

ОРИГИНАЛНИ НАУЧНИ РАД

УДК: 821,111/73).09-31 Ружди С.

Артеа Д. Панајотовић*

Алфа БК универзитет

Факултет за стране језике

ЕЛЕМЕНТИ ПОСТКОЛОНИЈАЛНЕ ГОТИКЕ У РОМАНУ *СРАМОТА САЛМАНА РУЖДИЈА*

Сажетак: Готика се сматра једним од најфлексибилнијих и најадаптибилнијих жанрова у књижевности, који је од свог настанка у XVIII веку све разуђенији и разгранатији. Данас он обухвата бројне субжанрове, међу којима је и мало истраживана постколонијална готика која присваја форму готике и кроз њу преиспитује и разматра историјске наративе и политичку ситуацију некадашњих колонизованих области. У постколонијалној готици готске конвенције доживљавају корените промене које их понекад чине готово непрепознатљивим. Циљ овог рада је да на примеру једног од најистакнутијих дела овог жанра, *Срамоте* Салмана Руждија, сагледа те промене кроз анализу значајних елемената класичног готског наратива: историјског сензибилитета, готског амбијента, граница, чудовишта и положаја жене. У постколонијалној готици, како анализа показује, романтично средњовековље класичне готике бива замењено новијом историјом деколонизованих народа, локалитети се прилагођавају овој промени временског фокуса, а границе се не оснажују као у класичним делима готског жанра, већ преиспитују, подривају и руше. Чудовишта више не носе негативно значење: постала су симболи снаге и моћи обесправљених који устају против својих глачитеља, а женски ликови су конципирани тако да се разобличава непрекинута прећуткивана пракса угњетавања жена. На овај начин постколонијална готика, поред тога

* arteapanajotovic@yahoo.com

што критикује сам колонијализам, разоткрива и колонијалне праксе у деколонизованом друштву.

Кључне речи: готика, постколонијализам, историја, готски амбијент, границе, чудовишта, положај жене

УВОД

Кроз своју историју, готски роман, готика или „готик“, што је назив који Дејан Огњановић предлаже као најпрецизнији (Огњановић, 2008: 122–139), показао се као један од најфлексибилнијих и најадаптибилнијих књижевних жанрова. Почети готике сежу у XVIII век и везују се за роман *Отрантски замак* Хораса Волпола. Фред Ботинг објашњава да „роман Хораса Волпола, прва ‘готска прича’, уводи многа обележја која ће дефинисати нови жанр фикције, као што су феудални историјски и архитектонски амбијент, свргнути племенити наследник и сабласне, натприродне интриге“ (Botting, 2001: 14). Иако је задржао конвенције које одређују овај жанр, попут страве, мистерије, духова, натприродних догађаја, уклетих кућа, пропадања, смрти, лудила и двојника, од свог настанка готски роман је прошао кроз много трансформација. Ен Редклиф је убрзо увела женску готику и „објашњено натприродно“ који су на самом почетку развоја готског жанра показали могућности модификације његових формула ради прилагођавања интересима и потребама аутора и читалаца у различитим временима. Надаље је свако време вршило измене у жанру да би он на адекватан начин могао да прати развој књижевне уметности и проговара о актуелним друштвеним појавама. Готски роман је, дакле, како каже Шери Ен Денисон, „форма која еволуира, непрестано трансформишући своје протагонисте и пејзаже да би одговорила на потребе свог времена“ (Denison, 2009: 4). Тако се у XIX веку јављају викторијанска, империјалистичка и урбана готика. Луси Армит примећује да у другој половини XX века, међутим, готика постаје „битно разуђенији феномен него што је била, на пример, у делу Ен Редклиф или Хораса Волпола“ (Armitt, 2001: 323). У овом периоду јављају се постмодерна, феминистичка и *queer* готика, готска научна фантастика и други готски правци, међу којима је и постколонијална готика.

Термин „постколонијална готика“ прва је употребила Џуди Њуман 1995. године у књизи *The Ballistic Bard: Postcolonial Fictions*, иако су дела која се сматрају представницима овог поджанра почела да се појављују знатно раније – још шездесетих година XX века. Термин су прихватили и даље разрадили Ендру Смит и Вилијам Хјуз у утицајној студији из 2004. године *Empire and the Gothic: The Politics of Genre*. Поред њих, односом између постколонијализма и готике бавио се и чувени проучавалац готике Дејвид Пантер у делу *Postcolonial*

Imagings (Punter, 2000). Иако је од тада написано више појединачних чланака и неколико докторских дисертација на ову тему, постколонијална готика и даље је увелико неистражено поље које располаже великим потенцијалом и тек треба да добије већу пажњу научника и критичара.

Спој постколонијализма и готике није тако насумичан као што се на први поглед може претпоставити. Многи аутори се слажу да се готика и постколонијализам темеље на истим претпоставкама, па тако Мишел Џајлс тврди:

С обзиром на инхерентне сличности између постколонијалне и готске књижевности – прокошење границама моћи и власништва, прогањање потиснуте прошлости и отелотворење страшног – писци из колонизованих земаља све више виде готику као одговарајући књижевни облик за преиспитивање доминантних историјских наратива и илустровање страхова земље која се бори за постколонијални идентитет. (Giles, 2011: 1)

У студији посвећеној овом жанру, Шери Ен Денисон даје следеће опште одреднице постколонијалне готике:

Као жанр, постколонијална готика се усредсређује на фикцију насталу из пера писаца из некадашњих колонизованих области, од којих су многи из Јужне Азије, Африке, или са Кариба – а други са Запада, првенствено из Сједињених Америчких Држава и Британије, у постколонијалној дијаспори. Штавише, постколонијална готика истражује политичка питања са којима се суочава већина некада колонизованих области: образовање, владу, националност, вестернизацију. Она истражује импликације проблематичне историје, огрезле у разарање домородачког наслеђа, као и границе личног и друштвеног идентитета. Уистину, она истражује питања породице, отпора и преживљавања. (Denison, 2009: 5)

Постколонијална готика је хибрид који присваја готске конвенције да би помоћу њих говорио о постколонијалним темама. Овај жанр је хибридан на више нивоа: поред тога што представља мешавину два жанра, он је и оксиморонски спој колонизаторског и колонизованог, јер готика је жанр настао у Енглеској, највећој империјалистичкој сили, док је постколонијална књижевност књижевност некадашњих колонија. Међутим, иако чињеница да писци из колонизованих земаља користе западну приповедну форму може деловати парадоксално, Мишел Џајлс сматра да је то заправо облик оснаживања (Giles, 2011: 3).

