



UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET

**KNJIŽEVNO-KULTUROLOŠKI  
KONCEPT LIKA ŽENE U  
POSTKOLONIJALNOJ  
KNJIŽEVNOSTI**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Mentor: Prof. dr Zoran Paunović      Kandidat: Mr Žana Damnjanović

Novi Sad, 2016. godine

**UNIVERZITET U NOVOM SADU  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**KLJUČNA DOKUMENTACIJSKA INFORMACIJA**

Redni broj: RBR	
Identifikacioni broj: IBR	
Tip dokumentacije: TD	Monografska dokumentacija
Tip zapisa: TZ	Tekstualni štampani materijal
Vrsta rada (dipl., mag., dokt.): VR	doktorska disertacija
Ime i prezime autora: AU	Žana Damnjanović
Mentor (titula, ime, prezime, zvanje): MN	dr Zoran Paunović, redovni profesor, Filozofski fakultet u Novom Sadu
Naslov rada: NR	Književno-kulturološki koncept lika žene u postkolonijalnoj književnosti
Jezik publikacije: JP	srpski
Jezik izvoda: JI	srp. / eng.
Zemlja publikovanja: ZP	Republika Srbija
Uže geografsko područje: UGP	AP Vojvodina
Godina: GO	2016.
Izdavač: IZ	autorski reprint
Mesto i adresa: MA	Dr Zorana Đinđića 1, Novi Sad

Fizički opis rada: FO	(8 poglavlja / 212 stranica / 218 referenci )
Naučna oblast: NO	Nauka o književnosti
Naučna disciplina: ND	Postkolonijalna književnost
Predmetna odrednica, ključne reči: PO	postkolonijalna književnost, feminizam, postkolonijalni diskurs, identitet, <i>Drugost</i>
UDK	
Čuva se: ČU	Univerzitet u Novom Sadu
Važna napomena: VN	
Izvod: IZ	<p>Uloga žena u postkolonijalnoj književnosti prilično je složena: svojim delima one dovode u pitanje kako imperijalni tako i patrijarhalni sistem vrednosti i viziju sveta. Kako je iskustvo žena u patrijarhatu umnogome nalik iskustvu kolonizovanog subjekta, i postkolonijalna i feministička teorija bave se sličnim pitanjima, pre svega razobličavanjem mehanizama kojima se žena i kolonizovani konstruišu kao inferiorni <i>Drugi</i>. Obe teorije bave se pitanjem reprezentacije kao ključnog fenomena u formiranju identiteta, kao i idejom vraćanja glasa marginalizovanim i ućutkanima. Cilj ove studije je da ukaže na način na koji su književnice poreklom iz bivših kolonija doživele lik žene u književnosti XIX i XX veka, kao i na ulogu književnosti, posebno evropskih klasika, u formiranju ženskog subjektiviteta. Od posebnog značaja je i razmatranje iskustva <i>dvostruke kolonizacije</i> žena koje u postkolonijalnom svetu postaju žrtve kako kolonijalne, tako i rodne represije. Džin Ris, Doris Lesing, Džamejka Kinkejd, Arundati Roj, Ivon Vera i Đampa Lahiri razbijaju mitove o ženskom identitetu i progovaraju o ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu i seksualnosti, o polu, rasnoj i klasnoj pripadnosti, kao i o značajnim aspektima društveno-političke realnosti postkolonijalnog sveta. Razlike u njihovoj nacionalnoj, klasnoj i rasnoj pripadnosti omogućavaju široku analizu društveno-političkog miljea postkolonijalnih društava i uloge koju ta društva namenjuju ženi.</p>

Datum prihvatanja teme od strane NN veća: DP	18. decembar 2009.
Datum odbrane: DO	
Članovi komisije: (ime i prezime / titula / zvanje / naziv organizacije / status) KO	

University of Novi Sad  
Key word documentation

Accession number: ANO	
Identification number: INO	
Document type: DT	Monograph documentation
Type of record: TR	Textual printed material
Contents code: CC	PhD Dissertation
Author: AU	Žana Damnjanović
Mentor: MN	PhD Zoran Paunović, full professor, Faculty of Filosophy, Novi Sad
Title: TI	Literary and cultural concept of the female character in postcolonial literature
Language of text: LT	Serbian
Language of abstract: LA	eng. / srp.
Country of publication: CP	Republic of Serbia
Locality of publication: LP	Vojvodina
Publication year: PY	2016
Publisher: PU	University of Novi Sad
Publication place: PP	Dr Zorana Đinđića 1, Novi Sad

Physical description: PD	8 chapters/ 212 pages/ 218 references
Scientific field SF	Literary studies
Scientific discipline SD	Postcolonial literature
Subject, Key words SKW	postcolonial literature, feminism, postcolonial discourse, identity, <i>Otherness</i>
UC	
Holding data: HD	University of Novi Sad
Note: N	
Abstract: AB	<p>The role of women writers in postcolonial literature is a rather complex one: their works tend to challenge both imperial and patriarchal world views and systems of values. Since the experiences of women in patriarchy and those of colonized subjects can be paralleled in a number of respects, both feminist and postcolonial theories are concerned with similar issues, above all with exposing the mechanisms of constructing women and colonized subjects as the inferior <i>Other</i>. Both theories have often been concerned with representation as the crucial phenomenon in identity formation and the idea of giving voice to the silenced and marginalized. This paper seeks to explore the views of postcolonial women writers in respect to the role of women in the literature of XIX and XX centuries, as well as the role of literature, especially the Western canon, in the construction of female subjectivity. It is also concerned with the experience of <i>double colonization</i> of women in the postcolonial world who have become victims of both colonial and gender oppression. Jean Rhys, Jamaica Kincaid, Doris Lessing, Yvonne Vera, Arundhati Roy and Jhumpa Lahiri challenge and subvert the myths about female identity and expose the slavish character of the stereotypes about motherhood, female body and sexuality, gender, race and class. They also address important aspects of socio-political reality of the postcolonial world and the differences in their cultural background provide an opportunity for a constructive comparative analysis of different postcolonial societies and the roles they assign to women.</p>
Accepted on Scientific Board on: AS	18 December 2009

Defended: DE	
Thesis Defend Board: DB	

**REZIME:** Uloga žena u postkolonijalnoj književnosti prilično je složena: svojim delima one dovode u pitanje kako imperijalni tako i patrijarhalni sistem vrednosti i viziju sveta. Kako je iskustvo žena u patrijarhatu umnogome nalik iskustvu kolonizovanog subjekta, i postkolonijalna i feministička teorija bave se sličnim pitanjima, pre svega razobličavanjem mehanizama kojima se žena i kolonizovani konstruišu kao inferiorni *Drugi*. Obe teorije bave se pitanjem reprezentacije kao ključnog fenomena u formiranju identiteta, kao i idejom vraćanja glasa marginalizovanim i ućutkanima. Cilj ove studije je da ukaže na način na koji su književnice poreklom iz bivših kolonija doživele lik žene u književnosti XIX i XX veka, kao i na ulogu književnosti, posebno evropskih klasika, u formiranju ženskog subjektiviteta. Od posebnog značaja je i razmatranje iskustva *dvostruke kolonizacije* žena koje u postkolonijalnom svetu postaju žrtve kako kolonijalne, tako i rodne represije. Džin Ris, Doris Lesing, Džamejka Kinkejđ, Arundati Roj, Ivon Vera i Đampa Lahiri razbijaju mitove o ženskom identitetu i progovaraju o ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu i seksualnosti, o polu, rasnoj i klasnoj pripadnosti, kao i o značajnim aspektima društveno-političke realnosti postkolonijalnog sveta. Razlike u njihovoj nacionalnoj, klasnoj i rasnoj pripadnosti omogućavaju široku analizu društveno-političkog miljea postkolonijalnih društava i uloge koju ta društva namenjuju ženi.

**KLJUČNE REČI:** postkolonijalna književnost, feminizam, postkolonijalni diskurs, identitet, *Drugost*



**ABSTRACT:** The role of women writers in postcolonial literature is a rather complex one: their works tend to challenge both imperial and patriarchal world views and systems of values. Since the experiences of women in patriarchy and those of colonized subjects can be paralleled in a number of respects, both feminist and postcolonial theories are concerned with similar issues, above all with exposing the mechanisms of constructing women and colonized subjects as the inferior *Other*. Both theories have often been concerned with representation as the crucial phenomenon in identity formation and the idea of giving voice to the silenced and marginalized. This paper seeks to explore the views of postcolonial women writers in respect to the role of women in the literature of XIX and XX centuries, as well as the role of literature, especially the Western canon, in the construction of female subjectivity. It is also concerned with the experience of *double colonization* of women in the postcolonial world who have become victims of both colonial and gender oppression. Jean Rhys, Jamaica Kincaid, Doris Lessing, Yvonne Vera, Arundhati Roy and Jhumpa Lahiri challenge and subvert the myths about female identity and expose the slavish character of the stereotypes about motherhood, female body and sexuality, gender, race and class. They also address important aspects of socio-political reality of the postcolonial world and the differences in their cultural background provide an opportunity for a constructive comparative analysis of different postcolonial societies and the roles they assign to women.

**KEY WORDS:** postcolonial literature, feminism, postcolonial discourse, identity, *Otherness*

## SADRŽAJ

### UVOD

<b>Književno-kulturološki koncept lika žene u postkolonijalnoj književnosti</b> .....	1
Postkolonijalizam i postkolonijalna književnost .....	3
Feminizam, ginokritika i <i>écriture féminine</i> .....	8
Postkolonijalizam, feminizam i psihoanaliza .....	13
Postkolonijalni feminizam, feminizam Trećeg sveta i postfeminizam .....	19

### KARIBI .....

<b>DŽIN RIS: ŽENA U DIJALOGU SA KANONOM</b> .....	25
<i>Široko Sargaško more</i> : Kontradiskurs, intertekstualnost i ludakinja na tavanu .....	27
<i>Putovanje u mraku</i> : Dekonstrukcija kanona kao afirmacija stvaralačke autonomije žene .....	55

### DŽAMEJKA KINKEJD: IMPERIJA, KOLONIJA I MAJKA KROKODIL .....

<i>Eni Džon</i> : Odnos majka-ćerka kao metafora odnosa između Imperije i kolonije .....	75
<i>Lusi</i> : Uloga kolonijalnog vaspitanja i zapadnoevropske misli u formiranju identiteta žene kao postkolonijalnog subjekta .....	93

### AFRIKA .....

<b>DORIS LESING: CRNO-BELI SVET NASILJA I DESTRUKCIJE</b> .....	111
<i>Trava peva</i> : Uticaj rodnih, klasnih i rasnih faktora na dezintegraciju ličnosti žene u kolonijalnom okruženju .....	113
<i>Zlatna beležnica</i> : Aktivizam, kreativni izraz i fragmentarnost savremenog sveta .....	129

### IVON VERA: ŽENA, NACIONALNA ISTORIJA I EP O MUŠKOM HEROJSTVU

<i>Leptir u plamenu</i> : Uloga žene u nacionalnoj istoriji i mogućnost samoreprezentovanja ili	143
<i>Može li žena da govori?</i> .....	145
<i>Bez imena</i> : Telo žene, zemlja, trauma i postkolonijalna amnezija .....	160

### INDIJA .....

<b>ARUNDATI ROJ: POLITIČKI AKTIVIZAM I KREATIVNI IZRAZ</b> .....	172
<i>Bog malih stvari</i> : Moćni i prezreni – internalizovana represija .....	175

### ĐAMPA LAHIRI: SAVREMENI SVET HIBRIDNOSTI I OTUĐENJA .....

<i>Tumač bolesti</i> : Hibridni identiteti i (ne)mogućnost komunikacije u savremnom svetu otuđenosti i liminalnosti .....	191
---	-----

### ZAKLJUČAK .....

### LITERATURA .....

## UVOD

### Književno-kulturološki koncept lika žene u postkolonijalnoj književnosti

„Životi više od tri četvrtine svetske populacije oblikovani su iskustvom kolonijalizma. Jasno je od kolikog je to značaja u političkoj i ekonomskoj sferi, ali sveopšti uticaj kolonijalizma na percepciju savremenog sveta manje je evidentan. Književnost je jedan od najznačajnijih načina na koji se ove nove perspektive artikulišu, i upravo je književnost, uz ostale oblike umetnosti poput slikarstva, muzike i plesa, prostor gde je svakodnevna realnost kolonizovanih naroda najizraženija i gde se najsnažnije uobličava.“

Aškroft, Grifits, Tifin, *Imperija uzvraća udarac*

Iako se postkolonijalna teorija javlja prvenstveno kao reakcija na kolonijalni diskurs koji je pratio evropske kolonijalne pohode i revidira temeljne pretpostavke tog diskursa nastojeći da razobličiti neke od ideja koje leže u osnovi evropske imperijalne vizije sveta i čovečanstva, postkolonijalni diskurs danas sve više postaje neka vrsta redefinisanja marginalnosti. Kako se žena trećeg sveta obično uzima kao paradigmatičan primer marginalnosti, jedna od značajnih tema postkolonijalne misli postaje i „žensko iskustvo“ i ravnodušnost s kojom se obično prelazi preko pitanja roda i ženskog identiteta uopšte.

Analiza književno-kulturološkog koncepta lika žene u postkolonijalnoj književnosti kompleksan je zadatak koji podrazumeva jasno i pažljivo definisanje pojmova koji leže u osnovi postkolonijalne i feminističke misli. I samo pozivanje na marginalnost, upozoravaju neki kritičari, služi centru: žena „trećeg sveta“ smeštena je u prepoznatljivije okvire margine i tako definisana na način koji ne samo da ograničava ženu, nego i daje validnost centru. Lila Gandhi naglašava da je žena u postkolonijalnom svetu „dvostruko kolonizovana“ – i

patrijarhat i imperijalna ideologija namenjaju joj podređenu ulogu,<sup>1</sup> a Spivakova smatra da „između patrijarhata i imperijalizma, konstituisanja subjekta i formiranja objekta, figura žene nestaje, i to ne u netaknutom ništavilu, već u burnom kovitlacu dislocirane figuracije ‘žene Trećeg sveta’ razapete između tradicije i modernizacije, kulturalizma i razvoja.”<sup>2</sup>

Uloga žene u (postkolonijalnoj) književnosti veoma je kompleksna: i postkolonijalna i feministička kritika razobličavaju složene mehanizme konstruisanja lika subalternog subjekta (kolonizovanog/žene) kroz književna dela koja odslikavaju imperijalno-patrijarhalnu ideologiju i nastoje da otvore prostor sa kog će marginalizovane grupe svojim autentičnim glasom progovoriti o sopstvenom iskustvu.

Cilj ove studije je da ukaže na način na koji su književnice poreklom iz bivših kolonija doživele lik žene u kanonskim delima evropske književnosti, kao i na njihov doprinos razobličavanju mehanizama kojima se žena i kolonijalni subjekt konstruišu kao inferiorni *Drugi*. Džin Ris, Doris Lesing, Džamejka Kinkejd, Arundati Roj, Ivon Vera i Đampa Lahiri razbijaju mitove o ženskom identitetu i progovaraju o ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu i seksualnosti, o polu, rasnoj i klasnoj pripadnosti, kao i o značajnim aspektima društveno-političke realnosti postkolonijalnog sveta. Budući da pripadaju različitim generacijama (najstarija, Džin Ris, rođena je 1890. godine, a najmlađa, Đampa Lahiri, 1967) u delima ovih autorki moguće je pratiti neku vrstu evolucije postkolonijalne feminističke misli. Pored toga, razlike u njihovoj nacionalnoj, klasnoj i rasnoj pripadnosti omogućavaju široku analizu društveno-političkog miljea postkolonijalnih društava i uloge koju ta društva namenjaju ženi.

Kako i postkolonijalna i feministička kritika zasnivaju svoje konceptualne sisteme na dekonstruktivističkim i poststrukturalističkim principima, a psihoanalitičke kategorije revidiraju i interpretiraju sa kritičkom distancom, s namerom da ukažu na mesta koja zanemaruju ili pogrešno interpretiraju iskustvo žene i/ili kolonizovanog, ova studija temelji se na idejama postkolonijalnih teoretičara, prvenstveno Edvarda Saida, Gajatri Čakravorti Spivak, Franca Fanona, Lile Gandi i Anje Lumbe, na feminističkoj teoriji Simon de Bovoar, Čandre Talpade Mohanti, bel huks, Ilejn Šouvolter, Helen Siksu, Sandre M. Gilbert i Suzan Gubar, kao i na psihoanalitičkim konceptima Sigmunda Frojda, Žaka Lakana, Julije Kristeve i Melani Klajn.

---

<sup>1</sup> Videti Gandhi, Leela, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, St. Leonards, N.S.W., 1998. (Svi prevodi u radu su autorkini, osim gde je drugačije naznačeno.)

<sup>2</sup> Spivak, Gajatri Čakravorti, *Kritika postkolonijalnog uma*, preveo Ranko Mastilović, Beogradski krug, Beograd, 2003, str. 397.

## Postkolonijalizam i postkolonijalna književnost

Postkolonijalna teorija, nastala kao pokušaj preispitivanja geo-političkih, društveno-istorijskih i psiholoških posledica kolonijalizma, javlja se kasnih sedamdesetih godina dvadesetog veka. Na postmodernističkim i poststrukturalističkim idejama Fukoa, Deride i Lakana zasnovali su svoje ideje najznačajniji predstavnici postkolonijalne misli – od Edvarda Saida, čije delo *Orijentalizam* iz 1978. čini okosnicu celokupne postkolonijalne teorije i kojim pokreće niz debata o odnosu Istoka i Zapada i o načinu na koji se uspostavlja dominacija Zapada nad ostatkom sveta, preko Gajatri Čakravorti Spivak koja u centar svog interesovanja stavlja problem reprezentacije, odnosno pitanje da li postoji prostor sa kog podređeni mogu da predstavljaju sami sebe, do Homija Babe koji u razmatranje postkolonijalnog stanja uvodi nove koncepte hibridnosti, ambivalentnosti i mimikrije. Njihova promišljanja postavila su temelje teoriji koja će dovesti u pitanje etičke pretpostavke na kojima počiva celokupno Zapadno društvo.

Dok su političke i ekonomske posledice kolonijalizma lako uočljive, posledice koje je kolonijalno iskustvo imalo na percepciju sveta i sopstvenog identiteta kolonijalnog subjekta ne mogu se tako jednostavno izraziti. Čini se, ipak, da ih je najlakše artikulirati kroz neki oblik umetnosti, najčešće kroz književnost. Zato je postkolonijalna književnost predmet razmatranja postkolonijalnih teoretičara koji u delima Činue Ačbebe, Doris Lesing, Salmana Rušdija, Džamejke Kinkejd, Deraka Volkota, Džona Maksvela Kucija, Džin Ris i drugih pronalaze bogatstvo kolonijalnog iskustva kojima će ilustrovati vlastite teorije.

U jednom od najuticajnijih dela postkolonijalne kritike, *Imperija uzvraća udarac*, iz 1989. godine, autori Aškroft, Grifits i Tifin nastoje da ukažu na značaj postkolonijalne književnosti u artikulaciji i redefinisanju identiteta bivših kolonizovanih naroda. Oni, naime, tvrde da su studije engleskog jezika i uspon Imperije potekli iz iste ideološke klime, te da je književnost bila centar kulturnog poduhvata Imperije, baš kao što je monarhija bila njen politički stožer.<sup>3</sup> Gajatri Čakravorti Spivak kaže da „u načelu, britansku književnost devetnaestog veka ne bi trebalo čitati bez podsećanja na to da je imperijalizam, shvaćen kao engleska društvena misija, za Engleze predstavljao presudni deo kulturne reprezentacije Engleske“, te da „[u]logu književnosti u proizvodnji kulturne reprezentacije ne treba ignorisati.“<sup>4</sup> Edvard Said, pak, tvrdi da su roman i imperijalizam nezamislivi jedno bez

---

<sup>3</sup> Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back, Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London and NewYork, 1989, p. 2.

<sup>4</sup> Spivak, G.Č., op.cit., str. 172.

drugog. U svom delu *Kultura i imperijalizam* (1993) on nastoji da ukaže na ulogu književnosti u (post)kolonijalnom kontekstu, a kako u centar svog istraživanja stavlja kolonijalna osvajanja XIX i XX veka, književna forma koju posebno istražuje je roman. Prototip modernog realističkog romana je *Robinzon Kruso*, smatra Said i zaključuje da nije slučajno to što je glavni junak Evropljanin koji na udaljenom neevropskom ostrvu gradi sopstveni feud.<sup>5</sup> On, takođe, tvrdi da je kultura „izvor identiteta“<sup>6</sup>, te da dela književnih velikana na neki način konstruišu nacionalni identitet pošto čitalačka publika u njihovim dostignućima prepoznaje ono što je najbolje u jednoj naciji i vidi sebe, svoju kulturu i tradiciju u najboljem svetlu, da bi se potom stavljala u opoziciju sa drugim narodima i kulturama, stvarajući tako podelu na „nas“ i „njih“, uvek sa elementima izvesne ksenofobije. Čitajući evropska dela o Africi, Indiji, Karibima i delovima Dalekog Istoka, Said uočava ponavljanje određenih retoričkih figura (kao, na primer, „misteriozni Istok“) koje podupiru stereotipe o neevropskim narodima i održavaju podelu na „nas“ i „njih“, gde su „oni“ uvek inferiorni, primitivni barbarski narodi koji razumeju samo jezik nasilja i koje treba civilizovati, te im je stoga potrebno vođstvo superiorne civilizacije. Said je, istovremeno, svestan da je za većinu evropske publike ideja o vezi između nasilnih dela kao što je osvajanje tuđih teritorija, ropstvo i rasna diskriminacija, s jedne strane, i poezije, književnosti i filozofije s druge, gotovo nepojmljiva. Analizirajući britanski roman devetnaestog veka, počevši od Dikensovih i Konradovih dela, on primećuje da je kolonija uvek prisutna negde na marginama teksta kao prostor gde su odagnani besprizorni (kao na primer Magvič u romanu Čarlsa Dikensa *Velika očekivanja*), kao jedan inferioran svet, naseljen pripadnicima inferiorne rase, ali otvoren za intervencije mnogih Robinzona.<sup>7</sup> Roman je inkorporativni, kvazi-enciklopedijski oblik kulture, a romaneskni zaplet i ceo sistem društvenih referenci upućuje na postojeće institucije buržoaskog društva, njihovu moć i autoritet. Junak ili junakinja romana pokazuju sve aspiracije buržoaskog društva, a okvir u koji su smešteni pokazuje čemu mogu da teže, gde da idu, šta da postanu, otkriva im njihove mogućnosti i ograničenja. Britanski roman na neki način podupire sliku Engleske kao centra, povezanog sa nizom prekomorskih teritorija kao periferijom i ni u kom slučaju ne zagovara odustajanje od kolonija, nego prihvatanje dominacije kao norme.

---

<sup>5</sup> Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York, 1994, p. xii

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Ibid. xvi

Britanska imperijalna politika je tako tokom celog 19. veka bila poduprta književnim izrazom koji opstanak Imperije ne dovodi u pitanje.<sup>8</sup>

Postkolonijalna književnost otvara prostor za nove interpretacije i kompletnije poimanje kako sveta kolonijalizma, tako i onog koji se oblikovao nakon sticanja nezavisnosti bivših kolonija. Neki kritičari smatraju da je ceo savremeni svet „postkolonijalni“ s obzirom na ulogu koji je imperijalni poduhvat devetnaestog veka imao na uspostavljanje odnosa na savremenoj svetskoj geo-političkoj sceni, pa je analiza književnog opusa koji je taj poduhvat pratio i podržavao značajan put ka razumevanju imperijalne ideologije, baš kao što književnost koja se javlja kao reakcija na taj dominantni narativ otvara prostor s kog je moguće ostvariti bolji uvid u vizije sveta kolonizovanih i/ili ranije marginalizovanih grupa. „Književni tekst ne odslikava naprosto imperijalnu ideologiju, nego razotkriva tenzije, kompleksnost i nijanse unutar kolonijalnih kultura. Književnost je važna „zona kontakta“, gde se „transkulturaciona“ odvija u svoj svojoj kompleksnosti. Književnost nastala s obe strane linije razdvajanja često apsorbuje, prilagođava i upisuje aspekte „druge“ kulture, stvarajući tako nove žanrove, ideje i identitete. Konačno, književnost je značajno sredstvo aproprijacije, izvrtanja i preispitivanja dominantnih načina reprezentacije i kolonijalne ideologije,”<sup>9</sup> kaže Anja Lumba.

Iako postoje izvesna neslaganja oko toga šta sve spada u postkolonijalnu književnost, uglavnom se ovim terminom označava savremena književnost koja je nastala u bivšim britanskim kolonijama, što podrazumeva delove Afrike, Karibe, Indiju, Bangladeš, Maleziju, Maltu, Pakistan, Singapur, Šri Lanku i ostrva u Južnom Pacifiku, a Aškroft, Grifits i Tifin u postkolonijalnu književnost svrstavaju i književnost Australije, Kanade i Sjedinjenih američkih država. Stav većine teoretičara je, međutim, da se američka književnost ne može smatrati postkolonijalnom, s obzirom da su SAD stekle nezavisnost mnogo pre ostalih kolonija, a sadašnja pozicija SAD kao svetske sile je svakako isključuje iz ove klasifikacije. Afro-američka književnost, međutim, spada u postkolonijalnu zbog svojih afričkih korena i „marginalnog“ statusa.

Iako se ponekad pravi razlika između kolonijalne i postkolonijalne književnosti, zavisno od toga da li je nastala pre ili posle sticanja nezavisnosti, Aškroft, Tifin i Grifits pod postkolonijalnom književnošću podrazumevaju celokupnu književnost koja je nastala od perioda kolonijalizma do danas pošto smatraju da postoji određeni kontinuitet u temama koje se nalaze u centru interesovanja tokom celog istorijskog procesa koji je počeo sa

---

<sup>8</sup> Ibid., p.74.

<sup>9</sup> Lumba, Ania, *Colonialism/ Postcolonialism*, Routledge, London and New York, 1998, p. 70.

evropskom imperijalnom agresijom. Međutim, tek je doba dekolonizacije donelo kritičku refleksiju kolonijalnog iskustva, što je svakako jedna od najvažnijih karakteristika postkolonijalne književnosti. Književnost koja je nastajala u kolonijama nije imala tu kritičku notu, nego je, naprotiv, uprkos činjenici da opisuje pejzaže, običaje i jezik kolonizovane zemlje, privilegovala „centar“ (metropolu) u odnosu na „marginu“ (koloniju). U takvoj književnosti nazire se želja za asimilacijom i apsorpcijom. Književnost je u koloniji bila pod direktnom kontrolom imperijalne vlasti i kao takva ograničavala mogućnost izražavanja drugačije perspektive kolonijalnog subjekta.<sup>10</sup>

Postkolonijalni diskurs, s druge strane, predstavlja kritičko preispitivanje kolonijalnog diskursa, te nastoji da otvori puteve za prevazilaženje ograničenja koja nametnuti imperijalni jezik stavlja pred kolonijalnog subjekta i traži nove jezičke forme pomoću kojih će izraziti kolonijalno iskustvo koje se odlikuje osećanjima otuđenosti, izmeštenosti i marginalnosti i pomoću kojih će na efikasan način artikulirati svoju različitost i *Drugost*. Kako Bil Aškroft ističe, jezik je utemeljen u kulturnoj realnosti i snabdeva nas pojmovima pomoću kojih se ta realnost konstituiše i spoznaje.<sup>11</sup> U bivšim kolonijama jezik kolonizatora postao je deo ličnog i kolektivnog identiteta kolonijalnog subjekta i to pre svega putem obrazovanja koje je kolonizatorska vlast uvela u kolonizovanim zemljama, a čiju osnovu je činilo proučavanje imperijalnog jezika i kulture, koji su predstavljani kao poželjni obrasci kojima je potrebno težiti. To je kod kolonijalnog subjekta neminovno proizvodilo osećaj inferiornosti i nekompetentnosti, te je promena odnosa prema jeziku važan deo procesa dekolonizacije i oslobođenja bivših kolonija. Kako su u bivšim kolonijama često istovremeno u upotrebi jezici indigenih naroda i jezik kolonizatora, jezička situacija u tim zemljama veoma je kompleksna, a među postkolonijalnim književnicima i teoretičarima neprestano je u toku diskusija oko toga da li je u okviru borbe protiv imperijalnog uticaja potrebno insistirati na maternjem jeziku ili se i imperijalni jezik može iskoristiti kao sredstvo u toj borbi. Afrički pisac Ngugi va Tiongo smatra da je jezik najmoćnije imperijalno oružje koje predstavlja sredstvo „duhovnog podjarmljivanja“ i koje je „zarobilo dušu“ kolonijalnog subjekta, te zagovara potpuno odbacivanje engleskog jezika i odbija da ga koristi u svom radu, a time i da se povinuje onoj vrsti sveta i stvarnosti koju taj jezik izražava, kao i političkoj dominaciji koju on podrazumeva. Ovakav proces radikalne dekolonizacije vodi ka oporavku nacionalnog i etničkog identiteta otelovljenog u maternjem jeziku, smatra Ngugi, i ističe da je za bivše

---

<sup>10</sup> Ibid., p. 5.

<sup>11</sup> Ashcroft, B., *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London and New York, 2001, p. 40.



kolonijalne subjekte neophodno da se usmere na sebe, na vlastiti jezik i vlastiti napredak. Njihov primarni interes treba da bude Afrika i napredak afričke kulture, a ne slika koju će o Africi imati Evropa i ostatak sveta.<sup>12</sup> S druge strane, postoje i oni pisci koji smatraju da jezik kolonizatora može biti moćno sredstvo otpora, jer su „oni pisci koji pišu na engleskom iskoristili taj jezik kao kulturno sredstvo, medij pomoću kojeg publika širom sveta može biti upoznata sa kulturno raznolikim post-kolonijalnim društvima.”<sup>13</sup> Među njima je i Čunua Ačebe koji kaže: „Dat mi je ovaj jezik i ja nameravam da ga iskoristim.”<sup>14</sup>. V.H.Nju smatra da „pisci koji imitiraju jezik druge kulture [...] dopuštaju da budu definisani tom kulturom“, dok su najbolji među njima otišli dalje od prostog imitiranja jezika – „oni su ga modifikovali i tokom tog procesa otvorili alternativne književne mogućnosti.”<sup>15</sup> Upravo to modifikovanje, odnosno transformacija jezika predstavlja, prema Aškroftu, način na koji se imperijalni jezik pretvara u sredstvo otpora i anti-imperijalne borbe, a kao najznačajnije oblike prilagođavanja jezika on navodi abrogaciju i apropijaciju jezika. Termin abrogacija odnosi se na odbacivanje normativnog koncepta „pravilnog” ili „standardnog” jezika i njemu suprotstavljenih konceptata „inferiornih dijalekata” i „marginalnih varijanti“, ali istovremeno predstavlja i stanovište koje se suprotstavlja teorijama koje tvrde da imperijalni jezik neminovno zarobljava kolonizovanog kolonizatorskim konceptualnim paradigmatama. Abrogacija tako u neku ruku obezbeđuje osnovu za apropijaciju jezika, odnosno za proces koji podrazumeva način na koji postkolonijalni pisci koriste određene aspekte imperijalne kulture koji im mogu biti od koristi u artikulaciji sopstvenih društvenih i kulturnih identiteta.<sup>16</sup>

Pored transformacije jezika, jedna od strategija redefinisavanja Zapadnog sistema vrednosti i destabilizovanja evrocentrične vizije sveta jeste i revidiranje kanonskih dela evropske književnosti, njihova dekonstrukcija *kontrapunktnim čitanjem*<sup>17</sup>, kao i ponovno ispisivanje velikih narativa uključivanjem onoga što je iz njih izostavljeno. Polazeći od Bahtinove teorije dijalogizma po kojoj je svako delo u neprestanom dijalogu sa drugim delima i autorima, Julija Kristeva razvija koncept *intertekstualnosti* kojim naglašava vezu teksta i šire društvene i kulturne tekstualnosti iz koje je proizašao, da bi postkolonijalna teorija ovaj koncept razradila u okviru analize odnosa između kolonijalnog i

<sup>12</sup> Ngugi wa Thiong’o, “*The Language of African Literature*“, in Ashcroft et al (eds.), *The Post-colonial Studies Reader*, Routledge, London and New York, 1995, 285.

<sup>13</sup> Ashcroft, B., *Post-Colonial Transformation*, op.cit., p. 56.

<sup>14</sup> Navedeno prema Ngugi, wa Thiong’o, “*The language of African Culture*“, in *The Post-colonial Studies Reader*, op.cit., p. 285.

<sup>15</sup> Videti, New, W.H., “*New Language, New World*“, in *The Post-colonial Studies Reader*, op.cit., p. 303.

<sup>16</sup> Videti Ashcroft et al., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, op.cit., p. 5.

<sup>17</sup> Said, E. W., op.cit.

postkolonijalnog diskursa kao „uzračanje pisanjem“, odnosno kao poseban oblik suprotstavljanja dominantnom diskursu i označila ga terminima *kontra-diskurs* (Aškroft et. al) i *kontrapunktno čitanje* (Edvard Said). Tako su se u centru interesovanja postkolonijalnih pisaca našla velika dela evropske književnosti poput Šekspirove *Bure*, Defoovog *Robinzona Krusoa*, Konradovog *Srca tame* i *Džejn Ejr* Šarlote Bronte, a njihovim revidiranjem razobličava se binarna imperijalna logika po kojoj je kolonizovani suprotstavljen kolonizatoru u okviru manihejskih kategorija kojima se uvek konstruiše kao marginalizovani, inferiorni *Drugi*. Osnovni cilj ovakvog čitanja i prerade kanona jeste pokušaj da se vrati glas subalternom postkolonijalnom subjektu koji je kolonijalnim diskursom učutkan i definisan u odnosu na normu koju uspostavlja dominantna kultura.

### **Feminizam, ginokritika i *écriture féminine***

Feministička i postkolonijalna teorija se u izvesnom smislu kreću u istom pravcu: i jedna i druga nastoje da preokrenu postojeću hijerarhiju u okviru roda, rase i kulture, te u tom cilju prihvataju postrukturalističko negiranje binarnih opozicija koje leže u osnovi svake represivne strukture. Feministička misao „trećeg sveta“ nalazi čvrsto uporište u postkolonijalnoj teoriji, naročito u domenu teorije identiteta, različitosti i drugosti, kao i potčinjavanja subjekta dominantnim diskursom, a dodirne tačke između postkolonijalne i feminističke teorije mogu se pronaći i u načinu na koji se i jedna i druga bave problemima reprezentacije i jezika kao fenomenâ od ključnog značaja u definisanju i konstrukciji identiteta i subjektivnosti. I jedna i druga teorija dele isto osećanje učutkanosti, ugušenosti glasa ili „nemuštosti“ koje je potrebno prevazići jezičkom aproprijacijom i rekonstrukcijom jezičke autentičnosti. U razrešavanju pitanja identiteta obe teorije uspostavljaju kritičku distancu prema psihoanalitičkim kategorijama koje revidiraju s namerom da u njih uključe i specifično iskustvo marginalizovanih.

Adrijana Zaharijević tvrdi da je „način na koji bivamo polom umnogome reakcija na propisane okvire nastale krajem XVIII i početkom XIX veka, saobražavanje s njima ili nastojanje da se oni podriju ili odbace.“<sup>18</sup> Ona početke feminističkog pokreta smešta u XIX vek, kada se položaj muškarca i žene mogao razumeti samo kroz strogo regulisan okvir privatnog i javnog. Devetnaesti vek je „vek progresa, optimizma, naizgled nezaustavljivog uspona nauke, nastanka svetskih imperija, i prvog organizovanog delovanja žena u istoriji,“

---

<sup>18</sup> Zaharijević, Adrijana, *Postajanje ženom*, Rekonstrukcija Ženski fond, Beograd, 2010, str.11.

doba kada se pod uticajem Francuske buržoaske revolucije prvi put javlja ideja o potrebi „da žene istupe iz prostora privatnosti”, te da budu „prepoznate kao pravni subjekti.”<sup>19</sup> Značajne figure tog ranog feminističkog pokreta bile su Olimpija de Guž u Francuskoj, koja je 1791. godine napisala „*Deklaraciju o pravima žene i građanke*“ i Meri Vulstonkraft u Engleskoj, čije se delo *Odbrana prava žene* (1792) smatra najznačajnijim feminističkim tekstom 18. veka. Originalna *Odbrana prava žene* sastoji se od trinaest poglavlja, ali je danas od najvećeg značaja predgovor koji je njena posveta bivšem francuskom biskupu i tadašnjem revolucionarnom zakonodavcu Šarlu Morisu de Taljeran Perigoru, koji je u septembru 1791. godine Narodnoj skupštini podneo izveštaj o nacionalnom obrazovanju iznoseći stav da bi oba pola trebalo da se obrazuju, ali je istovremno i ustvrdio da bi zarad opšteg dobra trebalo da se žene posvete domaćinstvu jer „[č]ini se nespornim da opšta sreća, naročito sreća žena, zahteva da one nemaju nikakve aspiracije ka praktikovanju prava i političkih funkcija. Njihov najveći interes mora se tražiti u volji prirode. Nije li očigledno da ih njihova krhka konstitucija, njihove tihe naklonosti, dužnosti materinstva, neprestano udaljavaju od *habitudes fortes*, teških odgovornosti, i pozivaju ih na plemenita zanimanja, na brigu o domaćinstvu?”<sup>20</sup> Njen odgovor je rasprava o pravima koja se temelje na jedinstvenom merilu ljudskih vrednosti, tokom koje zagovara razvijanje ženskog karaktera, prosuđivanja i znanja, usavršavanje razuma i promovisanje vrline.<sup>21</sup>

Prve feministkinje bile su uglavnom „udate, ugledne bele žene iz srednje ili više klase, čiji uticajni supruzi (i/ili očevi) odoravaju njihovo delovanje”<sup>22</sup> i koje su i same iz svoje retorike isključivale društveno sankcionisane prakse i slojeve i insistirale na moralnoj superiornosti žene koja se ogledala u njenim majčinskim vrlinama, čestitosti i požrtvovanosti. Njihova ideja moralne i nacionalne obnove zasnivala se na uređenju države kao porodice, gde je muškarac glava, a žena srce. Prvi svetski rat umnogome je promenio trendove – prve feministkinje koje su ranije govorile o poboljšanju celokupnog ljudskog roda, sada se svrstavaju na stranu nacije, a usled teških životnih uslova mnoge žene su prisiljene da traže zaposlenje, pa se tako donekle destabilizovala i podela života na javnu i privatnu sferu. Zbog nedostatka muške radne snage, tokom rata mnoge žene se zapošljavaju u ratnoj industriji, a kada je u proleće 1917. godine osnovan ženski britanski korpus „pao je

<sup>19</sup> Zaharijević, Adrijana (ur.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, ArtPrint, Novi Sad, 2008, 389.

<sup>20</sup> Navedeno prema Karen Ofen, „*Da li je Meri Vulstonkraft bila feministkinja?: Kontekstualno čitanje Odbrane prava žene 1791-1992*“, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-13/77-da-li-je-meri-vulstonkraft-bila-feministkinja-kontekstualno-citanje-odbrane-prava-zene-1792-1992>

<sup>21</sup> Videti Ofen, K., op.cit.

<sup>22</sup> Zaharijević, A., *Neko je rekao feminizam?*, op.cit., 390-391.

i poslednji bastion muške nadmoći“, kaže Adrijana Zaharijević.<sup>23</sup> Nakon rata, međutim, svim silama se nastojalo istisnuti žene iz javne sfere, bilo ukidanjem nekih privilegija, bilo javnom osudom ili slavljenjem uloge majke i supruge. Ista matrica ponoviće se i sa Drugim svetskim ratom: ženu treba vratiti „u privatnost doma i porodice“, što ima za „cilj rast nacije i revitalizaciju njenog zdravog tkiva.“<sup>24</sup>

Mada je osnovna preokupacija feministkinja ovog prvog talasa feminizma bilo stvaranje uslova za obrazovanje žena i borba za pravo glasa, Meri Vulstonkraft se u pomenutoj *Odbrani prava žene* kratko dotakla i uloge književnosti u definisanju žene, ženskosti i ženstvenosti u poglavlju sa podnaslovom *Prekorevanje nekih pisaca koji su predstavljali žene kao žaljenja vredne, gotovo s prezirom*, u kojem se ruga Rusoovom opisu savršene žene koja treba da bude „krhka i pasivna, jer je telesno slabija od muškarca; i otuda zaključuje da je ona stvorena da mu se podredi i da mu udovolji, te da joj je dužnost da se načini prijatnom svom gospodaru – što je veličanstveni vrhunac njenog postojanja.“<sup>25</sup> Ta konstruisana slika idealne žene, kao i uopšte način reprezentovanja žene u književnosti, postaće jedna od značajnih tema u tekstovima feministkinja drugog talasa.

Kao ključnu figuru koja je imala presudan uticaj na feministkinje drugog talasa (koji se obično smešta u period između 60-ih i 80-ih godina dvadesetog veka) Adrijana Zaharijević identifikuje Simon de Bovoar koja definiše razliku između roda i pola i analizira patrijarhat kao sistem vrednosti u kojem ženska i muška bića (pol) postaju muškarci i žene (rod).<sup>26</sup> U svojoj uticajnoj studiji *Drugi pol* (1949) Simon de Bovoar analizira istoriju ženskog konstruisanja kao *Drugog*, a posebno poglavlje posvetila je načinu reprezentovanja žene u književnim delima. U okviru analize mita o ženi ona razmatra način na koji Monterlan, D.H. Lorens, Klodel, Breton i Stendal prikazuju ženu u svojim delima, jer joj se čini da je njihov stav tipičan. Bilo da je Večno Žensko, Velika majka, Zagonetka, Pasivna suština, Istina, Lepota, Poezija ona je uvek *Drugo*. „Žena je Sve. Sve izuzev same sebe.“<sup>27</sup> Ona tako naglašava ulogu koju književnost ima ne samo u izražavanju postojećih stavova o ženi, nego i u konstruisanju prihvatljive slike žene, što će postati tema mnogih feminističkih studija.

Nadovezujući se na dela Simon de Bovoar (kao i na dela Virdžinije Vulf), feministkinje drugog talasa ukazivale su na suštinsku različitost ženskog književnog

---

<sup>23</sup> Ibid., 395.

<sup>24</sup> Ibid., 397.

<sup>25</sup> Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman*, J.M. Dent & Sons LTD, 1982, 86.

<sup>26</sup> Zaharijević, A., *Neko je rekao feminizam?*, op. cit., str. 401.

<sup>27</sup> Bovoar, Simon de, *Drugi pol I*, prevela s francuskog Mirjana Vukmirović, Beogradski izdavački zavod, Beograd, 1983, str. 304.

stvaralaštva u odnosu na „mušku“ književnost koju analizirale sa stanovišta androcentričkih jezičkih konstrukcija, nastojeći da ukažu na njihovu ulogu u stvaranju kulturnih stereotipa. Tako se javila i posebna struja feminističke kritike, revizionistička feministička kritika, koja je usmeravala pažnju na istraživanje mizoginih motiva u književnosti i teoriji književnosti. Iako je revizionistički feminizam bio značajan za demaskiranje mehanizama kojima se konstruišu predstave o ženi i ženskom stvaralaštvu, Ilejn Šouvolter kritikuje ga kao suštinski androcentričan pristup, jer žensko stvaralaštvo neprestano dovodi u vezu sa muškom perspektivom i ističe potrebu da se u analizi književnosti naglasak stavi na ono što žensko stvaralaštvo čini drugačijim i specifičnim.<sup>28</sup> Ona je feminističku kritiku podelila na *feminističku kritiku u užem smislu*, koja se bavi ženom „kao potrošačem književnosti koju proizvode muškarci“ i *ginokritiku*, koja proučava „ženu kao proizvođača smisla teksta, te istoriju, teme, žanrove i strukture književnosti koju su pisale žene.“<sup>29</sup>

Značajan doprinos razmatranju žene kao autora teksta dale su Sandra Gilbert i Suzan Gubar u svom delu *Ludakinja na tavanu: žena pisac i književna imaginacija devetnaestog veka* (1979). Autorke razmatraju dela Meri Šeli, Džejn Ostin, Šarlote i Emili Bronte, Džordž Eliot, Kristine Rozeti, Emili Dikinson i drugih i nastoje da pokažu na koji način su muška književna tradicija i patrijarhalne metafore oblikovali žensko iskustvo i kakav uticaj su imali na žensko književno stvaralaštvo. Analizirajući teoriju Harolda Bluma o književnom tekstu kao obračunu pesnika sa „poetskim ocem“ koji je rezultat želje pesnika da bude originalan, dok istovremeno ne može da se odupre porivu da imitira poeziju prethodnika, one zaključuju da zbog frejdovskih implikacija u Blumovoj teoriji žena nije u istom položaju kao muškarac, te je za nju karakterističan „strah od autorstva.“ Viktorijanske opozicije između žene anđela (*vile kućnog ognjišta, anđela doma*) i žene čudovišta (*ludakinje, veštice*) one tumače ne samo kao mušku konstrukciju ženstvenosti koja zarobljava ženu i sputava njenu kreativnu energiju, nego i kao neku vrstu podeljene ličnosti žene, gde je ludakinja, čudovište, veštica njeno mračno *Ja*, njen sopstveni bes i nemir nastao kao posledica autorske nesigurnosti, dok usmrćena savršenom slikom same sebe u muškom tekstu pokušava da ostvari književnu autonomiju.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Tešić, Gojko (ur.), *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić, Biblioteka Književne nauke, Službeni glasnik, 2009, 440-445.

<sup>29</sup> Videti Dojčinović-Nešić, Biljana, *Ginokritika: istraživanje ženske književne tradicije*, <http://www.zenskestudie.edu.rs/izdavastvo/elektronska-izdanja/casopis-zenske-studije/zenske-studije-br-5-6/237-ginokritika-istrazivanja-zenske-knjizevne-tradicije>

<sup>30</sup> Videti Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven CT and London, 1979, pp. 12-17.

Uvođenje ženskih studija na univerzitetima osamdesetih godina omogućilo je sistematičnije proučavanje uloge žene unutar postojećih kanona, a s usmeravanjem pažnje na rod kao kulturnu kategoriju suprotstavljenu polu kao biološkoj datosti, sve veći značaj dobijaju i rodne studije. Ceo niz značajnih teoretičarki, od Nensi Čodorov, do Lis Irigaraj i Džudit Batler bave se analizom pojma roda sa socioloških, psihoanalitičkih i poststrukturalističkih pozicija.

Helen Siksu i Lis Irigaraj uvode u feminističku kritiku pojmove *ženskog pisma* (*écriture féminine*) i ženskog govora (*parler-femme*). U *Smehu meduze* (1975) Helen Siksu piše: „Vreme je da žena zada udarac u pisanom i govornom jeziku. Svakoj ženi je poznat nemir sa kojim se zadobija govorna reč, srce koje lupa do rasprsnuća, ponekad i pad u gubitak jezika, gubitak tla, gubitak jezika koji ne sluša. [...] [Nj]ena reč gotovo uvek završava u gluvom muškom uhu, koji ništa osim muškog glasa i ne čuje. Pišući, od i ka ženama, i suočavajući se sa diskursom koji je vođen falusom, žena će potvrditi ženu drugačije nego kada bi to radila sa mesta koje joj je rezervisano u i kroz simbol, drugim rečima kroz tišinu. Ona treba da izađe iz tišine koja je zamka. Neka ne dozvoli da bude raspoređena u odaje margina ili harema.“<sup>31</sup> Za Helen Siksu, kao i za druge poststrukturaliste, jezik igra aktivnu ulogu u stvaranju „realnosti“ što znači da različita upotreba jezika može proizvesti različite „realnosti“. Jezik je aktivni izvor represije nad ženama, pa je stoga potrebno preoblikovati muške jezike u *écriture féminine*: ženski način pisanja. Da bi pisale, žene moraju da uspostave vezu sa sopstvenim telom, razbiju obrasce sveprožimajućeg falogocentrizma i ostvare potencijal za sveobuhvatnu društvenu promenu.<sup>32</sup> „Falogocentrizam“ je kovanica nastala kombinacijom Lakanovog pojma „falocentrizam“ i Deridinog pojma „logocentrizam“. U toj falogocentričnosti jezika i Lis Irigaraj prepoznaje razlog zbog kog žena ne može „da bude u dodiru sa samom sobom, da artikuliše sopstvenu žudnju. Da bi postala 'normalna žena', ona mora da prihvati 'maskaradu ženstvenosti' jer živi u sistemu vrednosti koji nije njen.“<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> Siksu, Helen, *Smeh Meduze*, sa francuskog prevela Sanja Milutinović –Bojanić, <http://documents.tips/documents/helene-cixous-smijeh-meduze-elen-siksu-smeh-meduze.html>

<sup>32</sup> Morigan, Clementine, *The Laugh of the Medusa: A Textual Analysis*, <http://clementinemorigan.com/the-laugh-of-the-medusa-a-textual-analysis>

<sup>33</sup> Videti Lukić, Jasmina, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, <http://www.sveske.ba/en/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>

## Postkolonijalizam, feminizam i psihoanaliza

U analizi ključnih momenata koji su uticali na konstituisanje rodni i postkolonijalnih identiteta, ličnih i kolektivnih, postkolonijalna i feministička kritika uveliko se oslanjaju na psihoanalitičke koncepte, terminologiju, pa i metodologiju, premda je psihoanalitički konceptualni aparat često kritikovan, osporavan, prilagođavan i dekonstruisan.

Neki od najznačajnijih postkolonijalnih kritičara pokušali su da upotrebe psihoanalitičke koncepte u promišljanju kolonijalnih odnosa, ali budući da je proizašla iz dominantnog evropskog diskursa, psihoanalitička teorija se često dovodi u vezu sa imperijalnom ideologijom. Lakanova teorija o nesvesnom, na primer, koju on razrađuje kao kombinaciju Frojdove psihoanalize i strukturalističke analize jezika, te njegove ideje o „fazi ogledala“ u razvoju subjekta, imale su značajan uticaj na razmatranje *Drugosti* kao jednog od ključnih pojmova postkolonijalnog diskursa, ali je zato Frojdova uloga u postkolonijalnoj teoriji krajnje ambivalentna. Iako je njegov uticaj neosporan, neki od Frojdovih simbola i tumačenja dovode se u pitanje, a posebno analogija između neurotičara, dece, žena i „primitivnih“ naroda. U *Totemu i tabuu*, kako ističe Mrinalini Gridhari, Frojd nagoveštava da je proučavanje „divljaka i poludivljaka“ naročito zanimljivo jer ovaploćuje ranu fazu civilizacije. To što Frojd neevropske narode proglašava primitivnima, po njenom mišljenju, u skladu je sa akademskim diskursom njegovog vremena i manje je problematično od sistema vrednosti koje njegove metafore podupiru. Kontrast između zdrave i neurotične ličnosti, Evropljanina i ne-Evropljanina, primer je institucionalizovanog delovanja psihoanalize, kao oblika modernog znanja, u konstruisanju nezapadnih kultura kao *Drugih* u odnosu na evropske norme, kaže Gridhari, pozivajući se na Mur-Gilberta.<sup>34</sup> Bilo projektovanjem rasnih i kulturnih razlika, bilo njihovim brisanjem, psihoanaliza je kao institucija i kao teorija služila kolonijalnim interesima, smatra Anja Lumba<sup>35</sup>, a Gajatri Čakravorti Spivak u psihoanalizi vidi instrument podrške onome što ona naziva „epistemičkim nasiljem“.

No, i pored određenih ograničenja psihoanalitičkog konceptualnog sistema, postkolonijalni teoretičari neretko su pribegavali psihoanalitičkim tumačenjima specifičnih odnosa koji se u susretu između kolonije i Imperije razvijaju između kolonizatora i

---

<sup>34</sup> Greedharry, Mrinalini, **Postcolonial Theory and Psychoanalysis: From Uneasy Engagements to Effective Critique**, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2008, 1-2.

<sup>35</sup> Lumba, A., op.cit., 141.

kolonizovanih da bi objasnili mehanizme koji su omogućili dugotrajni uticaj imperijalnih zemalja na kolonizovane narode, a koji se u bivšim kolonijama nastavlja i nakon sticanja nezavisnosti.

Među prvim takvim pokušajima bilo je i nastojanje francuskog psihoanalitičara Oktavea Manonija da opiše odnose između kolonizovanih i kolonizatora na Madagaskaru. U delu *Prospero i Kaliban: Psihologija kolonizacije* iz 1949. godine, on nastoji da pokaže da kult predaka na tom ostrvu oduzima ocu značaj koji ima u evropskoj kulturi. Na Madagaskaru je otac samo posrednik između mrtvih predaka i svoje porodice, a ne figura kojoj je potrebno suprotstaviti se i dokazivati vlastitu muškost, pa se tako ne može razviti Edipov kompleks koji je potrebno razrešiti u toku sazrevanja. Manoni zaključuje da takav hijerarhijski religiozni sistem, u kojem mrtvi čine višu moralnu instancu, superego, koji određuje vladanje živih stvara kod stanovnika Madagaskara kompleks zavisnosti koji se tokom kolonizacije projektuje na kolonizatora, koji opet, vlastiti kompleks inferiornosti kompenzuje i natkompezuje željom da se nadredi datoj sredini. Inspirisan likovima iz Šekspirove *Bure*, Prosperom i Kalibanom, on je spremnost kolonizovanih da prigrlje kulturu kolonizatora nazvao *Kalibanovim kompleksom*, a odnos između Prospera i Kalibana ostao je do dana današnjeg jedna od najupečatljivijih metafora odnosa između kolonizatora i kolonizovanog (naročito kada se radi o Karibima), gde već i sama činjenica da Prospero uči Kalibana da govori engleski, te je ovaj tako osuđen da se izražava u kategorijama koje mu nameće njegov gospodar, predstavlja sliku kolonizovanog koji postaje zarobljenik sistema vrednosti koji mu kolonizator nameće putem jezika i obrazovnog sistema koji u sklopu „civilizatorske misije“ uvodi u kolonije.

Manoni smatra da je „kolonizacija uvek zahtevala postojanje potrebe za zavisnošću. Ne mogu svi narodi biti kolonizovani: samo oni koji imaju takvu potrebu.“<sup>36</sup> Napadajući ovu teoriju u svom čuvenom delu *Crna koža, bele maske* iz 1952. godine, Fanon ističe da osećaj inferiornosti kod kolonizovanih ne proizilazi iz nekakvog urođenog kompleksa zavisnosti, nego je usled diskriminacije kojoj je izložen, crni čovek prisiljen da potvrđuje vlastitu subjektivnost u kategorijama koje mu tlačitelj nameće, te je tako identifikacija sa gospodarem jedini način da dokaže da je i sam ljudsko biće. On nadalje insistira da se u suštini kolonijalnih odnosa nalazi rasizam, te da ono što Manoni naziva kompleksom zavisnosti u stvari predstavlja posledice sprovođenja rasističke ideologije u kolonijalnim društvima. Pre njega, za većinu autora koji su pisali o mentalnom zdravlju i kolonijama,

---

<sup>36</sup> Mannoni, Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, translated by Pamela Powesland, Methuen & CO. LTD, London, 1956, 85.



rasizam nije čak bio ni tema za razgovor, tvrdi Mrinalini Gridhari, pa je u tom smislu od izuzetnog značaja to što se u centru njegovog interesovanja nalazi upravo ovaj fenomen.<sup>37</sup>

Kao psiholog i psihijatar, Franc Fanon je insistirao na preispitivanju fundamentalnih pretpostavki, metoda i praksi psihologije kao naučne discipline. U pomenutom delu on koristi elemente Frojdove psihoanalize i Jungove analitičke psihologije, koje interpretira i prilagođava vlastitim potrebama da bi se pozabavio pitanjem rase, odnosno da bi rastumačio proces putem kojeg ljudsko biće postaje *rasni subjekt*. On u suštini prihvata Frojdove koncepte ega, ida i superega, kao i Jungov koncept kolektivnog nesvesnog i koristi ih kao konceptualni aparat da bi objasnio suštinu belog rasizma koji doživljava kao posledicu negrofobije. U korenu belog rasizma, smatra Fanon, nalaze se gotovo mitske predstave o Crncu koje stvara Evropska kultura, posebno u vezi sa njegovom seksualnošću i navodno zlom prirodom. Psihopatologija crnog čoveka je otuda posledica njegovog bitisanja kao crnca u rasisitičkom društvu ili, u najboljem slučaju, u društvu koje favorizuje evrocentrični društveni poredak, a ogleda se u njegovom samoporicanju, odnosno u otuđenju od sopstvenog biološkog bića.<sup>38</sup>

U poglavlju koje nosi naziv *Crnac i psihopatologija*, Fanon pokušava da utvrdi u kom obimu se Frojdovi i Adlerovi zaključci mogu primeniti u analizi vizije sveta crnog čoveka. On polazi od ideje da psihoanaliza nastoji da objasni određene obrasce ponašanja i to u okviru određene grupe koju predstavlja porodica, jer analiza svake neuroze odraslog čoveka nastoji da otkrije analogiju sa događajima iz detinjstva, neko ponavljanje i reprodukciju konflikata čiji se koreni nalaze u određenom porodičnom kontekstu. On nadalje tvrdi da postoji bliska veza između strukture porodice i društvenog sistema, te da je porodica minijatura predstava celokupne nacije, strukturirana po istim zakonima, principima i vrednostima koji važe u datom društvenom sistemu. Karakteristike porodice projektuju se na celokupno društvo i obrnuto, pa je otuda „zdrav” čovek i funkcionalan član društvene zajednice proizvod „zdrave” porodice, dok se koren svih abnormalnosti može naći u „nezdravoj” porodici. Za crnog čoveka, međutim, ovaj princip ne važi, smatra Fanon: „Normalno crno dete, koje je odraslo u normalnoj porodici, postaće abnormalno i pri najmanjem kontaktu sa belim svetom.”<sup>39</sup> Na Antilima nije moguće uspostaviti korelaciju između porodice i nacije – dok je za Evropljanina nacija produžetak porodice, za kolonizovanog se porodica ne može ni u kom slučaju ogledati u kolonijalnom sistemu. Otac

---

<sup>37</sup> Greedharry, M., op.cit., 26.

<sup>38</sup> Videti Clarke, Richard, *Frantz Fanon Black Skin White Masks (1952)*: “The Negro and Psychopathology”, <http://www.rlwclarke.net/courses/LITS2307/2004-2005/06AFanonNegroandPsychopathology.pdf>

<sup>39</sup> Fanon, Frantz, *Black skin, white masks*, Pluto Press, London, 1986. 145.

je podređen kolonijalnom autoritetu, pa je otuda „zakon oca“ u stvari „zakon belog čoveka“. <sup>40</sup> Međutim, celokupna situacija komplikuje se zbog činjenice da crni čovek na Francuskim Antilima <sup>41</sup> ne razmišlja o sebi kao o crncu. Kroz celokupno obrazovanje koje kolonizator u okviru „civilizatorske misije“ uvodi u kolonizovanim zemljama, kolonizovani usvaja evropski vrednosni sistem, u ovom slučaju francuski i identifikuje se sa belim kolonizatorom, da bi tek po odlasku u Evropu, kaže Fanon, shvatio da se reč *crnac* odnosi i na njega. Ma koliko antilska porodica nastojala da reprodukuje francusku, odnosno evropsku društvenu strukturu, ona će uvek biti neautentična i mladi Antiljanin će u Francuskoj, u *svojoj državi*, osećati da je drugačiji i inferioran. Prisiljen da bira između svoje porodice i evropskog društva, „pojedinač koji se *penje* na društvenoj lestvici – u belom, civilizovanom društvu – sklon je da odbaci svoju porodicu – crnu i primitivnu – na imaginativnom planu, u skladu sa svojim *Erlebnisse*, iskustvom iz detinjstva, pa tako „porodična struktura regresira u *id*.“ <sup>42</sup>

Fanon, dakle, dovodi u pitanje primenjivost Frojdove sheme na crnog čoveka (muškarca sa Antila <sup>43</sup>) i većina kritičara slažu se u tome da je Fanonova kritika psihoanalize najradikalnija u njegovom odbacivanju Edipovog kompleksa. Bulhan smatra da se razlog za takav Fanonov stav može pronaći u njegovoj „revolucionarnoj perspektivi u odnosu na pojam *kulture*“. Fanon, naime, ne prihvata Frojdovu ideju da je neuroza neizbežna posledica svake kulture i otuda inherentna ljudskoj prirodi, nego smatra da su i neuroze i celokupna psihopatologija specifični izrazi određene kulture. <sup>44</sup> On prihvata Frojdovu ideju da se u korenu neuroze uvek nalazi izvesna trauma iz detinjstva, ali tvrdi da trauma može biti kolektivna, odnosno kulturološki uzrokovana, te pokazuje da se „u korenu *rasne neuroze* nalazi izloženost crnog deteta rasisitičkim vrednostima represivne kolonijalne sredine“, kaže Derek Huk. <sup>45</sup> Koncept Edipovog kompleksa, dakle, nije primenjiv na Francuske Antile, delimično zbog posebnog ustrojstva karipskog društva u kojem se zadržao neki oblik matrijarhalne strukture, gde je majka ona sveprisutna figura koja dominira domaćinstvom, dok je otac zbog posla uglavnom odsutan, te je tako trijada o kojoj

---

<sup>40</sup> Loomba, A., op.cit., 145.

<sup>41</sup> Fanon govori o Antilima, ali se njegovi zaključci mogu primeniti i na većinu ostalih bivših kolonija, iako svaka od njih ima svoje specifičnosti.

<sup>42</sup> Fanon, F., *Black skin, white masks*, op.cit., 149.

<sup>43</sup> Mada je jedno poglavlje dela *Crna koža, bele maske* posvetio analizi odnosa crne žene i belog muškarca, nastojeći da razjasni šta je to što tera crnu ženu da čezne za belcem, Fanon se u svojim analizama bavi uglavnom muškarcem sa Antila, jer po vlastitom priznanju o crnoj ženi ne zna ništa. (videti Fanon 1986: 179)

<sup>44</sup> Bulhan, Abdilahi Hussein, *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression*, Plenum Press, New York, 1985, 73.

<sup>45</sup> Hook, Derek, (ed.), *Critical psychology*, Lansdowne, South Africa: Juta Academic Publishing, 2004, 112. Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/2567>

govori Frojd narušena. Fanon tvrdi da u 97% porodica na Antilima nije moguće pronaći primer Edipovske neuroze. Mrinalini Gridhari, međutim, smatra da poenta nije u tome da li Edipov kompleks postoji na Antilima ili ne, nego je bitna činjenica da je moguće i potrebno preispitati osnovne pretpostavke psihoanalitičke teorije.

Fanon prilagođava vlastitim analitičkim potrebama i Lakanovu teoriju o fazi ogledala da bi pokazao da su kolonizovani i kolonizator jedan drugom ogledalo, s tim da belac opaža *Drugog* na fizičkom nivou, kao apsolutno ne-jastvo, s kojim se ne može identifikovati ili ga asimilovati, dok za crnog čoveka slika *Drugog* uključuje i istorijsku i ekonomsku realnost<sup>46</sup>, odnosno kako to Lumba tumači, „za belog subjekta, crni *Drugi* je sve ono što leži izvan jastva. Za crnog subjekta, međutim, beli *Drugi* služi da definiše sve što je poželjno, sve za čim jastvo čezne.”<sup>47</sup>

Odraž u ogledalu koji postkolonijalni subjekt vidi pri susretu sa belim *Drugim* ima poražavajući efekat – do tada se identifikovao sa modelima koje mu dominantna kultura nudi kroz stripove, književnost, obrazovni proces i kulturne obrasce, da bi u direktnom susretu sa tom kulturom postao svestan svoje boje kože i vlastite neuklopljenosti u date, do tada već uveliko internalizovane, obrasce. U analizi susreta sa evropskom civilizacijom Fanon koristi Jungovu teoriju o kolektivnom nesvesnom u čijoj suštini se nalazi arhetip, ideja o „lošim nagonima, o tami inherentnoj svakom egu, o primitivnom divljaku, Crncu koji drema u svakom belcu.” Fanon odbacuje Jungovu ideju da je „kolektivno nesvesno utisnuto u strukturu mozga, dok su mitovi i arhetipovi trajni engrami rase” i tvrdi da je to ništa više do „zbir predrasuda, mitova, kolektivnih stavova određene grupe.”<sup>48</sup> Putem kolektivnog nesvesnog Antiljanin usvaja evropske arhetipove koji povezuju crnu boju (kože) sa „nižim” emocijama, sa grehom, zlom i smrću, te otuda „živi dvosmislenost koja je vanredno neurotična.”<sup>49</sup> U analizi psihopatologije Antila, on koristi i Adlerovu teoriju po kojoj se oni koji pate od kompleksa inferiornosti neprestano upoređuju sa drugima nastojeći da se osećaju superiorno, a ako ne uspeju, razvijaju mehanizme kompenzacije i natkompenzacije. Živeći oduvek s kompleksom inferiornosti, Antiljanin pokušava da reaguje kompleksom superiornosti, kao što i Adler predviđa, ali ono po čemu se iskustvo crnog čoveka razlikuje po ovom pitanju jeste različita matrica poređenja. Dok kod Adlera postoje dve komponente poređenja – Ego i *Drugi*, kod kolonizovanog je prisutna i treća, nadređena komponenta – bela boja kože.

---

<sup>46</sup> Fanon, F., op.cit., 161.

<sup>47</sup> Lumba, op.cit., 144.

<sup>48</sup> Fanon, F., op. cit., 188.

<sup>49</sup> Ibid., 192.

Fanon svojim delom postiže dvostruki cilj: s jedne strane pokazuje na koji način i u kojoj meri ljudska psihologija zavisi od društveno-političkih i istorijskih faktora, a s druge demonstrira način na koji je moguće upotrebiti psihološke i psihoanalitičke koncepte u analizi društvenih odnosa.

Gajatari Čakravorti Spivak se u svom celokupnom delu uveliko oslanja na psihoanalitičke koncepte i koristi ih u analizi kako literarnih dela, tako i celokupne postkolonijalne stvarnosti. U analizi dela *Džejn Ejr* i *Široko Sargaško more*, na primer, uvodi koncepte Narcisa i Edipa da bi ukazala na određene aspekte imperijalno-patrijarhalnog društvenog ustrojstva i tvrdi da „u dvadesetom veku psihoanaliza omogućava severoistočnoj Evropi da trasira itinerer subjekta od Narcisa [“imaginarno”] ka Edipu [“simboličko”].”<sup>50</sup> Ona istovremeno ima u vidu i ambivalentnost koja se ogleda u nedoumici oko toga da li je psihoanaliza univerzalno primenjiva ili je evrocentrična, pa u eseju *Eho* iz 1993. godine kaže da se „oduvek osećala nelagodno kada je u pitanju upotreba psihoanalize u društvenoj kritici, pošto je psihoanaliza sama po sebi kulturološki određena” i odbacuje kao univerzalističku ideju da postoji jedinstven obrazac koji obuhvata svaku psihu.<sup>51</sup> Otuda je njeno čitanje Frojda uvek dekonstruktivističko, pa u pomenutom eseju Ovidov mit o Narcisu i Frojdu interpretaciju datog mita čita feministički, s namerom da osvetli ulogu žene u toj priči o „aporiji između samospoznaje i spoznaje drugih”. Istovremeno, u analogiji između primitivnih naroda i dece prepoznaje u Frojdom delu i „prilično uvredljivu notu nenamernog rasizma.”<sup>52</sup> U eseju *Feminizam i kritička teorija*, govoreći o Marksu i Frojdu kaže „da su njihovi opisi sveta i jastva zasnovani na neadekvatnim dokazima”<sup>53</sup>, te da je suština njene dekonstruktivističke prakse neprestane kritike ponovno ispisivanje psihoanalitičkih (i marksističkih) tekstova, ne da bi opovrgla određene ideje, nego da bi ponudila novi materijal koji će se onda dalje tumačiti u oblikovanju i određenju svesti i društva, i to u interakciji sa idejom koja mu je prethodila. Ona tako nudi koncept *zavisti zbog materice*, sledeći ideju Lis Irigaraj, kao pojam analogan psihoanalitičkom konceptu *zavisti zbog penisa*, ali ne u cilju odbacivanja Frojdove ideje, nego kao koncept koji u interakciji sa Frojdom može na efikasniji način odrediti ljudsku seksualnost.<sup>54</sup> Kako to i sama kaže, njen odnos prema Frojdu podrazumeva široku kritiku njegovog celokupnog projekta – preispitivanje njegovih psihoanalitičkih teorija o ulozi

---

<sup>50</sup> Spivak, G. Č., op.cit., 186.

<sup>51</sup> Spivak, G.C., “*Echo*”, in Landry, D., Maclean, G., (eds.) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, New York & London, 1996, 177.

<sup>52</sup> Ibid., 178-180.

<sup>53</sup> Ibid., 56.

<sup>54</sup> Ibid., 58.

porodičnog nukleusa u konstituisanju seksualizovanog subjekta, odnosa roditelj-dete, shvatanja Edipovog kompleksa kao tipskog slučaja, itd – da bi, uključivši istorijsko-politički kontekst, došla do mesta psihoanalize u kolonijalizmu i „proizvodnje kolonijalnog objekta putem velikih evropskih teorija, često putem književnosti.”<sup>55</sup>

Julija Kristeva i Lis Irigaraj reinterpreтирају Lakanovu teoriju o tri razvojne faze (preedipovska, faza ogledala i edipovska), pa Kristeva smatra preedipovsku fazu semiotičkom, a edipovsku simboličkom. „Ono što je semiotičko (materinsko i nagonско) – tvrdila je – omogućava nam pokazivanje osećanja, haotično je, neregularno i stalno traži svoj način na koji će da odredi značenje. Ono što je simbolično predstavljadržstveni poredak – racionalan objektivан i podređen gramatičkim pravilima.”<sup>56</sup> Pravo, dinamično žensko stvaralaštvo ukorenjeno je u onome što je semiotičko, naspram muškog stvaralaštva koje je simboličko. I za Kristevu i za Lis Irigaraj preedipovska faza je faza jedinstva deteta (ćerke) sa telom majkom, pa polemičkim revidiranjem Frojdove teorije, Kristeva povezuje pojam formalne razlike sa procesom abjekcije ili odbacivanja i razdvajanja od majke tokom odrastanja deteta. Dok je za Lakana gubitak majke tragično iskustvo koje se nadomešta uspostavljanjem socijalnih veza, Kristeva naglašava da se ulaskom u edipalnu fazu ne pojavljuje samo lik moćnog oca koji izaziva strah, već i očinska ljubav, kao modifikovana i udvojena majčina ljubav. Irigaraj takođe istražuje odnos majka-ćerka, nadovezujući se na Lakana i kaže da je to „najmračniji kontinent među svim kontinentima psihoanalize.”<sup>57</sup> U obnovi izgubljenog primarnog telesnog jedinstva sa majkom, Lis Irigaraj vidi mogućnost da žena povрати sopstveni, potpuno suvereni glas.<sup>58</sup>

### **Postkolonijalni feminizam, feminizam Trećeg sveta i postfeminizam**

Bogatim, metaforičnim jezikom u *Smehu meduze* Helen Siksu uspeva da u nekoliko rečenica sažme neke od dominantnih obrazaca patrijarhalno-imperijalne represije – od konstruisanja žene kao *lutke*, zarobljene u sferi privatnosti, do paralele sa kolonizovanim *Drugim*: „Evo ih kako se vraćaju, večne povratnice: jer nesvesno je neumoljivo. Tumarale su u krug u skućenoj sobi za lutke u kojoj su ih zatvorili; u kojoj su prošle kroz ubilačko obrazovanje u ispiranju mozga. Može se zatočiti, usporiti, dugo održavati stanje

---

<sup>55</sup> Ibid., 59.

<sup>56</sup> Tešić, Gojko (ur.), *Književne teorije XX veka*, s poljskog prevela Ivana Đokić, Biblioteka Književne nauke, Službeni glasnik, 2009, 452.

<sup>57</sup> Navedeno prema Sekulić, Nada, *Odnos identiteta, pola i ženskog pisma u francuskom poststrukturalističkom feminizmu*, Sociologija, Volume LII, No 3, 2010, str. 245.

<sup>58</sup> Tešić, G., op.cit.

Aparthejda, ali to ipak traje samo određeno vreme. Mogu se naučiti, čim progovore, zajedno sa njihovim imenima, da im je predeo crn: jer ti si Afrika, ti si crna. Tvoj kontinent je crn. Crno je opasno. U crnom ništa ne vidiš, strah te je. Ne pomeraj se jer rizikuješ da padneš. Nikako nemoj da ideš u šumu. I stravu crnog smo interiorizovale.”<sup>59</sup> Njena metafora podrazumeva ceo niz značajnih implikacija – žena se kao i kolonizovani *Drugi*, marginalizovan i podređen, prilagodila slici koju joj namenjuje dominantni diskurs i „internalizovala stravu crnog“ pa i sama izaziva strah, kao i mračni, nepoznati kontinent.

Sličnu analogiju između položaja žene i kolonizovanih uspostavlja i Simon de Bovoar kada kaže da „između položaja žene i položaja crnaca postoje duboke analogije. I jedni i drugi emancipuju se iz istog paternalizma, i kasta koja je donedavna bila gospodar želi da ih zadrži na 'njegovom mestu', odnosno na mestu koje je odabrala za njih. U oba slučaja ta kasta obasipa, manje ili više, iskrenim pohvalama vrline 'dobrog crnca' – u koga je duša bezazlena, detinjasta, nasmejana, rezigniranog crnca – i vrline žene, 'prave žene', odnosno frivolne, detinjaste, neodgovorne, žene potčinjene muškarcu.“<sup>60</sup>

I Siksu i Bovoar u imperijalizmu i patrijarhalnoj hegemoniji prepoznaju istu vrstu mehanizma koji kroz procese marginalizacije i internalizacije represije konstruiše ženu/ kolonizovanog kao inferiornog *Drugog*, te tako ilustruju neke od teorijskih pretpostavki koje približavaju postkolonijalnu i feminističku kritiku. Polazeći od Fukoove ideje o bliskoj vezi između znanja i moći, Edvard Said u svom delu *Orijentalizam* nastoji da pokaže na koji način se od kasnog osamnaestog veka formira sistem naučnih disciplina koje se bave Orijentom na način koji vodi ka uspostavljanju zapadnog stila dominacije, restrukturisanja i posedovanja vlasti nad Orijentom, o čemu govori i Adrijana Zaharijević u svom tekstu „*Kratka istorija sporova: Šta je feminizam?*“ kada razmatra proces konstruisanja rodnog *Drugog* kao inferiornog i kaže da će „iracionalnost i nepodobnost za razvoj [dodeliti] ženama, radničkoj klasi i sirotinji, kolonizovanim narodima (osobito crncima) predistorijski, atavistički prostor na evolutivnoj lestvici,” dok su „nove naučne discipline i prakse, poput medicine, psihijatrije, antropologije i demografije, čiji je cilj opis i popisivanje mogućih oblika „ljudskosti“ samo [...] ojačavale postojeće shvatanje polne razlike („naučno“ ga podupirući), koje nije išlo u prilog liberalizaciji braka i polnoj ravnopravnosti.“<sup>61</sup>

---

<sup>59</sup> Siksu, H., op.cit.

<sup>60</sup> Bovoar, S., op.cit., 20.

<sup>61</sup> Zaharijević, A., *Neko je rekao feminizam?*, op.cit., 390.

Novija feministička kritika, međutim, naglašava činjenicu da se rod često zanemaruje u konstruisanju „kolonizovanog“ kao jedinstvene kategorije i nastoji da pokaže da rod i seksualnost igraju značajnu ulogu u konceptualizaciji, izražavanju i utemeljivanju kolonijalnih odnosa. Tradicionalni patrijarhalni diskurs u kojem se država i nacija poistovećuju sa ženom i majkom proizvodi sliku nacije kao porodice u kojoj vođe preuzimaju ulogu oca i glave porodice, dok uloga žene ostaje ograničena i čisto reproduktivna. Taj „porodični“ vokabular prenosi se i na kolonijalnu situaciju, gde kolonizator (belac, muškarac) preuzima ulogu oca koji se brine za civilizacijski inferiornog kolonizovanog, a majčinstvo i reproduktivna uloga žene dobijaju posebnu ulogu u kontekstu belog rasizma. Na taj način, smatraju neki teoretičari, i kolonizator i kolonizovani (muškarci) dele zajedničke ideje o značaju žene i o njenoj ulozi u društvu. Osim toga, žena u kolonizovanoj zemlji susreće se sa slikom idealne žene koja predstavlja mešavinu elemenata indigene i kolonizatorske kulture, a krajnji rezultat tog procesa je nestajanje nekih tradicionalnih oblika ženske kulture, njihovo smenjivanje novim obrascima poželjnog ponašanja, što zahteva od žene novi ciklus prilagođavanja i autocenzure.

„Dvostruka kolonizacija” neminovno usložnjava položaj žene kada u borbi za afirmaciju iskrasne i pitanje: šta je važnije – rod ili rasa? Veliki broj žena učestvovao je u anti-kolonijalnoj borbi ne dovodeći u pitanje ideju da je zajednički nacionalni prioritet oslobođenje od kolonizatorske eksploatacije i da je borbu za ženska prava i emancipaciju potrebno odgoditi za neko vreme nakon dekolonizacije. Ipak, kako to naglašava Anja Lumba, već i sama činjenica da su ove žene bile politički aktivne, da su radile i delovale i van tradicionalne porodične sfere, otvara novi konceptualni prostor za žene, tako da čak i onda kada u javnosti istupaju braneći porodične vrednosti, aktivistkinje trećeg sveta dovode u pitanje tradicionalne ideje o majčinstvu i ulozi žene u porodici i društvu.<sup>62</sup>

Postkolonijalna žena opire se i svrstavanju vlastite borbe u globalne feminističke okvire. Sredinom osamdesetih godina dvadesetog veka javlja se *postkolonijalni feminizam* koji se udaljava od Zapadnog feminizma u nekim ključnim tačkama i čini specifičnu teoriju koja objedinjuje feminističku i postkolonijalnu misao. Feministkinje iz bivših kolonija kritikuju evrocentrizam zapadnih feministkinja, kao i njihovo zanemarivanje evropske imperijalističke prošlosti i činjenice da je kolonijalizam oblikovao moderni svet. Hejzel V. Karbi tvrdi da se tri osnovna koncepta feminističke teorije – porodica, patrijarhat i

---

<sup>62</sup> Loomba, A., op.cit.

reprodukcija – upotrebljavaju u kontekstu priče o beloj ženi, obično pripadnici srednje klase, te da ovi pojmovi postaju kontradiktorni kada se primene na život i iskustvo crne žene. Otuda feminističke teorije Zapada ne mogu da odgovore na potrebe žena trećeg sveta koje naglašavaju da se Zapadna feministička teorija nije dovoljno bavila problemom rasizma, te da feministkinje Zapada moraju da se suoče sa činjenicom da se odnos bele žene prema crnoj zasniva na relacijama moći i dominacije. *Feminizam Trećeg sveta*, kao jedan od vidova *postkolonijalnog feminizma*, koji „počiva na tezi da globalna ekonomija, ustanovljena na dihotomnom principu Prvi/Treći svet (kojem donekle odgovaraju podele Zapad/Istok i globalni Sever/Jug), definiše živote žena i muškaraca u hijerarhijskom odnosu. Žene ‘Trećeg sveta’ tlačene su kako patrijarhatom, tako i oblicima regulacije života koji dolaze iz Evrope i Severne Amerike, pa je stoga neophodno ustanoviti različite kriterijume praksi kada se govori, recimo, o ženama u Finskoj i ženama u Mozambiku ili Indiji.”<sup>63</sup>

Zapadni feminizam ne može da odgovori na pitanja koja muče ženu Trećeg sveta između ostalog i zbog toga što se nameće kao norma ili referent, baš kao što se i u drugim relacijama vrednosti Zapada nameću kao univerzalne. Čandra Talpade Mohanti smatra da Zapadni liberalni feminizam zanemaruje objektivne istorijske, klasne i rasne razlike među ženama, te da konstruiše nekakvu jedinstvenu kategoriju „žene Trećeg sveta“ koja ne uzima u obzir svu heterogenost života žena u bivšim kolonijama, pa je u tom smislu krajnje proizvoljna. Mohanti polazi od Saidovog shvatanja kolonijalnog diskursa kao kulturne privilegije u reprezentovanju podređenog *Drugog* i smatra da Zapadni feminizam deli sa Saidovim orijentalistima uverenje da podređeni nisu u stanju da zastupaju sami sebe, nego da im je potreban neko ko će ih predstavljati.<sup>64</sup> Gajatri Čakravorti Spivak optužuje liberani akademski feminizam da suštinski „učinjuje“ ženu trećeg sveta svojim pokušajima da je predstavlja. „Rodno određeni subalterni subjekt“ o kojem govori Spivakova tako *nestaje*, jer ne govori u svoje ime nego postaje medij preko kojeg drugi artikulišu vlastite interese.

Postfeminizam predstavlja poslednju fazu feminizma, tvrdi Zaharijević i smatra da prefiks „post“ ne nagoveštava da doba feminizma prolazi, nego implicira da su neki od feminističkih zahteva ispunjeni i da je društvo postalo osetljivije na potrebe na koje su feministkinje ukazivale.<sup>65</sup> U svom delu o postfeminizmu En Bruks komentariše vezu između postmodernizma, postkolonijalizma i postfeminizma i tvrdi da se postfeminizam

---

<sup>63</sup> Zaharijević, A., *Neko je rekao feminizam?*, op.cit., 422.

<sup>64</sup> Videti Chandra Talpade Mohanty, „*Under Western Eyes*“, in *The Theories of Race and Racism: A Reader*, Les Back and John Solomos (eds.), Routledge, London and New York, 2000, 302-324.

<sup>65</sup> Zaharijević, A., *Neko je rekao feminizam?*, op.cit., 423.



može posmatrati kao kritički osvrt na patrijarhat, kao što se i postmodernizam može shvatiti kao kritička interpretacija principa modernizma, a postkolonijalizam kao kritika kolonijalnog diskursa. Bruksova naglašava da postfeminizam predstavlja političko pomeranje u feminističkom konceptualnom i teorijskom programu. Kao rezultat ukrštanja feminizma sa postmodernističkim, postkolonijalnim i poststrukturalističkim idejama, postfeminizam predstavlja dinamičan pokret koji dovodi u pitanje postmodernističke, patrijarhalne i imperijalne okvire i uspostavlja pluralističku koncepciju feminizma koja uzima u obzir zahteve marginalizovanih i kolonizovanih kultura i daje glas lokalnim, indigenim i postkolonijalnim feminističkim pokretima. Osnovno konceptualno pomeranje postfeminizma u odnosu na feminizam ogleda se u naglašavanju *različitosti* umesto insistiranja na *jednakosti*, a rezultat je kritičkog preispitivanja feminističke misli od strane crnih žena, feministkinja Trećeg sveta i lezbijki.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Brooks, Ann, *Postfeminisms: feminism, cultural theory and cultural forms*, Routledge, London and New York, 1997, pp. 1-16.

## **KARIBI**

*“I wonder sometimes whether school inspectors and government functionaries are aware of the role they play in the colonies. For twenty years they poured every effort into programmes that would make the Negro a white man. In the end, they dropped him and told him, “You have an indisputable complex of dependence on the white man.”*

Fanon, *Black skin, white masks*

## DŽIN RIS: ŽENA U DIJALOGU SA KANONOM

Kada je 1966. godina objavila *Široko Sargaško more*, nakon više od dve decenije odsustva sa književne scene, Džin Ris verovatno nije ni sanjala da će ovaj roman, koji se najčešće opisuje kao revizija kanonskog dela engleske književnosti, i sam postati kanon. Delo je naišlo na izvanredan prijem kod čitalaca i kritičara koji ga tumače s različitih pozicija, prvenstveno modernističkih, feminističkih i postkolonijalnih. Ono što je tokom šezdesetih godina dvadesetog veka izazvalo najviše polemika u vezi sa ovim romanom jeste činjenica da se u velikoj meri oslanja na delo *Džejn Ejr* Šarlote Bronte. Risova, naime, za svoju glavnu junakinju uzima lik iz romana Bronteove, Ročesterovu prvu ženu, belu Kreolku Bertu Mejson, ludakinju zatvorenu na tavanu Tornfild Hola. Iako se većina kritičara slagala u tome da je *Široko Sargaško more* celovito delo koje se može posmatrati nezavisno od romana Bronteove, bilo je i onih koji su tvrdili suprotno. Jačanje postkolonijalne misli, međutim, otvara nove perspektive u tumačenju književnog teksta, pa se u tom kontekstu ovaj roman tumači kao „uzvraćanje pisanjem”, odnosno strategija suprotstavljanja evrocentričnoj književnoj hegemoniji, gde revidiranje kanonskog dela evropske književnosti predstavlja neku vrstu „dijaloga“ sa evropskom kulturnom baštinom. Feministička kritika, s druge strane, usmerava se ne samo na različite oblike represije koji obeležavaju muško-ženske odnose u stvaralaštvu Risove, nego i na ulogu majke u definisanju vlastitog identiteta žene, kao i ideologiju „sestrinstva”, odnosno ideje da sve žene dele univerzalno iskustva patrijarhata, zanemarujući pri tom specifično iskustvo žena u bivšim kolonijama i zemljama Trećeg sveta. Istovremeno, kao roman nastao iz tradicije modernizma, *Široko Sargaško more* bavi se temama marginalnosti, otuđenja i izmeštenosti, pri čemu je specifično poreklo autorke imalo značajnu ulogu u formiranju njenog ambivalentnog pogleda na svet koji se provlači kroz sva njena dela.

Džin Ris rođena je 1890. godine na ostrvu Dominika, kao Ela Gvendolin Ris Vilijams. Otac joj je bio Velšanin, a majka bela Kreolka škotskog porekla. Porodica njene majke bila je prilično uticajna na ostrvu i njena majka Mina odrasla je na velikom

porodičnom imanju na jugu Dominike. Risova je u više navrata pisala o majci kao o hladnoj ženi koja nije pokazivala nežnost, pa je usled čežnje za majčinskom ljubavi razvila osećaj odbačenosti koji ju je pratio celog života. Ela je rasla kao bela gospođica okružena crnom poslugom, s ambivalentnim odnosom prema rasi: iako je osećala privrženost prema svojoj crnoj dadilji Meti i devojčici po imenu Fransin, čak i želju da bude crna, znala je da je rasna barijera koja ih deli nepremostiva. Sa sedamnaest godina odlazi u Englesku da bi se školovala, a nakon neuspeha u glumačkoj karijeri radi kao plesačica u pozorištu, živi u pansionima, povremeno radi kao model, menja ljubavnike koji je izdržavaju, počinje da pije, prolazi kroz suicidalni period nakon abortusa, a svoje iskustvo pretače na papir, u sveske koje će kasnije činiti osnovu njenog stvaralaštva. Osećanje izmeštenosti, tako sveprisutno u njenim romanima, u likovima marginalizovanih, neprilagođenih žena, verovatno ima korene u tom neprestanom lutanju iz grada u grad, iz jedne veze u drugu, daleko od mesta gde je rođena i rasla.

Za njenu karijeru od presudnog značaja bilo je poznanstvo sa Fordom Medoksom Fordom koji joj je pomogao oko izdavanja prve zbirke priča *Leva obala* iz 1927. Njena druga knjiga, roman *Kvartet* (1928) predstavlja romantizovanu priču o ljubavnoj aferi sa Fordom. U narednih desetak godina objavila je još tri romana – *Napustivši gospodina Mekenzija* (1931), *Putovanje u mraku* (1934) i *Dobro jutro, ponoći* (1939). Tokom četrdesetih Risova potpuno nestaje sa društvene scene, da bi se 1950. godine vratila sa adaptacijom romana *Dobro jutro, ponoći* za BBC radio. Nakon velikog uspeha romana *Široko Sargaško more*, na kojem je radila više od dvadeset pet godina, ponovo se budi interesovanje za njena dela.

