba hrane osvetničke ambicije. Magdinu ozlojeđenost i ljubomoru podstiče, između ostalog, činjenica da prisustvo nove supruge nju kao neudatu odraslu ćerku goni dalje na periferiju porodičnog života u kome ionako ima ulogu odsustva. U odnosu s dominantnim ocem kog služi preovlađuju otuđenje i potpuno odsustvo komunikacije budući da je otac čitavog života ne primećuje.

Svoju podređenost u patrijarhalnom sistemu u kome je njena krhka i nežna majka živela i umrla pod muževljevom čizmom bez oprosta za to što nije rodila sina (Kuci, 2008: 6) Magda vidi kao uzročnika gorčine koja je ispunjava.

Trebalo je da budem muškarac. Ne bih odrasla tako kivna, dane bih provodila na suncu radeći ono što muškarci rade, kopala, dizala ograde, brojala ovce. Šta kuhinja ima da mi ponudi? Čavrljanje sluškinja, ogovaranje, melemi, deca, para, miris hrane, mačje

krzno oko gležnjeva – kakav život od toga da izgradim?²⁰ (Kuci, 2008: 26)

Ona je posmatrač porodičnog života koji se odvija bez nje, zavidljivi uhoda koji potajno prisluškuje ljubavne činove svog oca. Apetiti tog beloputog muškarca i gospodara ponovo prelaze granice rasne razlike kada za ljubavnicu uzima trostruko marginalizovanu tamnoputu sluškinju, svoje vlasništvo. Očeva seksualna veza s Anom za Magdu je pokazatelj opšte dekadencije i moralnog pada: kao muškarac s „nepoželjnom“ suprugom, on dalje ispituje granice požude sa ženom koja je udata, tamnoputa i nižeg društvenog statusa. S njom se Magda, uprkos usađenim predrasudama prema *drugom*, donekle identifikuje jer smatra da su i nju samu koristili kao oruđe koje je odavno zaboravljeno, zatureno i prašnjavo (Kuci, 2008: 48). Magdin periferni status u porodičnom okruženju, gde je u odsustvu majke očev zadatak da u njenu svest o sebi utisne istorijsku sudbinu kolonizatora (Attwell, 1993: 61), može biti razlog njenog odrastanja s decom sluga. Takve protivrečnosti porodičnog života ostavile su je u procepu, željnu da bude neka vrsta posrednika između sluge i gospodara. Lusi Grejam je u tom smislu dovodi u vezu s ostalim Kucijevim pripovedačicama koje su posrednici između jastva i *drugog*, između vidljivog i nevidljivog, te medijumi kroz koje se različiti svetovi ostvaruju i glasovi progovaraju. Dok pišu, razmatraju pisanje i preispituju diskurse autoriteta, one donose na svet tekst i njegove

²⁰ Originalni prevod je delimično izmenjen.

junake.²¹ Magda istovremeno pokušava i sebe da porodi putem verbalizacije sopstvenog života, zbog čega Dominik Hed smatra da je u središtu pažnje upravo tekstualna izgradnja njenog identiteta (Head, 2009: 45).

Osmišljavanje različitih scenarija vlastitog života u kojima njena ranjivost nastanjuje ljuštore drugih bića ne bi li sebe prestala doživljavati kao rupu i ništavilo (Attwell, 1993: 65) – „Sve to izmišljam da bi to isto izmislilo mene.“ (Kuci, 2008: 81) – nadoknađuje i njenu moguću neplodnost. Ova emotivno i seksualno neostvorena žena predstavlja inverziju nacionalističkog ideala majke, a deca koju zamišlja da rađa – devojčice nalik pacovima i antihristi – parodiraju njegov smisao (Graham, 2006: 220). Frustraciju usled toga što je jedino muško telo koje je upoznala očevo pretače u fantazije o posedovanju podrazumevane senzualnosti *drugog* namesto odbojne suvonjivosti i maljavosti žene prljave kose, s previše zuba, čija je jedina pozitivna odlika nesalomiva odlučnost da postoji. Magdina usamljenost graniči se s nepostojanošću: vetar duva kroz prazne pećine i brisane prostore u njenom telu (Kuci, 2008: 63) kojima ovom ispovešću pokušava da podari smisao. U skladu s Magdinom naklonošću ka mračnom i ogavnom, u njenim seksualnim fantazijama iskrsavaju slike zlostavljanja, a silovatelj, „[j]oš jedan smrdljivi muškarac“ (Kuci, 2008: 76), jeste dežurni krivac, stereotipna figura pijanog crnog sluga s ogromnim polnim organom.

²¹ Vidi Jane Poyner (ed.) (2006). *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press. 217–235.

Odušak za rastuće nezadovoljstvo Magda ponajviše pronalazi u morbidnim sanjarenjima o mučenju i ubistvu oca i njegove supruge. Nasuprot učmalosti stvarnog života u kom su granice njene moći sve nejasnije, u svetu mašte koji potvrđuje varvarstvo kolonizatora svemoćna je poput božanstva što odlučuje o životu i smrti. Primerom vlastite porodice Magda ilustruje ideju koju potvrđuje roman *Iščekujući varvare*, da kolonizatori svojim potomcima nisu prenosili ljudskost nego varvarstvo dok su istovremeno *druge* smatrali varvarima i nastojali da ih civilizuju (Kuci, 2008: 53–54). Fantazirajući o varvarskim činovima počinjenim iz pozicije moći, Magda se ostvaruje kroz iluziju o osveti omrznutom ocu koji je se nije na vreme rešio. Hladan, mračan i distanciran, ovaj patrijarhalni gospodar predstavlja i majčino odsustvo, njenu negaciju i smrt (Kuci, 2008: 44). Prividna nadmoć Magdu čini naizgled ravnodušnom prema imaginarnim leševima „muškarca“ i „žene“ (Kuci, 2008: 20), dok se zapravo naslađuje naturalističkim prizorima njihovih izmrcvarenih krvavih tela okruženih izmetom i rojevima muva. Sablasni fantazijski igrokaz u teatru Magdinog jastva svedoči kako o njenoj ogorčenosti i nemoći tako i o gubitku razuma koji je, kao Dona, dodatno otuđuje od drugih i od same sebe. Na taj način ona postaje *drugo* kao umobolnik, problem koji u romanu nema ko da reši. Njeno sve nejasnije poimanje granice između stvarnosti i privida, i vremenska dezorijentisanost koja potvrđuje da je izgubljena u istoriji, čine da gubi kontrolu nad pripovednom perspektivom (Attwell, 1993: 66), što je delimično sputava u nameri da se ostvari kroz tekst. Na kraju, Magda živi potpuno

odsečena od ljudi i ne uspeva da pronade jezik srca za kojim, kao kolonijalni doseljenik i žena, žudi. Jedini integritet koji uspeva da održi jeste životinjski, pa njenim samoprikazom dominiraju poređenja s bubama, zmijama i paucima,²² što je unekoliko svrstava uz Hendrika i Anu čija rasna drugost podrazumeva i animalnost.

Dok južnoafrička pastorala malo kazuje o položaju crnaca ili ga se uopšte ne dotiče, u Kucijevoj antipastorali Hendrik i Ana zauzimaju važno mesto (Head, 2009: 45). Čitaocu su, međutim, dostupni samo kroz iskrivljenu vizuru pripovedačice obeležene i opterećene belaičkim grehovima. Nesposobna da se oslobodi kolonijalnih predrasuda, ona rasno i klasno *drugo* naziva „mrkim ljudima“ kako bi obeležila njihov kolektivni identitet, i imenima koja pripadaju kulturi kolonizatora. Rasističke primedbe o „dimljivoj kiselosti mrkih ljudi“²³ (Kuci, 2008: 33) koje u (stvarnom/izmaštanom?) zanosu besa pogrdno naziva hotnotima i kurvama čiju masovnu smrt zamišlja u bolesnom magnovenju, smenjuju se sa seksualnim sanjarenjima o Hendriku i Ani. Erotizacija i pornografizacija *drugog* predstavljaju nasledene

²² Simbolika ovih životinja u sklopu Magdinog identiteta nije zanemarljiva. Po psihoanalitičkom tumačenju, pauk je simbol zle majke, u grčkom predanju on je karikatura božanstva i simbol pada bića koje je htelo da se izjednači s bogovima, a u bibliji simbol nepostojanosti. Iako je simbolika zmijske daleko složenija, vredi spomenuti da se u mnogim drevnim kulturama ona povezuje s donjim svetom i carstvom mrtvih. Vidi Alen Gerbran i Žan Ševalije (2004). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stilos; i Hans Biderman (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.

²³ Originalni prevod je delimično izmenjen.

kolonijalne prakse, pa se Magdina usamljenička želja prema *drugom*, izazvana klišeiranim predstavama o njegovoj seksualnosti, takođe može posmatrati kao nasleđena. Pune usne tamnoputog *drugog* služe kao simbol privlačnosti koju Magda ne poseduje, pa bi joj ostvarenje želje da se nastani u Aninom telu dalo novo, senzualno obličje namesto koščate figure čiji bi prizor na bračnoj postelji svakoga sledio (Kuci, 2008: 15). Stoga pronalazi iluzorno seksualno ispunjenje i blagotvorno dejstvo ljudskog dodira u imaginarnom ljubavnom trouglu u kom svako svakoga želi. U Magdinim fantazijama dolazi do zamene uloga u izraženoj paraleli između oca i njegove mlade i Hendrika i Ane, te do izvesnog poistovećivanja oca i Hendrika, gospodara i sluge, koje ne ukazuje samo na kvaziincestuočni karakter Magdinih želja (Attwell, 1993: 62) nego i na društvene promene čiji je svedok.

Tradicionalni odnos između roba/sluge i gospodara podrazumeva naoko nepremostivu distancu usled rasne i klasne razlike koja se u romanu ne ukida i gospodara ne sprečava da je po potrebi zanemaruje. Opisujući Hendrika, Magda kaže:

Hendrik je čovek koji radi na farmi. On je samo jedan visok, mrk muškarac [...] čovek koji nam kolje ovce svakog petka uveče, veša meso, cepa drva, muze kravu, i kaže „Jutro, gospođice“ svakog jutra, podigne šešir i nastavi s poslovima. Hendrik i ja imamo svoja mesta utvrđena starim, starim zakonom. (Kuci, 2008: 30–31)

Taj zakon, nepisani i pisani, Magdinog oca i njegovu rasu određuje kao dominantne gospodare čijoj strogosti i pravdi roman pristupa s podozrenjem, nudeći parafrazu sledećeg Hegelovog objašnjenja uzajamnog odnosa gospodara i roba.

U tome je za gospodara nesuštinska svest onaj predmet koji sačinjava istinu izvesnosti o njemu samom. Ali, jasno se vidi da taj predmet ne odgovara njegovome pojmu, već da je u onome u čemu se gospodar usavršio za nj postalo, naprotiv, nešto sasvim drugo nego neka samostalna svest. Nije za nj takva jedna svest, već, naprotiv, jedna nesamostalna svest; on dakle nema izvesnosti o biću za sebe kao istini, već, naprotiv, njegova istina jeste nesuštinska svest i njeno nesuštinsko delanje. (Hegel, 1986: 117)

Iako su ostali u podređenom položaju – „Šta mrki ljudi mogu da urade?“ (Kuci, 2008: 123) – Hendrik i Ana su sada plaćeni za usluge koje pružaju, imaju svoju zemlju, stoku i slobodne dane. Veći izgledi, mogućnosti i stremljenja njihove sve nezavisnije, ali još nepoverljive, klase, uprkos Magdinom stavu da u sužanjstvu robovi gube sve, pa i želju za slobodom (Kuci, 2008: 130), vraćaju nas slutnji Jakobusa Kucija o mogućoj zameni uloga. I Magda je svesna tih sve izvesnijih izgleda za budućnost, a prizor sluge odevenog u gospodarevo ruho za nju je groteskan i jednako neprihvatljiv kao izmenjen očinski jezik hijerarhije i distance. Prešavši rasnu i klasnu granicu, otac se jezikom

intime s *drugim*, čiji je govor iskvaren, ogrešio i o ispravan jezik. Izložena parodiji očinskog jezika koji nije jezik srca, ali je jedini njoj na raspolaganju (Kuci, 2008: 107), iako je odrastajući s decom sluga naučila prvo njihov, Magda se i u tom smislu nalazi u međuprostoru. Za razliku od afrikansa koji implicira odnos dominacije, engleski je ovde jezik otuđenja između Magde i sluga, jastva i *drugog* (Barnard, 2003: 208).

I pored naglašene netrpeljivosti prema *drugom*, posebno u periodu promena kojima ne ume da se prilagodi, Magda istovremeno fantazira o seksualnom opštenju i prijateljstvu s *drugim* u pokušaju da savlada protivrečnosti u kojima se nehotice obrela. Položaj belopute žene koja ni sa svakodnevnim problemima ne ume da se nosi nije je adekvatno pripremio za ispravljanje istorijskih krivih drina. Stoga jedna od njenih poslednjih izjava, primenjiva na (post)kolonijalne i sve ostale prostore obeležene stradanjem, podseća na nenadoknadivost počinjene štete.

Ovde je sve dozvoljeno. Ništa se ne kažnjava. Sve se zaboravlja za večna vremena. Bog je zaboravio nas i mi smo zaboravili Boga. U nas nema ljubavi prema Bogu niti bilo kakve želje da se Bog okrene ka nama. Taj tok je prestao. Otpadnici smo od Boga kao što smo i otpadnici istorije. Iz *toga* potiče naše osećanje usamljenosti. (Kuci, 2008: 147)

POETIKA NASILJA²⁴

Samotinja i otuđenje provejavaju i Kucijevim kasnijim romanima, poput *Gvozdenog doba* i *Sramote*, gde se u kontekstu kolonijalne zaostavštine iznova razmatraju pitanja nasilja, odgovornosti, autoriteta, saučesništva i nerazrešenog odnosa s istorijskim *drugim*. U ovim delima autor odstupa od strategije neodređenosti i neposredno se bavi savremenim južnoafričkim društvom, a realistički prikaz čini ih pristupačnijim. Ipak, Kucijev varljivi realizam ne negira mogućnost alternativnog čitanja, kako pokazuju tumačenja *Gvozdenog doba* kao alegorije o društvenom malignitetu čije su metastaze predstavljene u vidu najstrašnijeg trenutka vanrednog stanja od 1986. do 1989. u Južnoj Africi. Iako pažnju usmeravaju na konkretne istorijske događaje i društveno-politički kontekst, ovi romani idu dalje od banalnog faktografskog prikazivanja realnosti koje je meta oštre kritike stvaralaštva južnoafričkih belaca. Poklonicima faktografskog realizma najčešće se zamera da su zarobljeni u društveno-političkim okvirima aparthejda koji ih sprečava da se pozabave temama od šireg značaja (Barnett, 1999: 290). I sam Kuci je stvaralaštvo u doba aparthejda nazvao književnošću u okovima, dok ga je Nil Lazarus okarakterisao kao opsesivno (Kai Norris Easton, 1995: 589). Bio on

²⁴ Ova razmatranja su velikim delom zasnovana na zaključcima iz Arijana Luburić-Cvijanović, *Kolonijalno nasleđe u romanima Gvozdeno doba i Sramota* Dž. M. Kucija, poglavlja u monografiji *Da baštinimo večnost svekoliku* koja će 2018. izaći u izdanju Filološkog fakulteta u Beogradu.

faktografski ili ne, po Kuciju je realizam nepodesan za prenošenje ideja jer se zasniva na zamisli da one ne postoje same za sebe nego postoje u nečemu, te ih je potrebno pripisati likovima koji ih izražavaju i u izvesnom smislu otelovljuju da bi se o njima moglo diskutovati (Coetzee, 1997: 65). Kako su okosnica Kucijeve proze upravo ideje, realizam upotrebljen u pojedinim njegovim romanima ne podražava stvarnost, nepouzdan je i izložen neprestanom preispitivanju.

Metafizičkom razmatranju u Kucijevoj prozi izloženo je doslovno sve, a odnosi između jastva i *drugog*, moći i nemoći, varvarstva i civilizacije, nasilja i odgovornosti, pamćenja i zaboravljanja, patnje i tišine posmatraju se na preseku različitih perspektiva, od poremećene tlačiteljske psihe i žrtava patrijarhata i kolonijalizma do pokajnika i nosilaca kolektivne krivice. Bilo da Kucijevom delu pristupamo kao intelektualnom odgovoru na kolonijalno nasilje i ugnjetavanje za vreme aparthejda, te na opasnost od povratne primene sile u periodu prelaska na demokratsku upravu, kako to čini Dominik Hed, da ga tumačimo kao parabole o nasilju, odgovornosti i tekstualnosti, ili da, kao Tereza Douvi, u njemu prepoznamo alegorije i parodije ukorenjene u zapadnu misao i teoriju, izvesno je da autor s izvesne distance kritički razmatra promenljive odnose moći, prirodu ugnjetavanja, autoritet i probleme predstavljanja. Premda pojedini njegovi junaci pokušavaju da dosegnu i razumeju *drugo*, ono bez izuzetka izmiče naporima da se rastumači i ostaje nedostupno dominantnom diskursu.

Nepokolebljiva tišina s kojom *drugo* dočekuje samozvane tumače pokazuje da oni ne poseduju adekvatna sredstva da verbalizuju njegovo iskustvo. Umesto reči koje nikada nisu dovoljne da izraze veliku patnju, obogaljena tela u Kucijevim romanima nečujno izražavaju istoriju zlostavljanja dok *drugo* ne nađe načine pogodnije od jezika dominacije da predstavi svoje priče. Kad progovara, *drugo* to čini na transformisanom engleskom ili neverbalno, kroz bunt protiv statusa objekta istorije koji, kako vidimo u *Sramoti*, ponekad poprima oblik agresije čije je i samo dežurna žrtva. Nepojmljivo *drugo* je prisutno u Kucijevoj prozi u mnoštvu pojavnih oblika, od rodno ugrožene belkinje i dvostruko marginalizovane nebelkinje ili neevropljanke do rasno i klasno određenih pobunjenika i napasnika. I životinja kao *drugo* igra važnu ulogu u Kucijevim idejnim promišljanjima, posebno u poređenju s čovekom. Poput kolonizovanih, majmune u *Životima životinja* uče civilizovanom ponašanju premda čoveka ne mogu da dostignu. U drugim delima i mučitelj i mučenik su podvrgnuti animalizaciji: mučitelj stoga što se ponaša zverski, a mučenik jer ga tretiraju kao životinju i sveden je na životinjske potrebe (Jolly, 2006: 155). Takav jezik i slike koje gradi, naglašava Rouzmari Džoli, u stvarnom životu su omogućili izbegavanje odgovornosti (usmrtiti crnca se ne može smatrati ubistvom budući da je on životinja) (Jolly, 2006: 156), a Kuci nas vraća pitanju odgovornosti razmatrajući različite vidove nasilja nad čovekom i životinjom: fizičko, psihološko, individualno, masovno, društveno-političko, lično, stvarno, imaginarno, neizrečeno i neizrecivo.

Neiskazivost nasilja i nedokučivost *drugog* Kucijeve zaplete dovode do onoga što Mark Maturej naziva „neuspelom epifanijom“ (Boehmer, 2009: 161) jer je jedina spoznaja da konačne spoznaje nema. Nedostaje ključ za razumevanje *drugog*, pa i jastva koje je i samo sebi neshvatljivo, a blisko *drugom* kada je izmeštanjem marginalizovano: načelnik Carevine je smenjen, profesor Luri iz *Sramote* otpušten. Nepojmljivost je u srži problema predstavljanja, a budući da je već sam čin prikazivanja unekoliko pokušaj gospodarenja (Jolly, 2006: 153) i uspostavljanja autoriteta, Kuci se odriče prava na njega, prihvativši da se *drugo* ne može dokučiti sredstvima jastva: za Petrusovu priču u *Sramoti* engleski nije pogodan, a Petkovu može ispredati samo onaj jezik koji mu je oduzet. Odričući se privilegije čoveka kom je slučaj dodelio dominantnu poziciju da predstavlja *drugo*, Kuci učestvuje u podrivanju stereotipa o njemu. Bezglasno, pasivno i naoko nemoćno *drugo* najpre se opire ključevima dominantnog diskursa, a potom zauzima mesto pokretača društveno-političkih promena. Kako Kuci smatra da nije u adekvatnoj poziciji da (bilo koje) *drugo* u celosti dočara, obrisi identiteta *drugog* ostaju nejasni i nestalni. Dok ulaže napor da u tekstu premosti stvorenu distancu između jastva i *drugog*, Kuci pazi da likove ne zarobi u nepromenjive slike.

To je jedan od mogućih razloga što ovaj pisac u najvećem delu svog opusa ostaje neodređen. Neprestano se podrivaju postojanost svih slika, čin predstavljanja i autoritet predstavljača. To ne znači da su Kucijevi sudovi relativizovani do tačke poništavanja razlika. U njihovom preispitivanju pokušava se prevazići jednostrano

prikazivanje tlačitelja i potlačenih i razmatra mogućnost razumevanja procesa i mentalnih sklopova u osnovi odnosa moći. Ostaje otvoreno pitanje da li je Kucijevo promišljanje način da se oslobodi politike Južne Afrike, albatrosa o vratu autobiografskog glavnog junaka *Mladosti*, odnosno da se na mahom posredan način obračuna s vlastitom istorijom i njenim nasleđem. Dok jedni smatraju da Kucijevo delo ne analizira kretanje istorijskih sila niti nudi moralno sidro u potrazi za humanim odgovorom na kolonijalizam i aparthejd (Attwell, 1993: 1), drugi ga svrstavaju u liberalnu opozicionu književnost (Barnett, 1999: 288). Izborom problema koji prevazilaze postkolonijalne okvire, on je zapravo istovremeno distanciran od južnoafričkog konteksta i zaokupljen njime (Kai Norris Easton, 1995 : 585). Kuci postavlja značajna pitanja o prirodi čoveka i njegove potrebe da dominira koja su u isti mah kontekstualizovana, dekontekstualizovana i transkontekstualna.

APOTEOZA MEŠANSTVA: SALMAN RUŽDI

KONTEKST

U odnosu na Karibe i Južnu Afriku, kolonijalizam je u Indiji imao manje razorne posledice po politiku, privredu i kulturu. Njenu istoriju nisu karakterisali robovlasništvo, trgovina robljem i aparthejd, a u stanju potčinjenosti Britanskom carstvu držali su je predstavnici kolonijalne uprave manje surovi od onih u robovlasničkom sistemu. Kolonizatoru je u Indiji pogodovao postojeći viševjekovni sistem kasti, ali kolonijalizam nije uspeo da uništi bogate slojeve drevne indijske kulture. Iako su svuda predstavljeni kao uzvišeni, engleska kultura i jezik nisu potisnuli hibridnu indijsku kulturu šest religija i preko trideset jezika, te je engleski danas drugi zvanični jezik Indije, a ne prvi kao u Južnoj Africi ili jedini u zvaničnoj upotrebi kao na anglofonim Karibima. Premda je oslobođen unutrašnjih trvenja kojima je zbog sukoba između Indusa i muslimana, te Indusa i Sika, izložen hindi, on se ne može smatrati neutralnim, budući da su engleski jezik i obrazovanje i na Istoku služili kao sredstvo mentalnog potčinjavanja zarad održavanja uspostavljenog sistema dominacije. Kao i u ostatku kolonizovanog sveta, obrazovanje na engleskom jeziku u Indiji služilo je političkim i ekonomskim odnosima moći, izmeštajući kolonizovane u odnosu na tradicije iz kojih su potekli, pa je engleski bio sredstvo distanciranja, stereotipije i

demonizacije kolonizovanih u Indiji i dijaspori. Kako se jezik neprestano menja i preinačuje za različite potrebe, u jednom trenutku on može da služi kulturnom potčinjavanju, a u drugom kulturnom obogaćivanju. Zato Endru Teverson poredi problematiku odnosa prema jeziku kolonizatora u postkolonijalnom svetu sa situacijom posle Drugog svetskog rata i napominje da nemački jeste jezik Hitlera, ali je i jezik Mana i Brehta (Teverson, 2007: 34). Jezik kolonizatora na kom se izražavaju pisci poput Salmana Ruždija nije onaj koji je nametalo kolonijalno obrazovanje. Reč je o otetom, izmeštenom i preobraženom jeziku koji neretko prati ritmove lokalnih jezika kolonizovanih prostora i odražava fragmentarnost i hibridnost postkolonijalnih kulture i identiteta. Stoga je, kao i književnost koja se na njemu stvara, eks-centričan i podoban za borbu protiv obilja omalovažavajućih termina za *drugo*,²⁵ za pretvaranje uvreda u prednosti (Rushdie, 1992: 402) i predočavanje kulturne izmeštenosti.

Isto se nesumnjivo može dočarati i na izvornim indijskim jezicima, pa upravo zbog toga ima pisaca koji, nasuprot Ruždiju, stvaraju na maternjim jezicima i tako dodatno podrivaju roman kao uvoznu formu zasićenu orijentalističkim predubeđenjima (Teverson, 2007: 44). Usled utiska da bi stvaranjem na engleskom podilazili

²⁵ U eseju "The New Empire within Britain" Ruždi navodi tek nekoliko pogrdnih reči u engleskom: *wog* (za obojene, posebno one iz severne Afrike i zapadne ili južne Azije), *frog* (za Francuze), *krout* (za Nemce), *dago* (za Italijane, Špance i Portugalce), *spic* (za sve ljude hispano porekla), *yid* (za Jevreje), *coon* (za crnce), *nigger* (za crnce), *Argie* (za Argentinke; značenje ove reči nije uvek pežorativno) (Rushdie, 1992: 130).

Zapadu, takvi književnici su svoja dela svesno učinili manje dostupnim i izbegli zamerke da upotrebom formi i jezika kolonizatora podržavaju kolonijalne odnose moći, te da se obraćaju zapadnoj intelektualnoj eliti. Zamerke se upućuju i na račun toga što se forme i jezik kolonizatora preinačuju, a književne tradicije kolonizatorskih i kolonizovanih kultura kombinuju. U Ruždijevoj prozi se tako romansijerske konvencije preklapaju s konvencijama usmenog pripovedanja kom su svojstveni odsustvo linearnosti, digresije, ponavljanja ili sumiranje, a rečeničnu strukturu obogaćenu rečima i izrazima indijskog porekla lomi neobična upotreba interpunkcije. Jasno, sklonost ka eksperimentu nije svojstvena samo postkolonijalnoj književnosti i bez sumnje ukazuje na evropske uticaje koji su u Ruždijevom stvaralaštvu jednako prisutni kao i jezički i formalni eksperimenti G. V. Desanija. Eksperimenti u Ruždijevom (post)modernom postkolonijalnom pismu podobni su za dočaravanje hibridnosti i izlomljenosti postkolonijalnog i postmodernog stanja, ali ih pojedini smatraju strategijama za pridobijanje zapadnih čitalaca kroz egzotizaciju dela koja, kako navodi Teverson, olakšava aproprijaciju i konzumaciju indijske kulture na Zapadu (Teverson, 2007: 46). Iz drugačijeg ugla, anglofono indijsko stvaralaštvo smatra se značajnim za dekolonizaciju uma (Teverson, 2007: 28) jer se zauzima za napuštanje dihotomije jezik kolonizatora/jezik kolonizovanog. Indijski pisci koji pišu na engleskom, smatrajući da ne nameću Zapad Istoku nego Istok Zapadu, čine to uprkos ambivalentnom stavu prema njemu ili možda baš zbog njega, kako bi dovršili proces vlastitog

oslobađanja (Rushdie, 1992: 17). Takav stav je u skladu s Bahtinovom tvrdnjom da reč nije neutralna i ne postoji izvan tuđih konteksta i interesa; ona je, naprotiv, zasićena odnosima moći i namerama drugih te je treba uzeti i učiniti svojom (Teverson, 2007: 39, 60). U kontekstu postkolonijalne književnosti, prilagođavanje jezika potrebama bivših kolonizovanih i dalje je kontroverzno jer je engleski danas jezik globalizacije i novog imperijalizma. Dodatni problem je to što na svetskoj književnoj sceni indijsko stvaralaštvo predstavljaju gotovo isključivo anglofoni indijski autori (Teverson, 2007: 39–40). Stav prema upotrebi jezika kolonizatora jeste i ostaće stvar perspektive u stvaralaštvu pisaca koji imaju privilegiju da biraju. U kontekstu indijske dijaspore u Britaniji ili Americi, to pitanje je obesmišljeno jer je engleski za pisce dijaspore podrazumevano sredstvo kulturnog prevođenja. Oni su „indo-anglijski“ (Rushdie, 1992: 1) ili anglo-indijski i indo-američki pisci, a sve češće britanski ili američki pisci (indijskog porekla) čija dela neretko napuštaju strogo postkolonijalne teme, ako su se ikada samo njima i bavila.