У постколонијалној готици готске конвенције доживљавају корените промене које их на махове чине готово непрепознатљивим. Тако, на пример,

уместо уклетих двораца јављају се фабрике и породичне куће, које постају политичке, историјске и националне алегорије. И друге конвенције, попут чудовишта, граница, историје или начина представљања жена, значајно су измењене.

Готско и постколонијално, сабласно и окрутно, срам и бесрамност спојили су се у роману *Срамота* Салмана Руждија да би испричали причу о земљи која се бори за свој постколонијални идентитет, али и о свету данашњице уопште. *Срамота* је трећи роман Салмана Руждија објављен 1983. године. Радња је смештена у измишљену државу Пекавистан која представља алегоријски приказ Пакистана и обухвата седамдесет година његове историје после стицања независности. Ружди користи исламски календар према коме су дешавања смештена у XIV и XV век, уносећи тиме асоцијације готике и средњевековља. Главни лик је Омар Хајам Шакил, дете са три мајке, који до своје дванаесте године живи заточен у замку својих родитељица, Нишапуру. Након одласка из ове сабласне куће, он постаје лекар и води разуздан и бесраман живот са својим најбољим пријатељем Искандером Харапом, будућим председником државе. Омар се касније жени Суфијом Зинобијом, малоумном кћери војног заповедника и Искандеровог највећег политичког противника Разе Хајдера. Роман прати превирања на политичкој сцени Пакистана, испуњена сплеткама и насиљем, и борбу земље за успостављање националног идентитета. Паралелно са овим догађајима Суфија Зинобија израста у чудовиште пробуђено бесрамношћу људи око себе. Нил Корнвел објашњава: „Оно што сада видимо као ‘класичну готику’ [...] уобичајено обухвата династичке немире, смештене са извесном временском и просторном дистанцом у неком замку или племићкој кући; одбрана, или узурпација, наследства претиће насиљем (а неретко насиље и нанети) несрећним (обично женским) жртвама у натприродном амбијенту“ (Cornwell, 2001: 38). Сви ови елементи класичне готике – борба за власт, готски амбијент, насиље, жене којима се наноси неправда или над којима се врши насиље и натприродна дешавања – употребљени су у *Срамоти* у постколонијалном кључу, те овај рад истражује начин на који су овакве готске конвенције повезане са постколонијалном тематиком.

ИСТОРИЈСКИ СЕНЗИБИЛИТЕТ

По речима Цули Хахим Азам, „већина готске фикције обликована је историјским сензибилитетом, па не изненађује то што је историјски сензибилитет један од фактора који дефинишу постколонијалну готику“ (Azzam, 2007: 7). *Срамота* кроз алегоријску причу о измишљеној држави Пекавистан описује

политичку ситуацију у Пакистану после ослобађања од колонијалне власти и стицања независности. Како постколонијална готика „приказује дистопијску слику која настаје када идеалистички пројекат националне алегоријске романсе пропадне“ (Azzam, 2007: iv), ликови и догађаји у Руждијевом роману су преузети из пакистанске историје и готицизовани како би се изнела на површину и нагласила њихова стравична и насилна суштина. Раза Хајдер је генерал Зија-ул-Хак, Искандер Харапа је Зулфикар Али Буто, његова ћерка Арзуманда „Гвоздени појас невиности“ је Беназир Буто, а Рани Харапа – Нусрат Буто, Зулфикарова жена и Беназирина мајка, а међу описаним историјским догађајима су подела Индије и стварање Пакистана, борбе за Кашмир и отцепљење Бангладеша. Тако овај роман, као и *Деца поноћи* о којој пише Насер Хусеин, представља „експозе корумпиране и неправедне политике и културе“ (Hussain, 1989: 6). Међутим, историјски сензибилитет не подразумева само проговарање о историји, већ проговарање на један посебан начин: „породица је темељна структура преко које се тај историјски сензибилитет манифестује. У оба случаја [и у готици и у постколонијалној готици] породица и породични односи су места где се политички, историјски и друштвени конфликти постављају и разрешавају“ (Azzam, 2007: 7).

Распад Индије је тако приказан кроз метафору биоскопа симболично названог Царство, који припада Билкисином оцу, Мухамеду Жени, и налази се у старом делу Делхија. Пред отцепљење Пакистана, биоскопи су се поделили на хиндуске и муслиманске, а Мухамед, толерантан човек, у свом пушта обе врсте филмова баш као што је Индија веровала да у себи може да помири две вероисповести. Биоскоп ће нестати у страшној експлозији:

Зидови очевог Царства излетели су напоље попут куршума док је ветар попут кашља болесног горостаса спржио [Билкисине] обрве (које никада више нису израсле) и стргао одећу са њеног тела тако да је остала на улици гола као од мајке рођена, али није успела да примети своју голотињу зато што је космос тада нестајао и што су у заглашујућој отуђености смртоносног ветра њене запаљене очи виделе како све излеће захваћено пламеном, седишта, блокови карата, вентилатори, па затим делови очевог размрсаног тела и угљенисане крхотине будућности. (Ружди, 2002: 76)

Шери Ен Денисон описује овај догађај на следећи начин: „Бес, срџба и гнев скупа из ‘мољцима изједеног екрана који је поцепао стару домовину и подарио Алаху неколико њених кришкица које су инсекти опустошили’, бацају ‘немогуће’ ножеве који су исекли некад уједињену земљу и располутили је, подижући невидљиву бодљикаву жицу између два народа који су били једно“ (Denison, 2009: 315). Ову сцену у којој нага Билкис бива засута деловима очевог