Nakon dugotrajne bede i usamljenosti, slava koju joj je doneo poslednji roman došla je, kako je sama izjavila, prekasno. Bol s kojim je živela ceo život više se nije mogao odagnati. Posle *Širokog Sargaškog mora* objavila je još dve zbirke pripovedaka – *Tigrovi su lepši* (1968) i *Prespavaj to, damo* (1967). Umrkla je u maju 1979. godine, a ubrzo nakon njene smrti objavljena je i njena nedovršena autobiografija *Osmeh, molim* (1979).

## **Široko Sargaško more: Kontradiskurs, intertekstualnost i ludakinja na tavanu**

Postkolonijalna književnost obiluje tekstovima koji se mogu posmatrati kao adaptacija ili prerada već postojećeg teksta, najčešće kanonskog dela evropske književnosti. Čantal Zabus tvrdi da „svaki vek ima svoj interpelativni tekst snova: u sedamnaestom veku bila je to Šekspirova *Bura*, u osamnaestom *Robinzon Kruso*, u devetnaestom *Džejn Ejr*, a na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti *Srce tame*.”<sup>67</sup> Postoji više razloga za angažovanost postkolonijalnih pisaca na revidiranju kanonskih dela, a jedan od njih je svakako i potreba da se preispita način na koji se kolonijalni *Drugi* predstavlja u evropskoj teoriji, nauci i književnosti.

Uspostavljanje kolonijalne vlasti u neevropskim zemljama bilo je praćeno preoblikovanjem kolonizovanog društva, a osnovu takvog poduhvata činilo je nametanje imperijalnog jezika i kulture u okviru „civilizatorske misije“ kojom su bivše kolonije bile obuhvaćene kao delom evropskog imperijalističkog projekta. Ne samo da su neevropski narodi u zapadnoj literaturi predstavljeni kao inferiorni u odnosu na Evropljane, nego su i tokom civilizatorske misije, u okviru obrazovnog programa koji se sprovodio u kolonizovanim zemljama, bili primorani da proučavaju književna i naučna dela koja su često podrazumevala inferiornost neevropskih naroda i održavala negativne stereotipe o njima. Revidiranje ili izvrtanje kanonskih dela evropske književnosti jedna je od strategija postkolonijalnog suprotstavljanja evrocentričnoj književnoj hegemoniji i predstavlja neku vrstu „dijaloga“ sa evropskom kulturnom baštinom. To nije prosta zamena jednog teksta drugim, jer kako naglašavaju Aškroft, Grifits i Tiffin, kanon ne podrazumeva samo tekst sam za sebe, nego i čitav sistem čitalačke prakse koja počiva na određenim institucionalnim strukturama, pa njegovo revidiranje kao rezultat ima i uspostavljanje drugačije vrednosne hijerarhije u samom kanonu, kao i njegovu rekonstrukciju alternativnim čitanjem.<sup>68</sup>

Ovakav specifičan odnos postkolonijalnog stvaraoča prema kanonskim delima evropske književnosti izražava se terminima *intertekstualnost*, *kontradiskurs*, *kontrapunktno čitanje* i *uzvraćanje pisanjem* koji se u postkolonijalnoj kritici često koriste kao sinonimi. Intertekstualnost se, međutim, odvajaju od ostalih termina jer jedini nije nastao

---

<sup>67</sup> Navedeno prema Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London and New York, 2006, p. 120.

<sup>68</sup> Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, *The Empire Writes Back, Theory and practice in post-colonial literatures*, Routledge, London and New York, 1989, p. 171.

iz specifično postkolonijalnog diskursa i ne mora da podrazumeva onaj subverzivni element koji je implicitan kod ostala tri termina. Pojam intertekstualnosti moderna misao duguje Juliji Kristevi koja, analizirajući Bahtinovu teoriju dijalozizma po kojoj je svako književno delo u konstantnom dijalogu sa drugim delima i autorima, pri čemu je komunikacija dvosmerna, tvrdi da je „svaki tekst konstruisan kao mozaik citata; svaki tekst je apsorpcija i transformacija drugog,<sup>69</sup> odnosno kompilacija i permutacija već postojećih tekstova, a ideje koje se njime prezentuju nisu konačne, nego zahtevaju aktivnost samog čitaoca u produkciji značenja. Međutim, kako se tekst ne može odvojiti od šire društvene i kulturne tekstualnosti iz koje je proizašao, on neminovno mora sadržavati i određene ideološke strukture izražene kroz diskurs datog društva, pa se otuda svaki tekst odlikuje ambivalentnošću koja proizilazi iz značenja samog teksta i onoga što Kristeva naziva „istorijskim i društvenim tekstom.“<sup>70</sup>

Autori književnih dela, smatra Kristeva, ne uzimaju samo pojedine reči iz jezičkog sistema; oni biraju zaplete, opšte karakteristike, određene aspekte likova, slike, pripovedačke postupke, čak i fraze i rečenice iz ranijih književnih tekstova i iz književne tradicije, tako da čitajući neko delo postajemo svesni da se znaci upotrebljeni u svakom pojedinačnom tekstu ne odnose na konkretne objekte nego na književni sistem iz kog je tekst potekao. Kao čitalačka praksa, intertekstualnost je gotovo neizbežna i nenamerna, jer je po samoj definiciji rezultat neminovnog međusobnog prožimanja različitih tekstova i društveno-istorijskih kontekstâ, pa se po njenom mišljenju književno delo može razumeti samo na komparativan način, kada čitalac napusti okvire očigledne strukture i preispita odnose datog dela sa drugim književnim i lingvističkim strukturama.<sup>71</sup> S druge strane, *uzvratanje pisanjem, kontra-diskurs i kontrapunktno čitanje* već i samim nazivima upućuju na potrebu suprotstavljanja jednog dela, odnosno jednog gledišta drugom, tako da svaki proizvod takvog čitanja podrazumeva neku vrstu „tekstualnog otpora“, kako je to izrazila Eleke Bumer.<sup>72</sup>

Izraz *uzvratiti pisanjem* postao je popularan u postkolonijalnom diskursu početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, nakon što ga je Salman Ruždi upotrebio u naslovu jednog novinskog članka o britanskom rasizmu.<sup>73</sup> Izraz se ustalio kada su ga Aškroft,

---

<sup>69</sup> Navedeno prema Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000, p. 39

<sup>70</sup> Videti, Graham, A., op.cit., pp. 36-37.

<sup>71</sup> Ibid., 11-12.

<sup>72</sup> Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Oxford, Oxford and New York, 2005, p.6.

<sup>73</sup> Naslov članka je *The Empire Writes Back with Vengeance*- Imperija žestoko uzvrata pisanjem - i aluzija je na naslov filma iz serijala *Ratovi zvezda (Star Wars)* - Imperija uzvrata udarac (*The Empire Strikes Back*).

Grifits i Tiffin upotrebili u naslovu svoje značajne studije o postkolonijalnoj teoriji i praksi – *Imperija uzvraća pisanjem: teorija i praksa u postkolonijalnoj književnosti*<sup>74</sup>. Isti autori, međutim, upotrebili su u svom rečniku postkolonijalnih termina i izraz *kontra-diskurs*<sup>75</sup>, termin koji naglašava odnos postkolonijalnog i kolonijalnog diskursa. Postkolonijalni diskurs se, naime, javlja kao reakcija na kolonijalni diskurs u čijoj osnovi leže binarne opozicije koje celokupnu sliku sveta svode na proste suprotnosti između evropskog i neevropskog, naprednog i zaostalog, razvijenog i primitivnog i sl., pa se i kolonijalna književnost odlikuje upravo takvom vizijom sveta koja održava ideju o evropskoj superiornosti. Benita Peri zato naglašava da se kolonijalni tekst ne može posmatrati kao autentična slika realnosti, nego kao sistem ideoloških reprezentacija koje takav tekst proizvodi.<sup>76</sup>

Termin *kontrapunktno čitanje* potiče od Edvarda Saida koji u svom delu *Kultura i imperijalizam* tvrdi da britanski roman devetnaestog i dvadesetog veka obiluje konstantnim i učestalim aluzijama na imperijalno stanje. Bilo da se radi o naznakama o bogatstvu stečenom u nekoj od kolonija ili o poremećenoj supruzi Kreolki zatvorenoj na tavanu, „Imperija tokom većeg dela 19. veka u Evropi funkcioniše kao kodifikovano prisustvo u književnosti, premda vidljivo samo na marginama.”<sup>77</sup> Kako su do polovine XX veka zapadnoevropski književnici pisali uglavnom s evropskom publikom na umu, potrebno je, smatra Said, čitati „velika kanonska dela, a verovatno i celokupan arhiv moderne i pred-moderne evropske i američke kulture, s namerom da se izvuče, proširi, naglasi i dâ glas onome što je u njima ućutkano, marginalizovano ili ideološki predstavljeno.”<sup>78</sup> Ovakvo *kontrapunktno čitanje* podrazumeva uključivanje onoga što je ranije bilo isključeno iz teksta, odnosno otvaranje teksta prema onome što je autor izostavio, „jer je svako kulturno delo vizija jednog trenutka koja se mora posmatrati uporedo sa različitim vizijama koje je kasnije proizvela.”<sup>79</sup> Iako autor ne mora neminovno biti žrtva ideologije, klase ili ekonomske istorije, on je ipak, tvrdi Said, deo kulturno-istorijskog iskustva društva kojem pripada, koje oblikuje i kojim je i sam oblikovan.<sup>80</sup>

---

<sup>74</sup> Ashcroft, B., Griffiths, G., Tiffin H., *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London and New York, 1989.

<sup>75</sup> Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London and New York, 2001.

<sup>76</sup> Parry, Benita, *Postcolonial Study: A Materialist Critique*, Routledge, London, 2004, p.17.

<sup>77</sup> Said, Edward W., op.cit., p. 63.

<sup>78</sup> Ibid., p.66.

<sup>79</sup> Ibid., p.67.

<sup>80</sup> Ibid., xxii

Tako je Šekspirova *Bura*, na primer, inspirisala ne samo pisce i književne teoretičare, nego i psihoanalitičare poput Oktavea Manonija, koji 1950. godine objavljuje delo *Prospero i Kaliban: Psihologija kolonizacije* u kojem preko Šekspirovih likova razvija ideju o kompleksu zavisnosti koji kolonizovani razvija u odnosu sa kolonizatorom, fenomen koji je u psihoanalizi ostao poznat kao *Kalibanov kompleks* (njemu suprotstavljen je *Prosperov kompleks*). Franc Fanon, međutim, oštro je kritikovao ovu Manonijevu teoriju zbog pretpostavke da je kompleks zavisnosti inherentan kolonizovanom čoveku, što u suštini opravdava rasnu diskriminaciju, a Eme Sezer zamera mu implicitno poređenje crnog kolonizovanog stanovništva „s velikom decom nesposobnom da prihvate zapadnu civilizaciju.“<sup>81</sup> Sezer će devetnaest godina kasnije dati vlastitu sliku odnosa između Prospera i Kalibana u delu *Oluja*<sup>82</sup> u kojem se, u skladu sa postkolonijalnim insistiranjem na problemu reprezentovanja, Šekspirov Kaliban kao oličenje evropskog *Drugog* transformiše u kolonizovanog koji predstavlja samog sebe. Manje izmene u likovima (Kaliban je crni rob, a Arijel mulat), uz suptilno nijansiranje događaja (Prospero ostaje na ostrvu i ne vraća se u Italiju), omogućavaju Sezeru da izrazi drugačiju viziju odnosa između Prospera i Kalibana koja podvlači odnos kolonizator-kolonizovani i predstavlja Kalibanovo zarobljeništvo (ropstvo) ne kao posledicu njegove iskvarene bestijalne prirode, nego kao izraz rasno obeleženih odnosa dominacije i potčinjenosti.

Priča o Prosperu i Kalibanu ostaje jedna od najupečatljivijih paradigmi odnosa između kolonizatora i kolonizovanog (naročito kada se radi o Karibima), mada ju je donekle zasenio jedan drugi slavni par – Robinzon Kruso i Petko, još jedna metafora susreta između civilizacije i divljine, „svedočanstvo s početka osamnaestog veka o superiornosti racionalne civilizacije u odnosu na prirodu i divljaštvo“, kako to kaže Ajo Kehinde u svom članku o Kucijevom romanu *Fo* iz 1986.<sup>83</sup>

*Robinzon Kruso* spada među najpopularnija i najčitanija dela zapadne književnosti i mada je Džejms Džojls još daleke 1911. godine tumačio ovaj Defoov roman u svetlu kolonijalizma i video u Robinzonu prototip britanskog kolonijaliste,<sup>84</sup> za popularisanje

---

<sup>81</sup> Rudinesko, E., Plon, M., (ed), *Rečnik psihoanalize*, preveli s francuskog Danijela Branković, Ana Moralič, Jovana Radulović, Milica Terzić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str.608.

<sup>82</sup> Francuski original *Une Tempête* preveden je na engleski kao *A Tempest*, s razlikom u članu u odnosu na Šekspirov naslov *The Tempest*.

<sup>83</sup> Kehinde, Ayo, *Post-Colonial Literatures as Counter-Discourse: J.M Coetzee's Foe and the Reworking of the Canon*, Journal of African Literature and Culture, pp. 34-57, [www.africaresearch.org/Papers/J07/J072Kh.pdf](http://www.africaresearch.org/Papers/J07/J072Kh.pdf)

<sup>84</sup> „Pravi simbol britanske okupacije je Robinzon Kruso, izbačen na pusto ostrvo, sa nožem u džepu i lulom, gde postaje arhitekta, oštrač noževa, astronom, pekar, brodograditelj, grnčar, sedlar, zemljoradnik, krojač, kišobrandžija i sveštenik. On je istinski prototip britanskog koloniste, dok je Petko (verni divljak koji pristize



takvog načina čitanja ovog dela zaslužni su pisci i kritičari poput Toni Morison, Dereka Volkota i Edvarda Saida koji su u svojim analizama stavili naglasak upravo na one aspekte romana koji ga čine istinskom alegorijom kolonijalizma. Kehinde smatra da se roman bavi prvenstveno problemom samorepresentovanja britanske Imperije pri susretu sa kolonijalnim *Drugim*, te da Defoovo delo razotkriva dublje ideološke implikacije, odnosno činjenicu da se Zapad ne zadovoljava samo osvajanjem ljudskih i materijalnih resursa nego nastoji i da poništi indogene kulture i stvori novi sistem vrednosti za kolonizovanog koji na taj način postaje kreacija Zapada. Kruso tako nastoji da na *svom* ostrvu potčini prirodu, a potom i indogenog stanovnika, oličenog u liku Petka. Prvo što će učiniti nakon što spasi Petka od kanibala jeste da mu dâ ime i ne pokušavši da sazna kako se on zaista zove, a potom i da ga nauči nekoliko engleskih reči, onoliko koliko mu je potrebno u odnosu gospodar-sluga koji je jedini mogući odnos koji Robinzon može zamisliti između njih dvojice. Sve je to, prema Kehindeu, metafora kulturnog imperijalizma, dok Robinzonovi pokušaji da upozna Petka sa osnovnim principima hrišćanstva asociraju na odnos zapadnih misionara prema indigenim religijama u kolonizovanim zemljama.<sup>85</sup>

Kuci uspeva da pomeri i dovede u pitanje sve ono na čemu se zasniva Defoovo delo: ostareli Robinzon životari na ostrvu bez nade i želje da ga napusti, dani su mu jednolični i ispunjeni besmislenim radom na terasama na kojima nema šta da zasadi. No, ono što je od naročitog značaja za Kucijevo delo nisu razlike u glavnom liku, nego činjenica da su i autor (Defo) i njegov glavni protagonist pomereni iz središta priče, jer je pripovedač u Kucijevom romanu lik koji je u Defoovoj priči izostavljen – žena. Suzan Barton je Engleskinja koja se igrom slučaja i sama nađe na Robinzonovom ostrvu i koja, nakon što je spašena sa ostrva, luta sa Petkom po Londonu i obraća se gospodinu Fou (aluzija na Defoovo pravo prezime predstavlja i igru rečima<sup>86</sup>) za pomoć u pisanju knjige koja će opisati događaje na Robinzonovom ostrvu.

Petko je drugi marginalizovani lik koji u Kucijevom romanu dobija novu dimenziju. On je bez jezika, osakaćen i nem, i upravo je njegovo ćutanje, njegova nemuštosť, ono što tokom romana postaje sve upadljivije, da bi se konačno ispostavilo da i on „kao i crni kontinent – ima vlastitu priču, čak iako se monokulturalni, metropolitiski diskurs ne može čuti. Iako on sam izgleda kao oličenje sveta samodovoljnosti, bez samosvesti, bez kartezijskog rascepa između *jastva* i *Drugosti* i bez želja, njegova ćutnja ipak nije

---

jednog nesrećnog dana) simbol pokorenih rasa. Ceo anglo-saksonski duh sadržan je u Robinzonu.” (Navedeno prema Dominic Maganiello, *Joyce's Politics*, London: Routledge & Kegan Paul 1980, p.109).

<sup>85</sup> Kehinde, op.cit., p.36.

<sup>86</sup> *foe*, engl. neprijatelj

ontološko nego društveno uslovljeno stanje koje su mu nametnuli oni koji imaju moć. On zato predstavlja sva ljudska bića koja su učutkana zbog svoje rase, pola ili klasne pripadnosti.“<sup>87</sup>

Kehinde uz to tvrdi da Petkovo ćutanje predstavlja insistiranje na pravu ranije marginalizovanih ili pogrešno reprezentovnih grupa da zastupaju sami sebe i govore u vlastito ime: Petko ima istoriju koju Suzan nije u stanju da ispriča, to je priča koju niko nikada neće čuti ukoliko se ne pronade način da se Petku dâ (odnosno vrati) glas. „Na Petkovim jadima [...] mogla bi se izgraditi čitava priča; dok se iz Krusoova ravnodušja malo šta dâ iscediti“<sup>88</sup>, kaže Suzan. Petkov glas oslobodiće ne samo njega samog nego i Suzan (a i Foa) – dakle i evropski svet, jer njena priča zavisi od njegove. U tom smislu Kucijev roman je insistiranje na potrebi vraćanja glasa *Drugome* koji je tako dugo kroz istoriju bio učutkivan.<sup>89</sup>

Dvadeset godina pre Kucija, Džin Ris uspela je da spasi od nemušnosti jedan drugi marginalizovani lik iz engleskog kanona. Uzevši za glavnu protagonistkinju svog romana *Široko Sargaško more* (1966) ludu Kreolku, Bertu Mejson, prvu ženu Edvarda Ročestera iz romana *Džejn Ejr* Šarlotte Bronte, Risova otvara prostor sa kog će do tada nemi subalterni subjekt progovoriti i pokazati da „uvek postoji druga strana.“<sup>90</sup> Džin Ris je po vlastitom priznanju želela da napiše priču baš o ludakinji iz romana Bronteove, „a ne o nekoj drugoj ludoj Kreolki“<sup>91</sup>, što implicira da je intertekstualno čitanje ako ne ultimativno, onda bar poželjno kad je u pitanju ovo delo.

Intertekstualno čitanje otvara neverovatne mogućnosti za interpretaciju i analizu i *Širokog Sargaškog mora* i *Džejn Ejr*, mada treba imati na umu da se radi o dva teksta pisana sa različitih ideoloških pozicija i – posebno kada se radi o delu Bronteove – da novija postkolonijalna teorija nudi obrasce tumačenja kakvi su bliski modernom čitaocu, ali strani viktorijanskom dobu. Dok neki kritičari nastoje da u *Džejn Ejr* učitaju kolonijalni podtekst, Wolfgang V. Miler, na primer, tvrdi da takvog podteksta nema i da je Bronteova naprosto slepa za kolonijalni istorijski kontekst, jer viktorijanski roman uzima kolonijalizam zdravo za gotovo.<sup>92</sup> Upravo je to momenat koji čini delo Risove izuzetno

---

<sup>87</sup> Kehinde, A., op.cit. 49.

<sup>88</sup> Kuci, Dž.M., *Fo*, s engleskog prevela Arijana Božović, Paideia, Beograd, 2004, str. 62.

<sup>89</sup> *Ibid.*, 50-51.

<sup>90</sup> Ris, Džin, *Široko Sargaško more*, s engleskog preveo Alen Bešlić, Agora, Zrenjanin, 2010, str. 96. U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni sa ŠSM i navedeni u zagradama.

<sup>91</sup> Navedeno prema Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre, Rodopi*, Amsterdam – New York, 2007, p. 64.

<sup>92</sup> Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre, Rodopi*, Amsterdam – New York, 2007, p. 70.

značajnim: ponovnim pisanjem i preradom jednog klasičnog dela evropske književnosti ona dovodi u pitanje ono što je u odnosu viktorijske Engleske prema kolonijama bilo samorazumljivo, što je deo strategije razobličavanja i demaskiranja kolonijalnog diskursa. Stiven Klingman smatra da „*Džejn Ejr* prikazuje karipsko prisustvo u srcu nacionalnog, koje u okviru logike javne savesti i prihvatanja mora ostati sakriveno, sadržano i potisnuto. Sam roman, opet, reprodukuje to potiskivanje. Berta je „duh“ u nacionalnoj mašini, tajna koja joj omogućava da dejstvuje i na psihičkom i na simboličkom nivou – ali samo tako što će ostati skriveni trag, preteći i potom izostavljeni termin. [...] Da su Džejn, Ročester ili sama Bronteova bili u stanju da shvate svoje implicitne veze sa Bertom, ovo bi bio drugačiji roman, a Evropa bi imala drugačiju istoriju. Ali oni to nisu mogli, a književnost, kao i istorija, su takve kakve su. Džejn, onako kako je mi shvatamo, može postojati samo u odsustvu Berte. Ona dolazi da izbriše sećanje na Bertu, osim kao prevaziđenu pretnju, izlečenu ranu. Ona zauzima njeno mesto i u nacionalnom imaginarnom, jer je transnacionalno zamenjeno nacionalnim. *Džejn Ejr* neverovatno jasno pokazuje kako upravo potiskivanje transnacionalnog omogućava održavanje nacionalnog.“<sup>93</sup>

*Džejn Ejr* je roman proizašao iz konteksta viktorijske Engleske 19. veka kada je britanska Imperija bila na vrhuncu, pa nije ni čudo da su tri osnovne karakteristike imperijalnog poduhvata implicitne u njemu:

1) aluzija na daleke kolonije kao mogući izvor bogatstva ogleda se u činjenici da Ročester, lišen nasleđstva zbog zakona o primogenituri, jedini način da obezbedi bogatstvo vidi u odlasku na Jamajku, pa makar to bilo i da bi oženio bogatu belu Kreolku, dok Džejn nasleđuje bogatstvo svog ujaka koje je ovaj stekao u portugalskoj koloniji Madeiri;

2) civilizatorska misija, kao deo kolonizatorskog projekta, kojom se „inferiorne“ rase i narodi nastoje iz svog „primitivnog“ stanja dovesti na „civilizovani“ nivo propisan evropskim kodeskom oličena je u liku St. Džona Riversa čijim se rečima i završava roman i

3) neevropsko *Drugo*, marginalizovano i učutkano, predstavljeno je na granici ljudskog i životinjskog likom Berte Mejson.

Sva tri pomenuta aspekta Risova će redefinisati svojim delom i time poljuljati samodopadnost i samouverenost evrocentričnog pogleda na svet. U liku čoveka koji u potrazi za bogatstvom odlazi na Jamajku gde se ženi bogatom naslednicom koju ne voli, da bi je potom svojom bezosećajnošću doveo do nervnog rastrojstva, proglasio ludom i

---

<sup>93</sup> Clingman, Stephen, *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of Boundary*, Oxford University Press, 2009, 145-146.

zatvorio na tavanu svoje kuće u Engleskoj, razotkriva moralnu bedu čoveka koji se od inferiornog položaja mlađeg sina koji nema pravo na porodično bogatstvo uzdiže do onog samouverenog gospodara Tornfilda kojeg nalazimo u romanu Bronteove. Nije slučajno što prostor za takve manipulacije nalazi upravo u udaljenoj Britanskoj koloniji – njegov eksploatatorski odnos prema Berti/Antoaneti<sup>94</sup> metafora je odnosa Zapada prema kolonijama. *Široko Sargaško more* tako preispituje pozicije moći, poreklo superiornosti na koju beli zapadno-evropski muškarac polaže pravo u odnosu na rodnog, klasnog i rasnog *Drugog* (ženu, ne-Evropljanina, ne-belca), osvetljava društveno-istorijske i psihološke pretpostavke kolonijalne dominacije nad zemljama Trećeg sveta i dovodi u pitanje neke od temeljnih premisa na kojima počiva celokupno Zapadno društvo.

Što se tiče hrišćanske civilizatorske misije, način na koji se Risova bavi ovim problemom kompleksan je i podrazumeva više nagoveštaje i poznavanje istorijskog konteksta nego eksplicitno izražen stav. Hrišćanska ideologija nakalemljena na verovanja i religiju lokalnog stanovništva oličena je u liku Antoanetine crne dadilje Kristofin koja na zidu svoje sobe drži sliku Svete porodice, ali se njena moć nad lokalnim stanovništvom zasniva na njihovom uverenju da praktikuje *obeu*. Antoanet se od hrišćanske ideologije distancirala još u toku školovanja u katoličkom manastiru kada, opterećena mislima o smrti i grehu, prestaje da se moli da bi se potom osećala „samouverenije, srećnije i slobodnije. Ali ne i sigurnije” (ŠSM, 39). U trenutku kada je najslabija, Antoanet ne traži pomoć ili utehu u hrišćanskoj molitvi, nego se obraća Kristofin i veruje u moć njene obee. Ročester<sup>95</sup> dolazi iz drugačijeg sveta i njegovi viktorijanski nazori navode ga da takav odnos prema religiji smatra divljačkim. Antoaneta dovodi u pitanje njegov pogled na svet koji mu pruža nekakvu sigurnost i na tom ostrvu na kojem ne vredi sistem vrednosti na koji je navikao, on doživljava krizu identiteta.

Najvažnije aluzije na hrišćansku misiju, međutim, jesu one koje se odnose na pobunu crnog stanovništva Jamajke, istorijski događaj s kojim počinje roman. U liku Godfrija koji izgovara rečenice iz Biblije i kaže da „Gospod ne praviti razlika međ’crnci i belci, za Njega crnac i belac isto” (ŠSM, 6), oličen je paradoksalni rezultat hrišćanske misije u kolonizovanim zemljama. Baptisti koji su pod vođstvom Semjuela Šarpa povelili

---

<sup>94</sup> U romanu Bronteove luda Ročesterova žena zove se Berta. U *Širokom Sargaškom moru*, međutim, njeno ime je Antoanet, a Risova razrađuje njeno preimenovanje u Bertu kao metaforu represije u vidu preoblikovanja i poništavanja tuđeg identiteta.

<sup>95</sup> Lik koji odgovara Ročesteru iz romana *Džejn Ejr* u *Širokom Sargaškom moru* je neimenovan, što je značajan detalj o kojem će biti reči nešto kasnije. Za potrebe analize, služićemo se imenom iz romana Bronteove.

borbu protiv ropstva pozivali su se upravo na jednakost svih ljudi pred licem Boga, pa ih je tako ova usvojena ideologija naoružala protiv onih koji su im je nametnuli.

Međutim, svega četrdesetak godina nakon dramatičnih događaja na Jamajci, evropski historičari već su pisali kao da se pobuna robova nikada nije ni dogodila, jer se takav događaj ne može zabeležiti u istoriji a da ne dovede u pitanje premise na kojima počiva sama Imperija, kaže Bil Aškroft u svom delu *Postkolonijalne transformacije*.<sup>96</sup> Zato je „ponovno pisanje“ istorije važan oblik diskurzivnog otpora, s tim da nije dovoljno uključiti u istorijske zapise ono što je bilo izostavljeno ili opisati događaj iz perspektive marginalizovanog, nego je potrebno „uzvratiti pisanjem“ i to taktikom kontra-diskursa koja je fokusirana na pukotine i kontradikcije samog imperijalnog diskursa. U tom smislu, Risova uspeva ne samo da „razbije 'savršenost' klasičnog romana otkrivši jednu nevidljivu priču, nego obelodanjuje i ograničenost jednoznačnog viđenja istorijskog modusa“, smatra Aškroft.<sup>97</sup>

I konačno, Berta Mejson, kao poluživotinjsko neevropsko *Drugo*, u romanu Risove dobija ljudsko obličje, sa osećanjima i moralnom superiornošću koja njeno zatvaranje na tavanu Tornfild Hola definišu ne kao obuzdavanje beslovesne zveri, nego kao licemerni zločin.

Lorna Berns smatra da je u delima koja predstavljaju „uzvraćanje pisanjem“ od suštinskog značaja odnos kolonijalne prošlosti i postkolonijalne sadašnjosti koji se takvim delima razotkriva. Zasnivajući svoje ideje na Delezovoj teoriji o sintezi vremena Bersnova tvrdi da kanonska dela zapadne književnosti ponavljenjem određenih stereotipa stvaraju takozvani kolonijalni stav: ponavljanje tema, stavova ili žanrova kreira opšte očekivano, sistem čitalačke prakse koji će oblikovati i buduće čitalačko iskustvo, pa je kanon u tom smislu sistem koji unapred određuje reakciju čitaoca na tekst. Upravo je to očekivano ono što pisci poput Risove nastoje da preispitaju svojim delom. *Široko Sargaško more* jeste ponavljanje, ali takvo koje dekonstruiše kolonijalne stereotipe i razotkriva mehanizme kojima se određeni sociološki i kulturološki fenomeni i karakteristike nastoje predstaviti kao biološki ili čak metafizički, tvrdi Bersnova pozivajući se na Alberta Memija.<sup>98</sup>

Risova svojim delom ilustruje tu konstruisanu, sociološku osnovu na kojoj počiva svaki stereotip, a sama teorija očekivanog svoj puni smisao dobija upravo na primeru

---

<sup>96</sup> Ashcroft, Bill, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London and New York, 2001, p. 102.

<sup>97</sup> Ibid.

<sup>98</sup> Burns, Lorna, „*Becoming-Bertha: Virtual Difference and Repetition in Postcolonial 'Writing back', a Deleuzian reading of Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*“, [http://ulincoln.academia.edu/LornaBurns/Papers/157576/BecomingBertha\\_Virtual\\_Difference\\_and\\_Repetition\\_in\\_Postcolonial\\_Writing\\_Bac](http://ulincoln.academia.edu/LornaBurns/Papers/157576/BecomingBertha_Virtual_Difference_and_Repetition_in_Postcolonial_Writing_Bac), p.22-24.

Ročesterovog odnosa prema Antoaneti. Na osnovu predrasuda i stereotipa on oblikuje svoju ženu prema unapred stvorenim očekivanjima, a sam proces otpočinje time što će je preimenovati u Bertu. Od tog momenta počinje njegovo pogrešno interpretiranje njenih postupaka i celokupnog sveta u kojem se našao, s krajnjim ishodom koji će potvrditi njegove sumnje da se oženio „ludom devojkom od lude majke“. Risova preispituje kolonijalne stereotipe i predrasude i osvetljava društvene faktore koji su bili zanemareni u opisima kreolske populacije kakav je, na primer, onaj u Džejn Ejr, razotkriva ideološke konstrukcije koje leže iza određenih generalizovanih očekivanja i istovremno rekonstruiše ono što je bilo izostavljeno iz takvih generalizacija.<sup>99</sup>

U takve stereotype i predrasude spada i latentni rasizam koji Risova prepoznaje u delu Bronteove, a koji se po njoj ogleda u činjenici da Džejn ne pokazuje nikakvo sažaljenje prema Berti iako je prizor tako nesrećnog bića, kao i Ročesterova priča o njenoj degradaciji istinski potresna. Žanrovske konvencije gotskog romana svakako joj nisu dopuštale da pokaže više razumevanja za lik na kojem se zasniva gotska dimenzija *Džejn Ejr*, ali se postkolonijalni kritičari uglavnom slažu sa mišljenjem Spivakove koja smatra da je figura Berte Mejson „proizvod aksiomatike imperijalizma“ kroz koju „Bronteova pokazuje granicu ljudsko/životinjsko kao prihvatljivo neodređenu.“<sup>100</sup>

Spivakova nadalje tvrdi da „Antoaneta sebe vidi kao drugu u Berti Šarlote Bronte“<sup>101</sup> i kada na kraju *Širokog Sargaškog mora* kaže: „Sada konačno znam zašto su me doveli ovamo i šta moram da uradim“ (ŠSM, 144), Spivakova čita datu epizodu kao njeno uvođenje iz romana Bronteove. „Kuća od kartona“ o kojoj govori Antoaneta/Berta je „knjiga između kartonskih korica“, „fiktivna Engleska“ u kojoj „ona mora da odigra svoju ulogu, da izvede transformaciju 'sebe' u fiktivnu Drugu, da zapali kuću i pogine da bi Džejn Ejr mogla postati junakinja feminističkog individualizma britanske proze.“<sup>102</sup> Za Spivakovu je to „alegorija generalnog epistemičkog nasilja imperijalizma, kao konstruisanja samospaljujućeg kolonijalnog subjekta radi slavljenja socijalne misije kolonizatora“, pa stoga pozdravlja rad Risove koja se „pobrinula za to da žena iz kolonija ne bude žrtvovana kao neka nesvesna životinja radi konsolidovanja svoje sestre.“<sup>103</sup>

Antoanetin skok sa krova Tornfild Hola koji je pre toga zapalila, predmet je mnoštva polemika među kritičarima, među kojima ima onih koji ga tumače kao trijumfalnu

---

<sup>99</sup> Ibid.

<sup>100</sup> Spivak, Gajatri Čakravorti, *Kritika postkolonijalnog uma*, preveo Ranko Mastilović, Beogradski krug, Beograd, 2003, str. 180.

<sup>101</sup> Ibid., 185.

<sup>102</sup> Ibid., 186.

<sup>103</sup> Ibid.

potvrdu identiteta, ali i zagovornika stava da je njen skok izraz krajnje bespomoćnosti kolonijalnog subjekta. Element pobune u njenom skoku, međutim, ne može se dovesti u pitanje, posebno kada se uzmu u obzir paralele između spaljivanja Kolibrija, Antoanetino porodičnog imanja, i njenog paljenja Tornfilda. U svojoj pobuni protiv represije kojoj je podvrgava Ročester, patrijarhalni hegemonista, ona rekonstruiše pobunu crnog stanovništva Jamajke protiv belih kolonizatora i tako dovodi u vezu iskustvo žene sa iskustvom kolonijalnog subjekta. Antoanetina osećanja su u oba slučaja gotovo identična – nemir, napetost i slutnja neke neodređene opasnosti provlače se kroz obe epizode. Podsećanje na papagaja koji je ostao u zapaljenoj kući na Kolibriju i nije mogao da se spasi od plamena jer mu je gospodin Mejson podrezao krila očigledna je metafora oduzete slobode, pa Antoanetino identifikovanje sa Kokoom kroz sliku kose koja joj se vijori na vetru nalik na krila koja bi je mogla poneti uvis, govori o njenoj vlastitoj želji za bekstvom. I konačno, u slici Tie, crne devojčice i njene jedine drugarice iz detinjstva, celokupan događaj je potpuno rekonstruisan: kao što nakon spaljivanja Kolibrija, ugleda Tiju i potrči ka njoj misleći da joj je ona poslednje utočište, tako i sada skače sa krova Tornfilda uzvikujući njeno ime. Ta ponovljena tragedija teško da se može nazovati trijumfom – Tija je na Kolibriju dočeka kamenom, baš kao što će i sada pasti na kamenje u podnožju Tornfilda.

Pa ipak, vatra koja je okružuje evocira još jednu sliku iz njenog detinjstva: vatreno crvena slova kojima je izvezla svoje ime ispod zelenih, plavih i skerletnih cvetova – *Antoaneta Mejson, rođena Kozvej*. Kada na krovu zapaljenog Tornfilda, okružena vatrom, odbija da se odazove na ime Berta, kako je Ročester doziva, ona u stvari odbija da postane ono što on pokušava da napravi od nje i kao vatreno crvenim potpisom na platnu, vatrom potvrđuje vlastiti identitet.

Intertekstualnim čitanjem Risova otvara nove prostore za interpretaciju pitanja identiteta, kao centralnog pitanja kojim se bavi kako ona sama, tako i celokupna postkolonijalna književnost. Dok roman Bronteove prati uzlaznu liniju na putu junakinje ka samospoznaji i stabilnom identitetu zasnovanom na osećanjima dostojanstva i jednakosti, *Široko Sargaško more* ilustruje upravo suprotan proces raspadanja ličnosti i gubljenja identiteta. Smeštene otprilike u isti istorijski period, ali u različit geografski prostor, protagonistkinje ova dva romana imaju potpuno drugačije mogućnosti za razvoj vlastite individualnosti. Dok se *Džejn Ejr* završava trijumfom glavne junakinje, *Široko Sargaško more* završava se Antoanetinim slomom i mada se njena smrt tumači kao svojevrsna potvrda vlastitog identiteta, ipak se takav oblik ponosnog odlaska sa scene ne može smatrati poželjnim rešenjem ili stvarnom ličnom afirmacijom. Bronteova pokušava da ukaže na

sposobnost žene viktorijanskog doba da se izbori za ravnopravan položaj u patrijarhalnom društvu, dok Risova, s druge strane, naglašava bespomoćnost kolonijalnog subjekta u nastojanju da definiše vlastito mesto u svetu rasnih i rodnih ograničenja. Ona na taj način dovodi u pitanje optimizam Bronteove i nagoveštava ideju da u okvirima borbe za žensku emancipaciju iskustvo žena Zapada ne može biti model za ženu Trećeg sveta zbog razlika nastalih tokom kolonijalne istorije.

Risova tako najavljuje stavove postkolonijalnih feministkinja koje se početkom osamdesetih godina XX veka oglašavaju kritikom ideologije „sestrinstva“ koja podrazumeva da sve žene dele jedno univerzalno iskustvo (iskustvo patrijarhata), zanemarujući pri tom specifično iskustvo žena u bivšim kolonijama i zemljama Trećeg sveta, koje su „tlačene kako patrijarhatom, tako i oblicima regulacije života koji dolaze iz Evrope i Severne Amerike“,<sup>104</sup> pa tako doživljavaju dvostruku represiju i suštinski su dvostruko (a ako se uključe i neki drugi parametri, poput seksualne orijentacije ili klasne pripadnosti onda i višestruko) marginalizovane. Nedostatak empatije prema Berti u Džejninom slučaju, nasuprot iskrenom sažaljenju koje oseća prema Ročesteru zbog tragičnog iskustva sa ženom „manijakom“ i njen opis Berte koji je u skladu sa slikom koju o njoj ima Ročester – zastrašujuće „divljačko lice“, „ljubičasto“, „otečenih tamnih usana“, „crnih obrva nad zakrvavljenim očima“<sup>105</sup> – nagoveštava da se u susretu sa ne-evropskim *Drugim* – stranim, nakaznim, životinjskim, primitivnim, divljačkim – Džejn stavlja na stranu Ročestera s kojim deli imperijanu viziju sveta, a ne na stranu svoje „sestre“, subjekta potčinjenog patrijarhalnom hegemonijom.

*Široko Sargaško more* se otuda može posmatrati kao odgovor žene Trećeg sveta onoj iz Prvog. Oslobođanjem Berte/Antoanete od njene bestijalnosti i nemušnosti, Risova nudi alternativno čitanje celokupnog sistema vrednosti na kojem počiva Viktorijansko društvo. Džejn Ejr, kao paradigma feminističke junakinje koja uspeva da opovrgne sisteme patrijarhalne represije i izbori se za vlastitu individualnost i slobodu na principima jednakosti, istovremeno prećutno prihvata imperijalnu viziju sveta koja počiva na binarnim opozicijama koje svet dele na Evropu i kolonije, na civilizovano i primitivno, na ljudsko i bestijalno.

Kontradiskurs je u suštini subverzivan u svojoj interpretaciji originalnog teksta koji više nikada ne može biti ono što je bio pre takve dekonstrukcije. Kada, na primer, Ročester

<sup>104</sup> Zaharijević, Adrijana (ur.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, ArtPrint, Novi Sad, ?, 422

<sup>105</sup> Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1999, p. 250. U daljem tekstu citati iz ovog dela biće navedeni u zagradama i označeni skraćenicom JE.



opisuje trenutak kada odlučuje da se vrati u Englesku (epizoda koju Spivakova tumači kao „polje imperijalnog stvaranja upisano kao Pakao“<sup>106</sup>) on kaže: „Neki svež vetar iz Evrope duvao je preko okeana i dopro do mene kroz otvoren prozor: zatutnjala je grmljavina, munje su sevale i vazduh je opet postao svež.“<sup>107</sup> Atlantik koji „grmi u slavnoj slobodi“ i Nada koja mu šapuće da se vrati u Evropu jer je uradio „[s]ve što Bog i Čovečanstvo od njega očekuju“, a potom i lik St. Džona Riversa s idejom o misionarskom pozivu kojim će „usavršiti ljudski rod“ i odneti „buktinju znanja u carstvo neznanja“ zaokružuju, smatra Spivakova, taj „registar Evrope i njenog još-ne-ljudskog Drugog, registar duhovnog stvaranja.“<sup>108</sup> Bronteova ne dovodi u pitanje imperijalistički projekat niti njegovu civilizatorsku misiju, ali Risova razrađuje epizodu kao ilustraciju susreta između kolonije i kolonizatora: „Hladno je danas; hladno, mirno i oblačno kao englesko jutro. Ali ovaj je kraj lep po svakom vremenu, gde god da otputujem, nikada neću videti lepši. Uskoro će da počne sezona uragana, pomislio sam; činilo se da drveće zabija korenje dublje u zemlju i priprema se za okršaj sa vetrom. Uzalud. Ako i kada naiđe, skršiće ih. Samo nekoliko kraljevskih palmi izdrži (rekla mi je). Gole i bez grana, stoje prkosno, poput visokih smeđih stubova. Ne zovu ih bez razloga kraljevske. Bambus bira lakši put, savije se i polegne po tlu, škripi i ječi, preklinjući za milost. Osioni vetar prelazi preko njega i ne obazire se na tako bednu stvar. (*Neka živi.*) Zavijajući, urlajući i režeći, divlji vihor prolazi“ (ŠSM, 126).

Taj uragan, čitamo iz dela Bronteove, stiže iz Evrope i dok Ročester u njemu prepoznaje snagu vrednu divljenja, pošast koju ostavlja za sobom slična je onoj koju kolonijalna osvajanja ostavljaju u porobljenim zemljama. Antoanet, koja kao kraljevska palma, stoji prkosna u svom nemom odbijanju da moli i plače, ali ipak osakaćena, predstavlja nepristajanje kolonizovanog na potčinjeni položaj, dok dečak koji plače očajan što Ročester ne želi da ga povede u Englesku, ilustruje razočarenje onih koji, prihvativši ideale koje im kolonizator donosi, počinju da vezuju vlastiti osećaj sreće i ispunjenja sa mogućnošću trajnog povezivanja sa matičnom zemljom. Kolonizator, međutim, uporno insistira na inferiornosti i nepremostivoj distanci koja ga deli od kolonizovanog, pa se susret između kolonije i Imperije očigledno neminovno završava slomom kolonizovanog.

Moglo bi se, međutim, diskutovati i o eventualnom raspadu Ročesterovog identiteta koji se ogleda u njegovom ponešto nervoznom narativnom stilu koji se odlikuje nepovezanim, nedovršenim rečenicama, nedorečenostima i kontradiktornostima i, u tom

---

<sup>106</sup> Spivak, op.cit., 180.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Ibid.

smislu, o eventualnom negativnom uticaju kolonijalnog susreta na samog kolonizatora. Dodelivši mu ulogu pripovedača u središnjem delu romana, između dve Antoanetine naracije, Risova ga pušta da sam razotkrije vlastite konflikte i nedoslednosti. Kako Klingman primećuje, Risova tako uspeva da predstavi Ročestera ne kao jednodimezionalnog nitkova, nego njegov lik dobija dimeziju vlastite perspektive, kontrole i moći, pa i izvesne romantike i ranjivosti. Klingman čak u naizmeničnom Antoanetinom i Ročesterovom pripovedanju prepoznaje dve strane ličnosti same Risove – mušku i žensku, englesku i karijsku. Ta dva lika su po njemu u mnogo čemu slična i povezana, te smatra da se roman bavi upravo načinom na koji se sličnosti pretvaraju u razlike. Ročester, međutim, nije spreman da prigrli ono što ih povezuje, nego insistira na razlikama. On je potpuno zatečen svetom u kojem se našao i koji se razlikuje od svega što je do tada poznao. Opterećen i sputan stereotipima i predrasudama, on pred tim svetom raskošnih boja i mirisa, u kojem ne važi sistem vrednosti na koji je navikao, stoji zastrašen i nepoverljiv, spreman da uništi ono što ne razume i što ga, stoga, plaši. Iako je i sam žrtva Viktorijanskog društvenog sistema koji zakonom o primogenituri lišava nasledstva mlađe sinove jedne porodice u korist najstarijeg brata, on je u odnosu na ženu ipak u povlašćenom položaju: isti zakonodavni sistem omogućava mu da u potpunosti raspolaže imovinom svoje supruge.<sup>109</sup> Patrijarhalna hegemonija mu tako konačno obezbeđuje imetak, da bi se u romanu Bronteove transformisao u samouverenog gospodara Tornfild Hola, čija mračna tajna samo doprinosi privlačnosti njegovog bajronovskog lika. Ročester, međutim, ne izlazi potpuno nepovređen iz susreta sa kolonijom. Jamajka ga progona i nakon povratka u Englesku i prepreka je njegovim planovima da se oženi ženom koju voli. Nakon spaljivanja Tornfilda, njegov imetak je umanjen, a on osakaćen i slep, čime je uništen deo njegove muževnosti i muške superiornosti.

Risova pažljivo konstruiše svoje delo da bi likovi bili saglasni sa onima u romanu Bronteove, ali ih suptilnim naglašavanjem i razvijanjem određenih karakteristika redefiniše i naglašava moguću ambivalentnost u svakom od njih. Intertekstualnim čitanjem niz motiva dobiće novo značenje, a posebno će Ročesterov lik biti podložan redefinisaju. Njegov običaj, na primer, da Džejn naziva Dženet, postaje problematičan u svetlu onoga što

---

<sup>109</sup> Tokom 19. veka pravo žena na privatnu svojinu zavisilo je od njihovog bračnog statusa. Po tada važećem zakonu, nakon stupanja u brak sva imovina žene postajala je vlasništvo njenog muža. Osim toga, udate žene nisu mogle napraviti testament ili se odreći bilo kog dela svoje imovine bez muževljevog pristanka. Ukoliko bi došlo do razvoda, bilo da ga je pokrenuo muž ili žena, žena bi ostajala bez imovine. Samo neudate žene i udovice mogle su u potpunosti raspolagati svojom imovinom. U Engleskoj je Zakon o svojini udatih žena donesen 1882. godine.

predstavlja njegovo preimenovanje Antoanete u Bertu u *Širokom Sargaškom moru*. Džejn odbija da se uda za njega kada sazna za njegovu prvu ženu, a on je nagovara, kao što nagovara i Antoanetu kada se ona usprotivi braku s njim. Bes koji ispoljava kad Džejn pokaže da nema nameru da se predomisli evocira okrutnost s kojom se odnosi prema Antoaneti, a upoređivanjem njegovog odnosa prema Antoaneti u *Širokom Sargaškom moru* i njegove ispovesti pune samosažaljenja s kojom istupa pred Džejn u romanu Bronteove, Ročesterovi moralni principi dobijaju dimenziju krajnjeg licemerja.

Osobina koju Risova posebno naglašava kod Ročestera je želja za posedovanjem, koja se naročito razotkriva u razgovoru sa Kristofin, kada pokušava da ga ubedi da koliko-toliko pošteno postupi prema Antoanet: da joj da nešto novca i slobodu i da je ostavi na Karibima gde bi ponovo mogla biti srećna. Kristofinina neverovatna sposobnost da prepozna njegova osećanja i prozre njegove namere u prvom momentu ga parališu – njene reči odjekuju mu u glavi kao jeka i u nekoj vrsti polutransa on spoznaje istinitost onoga što mu govori, sve do trenutka kada Kristofin pomene novac:

„Šta radite s njen novac, ha?’ Glas joj je i dalje bio tih, ali je postao siktav kada je izgovrala reč ‘novac’. Pomislio sam, dakle, to je razlog sveg ovog trućanja. Nisam se više osećao ošamućeno, iscrpljeno, napola hipnotisano, već sam postao budan i oprezan, spreman da se branim” (ŠSM, 121).

Njegov stav se potpuno menja i nastavak razgovora sa Kristofin nalik je sklapanju kupoprodajnog ugovora („Pitao sam je koliki tačno iznos ima na umu... (ŠSM, 121)), da bi nagoveštaj mogućnosti da Antoanet ostane na Karibima i zaboravi na njega izazvao burnu reakciju: „U tom trenutku me svog obuze mučno osećanje besa i ljubomore. Oh, ne, neće me zaboraviti” (ŠSM, 121). Ročester će se radije odreći i vlastite slobode i trajno se vezati za ženu za koju tvrdi da je luda, nego se odreći vlasništva – jer u njegovom sistemu vrednosti i međusobnih odnosa i ona je njegova svojina: „Luda je, ali je *moja, moja*” (ŠSM, 127).

U svom uticajnom delu *Drugi pol* Simon de Bovoar dovodi u vezu istoriju ženske potčinjenosti sa željom muškarca za privatnom svojinom i produženjem vlastitog života u naslednicima. „Njena sudbina je vekovima bila povezana baš za privatnu svojinu... Ona je deo baštine muškarca, najpre oca, kasnije muža.”<sup>110</sup> Baš kao što je Eva poklonjena Adamu da bi je posedovao i oplodio, kao što poseduje i oplođava zemlju, „kroz nju muškarac od čitave prirode stvara vlastito carstvo.”<sup>111</sup> On se istovremeno koleba između straha i želje,

---

<sup>110</sup> Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, op.cit., str. 112-113.

<sup>111</sup> Ibid., str. 208.

između bojazni da ne bude posedovan od sila koje se ne daju kontrolisati i volje da ih ukroti<sup>112</sup>, pa se tako i centralni konflikt između Ročestera i Antoanet u suštini zasniva na njegovoj želji za posedovanjem i apsolutnom kontrolom, koja se između ostalog ogleda i u njegovom uverenju da Antoanet i ostali na ostrvu poseduju tajnu koju ne žele da podele s njim. „Žena je *Drugo* o kojem muškarac sanja ne samo da bi ga posedovao nego i da bi se njime potvrdio. [...] On steže u naručje to ‘neuporedivo čudovište’, samog sebe, kada grli biće koje je u malome slika sveta kome je on nametnuo vlastite vrednosti i zakone. Dakle, ujedinjujući se s *Drugim*, koje je učinio svojim, on se nada da domaši samoga sebe. [...] Ona je *Drugo* koje dopušta da bude prisvojeno, ne prestajući da bude *Drugo*.<sup>113</sup> Kako je žena deo muške subjektivnosti, Ročester se užasava pomisli da bi Antonet mogla imati crnačke krvi, iako mu rasne predrasude ne smetaju da vodi ljubav sa Ameli: pošto kao supruga postaje deo njegove ličnosti, Antonet je pretnja njegovom vlastitom identitetu. Muškarac voli ženu ako je „njegova, a boji se ako ona ostaje drugo“<sup>114</sup>, pa je tako i Ročester spreman da uništi Antoanet kada uvidi da je ne može u potpunosti posedovati. „Neće se više smeјati na suncu. Neće se više oblačiti i osmehivati svome odrazu u onom odvratnom ogledalu. Sva vesela, sva zadovoljna“ (ŠSM, 127), kaže Ročester, ali je spreman da je uzme u naručje „ako se nasmeје ili zaplače, ili oboје. *Za mene*“ (ŠSM, 127). Ročester tako ilustruje uverenje Bovoarove da „muškarac očekuje od žene, kao sluškinje i saputnice, da bude njegova publika i njegov sudija, da ga potvrdi u njegovom biću. Ona ga svojom indiferentnošću, ruganjima i smehom negira. On u njoj projektuje ono što želi i od čega se plaši, ono što voli i što mrzi.“<sup>115</sup>

Bârbara Arizti naglašava Ročesterov dogmatizam i nesposobnost da razume, a kamoli prihvati bilo šta što je drugačije od onoga na šta je navikao.<sup>116</sup> Da bi svet u kojem se našao, toliko drugačiji od onog iz kog dolazi, stavio u prepoznatljive okvire i tako ostvario kontrolu nad njim, on pribegava stereotipima. Svako odstupanje od njemu bliskog i razumljivog, smatra devijacijom koja se može podvesti pod stereotipne klasifikacije ludila, divljaštva i nekog oblika devijantnosti. On vešto manipuliše stereotipima i svesno ih koristi da bi ostvario vlastite ciljeve, prvenstveno da se obračuna sa ženama na ostrvu i ostvari kontrolu nad njima. Tako je Antoanet luda, Kristofin veštica, a Ameli prostitutka. Svake od njih on se, u suštini, boji. Plaši ga Antoanetina nedokučivost, kao i vlastita nesposobnost da

---

<sup>112</sup> Ibid.

<sup>113</sup> Ibid., str. 242-245.

<sup>114</sup> Ibid., str. 227.

<sup>115</sup> Ibid., str. 257.

<sup>116</sup> Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre, Rodopi*, Amsterdam – New York, 2007, p. 43.

je razume i u potpunosti poseduje. Antoanet je drugačija od svega što je do tada poznao, ona je kao i ostrvo na koje je došao – senzualna, nepredvidiva i drugačija i zato potencijalno opasna. Da bi mogao da je stavi u okvire poznatog i predvidljivog i tako stekne kontrolu nad njom, proglašava je ludom. Kristofin ga plaši svojom nezavisnošću, samosvešću, inteligencijom i sposobnošću da prozre njegove najskrivenije namere i misli, te je proglašava vešticom i preti joj policijom, dok je Ameli zbog svoje slobodne seksualnosti okvalifikovana kao prostitutka.

Motiv ludila izuzetno je značajan i kompleksan u *Širokom Sargaškom moru*. Cilj Risove nije samo da napiše priču iz perspektive prve Ročesterove žene da bi pokazala šta je tu jadnicu dovelo do stanja u kojem se našla – zatvorena na tavanu Tornfilda, daleko od rodne Jamajke, poludela spodoba više nalik na životinju nego na ljudsko biće – nego i da razotkrije svu složenost i podmuklost procesa kojim se *Drugi* dovodi u potčinjen položaj, bilo da se radi o rodnom ili rasnom *Drugom*.

Istorija Bertinog/Antoanetinog ludila je priča koja ilustruje vekovima negovan stereotip o ženskoj predispoziciji ka mentalnoj nestabilnosti. Najčešće dijagnostikovana ‘ženska bolest’ u 18. i 19. veku bila je histerija, tvrdi Džejn M. Ašer u svojoj studiji *Ludilo kod žena: mit i iskustvo*.<sup>117</sup> Sam naziv bolesti potiče od grčke reči *hystera* (materica) i ilustruje verovanje starogrčkih lečnika da je materica organ koji doslovno luta ženskim telom i utiče na njeno zdravlje. Jasno je, dakle, da je čitav niz problema koje ta „lutajuća materica” može izazvati tipično ženski, a G. S. Ruso u eseju koji se bavi istorijom histerije analizira način na koji je tretiranje mentalnih bolesti doveo do toga da je „do pre dva veka histerija smatrana ženskom bolešću *par excellence*”<sup>118</sup>, te da je u konstruisanju slike o histeriji značajnu ulogu imao muški strah od „ženske demonske seksualnosti”<sup>119</sup>. „Bilo kao veštice ili kao histerici, bilo u normalnom stanju ili patološki poremećene, kao što su to histerici ponekad zaista i bili, ženska imaginacija smatrana je imaginacijom drugačijeg reda od muške. Pa i sama predstava o ‘ženskoj misterioznosti’ muški je konstrukt,” tvrdi Ruso i naglašava da je navodna biološka predodređenost žena za mentanu nestabilnost dugo vremena bila sredstvo pomoću kojeg su žene držane u potčinjenom stanju. Svaka vrsta devijacije od opšteprihaćenog društvenog ideala ženstvenosti mogla se proglasiti bolešću ili

---

<sup>117</sup> Ussher, Jane M., *The Madness of Women: Myth and Experience*, Routledge, New York, 2011, p. 8.

<sup>118</sup> Gilman, Sander L. (et al), *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1993, p.111.

<sup>119</sup> Ibid., p.126.

veštičarenjem, a žena zatvorena u ludnicu, ili u slučaju optužbe za veštičarenje proterana ili čak osuđena na smrt.<sup>120</sup>

U pomenutoj studiji Ašerova insistira na izrazu „ludilo” naspram niza drugih termina koji se koriste u psihijatriji, kao što je, na primer, „duševna bolest”. „Bolest“, naime, podrazumeva stanje koje se javlja odvojeno od društveno-političkog sistema vrednosti, dok su „društvene norme i subjektivni sud od centralnog značaja u dijagnostikovanju mentalnih poremećaja.”<sup>121</sup> Dve značajne teze o ludilu kod žena koje analizira Ašerova, istražuje i Risova u romanu *Široko Sargaško more* (ali i u drugim romanima). Prva se odnosi na društveno-kulturološke teorije koje uzrok psihičkih poremećaja kod žena nalaze u njihovom društvenom okruženju (siromaštvo, neravnopravnost polova, zlostavljanje i sl.), a druga je feministička socijalno-konstruktivistička teorija koja negira i sam pojam ludila i zagovara ideju da psihijatrijske dijagnoze nastoje da regulišu ženu utvrđujući granice prihvatljivog i neprihvatljivog ženskog ponašanja.<sup>122</sup>

Risova uvodi motiv ludila pričom o Antoanetinoj majci. Sličnost imena majke i ćerke (Anet i Antoanet) upućuje kako na sličnost njihovih sudbina, tako i na sličnost genetičkog koda, kao nagoveštaj nasledne mentalne poremećenosti.

Opis Anete nakon konačnog sloma, obiluje viktorijanskim stereotipima o histeričnoj ženi: nasilna je, nestabilna i iracionalna, a seksualna devijantnost koja je obavezno deo slike histerične pacijentkinje ogleda se u njenom predavanju crnom slugi unajmljenom da se brine o njoj. Antoanet se priseća slike svoje bolesne majke:

„Sećam se kako je bila obučena – u večernju haljinu, sa dubokim izrezom, bila je bosa. Ispred nje je stajao debeli crnac sa čašom ruma u ruci. Rekao je: ‘Popij ovo, pa’š da zaboraviš.’ Iskapila je čašu nadušak. Nasuo joj je još, a ona je uzela čašu, zasmejala se i zavitlala je preko ramena. [...] Hodala je tamo-amo i govorila: ‘Oh, gospodine Latrel, kakvo prijatno iznenađenje. Godfri, prihvati gospodinovog konja.’ Onda se valjda umorila i sela u stolicu za ljuljanje. Videla sam kako je muškarac podigao iz stolice i poljubio. Videla sam kako je priljubio svoje usne uz njene, predala mu se u naručje sva podatna i nežna, a on se smejaio. I žena se, takođe, smejala, ali bila je ljuta” (ŠSM, 101).

Anet su, kao što kaže Kristofin „drugi doveli do toga” (ŠSM, 120). Njena otuđenost od sredine u kojoj se našla udajom je višestruka: ne samo da je mnogo mlađa od svog

---

<sup>120</sup> Ibid., p. 132.

<sup>121</sup> Ussher, op.cit. p.4.

<sup>122</sup> Ibid., p.7.

supruga i vanredno lepa, što je dovoljno da probudi netrpeljivost jamajčanskih gospođa, nego je i poreklom sa Martinika, ostrva koje je kao francuska kolonija izazivalo animozitet engleske Jamajke. Roman počinje jednim od najdramatičnijih trenutaka u istoriji Jamajke, 1833. godine, kada je Aktom o emancipaciji ukinuto ropstvo u britanskim kolonijama, što je za belce značilo nevolju kada „treba zbiti redove.” „Ali mi nikada nismo spadali u njihove redove”, kaže Antoanet (ŠSM, 5), tako da njena majka, tada udovica, te izuzetno teške trenutke društvenih previranja i egzistencijalne neizvesnosti preživljava sama, osiromašena, okružena crnom poslugom u koju nema poverenja. Još jedan težak udarac – spoznaja da joj mlađe dete boluje od neizlečive bolesti – korak je bliže njenom konačnom slomu:

„Ne znam šta joj je doktor tada saopštio, niti šta je ona rekla njemu, ali nikad se više nije pojavio i nakon te posete majka se promenila. Ne postepeno, već odjednom. Smršala je i postala zatvorena, da bi naposljetku prestala da uopšte izlazi iz kuće” (ŠSM, 7).

Društvena izolovanost, egzistencijalna neizvesnost i ekonomska nesigurnost, kao i lična emotivna tragedija, sve su to elementi koji su doprineli Anetinom teškom duševnom rastrojstvu. Potisnuti bes koji je osećala prema onima koji su joj se podsmevali, mogao se naslutiti u stisnutim pesnicama, a krajnji očaj u želji za smrću: „Umreti i biti zaboravljen i spokojan. Ne znati da si napušten, izvredan, bespomoćan” (ŠSM, 9).

Osećaj ugroženosti ne napušta je ni kada se po drugi put uda, za Engleza, gospodina Mejsona, i traži od njega da napuste imanje Kolibri, ali on njen strah ne shvata ozbiljno, nego ga, karakteristično, pripisuje njenoj imaginaciji i nestabilnosti: „Predugo si živela sama, Anet. Pričinjava ti se pizma, tamo gde je nema. I stalno ideš iz krajnosti u krajnost” (ŠSM, 18).

Mejson (kao ni Ročester kasnije) uopšte ne razume svet u kom se obreo. Došao je na Jamajku da se obogati i u svojoj superiornosti belog Evropljanina oslanja se na rasne stereotipe o priglupim crncima koji su „isuviše lenji da bi bili opasni” (ŠSM, 18). Anetu takvo površno rezonovanje ljuti, jer Mejsonovo trivijalizovanje prirode crnaca nije samo ideološki neprihvatljivo, nego u trenutku u kojem se nalaze i krajnje opasno – poricanjem mogućnosti da i crnci funkcionišu na istoj emotivnoj i intelektualnoj razini kao i belci, odriče im i sposobnost da mrze, da budu osvetoljubivi i okrutni. Anetin strah od odmazde crnog stanovništva daleko je od iracionalnog, kako to Mejson želi da predstavi, i svedoči o tome da je, mada bela Kreolka i ćerka robovlasnika, svesna s kakvom nepravdom je vekovima tretirano crno stanovništvo Jamajke i kakav bes je takav položaj morao proizvesti. Mejson, za razliku od nje, nije ni svestan ideološke neprihvatljivosti vlastitog

rasizma niti implikacija koje njegovi lični poslovi imaju u društvenom kontekstu bivših kolonija, a koji predstavljaju nastavak starih odnosa između kolonizatora i kolonizovanih. Zato je Anetin bes nakon što lokalno stanovništvo spali njihovo imanje i nakon Pjerove smrti s pravom usmeren na Mejsona. U svojoj patrijarhalnoj nadmenosti on smatra njen opravdan strah ženskim besmislicama, trivijalnom željom za promenom. Karakteristično, njegova površnost nije kažnjena, ali Anetina duboka osećajnost jeste: nakon tragičnih događaja na Kolibriju, ona doživljava konačni slom, s potpunim pomračenjem uma, dok Mejson nastavlja da se bogati na Karibima, pošto se distancirao od „lude žene”, a svoju savest umirio time što joj je kupio kuću i unajmio dvoje crnaca da se brinu o njoj, a koji će je, u stvari, dodatno ponižavati i seksualno zlostavljati. Anetino ludilo, pri tom, ne izaziva ni kod koga, osim kod Kristofin, ni trunke sažaljenja, nego naprotiv predstavlja sramotni žig kako za nju samu tako i za Antoanet. Njeno ludilo znak je izopačenosti i nakaznosti duše, poremećaj za koji sama snosi krivicu.

I njenu i Antoanetinu biološku predodređenost za ludilo u romanu simptomatično naglašavaju muški likovi – Danijel Kozvej u svom inkriminišućem pismu o Antoaneti i njenoj navodno izopačenoj porodičnoj istoriji i sam Ročester kroz ceo drugi deo romana, u kojem je pripovedač. Kada Antoanet napokon progovori Ročesteru o tragičnoj sudbini svoje majke, u trenutku kada mu s najdubljom iskrenošću predstavlja najbolnji deo vlastite intime, on joj se obraća sa Berta da bi, u strahu od porodične predispozicije ka ludilu, uspostavio distancu između svoje žene i njene majke. Antoanet, međutim, kaže: „Ne Berta, ne noćas,” (ŠSM, 103), jer ona majčino ludilo bolje razume i nema potrebu da se distancira od njega. Ako je kao dete i osećala strah kod prvih naznaka majčine dementnosti, kasnije je naučila da razume i nju i njeno duboko nezadovoljstvo kao koren kasnijeg ludila. Iako je rasla duboko nesrećna, s osećanjem da ju je majka izdala i odbacila zbog mlađeg brata, ona je ipak našla dovoljno snage da joj oprost, da je shvati i pomiri se s njom, a tako i sa jednim delom vlastite nesrećne ličnosti. Majčina izdaja, koja onako kako je opisana u prvom delu romana deluje tako okrutno, sada ima drugačiju konotaciju: „Potom je svanuo dan kada je majka konačno uvidela da odrastam kao bela crnkinja, stoga me se zastidela i nakon toga se sve promenilo. Da, bila je to moja greška, ja sam bila kriva što je počela da grozničavo i pomamno radi i planira kako da nam promeni živote” (ŠSM, 99).

Osećaj krivice zajednički je i majci i ćerki – obe osećaju da su izneverile onu drugu, Antoanet misli da ne ispunjava majčina očekivanja, a Anet da nije dovoljno učinila da obezbedi bolju budućnost za svoju decu. U tom kontekstu, njena izdaja, odnosno distanciranje od Antoanete izraz je krajnje bespomoćnosti, svest o tome da će se njena



vlastita nesrećna sudbina ponoviti u tom ženskom detetu. U svetu muške hegemonije, sin ima više šanse za uspeh, ali Pjerov invaliditet negira i takvu mogućnost. Istovremeno, njena privrženost detetu osuđenom na preranu smrt i odbacivanje onog koje će poživeti, paradoksalni je izraz izbora smrti u odnosu na život.

Moglo bi se, dakle, ustvrditi da Anetino ludilo, u skladu sa sociokulturološkim teorijama o poreklu ludila, nije biološki, nego društveno uslovljeno, jer je izraz bespomoćnosti žene koja nije imala načina da se izbori sa tragičnim događajima kojima je bila izložena. Nerazumevanje i tipična ljudska maliciozna sklonost ka mistifikovanju i zluradom preterivanju doprinela je tome da njeno stanje postane beznadežno, da bi konačno, baš kao što je to bio slučaj u ludnicama 18. i 19. veka, navodno lečenje, usled nepodnošljivo ponižavajućeg tretmana, dovelo do prepuštanja oslobađajućem ludilu i smrti.

Istovremeno, njeno nezadovoljstvo, usamljenost i neprilagođenost sredini u kojoj se našla nakon udaje, nepristajanje na određene norme ponašanja, razočarenje i bes koji ispoljava nakon tragične smrti deteta za koju krivi muža predstavljaju osobine koje je stavljaju izvan okvira „dobre žene”, onog viktorijanskog anđela, „vile domaćeg ognjišta” koju opisuje Koventri Patmor u odi koju je posvetio svojoj ženi, a koju Virdžinija Vulf kasnije simbolično ubija.<sup>123</sup> Odstupivši od tog ideala žene kojem treba težiti, Anet prelazi na drugu stranu opozicije, među „žene čudovišta”, među ludakinje. U tom smislu, njeno ludilo je izmišljena, konstruisana kategorija kojom se definišu žene koje se ne uklapaju u odgovarajuću sliku žene i ženstvenosti. Šezdesetih godina dvadesetog veka čitav niz feministički orijentisanih intelektualki, književnica i kritičarki preispituju ovaj fenomen u svetlu frejdovskih i lakanovskih psihoanalitičkih ideja da bi koren poremećaja locirale u kulturološkim mitovima o ženstvenosti.<sup>124</sup> Zato ni Mejson, koji nije sposoban da vidi ljude drugačije nego kroz stereotipe, pa se u skladu s njima i ponaša, nije u stanju da pomogne Aneti – ako njegova žena odstupi od opšteprihvaćenog ideala ženstvenosti, ona je ludakinja koju treba zatvoriti i to je sve.

Anetina sudbina reprodukuje se u sudbini njene kćerke. *Široko Sargaško more* prati transformaciju Antonete, lepe bele Kreolke, nežne, emotivne i ponosne, u poludelu Bertu, kakvu nalazimo u romanu Šarlote Bronte – „manijaka”, „čudovište”, „odvratnog demona”, kako je Ročester naziva. Njegov opis Bertinog ludila predstavlja oličenje viktorijanskog odnosa prema mentalno obolelima. Psihički poremećaj je prvenstveno

---

<sup>123</sup> Više o ovome videti u poglavlju *Putovanje u mraku: Dekonstrukcija kanona kao afirmacija stvaralačke autonomije žene*.

<sup>124</sup> Showalter, Elaine, “*Hysteria, feminism, and gender*”, in Gilman, Sander L. (et al), *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1993, pp. 287-288.

moralna nakaznost i izopačenost koja se često manifestuje promiskuitetom, a uz to je i negacija svih osobina koje se smatraju oličenjem ženstvenosti. Suprotno viktorijskom idealu lepote, andeoskom liku, bledog lica i krhke građe, Berta je „visoka, tamnoputa, dostojanstvena”, a Ročester se vjeka da u njenoj prirodi nije zapazio nijednu vrlinu: „ni skromnost, ni dobrodušnost, ni iskrenost, ni prefinjenost duha ili manira”, već narav „neumerenu i razvratnu,” „građu snažnu, a um nepouzdan” (JE, 269-271). Kada u *Širokom Sargaškom moru* Ročester pripoveda o svom odnosu sa Antonetom, više puta naglašava da je nije voleo, ali je bilo trenutaka kada mu se činila veoma lepom, pa mu jednog momenta izgleda „poput ljupke engleske devojke” (ŠSM, 48), a u drugom mu je dovoljan i pogled na njenu haljinu da bi se u njemu probudila strast. Međutim, kada saznaje za sudbinu njene majke, u svakom Antonetinom postupku počinje da uočava odstupanje od normalnog i naznake mentalne poremećenosti: nastupe besa kada cepa čaršave, čudan smeh nakon ispovesti o majčinom ludilu, belu haljinu, koju je obožavao, neuredno smaknutu s jednog ramena kao da joj je prevelika, baš kao na tipičnim fotografijama histeričnih osoba Žan-Marten Šarkoa. Taj prizor je istovremeno i karikatura Antonetine omiljene slike *Mlinareva kći*, koja u njenoj viziji predstavlja prototip engleske devojke – plavooka, sa smeđim loknama, „kojoj je haljina skliznula sa ramena” (ŠSM, 21) – i simbol njene devijacije i udaljavanja od poželjnog modela ženstvenosti. Razočarana i duboko povređena Ročesterovim neverstvom, Antonet doživljava tešku krizu, kada se opija i u besu nasrće na njega. Sve što on tog trenutka vidi, odnosno što *želi* da vidi, jeste poludela spodoba „užagrenih očiju i raščupane kose” (ŠSM, 113), a ne žena koju je svojom bezosećajnošću doveo u stanje očajja. U njenom ludilu on konačno vidi izlaz iz pakla u kojem se našao sklopivši brak iz računa – kako je svaku ludakinju neophodno izolovati, on će je odstraniti iz vlastitog života, a celokupan pravno-medicinski sistem će ga u toj nameri podržati.

Antoanet, međutim, neće dopustiti da se ugasi u poniženju kao njena majka, pa će njen odlazak sa scene biti nešto dostojanstveniji – ponosno odbijanje da plače i moli, ćutanje koje će izludeti Ročestera, bes s kojim će juriti na Ričarda, vatra s kojom će konačno preuzeti kontrolu nad vlastitom sudbinom, pa makar to bilo i samo za trenutak pre potpunog ništavila – sve su to simboli njene pobune i nepristajanja da bude „Antoaneta Marioneta”. Ta „kuća od kartona” u kojoj se našla, a koju Spivakova tumači kao knjigu između kartonskih korica, roman Bronteove u koji je dovedena da otvori narativni prostor za konsolidovanje evropske junakinje, je i pozornica sa kartonskom scenografijom na koju je dovedena da kao marioneta u lutkarskoj predstavi odigra ulogu koja je za nju napisana i nestane sa scene. Međutim, upravo u poslednjem delu romana, onom koji se podudara sa

dogadajima iz romana Bronteove, odnosno sa vremenom kada kao beslovesno biće boravi zatočena na trećem spratu Tornfield Hola, ona pokazuje odlučnost za kakvu ranije nije bila sposobna i, mada priznaje da joj u sećanju postoje praznine, da pomalo gubi pojam o vremenu, da tako zatočena čuje zvuk šaputanja oko sebe, a na tapiseriji prepoznaje lik svoje majke, njeno pripovedanje je lucidno i smisleno. Štaviše, ona kaže da sada konačno zna zašto je tu dovedena i šta joj je činiti. Paradoksalno, njeno konačno predavanje ludilu put je ka izbjavljenju od represije kojoj je izložena, što je svojevrsna ilustracija ideje o histeriji kao obliku suprotstavljanja patrijarhalnoj hegemoniji i ženskom protojeziku koji služi da se „telom prenese poruka koja se inače ne može verbalizovati“, o čemu govori Ilejn Šouvolter u svojoj studiji *Histerija, feminizam i rod*.<sup>125</sup> Ona, naime, tvrdi da se histerija oduvek posmatrala kao bolest „slabih, pasivnih, preterano emotivnih ljudi“, što odgovara Antonetinom liku. Ročester je, međutim, potpuno drugačiji, te izraženo rečnikom postkolonijalne kritike, Ročester i Antonet čine suprotstavljene elemente binarnih opozicija, gde je jedno *opresor/ Imperija/ civilizovano/ razumno/ zdravo*, a drugo *žrtva/ kolonija/ primitivno/ emotivno/ bolesno*. Sličnosti između ova dva lika, međutim, veće su nego što se to na prvi pogled čini. Oboje su žrtve patrijarhalnog zakona po kojem Ročester ostaje bez nasledstva zakonom o primogenituri, a Antonet viktorijanskim zakonom po kojem celokupna imovina žene udajom prelazi u vlasništvo muža. Mada se ne uklapa u kliničku sliku muške histerije čiji su se simptomi prepoznavali u feminiziranom ponašanju, blagom naravi i preteranoj ljubaznosti<sup>126</sup>, i Ročester, kao Antonet, „u glavi ima neke praznine, koje se ne mogu ispuniti“ (ŠSM, 52), neke događaje pamti samo delimično (kao na primer venčanje), progone ga osećaji nesigurnosti i straha, čini mu se da se našao u nekom nestvarnom svetu, u košmaru iz kojeg bi hteo da se probudi. Stiven Klingman čak smatra da je centralna tema romana upravo način na koji se sličnost između ova dva lika pretvara u razliku. U činjenici da je prisiljen na brak iz računa da bi osigurao vlastitu budućnost, da je odgajan da krije vlastita osećanja, da piše pisma ocu koja ne šalje, te na taj način ostaje nem i ućutkan, da ga otac odbacuje, kao što Antonetu odbacuje majka, Klingman nalazi dodirne tačke između ova dva lika, kao i dokaz da je Ročester na neki način podvrgnut procesu „feminizacije“<sup>127</sup>, te se tako i sam približava tankoj granici koja deli razum od ludila. Ipak, on uspeva da se „pribere“ i da se od tog čudnovatog naleta ludila odbrani razboritošću, pa

---

<sup>125</sup> Shawalter, op.cit., 286.

<sup>126</sup> Op. cit., 289.

<sup>127</sup> Clingman, S., op.cit., pp. 152-153.

kaže: „Sva ta mahnita, oprečna osećanja su nestala i ostavila me iznurenog i praznog. I razboritog“ (ŠSM, 133).

Upravo je opozicija između emotivne i pasivne žene s jedne strane i razboritog i aktivnog muškarca s druge, koju su podsticale medicinske teorije 19. veka, imala presudnu ulogu u stvaranju stereotipa o labilnoj ženskoj i snažnoj, zdravoj muškoj prirodi, kaže Nevenka Podgornik u skorašnjoj studiji o depresiji i naglašava da „zdrav odrastao muškarac mora biti dovoljno agresivan, aktivan, dominantan, jak i neustrašiv; mora biti u stanju da kontroliše emocije da bi sledio vlastite ciljeve.“ Nasuprot tome, „psihološki nefunkcionalan muškarac odlikuje se nizom atributa koji su ranije pripisivani psihološki zdravoj ženi (pasivnost, preterana sentimentalnost, iracionalnost, osećanja straha i slabosti, nedostatak agresivnosti i dominantnosti).“<sup>128</sup> Očigledno je, dakle, da se i muškarac nalazi pred teškim zadatkom kada je potrebno zadovoljiti socijalne uloge koje mu namenjuje patrijarhalni sistem, te da je i sam izložen pritiscima ukoliko se ne uklopi u postojeće stereotipe o muškosti, čime rizikuje ponižavajuće, stigmatično definisanje atributima rezervisanima za žene. Posledice društvenog uslovljavanja u Ročesterovom slučaju su zaista dramatične – on je svojevrsan moralni monstrum, destruktivan i u isto vreme patetičan u svojoj proračunatosti i nakaradnoj interpretaciji muškosti. U tom smislu, on je tragičan lik kojem Ameli s pravom kaže: „Žao mi vas je“ (ŠSM, 91).

Iako Antoaneta pravi iskorak u pravcu pobune i nepristajanja na ulogu Antoanete-Marionete, snažan osećaj predodređenosti koji je rezultat intertekstualnog čitanja ova dva dela provlači se kroz ceo roman. Tom osećaju doprinose Antoanetini proročki snovi, epizoda kada Ročester crta kuću sa stilizovanim ženskim likom na trećem spratu, što evocira sudbinu Berte/Antoanete Mejson zatvorene u Tornfildu, nekakva vrsta kletve koju Kristofin izgovara u razgovoru sa Ročesterom kada ovaj kaže da bi „dao očinji vid, samo da nikada nij[e] ugledao ovo odvratno mesto“ (ŠSM, 123) što predskazuje njegov kasniji gubitak u vida u *Džejn Ejr* – sve su to nagoveštaji onoga što će se realizovati u romanu Šarlote Bronte. Takva vrsta determinizma, pa čak i fatalizma, smatra Bârbara Arizti, ustanovljava budućnost kao već aktualizovanu i čini da „svako preuzimanje odgovornosti, mogućnost izbora i alternativnih mogućnosti izgleda iluzorno“<sup>129</sup>, što je opet u kontrastu sa onim što doživljava Džejn Ejr. Njen put je progresivan, a hronološka naracija prati

---

<sup>128</sup> Podgornik, Nevenka, *Depression – a socio-cultural way of manifestin women’s psychological crises*, Anthropological Notebooks 18 (2): 55-67, ISSN 1408-032X, Slovene Anthropological Society, 2012, pp. 55-56.

<sup>129</sup> Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre, Rodopi*, Amsterdam – New York, 2007, p. 43.

sazrevanje junakinje i njeno napredovanje ka samoostvarenju i potvrdi vlastitog integriteta. Učeći da shvati samu sebi i svoje potrebe, Džejn uspeva da dostigne određeni, mada pomalo pojednostavljen osećaj identiteta, kako smatra Dijana Postemski<sup>130</sup>, ali je takav obrazac samospoznaje neodrživ u zapadnoindijskom kontekstu, jer ga komplikuje društveno-istorijski i rasni kontekst. Ariztijeava, međutim, ipak smatra da Antoanetina nesreća nije rezultat nedostatka opcija, nego lošeg izbora. Ona nabraja niz momenata u romanu kada je njena sudbina mogla krenuti drugim putem: Antoanet isprva odbija da se uda za Ročestera, ali onda popušta pred njegovim nagovaranjem; Kristofin joj savetuje da ga ostavi, ali ona bira da pokuša da ga još jednom zavede; Sendi joj nudi da ostane s njim, ali ona odbija; Batist je nagovara da ne ide u Englesku, ali ona ipak odlazi. Polazeći od teorije „mentalnog prostora“ Ariztijeava tvrdi da *Široko Sargaško more* obiluje „tekstualnim alternativnim mogućim svetovima“, koji uključuju različite opcije izražene kroz namere, snove, želje ili fantazije protagonista, a koje ostaju nerealizovane. Spaljivanje Tornfilda i Antoanetino potonje samoubistvo pripadaju svetu *Fantazija i Želja*, predstavljeni su u vidu sna iz kojeg se Antoanet budi, da bi tek u romanu Bronteove prešli u domen *Stvarnosti*. „Ona ne umire u *Širokom Sargaškom moru*, nego u drugoj knjizi,” zaključuje Ariztijeava.<sup>131</sup>

U domen intertekstualnog čitanja spada i pitanje nemosti, ućutkanosti i vraćanja glasa subalternom subjektu, kako je već nagovešteno na početku ovog poglavlja. U svom poznatom eseju „*Mogu li podređeni da govore*“, na primeru samospaljivanja udovica u Indiji, Spivakova pokazuje da „između patrijarhata i imperijalizma, konstituisanja subjekta i uobličavanja objekta, lik žene nestaje, ne u čistom ništavilu, nego u silovitom kolebanju između tradicije i modernizma gde se zatekla izmeštena figuracija „žene Trećeg sveta“ i zaključuje da „ne postoji prostor sa kog bi rodno određeni podređeni subjekt mogao da govori.“<sup>132</sup>

Kako ućutkani subjekt u suštini predstavlja paradigmu potčinjenosti gde dominantna figura oduzima glas podređenoj i time potvrđuje vlastitu hegemoniju, otvaranje prostora sa koga će marginalizovani subalterni subjekt biti u stanju da progovori o vlastitom iskustvu predstavlja osnovu savremene postkolonijalne i feminističke misli. Romani poput *Širokog Sargaškog mora* vraćaju glas Drugome i prekidaju vekovni mûk podređenih. Antoanetina priča vratila je ljudsko obličje jednoj dehumanizovanoj figuri i

---

<sup>130</sup> Postemsky, Diana, *Through the Looking Glass: Reading and reflecting from Wide sargasso Sea to Jane Eyre*,

<http://triceratops.brynmawr.edu/dspace/bitstream/handle/10066/647/2003PotemskyD.doc.pdf?sequence=1>

<sup>131</sup> Ibid., 46.

<sup>132</sup> Spivak, Gajatri Čakravorti, „*Mogu li podređeni da govore?*“, s engleskog prevele Nataša Karanfilović i Arijana Luburić – Cvijanović, Polja, godina LVI, broj 468, Kulturni centar Novog Sada, mart-april 2011, str. 129-130.

razobličila različite oblike represije koje je dotadašnji diskurs ignorisao. Risova se, uz to, bavi i problemom reprezentacije, a njen stav očigledan je u epizodi kada Ročester besno napada Antoanet zato što je nekom dečaku rekla da će ga Ročester povesti u Englesku i kaže: „Ko si ti da daješ obećanja umesto mene? Ili uopšte govoriš umesto mene?“, a ona mu odgovara: „Ne, nisam imala prava, žao mi je. Ne razumem te. Ne znam ništa o tebi, pa ne mogu ni da govorim u tvoje ime” (ŠSM, 132). Risova insistira na potrebi samoreprezentovanja, pa je i sam način na koji je roman konstruisan u skladu sa njenom namerom da otvori narativni prostor kako za žrtvu tako i za opresora. Roman je podeljen na tri dela, gde je u prvom i trećem delu pripovedač Antoaneta, dok je u središnjem i najdužem delu romana pripovedač Ročester (sa jednom umetnutom Antoanetinom naracijom), ali su u ovom romanu još dva podređena, marginalizovana subjekta dobila svoj prostor. Grejs Pul, koja je u romanu Bronteove tek nešto malo ljudskija od Berte, u Širokom Sargaškom moru progovara vlastitim glasom i, mada priprosta, pokazuje nešto sažaljenja za Antoanetu, kao i neku vrstu svesti o svetu koji nije naklonjen ženi: „Uostalom, kuća je velika i sigurna, pravo utočište od spoljašnjeg sveta koji, ma šta vi kazali, zna da bude okrutan prema ženi (ŠSM, 135).

Kristofin je lik kojeg nema u romanu Bronteove, ali je od krucijalnog značaja za Široko Sargaško more. Antoanetina crna dadilja i sama je na neki način otuđena od sveta u kojem se našla – poreklom sa Martinika, kao i Anet, izaziva podozrenje jamajčanskog stanovništva, razlikuje se po oblačenju, po pesmama koje peva, a najviše po obei koju praktikuje. Samouverena, ekonomski nezavisna i pronicljiva kada su u pitanju odnosi između bivših belih gospodara i crnog stanovništva, za mnoge kritičare Kristofin je prototip rane feministkinje, a za Spivakovu „moćan i sugestivan lik”, „prvi tumač i imenovani govorni subjekt u tekstu”, jedini lik kojem Risova „omogućava da iznese jasnu analizu Ročesterovog ponašanja, da ga izazove licem u lice.” Međutim, kako Spivakova ističe, Kristofin je „tangencijalni lik”, tako da Risova neće pokušati da je zadrži u romanu koji je revizija engleskog kanona u interesu bele Kreolke, a ne urođenice.<sup>133</sup> Svejedno, jasno je da Risova uvažava snagu glasa indogenog stanovnika, jer najracionalniji opis stanja na ostrvu, Anetinog ludila, Antoanetinog i Ročesterovog odnosa dolazi upravo od Kristofin. Sama Kristofin ističe da iako ne zna da čita i piše, „druge stvari zna”. Risova ovde, između ostalog, aludira na usmenu tradiciju indogenog stanovništva, a temu razrađuje u okviru Ročesterovog opsesivnog straha da će ga lokalno stanovništvo ogovarati, pričati priče o

---

<sup>133</sup> Spivak, G.Č., *Kritika postkolonijalnog uma*, op.cit., 188-189.

njemu, ismevati ga u pesmama – „oni smišljaju pesme o svemu i svačemu” (ŠSM, 125). Ročester je svestan kakvu moć ima naracija kao „metod koji kolonizovani koriste da bi potvrdili vlastiti identitet i postojanje vlastite istorije.”<sup>134</sup> I on sam, kao pripovedač, nastoji da manipuliše vlastitom pričom, koja ima mnoštvo pukotina, nedorečenosti, prećutanih detalja, što se potvrđuje i njegovom navikom da jedno misli, a drugo piše – pismo ocu puno ogorčenja i besa koje izgovara, nikada neće poslati. Do oca će stići mnogo uljudnija i neiskrenija verzija. Isti raskorak između onoga što misli i onoga što piše vidi se u pismu koje u toku priprema da odvede Antoanetu sa imanja Granboa piše advokatskom uredu s molbom da mu pronađu kuću „nešto udaljeniju od grada ... i poslugu, koju sam spreman velikodušno plaćati – sve dok drži jezik za zubima, pomislio sam – pobrinite se da dato osoblje bude obzirno, napisao sam.” (ŠSM, 124) Nenapisana rečenica otkriva brutalnost koja je u napisanom tekstu maskirana formalnom frazom i upućuje na njegovu nepouzdanost kao pripovedača. Sve ono što želi da prikrije, međutim, izaći će na videlo u pričama lokalnog stanovništva, pa se čini da Risova zastupa upravo suprotno mišljenje od Spivakove kada je u pitanju mogućnost subalternog subjekta da govori – podređeni, izgleda, ne mogu biti ućutkani.