Poput Kazua Išigura ili Timotija Moa, Salman Ruždi pripada generaciji pisaca koji su umnogome izmenili britansku i svetsku književnost i doprineli heterogenizaciji njihovih kanona i mejnstrima. Osamdesetih godina prošlog veka u britanskom stvaralaštvu izdvojila se osobena književna scena međunarodnih, kosmopolitskih pisaca koji su ga učinili kulturno slojevitijim, a sudeći po Brusu Kingu, to se naročito odnosi na pisce poreklom iz Azije čija su dela i ranije bila prisutna u britanskoj književnosti, ali nisu sačinjavali značajnu grupu (King, 2004: 269). Ruždi nije

začetnik anglofone indijske književnosti; tridesetih godina XX veka objavljena su dela Radže Raoa i R. K. Narajana, a prvi indijski roman na engleskom, autora Bankima Čandre Čaterdžija, izašao je davne 1864. No, 1981, kada je Ruždijev roman *Deca ponoći* dobio Bukerovu nagradu, smatra se prelomnim trenutkom u britanskoj književnosti koji je obeležio preokret od metafizičkih razmatranja ka konkretnijim društveno-političkim temama i zvanično otvorio vrata uveliko prisutnim piscima mešovitog porekla. Ruždi je doprineo izmeštanju koncepata centra i margine i svojim primerom ukazao na veliki potencijal književnosti izvan dotadašnjeg kanona. Od većitog pripadnika manjina kao musliman u Indiji, izbeglica u Pakistanu, a kasnije Britanac iz Azije (Rushdie, 1992: 4), on je postao jedan od vodećih stvaralaca međunarodne književne scene. Ruždi je među najvatrenijim pristalicama sinkretičnosti nasuprot apsolutizmu „čistog“, i zagovaračima promene nastale spajanjem koje je obeležilo njegovo životno iskustvo kao kopileta istorije (Rushdie, 1992: 394). Poput mnogih dijasporičnih pisaca s čijim se iskustvom kulturnog prevođenja poistovećuje, Ruždi je prihvatio istovremeno nepotpun i višestruk identitet kao polaznu tačku za istraživanje, brisanje, prelazak i prevazilaženje granica, prostornih, vremenskih, kategorijskih, žanrovskih i ličnih.

Iz perspektive migranta kog vidi kao arhetipsku figuru našeg doba, Ruždi napušta sve izvesnosti i stvara književni tekst na spoju modernizma, postmodernizma, postkolonijalizma i kosmopolitizma. Eks-centrične pripovesti nepouzdanih pripovedača poigravaju se

jezikom, književnim konvencijama, istorijom i očekivanjima svih vrsta u neprestanom procesu samopreispitivanja kojim se ukazuje na provizornost svih istina. Modernistički aspekti Ruždijeve proze posledica su kolonijalizma i kulturne izmeštenosti (otud ideja o nestalnoj prirodi istine i nepostojanju izvesnosti), a njegov istorijski ukorenjen postmodernizam nije proizvod tekstualnosti ili jezika nego kulturne hibridizacije koja i samosvest čini manje postmodernističkom odlikom, a više posledicom izmeštenosti (Teverson, 2007: 61). Izmeštenost je jedna od mnogih odlika Ruždijevog postkolonijalizma koji možemo razumeti kao antikolonijalizam zbog maštovite rekonstrukcije prošlosti i izgubljenih, sada imaginarnih, domova, te osporavanja stereotipa i kolonijalnog ideala čistote. Antikolonijalnim ga čini i stav koji Ruždi deli s Kucijem, da je roman jedan od načina da se opovrgnu zvanične, političke verzije istine (Rushdie, 1992: 14). No, „post“ u postkolonijalizmu ovde možemo tumačiti i kao otiskivanje od sabotaže pretpostavki na kojima su počivali kolonijalni svet i tekst jer Ruždijevo delo velikim delom razmatra hibridnost postkolonijalnih kultura i identiteta u globalizovanom svetu na način koji nije antagonistički. Nedvosmislena postkolonijalnost Ruždijeve proze najčešće se tumači u svetlu njenih postmodernističkih odlika ili se njen postmodernizam tumači kroz prizmu njene postkolonijalnosti. Ona na jedinstven način spaja postmoderne i postkolonijalne žanrove, moduse, narativne strategije i ciljeve. Među njima se ističu historiografska metafikcija; magijski realizam; karnevaleskna subverzija

kroz parodiju, ironiju, alegoriju i poigravanje s granicama između visokokvalitetne i popularne kulture; samorefleksivnost; žanrovska ukrštanja; preispisivanje istorije, mitologije, kulture i savremene stvarnosti; intertekstualnost i pastiš; miniranje istorijskih i narativnih izvesnosti; te formalno eksperimentisanje koje razmatra status, prirodu i granice teksta. Tu, međutim, nije kraj jer Ruždijevu prozu krasi i privrženost savremenom kosmopolitizmu. Iako se Ruždijevo stvaralaštvo nije odreklo svoje postmoderne postkolonijalnosti, u njemu je očigledan pomak od nacionalnog ka internacionalnom ili transnacionalnom, prisutan u stvarnom svetu politike, privrede i kulture, kao i u kompozitnom kosmopolitskom romanu s kraja XX i početka XXI veka. I pored toga što nisu sasvim oslobođeni polariteta Istok/Zapad, *Tlo pod njenim nogama* i *Bes* razmatraju migraciju i identitet u okruženjima globalizovanih svetskih metropola. U tim delima akcenat više nije na odnosu kolonija/matica i narativizovanju nacije nego na transnacionalnim kretnjama ljudi i novca i global(izova)noj kulturi. Istina, Ruždijev kosmopolitizam se prevashodno odnosi na elitne vidove migracije i stoga ne predstavlja iskustvo većine, ali elitne migracije čine značajan deo globalizacije, a elitni migranti imaju veliki udeo u stvaranju globalne kulture.

Globalna kultura je amalgam različitih stvarnosti i naoko nespojivog lokalnog i globalnog. U postkolonijalnom književnom stvaralaštvu koegzistencija paralelnih i sukobljenih, više i manje privilegovanih, oblika postojanja nalazi odraz u magijskom realizmu. Pored karnevaleskne prekomernosti ekstravagantnog i kitnjastog stila, te jezika

nategnutog do granice pucanja, magijski realizam je jedna od najočiglednijih suštinskih razlika između Salmana Ruždija s jedne strane i Dž. M. Kucija i Karila Filipa s druge. Magijski realizam u postkolonijalnoj književnosti odražava slojevitost i podvojenost postkolonijalnog i dijasporičnog identiteta, hibridnost savremenog književnog teksta i nepouzdanost nesavršene ljudske percepcije. Ovaj žanr, modus i narativna strategija poznat je po subverzivnom potencijalu beskonačnih mogućnosti koje pruža u sferi revizije istorije i stvarnosti. Mešavina stvarnog i imaginarnog može biti i sredstvo pomoću kog se autor hvata u koštac s nekompatibilnim stvarnostima i gradi nove svetove na ruševinama starih, preplavljenih legendama (Rushdie, 1992: 19). Tu mešavinu smatraju jednim od Ruždijevih najznačajnijih doprinosa prozi na engleskom jer ona nije uobičajen proizvod zapadnog realizma i autohtonog folklora nego nastaje preplitanjem raznovrsnih uticaja. Ruždiju se zato pripisuje zasluga za uvođenje novog, međunarodnog magijskog realizma zasnovanog na indijskim, latinoameričkim, karipskim, pa i evropskim tradicijama koje revidiraju istoriju i stvarnost kroz karnevaleski spoj nadrealizma, lokalnih mitova, legendi, bajki i magije.²⁶ To Ruždijev magijski realizam čini naročito podobnim sredstvom predstavljanja transkulturnog identiteta postkolonijalnog pojedinca i preovlađujuće nestabilnosti, fragmentacije i nepouzdanosti istorije i identiteta. On potencijalno odgovara na specifično kulturno stanje postkolonijalne Indije i indijske dijaspore

²⁶ Vidi posebno Bruce King (2005). *The Internationalization of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.

(Bassi, 1999: 56, 59) i ruši sve konvencionalne izvesnosti zarad rekonstrukcije stvarnosti kao dokaza moći nestašne mašte da zauvek promeni naše viđenje stvari (Rushdie, 1992: 122–133). Kao odraz dvostruke, višestruke i podeljene percepcije postkolonijalnih kultura, magijski realizam podriva „čistunačke prikaze sveta“ (Boehmer, 2005: 236), a Ruždijevu prozu smešta izvan i između kategorija s namerom da ponudi alternativu ustoličenim verzijama istine i istraži piščev lični osećaj izmeštenosti.²⁷

OD NACIONALNE PRIPOVESTI DO KOSMOPOLITSKOG ROMANA²⁸

Zar ijedna priča može toliko podneti u tako kratkom vremenu?

Salman Ruždi, *Deca ponoći*

²⁷ Više o tome vidi u Arijana Luburić-Cvijanović i Viktorija Krombholc (2016). U odbranu magijskog realizma u kontinentalnoj Evropi. U: Gordić Petković, V.–Paunović, Z. (ured.) (2016). *Žanrovska ukrštanja srpske i anglofone književnosti*. Novi Sad: Matica srpska. 75–98.

²⁸ Pojedini delovi ovog poglavlja zasnovani su na Arijana Luburić-Cvijanović (decembar 2014). Ruždi i preokret u britanskom romanu. *Letopis Matice srpske*, 494.6, 798–806; Arijana Luburić-Cvijanović (2014). *Shame and the Maiden*. U: Prčić, T.–Marković, M. (ured.) (2014). *Engleski jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi*. Novi Sad: Filozofski fakultet. 631–638; Arijana Luburić-Cvijanović i Nina Muždeka (2016). Salman Rushdie from Postmodernism and Postcolonialism to Cosmopolitanism: Toward a Global(ized) Literature? *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57.4, 433–447.

Nacija je postala značajan faktor identiteta u XVIII i XIX veku kada su kulturnu heterogenost kraljevina i carevina prednacionalnog doba zamenile nacionalne kulture koje su težile homogenizaciji kao preduslovu za ostvarenje nacije kao društvene i kulturne celine. Sistematično konstruisanje nacionalnog identiteta podrazumevalo je širenje ideja o naciji putem obrazovanja s naglaskom na nacionalnoj istoriji i veličanju njenih heroja, te na umetnosti koja slavi pejzaže i simbole nacije. Povratak tradiciji kao osnovi nacionalne kulture, pa i njeno ulepšavanje i osmišljavanje, podrazumevali su povećano interesovanje za folklor i usredsređivanje na seljaka kao autentično nacionalno biće.²⁹ Otud u romantičarskoj poeziji forme i motivi narodne književnosti u čijem su središtu interesovanja stanovnici ruralnih krajeva i lokalni krajolici. Isticanje nacionalnog ponosa bilo je jednako važan element antikolonijalne retorike i književnosti koje su takođe posezale za prošlošću i pozivale se na pretkolonijalne istorije i tradicije kao temelj za izgradnju nezavisnih nacija. Pored lokalnih kultura i tradicija, za narativizaciju nacije ključna je bila uloga žene, majke i supruge, kao simbola i čuvara izvorne kulture i tradicije. Pripovest o naciji stoga zauzima izuzetno značajno mesto u sveukupnoj postkolonijalnoj književnosti. Dok rano postkolonijalno stvaralaštvo ističe potrebu za nacionalnim ujedinjenjem kao vidom otpora prema kolonijalnim

²⁹ Vidi posebno Katrin Halpern i Žan-Klod Ruano-Borbalan (2009). *Identitet(i). Pojedinač, grupa, društvo*. Beograd: Clio. 332–343.

vlastima i sredstvom za sticanje nezavisnosti, kasnija postkolonijalna književnost odiše svešću da je nezavisnost više obećavala nego što je ponudila. U tom pravcu se menjao i junak kao simbol nacije čiji se život može čitati kao nacionalna alegorija, pa umesto Ačebeovog Okonkva, oličenja tradicionalne, patrijarhalne zajednice koja kolektivni interes vrednuje više od individualnog, nalazimo junake poput Ruždijevog Mavra ili Salema, koji simbolizuju heterogenost i nestabilnost novih nacija. Tu promenu prate i strukture pripovesti o naciji, pa tako koherentnu strukturu *Sveta koji nestaje*, kao pandana čvrstom, muževnom telu Okonkva, zamenjuju fragmentarne i raštrkane strukture *Mavrovog poslednjeg uzdaha* i *Dece ponoći* kao odrazi dezintegracije tela Mavra i Salema, čime se jasno ukazuje na tesnu vezu između junaka, nacije i teksta.

U nekolicini svojih prozних ostvarenja, Salman Ruždi ispituje odnos između ličnog i nacionalnog identiteta i tehnikom literalizacije likove i tekstove na različite načine poistovećuje s nacijom. Veza između pojedinca i nacije važna je pre svega u onim Ruždijevim delima koja pažnju usmeravaju na periode uoči i posle sticanja formalne nezavisnosti, a okupiranost nacijom kasnije ustupa mesto transnacionalnim pitanjima. Iako se jačanje nacionalnog osećanja u književnosti kriznih istorijskih momenata ne doživljava nužno kao ozbiljan oblik otpora nego, u slučaju mikronacionalizama, i kao „kozmetička reetnifikacija“ (King, 2004: 7), suočavanje s nacionalnim osećanjem neophodno je za proces rekonstrukcije postkolonijalnog identiteta. Tematisanje nacionalnog identiteta i ne treba da

se shvati isključivo kao pružanje otpora jer pripovedanje o posledicama kolonijalizma na kolektivni i lični identitet, te o heterogenim identitetima nezavisnih nacija, Ruždiju omogućava da se pozabavi sopstvenim odnosom s Indijom kao anarhijom koja funkcioniše i pored toga što niko nikada nije uspeo da ujedini njene suprotnosti (Rushdie, 1992: 27). Kako Ruždijevo delo karakterišu različiti vidovi dualnosti, očiti, između ostalog, u magijskom realizmu, historiografskoj metafikciji, parodiji, ironiji, alegoriji, intertekstualnosti, pastišu i podvojenosti samih junaka, princip dualnosti će voditi i njegovu analizu. Da bi bio jasan pomak od nacionalne do kosmopolitske pripovesti, pozabaviću se prvo *Decom ponoći* i *Sramotom* kao diptihom o naciji, potom *Satanskim stihovima* kao dvojnomo pripovesti o podvojenoj i višeslojnoj naciji, i na kraju *Tlom pod njenim nogama* i *Besom* kao diptihom o globalizaciji.

Deca ponoći, Ruždijevo najcenjenije, najpriznatije i najsloženije ostvarenje, fokusira se na istorijat Indije od 1915. godine do kraja vanrednog stanja koje je proglasila Indira Gandhi. Struktura romana podeljena je u tri celine sa ukupno trideset poglavlja za trideset godina lične i kolektivne istorije koja se istovremeno pripoveda i čatnifikuje u trideset tegli. Cilj je da se iz sećanja rekonstruišu događaji koji su prethodili nezavisnosti, zatim da se period nezavisnosti dramatiizuje kao žarište romana, te da se u trećem delu predstave vanredno stanje, podela Pakistana i formiranje države Bangladeš. Predočena istorija nije, međutim, u domenu zvaničnih činjenica jer predstavlja fiktionalnu, imaginarnu verziju događaja koji su obeležili i Ruždijev život, iz perspektive nepouzdanog

pripovedača po imenu Salem Sinai, sudbinski tesno povezanog sa životom nezavisne indijske nacije. Zbog značaja istorije u romanu i preokupacije beleženjem istorije, istoričnošću, te historiografovim poimanjem veze između njega i njegove materije (Teverson, 2007: 126), postavlja se pitanje da li je ovo istorijski roman. To pitanje je relevantno jer je istorijska proza iz perspektive bivših kolonizovanih važna iz tri razloga: zbog preuzimanja kontrole nad vlastitom prošlošću i političkom sudbinom, zbog samodređivanja i samoprikazivanja, te zbog davanja forme ili strukture istoriji putem buđenja sećanja i uspostavljanja imaginarnih veza s prošlošću (Boehmer, 2005: 187–189). Kroz povest o konkretnim događajima, ovaj roman nesumnjivo tematizuje odnos istorije i pojedinca čiji život oblikuje, a u istorijskom romanu stepen verovatnoće ne zavisi samo od verodostojnosti opisanog spoljnog sveta nego i od doslednosti pravilima i šemama ustanovljenim u samom delu (Teverson, 2007: 126). Ova poslednja odlika nesumnjivo karakteriše *Decu ponoći*, ali je roman dosledan slučajnom i namernom sistematskom lažiranju, remećenju i dekonstrukciji ponuđenih činjenica putem omaški i fabuliranja. Kako je ovo nezvanična istorija, a linearna naracija pripada zvaničnim istorijama, ona se vodi načelom antilinearnosti. Pouzdanost ispremetane istorije u *Deci ponoći* dalje potkopava nedostatak distance između događaja i naratora kom je na rođenju „istorija tajanstveno nabacila lisice na ruke i neraskidivi lanac je povezivao [njegovu] sudbinu sa sudbinom [njegove] zemlje“ (Ruždi, 1987: 7). Istorijska potpora ovog romana važna je i za historiografsku

metafikciju koju ovaj istovremeno metafikcionalni i istorijski roman savršeno ilustruje izraženom samorefleksivnošću i otvorenom parodijskom intertekstualnošću (Hutcheon, 1989: 3). Kao nadahnuće za *Decu ponoći* poslužila su druga istaknuta dela iz istog postmodernističkog žanra, Markesov roman *Sto godina samoće* i Grasov *Limeni doboš* koji ga je naučio da se oslobodi sigurnosnih mreža i cilja na najviše u činu pisanja kao sredstvu čuvanja od zaborava hiljadu i jedne stvari poput detinjstva, gradova ili snova (Rushdie, 1992: 277). Navedena brojka aludira na *1001 noć* kao još jedan presudan uticaj na ovaj roman, čime se ukazuje na sudbinsku vezu između pripovedača i priče, te na pripovedanje kao način da se sačuvaju ne samo stvarne i imaginarne povesti nego i vlastiti život. U cilju „konzerviranja“ svoje životne priče, Salem Sinai štiti i sopstvenu verziju nacionalne pripovesti, te sveopštim i neretko fantastičnim preplitanjem ličnog i kolektivnog, gde su pojedinac i porodica slika stanja nacije, gradi svojevrsnu alegoriju o raznolikosti Indije i sukobljenim snovima o njenoj budućnosti.

Izbegavajući „usku jednodimenzionalnost prave linije“ (Ruždi, 1987: 193), minirajući je na svakom koraku slikama prošlosti, naglim prelazima s jedne scene na drugu i kratkim nagoveštajima budućnosti, pripovedač obdaren „čudotvornim sveznalaštvom“ (Ruždi, 1987: 193) u delu romana posvećenom dešavanjima koja su prethodila nezavisnosti uspostavlja alegoriju kroz likove Salemovog dede Adama Aziza, njegove žene Nasem i čamdžije Taija. Po povratku sa školovanja u Nemačkoj, mladi Adam Aziz

oseća se trajno izmeštenim pošto ga je izmenio boravak na Zapadu, gde se suočio s modernošću, ali i evropskim ubeđenjem da su Indija i Istok evropske tvorevine. Uhvaćen u međuprostoru simbolički obeleženom delimičnim gubitkom vere u Boga i posledičnom (literalizovanom imaginarnom) rupom u grudima kao rezultatom kulturnog prevođenja u dijaspori, Adam Aziz je metaforički progнан iz kašmirskog rajskog vrta. On predstavlja seme modernosti nasuprot otelovljenjima tradicije, Taiju, izvoru nebrojenih fantastičnih priča, i vlastitoj ženi. Taijeva i Nasemina nevoljnost da prihvate promene u oštrom su kontrastu s modernizovanim Adamom, doktorom zapadnjačke medicine koji svojoj konzervativnoj ženi predlaže da skine feredžu kako bi postala moderna Indijka. Tai, otelotvorenje statičnosti, postojanosti, mirne ruralne egzistencije drevne Indije, te izgubljenog kašmirskog raja, Adamovu lekarsku torbu vidi kao simbol stranih uticaja i znak da se Adam prodao i postao „stranac [...] osoba kojoj se ne može do kraja verovati“ (Ruždi, 1987: 32). Posle dugogodišnjeg propadanja, Tai umire upravo 1947. godine, kada sukobi između nezavisnih država Indije i Pakistana zbog Kašmira okončavaju ideju o harmoničnom suživotu kultura u toj regiji. Nalik Taiju, Nasem, koja misli da fotoaparati krađu duše, da je avione izmislio đavo, a da su duhovi sastavni deo svakodnevnog života, stoji nasuprot Adamu kao oličenje Majke Indije, zbog čega dobija nadimak Prečasna Majka. Živeći u neprobojnoj tvrđavi tradicija i izvesnosti i izgubljena u društveno-političkim dešavanjima van njene kontrole, Nasem se grčevito drži tradicionalne uloge žene i

za nju određenog prostora, kuhinje i ostave. Ona tako usvaja sliku o ženi i kući koju su stvorile udružene sile patrijarhata i nacionalizma u kolonijama:

Za mnoge mačo nacionaliste, dom i domaće okruženje, relativno slobodni od kolonijalne kontrole, bili su najbolji čuvar tradicionalnih vrednosti, kulture i identiteta novog fenomena koji su stvarali na evropskom modelu, a protiv svojih evropskih gospodara – „nacije“. Žena i savremenost počele su da se posmatraju kao suprotstavljeni pojmovi, što je prouzrokovalo da je cilj nacionalne emancipacije uključivao napuštanje svih izgleda za progresivnu promenu za žene. (Jang, 2013: 108)

Nasem takođe simbolizuje svet koji neće moći da opstane nepromenjen, na šta sluti i način na koji je Adam upoznaje. Dok leži njene mnogobrojne izmišljene boljke kroz rupu u čaršavu koji štiti njeno dostojanstvo, Adam je upoznaje kao „ženu u delovima“ (Ruždi, 1987: 29). Time se aludira na buduće teritorijalne podele i unutrašnja trvenja koja simbolizuju i česti sukobi između Nasem/tradicije i Adama/modernosti. Kroz njen lik se preispituje ideja o ženi kao čuvaru tradicije i porodici kao naciji u malom; kako se prošlost ovde ispisuje retroaktivno, iz perspektive otrežnjene sadašnjosti, preovladava slika porodične i nacionalne razjedinjenosti i nepodobnosti tradicije da ih drži na okupu. Adam izražava nadu u ujedinjenu modernu Indiju i simbolizuje kako njenu modernizaciju tako i moguću promenljivost identiteta u skladu s istorijskim

dešavanjima: on je musliman iz Kašmira koji postaje Indijac, a čitavog života u njemu se bore versko i svetovno, te nacionalno i regionalno. Kao pripadnik prelazne generacije, on je čovek podeljenih pripadnosti, pa izvor njegove izmeštenosti ne treba tražiti samo u migraciji nego i u tranziciji od tradicije do modernosti čije prihvatanje podrazumeva gubitak i, u izvesnom smislu, pad (Hogan, 2001: 531). Kada se pod stare dane vrati u Kašmir, Adam će uočiti spoj tradicionalnog i modernog u prizoru radio tornja pored starog hinduističkog hrama, a njegova smrt naposljetku će označiti kraj zamisli o modernom Kašmiru kakvu on otelotvoruje (Hogan, 2001: 539).

Dalje promene donosi oslobađanje Pakistana, a dan kasnije i Indije od britanske vlasti, 14. i 15. avgusta 1947. godine, pa sponu između pojedinca i istorije pratimo kroz iskustvo Adamovog unuka Salema, pripadnika Ruždijeve generacije i jednog od dece ponoći. Predaja vlasti i povlačenje Britanaca simbolično su predstavljeni činom prodaje velikog bombajskog poseda Vilijama Metvolda, imenjaka i potomka trgovca Istočnoindijske kompanije. Njegove vile na brdu, simbol moći kolonijalne uprave koju Metvold, uopšte uzev, smatra poštenom, prelaze u ruke pažljivo odabranih novih vlasnika, krema indijskog društva, tačno u ponoć kada se rađaju nezavisna nacija i njena deca. Prelazak vlasti u ruke lokalne elite podseća nas na činjenicu da je u vreme borbi za nezavisnost i formalnog sticanja nezavisnosti nacionalizam bio ambivalentan fenomen. S jedne strane, predstavljao je odbrambenu ideologiju, a s druge je kritikovan kao evrocentričan i elitističan zapadnjački proizvod koji zanemaruje doprinos

nižih i neobrazovanih slojeva društva u borbama za nezavisnost. No, Timoti Brenan, Bazil Dejvidson i drugi istakli su da nacionalizam i nacionalna država nisu nužno evropske tvorevine ili nusproizvodi kolonijalizma jer su pojedine pretkolonijalne društvene i državne formacije u Africi i na drugim mestima posedovale attribute modernih nacionalnih država i strukture nalik njihovim (Sivanandan, 2004: 48). Metvoldova kapriciozna želja, inspirisana indijskom žudnjom za alegorijom, da unutrašnjost kuća na posedu ostane netaknuta, ukazuje na još jedno kontroverzno pitanje iz vremena dekolonizacije. Metvoldova želja metaforički predstavlja situaciju na koju su upozoravali mnogi antikolonijalni mislioci, poput Emea Sezera. Oni su se protivili prostom preuzimanju političkih struktura koje je stvorio kolonijalizam i zagovarali prilagođavanje tih struktura svakom pojedinačnom kontekstu. Dekolonizacija kao proces kom su se kolonije radovala, a matice protivile, donela je mnoge dileme i probleme koji, srećom, nisu sprečili prelazak vlasti u ruke kolonizovanih. Predaju moći Vilijam Metvold obeležava duboko ličnim postupkom uoči nezavisnosti. Poslednjeg dana britanske vlasti Metvold, čija je zalizana crna kosa s upadljivim razdeljkom simbol njegove seksualne moći, iz središta imanja posmatra zalazak sunca, metaforu imperije na zalasku, i po njegovom okončanju skida kosu za koju se ispostavlja da je perika i, poput Samsona, gubi moć.