тела Ружди уобличава као метафоричну представу судбине муслиманских избеглица мохаџира, који су, попут Билкис којој је експлозија уништила дом и спалила одећу, остали без свега што су поседовали, а уједно и без значајног дела националног идентитета баш као што је она остала без обрва које лицу дају изражајност. Једино што им је преостало јесте њихова вера (Билкисина зелена марама невиности), која им није могла пружити никакву заштиту. Како је све што их је дотад одређивало нестало, они крећу пут нове домовине у потрази за новим идентитетом, јер претходни је неповратно уништен:

Сви исељеници остављају прошлост иза себе, можда неки покушавају да је упакују у завежљаје и кутије – али на путовању понешто цури из драгоцених сећања и старих фотографија, све док њихови власници више не успевају да их препознају, зато што је судбина миграната да буду лишени историје, да стоје голи сред презира странаца на којима виде богату одећу, брокате постојаности и обрве припадништва. (Ружди, 2002: 77)

Кроз причу о породици Хајдер Ружди пише о судбини читаве државе. Мушко дете које ће Билкис родити књижевно је уобличење божје државе коју су индијски муслимани веровали да стварају 1947. године. Међутим, као и Билкисино мртворођенче, Пакистан (тј. Пекавистан) рођен је са омчом око врата и распашће се 1971. године отцепљењем Бангладеша. Огромне наде, грандиозне идеје, задављене су у утроби у самом зачетку похлепом, верском заслепљеноћу, суровошћу и жељом за влашћу. Скрхан смрћу сина у кога је полагао све своје наде, Раза одмах жели друго дете као замену:

Опседнути фиктивним тријумфима мртворођеног сина, Раза и Билкис су прилазили једно другом са много воље, дахћући немо у слепој спаваоници жена породице, убедивши себе да ће друга трудноћа бити чин замене, да је Бог (јер је Раза, као што знамо, био верник) пристао да им пошаље бесплатну замену за оштећену робу коју су примили приликом прве испоруке, као да је Он директор неке познате поште. (Ружди, 2002: 103)

Међутим, упркос њиховим очекивањима да ће Суфија бити реинкарнација у утроби задављеног првенца, она је, као и Пакистан, чудо које је пошло по злу, „погрешно чудо“, како и гласи назив поглавља које описује ове догађаје. Суфија ће постати чудовиште, казна за бесрамност своје породице, управо као и земља коју персонификује.

Да би говорио о збивањима у (бар донекле) имагинарном свету, у Пекавистану, Ружди користи готске конвенције. Међутим, када говори о потпуно реалним догађајима који се одвијају у његовој непосредној близини – о смрти Ане Мухамед, о силовању у подземној железници, о спонтаном самоспаљивању

дечака – Ружди не користи готске тропе. Они су приказани чињеничним, сведеним језиком: „Не тако давно у лондонском Ист Енду један Пакистанац убио је своје једино дете, ћерку, зато што је водећи љубав са белцем нанела такву срамоту породици да је само њена крв могла да спере љагу“ (Ружди, 2002: 145). И управо овај огољени, телеграфски стил који је у оштром контрасту са раскошним језиком остатка књиге доводи до паралишуће спознаје да је свакодневица толико ужасна да јој нису потребни готски украси. Готска прича коју Ружди приповеда не може ни да се приближи ужасу који стварност свакодневно приређује. Зато наратор саопштава да нема намеру да пише реалистички роман јер би морао у њега да укључи чињенице превише страшне за папир, попут тога да у клубу *Синд* у Карачију још постоји натпис који гласи „Забрањено женама и псима“ (Ружди, 2002: 85). Ружди наставља:

Колико би грађе из стварног живота морало да постане обавезно! – У вези, рецимо, с оним давним потпредседником Доњег дома у Парламенту када су га изабрани народни представници гађали деловима намештаја; [...] или у вези с геноцидом у Белуцистану; [...] или о додатним вешањима – првим после двадесет година – која су наређена само зато да би се оправдало смакнуће Зулфикара Али Бутоа; или у вези с нестанком Бутоовог целата, који је нестао као многи дечаци са улице које киднапују усред бела дана; или у вези с антисемитизмом. (Ружди, 2002: 85–86)

Употребом елемената класичне књижевности страве за описивање истинских догађаја Ружди их, парадоксално, ублажава и чини подношљивијим. Живот се показује као готичнији од готике, и опаснији; када би писао о свим овим догађајима „[к]њига би свакако била забрањена, бачена у ђубре, спаљена. [...] Реализам може писцу да дође главе“ (Ружди, 2002: 86).

ГОТСКИ АМБИЈЕНТ

Специфични амбијенти набијени мрачном, језивом, сабласном атмосфером заштитни су знак готике. Оронули замак на врху литице пун вијугавих ходника и скривених одаја прва је асоцијација када је овај жанр у питању. Као и све остале готске конвенције, и ова се с временом модификовала како би се прилагодила потребама писца да кроз причу страве искажу нове и различите идеје. У XIX веку урбани пакао постаје основно готско окружење. Дикенс предњачи са својим готицизованим описима градова, а и читав поджанр добиће назив урбана готика. Постколонијална готика за своје локалитете бира мање отворено готска окружења као што су напуштене фабрике и породичне куће и представља их као симболе колонијалне и породичне тираније. У *Срамоти*,

Ружди се избором локалитета враћа класичној готици XVIII и XIX века, али њихов симболизам остаје недвосмислено постколонијалан.