Iako, s jedne strane, Risova insistira na tome da je ćutanje poricanje stvarnosti (kao kada Antoanet pronađe majčinog konja mrtvog i nikome ništa ne kaže jer misli da ako bude „ćutala možda to što se dogodilo ne bude istina”(ŠSM, 6) ili kada kaže da je žitije svete Inoćencije ostalo nepoznato jer se „ona ne spominje u knjigama” (ŠSM, 35)), s druge strane ukazuje na ćutanje kao važno utočište i oblik opiranja hegemoniji. Monika Pietrzak-Franger navodi primer iz romana Bronteove kada Ročester poziva Džejn da sedne s njim i podstiče je na razgovor, a ona ćutnjom pokazuje da ne želi da govori samo da bi njega zabavljala i time odbija da se potčini njegovoj volji i zaključuje da je viktorijansko patrijarhalno društvo koje je osudilo žene na ćutanje i na nemušnost, istovremeno dalo ženama moćno sredstvo pomoću kojeg će ugroziti navodno stabilan identitet koji su im muškarci nametnuli.<sup>135</sup> Antoanetin otpor Ročesteru ogleda se upravo u ćutanju, u odbijanju Antoanete - Marionete da govori, da moli i plače. Kada bi samo zaplakala, on bi je uzeo u naručje, „svoju ludakinju” – ali ako se nasmeje ili zaplače za njega (ŠSM, 127). Suština Ročesterove okrutnosti je u njegovoj želji za apsolutnom dominacijom i kako ga Antoanetin ponos, kao i pre toga njena nesputana seksualnost i činjenica da njihov odnos prožima neka vrsta

---

<sup>134</sup> Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York, 1993, p. xii

<sup>135</sup> Pietrzak-Franger, Monika, Silencing the Male: Rochester's Muteness, *Nordic Journal of English Studies*, Vol 7, No1, 2008. p.67.

finansijske transakcije, gde je on u inferiornom položaju, čine nesigurnim, on počinje da je mrzi i usmerava svu svoju snagu na pokušaje da je „slomi”, odnosno potčini. Antoinet ne pristaje na to i nakon besnih ispada, teškog nervnog rastrojstva, pijanstva i dugih perioda sna pod dejstvom neke droge koju joj je pripremila Kristofin ona se povlači u tišinu – jer je to jedino utočište koje joj je preostalo.

Osim toga, neki važni detalji iz njene lične istorije su prećutani – prvenstveno odnos sa Sendijem. Sačuvavši deo vlastite intime, verovatno najlepší i najvredniji, ona odriče pravo Ročesteru na taj deo njene ličnosti – to prećutkivanje podrazumeva da postoji još mnogo toga što on ne zna, a njena se nezavisnost ogleda još samo u tom neizrečenom, u toj tajni koju Ročester naslućuje i koju verovatno nikada neće saznati: „Uskoro će da se pridruži svima onima koji poznaju tajnu, ali neće da je izdaju. Ili ne mogu. Ili probaju, ali ne uspeju.” (ŠSM, 133) Ludilo na koje Ročester ovde aludira u stvari i jeste, kao i ćutanja, vid bekstva od opresije. Risova tako pravi razliku između verbalne osujećenosti i nemogućnosti podređenog da pronade prostor sa kog će progovoriti i ćutanja iza kog „stoji izbor i svrha”, kao što to kaže Suzan u Kucijevom Fou.

S obzirom na pažnju koje *Široko Sargaško more* već decenijama privlači, čini se da je je ovo delo i samo postalo kanon. Verovatno će uskoro biti sve više onih koji će, kao Dijana Postemski, „pre pročitati postkolonijalnu reinterpretaciju teksta nego sam klasik” i koji će u ovo vreme kada postkolonijalna književnost sve više dobija na značaju, „često interpretirati kanon u postkolonijalnom kontekstu.”<sup>136</sup> U svom eseju „*Iza ogledala: čitanje i ogledanje Širokog Sargaškog mora u Džejn Ejr*” ona u analizi ova dva dela primenjuje obrnut proces od onog koji bi podrazumevao da *Džejn Ejr* prethodi *Širokom Sargaškom moru*, odnosno čita *Široko Sargaško more* kao primarni tekst, a *Džejn Ejr* kao njegov odraz. Ostaje samo da u budućnosti pročitamo neko novo delo u kojem će nam Kristofin ili možda Grejs Pul otkriti neke nove, zasad nepoznate svetove.

---

<sup>136</sup> Postemsky, Diana, Through the Looking Glass: Reading and reflecting from Wide sargasso Sea to Jane Eyre, <http://triceratops.brynmawr.edu/dspace/bitstream/handle/10066/647/2003PotemskyD.doc.pdf?sequence=1>



## **Putovanje u mraku: Dekonstrukcija kanona kao afirmacija stvaralačke autonomije žene**

Od pet romana koje je Džin Ris objavila u svojoj spisateljskoj karijeri, dva se direktno bave susretom između Evrope i karipskog sveta iz kog i sama dolazi. Pored *Širokog Sargaškog mora*, iskustvom bele Kreolke koja dolazi u Evropu bavi se i roman *Putovanje u mraku*, koji se takođe može čitati kao delo bogato intertekstualnim aluzijama.

U ovom ranom delu Risove najočiglednije su paralele sa Zolinim romanom *Nana* koji je, kada se pojavio u prodaji 1880. godine, postigao takav uspeh da je celokupan tiraž od 55.000 primeraka rasprodat u jednom danu. *Nana* je priča o kurtizani koja uspeva da pronade put do bogatstva birajući bogate ljubavnike iz pariske elite. Nepromišljena i pohlepna, ona ne uspeva da ostvari nijednu postojanu vezu niti je u stanju da sačuva bogatstvo koje stiče, nego naprotiv upropaštava sve čega se dotakne, uništava živote i imanja svojih obožavalaca, navodeći ih na samoubistvo, krađu, dovodeći ih do bankrota, da bi i sama skončala u bedi, bez igde ičega, unakažena velikim boginjama koje su njeno lepo lice i telo pred kojim je klečao ceo Pariz pretvorile u gnojnu ranu. Dušan Milačić u pogovoru srpskom izdanju ovog Zolinog dela kaže da je *Nana* „proizvod jednog društva i jednog poretka, diktatorskog poretka Napoleona Malog i društva koje se bavi sumnjivim poslovima, koje se odaje uživanjima i razvratu i koje nosi u sebi svoju osudu, svoju kaznu i korene svoje truleži.“<sup>137</sup>

Risova uvodi temu *Nane* epizodom na samom početku romana kada glavna junakinja, Ana Morgan, čita Zolin roman, a njena prijateljica kaže:

„Znam, to je o jednoj drolji. Mislim da je odvratno. Kladam se da onaj ko piše knjigu o drolji ispriča svu silu kojekakvih laži.“<sup>138</sup>

Risova je očigledno smatrala da je potrebno na tu „svu silu kojekakvih laži“ odgovoriti pričom u kojoj će junakinja, paralela Nani, sama progovoriti o vlastitom osećanju sveta u kojem se našla. I Ana će napisati knjigu o „drolji“, ali će njena priča biti drugačija od Zoline – između ostalog i zato što je piše žena. Alen Grejam u svom delu *Intertekstualnost* analizira neke od osnovnih premisa ginokritike i navodi stavove Nensi K. Miler koja smatra da je za analizu nekog književnog dela od ključnog značaja da li ga je

---

<sup>137</sup> Zola, E., *Nana*, preveli Ivan Dimitrijević i Milan Šare, Izdavačko pedužeće Matice srpske, Novi Sad, 1976, str. 410.

<sup>138</sup> Ris, Džin, *Putovanje u mraku*, Znanje, Zagreb, 1981, str. 9. U daljem tekstu citati iz ovog dela biće označeni skraćenicom PUM i navedeni u zagradama.

pisao muškarac ili žena. Ona, naime, napada implicitni univerzalizam poststrukturalističkih teorija o tekstu, tvrdeći da je odnos žene pisca prema jeziku, književnoj tradiciji kao i društvenoj produkciji i recepciji teksta istorijski različit od odnosa muškarca prema istim fenomenima.<sup>139</sup> Nana je kao i mnogi drugi ženski likovi pre nje projekcija muške vizije žene, ili određenog tipa žene, ona je slika kurtizane viđene očima muškarca i kao takva muška kreacija. Njen glas je glas koji joj je dao muškarac, te je ona u suštini nemi subjekt u onom smislu u kojem Spivakova govori o reprezentaciji subalternih kada tvrdi da se „nikada ne susrećemo sa svedočenjem ženske svesti i njenog glasa.“<sup>140</sup>

Kada je počeo da piše *Nanu*, Zola nije znao ništa o svetu koji je nastojao da opiše – nekoliko meseci proučavao je život poznatih pariskih kurtizana, prikupljao podatke od svojih prijatelja, najviše od Ludvika Halevija koji ga uvodi u život Verijetea i upoznaje sa glumicama koje će mu poslužiti kao modeli za likove u romanu. Risova, međutim, poznaje taj svet iz prve ruke. Sa svog rodnog ostrva Dominike došla je u Englesku da bi nastavila školovanje, što je bilo uobičajeno za belkinje iz kolonije. Nakon koledža upisala se na Akademiju scenskih umetnosti, ali se ispostavilo da nema talenta za glumu, pa je ostala da radi u pozorištu kao plesačica u grupnim plesnim scenama. Nakon očeve smrti, oskudica u novcu ju je naterala da pođe na turneju sa pozorišnom trupom, iako joj se nije mnogo sviđao ni pozorišni život ni engleski gradovi kroz koje je sa trupom putovala.

Nešto od ovih autobiografskih elemenata utkano je u lik Ane Morgan koja dolazi u Englesku sa neimenovanog karipskog ostrva i, prisiljena da se snalazi za novac nakon očeve smrti, radi kao plesačica u pozorištu. Ona polako tone u prostituciju, najpre dozvolivši da je izdržava bogati biznismen Volter, a nakon što je on napusti i niz drugih muškaraca. Pasivna i slaba, ona ne čini ništa da promeni vlastiti položaj i konačno umire nakon nestručno obavljenog abortusa.<sup>141</sup>

Paralele između Nane i Ane Morgan su očigledne, počevši od samog imena glavne junakinje Risove koje je anagram od imena Nana<sup>142</sup>, preko detalja kao što su njihove godine (obe su osamnaestogodišnjakinje<sup>143</sup>), do toga da i jedna i druga rade u pozorištu, žive od novca svojih ljubavnika, imaju pobačaj i konačno obe prerano umiru.

---

<sup>139</sup> Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000, 155.

<sup>140</sup> Spivak, G. Č., *Kritika postkolonijalnog uma*, op.cit., str. 379. Spivakova ovde govori o diskusiji o fenomenu satija, ali ona svoja zapažanja povodom tog slučaja razrađuje u okviru analize problema reprezentacije i „nemosti“ subalternog subjekta.

<sup>141</sup> U originalnoj verziji Ana umire, ali je Risova na insistiranje izdavača napravila izmene i ostavila mogućnost drugačije interpretacije kraja učinivši ga dvosmislenim, da bi bio prihvatljiviji publici koja, po mišljenju izdavača, ne bi dobro podnela tako pesimističnu viziju sveta o kojem Risova piše.

<sup>142</sup> Ana Morgan na engleskom je Anna Morgan.

<sup>143</sup> Neki kritičari tvrdili su da Nana ima svega 15 godina.

Ana istovremeno predstavlja i Nanin antipod i njenu *Drugost*. Punačkoj, razdraganjoj, bučnoj i lakomislenoj plavuši kakva je Nana, Risova suprotstavlja mršavu, ozbiljnu crnku, suzdržanu i melanholičnu. Nana potiče iz siromašne porodice i čezne da uz bogastvo izgradi i društveni ugled jedne dame, dok Ana, koja je detinjstvo provela u bogatstvu, kao bela gospođica okružena crnim slugama, kaže: „O, Bože, ko uopće želi izgledati kao dama?“ (PUM, 10) Nana je u odnosima sa muškarcima aktivna, dominantna i manipulativna, dok je Ana pasivna, inertna i popustljiva. Zolina junakinja prezire muškarce, iskorištava ih i upropaštava, dok je kod Risove žena ta koja je prezrena, iskorištena i uništena. Zolina vizija svemoći ženskog pola kod Risove je zamenjena vizijom potpune ženske bespomoćnosti.

Nana je često čitana i kao feministička preteča, svedok ženske snage, moći i sposobnosti da se odupre konvencijama društva i preuzme kontrola nad vlastitim životom u svetu kojim vladaju muškarci, dok u romanima Risove nema ni traga od one muške opčinjenosti ženskim telom i seksualnosti kao moćnog oružja koje žene koriste kao sredstvo manipulacije. Muško-ženski odnosi obeleženi su obostranim nepoverenjem, u kojima je žena uvek slabija i zavisna od muškarca, od njegovog novca i ljubavi, uvek pod rizikom da će biti ostavljena i prezrena. Sve žene u *Putovanju u mraku* traže oslonac u muškarcima – Anina gazdarica, na primer, preti da će je tužiti svome mužu ako bude drska (PUM, 29), a Modi smatra da ih neki starac na ulici vređa „samo zato što [nemaju] muškarca uza se“ (PUM, 47). Muškarci su, opet, svi do jednog nalik na Voltera koji sam po sebi i nije ličnost: on je tek skica muškarca, bezlični biznismen koji se bavi nekim neodređenim, zacementiranim poslom o kojem nikada ne govori, ali koji mu donosi mnogo novca, dok je njegov emotivni život takav da podrazumeva redovno kupovanje seksualnih usluga. Ana, naime, ima „prethodnicu“, kako on to kaže koja se razlikuje od nje u jednoj ključnoj stvari: „Ona je bogme već od rođenja znala kako će se snaći u životu“, dok Ana očigledno spada u one koji to „nikad ne nauče“ (PUM, 50). Ova primedba svakako je i aluzija Risove na Zolinu Nanu kao Aninu književnu prethodnicu i suma razlika između ova dva lika.

V.S. Najpol smatra da je ovisnost od muškaraca glavna odlika tipične junakinje Džin Ris. Život metropole sveden je na kafe barove, svratišta i hotele, a žena je do te mere izolovana od svih društvenih tokova da egzistira u potpunom ništavilu. Kako je muškarac taj koji ima novac, sve više i više se oslanja na njega i, mada se njena percepcija same sebe i njenog ljubavnika koji je od početka tek bleđa figura o čijem stvarnom životu malo zna, ne menja, ona ipak biva „uhvaćena“. Muškarac je predator, a žena žrtva koja nakon što

bude odbačena i ostavljena ostaje trajno „oštećena”. Strasti u romanima Risove ima, kaže Najpol, ali je i strast manifestacija zavisnosti, koja postaje osnovno obeležje tog ženskog polu-sveta: značenje reči *demi-monde* u romanima Risove opterećeno je obeležjem izgnanstva i zavisnosti.<sup>144</sup> Takav odnos uspostavlja se već nakon prve noći provedene sa Volterom, kada Ana pasivno posmatra kako joj ovaj stavlja novac u tašnicu i mada misli da ga treba sprečiti, ipak to ne čini i konačno kaže: „Dobro, ako želiš... što god želiš, kako god želiš. – I poljubih mu ruku“ (PUM, 37).

Tim postupkom ona pristaje na odnos u kojem će njena ljubav biti roba koja se kupuje i predstavom ponizne zahvalnosti pokazuje da se stavlja muškarcu na milost i nemilost. Strah od neizvesne budućnosti naglašava zvuk ulaznih vrata koja uvek škljocnu za njom „kao da je to poslednji put“ (PUM, 40) i mračna ulica u kojoj se nađe kad napusti Volterovu kuću, a pesma nekog uličnog svirača, *Devojka koju sam ostavio*, dopire do nje kao slutnja o tome kako će se njihova ljubavna priča završiti.

Ta zastrašujuća ideja da ljudsko biće može biti procenjeno, kupljeno i upotrebljeno kao roba, da njegova vrednost može biti izražena novcem, provlači se kroz ceo roman, a jednu naročito poražavajuću misao iznosi u romanu Anina prijateljica Modi, kada citira nekog poznanika koji kaže: „Smiješno, jeste li ikada pomislili da odjeća neke djevojke stoji više nego djevojka koja je u njoj?... Što ćete, to je istina, zar ne? Možete dobiti vrlo lijepu djevojku za pet funti, zaista vrlo lijepu djevojku... ali vrlo lijep kostim za nju ne možete dobiti za pet funti“ (PUM, 45).

U svetu u kojem se Ana našla novac čini okosnicu svih odnosa – obezbeđuje sigurnost, moć, mogućnost izbora. Nedostatak novca vodi ka poniženju, gubitku dostojanstva, bespomoćnosti i konačno potpunoj ovisnosti od drugih i Ana se upravo po nesigurnosti koju oseća u svetu muškaraca najviše razlikuje od Nane koja tim svetom suvereno vlada. Nana dolazi iz najnižih slojeva društva, ona zna šta je siromaštvo, ali je i borac, odlučna da menja svoj život i uverena je da će u tome uspeti, dok je Ana potpuno paralisana strahom od neimaštine. Ona i ne vidi nikakvu mogućnost da bilo šta u životu promeni, da poboljša vlastitu materijalnu situaciju ili da se ozbiljno posveti bilo čemu, jer je svet u kojem se kreće svet skućenih mogućnosti. Sve žene iz njenog okruženja nalaze se na ivici egzistencije – ženski likovi u romanu su ili bezlične, mrzovoljne stanodavke, predstavljene kako ribaju stepeništa, donose i odnose hranu ili prostitutke u stalnoj potrazi za postojanom vezom sa muškarcem koji će moći da ih izdržava. Anina maćeha Hester je

---

<sup>144</sup> Naipaul, V.S., “Without a Dog’s Chance: After Leaving Mr. Mackenzie”, in *Critical Perspectives on Jean Rhys*, (ed) Frickey, Pierette M., Three Continents Press, Washington D.C., 1990, pp. 54-56.

jedina koja odstupa od tog obrazca – ona je elegantna Engleska dama, na čemu neprestano insistira, ali je i njenu materijalnu sigurnost, u stvari, obezbedio muškarac. Nakon smrti Aninog oca nasledila je njegovo imanje, Anu je poslala na školovanje u Englesku, a onda joj uskratila novac za izdržavanje. Hladna, proračunata, opterećana rasnim predrasudama, Hester je jedan od najodbojnijih ženskih likova u romanu, ali je, ipak, najuspešnija i najuglednija. Prezir prema krajnjem licemerju koje se ogleda u činjenici da sve žene u suštini zavise od muškarčevog novca, ali su one koje uspeju da se udaju društveno prihvatljive – *dame*, dok su one druge *drolje*, Ana izražava kada kaže da je *dama* jedna od onih reči koje „imaju dug tanak vrat koji biste najradije stisnuli“ (PUM, 140). Istu vrstu licemerja kritikuje i Zola pokazavši da se ugledne plemkinje u pariskim palatama ne razlikuju od ozloglašene kurtizane.

Kada se jedna od žena iz Aninog okruženja u naletu malodušja žali na svoje godine, na činjenicu da joj je još malo vremena ostalo da se na neki način domogne novca ili će potpuno propasti i pri tome kaže da „te odbace zato što si učinila isto ono što i oni rade“ (PUM, 145), Ana je potpuno svesna o čemu ova govori. Gledajući njen ponižavajući ispad, ona shvata da se nalazi pred slikom vlastite budućnosti. Od prvog momenta Etel joj se ne sviđa – deluje zapušteno i prljavo, neiskreno i napadno, a sad uviđa da je i sama na putu da postane upravo takva – usamljena stara devojka koja jedva uspeva da obezbedi novac da pregura svaki novi dan. Kad joj ta činjenica postane očigledna, ona pokušava da usmeri misli na nešto drugo – na nekakvu muvu koja zuji oko nje – samo da ne bi morala da se suoči sa vlastitim beznađem. Istovremeno, taj bedni insekt jednako je izmešten kao i ona sama, muva se odnekuda stvorila u decembru kada joj nije vreme i Ana se pita odakle li je došla. Ta kratka epizoda sa muvom eho je ključnog opisa Nane koju Fošeri u jednom članku poredi sa „muvom boje sunca, koja dolazi sa đubreta, muvom koja uzima smrt sa mrcina duž drumu, pa zujeći, igrajući i prelivajući se kao biljur, samo što stane, truje ljude po palatama u koje ulazi kroz prozore.“<sup>145</sup> U tom kontekstu, Risova suprotstavlja stereotip kurtizane nastao u evropskoj književnosti 19. veka i sliku Etel koja razotkriva vlastiti egzistencijalni strah. Strah od prostitutke koja kao muva širi bolest po „palatama“, prezir, neprijateljstvo i nepoverenje oseća i Ana na vlastitoj koži i mnogo pre nego što je jedan od njenih ljubavnika otvoreno nazove „kurvom“. Ana je svesna da njen način života izaziva sablazan, plaši se osude, oseća se ugroženom i poredi način na koji je drugi ljudi gledaju i

---

<sup>145</sup> Zola, Emil, *Nana*, Izdavačko preduzeće “Rad”, Novi Sad, 1976, str. 175. U daljem tekstu citati iz ovog dela biće označeni sa *Nana* i navedeni u zagradama.

njihove glasove sa visokim glatkim zidovima „na koje se ne možeš popeti i koji te opkoljavaju sa svih strana.” (PUM, 147) Zid istovremeno predstavlja i njenu potpunu otuđenost od sveta u kojem se našla. Njena pasivnost i inertnost bar delimično proističu iz uverenja da je stvarna komunikacija među ljudima nemoguća i da je svaki pokušaj u tom smislu unapred osuđen na propast. Svi njeni poznanici, bilo muškarci ili žene, zaokupljeni su samima sobom, zatvoreni u vlastitom paranoičnom svetu i u suštini nezainteresovani za drugog. Kao i monotoni nizovi engleskih kuća zaštićenih visokim ogradama sa šiljcima, i njihovi vlasnici slika su beznadežne otuđenosti i nepoverenja.

Kao prostitutka, došljakinja, žena u svetu kojim vladaju muškarci i njihov novac, Ana se nalazi na krajnoj društvenoj margini – ona je *Drugost* u svakom smislu. Otuda se svaki njen pokušaj da bilo šta promeni u vlastitom životu čini unapred osuđen na propast, te jedino što može da radi jeste da čeka da se „nešto“ dogodi kad joj bude bolje, „onda još nešto, pa još nešto. Biće sve u redu“ (PUM, 170). Simon de Bovoar u *Drugom polu* upozorava na pogubnost takve vrste prepuštanja vlastite sudbine drugima, jer uporedo sa etičkim porivom da afirmiše vlastitu subjektivnost, žena pada u iskušenje da se odrekne slobode i postane predmet. To je lakši put jer izbegava napor koji je potrebno uložiti da bi se izgradila autentična egzistencija, ali je i koban, jer onaj koji njime pođe – pasivan, izgubljen, uništen – postaje kreacija tuđe volje, frustriran usled ovog preoblikovanja i lišen svake vrednosti.<sup>146</sup>

Anina pasivnost, međutim, ima i dublje korene, a koji su u vezi sa njenim identitetom postkolonijalnog subjekta. Ona je, naime, još u koloniji naučila da se neki ljudi *a priori* stavljaju u inferioran položaj i da ne postoji ništa što bi mogli učiniti što bi sliku o njima popravilo među ljudima kao što je, na primer, Hester. „Siromasi rade ovo, a bogataši ono, svijet je takav i takav i ništa ga ne može izmijeniti“, kaže Ana i pri tom tvrdi da „[t]o unosi u čovjeka osećaj smirenosti i sjete“ (PUM, 42). Takav odnos prema svetu V. S. Najpol opisuje kao osećanje *kolonijalne bespomoćnosti*. On, naime, tvrdi da „biti kolonijalan znači, na neki način, iskusiti apsolutni oblik sigurnosti. To znači da vam je oduzeta mogućnost odlučivanja o bitnim stvarima. To je osećaj da je vaš politički status tako neopozivo utvrđen da postoji malo toga što možete uraditi u svetu.“<sup>147</sup> Ta „odnegovana“ pasivnost postkolonijalnog subjekta, zajedno sa osećanjem izolovanosti i inferiornosti, onemogućava joj da se aktivno uključi u društveni život metropole. Činjenica

<sup>146</sup> Videti Bovoar, S., op.cit., str. 18.

<sup>147</sup> Hamilton, I., „Without a Place: V.S. Naipaul in Conversation with Ian Hamilton“, in Jussawalla, F. F. and Naipaul V. S., (eds), *Conversations with V. S. Naipaul*, University Press of Mississippi, 1997, p. 14.

je da njena pasivnost počinje još na Karibima. Njeno prećutno pristajanje na činjenicu da će o njenoj sudbini odlučivati neko drugi, da će je potom izneveriti, napustiti i odbaciti počinje još sa prihvatanjem Hesterine odluke da nakon očeve smrti dođe u Englesku. Takav obrazac usvojiće i u odnosu sa muškarcima i baš kao što se nijednog trenutka neće pobuniti protiv Hesterine odluke niti protiv činjenice da ju je ova ostavila bez očevog nasljedstva, pokorno će prihvatiti i svaku Volterovu odluku – od trenutka kad dopusti da joj plati čarape pri prvom susretu, do one konačne da joj isplati određenu svotu novca i okonča njihovu vezu.

Upravo je ta pasivnost i osećanje bespomoćnosti ono po čemu se Ana najviše razlikuje od Nane, ono po čemu se kolonijalni subjekt razlikuje od evropskog. Dok Nana ispoljava optimizam i veru u vlastitu sposobnost da izađe nakraj sa svetom rodne i klasne nejednakosti, više od pola veka posle nje Ana je potpuno paralisana osećanjem krajnje marginalizovanosti i isključenosti iz svih društveno-istorijskih tokova. Čak iako konačno doživljava neuspeh, Nana je ipak pokušala da oblikuje vlastiti život prema svojoj zamisli, pa je i njena konačna propast rezultat ličnog izbora. Ana, s druge strane, ne vidi nikakvu mogućnost izbora, niti razlike u opcijama koje joj se nude. Kada je jedan od muškaraca upita zašto se druži sa Lori kada je ova „drolja”, ona odgovara: “Pa [...] zašto ne bila drolja? To je isto tako dobro kao i bilo šta drugo, bar što se mene tiče” (PUM, 126). Time naglašava ne samo da oni koji s neodobravanjem gledaju na prostitutke nisu ništa bolji od onih nad kojima se zgražavaju, nego i činjenicu da je status „drolje” potpuno proizvoljna kategorija koja nema veze sa stvarnom suštinom ljudskog bića. „Sve je to napuhano”, kaže Ana kad Volter veliča devičanstvo, a Etel se žali što je osuđuju zato „što radi ono što i svi drugi”. Međutim, ako je ljudska komunikacija tako ograničena i ako ne postoji mogućnost istinskog razumevanja između dve osobe, niti stvarna zainteresovanost za drugo ljudsko biće, nema svrhe baviti se takvim klasifikacijama niti njihovim razjašnjavanjem. Ana istovremeno naglašava i relativnost ljudskih merila – ono što je u jednom kontekstu lepo i prihvatljivo, u drugom je ružno i nedopustivo. Kada s nostalgijom govori o starom porodičnom posedu na ostrvu sa kojeg dolazi, Ana kaže da je lep, a onda dodaje: „No, s druge strane, ako je Engleska lijepa, on nije lijep. To je neki drugi svijet. Sve je relativno, zar ne?” (PUM, 51-52) Kompletno Anino životno iskustvo govori upravo o tome koliko su merila kojima se ljudi rukovode u međusobnim odnosima relativna i površna. U jednom društvenom miljeu ona pripada najvišem sloju bogatih zemljoposjednika, a u drugom najnižem sloju siromašnih prostitutki. U prvom društvu suviše je bela da bi bila prihvaćena među crnim stanovništvom, a u drugom je upravo njena tamnopotost čini neobičnom. Pri tome je bilo dovoljno samo preći jednu vodenu prepreku da bi se ceo sistem vrednosti

potpuno obrnuo i da bi od od bele gospodarice postala tamnoputa prostitutka. Za Anu su oba sistema vrednosti podjednako stvarna (ili nestvarna) i nijednome ne daje prednost: „Ponekad mi se činilo kao da sam se vratila i da je Engleska samo san. A onda je opet Engleska bila stvarnost, a ono tamo san, ali nikad ih nisam mogla uskladiti” (PUM, str. 8). Odnos između dva sveta koja suprotstavlja je kao odnos između stvarnosti i slike u ogledalu, a slike u ogledalu u Aninom slučaju nisu veran odraz stvarnosti – slika uvek zavisi od onog ko gleda ili od raspoloženja gledaoca. Odraz u ogledalu uvek je nepouzdan, jer ne odražava suštinu ljudskog bića nego je tek privid, a takvo je, u suštini, svako ljudsko merilo.

Motiv ogledala od posebnog je značaja u oba romana – i Ana i Nana se često ogledaju, ali ono što vide doživljavaju drugačije. Nana uživa u pogledu na vlastito telo, toliko da se njenim ljubavnicima na momente čini da su suvišni u trenucima kada potpuno naga sedi pred ogledalom, čime Zola slika ženu koja užasava svoje obožavatelje upravo zbog tako izražene samodovoljnosti i nezavisnosti. Risova, s druge strane, koristi motiv ogledala da predstavi osećanja svoje protagonistkinje kao i njen doživljaj onoga kako je drugi vide. Tako, na primer, kada kupuje haljinu, svesna da nema dovoljno novca i da je to za nju neverovatan luksuz, Ana zapaža da joj lice u ogledalu izgleda „sitno i zaplašeno” (PUM, 27). Zbog osećanja krivice, neizvesnosti i straha da će je Volter prezreti čini joj se da je ogledalo u njegovoj kući čini mršavom i bledom – ta činjenica govori kako o njenim osećanjima tako i o njenoj viziji Volterovih osećanja prema njoj.

Istovremeno, ogledalo je samo slika – lice bez glasa i misli, pojavnost bez suštine, nemušta žena svedena na fizički izgled, sliku iz žurnala. Sve žene u romanu opsednute su fizičkim izgledom, odećom i godinama jer im se čini da je to presudno u trci za muškarcem od kojeg im, opet, zavisi budućnost. Ana je jedna od tipičnih junakinja Risove čije krhko samopoštovanje često zavisi od toga kako izgledaju i kako su obučene, pa jednom prilikom kaže: „Toliko sam bila nervozna zbog svog izgleda da je tri četvrtine mene bilo kao u nekom zatvoru i neprestano tumaralo u krugu. Da mi je rekao da dobro izgledam, ili da sam lijepa, to bi me oslobodilo” (PUM, 75).

U tom neprestanom nastojanju da zadrže privlačan izgled i da udovolje muškarcima, žene se pretvaraju u groteske – prenapadno našminkane klovнове (kako Ana u jednom trenutku vidi Lori) (PUM, 124)), s nacrtanim osmesima iza kojih se kriju nezadovoljstvo, tuga i strah i koje se u krajnjoj liniji rugaju same sebi „kao dijete kad sasvim primakne lice zrcalu i krevelji se samo sebi“ (PUM, 83).



Motiv maske sa licem koje se ruga ponavlja se i u epizodi kada se kao deo Aninih halucinacija javlja i sećanje na karneval crnog stanovništva na zapadnoindijskom ostrvu na kojem je rasla (PUM, 184). Maske koje nose žene su od gusto isprepletene žice i pokrivaju celo lice, sa nacrtanim svetloplavim očima, malim nosom i malim srcolikim ustima, te je očigledno da predstavlja lice belkinje, što sve skupa podseća na specifičan fenomen o kojem Fanon govori u svojoj studiji *Crna koža, bele maske* – na želju crnca da „izbeli” vlastitu kožu usled osećaja inferiornosti i želje da postane što sličniji belom gospodararu. No, ispod tih malih naslikanih usta nalazi se otvor kroz koji se može isplaziti jezik, što je jasan znak da se ne radi o prostom oponašanju nego o rujanju, o predstvu u kojoj crni čovek pokazuje belom kako ga vidi, pa je data epizoda u suštini ilustracija onoga što se u postkolonijalnoj kritici naziva mimikrijom. Mimikrija prema Aškroftu podrazumeva ambivalentni odnos između kolonizatora i kolonizovanog u tom smislu što kolonijalni diskurs ohrabruje kolonizovanog da imitira kolonizatora usvajajući ponašanje, navike i vrednosti kolonizatorske kulture.<sup>148</sup> U suštini, kolonizator želi da mu kolonizovani bude što sličniji, ali nikako identičan – „skoro isti, ali ne potpuno“, odnosno „skoro isti, ali ne i beo“,<sup>149</sup> kako to Homi Baba više puta ističe. Kao „ironični kompromis“<sup>150</sup>, mimikrija sadrži elemente komike i parodije, te kao svojevrsno rujanje podriva temelje kolonijalne ideje o superiornosti i uzvišenosti kolonizatorsko-civilizatorskog projekta. Rezultat ovakvog oponašanja nikada nije jednostavna reprodukcija ovih obeležja nego pre njihova parodija. Otuda je mimikrija paradoksalni oblik kolonijalnog otpora, jer kolonizovani imitira kolonizatora „transformativno”, kako to kaže Baba. Zato se belci koji posmatraju karneval užasavaju celog prizora, a i sama Ana doživljava ga zastrašujuće.

Motivom maske Džin Ris maestralno dovodi u vezu crno zapadnoindijsko stanovništvo i prostitutku kao predstavnicu evropske marginalizovane žene, odnosno rasnu i rodno/klasnu diskriminaciju. I jedni i drugi prinuđeni su da nose maske koje će biti po meri dominantne rase, odnosno pola ili klase, da bi se pri tom pretvorili u grotesku koja na momente užasava posmatrača. U želji da dosegnu određene standarde lepote koji će ispuniti očekivanja muškaraca, žene u Aninom svetu nose maske – brižljivo našminkana lica kriju prave godine i bore, a namešteni osmesi nezadovoljstvo, tugu, strah od neizvesne budućnosti, čak i bes. „Moja mu se usta osmjehnuše” (PUM, 152), kaže Ana u jednom momentu, jasno odvojivši sopstvenu ličnost od lica-maske koju nosi.

---

<sup>148</sup> Ashcroft, *Key-concepts*, 140

<sup>149</sup> Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, New York and London, 1994, 86.

<sup>150</sup> Ibid.

Maska podrazumeva lik, ali ne i ličnost – nemo lice, bez glasa, bez misli. Za muškarce koje Ana sreće ona je samo lik i svaki pokušaj da im dâ neki nagoveštaj o tome ko je ona u stvari, neuspešan je: „Sve vrijeme dok sam govorila gledao me nekako čudno, kao da ne vjeruje u ono što pričam” (PUM, 21). Ana shvata da ma šta rekla ili učinila, ljudi koje sreće posmatraju svet kroz određene stereotipe i nerado menjaju mišljenje. Zato i Modi, kada dvojica muškaraca koje dovedu kod sebe u stan postanu pomalo podrugljivi, počinje da govori na kokniju, prilagođavajući se stereotipu prostitutke. Međutim, iako njen nastup ima elemente parodije, njena žaoka neće dopreti do onih kojima je namenjena, a Ana i Modi će nakon njihovog odlaska ostati nezadovoljne. Iako se svesno poigrava stereotipom prostitutke, Modi ovakvim ponašanjem ilustruje i proces objektivizacije koji se nalazi u centru interesovanja mnogih feminističkih studija, a koji podrazumeva proces u kojem se nešto ili neko posmatra i tretira kao objekat zadovoljavanja nečije želje, pri čemu je presudno to da objektivizator ima moć da nametne objektu osobine koje smatra poželjnima, čak iako ih ovaj ne poseduje. Suština je u tome da će se objekat menjati prema željama objektivizatora i poprimati one osobine koje dominantna strana želi da vidi u njemu, a važan deo celog procesa je *iluzija* da stečene osobine predstavljaju deo prirode samog objekta, a ne nametnute karakteristike.<sup>151</sup> S ironijom ili bez nje, Modi će sve više ličiti na stereotip prostitutke, jer će kroz proces objektivizacije usvajati određene obrasce ponašanja i nametnute karakteristike internalizovati do konačnog poništenja vlastite individualnosti i integriteta.

Ana, međutim, mora da se nosi ne samo sa stereotipom prostitutke nego i sa rasnim stereotipima koji dodatno doprinose njenom osećanju nepripadanja i otuđenosti. Intertekstualno čitanje otkriva duboke rasne implikacije suptilno utkane u ovo delo. Rasne predrasude i ksenofobija provlače se kroz ceo roman i obeležje su kako sveta iz kog Ana dolazi, tako i ovog evropskog u kojem se sada našla. Međutim, dve naročito potresne priče o rasnom Drugom, o dve žene podvrgnute istovremeno rasnoj i seksualnoj eksploataciji i represiji, raspliću se u podtekstu glavne narativne linije, kroz aluzije i nagoveštaje. Prva je istinita priča s početka 19. veka, o Afrikanki Sari Bartman. Devojke u pozorišnoj trupi nazivaju Anu Hotentotkinjom i s obzirom da su Hotentoti u evropskoj kulturi dugi niz godina bili simbol svega što je strano, nepoznato, uznemirujuće i seksualno devijantno, jasno je da se takvo poređenje može shvatiti kao rasno obojena uvreda. Istovremeno,

---

<sup>151</sup> Videti, Sally Haslanger, “*On Being Objective and Being Objectified*”, in **A mind of One’s Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity**, Second Edition, (eds) Antony, M. Louise and Witt, Charlotte E., Westview Press, Colorado and Oxford, 2002, p.228.

intertekstualno čitanje nudi nam obrazac po kojem Nana – poznata u pozorištu kao *Plava Venera*, ima svoju paralelu u Ani – hotentotskoj Veneri, što je dovodi u vezu sa ozloglašanim slučajem hotentotske Venere Sare Bartman, Afrikanke koja je dvadesetih godina devetnaestog veka predstavljala neku vrstu cirkuske atrakcije u evropskim gradovima gde ju je ekipa kvazi-naučnika, vodeći je na lancu kao zver, голу izlagala na pozornici, da bi njenim neuobičajeno velikim bedrima i genitalijama dokazali navodno neverovatan seksualni apetit afričkih žena. Da bi preživela, počela je da se bavi prostitucijom i umrla svega šest godina nakon što je napustila Kejp Taun. Imala je samo 25 godina. Na taj način, jedna gotovo uzgredna primedba o Hotentotima funkcioniše kao podtekst koji osvetljava ceo sistem predrasuda i stereotipa s kojima Ana mora da se suoči, kao i istoriju rasno-seksualne represije i eksploatacije.

Isti motiv, ovaj put kroz glavnu narativnu liniju, ponavlja se i u priči o robinji Mejlot. U razgovoru sa Volterom Ana se priseća jednog starog popisa robova na koji je slučajno naišla na imanju svog dede po majci. Na spisku se nalazilo i ime osamnaestogodišnje mulatkinje Mejlot Bojd i po nečemu što Hester kaže („Grijehe otaca ispaštaju djeca do treće i četvrte generacije“ (PUM, 52)). Ana zaključuje da ju je neki od njenih predaka verovatno silovao. Prilikom seksualnog odnosa sa Volterom, Ana misli na nju i time dovodi u vezu svoje prvo seksualno iskustvo sa odnosom gospodar-robinja i potencijalno sa silovanjem. Ona, međutim, ubeđuje sebe da je to upravo ono što želi („Ali meni se sviđa ovako. Ne želim da bude drugačije, nego baš tako“ (PUM, 55))<sup>152</sup>, čime naglašava kompleksnost odnosa dominacije i potčinjenosti. Ma koliko takav odnos bio nepovoljan za potčinjenog, neretko će se kod njega razviti osećaj zavisnosti od dominantne figure, koji će potom brkati sa osećanjem ljubavi. Nakon raskida sa Volterom Ana doživljava duboku emotivnu krizu, mada se tokom cele veze oseća inferiorno i nesigurno.

Džin Ris *Putovanjem u mraku* predstavlja viziju sveta u kojem se robovlasnički odnos reprodukuje u muško-ženskim odnosima ceo vek nakon zvaničnog ukidanja ropstva, i u kojem glavna junakinja, izmeštena i isključena iz društveno-istorijskog života metropole, opterećena ambivalentnošću identiteta bele Kreolke koji umnogome doprinosi njenoj otuđenosti, egzistira u potpunom beznađu i osećanju bespomoćnosti: „Bilo je to kao kad se pustite i padnete natrag u vodu i vidite sebe kako se cerite kroz vodu, lica poput

---

<sup>152</sup> Cela epizoda je izrazito kompleksna i odražava niz protivrečnih osećanja koje Ana vezuje za svoje prvo seksualno iskustvo – kroz sećanje na časnu majku u samostanu svetog Antuna i katehističko pitanje i odgovor doziva u svest ideje Raja, Pakla, greha i smrti, da bi preko asocijacije na greh svojih predaka-robovlasnika, došla do izraza „*mala smrt*“, koji je u engleski ušao iz francuskog (*la petite mort*) i metafora je za orgazam, ali se upotrebljava i u kontekstu traumatičnog doživljaja kao što je silovanje.

maske, i vidite mjehuriće kako izlaze dok pokušavate govoriti ispod vode. A odakle znate kako je to kad nastojite govoriti ispod vode ako ste se utopili?“ (PUM, 97)

Međutim, u tom stanju krajnje beznadežnosti, ona ipak još nije potpuno poražena. Iako se njen glas ne čuje, ona pokušava da govori. Iza Aninog nemog lica-maske ipak postoji ličnost koja ima nešto da kaže i njena priča lagano izbija na površinu, poput mehurića u vodi, kroz njen tok misli. Sećanja na detinjstvo, na prostranstvo zapodnoindijskih pejzaža jarkih boja, na jezivi susret sa staricom izobličene lica kao nagoveštaj smrti koja će uskoro zadesiti njenu majku, a zatim i oca, osećaj usamljenosti i nepripadanja – sve to u jukstapoziciji sa opisom monotonih engleskih gradića i neprestanim ponavljanjem gotovo istovetnih likova gazdarica, prijateljica i muškaraca – otkrivaju Aninu ličnost deo po deo, kao u slagalici. Intenzitet njenih osećanja tek se povremeno da naslutiti, kao kada nezadovoljstvo odnosom sa Volterom izrazi tako što ga opeče cigaretom, iako pre toga nijednom rečju niti gestom ne pokazuje da je nešto u tom odnosu muči. Pritajeni bes koji tako dugo oseća a ne pokazuje, u jednom trenutku je obuzima u tolikoj meri da preči da preči u direktan nasilni čin – neki muškarac joj dobaci na ulici i ona pođe za njim da ga udari, ali je prebrzo hodao, a u blizini se našao i neki policajac koji ju je sumnjičavo gledao. No, njen je bes toliki da je njime bukvalno zaslepljena, toliko da čak ni ne zna šta se posle tog susreta dogodilo: “(Što mi se onda dogodilo? Nešto mi se onda dogodilo?)” (PUM, 147)

Anina priča polako se formira pred nama i njen lik u tom kontekstu dobija potpuno novu dimenziju – kao književnica, žena stvaralac ona više nije pasivni objekat i nema lutka u tuđim rukama, mada mora da se izbori sa nekim drugim demonima koji je sputavaju. Njena priča vratiće joj glas, dati ličnost licu iza maske i omogućiti joj da stekne kakvu-takvu kontrolu nad vlastitim životom. Ovakvo tumačenje istovremeno podrazumeva i nešto drugačiji oblik dijaloga sa evropskim kanonom koji razotkriva mehanizme koji su književnost stavili u službu muške hegemonije. U stvari, Risova likom Ane kao umetnice koja pokušava da ostvari vlastitu književnu autonomiju, analizira položaj žene u književnom svetu (i kao subjekta i kao objekta) i izražava stavove bliske onima koje iznosi Virdžinija Vulf u esejima *Sopstvena soba* (1929) i *Profesije za žene* (1931), i mnogo kasnije Sandra Gilbert i Suzan Gubar, autorke jednog od najinspirativnijih dela feminističke književne kritike *Ludakinja na tavanu* (1979).

Mnoštvo primera iz mitologije i književnosti, smatraju Gilbert i Gubar, ilustruju ideju o tome da je najvažnija muška kreacija upravo žena, kao i da je, prema Balzakovim

rečima, „ženska vrlina čovekov najveći izum”.<sup>153</sup> Fiksirana, učutkana i usmrćena „savršenom” slikom sebe same u muškom tekstu, čak i onda kada se odvaži da uzme pero, žena počinje samorefleksiju s pogledom u ogledalo koje je muškarac stavio pred nju, da bi konačno u tom ogledalu ugledala samu sebe kao pobešnjelu zatvorenicu koja, mada nema i bez glasa, ipak ne može biti potpuno učutkana tekstem niti slikom, te kao što svako književno delo izmiče svom autoru, a ljudsko biće još od Rajskog vrta svom stvoritelju, tako i ona nalazi način da porekne autoritet, i božanski i književni. Da bi ostvarila svoju literarnu autonomiju, žena se mora prvo izboriti sa slikom u ogledalu, sa mitskom maskom koju joj je pisac muškarac u svom strahu od ženske „nepostojanosti” navukao na lice da bi je identifikovanjem sa „večnim tipovima” što potpunije posedovao.<sup>154</sup>

Ako je, dakle, književni tekst ogledalo u kojem žena vidi lik koji je stvorio muškarac i u kojem bi trebalo da prepozna sebe, onda se Ana Morgan ogleda u Zolinom delu, ali kao junakinja i kao pripovedač/autor novog teksta koji nastaje tokom tog ogledanja, ona insistira na nepouzdanosti ogledala i nastoji da pobegne od lažne slike koju ono stvara. Njeno ogledalo je dvosmerno, a Ana i Nana ogledaju se jedna u drugoj.

Usled isključenosti žene iz kreativnog procesa, o kojoj govore Gilbertova i Gubarova, što u krajnjoj liniji vodi ka otuđenju žene od sebe same, razvija se i nepoverenje, čak i odbojnost prema tekstu koji piše muškarac. Zato Ana tvrdi da uopšte ne čita, što sablažnjava njenog sagovornika Vinsenta koji joj nešto kasnije piše: „Sjećaš li se kad smo razgovarali o knjigama? Bilo mi je žao kad si rekla da nikad ne čitaš, jer vjeruj mi, dobra knjiga poput one o kojoj sam govorio može uvelike promijeniti tvoj način mišljenja. Pomaže ti da shvatiš što je stvarnost a što samo privid” (PUM, 92).

Vinsent je svestan snage koju književnost ima u kreiranju stvarnosti, a upravo je to ono što plaši Anu, jer je „mnogo teže ubiti utvaru nego stvarnost”, kako kaže Virdžinija Vulf u svom slavnom eseju „Profesije za žene”<sup>155</sup>, u kojem govori upravo o slici idealne žene s kojom je morala da se izbori da bi i sama postala pisac. Pero kao oruđe neverovatne moći koje je u stanju da kroji i prekraja svet, mnogo češće je u muškoj nego u ženskoj ruci, te tako postaje oružje koje će ženu pretvoriti u nekakvu mušku konstrukciju koja će konačno usmrtiti njeno stvarno biće. Virdžinija Vulf ubija tu utvaru, kako kaže „u

---

<sup>153</sup> Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven and London, 1979, p.13.

<sup>154</sup> Ibid., pp.15-17.

<sup>155</sup> Woolf, Virginia, “Professions for Women”, **The Death of the Moth and other Essays**, ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.thm

samoodbrani” – “Da ja nisam ubila nju, ona bi mene.”<sup>156</sup> Taj esteski ideal viktorijanske savršene žene, ta *vila kućnog ognjišta*, kako ju je Virdžinija Vulf nazvala po pesmi Koventrija Patmora iz 1864. u kojoj ovaj opeva svoju buduću ženu, jedna je od onih konstrukcija koje zarobljavaju i u krajnjoj liniji usmrćuju ženu, smatraju Gilbertova i Gubarova. U opoziciji sa ovim anđeoskim likom stoji njegova suprotnost – čudovište, te je ženama ostavljeno da definišu vlastito biće identifikujući se ili s jednim ili s drugim.<sup>157</sup> Budući da su glavne osobine *vile kućnog ognjišta* požrtvovanost, nesebičnost, potpuna posvećenost i odanost porodici, deci i mužu, lako je zaključiti da je veliki deo ženske populacije većito u opasnosti da se pretvori u čudovište, pa se žene moraju truditi „ne samo da budu anđeli, nego i da *ne* postanu ženska čudovišta.”<sup>158</sup> Prema Patmorovoj odi, kako navode Gilbertova i Gubarova, tu „večnu ženstvenost” odlikuju „osobine skromnosti, ljupkosti, nevinosti, nežnosti, pristojnosti, pokornosti, uzdržljivosti, čednosti, blagosti, ljubaznosti”<sup>159</sup>. Većinu od ovih osobina poseduje i Ana – njena krhkost, ćutljivost i popustljivost naglašava se iz scene u scenu, ali njena „čednost”, odnosno činjenica da ima samo 18 godina i nikakvo seksualno iskustvo, najviše je kvalifikuje za lik anđela. Iako sama ne smatra da je devičanstvo naročito važno (*Nije to jedino što je važno – rekoh. – Sve je to napuhano* (PuM, 35)), nakon seksualnog odnosa sa Valterom progoni je reč „čistota” koju zapazi na nekakvoj reklami za kakao, pa cela epizoda, s obzirom na marketinški kontekst, kako primećuje Maršikova implicira da je i čednost artikal koji se može kupiti.<sup>160</sup> Ana sa strepnjom razmišlja o svom seksualnom iskustvu i oseća da se udaljava od onog anđeoskog lika kojem bi trebalo da stremi i pri tome je svesna mraka na ulici, kao nekog pretećeg predskazanja, kao metafore vlastitog pada iz anđeoske svetlosti u demonsku tamu.: “Jesam li to ja? Zla sam, nisam više dobra, zla sam. To nema nikakva značenja, ama baš nikakva. Puste riječi! Ali nešto u vezi sa mrakom u ulicama ima neko značenje.” (PUM, 56)

Gilbertova i Gubarova smatraju da su žene-čudovišta, poput Tekerijeve Beki Šarp, dugo prisutne u muškoj književnoj tradiciji, predstavljene kao „simboli prljave materijalnosti koje misle samo na vlastitu dobit, greške prirode, odbojne rugobe, koje u svojoj nakaznosti poseduju nezdravu energiju, moćne i opasne veštine. Štaviše, kao inkarnacija muškog straha od žena i posebno muškog prezira prema ženskoj kreativnosti,

---

<sup>156</sup> Ibid.

<sup>157</sup> Gilbert & Gubar, op.cit., p.17.

<sup>158</sup> Ibid., 34.

<sup>159</sup> Ibid., p. 23.

<sup>160</sup> Marshik, Celia, *British Modernism and Censorship*, Cambridge University Press, New York, 2006, p.179

takvi likovi drastično su uticali na sliku književnica o samima sebi, i takvom svojom negativnom prirodom naglašavale poruke poniznosti koje su prenosile njihove sestre anđeoske prirode“.<sup>161</sup>

Zolina Nana nalik je na takvo čudovište od žene – njena energija je rušilačka i destruktivna, a njena seksualnost demonska sila, i mada Zola kritikuje licemerje onih koji je vole pa je odbacuju, dive joj se pa joj se rugaju, koji je osuđuju a sami su ogrezli u poroku, on ipak ne propušta da je kazni smrću koja praćena telesnom nakaznošću simbolizuje nakaznost njene duše. Ana je bliža onom anđeoskom liku, ali je njena sudbina, svejedno, da postane čudovište. Ženski likovi, kao što su Modi, Etel ili Lorel, su u stvari slika nje same u budućnosti. No, oba pola ove opozicije su muške konstrukcije koje je podjednako zarobljavaju.

Kako je Anina priča i svojevrсна revizija bajke o Snežani – nakon majčine smrti njen otac ženi se lepom, ali hladnom Hester koja je, pošto otac umre, šalje u Englesku i lišava oćevog nasledstva – moguće je u analizi primeniti ideje koje Gilbertova i Gubarova iznose o odnosu Snežane i njene zle maćehe, a koji ćitaju kao odnos žene-anđela i žene-ćudovišta. Kroz lik kraljice uokviren prozorskim oknom dok veze i slike maćehe u ogledalu, autorke povezuju ova dva lika u jedan: nakon što postane majka, kraljica doživljava metamorfozu i postaje veštica. Kralj je odsutan iz priće, ali kada kraljica „internalizuje” njegova pravila i merila lepote on progovara kroz njeno ogledalo i okreće je protiv Snežane i to ne samo zbog oćiglednog rivalstva meću ženama koje nastoje da zadobiju naklonost muškarca, nego i zbog onoga što njihove različite prirode podrazumevaju: anđeoska priroda Snežane je u suštini pasivna, pokorna i poslušna, ona je *junakinja bez priće*, dok je maćeha, smatraju autorke, olićenje umetnika – kreativna, domišljata, lukava i zaljubljena u sebe. Budući da je Snežana, kao njena ćerka deo nje same, onaj anđeoski deo koji sputava njenu umetnićku autonomiju, ona u suštini nastoji da ubije pasivnu Snežanu u sebi. Za taj pokušaj kaźnjena je smrću, ali ni ono što ćeka Snežanu nije mnogo bolje. Autorke konstruišu viziju Snežanine budućnosti nakon udaje za princa i pitaju se da li će njen stakleni kovćeg biti zamenjen prozorskim oknom kroz koji će gledati i sanjati o detetu, da bi se potom okrenula ogledalu od kojeg će svakodnevno oćekivati potvrdu o vlastitoj vrednosti. Ona, konaćno, ima samo dva ženska modela na koja se moće ugledati – mrtvu majku i zlu maćehu, tako da njena sudbina jedva da se moće razlikovati od njihove. Ili će umreti ili će postati zla žena-ćudovište.<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Gilbert and Gubar, op.cit. pp. 29-30.

<sup>162</sup> Gilbert and Gubar, op.cit. pp. 36-42.

Ni Ana nema mnogo izbora – iako kroz ceo roman traga za majčinskom figurom s kojom bi se mogla identifikovati, ne pronalazi nijedan lik koji bi je mogao osloboditi zastrašujuće slutnje da su njene jedine opcije iscrpljene u viziji budućnosti aktualizovane kroz sliku Etel, Modi ili Hester. Njena crna dadilja Fransin, koja je najbliža toploj majčinskoj figuri, jedina koja je izvor toplote i nežnosti, pripada drugom svetu, od kojeg je odvojena ne samo prostorno, nego i društveno-istorijskim kontekstom koji je kao ćerku belog plantažera, potomka robovlasnika stavlja u opoziciju sa crnim stanovništvom Kariba.

Traganje za majkom ima i dodatnu konotaciju. Da bi *junakinja bez priče* mogla prevazići vlastitu nemušnost i iskazati svoj kreativni potencijal kroz književno delo, potreban joj je uzor jer „ako smo žene, mislimo kroz svoje majke. Beskorisno je obraćati se za pomoć velikim piscima muškog pola, iako, naravno možemo uživati u njihovim delima,” kaže Virđžinija Vulf u *Sopstvenoj sobi*.<sup>163</sup>

U patrijarhalnoj Zapadnoj književnoj tradiciji, smatraju Gilbertova i Gubarova, idealna žena „nema svoju priču, nego daje 'savete i teši', sluša, smeši se i saoseća“<sup>164</sup>, ali će Ana pronaći način da ispriča svoju priču, iako oni koje sreće, ni muškarci ni žene, nisu zaista zainteresovani za ono što ima da kaže o sebi. Raskorak između njenog cerekanja u društvu, kratkih rečenica kojima komunicira i potpunog odsustva želje da drugima objasni vlastito ponašanje i osećanja i bogatog jezika kojim se odlikuje njen tok misli naglašava kontrast između kompleksnosti njenog stvarnog bića i pojednostavljene slike određenog tipa žene koju nudi stereotip prostitutke, a koji ona tako olako prihvata jer je svaki stereotip podjednako daleko od njenog stvarnog bića – i stereotip dame i stereotip prostitutke podjednako su joj odbojni jer je zarobljavju i sputavaju na isti način. Činjenica da se pred čitaocem nalazi njena ispovest svedoči o tome da žena ipak nije u potpunosti učutkana – Anin tok misli glasniji je od Volterovih ili Vinsentovih glasno izgovorenih reči. Risova obrće situaciju u svom romanu i daje glas ženskom liku, a oduzima ga muškarcu. Volter je gotovo potpuno nem, predstavljen kroz prizmu Aninih osećanja. Dok se Anin lik razvija u toku romana, a njena istorija postepeno razotkriva i usložnjava, otkrivši bogat svet njenog unutrašnjeg bića, emotivan, prepun sećanja, pitanja, dilema, strepnji i strahova, Valterov lik je tek blede obrise muškarca, beznačajan i nepotpun. U romanu Risove on je onaj nemi subjekt, učutkan i bez vlastite priče. Ana je kao pripovedač u potpunosti fokusirana na sebe, dok je Valter tek ovlaš skiciran portret. To s jedne strana naglašava nedokučivost njegovih osećanja, ali i svesno nastojanje pripovedača da umanjí njegov značaj. Anina priča je priča

---

<sup>163</sup> Woolf, V., op.cit., p. 188.

<sup>164</sup> Gilbert and Gubar, op. cit. p. 16



o ženi, a ne o muškarcu, tako da je Valter u suštini nebitan. Na njegovom mestu mogao je biti bilo ko, priča bi bila istovetna jer je tok događaja unapred predodređen – stara priča o zavisnosti žene od muškarca ne može se završiti drugačije do da žena bude odbačena i prezrena.

Kroz suptilni eho Volterovog imena u prisećanju na policu s knjigama Voltera Skota ili insistiranje na Volterovoj (Voltaire) bisti koja joj se podrugljivo smeška, Ana ga dovodi u vezu sa velikanima svetske književnosti i konstruiše metaforu muškarca kao dominantne figure u domenu književnog stvaralaštva. Iako on sam nikada ne govori o knjigama, njegovom dvojniku Vinsentu, to je omiljena tema. On je taj koji joj piše pismo u kojem je obaveštava da Volter raskida s njom i pri tom je obasipa klišeima poput onog o mladosti koja je njena „velika prednost, najveći od svih darova”, o tome kako život ide dalje i daje joj savete o tome da pročita poneku knjigu jer „dobra knjiga... može uvelike promijeniti tvoj način mišljenja” (PUM, 92). Knjiga na koju Vinsent aludira je *Rozarij*<sup>165</sup> i kada kaže da bi „čovaka koji je ovo napisao trebalo učiniti vitezom” on podrazumeva da ju je napisao muškarac. Kada mu Volter saopšti da ju je napisala žena, Vinsent, mada iznenađen, ustrajava u tvrdnji da „makar bila i žena, trebalo bi je učiniti vitezom” (PUM, 83). Očigledno je, dakle, da se spisateljska sposobnost, kao prevashodno muška karakteristika, kod žena smatra nekom vrstom anomalije, te se ženi koja dobro piše može priznati genijalnost, ali će joj se pri tom odreći ženstvenost (što se ovde ogleda u predlogu da se spisateljska genijalnost žene nagradi titulom rezervisanom za muškarce, čime će se svrstati u muške redove). Jedna od glavnih teza Gilbertove i Gubarove je da se književni stvaralački potencijal kroz istoriju smatrao isključivo muškom karakteristikom, te da muškarci prisvajaju ekskluzivno pravo na pero kao falusni simbol. Povezujući na taj način sposobnost pisanja sa muškošću, negira se svaka mogućnost da žena poseduje takvu vrstu kreativne energije, a očigledni primeri koji ukazuju na suprotno interpretiraju se ne kao talenat, nego pre kao neka vrsta anomalije i nakaznosti gde ta isključivo „muška” karakteristika potire poželjne osobine „ženstvenosti” – pero kao suštinski muško oruđe, ne samo da je neprikladno za žene, nego je im i potpuno strano.

Istovremeno, muškarac kao stvaralac se poistovećuje sa Bogom, stvoriteljem, ocem i u takvoj konstelaciji odnosa polaže pravo na sve što je stvorio – njegovo delo je njegovo

---

<sup>165</sup> *Rozarij* je roman engleske spisateljice Florens Barsli (Florence Barclay, 1862 –1921), koji je postigao veliki uspeh kada je objavljen 1909. godine i doživeo nekoliko filmskih adaptacija. To je priča o devojci običnog izgleda, ali izuzetnog karaktera koja omiljena među prijateljima, ipak ne privlači nijednog udvarača, sve dok se u nju ne zaljubi mladić izvanredne lepote koji tvrdi da mu u životu najviše znači lepota, a posebno ženska. On se zaljubljuje u glavnu junakinju nakon što je čuje kako peva i tako otkrije lepotu njenog duha.

vlasništvo, a budući da ženu odlikuje upravo odsustvo takve moći ona postaje objekt muškog delovanja, pa otuda njegova kreacija i konačno njegova privatna svojina. Otuda su žene u patrijarhalnim društvima bile istorijski svedene na imovinu, na likove i slike zarobljene u muškim tekstovima, stvorene isključivo prema muškim očekivanjima i zamislama.<sup>166</sup> Ana iz književnosti čita da joj je suđeno da klone, „čitate to u svim knjigama. Ali ja sad uopće ne čitam, pa me knjige ionako ne mogu baš smotati. (*Dragi moj Waltere...*)“ (PUM, 73). Odrekavši se vizije sveta koju nude dela proizašla iz patrijarhalne književne tradicije, ona počinje sama da piše – makar i pisma koje ne šalje. Pasivnost i inertnost s kojom prihvata ono što joj se događa i potpuni nedostatak volje da se prihvati bilo kakvog posla, u kontrastu su sa prilježnošću s kojom piše pisma Volteru. Dok piše pisma, okružena razbacanim listovima papira, s tekstom koji prepravlja, baca, iznova započinje, ona zaista liči na stvaraoca koji pokušava da stavi svoje emocije na papir, pa čak i gazdarica to njeno pisanje naziva „napornim radom“ (PUM, 103). Ana, međutim, još uvek nije spremna da istupi kao književnica. Kada gazdarica uđe, ona stavi ruku na ono što je pisala, a pisma nikada neće poslati. Njen stvarni roman još uvek je podtekst, izražen kroz tok misli, a ona sama kao i mnoštvo žena pre nje, nesigurna u vlastitu kreativnu energiju. Iz njenih opaski evidentno je da poznaje književne velikane poput Zole ili Voltera, istorijske i putopisne knjige o svom ostrvu, kao i kanonska dela engleske književnosti na osnovu kojih je, u stvari, stvorila određenu sliku o Engleskoj još i pre nego što se tamo doselila, ali joj je ipak draže da Vinsent misli da po ceo dan ne radi ništa, nego da mu prizna svoju ljubav prema književnosti. Njena anksioznost nalik je nesigurnosti viktorijskih književnica koju opisuje Virdžinija Vulf u *Sopstvenoj sobi* (1929). Prisustvo žene u književnosti – ali kao književnog lika – ne može se poreći, i mada su „neke od najnadahnutijih reči sišle s njenih usana; u stvarnom životu ona je jedva umela da čita i piše i bila je vlasništvo svog muža.“<sup>167</sup> Sankcionisanje ženskog talenta ponekad je poprimalo oblike koji su te rane romansijerke kvalifikovali kao davnašnje veštice ili poludele žene opsednute đavolima, što Risova izražava likovima kao što su Kristofin i Antoanet u *Širokom Sargaškom moru*, a raskorak između žene kao književnog lika i njene stvarne društveno-istorijske uloge u kontrastu između Zoline Nane i Ane Morgan.

---

<sup>166</sup> Gilbert & Gubar, op.cit., p.12.

<sup>167</sup> Woolf, V., op.cit., 51.

## **DŽAMEJKA KINKEJD: IMPERIJA, KOLONIJA**

### **I MAJKA KROKODIL**

Jednom prilikom Džamejka Kinkejd je izjavila da ne zna šta bi bilo s njom da nije postala pisac. Njeno delo je izrazito autobiografski utemeljeno i u pisanju je pronašla način da se izbori sa demonima koji su je progonili dok je odrastala na malom karipskom ostrvu Antigva. Rođena je 1949. godine kao Ilejn Poter Ričardson i živela sa majkom i očuhom u siromaštvu, bez struje i vode. Uprkos njenoj visokoj inteligenciji i činjenici da je znala da čita sa svega tri godine, nastavnici su joj zamerili zbog drskosti i neposlušnosti. Pa ipak, čitala je mnogo i uvek bila među najboljim učenicima. Rasla je sa delima Šekspira, Milтона, Vordsvorta i Kitsa, a značajnu ulogu u formiranju njene vizije sveta imala je Biblija. U više navrata govorila je ulozu koju je evropska književnost imala u njenom odrastanju, što to će postati značajna tema u njenim delima kojima preispituje način na koji je britanski obrazovni sistem nakalemljen na karipski društveni kontekst uticao na formiranje ličnosti kolonizovanog. Posledice kolonijalizma, odnos između Imperije i kolonije i njen ambivalentan odnos sa majkom teme su koje dominiraju u njenim delima.

Sa sedamnaest godina napustila je Antigvu i otišla u Ameriku da bi radeći kao bebisiterka izdržavala porodicu. Ogorčena i razočarana što je majka nije podržala u želji da nastavi školovanje, prekinula je komunikaciju sa njom, počela da se bavi fotografijom i da radi kao novinski dopisnik. Kada je odlučila da se ozbiljno posveti pisanju promenila je ime u Džamejka Kinkejd, a 1978. godine objavila je i svoju prvu kratku priču „Devojčica“ koja se kasnije pojavila u njenoj prvoj zbirci kratkih priča *Na dnu reke* (1983). Dve godine kasnije objavila je i svoj prvi roman *Eni Džon* (1985), velikim delom autobiografski, kojim opisuje odrastanje devojčice Eni na jednom karipskom ostrvu. Roman se bavi odnosom

između majke i ćerke i njegovim bolnim okončanjem, a paralela koju uspostavlja u odnosu između majke i ćerke i između Imperije i kolonije postaće centralna tema postkolonijalnih kritičara kada je u pitanju njeno delo. Njen putopis *Malo mesto* (1988) u kojem opisuje Antigvu nakon dvadeset godina odsustva dočekan je s podeljenom kritikom. Mnogima je zasmetao njen preterano kritički ton, a vlada Antigve zabranila joj je ulazak u zemlju na sedam godina.

Sa sličnim neodobravanjem dočekan je i njen roman *Lusi* (1991) koji je svojevrsan nastavak romana *Eni Džon* jer počinje tamo gde se on završava: sedamnaestogodišnja Lusi napušta majku i odlazi u Ameriku da radi kao bebisiterka. Kritika joj je uglavnom zamerala na ogorčenom tonu kojim izražava bes zbog nepravde koja joj je naneta imperijalno-patrijarhalnom hegemonijom. Odnos majka-ćerka ponovo razrađuje u romanu *Autobiografija moje majke* (1996), ovaj put analizirajući poražavajući osećaj gubitka glavne junakinje čija majka je umrla na porođaju. Veoma ličnom temom bavi se i u romanu *Moj brat* (1997) koji piše nakon smrti svog najmlađeg brata. Izrazitu autobiografsku dimenziju svojih dela Džamejka Kinkejd objasnila je rekavši da jednostavno ne bi znala kako da se drugačije nosi sa životom. „Pisanje je za mene pitanje života i smrti,“ izjavila je u jednom intervjuu.

## ***Eni Džon: Odnos majka-ćerka kao metafora odnosa između Imperije i kolonije***

*Eni Džon* (1985), često definisan kao *bildungsroman* i velikim delom autobiografska priča o odrastanju i sazrevanju devojčice sa karipskog ostrva Antigve, bavi se temama koje se tiču položaja žene u specifičnom okruženju postkolonijalnog sveta i istražuje odnos majka-ćerka, koji u viziji Džamejke Kinkejd odslikava odnos matične zemlje i kolonije, što postaje centralni lajtmotiv njenog celokupnog stvaralaštva.

Odnos između majke i ćerke u ovom romanu obeležen je ambivalentnošću gde se detinja privrženost pretvara u ogorčenost i bes koji su neki kritičari doživeli prilično enigmatičnima. U netrpeljivosti koju protagonistkinja romana *Eni Džon* pokazuje prema majci, Dž. Buson Bruks čak prepoznaje nagoveštaje stvarnog zlostavljanja deteta od strane majke i smatra da se radi o autobiografskim elementima koje Kinkejdova namerno ostavlja prikrivenima. Prema Bruksvoj, Enina zaokupljenost smrću, a posebno spoznaja da i deca mogu umreti, svedoči o osećaju nesigurnosti i stalne opasnosti u kojoj raste zlostavljano dete.<sup>168</sup> I Moira Ferguson smatra da autobiografski elementi imaju značajnu ulogu u ovom delu, pa čak i ono što je iz njega potpuno izostavljeno. Po njenom mišljenju *Eni Džon* opisuje jedan od najtraumatičnijih perioda u životu Džamejke Kinkejd, kada u kratkom roku jedan za drugim na svet dolaze njena tri brata i kada u svojoj porodici i na svojoj koži oseti sve implikacije patrijarhalnog sistema vrednosti koji podrazumeva superiornost muškog potomstva.<sup>169</sup>

Roman, dakle, počinje u trenutku kada Eni ima deset godina i kada po prvi put počinje da razmišlja o smrti. Uvodeći već prvom rečenicom ideju smrti i u istom paragrafu opis prasića i tek izleglih pilića, Džamejka Kinkejd naglašava zainteresovanost desetogodišnjeg deteta za tajne života i smrti, a osoba koja, čini se, poznaje obe tajne jeste majka. Nakon što njena majka preuzme na sebe organizovanje sahrane za devojčicu koja iznenada izdahne na njenim rukama, Eni ne može da podnese pogled na majčine ruke, niti njen dodir, baš kao što će joj majčina ruka izgledati sablasno, kao mrtvačka, kada je slučajno ugleda na očevim leđima tokom seksualnog odnosa. Majka je, kao neko božansko biće, istovremeno povezana i sa životom i sa smrću, a to je moć koja njenu ćerku počinje da

---

<sup>168</sup> Bouson, J. Brooks, *Jamaica Kincaid, Writing Memory, Writing back to the Mother*, State University of New York Press, Albany, 2005, pp.37-47

<sup>169</sup> Ferguson, Moira, *Jamaica Kincaid: Where the Land Meets the Body*, The University Press of Virginia, 1994, p. 41.

užasava i koju će pokušati da ospori tokom romana. Moć majke, smatra Adrijen Rič, leži pre svega u njenoj sposobnosti da „dâ ili uskrati hranu i toplinu, da omogući ili osujeti i sam opstanak“ i ističe da ni u jednom drugom slučaju žena nema tako doslovnu moć nad životom i smrću.<sup>170</sup> Takva dvostruka uloga majke samo je jedna dimenzija odnosa koji je uveliko obeležen kontradiktornim osećanjima privrženosti i odbojnosti, ljubavi i mržnje, a Enina opsesija smrću nagoveštaj je ideje, koja će se iskristalisati kroz roman, o majčinoj želji da poništi identitet svoje ćerke i usmrti njeno stvarno biće.

Iako u romanu *Lusi* Džamejka Kinkejld na neki način osporava značaj feminističke literature kada glavna junakinja eksplicitno navodi prvu rečenicu iz dela *Drugi pol* Simon de Bovoar, da bi potom konstantovala da se njen život ne može „objasniti tom debelom knjigom“<sup>171</sup>, tumačenje romana *Eni Džon* može se u velikoj meri osloniti upravo na zaključke do kojih Simon de Bovoar dolazi u svom istraživanju životnog iskustva žene, kako je i nazvala drugi tom ovog svog uticajnog dela. Ona, naime, naglašava da detetu odrasli „izgledaju kao bogovi, koji su u stanju da mu daju biće. Dete oseća magiju pogleda koji ga preobražava čas u divnog anđelčića, čas u čudovište.“<sup>172</sup> Tako i Eni do svoje dvanaeste godine živi u savršenom skladu sa majkom i oseća se voljenom i zaštićenom. Međutim, s ulaskom u pubertet, ona oseća ne samo da se menja njeno telo koje joj postaje strano tako da joj je čak i vlastiti miris čudan, kao da se „pretvorila u neku neobičnu životinju“<sup>173</sup>, nego i da njena majka menja odnos prema njoj, što ona doživljava kao izrazito traumatično otuđenje. Trenutak koji označava prekretnicu u njihovim odnosima je epizoda u kojoj Eni predlaže majci da, kao i mnogo puta pre toga, sašiju haljine od istog platna koje joj se mnogo dopalo, a majka odbija rekavši joj da je prestara za to i da ne može ostatak života ići okolo kao njena mala kopija. Ovo odbijanje ima poražavajući efekat na Eni – oseća da joj tlo izmiče pod nogama, a ogorčenost i mržnja koju je potom osećala kad god bi nosile haljine od materijala koje su tada odabrale, bila je usmerena ne toliko na majku, koliko „na život uopšte“ (AJ, 26). Početak sukoba s majkom je tako obeležen strahom od promene i neizvesnosti koja nastupa s prelaskom iz detinjstva u mladost. Kada prvog dana u svojoj novoj školi piše esej o tome kako s majkom ide na kupanje i u jednom trenutku joj se učini da je majka nestala pod vodom, ona u stvari opisuje strah od odrastanja

---

<sup>170</sup> Rich, Adrienne, *Of Women Born: Motherhood as Experience and Institution*, W. W. Norton Company, New York and London, 1995, p. 68.

<sup>171</sup> Kinkejld, Džamejka, *Lusi*, s engleskog preveo Alen Bešić, Agora, Zrenjanin, 2008, str. 104. U daljem tekstu citati iz ovog dela biće označeni sa *Lusi* i navedeni u zagradama.

<sup>172</sup> Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, prevela s francuskog Mirjana Vukmirović, Beogradski izdavački zavod, Beograd, 1983, str. 13.

<sup>173</sup> Kincaid, Jamaica, *Annie John*, The Nonday Press, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1998, p. 25. U daljem tekstu citati iz ovog dela biće označeni sa AJ i navedeni u zagradama.

i ulaska u svet u kojem neće biti majke koja ju je uvek štitila od svih opasnosti – bilo stvarnih, bilo umišljenih – i koja ju je bezuslovno volela. Edenski ambijent koji opisuje u eseju slika je njenog idiličnog detinjstva, ali će i ovaj raj, kao i onaj prvobitni, biblijski, postati izgubljeni, a majka će otkriti svoju izdajničku prirodu: „Kakva zmija!“ (AJ, 52), kaže Eni u jednom trenutku kada s ogorčenjem shvata da majčina ljubav nije više bezuslovna i da postoje određena očekivanja koja mora ispuniti da bi tu ljubav sačuvala. Simon de Bovoar smatra da je uloga majke od presudnog značaja u vaspitavanju dece oba pola, ali se, po njenom mišljenju, prema sinovljevoj muškosti majka odnosi s poštovanjem i on ubrzo „izmiče njenom uticaju; međutim, što se tiče kćeri, majka želi da je uključi u ženski svet“<sup>174</sup>, što implicira da će žensko dete biti oblikovano prema standardima i vrednosnom sistemu koji taj „ženski svet“ podrazumeva. Eni ne razume zašto majka odjednom menja odnos prema njoj samo zato što više nije dete, niti može da prihvati sve one zahteve na koje je osuđena da bi bila „pristojna mlada dama“. Zato se buni kada je majka šalje na časove lepog ponašanja i klavira tako što se šegači sa nastavnicama i time izaziva majčin bes.

Uloga majke u romanu umnogome se podudara sa Lakanovom psihoanalitičkom teorijom o stvarnoj, simboličkoj i imaginarnoj majci. Stvarna majka je prva negovateljica, ona koja se brine o detetu dok je potpuno bespomoćno i zavisno od *Drugog*. Brinući se o detetu, ona mu obezbeđuje objekte potrebne da zadovolji svoje osnovne potrebe, da bi ti objekti uskoro dobili simboličku funkciju koja će u potpunosti zamračiti njihovu stvarnu ulogu: dete će ih interpretirati kao simbol majčine ljubavi, da bi konačno i samo majčino prisustvo bilo znak ljubavi, čak i bez predmeta potrebnih za zadovoljenje detetovih potreba. I obrnuto, majčino odsustvo dete tumači kao traumatično odbacivanje i gubitak ljubavi. Lakan smatra ovaj proces prvim detetovim koracima ka simboličkom nivou svesti. Simbolička majka, u svojoj ulozi praiskonske Majke, najviše interesuje psihoanalitičare, jer je ona ta koja uvodi dete u jezik interpretirajući detetov plač i retroaktivno tumačeći njegovo značenje. Što se imaginarne majke tiče, ona se manifestuje na različite načine, a u Lakanovoj viziji to je slika majke kao krokodila koji proždire svoj porod: „Ogromni krokodil u čijim se čeljustima nalaziš, to je majka. Nikada ne znaš šta je može iznenada spopasti i navesti je da zatvori svoju zamku.“<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Bovoar, S., op.cit., str.37.

<sup>175</sup> Miller, Jacques-Alain (ed), *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis, Book XVII*, translated with notes by Russell Grigg, W.W. Norton & Company, New York and London, 2007, p. 126.

U Eninom odnosu sa majkom uočljive su sve tri pomenute uloge – realna majka koja se brine o njenim svakodnevnim potrebama; simbolička, praiskonska Majka koja svojim prisustvom i nežnošću obećava rajsko blaženstvo, ali istovremeno i mogućnost odbacivanja i uskraćivanja ljubavi, što je ravno smrti i konačno, imaginarna majka, koja u Eninom slučaju neodoljivo liči na Lakanovu proždrljivu majku-krokodila: “Telo joj je bilo u senci kuće, ali glava joj je bila na suncu. Kad se nasmejala, usta su joj se otvorila i ukazali su se veliki, sjajni, oštri, beli zubi. Izgledalo je kao da se moja majka iznenada pretvorila u krokodila.” (AJ, 84). Baš kao i Lakan, ona vidi majku kao svemoćnu, kapricioznu figuru kojoj dete s pravom postavlja pitanje *Che vuoi?*<sup>176</sup>

Enina osećanja prema majci su izrazito kontradiktorna: u jednom momentu doživljava majčino odbijanje da sašiju identične haljine kao izdaju, da bi u drugom njen revolt izazvali upravo majčini pokušaji da je pretvori u osobu sličnu sebi. Takva kontradiktorna osećanja preneće i na prijateljice, koje u momentu njene agonije zbog otuđenja od majke imaju funkciju koju u životu devojčice obično ima lutka. Kako to Simon de Bovoar objašnjava, „[l]utka nije samo njena dvojnica, već i njeno dete, a to su funkcije koje se tim manje isključuju zato što je i pravo dete za majku *alter ego*; kada grdi i kažnjava, a zatim teši svoju lutku, devojčica se istovremeno i brani od svoje majke i sama sebe obavlja njenim dostojanstvom – sažima oba elementa para; poverava se svojoj lutki, poučava je, potvrđuje svoju vrhovnu vlast nad njom, ponekad joj čak i otkida ruke, tuče je, muči: to jest, preko nje uči da se afirmiše kao subjekt i da se otuđuje.“<sup>177</sup> Eni tako voli i muči devojčicu po imenu Sonja, da bi u odnosu sa Crvenom devojčicom ona bila ta koja trpi mučenje štipanjem, a zatim prima utešne poljupce.

Međutim, ako devojčica pomoću lutke (ili u odnosu sa prijateljicama) reprodukuje odnos majka-ćerka, gde je lutka/prijateljica istovremeno i njena dvojnica i *Druga*, to znači da su i majčina osećanja ambivalentna. Simon de Bovoar smatra da majka ćerku „u isti mah i prekomerno voli i mrzi; majka nameće kćeri svoju vlastitu sudbinu: to je jedan od načina da ponosno prihvati svoju ženstvenost, a isto tako i mogućnost da se osveti zbog nje.“<sup>178</sup> Kad joj pokazuje kako da slaže posteljinu u ormaru, Enina majka kaže: „Naravno, ti ćeš to u svojoj kući možda raditi na neki drugi način“ (AJ, 29), a Eni je užasnuta i na samu pomisao da će jednog dana živeti odvojeno od majke. Istovremeno, majčina opaska implicira da će život njene ćerke biti uveliko sličan njenom – i ona će jednog dana imati

<sup>176</sup> franc. *Šta hoćeš od mene?*; O majci kod Lakana videti Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1996.

<sup>177</sup> Bovoar, Simon de, op.cit, str. 28.

<sup>178</sup> Ibid., str.27.



kuću i njen posao biće da slaže posteljину, odnosno da se bavi kućanskim poslovima – i mada je Eni u ovom trenutku više obuzeta strahom od odvajanja od majke, ona će tokom romana razviti otpor prema ideji da treba da se pretvori u majčinu repliku, što nije izraz netrpeljivosti prema majci, nego više prema tako suženoj viziji njene budućnosti i negiranja njene vlastite individualnosti i mogućnosti izbora. Taj strah ćerke da će se majčin život reprodukovati u njenom sopstvenom, Adrijana Rič nazvala je „matrofobijom“ i definisala ga ne kao strah ćerke od majke ili majčinstva, nego od mogućnosti da će se pretvoriti u svoju majku, „bojazan da će se, ako ne bude pazila, potpuno identifikovati s njom.“<sup>179</sup>

Tako je Enin bunt, mada najvećim delom nesvestan, uveliko rodno obeležen. Ona odbija da intrenalizuje model ponašanja poželjan kod ženske osobe, a majka kao posrednik u procesu društvenog uslovljavanja postaće objekat prema kome će njen otpor biti usmeren. Eni će zato raditi mnogo toga što joj majka, kao devoјčici, zabranjuje – na primer, igraće klikere, što izaziva majčin bes, iako joj je prve klikere dala upravo ona sama i predstavila joj njihovu lepotu poredeći ih sa ćilibarom, što nagoveštava da je i njena majka verovatno kao devoјčica bila općinjena lepotom klikera, ali se odrekla uživanja u njima jer to ne priliči osobi ženskog pola. Upravo je to ono što užasava Eni – ona naslućuje da se njena majka svesno odrekla jednog dela sopstvene ličnosti i da sada to isto očekuje i od svoje ćerke. Adrijana Rič kaže da „mnoge ćerke žive besne na majke što su spremno i pasivno prihvatile sve 'što mora biti'. Ne samo da majčina viktimizacija ponižava nju samu, nego sakati i ćerku koja u majci traži odgovor na pitanje šta to znači biti žena.“<sup>180</sup>

Otuda i Enina fascinacija Crvenom devoјčicom proizilazi iz potrebe da se suprotstavi ograničenjima koja se stavljaju pred osobu ženskog pola, a koja su proizvod dvostrukog morala patrijarhalnog društva. Njihov prvi susret dešava se kada Eni pokušava da obori plod guave bacajući kamenje na njega, a Crvena devoјčica se ponudi da se popenje na stablo i ubere ga. Eni je zaprepašćena, jer nikada pre nije videla devoјčicu da se penje na drvo. „Uvek su se dečaci penjali na drvo da uberu plod koji su želeli, a devoјčice su bacale kamenje na drvo da obore voće“ (AJ, 56). Simon de Bovoar smatra da devoјčice „pate što im je zabranjeno da se penju po drveću“ i pozivajući se na Adlera tvrdi da su „pojmovi visoko i nisko veoma značajni, pošto ideja penjanja u prostoru podrazumeva duhovnu nadmoćnost, što se vidi u mnogim herojskim mitovima; doseći vrh drveta ili brda, znači izbiti kao nezavisno biće izvan datog sveta; za dečake to je čest povod za megdan. Devoјčica kojoj su takvi podvizi zabranjeni i koja, sedeći u podnožju nekog drveta ili stene,

---

<sup>179</sup> Rich, Adrienne, op.cit. p. 235.

<sup>180</sup> Ibid., p. 243.

iznad sebe vidi dečake kako pobeđnički likuju, oseća se nižom i telom i duhom.<sup>181</sup> Eni je zato oduševljena Crvenom devojčicom koja negira ograničenja koja joj se kao devojčici nameću i time otvara ceo niz novih mogućnosti. Ona je istovremeno i Enin *alter ego*, a njihovo prijateljstvo postaje avantura kojom se dovodi u pitanje autoritet odraslih („Bilo je zadovoljstvo videti da oni ne znaju sve“ (AJ, 64), kaže Eni kada pripoveda o svojim sitnim krađama novca kojim je kupovala poklone za Crvenu devojčicu), ali i ustaljene ideje o ulozi, položaju i mogućnostima žene za afirmaciju u društvu. Metafora tog neočekivanog širenja vidika je i svetionik na vrhu brda, tajno mesto na kojem se Eni sastaje sa svojom novom prijateljicom. Pošto je to mesto koje su majke zabranjivale deci, ono je pre svega izazov u adolescentskom pokušaju pobijanja autoriteta. Sa njega se pružao pogled na more i pašnjake, na ljude i brodove, što u kontekstu zabrane opet svedoči o restriktivnoj ulozi majke koja onemogućava detetu da upozna svet iz drugačije perspektive. Osim toga, da bi se stiglo na vrh potrebno je skupiti određenu hrabrost, dakle angažovati se i aktivno učestvovati u osvajanju visina i savladavanju prepreka, kao što su dečaci obično podsticani da rade. Simon de Bovoar, naime, tvrdi da verući se po drveću i sukobljavajući se sa drugima, dečak svoje „telo shvata kao sredstvo pomoću koga se gospodari prirodom i kao oruđe za borbu“ i tako „delajući on istovremeno stvara svoje biće.“<sup>182</sup> Devojčici, s druge strane, ograničavaju slobodu, te ona sve manje otkriva svet koji je okružuje i sve manje se usuđuje da se afirmiše kao subjekt, odriče se svoje autonomije i postaje objekat. Zato Eni oseća ogroman, destruktivan bes kada nakon bolesti po prvi put izađe ispred kuće, a majka je stavi da sedi ispod drveta i gleda kako se dečak kojem je platila šest penija penje na drvo da ubere nekoliko kokosa za Eni. Majci se čini da je Eni tužna, ali ona kaže: „Baš u tom trenutku uopšte nisam bila tužna. Osećala sam samo da ne želim da ikada više vidim dečaka kako se penje na drvo kokosa, da ne želim da ikada više vidim sunce kako izlazi i opet zalazi, da ne želim da vidim svoju majku nagnetu nad šerpom dok mi kuva nešto za što je verovala da će mi dobro činiti kad ga pojedem, da ne želim da ikada više osetim njene dugačke koščate prste na svom obrazu, niti da čujem njen glas u svom uhu, čeznula sam da budem na nekom mestu gde niko ne zna ništa o meni i voli me baš zbog toga, osećala sam da mi je celi svet u kom sam rođena postao nepodnošljiv teret i poželela sam da mogu da ga smanjim na nešto malo što bih mogla da držim pod vodom dok ne umre.“ (AJ, 128) Dok se vraćaju u kuću, Eni primećuje da je tokom bolesti porasla i da je sada nešto viša od svoje majke – bukvalno ju je prerasla i ceo njen svet poprima druge dimenzije. Sada postaje

---

<sup>181</sup> Bovoar, S. de, op.cit. str.33.