U ponoć, u trenutku čudesnog potencijala (Gurnah, 2007: 100) kada je sve moguće, Indija postaje slobodna nacija. Život ove imaginarne, mitske zemlje, proizvoda kolektivnog sna ili fantazije (Ruždi, 1987: 143), odražavaju

sudbine hiljadu i jednog deteta rođenog u prvom satu novostečene nezavisnosti i obdarenog natprirodnim moćima. O njima se pripoveda na preinačenom engleskom začinjenom osobenostima jezika mnogobrojnih likova koje označavaju pripadnost određenim klasama ili veroispovestima. U tom smislu, ovaj roman je najbolji primer da je jezik Ruždijeve proze, nasuprot klasičnoj, „čistoj“ Najpolovoj rečenici, mišmaš svega što funkcioniše nesputan ludačkim košuljama gramatike (Gorra, 1997: 133). Na različite načine, životi dece čija jezička, verska, etnička i klasna raznolikost simbolizuju hibridnost Indije, prate amplitude istorijskih dešavanja, dok dramu, po rečima pisca i kritičara Abdulrazaka Gurne, stvara i ono što se kaže i ono što se prećutkuje (Gurnah, 2007: 97). Deca ponoći predstavljaju Nehruovu ideju o harmoničnoj novoj naciji koja nestaje u vrtlogu nasilnih protesta odmah po sticanju nezavisnosti u cilju daljeg teritorijalnog cepanja novonastale države po jezičkim oblastima. Te događaje predviđa jedan dečak obdaren sposobnošću da putuje kroz vreme: „srediće nas pre nego što i prstom mrdnemo“ (Ruždi, 1987: 295). Pre nego što ih dokrajče, međutim, oni se svake ponoći, u „onaj volšebni čas“ (Ruždi, 1987: 274), sastaju u telepatskoj svesti Salema Sinaija čiji je zadatak da zabeleži njihovu priču ne bi li dokazao da oni nisu proizvod delirijuma jednog bolesnog uma.

Ponoćna konferencija okuplja predstavnike svih indijskih regija, etničkih grupa, veroispovesti i kasti, čije jezičke razlike podstiču potrebu za komunikacijom van granica jezika. U zavisnosti od tačke gledišta, deca ponoći se mogu tumačiti kao sve što je u naciji obeleženoj

mitovima zastarelo i nazadno ili kao oličenje istinske nade u slobodu (Ruždi, 1987: 260). Oni su „stoglavo čudovište koje govori bezbrojnim vavilonskim jezicima; [...] sama suština mnogostrukosti“ (Ruždi, 1987: 295), te utopijska vizija heterogene nacije koja se izdigla iznad razlika. Ipak, međusobna trvenja pod uticajem stavova i predrasuda odraslih dovode do sve većeg raskola na regionalnoj, verskoj, etničkoj, klasnoj i rasnoj osnovi, pretvarajući Salemovu zamisao u distopiju. Stoga se Konferencija dece ponoći može tumačiti i kao piščev protest protiv jednoobraznosti etničkih, verskih, klasnih i drugih kategorijskih identiteta.³⁰ Budući da sve indijske osobenosti okuplja u vlastitom umu, sam Salem, čije groteskno lice podseća na mapu Indije, predstavlja srž višestrukosti. Grotesknost je, po Salemu, možda jedini način da se u mnoštvu ostane osoben, a sopstvenu opisuje na sledeći način: nos mu je poput krastavca, na bezbradom licu su belezi, na slepoočnicama izbočine, noge su mu kvrgave, nedostaju mu jedan prst i kosa na temenu, i nagluv je na jedno uho (Ruždi, 1987: 387). Salemovu grotesknost je, iz perspektive postmodernog senzibiliteta, stvorila košmarna istorija iz koje se ne možemo probuditi (Gorra, 1997: 121), a konkretne uticaje koji su ga oblikovali i odnegovali Salem objašnjava na sledeći način. Otac mu je Englez Metvold, majka siromašna Induskinja, a odgajali su ga bogati muslimani, hrišćanska dadilja, komšije i rođaci, „beskrajni niz roditelja“ (Ruždi, 1987:

³⁰ Vidi Patrick Colm Hogan (2001). *Midnight's Children: Kashmir and the Politics of Identity*. *Twentieth Century Literature*, 47.4, 516–522.

331) među kojima je i istorija. Uobičajenu heterogenost i promenljivost ljudskog bića koje sadrži „svakojake svakoještarije [što] darmaraju u njemu“ (Ruždi, 1987: 305) kod Salema naglašava i okruženje. Rođen je u Bombaju, najkosmopolitskijem indijskom gradu čija kulturna šarolikost predstavlja heterogenost čitave zemlje. Bombaj je i metafora za (izgubljene) budućnosti zemlje, te mesto sećanja na izgubljeno detinjstvo i dom Salema Sinajia (Gurnah, 2007: 94–95) i samog pisca. Osim što je slojevit i nestalan poput identiteta Bombaja i novorođene nacije, Salemov identitet je i nasumičan jer ga u obrtu karakterističnom za bolivudsku kinematografiju (Gurnah, 2007: 96) kao bebu zamene s budućim protivnikom, Šivom, jedinim detetom pored Salema koje se rodilo tačno u ponoć.

Isto bogatstvo činilaca koji oblikuju Salemov hibridni identitet utiče na konstrukciju identiteta nacije, ovde i u doslovnom smislu Andersonove imaginarne zajednice, čiji je narator odraz. Poput nacije, Salem je od prvog dana na herojskom zadatku samouvećanja, isprva izaziva uzbuđenje iako ne može jasno da se definiše – „[č]ak se i beba suočava s problemom da odredi vlastiti identitet“ (Ruždi, 1987: 167) – impotentan je i počinje da puca po šavovima jer se na njegovom telu, otkako je nada u njemu/naciji presušila, doslovno pojavljuju i šire pukotine iz kojih teče istorija. One su pokazatelj fragmentarnosti postkolonijalnog i postmodernog identiteta, a u procesu rekonstrukcije svoje životne priče i mitologizovane nacionalne povesti, Salem se bori protiv sila koje ga žele razgraditi, oteľovljenih u zagovaračima podela i unutrašnje

homogenizacije zavađenih strana. Jednim delom, uništenju ideala o heterogenom društvu jednakih suprotstavlja se osnivanjem konferencije za čijim smislom deca ponoći zajedno tragaju. U nadi da će raspravom doći do zaključka o svrsi vlastitog postojanja, ovi desetogodišnjaci oponašaju odrasle stavovima koji variraju od kolektivismu do individualizma, od kapitalizma do altruizma, od hrabrosti do kukavičluka, i od revolucionarnih ideja do fantazija o posedovanju moći (Ruždi, 1987: 294). Najekstremnije razlike u mišljenju izražavaju, naravno, Salem i Šiva, čija je zamena mesta siromašno dete (Salema) predodredila za život izobilja, a bogato (Šivu) osudila na tavanje na dnu društvene lestvice. Dok totalitaristički nastrojen Šiva zagovara hijerarhiju i zakon jačeg po kom „druga dečurlija ima da igraju kako mi sviramo!“, Salem mašta o „konfederaciji jednakih, da se omogući da sva gledišta slobodno dođu do izražaja“ (Ruždi, 1987: 284). Poput igre „Zmije i merdevine“, njih dvojica otelovljuju „neizmenljivu dvostrukost stvari, dualitet penjanja nasuprot spuštanju, dobra nasuprot zlu“ te dvosmislenost skrivenu u mogućnosti „da se kliznete niz merdevine i da se pobedonosno popnete na zmijskom otrovu“ (Ruždi, 1987: 182). Nepomirljivost njihovih stavova i haotična istorijska dešavanja – sukobi između muslimana i Indusa, Pakistana i Indije, Indije i Kine, prevrati, atentati, državni udari, siromaštvo i ulično nasilje – koja, čini se, potvrđuju Šivin pogled na svet, Salemov raznolik, bučan i neobuzdan demokratski forum postepeno preinačuju u bojno polje, te sada već odraslom telepati sve više deluje da je smisao postojanja dece ponoći upravo u njihovoj propasti. Po

predviđanju uličnog zabavljača Lifafe Dasa, vlasnika panorame koja, poput ovog romana, nastoji da obuhvati ceo svet, povlačenje Britanaca je bivšim kolonizovanima dalo slobodu da se međusobno poubijaju.

Otelovljenja nade u slobodnu budućnost postaju „nakaze-za-likvidaciju“, „[i]zneverena obećanja; data da bi bila izneverena“ (Ruždi, 1987: 391, 562), pa se istorija s njima surovo obračunava, a vanredno stanje teži da stavi tačku na „razmnožavanje“ i dalje širenje demokratskih ideja pluralnosti. Prinudna sterilizacija tokom vanrednog stanja većini dece ponoći oduzima šansu za potomstvom, a jedan od njih je i Salem. Time se ukazuje na nemoć nove nacije da iskoristi svoj potencijal – Indira Gandhi, ovde Udovica, kastrira Nehruovu viziju – kao i na jalovost svih zanesenjačkih zamisli među kojima je i komunizam, metaforički predstavljen u liku impotentnog, neveštog pesnika i sanjara Nadira Kana. Jedino dete koje uspe da izbegne kastraciju i prospe svoje seme širom nacije jeste Šiva, „načelo života“ (Ruždi, 1987: 391), pristalica dihotomija koji ne priznaje postojanje trećeg principa u svetu materijalnog gde nema mesta za sanjarenje, bog čija dvojaka priroda leži u razaranju, ali i stvaranju. Salemov lični neuspeh kao odraz kolektivne tragedije može se tumačiti kao pesimistička vizija indijske budućnosti, a po Ruždiju ono što se zapravo dogodilo daleko je mračnije od budućnosti koja se u ovom romanu naslućuje. S druge strane, ona ukazuje na piščevo prevazilaženje despotske potrebe za totalitetom i nametanjem forme i reda tamo gde nedostaju, te na distanciranje od jednoobraznih zamisli o indijskom nacionalnom identitetu (Teverson, 2007: 124–

125). Salemovo tragediji takođe se suprotstavlja optimistična ideja o indijskom daru za neprestanu regeneraciju (Rushdie, 1992: 16), očiglednom u generaciji Šivinog sina, a Salemovog posinka, Adama, kog stvaraju i oblikuju protivrečne sile ovaploćene u ocu i poočimu. Rađanje novog mita, koje najavljuje Adamova prva reč, abrakadabra, podrazumeva nove nade u iskupljenje i preporod. Adam je pripadnik

druge generacije čudotvorne dece, koja će stasati žilavija od prve, i neće tražiti sudbinu u proročanstvima i zvezdama, nego će je kovati u nesmiljenim visokim pećima sopstvene volje. (Ruždi, 1987: 571)

Nepouzdanost svih mitova ilustruje kako neiskorišćen potencijal Salemove generacije tako i nepouzdanost njegove mitologizovane lične i nacionalne povesti. Već i to što je polazna tačka za (re)konstrukciju istorije u *Deci ponoći* „istina pamćenja“ (Ruždi, 1987: 272) podriva verodostojnost Salemove pripovesti od samog početka. Salem priznaje i svoje i piščeve greške – „svojski sam se potrudio da pokvarim stvari“ (Rushdie, 1992: 23) – i tvrdi da „pamćenje tvrdoglavo odbija da promeni redosled događaja“, ne dozvoljavajući mu da ispravi omaške u datumima ili svesne laži kao iskušenja pred kojima se svaki autobiograf nađe (Ruždi, 1987: 287, 566). Razmatrajući sopstvenu nepouzdanost, koja je odraz Ruždijevog favoriziranja upamćene istine, Salem postavlja pitanje

Da li jedna greška dovodi u pitanje celu tvorevinu?
 Zar sam tako daleko doterao, u svojoj očajničkoj
 potrebi za smislom, da ću ponovo pisati celokupnu
 istoriju svog vremena samo zato da bih sebi
 dodelio glavnu ulogu? (Ruždi, 1987: 214)

Za razliku od uobičajenih nepouzdanih pripovedača, Salem stvarnost vidi kakva ona jeste, ali je, poput zabavljača iz mađioničarskog geta u Delhiju, gde odlazi posle rata u Pakistanu, preobražava po želji. Osim što priznaje vlastite slabosti, nesavršenost percepcije i sećanja, egoizam i zebnje – o Šivinoj smrti laže iz straha da će se u suprotnom s protivnikom ponovo sresti – on nam predočava svet u kom stvarno i istinito nisu nužno jedno te isto. Tako u Pakistanu, zemlji čija grotesknost prevazilazi Salemovu, „istina [je] ono što joj se kaže da bude“, a „stvarnost sasvim doslovno prestaje da postoji“ (Ruždi, 1987: 419). Vredi napomenuti i da je njegova vizija Pakistana obojena nezadovoljstvom zbog prinudnog preseljenja. Stoga je, za razliku od Indije u kojoj obitavaju nebrojene „alternativne stvarnosti“, njegova verzija Pakistana jednako beskonačan zbir „laži, nestvarnosti i neistina“, a Karači, nasuprot „jako začinjanim mirisima bombajskog nonkonformizma“, miriše na pokornost (Ruždi, 1987: 419, 396).

Pokazatelj Salemovog pristrasnog prikazivanja lične i kolektivne istorije jeste i njegov utisak o vlastitoj ključnoj ulozi u njoj. Salem dugo gaji iluziju da je pokretač društveno-političkih dešavanja – „[s]vemu što se događalo ja sam bio povod...“ (Ruždi, 1987: 171) – pa tako, primera

radi, sebe smatra odgovornim za prevrat u Pakistanu jer je generalu Zulfikaru pomeranjem bibernika posle jedne tajne večere pomogao da slikovito predstavi strategiju državnog udara. I čitav niz drugih banalnih situacija iz svog života Salem povezuje s dešavanjima u državi, a svoju odgovornost vidi upravo u nepresušnom izvoru podudarnosti. Od te narcisoidne zamisli izlećiće ga vanredno stanje, pokazavši mu da nema kontrolu ni nad svojim životom, a kamoli nad kolektivnom istorijom. Prekrajanje istorije za vlastite potrebe, za isticanje, a potom i subverziju Salemove centralnosti, te predočavanje njegove nezvanične verzije povesti, simbolično je prikazano u sceni kada Salem seče novinske naslove kako bi sastavio jedno anonimno pismo potaknuto željom za osvetom. U svojoj verziji događaja, Salem sledi vlastiti instinkt i želje jer ispisujući (pri)povest on, poput pojedinih Filipsovih i Kucijevih pripovedača, zapravo ispisuje sebe. Govoreći o sopstvenom razvoju u majčinoj utrobi, Salem ukazuje na neraskidivu sponu između sebe i teksta.

[Z]ametak je bio potpuno formiran u materici. [...] Ono što (u početku) nije bilo veće od tačke, razvilo se u zarez, reč, rečenicu, pasus, poglavlje; a sada su se odjednom ukazali i kompleksniji pravci razvoja i postalo je, moglo bi se reći, knjiga... (Ruždi, 1987: 128)

Nesavršenost teksta – „[d]a li je tada – da, zašto da ne“ (Ruždi, 1987: 142) – odražava nesavršenost pripovedača i

njegove priče u promenljivom, nestalnom vremenu kada mitovi, noćne more i maštarije vise u vazduhu (Ruždi, 1987: 142). Salem neprestano narušava vlastiti autoritet i sam koncept autoriteta, a kako vreme odmiče, broj omaški raste zbog Salemove žurbe da završi rukopis pre nego što ga fragmentacija dokrajči, te zbog rastuće subjektivnosti usled bliženja priče sadašnjem trenutku.

Dok prisustvo i upadice Salemove intimne i mahom pasivne sagovornice Padme održavaju iluziju da je reč o usmenom pripovedanju, likovi naratora požuruju da ih uvede u ionako prenaseljen karnevaleskni zaplet, u kom se sastaju fizičke i mentalne grotesknosti, narušavaju sva pravila, mešaju žanrovi i ogoljuju uverenja (Gorra, 1997: 127) ne bi li se u amalgamu stvarnog i fantastičnog podrili autoritet i hijerarhija. I jezik guste proze *Dece ponoći*, odraz hibridne kulture, podržava sveopštu nepouzdanost jer izmiče svim pravilima: autorove kovanice, neumitna igra rečima, poigravanje ortografijom, polifonija i heteroglosija miniraju sva čitaočeva očekivanja i učestvuju u građenju karnevaleskne atmosfere. Narator, pa i pisac, i samog sebe preispituje rečima „Zar ijedna priča može toliko podneti u tako kratkom vremenu?“ (Ruždi, 1987: 361). Sopstveni autoritet Salem osporava i upotrebom *skaza*, u anglofonoj kritici poznatog i pod nazivom *slobodan indirektni diskurs*, gde se reči likova u pripovest ponekad umeću bez navodnika. Salem na taj način razgovara i sa samim sobom ili sa zamišljenim čitaocem/slušaoцем:

Možda ću moći da to ispričam kao san. [...] – Bez snova, molim. Nije ni vreme ni mesto za njih.

Činjenice, kako ih pamtiš. I to što verodostojnije.
Kako je bilo: Počinji. – Zar nema izbora? – Ni govora; zar ga je ikad i bilo? (Ruždi, 1989: 539)

To takođe stvara utisak da je reč o usmenom pripovedanju oslobođenom doslovnog prenošenja govora junaka, a zamućivanjem granica između pripovedača i likova podriva se predočena slika sveta i postavlja pitanje ko je tu autoritet (Cobley, 2001: 84–87). Da se poslužimo Salemovim rečima, on ulogu autoritativnog pripovedača igra nevešto jer „kao nesposoban lutkar, otkrije[m] ruke kojima povlači[m] konce“ (Ruždi, 1987: 81–82). No, upravo se u toj simuliranoj nespretnosti krije umeće žongliranja hiljadu i jednim detaljem subverzivne pripovesti u kojoj su zvanični istorijski događaji posledica ličnih nezgoda, činova osvete i želja. Sveopšta fragmentacija naracije čije deliće konci u Salemovim rukama čvrsto drže odslikava raspad pojedinca, porodice i nacije, „stoglavog, stoustog, proždrljivog čudovišta“ (Ruždi, 1987: 90) koje se drugačije ne bi dalo opisati.

Saleмова verzija Indije je tek jedna od mnogih – „[k]oliko Indijaca, toliko i verzija Indije“ (Ruždi, 1987: 346) – a njegova opsednutost podudarnostima odraz je „nacionalne žudnje za formom“ (Ruždi, 1987: 386). Kako pripovest o mnogostrukom i međusobno isprepletenom nacionalnom i ličnom identitetu odmiče, Salem uviđa da im se forma ne može nametnuti spolja. Salem je u isti mah aktivni učesnik i pokretač istorije, ali i njen pasivni primalac ili žrtva (Dhar, 1993: 97) „jer je privilegija kao i prokletstvo dece ponoći da budu i gospodari i žrtve svojih

vremena“ (Ruždi, 1987: 591). On se predozirao stvarnošću, pa pati od „otrovne čežnje za begom u bezbednost snova“ (Ruždi, 1987: 462) u kojima ne važe ustaljena pravila. Upravo stoga snovi nude pregršt mogućnosti za neprestano revidiranje istorije i pojedinačnog iskustva, društvenu kritiku, preobražaje identiteta i prepород. Lativši se prustovskog poduhvata oživljavanja prošlosti koju umesto madlena ovde priziva ukus čatnija, Ruždi je u prvi mah nameravao da se bavi povraćajem lične i kolektivne istorije. Neočekivano je završio na sasvim drugačijem putu građenja fikcionalnih prošlosti u skladu s potrebama sadašnjosti (Rushdie, 1992: 24), a što dalje od podela i sukoba koje ovim romanom pokušava simbolično da razreši. Ovo razigrano i ponekad prenategnuto delo svojom eks(-)centričnošću dočarava slojevitost identiteta postkolonijalne Indije, a stvarnost tumači kao pitanje perspektive. Slavljenjem hibridnosti, heterogenosti, mešanja, *Deca ponoći* nastoje da prevaziđu mentalitet podela na jezike, veroispovesti ili boje kože, mentalitet koji identitetska obeležja koristi kao uvrede – „*Ženetino!* [...] *Kukavice! Pederu! Hinduse!*“³¹ (Ruždi, 1987: 373) – i sputava potencijal čoveka i društva čineći ih nemoćnim.

Dok u *Deci ponoći* preovlađuju ideje heterogenosti i mnogostrukosti indijske nacije koja puca po šavovima, a čija je sudbina neraskidivo povezana sa Zapadom, *Sramota* nudi uvid u pakistansku opsesiju sramotom (King, 2004: 132). Radnja *Sramote* je smeštena u fikcionalni Pakistan sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka, pa se ovaj roman može čitati kao nastavak *Dece ponoći*. Dok se u

³¹ Moj kurziv.

prethodnom delu gradi imaginarna istorija nezavisne Indije, ovde je u središtu pažnje sveprisutna korupcija nezavisnog Pakistana čije istočno i zapadno krilo privremeno na okupu drži religija. Iz perspektive piščevog sveznajućeg alter ega, ni izbliza nametljivog kao Salem, ovu zamišljenu verziju zemlje i njene istorije povremeno prekidaju autobiografske crtice u stilu esejističke proze o situaciji u stvarnom Pakistanu, koje omogućavaju naporedno čitanje stvarnog i imaginarnog, zvanične i nezvanične istine. Ovaj samosvesni magijsko-realistični roman jeste i satira o društveno-političkim problemima i zloupotrebi islamskog morala u kontekstu razmatranja za Ruždija karakterističnih tema migracije, istorije, sećanja, pripovednog autoriteta, piščevih mogućnosti izbora i „prava“ na određene priče. *Sramota* je, naime, svojevrsan odgovor na prigovor da emigrant gubi pravo na prikazivanje zemlje i društva koje je napustio, pa pripovedač stoga šaljivo izjavljuje:

Autsajderu! Uljezu! Ti nemaš pravo na ovu temu! [...] Kradljivče! Gusaru! Ne prihvatamo tvoju nadležnost. Znamo mi tebe, s tim stranim jezikom umotanim oko sebe kao zastavom: pričaš o nama poganim jezikom, šta možeš da kažeš osim laži? Ja uzvraćam pitanjima: da li istorija treba da se smatra isključivim vlasništvom učesnika? Koji sudovi su nadležni za takva prava, koje pogranične komisije ocrtavaju njihove teritorije? (Ruždi, 2002: 31).

U kritici se neretko navodi da je *Sramota* u odnosu na kompleksniju *Decu ponoći*, roman koji takođe iz ugla autsajdera prikazuje napuštene domovine, formalno i tematski podbacila, pa je tretiraju kao nekog brata blizanca i senku Ruždijevog prethodnog ostvarenja. Čitav niz opaski na račun ovog romana navodi u svom eseju Brendon Nikols, a među najučestalijim su ponekad nejasne zamerke zbog nestabilnosti fikcionalnog diskursa, suženog fokusa, tobože neveštog spoja bajke i društvenog realizma, komičnih elemenata satire preraslih u beznadežno ismevanje na verbalnom nivou, te navodne podrške tlačenju koje se želi razotkriti (Nicholls, 2007: 121–122). Takvi prigovori zanemaruju činjenicu da je ova nacionalna pripovest priča o represiji, o sistematskom gušenju mogućnosti metaforički predstavljenom tesnim, lavirantskim prostorima za tamničenje junaka. Stoga *Sramota* i na formalnom nivou odražava skučenost prikazanog sistema time što je zgrčena, klaustrofobična, pa i paranoična jer, po rečima samog autora, za razliku od *Dece ponoći*, opisuje jedno zatvoreno društvo (Teverson, 2007: 137) i dalje razvija kontrast između Indije i Pakistana uspostavljen u prethodnom delu.

Pripovedač insistira na tome da ovo delo nije realističan roman o Pakistanu niti bi, po Teversonu, to mogao biti. Ako prihvatimo da ideja prevođenja podrazumeva da se u prevodu ponešto i izgubi, ovaj roman ne ispunjava zahteve realističnog prikaza jer se pakistanska kultura ne može do kraja prevesti na engleski jezik (Teverson, 2007: 130–131). Dalje, zbog sveprožimajuće korupcije jednopartijskog sistema i vojne

diktature, kriminala, rodnog ugnjetavanja i medijskih laži, realizam bi piscu mogao slomiti srce (Ruždi, 2002: 86), te stoga

[p]ostoje dve zemlje, stvarna i imaginarna, koje zauzimaju isti prostor, ili bezmalo isti prostor. Moja priča, moja imaginarna zemlja postoji, kao što postojim ja, pod izvesnim uglom u odnosu na stvarnost. (Ruždi, 2002: 32)

Njegov Pakistan, preimenovan u Pekavistan,³² zemlja je čiji se neplodni krajolici kao simbol jalove nacije ne mogu naći na geografskim kartama, a toliko je neverovatna da bi gotovo mogla da postoji³³ (Ruždi, 2002: 74). Ovaj nadrealni Pakistan je zatvoren sistem u kom vreme može da ide i unazad, a sve što dolazi iz inostranstva (pa i grafitne olovke s gumicom na vrhu) predstavlja „đavolske stvari“ (Ruždi, 2002: 123). Simbolizuju ga patrijarhalni domovi na poroznoj granici između sna i jave, koji imaju sposobnost materijalizovanja imaginarnih prolaza, poigravanja s ukućanima, smanjivanja, uvećavanja i menjanja rasporeda

³² „Postoji jedna apokrifna priča da je Napir, nakon uspešnog rata u predelu koji je sada jug Pakistana, poslao u Englesku krivicom ispunjenu poruku od jedne reči: 'Pekavi'. *Imam Sind*. Dolazim u iskušenje da svoj Pakistan u ogledalu nazovem u čast ove dvojezične (i fiktivne zato što nikad nije izgovorena) igre rečima. Neka bude *Pekavistan*.“ (Ruždi, 2002: 109) Igra rečima krije se u homofoniji: 'I have Sind.' („*Imam Sind*.“) i 'I have sinned.' („*Zgrešio sam*.“). Originalni prevod je delimično izmenjen.

³³ U prevodu piše suprotno. Original je “A country so improbable that it could almost exist“ (Rushdie, 1995: 61).

prostorija. U njima su zatočene žene poput sestara Šakil i Rani Humajun – „Ako bi me ovde ubili, vest nikada ne bi otišla sa imanja“ (Ruždi, 2002: 118) – i njihove životne priče. Potiskujući i tamničeći njihove pripovesti, totalitaristička država koja priznaje samo konstruisanu zvaničnu istinu pretvara se u palimpsest zaboravljenih prošlosti, nehotice otvarajući mogućnost za ispisivanje novih, neodobrenih. Te alternativne verzije svedoče o zanemarenim kolektivnim iskustvima i tišinama (Nicholls, 2007: 110), ukazujući na nezavisnu naciju kao „fijasko sanjarskog uma“, nedovoljno izmaštano „sliku punu nepomirljivih elemenata“, „čudo koje je pošlo po zlu“ (Ruždi, 2002: 108–109).