Читалац се прво сусреће са Нишапуром, замком у коме са тиранским оцем живе три сестре Шакил, а у којем касније слично утамниченог држе и свог сина. Омар Хајам Шакил провео је првих дванаест година свог живота

заточен у тој палати у осами, у том трећем свету који није био ни материјалан ни духован, него нека врста концентрисане трошности састављене од распадајућих остатака она два познатија типа космоса, свет у којем ће се он стално сударати – као и прашњава раскош изанђалих предмета начичканих лоптицама од нафталина и обавијених пауковим мрежама – с расплнутим слабашним испарењима одбачених идеја и заборављених снова. (Ружди, 2002: 33–4)

Он Фари Зороастер говори о својим тумарањима замком: „Понекад сам налазио костуре”, клео се сумњичавој Фари, ‘и људске и животињске.’ А чак и тамо где није било костију његове кораке су пратили давни покојници. Не на начин како ви мислите! – Није било урлика ни звецкања ланаца! – Него бестелесна осећања, загушујућа испарења старих нада, страхови, љубави“ (Ружди, 2002: 36). Абдулразак Гурна истиче да је Нишапур „без сумње метафора затварања жена у средњовековном облику Ислама који Ружди приписује идеји Пакистана“ (Gurnah, 2007: 4), али и родитељске тираније над децом, а тиме, пренесено, и тираније предака над потомцима, тј. загушујућег утицаја прошлости. На још једном типично готском локалитету који подсећа на Матуринова имања заточена је жена. Село белих лутака је, сматра Дејвид Харт, „место породичног наслеђа Искандера Харапе, где је Рани дословно сахрањена на Харапином имању у Мохенцу, кући за лутке у природној величини. Мохенцо-даро, на који ова локација алудира, преводи се као ‘Хумка мртвих’“ (Hart, 2008: 9). У породичним кућама заточене су и Билкис Хајдер и Суфија Зинобија, жене породице Хајдер које чува матријарха Баријама, а Суфија ће бити и ланцима окована и затворена на тавану са зазиданим прозорима, тиме поставши најснажнија метафора положаја жене у овом роману.

Поред куће или замка као важног архитектонског топоса готске књижевности, у XIX веку истакнуто место добијају урбани локалитети. То је време када, како Гленис Бајрон запажа, град почиње да се перципира као место културног пропадања (Wagon, 2001: 147). У *Срамоти* се у том кључу издваја опис нове престонице Пекавистана, огледала ништавности и лажности културе која ју је створила, културе имитације, кича, девалвираних вредности и форме без суштине. Овај инстант-град у коме ништа не функционише, све се квари и распада, одсликава Руждијево виђење испразности и неодрживости културе

постколонијалног Пакистана, земље чија је борба за национални идентитет, по њему, постављена на основе трошне попут темеља здања њеног главног града:

Нова престоница састојала се од мноштва бетонских здања која су зрачила атмосфером ђифтинске привремености. Геодезијска купола џамије Петак већ беше почела да пуца и свуда око ње нове пословне зграде су се љуштиле будући да су се и оне распадале. Кварили су се клима-уређаји, код струје се често јављао кратки спој, вода је куљала у лавабосе на запрепашћење водоинсталатера... О, најпрљавији граде! Те зграде су представљале коначан тријумф модернизма, који је стварно био нека врста пренапрегнуте носталгије, форма без функције, обличје исламске архитектуре без суштине. (Ружди, 2002: 264)

ГРАНИЦЕ

Појам граница један је од кључних и у готици и у постколонијалној књижевности. Постколонијализму се ова тема сама наметнула, с обзиром на чињеницу да су деколонијализованим земљама границе биле од кључног значаја за (поновно) успостављање националног идентитета. Однос према њима је, међутим, комплексан и амбивалентан јер су границе многих земаља успоставили управо њихови бивши колонизатори. Готика се, са своје стране, од самог настанка бавила (пре)испитивањем граница: између добра и зла, стварности и фантазије, овоземаљског и оностраног, живих и мртвих, праведног и неправедног, злочинца и жртве, себе и другог. У различитим периодима однос аутора према границама и њихов третман овог појма се мењао. Аврил Хорнер и Сју Злосник разматрајући однос између озбиљне и комичне готике истичу да „дела озбиљне готике исказују дубок страх везан за пропустљивост оваквих граница“ (Horner & Zlosnik, 2001: 259). Империјалистичка готика је настојала да задржи и оснажи постојеће границе које угрожава Други, па Гледис Бајрон објашњава да у овом периоду развоја готске књижевности „постоји жеља да се идентификује оно што је неодређено, трансгресивно, друго и претеће, у нади да се оно може контролисати, а његова претња ублажити; а постоји и жеља да се рedefинише и учврсти ‘норма’, да се поново успоставе границе које претећи други ремети и дестабилизује“ (Вугон, 2001: 146).¹ У постколонијалној готици, међутим, ствари су постављене знатно

¹ Тако у Дракули након покушаја грофа Дракуле да пробије границе и из „нецивилизоване“ Источне Европе продре у „цивилизовану“ Британију и затрује је својом нечистом крвљу, крвљу Другога, претња бива успешно уклоњена, Дракула упокојен, а ред и мир поново

другачије. За разлику од империјалистичке готике, она границе не учвршћује већ преиспитује, субвертира и пробија. Она не користи готске тропе да би „оснажила империјалистичке идеологије [...], већ да би им се супротставила“, те стога „постколонијални готски роман представља књижевност отпора“ (Denison, 2009: 150).