<sup>182</sup> Ibid., str. 25 – 26.

potpuno svesna stvarnih odnosa u porodici. Iako joj se dugo činilo da je majčina figura u domaćinstvu dominantna (Bovoarova kaže da devojčica svet doživljava kao neku vrstu matrijarhata), a sama majka neko svemoćno biće koje suvereno vlada domaćinstvom, ona postepeno uviđa da je majka smatrala svojom dužnošću da ugodi ocu i da je njena volja, ma kako snažna žena ona bila, ipak bila podređena očevoj. Otac je trideset pet godina stariji od majke, ima mnogo vanbračne dece od kojih su dvoje stariji od Enine majke i u trenutku kada Eni napušta kuću, sa sedamnaest godina, on je već oronuli starac o kojem majka mora da se neprestano brine. Gledajući je kako skuplja lekovite trave za njega i priprema mu čajeve, Eni je odlučna ne samo da se ne uda za starijeg muškarca, nego da se uopšte i ne udaje. Već i samom udajom, majka se našla u opasnosti, budući da su žene s kojima je njen muž imao decu, a nije hteo da ih oženi, besno nasrtale na nju kada bi je srele, a ona sama živela je u uverenju da su bile spremne da naude i njoj i njenom detetu. Nikada, međutim, nijedna od tih žena nije napala oca, što svedoči o povlašćenom položaju muškarca u društvu u kojem žene doživljavaju jedna drugu kao suparnice.<sup>183</sup>

Pasivna uloga koju patrijarhalno društvo namenjuje ženi predstavljena je i opisom Eninog druženja sa dečakom iz susedstva. Tri godine stariji od nje, dečak Minu osmišljava njihove zajedničke igre tako da vodeću ulogu uvek ima on, dok je Eni u tim igrama gotovo suvišna: „Ako smo se igrali vitezova i zmajeva, ja bih bila zmaj; kad bismo se igrali otkrivanja Afrike, on bi je otkrio; on je bio i vođa divljih plemena koja su pokušavala da osujete to otkriće, a ja sam igrala ulogu sluge, i to ne baš nekog pametnog; ako smo se igrali zabludelog sina, on je bio i zabludeli sin i otac zabludelog sina i njegov ljubomorni brat, a ja sam mu dodavala rekvizite.“ (AJ, 96) Kada u svojim igrama reprodukuju dvostruko ubistvo koje se stvarno desilo u njihovom susedstvu, dečak igra i ulogu ubice i ubijenog muškarca, dok ubijena devojka – simptomatično – ostaje nema. Enina uloga u ovoj igri je da kao majka ubice plače nad njegovim telom kad izvrši samoubistvo vešanjem. Njihove igre tako obuhvataju ceo spektar društvenih uloga koje je kroz istoriju imao muškarac, počevši od epskih spevova, preko Biblijskih mitova do novije istorije i savremenog života. On je borac protiv zla i istraživač, osvajač i borac za slobodu, buntovnik i pokajnik i apsolutni centar svih događaja, dok je žena tek posmatrač i svedok njegovih velikih dela ili majka koja plače nad tragičnom sudbinom svog sina, ne prihvatajući njegovu krivicu čak ni kada izvrši zlodelo, baš kao što ni Minuova majka ne priznaje da je dečak surovo postupio prema Eni kada ju je u jednoj igri naveo da se skinie i

---

<sup>183</sup> O suparništvu među ženama videti hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1990.

sedne na mravinjak. Dok su je crveni mravi besomučno ujedali, a ona plakala i borila se da ih otrese, dečak je neizmerno uživao u prizoru i doslovno se valjao po zemlji od smeha. Njihove igre istovremeno odražavaju i proces društvenog uslovljavanja putem kojeg se devojčica pasivizuje i postaje nesposobna za aktivno delovanje. Zato Eni nije sposobna da reaguje i pozove pomoć kada se Minu u igri gotovo obesi, što izaziva osudu odraslih, a ona sama oseća da je razočarala majku.

Isti taj dečak će desetak godina kasnije postati povod njenom konačnom raskidu s majkom. U trenutku kada počinje da oseća simptome duboke depresije koja će se završiti nervnim slomom, Eni luta gradom i stojeći ispred izloga, usamljena i ogorčena zbog razočarenja koje je doživela u dve osobe koje je najviše volela – u svoju majku i Gven, ona privlači pažnju četvorice dečaka koji joj se obraćaju s jednim jedinim ciljem – da je ismeju i ponize. Jedan od njih je Minu i mada ga ona prepoznaje i podseća ih na njihovo druženje, on ne čini ništa da je od tog poniženja zaštiti. Duboko povrđena i očajna, ona stiže kući da bi zatekla majku besnu pošto ju je tog dana videla „kako pravi od sebe spektakl pred četvoricom dečaka“. (AJ, 102) U tom trenutku, kada joj je više nego ikada potrebna majčina podrška, majka je optužuje da je „drolja“ i tako postaje saučesnik u procesu patrijarhalne objektivizacije žene.

Eni naslućuje da je i njena majka nekada bila devojčica sa snovima i osećanjima sličnim njenima, ali je te snove odbacila i, što je još gore, svim se silama trudila da ih zatre i kod svoje rođene ćerke: ta žena koja je mogla u klikeru prepoznati lepotu ćilibara, koja je napustila roditeljsku kuću samo s jednim drvenim kovčegom koji je sama kupila i oslikala, koja je s toliko samouverenosti koračala ulicom, na koju su nasrtale očeve bivše ljubavnice s namerom da je usmrte i osakate – ta je žena pristala na svet ograničenih mogućnosti i isti takav svet obećavala svojoj ćerki. U poređenju s ocem ona je imponantna figura, glave toliko lepe da je „trebalo da bude na novčiću od šest penija“ (AJ, 18), kako kaže Eni implicirajući tako njenu kraljevsku grandioznost, a ipak je vlastiti život oblikovala prema opštim očekivanjima postkolonijalnog patrijarhalnog društva. U tom smislu, Enina majka je istovremeno i tiranin i žrtva, ali Eni odbija da je sažaljeva jer bi joj sažaljenje onemogućilo da spasi samu sebe. Ona, naime, oseća da mora da prekine taj začarani krug u kom se sudbina žene neprestano reprodukuje u njenom ženskom potomstvu. Mada joj se majka tokom jedne svađe učini umornom, starom i slomljenom, ona bira da ne oseća tugu nego sreću zbog toga i doživljava njihov odnos kao neprestanu borbu: „Moja majka bi me ubila kad bi joj se ukazala prilika. Ja bih ubila svoju majku kad bih imala hrabrosti“ (AJ, 89).

Afirmacija ličnog identiteta nema alternativu – ako bi dopustila majci da od nje napravi osobu kakvu želi, njeno stvarno biće bilo bi usmrćeno.

S druge strane, suprotstavljajući se majci, ona poništava deo majčine ličnosti, a time i sopstvene – osećanje koje donekle može da se objasni teorijom objektnih odnosa koja istražuje procese putem kojih pojedinac internalizuje interakcije sa drugima i ulogu koju ovi internalizovani odnosi imaju u psihičkom životu date osobe. Margaret Maler razrađuje ovu teoriju uvodeći pojam *simbioze* koji predstavlja period koji karakteriše stanje nediferenciranosti, kompletno jedinstvo majke i deteta, a koji se ne odnosi samo na njihov stvarni odnos, nego i na „verovatno univerzalnu fantaziju o vremenu potpunog, svemoćnog jedinstava i blaženstva.”<sup>184</sup> Upravo bi se tako mogao opisati Enin doživljaj odnosa sa majkom do trenutka kada počinje da shvata da je majka odvojeno biće, celovita osoba koja vodi vlastiti život. Toj spoznaji prethodi *paranoidno-shizoidna pozicija*, kako je naziva Melani Klajn, a koju karakteriše cepanje objekta<sup>185</sup> koji se doživljava parcijalno, u delovima, a ne kao celina, i obično podrazumeva rascep između dobrog i lošeg, jer dete vidi majku kao osobu koja je ponekad dobra, a ponekad loša, ovisno o tome da li zadovoljava ili frustrira, da li je prisutna ili odsutna. Eni upravo tako doživljava svoju majku – parcijalno, fiksirajući se naizmenično na različite delove njenog tela, posebno na ruke, lice i noge, vezujući za njih dobre ili loše emocije. Spoznavši svoju bespomoćnost i ovisnost od majke (trenutak kada Eni pomisli da je majka nestala pod vodom reprezentativan je u smislu da opisuje frustrirajuće odsustvo objekta, a kada ugleda majku, ali udaljenu, nesvesnu ćerkinog bola i straha, momenat je spoznaje o tome da je majka odvojeno biće koje odlazi i dolazi po svojoj volji), dete ulazi u *depresivnu poziciju* koju karakteriše anksioznost drugog tipa, a koja proizlazi iz ambivalencije, odnosno istovremenog osećanja ljubavi i mržnje prema istom objektu. U detetu se javlja teskoba zbog osećaja da vlastitim razornim snagama mržnje može uništiti voljeni objekat o kojem u potpunosti ovisi. Ovi kompleksni odnosi deo su odrastanja i sazrevanja svake osobe i podrazumevaju zadovoljenje niza potreba, a jedna od tih potreba je i želja osobe da „bude viđena i vrednovana kao jedinstvena individua, da bude prihvaćena u celini, sa svim svojim dobrim i lošim crtama, da bude čvrsto držana, ali i puštena da ode, da bude zbrinuta, mažena i voljena.”<sup>186</sup> Enina

---

<sup>184</sup> Flanagan, Laura Melano, *Object Relations Theory*, in *Inside Out and Outside In, Psychodynamic Clinical Theory and Psychopathology in Contemporary Multicultural Contexts*, Joan Berzoff, Laura Melano Flanagan, Patricia Hertz (eds), [Rowman & Littlefield Publishers](#), Plymouth, UK, 2011, p. 148.

<sup>185</sup> Objekat u ovoj teoriji nema značenje pasivnog predmeta kao u nekim teorijama, na primer, feminističkoj, nego se odnosi upravo na osobu, stvarnu ili internalizovanu, sa svim svojim osobinama i ulogama u interakciji.

<sup>186</sup> Flanagan, M., op. cit., p. 121.

majka, međutim, nije za to sposobna – ona zahteva od svoje ćerke da žrtvuje deo svoje stvarne ličnosti da bi kao osoba bila prihvatljiva u društvu u kojem odrasta. Eni zato doživljava neku vrstu podvojenosti ličnosti – ona je izuzetna učenica, ali i predvodnica u svim nedozvoljenim aktivnostima, poslušna je i ljubazna prema majci, ali istovremeno laže, krade i radi mnoštvo stvari koje njena majka ne odobrava. To je istovremeno i bunt i odbrambeni mehanizam koji Donald Vuds Vinikot označava terminom *lažni self*, a koji predstavlja „distorziju ličnosti koja se sastoji u tome da se već od detinjstva uđe u varljivo postojanje (neautentično Ja) da bi se odbrambenom organizacijom zaštitio *pravi self* (autentično Ja).“<sup>187</sup> Eni sakriva ukradene knjige i klikere u podrumu kuće, što simbolizuje pokušaj potiskivanja njene prave ličnosti, skrivanja njenog autentičnog Ja. Kako se lažni self razvija sve do patologije shizoidnog tipa gde se konačno uspostavlja kao jedina realnost i znak odsustva pravog selfa, Eni mora da se suprotstavi majci ili će njeno autentično Ja zauvek nestati. Takvu nepovratnu transformaciju ona zapaža na Gven i kaže: „Pogledala sam u Gven. Može li ovo stvarno biti Gven? Bila je to Gven. Ista osoba koju sam oduvek znala. Sve je bilo na svom mestu. Ali istovremeno, nešto užasno se dogodilo, a ja nisam mogla da dokučim šta“ (AJ, 93). Eni tri puta ponavlja ime svoje prijateljica da bi samoj sebi potvrdila njen identitet, ali jasno je da se Gven (a i ona sama) promenila. Od tog trenutka ona je izbegava i vraćajući se kući iz škole posmatra svoje lice u izlozima i jedva prepoznaje samu sebe, jer je „postala tako čudna“ (AJ, 94). Priseća se slike *Mladog Lucifera* nakon što je proteran iz Raja i doživljava ga kao usamljeno, nesrećno biće, s lažnim osmehom na licu kojim pokušava prikriti bol zbog onog što mu se dogodilo i identifikujući se s njim oseća ogromno samosažaljenje. Ubrzo nakon toga, Eni će od oca zatražiti da joj napravi drveni kovčeg. Do tada je u svojoj sobi ispod kreveta držala majčin kovčeg, koji je njena majka kupila kada je odlučila da napusti očevu kuću, a u kojem je posle držala stvari koje su pripadale Eni dok je bila beba i koje je brižljivo prikupljala i čuvala. Eni je uživala da joj majka pokazuje sve te stvarčice i priča događaje iz njenog najranijeg detinjstva, pa čak i pre njenog rođenja, dok je još bila u stomaku, ali je taj običaj napustila kad je Eni počela da pokazuje prve znakove ulaska u adolescentsko doba. Sve što je Eni znala o sebi do tada bilo je proizvod priča vezanih za predmete u majčinom kovčegu, tako da je ona na neki način bila lik koji je stvorila njena majka i sada joj je bio potreban njen vlastiti kovčeg, kao simbol potrebe za afirmacijom vlastitog identiteta, ali i kao

---

<sup>187</sup> Rudinesko, E., Plon, M., (ed), *Rečnik psihoanalize*, preveli s francuskog Danijela Branković, Ana Moralič, Jovana Radulović, Milica Terzić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002, str. 923.

nagoveštaj namere da, kao svojevremeno i njena majka, napusti porodičnu kuću – paradoksalno, to s jedne strane predstavlja njenu želju za oslobođenjem od majčinog uticaja, ali istovremeno i reprodukovanje njenog životnog puta. To je upravo ono što Adrijana Rič podrazumeva pod matrofobijom koju opisuje kao „žensko cepanje sopstvene ličnosti, u želji da jednom zauvek raskine vezu sa majkom, da postane individua i slobodna. Majka predstavlja žrtvu u nama, neslobodnu ženu, mučenicu. Čini se da se naša ličnost opasno meša i prepliće sa ličnošću majke, te u očajničkom pokušaju da utvrdimo gde završava majka i počinje ćerka, pravimo radikalni rez.“<sup>188</sup>

Julia Kristeva uvodi koncept matricida koji je „naša vitalna potreba, sine-qua-non naše individuacije.“ Objasnjavajući kontradiktorna osećanja deteta prema majci ona kaže: „Stvaram od Nje sliku Smrti da se ne bih raspala od mržnje koju osećam prema samoj sebi kad se identifikujem s Njom, jer ta averzija je u principu namenjena njoj; to je individualizujuća brana protiv zbunjujuće ljubavi... Ne, ona je ta koja nosi smrt i zato ne ubijam sebe da bih ubila nju, nego je napadam, mučim, predstavljam je...“<sup>189</sup>

Tako je i Eni uhvaćena u beznadežnom krugu kontradiktornih osećanja ljubavi i mržnje, potrebe za oslobođenjem od majčinog uticaja, ali i strahom od nezavisnosti, a što je verzija dvojnosti onog prvobitnog nagona koji se, kako smatra Melanija Klajn, javlja odmah po rođenju – nagona života i smrti. Period njene bolesti je trenutak kada se ta dva nagona sukobljavaju, a ceo događaj simboličan je povratak u matericu i ponovno rođenje – (pre)porod njene ličnosti. Kako Moira Ferguson zapaža, u toku svoje bolesti ona je izolovana i okružena vodom, kao amnionskom tečnošću. Nose je i presvlače, kao novorođenče: „Imala sam petnaest godina, ali njih dvoje su postupali sa mnom kao da sam se tek rodila,“ kaže Eni (AJ, 113). Njenu nesposobnost da razume govor roditelja, Fergusonova tumači kao odbijanje da iz stanja Imaginarnog pređe u Simboličko – stanje u koje se dete uvodi putem jezika da bi postalo odvojen subjekt u ljudskoj kulturi, a koje podrazumeva napuštanje celovitosti Imaginarnog.<sup>190</sup> Njena bolest je istovremeno i borba za afirmaciju vlastitog identita, o čemu svedoči i trenutak kada u toku jednog napada izbriše lica svih ljudi na porodičnim fotografijama osim svog. Na jednoj od fotografija izbrisala je sve osim svojih cipela koje predstavljaju jednu dobijenu bitku u ratu sa majkom: majka je, naime, smatrala da su te cipele neprilične „za jednu mladu damu“ i njeno prvo pričešće. Mada je oko cipela izbila strašna svađa, zbog koje je majka dobila glavobolju, a Eni osećala

---

<sup>188</sup> Rich, A., op.cit., p. 236.

<sup>189</sup> Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1989, p. 28.

<sup>190</sup> Ferguson, M., op. cit. p. 65.

krivicu, cipele je očigledno obula i time pokazala da ne pristaje na proces društvenog uslovljavanja, niti na majčine emotivne ucene.

Enin bes prema majci velikim je delom izraz ogorčenja zbog majčinog prihvatanja uloge koju joj postkolonijalno patrijarhalno društvo namenjuje. Ona se ne ljuti na oca, niti mrzi muškarce zbog povlaštene uloge koju imaju u patrijarhalnom društvu – ženi u opoziciji protivnici su određeni oblici društvenog sistema, a ne muškarac kao biološki pol<sup>191</sup> – ona osuđuje žene i njihovo pasivno prihvatanje takvog sistema vrednosti. Osim toga, njen revolt ne izaziva samo činjenica da majka, ta energična osoba koja je nekoć pobjegla od kuće da bi ostvarila svoje snove, pristaje na ulogu domaćice i supruge koja provodi dane u bavljenju kućanskim poslovima, nego i to što je u potpunosti usvojila vrednosti kolonizatorske kulture, internalizovala ih i svim se silama trudila da i ćerku odgoji u duhu evropske srednje klase. Majka na taj način postaje dvostruki izdajnik – umesto da joj bude saučesnica u borbi protiv dvoličnog morala patrijarhalnog društva, ona svoju ćerku uči da se povinuje standardima koji je sputavaju i sakate, a uz to je podstiče da prihvati imperijalne kulturne obrasce koji nisu deo bića autohtonog stanovnika Antigve. Majka zato i ne može da joj pomogne kada se razboli, ali joj pomaže baka, Mama Čes, i to svojom obeom, što je metafora vraćanja onom najintimnijem, autentičnom delu sopstvene tradicije i istorije, kao i samoj suštini vlastitog bića. Mama Čes poznaje tajne obee u tolikoj meri da opovrgava evropsku racionalističku logiku stvarnosti – ona dolazi i odlazi iznenada, neprimetno i neobjašnjivo, u trenutku kada nijedan brod ne vozi od Dominike, na kojoj je živela, do Antigve. Ona pomaže Eni da oživi deo sopstvenog kulturnog identiteta, da bi zacelilo njeno autohtono biće razbijeno represivnim delovanjem imperijalne civilizatorske misije.

Britanska kolonijalna vlast na Karibima je tokom osamnaestog i ranog devetnaestog veka donela više zakona kojima se praktikovanje obee proglašava nezakonitim i kažnjivim, a Kenet Bilby i Džeromi Hendler smatraju da je razlog za to bio strah kolonizatora da bi oni koji su poznavali obeu i zbog toga uživali ugled kod lokalnog stanovništva mogli postati vođe u otporu protiv belih gospodara, pa čak i da bi svoje sposobnosti mogli upotrebiti da im naude.<sup>192</sup> Njihovo konstantno osuđivanje obee dovelo je do toga da je i lokalno stanovništvo počelo da je doživljava kao potencijalnu opasnost i da je posmatra isključivo u negativnom svetlu. U romanu *Eni Džon* obeom se bave isključivo žene, iako su je

---

<sup>191</sup> Katunarić, Vjeran, *Ženski eros i civilizacija smrti*, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1984, str. 29.

<sup>192</sup> Bilby, Kenneth M. and Handler, Jerome S., *Obeah: Healing and Protection in West Indian Slave Life*, The Journal of Caribbean History, 38, 2, 2004, pp. 153-183.



tradicionalno praktikovali i muškarci, a oni koji je osporavaju su muškarci – na prvom mestu Enin otac i deda. U tom kontekstu, Mama Čes istovremeno opovrgava i kolonijalnu i patrijarhalnu dominaciju. Na Eninoj polici sa lekovima stajale su i bočice sa napicima koje joj je spremila žena koja je praktikovala obeu, ali na očevo insitiranje majka ih je rasporedila tako da se ne vide, što implicira da obea kao simbol indigene/ženske moći opstaje, ali u prikrivenom obliku. U znak revolta što joj nije dozvolio da leči sina obeom, Mama Čes nakon smrti sina više nikada nije progovorila ni reč sa svojim mužem – ćutanje je u njenom slučaju svojevuljan izbor i oblik otpora muškoj dominaciji, ali je istovremeno i izraz nemoći i pasivnosti. Ona, naime, nije stala na stranu svoje ćerke kada je nakon svađe sa ocem odlučila da napusti kuću – ona naprosto više nije govorila s njim – pa bi se moglo zaključiti da se taj krug žrtvovanja ćerki na oltaru patrijarhalno-imperijalnog društvenog sistema nikada ne završava.

Istovremeno, poredeći majku sa likom na novčiću, Eni je dovodi u vezu sa engleskom Imperijom i time ne samo implicira da je i neka osoba poput njene majka, odnosno osoba crne rase, jednako vredna da se njen lik pojavi na novčiću od šest penija, na kojem se uvek nalazio lik nekog od britanskih vladara i otpočinje preispitivanje vlastitog kolonijalnog nasleđa, nego razrađuje odnos majka-ćerka kao metaforu odnosa između matične zemlje i kolonije.<sup>193</sup> Odnos između Imperije i kolonije često se opisuje kao odnos majke i ćerke i nije slučajno što se kolonizatorska zemlja naziva „matičnom“ (na engleskom „*mother country*“). Anja Lumba smatra da rod i seksualnost imaju značajnu ulogu u konceptualizaciji, izražavanju i ozakonjenju kolonijalnih odnosa i to pre svega uspostavljanjem paralela između žene, zemlje i nacije. Kao nacionalni simboli, žene su obično bile predstavljane kao supruge i majke, čiji je primarni zadatak bio doslovna i figurativna reprodukcija nacije, piše Lumba i tvrdi da identifikacija žena sa majkama ima svoje poreklo u viziji nacije kao porodice, gde vođe poprimaju roditeljsku ulogu, a građani ulogu dece – braće i sestara. Ova „porodična“ terminologija prenet je i na kolonijalnu situaciju, a uloga belog kolonizatora konstruisana kao uloga roditelja koji se brine o onima koje smatra civilizacijski nerazvijenima (a koji su otuda predstavljeni i doživljavani kao deca), vaspitava ih i disciplinuje.<sup>194</sup>

Džamejka Kinkejd preuzima ovu paralelu i porodičnu istoriju svoje junakinje pretvara u metaforu odnosa između moćnih i obespravljenih. Složenost odnosa između

---

<sup>193</sup> Od kad je uveden kao moneta 1551. godine, s likom Edvarda VI, na novčiću od šest penija uvek se nalazio aktuelni vladar Britanije. U periodu kada se dešava radnja romana *Eni Džon*, dakle pedesetih godina XX veka, na novčiću se nalazio lik Elizabete II.

<sup>194</sup> Loomba, Ania, *Colonialism/ Postcolonialism*, Routledge, London and New York, 1998, pp. 180-181.

matične zemlje i kolonije ima sve odlike ambivalentnih osećanja koja Eni gaji prema svojoj majci. Kompleks zavisnosti i inferiornosti, konfliktna osećanja istovremenog privlačenja i odbijanja karakteristična su za (post)kolonijalnog subjekta koji želi da se oslobodi imperijalnog kulturnog uticaja, ali usled dugotrajnog društvenog uslovljavanja nije u stanju da raskine veze koje su dugo vremena bile presudne za formiranje njegovog ličnog i kulturnog identiteta. Upravo o tome govori i Džamejka Kinkejd kada u jednom intervjuu kaže: „Neka vrsta želje za savršenim mestom, za savršenom situacijom, dolazi iz romantičarske poezije. Ona je opisivala savršenstvo za kojim se čezne, a to savršenstvo, naravno, bila je Engleska. I sama sam čeznula za Engleskom. Sve to imalo je veliki uticaj na mene i bilo mi je važno da ga se oslobodim. Tek onda sam mogla stvarno videti mesto s kog dolazim.“<sup>195</sup> Da bi definisala vlastiti kulturni identitet, Eni mora da se oslobodi uticaja matične zemlje, baš kao što je oslobađanje od majčinog uticaja presudno u formiranju njenog ličnog identiteta. Njeno otuđenje od majke tako postaje metafora otuđenja kolonije od matične zemlje, proces koji, mada bolan, u oba slučaja vodi ka samospoznaji i afirmaciji vlastitog identiteta.

Dajana Simons kaže da „i majka i Imperija, kao otelotvorenje moći, zahtevaju od deteta odanost i bespogovorno poverenje i okreću se protiv devojčice u besnoj odmazdi i na najmanji nagoveštaj zrele svesti. Zato, da bi bila priznata, voljena i nagrađena, ona mora izneveriti svoje *ja* koje počinje da sazreva... Kao i izdajnička majka, kolonijalni sistem, pretvara se da je odgaja, a u stvari je krade od nje same...“<sup>196</sup> Eni, međutim, neće prihvatiti ulogu pasivnog (post)kolonijalnog subjekta: iako jedna od najinteligentnijih i najuspešnijih učenica u školi, ona će svesno i bez ikakvog osećaja krivice kršiti školska pravila ponašanja. Kada je gospođica Edvard zatekne sa ostalim devojkama na groblju dok pokazuju jedna drugoj donje rublje, ona kaže: „O, kako sam samo želela da se zemlja otvori i proguta *je*“ (AJ, 8, moj kurziv). Ona menja uobičajenu frazu kojom se izražava osećanje stida i krivice i tako obrće i uloge krivca i onog koji okrivljuje: gospođica Edvard je ta koja treba da se stidi (i propadne u zemlju od stida), a ne Eni i njene drugarice.

Nije slučajno to što za svoje male buntovničke ispade Eni i njenih sedam prijateljica biraju groblje gde su sahranjivani nekadašnji robovlasnici i kolonizatori. „Grobovi neprijatelja ironično obeležavaju mesto sazrevanja bivših robova,“ kaže Moira Ferguson.<sup>197</sup>

---

<sup>195</sup> Bonetti, Kay, *An Interview with Jamaica Kincaid*, The Missouri Review, [http://www.missourireview.com/content/dynamic/view\\_text.php?text\\_id=1947](http://www.missourireview.com/content/dynamic/view_text.php?text_id=1947)

<sup>196</sup> Simmons, Diane, *The Rhythm of Reality in the Works of Jamaica Kincaid*, *World Literature Today*, Vol. 68, No. 3 (Summer, 1994), pp. 466-472. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40150359>

<sup>197</sup> Ferguson, M., op.cit., p. 53.

Groblje je i lajtmotiv koji povezuje njeno rano detinjstvo, kada je opseda ideja smrti, sa ovim novim životnim razdobljem. Kao što kaže na početku romana, mrtvi se vraćaju, slede te i čekaju dok im se ne pridružiš. Iako mrtvi, bivši robovlasnici i kolonizatori još uvek progone ostrvo – u školama se uči istorija onako kako su je oni napisali, a rođendan kraljice Viktorije slavi se još dugo nakon njene smrti. Evropski sistem vrednosti pretpostavlja se karipskom, pa se tako, na primer, od učenica očekuje da vreme odmora provode „u nekoj rekreaciji koja priliči damama – u šetnji, ćaskanju o romanima ili pesmama koje smo pročitale, u pokazivanju novih uzoraka za vez koje smo naučile na času domaćinstva“ (AJ,79) ili u nekoj tipično engleskoj igri kao što je kriket ili *rounders*, dok je pevanje kalipso pesama i plesanje, tako karakteristično za karipsko podneblje, smatrano nedoličnim, a ponekad i zabranjivano.

Kalipso je nastao na Trinidadu i ima duboke afričke korene – robovima koji su iz Afrike dovedeni na plantaže na Trinidadu nije bilo dozvoljeno da razgovaraju jedni s drugima, pa su koristili kalipso da komuniciraju i rugaju se gospodarima. Kalipso koji stiče popularnost početkom XX veka zadržao je ovu subverzivnu karakteristiku ranih kalipso pesama i postao „glas naroda“ i vrsta političkog izraza, pa je britanska vlast konačno uvela cenzuru i strogo nadzirala sadržaj svake pesme. Eni i njene školske drugarice tako koriste istu tehniku kojom su se koristili njihovi preci da bi izrazili otpor prema belom kolonizatoru čija se dominacija nastavlja decenijama nakon ukidanja ropstva. One istovremeno odbijaju da prihvate evropski model ženstvenosti, pa time odbacuju kako imperijalni, tako i patrijarhalni sistem vrednosti.

U poglavlju „Okovani Kolumbo“, Eni pokušava da modifikuje istoriju i nudi niz slika koje preokreću binarnu opziciju kolonizator/kolonizovani u korist kolonizovanog. Jedna od knjiga koju učenice dobijaju kao nagradu za dobar uspeh je *Rimska Britanija*, pa Eni tako aludira na činjenicu da je i Britanija nekada bila kolonija, provincija koju su Rimljani smatrali varvarskom i koju je trebalo civilizovati. Slika Kolumba vezanog lancima stavlja kolonizatora u poziciju roba, a Eni ispod slike dopisuje ironičan komentar: „Veliki čovek ne može više tek tako da ustane i ode“ (AJ, 77). Tim rečima, koje su u stvari majčin kometar na bolest njenog oca, Eninog dede, s kojim je godinama bila u svađi, a koje Eni preuzima i primenjuje na kolonijalni kontekst, ona likuje nad vizijom osujećene moći, kako kolonijalne, tako i patrijarhalne.

Superiornost belog kolonizatora Eni podriva i slikom bele devojčice Rut, ćerkom engleskog misionara i najlošije učenice u razredu koja nije „znala odgovore na mnoga pitanja o Zapadnoindijskim ostrvima“ (AJ, 76). Rut je često bila u poziciji da nosi kapu

rezervisanu za „glupake“, one koji bi zaostajali s gradivom, a koja je, ironično, imala oblik krune. Kruna, znamenje moći, preobražava se tako u simbol gluposti i inferiornosti – pre svega moralne. Eni, naime, kaže da se Rut verovatno stidi svog porekla, jer je ono što su njeni preci uradili bilo tako sramotno. Potomci bivših robova, s druge strane, imaju razloga da se ponose svojim precima: „Mogli smo svakog pogledati u oči, jer naši preci nisu uradili ništa loše, sem što su negde bespomoćno sedeli“ (AJ, 76).

I nastavnici, bilo bele ili crne rase, svi odreda su saučesnici u procesu kolonizatorske indoktrinacije i stoga predstavljeni kao odbojne figure, obično svedene na neko unižavajuće poređenje. Tako gospodin Slaks, nastavnik iz Kanade, ima požutele zube, a gospođica Mur, Engleskinja, izgleda kao „suva šljiva koja je dugo stajala van tegle, a zvučala je kao da je glas pozajmila od sove“ (AJ, 36). Eni ovom prilikom odgovara i na stereotipne rasističke opaske o „prljavim crncima“ i pita se da gospođica Mur možda ne miriše na ribu, jer je to jedino što njena majka ne voli kod belaca: mirisali su na ribu, jer se „nisu dovoljno često prali, a i onda kada jesu nisu to radili valjano“ (AJ, 36). To je istovremeno i aluzija na Šekspirovu *Buru* gde je Kaliban opisan kao neka čudna riba: „Riba – miriše na ribu [...] Napuštam svoje mišljenje: ovo nije riba, već ostrvljanin kojeg je nedavno udario grom.“<sup>198</sup> Džamejka Kinkejld ne aludira slučajno na ovu epizodu – to je momenat kada Trinkulo kaže kako bi u Engleskoj mogao zaraditi bogatstvo pokazujući Kalibana kao vašarsku atrakciju, što je jedna od zamerki koju Kinkejldova često upućuje kolonizatoru i tema koju će posebno razraditi u romanu *Lusi*: blagostanje kolonizatora zasnovano je na poniženju i patnjama kolonizovanog.

Nastavnici i škola predstavljaju imperijalnu ideologiju u svakom smislu: njihov zadatak je da „civilizuju“ kolonizovanog, da utisnu u njega evropski sistem vrednosti, kao i celokupnu viziju sveta, tako da gospođica Edvard, na primer, doživljava Enino ruganje Kolumbu kao svetogrđe, jer ne može ni da zamisli da bi u viziji kolonizovanog Kolumbo mogao predstavljati bilo šta drugo do jednog od velikana u istoriji, „čoveka koji je otkrio ostrvo koje je moj dom“ (AJ, 82). Značajno je to da je zbog ove drskosti Eni kažnjena time što je morala da prepíše prva dva poglavlja Miltonovog *Izgnanog kralja*, jer se na taj način evropska kultura eksplicitno dovede u vezu sa kaznom: nasilno nametanje evropskih kulturno-obrazovnih obrazaca predstavlja jednako surov poduhvat kao i vojno osvajanje, kao što Džamejka Kinkejld sugerše u jednom intervjuu. Ceo događaj je, u stvari, autobiografski momenat o kojem je Džamejka Kinkejld više puta govorila i koji se na

---

<sup>198</sup> Šekspir, V., **Bura**, s engleskog preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Kultura, Beograd, 1963, str.40.

različite načine provlači kroz više njenih dela. Ona, naime, smatra da je engleska književna tradicija u velikoj meri uticala kako na formiranje njene slike o samoj sebi, tako i na njeno stvaralaštvo. Naučila je da čita sa svega tri i po godine, a među prvim knjigama s kojima se susrela bila je Biblija. U razgovoru sa Alanom Vordom priznaje da joj je to bilo omiljeno štivo, posebno *Knjiga postanja* i *Otkrovenje*, koje je u velikoj meri uticalo na njeno razumevanje sveta. Njen doživljaj biblijske simbolike produbljuje se kada sa svega sedam godina za kaznu prepisuje prvo i drugo poglavlje Miltonovog *Izgubljenog raja* i kada na poseban način doživljava lik Lucifera sa kojim će se kasnije identifikovati.<sup>199</sup> Osvrnuvši se na ovaj događaj u pozdravnom govoru diplomcima na Grinel koledžu 2012. godine, Kinkejd iznosi u prvi mah začuđujući komentar o surovosti takve kazne. Za nju je, naime, manje ponižavajuće bilo dobiti batine nego prepisivati stihove „tog proroka modernog sveta“, koji su u stvari bili „uvod u njeno razumevanje sveta, moralnog sveta, u kom [je] mogla videti sebe na određen način i prilagoditi se toj slici“ i zaključuje: „Ljudi koji su želeli da me potčine nisu morali da upere pušku u mene: reči su bile dovoljne. Trebalo mi je mnogo godina da odvojim ove pisce i njihova dela od tog nečasnog pokušaja da me potčine, mene i narod kojem pripadam.“<sup>200</sup>

Međutim, projekat kolonizatora često ima nepredvidive posledice, pa će i ova kazna imati drugačiji ishod od očekivanog. Umesto da se nauči poslušnosti u strahu od Božijeg gneva, Džamejka Kinkejd će se identifikovati sa Luciferom i u životnom razdoblju o kojem piše u romanu *Eni Džon*, osećaće sažaljenje zbog njegovog pada, da bi kasnije, u romanu *Lusi*, razradila ideju o pobunjenom Luciferu kao metaforu borbe za slobodu i vlastitu individualnost. Kulturni imperijalizam na taj način snadbeva kolonizovanog konceptualnim aparatom koji će ovaj iskorisiti u artikulaciji otpora i pobune protiv (post)kolonijalne indoktrinacije. Kao i majmun koji uhvati kamen kojim ga gađaju i uzvratiti udarac (motiv koji Džamejka Kinkejd koristi u zbirci pripovedaka *Na dnu reke*, a zatim i u romanu *Autobiografija moje majke*) i kolonizovani će iskoristiti oružje kolonizatora i uzvratiti mu istom merom. „Učili ste me govoru, a moja korist od toga je što umem da kunem“, kaže Šekspirov Kaliban<sup>201</sup>, a u postkolonijalnoj teoriji ovaj proces naziva se aproprijacijom i podrazumeva „načine na koje postkolonijalna društva preuzimaju one aspekte imperijalne kulture – jezik, književne forme, film, pozorište, čak i načine mišljenja i argumetacije kao

---

<sup>199</sup> Vorda, Allan, *An Interview with Jamaica Kincaid*, *Mississippi Review*, Vol. 20, No.1/2 University of Southern Mississippi, 1991, pp. 7-26. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/20134506>

<sup>200</sup> Kincaid, J., *Commencement at Grinnell College*, 2012, <http://www.grinnell.edu/offices/confops/commencement/archive/2012/kincaid>

<sup>201</sup> Šekspir, V., op.cit. str. 21.

što su racionalizam, logika i analiza – koji im mogu biti od koristi u atrikulaciji vlastitih društvenih i kulturnih identiteta [...] i načine na koje podređena ili kolonizovana kultura koristi oruđe dominantnog diskursa da se odupre političkoj ili kulturnoj kontroli.”<sup>202</sup> U tom smislu, celokupno delo Džamejke Kinkejđ jeste primer kako je moguće „poraz preobraziti u pobedu”, kako to kaže protagonistkinja romana *Lusi* kada spozna vezu između svog imena i najstarijeg buntovnika u istoriji – Lucifera. Zato i Moira Ferguson smatra da Enin prkos nije prosto ispitivanje granica moći na „adolescentskoj klackalici između detinjstva i zrelosti, nego i proračunata politička pobuna koju pokušava da definiše: njen otpor razotkriva laži o kolonijalnoj prošlosti, izobličenoj postkolonijalnoj sadašnjosti i nepredvidivoj budućnosti.”<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London and New York, 2001, p. 19.

<sup>203</sup> Ferguson, M., op. cit., p. 59.

## ***Lusi*: Uloga kolonijalnog vaspitanja i zapadnoevropske misli u formiranju identiteta žene kao postkolonijalnog subjekta**

Romanom *Eni Džon* Džamejka Kinkejd otvara teme kojima će se baviti tokom svoje celokupne književne karijere, a među njima je svakako od velikog značaja uloga kolonijalnog vaspitanja u formiranju identiteta postkolonijalnog subjekta. Rođena više od pola veka posle Džin Ris, Džamejka Kinkejd preispituje iste književne klasike kao i njena zemljakinja i opire se onom istom pogubnom porivu da vlastiti identitet definiše na osnovu sistema vrednosti koji usvaja tokom obrazovanja po programu zasnovanom na britanskom sistemu školstva, neprilagođenom lokalnim interesima i specifičnostima. Edvard K. Bretvejt, koji piše o jezičkoj situaciji na Karibima, naglašava da je obrazovni sistem u anglofonom delu Karipskih ostrva ne samo nametao jezik osvajača kao dominantan, nego je kroz nastavni program insistirao i na usvajanju engleskog kulturnog nasleđa. Paradoksalni rezultat takvog obrazovanja su generacije Zapadnoindijaca koje znaju više o engleskoj istoriji i tradiciji nego o vlastitoj.<sup>204</sup>

Prisećajući se detinjstva i svojih prvih književnih uzora u intervjuu sa Kej Boneti, Džamejka Kinkejd naglašava ambivalentnost vlastitog položaja kao osobe koja nalazi englesku književnu tradiciju inspirativnom, ali istovremeno ne razume potpuno kulturu o kojoj čita. Pored Biblije i Miltonovog *Izgubljenog raja*, njeni prvi književni uzori bili su romantičarski pesnici poput Kitsa i Vodsvorta, kao i viktorijanski pisci, posebno Šarlota Bronte. Međutim, jezik romantičarske poezije i viktorijanskih romana ju je na neki način zarobljavao, kaže ova književnica. Reč „suton” iz romana *Džejn Ejr*, na primer, bila joj je strana i nepoznata, opisivala je „nešto englesko, nešto što ć[e] videti tek sa trideset i nešto”, ali je se nije mogla osloboditi sve dok nije pronašla način da je upotrebi u priči *Na dnu reke*.<sup>205</sup> Istovremeno, svoje celokupno obrazovanje doživljava kao deo pokušaja da je „pretvore u određenu vrstu osobe, u osobu od koje ionako nisu imali nikakve koristi. U obrazovanu crnkinju.”<sup>206</sup>

Izuzetan značaj romantičarske poetske tradicije u njenom odrastanju i delu može se nazreti u romanu *Lusi* iz 1990. godine. To je priča o devetnaestogodišnjoj devojci koja sa

---

<sup>204</sup> Videti Brathwaite, E.K., „*Nation Language*“, in *The Post-colonial Studies Reader*, op.cit., p. 310.

<sup>205</sup> Bonetti, Kay, *An Interview with Jamaica Kincaid*, The Missouri Review, [http://www.missourireview.com/content/dynamic/view\\_text.php?text\\_id=1947](http://www.missourireview.com/content/dynamic/view_text.php?text_id=1947)

<sup>206</sup> Ibid.

Kariba dolazi u SAD, da bi se školovala za medicinsku sestru. Tokom boravka u američkoj porodici u kojoj se brine o četiri devojčice, ona razvija prijateljski, ali ipak ambivalentan odnos sa svojom poslodavkom Marajom, lepom i prijatnom belkinjom i istovremeno prolazi kroz period privikavanja na svet drugačiji od onog iz kog dolazi. Susret između Imperije i kolonije, između centra i margine, predstavljen je ovde odnosom između dve žene različite rasne i klasne pripadnosti, a uspostavljanjem paralele između Maraje i svoje majke, glavna junakinja izražava kompleksnost odnosa majka-ćerka, koji kao i u romanu *Eni Džon*, odslikava odnos između matične zemlje i kolonije.

Jedan od ključnih motiva u ovom delu je epizoda sa Vodsvortovom pesmom *Narcisi* (poznatoj i pod nazivom *Dok lutah sam kao oblak*). Lusi, naime, prepričava Maraji događaj iz detinjstva kada je na školskoj priredbi recitovala ovu Vodsvortovu pesmu, a koji je doživela kao izuzetno traumatičan. Bio je to trenutak kada je, po vlastitom mišljenju, „dosegnula vrhunac licemerja“ (Lusi, 17). Nakon priredbe muči je san u kojem je narcisi progone niz neku usku ulicu, da bi je na kraju potpuno prekrili tako da je „pokopana ispod hrpe cveća, nestala za sva vremena“ (Lusi, 18). Kao što Džojlin Stit primećuje u svojoj studiji o ulozi romantičarske poezije na delo Džamejke Kinkejđ, problem na koji ukazuje ova epizoda nije samo prosta nelagodnost koja proizilazi iz činjenica da dete (kolonijalni subjekt) govori o predmetu koji mu je potpuno stran, te su stoga emocije dok recituje pesmu odglumljene i neiskrene, nego i pokušaj da se kolonizovanom nametne „vizija sveta koja preslikava stanovište kolonizatora.“<sup>207</sup> Tipična junakinja Kinkejđove buni se protiv onoga što Stitova naziva „romantičarskom pedagogijom“ ili „romantičarskom subjektivnošću“, a koja se javlja početkom devetnaestog veka i koja iza naizgled apolitičnih tema nastoji da engleske lokalne vrednosti pretvori u univerzalne. Ona navodi stav profesora Sarija Makdisija koji smatra da Vodsvort svojom poezijom uvodi novi način posmatranja i prezentovanja, pa čak i kreiranja sveta, sa stanovišta usamljenog posmatrača, koji na neki način proizvodi etnocentrizam neophodan za funkcionisanje imperijalne ideologije. Ono što Stitovu posebno zanima, međutim, jeste način na koji usvajanje ovakvog pogleda na svet konstruiše postkolonijlanu subjektivnost kako je ona predstavljena u delima Džamejke Kinkejđ i tvrdi da roman *Lusi*, kao i druga dela sa karipskog područja, identifikuju romantičarsku poeziju, a posebno Vodsvortove *Narcise*, kao manifestaciju kulturnog imperijalizma.<sup>208</sup> Mada su kritičari kolonijalnog obrazovanja, piše nadalje

---

<sup>207</sup> Stitt, Jocelyn, „*Producing the Colonial Subject: Romantic Pedagogy and Mimicry in Jamaica Kincaid's Writing*“, in *Ariel: a Review of International English Literature*, Vol 37, No 2-3, 2006, p. 141.

<sup>208</sup> *Ibid.*, pp. 139-142.



Stitova, prepoznali romantičarsku poeziju kao neadekvatnu u obrazovnom sistemu kolonizovanih zemalja, njihova zamerka odnosila se uglavnom na zanemarivanje kulturoloških razlika usled kojih je sam predmet poezije često ostajao nedokučiv i nejasan (kao što je slučaj sa pomenutim cvetom koji će junakinja romana *Lusi* videti gotovo celu deceniju nakon što je bila primorana da pesmu nauči napamet i odrecituje je pred publikom). Suštinski problem, međutim, koji takvo obrazovanje donosi jeste uslovljavanje, odnosno nametanje nove subjektivnosti da bi se proizveo kolonijalni subjekt po uzoru na kolonizatora. U tom smislu, Lusin san o hrpi cveća pod kojim nestaje pokopana za sva vremena, metafora je poništenja njenog vlastitog identiteta u susretu sa vrednostima kolonizatorske kulture. Stitova, međutim, jasno naglašava da okarakterisati Vodsvortovu pesmu samu po sebi kao kolonijalni diskurs, ni u kom slučaju nije moguće, pošto ni tematski nije takva, niti je Vodsvort imao nameru da je takvom učini u bilo kom smislu. Ono što je problematično u vezi s njom je način na koji je iskorištena, a koji se u krajnjoj liniji svodi na treniranje deteta da prihvati iskustvo i vrednosti pesnika (i svega što on predstavlja) kao važnija od sopstvenih.

I Marajin odnos prema prirodi, sugeriše Stitova, uslovljen je obrazovanjem u duhu romantičarske tradicije, što se da naslutiti u jeziku kojim opisuje svoj doživljaj proleća i buđenja prirode, pa tako obe junakinje dele iskustvo romantičarske poezije koju, međutim, internalizuju na potpuno različite načine. Otuda jedna pesma koja je obema poznata i koja bi mogla da bude element koji ih spaja postaje upravo ono što stvara nepremostiv jaz između njih: u jednom kontekstu ona izaziva ushićenje, čak i privrženost vlastitom okruženju, mogućnost da se u njemu uoči lepota o kojoj je pesnik pevao, dok u drugom proizvodi osećaj uskraćenosti, upravo zbog toga što ono o čemu se čita i čemu se divi u književnom delu ni na koji način ne može biti prepoznato kao deo sopstvenog neposrednog iskustva. U Lusinom odnosu prema prirodi, kako naglašava Stitova, istovremeno provejavaju i aluzije na ropstvo i težak fizički rad koji je deo istorijskog iskustva crnog karipskog stanovništva<sup>209</sup>, pa je tamo gde je jedna videla prelepo cveće druga „uočila čemer i jad“ (*Lusi*, 27). Takav stav očigledan je u epizodi kada Lusi na jednoj zabavi primeti dve biljke iz svog kraja, kesi i bodež, u saksijama na prozorskoj dasci. Te dve biljke koje u njenom kraju služe za ishranu nisu ni lepe ni nežne kao narcisi, nego pre svega korisne i toliko česte da su ponekad smatrane korovom. Pogled na te biljke kod nje ne izaziva nikakvo kontemplativno romantičarsko raspoloženje, nego prosto zapažanje u vezi sa

---

<sup>209</sup> Ibid., 147-148.

elementarnim egzistencijalnim činjenicama: „za to povrće govorilo se da je dobro za probavu“ (*Lusi*, 78). Istovremeno, Lusi ostaje začuđena pred činjenicom da je neko u stanju da u njima primeti lepotu koja zaslužuje da bude istaknuta „posebnim plavim svetlom“ (*Lusi*, 79). Jasno je da celokupno Zapadno iskustvo, delimično zahvaljujući upravo romantičarskoj tradiciji, neguje drugačiji odnos prema prirodi od onog kakav postoji u bivšim kolonijama, gde je odnos čoveka i prirode u velikoj meri obeležen ropskim radom i borbom za preživljavanje.

Mada je osetila bes i ogorčenje u Lusinoj priči, Maraja ipak nije u stanju da u potpunosti pojmi kolonijalni kontekst Lusinih osećanja u vezi sa narcisima, pa je odvodi na proplanak da ih vidi, nadajući se da će ova promeniti mišljenje. Nijednog trenutka, međutim, ona ne menja vlastiti odnos prema tom cveću koje u drugoj osobi izaziva odbojnost, ali smatra da Lusi svoj stav može i treba da promeni. Njen odnos je upravo tipičan za celokupnu postkolonijalnu situaciju. U svojoj postojanoj veri u ispravnost i univerzalnost vlastitog pogleda na svet, Maraja postaje simbol civilizatorske misije koja dobrim namerama pravda potpuno zanemarivanje kako individualnosti, tako i ličnog i kulturnog identiteta Drugog. „Maraja je htela da svi mi, deca i ja, posmatramo stvari njenim očima“, kaže Lusi (13), a to je upravo ono čemu se Lusi žestoko opire. Dovodeći u vezu Maraju i svoju majku, Lusi uspostavlja vezu između odnosa matična zemlja-kolonija i majka-ćerka i u oba slučaja odbija da se pretvori u „nečiji odjek“ (*Lusi*, 31), što je jedna od centralnih tema romana.

Viktorija Barouz smatra da se u podtekstu romana *Lusi* nalazi klasični mit o Narcisu<sup>210</sup> i Eho, koji podupire ideju o sposobnosti evropske književnosti da kolonijalnu ženu pretvori u odjek, ali istovremeno i artikuliše Lusinu pobunu.<sup>211</sup> Subalterna žena, kao i Eho, lišena je sopstvenog glasa i u stanju je da komunicira samo ponavljanjem onoga što joj sagovornik kaže – njena sudbina reprodukuje sudbinu Eho koja ponavlja reči voljenog Narcisa, samo da bi je ovaj u svojoj egocentričnosti surovo odbio. Kolonizovani će kroz obrazovni sistem internalizovati vrednosti kolonizatorske kulture i pri tome izgubiti sopstveni glas i identitet, što će ga samo učiniti odbojnim u očima kolonizatora. Tako univerzalističke pretenzije „romantičarske pedagogije“ postižu sasvim neočekivan rezultat,

---

<sup>210</sup> Ova teza je tim pre prihvatljiva što je sam naziv cveta očigledna asocijacija na mit. Mada Kinkejd koristi isključivo naziv *daffodils*, u Engleskoj je ovaj cvet poznat i pod nazivom *narcissus*. Ponekad se razlika pravi zavisno od boje cveta (svetlija ili tamnija žuta) – u srpskom jeziku postoje čak tri naziva za ovaj cvet, zavisno od nijanse (sunovrat, zelenkada i narcis) – ali se često oba naziva koriste kao sinonimi. Istovremeno, u tekstu se nalazi i niz aluzija na samog grčkog junaka Narcisa, prvenstveno u epizodi sa Polom i njegovim slikama na kojima su ljudi „ličili na svoj odraz u jezeru čija se površina namreškala“ (*Lusi*, 77).

<sup>211</sup> Burrows, Victoria, *Whiteness and Trauma: The Mother- Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, p.78.

jer u nastojanju kolonizatora da kolonizovanog pretvori u vlastitu repliku krajnji cilj nije, kako bi se moglo očekivati, brisanje razlika između kolonizatora i kolonizovanog, nego se razlike, naprotiv, održavaju. Kolonizovani će uvek biti „skoro isti, ali ne potpuno“, kako to formuliše Homi Baba u *Smeštanju kulture*<sup>212</sup>. Da bi uopšte bilo moguće zadržati odnos dominacije koji počiva na ideji o suštinskoj razlici između „superiornih“ i „inferiornih“ naroda, kolonizovani mora ostati dovoljno različit od kolonizatora, pa kolonizator u suštini želi da mu kolonizovani bude što sličniji, ali nikako identičan. Ovo insistiranje na „kulturnoj razlici“ dovodi u pitanje navodno „univerzalne“ vrednosti zapadne kulture na kojima se zasniva imperijalni projekat asimilacije, pa mimikrija, kako Baba naziva ovaj proces imitiranja kolonizatorske kulture, otuda predstavlja kontradiktornu strukturu. Međutim, iako Baba u mimikriji vidi oblik otpora kolonizatorskoj kulturi, Viktorija Barouz je ne smatra ništa efikasnijom od pasivne eholalije.<sup>213</sup> Nasuprot tome, Lusi uspeva da se oslobodi pasivne uloge koju joj namenjuje Zapadna književna tradicija, čiji deo je i Eho, i postepeno sve jasnije artikuliše vlastiti otpor. Džamejka Kinkejđ, smatra Viktorija Barouz, uvodi svojim delom specifičan metod *provokativnog (drskog) odgovaranja*<sup>214</sup> koji podrazumeva „svestan čin naknadnog prepoznavanja i osuđivanja ranijih iskrivljavanja i nepravdi u napisanom“, nastalih usled pogrešnih interpretacija originalnog teksta. Ona koristi takozvanu antifonalnu tehniku (*call-and-response*), koja je deo afro-američke usmene tradicije. Postavljajući isto pitanje kroz celo drugo poglavlje, a koje se iz bezličnog, neizgovorenog „*Kako čovek postane takav?*“ (Lusi, 17) transformiše u veoma lično, glasno izgovoreno „*Kako si postala takva?*“ (Lusi, 35), ona koristi adaptirani oblik antifonalne tehnike, koja u svom originalnom obliku podrazumeva prizivanje dodatnih glasova koji će odgovoriti govorniku i postepeno se ujediniti u moćan, zajednički, kolektivni glas. Lusi, međutim, može tek da posegne za ovim kulturnim nasleđem, da otpočne pitanjem koje se ne može izgovoriti, da bi ga stalno iznova postavljala i tako intenzifikovala njegovo značenje, ali ne doživljava osećaj trijumfa, jer antifonalna tehnika podrazumeva „kolektivni poduhvat, udruživanje u solidaranju i zajedničkom otporu, a Lusi je sama u svetu belaca, odsečena od svojih kulturnih korena.“<sup>215</sup>

Lusi svojim pitanjima često sablažnjava okolinu – njeno (pre)ispitivanje je subverzivno jer podriva opšteprihvaćene vrednosti na kojima počiva celokupni Zapadni svet. Kada kao petogodišnja devojčica sluša priповest o tome kako je Isus Hrist nahranio

<sup>212</sup> Bhabha, Homi, *The Location of Culture*, Routledge, New York and London, 1994, p. 86.

<sup>213</sup> Burrows, V., op.cit., p. 81.

<sup>214</sup> Na engleskom *backchat*.

<sup>215</sup> Burrows, V., op.cit., pp. 87-92.

mnoštvo naroda sa sedam hlebova i malo ribe, na majčino zaprepašćenje postavlja pitanje: „A kako im je Isus spremio ribu? Kuvanu ili pečenu?“ (*Lusi*, 32). Maraja je jednako zaprepašćena kada čuje ovu priču. Lusi je, naime, pripoveda u trenutku kada Maraja dolazi sa šest riba koje je sama upecala, pa sva ponosna i srećna kaže: „Hajde da nahranimo miljenike“ (*Lusi*, 32). Lusi se pita da li je Maraja rekla *miljenike* ili *milione*, ali je u oba slučaja isprovocirana –englesko *minion* (miljenik, ljubimac) znači i podanik, a pri tom i asocira na reč *dominion*, što za Lusi svakako ima posebno značenje. S druge strane, i poređenje sa Hristom – ribe, milioni koje treba nahraniti – jednako je pretenciozno, pa Lusi *provokativno odgovara* pomenutom pričom iz detinjstva. Jedan običan događaj tako postaje opterećen celim nizom istorijskih i ličnih implikacija – kolonija i Imperija, siromašni i bogati, gladni i hranitelji, moćni i oni lišeni moći – dva sveta sudarila su se u jednom svakodnevnom trenutku, u razgovoru dve žene koje razdvaja različito istorijsko iskustvo.

Pored pomenute paralele sa klasičnim mitom, narcisi predstavljaju i Maraju i samu njenu ličnost: žuta boja koju Lusi dovodi u vezu sa Marajom (boja kose, sunčeva svetlost na žutim zidovima njene kuhinje, itd.) i delikatnost tog nežnog prolećnog cveta koja odgovara Marajinom karakteru, povezuju je sa ovim cvetom, pa tako zajedno čine metaforu onoga što se u Zapadnom društvu smatra lepim. Cvet opevan u romantičarskoj poeziji i žena anđeoske prirode, jednako nežna i suptilna kao i cvet kom se divi, predstavljaju evropski ideal lepote s kojim se Lusi često susretala u toku školovanja, dok se ona sama identifikuje sa biljkama kesi i bodežom („A evo i mene, neke vrste korova“ (*Lusi*, 79)). Delikatnost i lepota narcisa, te poetičnost koja ga okružuje, suprotstavljeni su prozaičnosti kesija i bodeža, ali osobina ovih biljaka da bujaju u predelima gde je veći deo godine obeležen sušama, ukazuje na njihovu žilavost, prilagodljivost i sposobnost opstanka. Rastući sa literaturom koja favorizuje jedan (evropski) ideal lepote, Lusi neminovno razvija osećaj inferiornosti koji, pošto pronikne u suštinu celokupnog procesa kolonijalnog marginalizovanja Drugog, zamenjuje osećanjem besa.

Ursula Kluvik smatra da upravo bes, kao dominantno osećanje glavne junakinje, povezuje ovo delo sa romanom *Džejn Ejr*, koji je bio jedan od omiljenih romana Džamejke Kinkejđ, a Ejpril Pelt prepoznaje uticaj ovog dela u čak tri njena romana – *Eni Džon*, *Lusi* i *Autobiografija moje majke*, kojima u dijalogu sa delom Bronteove razobličava zaostavštinu kolonijalizma, ropstva i rasizma.<sup>216</sup>

---

<sup>216</sup> Pelt, April, “*Weary of our own legacies*”: *Rethinking Jane Eyre’s inheritance through Jamaica Kincaid’s The Autobiography of my mother*, in *Ariel: A review of International English Literature*, Vol.41, No. 3-4, 2011, p. 74.

Baveći se elementima besa u romanu *Džejn Ejr*, Ursula Kluvik naglašava scene pobune, ludila i nasilja u ovom delu, počevši od kažnjavanja koje Džejn doživljava zatvaranjem u „crvenoj sobi“ do konačnog spaljivanja Tornfilda. Iako se *Džejn Ejr* često tumači kao potvrda ženskog individualizma i integriteta, Kluvikova ističe i drugačija mišljenja koja osporavaju ideju feminističkog trijumfa u liku koji svoje konačno ispunjenje pronalazi u ulozi supruge, majke i negovateljice, pa čak dovodi u pitanje i ideju o muško-ženskom odnosu zasnovanom na jednakosti, naglašavajući činjenicu da je u književnom svetu Šarlote Bronte takav odnos moguć jedino na udaljenom, izolovanom mestu kao što je imanje Ferndin, dakle izvan okvira društvene realnosti.<sup>217</sup> Otuda ona čita roman Bronteove ne kao priču o ženskom samoostvarenju i ispunjenju, nego o postepenom prevazilaženju i potiskivanju besa i razvija ovu ideju razmatranjem četiri romana, među kojima i *Lusi Džamejke Kinkej*d.

Na nivou zapleta *Lusi* ima jednu dodirnu tačku sa *Džejn Ejr* – glavna junakinja, kao i Džejn, nastoji da ostvari potvrdu vlastitog integriteta osamostaljivanjem i distanciranjem od porodice u kojoj se oseća marginalizovanom, a jedan korak na tom putu je i posao guvernante u američkoj porodici, daleko od njenih rodnih Kariba. Ova moderna guvernanta, međutim, niti potiskuje vlastiti bes, niti dozvoljava drugima da ga ignorišu. Lusi je uverena da kao postkolonijalni subjekt „ima pravo da bude ljuta“<sup>218</sup>, smatra Kluvikova. Sami njeni koreni povezani su sa dubokom nepravdom i „pošto ne potiskuje bes, u stanju je da ga prihvati kao deo vlastite ličnosti i integriše ga u sliku o sebi. U tome joj pomaže njena duboka svest o sebi kao postkolonijalnom subjektu i jasno definisana svest o kolonijalnoj istoriji njene rodne zemlje.“<sup>219</sup>

Ivi Šokli, opet, analizira roman *Lusi* u odnosu na *Vilet* Šarlote Bronte i smatra da Kinkejdova svesno konstruiše svoje delo tako da roman Bronteove naglašava određene aspekte njenog romana, posebno pitanje identiteta i održavanja *status quo* odnosa između moćnih i obespravljenih. Istovremeno, i *Vilet* dobija na ambivalentnosti kada se posmatra u odnosu na kasniji roman.<sup>220</sup>

---

<sup>217</sup> Videti, Kluvick, Ursula, „Jane’s Angry Daughters: Anger in Anita Brookner’s *Hotel du Lac*, Margaret Drabble’s *The Waterfall*, Bharati Mukherjee’s *Jasmine* and Jamaica Kincaid’s *Lucy*” in Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre, Rodopi*, Amsterdam –New York, 2007, p. 129.

<sup>218</sup> Ibid., p. 144.

<sup>219</sup> Ibid., p. 143.

<sup>220</sup> Shockley, Evie, „*The Horrors of Homelessness: Gothic Doubling in Kincaid’s Lucy and Bronte’s Vilet*”, in *Jamaica Kincaid and Caribbean Double Crossings*, Lang-Peralta, Linda, (ed.), Rosemont Publishing and Printing Corp., Massachusetts, 2006, pp. 45-48.

Sličnosti između *Lusi* i *Vilet* na nivou zapleta su dosta generalizovane – obe junakinje napuštaju rodnu zemlju da bi pobile od siromaštva, počinju život u stranom svetu kao guvernante, da bi se do kraja romana potpuno osamostalile i stvorile uslove da rade ono što vole i dostojanstveno žive od svog rada. Najočiglednija veza između ova dva romana su imena glavnih junaka (*Lusi* i *Pol*), dok se u Marajinom imenu nazire odjek imena devojčice *Polin* (ona je, naime, *Polin Meri de Basompjer*). Ono što dve *Lusi* (*Lusi ana* u romanu Bronteove i *Lusi Džozefin Poter*<sup>221</sup> u romanu Džamejke Kinkejd) najviše spaja jesu gotovo identična osećanja prezira i besa. Obe su posmatrači tuđih života, strogi kritičari koji ne opraštaju trivijalnost i površnost osećanja, dok se njihovi vlastiti unutrašnji svetovi razvijaju, a one same prolaze kroz emotivne bure. Nepodnošljiv osećaj usamljenosti koji *Lusi Snou* u jednom trenutku dovodi do potpunog nervnog rastrojstva, ima svoju paralelu u osećanju nepripadanja koji *Lusi Poter* izražava činjenicom da je porodica kod koje je došla naziva „gošćom”: „Kazali su da se ja, izgleda, ne uklapam baš najbolje, da se ponašam kao da ne živimo u istoj kući, kao da mi nisu porodica, kao da sam tek u prolazu” (*Lusi*, 15).

Obe *Lusi* imaju pred sobom sliku idealne porodice, *Lusi Snou* čak dve – Bretonove i *De Basompjerove*. Iako *Grejem* raste bez oca, a *Polin* bez majke, veze između dece i roditelja su skladne, pune uzajamnog razumevanja i ljubavi, a venčanjem dvoje mladih ujedinjuju se u jednu kompletnu, savršenu porodicu. *Polin* i *Grejem* su idealan par – lepi, inteligentni, otmeni, bogati i ugledni, i uz sve to još i plemeniti i dobronamerni. *Lusi Snou* koja, kao ni *Džejn Ejr*, ne može da zamisli muško-ženski odnos koji ne bi bio zasnovan na jednakosti, ne može a da ne primeti da njih dvoje potpuno odgovaraju jedno drugom, čak iako je neko vreme i sama gajila snažnu naklonost prema *Grejemu*.

Međutim, iako portretiše *Grejema* kao gotovo savršenog muškarca, Bronteova ipak nagoveštava crte u njegovom karakteru koje ukazuju na izvesnu površnost i nedostatak integriteta. Kada opisuje njegovu opčinjenost *Polinom* ona, naime, kaže kako “on nije bio čovek koji bi, kada poštuje dragi kamen, mogao da zaboravi okvir. [...] Nije bilo dovoljno lično ga zadovoljiti; društvo je moralo povoljno misliti o njemu; svet je morao da obožava ono što je on obožavao, jer bi inače smatrao svoja merila lažnim i ništavnim.” (*Vilet*, 441) Upravo takve crte, koje ukazuju na slabost karaktera kod *Grejema*, Džamejka Kinkejd naglasiće u liku *Luisa* i tako razobličiti i jednog i drugog kao egoistične i površne, i

---

<sup>221</sup> Džamejke Kinkejd pozamljuje ovom liku jedno od svojih prezimena, jer je njeno pravo ime *Elejn Poter Ričardson*.

svakako daleko od slike idealnih muškaraca. Slikom odnosa između Maraje i Luisa, Kinkejdova konstruiše viziju budućnosti para iz romana *Vilet*.

Kao i savršena porodica koja nastaje spajanjem Grejema i Polin, američka porodica u koju dolazi Lusi Poter čini se idealnom, a sastoji se od muža i žene „koji su ličili jedno na drugo” i četiri devojčice koje su bile „njihova slika i prilika” (*Lusi*, 14). Lusi je začuđena njihovom toplinom, spontanom izlivima osećanja, uživanjem u jednostavnim stvarima i, uopšte, lakoćom s kojom idu kroz život, sve dok ne primeti pukotine u tom naizgled čvrstom zdanju. Dok posmatra Luisa kako ulazi u trpezariju, uputi jednoj od devojčica neki šaljivi životinjski glas, njoj mahne novinama, Maraji priđe s leđa i zagrlji je, a ona se, zadovoljna, naslanja na njega, Lusi prepozna u celoj situaciji nešto neiskreno: „To beše predstava – izvedena ni za kog drugog do za njih same” (*Lusi*, 39). U nastojanju da izgrade idealan odnos, Maraja i Luis se oslanjaju na kliše, koji, naravno, ne mogu nadomestiti nedostatak stvarnih osećanja. Luis otpočinje vezu sa Marajinom najboljom prijateljicom, a Lusi kaže da je „taj čovek bio isuviše promućuran, i isuviše naviknut da sve bude po njegovom. Napustiće je, ali će je nabediti da ona, u stvari, napušta njega.” (*Lusi*, 94)

Lusi se izričito stavlja na stranu žene i tvrdi da bi to uvek učinila, baš kao što i Lusi Snou u Polininim osećanjima vidi više iskrenosti, nego u Grejemovim. Polinina odanost nalik je onoj koju Maraja pokazuje prema Luisu, ali to je samo jedan od elemenata koji povezuju ova dva ženska lika. Scena kada Maraja plešući ulazi u kuhinju („Vrtela se u širokim krugovima po prostoriji, a zatim naglo stala, ne oborivši ništa, iako joj se mnogo stvari našlo na putu. Rekla je: ‘Oduvek sam želela četvoro dece, četiri devojčice. Ja volim svoju decu.’” (*Lusi*, 23-24)), gotovo je identična sa epizodom u kojoj Polin pleše, takođe u kuhinji: „Pokreti su joj bili savršeno nežni, meki i graciozni kao u mačke...činilo se da oko nje zrači oreol oduševljene ljubavi” (*Vilet*, 336). Kada Lusi Poter, razmišljajući o Maraji, primećuje da „mora da joj je uvek išlo kao po loju, i to ne samo njoj, nego i svima koje je oduvek poznavala; ona nikada nije morala da sumnja, te stoga nije morala ni da stiče samouverenost; uvek su joj se dešavale prave stvari; što je htela da se ostvari to se i ostvarivalo” (*Lusi*, 24), to bi se podjednako moglo odnositi i na Polin. Obe Lusi, s druge strane, prisiljene su da se bore da osiguraju vlastitu egzistenciju, da se suprotstavljaju rasnim, odnosno klasnim predrasudama i nose sa osećanjima inferiornosti, otuđenosti i usamljenosti i tako grade jedinstven, postojan karakter i lični identitet.

I Polin i Maraja su oličenje evropskog ideala ženske lepote – nežne, bledog tena, dostojanstvene, plemenite, požrtvovane – vile kućnog ognjišta, o kojima je već bilo reči, a ulogu književnosti u konstruisanju takve slike poželjne ženstvenosti naglašava i Lusi Poter

kad kaže da je pročitala brdo knjiga u kojima je uz plave oči uvek stajao pridev „lepe“ (*Lusi*, 33). To što je iz evropskog ideala lepote isključeno mnoštvo žena koje nemaju osobine slavljene u književnoj tradiciji, opterećivalo je i žene Evrope koje su često težile da se uklope u taj poželjni obrazac, ali činjenica da jedna crna žena, ne-Evropljanka, raste sa literaturom koja lepim proglašava sve što jedna osoba na Antigvi nije, značajno utiče na njen odnos prema samoj sebi. Govoreći o svom nezadovoljstvu vlastitim imenom ona ističe da je želela da se zove Emili, Šarlot ili Džejn, po svojim omiljenim književnicama, a onda se opredeljuje za ime Inid po spisateljici čija je dela čitala u detinjstvu i kada to kaže majci ova pobesni jer se tako zvala žena koja je iz ljubomore pokušala da je ubije i ostavila joj ožiljak na licu. Na metaforičkom nivou, Inid Blajton, britanska književnica u čijem delu Kinkejdova prepoznaje elemente rasizma,<sup>222</sup> predstavlja uticaj koji evropska književna tradicija ima na ne-Evropljanku: ideal ženske lepote potpuno isključuje pripadnicu crne rase i time je poništava, pa čak iako ne uspeva da je usmrti, ipak je ostavlja unakaženom, besnom i nezadovoljnom.

Kako joj evropski kanon nije mogao ponuditi obrazac idealne žene u koji bi se mogla uklopiti, Lusi pronalazi mogućnost identifikacije upravo u suprotnosti tom idealu. Opozicija između anđela doma i žene-čudovišta o kojoj govore Gilbertova i Gubarova u ovom romanu dobija svoj izraz u njenom prihvatanju vlastitog imena kao značajnog elementa sopstvene samospoznaje. Saznavši od majke da je ime dobila po Luciferu, ona spremno prihvata identifikaciju sa palim anđelom o kojem je čitala još u ranoj mladosti u Bibliji i Miltonovom *Izgubljenom raj*u i njeno „osećanje opterećenosti, starosti i umora promenilo se u osećanje lakoće, svežine, čistoće. Preobrazila sam se iz promašaja u pobedu“ (*Lusi*, 120).

U intervjuu sa Alanom Vordom, Džamejka Kinkejd govori o značaju Miltonovog dela u vlastitom iskustvu. Već sa sedam godina, kada je za kaznu je morala da prepíše prvo i drugo poglavlje *Izgubljenog raja*, ona na poseban način doživljava lik Lucifera sa kojim će se kasnije identifikovati.<sup>223</sup> Osvrnuvši se na ovaj događaj u pozdravnom govoru diplomcima na Grinel koledžu 2012. godine, ona parafrazira Miltonove stihove rekavši da je „bolje vladati u paklu koji si sam stvorio, no služiti u raju koji je stvorio neko drugi“.<sup>224</sup> Tako i Lusi odbija da postane podanik koji se poslušno uklapa u sliku raja koju je neko

<sup>222</sup> Videti, Bouson, Brooks J., *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, State University of New York Press, Albany, 2005, 207.

<sup>223</sup> Vorda, Allan, *An Interview with Jamaica Kincaid*, Mississippi Review, Vol. 20, No.1/2 University of Southern Mississippi, 1991, pp. 7-26. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/20134506>

<sup>224</sup> Kincaid, J., Commencement at Grinnell College, 2012, <http://www.grinnell.edu/offices/confops/commencement/archive/2012/kincaid>



drugi stvorio. Ona sumnja, preispituje i stvara vlastiti svet – bilo da je to pakao ili raj, to je njen svet, svet koji je sama stvorila, po vlastitoj meri.

Značaj Miltonovog *Izgubljenog raja* u romanu *Lusi*, međutim, dalekosežniji je od proste identifikacije sa najslavnijim pobunjenikom u ljudskoj istoriji. U *Ludakinji na tavanu* Gilbert i Gubar nastoje da razotkriju način na koji Miltonovi stihovi uspostavljaju paralelu između žene i Sotone, i počevši sa Virdžinijom Vulf koja kaže da Miltonovi stihovi „sumiraju način na koji muškarci vide naše mesto u univerzumu, našu dužnost prema Bogu, našu religiju”, pokazuju da ono što Milton poručuje ženi jeste priča o njenoj „drugorazrednosti i drugosti, o tome kako ta drugost neumitno vodi ka njenom demonskom besu, njenom grehu, padu i proterivanju iz vrta bogova, koji je za nju i vrt poezije.”<sup>225</sup> Veza između Eve i Sotone je višestruka: i Eva kao i Sotona želi da bude poput Boga, nezadovoljna je svojim mestom, preokupirana idejom jednakosti, i baš kao što se Sotona od anđela preobražava u zmiju, tako se i Eva, u početku anđeosko biće, prometne u čudovište koje Adam naziva zmijom. Eva se nadalje identifikuje sa Grehom, Sotoninom kćerkom, pa se svetom trojstvu Boga, Isusa i Adama tako suprotstavlja trojstvo Sotone, Greha i Eve. U tom smislu, Lusino ime ima opravdanje u njenoj ženskoj prirodi, koja je, dakle, sotonska, te joj otuda postaje jasan jaz između onog „anđela koji bi trebalo da bude i ljutitog demona kakav često zna biti”, osećanja koje su iskusile mnoge književnice viktorijanskog perioda.<sup>226</sup> Otuda mogućnost odbacivanja ustaljenih obrazaca poželjnih i prihvatljivih oblika ponašanja, predstavlja za Lusi oslobađajuću misao koja svoju artikulaciju pronalazi u pobuni protiv svakog oblika neslobode, bilo da se radi o robovanju predrasudama, stereotipima, ljudima, pa čak i plemenitim osećanjima. U Lusinoj percepciji i Lucifer i pobunjena Eva bolja su opcija od pasivnog anđeoskog lika koji se kroz književnu tradiciju nudio kao poželjan obrazac ženskog ponašanja.

Međutim, ni pobunjena Eva kao paralela Sotoni svakako nije pogodan lik koji bi mogao poslužiti ženi da na zadovoljavajući način definiše vlastito poreklo i istoriju, pa je redefinisane ove mizogine teološko-poetske predstave žene bilo neizbežno i neophodno. Iako niz književnica devetnaestog veka prepoznaju elemente patrijarhalne mizoginije u Miltonovoj poeziji, Šarlota Bronte među prvima dovodi u pitanje njegovu mušku kozmogoniju. U romanu *Širli* ona nudi alternativu Miltonovoj Evi koja nije „pola lutka,

---

<sup>225</sup> Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven CT and London, 1979, 190-191.

<sup>226</sup> *Ibid.*, pp. 199-203.

pola anđeo” i uvek potencijalno zloduh/demon, nego snažna, samouverena Titanida, koja se obraća Bogu „licem u lice”.<sup>227</sup>

Sama Džamejka Kinkejd često naglašava da su upravo Miltonov *Izgubljeni raj* i Biblija bili od velikog značaja u formiranju njene vizije sveta prema kojoj su stvari uvek ili dobre ili loše i u kojem se ono što je loše kažnjava dugotrajnim ispaštanjem.<sup>228</sup> Takva slika sveta upravo je u skladu sa binarnom logikom imperijalne ideologije koja čini temelj odnosa dominacije jer predstavlja svet, kulturu, kao i sama bića kolonizatora i kolonizovanog u manihejskim kategorijama dobra i zla. „Odrastala sam s uverenjem da je engleska tradicija dobra, a moja loša,”<sup>229</sup> kaže ona. Lusi postepeno uči da prepozna licemerje imperijalne ideologije i upravo u pomenutoj epizodi sa narcisima pokazuje da ju je njeno životno iskustvo učinilo mnogo pronicljivijom od Maraje, pa čak i oseća žaljenje što je to njeno omiljeno cveće „smestila u prizor podjarmljenih i podjarmljivanja; prizor zveri prurušenih u anđele i anđela prikazanih kao zveri” (*Lusi*, 26), u kontekst koji podriva celokupan sistem vrednosti u koji je Maraja tako svesrdno verovala.

Istovremeno, Džamejka Kinkejd naglašava i razlike u kulturi iz koje potiče i ono engleskoj, o kojoj je čitala i kaže: „U životu neke osobe iz Engleske sve je uvek bilo jasno, kao što je u engleskoj kulturi sve uvek jasno, ali u mom životu i mojoj kulturi sve je bilo neodređeno. Kad u Engleskoj neko umre, umro je. Tamo odakle ja dolazim, mrtvi možda i nisu mrtvi. Učili su me da tu neodređenost smatram magijom, nečim tajanstvenim i nezakonitim, nečim što nema veze sa Zapadnom civilizacijom.”<sup>230</sup>

Taj kulturološki jaz ilustruje i epizoda kada Lusi priča san u kojem je Luis juri golu oko stola, u čemu ga Maraja podržava, da bi na kraju upala u jamu sa zmijama. Maraju i Luisa zabavljaju frejdovske implikacije sna, a Lusi je razočarana što ne shvataju da to što ih je „unela u svoj san” znači da im je dala posebno važno mesto u vlastitom životu. Različite interpretacije sna izraz su kulturoloških razlika koje, očigledno, otežavaju komunikaciju, jer kako sama Džamejka Kinkejd objašnjava ovu epizodu „ljudi u Lusinoj zemlji žive za san. Oni veruju da se budno stanje oživotvoruje snovima. Tamo odakle ja dolazim neki ljudi deluju samo na osnovu snova. Sve što urade dok su budni, zasniva se na onome što im se

---

<sup>227</sup> Navedeno prema Gilbert, S. and Gubar, S., op.cit., p. 194.

<sup>228</sup> Videti npr. Bonetti, Kay, *An Interview with Jamaica Kincaid*, The Missouri review, [http://www.missourireview.com/content/dynamic/view\\_text.php?text\\_id=1947](http://www.missourireview.com/content/dynamic/view_text.php?text_id=1947)

<sup>229</sup> Ibid.

<sup>230</sup> Ibid.

desilo dok su spavali. Luis i Maraja su u stvari rekli da njena percepcija sveta nije valjana, da joj treba Frojd.”<sup>231</sup>

Takvu vrstu pogrešne interpretacije, odnosno učitavanja vrednosti jedne kulture u drugu, opisuje i Činua Ačebe u delu *Narodski čovek* kada jedan Englez tvrdi da je starica koja je zamahivala pesnicom na neku modernu skulpturu prepoznala izveštačenu evropsku ideju o afričkom božanstvu. Pripovedač, međutim, kaže da je u afričkom narodu „zamahivanje pesnicama znak počasti i poštovanja; to znači da nekoj ličnosti ili predmetu pridajete veliku snagu”, te da pomenuti kritičar čini “prestup što u tuđu kulturu prenosi ona ista značenja i objašnjenja koja njegov narod povezuje sa izvesnim gestovima i izrazima lica.”<sup>232</sup>

Međutim, pomenuta epizoda je i nastavak autorkinog dijaloga sa evropskom kulturnom baštinom. Pored hrišćanskih ideja, romantičarske poezije i viktorijanskih romana, čoveka modernog Zapada oblikovala je i psihoanalitička teorija. Psihoanalitički koncepti prožimaju njegovu stvarnost do te mere da se pretvaraju u kliše. Nije ni čudo onda što psihoanalitička terminologija, kao i metodologija, ima značajnu, mada ambivalentnu, ulogu u postkolonijalnoj misli, kao teoriji koja od osamdesetih godina dvadesetog veka dobija sve istaknutiju ulogu u redefinisaju sistema vrednosti na kojem počiva celokupno Zapadno društvo. Ono što Džamejka Kinkej, kao i mnogi postkolonijalni teoretičari, želi da istakne jeste činjenica da je i sam koncept univerzalnog duboko etnocentričan, jer je formulisan u dominantnoj kulturi gde se krajnje specifična slika kulture, a u ovom slučaju ljudske psihe, projektuje kao globalno primenjiva. Marajino pozivanje na Frojda je istovremeno i pozivanje na princip univerzalnosti koji Lusi uporno pobija kroz ceo roman. Stalnim osporavanjem Marajinih feminističkih generalizacija o iskustvu žena, Lusi ne samo da insistira na sopstvenoj individualnosti, nego naglašava i specifičnost vlastitog iskustva kao postkolonijalnog subjekta. Ogorčenost zbog majčine „izdaje” koja se ogleda u tome što smatra da Lusi kao žensko dete ima manje izgleda da ostvari uspešnu karijeru nego njena braća, Maraja želi da ublaži pričom „o ženama u društvu, ženama u istoriji, ženama u kulturi, ženama svuda” (*Lusi*, 103), ali jasno je, kao što to formuliše Adrijana Zaharijević, da je „nemoguće govoriti o istim iskustvima svih žena i

---

<sup>231</sup> Ibid.

<sup>232</sup> Ačebe, Činua, *Narodski čovek*, s engleskog preveo Milutin Rogić, Narodna knjiga, Beograd, 1983, str. 62.

njihovoj *istoj* istoriji, ako u toj istoriji s jedne strane stoji ropkinja, s druge pak robovlasnica.”<sup>233</sup>

Kroz ceo roman Lusi upravo potencira rasne i klasne razlike između Maraje i nje same, a koje Maraja ne priznaje. Marajino insistiranje na jednakosti, međutim, u suštini je negiranje važnih činilaca koji su oblikovali i nju i Lusi, pa time i važnog dela njihovih identiteta. Ona smatra da se s malo dobre volje može ispraviti nepravda koja je naneta imperijalnim osvajanjima, ali budući da je i sama produkt zapadnoevropske etnocentrične ideologije, nije u stanju da pojmi koliko su posledice kolonijalnog poduhvata u stvari dalekosežne i sveobuhvatne. U eseju *Rasizam i feminizam* bel huks naglašava kako je upravo takav pokroviteljski i površan odnos izazivao bes crnih žena. Po njenom mišljenju, bele feministkinje smatrale su da je i samo njihovo izražavanje želje za sestrinstvom znak da postupaju velikodušno i bez rasnih predrasuda, te su bile šokirane otporom na koji su naišle. „Nisu shvatale da je njihova velikodušnost bila usmerena na njih same, da je bila egocentrična i motivisana njihovim vlastitim oportunističkim željama.”<sup>234</sup> Tako je i Maraja iznenađena svaki put kad se suoči sa Lusinim besnim odbijanjem da sudeluje u njenoj predstavi dobronamernog prihvatanja Drugog. Maraja i ne primećuje niz situacija u kojima su razlike u položaju ljudi očigledna posledica rasne i klasne diskriminacije, kao na primer činjenicu da su putnici u vozu kojim putuju u Marajinu seosku kuću svi odreda beli, a oni koji ih služe crni. Kada na tom putovanju kroz prozor ugleda uzorane njive, Lusi kaže: „Hvala Bogu što ja nisam morala da uradim to” (*Lusi*, 28-29) i time naglašava činjenicu da udobnost belaca često zavisi od napornog rada ljudi druge rase. Iz istog razloga ljute je i gosti na Marajinoj zabavi, svi odreda imućni belci koji „drmajuju svetom” (*Lusi*, 52) i poznaju ostrva sa kojih dolazi Lusi isključivo kao turističko odredište gde su se lepo proveli – još jedan primer gde se celokupan značaj jedne zemlje i naroda svodi na ulogu koju imaju u obezbeđivanju lagodnog života belih pripadnika više srednje klase. Uostalom, i sama Lusi je u Marajinoj kući da bi joj olakšala svakodnevni život. bel huks smatra da je dihotomija u statusu žena različitih rasa najočiglednija upravo u situaciji kada je žena crne rase zaposlena u porodici belaca, jer je u tom slučaju crna žena upravo instrument pomoću kojeg bela žena unapređuje vlastiti društveni položaj – to je istovremeno i znak materijalne

---

<sup>233</sup> Zaharijević, Adriana, „Kratka istorija sporova: Šta je feminizam?” u *Neko je rekao feminizam?: kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, priredila Adriana Zaharijević, Heinrich Böll Stiftung, Regionalna kancelarija za Jugoistočnu Evropu, Beograd, 2008, str. 411- 413.

<sup>234</sup> hooks, bell, *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, South End Press, Cambridge, MA, 2000, p. 387.

privilegovanosti, kao i način oslobađanja bele žene od kućanskih obaveza.<sup>235</sup> Upravo zato Lusi ne prihvata ideju sestrinstva i nastoji svim silama da ukaže Maraji na sve ono što ih razdvaja, jer je prihvatanje realnosti *Drugog* jedini put ka stvarnom međusobnom razumevanju.

U jednom intervjuu Džamejka Kinkejd kaže da „Amerikanci [...] uvek očekuju srećan kraj” i da je njena „dužnost da svakog učini malo manje srećnim.”<sup>236</sup> Međutim, čak i onda kada prilično okrutno razbija Marajine iluzije, Lusi ne postiže željeni efekat. Njena namera je da izazove neku vrsta šoka koji će dovesti do otrežnjenja, ali Maraja je sklona da njenu istoriju romantizuje i ponovo je interpretira na način koji odgovara njenom evrocentričnom pogledu na svet. Kada u jednom trenutku kaže: „Kakvu ti samo prošlost imaš,“ Lusi pomisli da čuje tračak zavisti u Marajinom glasu, a bel huks smatra da je upravo feministički pokret zaslužan za tendenciju romantizovanja iskustva crnih žena koja se provlači kroz celokupnu kulturu, što je proizvelo stereotip o „jakoj” crkinji koji postaje njeno novo slavno obeležje<sup>237</sup> i to u trenutku kada bele feministkinje insistiraju na oslobađanju žene od uloge požrtvovane majke, domaćice i one koja podnosi teškoće zarad dobrobiti svoje porodice. Lusi zato insistira na tome da njena istorija nije romantična nego surova i puna nepravdi, te da takvo romantizovanje predstavlja zamagljenje prave slike onoga što se događalo na prostorima s kojih dolazi – radilo se, naime o svirepom poduhvatu koji je uspostavio odnose moćnih i potčinjenih, gde je jedan deo sveta zasnovao vlastiti udoban život na mukotrpnom radu pokorenih naroda. Istovremeno, istorija feminizma pokazuje da je iskustvo žena sa kolonizovanih prostora, kao i uopšte žena koje nisu pripadnice bele rase i više srednje klase, isključeno iz njihovih razmatranja, te da je borba ranih feministkinja bila takva da ni u kom smislu nije dovela u pitanje imperijalni poredak.<sup>238</sup> Zato, kada je Maraja uputi na verovatno najuticajniji feministički tekst dvadesetog veka, *Drugi pol* Simon de Bovoar, Lusi kaže: „Moj život se nije mogao objasniti ovom debelom knjigom od koje su mi brideli dlanovi dok sam nastojala da je držim otvorenu” (*Lusi*, 104) i na taj način odbacuje ideju o nekom opštem ženskom iskustvu, na kojoj je kako kaže Zaharijević izgrađena „fiktivna, apstraktna konstrukcija nazvana *Ženom*.”<sup>239</sup> „Da bi sestrinstva uopšte moglo biti“, nastavlja Zaharijević, „mora se

---

<sup>235</sup> Ibid.

<sup>236</sup> Snell, Berlin Marylin, „*Jamaica Kincaid Hates Happy Endings*”, Mother Jones, September/October 1997, available at <http://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings?page=1>

<sup>237</sup> hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1990, p.6.

<sup>238</sup> O tome videti Zaharijević, A., op. cit. 384-416.