„Pogrešno čudo“ (Ruždi, 2002: 111) je i glavna junakinja ovog romana, Sufija Zinobija, ćerka generala Raze Hajdera i Bilkis, a kasnije supruga svog lekara, Omara Hajama Šakila. Ona je pogrešno čudo jer predstavlja roditeljski poraz; „pogrešnog“ je pola u okrutnoj mačističkoj atmosferi koja rođenje ćerke doživljava kao neuspeo pokušaj da se rodi muško dete (Ruždi, 2002: 104), a ni ženama ni muškarcima ne dozvoljava da istupe iz nametnutih tradicionalnih rodnih uloga. Premda je junacima *Sramote* posvećen manje-više jednak prostor jer je ovo postkolonijalna pripovest u kojoj niko ne dominira, Sufija je glavna junakinja u tematskom smislu zato što je ovaj roman o njoj kao simbolu. Budući da otelovljuje sramotu koju i doslovno u sebi taloži, ona je i naslovna junakinja dela što „mušku“ priču o moći, rivalstvu, ambiciji, izdaji, smrti i osveti posmatra iz ženske perspektive: „izgleda da su žene preuzele glavnu reč; one su umarširale

sa margina priče da bi zahtevale uključivanje sopstvenih tragedija, istorija i komedija“ (Ruždi, 2002: 222). Taj muški zaplet je i Stivensonov roman *Doktor Džekil i gospodin Hajd*, koji je ovde preinačen u ženski time što Džekilovo mesto zauzima Sufija da bi se pokazalo da „[u] svakome od nas postoji Gospodin Hajd; suština je u tome da sprečimo sticanje uslova za rođenje čudovišta“ (Maluf, 2003: 25). Prisilivši autora da „muški“ zaplet prelomi kroz prizmu ženskog iskustva, junakinje *Sramote* su omogućile spoznaju da su muška i ženska dve strane iste priče o sistemu koji pripadnike oba pola drži u okovima nepopustljivih pravila i zakona zasnovanih na božjoj reči, a „ako su to božje reči, ne mogu da budu i varvarske“ (Ruždi, 2002: 317).

Ovo delo obelodanjuje varvarstvo i nasilje ispod prividne bogobojažljivosti programa islamizacije društva koje reč „žena“ pretvara u uvredu. Bilkisinog oca posprdno zovu Mahmud Žena zato što je prinuđen da obavlja „ženske“ poslove podizanja deteta, a nadimak kasnije poprima značenje „slabić“; takođe, zakon ne dozvoljava upotrebu nasilja te pekavistanskog muškarca primorava da govori „ženskim“ jezikom minimalne sile. Takvo društvo muškarca sputava ne dozvoljavajući mu da plače i crveni, niti da doživi poraz u ratu, sportu ili braku, a svoja poniženja on neretko iskaljuje na ženi. Na ženu se istovremeno prebacuje teret časti i prikladnosti jer se „[č]ast muškarca nalazi [...] u njegovim ženama“ (Ruždi, 2002: 120). Stoga se svaki njen „propust“ tumači kao kaljanje muževljevog, porodičnog i nacionalnog ugleda. U sredini okovanoj islamskim moralom i opterećenoj

idejama časti i sramote, Sufija Zinobija pronalazi tajnu putanju koja spaja nasilje i sramotu, i postaje osvjetnik potlačenih žena, junakinja ovog romana i onih muslimanki na Zapadu što su žrtve na neumoljivom oltaru muškog ponosa (Ruždi, 2002: 145). Njena osveta je protest protiv propisane ženske pasivnosti i čednosti koji poručuje da „roditi se kao devojčica u Kabulu i Oslu nema isto značenje, žena ne doživljava na isti način svoju ženskost, niti bilo koji drugi element svoga identiteta“ (Maluf, 2003: 21).

Iako je označen kratkom rečju, koncept sramote (šaram) sadrži pregršt međusobno uvezanih konotacija poput stida, pristojnosti, smernosti i skromnosti (Ruždi, 2002: 45), a Sufija Zinobija ih sve upija. Od majke dobija nadimak Sramota jer simbolizuje njenu bruku što je rodila devojčicu, a budući maloumna, ona je i porodična ljaga u društvu koje se trudi da sakrije svaki fizički i mentalni nedostatak. Doslovno od samog rođenja, Sufija na sebe prima porodično breme kad kao novorođenče pocrveni pred očevim nasilnim besom prouzrokovanim njenim polom, a postepeno akumulira sramotu šire okoline, pa i čitave nacije, što okida njenu metamorfozu u čudovišnog masovnog ubicu čije su žrtve pre svega muškarci. Ne mogavši da izdrži pritisak sveprisutne sramote, ova „kolektivna maštarija ugnjetenog naroda, san nastao iz njihovog gneva“ (Ruždi, 2002: 340) preobražava se, doslovno i figurativno, u zver koja se hrani kolektivnim i ličnim osećajima nepodobnosti i krivice. Počinjenim ubistvima ne samo da se sveti za preteško breme morala na plećima mnogih pekavistanskih i pakistanskih žena nego podriva i koncept ubistva iz časti: ne ubija muškarac

ženu kako bi se njegov/porodični obraz isprao krvlju grešnice nego žena muškarca. Nasilje rođeno od srama u Sufiji vodi samostalan život i s vremenom preuzima vodstvo, oslobađajući je dotadašnjih ograničenja. Zamišljajući u šta mu se supruga pretvorila, Omar pomisli sledeće:

Zamišljao je ponosnom; ponosnom na svoju snagu, ponosnom na nasilje koje je čini legendom, koje svima zabranjuje da joj govore šta da radi ili ko da bude, ili šta je trebalo da bude, a nije... (Ruždi, 2002: 329)

Nasiljem ona sužanjstva simbolički oslobađa i ostale žrtve slepog pokoravanja bezdušnim normama, surovo preispitujući tamošnje postavke rodnog identiteta. Pored sramote, navodi Nikols, ova neobična junakinja ovaploćuje potisnute pripovesti o seksualnom zlostavljanju (Nicholls, 2007: 118). Brendon Nikols i Amina Jakin ukazuju na povezanost seksualnog odnosa, posebno silovanja, i zakona; preljuba i silovanje postaju javna pitanja regulisana verskim zakonom (Yaqin, 2007: 67–68; Nicholls, 2007: 115–118). U žrtve seksualnog nasilja kao pandana silovanoj zemlji čiji su silovatelji korumpirani političari ubraja se Fara Zoroaster koju Omar hipnotiše kako bi opštio s njom. Žrtva napastvovanja je i tek rođena Sufija čiji razjareni otac prstima prodire u nju ne bi li se uverio da su lekari pogrešili pol. Zakon koji krivicu za preljubu i silovanje svaljuje isključivo na ženu – žena ume da izaziva čak i kad je dete jer „njima je to u krvi“ (Ruždi,

2002: 57) – Sufija podriva opštenjem s četvoricom mladića koje posle obezglavi, a upravo su četiri muška svedoka potrebna da bi se potvrdio čin silovanja žene.

Šire posmatrano, Sufija je borac protiv tradicionalnog ženskog identiteta i različitih oblika rodnog ugnjetavanja prisutnih u životima svih junakinja ovog romana. Odbačene su, prognane zbog vanbračnih trudnoća, prokazane zbog steriliteta koji se tumači kao nezahvalnost prema muževljevoj porodici i porodična sramota, skrivene pod zarom i zatočene u kućama i ugovorenim brakovima. Osuđene su da se ostvare samo u braku, a „pamet je nedostatak za udatu ženu“ (Ruždi, 2002: 207), porodu i smrti. Bez prva dva su bezvredne, pa neudate device u romanu brak mahom vide kao način da se dođe do moći. Ipak, nijedna od junakinja *Sramote* tako ne stiče moć, brakovi i odnosi između supružnika ponekad su sastavni deo političkih igara i ličnih osveta, a uloga žene je pre svega za priplod. Žene žive i „razmnožavaju se [...] kao žutokljuni pilići“ (Ruždi, 2002: 92), zbog čega u društvu koje privileguje muškarca Ardžumand Harapa, ćerka Razinog rivala Iskandera i njegove žene Rani, prezire nametnute rodne uloge i žensko telo vidi kao zatvor koji „ne donosi [...] ništa osim dece, štipanja i sramote“ (Ruždi, 2002: 134). Jezivu karikaturu ženskog tela kao zatvora u kom se ostvaruje njena najvažnija uloga vidimo u liku Blagovesti Hajder, Sufijine mlađe sestre. Pred planiranu udaju Blagovesti za Haruna Harapu, njegov otac se ponada da je plodna devojka. Njena izuzetna plodnost, međutim, doći će do izražaja u skandaloznoj vezi s nezasitim Talvarom Ulhakom, kada ljubav neočekivano pomrsi konce

ugovorenom braku, a Blagovest u društvu obeleži kao kurvu. S njim Blagovest izrodi ni manje ni više nego dvadeset i sedmoro dece, ponos oca koji usled vidovnjačkih sposobnosti uvek zna kad je vreme da se zasadi seme (Ruždi, 2002: 168). Niko i ne primećuje da se ona oseća kao istrošena zemlja dok se guši pod lavinom dece, pa se Blagovest naposletku ubije zbog straha od aritmetičke progresije potomaka koji „defiluju iz njene utrobe“ (Ruždi, 2002: 295), i u smrti pronalazi oslobođenje.

Nepisani zakon Blagovesti i ostalim ženskim likovima nalaže da od muževa s osmehom trpe sve ono što njima pisani zakon zabranjuje. Njihove sudbine određuju muškarci, zapostavljene su, nemoćne i naizgled bez sredstava da se pobune protiv takvog sistema, a nedostatak alternative simbolizuje stvarno zatočeništvo. Rani život provodi na udaljenom porodičnom imanju gde nema autoritet nad poslugom, a kasnije je s ćerkom godinama u kućnom pritvoru zbog prljave muževljeve politike s kojom nijedna nema veze. Njena jedina prijateljica, Bilkis, obeskokorenjena imigrantkinja razodenuta promenom, pati od bolesne potrebe za stabilnošću i konačno poremeti umom. Muž je zbog toga drži zatvorenu u kući, pa ona postaje senka, jedva primetan duh koji tumara hodnicima i prva od dve ludače na tavanu. Druga je Sufija Zinobija kada je posle jednog većeg ispada otac i muž, dve ključne figure koje u patrijarhalnom društvu određuju sudbinu žene, anestheticima održavaju u nesvesnom stanju, doslovno okovanu u tavanjskoj prostoriji. Takav prikaz ženskih likova u *Sramoti* predmet

je mnogih prigovora budući da tek nekoliko kritičara, poput Teversona, Nikolsa i Justine Dešč, smatraju da su junakinje poput Rani ili Sufije osnažene i moćne. Ruždiju se zamera da podriva ženske glasove, za koje se tobože zalaže, usredsređivanjem na pasivne žrtve represije, a zanemarivanjem otporašica (Grewal). Prigovara mu se i da ženske likove deli isključivo na nevine i kurve, te da je Sufija manifestacija destruktivne strane ženske seksualnosti, dok sam autor izražava frustraciju, pa i bes pred relativnom autonomijom žena (Cundy). Najoštriju kritiku upućuje Ajdžaz Ahmad kada tvrdi da je suština ženine egzistencije u ovom delu frustracija erotske potrebe, pa su junakinje predstavljene seksualno prenaplašenim slikama kao frigidne, deseksualizovane, poremećene, maloumne, očajne, suicidalne i poništene, te simbolizuju političko beznađe. Problematičnim se smatra i ograničavanje ove distopijske vizije na pripadnice viših klasa, zbog čega se Ruždiju prebacuje da je klasno pristrasan jer se fokusira na elitu kojoj i sam pripada. No, slike žene u *Sramoti* mogu se sasvim drugačije tumačiti jer smisao može biti upravo u tome da se surovim, pa i sadističkim, prikazom žene razotkrije i tako kritikuje sistem koji je svakodnevno ugnjetava različitim „oblicima institucionalne i pravne diskriminacije: nasilja u porodici, seksualnog zlostavljanja, silovanja, ubistva iz časti, ubistava i samoubistava zbog miraza, feticida, zlostavljanja dece“ (Jang, 2013: 127).³⁴

³⁴ Za više informacija vidi i Andrew Teverson (2007). *Salman Rushdie*. Manchester: Manchester University Press. 136–144;

Iako deluje da za njih nema izlaza, svaka od zatvorenica pronalazi način da „progovori“. Ardžumand i Sufija prisvajaju tradicionalno muške atribute, te Ardžumand koja je i fizički nalik muškarcu stupa na teritoriju prava i politike, brižljivo čuvanu od ženskih upada, a Sufija postaje osvetnica. Njihovim sredstvima izražavanja otpora može se prigovoriti da su usvojena „muška“, a ne izvorno „ženska“, ali iz drugačijeg ugla deluje da je najubojitije oružje protiv neprijatelja upravo njegovo. Doslovnim istrebljivanjem muškaraca, koji su proizvod koliko i tvorci svog vremena, Sufija Zinobija ih simbolično lišava muškosti, kao što to čine junakinje priča „Morski ljubavnici“ autorke Valeri Martin (sirena koja ribaru odseca genitalije) i „Filomela“ Eme Tenant (Prokne koja ubistvom prvorođenog sina pogađa u srž muževljeve patrijarhalne nadmoći). Sufija ubistvima doslovno uzdrmava temelje zakona oca o čijim dvostrukim standardima svedoče postupci i stavovi muških likova u *Sramoti*, ogrezlih u kriminal, alkohol, seks i zversko ophođenje prema ženi, ukazujući na savitljivost kategorija časti i besramnosti. Istovremeno, ona podriva stereotip da suština žene negira mogućnost postojanja zveri u lepatici, te uverenje da u civilizovanom društvu nema mesta za čudovišta. Svojim postupcima Sufija obelodanjuje „ono-što-ni-u-kom-slučaju-ne-sme-da-se-zna, naime neoborivu činjenicu da varvarstvo može da uspeva na kultivisanom tlu, da divljaštvo može da se krije ispod lepo ispeglane košulje pristojnosti“ (Ruždi, 2002: 258). Potencijalno je

kontroverzno i to što druge junakinje, poput Rani i Bilkis, protest izražavaju na simboličan način. Rani godinama veze ešarpe čiji prizori oštro kritikuju korumpirani režim muža kog naziva svetskim šampionom u besramnosti. Ešarpe vezene da bi se ispunili sati čamotinje postaju simbol Ranine moći jer na njima, poput napastvovane Filomele kojoj patrijarhalni sistem sakaćenjem oduzima glas, razotkriva slabosti i zločine patrijarhalnog poretka, pokazujući, po Nikolsovim rečima, kako se šovinizam i politička represija preklapaju (Nicholls, 2007: 115). Ešarpe, prkosno potpisane Raninim devojačkim prezimenom, jesu minijaturni prikaz strategije koju sprovodi ovaj roman. Nude tumačenje zvaničnog režima iz ženskog ugla (Yaqin, 2007: 66), a autoportret na jednoj od njih slikovito dočarava položaj žene u svakom klaustrofobično mačističkom društvu.

[a]utoportret u kojem je Rani naslikala sebe kao da je sastavljena od iste građe kao kuća, od drveta, cigle, lima, njeno telo se uklapa u tkivo Mohendža, ona je zemlja i pukotine i paukovi, dok izmaglica zaborava zamagljuje prizor... (Ruždi, 2002: 251)

Slično njoj, Bilkis dobija priliku da se izrazi protiv poretka čija je zarobljenica. Otkako je sahranila sve nade i gotovo potpuno izgubila razum, dane provodi ispod crnog zara, simbola tlačenja na rodnoj osnovi. Dok Rani veze opasne optužbe, Bilkis pravi zarove koje lucidno naziva pokrovima, a šansa za osvetu pruža joj se kada Raza Hajder i Omar Hajam Šakil beže od pobesnele rulje u vreme

državnog udara i Sufijinih krvoprolića. U ironičnom obrtu, raskalašni doktor koji je u seksualne svrhe zloupotrebljavao veštinu hipnoze i general koji je uveo zakon da žena stalno mora da nosi zar, beže od jednog vida odmazde pod okriljem drugog: obučeni u Bilkisine „pokrove“, „raščinjen[i] muškosti velovima koje je sačinila [...] žena“ (Ruždi, 2002: 344).

Taj citat slikovito dokazuje dinamičnu simboliku vela koji pored potlačenosti može da predstavlja i prkos, i potvrđuje mišljenje Amine Jakin da rodne uloge u ovom romanu ne treba posmatrati izolovano (Yaqin, 2007: 67) budući da se rodni identitet žene gradi u sprezi s identitetom muškarca u društvu gde je ta podela naglašena (ovde u korist muškarca). Tako se fantastična trojnost Omarovih majki kao literalizacija kolektivnog identiteta potčinjenih žena oblikuje pod uticajem fanatičnog oca čija ih pravila gvozdеног морала држе затворене u kući i posle njegove smrti. Isto tako, Sufijin identitet dobija puno značenje kada se tumači naporedo s Omarovim: ako je ona ovaploćenje sramote, on je njena antiteza kao besramni „etički zombi“ (Ruždi, 2002: 162). Pitanje rodnog identiteta nesumnjivo se čini najznačajnijim u romanu, ali lik Omara Hajama Šakila upućuje na šira razmatranja identitetskih problema, te na krizu identiteta u tranzicionoj kulturi. Naime, Omar je „stvorenje s kraja“ i „periferan čovek“ koji i u vlastitom životu igra epizodnu ulogu (Ruždi, 2002: 26). Izmešten je u izolovanom domu Šakilovih, isključen iz prisnog odnosa između tri majke, a kao vanbračno dete, odnosno otelovljenje greha, odbačen je i u školi, te postaje posmatrač čiji je voajerski status

ozvaničen kada postane lekar. Njegov potonji identitet proizvod je raznolikih uticaja kulturnog prevođenja, pa je Omar, poput mnogih likova u *Sramoti*, preveden čovek, indijski musliman u (fiktionalnom) Pakistanu. Veza između ličnog i nacionalnog identiteta ovde se ostvaruje kroz pitanje uloge doseljenika, takozvanih muhadžira, u građenju pakistanske nacije budući da je urbana muslimanska elita iz Indije učestvovala u formiranju Pakistana i istovremeno patila zbog kulturne drugosti (Nicholls, 2007: 111) i inferiornosti imigrantskog položaja. S jedne strane, oni u romanu svojim obrazovanjem i novcem pomažu razvoj nove nacije dok, s druge, prljaju ruke učešćem u korupciji. Stoga je Omar cenjen kao doktor, naučnik u zemlji pobožnih, a prezren kao čovek, dok sposobni i moćni Iskander Harapa kompromituje demokratske procese u državi, omogućivši ponovno uspostavljanje vojne vlasti i političku zloupotrebu islama (Teverson, 2007: 136). Kriza identiteta u novonastaloj državi očituje se u insistiranju na homogenom i tradicionalnom verskom identitetu koji kao posledica sukoba između muslimana i Indusa zanemaruje dug istorijat koegzistencije i međusobnih uticaja. Uopšteno govoreći, likovi muhadžira u Pekavistanu podrivaju ideju o homogenom nacionalnom identitetu i ilustruju izmeštenost svih iseljenika lišenih istorije i „golih sred prezira stranaca na kojima vide bogatu odeću, brokate postojanosti i obrve pripadništva“ (Ruždi, 2002: 77). Da deo tereta ipak donesu u novu zemlju pokazuju Omarov trajni strah od granica što izazivaju vrtoglavicu i Bilkisina fobija od vrelog vetra, podsetnika na eksploziju koja ju je

lišila predašnjeg života, odeće, obrva, porodice i domovine. Iako su oni zauvek pridošlice iz perspektive kulture domaćina, s novonastalim Pekavistanom/Pakistanom ostvaruju zavidnu vezu jer čine nešto o čemu ljudi odvajkada sanjaju: i doseljenik i nezavisna nacija prkose gravitaciji i mitu o korenima, čovek iseljenjem, a nacija otcepljenjem (Ruždi, 2002: 106–107).

Revidirajući prošlost iz ugla sadašnjosti, po uzoru na *Decu ponoći*, Ruždi prikazuje u šta se pretvorio san o nezavisnoj naciji. Za razliku od nezavisne Indije ili ostrva u Filipsovom *Stanju državne nezavisnosti*, pekavistanski svet političkih manipulacija, spletki, izdaja, tajnih saveza, pogubljenja i zatvorenih prostora, čini se daleko mračnijim, zbog čega Teverson roman tumači kao žanrovski blizak gotici i tragediji (Teverson, 2007: 138–139), iako moćnici u *Sramoti* ni izbliza ne podsećaju na tragične velikane poput Magbeta ili Fausta s kojima ih poredi. Reč je, naime, o savremenoj tragediji, a njeni pokretači su, po rečima samog autora, klovnovi i lude (Teverson, 2007: 139). Oni su opasne lude jer njihove igre imaju ozbiljne posledice kako po njih same tako i po one koji tonu s njima, a ponajviše žene. Gradeći svet skandalizovanih tišina, patvorenih istina čiju prividnost obelodanjuju uvredljive stranice subverzivnih (novinskih) izdanja, svet mnogih tamnica u kom tamničari i sami postaju zatočenici, a dželati žrtve, takvi pokretači istorije sužavaju nacionalne horizonte, pa i obzorja ljudskosti, dokazujući da namesto divova političkom pozornicom danas vladaju pigmeji (Ruždi, 2002: 187, 348). Otud u delu lišenom jezičke i sintaksičke igre karakteristične za *Decu*

ponoći i obeleženom krutom vojnom/muškom terminologijom prevladava beznadežna vizija Pakistana kao prostora, projekta i ideala od kojih se autor distancira (Nicholls, 2007: 113), gde slom pojedinca i porodice odražava krah čitavog društva i njegovih vrednosti.

Ideje heterogenosti i podvojenosti ličnog i nacionalnog identiteta razmatraju se ponovo u Ruždijevim kasnijim romanima koji pažnju velikim delom preusmeravaju na život imigranata na Zapadu. *Satanski stihovi*, *Tlo pod njenim nogama* i *Bes* kroz odnos međusobnih uticaja doseljenika i metropole u procesu obrnute kolonizacije mnogostrukost i fragmentarnost istražuju kao karakterstike postkolonijalnog i kosmopolitskog identiteta. Svi migranti u ovim delima obitavaju u prostoru između kultura, a njihove pripadnosti bez prestanka osciliraju dok im se životi, porodice i identiteti osipaju u vrtlogu suludih svakodnevnih dešavanja. Premda žudeći za stabilnošću negiraju korene i podražavaju zapadnu kulturu, postepeno postaju svesni da stabilnost može da se dosegne samo prihvatanjem mnogostrukosti identiteta. Prigriliti takav identitet i lutanje kao jedini dom istovremeno znači održavati makar i simboličnu vezu s kulturom porekla i biti oslobođen svih gravitacionih sila, kako to Ruždi formuliše u *Tlu pod njenim nogama*. Lutalačke sudbine Ruždijevih migranata beleže promene u doseljeniku i metropoli, a fokus se pomera s višestrukog identiteta bivšeg kolonizovanog i kolonije kao kulturno-istorijskog palimpsesta ka kulturno, rasno i etnički heterogenoj metropoli kao proizvodu kolonijalizma.

Ruždi se postkolonijalizmom na Zapadu prvi put usredsređeno bavi u delu *Satanski stihovi*, gde posledice kolonijalizma i savremenih migracija na identitet pojedinca i nacije razmatra na tlu Engleske i u širem kontekstu odnosa Istoka i Zapada. Poput Karila Filipisa, Ruždi uočava neusaglasive slike koje o podvojenom pojedincu imaju okruženje i on sam, kao i one koje o Engleskoj i njenom nacionalnom identitetu grade starosedeooci, doseljenici i njihovi potomci. Čini mu se da mnogi Anglosaksonci ne žele da se probude iz sna o tolerantnoj i pravičnoj multikulturalnoj sredini (Rushdie, 1992: 18), u kom duh imperijalizma ima presudnu ulogu. Proza poput Filipsove *Udaljene obale* pokazuje, međutim, da je za mnoge imigrante taj san košmar o opstanku rasizma, njegovoj institucionalizaciji i dvoličnosti koja hrani ideje o integraciji, rasnoj harmoniji i multikulturalizmu. Ruždijevi junaci su mahom privilegovani migranti, pa njegova proza ne pripoveda o životima izbeglica, radnika na crno i ostalih najranjivijih doseljenika, ali *Satanski stihovi* jasno ukazuju na institucionalnu demonizaciju imigranta koja se suprotstavlja naivnoj slici trpeljive, usaglašene i srećne koegzistencije razlika u multikulturalnim društvima. *Satanski stihovi* prikazuju upravo onu heterogenu, a podvojenu naciju u kojoj koegzistiraju rasna, etnička i kulturna raznolikost, s jedne strane, i ultranacionalizam i rasizam, s druge. Analize Cvetana Todorova, Pola Gilroja i Bertolda Šona tu oscilatornu koegzistenciju suprotstavljenih stremljenja tumače kao jednu od najistaknutijih odlika savremenih zapadnih društava. U svetlu takvih tumačenja, *Satanski stihovi* mogu da se čitaju

kao postkolonijalni i kosmopolitski roman čiji mnogostruki, a podvojeni struktura i junaci odražavaju mnogostrukost i podvojenost nacije.

Napisani iz pozicije obesekorenjenosti i transformacije, *Satanski stihovi* narativizuju preobražaj doseljenika pod uticajem satanizacije i getoizacije u metropoli, gde se on suočava s predrasudama, problemima hibridizacije i težnjom za pomirenjem starog i novog. Ovo je i roman o savremenom gradu kao stecištu neuskladivih stvarnosti koje se neprestano preispituju i ponovo osmišljavaju.³⁵ *Satanski stihovi* pripovedaju i o mimikriji i obrnutoj mimikriji, o istoriji koja progona bivšeg kolonizatora na njegovom tlu, proširuje pojam postkolonijalnog prostora i preobražava naciju (Bhabha, 1994: 168–170). Sumnja koju Ruždi oseća prema nasleđenim predstavama o Engleskoj nije samo postkolonijalna. Prepuštajući naciju neukrotivoj heterogenosti individualnog iskustva i oblicima pripadnosti koji se opiru inkorporiranju u nekakvu uniformnu celinu (Schoene, 2010: 17), Ruždi o podtekstu zvaničnog narativa o naciji priča i sa stanovišta politički nabijenog kosmopolitskog etosa. I svojom celularnom strukturom kao odrazom celularnog ljudskog postojanja u globalnoj zajednici *Satanski stihovi* opravdavaju mišljenje Sadika Al-Azma i Bertolda Šona da je reč o „ubedljivo najvažnijem prototipu savremenog kosmopolitskog romana“ (Schoene, 2010: 28). Ovaj roman predstavlja prekretnicu u Ruždijevoj prozi od nacionalne do

³⁵ Vidi Salman Rushdie (1992). *Imaginary Homelands*. London: Granta in association with Penguin. 393–414.

kosmopolitske pripovesti jer romane do *Satanskih stihova* možemo okarakterisati kao prozu o naciji, a one posle njih kao prozu o globalnoj zajednici. *Satanski stihovi* u sebi objedinjuju ove dve pripovesti, a svojom sudbinom ilustruju suprotstavljena stremljenja u srži multikulturnih društava na Zapadu.