Ружди у свом роману велики значај придаје овој теми и осветљава је из више угла. Омар Хајам Шакил, главни јунак, има патолошки страх од граница. Он има однос према границама какав се јавља код народа који су одлукама других, колонизатора или власти, изоловани против сопствене воље, што за последицу има клаустрофобију и велику потребу за неспутаношћу и слободом. Зато што је од почетка живота био физички спутан (његове мајке су по смрти свог оца на замак ставиле огроман катанац потпуно се изоловавши од спољног света), Шакил ће се целог живота панично плашити свих врста међа и имати сталан осећај живљења на ивици, на маргини, сталан осећај непосредне опасности од сурвавања: „Омар Хајам Шакил био је заражен, од својих првих дана [...], страхом да живи на крају света“ (Ружди, 2002: 22). Када с Фаром Родригес одлази на излет на гранични пункт где њен отац ради као цариник, „Шакил [је] био толико преплашен да му се завртелo у глави и да се онесвестио, упркос томе што је са обе ноге стајао чврсто на земљи“ (Ружди, 2002: 26). У роману се у више наврата руше границе између класа и између надређених и подређених, а на самом крају руља састављена од представника свих друштвених слојева похараће и уништити Нишاپур, откривајући успут страшну истину да су само у насиљу сви уједињени. Даље, брисањем најчвршће од свих граница – оне између живих и мртвих – Ружди указује на ништавност и бесмисленост настојања подизања било каквих других граница. И после смрти, Искандер Харапа и Молана Дејвуд настављају да имају истакнуту улогу у роману као саветници Разе Хајдера. На нивоу структуре романа, аутор брише границу између стварности и имагинарног света романа уносећи у њега догађаје из реалног живота и дајући наратору многе сопствене особине – толико га, заправо, поистовећујући са собом да критичари ни данас не могу да се сложе око тога да ли је наратор сâм Ружди или не.

успостављени. Читалац, самозадовољни припадник најмоћније нације на свету, бива умирен сазнањем о моћи Империје и чврстини и непропустљивости граница које га штите од штетних утицаја Другог.

ЧУДОВИШТА

У савременим правцима готског жанра променио се начин представљања претњи, зликоваца и жртава, а с тим су и чудовишта, један од заштитних знакова готске фикције, прошла кроз суштинску метаморфозу. Зло у постколонијалној готици и другим модерним формама овог жанра најчешће уопште нема форму чудовишта. Оличено је у наизглед обичним људима и друштвеним институцијама, и управо га чињеница да је постало непрепознатљиво чини још страшнијим. Лишену конвенционалних форми представљања, претњу постаје много теже открити него у класичном готском дискурсу. Код Руждија су, у складу с овом савременом готском тенденцијом, извори зла државници, лекари, верски лидери. Како су истински зликовци необележени чудовишним карактеристикама, њихова права природа је наговештена тек у детаљима. Молана Дејвуд личи на брадату змију, Раза Хајдер има црне подочњаке који постају све већи и тамнији како он постаје бескрупулознији, Омар Хајам, угледни имунолог, хипнотише жене да би их силовао, а Талвар Улак, наизглед часни капетан, заправо је видовити вештац који ће свесно довести своју жену до самоубиства.

Чудовишта, бића неприродног, гнусног облика, међутим, нису нестала из готике, већ су у делима писаца постколонијалне готике коренито редефинисана. У ранијим фазама развоја овог жанра, чудовишта су увек имала негативне конотације: била су претња поретку коју треба по било који цену уништити и која, уз више или мање муке, без изузетка бива уклоњена. Сада, „она постају бића моћи, застрашујућа у својој способности да се боре за право на сопствени глас“ (Denison, 2009: 35). Ово је један од начина на који маргинализоване групе добијају глас и моћ и откривају сопствену снагу која је толико дуго била потиснута репресијом колонизатора. У својој студији о постколонијалној готици Џули Хаким Азам каже:

Ако је готика приповедна форма којом је Британија плашила саму себе културном дегенерацијом, губитком расне или културне чистоте, расним другим, сексуалном субверзијом и претњом да се узурпација и насиље колонијалне ере могу једног дана „вратити“, онда постколонијална готика готику употребљава као форму којом себе плаши сликама трансгресивних жена које прете да разоткрију мрачну слабу тачку сопствених историјских и политичких контекста. (Azzam, 2007: iv–v)

У Руждијевом роману, Суфија Зинобија је представник ове нове врсте чудовишта. Суфија је од самог рођења објект на коме су своје фрустрације искаљивали бесрамни, а она је срамоту (*шарам*), сакупљала, упијала, гутала и – црвенела. Црвенела је због разочарања свог оца што није мушко, мржње своје мајке, очевог разврата и мајчине патње. Суфијин ментални развој успорен је

наводно менингитисом, а заправо мајчиним окрутним злостављањем. Срамоту, тако, Ружди представља ликом малоумне девојчице. Систематски понижавана од стране својих родитеља, потпуно лишена љубави и болно свесна сопствене и туђе срамоте, Суфија се развија и преображава. *Шарам* се испољава као црвенило, црвенило прераста у топлоту, топлота у врелину од које вода кључа а пољупци пеку, а врелина у непојмљиво насиље. Након свађе њених родитеља због Разине заљубљенисти у Палчицу Аурангзеб, Суфија у слепом трансу откида главе и вади утробе две стотине осамнаест Палчициних ћурака. Ово је прва велика манифестација њеног новог чудовишног бића. „Оно што изгледа извесно јесте да је Суфија Зинобија, тако дуго оптерећена чињеницом да је чудо пошло по злу, отелотворена срамота породице, открила у лавиринтима свог несвесног бића скривени пут који повезује *шарам* с насиљем; и да је, пробудивши се, била изненађена колико и сви други том ослобођеном силином“ (Ружди, 2002: 177). Након ове експлозије насиља, Суфија долази себи оснажена и одморна, као после окрепљујућег сна, блажено несвесна ужаса чији је виновник била. Мајка, сестра, Палчица и послуга су згрожени. Али отац открива да је воли, дивећи се чудесној снази дванаестогодишњег детета. Да би стекла наклоност оца, за којом је толико жудела, Суфија је, дакле, морала да постане снажна, незаустављива и независна; морала је да га уплаши да би је заволео. Морала је да постане монструм. Након овог догађаја она ће доживети колапс имуног система из кога ће једва изаћи жива. Било је то истинско ватрено крштење, својеврстан обред иницијације, први чин слободе којим је Суфија спознала и исказала своју снагу. Угњетавање не може вечно да траје и Суфија у име свих потлачених који нису имали снаге да дигну глас против наметнуте срамоте постаје носилац беса обесправљених. „У дубинама океана Звер се буди, полако надолази, храни се невољама, кривицом, срамом, надима се ка површини. Звер има очи као куле светиље, она може да шчепа оне који пате од несанице и да их претвори у месечаре. Несаницу у месечарство, девојку у демона“ (Ружди, 2002: 283). Она постаје сива неукротива сила огњених очију која се свети за све неправде и сав бол. „Срамота је као течност у аутомату, када урадиш нешто лоше као да си притиснуо дугме и напунио чашу. Али ако је не осетиш, као да си измакнуо чашу и срамота се пролива. Упијају је ретки несрећници, чувари невидљивог“ (Ружди, 2002: 154–5). Ако је до сада била упијач проливног сока срама, Суфија Зинобија је сада почела да њиме засипа све оне који су измакли чашу када је требало да им се успе њихово следовање стида. После овог чина, Звер Суфију све више обузима, до тренутка када ће њоме потпуно овладати и кренути у убиствени поход по читавој земљи, који ће кулминирати обезглављивањем сопственог мужа. Суфија тада престаје и да личи на људско биће и постаје бели пантер, предмет митова и легенди. Овако описана, Суфија је најкомплекснији лик у делу. Шта ова стидљива малоумница која је