<sup>239</sup> Zaharijević, A., op.cit. p. 412 – 413.

odustati od iluzije da postoji jedinstveni identitet Žene“ i postavlja ključno pitanje: „No, kakva je alternativa politici identiteta?“<sup>240</sup>

Za Džamejku Kinkejd jedina mogućnost jeste u pronicljivom odbijanju svih mogućih obrazaca koji sputavaju ljudsko biće da bude dosledno sebi – potrebno je prigrliti svaki deo sopstvenog bića, čak i ono što se smatra sramotnim i nepoželjnim (to ponajpre). Ljudska istorija je kao jedna linija: „možeš sam da je iscrtaš, ili ti je iscrta neko drugi“ (Lusi, 108). Zadatak svake osobe jeste da preuzme odgovornost za vlastiti život, baš kao što Lusi samu sebe „preosmišljava“, i to kao slikar, a ne kao naučnik. Život koji je počela da osmišljava za sebe je njeno umetničko delo, a njen identitet nije nešto unapred dato što treba otkriti, nego njena vlastita kreacija.

Zato Lusi smatra da Zapadna feministička literatūra, čak ni u rukama onih kojima je zaista namenjena – dakle, ženama kao što je Maraja – ne može ponuditi odgovore na sva ključna pitanja koja se tiču ženske egzistencije. Maraja neprestano poseže za raznovrsnom literaturom, bilo da poetičnim frazama pozajmljenim iz romaničarske poezije opiše dolazak proleća ili da uteši prijateljicu feminističkim idejama o sveopštoj nepravdi kojoj su žene širom sveta izložene, a nije ni svesna da je, rečeno jezikom feminističke teorije, i sama žrtva procesa objektivizacije.<sup>241</sup> Ona je, naime, upravo oličenja zapadnoevropskog klišea o idealnoj ženi koja kao „anđeo doma“ bdi nad svojom porodicom, dok joj zaposleni muž obezbeđuje lagodan život. Ona, suprotno onome na čemu insistira Lusi, ne odlučuje istinski o vlastitom životu, nego naprosto dozvoljava da joj se stvari dešavaju, iako sama toga nije ni svesna. Ona živi s iluzijom da preuzima inicijativu, da istinski sudeluje u značajnim društvenim zbivanjima, pa tako prati sve emancipatorske trendove, od seksualne revolucije, preko feminizma, do pokreta za zaštitu okoline, ali u stvari ništa od onoga što radi ne menja značajno ni svet oko nje, ni njen sopstveni život. Naprotiv, ona čak i ne razume dublje implikacije svojih angažmana – sve što čini, ona čini kao član privilegovane klase (i rase), pa tako kada se bori za očuvanje okoline, zaboravlja da je i njena kuća izgrađena na zemljištu koje je nekada isto tako bilo deo netaknute prirode. Zato Lusi ironično zapaža da bi se Maraja mogla naći u oskudici „ukoliko bi sve što želi da spasi, bilo spaseno“ (Lusi, 59). S istom nesvesnom pasivnošću dopustiće i da je Luis izmanipuliše prilikom raskida – navešće je da poveruje da ga je ona zamolila da ode i tako će njen poraz biti dvostruki: ne samo da će mu dopustiti da okonča brak bez griže savesti, nego će se produžiti i njena

---

<sup>240</sup> Ibid.

<sup>241</sup> Videti npr. Haslanger, Sally, “On Being Objective and Being Objectified“ in *A Mind of One’s Own, Feminist Essays on Reason and Objectivity*, edited by Louise M. Antony and Charlotte E. Witt, Westview press, 2002, pp. 209-253.

iluzija da je o konačnom raskidu sama odlučila, dok je, u stvari, bila stavljena pred svršen čin.

Lusi je na neki način mnogo pronicljivija od Maraje i potpuno je svesna rodne diskriminacije, koju prepoznaje kako u svetu iz kog dolazi tako i u onom u koji je došla. Čini se da je njena poruka da feminizam Zapadnog sveta nije oslobodio ženu na način na koji bi ona to htela i mada insistira na rasnim i klasnim razlikama između žena Zapada i žena Trećeg sveta i ne prihvata ideju sestrinstva, on ipak sugeriše da su sve žena sveta još uvek žrtve patrijarhalnog poretka koji omogućava muškarcima da kroje svet po vlastitoj meri, jer [z]nalo se da muškarci nemaju morala, da ne znaju kako da se ponašaju, da ne znaju kako da se odnose prema drugim ljudima. Upravo zato muškarci toliko vole zakone; zato su i morali da ih izmisle – neophodno im je uputstvo. Kada nisu sigurni šta treba da rade, konsultuju uputstvo. Ako im uputstvo savetuje nešto što im se ne dopada, promene uputstvo. Ja sam to znala; zašto i Maraja nije?” (*Lusi*, 111-112). Celokupan odnos između Maraje i Lusi podržava stereotipe o beloj ženi koja se u udobnosti vlastitog života okreće teoriji, ali ipak nespremna dočekuje razočarenja koja život neminovno nosi, dok je crna žena ta koju je vlastito životno iskustvo učinilo nepoverljivom i pronicljivom i istovremeno snažnijom ličnošću, što na metaforičkom nivou simbolizuje razlika između narcisa i biljaka kesi i bodež, o čemu je već bilo reči. Zato i Džamejka Kinkejd, upravo kao što i bel huks sugeriše, analizira rodnu opresiju zajedno sa rasnom, kao dva neodvojiva fenomena u nastojanju individue da ostvari potpunu ličnu slobodu. Pri tom i sama upozorava na opasnost od trivijalizovanja pojma slobode kada svojoj junakinji Lusi dozvoli da ironično prokometariše Polove reči o velikim istraživačima „koji su preplovili silna mora, ne samo u potrazi za bogatstvom, rekao je, već da bi bili slobodni, jer ta potraga za slobodom u srži je ljudskog bića.“ „Do tog trenutka nisam ni znala da se bavi takvim hobijem – slobodom“, kaže Lusi, a onda nastavlja: „Na svom putu do slobode neko nađe bogatstvo, a neko smrt“ (*Lusi*, 101 – 102).

## AFRIKA

You can incarcerate them, slow them down, get away with the old Apartheid routine, but for a time only. As soon as they begin to speak, at the same time as they're taught their name, they can be taught that their territory is black: because you are Africa, you are black. Your continent is dark. Dark is dangerous. You can't see anything in the dark, you're afraid. Don't move, you might fall. Most of all, don't go into the forest. And so we have internalized this horror of the dark.

Helene Cixous, *The Laugh of the Medusa*



## DORIS LESING: CRNO-BELI SVET NASILJA I DESTRUKCIJE

Doris Lesing, jedna od najznačajnijih književnica dvadesetog veka i dobitnica Nobelove nagrade za književnost 2007. godine, rođena je 1919. godine kao Doris Mej Tajler u Persiji, sadašnjem Iranu. Kada je imala šest godina njeni roditelji su se preselili u Južnu Rodeziju (današnji Zimbabve) s namerom da gaje kukuruz na plantažama. Njena majka nastojala je da u afričkom ambijentu zadrži manire britanske dame i nametala je takve standarde celoj porodici, a strogo vapitanje nastavilo se i u katoličkoj školi gde su je časne sestre plašile slikama pakla i večnog prokletstva. Napustila je školu sa trinaest godina i nastavila da se samostalno obrazuje. Na oblikovanje njenog književnog ukusa uticali su evropski klasici poput Dikensa, Skota i Kiplinga, da bi potom otkrila Lorensa, Stendala, Tolstoja i Dostojevskog. Tokom rata radila je kao sekretarica i stenografkinja i postala član jedne političke grupe marksističke orijentacije, što je znatno uticalo na njenu viziju sveta i celokupno stvaralaštvo. Godine 1949. preselila se u London i iste godine objavila i svoj prvi roman *Trava peva*, otpočevši tako dugu spisateljsku karijeru. Većina zapleta, tvrdila je Lesingova, zasnovana je na neposrednom iskustvu, na onome što je kao devojčica zapažala u odnosima između belih farmera i crnog afričkog stanovništva, a u periodu od 1951-1959. objavila je seriju romana *Deca nasilja*, konvencionalni *bildungsroman* koji se bavi odrastanjem i sazrevanjem njene junakinje Marte Kvest.

Delo koje je nasumnjivo imalo ogroman uticaj na cele generacije žena i književnica jeste njena *Zlatna beležnica* (1962) koja je često proglašavana feminističkim manifestom, mada se sama autorka ogradila od ovakvih klasifikacija. Njena junakinja, Ana Vulf, književnica na rubu nervnog sloma, ratrzana između mnoštva uloga s kojima se savremena žena svakodnevno nosi, razočarana u politički program za koji je verovala da može doneti promene u ljudskim odnosima na globalnom nivou, nije neka revolucionarna figura – ona

samo progovara o temama o kojima su žene svakodnevno govorile, tvrdila je Lesingova.<sup>242</sup> Slične teme nastavlja da istražuje romanima *Uputstvo za silazak u pakao* (1971), *Leto pre sumraka* (1973) i *Memoari preživjele* (1974), da bi se tokom sedamdesetih i osamdesetih bavila gotovo isključivo pisanjem naučno-fantastičnih romana u seriji *Kanopus u Argu* (1979-1983). Veliku pažnju izazvao je njen roman *Peto dete* (1988), kao i njegov nastavak *Ben, u svetu* (2000). Ova produktivna umetnica nastavila je da radi i u dubokoj starosti i objavila niz romana i priča s raznovrsnom tematikom, a njen poslednji roman *Alfred i Emili* objavljen je 2008. godine. Kada je umrla, u novembru 2013. godine, njen književni opus činilo je više od pedeset romana kojima je istraživala najrazličitije teme – od politike do naučne fantastike, a broj nagrada takav da je vest o tome da je dobila Nobelovu nagradu prokomentarisala rekavši da sad ima „fleš rojal“.

---

<sup>242</sup> Videti Ingersoll, Earl G., *Doris Lessing: Conversations*, Ontario Review Press, 1994, p. 54.

## ***Trava peva*: Uticaj rodnih, klasnih i rasnih faktora na dezintegraciju ličnosti žene u kolonijalnom okruženju**

Svojim prvim romanom *Trava peva* (1950) Doris Lesing istražuje uticaj društvenih konvencija na način na koji žena vidi samu sebe i vlastitu ulogu u društvu. To je studija položaja žene u južnoafričkom kolonijalnom okruženju četrdesetih godina dvadesetog veka koja ispituje uticaj rodnih, klasnih i rasnih faktora u definisanju sopstvenog identiteta i istražuje prirodu kulturološki nametnutih granica, kao i mogućnost njihovog prevazilaženja.

Kružna kompozicija romana ukazuje na fatalnu predodređenost sudbine glavne junakinje: *Trava peva* počinje isečkom iz novina koji prenosi vest o ubistvu Meri Turner, supruge Ričarda Turnera, koju je na njihovoj farmi ubio crni sluga, a završava se opisom njenih poslednjih trenutaka pred smrt.

Meri je jednostavna devojka čiji se celokupan život do njene tridesete godine može opisati u nekoliko rečenica: rasla je kao ćerka jedinica u siromašnoj porodici belih doseljenika u Južnoj Africi, sa ocem koji je trošio teško zarađeni novac na piće i majkom koja je zbog toga bila ogorčena i nezadovoljna žena. Odlazak u internat doživela je kao izbavljenje, a sa šesnaest godina napustila je školu i zaposlila se u kancelariji, da bi do dvadesete imala „dobar posao, prijatelje i sobu u gradu.“<sup>243</sup> Nakon majčine smrti oca je retko viđala, bila je srećna što ga se oslobodila i „[n]ije je plašilo da bude sama na svetu, to joj se dopadalo“ (TP, 37). Njena tragedija počinje u trenutku kada sa svojih trideset godina shvata da se odnos prijatelja prema njoj počinje menjati, jer „sve žene, pre ili kasnije, postaju svesne neopipljivog, ali snažnog pritiska da bi trebalo da se udaju“ (TP, 43). Kada slučajno čuje razgovor svojih prijateljica dok govore o njoj, Meri je šokirana raskorakom između slike koju ima o samoj sebi i one koju o njoj imaju ljudi iz njene okoline: „sebe uopšte nije mogla da prepozna u slici koju su o njoj sačinili“ (TP, 44). Iako se oseća iznevereno, ona nije ljuta zbog njihove dvoličnosti, nego smišlja načine „kako da se popravi“ (TP, 45). Najpre menja način oblačenja, mada se u novoj odeći oseća neprijatno, a zatim i odnos prema muškarcima, u kojima više ne gleda prijatelje i kolege nego potencijalne udvarače. Njen novi identitet je toliko nestabilan da dovodi u pitanje sve što je volela i znala i rukovodi se mišljenjem ljudi iz svoje okoline, pa se tako i prvi muškarac s kojim stupa u vezu uklapa u opis muškarca kakvog joj je predskazala jedna od onih prijateljica čiji je razgovor načula, a koja je smatrala da bi joj odgovarao neko mnogo stariji

---

<sup>243</sup> Lesing, Doris, *Trava peva*, prevela sa engleskog Dragana Krstić, Agora, Zrenjanin, 2007, str. 37. (U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni sa TP i navedeni u zagradama.)

od nje. Ta veza završava se fijaskom, a „Merina spoznaja o sebi je bila uništena i nije bila u stanju da sebe ponovo kreira. Nije mogla da postoji bez tog bezličnog svakodnevnog prijateljstva drugih ljudi, a sada joj se činilo da je gledaju sa sažaljenjem i pomalo nestrpljivo, kao da je ipak, stvarno, sasvim beskorisna žena“ (TP, 47). Meri Tarner tako potvrđuje tezu Simon de Bovoar da devojka ne postiže vrednost „sopstvenim naporima, već zavisi od ćudljivog odobravanja okoline. Ta vrednost nije određena posebnim aktivnostima, već je stvorena opštim glasom javnog mnjenja.“<sup>244</sup> I pored toga što je Meri očigledno u potpunosti samostalna žena zadovoljna svojim životom, njena okolina smatra da joj je potreban muškarac da bi bila „potpuna“, odnosno da bi se uklopila u odgovarajuću sliku žene i ženstvenosti. Sve njene vrline postaju beznačajne pored činjenice da ne može da pronade muškarca za koga bi se udala. Istovremeno, Merin izvor samopouzdanja upravo je osećaj da je nezavisna žena, sposobna da živi sama, ali je taj osećaj napušta nakon što shvati da nije ispunila očekivanja okoline. U odnosu sa muškarcima ona više nije spontana i opuštana, nego nesigurna i napeta, i mada to ranije nije imala običaj, sada počinje da meri vlastitu vrednost time koliko je poželjna u očima muškarca. Kada upozna Dika Tarnera, ona ne razmišlja o njemu, nego procenjuje sebe na osnovu njegovog odnosa prema njoj: „Došao je sa farme, posle jednog susreta koji je trajao pet minuta, a sada, posle provedene cele večeri, nije smatrao vrednim da dođe ponovo. Njeni prijatelji su bili u pravu, njoj nešto nedostaje. S njom nešto nije u redu. Ali i dalje je o njemu razmišljala, uprkos tome što je sebi govorila da je beskorisna, neuspešna, smešno stvorenje koje niko ne želi“ (TP, 53). Dik je, pri tom, za nju potpuno stran mladić o kojem ne zna gotovo ništa, ali je to ne sprečeva da svoje osećanje „neadekvatnosti“ veže za njega.

Uspomene na nesrećan brak njenih roditelja zasigurno su doprinele tome da ne očekuje ispunjenje u braku. Ideju doma veže za sopstveno siromašno detinjstvo, majčinu gorčinu zbog očevog alkoholizma, a na pomisao o deci priseća se majčinog lica na sahrani sopstvene dece. Odbojnost koju oseća prema seksualnim odnosima rezultat je traume izazvane primalnom scenom, kako se u psihoanalizi naziva trenutak kada dete prvi put vidi seksualni odnos, obično između roditelja, i koji interpretira kao čin nasilja, a što pripovedač nagoveštava kada kaže da je „u njenoj kući bilo malo privatnosti i postojale su stvari kojih nije želela da se seća; odavno se potrudila da ih zaboravi“ (TP, 42). Istovremeno, patrijarhalna mitologizacija ženskog tela, kako smatra Adrijen Rič, dovela je do polarizovanja ženskog bića na dobro i loše, plodno i jalovo, čisto i prljavo, te se ono s jedne

---

<sup>244</sup> Bovoar, S. op.cit. str. 122.

strane posmatra kao nečisto i opasno, „izvor moralnog i fizičkog zagađenja – ’đavolja vrata’“, a s druge kao sveto, čisto i aseksualno, gde je „fizički potencijal za majčinstvo [...] njena jedina sudbina i opravdanje u životu.“<sup>245</sup> Rezultat takvog razmišljanja su i viktorijanske koncepcije anđela doma s jedne strane i prostitutke s druge, koje su u nekim slučajevima „besramno i dramatično objedinile seksizam i rasizam“ u svrhu ekonomsko-političke eksploatacije, kao na primer u podsticanju silovanja crnih robinja u cilju „proizvodnje“ novih robova.<sup>246</sup> Takve koncepcije ne samo da odriču crnoj ženi mogućnost da se uklopi u imperijalno-patrijarhalni obrazac ženstvenosti, nego i belu ženu stavljaju u kontradiktornu situaciju: zbog svoje navodne aseksualnosti, lišena seksualnog instinkta, i bela žena je onda uvek žrtva silovanja, smatra Adrijen Rič. I Meri se tako nalazi u kontradiktornoj situaciji – društvo koje neguje ideju „ženske čestitosti“, istovremeno je osuđuje zbog aseksualnosti, a ona sama doživljava seksualni odnos kao silovanje: „Kada je sve bilo gotovo, pomislila je da nije bilo loše: *toliko* loše. Nije osećala ništa, uopšte ništa. Bilo joj je lakše zato što nije osetila ništa, jer je očekivala bes i netrpeljivost“ (TP, 61).

Meri u suštini opovrgava sve ono čemu žene po opšteprihvaćenom mišljenju tog vremena teže – ona ne želi ni sopstveni dom, ni decu, ni muža, ni navodnu stabilnost koju bi trebalo da joj pruži bračni život. Ona je, međutim, „slučajni buntovnik“, kako to kaže Ketrin Fišburn<sup>247</sup>, jer je njeno odbacivanje tradicionalnih uloga žene više instinktivni beg od života kakav je imala njena majka, nego svesno artikulirano negiranje patrijarhalnog sistema vrednosti. Ona taj sistem ni u jednom trenutku ne dovodi u pitanje, nego naprosto nastoji da odloži ono što je neizbežno: svojim infantilnim odevanjem i aseksualnim ponašanjem pokušava da uspori prelazak iz detinjstva u zrelo doba, odnosno svoju transformaciju iz slobodne devojčice u sputanu ženu. Udajom za Dika ona će žrtvovati vlastitu nezavisnost i podvrći se procesu sveobuhvatnog preoblikovanja sopstvene ličnosti. Sima Agazejdi njen pristanak na brak sa Dikom tumači kao nesvesnu internalizaciju osobina svoje majke, a na jednom dubljem nivou internalizaciju kulturnih normi. Njen „brak tako podrazumeva široke kulturne sile koje insistiraju na tome da žena postoji samo u smislu braka.“<sup>248</sup> Napustivši posao koji je volela i u kojem je bila veoma uspešna, ona će se

---

<sup>245</sup> Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W. W. Norton Company, New York and London, 1995, p. 34.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Fishburn, Katherine, *The Manichean Allegories of Doris Lessing's "The Grass Is Singing"*, *Research in African Literatures*, Vol. 25, No. 4, Indiana University Press, 1994, pp. 1-15: Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3819864>

<sup>248</sup> Aghazadeh, Sima, *Sexual-Political Colonialism and Failure of Individuation in Doris Lessing's The Grass is Singing*, *Journal of International Women's Studies* Vol. 12 #1, January/February 2011, p. 120. stable URL <http://vc.bridgew.edu/jiws/>

odreći jednog dela svoje ličnosti, ali će još teže podneti usamljenost kada se iz gradske sredine, gde gotovo nikada nije bila sama, preseli na farmu miljama udaljenu od najbližih suseda i gde su joj jedino društvo muž i crne sluge. Ona je upravo ilustracija onoga što primećuje Simon de Bovoar kada kaže da žena sledi muža tamo gde ga poziva njegov posao, raskida sa svojom prošlošću i pridružuju se svetu svog supruga.<sup>249</sup> Izvesne sumnje u ispravnost odluke da se uda pokušava da ublaži klišeima o „sopstvenom domu gde će biti sama sebi gospodar“, a odlazak na farmu sentimentalnim idejama o „približavanju prirodi“. Farma je, međutim, pravi šok za nju – siromaštvo u razmerama koje nije očekivala, kao i njena nova uloga domaćice i supruge deluju zastrašujuće. Ona postaje svesna da Dik ima izvesnu viziju žene, porodice i doma koju ona neće moći da ostvari. Na zidu njegove udžerice Meri ugleda sliku sa omota kutije od čokolade koja prikazuje damu sa ružom u ruci i sliku dečaka od šest godina iscepanu iz kalendara i oseća da je „nesposobna da sebe prilagodi njegovim potrebama“ (TP, 58).

Dik od njihovog prvog susreta pretvara Meri u sasvim drugačiju žene od one kakva je zaista bila. Pod svetlom bioskopske dvorane ona mu izgleda kao neko zanosno, nezemaljsko biće, ali se ta njegova idealizovana slika toliko razlikuje od stvarne Meri da je on i ne prepozna kada izađu iz bioskopa: „Njemu su dodelili da otprati kući neku devojkicu koju jedva da je pogledao“ (TP, 50). Kada konačno dođe da je ponovo potraži, razočaran je pošto spoji sliku devojkice u smešnoj odeći i visokim potpeticama koju je pratio kući i one „mladog, oholog lica i talasima raspuštene kose“ o kojoj je sanjao (TP, 50). „Ali on je želeo da u njoj pronađe devojkicu koja ga je proganjala i to mu je pošlo za rukom kada je došlo vreme da je vrati kući“ (TP, 52). Njihov odnos tako postaje paradigma procesa na koji patrijarhalno društvo „organizuje ženstvenost kao adaptaciju muškom svetu“.<sup>250</sup> Meri naslućuje kakvu ženu Dik pokušava da napravi od nje i nastoji da se preoblikuje prema njegovim očekivanjima. Počinje da preuređuje kuću, a Dik je ponosan i zadovoljan zbog novog izgleda njegovog bednog doma.

U feminističkoj literaturi bilo je mnogo reči o podeli života na javni i privatni sektor, gde je žena zadužena za privatnost, odnosno dom i porodicu, dok je muškarac veza sa spoljašnjim svetom. „Ženin jedini zadatak je da održava i čuva život u njegovoj čistoj istovetnoj opštosti, ona nastavlja vrstu, brine se da dani imaju isti ritam i da ognjište bude postojano – drži zatvorena vrata svog doma; nije joj dopušten nikakav neposredan uticaj na

---

<sup>249</sup> Bovoar, S., op.cit., 210.

<sup>250</sup> Aghazadeh, S., op.cit., 109.

budućnost i na svet, samo posredstvom supruga ona prevazilazi sebe prema zajednici,<sup>251</sup> kaže Simon de Bovoar, a takav poredak često se smatra izvorom patrijarhalne dominacije.<sup>252</sup> Upravlajući domom žena stiče društveno opravdanje: „Tako se i ona ostvaruje kao aktivnost. Ali to je [...] aktivnost koja je ne oslobađa njene imanentnosti i ne daje joj neku posebnu mogućnost da sebe afirmiše.“<sup>253</sup> Kada Dik postane svestan Merine preduzimljivosti i spretnosti, on oseća nejasan strah od te energije koju sam ne poseduje, i to s pravom, jer će se Meri uskoro zasititi svog jednoličnog posla, a kada shvati da Diku nedostaje organizaciona sposobnost neophodna da bilo koji posao kojeg se prihvati privede kraju, počeeće da očajava, naslućujući da se žalosna sudbina njene majke ponavlja i u njoj samoj: „Meri, sećajući se sve češće i češće svoje majke, kao starije, sarkastične, sopstvene dvojnice, koja hoda pored nje, sledila je put neizbežno nametnut sopstvenim vaspitanjem“ (TP, 100). Iako ne želi decu – užasava se beba i njihove bespomoćnosti – ona u jednom trenutku kao izlaz iz potpunog beznađa koje ju je obuzelo poželi da ima dete, devojčicu da je teši „kao što je ona tešila svoju majku“ (TP, 150) i tako podvalači sopstvenu identifikaciju sa majkom i majčinom sudbinom, kao i zatvoreni krug ponavljanja ženske sudbine iz generacije u generaciju.

Mada spretnija od svog muža, Meri ne želi da preuzme njegove poslove, čak iako je on u jednom trenutku spreman da podeli odgovornost s njom. Ona, naime, i sama zavisi od tradicionalne podele muško-ženskih uloga i ne može da dopusti da se njena iluzija o njemu kao zemljoposledniku, glavi porodice i hranitelju razbije, jer će se tako raspasti i njena slika o samoj sebi. Pošto ona može da odredi samu sebe samo u odnosu na supruga, narušena slika o njemu neminovno urušava i njen sopstveni identitet: „Bilo joj je potrebno da o Diku, čoveku za koga je bila nepovratno udata, misli kao o samostalnoj osobi, uspešnoj zahvaljujući sopstvenim naporima. Kada ga je gledala bespomoćnog i bez cilja i žalosnog, mrzela ga je i mržnju je prenosila na samu sebe. Potreban joj je bio čovek jači od nje i pokušavala je da napravi jednog takvog od Dika“ (TP, 141).

Tradicionalno viđenje braka i porodice, kao što primećuje Lidija Vasiljević, „podrazumeva da je porodica kamen temeljac i osnovna jedinica društva. Porodica pruža emotivno, ekonomsko i moralno utočište, zaštitu od sveta i model učenja o realnosti u malom. Dovedi porodicu i njene dogme u pitanje, u ovakvom bi univerzumu značilo

---

<sup>251</sup> Bovoar, S., op.cit.,210.

<sup>252</sup> Videti, Vasiljević, Lidija, „Feminističke kritike pitanja braka, porodice i roditeljstva“, u Zaharijević, Adriana (ur.) *Neko je rekao feminizam: Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, ArtPrint, Novi Sad, 2008, str. 94-119.

<sup>253</sup> Bovoar, S., op.cit., 246.

pristajanje na haotični i potencijalno nemoralni poredak, koji bi za sobom svakako povukao urušavanje osnovnih društvenih vrednosti.<sup>254</sup> S obzirom na njeno porodično nasleđe, Meri nije u stanju da prihvati tradicionalne porodične vrednosti kao obrazac na koji može da se osloni. Ona ne može da se uklopi u tu jednostavnu sliku supruge farmera i kada im u posetu dolaze Sleterovi, ona se ljuti na Dika koji smatra da je sve što joj je potrebno da bude srećna domaćinstvo i poneki trenutak opuštenog ćaskanja sa komšinicom. Meri se, naime, „osetila se povređenom što je tako olako sažeo njene potrebe“ (TP, 86). Kako njeno nezadovoljstvo raste, ona sve više oseća ogorčenost zbog toga što su je „ljudi naterali da se uda... Osećala je da joj je oduzeta uloga koja joj odgovara u komadu njoj potpuno razumljivom i kao da je iznenada naterana da igra neku nepoznatu. Podilazila ju je jeza od tog osećanja – biti ono što nisi – a ne od saznanja da se promenila“ (TP, 108). Kada pokuša da se vrati svom prethodnom životu, uviđa da u tom svetu više nema mesta za nju, te da udaja predstavlja potpuni raskid sa onim što je bila pre. Njeni snovi da će se vratiti starom poslu bivaju uništeni jednom jedinom rečenicom – pozivanjem na propis firme da ne primaju udate žene. „Zaboravila je na propis koji se ticao udatih žena; ali ona o sebi nije mislila kao da je zaista bila udata“ (TP, 111). Meri, dosledno sebi, ni u ovom trenutku ne dovodi u pitanje propis koji tako nepravedno diskriminiše ženu, nego prihvata poraz i pristaje na mogućnost da se promenila ona, a ne prilike oko nje. Nesposobna za samorefleksiju, ona i ovog puta gleda sebe očima drugih – tek kad primeti zapanjene poglede devojaka u svojoj bivšoj firmi i sažaljivi ton bivšeg direktora, ona postaje svesna svojih smežuranih ruku, zastarele haljine i neuredne frizure. To je momenat koji pripovedač označava kao početak njene unutrašnje dezintegracije: „Počelo je sa obamrlošću, kao da više nije mogla da oseća, ili da se bori“ (TP, 114).

Meri zaista pokazuje veliku promenu ličnosti – njena dobronamernost, strpljivost i prilagodljivost kojom se odlikovala dok je živela u gradu potpuno su nestali i ona se pretvorila u surovu, kapricioznu ženu koja nikako ne želi da se prilagodi uslovima života na farmi. Sve su to znaci njenog dubokog revolta protiv novog načina života i duboko instinktivno odbijanje nove uloge udate žene. Ironično, dok ju je upravo njeno nastojanje da ugodni ljudima koji je okružuju u gradu dovelo u situaciju da se nepromišljeno uda samo da bi zadovoljila formu, na farmi je uzrok njene propasti upravo suprotan: odbijanje da se povinuje pravilima i duboki prezir prema onome što drugi misle. Ona nema ni najmanju

---

<sup>254</sup> Vasiljević, L., op.cit., 103.



želju da upozna taj novi svet, nego tvrdoglavo odbija da ga prihvati i time još više otežava sopstveni položaj.

Značajnu ulogu u Merinom otuđenju igra i klasni faktor. „*Klasa* nije južnoafrička reč; njen sinonim je *rasa*“ (TP, 38), kaže pripovedač govoreći o činjenici da je ekonomski pritisak s kojim je živela Merina majka ipak bio manji nego što bi to bio slučaj u Evropi tog doba. Meri je, naime, „živela isto kao i ćerke najbogatijih u Južnoj Africi, mogla je da radi šta hoće, mogla je da se uda za koga hoće“, a povlašten položaj garantovala joj je bela boja kože. Ma koliko bila siromašna, ona ipak kao samorazumljivu doživljava činjenicu da ima ispomoć u kući i da ogroman broj crnaca radi svakodnevno na polju za tako sitan novac da ih čak i čovek na rubu bankrota kao što je njen muž može plaćati. Međutim, u kolonijalnom okruženju Južne Afrike četrdesetih godina dvadesetog veka materijalni položaj vladajuće bele rase je od posebnog značaja. Siromaštvo je samo po sebi velika tegoba, ali siromaštvo belog čoveka ima dodatne implikacije. Čarli Sleter je godinama planirao da preuzme Dikovu farmu jer mu je bila potrebna za ispašu, ali u trenutku kada je veoma blizu ostvarenja tog cilja, on se ne raduje Dikovoj propasti nego pokušava da ublaži njegov pad time što mu predlaže da preuzme farmu takvu kakva jeste i plati mu dovoljno da otplati sve dugove i odvede ženu na more. I sam iznenađen time što je izneverio vlastite poslovne principe, Čarli se u stvari „povinovao pravilu prvog zakona bele Južne Afrike, koje glasi: 'Ne dozvoli da tvoj beli sunarodnik potone ispod određene granice; jer, ako dozvoliš, crnac će shvatiti da je dobar koliko i ti.'“ (TP, 199) Bilo je to instinktivno samoočuvanje, kako kaže pripovedač nešto kasnije, jer se siromašni belac „uvaženim belim ljudima činio mnogo potresniji (mada ne patetičnim, jer su ovakvi bili prezreni i omrznuti zbog izdaje standarda belaca, a ne sažaljevani) od miliona crnih ljudi nagomilanih u sirotinjskim predgrađima, ili u izgubljenim prostranstvima svoje sopstvene zemlje“ (TP, 202).

Meri teško podnosi siromaštvo na farmi – naročito neuslovnu kuću bez odgovarajuće tavanice koja je postajala nepodnošljivo vrela tokom letnjih meseci. Početni entuzijizam i želja da promeni ambijent u kome se našla ubrzo je napuštaju i jedino što nesvesno priželjkuje jeste da napusti to divlje mesto i vrati se u grad, svom ranijem životu. Kada shvati da je to nemoguće, postepeno tone u apatiju i beznade, da bi skončala u stanju potpunog mentalnog rastrojstva. Najveće razočarenje doživljava kada shvati da Dik nije u stanju da ih spasi od siromaštva i da njegovo poslovanje ni na koji način ne može doneti profit. To je i momenat kada sve ono što ih razdvaja – sve razlike u očekivanjima od zajedničkog života – izlazi na površinu i kada se njihov brak konačno očitava kao potpuni

promašaj i ozbiljna greška. Dok je Meri ušla u brak da bi ispunila očekivanja okoline i ne razmišljajući šta bračne obaveze zaista znače, Dik je u njemu video bekstvo od usamljenosti. I jedno i drugo su duboko nesrećni i nesposobni da se prilagode očekivanjima okoline.

Dok Meri pobija tradicionalnu definiciju ženstvenosti, Dik se ne uklapa u imperijalno-patrijarhalnu viziju muškosti. Njegov lik je, moglo bi se reći, podvrgnut procesu feminizacije (slično kao i lik Ročestera u *Širokom Sargaškom moru*). Naime, složenim delovanjem patrijarhalno-imperijalne ideologije žene i crnci dovedeni su u vezu sa primitivnim stanjem duha: bliskost sa prirodom tradicionalno se smatrala ženskom osobinom, dok je muškarac taj koji kao aktivan subjekt preobražava prirodu, prilagođava je svojim potrebama te stoga pripada domenu kulture.<sup>255</sup> Žene su otuda „niži poredak bića, sa prirodom manje transcendentnom nego muškarci.“<sup>256</sup> Na sličan način Zapadni imperijalni diskurs „feminizuje“ nezapadne kulture kao celine, smatrajući ih bližima prirodi nego kulturi. Inferiornost crnog muškarca zbog boje kože i njegove navodne primitivnosti se tako dodatno konstruiše kao skup osobina karakterističnih za žene, a tom skupu pripada i sklonost ka ludilu. Niz studija o histeriji do kraja 19. veka nastoje da dokažu naročitu sklonost ka mentalnim poremećajima kod žena i pripadnika etničkih grupa koji ne pripadaju beloj rasi<sup>257</sup>, a takve mizogino-rasističke predstave o muškoj histeriji mogu se nazreti i u priči o Dikovom ludilu. Njegova popustljivost, osećajnost, sklonost sanjarenju, bliskost sa prirodom i pasivnost simptomi su koji su se tradicionalno povezivali sa muškom histerijom i nagoveštaji su njegovog tragičnog gubitka razuma. Dik se zaista uveliko razlikuje od ostalih farmera, upravo zbog ovih osobina koje ga na neki način feminizuju, te je u svakom smislu osuđen na neuspeh u surovom patrijarhalno-imperijalnom okruženju koje oličenje idealnog muškarca uspostavlja u slici Čarlija Sletera – dominantnog belog rasiste, ratnog profitera i izrabljivača koji je „cedio“ zemlju dok je ne bi potpuno iscrpeo, a zatim išao u potragu za novom. Ne samo da se Dik odlikuje osobinama koje ne priliče „pravom“ muškarcu, nego sve više liči na crnce, kako primećuje Meri, tako da se njegovo povezivanje sa starosedelačkim stanovništvom, bliskost i razumevanje koju ponekad pokazuje u odnosima s njima, može tumačiti samo kao oblik ludila, gde je brisanje granica između rasa ujedno i brisanje granica između razuma i ludila. U tom smislu Meri i Dik su

<sup>255</sup> Videti na primer Ortner, Sherry B., *Is female to male as nature is to culture?*, in M.Z Rosaldo and L. Lamphere (eds), **Woman, culture, and society**, Stanford University Press, Stanford, CA, 1974, pp. 68-87.

<sup>256</sup> Antlif, Mark, Patriša Lejten, Primitivno, u *Kritički termini istorije umetnosti*, Nelson, Robert S., Šif, Ričard (ur), sa engleskog preveli Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 280.

<sup>257</sup> O tome videti Gilman, Sander L. (et al), *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1993, pp. 402 – 436.

veoma slični jedno drugom: oboje prelaze granice koje im postavlja belo patrijarhalno-imperijalno društvo, što rezultira potpunom dezintegracijom njihovih ličnosti.

U datom kontekstu nema mnogo prostora za srećan završetak porodične priče Turnerovih, ali ono što neumitno vodi ka tragičnom kraju jeste neadekvatnost Merinog odnosa sa crnim slugom, Mozisonom. Doris Lessing ovim romanom, kao što su приметili mnogi kritičari<sup>258</sup>, istražuje i mit o „crnoj pretnji“ nastao početkom dvadesetog veka iz uverenja kolonizatora da belim ženama pretila stalna opasnost od silovanja od strane crnaca. U svom članku *Crna pretnja* iz 1904. godine i u istoimenom romanu iz 1912, Džordž Veb Hardi pokušava da pokaže da je ta navodna „opasnost od silovanja u stvari racionalizacija straha belih muškaraca od seksualnog suparništva od strane crnih muškaraca.“<sup>259</sup> Mit o „crnoj pretnji“, kako tvrdi Bridžet Grogan, imao je dvostruki efekat: „prvo, žena se proglašava zaštićenom svojinom belog muškarca, i drugo, lik crnog muškarca konstruisan je kao primitivna, seksualna životinja koja nije u stanju da kontroliše svoje fizičke nagone. U oba slučaja, i žene i Afrikanci posmatraju se kao nema tela koja zahtevaju kontrolu dominantnog racionalnog belog muškarca.“<sup>260</sup> Garet Kornvel nadalje tvrdi da u njegovoj suštini leži ne samo ideja o ženi i ženskom telu kao svojnini belog muškarca, nego i vizija ženskog tela kao „poslednje i najintimnije granice“ koja u kolonijalnom kontekstu izjednačava individualno telo žene sa etničkim telom zajednice. Otuda je za opstanak patrijarhalno-imperijalnog poretka od presudnog značaja upravo poštovanje zadatih granica. Pomeranje jedne jedine granice podriva celokupni sistem na kojem počiva bela zajednica u Južnoj Africi. Zato je „Meri opasna pretnja načinu na koji njena društvena grupa vidi samu sebe“<sup>261</sup>, sugeriše Bridžet Grogan, a Čarli Sleter, kao predstavnik te društvene grupe, pokazuje osećanja karakteristična za zajednicu koja svako odstupanje od monolitne društvene strukture smatra pretnjom koja dovodi u pitanje njen celokupan opstanak: „Mržnja i prezir koji bi čovek očekivao da se pokažu na njegovom licu dok je gledao u ubicu, izobličili su mu lice dok je buljio u Meri“ (TP, 17). Meri je tako izjednačena sa ubicom – ona je takođe zločinac, takav koji izaziva mržnju i želju za odmazdom, jer ona svojim ponašanjem ugrožava *belu civilizaciju* „koja nikada, nikada neće priznati da belac, tačnije bela žena može imati ljudski odnos, dobar ili loš, sa crncem. Jer, ako jednom to

---

<sup>258</sup> Videti npr. Grogan, Bridget, **(Im)purity, Danger and the Body in Doris Lessing's *The Grass is Singing*** i Wang, Joy, ***White Postcolonial Guilt in Doris Lessing's "The Grass Is Singing"***

<sup>259</sup> Cornwell, Gareth, „George Webb Hardy's *The Black Peril* and the Social Meaning of 'Black Peril' in Early Twentieth-Century South Africa“, ***Journal of Southern African Studies***, Vol. 22, No. 3 (Sep., 1996), p. 441. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/2637313>

<sup>260</sup> Grogan, B., op. cit. i Wang, j., op. cit.

<sup>261</sup> Grogan, B., op.cit., p.36.

prizna, ona se raspada i ništa je ne može spasti. Zato, iznad svega, ne može dozvoliti greške, kao što je bila greška Tarnerovih.“ (TP, 28) Džoj Vang smatra da sama „činjenica da se romantična veza između Meri i Mozisa razvija tokom njenog ludila, sugerije da jedino dementna žena može pronaći u sebi želju za crnim muškarcem.“ U društvenom miljeu aparthejda naklonost bele žene prema crnom muškarcu do te mere je nezamisliva da se može tumačiti jedino kao oblik ludila.<sup>262</sup>

Meri je i po pitanju rasnog tabua „slučajni buntovnik“. Njen odnos sa Mozisom ne razvija se kao prepoznavanje i prihvatanje ljudskosti *Drugog*, nego upravo kao užas zbog spoznaje o tome, da bi je njena konfliktna osećanja odvela u stanje potpunog nervnog rastrojstva. Njen odnos prema Afrikancima je izrazito rasisitički. Odbojnost koju oseća prema crnom afričkom stanovništvu je prvenstveno fizička. Ona ne podnosi njihov miris, oseća gađenje i na samu pomisao na fizički kontakt s njima, a prizor crnih žena koje doje svoju decu je užasava. Njihove bebe doživljava kao pijavice koje vise sa majčinih grudi, a njih same kao „primitivna bića sa ružnim željama o kojima ne može ni da misli“ (TP, 106). Kontrastirajući sliku Afrikanki sa slikom belih žena koje „sa olakšanjem prihvataju flašice za bebe“, ona reprodukuje stereotipe koji počivaju na binarnim suprotnostima između takozvanih primitivnih i civilizovanih društava, gde se superiornost ovih drugih ogleda upravo u sposobnosti prevladavanja iskonskih nagona. Njena vlastita aseksualnost na taj način ima opravdanje u negiranju erotičnosti kao odlike primitivnog stanja duha. Osim toga, slika crnih žena koje sede „u njihovoj tradicionalnoj pozi, mirne i nehajne, izvan vremena“ (TP, 105) sadrži i ideju „bezvremenosti“ kojom se odlikuje primitivno, kako to nagoveštavaju Mark Antlif i Patriša Lejten, „jer 'primitivno' svojom nepromenljivošću nužno dolazi u suprotnost sa svim što se menja ili razvija – sa 'civilizovanim'“. <sup>263</sup> Bridžet Grogan, međutim, smatra da je ova epizoda u stvari projekcija njene odbojnosti prema telesnosti na rasnog *Drugog* i jasna slika njenog rascepljenog identiteta nastalog usled pokušaja bele žene da ispuni konfliktnu ulogu koje joj nameće patrijarhalno kolonijalno društvo.<sup>264</sup> I Džoj Vang tumači Merin rasizam i netrpeljivost koju pokazuje prema crnim slugama kao „jasnu projekciju njenog besa zbog nezadovoljavajućeg braka i opresivnih, rodno određenih društvenih normi koje su do njega dovele. Dik se nikada ne ponaša prema njoj neprijateljski ili uvredljivo, ali mu ona neprestano zamera zbog stvari na koje on ne može uticati, kao što je niz finansijskih neuspeha, nepodnošljivo siromaštvo i odsustvo

---

<sup>262</sup> Wang, J., op.cit., p. 42.

<sup>263</sup> Antlif, Mark i Lejten, Patriša, „*Primitivno*“, u Nelson, Robert S. i Šif, Ričard, *Kritički termini istorije umetnosti*, sa engleskog preveli Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004, str. 276.

<sup>264</sup> Grogan, B., op.cit., p. 38.

praktično bilo kakvog društva i zabave na farmi. Čak i u društvu drugih belaca, kao što je porodica Sleter, Meri je suviše ponosna i ponižena da bi pokazala stvarne razmere svoje usamljenosti i očaja. Samo u prisustvu crnih sluga ona je u mogućnosti da oslobodi sav bes i netrpeljivost koji očigledno imaju uzrok negde drugde.<sup>265</sup> Zaista, u romanu postoji više nagoveštaja da Meri svoje lično nezadovoljstvo prevodi u mržnju prema crnim Afrikancima: radnja u kojoj prodaje drangulije lokalnom stanovništvu, na primer, nije joj odbojna zbog toga što je to značilo „prodavati crnačko đubre, smrdljivim crnčugama“ nego zato što je „miris radnje nagoni da se seti kako je, kao veoma mala devojčica, stajala i gledala plašljivo u poređane flaše gore na policama, pitajući se koju će od njih otac odabrati te noći“ (TP, 105). Sima Agazejdi smatra da je njena želja da stekne kontrolu nad crncima kao *Drugima* neka vrsta „kompenzacije zbog vlastitog osećaja da je kao žena i ona sama ono slabo *Drugo* za belog muškarca i Imperiju, što je čini nesposobnom da preuzme kontrolu nad sopstvenom sudbinom...Njena želja da stekne kontrolu/moć je odbrambeni mehanizam zbog sopstvenog položaja kolonizovanog objekta u patrijarhalnoj kulturi.”<sup>266</sup>

Pretočivši sve svoje nezadovoljstvo u mržnju prema crncima, ona pokazuje neverovatnu surovost u ophođenju s njima. Kućne sluge za nju nisu ništa više od životinja ili robota – bedne, prezira vredne kreature, lažovi, prevaranti i lenštine. Kada jednog od slugu natera da ceo dan riba kadu, stalno nezadovoljna rezultatima tog uzaludnog posla, ona potpuno zaboravi na njegov obrok, jer „[n]ikada o crncima nije razmišljala kao o ljudima koji moraju da jedu i spavaju; bili su prisutni, ili nisu bili prisutni i nikada nije razmišljala kako su živeli kada joj nisu bili pred očima” (TP, 81).

Kada se Dik razboli, ona ga menja na polju i okružena crnim radnicima oseća veću mržnju prema njima no ikad: „Sve ih je mrzela, svakog od njih, od nadzornika, čija poniznost ju je nervirala, pa do najmanjeg deteta... Mrzela je njihova polunaga, mišićava crna tela koja su se savijala u jednoličnom ritmu posle posla: Mrzela je njihovu namrgođenost, njihove prevrnutе oči kada joj se obraćaju, skriveni bezobrazluk: a najviše od svega, sa žestokom fizičkom odvratnošću, mrzela je težak miris koji su širili, vreo, gorak životinjski miris“ (TP, 128). Meri uživa u moći koju ima nad radnicima i to joj pruža novo samopouzdanje, a kao simbol moći koristi korbač, koji je ne samo podsećanje na istoriju ropstva, nego i očigledan falusni simbol, kako primećuje Bridžet Grogan<sup>267</sup>, a koji ukazuje na njenu želju da preokrene patrijarhalnu podelu muško-ženskih uloga. U obraćanju

---

<sup>265</sup> Wang, J., op.cit., p. 41.

<sup>266</sup> Aghazadeh, S., op.cit. 113.

<sup>267</sup> Grogan, B., op.cit., p. 39.

radnicima ona preuzima retoriku svog oca, kojeg je u detinjstvu prezirala: „Fraze iz ovog kratkog predavanja nadolazile su joj spontano: nije trebala o njima da razmišlja. Puno puta ih je čula od svog oca kada je držao predavanja svojim crnim slugama, tako da su bile urezane u deo svesti koji je sadržavao njena najranija osećanja“(TP, 127). Baš kao što je preko majke internalizovala kulturne obrasce koji se odnose na položaj žene u društvu, preko oca je internalizovala rasne predrasude i imperijalnu ideologiju. Ona možda jeste žrtva kulturnog uslovljavanja, ali je i ilustracija onog jaza između crnih i belih žena na kojem insistiraju postkolonijalne feministkinje i feministkinje Trećeg sveta kada se povede reč o zajedničkom ženskom iskustvu: mada podređena u odnosu na belog muškarca, u odnosu na osobu crne rase – bilo muškarca ili ženu – bela žena je uvek u poziciji moći, makar to značilo i da će se naći na istoj strani sa svojim oponentima kada je u pitanju borba za rodnu jednakost.

Na toj lestvici moći, crna žena je očigledno na samom dnu, ali kolonijalni patrijahalni sistem ni u kom slučaju nije štedeo ni crne muškarce. Ako je kuća prostor kojim vladaju žene, crnci koji rade kao kućne sluge delimično su lišeni sopstvene muškosti. Ne samo da su direktno pod vlašću žene (što crnci koji rade na polju očigledno ne podnose, kako primećuje Meri), nego se bave poslovima rezervisanim za žene. Crnac je tako podvrgnut procesu „feminizacije“ kojim se dodatno pasivizuje, što je još jedan proizvod kolonijalne ideologije koji opravdava potrebu za kontrolom kolonizovanih od strane aktivne, superiorne Zapadne civilizacije. Jedan od Merinih slugu je tako „imao dugo iskustvo radeći kod belih žena koje su ga tretirale kao da je mašina, naučio je da pokazuje prazan, ravnodušan izraz lica i da odgovara mekim, neutralnim glasom“ (TP, 75). Meri, međutim, ne poznaje čak ni osnovni kodeks ponašanja između belaca i crnaca, i rukovodeći se samo slepom, opsesivnom mržnjom paranoično tumači njegovo odbijanje da je pogleda u oči kao „dokaz njegove nestalne i nepoštene prirode“, iako je to bio samo „deo crnačkog kodeksa za uljudnost, ne gledati u oči onoga iznad sebe“ (TP, 75).

Celokupno društvo u kojem se Meri kreće je rasističko. Međutim, njena mržnja je opsesivna i zaslepljujuća, čak autodestruktivna. Ona postaje centralna tačka njenog života. Dok je boravila u gradu ona je bila gotovo nesvesna crnog afričkog stanovništva – bili su tu, ali samo kao „amorfnu masu crnaca po ulicama koje je jedva primećivala“ (TP, 38). Sada je, međutim, potpuno fiksirala pažnju na svoje crne sluge i nijednog trenutka ne može da se opusti i ne prestaje da razmišlja o njima. Njena opsesija poprima oblike patološke fobije i paranoje, kao na primer kada ode na polje sa Dikom, ali ne može da se usredsredi na ono što joj govori jer joj se sve vreme „nesvesno motala misao po glavi da je novi

momak sam u kući i da verovatno to zloupotrebljava na sve moguće načine. Kada ona nije tu, on sigurno krade; možda pretura po njenoj odeći, gleda njene lične stvari!“ (TP, 76) Dik čak strahuje od razmera njene mržnje: dok je s njim izgledala spokojna i smirena i imala gotovo materinski (sic!) stav, s crncima je bila opasna.

Njena mržnja mogla bi se objasniti mehanizmima koje opisuje Julia Kristeva kada govori o antisemitizmu Luja Ferdinanda Selina. U skladu sa svojom teorijom abjekcije ona tvrdi da su objekti mržnje „najčvršći, najarhaičniji objekti... koji jamče najodređeniju, najsigurniju ugodu“ i smatra da opčinjenost mržnjom sprečava raspad identiteta, te da Selinov antisemitizam „kao politički angažman kod drugih – kao, zapravo svaki politički angažman, utoliko što subjekt smešta u društveno opravdanu iluziju – predstavlja ogradu. Mahnitost, ako baš hoćete, ali mahnitost čije društveno širenje i mnogostruku racionalizaciju poznajemo: *mahnitost* koja nas doslovce sprečava da *poludimo*, jer odgađa pad u ponor besmisla...“<sup>268</sup>

U „ponoru besmisla“ u kakvom se našla Meri mržnja prema crnom afričkom stanovništvu postaje njen glavni oslonac. Na taj način njeno nezadovoljstvo sopstvenim životom poprima drugačiji izraz koji je u datom kontekstu društveno prihvatljiv i samorazumljiv. Bilo da ne želi ili da nije sposobna, Meri ne pribegava nikakvoj vrsti samorefleksije, pa njene želje, strahovi i porivi neprestano bivaju zatumljeni i transformisani u neki oblik fiksacije – uređivanje kuće, vrućina, crnci. Strah koji oseća kada počinje da prepoznaje Mozisa kao stvarno ljudsko biće zato nije prosti strah od osećanja, moguće zaljubljenosti i posledica koje bi kršenje rasnog tabua moglo imati – njen strah je mnogo dublji jer implicira mogućnost da njena slika o samoj sebi nije verodostojna, što u krajnjoj liniji vodi ka raspadu njene ličnosti pošto se sistem vrednosti na kojem je izgradila sopstveni identitet urušava. Kao što Sima Agazade primećuje, činjenica da Meri u Mozisu prepoznaje *čoveka* ugrožava i njen seksualni i kulturni identitet: on dovodi u pitanje njenu ideju o sopstvenoj „čestitosti“ koju je dotada negovala stavom uzdržane odbojnosti prema seksu, kao i ideju o sebi kao pripadnici superiorne rase koja bez osećaja krivice može tretirati drugo ljudsko biće kao predmet ili životinju.<sup>269</sup>

Meri doživljava konačni slom koji se manifestuje slikom koju Čarli Sleter doživljava kao bednu karikaturu ženstvenosti. Buđenje sopstvene seksualnosti Meri na neki način doživljava kao regresiju u primitivno – afričko – stanje, pa uz plavu traku na kosi

---

<sup>268</sup> Kristeva, Julia, *Moći užasa: ogled o zazornosti*, prevela s francuskog Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989, str. 155-156.

<sup>269</sup> Aghazadeh, S., op.cit., 115.

koja podseća na njene devojčake dane nosi i minđuše koje su bile namenjene prodaji u radnji za crnce. Ne samo da njeno ponašanje („strašna parodija koketerije“ (TP, 195)) sablažnjava Čarlija Slettera, nego je i sama Meri uplašena tim novim osećanjem i u nastupu očajanja traži pomoć od novog upravnika farme. U trenutku kada ga moli da otera Mozisa, da bi potom plakala što je to učinio i optuživala ga da je sve bilo dobro dok nije došao, njena konfliktna osećanja su potpuno razgolićena, a Toni je u nedoumici da li je to „ludilo, ili utočište, povlačenje iz sveta“ (TP, 209). Ta ambivalentnost koju Meri oseća u vezi sa muškarcima može se uočiti i u jednom snu koji sanja za vreme Dikove bolesti. U njenom snu Dik je mrtav, a ona oseća zbog toga olakšanje i likovanje. Istovremeno, čini joj se da je krivac za njegovu smrt Afrikanac koji joj se sada približava preteći, da bi se u jednom trenutku Mozisov lik stopio sa likom njenog oca. Svaki od ta tri nesumnjivo najvažnija muškarca u njenom životu nju u stvari plaši i na neki način doprinosi njenoj propasti.

Dezintegracija Merine ličnosti počinje još pre nego što je Mozis došao u kuću – početno nezadovoljstvo postepeno prelazi u poriv za bekstvom i povratkom u grad, a kada se to pokaže kao neostvarivo, ona tone u neku vrstu beznađa i letargije, potpune nezainteresovanosti i čak neke vrste nagona za smrću: „Osećala je da će, ako je samo neko dodirne, iz ravnoteže ispasti u ništavilo; razmišljala je čežnjivo o sveobuhvatnom, potpunom mraku“ (TP, 156). Onog jutra kada se suoči sa Mozisovim pogledom kojim joj jasno stavlja do znanja da ne želi da trpi njen pogled dok se kupa, ona prvi put postaje svesna nekih naznaka rasepa sopstvene ličnosti: iznenađena shvata da je nekakvo mumljanje koje je čula u stvari njen glas. Nešto kasnije, kada izdaje naređenje Mozisu da oriba pod, ponovo je zaprepašćena kada čuje svoj sopstveni glas, „jer nije znala da će progovoriti“ (TP, 161). Kako mržnja koja joj je pomagala da drži kontrolu nad samom sobom počinje da jenjava i ustupa mesto nekim novim osećanjima, ona sve više gubi oslonac i tone u ludilo.

Ketrin Fišburn navodi stavove Jana Mohameda koji smatra da Doris Lesing ovim romanom opisuje (post)kolonijalni svet u manihejskim kategorijama kojima ponavlja stereotipe o Africi i Afrikancima. Naime, iako se radnja romana odvija u Južnoj Africi, glavni protagonisti su belci i mada je Mozis jedini Afrikanac koji dobija identitet (on je – pored prvog Dikovog sluga koji odlazi ubrzo nakon što Meri postane nova gazdarica – jedini sluga koji ima ime) njegov lik ostaje nedorečen pošto Lesingova nema ambiciju da razjasni neke ključne stvari važne za samu motivaciju lika: „ko je on, u šta veruje, odakle dolazi, zašto je tako saosećajan prema Meri, i konačno zašto je ubija.“ Mozis se ponaša onako kako predviđa kolonijalni scenario: iako od radnika u polju napreduje do kućnog



sluge, nikakvo „civilizovanje“ ne može izbrisati njegov ubilački nagon divljaka, on je „arhetipski („hegelijanski“) Afrikanac, koristan prvenstveno kao ogledalo u kojem će se odraziti uverenje belaca o superiornosti vlastite rase“.<sup>270</sup> U tom smislu, njegov lik je predvidiv, a motivacija koja leži iza njegovih postupaka jasna: on ubija jer mu je to u prirodi.<sup>271</sup> U stvari, Mozis je, kao Biger u romanu Ričarda Rajta, žrtva društvenog uslovljavanja – on aktualizuje očekivanja belih gospodara po kojima njegova zverska priroda kad-tad mora izbiti na površinu.

S druge strane, moglo bi se reći da Mozisev lik ostaje nem, kao Petko u Kucijevoj *Fou*, ili Kristofin u *Širokom Sargaškom moru*, te da se u njegovom liku dâ naslutiti potencijal izrazito bogate priče, koja za sada ostaje neispričana i nedokučiva.

Sam čin ubistva je nešto što Meri očekuje i mada oseća strah i donekle potrebu da ga izbegne, ipak smatra da je takva smrt neizbežna, možda i zaslužena. Osećanje krivice koje je muči zbog prekoračenih granica u odnosu sa crnim slugom, sada ustupa mesto osećanju krivice što je tog istog slugu izneverila. Njena osećanja su ambivalentna, a ona nema snage ni sposobnosti da ih analizira, da dovede u pitanje ispravnost celokupnog sistema vrednosti na kojem počiva rasni tabu, te zato jedino rešenje vidi u sopstvenom begu, prvo u indiferentnost i ludilo, a zatim u smrt.

Mada Lesingova nagoveštava da je mogući motiv za njeno ubistvo osveta, Merina smrt je opisana više kao posledica delovanja neke prirodne sile nego kao smišljeno delo jednog čoveka. („A potom se rastinje sveti: to joj je poslednja misao...Noge su joj popustile, munja je sevnula iz mraka i žestoko gurnula čelik.“ (TP, 228)) Večita kolonijalna predstava divljine koja odnosi pobedu nad uljezima ponavlja se ovom slikom. Meri, uostalom, nije ni sposobna da razmišlja u drugačijim kategorijama – duboko u njenoj svesti usađena je ideja o divljini koju beli čovek nastoji da pripitomi, ali koja se tome odupire. Ta večita borba u Merinom slučaju ima tragičan epilog: jedino što je ona spoznala jeste nekakvo neobično osećanje krivice zbog kojeg u svojim poslednjim trenucima ima potrebu da objasni i zamoli za oprostaj. Taj osećaj krivice, međutim, nije prosto žaljenje što je izneverila Mozisa time što se okrenula Toniju i zatražila njegovu zaštitu: to je krivica zbog svesti da je drugom ljudskom biću nanescena duboka nepravda, pre svega time što mu je osporena njegova ljudskost, sa svim onim što ljudskost podrazumeva, uključujući sposobnost da voli, pati, oseća ponos i povređenost, potrebu da se sveti.

---

<sup>270</sup> Fishburn, K., op.cit., p. 4.

<sup>271</sup> Ibid., p. 12.

Doris Lesing tako slika antiheroje, ljude koji prelaze društveno nametnute granice, ali koji nisu u stanju da se nose sa onim što to pomeranje granica podrazumeva. Meri od samog početka nema dovoljno snage da svoj instinktivni bunt pretvori u konstruktivan životni stav. Iako oseća duboku odbojnost prema bračnom životu, ona se ipak udaje. Iako uviđa da Dik nije sposoban da vodi farmu sam, ona mu prepušta inicijativu; iako spoznaje *Drugog* kao ljudsko biće, nije spremna da to novo osećanje prihvati bez krivice. Meri je slab karakter koji nema snage da se odupre društvenim konvencijama, mada je njeno celokupno životno iskustvo uči da su merila po kojima drugi žive manjkava i u najmanju ruku neprihvatljiva njoj samoj.

Sva tri glavna lika – Meri, Dik i Mozis – žrtve su nakaradnog poretka koji će u ovom romanu odneti pobeđu nad to troje pojedinaca koji ne uspevaju da se otrgnu od uloga koje im društvo namenjuje na osnovu polne, rasne i klasne pripadnosti. Devojka koja je ekonomski nezavisna i zadovoljna svojim životom neudate žene, farmer koji voli zemlju na kojoj radi i ne vidi u njoj samo način da zaradi novac, nego izvor zadovoljstva, crni muškarac koji oprašta beloj ženi poniženja i udarce korbačem i pruža joj ruku pomoći kada prepozna u njoj preplašeno biće na rubu nervnog sloma – to su tri lika koji ne mogu opstati u kolonijalnom okruženju koje je zasnovano na idejama o superiornosti jedne rase i pola i na viziji sveta koja neguje podele na primitivno i civilizovano, ljudsko i životinjsko, belo i crno. Kada Toni, mladi Englez, koji dolazi na Dikovu farmu malo pre Merinog ubistva, govori o događajima na farmi on kaže da to nije nešto „što se može odmah crno-belo opisati“ (TP, 24), na šta svi prisutni začute, a inspektor Denam pravi se da te reči nije ni čuo. Za opstanak imperijalno-kolonijalnog poduhvata, naime, neohodne su binarne opozicije i dualistička vizija sveta.

Roman tako ne nudi rešenja nego jednu pesimističnu sliku sveta u kojem čak i oni poput Engleza Tonija koji dolazi u Afriku smatrajući se čovekom sa „naprednim“ stavovima, podržavaju rasne podele i pristaju na licemerje kolonijalnog sistema u kojem se osuđuju bilo kakvi lični odnosi između osoba različite boje kože, dok se na ulicama igraju deca očigledno mešane rase. Čovek koji kao Dik želi da postane deo zemlje u koju je došao da bi izgradio za sebe bolji život, neminovno propada, a oni poput Čarlija Sletera koju tu istu zemlju preziru i eksploatišu bez milosti, opstaju kao ugledni i uticajni ljudi. Socijalni darvinizam bi njegov trijumf objasnio kao prirodnu selekciju u kojoj opstaju najači. Tragično je to što su u kolonijalnom okruženju najači oni nabeskrupulozniji i nanemoralniji, koji nameću sopstvena merila prihvatljivog i neprihvatljivog, dobra i zla, pa i same ljudskosti.

## ***Zlatna beležnica: Aktivizam, kreativni izraz i fragmentarnost savremenog sveta***

Romanom *Zlatna beležnica* iz 1962. godine Doris Lesing opisuje književnicu koja prolazi kroz kreativnu krizu, „umetničku blokadu“. Istovremeno, njeno delo ima za cilj, kako to sama nagoveštava u jednom intervjuu, da artikuliše društvenu kritiku koja će razgoliti fragmentaciju, haotičnost, otuđenost i dezorjentisanost savremenog čoveka. Glavna junakinja, Ana Vulf, umetnica na rubu nervnog sloma, sa nagoveštajima suicidalnih tendencija, bori se da u haosu savremenog sveta koji je okružuje stvori nekakav red da bi mogla da opstane u njemu.

U predgovoru izdanju iz 1972. godine Doris Lesing izražava svoje nezadovoljstvo načinom na koji je roman primljen među čitaocima i kritičarima. Ono što joj posebno smeta jesu uglavnom jednostrana tumačenja koja naglašavaju pojedine segmente romana, dok ona kao svoju osnovnu temu ističe upravo potrebu da se sagleda celina i kompleksnost, kako društva tako i individue: „Suština knjige, način na koji je organizovana, sve u njoj, implicitno i eksplicitno govori da ne smemo razdvajati stvari, da ih ne smemo stavljati u odvojene pregrade.“<sup>272</sup> Kostur romana, kako Doris Lesing kaže u ovom predgovoru, je kraći konvencionalni roman pod nazivom *Slobodne žene* koji bi mogao da stoji sam za sebe, ali je podeljen na pet delova odvojenih crnom, crvenom, žutom i plavom beležnicom. Beležnice su odraz Anine potrebe da razdvoji pojedine segmente sopstvenog života jedne od drugih „iz straha od haosa, bezobličnosti – nervnog sloma“ (GNB, 7). Iz ovih fragmenta nastaje nova, zlatna beležnica, a sama struktura romana svojevrsan je komentar na konvencionalni roman koji ne može na adekvatan način dočarati fragmentarnost i haotičnost savremenog sveta.

Lesingova u jednom intervjuu objašnjava kako je došla na ideju o strukturi romana: njena prijateljica, naime, vodila je dnevnik u različitim beležnicama, razdvajajući sopstvena iskustva u različite segmente – politika, psihologija, ljubavni život itd. Lesingovoj se to učinilo kao nešto potpuno strano i neljudsko, nešto što nema veze sa stvarnim životom pa je odlučila da to iskoristi kao motiv u romanu koji će činiti pet „delova“ konvencionalnog romana, odvojenih beleškama koje će odslikavati haotičnost svakodnevnog života. Takva struktura nagoveštava, smatra autorka, onaj uvek prisutni očaj koji oseća umetnik kada

---

<sup>272</sup> Lesing, Doris, *The Golden Notebook*, Flamingo, London, 1993, p. 10. (U daljem tekstu citai iz ovog dela biće označeni sa GB i navedeni u zagradama.)

završi svoje delo i shvati da reči nisu bile dovoljne da iskažu sve što je umetnik želeo, jer je život isuviše kompleksan da bi se mogao iskazati rečima.<sup>273</sup>

Džon L. Keri primećuje da je struktura romana takva da se na prvi pogled čini da je okvir romana „konvencionalni roman”, kako kaže autorka, gde pripovedanje u trećem licu upućuje na sveznajućeg pripovedača, te je čitalac sklon, baš kao što Doris Lesing i predviđa, da poveruje da su upravo tih pet delova objektivni prikaz događaja koje Ana Vulf na različite načine opisuje u beležnicama. Međutim, kako saznajemo iz zlatne beležnice, Sol daje Ani prvu rečenicu za njen roman – rečenicu kojom započinje prvi deo *Slobodnih žena*, te nam postaje jasno da je autor i tog dela Ana Vulf, a ne neki drugi, „objektivni” pripovedač, ili možda sama Doris Lesing. Keri smatra da se Doris Lesing na taj način distancira od svog lika i onemogućava ono što su mnogi kritičari pokušali – da izjednače Anu Vulf sa njom samom. Ono što je možda još važnije, međutim, jeste činjenica da autorka na taj način daje slobodu svojoj junakinji da odstupa od „stvarnosti”, jer je i takozvani objektivni prikaz događaja jednako fiktivan kao i subjektivni; konvencionalni roman je jednako nepouzdan kao i sadržaj beležnica, koje se u nekim delovima sastoje od simbola, linija i škrabotina koje predstavljaju nemoć umetnika da na adekvatan način izrazi svu kompleksnost sveta koji ga okružuje. „Na taj način realnost biva shvaćena kao složena isprepletenost objektivnog iskustva i subjektivne umetnikove obrade tog iskustva. Život i umetnost postaju jedna jedinstvena nedeljiva celina.”<sup>274</sup>

Među jednostrana tumačenja koja autorka osuđuje spadaju i feministička čitanja *Zlatne beležnice*. Iako je Doris Lesing više puta u intervjuima pokušala da objasni da njena namera nije bila da istupi kao glasnogovornik ženskih prava, činjenica je da se i danas, više od pedeset godina nakon objavljivanja, ovo delo prvenstveno vezuje za feminističku literaturu. Mnogi kritičari, iako potpuno svesni njenih zamerki kada je u pitanju ovako suženo tumačenje ovog romana, ipak nastavljaju da dokazuju kako je, bez obzira šta o tome mislila sama autorka, ovo delo dalo značajan doprinos feminističkoj literaturi. Džojls Kerol Outs, na primer, napisala je nakon jednog razgovora sa Doris Lesing da „[Lesingova] nije ni svesna koliko je *Zlatna beležnica* (koja je anticipirala i prevazišla čak i najsofisticiranija dela Pokreta za oslobođenje žena) značila mladim ženama [njene] generacije.”<sup>275</sup>

Sama Doris Lesing smatrala je da insistiranje na interpretaciji ovog romana kao opisa većitog „rata između polova” u stvari umanjuje njegov značaj. To je simptom

<sup>273</sup> Ingersoll, Earl G., *Doris Lessing: Conversations*, Ontario Review Press, 1994. p. 95.

<sup>274</sup> Carey, John L., *Art and Reality in "The Golden Notebook"*, *Contemporary Literature*, Vol. 14, No. 4, Special Number on Doris Lessing, Autumn, 1973, pp. 437-456.

<sup>275</sup> Ingersoll, Earl G., *Doris Lessing: Conversations*, Ontario Review Press, 1994. p. 47.

„podeljene civilizacije” koja je takva ne samo zbog razlika u polu, nego i zbog političkih i ideoloških interesa žena kao odvojene grupe.<sup>276</sup> I struktura i teme *Zlatne beležnice* suprotstavljaju se podelama, a Doris Lessing ne govori isključivo o ženi, nego o ljudskom biću uopšte. Insistiranje na „ženskom iskustvu” sužava domen romana, jer isključuje iz njega iskustvo muškog roda, dok njene težnje idu u pravcu opisivanja jedinstvenog iskustva celokupnog čovečanstva. Ta univerzalnost naglašena je likovima koji su po rečima autorke arhetipski, kao u srednjovekovnim moralitetima, te u uzajamnom prožimanju likova koji se „prelamaju jedni u drugima”, istovremeno razbijajući ustaljene obrasce i forme, gde se granice između pojedinih ličnosti i njihovih misli stapaju i gube, a što rezultira konačnim slomom koji je istovremeno i proces samoisceljenja i obnove kreativne umetničke energije (GNB, 8).

Eni M. Malkin ističe da su kritičari ovaj roman opisivali kao izvanredno delo o „novoj ženi” dvadesetog veka, dok ona lično smatra da je to izvanredan opis ne žene, nego dvadesetog veka u celini. Ona smatra da ovo delo na jedan veoma sveobuhvatan način, kao malo koji posleratni britanski roman, govori o društvenoj, političkoj i intelektualnoj kompleksnosti jednog doba, izraženoj kroz misli i život pojedinca.<sup>277</sup> Pisati o klimi – *zeitgeist*-u – ovog perioda znači pisati o „novoj ženi” koja se ostvaruje kao kreativna i politički aktivna individua koja želi da zajedno sa muškarcem stvara novi i pravedniji svet. Svet pedesetih godina dvadesetog veka podrazumeva i pisanje o „ratu, vreloj ili hladnoj, koji je stalno prisutan negde u pozadini svakog događaja koji je spomenut u knjizi, od 40-tih pa nadalje. Tu je imperijalizam, posebno u Africi, u trenutku raspada, nakon kog se kao reakcija javlja nasilni afrički nacionalizam. Tu je i rasizam ugrađen u afričko društvo jednako kao i u Hitlerovo: rasizam koji je uveliko prisutan čak i u nastojanjima socijalista usmerenim ka njegovom konačnom prevazilaženju. Tu je i internacionalni komunizam sa idealima o svetskom bratstvu zamagljenima dogmatizmom, sebičnošću i korupcijom; tu su i dvoličnost i komercijalizacija sveta koje se nude umetniku kroz izdavačku delatnost, televiziju i film. Tu je i sveprisutna borba između muškaraca koji traže ljubav žene, a zatim beže od nje, beže od života, uplašeni, osakaćeni... tu su žene koje izjeda ‘ozlojeđenost ... bolest žena našeg vremena’. Tu je i ružni, usamljeni London, i neuroza, rascepljene ličnosti,

---

<sup>276</sup> Wieckowska, Katarzyna, *A Post-Battle Landscape: Doris Lessing's The Golden Notebook and The Cleft*, [http://static.springer.com/sgw/documents/1446507/application/pdf/978-3-642-21994-8\\_5\\_Related+to+Doris.pdf](http://static.springer.com/sgw/documents/1446507/application/pdf/978-3-642-21994-8_5_Related+to+Doris.pdf)

<sup>277</sup> Anne M. Mulkeen, “*Twentieth-century realism: The 'grid' structure of The Golden Notebook*”, in *Studies in the Novel*, Vol.4, No. 2, Commonwealth novel (summer 1972), pp 262-274. Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/29531519>

rastuća histerija.”<sup>278</sup> Slične ideje iznosi i Viečkovska koja smatra da *Zlatna beležnica* dokumentuje kulturnu, književnu i društvenu istoriju, ilustrujući ne samo promenjive kritičke pristupe, uključujući i feminizam, nego i jedno opštije i sporije suočavanje sa raspadom ideje ličnog identiteta kao stabilnog i spoznatljivog i čita roman kao opis nervnog sloma, koji je istovremeno i „način samoizlečenja”<sup>279</sup>.

Iako feministička kritika u glavnim protagonistkinjama romana vidi prototip „nove žene” – slobodne, samostalne i emancipovane – Lesingova takve interpretacije osporava.<sup>280</sup> Moli i Ana vode život nalik životima miliona drugih žena i u velikoj meri su proizvod uslovljavanja – mada pokušavaju da budu nešto drugo od onog što se smatra društveno poželjnim, one ipak zavise od opšterihvaćenih normi ponašanja i nastoje da osmisle svoj svakodnevni život usklađujući sopstvene želje sa onim što se od njih kao majki i žena očekuje. Iako su mnoge žene u njihovim komentarima pronašle oslonac za feministička shvatanja, sama autorka ne želi da svoje teme suzi na rat polova i borbu za rodnu ravnopravnost. Ono što ona pokušava da predstavi svojim protagonistkinjama jeste svet viđen očima inteligentnih, samostalnih žena koje misle svojom glavom. Lesingova ne vidi u njima ništa revolucionarno, jer one nisu neka novina – uvek je bilo i biće inteligentnih žena koje se ne osvrću na mišljenje okoline, kao što je uvek bilo i onih poput Merion koje oslonac traže u nekom drugom, često u muškarcu.

Međutim, bila ona toga svesna ili ne, njeno delo je u mnogim segmentima u saglasju sa feminističkim idejama i čak na neki način anticipira ono što će Helen Siksu napisati celu deceniju kasnije – njene junakinje, naime, na romaneskni način ilustruju poziv ove poststrukturalističke feministkinje za oslobođenjem „Nove žene od Stare”.<sup>281</sup> U *Smehu Meduze* (1975) Helen Siksu u jezičkom izrazu prepoznaje prostor za oslobođenje žene. Ona insistira na tome da je pismo/pisanje tokom istorije bilo „mesto večitog potiskivanja žene,” što je posebno ozbiljno i neoprostivo zbog činjenice da „upravo pismo predstavlja samu mogućnost za promenu, prostor sa koga bi se mogla vinuti subverzivna misao, pokret koji bi omogućio transformaciju društvenih i kulturoloških struktura.”<sup>282</sup> Ona zato poziva ženu da piše – da ostvari necenzurisani odnos prema sopstvenoj seksualnosti i svom ženskom

---

<sup>278</sup> Ibid. pp. 267-268.

<sup>279</sup> Wieckowska, Katarzyna, op.cit., str.47.

<sup>280</sup> Ingersoll, Earl G., op.cit., p. 54.

<sup>281</sup> Cixous, H., *The Laugh of the Medusa*, <http://lavachequilit.typepad.com/files/cixous-read.pdf>, str. 6.

<sup>282</sup> Ibid.

biću, te dosegne svoju sopstvenu unutrašnju snagu; da ubije lažnu ženu kako bi omogućila pravoj da diše; da „upiše dah celovite žene.“<sup>283</sup>

Upravo je celovitost ono čemu teži glavna junakinja *Zlatne beležnice*, što je i jedna od centralnih tema romana. Istovremeno, Ana Vulf kao književnica koja pati od umetničke blokade, u skladu sa onim o čemu govori Helen Siksu, na neki način simbolizuje tu nemu ženu koja oseća potrebu da piše, da govori, da se izrazi, ali se zbog neadekvatnosti sopstvenog izraza, zbog sopstvenog osećanja bespomoćnosti i dezorjentisanosti nalazi na rubu nervnog sloma. Za Siksu, kao i za mnoge druge poststrukturalističke mislioce, jezik igra aktivnu ulogu u stvaranju „realnosti“, kaže Klementina Morigan, pa otuda sledi da različiti načini korišćenja jezika mogu proizvesti različite „realnosti“.<sup>284</sup> Ana Vulf ilustruje ovo shvatanje tako što piše različite verzije istih događaja i svaki put dobija drugačiju sliku stvarnosti, pa joj se čini da joj istina neprestano izmiče: „A osim toga, kada se istina podrobno istraži – a ova je bila predmet umetnosti ceo ovaj vek, kada postane jedan takav monstrum od klišeja, zapitate se da li je zaista tako konačno istinita?“ (GNB, 76) U svakom slučaju, jezik je od presudnog značaja za to kako će određeni događaj biti shvaćen i interpretiran. Roman s kojim je stekla slavu i koji joj se sada čini kao „stvorenje koje živi sopstveni život“ (GNB, 72) – toliko je daleko od onoga što mu je poslužilo kao inspiracija – ima bezbroj verzija. U parodičnom sinopsisu za film zasnovan na njenom romanu, naziv je promenjen iz *Granice rata* u *Zabranjena ljubav*, pa se njeno delo tako pretvara u trivijalnu ljubavnu priču, koja dramatično zanemaruje kontekst iz kog je potekla originalna priča. Kada se uporedi deo iz crne beležnice u kojoj opisuje događaje u Africi koji su joj poslužili kao osnova za roman, gde je jasno naglašena apsolutna obespravljenoost crnog stanovništva, predložene filmske verzije su čak uvredljive zbog načina na koji pretvaraju rasizam i takvu ljudsku tragediju kao što je ropstvo u nešto poput uobičajene trivijalne priče o nesrećnoj/neostvarenoj ljubavi. Filmska verzija Aninog romana jedino moguće rešenje konflikta vidi u svođenju zabludele junakinje koja ruši rasni tabu na prostitutku – to je jedino što je u očima evropskog gledaoca moguće: nedozvoljena veza završiće se rastankom, žena će biti ostavljena, a njena budućnost zapečaćena. Nije neobično da ljudi pokušavaju da shvate tuđu tragediju tako što će je uporediti sa nečim njima poznatim, ali način na koji su afrički likovi pretvoreni u evropske stereotipe, način na koji su im pripisani evropski motivi, osećanja, obrasci ponašanja i sl. govori o elementarnom nerazumevanju

---

<sup>283</sup> Ibid., str. 8

<sup>284</sup> Morigan, Clementine, *The Laugh of the Medusa: A Textual Analysis*, <http://clementinemorriگان.com/the-laugh-of-the-medusa-a-textual-analysis>, p. 1.

sveta zasnovanog na rasizmu, diskriminaciji, nasilju, apsolutnoj dominaciji jedne rase nad drugom, krajnjoj bespomoćnosti čoveka koji se ne tretira kao ljudsko biće. Otuda Anin otpor prema ekranizaciji njenog romana, pa i prema samom romanu. Ona oseća da ono što je opisala nije shvaćeno na pravi način, da nikada i neće biti, te da je na neki način izneverila samu sebe kada je napisala delo koje joj se čini lažnim.

Još drastičniji primer elementarnog nepoznavanja situacije u Africi pokazuje Amerikanka Edvina Rajt koja želi da Anin roman pretvori u mjuzikl čija radnja bi bila smeštena u Centralnu Afriku. Njena ideja je da glavni junak bude mladi engleski pilot koji sreće lepu crnkinju na nekoj zabavi – usamljen je, ona je dobra prema njemu itd. – i ostaje zapanjena kada Ana izjavi da takav scenario ni u kom slučaju nije moguć u Centralnoj Africi: crnci i belci tamo ni pod kakvim okolnostima ne idu na iste zabave. Zatečena, ona predlaže da glavni junaci budu američki vojnik i Engleskinja.

U žutoj beležnici Ana piše roman pod nazivom *Senka trećeg*, gde glavna junakinja, Ela, predstavlja Anin alter ego. Događaji i likovi o kojima znamo ponešto iz drugih beležnica i iz dela *Slobodne žene*, sada dobijaju novu dimenziju. Time je uloga jezika u percepciji i kreiranju stvarnosti još jednom naglašena, a s obzirom na to da žuta beležnica sadrži i niz ideja za priče, jasno je da Anina „kreativna blokada“ nije nastupila usled nedostatka ideja, nego je posledica njenog nezadovoljstva izražajnim mogućnostima jezika. Anina umetnička blokada nestaje nakon nervnog sloma koji se manifestuje rascepom i dezintegracijom ličnosti, gde joj se čini da se udaljava od sebe same, te da nestaju granice između nje i njenog ljubavnika Sola. Noćne more i halucinacije, osećaj da poznati predmeti iz njenog stana postaju pretnja, iscrpljenost, mučnina i vrtoglavica, smenjuju se sa lucidnim momentima i raspravama sa Solom, ljubavnikom s kojim mora okončati vezu. „Znala sam da se spuštam u novu dimenziju, dalje od zdravog razuma nego što sam ikada bila“ (GNB, 553). Istovremeno, njen odnos prema sopstvenom telu se menja od zadovoljstva do zgađenosti i prezira, te osećaja da joj je potpuno strano. Helen Siksua smatra da se *écriture feminine* – ženski način pisanja – „uspostavlja kroz ponovno otkrivanje ženskog tela koje može voditi ka razbijanju sveopšteg falogocentrizma i otuda ka novim načinima mišljenja i življenja.“<sup>285</sup> Tako i Ana, nakon tog bolnog ali samoisceljujućeg procesa, počinje da piše roman čiju prvu rečenicu je dobila od Sola: *Dve žene su bile same u stanu u Londonu*. Zauzvrat, ona mu daje prvu rečenicu za njegov roman: *Na sasušenom brežuljku u Alžiru, vojnik je posmatrao odsjaj mesečine na svojoj pušci*.

---

<sup>285</sup> Morrigan, C., op.cit., p.1.



Lesingova, dakle, ne odvaja muško od ženskog pisma (iako bi se moglo diskutovati o tome kako je u ove dve rečenice sažet stereotip o muškoj i ženskoj literaturi), nego naprotiv, govori o njihovoj međusobnoj uslovljenosti: „U unutrašnjoj Zlatnoj beležnici, stvari su se spojile, podele su nestale, fragmentacija ustupa mesto bezobličnosti – trijumfuje druga tema, tema jedinstva. Ana i Amerikanac Sol Grin se „raspadaju”. Njih dvoje su ljudi, poremećeni, sumanuti – nazovite ih kako hoćete. Oni se „raspadaju” jedno u drugo, u druge ljude, razbijaju lažne obrasce koje su stvorili od svoje prošlosti, a obrasci i formule na koje su se oslanjali – nestaju. Oni sada slušaju jedno drugom misli, prepoznaju se u drugome” (GNB, 7).

Feminizam Lesingove je možda donekle slučajan, ali je zato njena marksistička orijentacija namerna i svesno naglašena u ovom delu. Ako ne oseća poziv za oslobođenjem žene, ona nedvojbeno oseća potrebu za oslobođenjem celog čovečanstva od „tiranije kapitalizma“, a *Zlatna beležnica* svedočaštvo je njenog postepenog udaljavanja od ideja Komunističke partije. Feminističke ideje Helen Siksu i marksistička shvatanja Doris Lesing nalaze svoj presek u odnosu Ane Vulf prema umetnosti – pisanje je način subverzivnog delovanja, politički čin i sredstvo oslobođenja i otuda ozbiljan zadatak koji podrazumeva visok stepen društvene odgovornosti onog koji piše. Ana Vulf svesna je da hiljade članova Komunističke partije čuvaju rukopise u svojim fiokama, neobjavljene romane i pesme proizašle iz potrebe da progovore o svojoj viziji sveta. Ono što je užasava jeste osećaj da u umetnosti nema ničeg originalnog, da je sve već rečeno – sve je samo eho. Istovremeno, rasprava o umetnosti za nju nije običan intelektualni razgovor: „Da, znam da biste voleli da govorim o umetničkim problemima i slično. Ali za mene to nije tako... Kad bih mogla da sve to posmatram kao umetničko pitanje, bilo bi lako, zar ne? Mogli bismo da vodimo inteligentne razgovore o modernom romanu” (GNB, 56). Za nju je to pitanje ontološke prirode, a njeno duboko nezadovoljstvo proizilazi iz činjenice da sve što može da zapazi oko sebe jeste sveobuhvatan haos za koji nema rešenje. S druge strane, zbog svoje marksističko-socijalističke orijentacije i političke osvešćenosti ona ima izražen osećaj odgovornosti prema celokupnom čovečanstvu, na šta je podseća Tomi u jednom razgovoru: „'Rekla si da su socijalisti prestali da budu moralna snaga, bar trenutno, zato što nisu preuzeli moralnu odgovornost... Ali ti pišeš i pišeš u svojim beležnicama, govoriš o onome što misliš o životu, a onda ih zaključavaš, to ne znači biti odgovoran.' 'Mnogi bi rekli da je neodgovorno širiti osećaj gađenja. Ili anarhiju. Ili osećaj zbunjenosti'“ (GNB, 56).

Ana želi da napiše jedinu vrstu romana koja je interesuje: „knjigu nabijenu intelektualnom i moralnom strašću dovoljno jakom da uspostavi red, da stvori novi način

posmatranja života” (GNB, 76). U tom smislu, pitanje umetničkog angažmana postaje i pitanje odgovornosti pojedinca i njegove uloge u društveno-istorijskom biću čovečanstva, što autorka potvrđuje u razgovoru sa Džonom Raskinom 1969. godine kada kaže da je „obaveza pisca da u svojim delima dramatizuje političke konflikte svog vremena”<sup>286</sup>. Međutim, ona (kao i njena junakinja Ana) oseća da postoji nesklad između njenog udobnog života i politike koju zagovara. Mada nastoji da unese politiku i istoriju u život svog lika, svesna je da pisati o ratu iz sigurnosti londonskog doma nije isto kao kada bi o njemu pisao neko ko se nalazi na licu mesta – tu je književna forma izneverava i ona se plaši da njeno pisanje neće biti verodostojno, da će zvučati prazno i lažno. „Muči me neadekvatnost sopstvene imaginacije. Osećam da je moj život kao pisca u sukobu sa užasima našeg vremena.”<sup>287</sup>

U crnoj beležnici, u kojoj najvećim delom govori o jednom delu svog života u Africi, Ana Vulf kaže da se funkcija romana u savremenom svetu menja i da roman postaje „ispostava” novinarstva jer čitalac u njima traži informacije o onome što ne zna. „Roman je postao funkcija fragmentarnog društva, fragmentarne svesti. Ljudska bića su podeljena i postaju sve podeljenija, rasepljena u sebi samima, odražavajući tako svet za kojim očajnički posežu, a da toga nisu ni svesni, nastojeći da saznaju nešto o grupama u sopstvenoj zemlji, a pogotovo o onima u drugim zemljama. To je slepo posezanje za sopstvenom celovitošću, a roman-izveštaj je sredstvo u tom poduhvatu” (GNB, 75). Tako ovaj roman, između ostalog, preispituje odnos umetnosti i stvarnosti, kao i pouzdanost umetnika u izveštavanju o stvarnosti. Doris Lesing se pita kakva je uloga umetnika u savremnom svetu, kakva je njegova odgovornost, te kakav je odnos politike i umetnosti. Kada Ana Vulf samokritički analizira sopstveni roman i pita se, parodirajući ton kritičara, zašto je tematika rasnih odnosa „eksplozirala u umetničkoj formi tek krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina“ kada su rasne tenzije u Africi oduvek postojale, ona u stvari postavlja značajno pitanje o međusobnoj uslovljenosti umetnosti i društveno-istorijskog konteksta i zaključuje: „Kada bismo znali odgovor na to pitanje bolje bismo razumeli odnose između društva i talenta koje ono stvara, između umetnosti i tenzija koje je hrane“ (GNB, 75).