Sporna poglavlja ovog satanizovanog romana o satanizovanim junacima beleže muku rascepljene duše poznatog glumca Džibrila Farište, slavne ličnosti kao božanstva savremenog sveta i svetovnog pandana anđela Gavrila. Njegova duhovna podvojenost između gubitka vere i očajničke potrebe za njom ogleda se u košmarnim snovima i vizijama o nastanku i razvoju vere nalik islamu. Tehnikom literalizacije snovi postaju uzročnik doslovnog cepanja duše kada se ustanovi da Džibril boluje od paranoidne šizofrenije (grčki *skhizein* znači „podeliti“, „cepati“; *phrēn* znači „duša“), a potom i samoubistva. Njegova raspolućenost je u neku ruku antiteza svetovnoj izmeštenosti Saladina Čamče, drugog bolno podvojenog jastva koje traga za unutrašnjom ravnotežom. Njegova neuravnoteženost prouzrokovana je procepom između Istoka i Zapada, odnosno njihovih kosmopolitskih gradova, Bombaja i Londona. Čamča je podeljen na ono što jeste i ono što bi želeo da bude, okrnjenost njegovog jastva posledica je kolonijalizma koji ga je naučio da teži kulturi kolonizatora stideći se vlastite, a preživi tako što prihvati svoje mnogostruke korene.

Jedna od osnovnih ideja romana, izneta već u prvoj rečenici – da bi se ponovo rodio, prvo moraš da umreš – nagoveštava neophodnost preobražaja i preporoda za

preživljavanje kako pojedinca tako i zajednice. Zato posle eksplozije aviona iznad engleskog tla s Čamčom i Farištom padaju „razbijene uspomene“, „odbačene ličnosti“ i zaboravljena značenja reči „*zemlja, pripadnost, dom*“ (Ruždi, 1989: 11). Tokom obrušavanja na zemlju kroz promenljive hibridne oblike oblaka što aludiraju na nestalnost i višestrukost identiteta, počinje proces Čamčine i Farištine transformacije. Dok Farišta grli vazduh kao što će kasnije prigrliti iluziju, Čamča pada glavom nadole, „u preporučljivom položaju za bebe kad ulaze u rodnicu“ (Ruždi, 1989: 11). Položaj pri padu sugerise različite putanje kojima će se dvojica junaka kretati: jedan će pokušati da osvoji i preobrazi Englesku, a drugi da se potpuno asimiluje; jednog će prihvatiti i voleti, a drugog demonizovati i progoniti; jedan će se držati fiksnog identiteta i zato propasti, a drugi će se predati fluidnom i pobediti. Fizički i duhovni pad pružiće im šansu da se ponovo vinu u visine, ali ne pre nego što u kontekstu savremene metropole preispitaju tradicionalna uverenja o anđelima i demonima.

Poremećeni unutrašnji balans Saladina Čamče posledica je usvajanja nametnute superiornosti engleske kulture, te unižavajućih kolonijalnih predrasuda o Indiji. Kulturno potčinjavanje za vreme kolonijalizma stvorilo je klasu imitatora koji su naučili da se stide onoga što jesu i da teže tobože nedostižnom kulturnom statusu kolonizatora. Zbog toga se Čamča srami svog porekla u zemlji konfuzije, prekomernosti i vulgarnosti, a svoj pravi dom vidi u Engleskoj, „sanjanom Vilajetu ravnoteže i odmerenosti“ (Ruždi, 1989: 47). Njegovo osvešćenje je

primer onoga što su mnogi imigranti iz Indije i drugih britanskih kolonija okusili u Engleskoj. Shvatili su da ih je englesko kolonijalno obrazovanje, po uzoru na kulturu vladajuće klase (Loomba, 2005: 76–77), prevarilo i ostavilo u kulturnom procepu i podeljenih pripadnosti. Sve što prezire u vezi s Indijom Čamča sažima u simboličnu figuru tamnoputog čoveka koji ga je jednom kao dečaka seksualno zlostavljao, čime se stereotipna figura tamnoputog silovatelja belkinje/matrice preinačuje u napasnika sopstvenog naroda. Problematičan odnos s otadžbinom Čamča dalje proživljava kroz buran odnos s ocem, pa odsustvo komunikacije s njim isprva shvata kao raskid veze s Indijom. Na daljem prekidu svih veza sa zemljom porekla Čamča godinama marljivo radi, sistematično gradeći novi, „engleski“ identitet u matici koji najavljuje promena imena od Salahudin Čamčavala u Saladin Čamča. Umesto da bude bliže engleskim standardima, novo prezime podleže ironijskom obrtu i izvrgava ruglu Čamčin poduhvat: *chamcha* znači „velika kašika“ ili „kutlača“, a u prenesenom značenju „ulizica“. Drugim rečima, Čamčino prezime je pokazatelj otužne mimikrije kojom junak teži da postane „dobar-i-pravi Englez“ (Ruždi, 1989: 54) i sebe ubedi da je to njegov istinski identitet.

To je lice bilo lepo na neki mrzovoljan, patricijski način, lice sa velikim, debelim, nadole posuvraćenim usnama kao kod one nekako uvek zgađene ribe – ivera, i tankim obrvama u oštrim lukovima iznad očiju koje su na svet gledale sa

opreznim prezirom. Gospodin Saladin Čamča je to svoje lice bio pažljivo izgradio – nekoliko godina mu je bilo potrebno da ga uobliči onako kako treba da izgleda – i tokom mnogih sledećih godina on je o njemu mislio, prosto kao o *svom sopstvenom*. [...] Osim toga, on je uobličavao i svoj glas da bi mu se slagao sa licem... (Ruždi, 1989: 43)

Na tom glasu ovaj „Indus preveden na engleski medijum“ (Ruždi, 1989: 71) zasniva glumačku karijeru koja obelodanjuje rasnu diskriminaciju u Engleskoj i dokazuje Čamčinu spremnost da robuje predrasudama bivšeg kolonizatora. Kao sinhronizator, plaćen je da imitira Engleze, što im odgovara dok god ne moraju da ga gledaju. Kada se konačno probije do malog ekrana, dobija ulogu vanzemaljca Maksima, čime se potcrtava činjenica da je i sam vanzemaljac, odnosno tuđinac u engleskom društvu (Ali Khan, 2000: 84). Čamčino profesionalno napredovanje u Engleskoj sputava institucionalni rasizam koji dozvoljava da u reklamama izbegavaju crnačke glasove i lica čak i kada glasovi samo podsećaju na crnačke, a među zaposlenima reklamiranih kompanija ima tamnoputih (Rushdie, 1992: 137; Ruždi 1989: 309). Čamča, Britanac, Englez i Londonac po ubeđenju, slep je pred takvom stvarnošću jer živi u zamišljenoj, imaginarnoj Engleskoj koja „nikad nije prestala da za njega bude [...] poštanska razglednica“ (Ruždi, 1989: 203). On je u snu osvaja opštenjem s kraljicom, dok na javi potvrdu uspešne mimikrije traži u braku s Engleskinjom jer je u figuri žene

pohranjeno kulturno nasleđe njene rase (Ali Khan, 2000: 88).

Kako je klasno povlašćen, kao i većina drugih Ruždijevih likova, Čamča zatvara oči i pred siromaštvom i korupcijom u Indiji. Njegovo osveščivanje počinje kratkom posetom rodnom gradu posle dugogodišnjeg odsustva, kada konačno vidi indijsku, a po povratku i englesku, realnost drugačiju od svoje i suoči se s atavizmima kojih se, uprkos naporima, ne može osloboditi. U nameri da traži ili da oprost, da se sveti ili pridikuje svetu koji je napustio, Čamča se izlaže opasnosti povratka kao vida regresije, neprirodnog putovanja i pobune protiv istorije (Ruždi, 1989: 45), na kom će ga prošlost uhoditi poput senke ili duha. Braneci se od prošlosti, Čamča verbalno napada oca čije ga upozorenje neprestano prati, da čovek koji je prema sebi neiskren i nepošten postaje dvonoga laž (Ruždi, 1989: 60). Tim činom on napada i Indiju i za njega neprihvatljivu istinu da imitatore tamo doživljavaju kao izdajice, dezertere i nakaze. *Satanski stihovi*, međutim, nude alternativno viđenje čoveka koji se usudi da osmisli vlastiti identitet.

Čovek koji se upusti u osmišljavanje samog sebe, preuzima ulogu samog Tvorca – prema jednom načinu viđenja stvari; on je neprirodan, on je bogohulnik, on je skvrnavitelj nad skvrnaviteljima. A iz jednog drugog ugla gledano, možete u njemu videti patos i heroizam u njegovoj borbi, u njegovoj spremnosti da rizikuje: jer ni svi promenljivci ne preživljavaju. Ili, razmotrite ga socio-politički: oni

što se useljavaju u druge zemlje većinom postaju prurušenjaci, maske. To su naši sopstveni lažni opisi radi suprotstavljanja lažima izmišljenim o nama, čime, radi bezbednosti, skrivamo naše tajne ličnosti.³⁶ (Ruždi, 1989: 61)

Već u avionu za Indiju Čamčine pažljivo izgrađene odbrane popuštaju, a maske spadaju poput lažnih brkova kada ga izdaju sopstveni glas i govor. Umesto na ugladenom britanskom engleskom, stjuardesi se nehotice obraća prepoznatljivim bombajskim govorom: „Ondak je o-kej, bibi, dajte mi samo jedan viski sas sodom“ (Ruždi, 1989: 44). To je jedno u nizu „vraških poniženja“ (Ruždi, 1989: 44), indikatora besmislenosti dugogodišnjeg projekta imitacije i laži u kojoj je samog sebe zatočio. U isto ga pokušava uveriti Zini Vakil, jedina Indijka s kojom je spavao i tako prevario ženu, simbolično izneverivši Englesku zbog Indije. Veza s njom je među prvim koracima u Čamčinom priznavanju svog porekla i hibridnog identiteta. Nije slučajno što Zini Vakil voli i pomaže indijsku naciju, pa radi s beskućnicima i učestvuje u svrgavanju sputavajućeg mita o autentičnosti, nesuvislog u kontekstu jedne hibridne nacije u odori posuđenoj od onoga koji njome u tom trenutku vlada. Da bi prihvatio svoj višestruk i polovičan identitet, Čamča mora da izmeni svoju „patetičnu ličnost, tu polurekonstruisanu stvar mimikrije“ (Ruždi, 1989: 16), krhki izgrađeni imidž kog ne može u potpunosti da se odrekne. To se naslućuje u snu

³⁶ Originalni prevod je neznatno izmenjen.

koji otkriva bol mimikrije i neodvojivost Čamčinih višestrukih pripadnosti.

Bio je pao u neki tup san [...] a u snu ga je pohodio neki čudnovat neznamac, čovek sa staklenom kožom, koji je pesnicama žalostivo udarao po tankoj i krhkoj opni što mu je prekrivala celo telo i molio Saladina da mu pomogne, da ga oslobodi sužanjstva u toj koži. Čamča je podigao kamen i počeo da udara po staklu. Istog časa, razbijenu površinu neznančevog tela prekrila je crvena čipka od krvi koja mu je curila, a dok je Čamča pokušavao da mu skida oštre parčiće razbijenog stakla, ovaj je počeo da vrišti, jer su mu se zajedno sa staklicima otkidali i komadi mesa. (Ruždi, 1989: 44)

Da bi se preporodio, Čamča mora da doživi konačno raspršivanje iluzija o snolikoj Engleskoj. Stoga po povratku uočava neuobičajene boje, nagoveštaj da se vratio u drugačiju Englesku, gde će se, zajedno s Džibrilom Farištom, ali u suprotnom smeru, i sam transformisati, plativši tako cenu preživljavanja. Čamčina „demonijaza“ (Ruždi, 1989: 186) počinje ubrzo posle pada, kada ga policija uhapsi kao ilegalnog imigranta. Premda se on ne poistovećuje s „ugando-kenijcima“ (Ruždi, 1989: 163), policija ne pravi razliku među njima, naziva ga pogrdnim imenima, tuče, ismeva, vređa i tera da jede vlastiti izmet. Takvo ophođenje otvara mu oči pred činjenicom da je policija jedna od rasno najnetolerantnijih komponenti britanske države (King–Connell, & White, 1995: 76), te da

je on građanin drugog reda za Englesku čije je postojanje dugo negirao. Mada i sad u neverici misli da mu se nasilno netrpeljiva Engleska priviđa u delirijumu bolesti ili smrti, na podu policijskog kombija Čamča doživljava kafkijanski preobražaj u šejtana s ogromnim falusom u erekciji kao literalizovanim stereotipom o istočnjačkoj seksualnosti i simbolom moći kolonizovanih. Zbog preživljenog poniženja sebe doživljava kao „insekta na podu marice“ (Ruždi, 1989: 189), čime u jednom potezu aludira na Gregora Samsu i tretman imigranata u Engleskoj.

Pošto završi u bolnici, Čamča ima priliku da se sretno i poistoveti sa sličnim mutantima, Senegalcima, Nigerijcima, Indijcima i ostalim nepoželjnim gostima, pretvorenim u čudovišna bića pod uticajem moći opisivanja zemlje domaćina. Posredstvom literalizacije institucionalizovana i neinstitucionalizovana demonizacija doseljenike doslovno pretvara u monstume, a mantikora to opisuje sledećim često citiranim rečima: „Opisuju nas. [...] Oni poseduju moć opisivanja, a mi podležemo slikama o nama koje oni konstruišu“ (Ruždi, 1989: 196). Time *Satanski stihovi* prerastaju u menipejsku satiru tačerovske Engleske (Teverson, 2007: 145) u kojoj elementi karnevalskog igranja značajnu ulogu u preispitivanju nacionalnog identiteta matice. Kao otelovljenje grotesknosti, đavo ili „krajnje Drugo“, kako ga naziva Joel Kuorti (Kuortti, 2007: 130), Čamča je prinuđen da stavi na probu sliku o Engleskoj i engleštini koju je težio da osvoji. Na putu do spoznaje beži, da ironija bude veća, ka istoku grada, u srce rasnih nereda osamdesetih godina prošlog veka, gde se suočava s činjenicom da je moderni grad *locus*

classicus neuskladivih stvarnosti (Ruždi, 1989: 364). U poglavlju prigodno naslovljenom „Grad vidljiv ali neviđen“, u prenoćištu iznad kafea Šandar upoznaje antitezu svoje Engleske (Sharma, 2001: 608). Reč je o svetu imigranata i izgnanika, roditelja koji London smatraju demonskim gradom, a engleski jezik stranim glasovima, te dece novog doba čiji je dom ta podeljena Engleska. Pod okriljem sapatnika Čamča doživljava nejekstremniju transformaciju i postaje prava pravcata zver koju neguju lepotice (Ruždi, 1989: 327), a potom i nevoljni heroj. I kada prestane da bude imitator, Čamča neće prihvatiti radikalni otpor tamnopute omladine čiji je on amblem: ulice su prepune mladih s bedževima i majicama s Čamčinim likom, te gumenim rogovima na glavama. Ovi otporaši odlučuju da se bore protiv diskriminacije ponosnim prisvajanjem negativne slike o sebi, što ih ideološki približava pokretima poput crnaštva. Primenom strateškog esencijalizma, oni ističu svoje opozicionarstvo, nastojeći da svrgnu barijere između *nas* i *njih* (Ali Khan, 2000: 88), kao i stereotipe koje ta podela podrazumeva. U takvom okruženju Čamča upoznaje Filipsovu Englesku i shvata da se ne može distancirati od svojih sunarodnika, prošlosti, etničkih i rasnih obeležja. Iako mu je prvobitno dobro išlo za „osobu obojenog uverenja“ (Ruždi, 1989: 309), Čamča gubi posao zbog svoje etničke pripadnosti i neadekvatne boje kože. Stoga postepeno prihvata promenu u sebi, menja svoje „muzejske vrednosti“ (Ruždi, 1989: 460) za sve jasniju spoznaju o razlici između slike i stvarnosti, pa mu se vraća ljudsko obličje.

Dokazavši na sopstvenom primeru da iskrivljene slike i izmišljotine mogu postati stvarnost ako se često ponavljaju (Rushdie, 1992: 5), a ne mogavši se vratiti starom životu sa svešću o tome, Čamča razrešava životne i identitetske konflikte u pravcu prihvatanja vlastite mnogostrukosti. Ono što je ranije posmatrao sa stidom – primera radi, od oca nasleđenu sklonost ka sujeverju – Čamča sada priznaje kao sastavni deo svog jastva, simbolično predstavljenog hibridnim drvetom koje vidi na televiziji. Ključni preokret odigrava se na samrti Čamčinog oca, kada namučeni junak odlazak u Bombaj više ne predstavlja kao nazadovanje nego nužan korak ka regenerisanju identiteta. Pomalo iznenađujuće nostalgичno i sentimentalno poslednje poglavlje prati povratak zabludelog sina, a susret s ocem insceniran je tako da podseća na skulpturu „Povratak zabludelog sina“ (« Le Retour de l'enfant prodigue ») belgijskog vajara Konstantina Menijea. Čamčino beskrajno predusretljivo ponašanje podstaknuto osećajem krivice i nedostatkom vremena u oštrom je kontrastu u odnosu na prethodna poglavlja, pa nagli obrt u junaku može delovati neuverljivo. Naime, pogođen naletom neiživljene ljubavi prema ocu, dojučerašnji tvrdokorni imitator, a sada opet Salahudin Čamčavala, na brzinu se miri s prošlošću, što je simbolično predočeno pomirenjem s ocem kom se pred kraj obraća na urduu. Utisak nategnutosti pojačava Čamčina naprasna izjava ljubavi prema Zini Vakil s kojom je proveo tek nekoliko večeri, a potom godinama nije komunicirao. Ona ga, da stvar bude gora, čeka; no, njeno prisustvo je nužno da bi se dovršio proces Čamčinog preobražaja. Šailja Šarma

Čamčin povratak u rodni grad i nagovešteni ostanak u njemu smatra nejasnim i neutemeljenim jer se on prelako odriče godinama brižljivo konstruisanog identiteta-maske: „[n]jegov stari engleski način života [...] sada mu je izgledao veoma dalek [...] pa čak i nevažan“³⁷ (Ruždi, 1989: 607). Iz drugog ugla, povratak je možda i neophodan da bi se zaokružio proces oporavka sinkretičnog identiteta i dosegla celovitost. Ruždijevu odluku da junaka naprečac izmiri s korenima donekle iskupljuje činjenica da se pomirenje ne odvija bez nelagode i duhova minulih sukoba.

Nasuprot Saladinu Čamči, svojevoljnoj izmišljotini i „kreaturi *odabranih* nestalnosti“ koja ispočetka namerava da stari identitet zameni novim, njegov antipod, Džibril Farišta, želi da bude „*stalan*“ (Ruždi, 1989: 491). Farišta ne teži da se uklopi nego da osvoji grad čiju geografiju drži u džepu; u džepu mu je atlas londonskih ulica dok istražuje i mapira grad u činu obrnute kolonizacije. U tome i uspeva zbog neobičnog uticaja na ljude tokom (umišljenog ili stvarnog) preobražaja u anđela, a time i doslovno Čamčinog suparnika. U metropoli se razrađuje kontrast između dvojice glumaca uspostavljen na samom početku romana: za razliku od Čamčinog profanog imena, Farištino grandiozno ime je u skladu s božanstavima čije likove tumači. No, i Farištino pravo prezime, Nađmudin ili „zvezda vere“, i ono odabrano umetničko, Farišta ili „anđeo Gavrilo“, postaće njegov usud kada izgubi veru i duševni slom počne da proživljava kao anđeo Gavrilo u noćnim morama koje prodiru u javu. Dok lik Čamče delom ilustruje

³⁷ Originalni prevod je neznatno izmenjen.

promene koje dominantna kultura izaziva u doseljeniku, Džibril Farišta, migrant kao osvjetnik (Bhabha, 1994: 169), pokazuje kako doseljenik menja kulturu domaćina. Pad iz aviona nalik metalnom falusu koji će seme prosuti po Engleskoj (Ruždi, 1989: 52) obojici glavnih junaka će omogućiti da oplode Englesku i tako učestvuju u stvaranju njene heterogene kulture. Stoga nije slučajno što se Čamča i Farišta prizemlje upravo na mestu gde se 1066. iskrcao Vilijam Osvajač. Novi osvajači, doseljenici iz bivših kolonija čije prisustvo potvrđuje da se istorija vraća da progoni Engleze, po Fanonovim rečima navedenim u romanu, preuzimaju ulogu progonitelja. Engleska nema izbora nego da preinači tradicionalnu ideju nacionalnog identiteta kako bi uključila *drugo*, a kulturne preobražaje koje trpi metaforički predstavlja Fariština tropikalizacija Londona. Ona podriava simboliku vremena/klime kao oznake kulturnih razlika i ilustruje obrnutu mimikriju kojom matica (nehotično) podražava koloniju (Bhabha, 1994: 169–170). Metropolu ispod čije fasade prepoznaje strah, zbunjenost, prezir, te sveprožimajuće prisustvo šejtana, Farišta namerava da obogati i iskupi pretvaranjem u živopisan tropski grad. Ovakva obrnuta kolonizacija, međutim, istovremeno razotkriva Farištinu nesposobnost da se prilagodi okruženju koje teži sebi da podredi, pa konačni mentalni krah ovog lika ukazuje na adaptaciju kao nužan preduslov opstanka.

Preobražaji Saladina Čamče i Džibrila Farište živi su odgovor na pitanje da li je nužna smrt starog da bi se izgradilo novo ili u izgradnji identiteta migranta nastaje palimpsest, sinteza starog i novog (Teverson, 2007: 149–

151). *Satanski stihovi* poručuju da deo starog mora da umre da bi se izgradilo novo, ali staro ne može i ne treba u potpunosti da nestane nego postaje temelj za novu izgradnju. Transformacije likova odvijaju se uporedo s društveno-političkim promenama britanskog društva; vreme je rasnih nereda, medijski zataškano nasilja čiji su dežurni, ali ne uvek i stvarni, počinioci obojeni, dok Engleska javno poručuje da „ovde stvari ne stoje tako loše“ (Ruždi, 1989: 523). Otud naglašena dualnost ovog romana sa dve paralelne priče o Istoku i Zapadu i dvojici junaka u društvu koje ne uspeva da ostvari dijalog između svoje preovlađujuće rasne, etničke i kulturne heterogenosti i težnje za homogenošću nacionalnog identiteta. Dualnost na formalnom nivou naglašavaju upotreba magijskog realizma i karnevalesknog, a njen smisao je, kao i u Filipsovoj *Udaljenoj obali*, da naciju predstavi kao podvojenju pojavu koja podrazumeva „podvojene, transnacionalne, ili transkulturne stvarnosti unutar nacije“ i otkriva „skriveno slojeve i rasede“ u njoj (Clingman, 2007: 49). Premda je slika britanskog društva u ovom romanu mračna poput one u Filipsovoj *Udaljenoj obali*, nada se krije u pokretačkoj snazi imigranta koji novom tlu nameće sopstvene potrebe, iznova ga osmišljavajući (Ruždi, 1989: 526).

Podvojenost Ruždijevih *Satanskih stihova* ujedno reflektuje i podeljenost savremenog sveta na dve dominantne i protivrečne tendencije, ka ujedinjenju i ka razjedinjenju. U vreme sve masovnijih migracija, širenja Evropske unije i ostalih faktora homogenizacije koji udružuju i mešaju nacije, svedoci smo slabljenja

nacionalnih identiteta usled globalizacije. Protivtežu tom procesu čine razjedinjavanje Evropske unije, procvat desničarske politike i jačanje mikronacionalizama koji pokazuju da uprkos slabljenju nacionalne države i koncepta nacionalnosti usled globalizacije, nacija za mnoge zajednice nije izgubila značaj, a da se ona ne vezuje samo za konzervativizam i nacionalizam pokazuje isticanje nacionalnog ponosa u sportu. Ipak, proces globalizacije je uslovio preusmeravanje pažnje na transnacionalne identitete, što naročito ima smisla u postkolonijalnim okvirima zbog brojnosti vannacionalnih veza između postkolonijalnih kultura. Romani *Tlo pod njenim nogama* i *Bes* sugerišu da sve to ima uticaja i na nacionalne i druge lokalne kulture koje učestvuju u stvaranju globalne kulture dok se istovremeno opiru uniformizaciji i kulturnoj dominaciji Zapada, posebno Amerike. Na polju kulture, s jedne strane, vladaju iste podele koje su za vreme kolonijalizma dovele do masovne dekulturnacije: zapadne kulture tradicionalno sebe smatraju superiornim i ostalima ponekad poriču dostignuća uprkos činjenici da su pojedini aspekti zapadnih kultura doživeli procvat nekoliko vekova nakon i na temeljima istočnih kultura koje se i danas rutinski marginalizuju. S druge strane, ističe se značaj lokalnih kultura i očuvanja njihovih osobenosti za stvaranje održive globalne kulture. Tim procesima i njima oblikovanim identitetima bavi se Ruždijev diptih koji premeštanjem okruženja s Istoka u Englesku i zatim Ameriku prati i predstavlja promene u globalnim odnosima snaga i tematiše hibridnost u osnovi dominantnih zapadnih kultura.

Satanski stihovi Ameriku opisuju kao bestelesnu, nevidljivu moć u najčistijem obliku čiji uticaj ne može da se izbegne. Iza opipljivih oblika novog kolonijalizma ili koka-kolonizacije planete (Ruždi, 1989: 468) krije se gravitaciona sila Amerike koja sebi privlači migrante u potrazi za novim identitetom, pa junaci *Tla pod njenim nogama* i *Besa* odlaze tamo kako bi se redefinisali. Nose ih sile globalnih tokova čiji su istovremeno pokretači, ali njihove životne priče govore o migraciji i u širem smislu. Oba ova romana su posvećena istraživanju migracije kao „specifičnog oblika postojanja“, s posebnim ciljem da predstave „kakav je osećaj *biti* migrant“ (King, et al. 1995: xv, ix). Večnu nestalnost tla pod nogama migranta nagoveštava već i sam naslov prvog od dva Ruždijeva dela u kojima migracija poprima drugačije dimenzije od onih u njegovim prethodnim ostvarenjima. Dok se u romanima do *Tla pod njenim nogama* migranti određuju kao oni koji su napustili ili izgubili dom, bilo da je reč o svojevnoj migraciji Saladina Čamče ili izbeglištvu muhadžira, Anšuman Mondal napominje da je u *Tlu pod njenim nogama* migrant prevashodno neko ko je rođen bez osećaja pripadnosti (Mondal, 2007: 179–180). Nepouzdana pripovedač ovog dela definiše migrante kao ljude oslobođene svih polja gravitacije, ali videćemo da se u oba ova romana Amerika uspostavlja kao novi, kulturno heterogen, centar gravitacione sile nasuprot tendenciji globalizovanog sveta da migranta oslobodi vezanosti za konkretnu lokaciju.