постала звер представља? Ово је врло сложено питање са најмање тројаким одговором: лик Суфије у себи сажима феминистичку димензију јер представља потлачене жене, националну алегорију јер њена судбина оцртава судбину Пакистана, и динамику односа народа и власти указујући на потенцијал насиља који лежи у угњетеном народу.

Суфија се може протумачити као оличење потлачених жена (и других мањинских група). Брендон Николс даје овакво тумачење њеног лика: „Очигледно, ментално ометена Суфија је ућуткана жена. ‘Силована’ од стране Хајдера [...], Суфија постаје субјект без наратива“ (Nicholls, 2007: 118). Она је настала као плод ауторове окупираности насилним чиновима над женама: убиством Ане Мухамед и злостављањем девојке у подземној железници. „Замишљај шта би се догодило да је такав бес могао да се ослободи у тој девојци у подземној железници – како би она помлатила беле дечаке, како би им поломила руке, ноге, носеве, муда, не знајући откуд насиље избија, несвесна како она, тако слабашна, може да управља тако застрашујућом снагом“ (Ружди, 2002: 148). Оне су остале неме и неосвећене, али ће се зато у име њих и свих других жена сличне судбине Суфија Зинобија разгоропадити и постати звер. Суфија је на почетку прави „анђе у кући“ класичне готике – смерна, кротка и трпељива. У даљем току романа Ружди показује како срамота, репресија, мржња и неприхватање од анђела чине чудовиште: Суфија постаје, како каже Гленис Бајрон, отворено сексуална „претећа агресивна жена која одбацује своју традиционалну улогу и узурпира мушку моћ“ (Вугоп, 2001: 152). На врхунцу свог похода она хипнотише четворицу младића, силује их и онда им откида главе. Њихов број није случајан. Мушкарцу је дозвољено да има четири жене, и Суфија у свом пркосном чину инвертира овај обичај и узима четворицу мушкараца. Поред тога, по пакистанском закону су неопходна четворица мушких сведока да би силовање могло да се правно процесуира. Ружди преокреће традиционалну мизогину поделу улога и мушкарце ставља у положај жене и жртве. После овог догађаја и њеног покушаја да убије мужа, Омар Хајам и Раза Хајдер (муж и отац, најчешћи починиоци насиља над женама) закључавају је на тавану и тамо држе седирану. Ово је класична готска слика луде жене на тавану. У традиционалној готској причи, жена не може да се избави из заточеништва у коме је држи мушкарац. Берта из романа *Џејн Ејр* Шарлот Бронте, иако спаљује Рочестеров дом, умире, а жена коју муж затвара у монструозном покушају да је лечи од постпорођајне депресије у приповеци „Жуте тапете“ Шарлот Перкинс Гилман, тоне у психозу. Али, Суфија није хероина класичне, већ постколонијалне готике. Она кида ланце репресије и ослобађа се, постајући незауостављива сила од које страхује читава земља.

Била једном једна жена којој је муж два пута дневно убризгавао убитачне лекове. Две године је лежала на тепиху као девојка из

маште која може да се пробуди само плавокрвим пољупцем принца; али пољупци не беху њена судбина. Испоставило се да је омађијана чинима лека, али нема у њој није никада спавала, насиље настало од срамоте, али које је сада живело сопственим животом испод њене коже; нема се борила с нарколептичним течностима, полако и натенане, ширећи се њеним телом док није заузела и последњу ћелију, док девојка није постала насиље, којем више ништа није било потребно да се покрене, јер када месојед једном проба крв, не можете више да га замајавате поврћем. И на крају је нема победила лек, подигла је своје тело и покидала ланце. (Ружди, 2002: 313–314)

Суфија је постала ослобођена жена. Тога је свестан и Омар Хајам Шакил: „Први пут у животу [...] та девојка је слободна.” Замишљао је поносном; поносном на своју снагу, поносном на насиље које је чини легендом, које свима забрањује да јој говоре шта да ради или ко да буде или шта је требало да буде а шта није“ (Ружди, 2002: 329).

У постколонијалној књижевности, приватна прича често је алегорија националне приче. Фредерик Џејмсон тврди да „текстови трећег света, чак и они који су наизглед приватни и имају адекватну либидиналну динамику – неминовно пројектују политичку димензију у облику националне алегорије: прича о приватној судбини појединца увек је алегорија проблематичне ситуације јавне културе и друштва трећег света“ (Jameson, 1986: 69). Зато Суфију можемо протумачити и као алегорију Пакистана, њене земље, и његове срамоте. Дејвид Харт запажа: „Звер је, коначно, кћи вође Пакистана. Како је он војни диктатор ове нације, она носи срамоту нације“ (Hart, 2008: 11). И Суфија и Пакистан су за Руждија „погрешна чуда“, чуда која су пошла по злу. Аутор стога њен лик уобличава као персонификацију срамоте због изгубљене моралности Пакистана, земље у коју су полагане огромне наде, а која је злоупотребљена и претворена у полигон за борбе моћи похлепних појединаца.