Ono što vezuje političko angažovanje i umetnost jeste ideja o boljem i savršenijem društvu, pa je u tom smislu Anina umetnička blokada u vezi sa njenim razočarenjem u ideje Komunističke partije. Istovremeno sa njenim nezadovoljstvom načinom na koji je shvaćen

---

<sup>286</sup> Ingersoll, E., op.cit., p. 23.

<sup>287</sup> Ibid., p.24.

njen roman, raste i nezadovoljstvo onim što se događa u okviru komunističkog pokreta. Sveopšta profanizacija, trivijalizacija i komercijalizacija umetnosti praćena je sve većim dogmatizmom, izveštačenošću i surovošću u Komunističkoj partiji. Baš kao što je iscrpljuju TV producenti koji njen roman žele da pretvore u nešto sasvim drugo od onoga što je bila njena namera, tako je umaraju i duge političke rasprave bez stvarnog rešenja i bez konkretnih rezultata. Recepcija njenog romana je na isti način udaljena od „izvora“ kao što su rezultati socijalističke revolucije udaljeni od početnih ideja. Crna beležnica, koja opisuje događaje u Africi koji su joj poslužili kao materijal za roman, podeljena je vertikalnom linijom na dve kolone: Izvor i Novac. Pod zaglavljem „Izvor“ Ana opisuje događaje u Africi, a pod zaglavljem „Novac“ vodi evidenciju o ponudama za ekranizaciju i adaptaciju njenog romana, koji joj i dalje donosi mnogo novca. Nakon nekog vremena, deo „Izvor“ ostaje prazan, da bi preovladale beleške pod zaglavljem „Novac“, što je nedvosmislena poruka o postepenom odumiranju one prvobitne ideje koja blede i nestaje usled sveopšte komercijalizacije umetnosti. Istovremeno, vera u mogućnost stvaranja jednog boljeg i humanijeg društva nestaje sa svešću o sve većoj uniformnosti, nedostatku kritičkog stava i poništavanju individualnosti u okviru Partije, kao i sa šokantnim vestima o događajima u socijalističkim zemljama, o staljinističkom kultu ličnosti i progonima neistomišljenika. Umesto onog idealnog, harmoničnog društva o kojem sanja, Ana se suočava sa svetom prepunim nesrećnih, usamljenih ljudi, kojim dominiraju strah, nepoverenje i okrutnost. Odnos između njenog sna o harmoniji koja prožima ceo svet i sobe čije zidove je izlepila isečcima iz novina naglašava kontrast između sna i stvarnosti: isečci govore o stradanjima, o nesrećama i nepravdama kojih je svet pun, dok ona sanja o jednom savršenom svetu u kojem je svaki i najmanji delić neophodan i dragocen deo celine.

U Aninim stavovima i njenom viđenju sveta očigledan je uticaj marksističke ideje o vezi pojedinačnog i celine. Upravo je zbog toga, smatra Lesingova, marksizam tako privlačan mladim generacijama – u teoriji, marksizam posmatra svet kao celinu, gde različiti delovi deluju u interakciji. Praksa, međutim, često pobija teoriju. U *Zlatnoj beležnici* ona opisuje komplikovani proces tokom kojeg se raspršuju iluzije koje je ona, kao i mnoštvo drugih mladih entuzijasta, imala u vezi sa marksizmom i komunističkom partijom.

„Ono što je najbolje u vezi sa marksizmom jeste to što posmatra svet kao celinu čiji su različiti delovi u međusobnoj interakciji. Tako je u teoriji, ali ne i u praksi. To je ono što je veoma privlačno, mislim, posebno mladima. Generacija za generacijom se zaljubljuje u marksizam i to, rekla bih, gotovo uvek iz istog razloga. To je zbog toga što posmatrajući

ono što se dešava oko nas, a ne postaje ništa bolje, marksizam u ideološkom smislu vidi čoveka kao celinu, a tek nakon nekog vremena, nakon određenog iskustva, postaje jasno da teorija i praksa nemaju nikakve veze jedna s drugom.<sup>288</sup>

U razgovoru sa Majklom Torpom Doris Lesing kaže da želi da navede ljude da razmišljaju o onome što ih spaja, a ne o onome što ih razdvaja: ona ističe da je ljudski um programiran tako da uvek razmišljamo u opozicijama – ako neko kaže belo, onaj drugi će reći crno; ako jedan kaže žena, drugi će reći muškarac<sup>289</sup> i time nagoveštava ono čime će se naročito baviti postkolonijalna kritika – problemom binarnih opozicija na kojima se zasniva celokupna imperijalna ideologija.

Međutim, analizirajući odnos između postkolonijalne misli i marksizma, Lila Gandhi naglašava da je, bez obzira na činjenicu da su neki od marksista isticali ulogu kolonijalizma u stvaranju evropskog tržišnog društva i globalizacije kapitala, marksistička kritika imperijalizma ipak ostala ograničena, te da većina postkolonijalnih teoretičara smatra da marksizam nije ponudio dovoljno ozbiljnu kritiku kolonijalne istorije i ideologije i da nije imao dovoljno sluha za istorijsku, političku i kulturnu različitost kolonizovanog sveta. Ona nadalje navodi i stavove Edvarda Saída koji u svom delu *Orientalizam* govori o „kulturnoj neadekvatosti marksističke teorije time što skreće pažnju na činjenicu koliko je Marks sam slep za svet izvan Evrope.”<sup>290</sup> Saíd, naime, citira Marksovu ideju o dvostrukoj ulozi Engleske u Indiji – destruktivnoj i regenerativnoj – koja se zasniva na uverenju da će poništenje azijskog društva stvoriti temelje Zapadnog društva u Aziji, čime u potpunosti sledi evrocentričnu imperijalnu logiku.<sup>291</sup> Saíd smatra, navodi Gandijeva, da je Marksova teza o društveno-ekonomskoj revoluciji u krajnjoj liniji etički manjkava iz perspektive kolonizovanog sveta – najpre zato što takva vizija progresa zamorno ponavlja pretpostavke 19. veka o fundamentalnoj nejednakosti između Zapada i ostatka sveta; potom zato što posmatra kolonizovani „Orijent” prosto kao apstraktnu ilustraciju jedne teorije, a ne kao stvarnu masu pojedinaca koji pate. I konačno, neadekvatna je jer Marks sledi podmuklu logiku kolonijalne civilizatorske misije u postulaciji Evrope kao hiper-realnog velikog narativa, koji će proglasiti iskupljenje za jadnu Aziju. Tako čak i socijalizam, kao što kaže

---

<sup>288</sup> Ingersoll, E., op.cit., p. 120.

<sup>289</sup> Ibid., 102.

<sup>290</sup> Gandhi, Leela, *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*, Allen & Unwin, St. Leonards, N.S.W, 1998, p. 71.

<sup>291</sup> Ibid., 72.

Fanon, postaje „deo čudesne avanture evropskog duha”. Ili, drugim rečima, kolonijalizam postaje praktična i teorijska nužnost za ispunjenje Marksove emancipatorske vizije.<sup>292</sup>

Takvim nedoslednostima se bavi i Lesingova u *Zlatnoj beležnici*. Kada opisuje same početke svog političkog angažovanja u komunističkoj partiji, Ana nagoveštava problem dezintegracije kojim će se kasnije baviti – KP je podeljena na raznim nivoima, bilo da se radi o podelama unutar same partije ili o činjenici da KP Afrike nije bila povezana sa afričkim pokretima i, uopšte, sa afričkim narodom, jer nisu verovali jedni drugima. Istovremeno, Ana nagoveštava i neku vrstu sopstvene dezintegracije, odnosno sopstveni rascep ličnosti koji se ogleda u njenom osećaju da su u njoj postojale dve ličnosti: „komunista i Ana, Ana koja je sve vreme procenjivala komunistu. I obrnuto” (GNB, 82). Ona sama postala je komunista „jer su levičari bili jedini ljudi u gradu koji su posedovali neku vrstu moralne energije, jedini koji su uzimali zdravo za gotovo da su rasne podele monstruozne” (GNB, 82).

U Mašopi grupi, kako je Ana naziva, nije bilo prave kolektivne povezanosti – Vili i Ted, na primer, nikada nisu stvarno razgovarali jedan s drugim – jedini trenutak stvarne komunikacije između njih bila je jedna svađa. Pol i Vili govorili su o istoriji – naizmenično, Džimi se raspravljao sa Polom oko istorije, iako je njegova stvarna namera bila da pokaže koliko je Pol „frivolan, hladan i bezosećajan” (GNB, 92), dok se Pol i Ted nisu čak ni svađali. Dakle, ono što ih je držalo na okupu bila je ne neka zajednička ideja ili misija, nego uzajamna odbojnost i fascinacija između nekoliko dominantnih figura. U suštini, Mašopi grupa pokazuje sve simptome jedne elitističke organizacije – grupa intelektualaca prepoznala je u marksističkoj misli ideju koja nudi obećanje boljeg društvenog sistema, ali je većina njihovih aktivnosti puko teoretisanje u koje ni oni sami ne veruju u potpunosti. Vilija i Pola karakteriše arogancija karakteristična za pripadnike više klase, dok Džimi smatra da bi mu oksfordski akcent „mogao biti hleb i puter nakon rata.’ Tako je Džimi, kao i Pol, odbijao – bar na jednom nivou svoje ličnosti – da poveruje u budućnost socijalizma koji je propovedao” (GNB, 90).

U svojoj intelektualnoj nadmenosti Pol i Vili su ponekad krajnje okrutni. U razgovoru sa belim kolonizatorima parodiraju kolonijalne klišeje da bi osobu sa kojom razgovaraju ponizili i ismejali. Surovost s kojom to rade je neprijatna za sve, a Merirouz ne vidi u takvim igrama nikakav smisao – time ne podstiču ljude da promene svoje stavove, nego ih samo vređaju.

---

<sup>292</sup> Gandhi, L., op.cit., 72.

Ono što je tragično, međutim, jeste činjenica da njihovo poigravanje marksističkim idejama nanosi štetu onima koje navodno žele da zaštite, te se njihova misija završava tako što kuvar, Afrikanac Džekson, koji je radio u hotelu petnaest godina, postaje žrtva njihove bahate nadmenosti i međusobnih konflikata. U skladu sa svojim uverenjima da su svi ljudi jednaki, bez obzira na klasu i rasu, oni pokušavaju da se približe Džeksonu, da razgovaraju s njim kao sa sebi ravnom osobom, što je u afričkom kontekstu, još uvek uveliko rasisitički nastrojenom, krajnje neuobičajeno i provokativno. Iako se zanose idejom da na taj način podižu svest podređenog o njegovim pravima, da mu ukazuju pažnju koju zaslužuje kao dostojanstveno ljudsko biće, Džekson je u stvari samo neka vrsta eksperimenta. On ih ne interesuje kao pojedinac, jedna određena osoba, nego kao predstavnik eksploatisane grupe, kao simbol potčinjene klase i rase kojoj treba pomoći. Kada mu, na primer, namerno stave ruku na rame u toku razgovora, što je u Africi polovine dvadesetog veka nedopustivo, jer rasni tabu zabranjuje fizički kontakt između belaca i Arikanaca, oni to ne rade samo da bi Džeksonu pokazali da za njih rasne barijere ne postoje, nego i da bi provocirali i sablažnjavali ostale goste i osoblje hotela koje smatraju nazadnim malograđanima. Džekson je i dalje pasivan, samo instrument i konačno žrtva u međusobnom obračunu belaca. Njegova žena je Džordžova ljubavnica, a iz njihove veze rodilo se i dete što Džekson verovatno zna, ali ne može sebi priuštiti čak ni da se buni zbog toga, da bude ljubomorani ili besan, bilo na Džordža, bilo na svoju ženu. Iako je ropstvo ukinuto, odnos robinja-gospodar se ipak reprodukuje u njihovoj vezi, jer ni ona, kao ni mnoge crne žene pre nje, ne oseća da ima pravo da kaže „ne“ belom gospodaru ili da nešto od njega zahteva. Iako Džordža cela situacija muči, Vili ne misli da treba bilo šta preduzeti, jer je to samo jedan od mnoštva slučajeva, pa smatra da čak i kad bi Džordž pronašao neki način da pomogne svom vanbračnom sinu, to ni na koji način ne bi značilo da odnosi između belaca i crnaca napreduju, jer na globalnom nivou, njegova lična beda ne znači ništa. Postoji, dakle, jaz između onoga što rade i onoga što propagiraju, praksa pobija teoriju, a idealizam njihove grupe razotkriva se kao lažan i površan.<sup>293</sup>

Tokom celog romana Ana preispituje socijalističke ideje i bavi se sopstvenim razočarenjem u ono u što je dugo verovala. Nije to bila samo trivijalna vera u bolji svet – njen motiv bila je čežnja za „celovitošću koja će okončati rascep, podeljenost i nezadovoljavajući način na koji svi živimo. Pa ipak, taj se rascep samo produbio nakon

---

<sup>293</sup> Kao i u romanu *Trava peva*, likovi Afrikanaca su nedovršeni – gotovo ništa ne znamo o njihovim osećanjima i motivima, a Lesingova to objašnjava time što ne želi da se pretvara da zna šta Afrikanci misle i osećaju, kada je njen kontakt sa njima zbog rasne barijere uvek bio tako jednostran.

pristupanja partiji” (GNB, 157). Kada agituje za Komunističku partiju, Ana sreće „pet usamljenih žena koje tiho tonu u ludilo, potpuno same, uprkos mužu i deci, ili baš zbog njih” (GNB, 161), a njihova zajednička odlika je nesigurnost – sve sumnjaju u same sebe i osećaju krivicu zbog toga što nisu srećne. Jedna od žena u štabu KP povodom toga kaže Ani da je i sama bila takva pre nego što je postala član Partije i tako pronašla svrhu u životu.

U jednom razgovoru sa jungovskom psihoanalitičarkom gospođom Marks, koja se najvećim delom bavi upravo Aninom umetničkom blokadom, ona pokušava da joj objasni kako je za nju nemoguće da uzme novine a da ne posmisli da je ono što je u njima tako poražavajuće strašno da joj se čini da ništa što bi mogla napisati nema apsolutno nikakvog smisla (GNB, 229). Kada jednom prilikom objašnjava svoje odbijanje da napiše još jedan roman, ona kaže da više ne veruje u umetnost (GNB, 214) implicirajući da je ranije imala vere u snagu i moć umetnosti da menja svet i čovečanstvo. Prema tome, umetnost nije samo način „izbegavanja“ stvarnosti, kako to Ana u jednom trenutku kaže (GNB, 211), nego i suočavanje i način borbe sa strahotama savremenog sveta. Sve vreme ona se pita zašto ima potrebu da piše roman, a ne jednostavan izveštaj o stvarnim događajima. Iako se neprestano bori sa osećajem da ono što je stvorila nije autentično, da je lažno i da je poniklo iz neke neobične bolne nostalgije – osećanja koje smatra sramnim, kojeg se stidi iz zbog kojeg mrzi svoj roman prvenac – ipak je evidentno da je jedino umetnički izraz u stanju da stvori onu vrstu harmonije i celovitosti za kojom čezne. Osećanje sveopšte fragmentarnosti i beleške o ratovima, haosu i nesrećama tek kroz „filter“ umetnosti počinju da dobijaju nekakav oblik koji će kroz njeno umetničko delo dobiti smisao i postati zaokružena celina.

Bajsar Tanian smatra da *Zlatna beležnica* predstavlja pomeranje od modernističkog lamenta nad nestankom reda u društvu i nemogućnošću postizanja jedinstva i celovitosti ka posmodernističkom prihvatanju fragmentarnosti. Svaki pokušaj uspostavljanja reda i postizanja celovitosti neminovno se završava neredom, fragmentacijom i raspadanjem, a upravo je to ideja koju ilustruje Lesingova junakinjom koja nastoji da uspostavi kontrolu nad sopstvenim životom tako što će ga iscepki i razbiti u mnoštvo fragmenata koji joj ipak ne pomažu da postigne toliko željeni red i osećaj celovitosti. Tek kada prestane da se bori protiv haosa, kada ga prigrlji kao nužno svojstvo savremenog života, Ana je u stanju da nastavi sa svojom stvaralačkom delatnošću. Ona napušta beležnice, završava ih isečcima iz novina i podvlači debelom crtom, da bi u zlatnoj beležnici vratila čitaoca na početak rečenicom kojom počinje roman. Ovom cikličnom strukturom, smatra Bajsar Tanian, ona se vraća fragmentarnom početku, a kako nijedna perspektiva u *Zlatnoj beležnici* nije

privilegovana u odnosu na druge, roman odbija da ponudi rešenje u vidu jedne „prave“ priče. Ono što ju je sputavalo u potrazi za celovitošću bio je prvenstveno klasični realistički pripovedački postupak koji je njeno prvo delo učinio tako neiskrenim, te ga sada konačno odbacuje. Zato *Zlatna beležnica* ima nekonvencionalno otvoren kraj – drugim rečima, „Lesingova dijagnostikuje problem kao fragmentaciju, nervni slom ili dezintegraciju“ ali „ne nudi rešenje za probleme na koje ukazuje. Moguće je da, umesto da ukaže na put ka celovitosti, *Zlatna beležnica* naglašava mogućnost prihvatanja višestrukosti.“<sup>294</sup>

---

<sup>294</sup> Videti Taniyan, Baysar, *Golden Mobius Strip: Lessing's "The Golden Notebook" as a Fragmented Narrative*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16714.pdf>



## **IVON VERA: ŽENA, NACIONALNA ISTORIJA I EP O MUŠKOM HEROJSTVU**

Ivon Vera spada među najznačajnije afričke spisateljice mlade generacije. Rođena je 1964. godine u Bulavaju, gde je otpočela školovanje, da bi zatim otišla u Kanadu, gde je stekla doktorsku diplomu i predavala književnost do 1995. godine. Po povratku u Bulavajo radila je kao direktor Nacionalne galerije Zimbabvea. Umrla je 2005. godine u Kanadi, od posledica bolesti izazvane HIV-om.

Njeno književno delo broji pet romana koji su joj doneli niz nagrada u njenom rodnom Zimbaveu, nekoliko međunarodnih nagrada, među kojima i nagradu Tuholski švedskog Pen centra za doprinos koji je književnosti dala baveći se tabu temama, dok se roman *Leptir u plamenu* našao se na spisku 100 najboljih knjiga Afrike u 20.veku. Prvu zbirku kratkih priča *Zašto ne isklešu i druge životinje* objavila je 1992. godine, a već sledeće godine i svoj prvi roman *Nehanda*, inspirisan legendarnom heroinom Prve čimurenge, odnosno pobune afričkih plemena Ndebele i Šona protiv kolonizatora 1896. godine. Usledili su romani *Bez imena* (1994), *Ispod jezika* (1997) i *Leptir u plamenu* (2000), a njen poslednji roman *Kamene device* objavljen je 2002. godine.

Ono što njeno delo čini posebnim jeste snaga i elegancija jezika, poetičnost, metaforičnost i simbolika izraza, te bogatstvo slika i impresija naspram relativno jednostavne radnje i zapleta. „Vera s nežnošću gladi svaku reč, svaku sliku, naglašavajući njenu magičnu snagu, tako da su čak i najjeziviji događaji, najstrašniji primeri okrutnosti,

kojima obiluju njeni romani, svojevrsno veličanje estetike jezika, prizivanje lepote<sup>295</sup>, piše u jednom eseju njen blizak prijatelj, historičar i kritičar Pol Tijambe Zeleza.

U centru svih njenih romana nalazi se žena – traumatizovana i „učutkana“, koja traga za odgovarajućim oblikom samoafirmacije i potvrde sopstvenog integriteta u imperijalno-patrijarhalnom kontekstu, u svetu nasilja, rata i rasizma. Njene junakinje se bore da odbace ograničenja koja im nameću društvene konvencije, ali se ta borba obično završava radikalnim oblicima pobune, kao što je samoubistvo samospaljivanjem ili čedomorstvo. Čelzi Dženings smatra da postoji neka vrsta progresije, evolucije u Verinom odnosu prema traumi i bolu. Ona upoređuje njen odnos prema fenomenu bola hronološki analizirajući romane *Pod jezikom*, *Leptir u plamenu* i *Kamene device* i primećuje da u prvom od ovih romana glavna junakinja s teškom mukom uspeva da prihvati sopstveni bol i tek na kraju uspeva da ga imenuje, da bi u narednom romanu trauma bila imenovana i spoznata, ali se ponavlja i ne može biti razrešena drugačije do smrću protagonistkinje. Tek u romanu *Kamene device*, glavna junakinja uspeva da imenuje i doživi bol, i mada prihvata njegovu neminovnost i postojanost, ona nastavlja da živi, te na taj način uspeva da dostigne izvesno oslobođenje i prekine krug. Vera, međutim, neprestano podseća na činjenicu da linearno vreme ne poništava efekte prošlosti, te svojim poslednjim romanom naglašava tenziju između stalnog bola (kao što je onaj koji se odnosi na traumu ili represiju) i potrebe da se zarad opstanka taj bol prevaziđe.<sup>296</sup>

Ono što njene romane takođe čini značajnim za modernu feminističko-postkolonijalnu teoriju jeste kritičan odnos prema istoriji. Ona preispituje nacionalni, patrijarhalni diskurs koji ispisuje istoriju Zimbabvea kao ep o muškom herojstvu i nastoji da ukaže na razne oblike izobličenja i iščašenja nastalih u toku kolonijalne represije, a potom i patriotske borbe, kao i na potrebu preispitivanja identiteta – nacionalnog, rasnog i rodnog u novom svetlu, s kritičkim odnosom prema nacionalnoj istoriji i ulozi žene u njoj.

---

<sup>295</sup> Zeleza, T. P., *Colonial fictions: Memory and History in Yvonne Vera's Imaginations*, Research in African Literatures, Volume 38, Number 2, Summer 2007, pp. 9-21.

[http://erepo.usiu.ac.ke/bitstream/handle/123456789/1176/Zeleza\\_Colonial%20Fictions.pdf?sequence=1](http://erepo.usiu.ac.ke/bitstream/handle/123456789/1176/Zeleza_Colonial%20Fictions.pdf?sequence=1)

<sup>296</sup> Jennings, Chelsea, *Yvonne Vera and Breaking the Rules*, [http://africanwomenwriters.typepad.com/my\\_weblog/veras\\_writing/](http://africanwomenwriters.typepad.com/my_weblog/veras_writing/)

## ***Leptir u plamenu: Uloga žene u nacionalnoj istoriji i mogućnost samoreprezentovanja ili Može li žena da govori?***

Traumatično kolonijalno iskustvo, koje je ostavilo nepopravljive posledice na celokupno afričko društvo, na poetičan i potresan način opisano je u romanima Ivon Vere, koji se bave kako posledicama kolonijalizma, rodezijskim oslobodilačkim ratovima i političkom situacijom u Zimbabveu nakon sticanja nezavisnosti, tako i podređenom ženom Zimbabvea, posebno njenim položajem u odnosu na nacionalnu istoriju, te mogućnošću žene da se izrazi i predstavlja samu sebe.

Roman *Leptir u plamenu* iz 2000. godine razvija se na dva nivoa – na opštem, koji se bavi posledicama evropskog kolonijalnog poduhvata na afričkom kontinentu četrdesetih godina 20. veka, te na ličnom, koji predstavlja ljubavnu priču u kojoj glavna junakinja nije u stanju da se prilagodi tradicionalnim konvencijama i očekivanjama patrijarhalno-imperijalne sredine, te svoj otpor izražava na jedini način koji je u datim okolnostima moguć – samoubistvom. Dok Obi Nuakanma smatra da obe priče predstavljaju pre svega „naraciju podređenosti i marginalnosti, a potom i psihološko istraživanje ženske abjekcije”, te da „u oba konteksta, subalternna žena podiže glas da bi zahtevala i polagala pravo nad sopstvenim telom”<sup>297</sup>, za Ajfijenje Ogbazi junakinje Verinih romana predstavljaju žene Zimbabvea koje čine „učićani deo društva i koje su najveće žrtve kako kolonijalnog iskustva, tako i post-kolonijalnih tenzija”.<sup>298</sup> Ona Verine romane vidi prvenstveno kao sliku „razornog uticaja koji društveni tokovi nakon Druge čimurenge imaju na živote ljudi, posebno žena, jer je kolonijalizam produbio štetne oblike podređenosti utkane u afričko patrijarhalno društvo, koje u suštini propagira i neprestano održava suptilne mehanizme učićivanja.”<sup>299</sup>

(Ne)mogućnost podređenih da zastupaju sami sebe jedna je od osnovnih tema postkolonijalne kritike. Među prve postkolonijalne teoretičare koji su se bavili ovom problematikom spada Gajatri Čakravorti Spivak koja usmerava pažnju na kolonizovane narode i njihove naslednike u neokolonijalnoj eri i bavi se književnim, istorijskim, kulturnim i ekonomskim tekstovima koji pokušavaju da opišu život društveno i ekonomski

<sup>297</sup> Nwakanma, Obi, *The Nation and the Subaltern in Yvonne Vera's Butterfly Burning*, [http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/50\\_1/03%20Nwakanma%20WEB%2003.pdf](http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/50_1/03%20Nwakanma%20WEB%2003.pdf), 39.

<sup>298</sup> Ogbazi, Ifeyinwa J., *Speaking for the voiceless: Yvonne Vera's Characters and Social Conditions*, UJAH: Unizik Journal of Arts and Humanities, Vol 12, No2, 2011, 109-134, <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.5>

<sup>299</sup> Ibid.

obespravljenih grupa koje ostaju „nevidljive” čak i u postkolonijalnim tekstovima, jer se mnogi od njih bave više dominantnom zapadnom elitom nego samim postkolonijalnim subjektom. U tu svrhu ona od italijanskog komunista Gramšija pozajmljuje termin *subaltern* i primenjuje ga u analizi situacije podređenih naroda Trećeg sveta, posebno Indije, da bi kasnije tim terminom obuhvatila različite marginalizovane kategorije stanovništva, kako u zemljama Trećeg sveta tako i Zapada. Ona se naročito bavi problemom reprezentacije, odnosno pitanjem da li su podređeni u stanju da predstavljaju sami sebe ili su osuđeni da ih večito na jedan izobličen način predstavljaju oni koji ih eksploatišu. U svom uticajnom eseju „*Mogu li podređeni da govore?*“ ona zaključuje da ne postoji mesto s kojeg bi ove marginalizovane grupe mogle progovoriti i obznaniti vlastite interese i iskustvo pod vlastitim uslovima. Spivakova insistira na činjenici da je glas podređenih, kao u slučaju indijske žene u diskusiji oko običaja samožrtvovanja udovica, glas ventrilokviste: i oni koji eksploatišu podređene, kao i oni koji zagovaraju njihova prava, stavljajući se u poziciju da ih predstavljaju i time sugerišući da znaju šta podređeni misle i osećaju, podjednako isključuju glas samog subalternog subjekta.<sup>300</sup>

Motiv „ugušenosti“ glasa, nemušnosti, „ućutkanosti“, provlači se kroz ceo roman *Leptir u plamenu*. Drugo poglavlje, koje opisuje stradanje sedamnaest Afrikanaca (upućujući na događaje iz 1896. godine, na Prvu čimurengu, odnosno pobunu afričkih plemena Ndebele i Šona protiv kolonizatora) počinje rečima: „Glasovi utopljenika ne mogu se čuti.“<sup>301</sup> Nešto kasnije, pripovedač kaže da je njihov otpor „ugušen“<sup>302</sup> (BB, 12), a žene dižu glas da „ožale svojih sedamnaest muškaraca, i hiljade drugih... One plaču, ali se njihov plač ne čuje.“ (BB, 12) „Pre smrti nastupi tišina“ (BB, 13), a „u prirodi pobede je da meri trijumf tišinom ili smrću drugog“ (BB, 25).

Ućutkanost i gušenje osećanja vode ka smrti i potpunom poništenju ljudskog bića, a u kolonijalnom kontekstu ka poništenju nacionalnog identiteta pokorenog naroda. Teret prošlosti i nacionalne istorije u romanu nosi Fumbata kog proganja priča o očevoj smrti i on u snu vidi ptice koje se hrane mrtvima. Iako ih oslobađaju „večite tišine“, jer „muškarci pozajmljuju glasove od ptica i tečno govore“ (BB,14), taj teret je ipak pretežak: u Fumbatinom snu deca se dave u reci jer ne znaju ništa o njoj i on oseća da „se za mrtve ništa ne može učiniti.“ (BB, 15) Ovakav odnos prema istoriji podseća na ono što Vamik

---

<sup>300</sup> Videti Moore–Gilbert, B., „*Spivak and Bhabha*“, in *A companion to Postcolonial Studies: An Historical Introduction*, (eds.) Schwarz, H., Sangeeta, R., Blackwell Publishing, 2000, pp. 452-453.

<sup>301</sup> Vera, Yvonne, *Butterfly Burning: A Novel*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 1998, p. 10. (U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni sa BB i navedeni u zagradama.)

<sup>302</sup> Vera ovde koristi reč „silenced“, dakle bukvalan prevod je „ućutkan“.

Volkan u razmatranju psihologije velikih grupa definiše kao „izabranu traumu.“ On, naime, tvrdi da je u formiranju kolektivnog identiteta često od presudnog značaja neki događaj iz prošlosti date grupe koji se glorifikuje ili smatra posebno traumatičnim (često oboje). „Izabrana slava“ obično se odnosi na neku ratnu pobedu ili pak značajno političko ili religijsko dostignuće, koje se zatim prenosi sa generacije na generaciju, obično putem ceremonija i rituala. „Izabrane traume“ odnose se na neki deo istorije date grupe koje podrazumevaju stradanje, gubitak, patnju i poniženje i predstavljaju po Volkanu mnogo moćniji i kompleksniji faktor u formiranju grupnog identiteta nego što je to „izabrana slava“. Kada je traumatični trenutak izazvan nekom prirodnom katastrofom, on neće u tolikoj meri uticati na kolektivni identitet kao što je to slučaj sa traumama nanetim jednoj grupi od strane neprijateljske grupe. U prvom slučaju, pripadnici grupe kriviće manji broj pojedinaca (odgovarajuće institucije) zbog nemara, dok će se u slučaju opresije, rata, etničkih, nacionalnih, religijskih i političkih konflikata razviti određena psihološka stanja kao što je osećaj dehumanizovanosti, viktimizacije, bespomoćnosti, stida usred osećanja bespomoćnosti, krivice koju osećaju preživeli, nesposobnosti da se žali za nastradalima i sl., čime se stvaraju uslovi da se razvije „izabrana trauma“. Teza koju Volkan podvlači, a koja se može prepoznati i u delima Ivon Vere, jeste ta da grupa ne bira ulogu žrtve, ali svakako svojevolumeno insistira na traumatičnom događaju iz prošlosti, da bi ga konačno učinila markerom kolektivnog identiteta.<sup>303</sup> Celokupno kolonijalno iskustvo je traumatično i izaziva posledice o kojima govori Volkan, ali samo pojedini događaji u toku duge kolonijalne istorije postaju „izabrane traume“ koje se kasnije održavaju kroz rituale i ceremonije.

U romanu *Leptir u plamenu* „izabrana trauma“ je stradanje sedamnaest pobunjenika u toku Prve čimurenge, koja se održava kroz usmenu tradiciju, preimenovanje dece po nastradalim očevima, te kroz rituale kao što je poseta majke i Fumbate mestu gde su pobunjenici pogubljeni, odnosno gde je obešen Fumbatin otac. Majka očekuje od Fumbate da bude svestan „svoje veze sa prošlošću“ (BB, 14), ali ta veza za njega je teret i on se svake noći „davi u smrtima sedamnaest muškaraca“ (BB, 14). Rođen iste godine kada je ubijen njegov otac, Fumbata oseća obavezu prema njegovoj žrtvi, ali se budi usred noći sa osećanjem da je „zatvorenik“, a „njegov otac stranac“ (BB, 15).

U tumačenju Fumbatinog odnosa prema očevom stradanju od velike pomoći su ideje koje Ebigejl Vord iznosi u svom eseju *Psihološke formulacije*. Ona tvrdi da je

---

<sup>303</sup> Volkan, Vamik, „Psychoanalytic Thoughts on International Affairs“, Agrafa: Časopis za filozofiju psihoanalize, Filozofski centar za psihoanalizu, Novi Sad, 2014/II-1, 9-28.

kolonijalna potčinjenost trauma koja se mora verbalizovati da bi je kolonizovani mogao prevazići: svedočenje koje niko nije čuo ne oslobađa onog koji je doživeo traumom, te on ostaje zarobljen u bolnom krugu ponavljanja traumatičnog događaja. Međutim, sam proces artikulacije traume je često težak, bolan i ograničen izražajnim mogućnostima jezika. Pozivajući se na Liotara koji tvrdi da je „tišina bolna“ pa je stoga apsolutno neophodno govoriti o traumi, ona zaključuje da je potrebno pronaći nove oblike izražavanja koji će omogućiti postkolonijalnom subjektu da se uhvati u koštac sa traumama iz kolonijalne prošlosti da bi ih konačno prevazišao. Istovremeno, u vezi sa postkolonijalnim stanjem, ona od Marijane Hirš pozajmljuje termin *postmemorija* da bi govorila o onima koji nisu direktno prisustvovali traumatičnom događaju, ali su ga priče o njemu učinile delom njegovog kolektivnog identiteta, a samu traumom – kolektivnom traumom, te na La Kaprinom tragu ističe „*memorijalnu funkciju*“ traume, odnosno svojevrsnu „vernost“ koju potomci osećaju prema traumi kao posebnoj vezi sa mrtvim precima,<sup>304</sup> što upravo ilustruje Fumbatin odnos prema očevoj smrti. Sama artikulacija traumatičnog događaja vrši se na različite načine, pa tako žene, kojima nije dozvoljeno da oplakuju svoje mrtve muževe, čuvaju uspomenu na njih u imenima svoje dece. Svojim mrtvim muževima nadevaju nova imena i glasno ih izgovaraju. „Ono najvažnije u vezi sa svojim muškarcima one čuvaju pohranjeno u ustima“ (BB,12). Majke, potom, deci „predaju...reči koje su strele“ (BB, 13), što upućuje kako na afričku usmenu tradiciju, tako i na istoriju – majke prenose sinovima priču o stradanju njihovih očeva, kao što bi im očevi predali oružje, kao zaveštanje ili obavezu da nastave njihovu borbu (što će se i ostvariti kroz Drugu čimurengu, odnosno Rodezijski građanski rat koji je trajao od 1964. do 1979. godine).

Emanuel Kuim analizira značaj usmene tradicije u Rodezijskom građanskom ratu i kaže da se tokom Druge čimurenge usmena tradicija iskazala kao deo ideologije za oslobođenje od kolonijalizma, a potom i kao svedočanstvo o učešću naroda u stvaranju nacije. Ne samo da je vratila ljudskost dehumanizovanom narodu, nego je kao kolektivna forma učinila celovitim društvo fragmentisano usled represije, smatra Kuim i tvrdi da su pesme u toku Čimurenge imale višestruku funkciju: osim što su podizale svest kolonizovanih upoređivanjem zlatnog doba njihove istorije sa kolonijalnom erom i beležile istoriju radikalnih društvenih promena, imale su katarzičnu funkciju i pomagale ljudima da se uhvate u koštac sa bolom izazvanim ratnim stanjem. Pored toga što su isticale osobine kao što su nesebičnost, jedinstvo i solidarnost, što je u velikoj meri uticalo na moral boraca,

---

<sup>304</sup> Word, Abigail, “Psychological formulations“, in *Routledge Companion to Postcolonial Studies*, John MacLeod (ed.), Routledge, London and New York, 2007, 196-201.

koji su crpli nadu u pobjedu iz narodnih priča (često isprepletenih sa legendama i mitovima) i herojskih likova iz pretkolonijalne prošlosti<sup>305</sup>, igrale su ključnu ulogu u izoštravanju svesti o dijalektičkoj vezi između kolonijalizma i nacionalizma.<sup>306</sup>

U Verinim romanima pesma ima posebnu ulogu u artikulaciji traume, kao i u njenom prevazilaženju, te pružanju otpora kolonijalnoj vlasti. Roman *Leptir u plamenu* počinje jukstapozicioniranjem muzike i teškog fizičkog rada:

„Pauza. Iščekivanje.

Na ručno pravljenom gitari sviraju refren; ljubavnici nežnih ramena i jakih pesnica i hladnih zagrljaja...

U vazduhu zvuk srpa koji seče travu kraj puta gde crni muškarci sagibaju leđa pod suncem i pevuje neku melodiju, usred isparenja, uspavanku“ (BB, 3).

Pokrete radnika Vera upoređuje sa plesom, ali ritam rečenice istovremeno naglašava i monotoniju posla koji obavljaju: „Muškarci seku i vuku. Seku i vuku. Sagibaju se, seku, i vuku. Neophodno je pevati“ (BB, 5).

Mada posao koji obavljaju nije njihov izbor („Taj posao nije njihov: naređen je. Vreme nije njihovo: zaplenjeno je. Muka je njihova“ (BB, 5)), pripovedač u njihovom odnosu prema zemlji vidi onu ambivalentnost koja je karakteristična za kolonizovanog: blizak prirodi, sin zemlje koju obrađuje, on istovremeno doživljava posao koji obavlja kao ponižavajuće nasilje, ne samo nad samim sobom, nego i nad sopstvenom zemljom. Svojim poetičnim jezikom Vera upućuje na kolonijalnu prošlost: iščupano korenje, nešto što treba „osloboditi, tvrdoglavost [koju treba] pokoriti, dlanovi okrvavljeni sveže iscedenom tečnošću iz trave“ (BB, 4). Trava, kao simbol prirode koju treba savladati i zemlje koju treba pokoriti, je zlatna, sa stabljikama još uvek zelenim, kao „kod svega što je tek rođeno“, koje se još uvek čvrsto drže za tlo, a pokreti radnika koji je seku su poput tkanja ili plesa. Kada je iščupaju, radnici s ravnodušnošću idu dalje, tamo gde je trava još uvek „visoka i prkosna“ i monotono ponavljaju ritual pokoravanja.<sup>307</sup>

---

<sup>305</sup> Prva takva figura je Čaminuka, nazvan Mufemberi – prorok, jer je predvideo dolazak belaca i bio neka vrsta religijsko-političkog simbola koji je borcima služio kao model snage i nepobedivosti naroda Šona, a druga je Nehanda, najznačajnija heroina Prve čimurenge, pogubljena zbog pokušaja da svrgne s vlasti belu kolonizatorsku manjinu i koja je Ivon Veri poslužila kao inspiracija za njen prvi roman *Nehanda*.

<sup>306</sup> Chiwome, Emmanuel, „The Role of Oral Traditions in the War of National Liberation in Zimbabwe: Preliminary Observations“. *Journal of Folklore Research* 27.3 (1990): 241–247, <http://www.jstor.org/stable/3814255>

<sup>307</sup> Ova epizoda nije samo poetičan prikaz fizičke eksploatacije Afrikanaca, nego nagoveštava i ideju o čovekovoј univerzalnoj želji da pokori prirodu i stekne neku vrstu prava nad zemljom, što sve donekle asocira na teoriju Simon de Bovoar o muškoј želji za posedovanjem kao izvorom potrebe za dominacijom. Ovakav sistem vrednosti ispoljiće se u Fumbatinom odnosu prema Fefelafi, prvo u njegovoj želji da je „poseduje kao zemlju pod svojim nogama“, a zatim i u njegovom doživljaju Fefelafinog abortusa kao izdaje, i konačno u

Kao i radnici koji seku travu (implicitno politički osuđeni), Fumbata i njegovi saradnici građevinari pevaju dok rade, a pesma ih ujedinjuje, povezuje i na neki način oslobađa, jer dok zidaju visoke zidove oni pevaju „više od ičega što su sagradili“ (BB, 73). Središnje (deseto) poglavlje romana je tako svojevrsno ponavljanje prvog – radnici koji pevaju dok seku travu dovedeni su u vezu sa radnicima na gradilištu, pa se tako uspostavlja veza između sela i grada, između prošlosti i sadašnjosti, između robova na plantažama i nove generacije Afrikanaca koji napuštaju sela i dolaze u gradove samo da bi i dalje radili najteže poslove i trpeli ista poniženja kao i njihovi preci. Monotoni ritam rada dočaran je ritmom rečenice, kao i u prvom poglavlju: „Pevaju dok cigla silovito prelazi iz ruke u ruku. Gurnuta ili bačena. Nošena, podignuta, postavljena; gurnuta, nošena, postavljena“ (BB, 68). Pesma ih povezuje i ujedinjuje – svaki od njih „drži se za reč koju je onaj drugi ponudio... Rađenje reči, silovito, prigušeno“ (BB, 73). „Rođenje reči značajnije je od rođenja deteta“ (BB, 68) jer ih oslobađa nemušnosti, omogućava im da se izraze, da osete vezu sa prošlošću, sa prastarom reči „koja sve čini još oštrijim“ (BB, 68).

Napornom radu suprotstavljena je „lekovita harmonija“ kvele. To je muzika s kojom mogu da se „vinu više od oblaka; da potonu dublje od kamenja u vodi“ (BB, 5). Kvela je sveobuhvatni lajtmotiv koji povezuje događaje i protagoniste u romanu. Sama reč, pored toga što se odnosi na vrstu muzike, u žargonu znači i „policijski auto“, pa pored poziva na ples često služi i kao upozorenje onima koji po improvizovanim barovima piju zabranjena alkoholna pića. Kvela je zato višeznačan simbol. Ne samo da je način da kolonizovani pobjegne od monotonije i bede sopstvenog života i simbol suprotnosti koje karakterišu život kolonizovanog, nego je i oblik otpora. Kostelac smatra da, „Verin opis *kvele* nudi bogato zamišljen portret emancipatskog i lekovitog potencijala koji umetnost ima za potčinjene. Kako je predstavljeno u romanu, *kvela* je u stanju da prevaziđe teškoće koje su, kako tvrdi Spivakova, neizbežne u izražavanju potčinjenosti. To nije predstavnički sistem koji pokušava da govori „u ime“ ili „kao“ rodezijski kolonizovani subjekt. To je pre autentična praksa označavanja koja izvire iz same margine, izlažući i naglašavajući njeno epizodično i dislocirano stanje. Ona tako nudi način izražavanja koji omogućava subalternom iz Bulavaja da ‘odgovori’ opresivnom sistemu. U svom dvosmislenom otporu on ne podleže

---

Fefelafinom osećaju da joj je napokon „slomio stabljiku“, baš kao što je opisano osvajanje zemlje u ovoj epizodi.



porivu da se sjedini sa vladajućom hegemonijom, nego prisvaja, podriva i prevazilazi diskurs kolonijalnog gospodara.<sup>308</sup>

Kako primećuje Nuakanma, kvela povezuje „lična sećanja i kolektivno nesvesno sa iskustvima ukorenjenim u agoniji prekinutih života koji postižu smisao i autonomiju jedino tražeći oslobođenje putem otpora” i postaje „još jedno sredstvo pomoću kojeg subalterni progovara“, jer „stvaranje muzičkih instrumenata od otpada predstavlja metamorfozu običnog, pretvaranje svakodnevnih predmeta u nedodirljivu muziku koja otplovivši u visine prevazilazi prostor, te se ne može potčiniti.<sup>309</sup> Baš kao što pripovedač u romanu kaže, „sama ta reč prilagođena je da čini veličanstvene stvari. Može da ponese mnogo više nego što se od jedne reči može očekivati; odbacivanje, odvratnost, predaju, zavist. I duboku žudnju“(BB, 6).

Dok Fumbata nastoji da razreši odnos prema ocu, a time i prema istoriji sopstvenog naroda i svom nacionalnom identitetu, Fefelafi traži način da se pomiri s uspomenom na majku, prostitutku koju je na kućnom pragu iz ljubomore ubio beli policajac. Gertruda/Imelda, pokazaće se kasnije, nije njena biološka majka – njena majka je Zendil, koja nije mogla da se brine o njoj, pa je tu obavezu preuzela Gertruda, na ulici poznata kao Imelda. Sve to, uz činjenicu da je prisustvovala njenom ubistvu, čini Fefelafin odnos prema majci izuzetno komplikovanim i traumatičnim i ona uspeva da ga nekako razreši upravo uz pomoć kvele. Fefelafi odlazi u improvizovani bar čija vlasnica, Delive, je na neki nejasan način privlačni – Fefelafi prepoznaje u njoj snagu i nepokolebljivost kojoj se divi i koja za nju predstavlja neku vrstu dokaza da žena nije bespomoćno biće koje zavisi od volje drugih. Dok sluša zvuke kvele, ona oseća da je „čula ovu pesmu ranije, da je živela i disala u njoj“ (BB, 66) i svojim položajem, načinom na koji drži ruku na ulaznim vratima, a zatim je pušta da padne na pod, reprodukuje sliku majčine smrti. Uz pomoć kvele ona uspeva da dokuči univerzalno žensko iskustvo i poveže se sa majkom, da oprostí „Imeldi znajući kako je teško biti žena, leteti sa slomljenim udovom... Pitala se da možda nije trebalo da oprostí Gertrudi, a ne Imeldi... Fefelafi prinosi desnu ruku grudima i zadržava bol. Pronašla je Imeldu, konačno“ (BB,67). Ovo iskustvo, smatra Eni Gadano, pomaže Fefelafi da shvati ulogu koju je Gertruda imala kao gradska prostitutka i koju ona kao njena ćerka sada prihvata, ali odbija da nasledi. Simbol njenog odbacivanja te ženske genalogije je

---

<sup>308</sup> Kostelac, Sofia Lucy, **Poetic Language and Subalternity in Yvonne Vera's *Butterfly Burning and The Stone Virgins***, A dissertation submitted to the Faculty of Humanities, University of the Witwatersrand, Johannesburg, 2006, 57.

<sup>309</sup> Nwakanma, O., op.cit. 45.

spaljivanje Gertrudine/Imeldine haljine. Ono što je po Gađanovoj od posebnog značaja jeste činjenica da Fefelafi, za razliku od Fumbate, odbacuje „porodičnu istoriju“ bez ikakvog kajanja.<sup>310</sup>

U kontekstu traumatizovanog kolonijalnog subjekta ženi je dodeljena uloga one koja kao Fumbatina majka čuva uspomenu na herojstvo i stradanje muškaraca. To je tradicionalna uloga žene kao supruge i majke nacije. Ono što Vera želi da pokaže jeste da su i muškarci i žene podjednako žrtve kolonijalnog sistema, ali da patrijarhalni sistem nadalje žrtvuje ženu mitu o nacionalnoj istoriji kao epu o muškom herojstvu, gde je muškarac taj koji pati i strada, dok žena-supruga-majka svoje herojstvo iskazuje isključivo kroz bezrezervnu podršku muškarcu. I u kontekstu afričke urbanizacije četrdesetih godina 20. veka, čime se između ostalog bavi roman *Leptir u plamenu*, kada muškarci dolaze iz sela u gradove da bi radili na gradilištima, žene ih slede i dolaze za njima iako to nije bilo predviđeno, te „rađaju decu i podižu ih na dlanu ruke“, odlaze u predgrađa da od jutra do mraka „čuvaju, oblače i hrane belu decu na sopstvenim grudima“ (BB, 103). Njihovo herojstvo i veličina očitava se u samodricanju i mučeničkom nastojanju da obezbede hranu deci i podršku mužu, te da s tihim razumevanjem stoje u muškarčevoj senci. Ukoliko žena ne ispunjava svoju ulogu, ili ako nije u gradu nego je ostala u selu, muškarac će naći utehu u nekoj od gradskih prostitutki. Stereotip prostitutke koja razume i teši muškarca, vida mu rane i ne pita mnogo oličen je u liku Zendil koja nakon noći provedene sa belcima oseća prezir, ali sa Afrikancima oseća bliskost i želju da ih podrži i zaštiti – uljulkuje ih u san, a onda traži tragove biča i ožiljke na njihovim leđima, pokušava da „dokuči ponešto iz istorije svojih muškaraca, mrmljajući utešne reči bez ikakve naknade. Sasvim besplatno. Rizikuje samo sopstveni duševni mir“ (BB, 41).

Fefelafi, međutim, ne pristaje ni na jednu od tih uloga tradicionalno namenjenih ženama. Ona čak i ne zna priču o Fumbatinom ocu (što će se kasnije pokazati kao jedan od osnovnih pokazatelja da komunikacija između nje i Fumbate ne može biti kompletna), ona je mnogo mlađa od njega i ima drugačiji odnos prema prošlosti. Ona ima potrebu da prošlost prevaziđe i odbaci, a zatim krene dalje. Njena želja da se upiše na obuku za bolničarke nije nastala iz ljubavi prema tom pozivu, nego iz potrebe da „krene napred“, da „zakorči u nešto novo i neisprobano“ (BB, 71). Fumbata ne veruje da jedna crna Afrikanka ima šansi da se upiše u školu za bolničarke, pa je u tom kontekstu od posebnog značaja njeno pitanje: „Da li će iko uopšte znati da smo zainteresovani, ako se ne prijavimo“. (BB,

---

<sup>310</sup> Gagiano, Annie, Buried hurts and colliding dreams in Yvonne Vera's *Butterfly Burning* *Butterfly Burning*, [periodicos.uem.br/ojs/index.php/.../3572/3572](http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/.../3572/3572)

71) Fefelafi se ne boji da pokuša, a svojim postupkom ona naglašava želju i spremnost da se oglasi, da istupi sa margine i zauzme mesto u centru. U tome je i osnovna razlika između nje i Fumbate. Iako sudeluje u izgradnji grada i mada je grad koji svaki dan raste pred njegovim očima delo njegovih ruku i ruku njemu sličnih, te je otuda on sam taj koji doprinosi progresu i razvoju Bulavaja, Fumbata živi na periferiji grada, u neuglednoj jednosobnoj stračari u kojoj nema ni intime ni uslova za pristojan život. On je pristao da bude senka, kao i hiljade drugih Afrikanaca koji održavaju grad i omogućavaju mu da funkcioniše, ali se kreću gradom „nastojeći da budu nevidljivi” (BB, 7). „Modernizacija dolazi sa poniženjem”<sup>311</sup>, kaže Ana Gađano, a Afrikanci je doživljavaju kao izmeštanje i isključivanje. Fefelafi (a ne Fumbata) je ta koja postavlja pitanje zašto crnci ne bi upravljali vozovima kada znaju sve o njima, dok Fumbata opterećen prošlošću svoje nacije i čvrsto se oslanjajući na tradiciju, jedinu mogućnost sopstvenog ispunjenja vidi u životu sa Fefelafi, „u trijumfu koji muškarac i žena mogu pronaći i deliti u svojoj usamljenosti. Zar niko ne zna da je spreman da umre na Fefelafinom dlanu?” (BB, 70) Iako nije osvetio oca, niti učinio bilo šta što bi njegovu smrt učinilo smislenom, on njegovo stradanje nosi kao teret koji će predati svom potomstvu. Zato on Fefelafin abortus doživljava kao izdaju, kako njega samog tako i celokupne nacije. Ako nema sina kojem će preneti priču o stradanju svog oca, ona će nestati i tada će njegov otac ponovo umreti: „Čovek može biti obešen više no jednom ... On umire više puta... Pre smrti nastupi tišina“ (BB, 13). Kada konačno napušta Fefelafi i odlazi kod Delive, primećuje da je ulica mračna jer nema dece. On upoređuje decu sa svetlošću koja osvetljava ulicu, što je jasan simbol njegove vere u spas nacije kroz buduće generacije. Fefelafi, međutim, pripada novoj, mlađoj, energičnijoj generaciji koja ne želi da promene počnu sa njenom decom, nego sa njom samom. Zagledan u prošlost, Fumbata ostavlja potomstvu da otpočne pravi život, usmerena na budućnost, Fefelafi želi da počne život sada.

I Fefelafino viđenje herojstva je drugačije: dok Zendil, Delive i Fumbata smatraju da su kvela i priče o podvizima pobunjenika u toku Prve čimurenge (uz poneki čin bojkota kolonijalne vlasti) nezadovoljavajući, ali jedini moguć način otpora, Fefelafi nudi sasvim drugačiji obrazac: ona zahteva i smatra prirodnim što polaže pravo na ono što joj kao i svakom drugom ljudskom biću pripada – pravo na dostojanstven život, mogućnost izbora i odlučivanja o sopstvenom životu i telu. Ono što Fefelafi u stvari želi jeste neka vrsta samoafirmacije i potvrde sopstvenog integriteta. Ona želi slobodu i nezavisnost da bi mogla

---

<sup>311</sup> Ibid.

pogledati u muškarca „a da ne traži utočište u njegovim očima, da može da bude s njim a da ne sagori kao suva latica, onako kako je sada gorela jer ju je voleo čovek zbog kog se osećala kao zahvaćena olujom, kao da bi se mogla jednostavno udaviti, iako je i ona njega istinski volela“ (BB, 81). Potrebno joj je da ceni i voli samu sebe nezavisno od tuđeg odobravanja, makar to bilo i odobravanje čoveka kojeg iskreno voli. Fumbata „nikada ne bi mogao biti početak i kraj sve njene čežnje, žudnje za koju nije mogla da pronađe odgovarajuće ime“ (BB, 75).

Odnos između Fefelafi i Fumbate po mnogim kritičarima predstavlja kolonijalne odnose preslikane na porodični kontekst, pre svega zbog „opsesivnog polaganja prava na telo žene, gde je kolonizovani metonim marginalnosti upisane u bespomoćnosti ženskog tela,<sup>312</sup> dok se genealogija kolonijalnog porobljavanja „prenosi preko muškog subjekta i preobražava u porodično utamničenje ženskog partnera.“<sup>313</sup> Kada Fefelafi izranja iz vode, Fumbata, koji nikada ranije nije želeo da poseduje ništa sem zemlje, želi je kao „zemlju pod svojim nogama“ (BB, 29). Za Fumbatu je samorazumljivo da Fefelafi želi isto što i on – zajednički život i potomstvo, ali kada je osuđuje zbog abortusa on nesvesno sa optužbi da je ubila „njihovo“ dete, prelazi na optužbu da je ubila „njegovo“ dete: „Ubila si naše dete?... Sad si ubila moje dete i ništa mi nisi rekla? Gde si sahranila moje dete?“ (BB, 141-142) Ono što leži u korenu nesreće koja je zadesila ovaj par jeste nemogućnost komunikacije – njihova tragedija počinje sa tišinom koja nastaje između njih onog trenutka kada Fumbata postane svestan da Fefelafi želi nešto što joj on nikako ne može dati – slobodu i mogućnost samoafirmacije nezavisno od njega i njihovog zajedničkog života. Kada mu kaže da želi da se upiše u školu za bolničarke, Fumbata je iznenadi time što to zabranjuje, a njegov argument je taj da imaju „zajednički život“. Tog trenutka oni dele „tišinu koja je takva da se Fefelafi nada da nikada više neće morati da je propati s njim, dok Fumbata zna da je ne bi mogao izdržati a da se ne uguši“ (BB, 71).

Fefelafi se tako nalazi u situaciji da mora da bira između dve stvari koje joj najviše u životu znače – između Fumbate i sopstvene potrebe da „pronađe sebe“. Međutim, ma koliko njena ljubav prema Fumbati bila duboka i iskrena, potreba da ostvari svoj san je još veća, takva da u trenutku kada shvati da je trudna, svega dve nedelje nakon što je dobila obaveštenje da je primljena u školu za bolničarke, što je diskvalifikuje kao kandidatkinju, doživljava ozbiljnu krizu identiteta i priželjkuje sopstvenu smrt. Ona ne može da govori sa Fumbatom o tome, jer on se sve više emotivno udaljava od nje zbog njene želje da nastavi

---

<sup>312</sup> Nwakanma, O., op.cit., 37-42.

<sup>313</sup> Gagiano, A., op.cit., 45.

školovanje, pa odlučuje da pomoć potraži od žene – Delive. Na putu do nje ona u prizorima na ulicama Makokobe vidi svoju budućnost – ustajala voda, prljave ulice, beda i monotonija, razočarani i apatični ljudi i dečaci koji je pohotno gledaju. Sve to je u snažnom kontrastu sa slikom na početku poglavlja, gde ona kao prva crna bolničarka dostojanstveno korača ulicom Sidodžajv E2. Kada stiže do Delive, njena agonija je takva da više nije sposobna da atrikuliše sopstvene misli – ona ne govori nego „nepovezano mrmlja“, „mumla o tome kako je videla Fumbatu u snu“, „šapuće“, a glas joj je „kao užareni ugalj“ (BB, 103). Delive odbija da joj pomogne i ona odlazi kući, gde se njena kriza identiteta produbljuje.<sup>314</sup> Čini joj se da nestaje, a reč „ništa“ neprestano se ponavlja kroz celo poglavlje, kao simbol poništenja njenog celokupnog bića. Dok leži na madracu u svom jednosobnom stanu, ona na neki način testira sopstvena čula tražeći dokaz da je živa – navlači ćebe na usta i oseća *miris* tkanine, *čuje* glasove spolja, a zatim i glas koji dopire iz nje same i „koji moli“, gnuša se svega što se ne može *dotaći* ili *okusiti*, ali oseća da je samo „delimični svedok svake potpune realnosti“ i da mora *videti* da bi mogla promeniti „sve te glasove u njoj“ (BB, 108-109). Njena čula funkcionišu, ali ona oseća neku vrstu mrtvila („Nije učinila ništa, ostala je nema i mirna...“) i sopstvenu beznačajnost: „Nešto je jurilo ka njoj, bezoblično osećanje koje je ipak prepoznala. Bujica bola i kajanja veća od njenog sopstvenog uma, snažnija i odlučnija. Praznina je odlučila sve što je moglo da se odluči o njenoj beznačajnosti i njenom nedostatku mudrosti, a ona sama bila je ništa do plitka supstanca... Bila je ništa“ (BB, 110).

Kriza koju Fefelafi doživljava je istovremeno egzistencijalna, ontološka, etička i emotivna: ne samo da želi bolji život od onog koji joj se nudi u Makokobi, nego oseća ontološku potrebu za samoafirmacijom i potvrdom sopstvenog identiteta i integriteta, a uz sve to, pomalo zamagljeno, ali sveprisutno etičko kolebanje u vezi sa namerom da izvrši abortus, kao i sa sopstvenom ulogom žene kao majke i supruge, koje se sada odriče, kao što se odriče i čoveka kog nesumnjivo voli. Fumbata ništa od toga ne zna i ne želi da zna i to je ono što je najporaznije u njihovom odnosu. On ženu koju voli shvata kao jednodimenzionalno biće i nije sposoban da pojmi svu dubinu njenih osećanja, značaj njenih težnji i snova i ozbiljnost emotivne krize kroz koju prolazi. On i ne sanja da Fefelafina odluka nije ni u kom slučaju tako jednostavna ni sebična kako on to zamišlja.

---

<sup>314</sup> To je još jedan primer „ženske nesolidarnosti“, o čemu je već bilo reči – žene su u većitom takmičenju i borbi za naklonost muškarca, pa tako uvek smatraju jedna drugu konkurencijom, te često ne mogu računati jedna na drugu, iako sve prolaze kroz istu vrstu patrijarhalne represije i diskriminacije. Delive će postati Fumbatina ljubavnica, a Fefelafi će kasnije otkriti da je i Zendil sposobna da bude krajnje okrutna prema ženama koje smatra konkurencijom.

Krut u svojoj osudi, surov u konačnom odbacivanju Fefelafi, koju je zamenila Delive, on ne zna ništa o njenim dilemama ni stravičnim mukama koje je preživela tokom abortusa koji je izvela potpuno sama, u pustinji. Poglavlje koje opisuje abortus počinje negacijom: „Ne. Nema bojazni da će pasti, pa prema tome nema ni želje da se uhvati za nešto čvrsto, da se osloni na nekog, negde“ (BB, 113). Potpuno usamljena u svom bolu, ona je samo „jedna tačka na tlu“ (BB, 119). Njen bol je beznačajan u sred pustinje ravnodušne prema stradanju jednog sitnog ljudskog bića.

Fefelafi, međutim, nije jedina koja se tako oseća – hiljade žena Bulavaja „čeznu za nečim što bi nalikovalo na reku ili prostranstvo tako široko i fascinantno kao što je more“ (BB, 103), ali se svakodnevno suočavaju sa razočarenjima i porazima. Dok Zendil prolazi ulicama Makokobe, priseća se „žene koja je umrla u snu jer ju je muškarac odbacio“ (BB, 90), a zatim i jedne koju je muž prodao za točak od bicikla. Potpuno gola, žena se popela na krov i vikala da je spremna da napusti i taj krov i kuću i svog glupavog muža, samo ako je neko voljan da za nju dâ dva točka. Dvostruko marginalizovana kolonijalno-patrijarhalnim sistemom, afrička žena prisiljena je da na ekstremne načine učini sebe vidljivom i svoj glas validnim. Nažalost, Afrika četrdesetih godina 20. veka nije spremna za promene u patrijarhalnom sistemu vrednosti, pa je Fefelafin pokušaj samoafirmacije unapred osuđen na propast. Žrtva koju je podnela je ogromna – nedeljama nakon abortusa, ona je „podeljena na dvoje, jedan deo nje je mrtav, drugi još živi“, a uz to oseća „jak poriv da nekom strancu kaže da se njen život okončao. Stranac bi prikupio detalje i bacio ih u vetar“ (BB, 127).

Uporedo sa potrebom da verbalizuje/artikuliše traumu, ona oseća da gubi sposobnost govora: „Pesma joj pali usne, ali ona nema reči za nju. Pokušava ponovo. Nema reči, samo njihov oblik, zvono koje besomučno zvoniti, so na njenom jeziku. Skupljena prašina. Izgubljena melodija“ (BB, 128). Istovremeno, ova slika je i nagoveštaj da njena trauma, njeno herojstvo/mučeništvo/pobuna/ stradanje neće biti opevano u pesmama niti će postati deo usmenog predanja. U nacionalnoj istoriji nema mesta za priče o potrebi žene za slobodom, kako od kolonijalnih, tako i od patrijarhalnih stega, niti od uloga koje su joj imperijalno-patrijarhalnim sistemom vrednosti unapred namenjene. Na to je upozorava i Zendil kada kaže: „Ti nisi muškarac, Fefelafi. Šta ćeš raditi u Makokobi kad nisi muškarac? Zar ne znaš da žena ima samo jedan trenutak da proživi ceo svoj život? ... Makokoba je neprijatna prema ženama koje se kao ti pretvaraju da su leptiri koji mogu da slete na koji god hoće cvet“ (BB, 129).

Kada shvati da se Fumbata udaljava od nje i okreće drugoj ženi, ona se ponovo pita „čemu živeti i biti tako nepoželjna, tako neposebna, tako zaboravljena, tako mrtva“ (BB, 136). Fumbata je u svom besu vređa, a ona postaje „ništa, čak više nego što je mislila da to uopšte moguće. Nikada više neće moći da posmatra zvezdu ili da hoda ili podigne ruke da ukloni paučinu sa svoje staze, bilo šta što je zahtevalo zamah ruke ili podignuto stopalo bilo je za nju nemoguće... Ugasila se kao iskra plamena...Telo joj je mirovalo, jer da se uspravila da pogleda šta on to govori, nestalo bi i ono malo što je preostalo od njenog istinskog bića“ (BB, 142-143). Usred poniženja koje doživljava od čoveka kog je volela i koji je sada optužuje za najniže porive, Fefelafi nije u stanju da progovori i jedino što u svojoj obamrlosti može da oseti jeste da se pomokрила u krevet.

Dvadeseto poglavlje pisano je u prvom licu, a pripovedač je Fefelafi koja kaže da je ponovo trudna, te da joj je Fumbata sada konačno „sломio stabljiku“ (BB, 145), što evocira prizor radnika u prvom poglavlju koji seku travu i čije se ruke „stapaju sa sjajnim kićankama zlatne trave čije su se stabljike, još uvek zelene kao sve tek rođeno, čvrsto pripijale uz zemlju“ (BB,4). Patrijarhalno-imperijalni imperativ osvajanja i posedovanja, te već pomenuta paralela između Fefelafi i zemlje koju Fumbata želi da poseduje, ponavlja se i ovom epizodom. Jedini put oslobođenja Fefelafi vidi u smrti, a niz lajtmotiva koji se ponavljaju kroz roman nagoveštavaju stvarni smisao njenog samoubistva samospaljivanjem.

Već u prva dva poglavlja, ponavljanjem određenih motiva Vera povezuje smrt pobunjenika sa ljubavnicima i rođenjem dece – drveće na kojem su obešeni pobunjenici prosipa mahune sa semenkama, baš kao i ono pod kojim stoje ljubavnici u ulici Sidodžajv E2 u Makokobi – i zaključuje da je „smrt jednako intimna kao i ljubav“, te da postoje trenuci kada se „smrt i rođenje dodirnu“ (BB, 13), kao što je to slučaj sa Fumbatinim rođenjem – on se rodio nešto posle očeve smrti, pa je godina smrti njegovog oca ujedno i godina njegovog rođenja. Vera ponavlja identične metafore u sceni Fefelafinog samoubistva, konstatujući da Fefelafi traga za „predajom. Smrću jednako intimnom kao što je rođenje. Rođenjem jednako izvesnim kao što je ljubav“ (BB, 149). Na taj način autorka sagledava ljudski život kao ciklus u kojem se suprotnosti prožimaju, što dodatno naglašava neprestanim insistiranjem na sveprisutnosti i uzajamnoj povezanosti četiri osnovna elementa – vatre, vode, zemlje i vazduha – koji su na razne načine utkani u potku romana. Fefelafi je tako u Fumbatinim očima „sunčeva svetlost... voda i vazduh“ (BB, 26-27). Istovremeno, ruke su joj iste boje kao i stena na kojoj leži, te tako čini prirodnu celinu sa svojim okruženjem. Sva četiri elementa prisutna su i u slici obešenih pobunjenika, koji

lebde u vazduhu, a potom padaju u prazno korito reke, gde se element vatre javlja kroz sliku munje koju žene prihvataju s neba i pomoću koje preimenuju svoju decu. U slici dece koja se igraju na ulici vetar pravi muziku u praznim bocama, a deca zamišljaju kišu u svojoj igri kada pronađu odbačeni kostur kišobrana, prašina ih zasipa dok kraj njih prolaze automobili iz kojih im mašu beli stranci, da bi se konačno javio i element vatre u eksploziji naftnog rezervoara, gde u plamenu nestaju životi radnika. U trenutku smrti Fefelafi je „čisti plamen, čak iako *tlo* pod njenim nogama već klizi, izmiče. I ona umire u sopstvenoj oluji, i čuje *vetar* kako joj se skuplja oko kolena, i najfiniju *bujicu* koja preti svakom nastupu bola... a ona je ispod te bujice i zadržava dah, jer zna da će se nekada, nekako konačno uzdići u svoju sopstvenu pesmu.“ (BB, 150)

Erika Borg smatra da ono što Vera pokušava da pokaže jeste da su „različiti prirodni fenomeni živo prisustvo u ovom svetu, te da okružuju i predstavljaju ljude. Otuda, svako osećanje i svako iskustvo poprima univerzalnu dimenziju. Putem simbola briše se granica između ljudskog i neljudskog i postiže određena harmonija u kojoj je sve povezano i prirodno...U ovom zajedništvu s prirodom, čak se i smrt može posmatrati u drugačijem svetlu, ne kao okončanje života, nego pre kao njegova metamorfoza. Tako, pomoću motiva i simbola koji se ponavljaju, roman istovremeno prenosi osećanje bola i užasa, kao i potpuno suprotna osećanja olakšanja, radosti i lepote.“<sup>315</sup>

Ponavljanje lajtmotiva i simbola ima još jednu funkciju. Naime, repeticija kojom se odlikuje Verin stil upućuje na rituale koji su karakteristični za afričke kulture, a koji se prepoznaje u ritmu muzike, u plesu i jeziku. Nuakanma smatra da Fefelafi ritualizuje smrt – prvo traumatičnim abortusom, a potom i sopstvenom smrću u plamenu, što „Vera dočarava jezikom koji sadrži 'simboličnu ekstazu' i koji, kako ispravno zapaža Eva Hanter ujedinjuje značajnu simboliku 'ljudi koji pevaju dok rade kraj puta, dece u igri i kvele u ubedljivi čin govora i protesta.“<sup>316</sup> U trenutku samoubistva Fefelafi je u stanju da „prošapuće, pre nego što joj se glas pretvori u pepeo, jednu istinu koju će on zauvek pamtit... Dodir, njen sopstveni iskreni dodir; da voli svoje telo sada, nakon što ga je on voleo i napustio, da voli svoje obrve i svoja kolena, konačno to može, da prigrlji svaki deo sebe s plamenom, duboko i posebno“ (BB, 150).

Iako su usmena tradicija, pesma i kvela nesumnjivo svojevrsan način da se prevaziđe kolonijalna učutkanost, patrijarhalni obrazac isključuje ženu iz te iste tradicije ili

---

<sup>315</sup> Borg, Erika, *Catharsis in Yvonne Vera's Butterfly burning*, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:206785/fulltext01.pdf>

<sup>316</sup> Nwakanma, O., op.cit., 44.



tumači njenu ulogu na neadekvatan način, pa ona mora da traži sopstveni način izražavanja, „sopstvenu pesmu” u koju će se uzdići. Eleke Bumer smatra da Verine junakinje neprestano bivaju „ranjene nacionalnom istorijom koja im odbija pristup”<sup>317</sup>, pa se zato književnost nudi kao moćan medij putem kog žena može ostvariti neku vrstu samodređenja. Da bi mogla da ispriča sopstvenu priču, žena mora stvoriti sliku autonomnog sopstva, a pisana reč otvara prostor gde se mogu iskazati svi tabui i tajne. Zato Nuakanma u afričkoj feminističkoj naraciji vidi sredstvo „ne samo za preispitivanje praksi koje marginalizuju ili slabe položaj žene, nego i za razotkrivanje načina na koji je ženski glas ugušen putem tabua, mehanizama moći, kao i čestim predstavljanjem antikolonijalnog pokreta kao epa o muškom herojstvu”<sup>318</sup>, a u romanima Ivon Vere ilustraciju jednog takvog pokušaja da se učutkanoj, marginalizovanoj, postkolonijalnoj ženi vrati moć, odnosno mogućnost govora.

---

<sup>317</sup> Boehmer, Elleke, *Colonial and Postcolonial Literature*, Oxford Univeristy Press, Oxford, 2005, 217.

<sup>318</sup> Ibid., 40.

## ***Bez imena: Telo žene, zemlja, trauma i postkolonijalna amnezija***

Teme koje su joj donele reputaciju književnice koja ruši tabue, Ivon Vera otvara već u svom drugom, dvostruko nagrađivanom romanu *Bez imena* (1994), u kojem se, osim što ukazuje na mehanizme učutkivanja i marginalizovanja žene u imperijalno-patrijarhalnom kontekstu, bavi temama kao što su seksualno nasilje i čedomorstvo.

I ovim romanom Vera preispituje ulogu žene u nacionalnoj istoriji, ovog puta u kontekstu Rodezijskog građanskog rata, poznatog još i kao Oslobođilački rat Zimbabvea ili Druga čimurenga.<sup>319</sup> Istorijski događaji samo su implicitno prisutni u romanu, dok Vera u fokus svog interesovanja stavlja ženu koja kao višestruka žrtva društveno-istorijskih zbivanja nastoji da razreši traumu izazvanu događajima iz prošlosti. Glavna junakinja, Mazvita, pokušava da traumatični događaj potisne u zaborav, pa čak nastoji i da se fizički što više udalji od mesta gde se trauma desila, ali konačno shvata da od sopstvene prošlosti ne može pobeći, te da je jedini put njenog (potencijalnog) ozdravljenja u suočavanju sa onim što se desilo. Događaji u romanu predstavljeni su u vidu fleš-bekova, onako kako Mazvita tokom svog putovanja rekonstruiše sopstvenu istoriju i tek pred kraj romana postaje jasno da ona putuje sa svojim mrtvim detetom na leđima, koje je sama ubila. Postepeno otkrivamo da je Mazvitu silovao jedan od vojnika oslobođilačke vojske, nakon čega je ostala trudna. Ona o tom traumatičnom događaju ne može da govori, pa Njenjedzi, mladić koji je voli i želi da otpočne život s njom, ne zna ništa o tome. Mogućnost oporavka ona vidi u odlasku u veliki grad, ali Njenjedzi nije spreman da je prati. U Harareu upoznaje Džoela i počinje da živi s njim, ali kada shvati da dete nije njegovo, on zahteva od Mazvite da ode, da bi ona zatim ubila bebu i sa mrtvim detetom na leđima krenula nazad u svoje rodno selo.

---

<sup>319</sup> Bio je to vojni sukob između Armije Rodezije i gerilskih organizacija ZAPU ([Afrički narodni savez Zimbabvea](#), pod vođstvom Roberta Mugabea) i ZANU ([Afrički nacionalni savez Zimbabvea](#), na čijem čelu se nalazio Džoša Nkomo). Rat je trajao od 1964. do 1979. godine, a početkom 1970ih, ZAPU i ZANU odlučile su da u borbi protiv zajedničkog neprijatelja formiraju „Patriotski front“ u sastavu kojeg su oba pokreta zadržala svoju punu autonomiju. Rat se završio padom belacke vlasti i proglašena je (i međunarodno priznata) Republika Zimbabve. Usledile su unutrašnje borbe za prevlast u kojima se Robert Mugabe istakao kao lider i uskoro slomio pobunu rivala Nkomoa. U plemenskim sukobima koji su trajali od 1982. do 1985. godine ubijeno je najmanje 20000 ljudi, a Mugabe je iz ovih sukoba izašao još snažniji, te je preuzeo kontrolu nad zemljom i vojskom i od tada se nalazi na funkciji predsednika. (Vuković, F., *“Ova zemlja ne pripada vama” – Protjerivanje bjelačkih veleposjednika u povijesnom kontekstu Zimbabvea i Rodezije*, <http://www.advance.hr/vijesti/ova-zemlja-ne-pripada-vama-protjerivanje-bjelackih-veleposjednika-u-povijesnom-kontekstu-zimbabvea-i-rodezije> )

Kako primećuje Fiona MekKan, u Verinoj prozi „se žensko telo često predstavlja kao mesto najstrašnijih oblika nasilja.“<sup>320</sup> Opis seksualnog nasilja u njenim romanima takav je da „oscilira između elipse i preobilja detalja, rečenog i nerečenog, metafore i realnosti, stalno se opirući senzacionalizmu i neprestano naglašavajući raznovrsne oblike otpora ženskih likova, žrtava seksualnog nasilja.“<sup>321</sup> Bez obzira na to što ponekad detaljno opisuje nasilje, Vera više insistira na percepciji i osećanjima žrtava nego na samom nasilnom činu.

Ono što Mazvita oseća tokom silovanja i nešto kasnije, nakon što pobegne, jeste neka vrsta dezintegracije njenog tela – ne oseća noge i čini joj se da trči na rukama koje vidi ispred sebe. Istovremeno, distancira se i od sopstvene ličnosti i leži nepokretna, „nesvesna da još uvek ima ime koje je njeno.“<sup>322</sup> Posledice tog traumatičnog događaja su dalekosežne: Mazvita doživljava duboku krizu identiteta praćenu osećanjem potpune izolovanosti, marginalizovanosti i otuđenosti. Nagoveštaji rascepa ličnosti i potpune dezintegracije njenog bića daju se приметiti već u prvom poglavlju. Dok čeka da se ukrca u autobus koji će je, saznaćemo kasnije, odvesti nazad u rodno selo, ona stoji izdvojena, sama, nepokretna. Oseća da joj se vrat uvrće i lomi (što je svakako nagoveštaj osećaja krivice koji je proganja zbog ubistva koje je izvršila polomivši detetu vrat), a zatim i da joj se celo telo naginje ulevo, zbog grbe na leđima (koja je, u stvari, njeno mrtvo dete umotano u platno za nošenje dece na tradicionalni afrički način), da je ta grba progutala sve njene misli, te da je celo njeno biće napušta i juri ka toj izbočini gde je čula „slabašni umirući plač“ (WN, 8). Nekakav neobičan prizor joj se javlja pred očima da bi je potom „zgrabio i razmazao joj blato po licu“ (WN, 8), ostavivši je tako sa „zapanjenim mahnitim pogledom“ (WN, 8). Koža joj se ljušti i otpada sa tela, a ona ostaje „svučena, izložena, ogoljena“ (WN, 9).

Njena potreba da progovori o bolu koji je razdire nazire se u osećaju „snažnog probadanja, kao od polomljenog stakla, na jeziku, gde je nosila fragmente svog bića“ (WN, 8). Ta dramatična dezintegracija njenog tela i bića ogleda se i u otupljivanju čula – dok hoda gradom, ona se kreće „u sopstveom tunelu gde je istinski mračno, očajnički tesno“ (WN, 15). Još jednom, pojedini delovi njenog tela se odvajaju: „Poslala je glavu napred,

---

<sup>320</sup> MacCann, Fiona, „*Writing Rape: The Politics of resistance in Yvonne Vera's Novels*“, in *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Gunne, Sorcha, Thompson, Brogley Zoë (eds.), Routledge, New York, 2010, 86.

<sup>321</sup> Ibid.

<sup>322</sup> Vera, Yvonne, *Without a Name and Under the Tongue*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 2002, p.35. (U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni da WN i navedeni u zagradama.)

kroz tunel, i sreća se sa tamom“ (WN, 15), da bi zatim oslepela i zanemela, a i sluh je izdaje pa jedino što može da čuje jeste glas koji doziva *amai*, što na jeziku Šona znači „majka“.

Njena potpuna otuđenost od sopstvenog tela i bića jeste katastrofalna posledica nasilja koje je pretrpela, što je sve skupa zatim prouzrokovalo novi nasilni čin. Mazvita sam događaj pokušava da negira time što ne govori o njemu (reč tišina ponavlja se 19 puta u poglavlju koje opisuje trenutak silovanja, primećuje MekKanova<sup>323</sup>), a to stanje negiranja očitava se i u već pomenutom distanciranju od pojedinih delova tela, kao i u neposobnosti da se seti lica napadača. Ono što oseća nakon traumatičnog događaja jeste sveobuhvatna praznina i ona čezne za nekim osećanjem koje bi je moglo osloboditi, kao što su tuga ili mržnja. Međutim, mržnja „zahteva lice u koje se može sasuti, ali traganje za licem bilo je uzaludno“ (WN, 36). Konačno, ona negira ceo događaj i prenosi svoja osećanja na taj trenutak, jutro, zemlju: „Nikada nije bio u njoj. Povezivala ga je samo sa zemljom. Zemlja je bila ta koja ju je napala. Izrastao je iz zemlje. Videla ga je kako raste iz zemlje, iz izmaglice, iz reke. Zemlja mu je dozvolila da izraste iz nje u njeno telo“ (WN, 37).

U intervjuu sa Evom Hanter, Ivon Vera naglašava da se pitanja nasilja i zemlje u ovom romanu prožimaju<sup>324</sup>, a Eleke Bumer smatra da Vera u svojim delima posmatra zemlju kao muški medij.<sup>325</sup> Oslobodilački rat je u velikoj meri imao veze sa pitanjem vlasništva nad zemljom, koje je od posebnog značaja u istoriji Zimbabvea<sup>326</sup>, a Vera u tom kontekstu analizira promenu odnosa prema zemlji, smrti i rođenju uzrokovanu kolonijalnim susretom koji menja svest kolonizovanog naroda. Ono što ona naziva *prekolonijalnom svešću* karakteriše verovanje da se zemlja nalazi pod zaštitom predaka, te da preci putem zemlje vode brigu o svojim potomcima. U prekolonijalnoj Africi bila je ukorenjena ideja o deljenju, te je narod Šona zato bio voljan da deli svoju zemlju sa kolonizatorima. Kada je Britanska južnoafrička kompanija odlučila da otpočne sa eksploatacijom zlata, oni su bili spremni da im pokažu nalazišta, ali ne i na ono što je usledilo: kolonizatori su počeli da iseljavaju pripadnike naroda Šona da bi se naselili na njihovoj zemlji. Tokom Prve čimurenge Nehanda postaje idejni vođa koja izražava pobunu Šona i Ndebele naroda protiv

---

<sup>323</sup> Ibid., 89.

<sup>324</sup> Navedeno prema Muponde, R., “The sight of the dead body: dystopia as resistance in Vera’s *Without a Name*,” in Muponde, Robert and Taruvinga - Maodzwa, Mandivavarira (eds), *Signs and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Weaver Press, Harare, 2002, 110.

<sup>325</sup> Što je sprotro od feminističkih teorija po kojima je zemlja ženski medij (videti npr. Bovoar, S., *Drugi pol*, op.cit.)

<sup>326</sup> Prema jednom izveštaju (BBC News, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/6958418.stm>) 1979. godine, kada je svrgnuta belačka vlast u tadašnjoj Rodeziji, bela manjina, njih oko 5%, posedovala je čak 80% plodne zemlje. Početkom 21.veka Mugabe je pokrenuo zemljišnu reformu kojom je zemlja redistribuirana i dodeljena uglavnom siromašnom ruralnom stanovništvu.

prisvajanja zemlje u kojoj su bili pokopani njihovi preci. Vera naglašava da verovanje afričkih naroda da zemlja ne pripada njima ne znači da su bili spremni da je napuste: oni su sebe videli kao jedan aspekt te zemlje, a ne kao njene gospodare. Verin cilj tokom pisanja *Nehande* bio je da pokaže jednu drugačiju viziju sveta, neku vrstu mitskog poimanja istorije i sveta u kojem je bilo moguće da jedna žena, kao duhovni vođa, ujedini ljude i navede ih da je slušaju. „Verovali su joj dovoljno da se bore za zemlju – za zemlju uopšte, ne samo za svoju zemlju.“<sup>327</sup> Tokom Druge čimurenge, međutim, borba se vodila za „njihovu zemlju“, što je prema Verinom mišljenju pokazatelj da se svest kolonizovanog naroda o značaju zemlje promenila i prilagodila kolonizatorskom sistemu vrednosti. Razvija se ideja o vlasništvu nad zemljom, a borci za nezavisnost bili su spremni da koriste evropsko oružje i evropske jezike da bi se izborili za svoje pravo nad zemljom u ovom novom, prilagođenom sistemu vrednosti i shvatanja vlasništva i odnosa između čoveka i zemlje. Ipak, i tokom ove druge faze u borbi protiv kolonizatora mitovi i legende o Nehandi su u velikoj meri uticali na moral i entuzijazam boraca, te je u suštini osnovni pokretač borbe ostao tradicionalni sistem vrednosti. U romanu *Bez imena*, po rečima same autorke, Njenjedzi zastupa ideju da je zemlja ta koja polaže pravo na čoveka, a ne obrnuto: „Tako je to sa zemljom. Drži te i polaže pravo na tebe“ (WN, 39), pa je za njega borba za zemlju svojevrsan duhovni poduhvat.<sup>328</sup> Njenjedzi smatra da zemlja ne pripada ni belcima ni crncima, da niko ne može posedovati nešto tako „prostrano i tajanstveno.“ (WN, 38) Istovremeno, on prema zemlji oseća obavezu i odanost koju, kako veruje, duguje precima. On u kolonizatorima vidi strance koji eksploatišu zemlju i koji nemaju nikakvih osećanja prema njoj, pa je zato dužnost kolonizovanih naroda da ih proteraju i čuvaju zemlju u ime onih od kojih su je dobili: „Otići znači priznati da nam je zemlja oduzeta. Moramo da čekamo ovde, sa zemljom, ako želimo da budemo odani njoj i onima koji su nam je dali“ (WN, 38). Njenjedzi tako zasniva svoje lično shvatanje nacije na bezuslovnoj odanosti zemlji, dok je Mazvitu nasilje koje je doživela od borca za slobodu, naciju i zemlju, otuđilo od tog prostora kao mitskog pradedovskog tla.<sup>329</sup> Ona svog napadača u toj meri identifikuje sa kultom „dece zemlje“ da joj se čini da „izrasta“ iz tla. Dok Njenjedzi tvrdi da radom na zemlji gradi vezu s njom, Mazvita tu vezu poriče, kao i vezu sa afričkom tradicijom. Prvo robovi, a potom loše plaćeni radnici, Afrikanci nemaju mogućnost da odlučuju o onome što

---

<sup>327</sup> Hunter, Eva, *"Shaping the Truth of the Struggle": An Interview with Yvonne Vera, Current Writing*, 10(1), 1998, 75-86.

<sup>328</sup> Ibid.

<sup>329</sup> Boehmer, Elleke, *Beside the West: postcolonial women writers, the nation, and the globalised world, African Identities*, Volume 2, Number 2, 2004, 177.

će sejati, ni kako će i šta raditi. Usevi ih se ne tiču, jer nisu njihovi, a za tuđe useve ne mogu se moliti. Zato su zamrli i žetveni rituali, a time i deo njihove tradicije. Za razliku od Njenjedzia, ona smatra da se afrički narod kolonizacijom otuđio od zemlje i sopstvene tradicije i da je vreme da posmatraju sopstveni položaj u novom svetlu. Borba za zemlju nije rešenje, smatra Mazvita: „Zemlja nas je zaboravila. Možda sanja neke nove snove za sebe“ (WN, 39).

Vera ovim romanom istražuje još jedan fenomen kojim se počela baviti pišući o Prvoj čimurengi i o Nehandi: ona se pita šta se to desilo sa društvom u kojem je bilo moguće da jedna žena bude tako moćan pokretač i ujedinitelj naroda, da bi samo nekoliko decenija kasnije potpuno izgubila moć. To je trenutak, kaže ona, kada je shvatila koliko je svet pretkolonijalne i posktolonijalne Afrike različit: ako je ono što je učinila Nehanda bilo zaista moguće, onda „mora da je u afričkom svetu, u Zimbabveu, nekada postojalo nešto što se sada izgubilo.“<sup>330</sup> U Nehandino vreme vođa je mogao biti bilo ko koga su izabrali preci, čak i žena, a Ivon Vera fascinirana je činjenicom da se u vreme kada se među evropskim glasovima retko kada mogao čuti i neki ženski, u istoriji njenog naroda javlja tako moćna ženska figura. U intrvjuu sa Evom Hanter, Vera nadalje objašnjava svoju želju da svojim drugim romanom pokaže kako tokom druge faze borbe pored onog kolonijalnog izranja i jedan novi, patrijarhalni narativ – veliki narativ o herojstvu. Činjenica da Mazvitu siluje vojnik oslobodilačke vojske dovodi u pitanje kredibilitet te oslobodilačke vojske, pa i same borbe. Taj navodni oslobodilac osporava joj pravo „[a]ko ništa drugo, onda na ono što je suštinski njeno – njeno telo, ona sama i njena potraga.“<sup>331</sup> Vera na taj način želi da skrene pažnju na žensko iskustvo i na „ono što se događa ženama dok stvaramo ove [ratne] heroje.“<sup>332</sup> Ona nastoji da prikaže ženu u njenoj potrazi za slobodom, da objasni njenu potrebu da razume sopstveno telo u kontekstu promena koje se dešavaju u društvu i, između ostalog, u odnosu prema zemlji.

Veza između zemlje i ženskog tela je prilično direktna, smatra Vera: zemlju u Zimbabveu većinom obrađuju žene, a to zahteva direktno angažovanje njihovih tela, toliko da je ono uveliko deo tog prostora, a koji opet ne pripada ženi, nego nekome drugom – uvek muškarcu, pošto je zakon takav da žene ne mogu imati vlasništvo nad zemljom. Da bi se taj konflikt rešio, neophodno je redefinisati odnos prema zemlji u ovoj postkolonijalnoj fazi da bi se pronašli novi putevi za samooslobođenje žena. Muponde smatra da je rat za

---

<sup>330</sup> Ibid.

<sup>331</sup> Ibid.