Kao i za glavnog junaka romana *Bes*, za troje ključnih likova *Tla pod njenim nogama* Indija predstavlja

mesto potisnute, a ipak značajne traume (Mondal, 2007: 169). Stoga nijedno od njih Indiju ne doživljava kao dom iako ih nevidljive niti vezuju za nju. Raijeva trauma posledica je neizmerne roditeljske ljubavi prema Bombaju – očeve prema prošlosti, a majčine prema budućnosti grada – zbog čega rodno mesto postaje njegov rival. Osećaj skučenosti, sputanosti u prostoru koji doživljava kao roditeljsko telo i matericu – da bi se rodio/ostvario, mora da ga napusti – ne jenjava ni posle smrti roditelja i goni ga preko vode, u njegovu ličnu neotkrivenu zemlju snova, Ameriku. „Dezorijentacija“ je „gubitak Istoka“ (Ruždi, 2003: 11) koji podrazumeva gubitak težišta i svih izvesnosti, zastrašujući, opasan, ali ponekad i nužan da bi čovek otpočeo nezavisan život. Iz tog razloga Rai napušta Indiju uz sentimentalni pozdrav:

Indijo, moja *terra infirma*, moj vrtlože, moj rogu izobilja, moja svetino. Indijo, moje previše, moje sve odjednom [...], moja bajko, moja majko, moj oče i moja prva velika istino. Možda te i nisam vredan, jer bio sam nesavršen, priznajem. Možda ne razumem to što postaješ, što možda već jesi, ali dovoljno sam odrastao da kažem da je ova nova ti biće koje više ne želim, niti imam potrebu, da razumem.

Indijo, koja si izvor moje mašte, iskon mog divljaštva, koja si mi srce slomila.

Zbogom. (Ruždi, 2003: 309)

Indija, međutim, ostaje sastavni deo njega i njegovog identiteta: „ne prođe dan da ne pomislim na Indiju [...] To je prošlost, moja prošlost.“ (Ruždi, 2003: 514). No, ovaj ratni i modni fotograf, plaćenik globalnih industrija, osećaj pripadnosti nalazi u Americi gde vodi povlašćen život, idealizovanoj Americi iz snova i zemlji čija je snaga tolika „da upravlja našom svakodnevicom, iako ne zna ni da postojimo“ (Ruždi, 2003: 519). Kako Rai na drugom mestu drugačije formuliše misao o filijaciji i afilijaciji, pored korena s kojima se rodio, postoje i oni samonikli u odabranom tlu, a koje bi bilo bolje od američkog što nepovezanim bićima nudi bezbroj mogućnosti samoosmišljavanja? Amina Jakin napominje da je bezmalo čitav Ruždijev opus obeležen nastojanjima da se uspostavi dijalog između filijacije i afilijacije: tako se za Saladina Čamču i Džibrila Farištu prekinute porodične veze pokušavaju nadomestiti kulturnim, Salem Sinai, Omar Hajam Šakil i Moraeš Zogoibi ili Mavar ulažu napore da uspostave afilijativne veze nasuprot roditeljskom i širem porodičnom pritisku (Yaqin, 2007: 63–64), dok Ormus Kama iz *Tla pod njenim nogama* pod snažnim uticajem onostranog polako napušta domene prirodnog i kulturnog kao čiste iluzije. Budući da se Rai ne poistovećuje s indijskim opsesijama mestom i pripadnošću, niti s indijskom duhovnošću, kod njega afilijativne veze odnose prevagu, pa on dopušta da ga odvuče i transformiše magnetno polje Amerike čijoj kulturnoj raznovrsnosti on svojim prisustvom doprinosi.

Nasuprot pomalo nostalgичnom Raiju, Ormus prezire Bombaj zbog njegovog provincijskog duha u

poređenju s Njujorkom koji je „Bombaj u velikom“ (Ruždi, 2003: 101). Odsustvo osećaja pripadnosti kod njega se naslućuje u simbolici inkubatora što ga odvaja od sveta po rođenju, te staklene kocke u kojoj kao muzičar nastupa. Ormusov naglašen osećaj nepripadnosti delom je prouzrokovala distanca od svih filijativnih veza: njegovo mesto u porodici određuju mrtvorodeni blizanac, majčina sujeverjem potaknuta hladnoća, očeva zabrana muzike, te ubilačke sklonosti jednog od braće. Stoga se i on otiskuje u nepoznato, na Zapad, ali ne u staro srce imperije kao gravitacioni centar za generaciju Ormusovih roditelja, nego u neodoljivu Ameriku.

Amerika, gde su svi poput mene, jer niko nije odavde. Sve te razne istorije, progoni, masakri, pljačke, ropstva; svi oni tajni obredi, povešane veštice, uplakane drvene madone, i rogati nemilosrdni bogovi; sva ona čežnja, nada, pohlepa, strast, prekomernost, što upotpunjuje sliku o izvanrednom bučnom bespovesnom samoniklom građanstvu zbrke i pometnje; sve to raznoliko izvrtanje engleskog koje je doprinelo stvaranju najživljeg engleskog na svetu; a iznad svega – sva ta prokrijumčarena muzika.³⁸ (Ruždi, 2003: 312)

Engleska je za Ormusa usputna stanica, ali je boravak u njoj važan korak u formiranju njegovog identiteta. Engleska koju Ormus upoznaje suprotstavljena je utopijskoj viziji Ormusovog oca, anglofila. Ona je zemlja

³⁸ Originalni prevod je delimično izmenjen.

protivrečnosti koju u datom istorijskom trenutku potresaju muzička i seksualna revolucija, ali i neredi, racije i drugi vidovi policijske brutalnosti. Ormusov položaj na marginama engleskog društva simbolizuje njegov posao na piratskom radio-brodu koji plovi pored obale Engleske, ali pre nego što ode u Ameriku, on će ovo društvo osvojiti pod „plaštom tuđih predstava“ (Ruždi, 2003: 360). Podilaziće orijentalističkim stereotipima o istočnjačkoj seksualnosti i duhovnosti i svojom putenošću pokoriti stari imperijalni centar. Čin obrnute kolonizacije u *Tlu pod njenim nogama* tako podseća na dobro poznatu vezu između teritorijalnog i seksualnog potčinjavanja koja se literalizuje već u trenutku Ormusovog dolaska na Zapad kada avion kojim putuje proдре kroz membranu što razdvaja Istok i Zapad. Zbog podilaženja orijentalističkim predrasudama, prva faza u Ormusovom osvajanju Zapada može da se tumači kao podrška sistemu dominacije koji se obrnutom kolonizacijom nastoji podriti, tim pre što će se Ormus na Zapadu i iskreno otvoriti prema duhovnosti kada mu saobraćajna nesreća omogući uvid u paralelne svetove i potencijalne budućnosti. No, ona isto tako može da se razume kao osvajanje neprijateljskih instrumenata potčinjavanja koje je, iz Ruždijeve perspektive, značajno za rekonstrukciju identiteta kolonizovanog. Ormusov status insajdera i autsajdera takođe je literalizovan: njegovo dvostruko/podeljeno vidno polje (jednim okom vidi jednu, a drugim drugu realnost) metafora je za dvostruku, a podeljenu perspektivu svakog migranta. Premda će u Americi velikim delom nadahnuti njegovu umetnost, takođe inspirisanu ljubavlju i zapadnom dekadencijom, ta

ista perspektiva postepeno će ga sve više izolovati od mesta i ljudi, čineći od njegovog života doslovan primer američke tradicije nepripadanja. Svojim slavnim prisustvom u mejnstrimu američke i svetske muzičke scene on izmešta koncepte centra i margine i doprinosi daljoj hibridizaciji ionako heterogene američke kulture. Muziku koju Ormus komponuje pod raznovrsnim kulturnim uticajima Istok tumači kao đavolsku rabotu i zapadnjački virus, a njene stvaraoce na Istoku ili sa Istoka kao izdajnike. Ona je ovde simbol kulturne heterogenosti savremenog sveta koji pokazuje da se Istok infiltrirao u kulture Zapada baš kao što se Zapad nametnuo kulturama Istoka.

Kulturnu heterogenost, krah svih izvesnosti, nestabilnost i promenu, lajtmotive Ormusove i Ruždijeve vizije, najupečatljivije simbolizuje Vina Apsara, još jedna slavna ličnost na svetskoj muzičkoj sceni u ovom romanu. Nestalnost najavljena zemljotresom u kom Vina na početku romana nestaje karakteriše njenu egzistenciju od početka života koji je obeležen neprestanim selidbama, roditeljskim rastankom, majčinom preudajom i ubistvom cele porodice, a potom i samoubistvom. Kod majčinih, a posle i očevih, rođaka izložena je neprestanom maltretiranju po različitim osnovama, a privremeno utočište nalazi samo u Raijevoj porodici. Njena krajnja nestalnost, prouzrokovana naglim i surovim životnim preokretima, stvara u njoj osećaj da je dom tamo gde se trenutno ne nalazi: posle prinudnog preseljenja iz Amerike, u Indiji mrzi sve osim mora, a kada se svojevolski vrati u Ameriku, u centar muzičkih zbivanja, nedostaje joj indijska

duhovnost. Kako je detinjstvo provela u nekoliko razorenih porodica, Vina zaboravlja smisao doma i porodice. Porodična disfunkcionalnost u ovom romanu može se tumačiti u svetlu uticaja kolonijalizma na porodicu i širu zajednicu kolonizovanih, a takođe i kao odraz kosmopolitske težnje ka jačanju afilijativnih veza namesto filijativnih. Stoga je trenutak u kom Raijeva majka odbaci Vinu istovremeno obeležen gubitkom i oslobađanjem: „Njeno ime, majka i porodica, osećaj za mesto, dom, sigurnost, pripadnost, zaštitu, vera u budućnost – sve joj je to bilo istrgnuto pod nogama, poput ćilima“ (Ruždi, 2003: 153). Taj prelomni trenutak podstaći će njen ionako hibridni identitet (majka joj je Amerikanka grčkog porekla, a otac Indijac) na neprestano i naglašeno rekonstituisanje, te će ona postati raznolika zbirka ličnosti u koje se mogla pretvoriti (Ruždi, 2003: 154). Vinin metamorfni identitet naznačavaju njena mnoga imena: rođena je kao Nisa Šeti, a zatim postaje Nisa Po, Dajana Edžiptus, Nisa Dudvala i, konačno, Vina Apsara. Ovo poslednje sebi nadene u želji da postane krojač vlastite sudbine i identiteta, izgrađenih kao odbrana od nepredvidivosti i bezobličnosti.

Kao i mnoge stvarne slavne ličnosti, Ormus i Vina su tvorci vlastitih, delom fiktivnih, identiteta, „savršeni u mitologiziranju samih sebe“ (Ruždi, 2003: 117). U izvesnom smislu, kroz ljubav i muziku oni grade zajedničku mitsku priču o umetnosti i nezemaljskoj ljubavi koje opstaju i u smrti, pa otud brojne paralele s Orfejem, Kamom, Ahurom Mazdom, Apolonom, Euridikom, Rati, Venerom, Apsarama i drugim božanstvima ove kosmopolitske mitologije. Iako mitologizacija u *Tlu pod*

njenim nogama ima neosporan postkolonijalni prizvuk jer su oživljeni i preispisani mitovi u funkciji rekonstrukcije kulturnog identiteta i podriivanja ideja o autentičnosti i čistoti kultura razotkrivanjem veza koje su između Istoka i Zapada postojale od pamtiveka, njen smisao prevazilazi postkolonijalne okvire. Dok žive jedan od ključnih američkih mitova, onaj po kom je čovek tvorac svog života, Vina i Ormus žive i mitski identitet superzvezde kao simulakrum koji kreira muzička industrija. Na početku Ormusove karijere njegov menadžer izdaje

lažnu biografiju svoje nove zvezde, izmišljajući mešovitu, dugobojnu priču nalik pačvorku o ukrštenim genima, u tančine razrađujući mučeničke godine u nebrojenim jazbinama evropskih gradova [...] Siromaštvo, očaj, pobjeda, oblikovanje *konačnog proizvoda*.³⁹ (Ruždi, 1999: 292)

Mitologizacija identiteta slavne ličnosti je najupečatljiviji pokazatelj društvene konstrukcije identiteta koja se temelji na fiktivnim odlikama. No, imidž slavne ličnosti delom se gradi i na istini, pa se Vina definiše kao „prva superzvezda u eri ispovedanja“ pošto odlučuje „da ogoli svoje ožiljke, da svoj privatni život živi javno“ (Ruždi, 2003: 592). U očima obožavalaca ona postaje obična žena u velikom, puna mana, ali vredna ugleda, ogledalo njihovih patnji, sreće, slabosti i snage. Vinin identitet tako fluktuirala između činjenice i fikcije: na vrhuncu slave Vina i Ormus prestaju

³⁹ Moj kurziv. Originalni prevod je bitno izmenjen.

da budu stvarni ljudi i postaju puka obeležja svog vremena, ali Vinin tragični nestanak u zemljotresu njenom božanskom statusu vraća karakteristike ljudskosti.

Premda Ruždi insistira na tome da su ovi junaci rođeni nepripadnici što plutaju u praznini (Ruždi, 2003: 153), oni nisu u potpunosti lišeni istorije. Proganjaju ih porodične i kolektivne istorije koje izmeštenost i fragmentarnost njihovih identiteta prelamaju kroz prizme porodične traume, kolonijalizma i globalizacije. Raija, Ormusa i Vinu karakterišu kosmopolitska distanciranost od mesta, ambivalentan stav prema Indiji i Americi, i višestruke kulturne veze. Kao migranti i predstavnici globalnih industrija, oni su i tvorci hibridne globalne masovne kulture koja pruža mogućnost povezivanja preko granica nacija i dalje izmeštanje koncepata centra i margine. Karnevaleskno poigravanje zapadnom kulturom pretumbava činjenice, pa je Madona muzički kritičar, Lu Rid žena, a Džon Lenon autor pesme "Satisfaction", a taj subverzivni čin izmeštanja potencijalno potvrđuje njenu centralnost (Mondal, 2007: 178). Iako globalizacija u *Tlu pod njenim nogama* podrazumeva amerikanizaciju metaforički i metonimijski predstavljenu muzikom, dominantna američka kultura je mešovita i podriva bojazan da globalnu pop kulturu može prisvojiti jedna nacija (Teverson, 2007: 183–184). Globalizacija kao amerikanizacija budi strahove od uniformizacije i gubitka lokalnih kulturnih osobenosti, i pojačava utisak „da živimo u svetu koji pripada drugima“ (Maluf, 2003: 59). Ruždi, međutim, sugeriše da globalizacija može da nas obogati jer omogućava dodir s velikim brojem kultura koje su u doba

Interneta doslovno nadohvat ruke. Pop-rok postaje heterogeni prostor njihovog međusobnog prožimanja i, po Teversonu, podrivanja monolitnih tumačenja kulturnih identiteta (Teverson, 2007: 186). Muzika je liminalni prostor spajanja, mešanja i ujedinjenja nasuprot učestalim fizičkim, političkim, porodičnim i emotivnim zemljotresima kao faktoru razjedinjenja i distinktivnoj odlici onoga što Ruždi naziva „novom hegemonijskom geopolitikom“ (Ruždi, 1999: 554).

Rekonstrukcija identiteta u globalizovanom „uzavrelom svetu u kome granice nestaju, a stvarnosti se ruše“ (Ruždi, 2003: 696–697) jeste i razlog zbog kog Malik Solanka, glavni junak romana *Bes*, odlazi u Ameriku. Središte pažnje okupira problematika filijacije i afilijacije u okviru globalne masovne kulture koja se kritikuje kroz sliku o potrošačkom društvu čija je najočitija odlika prekomernost, a slavi zbog mogućnosti profitiranja od neposrednijeg kontakta s neizmernim bogatstvom kultura koje nisu nužno diskreditovane ili ujednačene. *Bes* je stoga idejni nastavak prethodnog dela o osipanju porodice u doba udruživanja kultura u jedinstvenu globalnu „porodičnu“ zajednicu, odnosno o jačanju afilijacija na uštrb filijacija i njegovim posledicama po pojedinca. Ako je u *Tlu pod njenim nogama* muzika prostor u kom se uzajamno prožimaju kulturne, etničke, rasne, nacionalne i ostale različitosti, u *Besu* je to Internet. On je simbol i sredstvo jačanja globalizacije, ali i instrument otpora globalizaciji, prostor van vremena i specifičnih lokacija koji omogućava kontakt s prošloću i udaljenim destinacijama,

te beskonačne mogućnosti transformisanja i fikcionalizovanja identiteta.

Transformacija identiteta je upravo ono što u Americi traži rastrojeni sredovečni profesor Malik Solanka, tvorac popularnog serijala o istoriji filozofije pod nazivom „Avanture Male Mozgovice“. Pun srdžbe se prepušta ovoj gravitacionoj sili kako bi se oslobodio prošlosti i utopio u anonimnosti masa metropole u kojoj ništa nije izuzetno niti neobično. Prošlost je za njega stecište mnogih trauma: otac ga je napustio, očuh seksualno zlostavljao, akademski život razočarao, Mala Mozgovica se otela kontroli tvorca, a u nastupu besa koji se u njemu dugo taloži kao što se u Sufiji Zinobiji akumulira sramota, Solanka je zamalo ubio ženu i sina, a potom ih i ostavio. Indija je tek eho u Solankinoj životnoj priči, udaljen, ali jasan uprkos profesorovim pokušajima da ga priguši, a Engleska, zemlja slavne prošlosti, rezervisanosti, eufemizama i Solankine prve (u romanu nerazrađene) egzistencijalne i identitetske krize, prostor je njegovih najvećih poslovnih i porodičnih uspeha, te najsramnijeg sloma. Bežeći od povlašćenog života u Engleskoj, on teži da razgradi stari identitet i stvori novi u naciji samoizgradnje, da bi se oslobodio veza, besa, straha i bola (Ruždi, 2001: 58).

Nalik Čamčinom, Solankin odnos s prošlošću gradi se na odbacivanju, a odnos s Amerikom, odabranim okruženjem za razrešenje njegove druge životne krize, na ambivalentnosti. S jedne strane, prezriv je prema američkoj prekomernosti, neumerenosti, površnosti, neznanju, verskim krajnostima, spoljnoj politici i paradoksalnoj bojažljivosti rođenoj iz nesigurnosti, a s

druge ga neizmerno privlači njena „hibridna, sveproždiruća moć“ (Ruždi, 2001: 58). Ovaj neuravnoteženi junak se nada da će ona progutati starog i povratiti novog Solanku i, kompromitovan prepuštanjem velikoj zavodnici koju snobovski potcenjuje, priznaje da ga može spasiti baš ono što je predmet omalovažavanja. „Okupaj me u zaboravu i odeni me u svoje moćno neznanje. [...] Da više ne budem istoričar nego čovek bez istorije.“ (Ruždi, 2002: 66) Formulišući to jednom od mnogih metafora digitalnog doba u ovom delu, Solanka pod okriljem nacionalnog mita o čoveku koji se rekonstruisao i tako preporodio postavlja sebi nemoguć zadatak rušenja celog sistema. I sama Amerika je u neprestanom procesu rekonstrukcije: američko jastvo se redefiniše mehanički, zbog čega je američka duša obolela (Ruždi, 2001: 221). Solanka, kao i Amerika, ravnotežu može pronaći samo u pomirenju starog i novog, a hibridni prostor američke kulture u kom je Solanka pripadnik bezimernih masa imigranata iz celog sveta pogoduje takvoj rekonstrukciji.

Slom pojedinca, odnosno sve ozbiljnija dezintegracija zapadnog čoveka, ogledalo je kraha kulture pretvorene u industriju, te civilizacijskih vrednosti koje će, čini se, skončati u „gojaznosti i trivijalnostima“ (Ruždi, 2001: 108). Solanka živi zabludu da će mu Amerika ponuditi instant rešenje u Njujorku, „gde se imetak pogrešno uzima za bogatstvo, a radost posedovanja za sreću, gde svet živi uglancanim životom tako da su velike grube istine o sirovoj egzistenciji ostrugane i odbačene“ (Ruždi, 2001: 107). Među surovim istinama jeste i raspad porodice, jednako značajan motiv u *Tlu pod njenim*

nogama, kao odraz sveprisutne nestabilnosti, simbolički naznačene političkim i fizičkim nasiljem, jer porodica, dom i ljubav kao tradicionalni potporni stubovi nakratko gube smisao. U takvom svetu budućnost je neizvesna i nalikuje kazinu gde se ceo svet kocka, a svaki kockar nada pobedi (Ruždi, 2001: 9). Misao da je neizvesnost u samoj srži onoga što jesmo Malik Solanka proživljava u Njujorku, gde se oseća otuđen među njemu nepoznatim proizvodima, licima iz časopisa, naoružanim policajcima i američkim varijantama engleskog, poput izgnanika u čamčiću između razuma i bezumnosti, rata i mira, budućnosti i prošlosti (Ruždi, 2001: 139, 164, 174). Osećaj nesigurnosti potpiruje nesposobnost da se oslobodi prošlosti na čije podsetnike svakodnevno nailazi u nazivima prodavnica, telefonskim pozivima, slikama Mozgovice, te sopstvenim mislima, jer ga prošlost i dalje definiše. Solankina sadašnjost ispunjena je životnim, stvaralačkim i rušilačkim, besom savremenog čoveka i sveta u kom su seksualne, edipovske i političke Furijske neizbežne. One vladaju i industrijom slavne ličnosti, gde se od doslovno bilo čega kroje fiktivni, kulturni identiteti čija popularnost dovodi do brisanja granice između stvarnosti i prikaza. Odlomak iz izmišljene biografije Male Mozgovice kao da je prepisan iz lažne biografije Ormusa Kame: „Njen život beše model za milione mladih – skromni počeci, godine borbe, trijumfalni ishodi; i, oh, ta neustrašivost pred bedom i surovošću!“ (Ruždi, 2001: 120)

Tlo pod njenim nogama i *Bes* sugerišu da status slavne ličnosti prevashodno dehumanizuje čoveka, a u ovom drugom romanu uviđamo da simulakrum postaje stvarnost u zemlji kopija i odjeka, dok realnost, original,

bledi. Na primeru lutaka, Male Mozgovice i filozofa s kojima ona u serijalu razgovara, Solanka pokazuje kako je od prikaza lutka postala stvarna, televizijska ličnost, komercijalna ikona koja ima vlastite emisije, snima filmove, učestvuje u drugim emisijama i modnim revijama, a izdaje i memoare koji završe na Amazonovoj listi bestselera. S druge strane, stvarne žene podražavaju lutke, s namerom da se putem revizije stereotipa nametnu kao nezavisne žene „koje ne robuju ni drevnom patrijarhatu ni muškomrzačkom krutom feminizmu“⁴⁰ (Ruždi, 2001: 93). Ipak, Mila Milo, pandan Zini Vakil, muza koja nastoji da „popravi“ Solankino oštećeno jastvo i velika obožavateljka Male Mozgovice, razotkriva tanku liniju između podrivanja i podržavanja stereotipa. Naime, Amina Jakin navodi da je jedan od nedostataka ove pripovesti oživljavanje rodni stereotipa (Yaqin, 2007: 63). Objektivizacija žene očigledna je u karakterizaciji obe glavne junakinje, privlačne mlade žene nalik lutkama s kojima Solanka ostvaruje odnos. Mila Milo liči na Mozgovicu, a lepota Nile Mahendre prenačena je do karikature u scenama kada zaustavlja saobraćaj, primorava prolaznike da joj dele komplimente dok gube ravnotežu i koordinaciju, spotiču se, sudaraju i padaju. Ove lutke su još izuzetno pametne, obrazovane, društveno osveščene i angažovane, a njihovom savršenstvu doprinosi blagotvorno dejstvo koje imaju na Solanku. Mila u njemu probudi inspiraciju, ali da bi oslobodila njegove ideje nije dovoljna mentalna stimulacija; potrebna je i seksualna. Nila jednim čudotvornim dodirrom oslobađa profesora godinama

⁴⁰ Originalni prevod je neznatno izmenjen.

taloženog gneva i samo ga ona (možda stoga što je poreklom Indijka) može pomiriti s prošlošću. U zapletu koji je preveliki kliše da bi angažovao čitaoca – muškarac prolazi kroz krizu srednjeg doba, napušta porodicu i oporavlja se kroz ljubavne odnose s mladim lepticama (Yaqin, 2007: 63) – lik Solankine žene izmiče stereotipima o osvetnički nastrojenim ili ucveljenim napuštenim ženama, ali je oblikovana po kalupu savršene supruge: lepa je, pametna, visokoobrazovana, uspešna i strastvena, odlična je kuvarica i majka, a uprkos situaciji, puna je razumevanja. Dok u *Sramoti* kontroverzan pristup ženama može da bude u funkciji kritike sistema koji ih ugnjetava, čini se da *Bes* i pored kritičkog pristupa kulturi sklonoj objektivizaciji i komodifikaciji, ne prevazilazi puko ponavljanje rodnih stereotipa. Ovaj roman time potvrđuje da kontradiskursi ponekad nehotice saučestvuju u strukturama moći i konceptualnim sistemima kojima se protive (Leonard, 2005: 11).

U prilog tome govori i obilje nacionalnih, etničkih i rasnih stereotipa u romanu što Milinog oca prikazuju kao prenaglašeno muževnog i pomalo sirovog „tipičnog“ Srbina koji pije „kao pravi Jugosloven“ (Ruždi, 2001: 137), a Solankinog afroameričkog prijatelja kao fanonovskog neurotičara koji bi učinio sve da ga belačko društvo prihvati. Oni ukazuju na spomenutu podvojenost savremenih društava u kojima se kosmopolitskim sentimentima suprotstavljaju netrpeljivost i strah. Mirnu koegzistenciju razlika u društvima gde se „*nikab*“ može naći

bok uz bok sa *stringom*⁴¹ (Todorov, 2010: 14) najozbiljnije su narušili događaji zbog kojih je po Ruždiju *Bes* jedino delo u istoriji književnosti koje je zastarelo čim je izašlo. 11. septembar je pokazao naivnost isključive vizije kosmopolitizma kao „veselog haosa beskrajno mobilnog građanstva“ (Brennan, 2004: 124), pozitivnih transnacionalnih veza i kosmopolitske distanciranosti. Pozitivan revolucionarni naboj pokreta koji u *Besu* koriste transnacionalne veze za ostvarivanje svojih ciljeva u stvarnosti je dobio mračnu dimenziju kada je napad na Svetski trgovinski centar po Šonu stvorio potrebu za realističnijim kosmopolitskim stavovima (Schoene, 2010: 6–7). Sliku mobilnosti kao veselog haosa drastično je izmenio paranoični strah kanalisani u stroge procedure kontrole i nadzora mobilnosti, zvanično je potvrđeno da se transnacionalne veze zloupotrebljavaju u terorističke, a sada i antiterorističke, svrhe, a kosmopolitska distanciranost postala je anahrona i apsurdna. Sve to je ograničilo domet kosmopolitizma u *Besu*, a opis istorijskog trenutka neposredno pre ključanja možda bi ga iskupio da bes koji se u čoveku i njegovom okruženju sve više komeša nije pripisan isključivo „preteranoj postmodernoj žurbi“ (Ruždi, 2001: 275) čiji je tehnološki katalizator i produkt Internet. Roman ni u jednom trenutku bes postmodernog čoveka ne povezuje s nacionalnim, rasnim i etničkim tenzijama koje „glasno najavljuju smrt multikulturalnog društva“ (Gilroy, 2005: 1). Iako je etnički konflikt u Nilinoj domovini, banalizovan kroz aluziju na prvu knjigu

⁴¹ Todorovljev slikovit prikaz multikulturalnosti naročito je prikladan u svetlu prethodne rasprave.