Рани Харапа је на једном од својих шалова демократију представила са ликом Суфије Зинобије коју Искандер Харапа убија, дави. Када имамо у виду Суфијину трансформацију у чудовиште као исход дугогодишњег угњетавања, Ружди овом алегоријом указује на моћ која неиспољена постоји у народу и на жестину гнева обичних људи. Манипулишући народом и угњетавајући га, моћници заборављају да у њему лежи огромна снага, звер која, изузетно трпељива и кротка, гута увреде, али која ће се, када тлачење постане неподношљиво, у крвавом пиру окренути против својих тлачитеља.

Шери Ен Денисон истиче:

Чудовишта постколонијалне готике су моћна, изазивају саосећање, и потпуно их је немогуће контролисати, чудовишта која представљају претходно колонизовано сопство које је коначно ослобођено. Као таква, она су агенси отпора у постколонијалном свету који изјављује да више неће дозволити да се њиме доминира. Они су агенси рушења, прошлости, као и агенси стварања, будућности слободне од империје. (Denison, 2009: 277)

Чудовиште је, дакле, редефинисано: Суфија је позитиван лик, оснажена мањина, освета за све пређутане увреде и претрпљене патње које су онима попут ње нанели бесрамни.

ПОЛОЖАЈ ЖЕНЕ

Жене су дуго биле, како каже Гајатри Спивак, „двоструко избрисане“ (Spivak, 1988: 82), и колнијализмом и патријархатом. Мада је колонијални период окончан и империје више нема, жена је остала колонизована патријархалним системом. По речима Ешкрофта, Грифитса и Тифинове „Чак и праксе антиколонијалног национализма настале после стицања независности нису ослобођене ове врсте родне пристрасности, и конструкције традиционалног или претколонијалног често су под снажним утицајем савремене маскуленистичке пристрасности која лажно представља ‘домородачке’ жене као квијетистичне и подређене“ (Ashcroft, Griffiths & Tiffin, 2001: 104). Како је борба за ослобађање жене у постколонијалној теорији и пракси изузетно актуелна, а заточена жена један од класичних готских тропа, постколонијална готика представља изузетно плодно тло за обраду теме третмана жена.

Иако је *Срамота* роман о Пакистану и његовим политичким вођама који су од њега направили земљу нетолеранције и ускогрудости, Гурна истиче да је „снага Руждијеве критике Пакистана као репресивног и ауторитарног друштва усредсређена на третман жена“ (Gurnah, 2007: 4). Све жене у *Срамоти* живе у заточеништву. На самом почетку романа сусрећемо се са описом живота сестара Шакил заточених у иконичном готском замку: „Три девојке су расле унутар тог замка пуног лавирината све до [очевог] судњег дана; практично необразоване, бежу утамничене у крилу за жене“ (Ружди, 2002: 11). Даље, Раза Хајдер је наредио да се оболела Билкис држи под кључем, „као прав[а] затворениц[а] јер би било срамота и скандал ако би је било ко видео у таквом стању“ (Ружди, 2002: 83). Рани Харапа је заточена на огромном пустом Мохенцу, потпуно заборављена од мужа, а Благовест Хајдер је за кућу везана „процесијом деце која дефилују из њене утробе“ (Ружди, 2002: 294–5). Ружди кроз ове готске слике говори о

положају жена у постколонијалном Пакистану, јасно показујући да је жена остала колонизирана.

Коначне судбине ових жена су разнолике. Наратор *Срамоте* каже: „Надам се да не треба ни да се каже да ниједан систем не сатире све жене, ма колико суров био. Обично се, и верујем тачно, каже за Пакистан да су његове жене импресивније од мушкараца... њихови ланци, упркос томе, нису фикција. Они постоје. И постају све тежи“ (Ружди, 2002: 223). Док Благовест Хајдер извршава самоубиство неспособна да заустави бујицу деце коју јој прави Талвар Улак, а Билкис тоне у потпуно лудило, друге жене одбијају да буду пасивне жртве и проналазе начине да црпе снагу из свог подређеног положаја. Управо ови ликови сведоче о трансформацији женских ликова у постколонијалној верзији готике. То више нису даме у невољи, немоћне девице заточене у кулама које чекају да их мушкарци избеаве из недаће. Постколонијална готика женама враћа моћ и снагу: чинећи их чудовишним, попут Суфије Зинобије која ће покидати ланце мушке/колонијалне доминације и кренути у деструктивни поход, или мудрим и свезнајућим, попут Рани Хараве, која на својим чаробним шаловима открива сву срамоту пакистанског друштва.

ЗАКЉУЧАК

Постколонијална готика не нуди лака решења и лажни оптимизам. Преиспитујући пусти свет у коме су се бивше колоније нашле након ослобађања од империје, она показује да је постколонијални свет несумњиво готски свет, свет чудовишта, уклетих кућа и заточених хероина непрекидно загладан у прошлост и опседнут границама. Она беспштедно разоткрива колонијалне праксе у деколонизованом друштву вештим манипулисањем конвенцијама готике. Тако, романтично средњовековље класичне готике бива замењено колонијалном историјом, периодом стицања независности и приликама у новооснованим слободним државама. Ликови и догађаји у Руждијевом роману су преузети из пакистанске историје и готицизовани. Оно што, међутим, изненађује, јесте то што Ружди елементе готске страве не користи како би стварне догађаје учинио страшнијим, већ, напротив, да би их учинио подношљивијим. Када је реч о избору локалитета, Ружди се с једне стране враћа иконичном готском амбијенту – зачараном замку, али с друге даје слику пекавистанске престонице као осавремењену дикенсовску визију урбаног пакла. Обе врсте традиционалне архитектуре готског жанра употребљене су у циљу разобличавања проблематичности друштвених односа и система моћи у постколонијалном Пакистану. Границе, једна од тачака на којима се интересовања готике и