<sup>332</sup> Ibid.

nezavisnost bio je „muški“ rat koji ženama nije mogao doneti nikakve privilegije. Zato i Mazvita odbija da učestvuje u borbi koja je se ne tiče<sup>333</sup>, a njeno povezivanje nasilja sa zemljom svojevrsna je kritika značaja koji se pridaje zemlji i vlasništvu nad njom, bilo da se radi o kolonijalnom osvajanju ili o nacionalno-oslobodilačkom ratu. U oba slučaja, borba za vlasništvo nad zemljom otvara prostor za novi krug nasilja u kojem stradaju svi – borci, civili, muškarci, žene, deca. Kada dvojica muškaraca u autobusu za Mazvitino rodno selo Mubairu razgovaraju o svojim ženama koje obrađuju zemlju dok oni rade u gradu, jedan od njih kaže: „Ženska leđa su jaka. Muškarac ne može biti tako pognut ceo dan. Muškarac se ne može sageti kao žena.“ Drugi dodaje: „I još nositi bebu na leđima. Ženska leđa su stvorena za rad. Ženska leđa su jaka kao stena“ (WN, 62). S njima u autobusu je Mazvita koja oseća da su joj leđa „slomljena“, a beba koju nosi na leđima je mrtva, te ona tako stoji u dramatičnoj opoziciji sa tradicionalnom predstavom afričke žene.

Simon De Bovoar smatra da je „žena svrgnuta s prestola pojavom privatne svojine“, jer „vlasnik svoju egzistenciju otuđuje u svojini... Svojina prevazilazi uske granice ovog prolaznog života, postoji i posle raspadanja tela, ona je zemaljsko i vidljivo ovaploćenje besmrtnosti duše... Obradivati očevo imanje, odavati poštu senima oca, za naslednika je jedina i ista (*sic!*) obaveza.“<sup>334</sup> Uloga žene u tom slučaju je da obezbedi potomstvo koje će precima garantovati život i na zemlji i na drugom svetu. Da svojina ne bi bila otuđena, i potomstvo, kao i žena moraju biti vlasništvo muškarca. Odlaskom u grad, gde nema ni zemlje ni vlasništva nad njom, ženi se otvara mogućnost da bude slobodna. Mazvita je spremna da takvu mogućnost oberučke prihvati. Njenjedzi insistira na tome da „te zemlja drži i polaže pravo na tebe“ (WN, 39), a to je upravo ono od čega Mazvita želi da pobegne. Ona oseća da nema kontrolu nad sopstvenim životom i želi da to promeni: „Želela je da pobedi svoju realnost sada, a ne da trpi ko zna koliko još dugo. Imala je snažan osećaj sopstvene moći i autoriteta, sposobnosti da menja i utiče na definicije svoje realnosti, da prilagođava međe svoje vizije i odbaci granice vlastitog napretka“ (WN, 40).

Osim toga, ona odlazi u grad da bi pobegla od traumatičnog događaja, da bi se distancirala od njega i fizički i psihički i u vrevi velegrada zaboravila prošlost i stvorila novi identitet za sebe. Mazvita kao svoje odredište bira veliki grad i zbog toga što se gerilski rat uglavnom vodio u ruralnim delovima, pa se stoga u gradu oseća bezbednije. Njen odlazak u Harare je uz to i deo opšte socijalne klime pošto sedamdesetih godina

---

<sup>333</sup> Muponde, R., op.cit., 111.

<sup>334</sup> Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, prevela s francuskog Mirjana Vukmirović, Beogradski izdavački zavod, Beograd, 1983, 112.

dvadesetog veka ruralno stanovništvo migrira u velike gradove u potrazi za bolje plaćenim poslovima. Urbanizacija i modernizacija afričkih gradova, kako beleži Vera, praćena je svojevrsnom evropeizacijom i Mazvita oseća da se stanovnici gradova udaljavaju od svojih korena, da se „njihovi preci više ne usuđuju da ih prepoznaju“ (WN, 33). Sloboda koju veliki grad obećava ogleda se u „odsustvu“ – odsustvu sećanja, veza sa prošlošću, identiteta. Mazvita doživljava ljude u gradu kao bezličnu masu lica s kojih otpada koža, gde su ljudi i sami „saučesnici u tom guljenju kože sa sopstvenih lica, u tom neobičnom ritualu lišavanja nasledstva“, te „hodaju ulicama bez lica, nevidljivi, poput duhova“ (WN, 33). Mazvita oseća da joj grad nudi mogućnost da postane bilo ko – neka Rozi, Mildred, Margaret, Anđelina, Konstas, Džulijet, Džuli... Ona, ipak, ostaje pri svom imenu – za razliku od Džoela, čije je evropsko ime očigledan znak udaljavanja od sopstvenih afričkih korena. Rešena je da počne novi život i veruje u sopstvenu sposobnost da se menja i prilagođava. Istovremeno, oseća potrebu da se oslobodi ovisnosti o Džoelu – svoje planove i snove o budućnosti ona ne želi da vezuje ni za koga, osim za sebe samu. Dok traži posao, ona u suštini nastoji da otkrije „ko je ona u stvari, jer je shvatila da je u gradu bila neko drugi, drugačiji, neko koga do sada nije poznavala. Mazvita je morala da pronađe svoj Harare. Morala je da pronađe glas kojim će govoriti, a da ne pokušava da se sakrije od sebe same“ (WN, 67).

Njena strategija negiranja traumatičnog događaja i pokušaja da u gradu izgradi za sebe neki novi identitet, međutim, nije uspela nego je izazvala još jedan čin nasilja – čedomorstvo. Njeno telo još jednom ju je izdalo i ona se ponovo nalazi u istom bespomoćnom položaju, bez kontrole nad sopstvenim telom i životom. Ubistvo deteta je zato za nju pokušaj da ponovo stekne kontrolu nad sopstvenim životom i sudbinom i upravo taj čin, paradoksalno, daje joj snagu da se vrati u rodno selo i suoči se sa prošlošću, s mogućnošću katarze koju MekKanova prepoznaje u opisu cveta na golom drvetu, koje ipak preživljava.

Eleke Bumer vidi Mazvitu kao simbol sličan tradicionalnoj predstavi Majke Afrike. Ona je, kao i nacija, ponižena, izdana, eksploatisana i izložena nasilju. Njena lična istorija, međutim, podriva konvencionalnu predstavu nacionalnog jedinstva, pa je otuda u kontradiktornoj poziciji i predstavlja jedno degradirano stanje slobode u zemlji u kojoj se nad ženom sprovodi represija u ime nezavisnosti i gde se revolucija doživljava (bar u gradu) kao robna marka (mladi na odeći nose revolucionarne parole). Čedomorstvo je u ovom romanu, smatra Bumerova, „gotovo predvidljiva kulminacija njene izmeštenosti:



sabotaža nacionalne porodice u samom korenu<sup>335</sup>, tragična posledica kontradiktornih istorijskih zahteva koji se postavljaju pred ženu.

Ova paralela između žene i nacije primenjiva je i u kontekstu Mazvitinog negiranja traumatičnog događaja. Pokušaje bivših kolonija da zaborave svoju kolonijalnu prošlost Lila Gandhi naziva „*postkolonijalnom amnezijom*“<sup>336</sup>. Postkolonijalna amnezija je rezultat želje za „samostvaranjem“ i potrebe da se krene ispočetka i izbrišu bolne uspomene na kolonijalnu podređenost. Pozivajući se na Lakana i Frojda, Gandhi naglašava da je u procesu rekonstrukcije kontinuiteta između kulturnog identiteta i prošlosti jednog naroda moguće uočiti dva tipa amnezije: neurotično potiskivanje i psihotično odbacivanje. Dok prva cenzuriše i zamagljuje prošlost, druga vodi u razorni delirij. Slično mišljenje deli i Ana-Lina Toivanen koja, pozivajući se na Barbaru Misztal, tvrdi da traume mogu uticati na celu zajednicu, a ne samo na pojedince, te da su prećutkivanje i želja za zaboravom uobičajene reakcije, kako na individualnom, tako i na kolektivnom nivou. Da bi se traumatično iskustvo prevazišlo, i pojedinci i zajednica moraju proći kroz period tugovanja, a verbalizovanje i prihvatanje traume kao neporecivog dela prošlosti jedini je način da se patnja okonča. Stoga, da bi se mogla prevazići, traumatična iskustva u istoriji neke nacije zahtevaju određen prostor u javnoj sferi gde će se o njima govoriti. Razgovor o traumatičnom događaju osnažuje žrtvu i pomaže joj da se reintegriše u zajednicu.<sup>337</sup>

Mazvita na putu za Mubairu u nekom snoviđenju vidi ženu za koju veruje da ju je ubio vojnik. „Mora da je ovu ženu ubio vojnik, jer stajao je baš na ovoj strani puta. Ne. Žena je još uvek živa [...] Nije bilo nikakvog vojnika na toj strani puta, a ona se ipak sećala vojnika sa puškom. Gde je onda sreća vojnika? [...] Bilo je važno da drži tu čudnu ženu na udaljenosti. Žena je ostala daleko, iza Mazvitinih zatvorenih očiju. Ne sme misliti na ženu. Ženu je ubio vojnik. Ubio ju je nakon... Nije se mogla setiti događaja nakon kog se žena susrela sa smrću“ (WN, 101). Očigledno je, dakle, da Mazvita pokušava da se distancira od traumatičnog događaja tako što negira da se desio njoj, pa se u njenim sećanjima javlja nepoznata žena (koja će kasnije progovoriti njenim glasom). To suočavanje sa samom sobom, sa svojim osećanjima i sa samim nasilnim činom, složeno je i bolno, a oporavak spor i nikada potpun. Zaborav je utočište, ali ne i trajno rešenje. Mazvita ne može da se seti lica svog napadača, ali pamti maglu i ustajali miris koji vezuje za njega. Tokom seksualnog

---

<sup>335</sup> Bumer, op.cit. 178.

<sup>336</sup> Gandhi, L., *op.cit.*, p. 4.

<sup>337</sup> Toivanen, Anna-Leena, *Remembering the Nation's Aching Spots: Yvonne Vera's Authorial Position of Witness and Healer*, Postcolonial Text, Vol 5, No 4, 2009, p. 5.

odnosa sa Džoelom, sećanja oživljavaju i ona nije sposobna da ostvari emotivnu vezu s njim. „Ali Mazvita je bila sama. Zamišljala je da je i Džoel sam. Nisu razmenili ni reč“ (WN, 68). Izmaglica, ustajali miris pohabane ćebadi, smrad kanalizacije koji dopire iz jarka pod prozorom, čovek koji ljutito viče napolju, lavež psa, kamen koji udara u zid – to je ono što vidi, čuje i oseća dok je sa Džoelom. Ona se ponovo distancira od sopstvenog tela da bi konačno „čula sebe kako plače“ (WN, 69). Taj plač „bio je božansko isceljenje, a ona beše sama i celovita. Taj plač bio je trujumf njene volje, dugotrajan, ispunjen njenim jecajima i smehom“ (WN, 69). I dok pruža ruke ka Džoelu, Mazvita se priseća Mubaire. Mada sve to liči na put ka ozdravljenju, pripovedač završava poglavlje iznenađujuće zlokobnim komentarem koji nagoveštava da je Mazvita još uvek daleko od bilo kakve mogućnosti da bude srećna: „Mazvita nije shvatala da je taj plač porazio tišinu u njenom telu, da je taj plač bio opasan i žaljenja vredan odušak. Taj plač nije bio uljuljkujuća sloboda koju je tražila. Kad to bude shvatala, Mazvita će ponovo čeznuti za zaštitničkom samoćom, poželeeće da je taj šuplji prostor u njoj ostao prazan, savršeno tih“ (WN, 70). I zaista, plač je nije oslobodio. Mada je u jednom trenutku doneo kratkotrajno olakšanje, ipak je trauma koju je doživela isuviše kompleksna da bi mogla biti prevaziđena jednim krikom (koji je, u suštini, samo poziv u pomoć). Ono što će Mazvita uskoro shvatiti jeste da je u njenoj utrobi, u njenom telu ostao neizbrisiv trag nasilja koji se ne može ignorisati ni zanemariti. Sukob između materinskih (i uopšte ljudskih, moralnih) osećanja i strašne činjenice da je dete koje nosi rezultat zverskog čina (dete zato nema ime – dati mu ime značilo bi prihvatiti ga, a ona to ne može i ne želi), njena poljuljana vera u odanost prema zemlji i precima, potreba da počne novi život neopterećena prošlošću, da bude slobodna i samostalna, da preuzme kontrolu nad sopstvenim životom i telom – sve to uz svest da će roditi dete zbog kog nikada neće moći da se u potpunosti distancira od nasilja koje želi da zaboravi, niti će ikada dostići slobodu za kojom čezne – vodi je u onaj „razorni delirij“ o kojem govori Lila Gandi. U nemogućnosti da iskažu bes koji osećaju zbog položaja u društvu koje počiva na imperijalno-patrijarhalnom sistemu vrednosti i da ga usmere ka stvarnom uzroku svog nezadovoljstva, Verine junakinje potrebu za nasilnim odgovorom usmeravaju ka samima sebi, između ostalog i zato da bi izazvale šok koji neće moći biti ignorisan: takvo je Fefelafino samoubistvo samospaljivanjem, ali i Mazvitino ubistvo.

Nakon što ubije dete stegnuvši mu Džoelovu kravatu oko vrata, Mazvita ga spušta na krevet, „gde je počela. Htela je da otkrije stazu koja ju je dovela do ovog užasa, ali sećanje se skrivalo od nje. Javljalo se u naletima neizmerne i teške krivice“ (WN, 110). Neko vreme, dosledno sebi (ili po pravilu koje važi za žrtve traume), pokušava da negira

dogadjaj – dete možda nije mrtvo, možda spava – a onda donosi odluku koja nije iznenađujuća: mora da se vrati tamo gde je sve počelo. „Sahraniće svoje dete u Mubairi, a onda će umreti“ (WN, 111).

Mazvitin povratak u rodno selo, to mučno putovanje sa mrtvim detetom na leđima, istovremeno je i proces rekonstrukcije njene prošlosti i postepeno suočavanje sa traumatičnim iskustvom. Eva Hunter u već pomenutom intervjuu podseća Veru na pojavu koja je usledila nakon što je u Južnoj Africi osnovana Komisija za utvrđivanje istine i pomirenje, kada je između 1996. i 1998. godine saslušano više od 20.000 svedoka koji su po prvi put govorili o događajima u višedecenijskom građanskom ratu. Više od 7.000 optuženih tražilo je oslobađanje od krivice, a malom broju je taj zahtev i ispunjen u zamenu za potpun izveštaj o ratnim događajima. Tokom dve godine rada, komisija je pokazala svetu, a pre svega Južnoafrikancima, da su razmere zločina aparthejdskog režima – sistematska mučenja, ubistva, čak i teroristički napadi – bili znatno veće nego što su to mnogi mislili. To važi i za brutalnost boraca danas vladajućeg Afričkog nacionalnog kongresa (ANC) i drugih grupa.<sup>338</sup> Eva Hunter napominje da su ova potresna svedočenja kod mnogih prouzrokovala želju da odu na mesta gde su se zločini dešavali, te se pita da li je Mazvitino putovanje ilustracija upravo takve jedne potrebe žrtava da se vrate na mesto gde se zločin odigrao. Vera naglašava da motiv putovanja u romanu funkcioniše na nekoliko nivoa: Mazvita razrešava pitanja sopstvenog identiteta, zatim odnos prema detetu, kao i prema činjenici da nije uspela da dostigne nikakvu „lakoću postojanja“.<sup>339</sup> Samo putovanje je simbolički čin ispaštanja i neka vrsta kazne – noseći dete čiju je smrt sama skrivila, Mazvita trpi tako nepodnošljiv bol da više nema potrebe da je dalje kažnjavamo, smatra Vera. Njena unutrašnja borba predstavljena je čudnim snolikim razgovorom između nje i jedne od žena u autobusu, koja je istovremeno i ona sama i neko nepoznat. Žena progovora njenim glasom, a ona je šokirana kad čuje sopstveni glas, koji tako dugo nije čula. Mazvita strepi da će biti razotkrivena, ali istovremno i priželjkuje da se to desi, da bude kažnjena i da se njena agonija okonča. Vera nadalje ističe da „[o]na nije ustuknula od onoga što je uradila. Prihvata svoje delo i dodaje ga sopstvenom telu. Njeno je[...] Čak iako je učinila nešto zastrašujuće, njena hrabrost je neosporna i mi je poštujemo uprkos tom nasilnom činu.“<sup>340</sup> Moguće je i da sama ideja povratka na mesto gde je sve počelo ima neke veze s načinom na koji ljudi doživljavaju nasilje i smrt – ponekad nam je potrebno nešto

---

<sup>338</sup> Borovski, Maks, „Učiti na greškama Južne Afrike“, <http://www.dw.com/sr/učiti-na-greškama-južne-afrike/a-17594473>

<sup>339</sup> Hunter, E., op.cit., 79.

<sup>340</sup> Ibid.

konkretno i opipljivo da bismo verovali, smatra Vera.<sup>341</sup> Da bi mogla prihvatiti sve što joj se događalo nakon odlaska iz Mubaire, ona mora da se vrati na mesto gde se nasilje dogodilo, gde je ljudi još uvek pamte kao Mazvitu, iako tek mora da se izbori sa svim onim što joj se događalo, kao i sa onim što je sama učinila. Do mogućeg oporavka moglo bi doći ukoliko bi sahranila dete u zemlji svojih predaka.<sup>342</sup>

Kada konačno stiže u Mubairu, njene misli su jasne, a sećanja potpuna. Poglavlje počinje rečima: „Juče je“ (WN, 114), a ta ista fraza ponavlja se do kraja poglavlja još tri puta. Mazvita, dakle, uspostavlja vezu sa svojom izgubljenom prošlošću, sa precima čije glasove čuje kako je dozivaju po imenu i korača „stopama koje je vode na mesto njenog početka“ (WN, 116). Međutim, iako je ta ponovo uspostavljena veza sa prošlošću početak oporavka, kraj romana ipak ne obećava njeno potpuno oslobođenje, jer Mazvita „[ž]eli da zaboravi imena koja je dozivaju, jer bi tada brda mogla da joj nadenu neko novo ime. Volela bi da počne bez imena, bez glasa i bez bola“ (WN, 115). Mazvita je i dalje sama u svom bolu, bez ikoga s kim bi ga mogla podeliti, a „[t]išina je duboka, prazna i samotna“ (WN, 116).

Mnogi kritičari, međutim, tumače ovakav kraj romana kao optimističnu viziju mogućnosti preporoda nakon suočavanja sa traumatičnom prošlošću. Omar Šerif Diop, na primer smatra da je Mazvitino ubistvo pokušaj da „zadavi istoriju, izbriše patrijarhalno pismo sa svog tela i ukaže na političke, društvene i kulturne sisteme koji omogućavaju da žena bude potčinjena, silovana, odbačena. Tog trenutka Mazvita otpočinje svoje putovanje za oslobođenje od tereta istorije i njegovih traumatičnih posledica. Vraća se u Mubairu da se suoči sa duhovima prošlosti, sahrani bebu i povrati svoje ime. Suočivši se sa prošlošću, spremna je da krene na put nade.“<sup>343</sup> Slično mišljenje ima i Fiona MekKan koja kaže da „Vera nudi neobične i intrigantne priče o seksualnom nasilju, koje su nelagodne i uznemirujuće, ali ipak pune nade, uvek nudeći mogućnost ‘oslobođenja’.“<sup>344</sup>

---

<sup>341</sup> Ibid.

<sup>342</sup> Ibid., p. 80.

<sup>343</sup> Diop, Omar Cherif, “*Traumatics: The Representation of Trauma in Yvonne Vera's Without a Name*“ in *Managing Conflicts in Africa's Democratic Transitions*, Akanmu Gafari Adebayo (ed.), Lexington Books, Plymouth, 2012, p.48.

<sup>344</sup> McCan, op.cit.

## INDIJA

Žena se ne rađa kao žena, već to postaje. Nikakva biološka, psihička i ekonomska predodređenost ne definiše lik koji ženka čoveka dobija u društvu; čitava civilizacija stvara taj prelazni proizvod između mužjaka i kastrata nazvan ženski rod.

Simon de Bovoar, *Drugi pol*

## **ARUNDATI ROJ: POLITIČKI AKTIVIZAM I KREATIVNI IZRAZ**

Suzana Arundati Roj rođena je 24. novembra 1961. godine u severoistočnoj indijskoj državi Asam. Njena majka, Meri Roj, učiteljica i aktivista, pripadala je sirijsko-hrišćanskoj zajednici, a otac bengalsko-hinduističkoj. Nakon razvoda, Meri Roj vratila se sa svoje dvoje dece u rodni Ajemenem u Kerali, gde je konzervativna ruralna sredina nikada nije potpuno prihvatila. Osnovala je školu, prilično nekonvencionalnu, i postala ozloglašena zbog svog feminizma i političkog aktivizma. Osamdesetih godina pokrenula je kampanju koja je imala za cilj izmenu zakona o nasleđivanju po kojem je imovina koju je ćerka mogla naslediti bila ograničena na četvrtinu vrednosti koju nasleđuje muški potomak. Mada je 1986. izvojevala pobedu na Vrhovnom sudu Indije, naišla je na oštru osudu Sirijsko-hrišćanske crkve, dok je vekovima negovan osećaj odanosti tradiciji i porodičnim dužnostima sprečavao žene da ovaj sada izmenjeni zakon zaista i iskoriste.

Nekonvencionalno obrazovanje i majka sa tako naprednim pogledom na svet zasigurno su doprineli formiranju Arundatinog slobodnog duha. Sa šesnaest godina napustila je Ajemenem da bi nastavila školovanje u internatu u Tamil Naduu, a nakon završene srednje škole preselila se u Delhi gde je započela studije arhitekture. Arundati Roj je u nekoliko navrata istakla da joj je znanje o strukturi i dizajnu, kao i sposobnost da uočava najsitnije detalje koje je stekla izučavajući arhitekturu pomoglo i u njenom spisateljskom pozivu. Neko vreme bavila se pisanjem filmske kritike i televizijskih scenarija, da bi prvu značajnu reakciju publike privukla kritičkim osvrtom na film o „razbojничkoj kraljici“, Fulan Devi, optuživši reditelja Šekara Kapura da je priču o odmetnici, žrtvi seksualnog nasilja, predstavio kao istinitu, iako je film snimio bez njenog

pristanka. „Da li je sve to Istina ili ne, više nije važno. Važno je to da će (ako već nije) postati Istina. Fulan Devi, stvarna žena, više nije važna,“<sup>345</sup> piše Arundati Roj u eseju „*Velika indijska iluzija o silovanju*“ iz 1994. godine, kojim optužuje reditelja da eksploatiše kastinsku pripadnost Fulan Devi i njenu neukost. Mada nije potpuno sigurno da Devi nije imala nikakvu kontrolu nad snimanjem filma, Arundati je pokrenula značajnu polemiku o prikazivanju žrtava silovanja na filmu i u literaturi, kao i prema samom činu seksualnog nasilja („Razbojnička kraljica – film – ne napada Seksualno nasilje. On napada Seksualno nasilje nad finim (čitaj moralnim) ženama. (Mi koje nismo ‘fine’, nismo ni važne)).“<sup>346</sup> Aleks Tikel smatra da je od velikog značaja to što Arundati Roj ovim esejem postavlja pitanje odgovornosti umetničke reprezentacije: s jedne strane zbog toga što je ceo život jedne žene sveden na jedan nasilni čin, koji se tumači kao isključivi pokretač svih njenih postupaka, a s druge zato što je pitanje seksualnog nasilja u malajalamskim filmovima generalno predstavljano na tako banalizovan način da je Arundati Roj čak jednom izjavila da je „do svoje petnaeste godine verovala da svaka žena pre ili kasnije bude silovana.“<sup>347</sup>

Godine 1997. objavila je svoj prvi i zasad jedini roman *Bog malih stvari* koji joj je doneo Bukerovu nagradu i svetsku slavu. Preveden na četrdeset jezika, roman je hvaljen, ali i kritikovan, kako od strane čitalačke publike i književne kritike, tako i od strane izdavača, advokata i političara. U Kerali su i konzervativni Hrišćani i komunisti ustali protiv objavljivanja ovog dela, a jedan advokat Sirijsko-hrišćanskog porekla, Sabu Tomas, uložio je tužbu protiv Arundati Roj zbog eksplicitnih opisa ljubavnog odnosa između pripadnika različitih kasti. Indijski komunisti zamerali su joj zbog „buržoaske estetike i antikomunističkih osećanja“<sup>348</sup>, ali i zbog aluzija na političkog vođu Nambudiripada. E.M.S.Nambudiripad se i sam oglasio povodom ovog dela koje je okarakterisao kao primer „književnosti dekadentnog buržoaskog društva“, posebno zamerajući autorki opise „devijantne seksualnosti“. U „seksualnoj anarhiji“, koja je po njemu glavna odlika post-moderne faze Zapadne književnosti i „antikomunističkoj politici“ koja provejava kroz roman, on vidi objašnjenje za vanredno dobar prijem ovog dela među Zapadnim čitaocima.<sup>349</sup> Kao posebnu uvredu komunisti Indije doživeli su i lik druga Pilaja koji je predstavljen kao oportunist koji socijalističku revoluciju koristi zarad sopstvene

<sup>345</sup> Roy, Arundhati, *The Great Indian Rape – Trick I*, [http://www.sawnet.org/books/writing/roy\\_bq1.html](http://www.sawnet.org/books/writing/roy_bq1.html)

<sup>346</sup> Ibid.

<sup>347</sup> Navedeno prema Tickell, Alex, *Arundhati Rhoj's The God of Small Things*, Routledge, London and New York, 2007, p. 16.

<sup>348</sup> Thomas, Mirosh, *Arundhati Roy's The God of Small Things and the Politics of Idleness*, <http://www.transversejournal.org/articles/arundhati-roys-the-god-of-small-things-and-the-politics-of-idleness/>

<sup>349</sup> EMS attacks literary content of Arundhati Roy's novel, <http://www.rediff.com/news/nov/29roy.htm>

promocije. Istini za volju, ona zaista direktno dovodi u vezu kolonijalizam i Marksizam i pokazuje svojim romanom kako je istorija Indije na neki način komercijalizovana i banalizovana, pretvorena u turističku atrakciju, sa „okrnjenim predstavama katakalija“na štetu lokalnog stanovništva koje razvoj turizma i nove poljoprivredne projekte plaća životom u uništenom i zagađenom okruženju.

Baš takvim pitanjima – problemima zaštite životne sredine i globalističkim projektima – bavila se narednih godina, a kao politička aktivistkinja učestvovala je u nizu protesta zbog kojih je bila osuđivana i na zatvor. Svoja politička uverenja i anti-globalističke stavove iznela je u nizu eseja, a 1999. godine objavila je i delo pod nazivom *Cena življenja* koje se sastoji iz dva dela: prvi, „Kraj mašte“, bavi se nuklearnim probama u Indiji 1998. godine, ali i položajem Indije u odnosu na ostatak sveta, kolonijalnim nasleđem i nacionalnim identitetom. Drugi deo, „Veće dobro nacije“, kritika je projekta izgradnje brana na reci Narmada u zapadnoj Indiji, koji je deo strategije vlade za rešavanje problema sa vodom, a koja podrazumeva raseljavanje ogromnog broja ljudi, niz problema koje raseljavanje podrazumeva, ekološke katastrofe.

Ova dva eseja našla su se sa još sedam drugih u zbirci pod nazivom *Algebra beskrajne pravde*, objavljene 2002. godine, u kojima ponovo razmatra mehanizme globalizacije i zamke privatizacije, posebno u domenu izgradnje brana i bavi se pitanjima terorizma i nuklearnog naoružanja. U eseju „*Dame imaju osećanja, dakle...*“ osvrće se i na svoju spisateljsku karijeru i nastojeći da razjasni svoju poziciju književnice-aktivistkinje naglašava da roman *Bog malih stvari* nije ništa manje „političan“ nego bilo koji od njenih eseja. „Ono što se događa u svetu trenutno leži izvan granica običnog ljudskog razumevanja,“ piše Arundati Roj, a „pisci, pesnici, umetnici, pevači, filmski radnici su ti koji mogu stvoriti veze, koji mogu pronaći načine da ga vrate u domen običnog ljudskog poimanja.“<sup>350</sup>

Od 2002. godine objavila je više zbirki eseja (*Politika moći, Javna moć u doba Imperije, Govor rata, Uvod u Imperiju za obične ljude*), a vratila se i pisanju scenarija za serije i dokumentarne filmove. I dalje se intezivno bavi političkim radom u okviru anti-globalističkih organizacija, a 2007. najavila je i početak rada na svom drugom romanu.

---

<sup>350</sup> Roy, Arundhati, *The Algebra of Infinite Justice*, Flamingo, London, 2002, p. 190.



## ***Bog malih stvari: Moćni i prezreni, internalizovana represija***

Radnja romana *Bog malih stvari* (1997) smeštena je u indijsku državu Kerala, u period između šezdesetih i devedesetih godina prošlog veka. Centralni događaji u romanu – stradanje Velute, pripadnika najnižeg društvenog sloja u Indiji, kada se otkrije njegova veza sa Amu, ženom iz više kaste, te smrt devojčice Sofi Mol – opisani su velikim delom iz perspektive dvoje blizanaca, Este i Rahel, koji nakon tragičnih događaja u porodici bivaju razdvojeni da bi se ponovo sreli nakon više od dvadeset godina, kada otpočinje njihov incestuozni odnos.

Ovim delom Arundati Roj preispituje različite oblike i nivoe represije – od potpune obespravljnosti pripadnika nižih kasti, do ekonomske, klasne, rodne i kolonijalne diskriminacije. Različiti oblici represije prepliću se u složenim društveno-ekonomskim odnosima indijskog društva koje još uvek neguje kastinski sistem i strogu hijerarhiju, pa se centralni konflikt koji se vrti oko rušenja kastinskog tabua prepliće sa rodnom, ali i sa klasnom, ekonomskom i kolonijalnom represijom. Sve ove oblike represije Arundati Roj naziva zajedničkim imenom „istorija“, kaže Aleks Tikel. Istorija, naime, uključuje izvestan „teret tradicije koji se proteže na sadašnjost i koji je uvek u tesnoj vezi sa moći, pošto održavanje svakog kulturno-istorijskog običaja podrazumeva svojevrsnu selekciju događaja.“<sup>351</sup> Za Arundati Roj taj teret tradicije počinje sa hinduističkim tekstovima koji propisuju „koga bi trebalo voleti. I kako. I koliko.“<sup>352</sup>

Centralni sukob u romanu u vezi je sa kastinskom represijom kojoj su izloženi pripadnici nižih kasti u Indiji. Pojam kaste javlja se još u Rg Vedi, u mitu o Purušu, kosmičkom prabiću od kog je nastao univerzum, a kastinski sistem ili katuvarna zasnovan je na drevnoj podeli hinduističkog društva na četiri kaste (varne). Na vrhu hijerarhije nalazila se kasta bramana koju su činili najobrazovaniji pripadnici društva, sveštenici i učitelji, koji su bili zaduženi za tumačenje svetih tekstova i vođenje obreda, a bavili su se i zakonodavnim i pravosudnim poslovima, kao i podučavanjem. Drugu kastu – kšatrije – činili su ratnici i plemstvo, a treću – vajšije – trgovci, zemljoradnici i stočari. Četvrtu kastu – šudre – činilo je dravidsko stanovništvo, koje nije imalo posede, pa su radili kao

<sup>351</sup> Tickell, Alex, *Arundhati Rhoj's The God of Small Things*, Routledge, London and New York, 2007, p. 9.

<sup>352</sup> Roj, Arundati, *Bog malih stvari*, Sezam book, Zrenjanin, 2008, str. 38. (U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni sa BMS i navedeni u zagradama.)

nadničari, sluge i podanici tri gornje kaste. Parije, Nedodirljivi (nazvani tako jer im je bio zabranjen bilo kakav fizički kontakt sa pripadnicima ostalih društvenih slojeva) bili su potpuno izbačeni iz kastinskog poretka i smatrani su nedostojnim života u zajednici zbog poslova koje su obavljali.<sup>353</sup> U svom osvrtu na delo *Bog malih stvari*, O. P. Dwivedi ističe da je položaj Nedodirljivih u indijskom društvu još uvek takav da se nalaze na samom dnu hijerarhijske lestvice, bez nade da će se njihov položaj popraviti, jer još uvek postoji uverenje da su to bedna stvorenja koja nemaju pravo na napredak. Iako u postkolonijalnoj Indiji deluje niz političkih partija koje u svoje programe uključuju strategije za uspostavljanje pravednijeg društvenog poretka, nijedna od njih nije uspela da značajno unapredi položaj Nedodirljivih, premda su ih često iskorištavali kada je bilo potrebno obezbediti glasove na izborima. Ovaj paradoksalni status Nedodirljivih – sami nemaju nikakvu moć, ali poseduju inherentni kapacitet da daju moć drugima<sup>354</sup> – Arundati Roj ilustruje Velutinim primerom. Kao član komunističke partije on sudeluje u protestima, a drug Pilaj u razgovoru sa Čakom, vlasnikom fabrike i pripadnikom više kaste, ali istovremeno i članom Komunističke partije, kaže za Velutu da je „dobar [partijski] radnik“ (BMS, 255). On, međutim, ipak predlaže Čaku da ga „udalji“ iz fabrike jer ga drugi radnici ne vole i obrazlaže njihovu netrpeljivost kastinskim predrasudama („Vidiš, družo, problem kasti duboko je ukorenjen u našem društvu“ (BMS, 255)), mada će u govoru pred radnicima zagovarati prava Nedodirljivih („Kasta je Klasa, drugovi!“ (BMS, 258)). Kada se razotkrije Velutina veza sa Amu, Čakovom sestrom, Mamači ga otpušta uz teške uvrede, a on tako ponižen i unezveren odlazi do Pilaja da zatraži pomoć. On mu, međutim, odgovara da „Partija ne postoji da bi podržavala nedisciplinu svojih članova u privatnom životu“ (BMS, 262), a pripovedač komentariše: „Ponovo se dešavalo. Još jedna religija okrenula se protiv sebe same. Još jedno zdanje podigao je ljudski um, a u prah pretvorila ljudska priroda“ (BMS, 262). Kastinska netrpeljivost do te mere je ukorenjena u indijskom društvu da Pilajeva žena smatra da je Veluta dobro prošao što je samo ostao bez posla: „Treba da je srećan što ga nisu obesili o najbliže drvo“ (BMS, 263).

Ovu nepokolebljivu krutost u održavanju kastinske hijerarhije Arundati Roj ilustruje i pričom o Nedodirljivima koji su se preobratali u hrišćane i pristupili anglikanskoj crkvi kada su Britanci stigli u Malabar, „ne bi li utekli od prokletstva Nedodirljivih“ (BMS, 75), samo da bi shvatili da im i dalje nije bilo dozvoljeno da idu u iste crkve sa Dodirljivima, pa

---

<sup>353</sup> Videti *Kastinski poredak u Indiji*, <http://www.artnit.net/društvo/item/2013-kastinski-poredak-u-indiji.html> i Tickle, A., op.cit. 22.

<sup>354</sup> Dwivedi, O.P., **The Subaltern and the text: Reading Arindhati Roy's *The God of Small Things***, Journal of Asia Pacific Studies, Vol I, No 2, 2010, p. 387.

su bili primorani da podižu zasebne crkve, sa zasebnim službama i sveštenicima. Nakon proglašenja nezavisnosti bili su lišeni i prava na olakšice prilikom zapošljavanja i uzimanja zajmova, jer su sada bili hrišćani i stoga van kasti. Ako su ranije morali „da hodaju unatraške i metlom čiste otiske svojih stopala, kako se bramani i sirijski hrišćani ne bi unizili ako bi slučajno stupili na njihov trag“ (BMS, 75) sada im „ne beše *dopušteno* da ostavljaju tragove“ (BMS, 75).

Poražavajuće je to što čak i Nedodirljivi smatraju da je njihov položaj nepromenjiv, pa čak i prirodan. Velutin otac, Velja Papen, je „starovremenski paravan“ (BMS, 77) koji ne dovodi u pitanje ni kastinski sistem ni društvenu hijerarhiju. On u potpunosti prihvata svoj položaj i užasnut drskošću sopstvenog sina kada otkrije njegovu vezu sa Amu, pripadnicom više kaste, odlazi da svoje otkriće prijavi Amuinoj majci, Mamači, spreman da sam kazni Velutu, da ga „ubije vlastitim rukama.“ (BMS, 79) On, naime, veruje da je Veluta narušio prirodni poredak i obuzima ga užas i strah od posledica, te preklinje Boga da mu „oprosti zbog njegovog čudovišnog nakota“ (BMS,79). Njegova apsolutna, neupitna potčinjenost može se objasniti fenomenom internalizovane represije, karakterističnim za sve marginalizovane grupe. Kako Mark Tapan piše, koncept internalizovane represije koristi se u različitim naučno-teorijskim disciplinama da označi iskustvo članova podređene, marginalizovane ili manjinske grupe, onih koji nemaju moć i postaju žrtve (namerno ili nenamerno) dominantne grupe, kao i onih koji su usvojili ideologiju dominantne grupe i prihvatili svoj podređeni položaj kao prirodan, zaslužen i neminovan. Internalizovana dominacija, nasuprot tome, predstavlja uverenje članova (dominantne) grupe da je njihov društveno superioran status opravdan i zaslužen.<sup>355</sup> Svođenje ova dva fenomena na lični, psihološki ili individualni nivo predstavlja ozbiljno zanemarivanje stvarnog problema koji je sistemski i institucionalno proizveden, smatra Tapan.<sup>356</sup>

Velja Papen je, dakle, internalizovao sliku koju Dodirljivi imaju o njemu kao o paravanu, dehumanizovanom biću nedostojnom njihovog uvažavanja i ponaša se u skladu sa njom. Njegov svet je ograničen, ali predvidiv i stabilan, a sopstvenog sina smatra opasnim upravo zato što u njegovom ponašanju primećuje nemo, ali samouvereno odbijanje da pravila takvog sveta prihvati i slepo poštuje. Veljino stakleno oko, koje je dobio na poklon od Mamači kada je doživeo nesreću, a za koje oseća da mu ne pripada i da je samo pozajmljeno, simbol je njegove „pozajmljene“ vizije sveta. Taj osećaj da njegovo telo (ili

---

<sup>355</sup> Tappan, Mark B., „*Reframing Internalized Oppression and Internalized Domination: From the Psychological to Sociocultural*“, **Teachers College Record Volume 108**, Number 10, October 2006, Teachers College, Columbia University, pp. 2115–2144.

<sup>356</sup> *Ibid.*, 2118.

bar neki njegovi delovi) ne pripadaju njemu samom nego njegovoj gazdarici, podseća na odnos između roba i robovlasnika, a takav način razmišljanja neki kritičari nazvali su „kolonizovani um”.<sup>357</sup>

Nasuprot njemu, Veluta ne posmatra samoga sebe očima dominantne grupe – da je tako on bi oklevao da stupi u odnos sa Amu, smatrao bi da je nije vredan. On, međutim, ne okleva i spreman je da ukaže na nepravdu – zato i odlazi kod Pilaja. Pokazaće se da je njegova vera u mogućnost promena naivna i neodrživa. „Subalterni u ovom romanu želi da progovori, ali ga policijski inspektor nasmrta pretuče, potvrdivši tako stavove Gajatri Spivak koje je iznela u svom slavnom eseju. [...] Podređeni ne mogu da govore,“ kaže Dwivedi i zaključuje da Arundati Roj pokreće sporno pitanje položaja Nedodirljivih, ali ne uspeva i da im dâ glas.<sup>358</sup>

Svet koji opisuje Arundati Roj je podeljen, rascepljen svet u kojem se nepoštovanje postavljenih granica oštro kažnjava. Reka koja deli Mamačinu kuću i potleušicu Velje Papena jedna je od granica koju Rahel i Esta, a potom i Amu i Veluta prelaze, da bi zbog toga bili višestruko kažnjeni. Policajci koji prelaze reku da bi kaznili Velutu nasmrta ga prebivši, predstavljaju čuvaru poretka u kojem su rase, kaste i klase jasno odvojene i gde svako zna svoje mesto. Rečima Arundati Roj, oni su „klinička demonstracija ljudske težnje ka nadmoći izvršena u kontrolisanim uslovima. [...] Težnje ka Ustrojstvu i Redu. [...] Za razliku od razgoropađene religiozne rulje ili pobedničke vojske, tog jutra u Srcu Tame vod Dodirljivih policajaca delovao je odmereno, a ne mahnilo. Delotvorno, a ne anarhično. Odgovorno, a ne histerično. [...] Na kraju krajeva, nisu se borili s epidemijom. Njihov zadatak beše samo da vakcinišu zajednicu i spreče zarazu” (BMS, 280- 281).

Veluta je ubijen u „Kući istorije“ – napuštenoj kući nekog Engleza koji se ubio kada su roditelji njegovog mladog ljubavnika saznali za njihovu vezu. Aluzije na kanonsko delo kolonijalne književnosti, Konradovo *Srce tame*, nagoveštavaju ulogu kolonijalnog nasleđa u Velutinom stradanju. Brutalna policijska sila instrument je kako klasne, tako i kolonijalne represije. U svom poznatom delu *Prezreni na svetu* Franc Fanon kaže da je „[k]olonijalni svijet razdijeljen na dva dijela. Granična crta tih dijelova određena je vojarnama i policijskim stanicama. U kolonijama, institucionalno priznat sugovornik koloniziranog domoročana, glasnogovornik ugnjetaca jest žandar ili vojnik. [...] Posrednik vlasti govori jezikom golog nasilja, ne ublažuje tlačenje, ne prikriva gospodstvo. Provodi ih i zastupa sa

<sup>357</sup> videti npr. [Ngũgĩ wa Thiong'o](#), *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature* ; Ashis Nandy, *The Intimate Enemy*; Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*

<sup>358</sup> Dwivedi. O.P., op.cit., 391 – 393.

čistom savješću branitelja poretka. Posrednik unosi nasilje u domove i glave koloniziranih.<sup>359</sup>

Kolonijalizam, međutim, ima i mnogo suptilnije načine uspostavljanja dominacije, a jedan od njih svakako je nametanje evrocentričnog sistema vrednosti kolonizovanim narodima. Kako su kolonijalni pohodi na neevropske zemlje bili praćeni i odgovarajućom ideologijom čiji cilj je bilo opravdavanje vojno-političkog angažovanja Evrope u ostatku sveta, razvio se specifičan kolonijalni diskurs koji je kolonijalnim osvajanjima dao dimenziju koja ih je učinila prihvatljivima evropskoj javnosti. Kolonijalni diskurs tako postaje instrument moći koji predstavlja sistem predstava o kolonizovanom i kolonizatoru, kao i o njihovom međusobnom odnosu. Nastao u kolonizatorskom društvu, ovaj diskurs nastoji da prenebregne imperijalne eksploatorske ciljeve i značaj kolonijalnih osvajanja u uspostavljanju odnosa na svetskoj društveno-političkoj sceni i pokušava da imperijalnu politiku pretvori u uzvišenu misiju unapređivanja kolonizovanih zemalja putem trgovine i administracije, te kulturnog i moralnog usavršavanja. Sve to, naravno, podrazumeva superiornost kolonizatorske kulture koja preuzima na sebe zadatak „spašavanja“ i „civilizovanja“ „primitivnih“ i „zaostalih“, tj. „inferiornih“ društava i rasa. Ovakav značaj kolonijalni diskurs duguje pre svega naučnim i kulturnim institucijama koje su teorijskim pretpostavkama na kojima počiva dale snagu i legitimitet naučne istine. Rasne predrasude i stereotipi, odranije prisutni kao deo predstave o *Drugom*, sa evropskom kolonijalnom ekspanzijom prerađeni su i intenzifikovani u okviru naučnog diskursa koji razrađuje rasne taksonomije koje podržavaju ideologiju o evropskoj superiornosti. Inferiornost kolonizovanog se podrazumeva kao genetska predodređenost, a celokupnoj imperijalnoj ideologiji išao je naruku i socijalni darvinizam sa svojim idejama o evoluciji čovečanstva i opstanku najsposobnijih. Ono što daje naročitu težinu celom procesu jeste i činjenica da i kolonizovani počinje da sagledava samog sebe i vlastitu kulturu i tradiciju u okvirima ovog diskursa, što nadalje komplikuje njegov položaj.<sup>360</sup> „Pedeset godina nakon sticanja nezavisnosti, Indija se još uvek bori sa kolonijalnim nasleđem, [...] još uvek smo zauzeti „osporavanjem“ načina na koji nas je svet belaca definisao,“<sup>361</sup> kaže Artundati Roj i svojim romanom pokazuje kako se tokom dugotrajne kolonijalne vlasti među Indijcima razvio osećaj inferiornosti u odnosu na Zapad, te da je uticaj Zapada u postkolonijalnoj Indiji još

---

<sup>359</sup> Fanon, Frantz, *Prezreni na svijetu*, s francuskog prevela Vera Frangeš, Stvarnost, Zagreb, 1973, str.3.

<sup>360</sup> Damjanović, Žana, „Uloga postkolonijalne misli u redefiniranju Zapadne vizije svijeta“, *Znakovi vremena*, God. XVIII, broj 67, Časopis za filozofiju, religiju, znanosti i društvenu praksu, Naučno-istraživački institut IBN SINA, Sarajevo, proljeće 2015.

<sup>361</sup> Navedeno prema Tickell, A., op.cit.,p. 5.

uvek jak. Porodica koju opisuje je porodica anglofila, a Čako na svoj šaljiv način objašnjava Papačijevu anglofiliju:

„Naterao je Rahel i Estu da u džepnom enciklopedijskom rečniku potraže reč *anglofil*. Pisalo je: *Osoba veoma naklonjena engleskom jeziku*. Zatim Esta i Rahel potražiše reč *naklonjen*.

Pisalo je:

- (1) imati smisla za određenu delatnost
- (2) posedovati određeno stanje uma
- (3) poviti glavu (leđa), nakloniti se

Čako im je rekao da je, u Papačijevom slučaju, pravo značenje ono pod (2): *posedovati određeno stanje uma*. Papači je posedovao stanje uma koje je učinilo da voli Engleze (BMS, 55). Čakova konstatacija je i svojevrsna definicija internalizovane kolonijalne represije – kolonizovani je internalizovao imperijalnu ideologiju, te je njegovo stanje uma takvo da sagledava sebe očima kolonizatora i gradi ideju o sopstvenoj vrednosti u odnosu na vrednosni sistem dominantne grupe. Posledica takvog „stanja uma“, smatra Čako, jeste to da su svi oni „[u]smereni u pogrešnom pravcu, zatočeni izvan vlastite istorije, nemoćni da se vrate istim putem jer su im tragovi zameteni“ (BMS, 55). U globalnim okvirima Indija, dakle, ima isti položaj kao Nedodirljivi – ona je izvan sistema, marginalizovana, nema, nevidljiva.

Jedan od vidova nenasilnog kolonijalizma bili su i pohodi hrišćanskih misionara, koji su u romanu *Bog malih stvari* izvrgnuti ruglu kroz likove oca Maligana i Kočama Bebe. Porodica o kojoj Arundati Roj piše pripada sirijsko-hrišćanskoj crkvi (kojoj je pripadala i njena majka), hrišćanskoj zajednici koja postoji u Indiji još od prvog veka nove ere. Smatra se, naime, da je apostol Sveti Toma stigao u Indiju 52. godine n.e., preobratio nekoliko hinduističkih i jevrejskih porodica i osnovao sedam crkava duž Malabarske obale. Budući da su prvi preobraćenici pripadali bogatim porodicama iz kaste bramana, njihove privilegije su ostale iako je vera promenjena, tako da je sirijsko-hrišćanska manjina uživala ugled u Indiji. Rimokatoličanstvo je došlo u Indiju sa kolonijalizmom, a lik kolonijalnog misionara oličen je u ocu Maliganu, mladom irskom redovniku „koji je godinu dana boravio u Kerali kao emisar semeništa u Madrasu. Proučavao je indijske rukopise, kako bi kasnije mogao da ih osudi na inteligentan način“ (BMS, 28). Govoreći o misionarima u kolonijama, Franc Fanon kaže: „Crkva u koloniji, to je crkva bijelih, crkva stranaca. Ona ne poziva koloniziranog čovjeka da slijedi put Gospodina, nego put bijelog čovjeka, put

gospodara, put tlačitelja.<sup>362</sup> Kočama Beba tako ne postaje rimokatolkinja zato što je u toj religiji prepoznala vrednosti kojih nije bilo u sirijskom hrišćanstvu, nego zbog ljubavi prema belom misionaru. Da bi mu bila bliže, ona se čak i zaredila, ali je ubrzo shvatila da redovnički život nije za nju – pre svega zato što joj nije omogućio da bude u blizini oca Maligana, a ni zato što njena verska osećanja nisu bilo dovoljno duboka ni postojana, pa je napustila samostan, ali je ostala rimokatolkinja. Ljubavnu zanesenost zamenila je strašću prema ornamentalnoj hortikulturi i nakon završenog kursa u Americi vratila se u Ajemenem gde je pedeset godina negovala vrt koji je zanemarila onog trenutka kada je otkrila novu ljubav – satelitsku televiziju. Kočama Beba je tako svojevrsna ilustracija istorijskog kontinuiteta u nametanju Zapadne kulture indijskom društvu – od hrišćanske civilizatorske misije, preko obrazovnog sistema do savremenih globalističkih tendencija. *Bog malih stvari* na neki način ilustruje posledice onoga što Aškroft naziva transformacijom imperijalizma u globalnu ekonomiju dvadesetog veka. On, naime tvrdi da su i imperijalizam i moderni globalizam utemeljeni u diskursu *modernosti* koji je specifično evropski, a koji se javlja u 16. veku da bi izrazio pozitivne tendencije u istoriji čovečanstva koje su se smatrale superiornima u odnosu na prošlost. Kako se moć Evrope širila, ovaj osećaj superiornosti sadašnjosti u odnosu na prošlost preveden je u ideju o evropskoj superiornosti u odnosu na društva i kulture koji su bili „zarobljeni“ u prošlosti, te se iz toga rađa ideja o pravu i bezmalo obavezi da se te „primitivne“ civilizacije „uvedu u modernost“. Ideja modernosti tako leži u osnovi kolonijalnog diskursa – Evropa je konstruisala sebe kao „modernu“ u odnosu na ostatak sveta koji je „tradicionalan“ i „statičan“, čime mu se osporava i sposobnost promene i razvoja. Početkom dvadesetog veka, imperijalizam se premešta sa evropskog prostora na američki, a geografski ograničena Imperija transformiše se u globalistički proces bez granica.<sup>363</sup> Osnovne karakteristike globalizma – masovna proizvodnja, masovni mediji i masovna potrošnja – smenjuju ranije oblike kulturnog imperijalizma, kao što je širenje hrišćanstva putem civilizatorskih misija ili usvajanje britanske kulture putem uvođenja engleskog jezika i insistiranja na obrazovnom programu zasnovanom na britanskom.

U romanu *Bog malih stvari*, internalizovana kolonijalna ideologija u kontekstu idealizovane slike ljudskosti koja se nameće kao norma i koju kolonijalni subjekt internalizuje sa elementima britansko-američke kulture poprima dramatične dimenzije kada se ujedini sa traumom iz detinjstva. Radi se naime o ulozi koju je holivudski hit iz

---

<sup>362</sup> Fanon, F., op.cit., 6

<sup>363</sup> Ashcroft, Bill, *Post-Colonial Transformation*, Routledge, London and New York, 2001, p. 212.

šezdesetih godina *Moje pesme, moji snovi* imao na formiranju Estine slike o samom sebi u jednom kritičnom trenutku u njegovom životu. Kada odlaze da po treći put gledaju film – Amu, Čako, Rahel, Esta i Kočama Beba, dan pre nego što će Sofi Mol stići u Ajemenem, Esta biva izložen seksualnom nasilju u holu bioskopa, a pri povratku u salu za projekcije njegov osećaj da je prljav naglašen je stalnim ponavljanjem reči „čisto“ u vezi sa scenama iz filma: „čista bela deca [...]“, „čisti krevet“, „čista pesma“ (BMS, 105). Estin osećaj krivice pojačava se dok na platnu gleda idealizovanu sliku porodice („Kapetan sa sedmoro dece. Dece čiste kao pepermint bombonice. Pravio se da ih ne voli, ali voleo ih je. Vole je i nju (Džuli Endrjus), ona je volela njega, oni su voleli decu, deca su volela njih. Deca su se volela međusobno. Behu to čista, bela deca, u mekim krevetićima“ (BMS, 104)), da bi narastao do osećaja da je bezvredan i nedostojan tuđe ljubavi:

„O, Kapetane fon Trop, Kapetane fon Trop, da li biste mogli voleti mališu sa narandžom u zagušljivom bioskopu?

Maločas je držao u ruci onustvar Čika Oranžade-Limunade, ali da li biste ga, svejedno, mogli voleti?

A njegovu sestru blizakinju? Naherenu, s palmicom u Ljubavi-u-Tokiju? Da li biste i nju mogli voleti?

I Kapetan fon Trop imao je šta da pita.

(a) *Da li su to čista bela deca?*

*Ne. (Ali Sofi Mol jeste.)*

(b) *Da li prave balončice od pljuvačke?*

*Da. (Ali Sofi Mol ne pravi.)*

(c) *Da li tresu nogom kao činovnici?*

*Da. (Ali Sofi Mol ne trese.)*

(d) *Da li su, jedno ili oboje, ikada držali onustvar nekom neznancu?*

*N...nda. (Ali Sofi Mol nije.)*

- Žalim slučaj – reče Kapetan fon-Trap. – Ne dolazi u obzir. Ne mogu ih voleti. Ne mogu postati njihov Baba. O, ne.

Kapetan fon-Trap nije mogao“ (BMS, 105-106).

Estin osećaj krivice pretvara se u osećaj inferiornosti usled nemogućnosti da se identifikuje sa slikom čistog, nevinog deteta i savršene porodice koja mu se nudi sa platna, a koja je tako daleko od njegove stvarnosti. Esta sve poželjne osobine projektuje na svoju rođaku iz Engleske, Sofi Mol, koju su Esta i Rahel nazvali *Voljena-od-Početka*. Sofi Mol nije morala da se bori za ljubav i odobravanje – oni su se podrazumevali s obzirom da je



bila deo dominantne grupe. Za euforiju oko njenog dolaska nisu krive ni Sofi ni njena majka – Kočama Beba, Mamači i služavka Koču Marija pretvorile su dolazak Čakove ćerke, koju nije video od kada se razveo od Margaret (Sofi je bila tek nekoliko meseci stara kada ju je poslednji put video, a sada su mu dolazile u posetu da se oporave od šoka zbog smrti Margaretinog drugog muža koji je nastradao u nesreći), u svojevrsan pozdrav Imperiji. „Beše to *Šta će misliti Sofi Mol? nedelja*“ (BMS, 41), a Kočama Beba je čak i objasnila blizancima da su „ambasadori Indije“. Deca su uvežbavala pesmu na engleskom koju će pevati za svoju rođaku i bila primorana da sve vreme govore engleski da bi ga što bolje uvežbali, a kada bi bili uhvaćeni da govore na malajalamu kažnjavani su tako što su po sto puta pisali rečenicu *Uvek ću govoriti engleski*. Ceo doček postaje metafora odnosa između matične zemlje i kolonije: Čako je „srećan i ponosan što ima bivšu ženu kao Margaret. Belu“ (BMS, 138), a Kočama Beba pozdravlja Sofi Mol i kaže joj da je podseća na Ariel iz Šekspirove *Bure*, ali Sofi ne zna o čemu ova govori. „Svrha svega ovoga bila je, dakako, da se predstavi u najboljem svetlu pred Kočamom Margaret. Da se ogradi od klase Prašinara“ (BMS, 139). Osećaj inferiornosti tera kolonizovanog da bude „Englez više od Engleza“, kako to kaže Edvard Said <sup>364</sup>, pa tako Rahel i Esta rastu sa Šekspirovim delima o kojima Sofi Mol ništa ne zna. Idealizovanje kolonizatorske kulture i matične zemlje, karakteristično za kolonizovane, predstavljeno je u romanu stalnim favorizovanjem engleskog jezika, književnosti i kulturnih obrazaca u odnosu na indijske, a u očima blizanaca i favorizovanjem njihove rođake iz Engleske. Po rečima Koču Marije, Sofi Mol je „[p]ravi mali anđelak“ (BMS, 170), pa blizanci zaključuju: „Mali anđeli bili su boje peska i nosili su zvoncare. Mali đavoli bili su boje blata, nosili su odežde aerodromskih Dobrih vila i na čelu imali čvorugice koje bi se mogle pretvoriti u rogove. [...] A onaj ko bi im se pažljivo zagledao u oči, mogao bi da ugleda Satanu“ (BMS, 170). Blizanci tako postaju zatočenici binarne logike imperijalizma koja podrazumeva sklonost Zapadne misli da posmatra svet u svetlu binarnih suprotnosti, što čini temelj odnosa dominacije. Ovaj koncept leži u osnovi kolonijalnog diskursa na osnovu kojeg evropski imperijalisti, podržani celim sistemom naučnih disciplina, nastoje da definišu odnose između Zapada i Istoka, odnosno između Evrope i ostatka sveta kroz niz opozicija: belo-crno, civilizovano-primitivno, napredno-zaostalo, lepo-ružno, dobro-zlo, ljudsko-životinjsko... Pripisivanjem pozitivnih osobina Evropi, a negativnih ostatku sveta, dobija se jednostavna slika sveta po kojoj je Evropljanin, kolonizator, beo, civilizovan, napredan, lep, dobar, čovečan

---

<sup>364</sup> Navedeno prema Ashcroft et al., *The Empire Writes Back*, op.cit., p. 4.

suprostavljjen kolonizovanom, koji je crn, primitivan, zaostao, ružan, zao i animalan.<sup>365</sup> To što Mamači, Kočama Beba i Koču Marija pristaju na takvu viziju sveta posledica je internalizovane kolonijalne represije, ali kod Amu takav položaj izaziva bes koji mora da potiskuje. Kada Koču Marija prinese Sofine ruke licu i duboko udahne iz njenih dlanova, Čako objašnjava da je na taj način ljubi, a Kočama Margaret ushićeno uzvikne: „- Kao da je njuška! Da li i muškarci i žene to rade jedni drugima?“, na šta joj Amu podrugljivo odgovara: „- O, da! Sve vreme! [...] Tako se kod nas prave bebe“ (BMS, 171).

No, njen bes je jalov i ne može je osloboditi, kao što ni blizanci ne mogu pobeći od svoje marginalizovanosti, koja će rezultirati potpunom otuđenošću. Pasivnost, kolonijalna bespomoćnost i neka vrsta osujećenosti, kao dominantne osobine glavnih junaka, nagovešteni su već na samom početku upotrebom zamenice u objektu umesto u subjektu kada Rahel razmišlja o svom bratu i sebi: „Sada pak o Esti i Rahel misli kao o *Njima*. Njih dvoje, razdvojeni, više nisu što *Oni* behu, niti što su verovali da mogu biti“ (BMS, 10). Oni su pasivni sudionici jedne zamršene igre na čiji ishod ne mogu uticati. Ceo kompleks različitih oblika represije prelama se u blizancima Rahel i Esti koji nakon tragičnih događaja oko kojih se vrti zaplet romana bivaju razdvojeni da bi se ponovo sastali tek nakon dvadeset tri godine. Bespomoćni sedmogodišnjaci žrtve su nesrećnog spleta okolnosti, ali i podmukle igre u kojima se rasna, klasna i kastinska netrpeljivost završavaju brutalnim ubistvom i nametnutim osećajem krivice s kojima blizanci moraju da žive do kraja života. Esta je prestao da govori i niko ne zna kada se to tačno desilo: „Utišavao se postepeno, a potom zamukao“, a „[v]remenom je naučio kako da se stopi sa okruženjem [...] kako bi izgledao neživ, gotovo nevidljiv nenaviknutom oku“ (BMS, 17). Esta je tako pravi primer krajnje marginalizovanosti – on je „u svetu zauzima veoma malo mesta“ (BMS, 18). Njegovo otuđenje rezultat je niza traumatičnih događaja: trauma počinje nakon seksualnog zlostavljanja u bioskopu i raste zbog tenzije u porodici kada stiže Sofi Mol koju svi s nestrpljenjem očekuju i stvaraju atmosferu u kojoj se blizanci osećaju inferiorno, da bi se nastavila nakon njene smrti i Velutinog ubistva, kojem deca prisustvuju da bi potom bila navedena da ga lažno optuže za kidnapovanje. Trauma kojoj su izloženi je tolika da Esta i Rahel nemaju više nikakvih šansi da budu ono „što su verovali da mogu biti“ (BMS, 10). Nakon eskalacije tragičnih događaja, deca posmatraju majku koja pati zbog Velutine smrti, užasnuta i opterećena krivicom, toliko pomućena da Esta pokušava da je zaštiti zagrlivši je svojim mršavim rukama. Vrhunac njihovog stradanja jeste trenutak kada Estu pošalju ocu –

---

<sup>365</sup> Videti Ashcroft et al., *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, Routledge, London and New York, 2001, pp. 23-27.

njihova kazna je tada kompletna – razdvojeni, odbačeni i usamljeni, više nemaju nikakve šanse da ponovo budu celovite ličnosti. Usamljen i nem, Esta dane provodi samo u društvu svog slepog psa, a kada i pas umre on počinje „sa svojim hodanjem. Hodao je satima, bez prestanka“ (BMS, 19).

Naspram Estine tišine stoji Rahelina praznina. I ona je usamljena i neprilagođena, nesposobna da izgradi kvalitetan odnos sa drugim ljudima. Tri puta je izbacivana iz škole, uvek zbog trivijalnih razloga – sudarala se sa starijim devojkicama na hodniku da bi proverila da li grudi bole ili ne, drugi put zbog pušenja, a kasnije jer je spalila upraviteljčinu veštačku punđu. Nije slučajno to što za je za svoj prvi prestup – ukrašavanje kravlje balege cvetićima – bila kažnjena time što je pred celom školom morala naglas pročitati definiciju reči *izopačenost* iz Oksfordskog rečnika. Dečija igra sankcionisana je definicijom koja dolazi iz sveta kolonizatora, te tako simbolizuje restrikcije nametnute kolonizovanom usled kojih se pojačava osećaj inferiornosti i neadekvatnosti. Najveća zamerka njenom ponašanju uvek je bila njena usamljenost – „kao da ne zna kako da bude devojkica“ (BMS, 23). Njena neprilagođenost je tako rezultat nemogućnosti da se uklopi u poželjne obrasce ljudskosti i ženstvenosti.

I Rahelina otuđenost počinje sa smrću Sofi Mol i Velutinim ubistvom. Na Sofinoj sahrani ona sa Amu i Estom stoji izdvojena, jer im kao prestupnicima nije bilo dozvoljeno da stoje sa ostalim članovima porodice (njihova marginalizovanost i isključenost je tako apsolutna). Jedan deo nje sahranjen je sa Sofi – ona svet posmatra i čuje iz Sofine perspektive, iz kovčega: „Čula je umesto Sofi Mol meke zvuke crvenog blata i potmule zvuke narandžastog humusa koji je zaprljao sjajnu površinu kovčega. Kroz uglačano drvo kovčega i njegovu satensku površinu čula je tupe udarce“ (BMS, 14). Opterećena prošlošću, kako ličnom, tako i nacionalnom, ona nije sposobna da se dublje veže ni za koga, pa njen brak propada jer „[n]aviknut na stalne potvrde vlastite beznačajnosti, Mali Bog je postao prilagodljiv i istinski ravnodušan. Ništa nije imalo veliki značaj.[...]U zemlji iz koje je došla Rahel, večito ukopanoj između rata i strahote mira Gore Stvari dešavale su se bez prestanka“ (BMS, 26).

Kao i svi ženski likovi u romanu, Rahel je izložena rodnoj represiji. Indija devedesetih godina dvadesetog veka, kada se Rahel vraća iz Amerike u Ajemenem, još uvek neguje tradicionalne vrednosti, strogu društvenu hijerarhiju i patrijarhalne odnose. Drug Pilaj, na primer, sablažnjen je kad čuje da je Rahel razvedena: „ – Razz-vedeni? – Glas mu pređe u kreketanje. Reč je izgovorio kao da je u pitanju neka vrsta smrti“ (BMS, 127). Njegovo zgražanje se ne razlikuje od onog kada Kočama Beba, sa malicioznošću

razočarane osobe, izražava opšteprihvaćene stavove o razvedenim ženama: „Svim srcem je prihvatila uobičajeno stanovište da udatoj kćeri nije mesto u roditeljskom domu. Što se tiče *razvedene kćeri*, njoj, po Kočama Bebi, mesto ne beše nigde. Što se tiče razvedene kćeri koja se udala iz *ljubavi*, tu već nisu postojale reči koje bi mogle izraziti Kočama Bebino zgražanje. A tek *razvedena kći* koja je stupila u *mešoviti brak*, pa još iz *ljubavi* – u ovom slučaju Kočama beba je odlučila da ostane uzdrhtalo nema“ (BMS, 49).

Rahel preživljava istu vrstu pritiska kao i njena majka, koja kao razvedena žena sa dvoje dece nije bila dobrodošla u svojoj porodičnoj kući. Rodna represija počinje sa njenim ocem, Papačijem, sujetnim čovekom koji je „sve do svoje smrti, čak i sred žarke vreline Ajemenema, svakodnevno oblačio brižljivo ispeglano trodelno odelo i nosio zlatan džepni sat“ (BMS, 53). Papači je imao običaj da tuče Mamači bakarnom vazom, a kada je Čako odrastao i stasao u snažnog mladića, jednog dana se odvažio i sprečio oca da pretuče majku. Papači je nakon toga simbolično usmrtio Mamači razbivši u paramparčad svoju omiljenu stolicu i nakon toga nikada više nije progovorio ni reč sa svojom ženom. Poniznost s kojom je Mamači godinama trpela njegovo nasilje može se objasniti mehanizmom internalizovane represije, a koliko je taj mehanizam jak, pokazuje i činjenica da Mamači nakon Papačijeve smrti oplakuje svog muža i postavlja njegovu fotografiju na počasno mesto u dnevnom boravku, a svoju potrebu za dominantnom muškom figurom prenosi na Čaka. Iako je njena fabrika turšije i slatka savršeno funkcionisala pod njenom upravom, ona ipak poverava rukovodstvo Čaku i, mada počinju da posluju mnogo lošije, ona i dalje veruje u njegovu sposobnost. Mada je i sama žrtva rodne represije, ona mnogo veću naklonost gaji prema sinu nego prema ćerki i nikada ne čini ništa da joj pomogne. Sve ono što zbog čega je osuđivala Amu, Čaku je opraštala: mešoviti brak, razvod, veze sa pripadnicima niže kaste. Čaku je čak obezbedila poseban ulaz na koji je mogao uvoditi devojke iz fabrike, zbog svojih „Muških Potreba“ (da „objekti njegovih Potreba ne moraju da bazaju kroz celu kuću“ (BMS, 161).) Za isti prestup, Amu je kažnjena izopćenjem i odvajanjem od (muškog) deteta. Kada je napustila muža alkoholičara jer je pokušao da je nagovori da ga spasi od otkaza tako što će postati upravnikova ljubavnica, Papači, taj anglofil, nije mogao da poveruje da „bi se jedan Englez, *bilo koji* Englez, mogao polakomiti na tuđu ženu“ (BMS, 46). Žena u indijskom društvu oblikovana je kao roba, što se u Amuinom slučaju ogleda u činjenici da ne može da se uda jer nema odgovarajući miraz, a kada ipak stupi u brak, njen muž je posmatra kao robu koju može ustupiti drugom muškarcu u zamenu za određene privilegije. Ona je prvo deo očevih finansijskih kalkulacija, a zatim muževljevih. Dok se Čako školovao u Oksfordu, Amu nije mogla da

nastavi školovanje, jer je Papači smatrao da „fakultetsko obrazovanje devojaka predstavlja nepotreban trošak“ (BMS, 43), a kada se nakon razvoda vrati kući, Čako joj navodno u šali (ali, potvrdiće se kasnije, sasvim ozbiljno) kaže da je sve u toj kući njegovo. Iako je u nepovoljnom ekonomskom položaju, nema nikakvo pravo na očevo imanje, a Mamači i ne pomišlja da joj finansijski pomogne. Amu će se odreći i jednog deteta (smatrala je samo na neko vreme) da bi mogla da radi i zaradi dovoljno novca da iznajmi stan za njih troje i umreće iscrpljena radom, bolešću i tugom ne videvši Estu nikada više.

Mamačino zastrašujuće odsustvo empatije kada je u pitanju žensko iskustvo može se objasniti fenomenom kojim se bavi Tapan kada piše o internalizovanoj represiji. Pozivajući se na Frera, on kao poseban problem ističe činjenicu da žrtve represije često i same postaju ugnjetači, a razlog za to je taj što se pri pokušaju da dostignu „punu ljudskost“ žrtve represije ugledaju na ugnjetača koji je za njih jedini model stvarne ljudskosti, odnosno internalizuju sliku ugnjetača i njegovog načina života kao poželjan obrazac delovanja i komunikacije. Mada se žrtva represije delimično identifikuje sa ugnjetačem, ona ga istovremeno i mrzi, što vodi ka *horizontalnom nasilju*, kako ga Frer naziva, a koje podrazumeva agresiju usmerenu na članove iste grupe. Uzrok tome je, smatra Frer, to što usled procesa internalizacije represije tlačitelj postaje prisutan u svakom od njih, te napadajući jedni druge, žrtve represije indirektno napadaju i tlačitelja.<sup>366</sup> Osim toga, Mamači nesvesno kažnjava Amu zbog odlučnosti i hrabrosti koju je pokazala kada je napustila muža, a koju ona sama nije imala. Ceo taj složeni odnos između Mamači i Amu pokazuje kako internalizovana represija u suštini omogućava opstanak mehanizama potčinjavanja žena.

Kako je društvo koje Arundati Roj opisuje veoma složeno, pokazaće se da se internalizovana represija i internalizovana dominacija često prepliću, te da se oni koji su u jednom segmentu društva marginalizovani i potlačeni, u drugom dominiraju i sami postaju ugnjetači. Papači je žrtva kada je u pitanju kolonijalna represija, a ugnjetač kada je u pitanju rodna represija, dok je Mamači žrtva kada je u pitanju rodna represija, ali je ugnjetač kada se radi o klasnoj represiji, itd. Zato je vizija sveta koju Arundati Roj predstavlja ovim romanom ipak nešto kompleksnija od jednostavne podele na svet velikih i malih stvari. A. K. Čaturvedi, na primer, smatra da „ovaj roman opisuje jaz između sveta velikih i sveta malih stvari. Među muškim likovima Veluta, Velja Papen i Kutapen predstavljaju mračni svet koji ne nudi nikakvu utehu svojim stanovnicima. Uporedo sa

---

<sup>366</sup> Tappan, Mark B., op.cit.

ovim svetom postoji i svet velikih mužjaka kao što su Čako i K.N.M Pilaj koji se drže na distanci od nižih slojeva i krajnje su neosetljivi na stradanja podređenih. Veluta se očajnički bori da sa periferije pređe u centar i u toj borba žrtvuje i sopstveni život.”<sup>367</sup> Tikel, međutim, naglašava da istovremeno sa razobličavanjem društvenih konvencija i politike razdvajanja, Roj pokazuje da istorija, paradoksalno, apsorbuje i neke nove „tradicije“, kao što su sirijsko hrišćanstvo i marksizam, dok je pisac taj koji preispituje i pomera granice postavljene između moćnih i obespravljenih (a koje „istorija“ naglašava i održava). „Mogućnost povezivanja – mogućnost da se svet vidi iz različitih perspektiva koje nadilaze granice – implicitna je u naslovu romana. [...] Da bi se suprostavila tiraniji „velikih stvari“, strategija autorke je da razvije „estetiku povezivanja“ – drugim rečima umetnički proces kovanja značenja i traganja za takvom moći koja u svojoj suštini sadrži kreativni potencijal neslaganja.“<sup>368</sup> Kao i njeni politički eseji, ovaj roman predstavlja svet iz perspektive koja osvetljava ulogu koju obični ljudi i „mali“ životi imaju u istoriji i društvu, boreći se protiv pokušaja zvaničnih ‘velikih’ istorija da suzbiju njihove glasove, smatra Pranav Jani, ali ipak upozorava da, iako opozicija između velikih i malih nije statična, jer „male“ priče se mogu i trebaju ispričati, one ipak nisu dovoljno jake da izdrže i prevaziđu ekstremno nasilje velikih.<sup>369</sup>

---

<sup>367</sup> Chaturvedi, A.K., *Arundhati Roy's The God of Small Things: Conflict between the Marginalized and the Privileged*, [www.the-criterion.com](http://www.the-criterion.com)

<sup>368</sup> Tikel, A., op. cit., p. 10.

<sup>369</sup> Jani, Pranav, “*Beyond Anticommunism: The Progressive Politics of The God of Small Things*”, in *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Roy*, Ranjan Gosh&Antonia Navarro- Tejero (eds), Routledge, New York, 2009,

## **DAMPA LAHIRI: SAVREMENI SVET HIBRIDNOSTI I OTUĐENJA**

Đampa Lahiri rođena je 1967. godine u Londonu, a kada je imala tri godine sa porodicom se preselila u Ameriku. Njeni roditelji održavali su bliske veze sa rođacima u Indiji pa je tokom leta često posećivala Kalkutu.

Njena četiri dela, dve zbirke priča i dva romana, naišla su na dobar prijem kod čitalaca i postigla zapažen uspeh kod kritičara. Đampa Lahiri se uglavnom bavi indijskom dijasporom u Americi, gde su centralni likovi imigranti i njihova deca koji nastoje da se prilagode novom okruženju, ali i da sačuvaju sopstveni kulturni identitet. Značajne teme koju su kritičari prepoznali u njenim delima su najpre pitanje rodnih odnosa, postkolonijalizam, otuđenje i (ne)mogućnost komunikacije u savremenom svetu.

Prva zbirka priča *Tumač bolesti* (1999) osvojila je Pulicerovu nagradu, što je samo jedna u nizu nagrada kojima su obasipana njena dela. Zbirka se sastoji od devet priča koje se bave muško-ženskim odnosima, rodnim ulogama, kulturnim i ličnim identitetom, ratnim previranjima u Indiji i uticajem koji istorijski događaji imaju na pojedinca.

Temom kulturnog i ličnog identiteta bavi se i roman *Imenjak* (2003), koji je doživeo i filmsku adaptaciju. Glavni junak Gogolj odrasta u Americi kao sin bengalskih imigranata. Razlike između prve i druge generacije imigranata oličene su u njegovom odnosu sa majkom, koja ne uspeva da se asimiluje u američku kulturu, dok se Gogolj, s druge strane, oseća otuđenim od zemlje svojih predaka.

Zbirka *Nova zemlja* (2008) sastoji se od osam priča povezanih zajedničkom temom, tako da čine jednu jedinstvenu i uobličenu celinu. Porodični život, raskidi i ponovno

uspotavljanje porodičnih veza, kulturni šok i jaz između indijskog i američkog načina života teme su koje dominiraju u ovoj zbirci prevedenoj na trideset jezika.

Poslednji roman *Sunce u njenoj kosi* (2013) ušao je u najuži izbor za Man Booker nagradu 2013. godine i bavi se političkim previranjima u Indiji 60-ih godina XX veka i uticajem koji društveno-politički kontekst ima na život dvojice braće.



## ***Tumač bolesti : Hibridni identiteti i (ne)mogućnost komunikacije u savremnom svetu otuđenosti i liminalnosti***

Pitanje identiteta i način na koji društveno-istorijski i kulturni obrasci utiču na oblikovanje ličnog i kolektivnog identiteta jedno je od centralnih pitanja kako postkolonijalne tako i feminističke kritike. Psiholozi su lični identitet uglavnom definisali kao postojanu istovetnost ličnosti uprkos svim promenama u njoj i oko nje,<sup>370</sup> ali je tokom XIX i XX veka ovaj pojam počeo da uključuje čitav niz kulturnih atributa kao što su karakter, iskustvo, društveni položaj ili način života, da bi u savremenoj upotrebi pojam identiteta, kako Ričard Mejer ističe, sugerisao „da individua prepozna sebe kroz stanje ili kvalitet koje deli sa drugima, bilo da je reč o rasi, religiji, rodu, seksualnosti, klasi ili kulturnom poreklu.“<sup>371</sup> Prema Stjuartu Holu postoje bar dve različite definicije kulturnog identiteta. Prva definiše kulturni identitet u smislu jedne zajedničke kulture, jednog jedinstvenog istinskog *jastva* koje svi dele i koje se krije negde unutar mnoštva nametnutih „*jastava*“, a koje je zajedničko ljudima koji dele istu istoriju i poreklo. Kulturni identitet u tom slučaju odražava zajedničko istorijsko iskustvo i kulturne kodove koji konstituišu jedan narod kao jedinstven i obezbeđuju mu čvrste, nepromenjive i trajne referentne okvire. Međutim, postoje i tumačenja koja insistiraju na tome da pored sličnosti postoje i značajne razlike koje definišu ono što jesmo, ili još bolje – ono što smo postali intervencijom istorije. Kulturni identiteti imaju svoju istorije, pa su stoga podložni promenama, oni nisu fiksirani u prošlosti nego se neprestano oblikuju usled međusobnog uticaja istorije, kulture i centara moći.<sup>372</sup> Tako shvaćena ideja identiteta naglašava društveno-istorijsku uslovljenost identiteta koji se konstituiše kroz osećaj pripadnosti određenoj društvenoj grupi, ali i kroz različitost i višestruke odnose sa drugim identitetima. U postkolonijalnoj teoriji upravo takav odnos prema identitetu postaje od ključnog značaja, s obzirom da pozicioniranje jednog identiteta u radikalnu opoziciju prema drugom vodi ka onom što se naziva „sukob civilizacija.“<sup>373</sup> Osećaj ugroženosti identiteta u dodiru sa drugim kulturama pojačan je

---

<sup>370</sup> Krstić, D., Psihološki rečnik, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd, 1988, *op.cit.*, str. 199.

<sup>371</sup> Mejer, R., „Identitet“, u *Kritički termini istorije umetnosti*, *op.cit.*, str. 418.

<sup>372</sup> Hall, Stuart, *Cultural Identity and Diaspora*,  
<http://sites.middlebury.edu/nydiasporaworkshop/files/2011/04/D-OA-HallStuart-CulturalIdentityandDiaspora.pdf>

<sup>373</sup> Ang, I., „*Difference*“, in *New Keywords: a revised vocabulary of culture and society*, Bennett, et al., (eds.), Blackwell Publishing, Oxford, 2005, p. 87.

društveno-kulturnim promenama nastalim usled procesa globalizacije i proizvodi „križu identiteta“ koja se razrešava vraćanjem korenima, tradicionalnim kulturama i identitetima, ali i afirmacijom različitosti, koja uključuje ideju izbora i negacije.

Značajan doprinos u razmatranju ovog pitanja dao je Homi Baba, tvorac pojma hibridnosti koji postaje jedan od ključnih pojmova postkolonijalne teorije. Ono što je po Babi teorijski novina i politički od krucijalnog značaja u savremenim kritičkim tokovima jeste potreba da se promišlja izvan okvira prvobitne subjektivnosti i da se pažnja usmeri na one momente ili procese koji nastaju tokom artikulacije kulturnih razlika. Demografija novog internacionalizma, smatra Baba, jeste istorija postkolonijalnih migracija, velikih društvenih izmeštanja, poetika egzila, tmurna proza političkih i ekonomskih izbeglica – naša javna slika otkriva se kroz svoje diskontinuitete, nejednakosti i manjine. Na temelju Lakanove psihoanalitičke teorije, postmodernističkih ideja i Deridine dekonstrukcije, Baba nastoji da otvori put ka „konceptualizaciji jedne *internacionalne* kulture, zasnovane ne na egzotičnosti multikulturalizma ili raznolikosti kultura, nego na zapisivanju i artikulaciji *hibridnosti* kulture.“<sup>374</sup> Polazeći od dekonstruktivističkih principa, Baba koristi koncept hibridnosti da pokaže da komponente binarne opozicije nisu nezavisne jedna od druge nego da se u velikoj meri međusobno uslovljavaju i naslanjaju jedna na drugu, pa hibridnost otuda predstavlja način podriivanja binarne podele sveta na kojoj počiva odnos dominacije. U analizi odnosa između kolonizatora i kolonizovanog on naglašava njihovu povezanost i uzajamnu zavisnost u konstrukciji vlastitih subjektiviteta i ne insistira na raznolikosti kultura ili multikulturalizmu, nego upravo na ovom „međuprostoru“ kao glavnom nosiocu značenja kulture.<sup>375</sup>

Đampa Lahiri svojim delima predstavlja svet indijske dijaspore koji postaje reprezentativan primer te „demografije novog internacionalizma“. Razmatrajući njen roman *Imenjак*, Barnali Dutta nastoji da pokaže kako je kategorija teritorijalne pripadnosti nepodesna za opisivanje savremenih identiteta i na tragu Homija Babe tvrdi da savremeno doba migracija umesto koncepta postojanih, stabilnih identiteta i rodne zemlje – domovine – nudi ideju fluidnih identiteta i promenljive prirode doma.<sup>376</sup> Mada se pojam doma prvenstveno vezuje za određen fizički prostor, on uvek uključuje i čitav niz konotacija koje podrazumevaju snažne emocije, osećaj sopstvenog identiteta, intime i bliskosti, ali i izmeštenosti, nepripadanja ili odbačenosti, pa se tako odnosi i na „emotivnu teritoriju“,

---

<sup>374</sup> Videti Bhabha, H., *The Location of Culture*, Routledge, New York and London, 1994, pp. 19-39.

<sup>375</sup> Ibid., 19-40.

<sup>376</sup> Dutta, Barnali, *Diasporic Identity and Journey in Jhumpa Lahiri's The Namesake*, [http://www.grfdt.com/Upload/Publication/20\\_Home%20and%20Identity2.pdf](http://www.grfdt.com/Upload/Publication/20_Home%20and%20Identity2.pdf)

kako to Duta formuliše. Prelivanje populacije preko granica različitih država destabilizuje koncept „pravog doma“. U savremeno doba velikih demografskih pomeranja dom sve više podrazumeva ideju privremenosti, izmeštenosti i „neposedovanja“.<sup>377</sup>

Likovi Đampe Lahiri u zbirci kratkih priča *Tumač bolesti* (1999) ilustruju ideju o domu kao privremenoj, promenljivoj kategoriji, na šta upućuje već i sam naslov prve priče *Privremena mera*. Iako se odnosi na privremeno isključivanje struje u jednom bostonskom kvartu, ta privremenost je karakteristika sveukupne stvarnosti – od ženske lepote, preko ljubavi i bračne sreće, do nade u mogućnost zajedničkog života u stabilnom domu. Tokom te vanredne situacije, Šoba i Šukumar, mladi bračni par, nakratko se ponovo zbližavaju nakon nekoliko meseci sve dubljeg otuđivanja koje je usledilo nakon što im je beba umrla prilikom porođaja. Privremenost njihovog doma ogleda se u činjenici da su u kući u kojoj počinje priča živeli relativno kratko, tek poslednje tri godine, a ideja o domu kao privatnom prostoru, donekle je narušena i činjenicom da i Šoba i Šukumar donose „posao“ kući. Šukumar završava disertaciju i retko izlazi iz kuće, dok Šoba opet sve više izbiva iz kuće i provodi veći deo dana na poslu. Tamo pije kafu, a kod kuće satima sedi na sofī toliko zaneta lektorisanjem da je Šukumar „strepeo da će ispasti neumesno ako pusti ploču u rođenoj kući.“<sup>378</sup> (TB, 9). Šoba se sada „ponašala u kući kao da je to hotel“ (TB, 10). To pomeranje granice između intimnosti doma i javne sfere života simbol je i propadanja porodičnih vrednosti. Sa gubitkom deteta, njihovi snovi o porodičnoj idili toliko su bolni da im je potrebno da se distanciraju od svega što iole podseća na njihova pređašnja očekivanja: udoban dom, planovi o kupovini novog, većeg automobila koji će im biti potreban zbog uvećane porodice, porodična slavlja i okupljanje prijatelja. Paradoksalno, destabilizacija onoga što feministkinje kritikuju još od samih početaka feminističkog pokreta – podela života na javnu i privatnu sferu, porodične vrednosti u kojima se ispunjenje ženske uloge vezuje za rađanje i posvećenost domu, zaokupljenost domaćinstvom, uređenjem doma i pripremanjem hrane – u ovoj priči Đampa Lahiri stavlja u nostalgičan kontekst čežnje za izgubljenom mogućnošću da se postigne srećan i ispunjen život. Ona, međutim, konstruiše jedan drugačiji okvir u kojem izvrće tradicionalnu podelu muško-ženskih uloga i u trenutku kada se žena udaljava od uloga koje su joj tradicionalno dodeljivane, muškarac ih preuzima na sebe. Šukumar je taj koji veći deo dana provodi u kući, a Šoba na poslu; on kuva i to mu daje „osećaj vlastite korisnosti“ (TB, 12). Krajem dvadesetog veka, kada je žena već

---

<sup>377</sup> Ibid.

<sup>378</sup> Lahiri, Đampa, *Tumač bolesti*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2001, str. 9. (U daljem tekstu citati iz ovog romana biće označeni sa TB i navedeni u zagradi.)

uveliko iz privatne zakoračila u javnu sferu života, podela na muško-ženske uloge se destabilizovala, ali je novi društveni obrazac doneo i nove dileme, a jedna od njih je i *nedostatak privatnosti* i potreba pozitivnog vrednovanja ženske privatnosti.<sup>379</sup> Tako ni Šobino udaljavanje od privatnosti doma nije izraz njene želje za afirmacijom u javnoj sferi, nego potreba da u njenoj bezličnosti nađe utočište i pobegne od emocija koje su suviše bolne. Isključenje struje, retkost u Americi, Šobu podseća na Indiju – na vreme kada je kao dete provodila dane u bakinoj kući i kada je tokom isključenja struje igrala sa rođacima igu nalik onoj „istina ili izazov.“ Ona sada otpočinje tu igru sa Šukumarom, te se tako obnavlja njihova veza i oni se ponovo (privremeno) zbližavaju. Šobi je potreban neki obrazac porodične sreće i ona ga pronalazi u Indiji, jer ga skrhana bolom zbog gubitka deteta ne pronalazi u svom neposrednom okruženju. Njeno nostalgичno prisećanje na detinjstvo u Indiji istovremeno je i raskid sa vizijom srećne budućnosti u porodičnom ambijentu – poslednje večeri ona obaveštava Šukumara da ga napušta – našla je novi stan i uskoro se seli. Oni više nemaju „dom“, a ona više i ne misli da će ga imati: glavna prednost njenog novog stana je ta što se nalazi blizu posla i to je očigledan znak da je javna sfera nadvladala privatnu.<sup>380</sup>

Upravno suprotna osećanja opisuje priča *Tumač bolesti* gde mlada gospođa Das potpuno rezignirana zbog toga što je osuđena da dane nakon porođaja provodi u kući, u ulozi majke, supruge i domaćice, u trenutku revolta i želje za pobunom stupa u seksualni odnos sa prijateljem svog muža, da bi potom osam godina živela sa mučnom tajnom koju odaje tek nepoznatom taksisti u Indiji: njeno treće dete je rezultat te preljube. Ni Dasovi nemaju stabilan dom – nezadovoljna žena nije sposobna da voli ni muža ni svoju decu, a njihovo putovanje simbolizuje tu neukorenjenost. Dasovi su večiti turisti („gospođa Das nestrpljivo uzdahnu, kao da je celog života neprekidno putovala” (TB, 57)), površni i nezanimljivi za stvarni svet oko njih: lutaju od mesta do mesta, hineći zainteresovanost, posmatrajući svet indirektno – kroz objektiv aparata i zapažajući u znamenitostima koje posmatraju samo ono što piše u turističkim vodičima, da bi se potom iznureni vratili u hotel. Ni Kapasi, taksista koji ih vodi u razgledanje indijskih hramova, nema stabilan dom – on dane provodi u lekarskoj ordinaciji, gde radi kao tumač, ili u taksiju, prevozeći turiste od mesta do mesta, a listić sa njegovom adresom koju je dao gospođi Das i koji odleti na vetru, simbol je njegove „bezdomnosti“, kao i nepostojanosti međuljudskih odnosa.