Guliverovih putovanja, nedvosmisleno proizvod vladajućih odnosa moći, on se dešava na udaljenim teritorijama i prati preko medija, osuđen da bude pozadina zapletu koji odbija da se pozabavi konfliktima kod kuće. Umesto toga, Ruždi pažnju preusmerava na Internet kao prostor u kom se kultura komercijalizuje, a njeni tvorci kompromituju: Solanka s osećajem ogorčenosti prihvata novac od Male Mozgovice i pristaje na njenu dalju komercijalizaciju na sajtu PlanetGalileo.com. Internet u ovom romanu igra i daleko važniju ulogu, kao heterotopijski prostor u kom se granice među kategorijama rastaču i mnogobrojni uticaji kreativno i dinamično susreću (Teverson, 2007: 191). Poput Ormusove muzike, Internet je demokratski, liminalan prostor u kom se grade mostovi preko granica razlike, a stvarni društveno-politički konflikti ostavljeni su drugim pripovestima.

Za razliku od Ruždijevih romana o naciji, *Tlo pod njenim nogama* i *Bes* manje se bave državnim i nacionalnim, a više sve poroznijim kulturnim granicama. Kako pisac odmiče od politike, granice i migracija, dom i identitet postaju apstraktnije, metafizičke kategorije (Mondal, 2007: 180–181). Globalizovani svet jeste njihov mise-en-scène, ali se složeni odnosi između lokalnog i globalnog posmatraju iz ograničene perspektive mobilnosti kao privilegije globalnog sveta: Ruždijevi junaci su pripadnici globalne elite, pa su granice za njih uistinu manje stvarne. Poput Benite Pari, Robert Jang nas podseća da elitni kosmopolitizam vodi u jednostrano prikazivanje stvarnosti. Pojedini zapadni postmodernisti su „pokušali da opišu nomadstvo i migraciju kao primere

najproduktivnijih oblika kulturnog identiteta, naglašavajući kreativnu performativnost identiteta, nasuprot identitetu razvijenom iz fizičkih naklonosti porodici i mestu“, ali to može da se primeni na „kosmopolitske intelektualce“, pa se nameće pitanje „kako ovaj postmoderni 'migratorni' identitet može da se veliča u izbegličkim kampovima“ (Jang, 2013: 65).

MÉLANGE U SRCU MODERNOSTI

U jednom od tekstova zbirke prikladno naslovljene *Pređi preko ove linije (Step Across This Line)* Ruždi postavlja sledeća pitanja: Da li kulture zaista postoje kao zasebni, čisti entiteti koji se mogu odbraniti od upada? Nisu li *mélange*, mešanje i nečistota u samoj srži modernosti? Ne vodi li ideja o čistim kulturama u aparthejd, etničko čišćenje i gasnu komoru? (Rushdie, 2003: 268) Ruždi i Said nisu usamljeni zagovarači ideje da kulture, književnosti i identiteti nikada nisu postojali kao izolovani sistemi imuni na spoljne uticaje. Neumitnim ponavljanjem ove mantre oni se bore protiv nametanja granica, posebno u sferi nacionalnih, kulturnih, verskih, rodnih, rasnih i etničkih identiteta, gde je insistiranje na granicama najopasnije. Identitet je nepresušan izvor inspiracije u opusu Salmana Ruždija i predstavlja preokupaciju koja je istovremeno opšta i duboko lična. Fragmentarni i sinkretični kolektivni i pojedinačni identiteti kao političko, a potom i filozofsko pitanje, čine srž Ruždijevih pripovesti, te bi se čitave studije mogle samo tome posvetiti. Cilj ovog kratkog

pregleda bio je da ponudi uvid u najvažnije aspekte problema identiteta u prozi čija je namera, poput one u Filipsovom stvaralaštvu, da gradi mostove razumevanja (Rushdie, 1992: 4) kroz preispitivanje jednoobraznih kategorija i slavljenje mešanstva u najopštijem smislu te reči. Ono se odnosi na slojevitost identiteta Ruždijevih likova koja počiva na ideji da se ne treba ograničiti na jedno nasleđe – rastrzan između dveju kultura, pripovedač poslednje priče u zbirci *Istok, Zapad* odbija da bira – te na hibridni ruždijevski tekst, otežao od aluzija i jezičke igre, na spoju raznovrsnih tradicija i konvencija koje jedne druge dopunjavaju i opovrgavaju.

Ruždijev hibridni tekst, nastao iz pozicije kulturne izmeštenosti, ogledalo je mnogostrukosti identiteta junaka i samog autora, ali se ni višestrukost ne uzima zdravo za gotovo nego su tekst i identitet koji se u njemu gradi podvrgnuti većitom razmatranju, propitivanju i promenama. Mišmaš raznorodnih žanrova i formi koje se međusobno potkopavaju pokazuje da nijedan žanr nije u stanju da samostalno izdrži teret ovako bogatih pripovesti niti bi ijedna forma to bila kadra učiniti (Afzal-Khan, 1988: 138). U epskom zamahu *Dece ponoći*, dela koje nastoji da prikupi i odrazi heterogenost Indije, a njene se raznolikosti ipak prelivaju preko njegovih oboda, međusobno se preispituju realističko i mitsko, tragično i komično, što roman oslobađa bezmalo svih ograničenja. Poput Indije, Ruždijeva formalno i sadržajno izobilna proza odražava postkolonijalni identitet kao anarhiju koja se posredstvom nekakve čarolije održava u komadu, a nestalnost i transformacija se uspostavljaju kao njene jedine konstante.

Kada se ne vodi pravilom prekomernosti, kao što je slučaj u *Sramoti*, Ruždijev tekst sebe sputava da bi dočarao društvo koje sistematski istrebljuje sve što odstupa od usko definisane norme, narušavajući tako sopstveni potencijal.

Ruždi nastoji da ponudi alternativu takvim sistemima, kao i svim monolitnim tumačenjima stvarnosti koja se jednako temelji na predrasudama i neznanju koliko i na izoštrenoj percepciji i znanju (Rushdie, 1992: 25). Iako Ruždi poziva na oslobađanje od predubedenja, *Bes* otkriva da Ruždijev tekst podržava pojedine stereotipe, kao što *Sramota* potencijalno podržava rodno ugnjetavanje koje želi da kritikuje. Strateška upotreba stereotipa može da bude moćno sredstvo subverzije, kako pokazuju demonska transformacija Saladina Čamče i prorok u *Deci ponoći* koji prisutne održava u iluziji da levitira dok sedi na nevešto skrivenoj polici. Nema sumnje da je tu cilj da se putem ismevanja podriju orijentalističke ideje o demonskoj prirodi i duhovnosti *drugog*. Ali šta je sa sujeverjem Čamčinog oca ili Ormusove majke koja obitava u svetu duhova? Da li i oni potkopavaju ideju o izraženoj indijskoj duhovnosti ili ukazuju na osobenu karakteristiku indijskog identiteta i tako potencijalno naglašavaju stereotip? Ruždiju se ponekad zamera i to što takve imperijalističke pretpostavke preispituje samo u domenu ideja, ali ne i u praksi u vidu zagovaranja kolektivne akcije (Teverson, 2007: 27). Slično Kuciju, Ruždija kritikuju i zbog toga što se ekstravagantnim stilom i „estetikom prekomernosti“ (Mondal, 2007: 175–176) distancira od užasa koje opisuje, te nas ono što se likovima dešava ne može uznemiriti (Gorra, 1997: 145). Šailja Šarma, naprotiv, smatra da Ruždi

treba više da se distancira od iskustava koja nisu istovetna njegovom i dovodi u pitanje njegovo pravo da govori u ime iseljenika čijim klasama ne pripada. Kada se Ruždi fokusira na klasno povlašćene junake, međutim, poriče mu se pravo da predstavlja emigraciju i postkolonijalnost uopšteno. Mnogi od ovih međusobno protivrečnih prigovora pretpostavljaju postojanje recepata kojih pisci treba da se pridržavaju i nepisanih zakona koji regulišu autorska prava na određene priče. Dž. M. Kuci i Bret Iston Elis na različite načine, ali jednako uverljivo prave portrete sociopatskih stanja, iako pretpostavljamo da sami nisu ni sociopate ni ubice; Karil Filips ubedljivo predstavlja depresiju rodno ugnjetenih belkinja, premda sa sigurnošću možemo da tvrdimo da je lično nije iskusio; Reif Larsen je napisao sjajan roman smešten u Montani, a da je pre toga nije posetio. Pitanje podobnosti autora da predstavi određena iskustva često je osetljivo, ali je još češće izlišno i vodi u reduktivna čitanja.

U razmatranju identiteta, teme na koju svaki čovek polaže pravo, Salman Ruždi povezuje lično i kolektivno, konkretno i uopšteno, istočno i zapadno, te činjenično i imaginarno. Specifičan društveno-istorijski kontekst i političke dimenzije *Dece ponoći*, *Sramote*, *Mavrovog poslednjeg uzdaha* i *Satanskih stihova* Ruždi postepeno napušta zarad jednako konkretnih, ali manje eksplicitno političkih okvira *Tla pod njenim nogama* i *Besa*, da bi se u *Klovnu Šalimaru* i *Kući Goldenovih* vratio političkim parabolama o novom kolonijalizmu, terorizmu i modernoj Americi. U istraživanju identiteta Ruždijev roman pokazuje kako funkcioniše Babina zamisao da oslobađanje od mita o

naciji krči prostor za osmišljavanje internacionalne kulture (Bhabha, 1994: 38). No, Ruždijeva nacija nije stvarni repozitorijum nekakve autentične istorije ili kulture nego kolektivna maštarija; nije svojina jedne kulture nego čudovišni entitet sačinjen od mnogih kultura; nije homogena zamišljena zajednica nego heterogena, podvojena, izlomljena i kontradiktorna tvorevina čije pukotine nastaju već u prvom pokušaju da se ona definiše. Istina je da kod Ruždija opstaje veza s nacijom (Boxall, 2013: 169–170), ali njegova kasnija dela prate razgradnju te veze i stvaranje transnacionalnih veza u globalizovanom svetu, a te promene ogledaju se i u junacima. Pažnja se preusmerava s neraskidive povezanosti pojedinca i nacije u *Deci ponoći*, *Sramoti* i *Mavrovom poslednjem uzdahu*, preko ambivalentnosti i podvojenosti ličnog i nacionalnog identiteta u *Satanskim stihovima*, do transnacionalnih identiteta u *Tlu pod njenim nogama* i *Besu*. Svaki od ovih romana, međutim, bavi se istovremeno polovičnim i hibridnim identitetom nastalim na društveno-političkoj i kulturnoj vetrometini, čiju dislociranu, fragmentarnu i protejsku prirodu Ruždijevo stvaralaštvo i formalno odražava. Upporedno čitanje ovih dela otkriva da hibridnost nije samo posledica kolonijalizma ili globalizacije. Ona je i odlika pretkolonijalnih kultura mnogih potlačenih naroda i element zapadnih identiteta koji se odupro nasilnim pokušajima razdvajanja kultura, nacija i etniciteta.

Istorijski gledano, mnoge kulture su težile čistoti, a autentičnosti koja se i danas po potrebi konstruiše suprotstavljaju se multikulturalna, plurikulturalna i hibridna priroda mnogih društava. Hibridnost, međutim, balansira s

koegzistencijom koja ponekad zapada u potcrtavanje razlika, pa tada ima više smisla govoriti o višestrukome monokulturalizmu čije je naličje potencijalno anatemisanje mešanja s drugim grupama zbog povređivanja vrednosti svoje (Todorov, 2010: 107–108). U postkolonijalizmu hibridnost je instrument otpora kolonijalizmu koji je pravio razliku između kulture matice ili izvorne kulture i njene kopiladi, stranih kultura (Bhabha, 1994: 111). Kulturnu prevlast matice kasnije su podrili kulturno prevođenje, migracije i globalizacija, pa o kulturi danas govorimo u kontekstu transkulturacije, hibridnosti i akulturacije. Neretko se upozorava da hibridnosti ipak treba prići s oprezom jer se ona prečesto uzima za univerzalnu kategoriju koja omogućava zajedničko svrstavanje pisaca i dela iz ponekad drastično različitih kultura, u čemu podseća na orijentalizam (Boehmer, 2005: 239–240). No, Ruždijevo stvaralaštvo je sve samo ne oprezno jer njegovim razmatranjima kolonizacije, obrnute kolonizacije, dekolonizacije i nove kolonizacije, mimikrije i obrnute mimikrije, te oslobađanja od skučenih nacionalnih i kulturnih okvira prisvajanjem globalnih, vlada pravilo da je oprezna proza ujedno i mrtva. Ruždijev svet sve nepostojanijih granica, furija, mešanja stvarnosti i iluzije, tradicija, žanrova, mitologija i istorija, slavi bezgraničnu slobodu izražavanja i međusobno prožimanje kultura koje je svet odvajkada karakterisalo. Kao jedan od najznačajnijih i najuticajnijih dijasporičnih pisaca današnjice i predstavnik onoga što Brus King naziva džet setom postkolonijalizma (King, 2004: 287), Salman Ruždi je postkolonijalni roman pridružio književnosti glavnog

toka, učestvujući u stvaranju međunarodnog romana, te odajući svojim gargantuanskim i neobuzdano aluzivnim kosmopolitskim tekstovima (Sawhney, 1999: 259) počast hibridnosti.

POSTKOLONIJALNA KNJIŽEVNOST I IDENTITET NA PRELAZU U XXI VEK

Prelaz u novi milenijum očekivano je inspirisao razmišljanja o pravcima u kojima će se društvo i kultura kretati u XXI veku. Mnoga od tih razmišljanja polaze od razgradnje nacionalne države i njenog suvereniteta pod uticajem globalizacije, kao i jačanja transnacionalnih veza, koji su nametnuli potrebu za preosmišljanjem identiteta pojedinca i zajednice u postnacionalnom dobu. Ekološke, političke i ekonomske katastrofe kojih danas nijedna država i narod nisu pošteđeni primoravaju nas da razmišljamo globalno, a 11. septembar je opovrgnuo naivne internacionalističke stavove i svetu otvorio oči pred dubokim jazom između ideje multikulturalizma i stvarnih tenzija koje on podrazumeva. Na samom početku XXI veka, 11. septembar je i u doslovnom smislu obeležio smrt starog sveta, u književnosti najavljenog proliferacijom distopijskih vizija, i rađanje novog sveta čijem kosmopolitizmu kao pozitivnoj odlici savremenih društava prete agresivni lokalizmi, rat protiv terorizma i nacionalizmi koji će termin postnacionalno možda sahraniti pre nego što stasa. Taj događaj u književnosti je doveo do buđenja iz „političkog i etičkog dremeža postmodernizma“ i nastanka pomalo nezgrapne kategorije „romana inspirisanog 11. septembrom“ koji tematiše težak odnos između terorizma i kosmopolitizma (Jang, 2013: 126–127). U politički i etički ionako nabijenom postkolonijalnom stvaralaštvu 11. septembar je ubrzao

zaokret ka temama od globalnog značaja, prisutan već u postkolonijalnim delima poznog XX veka. Kod Dž. M. Kucija se zaokret ka transnacionalnom, opštem ili globalnom ogleda u distanciranju od konkretnog društveno-istorijskog konteksta i transkontekstualnim temama; kod Karila Filipisa je on očit u transkontinentalnom i gotovo panistorijskom zamahu; a kod Ruždija u postepenom odmicanju od nacionalnih ka kosmopolitskim pitanjima. No, nijedan od njih trojice ne naglašava razliku između postkolonijalnih i kosmopolitskih tema i ne napušta konkretne kontekste: Kucijeva dela mogu da se čitaju kao alegorije o Južnoj Africi čak i kada se njome ne bave direktno, Filipsova proza se gotovo bez izuzetka bar implicitno usredsređuje i na tenzije u savremenom britanskom društvu, a Ruždijeva dela na različite načine održavaju vezu s Istokom.

Istovremeno postkolonijalna i kosmopolitska književna dela Karila Filipisa, Dž. M. Kucija i Salmana Ruždija uspostavljaju finu ravnotežu između nacionalnog i transnacionalnog, lokalnog i globalnog, konkretnog i uopštenog, a na temelju te ravnoteže nastoje da razotkriju neusaglašene slike o zajednicama i pojedincima i ponude alternativna tumačenja istorije i stvarnosti. U tom smislu oni obavljaju ono što Sem Darant naziva performativnom funkcijom postkolonijalnog kao kulturnog poduhvata jer u formi književnog svedočanstva pomažu da se zaista dođe do postkolonijalizma kao oslobađanja od kolonijalizma. Dok to čine, neprestano balansiraju između dva poriva: da se suoče i pomire s prošlošću, sahrane mrtve i nastave dalje, ili pak da prizovu duhove i nauče da žive s njima

(Durrant, 2004: 9, 119). Govoreći o toj svrsi postkolonijalne književnosti, Darant se prevashodno fokusira na pripovesti o ugnjetavanju, a ono je jedna od suštinskih paralela između Filipsove i Kucijeve proze. Iako bi bilo pogrešno tvrditi da u Ruždijevim delima nema osvrta na ugnjetavanje, ono je retko u prvom planu, dok predstavlja prioritetnu temu u većem delu Filipsovog i Kucijevog opusa. Različiti vidovi progona i tlačenja razmatraju se kao fenomeni koji se ponavljaju kroz istoriju, u Filipsovim romanima mahom iz perspektive žrtava čiji se identiteti opiru ustaljenim stereotipima, a u Kucijevim kroz suspenziju uvida u tuđu patnju i nemu potvrdu čovekovog divljaštva. Dok Filipsovi romani naglašavaju sposobnost preživljavanja i u najokrutnijim situacijama kada snagu daje kolektivno sećanje, i ističu da je razumevanje osnovni korak u prevazilaženju jaza između žrtava i tlačitelja, Kucijeva proza sugerše da konačno razumevanje između istorijski suprotstavljenih strana možda i nije moguće zbog nepojmljivosti tuđeg iskustva, ali nadu vidi u nastojanjima da se ono shvati. Na primerima različitih konkretnih i neodređenih, stvarnih i imaginarnih konteksta, oba ova autora, kao i Ruždi u *Sramoti*, pokazuju da je ugnjetavanje istorijski problem koji nagriza ideale civilizovanosti kao istinskog uvažavanja drugog ljudskog bića, i uzajamne tolerancije kao odlike multikulturnih društava. Jedan od ciljeva postkolonijalne i kosmopolitske književnosti kakvu nalazimo kod ova tri pisca jeste da dubok jaz, na koji nas podsećaju Robert Jang, Bertold Šon i Pol Gilroj, između ideje multikulturalizma i ugnjetavanja koje mnogi doživljavaju u svakodnevnom životu povežu s manihejskim

podelama kolonijalnog sveta koje potiču od najranijih veza između crnila, paganstva, animalizma, slobodne seksualnosti i zla. Filipsovo i Ruždijevo stvaralaštvo nagoveštavaju da se taj jaz može prevazići stvaranjem zajedničkog kosmopolitskog prostora, „globalnog kulturnog prostora za susret na ravnoj nozi naroda iz različitih nacija, za zajednicu oslobođenu nacionalnih, klasnih, rasnih i rodnih podela“ (Jang, 2013: 179). Poput civilizacije, taj prostor je horizont kom treba da težimo.

Tom horizontu, napominju dela Dž. M. Kucija, možemo da se približimo tek kada prihvatimo odgovornost i pokušamo da dosegemo drugog. Kuci nas osvešćuje pred zjapećim ponorom između *nas* i *njih* ispunjenim nasiljem, bolom, nelagodnom i krivicom, pred naličjem civilizacije i problemima prikazivanja. U Filipsovom opusu isti ponor nalazimo u prazninama između priča, poglavlja i pasusa koje, poput neverbalizovane patnje varvarke i Petka, aludiraju na praznine u zvaničnim istorijama. Civilizovanost i tolerancija postaće stvarnost kada se ulože zajednički napori da se istorijska amnezija i kratkovidost savremenih društava kompenzuju stvaranjem prostora za artikulaciju sećanja i iskustava ugnjetenih. Iz Filipsovih i Kucijevih romana zaključujemo da i ugnjetač i ugnjeteni iz sukoba izlaze oštećeni; onaj prvi zato što nosi beleg vlastitog varvarstva, a ovaj drugi zbog političkog, ekonomskog, kulturnog, fizičkog i psihološkog stradanja u rukama tobože superiornih bića. Identiteti Kucijevih tlačitelja i potlačenih grade se iz neiskazanih, ali na telu vidljivih, muka *drugog*, dok se portreti Filipsovih istorijskih krivaca i žrtava skiciraju naporednim čitanjem

zvanične istorije i rekonstruisanih priča anonimnih masa progonjenih. Ni jedan ni drugi autor, međutim, nisu u poteri za krivcima kojima bi sudili nego se protiv svakog vida žigosanja bore stvaranjem samosvesnih junaka s obe strane podela, a junake lišene sposobnosti samorefleksije ostavljaju da sami svoje nedostatke izlože kritici. Ako u Kucijevoj prozi ponor između *nas* i *njih* i dalje zjapi, a u Filipsovoj se preko njega grade mostovi razumevanja uspostavljanjem mnogobrojnih transprostornih i transvremenskih veza između sudbina pojedinaca i zajednica, u Ruždijevoj je izgradnja mostova u završnoj fazi. I njegova dela rekonstruišu dislocirani postkolonijalni identitet na groblju dihotomija i predrasuda kolonijalnog doba, ali već od Ruždijevog prvog romana marginalizaciji i progonu se pretpostavljaju prednosti kulturnog prevođenja. Da se poslužimo čuvenom Ruždijevom metaforom kojom se položaj migranta opisuje kao sedenje na dve stolice i između njih, Ruždija manje zanima prostor između stolica, a više onaj nastao njihovim spajanjem.

Migracija kao specifičan oblik kulturnog prevođenja veoma je važna za književnost pisanu u dijaspori ili o njoj. Hroničari te vrste izmeštenosti u postkolonijalnoj književnosti čine zasebnu grupu i njihova su dela češće kosmopolitskog nego lokalnog karaktera. Migracija u postkolonijalnoj književnosti nije uniformno iskustvo jer varira od svojevoljnih migracija predstavnika imperije do prinudnih migracija robova, od elitnih migracija privilegovanih slojeva stanovništva do mukotrpnih i opasnih migracija izbeglica, ilegalnih radnika i ostalih obespravljenih migranata, a svaki od ovih oblika

migracije podrazumeva izmeštenost, ambivalentnost i transformaciju identiteta. Iako se kosmopolitizam najčešće vezuje za elitne migracije, a posebno za intelektualce i izgnanike iz korumpiranih režima koji na Zapadu često imaju status privilegovane elite, proza Karila Filipsa koja narativizuje putovanja robova, izbeglica i azilanata ukazuje na postojanje neprivilogovanog kosmopolitizma običnih ljudi. Benita Pari nas podseća da se i reč dijaspora neretko upotrebljava kao sinonim za vrstu kosmopolitizma koja je relevantna za emigrantske pisce, umetnike, univerzitetske profesore, intelektualce i profesionalce, što može da podrazumeva zanemarivanje ekonomski uslovljenog raseljavanja siromašnih, kao i ograničene mobilnosti najvećeg broja svetskog stanovništva (Parry, 2004: 73–74). Salman Ruždi i Karil Filips pripovedaju o različitim vidovima migracije i kosmopolitizma, a na preseku njihovih proza vidimo ono što im je zajedničko: kriza identiteta i preka potreba za njegovim neprekidnim rekonstruisanjem, osećaj neukorenjenosti i posledična opsednutost mestom i/ili izmeštenošću. U postkolonijalnom stvaralaštvu ove teme su toliko zastupljene da dela o lutanju, migraciji i izgnanstvu danas gotovo prerastaju u zaseban žanr, a izvan kulturno-istorijskih razlika, presudan značaj mesta, izmeštenosti i identiteta svojstven je svim postkolonijalnim književnostima (Boehmer, 2005: 191; Ashcroft et al. 2002: 9). Prisilna ili svojevolska migracija nije jedini uzrok kulturnog izmeštanja i osemenjivanja identiteta jer su tim procesima jednako doprineli različiti vidovi prisvajanja teritorija i tlačenja, kao i dekulturnacija usled nametanja

kolonizatorskih kulturnih modela. Tu nalazimo jednu od mnogobrojnih veza između dela Karila Filipisa, Dž. M. Kucija i Salmana Ruždija jer sva trojica razmatraju identitet nastao iz geografske, kulturne i psihološke izmeštenosti u kolonijalnom i postkolonijalnom dobu, ali istovremeno izlaze iz okvira odnosa imperijalne prošlosti i postkolonijalne sadašnjosti. Istorije i identiteti koje karakteriše diskontinuitet mogu da se predoče samo u fragmentima, pa otud kod sve trojice nalazimo strukturno raspršene, a kohezivne pripovesti koje se tiraniji sveznalaštva odupiru nepodobnim ili nepouzdanim pripovedačima i višeglasjem.

Ambivalentni identiteti u Filipsovom, Kucijevom i Ruždijevom stvaralaštvu nesumnjivo su proizvod kolonijalizma jer su okrnjena, osetljiva i nestabilna jastva njihovih junaka stvorena u međuprostoru binarnih opozicija koje se prevazilaze prozom što ukazuje na probleme, a ne traži krivce, podstiče na odgovornost, a ne insistira na ispaštanju, slavi mešanje kultura, a ne zanemaruje nasilje koje je ono podrazumevalo. Takvi identiteti su i produkt nestabilnosti postmodernog i postpostmodernog doba, kao i dominantne tendencije za revidiranjem metanarativa, a u Filipsovim i Ruždijevim romanima u direktnoj su vezi i s političkim, ekonomskim i kulturnim strujama globalizacije. Ambivalentnosti identiteta na preseku različitih istorijskih perioda i društava otkrivaju da su centar i margina oduvek bile nepostojane kategorije, te se one ovde konstantno dekonstruišu svesnim prekoračivanjem granica. Ambivalentnosti identiteta s vremenom se usložnjavaju;

tradicionalni fiksni identiteti čija su se mnoga obeležja sticala rođenjem u određenoj naciji, kulturi, klasi, veroispovesti ili rasi bili su manje ambivalentni od fluidnih modernih identiteta čija su promenljiva obeležja sve češće stvar izbora. Sporna telesna obeležja danas se mogu medicinski i kozmetički modifikovati, pripadnost grupi se mahom bira slobodno, jačanje individualizma je uticalo na slabljenje, mada ne i nestanak, institucionalnih identifikacija, ali identitet i dalje nije samo stvar izbora. Anatemisanje muslimana i njihovo izjednačavanje s islamistima i teroristima najbolje pokazuje da još uvek robujemo potrebi za konstruisanjem i žigosanjem fiksnih kolektivnih identiteta, ali toj potrebi se suprotstavlja težnja za isticanjem osobenosti i biranjem pripadnosti, pa je identitet danas ambivalentniji nego ikad. On predstavlja neprestano i kompleksno preplitanje mnoštva i pojedinačnosti u kome je svako istovremeno mnoštvo i pojedinac dok prolazi kroz raznovrsne vidove poistovećivanja s kolektivima i modelima koje potom napušta (Halpern & Ruano-Borbalan, 2009: 75), što njega čini hibridnim i fluidnim, a ideju o čistoti kao njegovoj mogućoj ili željenoj odlici apsurdnom.