постколонијалног дискурса састају, у постколонијалној готици се преиспитују, субвертирају и руше, а у *Срамоти* их Ружди систематски подрива како на плану садржине тако и на плану форме. Даље, симболизам који носе чудовишта једна је од готских конвенција које су у постколонијалној готици доживеле највећу промену. Више се не користе елементи натприродног за представљање оног што се сматра истински злим. Необележену монструозним обличјем, истинску претњу оличену у наизглед обичним људима тешко је препознати. Чудовишта, пак, више не носе негативно значење: она су постала симболи снаге и моћи обесправљених који устају против својих тлачитеља.² Суфија Зинобија је Руждијев представник ове нове врсте чудовишта. Уз то, она је и оличење нове жене у готици која не чека пасивно на избављење као у традиционалним делима овог жанра, већ је активни делатник. Поред тога, дубоко трагичним описима судбина жена, што у Пакистану што у пакистанској дијаспори, Ружди указује да је у овом деколонизованом народу половина становништва остала колонизирана. *Срамота* стога неће донети срећан завршетак и објашњење свих натприродних и мистериозних догађаја којима смо сведочили. За разлику од, рецимо, *Отранског замка*, чије рушење симболизује коначни пораз Манфредове узурпаторске лозе и долазак нове генерације законитих наследника, крај ужасне ноћне море и свитање новог дана, завршетак овог романа оставља читаоце дубоко узнемирене. Сви актери саге су мртви, а нова генерација законитих и честитих наследника не постоји. Преживела је само бескрупулозна, недолична, плачкашка руља, те је све што се у будућности може очекивати обнављање насиља.

ЛИТЕРАТУРА

Armitt, L. (2001). The Magical Realism of the Contemporary Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 323–335. New Jersey: Blackwell Publishing.

Ashcroft, B., Griffiths, G. & Tiffin, H. (2001). *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Taylor and Francis e-Library.

Azzam, J. H. (2007). *The Alien Within: Postcolonial Gothic and the Politics of Home*. Diss. Pittsburgh: University of Pittsburgh.

² Да ово није изолован случај, већ једна од кључних одлика постколонијалне готике, указује идентичан принцип грађења ликова у роману *Вољена* Тони Морисон (Panajotović, 2017).

- Botting, F. (2001). In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 13–24. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Byron, G. (2001). Gothic in the 1890s. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 145–155. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Cornwell, N. (2001). European Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 38–49. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Denison, S. A. (2009). *Walking through the Shadows: Ruins, Reflections, and Resistance in the Postcolonial Gothic Novel*. Diss. Indiana: Indiana University of Pennsylvania.
- Giles, M. (2011). Postcolonial Gothic and *The God of Small Things*: The Haunting of India's Past. In *Postcolonial Text*, Vol. 6, No. 1.
- Gurnah, A. (2007). Introduction. In Gurnah, A. (ed.). *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, pp. 1–8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hart, D. W. (2008). Making a Mockery of Mimicry: Salman Rushdie's *Shame*. In *Postcolonial Text*, Vol. 4, No. 4.
- Horner, A. & Zlosnik, S. (2001). Comic Gothic. In Punter, D. (ed.), *A Companion to the Gothic*, pp. 258–271. New Jersey: Blackwell Publishing.
- Hussain, N. (1989). Hyphenated Identity: Nationalistic Discourse, History, and the Anxiety of Criticism in Salman Rushdie's *Midnight's Children*. In *Qui parle*, Vol. 3, No. 2, pp. 1–18.
- Jameson, F. (1986). Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism. In *Social Text*, No. 15, pp. 65–88.
- Nicholls, B. (2007). Reading "Pakistan" in Salman Rushdie's *Shame*. In Gurnah, A. (ed.), *The Cambridge Companion to Salman Rushdie*, pp. 109–124. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ognjanović, D. (2008). Horror kao žanr i njegova estetička namera. U *Gradina*, br. 24, str. 122–139.
- Panajotović, A. (2017). The Monstrous South: Gothic Characters in William Faulkner's *Absalom, Absalom!* and Toni Morrison's *Beloved*. [*sic*] – časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje, br. 1, godina 8.
- Ruždi, S. (2002). *Sramota*. Beograd: Narodna knjiga-ALFA.
- Spivak, G. C. (1988). Can the Subaltern Speak? In C. Nelson and L. Grossberg (eds.), *Marxism and the interpretation of culture*, pp. 67–111. London: Macmillan.

ARTEA D. PANAJOTOVIĆ

ELEMENTS OF POSTCOLONIAL GOTHIC IN SALMAN RUSHDIE'S *SHAME*

Summary: The Gothic is considered to be one of the most flexible and adaptable literary genres, increasingly more diffuse and ramified ever since its eighteenth-century beginnings. Today, it encompasses numerous subgenres, among which is the underresearched postcolonial Gothic which appropriates the Gothic form in order to explore and question historical narratives and political situations in former colonies. In the postcolonial Gothic, Gothic conventions undergo radical changes which sometimes make the conventions virtually unrecognizable. This paper looks into these changes by analyzing important elements of classic Gothic narratives – historical sensibility, Gothic setting, boundaries, monsters and the status of women – in Salman Rushdie's *Shame*, one of the most prominent novels of the genre of postcolonial Gothic. The examination reveals that in the postcolonial Gothic, the romantic medieval period is replaced by the newer histories of decolonized peoples, spatial setting is adapted to this time shift, and boundaries are not strengthened as in the classic works of Gothic fiction, but questioned, subverted and destroyed. Monsters no longer carry negative connotations: they have become symbols of the power and strength of the disenfranchised who stand up against their oppressors, and female characters are developed in a way which reveals the uninterrupted and largely ignored practice of the oppression of women. In this way, along with criticizing colonialism, postcolonial Gothic reveals colonial practices still present in decolonized societies.

Keywords: Gothic, postcolonialism, history, Gothic setting, boundaries, monsters, oppression of women.

Датум пријема: 13.11.2017.

Датум исправки: /

Датум одобрења: 5.12.2017.