---

<sup>379</sup> Videti Mijatović, Marija, *Žene između privatnog i javnog*, u Zaharijević, A. (ur.), *Neko je rekao feminizam?*, op.cit., str. 383.

<sup>380</sup> Kraj ove priče je ambivalentan. Iako sve upućuje na to da Šoba želi da se odseli, ona na kraju gasi svetlo, što može biti izraz njene želje da produži njihove razgovore i ponovo uspostavi bliskost.

Motiv privremenog doma autorka razrađuje i u priči pod nazivom *Kada je gospodin Pirzada dolazio na večeru*. Gospodin Pirzada je univerzitetski profesor iz Dake koji boravi u Americi kao stipendista vlade Pakistana radi studijskog istraživanja. U Daki je imao „trospratnu kuću, zvanje predavača biologije na univerzitetu, ženu sa kojom je živio već dvadeset godina i sedam kćeri između šest i šesnaest godina, čija su sva imena počinjala slovom A“ (TB, 30), dok u Bostonu živi „u sobi za studente diplomce i nije sebi mogao da priušti pristojan šporet ili televizor“ (TB, 31). Iz večeri u večer, on dolazi u dom devojčice Lilije, pripovedača u priči, deset godina stare u vreme kada se odvijaju događaji koje opisuje. Lilijinim nostalgičnim roditeljima prija njegovo društvo – svake godine oni na početku semestra traže svoje sunarodnike na spisku studenata i pozivaju ih svojoj kući, a gospodin Pirzada u njihovoj porodici vidi privremenu zamenu za sopstvenu i nekakav surogat doma. Za večerom uvek iz džepa na grudima vadi srebrni sat, podešen na vreme u Daki, a Lilija kaže: „[Ž]ivot se, shvatila sam, najpre živio u Daki. Zamislila sam kako se ćerke gospodina Pirzade bude iz sna, vezuju mašne u svojoj kosi, očekuju doručak, spremaju se za školu. Naši obroci i naše radnje bili su za njega samo senka onoga što se već odigralo, zakasnelo priviđenje onoga čemu je gospodin Pirzada stvarno pripadao.“ (TB, 39)

Dok boravi u Americi, u Pakistanu počinje rat<sup>381</sup> i gospodin Pirzada sa Lilijinim roditeljima svako veče prati vesti o događajima u Daki, gde se nalazila njegova porodica. Brigu koju oseća zbog svoje porodice on prenosi na Liliju, pa je zabrinut kada za Noć veštica kreće u obilazak kuća: „Hoće li ti biti dovoljno toplo? [...] Ima li opasnosti? [...] Šta ako počne kiša? Ako zalutaju?“ (TB, 47-48) Njegova briga istovremeno naglašava razliku između onih koji dolaze iz zemalja čija se istorijska i društveno-politička stvarnost odlikuje previranjima i nestabilnošću i stanovnika razvijenih zemalja sveta koji žive u relativnoj društveno-političkoj i ekonomskoj sigurnosti. Dok gospodin Pirzada i Lilijini roditelji sate provode ispred televizora prateći vesti o indijsko-pakistanskoj krizi, roditelji male Amerikanke Dore i nemaju televizor: Dorin otac, sa nekim časopisom u ruci i čašom vina na stočiću, leži na sofi i sluša muziku sa stereo uređaja.

Da dom kao fizički prostor nije beznačajna kategorija svedoče i česte reference na *trospratnu* kuću gospodina Pirzade, na kuće u susedstvu, kao i na one u dalekom Pakistanu: „U januaru je gospodin Pirzada otputovao natrag u svoju trospratnu kuću u Daki, da vidi šta je od nje ostalo. [...] Novi vođa, šaik Mudžib Rahman, nedavno oslobođen iz zatvora, zamolio je druge države za građevinski materijal da bi se obnovilo više od milion kuća koje

---

<sup>381</sup> Indijsko-pakistanski rat 1971. godine.

su uništene u ratu. Bezbrojne izbeglice, koje su se vraćale iz Indije dočekivali su, kako smo saznali, nezaposlenost i glad.“ (TB, 51) Dom/kuća je temelj egzistencijalne sigurnosti i jedna od osnovnih potreba čoveka, a u savremenom svetu političkih i ratnih previranja, milionima ljudi uskraćeno je to osnovno ljudsko pravo na sigurnost doma, upozorava Đampa Lahiri.

Posledice gubitka doma usled ratnih previranja opisuje i priča *Pravi durvan*. Junakinja priče je Buri Ma, šezdesetčetverogodišnja izbeglica koja je posle podele Indije deportovana u Kalkutu.<sup>382</sup> Buri Ma živi u hodniku jedne zgrade, ispod sandučića za poštu, održava stepenište zgrade i radi kao „durvan“ (kućepazitelj), oplakujući svakodnevno svoj nekadašnji život: „Haos ju je razdvajao od muža, četiri kćerke, dvospratne kuće, almarija od ružinog drveta i mnoštvo kovčega čije je ključeve još uvek nosila u svežnju i zajedno sa svojom životnom ušteđevinom čuvala privezane za slobodan kraj sarija“ (TB, 84). Nostalgично prekrajanje prošlosti i idealizovanje zemlje porekla, karakteristično za imigrante, kod Bori Ma izraženo je kroz opise njene izgubljene kuće, ali su priče o raskoši njenog nekadašnjeg života u takvoj nesrazmeri sa njenim trenutnim beskućničkim životom da joj niko ne veruje. U njenim pričama ima nedoslednosti i preuveličavanja, pa neki stanari smatraju da „verovatno kroji priče da bi ožalila gubitak svoje porodice“ (TB, 86). Lišena sopstvenog privatnog prostora, Bori Ma postaje čuvar tuđeg – kao durvan „ona je odgovorno izvršavala svoje dužnosti i bdela nad zgradom ne manje pozorno od nekog vratara u kući na Donjem kružnom putu ili Džodhur parku, ili u bilo kom drugom luksuznom kvartu“ (TB, 87). Njena ambivalentna pozicija u zgradi – ni stanar ni stranac – očitava se i u njenom obitavalištu: najpre se smestila na samom ulazu u zgradu, ispod sandučića za poštu, a kasnije na krovu zgrade. Povremeno je posećivala komšije i ne uključujući se suviše u njihove živote posmatrala ih sa strane: „Nenaviknuta da sedi na nameštaju, čučala je u ulazima i hodnicima i posmatrala gestove i manire na isti način na koji su ljudi, našavši se u stranom gradu, skloni da posmatraju saobraćaj“ (TB, 91). Provodeći dane na stepeništu, na prolazu, ni unutra ni vani, Buri Ma tako postaje paradigma *liminalnosti* o kojoj govori Homi Baba razmatrajući rad afro-američke umetnice Rene Grin: „Stepenište kao liminalni prostor, između određenjâ identitetâ, postaje proces simboličke

---

<sup>382</sup> Do podele Indije došlo je 1947. godine, nakon čega su nastale dve države – Indija i Pakistan. Bengal je podeljen na Zapadni i Istočni. Zapadni Bengal je danas jedna od saveznih država Indije, a Istočni Bengal (od 1956. godine pod nazivom Istočni Pakistan) postao je nakon Indijsko-pakistanskog rata 1971. godine, o čemu govori priča *Kada je gospodin Pirzada dolazio na večeru*, samostalna država, današnji Bangladeš. Podela Indije izazvala je veliko pomeranje stanovništva – muslimansko stanovništvo je prelazilo u Pakistan, a hinduističko u Indiju, a migracije su bile praćene nasiljem i stradanjem velikog broja ljudi.

interakcije, vezivno tkivo koje konstruiše razliku između višeg i nižeg, crnog i belog. To tumaranje stepeništem, privremeno kretanje i prolazak koji ono omogućava, sprečava identitete na oba kraja da se utvrde u prvobitnim polaritetima. Ovaj intersticijalni prolaz između fiksiranih identifikacija otvara mogućnost kulturalne hibridnosti koja prihvata razliku bez hijerarhije koja bi se podrazumevala ili bila nametnuta.<sup>383</sup> Čini se, međutim, da Đampa Lahiri ne deli njegov optimizam: optužena da je imala udela u krađi zajedničke imovine – umivaonika, a u stvari nepoželjna jer je svojim prisustvom kvarila sada unapređen izgled zgrade, njena junakinja ne opstaje čak ni u tom liminalnom prostoru, izgurana je i iz njega, još jednom žrtva društvenih promena (ovog puta u vidu modernizacije), ponovo opljačkana i ponižena.

Ta tragična izmeštenost i „bezdomnost“ neminovno stvara osećaj otuđenosti i proizvodi krizu identiteta: kod prve generacije imigranata uglavnom zbog osećaja nepripadanja i nostalgije, a kod druge zbog nemogućnosti da se povežu sa zemljom i kulturom svojih roditelja. Dok imigranti prve generacije nastoje da održe veze sa zemljom porekla kulturološki, jezički i etnički, njihova deca uspostavljaju posrednu vezu sa zemljom predaka preko knjiga, enciklopedija i turističkih vodiča. Za Šobu su sećanja na posete rođacima u Indiji dok je još bila dete dragocena, ali Šukumar je potpuno odsečen od svoje tradicije i kada njegova majka, koja je oličenje tradicionalne odanosti indijske supruge, dvanaest godina nakon smrti muža održava ceremoniju odavanja počasti njegovim senima, on oseća nelagodnost. Šukumar uči o zemlji svojih predaka iz priručnika za kurseve, „kao da se radilo o bilo kom drugom predmetu“ (TB, 18), baš kao i Liliya. Gospodin Pirzada ima značajnu ulogu u odrastanju Lilije pre svega što joj susret s njim pomaže da spozna i prihvati sopstveni kulturni identitet. Prvi put kao desetogodišnja devojčica ona se interesuje za zemlju svojih roditelja i uporedo sa savladavanjem američke istorije počinje da otkriva i istoriju Indije. Dok u školi uči o Američkom ratu za nezavisnost, kod kuće od oca saznaje o Podeli Indije koja je nastupila nakon sticanja nezavisnosti od britanske vlasti. Lilija je ilustracija pozitivne hibridnosti – prihvatajući kulturu sredine u kojoj raste, ona istovremeno prihvata i sopstvenu različitost. Kada, na primer, učestvuje u maskenbalu za Noć veštica ona kaže: „Nekoliko ljudi mi je reklo da nikad ranije nisu videli indijsku vešticu“ (TB, 49), a da se pritom ne oseća povređeno.

U dodiru sa drugom kulturom, imigranti često imaju osećaj ugroženosti kulturnog identiteta i pokušavaju da ga održe vraćanjem korenima, čuvanjem tradicije, negovanjem

---

<sup>383</sup> Bhabha, H., op.cit., p. 3.

jezika, religije, običaja i navika u ishrani ili odevanju. Priče Đampe Lahiri obiluju rečima indijskog porekla, koje su utkane u potku priče tako da ne ometaju razumevanje, dok istovremeno dočaravaju jedan kulturološki kontekst drugačiji od dominantnog. Indijski izrazi odnose se najčešće na hranu i odeću, koji su sami po sebi takođe izrazi kulturnog identiteta. Odeća ima značajnu ulogu u karakterizaciji likova, pa tako, na primer, gospodin Pirzada uvek nosi odelo, a na glavi „crni fes napravljen od vune persijskog jagnjeta.” (TB, 35) Neprilagođenost indijskog imigranta prve generacije opisana je neodgovarajućim načinom odevanja gospodina Dikšita (*Seksi*) tokom sportskih aktivnosti: „Na veselje sve komšijske dece, uključujući i Mirandu, ali ne i dece Dikšitovih, gospodin Dikšit bi svako veče trčao duž ravnih, krivudavih ulica njihovog naselja u svojoj svakodnevnoj košulji i pantalonama. Jedini njegov ustupak ovoj atletskoj razonodi bio je par jeftinih patika” (TB, 111). Takav način odevanja istovremeno je i simbol njegovog hibridnog identiteta (kao i Lilijin kostim veštice), dok odevanje porodice Das ilustruje njihovu potpunu asimilaciju u američko društvo. Kada se nađu u Indiji, vozač taksija, Kapasi, opisuje ih kao porodicu koja je „izgledala kao domaća, ali je bila odevena u tuđinskom stilu“ (TB, 53).

Hrana u ovoj zbirci priča ima posebnu ulogu: ne samo da ilustruje hibridnost indijske dijasporu u Americi – što kroz mešavinu indijske i američke hrane (a i hrane iz drugih delova sveta, na primer italijanske ili portugalske, koju vole Šoba i Šukumar), što kroz mnoštvo izraza koji se odnose na hranu, a koji su integrisani u engleski jezik – nego izražava i kompleksne odnose između likova i predstavlja alternativni način komunikacije u svetu otuđenosti i rascepljenih identiteta.

Značaj hrane kao kulturološkog fenomena Đampa Lahiri ističe na razne načine: veliki deo života njenih junaka odvija se u kuhinji, za stolom, u restoranima. Dok razgovaraju, njeni junaci i junakinje grickaju nešto, seckaju hranu ili kuvaju, jedu. Sve je to deo svakodnevice koju nastoji da prikaže, ali i sredstvo karakterizacije i ilustracija odnosa među likovima. Šoba i Šukumar, na primer, pre smrti novorođenčeta, zasnivaju svoju porodičnu idilu na kupovini i kujanju hrane, na pripremanju večera za prijatelje i rođake. Kao znak naročite ljubavi i pažnje, Šoba za prvu godišnjicu braka priprema za Šukumara večeru od deset jela. Kada mu za treću godišnjicu braka kupi džemper, on se od muke napije jer izostanak bogate večere tumači kao pouzdan znak da njihova ljubav jenjava. Šobina depresija praćena je gubitkom interesovanja za nabavku i pripremanje hrane, a Šukumarov pokušaj da spase brak njegovom posvećenošću kujanju. Tokom isključenja struje, on priprema jela kojima želi da pokaže Šobi da mu je stalo do nje i do opstanka njihovog braka. Kako razvija naklonost prema Indijcu Devu, Miranda, junakinja priče



*Seksi*, počinje da jede u indijskim restoranima, a kada se gospođa Das napokon zainteresuje za Kapasija, ona otpočinje konverzaciju ponudivši mu žvakaću gumu. Shvativši da njihov odnos ne može biti romantične prirode, kao što se u jednom trenutku ponadao, Kapasi odbija pečeni pirinač koji mu ona nudi nastojeći da se distancira od nje. Kada otac objašnjava Liliji odnose između Indijaca i Pakistanaca nakon Podele, on kaže: „Za mnoge je ideja o tome da jedu u društvu onih drugih bila još uvek nezamisliva“ (TB, 32). Pozivajući gospodina Pirzadu na večeru, Lilijini roditelji pokazuju da ne pristaju na takve odnose, a cela priča ilustruje različite načine na koji hrana može služiti da se ljudi povežu: od večera koje Lilijini roditelji pripremaju za gospodina Pirzadu kojima mu poručuju da je dobrodošao u njihovom domu, preko slatkiša koje on donosi Liliji, do malog Lilijinog rituala koji je sama izmislila i koji se sastojao od toga da komadić čokolade koji bi dobila od gospodina Pirzade istopi u ustima svake noći pred spavanje, umesto molitve za njegovu porodicu. Hrana tako služi kao način komunikacije, sredstvo pomoću kojeg je moguće izraziti naklonosti i spremnost da se Drugi prihvati, ali i da se odbaci.

Ta mešavina jezika, hrane, običaja, stilova odevanja umnogome bi mogla biti ono što Homi Baba naziva hibridnošću, ali neki kritičari upozoravaju na činjenicu da je hibridnost često teško razlikovati od želje za asimilacijom u kolonizatorsku kulturu, najčešće maskiranjem i „izbeljivanjem“ kulturoloških razlika. Martin Makvilan se pita da li je uopšte moguće utvrditi razliku između hibridnosti i aproprijacije (pod kojom podrazumeva usvajanje dominantne kulture od strane podređene) i kaže: „Na primer, hibridni identitet bi mogao uključivati nošenje hidžaba (islamske marame) i konzumiranje koka-kole ili nošenje farmerica. Po čemo to piti koka-kolu i nositi farmerice predstavlja hibridnost, a ne primer kolonijalne aproprijacije jedne kulture (Zapadne) od strane druge (islamske)?“<sup>384</sup>

Homi Baba vidi u hibridnosti dvosmeran proces koji se podjednako odnosi i na dominantnu i na podređenu kulturu, gde je uzajamni uticaj neizbežan. Tako i Miranda (*Seksi*), Amerikanka i jedini glavni ženski lik u zbirci koji nije indijskog porekla, prolazi kroz proces tokom kojeg se menja pod uticajem imigrantske kulture, te priča tako sugerise da prilikom kontakta između različitih kultura nije uvek imigrant onaj koji je žrtva procesa adaptacije ili konstruisanja identiteta kao *Drugog*. Ova priča ilustruje i značaj stereotipa u susretu sa *Drugim*, i uz to je još jedan primer neuspele komunikacije. Dev i Miranda se u svojim odnosima u potpunosti oslanjaju na stereotipe – posmatraju jedno drugo kroz njih, a i sami ih podržavaju i podstiču, nastojeći da se uklope u postojeće predstave o Indiji i

---

<sup>384</sup> McQuillan, M., *Deconstruction: A Reader*, Routledge, New York, 2001, p. 15.

Zapadu, kao i o muško-ženskim odnosima. Indija kao egzotično mesto senzualnosti, sa neizbežnom slikom devojaka u sariju koje plešu, romantični crni muškarac koji ljubi devojci ruku i na sastanak donosi cveće, slike Tadž Mahala kao spomenika ljubavi i nasuprot tome Amerikanka, moderna i samostalna, slobodna i spremna da otpočne aferu sa oženjenim muškarcem predstave su koje određuju njihov odnos. Dok se trudi da upozna Deva i zemlju njegovog porekla – Bengal, Miranda istovremeno pokušava da se uklopi u stereotip ljubavnice pa kupuje odeću koju inače nikada ne nosi, a koju bi po njenom mišljenju „ljubavnica trebalo da ima“ (TB, 108). Funkcionisanje stereotipa suštinski se zasniva na simplifikaciji – složenost ljudskog karaktera i međuljudskih odnosa se pojednostavljuje i svodi na prihvatljive parametre koji će olakšati susret i komunikaciju. Međutim, stereotip ne može biti osnova čvrste veze, pa Miranda shvata, kako se njene emocije produbljuju, da se ne može zadovoljiti time da bude svedena na jedan jedini pridev (*seksi*) i prekida vezu sa Devom. Susret sa *Drugim* je u njenom slučaju produktivan proces samospoznaje iz kojeg izlazi zrelija i samosvesnija.

Susret sa *Drugim* često predstavlja „kulturni šok“ praćen osećajima nesigurnosti i ugroženosti identiteta, što nadalje izaziva krizu identiteta koju prva generacija imigranata obično razrešava nostalgичnim prijanjanjem uz zemlju porekla. Takva je i gospođa Sen iz istoimene priče, koja dolazi u Ameriku sa suprugom koji je dobio posao profesora matematike na fakultetu. Ona je po svemu tradicionalna indijska supruga – odevena u sari, sa ljubičastocrvenim razdeljkom u kosi kao simbolom udate žene, posvećena kuvanju i privržena svojoj indijskoj porodici. Njihov mali univerzitetski stan namestila je da liči na indijske domove, a dečak Eliot kojeg čuva uočava mnoštvo detalja po kojima se ona razlikuje od njegove majke. Bogatstvu obroka gospođe Sen, koje sprema s mnogo ljubavi, pažnje i posvećenosti, gde njeno kuvanje postaje neka vrsta umetnosti, zajedničke aktivnosti tokom koje deli sa Eliotom dragocene uspomene i priče o Indiji i svojoj porodici – suprotstavljena je ćutljiva, nezadovoljna Eliotova majka čija večera se sastojala od vina, hleba i sira za nju i pice za Eliota koju je obično jeo sam dok je majka pušila na terasi, dolivajući još vina. I gospođa Sen i Eliotova majka podjednako su usamljene – dok prva čezne za svojom velikom porodicom, druga nema nikog osim Eliota, ali Eliot ipak u jednom trenutku pomisli da je njegova majka ta koja je „koja je izgledala neprikladno“ (TB, 130). Gospođa Sen povremeno prolazi kroz depresivne krize kada prestaje da kuva, a oporavak je uvek obeležen spremanjem obilnog jela. No, i pored toga što je svoj život organizovala tako da što više liči na onaj u Indiji, ustupci su neminovni. Njena borba da se uklopi u novu sredinu simbolično je predstavljena pokušajem da nauči da vozi i ona kaže

Eliotu: „Gospodin Sen veli da će, kada dobijem dozvolu, sve krenuti nabolje. Šta misliš, Eliote? Da li će se stvari poboljšati?“ (TB, 137), a kad joj Eliot odgovori da će moći da ide kuda joj drago ona zapita: „Da li bih mogla da izvedem ceo put do Kalkute?“ (TB, 138) Sva njena bespomoćnost i nesigurnost sadržana je u ovom molećivom pitanju koje svedoči da su jedine dve osobe s kojima može da podeli svoje brige njen muž i jedno jedanaestogodišnje dete. Jedino „bolje“ koje ona može da zamisli je njena rodna Kalkuta, a kada se napokon odvaži da sama sedne za volan, rešena da ode po ribu, ona doživljava poražavajući neuspeh. Nakon udesa ona umesto maštovitih indijskih jela daje Eliotu kreker sa puterom od kikirikija – što je simbol njene predaje i priznanje poraza.

Pravu suprotnost gospođi Sen kao slici tradicionalne indijske žene, predstavlja Tvinkl, junakinja priče *Ovaj blagosloveni dom*. I samo njeno ime govori o udaljavanju od indijskih korena – pravo ime joj je Taniva, ali se ona predstavlja kao Tvinkl, po liku iz neke američke dečije pesmice, dok svog muža Sandživa naziva Sanž. Njena detinjastost i neozbiljnost, avanturistički duh izražen kroz potrebu da u njihovom domu traga za ostacima hrišćanskih figurica i slika koje su prethodni, očigledno veoma religiozni stanari, ostavili kada su se odselili, opuštenost i nemarnost kada su u pitanju kućanski poslovi i kuvanje – postaju osobine koje plaše i iritiraju Sandživa i zbog kojih se sada pita kako će izaći na kraj „sa ovom ženom koju je poznao jedva četiri meseca i kojom se oženio, sa ovom osobom s kojom je sada delio život“ (TB, 168). Njihov brak je neka vrsta modifikacije ugovorenih brakova koji su deo indijske tradicije. Iako su se upoznali posredstvom roditelja („preko pola sveta su udesili priliku da se Tvinkl i Sandživ upoznaju“ (TB, 163)), oni nisu tipičan par iz ugovorenih brakova, odnosno Tvinkl nije tipična indijska mlada: ima dvadeset sedam godina, prilično je samostalna, imala je veze i pre Sandživa, jednu od njih tek što je okončala pred njihov susret. Njena otvorenost prema drugim kulturama i spremnost da ih prigrlji užasava Sandživa: veliki deo njihovih nesuglasica izazvan je njenim prikupljanjem hrišćanskih simbola i kada Sandživ kaže: „Mi nismo hrišćani“ (TB, 156), ona ironično primećuje: „Da, mi nismo hrišćani. Mi smo dobri mali Indusi“ (TB, 157) Njena potraga za hrišćanskim predmetima u kući može se tumačiti i kao ironično izvrtanje ideje o „lovu na blago“, koji je u Zapadnoj tradiciji neka vrsta lajtmotiva kada su u pitanju daleke zemlje Istoka i Afrike, ali Sandživ je previše uskogrud da bi to tako shvatio. Sve što on može da vidi jeste sramotna izdaja indijske tradicije, a takvo viđenje uzrokovano je strahom da će prihvatanjem Zapadnih vrednosti njegov identitet biti ugrožen. Taj strah od asimilacije u novu kulturu i gubljenja identiteta naročito je naglašena odbojnošću, čak mržnjom prema bisti Isusa Hrista, za koju kaže da je „imala dostojanstvenost, svečani izraz, lepotu čak,“ ali

su „ti kvaliteti doprinosili da je još više mrzi“ (TB, 179). Čini se međutim, da nema problema sa nekim drugim elementima Zapadne tradicije, kao što je na primer Malerova ili Bahova muzika, tako da bi se moglo reći da ga više plaši američko trivijalizovanje kulture i tradicije, vidljivo u kičastim figuricama sa religijskim motivima, nego sama Zapadna kultura. Taj strah delimično je u vezi i sa njegovom slutnjom da bi napuštanjem tradicionalnih obrazaca i njihov brak mogao biti (za njegove pojmove) trivijalizovan. Njegova tradicionalna predstava o muško-ženskim odnosima dovedena je u pitanje: Tvinkl ni po čemu nije dobra domaćica i on uz senku kajanja razmišlja „o fotografijama koje mu je njegova majka slala iz Kalkute, slikama potencijalnih udavača koje su umele da pevaju i šiju i spreme sočivo bez zavirivanja u kuvar“ (TB, 169). Tako neprilagodljiv i inhibiran, Sandživ se nada da će brakom nekako upotpuniti sopstveni život i sopstvenu ličnost. I ne znajući, on ne traži ljubav nego udobnost i smatra da će mu je žena obezbediti, pa na neki način razmišlja o ženi kao robi: „Sada je imao jednu, prilično lepu, iz odgovarajuće kaste, koja će uskoro steći titulu magistra. Šta tu nije bilo za volenje?“ (TB, 169) Nesrećan i uplašen, Sandživ ima želju da pobjegne, ali ipak to ne čini: da bi njihov brak i slika o njima dvoma pred drugima bila u skladu sa kulturnim obrascima koje uvažava, on preuzima na sebe poslove za koje je verovao da će biti zadatak njegove supruge: nabavlja hranu i kuva, posprema stan, priprema zabavu za prijatelje. Sama Tvinkl je u velikoj meri svesna njegovih dilema i manipuliše njima: ma koliko prezirala rodne stereotipe, ona je spremna da ih iskoristi kada joj je to potrebno, pa ga tako, podržavajući stereotip o ženstvenosti oličenoj u detinjastoj bespomoćnosti, plaćem natera da joj dozvoli da zadrži Hristovu bistu. Njihov odnos je neiskren i stoga bez budućnosti. Iako Sandživ započinje proces preoblikovanja sopstvene vizije muško-ženskih uloga i prilagođavanja novom sistemu vrednosti, u njihovim odnosima nema uvažavanja *Drugog* u meri u kojoj je to potrebno da bi se zasnovala stabilna veza. Đampa Lahiri ovom pričom još jednom pokazuje da su stereotipi i podele zasnovane na tradicionalnim binarnim opozicijama neodrživi u savremenom svetu hibridnih identiteta.

Junakinja priče *Lečenje Bibi Haldar* ne samo da je žrtva rodnih stereotipa, nego je još jedan primer liminalnosti u ovoj zbirci – ovog puta uzrokovane rodnom represijom. Bibi Haldar kao i Buri Ma (*Pravi durvan*) boravi u liminalnom prostoru, u „skladištu na krovu naše zgrade, u prostoru gde se moglo sedeti ali ne i stajati i iz kog se ulazilo u javni nužnik, sa zavesom umesto vrata[...] Noću je spavala na poljskom krevetu u rođakovom stanu.“ (TB, 181) Uzrok njene nesreća je u tome što je bolovala od neke bolesti slične epilepsiji, te je zbog toga bila nepodobna za udaju. Rođak kod kog je živela smatrao ju je sramotom za

porodicu i podnosio je kao nekakv težak teret kojeg nije mogao da se reši. Priča je ispričana u prvom licu množine i narator, koji uporno naglašava angažovanost cele zajednice u njenom lečenju, istovremeno svedoči o ulozi koju celokupno društvo ima u konstruisanju socijalnih uloga, rodni stereotipa i predrasuda, kao i u osudi pojedinaca koji se ne uklapaju u uobičajene obrasce. Uzrok bolesti Bibi Halدار, nakon različitih pokušaja lečenja, jedan doktor vidi u njenoj neostvarenoj seksualnosti, što očigledno upućuje na dijagnozu ženske hysterije, uobičajenu u devetnaestom veku, a koja se često povezivala sa seksualnom frustracijom.<sup>385</sup> Bibi se tako nalazi u začaranom krugu – njena seksualna frustracija izaziva bolest zbog koje je nepoželjna za brak pa je tako nemoguće da je i izleči. Da bi joj pronašle muža, žene iz komšiluka je podučavaju „ženskim veštinama“ (TB, 188), jer „Bibi nikad nije podučavana da bude žena“ (TB, 186). Očigledno je, dakle, da je njen osnovni problem taj što *nije znala kako da bude žena*, odnosno što se nije uklapala u rodne stereotipe, te zato nije mogla da izađe iz tog prostora liminalnosti. Kao takva, ona je ponižena i odbačena, a njen rođak i njegova žena čak je smatraju nekakvim zlim bićem (što je u skladu sa primitivnim verovanjima po kojima je hysterija znak nakaznosti duše) koje izaziva nesreće u njihovom domu pa je drže podalje od bebe, da je ne bi „zarazila“ (TB, 193). Taj strah od zaraze nije strah od neke stvarne bolesti, nego od različitosti i mogućnosti da se Bibina zla kob ponovi u njihovom (ženskom) detetu. Licemerje javnosti ogleda se u tome što joj žene iz komšiluka povremeno podižu moral ubeđujući je da je „zapala za oko nekom muškarcu“, ali su u stvari srećne jer „ona nije bila naša odgovornost i u svom privatnom krugu zahvaljivale smo Bogu što je to tako“ (TB, 190). Njihovo licemerje dostiže vrhunac u apsurdnom opravdavanju seksualnog nasilja kada, saznajući da je Bibi silovana, konstatuju da je „izlečena“ (TB, 196).

*Tumač bolesti*, iako zbirka priča, ima kontinuitet i jedinstvo kojim se odlikuje roman kao književna forma. Ponavljanjem određenih lajtmotiva i dosledno razvijajući teme prolaznosti, izmeštenosti, otuđenosti, hibridnosti i limialnosti, Đampa Lahiri iz priče u priču gradi jedinstvenu celinu u kojoj se pojedini delovi dopunjuju i međusobno osvetljavaju i vodi čitaoca ka poslednjoj priči koja zaokružuje sve prethodne i predstavlja neku vrstu zaključka. Neimenovani pripovedač, tridesetdevetogodišnji Indijac koji se napustivši Indiju 1964. školovao u Londonu, da bi se pet godina kasnije preselio u Ameriku zbog posla, ilustracija je onog lutajuće imigranta s privremenim domom koji je prisutan u svim prethodnim pričama. Njegov život na marginama društva, hibridnost koja postaje

---

<sup>385</sup> Gilman, S. L. (et al), op.cit., p.105.

odlika njegovog karaktera, prisećanje na ugovoreni brak koje u nekoliko opisa sumira sukob kultura, razbijanje stereotipa o rodnim ulogama, te upoređivanje udovištva njegove majke sa udovištvom stare gospođe Kroft – sve je to na neki način ponavljanje tema koje su razrađivane prethodnim pričama. Međutim, nasuprot uglavnom pesimističnim vizijama međuljudskih odnosa u prethodnim pričama, ova je optimistična afirmacija hibridnosti i lutalačkog života, gde je prelazak sa jednog kontinenta na drugi, iz grada u grad, iz jedne kuće u drugu slika progresivnog životnog puta, na kojem je svaka stanica značajna faza u formiranju identiteta savremenog čoveka koji živi u svetu stalnih promena i previranja. Prihvatanje promene, prilagođavanje, prihvatanje različitosti, sopstvene i tuđe, jedini je način da se život provede u saglasju sa samim sobom i svojom okolinom.

## ZAKLJUČAK

Nakon višedecenijskog nastojanja postkolonijalnih kritičara da ukažu na mehanizme kojima se kolonijalni subjekt konstruiše kao inferiorni *Drugi*, svet XXI veka još uvek robuje istim stereotipima i istim manihejskim kategorizacijama čovečanstva. Zato neki kritičari smatraju da je postkolonijalizam zapao u ćorsokak, te da je ciljeve i osnovne postulate ove teorije potrebno redefinisati u skladu sa novim globalističkim tokovima. Međutim, nesumnjivo značajno dostignuće postkolonijalne kritike jeste u tome što je pokazala da je neprestano preispitivanje nekih od osnovnih pretpostavki evropske misli neophodno da bi se evrocentrična vizija sveta, konstruisana u akademskim krugovima Zapadnog društva i zasnovana na isključivanju velike većine svetske populacije, destabilizovala. Postkolonijalni femizam i feminizam Trećeg sveta, kao teorije koje kombinuju potrebu za rasnom, klasnom i rodnom ravnopravnošću predstavljaju nove oblike dijaloga i borbe protiv opresivnih društvenih sistema, a postkolonijalna teorija neprestano širi polje interesovanja kako bi obuhvatila pojmove kao što su autonomija, kosmopolitizam i dijaspora, kao ključne koncepte nove ere postkolonijalnog sveta.

Značaj književnog izraza u artikulaciji i konstruisanju stvarnosti je neosporan, a doprinos književnosti kreiranju sistema vrednosti i društveno-političke scene XX veka predmet je analize kako postkolonijalne, tako i feminističke kritike. Ponekad svesno, a često nesvesno, književnost XIX i XX veka korišćena je kao sredstvo imperijalno-patrijarhalne ideologije. Književnost, posebno roman, kao privilegija evropske androcentrične elite XIX i XX veka podržava i produbljuje od ranije prisutne rasne i rodne stereotipe i predrasude, pretvarajući ih tako u opšteprihvaćene „istine“. Danas smešno

deluju rasprave s kraja osamnaestog i početka devetnaestog veka o tome da li je ženama potrebno obrazovanje ili pravo glasa, a monstruozno prakse poput izlaganja genitalija Afrikanke Sare Bartman u pariskom muzejima zarad dokazivanja rasne inferiornosti i seksualne degenerisanosti, ali su svakako pokazatelji opšte klime koja nije dovela u pitanje ideju o rasnoj i rodnoj superiornosti belog evropskog muškarca. Upravo je ta samorazumljivost i neupitnost evrocentrične/androcentrične vizije sveta ono što postkolonijalni diskurs i feministička kritika (posebno revizionistička) dovode u pitanje, te na taj način podrivaju temelje sveukupnog sistema vrednosti na kojem počiva savremeno zapadno društvo.

Dominantni imperijalno-patrijarhalni diskurs predstavlja rasnog, klasnog i rodnog *Drugog* u okviru binarnih opozicija gde se *žensko* suprotstavlja *muškom*, *crno belom*, *napredno zaostalom*, *primitivno civilizovanom*, te definisani na taj način i podređeni dominantnim diskursom, žene i kolonizovani dele zajedničko iskustvo marginalizovanosti koje karakterišu nevidljivost i ućutkanost. Pronalaženje načina da se podređenima dâ glas, da se otvori prostor sa kog će moći da svojim autentičnim glasom progovore o sopstvenom iskustvu jedan je od osnovnih ciljeva postkolonijalne i feminističke kritike. Šest književnica čija su dela bila predmet analize u ovom radu dale su značajan doprinos razmatranju mogućnosti davanja glasa podređenom – kako rodnom, tako i rasnom. Džin Ris, Džamejka Kinkejd, Doris Lesing, Ivon Vera, Arundati Roj i Đampa Lahiri ukazuju na pukotine u dominantnom diskursu, izvrću ga i revidiraju. Budući da pripadaju različitim generacijama, njihovo stvaralaštvo pokriva gotovo ceo vek, te je u njihovim delima moguće pratiti neku vrstu evolucije u sagledavanju i interpretaciji tema koje se tiču društveno-istorijske stvarnosti XX veka.

Svaka od ovih književnica u velikoj je meri svesna društveno-istorijskog konteksta u kojem stvara, te su njihova dela značajan komentar na političku klimu dvadesetog veka. Svako od analiziranih dela sadrži reference na značajne istorijske događaje iz bliže ili dalje prošlosti koji se posmatraju u kontekstu konstruisanja ličnih i kolektivnih identiteta. U *Širokom Sargaškom moru* Džin Ris razmatra jedan od najznačajnijih istorijskih događaja na Karibima, kada je nakon pobune robova 1832. godine usledio Akt o emancipaciji kojim je u britanskim kolonijama ukinuto ropstvo, te posledice koji je taj događaj imamo kako na crno tako i na belo stanovništvo Jamajke. Njen ambivalentan odnos prema ropstvu (neminovan s obzirom da je kao ćerka plantažera rasla okružena crnim robovima, dok je istovremeno čeznula da ostvari s njima bliske odnose) nije je sprečio da u delu Šarlote Bronte uoči latentni rasizam proizašao iz evrocentrične vizije sveta koja sopstveni sistem



vrednosti smatra neupitnim, niti da crnu dadilju Kristofin učini najlucidnijim likom u romanu. Svojim delom ona razotkriva ono što je evropskoj publici izmicalo – mehanizme dehumanizovanja i žrtvovanja rasnog *Drugog* radi konsolidovanja evropskog subjektiviteta, kako je to definisala Spivakova.<sup>386</sup>

I junakinje Džamejke Kinkejđ imaju ambivalentan odnos prema kanonskim delima evropske književnosti kojima se dive dok istovremeno osećaju da im se kroz literaturu nude etički i estetski obrasci u koje ne mogu da se uklope, usled čega doživljavaju ozbiljnu krizu identiteta. U delima Kinkejđove istorija evropskog imperijalnog poduhvata rekonstruisana je upravo referencama na književna dela – od Biblije, preko Miliona do sestara Bronte i Inid Blajton.

Doris Lesing predočila je svojim delima surovost kolonijalne Afrike, a njen roman prvenac *Trava peva* svedočanstvo je o monstruožnoj prirodi rasizma koji rasnog *Drugog* dehumanizuje i apsolutno lišava identiteta. U *Zlatnoj beležnici* ona će pitanje rasizma otvoriti i u okviru razmatranja marksističke ideje o klasnoj ravnopravnosti i mogućnosti postizanja humanijih međuljudskih odnosa na globalnom nivou. Baveći se sve većim udaljavanjem glavne junakinje od ideja Komunističke partije, Lesingova je ovim delom dotakla mnoštvo pitanja relevantnih za istoriju ovog pokreta, kao i za istoriju odnosa između velikih svetskih sila u periodu nakon Drugog svetskog rata.

Dok se Doris Lesing bavi Afrikom u periodu nešto pre i posle Drugog svetskog rata, Ivon Vera zalazi u dalju prošlost Južne Rodezija, današnjeg Zimbabvea. Nakon romana *Nehanda* koji preispituje legendu o ženi koja je 1896. pvela prvi ustanak protiv kolonizatora – Prvu čimurengu, ona se ovim istorijskim događajem ponovo bavi u romanu *Leptir u plamenu*, razmatrajući posledice koje je imao na svest kasnijih generacija, da bi radnju romana *Bez imena* zasnovala na implikacijama koje je Druga čimurenga (Rodezijski građanski rat 1966-1979) imala u životima afričkog stanovništva, posebno žena. Ona otvara značajno pitanje o ulozi žene u nacionalnoj istoriji i zaključuje da je žena žrtvovana patrijarhalnim diskursom koji istoriju Zimbabvea ispisuje kao ep o muškom herojstvu.

Značaj koji Arundati Roj daje društveno-istorijskom kontekstu u svom delu *Bog malih stvari*, uporedo sa njenim dinamičnim angažovanjem u anti-globalističkim kampanjama, navelo je neke kritičare da ovaj roman posmatraju kao još jedan izraz njenog političkog aktivizma. Složena struktura indijskog društva druge polovine XX veka (kastinski sistem i patrijarhalna hegemonija udruženi sa posledicama kolonijalizma i

---

<sup>386</sup> Spivak, G.Č., op.cit., str. 186.

jačanjem komunizma) igra značajnu ulogu u tragičnoj sudbini glavnih junaka. Burne reakcije koje je roman izazvao u Indiji (Roj je optužena da vređa hinduističku religiju, da blati istaknutog komunističkog vođu, da je izdala i narod i naciju, te da povlađuje ukusu Zapadne publike) svedoče o tome koliko su teme kojima se bavila svojim romanom u stvari relevantne za indijsku društveno-političku stvarnost.

Društveno-istorijskim i političkim kontekstom Indije bavi se i Đampa Lahiri u zbirci priča *Tumač bolesti*. Njena zbirka bavi se indijskom dijasporom u Americi, imigrantima prve i druge generacije koji se hvataju u koštac sa izazovima života u sredini gde nisu ni domaći ni stranci, te posledicima koje takva pozicija ima na formiranje ličnog i kolektivnog identiteta. Geografsko-istorijsko pozicioniranje posebno je značajno za imigrante druge generacije koji u proces samospoznaje moraju da uključe i svoje poreklo i tradiciju. U svojim pričama ona se osvrće na neke od najznačajnijih istorijskih događaja u novijoj istoriji Indije – podelu Indije na Indiju i Pakistan (1947) i Indijsko-pakistanski rat (1971). Međutim, iako su neke priče čvrsto istorijski utemeljene i jasno vremenski određene (*Kada je gospodin Pirzada dolazio na večeru, Pravi durvan, Treći i poslednji kontinent*) nekima je teško utvrditi vremenski okvir, te deluju bezvremeno i izmešteno, kao i većina likova u zbirci.

Svaka od ovih književnica identifikuje imperijalno-patrijarhalnu hegemoniju kao represivnu strukturu koja marginalizuje i ućutkuje ženu. Njihove junakinje nastoje da se oglase, a njihovi pokušaji ponekad poprimaju drastične oblike. Dela koja su obuhvaćena ovom analizom ukazuju na mnoštvo načina na koje podređeni nastoje da prevaziđu svoju nemuštosť i nevidljivost. Karneval u romanu *Putovanje u mraku* Džin Ris primer je mimikrije i jedan od načina na koji se crno karijsko stanovništvo izražava i na koji pokazuje prezir prema belim gospodarima, te nije slučajnost što kod belaca izaziva strah i odbojnost. U romanu *Eni Džon* Džamejka Kinkejđ podseća na kalipso kao sredstvo otpora karijskog stanovništva, a u romanu *Lusi* na antifonalnu tehniku kao deo afričke usmene tradicije koja predstavlja neku vrstu „drskog odgovaranja“. Ivon Vera, opet, ukazuje na kvelu kao način da podređeni progovori, a i da pruži otpor, a posebno mesto ima i afrička usmena tradicija koja kroz mitove i legende svedoči o sjajnoj prošlosti pretkolonijlane Afrike i na svojevrstan način pokazuje kako se podređeni, u stvari, ne može ućutati.

Neki od načina na koji subalterni prevazilazi sopstvenu nemuštosť, međutim, predstavljaju drastične korake očajnika. U feminističkoj literaturi bilo je dosta reči o

histeriji kao protojeziku i načinu suprotstavljanja patrijarhalnoj hegemoniji<sup>387</sup>, što bar donekle ilustruju junakinje analiziranih dela. Likovima Anete i Berte/Antoanete u *Širokom Sargaškom moru* Džin Ris slika dve žene čije je ludilo društveno uslovljeno – ono je njihov odovor na represiju kojoj su izložene i spasonosno rešenje, baš kao što je jedino rešenje i za Meri, junakinju romana *Trava peva* Doris Lesing. Iako prolazi kroz sve dublju krizu, kada se njena ličnost sve više dezintegriše, Meri sa zapanjujućom lucidnošću dočekuje sopstveno ubistvo – kao nešto prirodno i očekivano, baš kao što i Berta/Antoaneta pred samoubistvo samospaljivanjem pokazuje da je svesna sveta oko sebe više no ikada pre. Njen skok sa krova Tornfild Hola ima mnoštvo kontradiktornih implikacija te se može tumačiti kao izraz krajnje bespomoćnosti, ali i veličanstvene pobune i afirmacija sopstvenog identiteta, te kao odbijanje kolonijalnog subjekta da se žrtvuje zarad konsolidovanja evropske junakinje. I junakinje Ivon Vere, marginalizovane, učutkane, nevidljive primorane su na očajničke poteze kako bi se njihov glas čuo: samoubistvo samospaljivanjem, ubistvo sopstvenog deteta jezivi su pokušaji žene da se oglasi i da preuzme kontrolu nad sopstvenim životom. Arundati Roj, međutim, ne nudi nikakve tragično-trijumfalne potvrde identiteta – njene glavne ženske junakinje, Amu i Rahel, potpuno su poražene. Amu, lišena deteta, ljubavi, porodice, prezrena i ponižena praktično odumire malo pomalo i pre konačnog kraja, a Rahel je emotivno osakaćena, nesposobna da voli bilo kog osim svog brata blizanca, jednako nesrećnog kao što je i sama. Junakinje Đampe Lahiri nešto su drugačije: iako u njenoj galeriji likova ima i onih koji deluju potpuno beznadežno (kao Buri Ma, na primer) i mada se svaka priča bavi nekom vrste osujećene komunikacije, Lahiri ukazuje na mnoštvo alternativnih načina komunikacije i uspostavljanja veza među ljudima. Sudbine njenih likova, kao ni njihovi identiteti, nisu zaokružene ni završene, nego su u procesu izgradnje. Njihova budućnost je nepredvidiva i nefiksirana – ponekad određena spoljašnjim faktorima, ali često izborom samih junaka. Sudbine njenih junaka su možda tužne, ponekad prozaične, životi promašeni i nesrećni, ali nikada ekstravagantno tragični.

Ono po čemu su junakinje Đampe Lahiri slične junakinjama ostalih pet književnica obuhvaćenih ovom analizom jeste kriza identiteta kroz koju sve prolaze, a koja je često uzrokovana nemogućnošću junakinje da se uklopi u zadate obrasce koje joj nameće imperijalno.patrijarhalno društvo. Krize identiteta njenih likova uzrokovane su njihovim specifičnom imigrantskom pozadinom, gde se vrednosti dve različite kulture sukobljavaju, te je žena u poziciji da se prilagođava kulturnim obrascima i jedne i druge. Takva je

---

<sup>387</sup>Videti Shawalter, E., op.cit., 286.

gospođa Sen, na primer, koja je potpuno internalizovala obrasce patrijarhalne indijske kulture, koji joj u uslovima života u proširenoj indijskoj porodici ne smetaju, da bi u Americi osetila da je čine bespomoćnom i potpuno ovisnom od muža. Berta/Antoaneta u *Širokom Sargaškom moru* ne uklapa se u sliku viktorijanske žene – anđela doma – te je tako svrstana na drugu stranu opozicije: među veštice, prostitutke, ludake, a Džin Ris ovim romanom maestralno razobličava mehanizme konstruisanja *Drugog* kao inferiornog i neljudskog. Njena junakinja Ana u romanu *Putovanje u mraku*, takođe doživljava krizu identiteta kada sa karipskog ostrva stiže u London. Osećanje nepripadanja, otuđenosti i nemogućnosti komunikacije usled relativnosti ljudskih merila koja je u jednom delu sveta svrstavaju na vrh, a u drugom na dno društvene lestvice, simptomi su krize kroz koju prolazi i usled koje u nekim trenucima ima potrebu da reaguje eksplozijom besa. Njena osećanja su, međutim, zatumljena i ona se oseća kao davljenik – gleda i govori, ali se njen glas ne čuje i samo poneki mehurić vode koji se diže na površinu svedoči da je još uvek živa. Junakinje Džamejke Kinkej, za razliku od Ane, smatraju da imaju pravo da budu besne i one svoj bes ispoljavaju: Eni Džon i Lusi su žrtve imperijalnog uslovljavanja putem kojeg su internalizovale sistem vrednosti koji ih kao osobe isključuje i poništava i smatraju to zločinom koji ne žele da praštaju. Istovremeno, njihov identitet ugrožava patrijarhalna hegemonija kojoj se suprotstavljaju obračunavajući se sa majkom. I Meri u romanu *Trava Peva* doživljava krizu identiteta jer nije u mogućnosti da ispuni očekivanja okoline, a kada se uda – upravo da bi ta očekivanja ispunila – kriza se produbljuje jer njena odluka nije bila rezultat njene stvarne želje i promišljanja nego lakomislene žudnje da zadovolji konvencije. Ana Vulf, međutim, nije tako trivijalna – njena kriza nastaje usled osećaja sveopšte fragmentarnosti i nemogućnosti da u haotičnosti savremenog sveta pronade neki red i smisao. Amu u romanu *Bog malih stvari* takođe izneverava društvene konvencije i zbog toga je višestruko kažnjena, a simptom Raheline krize je praznina koja je postala njeno glavno određenje, kao što je tišina određivala Estu. Fefelafi i Mazvita prolaze kroz naročito teške krize identiteta koje se odlikuju otupljivanjem čula i nekom vrstom obamrlosti u Fefelafinom slučaju i potpunim otuđenjem od pojedinih delova sopstvenog tela, pa i od sebe same u Mazvitinom.

Poseban značaj u delima ovih književnica ima odnos rodnog i rasnog identiteta. Kada je u pitanju borba protiv represije, žene Trećeg sveta stalno se nalaze pred dilemom šta je važnije: rod ili rasa? Podvrgnuta dvostrukoj represiji – kolonijalnoj i patrijarhalnoj – postkolonijalna žena nalazi se u kovitlacu koji preti da je potpuno izbriše. Bespomoćnost crne žene bel huks opisuje kao „tišinu podređenih – duboku tišinu nastalu usled rezignacije

i prihvatanja sudbine... Rasističko, seksističko društveno uslovljavanje navelo nas je da zanemarimo to što smo žene i da smatramo rasu jedinom relevantnom oznakom identiteta. Drugim rečima, tražili su da se odrekemo jednog dela sebe – i mi smo to učinile.<sup>388</sup> Džamejka Kinkejd svojim romanima upozorava na pogubnu spregu patrijarhata i imperijalizma, a svoju oštricu naročito usmerava na žene (u njenim romanima majku) koje su internalizovale imperijalnu viziju sveta i nastojale da te internalizovane obrasce primene u karipskom patrijarhalnom kontekstu. Ona u odnosu majka-ćerka vidi metaforu odnosa između matične zemlje (Imperije) i kolonije i zagovara potpuni raskid, jer majka preti da potpuno poništi identitet ćerke: Ona bi me ubila kad bi joj se ukazala prilika, a ja bih ubila nju kad bih smogla hrabrosti, kaže Eni Džon.

Pitanjem rodnog identiteta u kontekstu anti-kolonijalne borbe naročito se bavi Ivon Vera. U romanu *Bez imena* njena junakinja procenjuje da anti-kolonijalni rat ne može ništa doneti ženi: u njoj viziji ratovi se vode prvenstveno za vlasništvo nad zemljom, a s obzirom da patrijarhalni zakoni ne dozvoljavaju da žena poseduje zemlju, ona ne vidi svrhu sopstvenog angažovanja u toj borbi. I sama Ivon Vera u jednom intervjuu ističe da se odnos Afrikanaca prema zemlji promenio nakon perioda kolonijalizma: shvatanje da zemlja pripada svima i da je niko ne može posedovati promenilo se pod uticajem kolonizatorskih vrednosti. Uporedo sa udaljavanjem od sopstvenih korena, afrički narod je izgubio još nešto u svojoj kulturi, nešto što je posedovao onda kada je za narodnog vođu izabrao ženu.<sup>389</sup> To „nešto“ je ono za čim tragaju junakinje njenih romana, ali ga ne pronalaze.

Likovi Đampe Lahiri, međutim, bacaju jedno sasvim novo, optimistično svetlo na pitanje rodni i rasni odnosa u savremenom svetu. Oni svojom hibridnošću osporavaju binarnu logiku na kojoj počivaju sistemi dominacije i otvaraju prostor za identitete spremne na promene i evoluciju. Ma koliko bili privrženi tradiciji, njihovi muški likovi spremni su da se menjaju, da preuzmu uloge tradicionalno namenjene ženama, da revidiraju odnose i odstupe od zadatih obrazaca. Identiteti njenih likova nisu neki unapred utvrđeni identiteti koje treba otkrivati ili potvrđivati – oni su u nastajanju, fluidni i promenjivi.

Džin Ris, Džamejka Kinkejd, Doris Lesing, Ivon Vera, Arundati Roj i Đampa Lahiri značajni su glasovi svetske književnosti koje opovrgavaju tvrdnju Gajatri Čakravorti Spivak da ne postoji mesto sa kojeg subalterni može da progovori. U njihovim delima sa margina evropske književnosti progovaraju ludakinje i prostitutke, poetski očevi su zbačeni, majke krokodili ubijene, vile kućnog ognjišta zadavljene. One ruše tabue,

---

<sup>388</sup> hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1990, p.1.

<sup>389</sup> Videti Hunter, E., op.cit.

progovaraju o nasilju, incestu i čedomorstvu, slikajući mračni portret postkolonijalnog sveta, ogoljenog i raskrinkanog. Svako od ovih dela je konstruktivna kritika nekog segmenta tog sveta koja zahteva reviziju celokupnog sistema vrednosti na kojem počiva Zapadni svet.

## LITERATURA

### Primarna literatura

1. Kincaid, Jamaica, *Lucy*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 1990.
2. Kincaid, Jamaica, *Annie John*, The Nonday Press, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1998.
3. Lahiri, Jhumpa, *Interpreter of Maladies*, Houghton Mifflin Harcourt, New York, 1999.
4. Lessing, Doris, *The Golden Notebook*, Flamingo, London, 1993.
5. Lessing, Doris, *The Grass is Singing*, Flamingo, London, 1994.
6. Roy, Arundhati, *The God of Small Things*, Harper Perennial, New York, 1998.
7. Rhys, Jean, *Wide Sargasso Sea*, Penguin Books Ltd, London, 2001.
8. Rhys, Jean, *Voyage in the Dark*, Penguin Books, London, 1984.
9. Vera, Yvonne, *Butterfly Burning: A Novel*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 1998.
10. Vera, Yvonne, *Without a Name and Under the Tongue*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 2002.

### Prevodi dela iz primarne literature

11. Kinkejd, Džamejka, *Lusi*, s engleskog preveo Alen Bešić, Agora, Zrenjanin, 2008.
12. Lahiri, Đampa, *Tumač bolesti*, s engleskog preveli Mila i Vuk Perišić, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2001.
13. Lesing, Doris, *Trava peva*, prevela sa engleskog Dragana Krstić, Agora, Zrenjanin, 2007.
14. Ris, Džin, *Putovanje u mraku*, s engleskog prevela Livija Kroflin, Znanje, Zagreb, 1981.
15. Ris, Džin, *Široko Sargaško more*, s engleskog preveo Alen Bešlić, Agora, Zrenjanin, 2006.
16. Roj, Arundati, *Bog malih stvari*, s engleskog prevela Maja Kaluderović, Sezam Book, Zrenjanin, 1997.

### Ostala dela autorki iz primarne literature

17. Kincaid, Jamiaca, *Autobiografija moje majke*, s engleskog preveo Nikola Petković, Profil International, Zagreb, 2005.
18. Kincaid, Jamaica, *A Small Place*, Farrar, Starus and Giroux, New York, 1988.
19. Kinkejd, Džamejka, *Na dnu reke*, s engleskog preveo Alen Bešić, Agora, Zrenjani, 2008.
20. Lahiri, Jhumpa, *Unaccustomed Earth*, Alfred A. Knopf, New York and Toronto, 2008.
21. Lahiri, Đampa, *Imenjak*, s engleskog prevela Tatjana Medić, Politika: Narodna knjiga, Beograd, 2004.
22. Lessing, Doris, *Going Home*, Panther Book Ltd, St Albans, 1974.

23. Lessing, Doris, *Collected African Stories*, volume I and II, Triad Grafton books, London, 1986.
24. Lessing, Doris, *Ben, in the World*, Famingo, Harper Collins Publishers, London, 2000.
25. Lesing, Doris, *Memoari preživetele*, s engleskog preveo Predrag Šaponja, Agora, Zrenjanin, 2008.
26. Lesing, Doris, *Marta Kvest*, s engleskog prevela Anđelka Cvijić, Agora, Zrenjanin, 2008.
27. Lesing, Doris, *Leto pre sumraka*, s engleskog preveo Vuk Dragović, Agora, Zrenjanin, 2007.
28. Rhys, Jean, *Sleep It Off Lady*, Penguin Books, London, 1984.
29. Rhys, Jean, *After Leaving Mr Mackenzie*, Penguin Books, London, 1980.
30. Roy, Arundhati, *The Cost of Living*, Random House, Inc., New York, 1999.
31. Roy, Arundhati, *The Algebra of Infinite Justice*, Flamingo, London, 2002.

#### Studije i članci o Džin Ris

32. Bowlby, Rachel, *Still Crazy After All These Years: Women, writing and psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1992.
33. Burns, Lorna, „*Becoming-Bertha: Virtual Difference and Repetition in Postcolonial 'Writing back', a Deleuzian reading of Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*”,  
[http://ulincoln.academia.edu/LornaBurns/Papers/157576/Becoming-Bertha\\_Virtual\\_Difference\\_and\\_Repetition\\_in\\_Postcolonial\\_Writing\\_Bac](http://ulincoln.academia.edu/LornaBurns/Papers/157576/Becoming-Bertha_Virtual_Difference_and_Repetition_in_Postcolonial_Writing_Bac)
34. Burns, Thomas J., *The Fated Modernist Heroine: Female Protagonists in Jane Eyre and Wide Sargasso Sea*,  
<http://www.victorianweb.org/authors/bronte/cbronte/burns14.html>
35. Cali-Madell, Jane, *From the Mirror to the Sea: Reading Intertextual Metaphors as a Writer in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea*,  
<http://www.helium.com/items/554848-post-modernism-narrative-conventions-in-literature?page=11>
36. Clingman, Stephen, *The Grammar of Identity: Transnational Fiction and the Nature of Boundary*, Oxford University Press, 2009.
37. Crosby, Stephanie B., *A New Perspective of Madness in Jean Rhys's "Wide Sargasso Sea"*, <http://stephaniebcrosby.hubpages.com/hub/A-New-Perspective-of-Madness-in-Jean-Rhyss-Wide-Sargasso-Sea>
38. Davis, Cynthia, “*Jamette Carnival and Afro-Caribbean Influences on the Work of Jean Rhys*,” *Anthurium: A Caribbean Studies, Journal*: Vol. 3: Iss. 2, Article 9, 2005. Available at: <http://scholarlyrepository.miami.edu/anthurium/vol3/iss2/9>
39. Frickey, M. Pierrette, (ed.) *Critical Perspectives on Jean Rhys*, Three Continet Press, Washington, 1990.
40. Joannou, Maroula, *Women Writers of the 1930s : Gender, Politics, and History*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999.
41. Jung, Daun, *Jean Rhys's Wide Sargasso Sea: Exploring its Success and Failure as Post-Colonial Text around Characterization of “Antoinette” vs Representation of “Christophine”*, u *Journal of English and American Studies*, Ewha Institute for English and American Studies, Vol 4, December 2005,  
<http://jeas.co.kr/sub/cnt.asp?num=39&volnum=4>



42. McKenzie, Earl, *Philosophy in the West Indian Novel*, University of the West Indian Press, Kingston, 2009.
43. Moran, Patricia, *Virginia Woolf, Jean Rhys and the Aesthetics of Trauma*, Palgrave Macmillan, New York, 2007.
44. Naipaul, V.S., "Without a Dog's Chance: After Leaving Mr. Mackenzie", in *Critical Perspectives on Jean Rhys*, (ed) Frickey, Pierette M., Three Continents Press, Washington D.C., 1990, pp. 54-56.
45. Navarro, Martha, Renée, *The Quest for the Self in Cesaire's And the Dogs Were Silent and Rhys's Wide Sargasso Sea*, <http://www.uncr.edu.ar/publicar/borradores/vol7/pdf>.
46. Pietrzak-Franger, Monika, *Silencing the Male: Rochester's Muteness*, Nordic Journal of English Studies, Vol 7, No1, 2008.
47. Postemsky, Diana, *Through the Looking Glass: Reading and reflecting from Wide Sargasso Sea to Jane Eyre*, <http://triceratops.brynmawr.edu/dspace/bitstream/handle/10066/647/2003PotemskyD.doc.pdf?sequence=1>
48. Rubik, Margarete, Mettinger -Schartmann, Elke, *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Inremedial Reworkings of Jane Eyre*, Rodopi, Amsterdam-New York, New York, 2007.
49. Simpson, Anne B., *Territories of the Psyche: The Fiction of Jean Rhys*, Palgrave Macmillan, New York, 2005.
50. Savory, Elaine, *Jean Rhys: Cambridge Studies in African and Caribbean Literature*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
51. Savory, Elaine, *Jean Rhys: The Cambridge introduction to Jean Rhys*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009.
52. Shaffer, W. Brian (ed.), *A Companion to the British and Irish Novel 1945-2000*, Blackwell Publishing, Malden and Oxford, 2005.
53. Su, John J., *Ethics and Nostalgia in the Contemporary Novel*, Cambridge University Press, Cambridge, 2005.
54. Thieme, John, *Postcolonial Con-texts: Writing back to the Canon*, Continuum, London, New York, 2001.
55. Thomas, Sue, *The Worldling of Jean Rhys*, Greenwood Press, Westport, 19
56. Wood, Colleen Heather, *The Colonial Ethos of Jane Eyre: A feminist Re-vision*, <http://ir.lib.sfu.ca/bitstream/1892/8480/1/b18416366.pdf>
57. Thorpe, Michael, "The Other Side": *Wide Sargasso Sea and Jane Eyre*, <http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/view/1136/1110>
58. Witz, Erikas Milo, *Childlike Women and Paternal Men : Colonialism in Jean Rhys's Fiction*, <http://ariel.synergiesprairies.ca/ariel/index.php/ariel/article/viewFile/2022/1978>

Studije i članci o Doris Lessing

59. Aghazadeh, Sima, *Sexual-Political Colonialism and Failure of Individuation in Doris Lessing's The Grass is Singing*, Journal of International Women's Studies Vol. 12 #1, January/February 2011, <http://vc.bridgew.edu/jiws/>
60. Bloom, Harold, (ed), *Bloom's modern critical views: Doris Lessing*, Chelsea House Publishers, Philadelphia, 2003.
61. Cornwell, Gareth, *George Webb Hardy's The Black Peril and the Social Meaning of 'Black Peril' in Early Twentieth-Century South Africa*, Journal of

- Southern African Studies, Vol. 22, No. 3 (Sep., 1996), pp. 441-453,  
Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/2637313>
62. Fishburn, Katherine, *The Manichean Allegories of Doris Lessing's "The Grass Is Singing"*, **Research in African Literatures**, Vol. 25, No. 4, Indiana University Press, 1994, pp. 1-15: Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/3819864>
63. Galin, Müge, **Between East and West: Sufism in the Novels of Doris Lessing**, State University of New York Press, 1997.
64. Grogan, Bridget, **(Im)purity, Danger and the Body in Doris Lessing's *The Grass is Singing***, *English Studies in Africa*, 54:2, 31-42, 2011,  
<http://dx.doi.org/10.1080/00138398.2011.626181>
65. Ingersoll, Earl G., *Doris Lessing: Conversations*, Ontario Review Press, 1994.
66. McLeod, John, *Postcolonial London: Rewriting the metropolis*, Routledge, London and New York, 2004.
67. Mulkeen, Anne M., *Twentieth-century realism: The 'grid' structure of *The Golden Notebook**, in *Studies in the Novel*, Vol.4, No. 2, Commonwealth novel (summer 1972), pp 262-274. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/29531519>
68. Sceats, Sarah, *Food, Consumption and the Body in Contemporary Women's Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge, 2004.
69. Taniyan, Baysar, *Golden Mobius Strip: Lessing's "The Golden Notebook" as a Fragmented Narrative*, <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1517/16714.pdf>
70. Wadler, Denis, **Postcolonial nostalgias: Writing, Representations and Memory**, Routledge, New York and London, 2011.
71. Wang, Joy, *White Postcolonial Guilt in Doris Lessing's "The Grass Is Singing"*, *Research in African Literatures*, Vol. 40, No. 3 (Fall, 2009), Indiana University press, pp. 37-47, Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/40468135>
72. Wieckowska, Katarzyna, *A Post-Battle Landscape: Doris Lessing's *The Golden Notebook and The Cleft**, [http://static.springer.com/sgw/documents/1446507/application/pdf/978-3-642-21994-8\\_5\\_Related+to+Doris.pdf](http://static.springer.com/sgw/documents/1446507/application/pdf/978-3-642-21994-8_5_Related+to+Doris.pdf)

#### Studije i članci o Džamajki Kinkejđ

73. Alexander, Simone A. James, *Mother Imagery in the Novels of Afro-Caribbean Women*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 2001.
74. Bloom, Harold (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: Jamaica Kincaid*, Bloom's Literary Criticism, Infobase Publishing, New York, 2008.
75. Bonetti, Kay, *An Interview with Jamaica Kincaid*, *The Missouri Review*, [http://www.missourireview.com/content/dynamic/view\\_text.php?text\\_id=1947](http://www.missourireview.com/content/dynamic/view_text.php?text_id=1947)
76. Burrows, Victoria, **Whiteness and Trauma: The Mother- Daughter Knot in the Fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison**, Palgrave Macmillan, New York, 2004.
77. Bouson, Brooks J., *Jamaica Kincaid: Writing Memory, Writing Back to the Mother*, State University of New York Press, Albany, 2005.
78. Braziel, Jana Evans, *Caribbean Genesis: Jamiaca Kincaid and the Writing of New Worlds*, State University of New York Press, Albany, 2009.
79. Edmondson, Belinda, *Jamaica Kincaid and the Genalogy of Exile*, <http://english.newark.rutgers.edu/mats17.pdf>
80. Paravisini-Gebert, Lizabeth, *Jamaica Kincaid : A Critical Companion*, Greenwood Publishing Group, London, 1999.

81. Pelt, April, "Weary of our own legacies": Rethinking Jane Eyre's inheritance through Jamaica Kincaid's *The Autobiography of my mother*, in *Ariel: A review of International English Literature*, Vol.41, No. 3-4, 2011, pages 73-90.
82. Shockley, Evie, "The Horrors of Homelessness: Gothic Doubling in Kincaid's *Lucy* and Bronte's *Villette*", in *Jamaica Kincaid and Caribbean Double Crossings*, Lang-Peralta, Linda, (ed.), Rosemont Publishing and Printing Corp., Massachusetts, 2006, pp. 45-48.
83. Stitt, Jocelyn, "Producing the Colonial Subject: Romantic Pedagogy and Mimicry in Jamaica Kincaid's Writing", in *Ariel: a Review of International English Literature*, Vol 37, No 2-3, 2006, 137-167
84. Schultheis, Alexandra, *Family Matters in Jamaica Kincaid's The Autobiography of My Mother*, <http://english.chass.ncsu.edu/jouvert/v5i2/Kincai.htm>
85. Snell, Marilyn Berlin, "Jamaica Kincaid Hates Happy Endings", <http://www.motherjones.com/politics/1997/09/jamaica-kincaid-hates-happy-endings?page=1-2>
86. Vorda, Allan, *An Interview with Jamaica Kincaid*, *Mississippi Review*, Vol. 20, No.1/2 University of Southern Mississippi, 1991, pp. 7-26. Article Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/20134506>
87. Levintova, Hannah, "Our Sassy Black Friend" Jamaica Kincaid, <http://www.motherjones.com/media/2013/02/interview-jamaica-kincaid-see-now-then>

Studije i članci o Arundati Roj

88. Davis, S. Geoffrey, Marsden, Peter H., Ledent, Bénédicte, Delrez, Marc, *Towards a Transcultural Future: Literature and Society in a 'Post'-Colonial World*, Rodopi, Amsterdam and New York, New York, 2005.
89. Gosh, Ranjan, Navaro-Tejero, Antonia, *Globalizing Dissent: Essays on Arundhati Rhoj*, Routledge, London and New York, 2009.
90. Tickell, Alex, *Arundhati Rhoj's The God of Small Things*, Routledge, London and New York, 2007.

Studije i članci o Ivoni Vera

91. Borg, Erika, *Catharsis in Yvonne Vera's Butterfly burning*, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:206785/fulltext01.pdf>
92. Chiwome, Emmanuel, "The Role of Oral Traditions in the War of National Liberation in Zimbabwe: Preliminary Observations". *Journal of Folklore Research* 27.3 (1990): 241-247, <http://www.jstor.org/stable/3814255>
93. Graham, James, *Land and Nationalism in Fictions from Southern Africa*, Routledge, New York and London, 2009.
94. Gunne, Sorcha, Thompson, Brogley Zoë (eds.), *Feminism, Literature and Rape Narratives: Violence and Violation*, Routledge, New York, 2010.
95. Levin, Amy K., *Africanism and Authenticity in African- American Women's Novels*, University Press of Florida, Florida, 2003.
96. Muponde, Robert and Tarvinga - Maodzwa, Mandivavarira (eds), *Signs and Taboo: Perspectives on the Poetic Fiction of Yvonne Vera*, Weaver Press, Harare, 2002.

97. Nwakanma, Obi, **The Nation and the Subaltern in Yvonne Vera's *Butterfly Burning***, [http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/50\\_1/03%20Nwakanma%20WEB%2003.pdf](http://www.letterkunde.up.ac.za/argief/50_1/03%20Nwakanma%20WEB%2003.pdf)
98. Ogbazi, Ifeyinwa J., ***Speaking for the voiceless: Yvonne Vera's Characters and Social Conditions***, <http://dx.doi.org/10.4314/ujah.v12i2.5>
99. Primorac, Ranka, ***The Place of Tears: The Novel and Politics in Modern Zimbabwe***, Tauris Academic Studies, London and New York, 2006.
100. Tiovanen, Anna-Leena, **Women on the Fringes of National Community in Yvonne Vera's *Why don't you carve other animals***, [https://www.academia.edu/363281/WOMEN\\_ON\\_THE\\_FRINGES\\_OF\\_THE\\_NATIONAL\\_COMMUNITY\\_IN\\_YVONNE\\_VERA\\_S\\_WHY\\_DON\\_T\\_YOU\\_CARVE\\_OTHER\\_ANIMALS](https://www.academia.edu/363281/WOMEN_ON_THE_FRINGES_OF_THE_NATIONAL_COMMUNITY_IN_YVONNE_VERA_S_WHY_DON_T_YOU_CARVE_OTHER_ANIMALS)

#### Studije i članci o Đampi Lahiri

101. Bahmanpour, Bahareh, "Female Subjects and Negotiating Identities in Jhumpa Lahiri's Interpreter of Maladies", **Studies in Literature and language**, Vol. 1, No. 6, 2010, pp. 43-51.
102. Daiya, Kavita, ***Violent Belongings: Partition, Gender and National Culture in Postcolonial India***, Temple University Press, Philadelphia, 2008.
103. Aguiar, Arun, ***Interview with Jhumpa Lahiri***, <http://www.pifmagazine.com/SID/598>
104. Interview with Jhumpa Lahiri, <http://hinduism.about.com/library/weekly/extra/bl-jhumpainterview.htm>

#### Studije i članci o postkolonijalnoj književnosti i teoriji

105. Alessandrin, Anthony C., ***Frantz Fanon: Critical perspectives***, Routledge; London and New York, 1999.
106. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen, ***The Empire Writes Back***,
107. Theory and practice in post-colonial literatures, Routledge, London and New York, 1989.
108. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen, ***The Post-colonial Studies Reader***, Routledge, London and New York, 1995.
109. Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth and Tiffin, Helen, ***Key Concepts in Post-Colonial Studies***, Routledge, London and New York, 2001.
110. Ashcroft, Bill, ***Post-Colonial Transformation***, Routledge, London and New York, 2001.
111. Back, Les, Solomos, John (eds), ***Theories of Race and Racism: A Reader***, Routledge, London and New York, 2000.
112. Beier, Ulli, (ed.) ***Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing on African and Afro-American Literature and Oral Tradition***, Longmans, London, 1967.
113. Bhabha, Homi, ***The Location of Culture***, Routledge, New York and London, 1994.
114. Boehmer, Elleke, ***Empire, the National and the Post-colonial, 1890-1920: Resistance in Interaction***, Oxford University Press, Oxford, 2002.

115. Boehmer, Elleke, **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors**, Oxford, Oxford and New York, 2005.
116. Bulhan, Abdilahi Hussein, *Frantz Fanon and the Psychology of Oppression*, Plenum Press, New York, 1985.
117. Clarke, Richard, *Frantz Fanon Black Skin White Masks* (1952): "The Negro and Psychopatology", <http://www.rlwclarke.net/courses/LITS2307/2004-2005/06AFanonNegroandPsychopathology.pdf>
118. Cudjoe, Selwyn R, (ed), *Caribbean Women Writers, Essays from the First International Conference*, Calaux Publications, Massachusetts, 1990.
119. Boehmer, Elleke, **Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors**, Oxford University Press, Oxford and New York, 2005.
120. Burton, Antoinette, **At the Heart of the Empire: Indians and the Colonial Encounter in Late-Victorian Britain**, University of California Press, Berkeley, 1998.
121. Fanon, Frantz, **Black skin, white masks**, Pluto Press, London, 1986.
122. Fanon, Frantz, **Prezreni na svijetu**, s francuskog prevela Vera Frangeš, Stvarnost, Zagreb, 1973.
123. Fanon, Frantz, *A Dying Colonialism*, Grove Press, New York, 1965.
124. Fogarty, Sorcha., **Binary oppositions**, <http://www.com/php/stopics.php?rec=true&UID=122>
125. Gandhi, Leela, **Postcolonial Theory: A Critical Introduction**, Allen & Unwin, St. Leonards, N.S.W, 1998.
126. Greedharry, Mrinalini, *Postcolonial Theory and Psychoanalysis: From Uneasy Engagements to Effective Critique*, Basingstoke, UK, Palgrave Macmillan, 2008.
127. Hoeveler, Diane Long, **Interrogating Orientalism: Contextual Approaches and Pedagogical Practices**, Ohio State University Press, 2006
128. Hook, Derek, (ed.), *Critical psychology*, Lansdowne, South Africa: Juta Academic Publishing, 2004. Available at: <http://eprints.lse.ac.uk/2567>
129. Huddart, David, **Homi K. Bhabha**, Routledge, London and New York, 2005.
130. Kebede, Messay, **Africa's Quest for a Philosophy of Decolonization**, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2004 .
131. Kehinde, Ayo, **Postcolonial Literatures as Counter-discourse: J.M. Coetzee's Foe and the Reworking of the Canon**, <http://www.africaresearch.org/Papers/J07/J072Khn.pdf>
132. Landry, D., Maclean, G., (eds.) *The Spivak Reader: Selected Works of Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, New York & London, 1996.
133. Loomba, Ania, **Colonialism/ Postcolonialism**, Routledge, London and New York, 1998.
134. Mahbubani, Kishore, **Can Asians think? : understanding the divide between East and West**, Key Porter Books, Toronto, 2001.
135. Mair, Christian, **The Politics of English as a World Language: New Horizons in Postcolonial Cultural Studies**, Rodopi, Amsterdam - New York, NY 2003.
136. Mannoni, Octave, *Prospero and Caliban: The Psychology of Colonization*, translated by Pamela Powesland, Methuen & CO. LTD, London, 1956.
137. McQuillan, M., **Deconstruction: A Reader**, Routledge, New York, 2001.
138. Moore-Gilbert, B., „*Spivak and Bhabha*“, in *A companion to Postcolonial Studies: An Historical Introduction*, (eds.) Schwarz, H., Sangeeta, R., Blackwell Publishing, 2000.
139. Parry, Benita, **Postcolonial Study: A Materialist Critique**, Routledge, London, 2004.



140. Pasqual, Nadia, *Conrad and Imperialism in a Postcolonial Perspective*, [http://www.tesionline.com/intl/pdfpublicview.jsp?url=../\\_\\_PDF/7044/7044p.pdf](http://www.tesionline.com/intl/pdfpublicview.jsp?url=../__PDF/7044/7044p.pdf)
141. Quayson, Ato, *Postcolonialism: Theory, Practice or Process?*, Polity Press, Cambridge, 2000.
142. Ruvani, Ranasinha, *South Asian Writers in Twentieth-Century Britain: Culture in Translation*, Clarendon Press, Oxford, 2007.
143. Said, Edvard V., *Orijentalizam*, prevela sa engleskog Drinka Gojković, Biblioteka XX vek, Beograd, 2008.
144. Said, Edward W., *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York, 1994.
145. Sanders, Julie, *Adaptation and Appropriation*, Routledge; New York and London, 2006.
146. Schwarz, Henry and Ray, Sangeeta, *A Companion to Postcolonial Studies: An Historical Introduction*, Blackwell Publishing, 2000.
147. Schwarz, Bill, (ed) *West indian intellectuals in Britain*, Manchester univeristy Press, Manchester and new York, 2003.
148. Solomos, John, Back, Les, *Theories of Race and Racism: A Reader*, Routledge, London and New York, 2000.
149. Talib, Ismail S., *The Language of Postcolonial Literatures*, Routledge, London and New York, 2005.
150. Thieme, John, *Postcolonial Con-texts, Writing back to the Canon*, Continuum, London, New York, 2001.

#### Studije i članci o (postkolonijalnom) feminizmu

151. Antony, M. Louise and Witt, Charlotte E. (eds), *A mind of One's Own: Feminist Essays on Reason and Objectivity*, Second Edition, Westview Press, Colorado and Oxford, 2002.
152. Back, Les and Solomos, John (eds.), *The Theories of Race and Racism: A Reader* Routledge, London and New York, 2000.
153. Bovoar, Simon de, *Drugi pol*, prevela s francuskog Mirjana Vukmirović, Beogradski izdavački zavod, Beograd, 1983.
154. Brooks, Ann, *Postfeminisms: Feminisim, Cultural theory and Cultural Forms*, Routledge, London and New York, 1997.
155. Burton, Antoinette, *Burdens of History : British Feminists, Indian Women, and Imperial Culture, 1865-1915*, The University of North Carolina Press, 1994.
156. Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York and London, 1999.
157. Chambers, Iain, Curti, Lidia, *The Post-colonial Question: Common Skies, Divided Horizons*, Routledge, London and New York, 1996.
158. Cixous, Helen, *The Laugh of the Medusa*, <http://lavachequilit.typepad.com/files/cixous-read.pdf>
159. Gilbert, Sandra M. and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*, Yale University Press, New Haven CT and London, 1979.
160. Goodman, Robin Truth, *World, Class, Women: Global Literature, Education and Feminism*, RoutledgeFalmer, New York, 2004.
161. Harasym, Sarah, *Gayatri Chakravorti Spivak,: Interviews, Strategies and Dialogues*, Routledge, London and New York, 1990.
162. hooks, bell, *Ain't I a Woman: Black Women and Feminism*, Pluto Press, London, 1990.

163. hooks, bell, *Feminism is for Everybody: Passionate Politics*, South End Press, Cambridge, MA, 2000, p. 387.
164. Katrak, Ketu H., *Politics of the Female Body*, Postcolonial Women Writers of the Third World, Rutgers University Press, London, 2004.
165. Katunarić, Vjeran, *Ženski eros i civilizacija smrti*, Biblioteka Naprijed, Zagreb, 1984.
166. Kristeva, Julia, *Black Sun: Depression and Melancholia*, translated by Leon S. Roudiez, Columbia University Press, New York, 1989.
167. Kristeva, Julia, *Moći užasa: ogleđ o zazornosti*, prevela s francuskog Divina Marion, Naprijed, Zagreb, 1989.
168. Lukić, Jasmina, *Žensko pisanje i žensko pismo u devedesetim godinama*, <http://www.sveske.ba/en/content/zensko-pisanje-i-zensko-pismo-u-devedesetim-godinama>
169. Morigan, Clementine, *The Laugh of the Medusa: A Textual Analysis*, <http://clementinemorigan.com/the-laugh-of-the-medusa-a-textual-analysis>
170. Morton, Stephen, *Gayatri Chakravorty Spivak*, Routledge, London and New York, 2008.
171. Morton, Stephen, *Gayatri Spivak: Ethics, Subalternity and the Critique of Postcolonial Reason*, Polity, 2007.
172. Nasrin, Taslima, *Žene, pobunite se*, sa francuskog prevela Branka Stanisavljević, Devedeset Četvrta, Beograd, 1995.
173. Ortner, Sherry B., "Is female to male as nature is to culture?" in M. Z. Rosaldo and L. Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1974. pp. 68-87.
174. Ponzanesi, Sandra, *Paradoxes of Postcolonial Culture: Contemporary Women Writers of Indian and Afro-Italian Diaspora*, State University of New York Press, Albany, 2004.
175. Riley, R. L., Mohanty, C. T., Pratt, M. B., *Feminism and war: confronting US imperialism*, Zed Books, London, 2008.
176. Rendell, Jane, Penner, Barbara, Borden, Iain, *Gender Space Architecture: an Interdisciplinary Introduction*, Routledge, London and New York, 2000.
177. Rajan, Rajeswari Sunder, *Real and Imagined Woman: Gender, Culture and Postcolonialism*, Routledge, London and New York, 1993.
178. Reyes, Angelita, *Mothering Across Countires, Postcolonial Representations*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London, 2002.
179. Ray, Sangeeta, *Gayatri Chakravorty Spivak: In other words*, Wiley-Blackwell, West Sussex, 2009.
180. Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W. W. Norton Company, New York and London, 1995.
181. Sharpley-Whiting, T. Denean, *Frantz Fanon : Conflicts and Feminisms*, Rowman & Littlefield, 1998.
182. Siksu, Helen, *Smeh Meduze*, sa francuskog prevela Sanja Milutinović –Bojanić, <http://documents.tips/documents/helene-cixous-smijeh-meduze-elen-siksu-smeh-meduze.html>
183. Singh, Kaur Jaspal, *Representation and Resistance*, South Asina and African Women's Texts at Home and in the Diaspora, University Of Calgary Press, Calgary, Alberta, 2008.
184. Spivak, Gayatri Chakravorty, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.

185. Spivak, Gayatri Chakravorty, *In Other Worlds, Essays in Cultural Politics*, Methuen, New York and London, 1987.
186. Spivak, Gayatri Chakravorty, "Three Women's Texts and a Critique of imperialism", in *Critical Inquiry*, Vol.12, No.1, „Race, Writing and Difference“, (Autumn, 1985), The University of Chicago Press, Chicago, 1985, pp. 243-261. <http://www.jstor.org/stable/1343469>
187. Spivak, Gayatri Čakravorti, *Kritika postkolonijalnog uma*, preveo Ranko Mastilović, Beogradski krug, Beograd, 2003.
188. Wolfreys, Julian, *Literary Theories : A Reader and Guide*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1999.
189. Yegenoglu, Meyda, *Colonial Fantasies : Towards a Feminist Reading of Orientalism*, Cambridge University Press, 1998.
190. Zaharijević, Adrijana (ur.), *Neko je rekao feminizam? Kako je feminizam uticao na žene XXI veka*, Heinrich Böll Stiftung, ArtPrint, Novi Sad, 2008.
191. Zaharijević, Adrijana, *Postajanje ženom*, Rekonstrukcija Ženski fond, Beograd, 2010.

#### Ostalo

192. Ačebe, Činua, *Narodski čovek*, s engleskog preveo Milutin Rogić, Narodna knjiga, Beograd, 1983.
193. Bilby, Kenneth M. and Handler, Jerome S., *Obeah: Healing and Protection in West Indian Slave Life*, The Journal of Caribbean History, 38, 2, 2004, pp. 153-183.
194. Bloom, Harold, *The Western Canon: the Books and School of Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, San Diego, London, 1994
195. Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence, A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, New York, 1997.
196. Bronte, Šarlot, *Vilet*, s engleskog preveo Tadija Gavrilović, Veselin Masleša, Sarajevo, 1971.
197. Brontë, Charlotte, *Jane Eyre*, Wordsworth Classics, Hertfordshire, 1999.
198. Evans, Dylan, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Routledge, London and New York, 1996.
199. Flanagan, Laura Melano, *Object Relations Theory*, in **Inside Out and Outside In, Psychodynamic Clinical Theory and Psychopathology in Contemporary Multicultural Contexts**, Joan Berzoff, Laura Melano Flanagan, Patricia Hertz (eds), [Rowman & Littlefield Publishers](http://www.rowman.com), Plymouth, UK, 2011.
200. Graham, Allen, *Intertextuality*, Routledge, London and New York, 2000
201. Gilman, Sander L. (et al), *Hysteria Beyond Freud*, University of California Press Berkeley and Los Angeles, California, 1993. <http://www.openisbn.com/preview/0520080645/>
202. Kimmel, Michael S., *The history of men : essays in the history of American and British masculinities*, State University of New York Press, Albany, 2005.
203. Krstić, Dragan, Psihološki rečnik, IRO „Vuk Karadžić“, Beograd, 1988
204. Kuci, Dž.M., *Fo*, s engleskog prevela Arijana Božović, Paidea, Beograd, 2004.
205. Levy, Andrea, *The Long Song*, Headline Review, London, 2010.
206. Miller, Jacques-Alain (ed), *The Seminar of Jacques Lacan: The Other Side of Psychoanalysis Book XVII*, translated with notes by Russell Grigg, W.W. Norton & Company, New York and London, 2007.



207. Nelson, Robert S., Šif, Ričard (ur.), *Kritički termini istorije umetnosti*, sa engleskog preveli Ljiljana Petrović i Predrag Šaponja, Svetovi, Novi Sad, 2004.
208. Rubik, Margarete, Mettinger-Schartmann, Elke (eds.), *A Breath of Fresh Eyre: Intertextual and Intermedial Reworkings of Jane Eyre*, Rodopi, Amsterdam –New York, 2007.
209. Rudinesko, E., Plon, M., (ed), *Rečnik psihoanalize*, preveli s francuskog Danijela Branković, Ana Moralič, Jovana Radulović, Milica Terzić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, Novi Sad, 2002.
210. Šekspir, Viljem, *Bura*, s engleskog preveli Živojin Simić i Sima Pandurović, Kultura, Beograd, 1963.
211. Thomas, Sue, *Imperialism, Reform, and the Making of Englishness in Jane Eyre*, Palgrave Macmillan, New York, 2008.
212. Ussher, Jane M., *The Madness of Women: Myth and Experience*, Routledge, New York, 2011.
213. Vuković, F., “*Ova zemlja ne pripada vama*” – *Protjerivanje bjelačkih veleposjednika u povijesnom kontekstu Zimbabvea i Rodezije*, <http://www.advance.hr/vijesti/ova-zemlja-ne-pripada-vama-protjerivanje-bjelackih-veleposjednika-u-povijesnom-kontekstu-zimbabvea-i-rodezije/>;
214. Vulf, Virdžinija, *Sopstvena soba*, s engleskog prevela Jelana Marković, Plavi jahač, Beograd, 2000.
215. Volkan, Vamik, “*Psychoanalytic Thoughts on International Affairs*“, Agrafo: Časopis za filozofiju psihoanalize, Filozofski centar za psihoanalizu, Novi Sad, 2014/II-1, 9-28.
216. Woolf, Virginia, “*Professions for Women*”, *The Death of the Moth and other Essays*, ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter27.html
217. Word, Abigail, “*Psychological formulations*“, in *Routledge Companion to Postcolonial Studies*, John MacLeod (ed.), Routledge, London and New York, 2007.
218. Zola, Emil, *Nana*, Izdavačko preduzeće „Rad“, Novi Sad, 1976.