Savremena tendencija za preosmišljavanjem ličnog identiteta u sprezi je sa slabljenjem nacionalnih i jačanjem transnacionalnih identiteta, a sklonost ka transnacionalizmu po Filipu Lenardu ne podrazumeva nužno anarhično slavljenje raspršivanja nacionalnih granica, regionalnosti ili lokalnih zajednica (Leonard, 2007: 13). Globalizacija je sprega nacionalnog i transnacionalnog, lokalnog i globalnog, u kojoj je lokalno

neosporno značajno za razvoj globalnog, kao što globalno može biti od pomoći u razvoju lokalnog. Nije tajna da ta sprega najviše koristi dominantnim političkim i ekonomskim silama i kulturama, ali ona ima i svoju pozitivniju stranu jer je omogućila neposredniji kontakt između kultura i tako proširila ponudu kulturnih osobenosti s kojima pojedinci i zajednice mogu da se identifikuju, podigla svest o drugim kulturama i raskrčila prostor za empatiju. Upravo to nam, između ostalog, poručuje priča o Livaju u romanu *O lepoti*. Prekrajanjem i potiranjem granica kultura i identiteta globalizacija menja značenje i prirodu hibridnosti, pa treba da se pronađu novi načini zamišljanja nacionalnih i postnacionalnih identiteta u savremenim globalnim uslovima (Boxall, 2013: 178, 168). U drugoj polovini XX veka postkolonijalna književnost je možda najviše bila pod uticajem prekrajanja ideje o naciji u procesima dekolonizacije i globalizacije. Kraj nacionalne države i pojava novih vidova internacionalizma, odnosno promene u odnosima između nacionalnog i internacionalnog ili globalnog, predstavljaju dominantan činilac u oblikovanju postkolonijalnog romana (Boxall, 2013: 169). Filipsova i Ruždijeva proza se kritički osvrću na te promene, prikazuju kako naše živote i u global(izova)nom svetu oblikuju lokalne razlike i insistiraju na nužnosti njihovog prevazilaženja. Kucijev primer, međutim, pokazuje da u tom pogledu postkolonijalna književnost nije uniformna jer se transnacionalni i kosmopolitski karakter njegovog dela manje ogleda u globalizaciji, a više u metafizičkom pristupu temama koje su u isto vreme filozofske i

konkretne društveno-istorijske, postkolonijalne i zajedničke svim ljudima.

Postkolonijalna književnost je danas sve razuđenije polje čiji predstavnici vode poreklo iz veoma različitih okruženja i tradicija, sve dalje odmiču od strogo postkolonijalnih tema i izmiču žanrovskim kategorizacijama. Na pitanja u kom pravcu će se postkolonijalno stvaralaštvo dalje kretati i kakvog će to uticaja imati na sve kompleksniji problem identiteta nije lako dati odgovor u vremenu koje još nije pronašlo forme da adekvatno predoči iskustvo življenja u novom milenijumu. Tom cilju je za sada možda najbliži savremeni kosmopolitski roman koji celularnim, a povezanim strukturama odražava iskustvo zajedničkog bitisanja izvan granica lokaliteta. Takve strukture, delom iz istog razloga, upotrebljava i savremeni postkolonijalni roman, pa je u književnosti kakvu stvaraju Karil Filips, Dž. M. Kuci i Salman Ruždi teško povući jasnu liniju između postkolonijalnog i kosmopolitskog. Kosmopolitizam je oduvek bio sastavni deo postkolonijalizma jer je postkolonijalna politika u suštini transnacionalna, a mnogi borci protiv kolonijalizma bili su, poput Fanona, međunarodni borci čiji se kosmopolitizam ogledao u težnji da se poistovete s nepravdama na globalnom nivou (Jang, 2013: 127, 134). I postkolonijalni pisac XXI veka je kosmopolita, kulturni putnik, izvanteritorijalni, a ne nacionalni književnik, čije je poreklo u nekadašnjim kolonijama odredilo njegove tematske i/ili političke veze s nacionalnim, etničkim ili regionalnim okruženjem (Boehmer, 2005: 227) od kog se istovremeno distancira.

Teme migracije, dijaspore, manjina i izmeštenosti opstaju, ali se danas posmatraju u širem kontekstu globalizovanog sveta, a protest koji postkolonijalna književnost izražava preusmeren je na američki imperijalizam i strah od onoga što Maluf naziva uniformizacijom osrednjošću (Maluf, 2003: 89). Pomenuta promena fokusa možda znači da se zaista krećemo ka transnacionalnoj književnosti koja će termin postkolonijalno učiniti suvišnim ili zastarelim. Tendencija ka transnacionalnom, međunarodnom ili global(izova)nom stvaralaštvu prisutna je u postkolonijalnom i kosmopolitskom romanu, svetskoj književnosti definisanoj kao stvaralaštvo koje se bavi temama od globalnog značaja nasuprot književnosti lokalnog ili provincijskog karaktera, te u onome što se jednako uopšteno naziva globalnim romanom.⁴² Svaka od ovih više ili manje poroznih i nestabilnih kategorija obezbeđuje središnje mesto dijalozima između lokalnih i planetarnih pripadnosti, homogenizacije i heterogenizacije, te identitetima koje ti dijalozi oblikuju. Tematišući identitet na temelju izmeštenosti, Filips, Kuci i Ruždi, koji i sami nose breme ambivalentnih pripadnosti, prihvataju odgovornost „da tkaju veze, da izglađuju nesporazume, da urazumljuju jedne, smiruju druge [...] da budu spona, mostovi, posrednici između različitih zajednica [i] kultura“ (Maluf, 2003: 7-8). Njihova dela na

⁴² Više o tome vidi u Arijana Luburić-Cvijanović i Nina Muždeka (2016). Salman Rushdie from Postmodernism and Postcolonialism to Cosmopolitanism: Toward a Global(ized) Literature? *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57.4, 433–435.

preseku mnogih -izama ne prisvajaju identitet jer je on tema koja pripada svima, ali nude prostor za beskonačno rekonstituisanje nestalnog postmodernog pojedinca.

BELEŠKA O AUTORKI

Arijana Luburić-Cvijanović predaje književnost na Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Bavi se savremenim postkolonijalnim, kosmopolitskim i transgresivnim stvaralaštvom. Autorka je monografije *Ruždi i more priča* (2007), a zajedno s Vladislavom Gordić Petković priredila je zbirku eseja *Nova lica svetske književnosti* (2012). Polje njenog istraživanja obuhvata identitet, izgnanstvo, sećanje, kulturnu hibridnost, kosmopolitizam, transgresivnost, magijski realizam, te odnos globalizacije i književnosti. Kao autorka članaka i prevodilac sarađivala je, između ostalih, sa časopisima *Polja*, *Mostovi*, *Kultura*, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* i *LIT: Literature Interpretation Theory*, kao i s izdavačkim kućama Geopoetika, Komiko i Orfelin.

BIBLIOGRAFIJA

- Abani, K. (2011). *Pesma noći*. Zrenjanin: Agora. Prevod Igor Cvijanović.
- Ačebe, Č. (2008). *Svet koji nestaje*. Beograd: Dereta. Prevod Vesna Petrović.
- Afzal-Khan, F. (1988). Post-modernist strategies of liberation in the works of Salman Rushdie: The Subject/Object dialectic and Manichean imperialism. *Journal of South Asian Literature*, 23.1, 137–145. Preuzeto sa <https://www.jstor.org/stable/40873034>
- Ali Khan, N. (2000). The Reinscription of Dichotomies in Salman Rushdie's Hybridized Protagonists. *Journal of South Asian Literature*, 35.1/2, 82–100. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/40873762>
- Ashcroft, B.–Griffiths, G. & Tiffin, H. (2002). *The Empire Writes Back*. London and New York: Routledge.
- Ashcroft, B.–Griffiths, G. & Tiffin, H. (eds.) (2003). *The Postcolonial Studies Reader*. London and New York: Routledge.
- Attridge, D. (2006). Against Allegory: *Waiting for the Barbarians*, *Life & Times of Michael K*, and the Question of Literary Reading. U: Poyner, J. (ed.) (2006). *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press. 63–82.
- Attwell, D. (2001). Coetzee and Post-Apartheid South Africa. *Journal of Southern African Studies*, 27.4,

- 865–867. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/823418>
- Attwell, D. (1993). *J. M. Coetzee: South Africa and the Politics of Writing*. Berkely: University of California Press.
- Barnard, R. (2003). J. M. Coetzee's *Disgrace* and the South African Pastoral. *Contemporary Literature*, 44.2, 199–224. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/1209095>
- Barnett, C. (1999). Constructions of Apartheid in the International Reception of the Novels of J. M. Coetzee. *Journal of Southern African Studies*, 25.2, 287–301. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/2637604>
- Bassi, S. (1999). Salman Rushdie's Special Effects. *Coterminous Worlds: Magical realism and contemporary post-colonial literature in English*. Rodopi: Amsterdam and Atlanta GA. 47–60.
- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Biderman, H. (2004). *Rečnik simbola*. Beograd: Plato.
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and Postcolonial Literature*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Boxall, P. (2013). *Twenty-First-Century Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brennan, T. (2004). From development to globalization: postcolonial studies and globalization theory. U: Lazarus, N. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*.

- Cambridge: Cambridge University Press. 120–138.
- Brennan, T. (1989). *Salman Rushdie and the Third World: Myth of the Nation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Clingman, S. (2007). “England Has Changed”: Questions of National Form in *A Distant Shore*. *Moving Worlds: Familial & Other Conversations*, 7. 1, 46–58.
- Clingman, S. (2009). Other Voices: An Interview with Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 95–117.
- Cobley, P. (2001). *Narrative*. London and New York: Routledge.
- Coetzee, J. M. (1. jan. 1986). Into the Dark Chamber: The Novelist and South Africa. *The New York Times*. Preuzeto sa <http://www.nytimes.com/1986/01/12/books/coetzee-chamber.html>
- Coetzee, J. M. (2002). *Stranger Shores. Essays 1986-1999*. London: Vintage Books.
- Coetzee, J. M. (1997). What is Realism? *Salmagundi*, 114/115, 59–81. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/40548962>
- Craps, S. (2008). Linking Legacies of Loss: Traumatic Histories and Cross-cultural Empathy in Caryl Phillips’s *Higher Ground* and *The Nature of Blood*. *Studies in the Novel*, 40. 1–2, 191–202.
- Cundy, C. (1997). *Salman Rushdie*. Manchester and New York: Manchester University Press.

- Davison, C. M. (2009). Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 19–26.
- Deszcz, J. (2004). Salman Rushdie's Attempt at a Feminist Fairytale Reconfiguration in *Shame*. *Folklore*, 115.1, 27–44. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/30035141>
- Dhar, T. N. (1993). Problematizing History with Rushdie in *Midnight's Children*. *Journal of South Asian Literature*, 28. 1/2, 93–111. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/40873307>
- Dovey, T. (1988). *The Novels of J. M. Coetzee: Lacanian Allegories*. Craighall: Ad. Donker.
- Durrant, S. (2004). *Postcolonial Narrative and the Work of Mourning: J. M. Coetzee, Wilson Harris, Toni Morrison*. Albany: State University of New York Press.
- Fanon, F. (1967). *Black Skin, White Masks*. New York: Grove Press.
- Gallagher, S. V. Z. (1988). Torture and the Novel: J. M. Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. *Contemporary Literature*, 29.2, 277–285. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/pss/1208441>
- Gerbran, A.-Ševalije, Ž. (2004). *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stilos.
- Gilroy, P. (2005). *After Empire: Melancholia or convivial culture?* Abingdon: Routledge.
- Goldman, P. (2009). Home, Blood, and Belonging: A Conversation with Caryl Phillips. U: Schatteman,

- R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 87–94.
- Gorra, M. (1997). *After Empire: Scott, Naipaul, Rushdie*. Chicago: University of Chicago Press.
- Graham, L. V. (2003). Reading the Unspeakable: Rape in J. M. Coetzee's *Disgrace*. *Journal of Southern African Studies*, 29.2, 433–444. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/3557371>
- Graham, L. (2006). Textual Transvestism: The Female Voices of J. M. Coetzee. U: Poyner, J. (ed.) (2006). *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press. 217–236.
- Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gurnah, A. (2007). Themes and structures in *Midnight's Children*. U: Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press. 91–108.
- Halpern, K.–Ruano-Borbalan, Ž. K. (2009). *Identitet(i). Pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio.
- Head, D. (1998). *J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, G. V. F. (1986). *Fenomenologija duha*. Beograd: BIGZ. Prevod dr Nikola M. Popović.
- Hogan, P. C. (2001). *Midnight's Children: Kashmir and the Politics of Identity*. *Twentieth Century Literature*, 47.4, 510–544. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/3175992>

- Howe, I. (18. apr. 1982). A Stark Political Fable of South Africa. *The New York Times*. Preuzeto sa <http://www.nytimes.com/books/97//11/02/home/coetzee-barbarians.html>
- Hutcheon, L. (1988). *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Hutcheon, L. (1989). Historiographic Metafiction. Parody and the Intertextuality of History. U: O'Donnell, P.–Con Davis, R. (eds.) (1989). *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 3–32. Preuzeto sa <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10252/1/TSpace0167.pdf>
- Hyndman, J. (2000). *Managing Displacement: Refugees and the Politics of Humanitarianism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Iyer, P. (2009). Caryl Phillips: Lannan Literary Videos. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 36–45.
- Jaggi, M. (2009). Rites of Passage. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 77–86.
- Jang, R. Dž. S. (2013). *Postkolonijalizam. Sasvim kratak uvod*. Beograd: Službeni glasnik. Prevod Ivana Bulj i Igor Javor.
- Jolly, R. (2006). Going to the Dogs: Humanity in J. M. Coetzee's *Disgrace*, *The Lives of Animals*, and South Africa's Truth and Reconciliation Commission. U: Poyner, J. (ed.) (2006). *J. M.*

- Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*.
Ohio: Ohio University Press. 148–171.
- Kafka, F. (2003). *Pripovetke*. Beograd: Mono & Mañana.
Prevod Branimir Živojinović.
- Kai Norris Easton, T. (1995). Text and Hinterland: J. M. Coetzee and the South African Novel. *Journal of Southern African Studies*, 21.4, 585–599. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/2637210>
- Kavafi, K. (2009). *Pesme*. Beograd: Tanesi. Izbor i prevod Ivan Gađanski i Ksenija Maricki Gađanski.
- Kincaid, J. (1988). *A Small Place*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kincaid, J. (1991). On Seeing England for the First Time. Preuzeto sa http://www.wpunj.edu/library/reserves/Malachowski/mal110_3.pdf
- King, B. (2005). *The Internationalization of English Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- King, R.–Connell, J. & White, P. (1995). *Writing Across Worlds. Literature and Migration*. London: Routledge.
- Kristeva, J. (1989). *Moći užasa*. Zagreb: naprijed.
- Kuci, Dž. M. (2004). *Fo*. Beograd: Paideia. Prevod Arijana Božović.
- Kuci, Dž. M. (2009). *Gvozdeno doba*. Beograd: Paideia. Prevod Arijana Božović.
- Kuci, Dž. M. (2004). *Iščekujući varvare*. Beograd: Paideia. Prevod Jelena Stakić.
- Kuci, Dž. M. (2005). *Mladost*. Beograd: Paideia. Prevod Lena Petrović.

- Kuci, Dž. M. (2003). *Sramota*. Beograd: Paideia. Prevod Arijana Božović.
- Kuci, Dž. M. (2008). *U srcu zemlje*. Beograd: Paideia. Prevod Ksenija Todorović.
- Kuci, Dž. M. (2005). *Zemlje sumraka*. Beograd: Paideia. Prevod Lena Petrović.
- Kuci, Dž. M. (2005). *Život i vremena Majkla K.* Beograd: Paideia. Prevod Arijana Božović.
- Kuci, Dž. M. (2001). *Životi životinja*. Beograd: Paideia. Prevod Arijana Božović.
- Kuortti, J. (2007). *The Satanic Verses: "To be born again, first you have to die"*. U: Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press. 125–139.
- Lazarus, N. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lazarus, N. (2004). The global dispensation since 1945. U: Lazarus, N. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 19–40.
- Ledent, B. (2001). A Fictional and Cultural Labyrinth: Caryl Phillips's *The Nature of Blood*. *Ariel*, 32.1, 185–195. Preuzeto sa <http://ariel.synergiespraries.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/3499/3440>
- Ledent, B. (2002). *Caryl Phillips*. Manchester and New York: Manchester University Press.

- Ledent, B. (ed.) (2007). *Moving Worlds: Familial and Other Conversations*, 7.1. Leeds: University of Leeds.
- Leonard, P. (2007). Cosmopolitan Locations. *Nationality Between Poststructuralism and Postcolonial Theory*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 1–19.
- Loomba, A. (2005). *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York: Routledge.
- Luburić-Cvijanović, A. (2018). “As classless as the common cold”: Migration and Humanitarian Failure in Caryl Phillips’s *A Distant Shore*. *LIT: Literature Interpretation Theory*, 29.2, 114–128.
- Luburić-Cvijanović, A. (2011). Nameless Selves in J. M. Coetzee’s *Waiting for the Barbarians*. U: Đorić-Francuski, B. (ed.) (2011). *Image_Identity_Reality*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 17–29.
- Luburić-Cvijanović, A. (2011). Reliving Tragic Histories: Caryl Phillips’s *Higher Ground*. *Godišnjak filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, XXXVI-1, 205–213.
- Luburić-Cvijanović, A. (decembar 2014). Ruždi i preokret u britanskom romanu. *Letopis Matice srpske*, 494. 6, 798–806.
- Luburić-Cvijanović, A.–Muždeka, N. (2016). Salman Rushdie from Postmodernism and Postcolonialism to Cosmopolitanism: Toward a Global(ized) Literature? *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 57.4, 433–447.
- Luburić-Cvijanović, A. (2014). *Shame and the Maiden*. U: Prčić, T.–Marković, M. (ured.) (2014). *Engleski*

- jezik i anglofone književnosti u teoriji i praksi*. Novi Sad: Filozofski fakultet. 631–638.
- Luburić-Cvijanović, A.–Krombholc, V. (2017). U odbranu magijskog realizma u kontinentalnoj Evropi. U: Gordić Petković, V.–Paunović, Z. (ured.) (2017). *Žanrovska ukrštanja srpske i anglofone književnosti*. Novi Sad: Matica srpska. 75–98.
- Maluf, A. (2003). *Ubilački identiteti*. Beograd: Paideia. Prevod Vesna Cakeljić.
- Martin, V. (2007). Morski ljubavnici. U: Mangel, A. (ured.) (2007). *Vrata raja. Antologija erotske literature*. Beograd: Portalibris. Prevod Radmila Ivanov i Miodrag Marković. 327–335.
- McLeod, J. (2007). “Between two waves”: Caryl Phillips and Black Britain. U: Ledent, B. (ed.) (2007). *Moving Worlds: Familial and Other Conversations*, 7.1. Leeds: University of Leeds. 9–19.
- Mondal, A. (2007). *The Ground Beneath Her Feet and Fury: The reinvention of location*. U: Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press. 169–184.
- Moss, S. (20. maj 2009). Home Truths. *The Guardian*. Preuzeto sa <http://www.guardian.co.uk/books/2009/may/21/caryl-phillips-interview-falling-snow>
- Naipaul, V. S. (1969). *The Mimic Men*. London: Penguin Books.

- Ngũgĩ, W. T. (1986). *Decolonising the Mind. The Politics of Language in African Literature*. Oxford: James Currey Ltd.
- Nicholls, B. (2007). Reading "Pakistan" in Salman Rushdie's *Shame*. U: Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press. 109–124.
- Olsen, L. (1985). The Presence of Absence: Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. *Ariel*, 6.2, 47–56.
- Parks, T. (jul/avgust 2011). Nobelovac i paradoksi „međunarodne“ književnosti. *Polja*, 470, 124–127. prevod Arijana Luburić-Cvijanović.
- Parry, B. (2004). The institutionalization of postcolonial studies. U: Lazarus, N. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 66–82.
- Phillips, C. (2003). *A Distant Shore*. London: Secker & Warburg.
- Phillips, C. (1986). *A State of Independence*. London: Faber and Faber.
- Phillips, C. (1992). *Cambridge*. London: Bloomsbury.
- Phillips, C. (2007). *Crossing the River*. London: Bloomsbury.
- Phillips, C. (2005). *Dancing in the Dark*. London: Secker & Warburg.
- Phillips, C. (2007). *Foreigners*. New York: Alfred A. Knopf.
- Phillips, C. (1989). *Higher Ground*. London and New York: Viking.
- Phillips, C. (2009). *In the Falling Snow*. London: Harvill Secker.

- Phillips, C. (22. feb. 2003). Out of Africa. *The Guardian*.
Preuzeto sa <https://www.theguardian.com/books/2003/feb/22/classics.chinuaachebe>
- Phillips, C. (1995). *The Final Passage*. London: Picador.
- Phillips, C. (1997). *The Nature of Blood*. London: Faber and Faber.
- Phillips, M. (2016). Postcolonial endgame. *Journal of Postcolonial Writing: Beyond Britishness*, 52.1, 6–12.
- Poyner, J. (2006). Introduction. U: Poyner, J. (ed.) (2006). *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press. 1–20.
- Poyner, J. (ed.) (2006). *J. M. Coetzee and the Idea of the Public Intellectual*. Ohio: Ohio University Press.
- Rich, A. (1972). "When We Dead Awaken": Writing as Revision. *College English*, 34.1, 18–30. Preuzeto sa <http://www.westga.edu/~aellison/Other/Rich.pdf>
- Ris, Dž. (2006). *Široko Sargaško more*. Zrenjanin: Agora. Prevod Alen Bešić.
- Rushdie, S. (1992). *Imaginary Homelands*. London: Granta in association with Penguin.
- Rushdie, S. (2003). *Step Across This Line: Collected Nonfiction 1992-2002*. New York: The Modern Library.
- Rušdi, S. (1995). *Istok, Zapad*. Beograd: Centar za geopoetiku. Prevod Raša Sekulović.
- Rušdi, S. (1997). *Mavrov poslednji uzdah*. Beograd: Narodna knjiga. Prevod Raša Sekulović.

- Ruždi, S. (2001). *Bes*. Beograd: Narodna knjiga. Prevod Lazar Macura.
- Ruždi, S. (1987). *Deca ponoći*. Beograd: BIGZ. Prevod Svetozar Koljević i Zoran Mutić.
- Ruždi, S. (2007). *Klovn Šalimar*. Beograd: Narodna knjiga. Prevod Vera Dragović.
- Ruždi, S. (1989). *Satanski stihovi*. Beograd: Prosveta. Prevod Aleksandar Saša Petrović.
- Ruždi, S. (2002). *Sramota*. Beograd: Narodna knjiga. Prevod Lazar Macura.
- Ruždi, S. (2003). *Tlo pod njenim nogama*. Beograd: Plato. Prevod Aleksandra V. Jovanović i Sunčica Stojilović.
- Said, E. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books.
- Said, E. (jul/avgust 2008). Razmišljanja o izgnanstvu. *Polja*, 452, 28–37. Prevod Predrag Šaponja.
- Saunders, K. (2009). Interview by Kay Saunders. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 3–10.
- Sawhney, S. (1999). Satanic Choices: Poetry and Prophecy in Rushdie's Novel. *Twentieth Century Literature*, 45.3, 253–277. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/441919>
- Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Schatteman, R. T. (2009). Disturbing the Master Narrative: An Interview with Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl*

- Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 53–66.
- Schoene, B. (2010). *The Cosmopolitan Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Sharma, S. (2001). Salman Rushdie: The Ambivalence of Migrancy. *Twentieth Century Literature*, 47.4, 596–618. Preuzeto sa <http://www.jstor.org/stable/3175995>
- Sharpe, J. (2009). Of This Time, of That Place: A Conversation with Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 27–35.
- Sivanandan, T. (2004). Anticolonialism, national liberation, and postcolonial nation formation. U: Lazarus, N. (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press. 41–65.
- Smit, Z. (2006). *O lepoti*. Beograd: Narodna knjiga. Prevod Vuk Perišić.
- Swift, G. (2009). Caryl Phillips Interviewed by Graham Swift. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 11–18.
- Tennant, E. (1988). Philomela. U: Bradbury, M. (ed.) (1988). *The Penguin Book of Modern British Short Stories*. 407–413.
- Todorov, C. (2010). *Strah of varvara*. Loznica: Karpos. Prevod Jelena Stakić.

- Turnije, M. (1990). *Petko ili limbovi Pacifika*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo. Prevod Gordana Stojković.
- Ward, A. (2007). An Outstretched Hand: Connection and Affiliation in *Crossing the River*. U: Ledent, B. (ed.) (2007). *Moving Worlds: Familial and Other Conversations*, 7.1. Leeds: University of Leeds. 20–32.
- Woolley, Agnes. (2014). *Contemporary Asylum Narratives: Representing Refugees in the Twenty-First Century*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Yaqin, A. (2007). Family and gender in Rushdie's writing. U: Gurnah, A. (ed.) (2007). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*. Cambridge: Cambridge University Press. 61–76.
- Yelin, L. (2009). An Interview with Caryl Phillips. U: Schatteman, R. T. (ed.) (2009). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson: University Press of Mississippi. 46–52.
- Zinn, H. (2005). Drawing the Color Line. *A People's History of the United States*. New York Harperperennial. 23–38.

UNIVERZITET U NOVOM SADU,
FILOZOFSKI FAKULTET NOVI SAD,
21000 Novi Sad,
Dr Zorana Đinđića br. 2
www.ff.uns.ac.rs

Elektronsko izdanje
<http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2018/978-86-6065-479-5>

CIP - Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

821-31.09

ЛУБУРИЋ-Цвијановић, Аријана

Insajder / autsajder [Elektronski izvor] : identitet u savremenom postkolonijalnom romanu / Arijana Luburić-Cvijanović. - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2018

Način dostupa

(URL): <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2018/978-86-6065-479-5>. - Nasl. s naslovnog ekrana. - Opis zasnovan na stanju na dan: 08.10.2018. - Bibliografija.

ISBN 978-86-6065-479-5

а) Светска књижевност - Роман - Постколонијализам
COBISS.SR-ID [325861383](#)

Arijana Luburić-Cvijanović predaje književnost na Odseku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Novom Sadu. Bavi se savremenim postkolonijalnim, kosmopolitskim i transgresivnim stvaralaštvom. Autorka je monografije *Ruždi i more priča* (2007), a zajedno s Vladislavom Gordić Petković priredila je zbirku eseja *Nova lica svetske književnosti* (2012). Polje njenog istraživanja obuhvata identitet, izgnanstvo, sećanje, kulturnu hibridnost, kosmopolitizam, transgresivnost, magijski realizam, te odnos globalizacije i književnosti. Kao autorka članaka i prevodilac sarađivala je, između ostalih, sa časopisima *Polja, Mostovi, Kultura, Critique: Studies in Contemporary Fiction* i *LIT: Literature Interpretation Theory*, kao i s izdavačkim kućama Geopoetika, Komiko i Orfelin.



ISBN 978-86-6065-479-5



9 788660 654795