

DIJALEKTIKA SRAMOTE: PREDSTAVLJANJE U METANARACIJI SRAMOTE SALMANA RUŽDIJA

Pomislio sam, pre nego što sam počeo, da u rukama imam gotovo isključivo mušku priču, sagu o polnom rivalstvu, ambiciji, vlasti, pokroviteljstvu, izdaji, smrti, osveti. Međutim, izgleda da su žene preuzele glavnu reč; one su umarširale sa margina priče da bi zahtevale uključivanje sopstvenih tragedija, istorija i komedija, prisiljavajući me da ispišem priču u svojoj ševrdavoj složenosti, da sagledam svoj „muški“ plan kako se, da tako kažem, lomi kroz prizmu suprotne, „ženske“ strane.

Salman Ruždi, *Sramota*¹

Ovaj odlomak iz trećeg romana Salmana Ruždija bio je od presudnog značaja u mnogim analizama koje su bavile romanom i biće od značaja i u mojoj analizi, iako perifernog. O *Sramoti* se od svih Ruždijevih romana najmanje pisalo, a i kada su pisali o njoj, mnogi kritičari su se fokusirali na njegov tretman žena, otuda veliki značaj gore citiranog pasusa. Mišljenja su varirala, od toga da je Ruždi optuživan za mizoginistički tretman (Ahmad 144, 148; Kandi 52) do toga da je hvaljena njegova emancipatorna vizija (Nidham). Unutar ovog raspona nailazimo na čitanja njegovog „ambivalentnog“ feminizma i onog kompleksnijeg feminizma „kritičnog – pa stoga – emancipatorskog zbog toga što je ambivalentan“ (Levinson; Muftić²). U ovom članku se, takođe, poduhvatam feminističkog čitanja, ali pokušavam da mu pridem iz jednog drugog ugla, ugla koji na kraju obuhvata većinu ovih interpretacija, ali ih uokviruje u skladu sa drugačijim pitanjem, onim o predavljanju ili medijaciji. Želela bih da pokažem da i roman *Sramota*, kao i koncept „sramote“ onako kako je artikulisan u romanu, jesu konceptualizacije dijalektike predavljanja i kao takve neizbežno uključuju feminističku dijalektiku. Konačno, zastupam stav da roman formuliše kritiku dominacije žena ne kroz žene koje su predstavljene u njemu, već kroz predavljanje tih žena.

*Zemlja u ovoj priči nije Pakistan, ili ne sasvim. Postoje dve zemlje, stvarna i imaginarna, koje zauzimaju isti prostor, ili bezmalo isti prostor. Moja priča, moja imaginarna zemlja postoji, kao što postoji i ja, pod izvesnim uglom u odnosu na stvarnost. Ovo izmeštanje smatram nužnim; ali njegovu valjanost, naravno, otvorenom za raspravu. Moje je mišljenje da ne pišem samo o Pakistanu. (S. Ruždi, *Sramota*)*

Kao što je pokazano u ovom pasusu, pitanje predavljanja je neprikriveno tematizovano u romanu preko pitanja Pakistana nasuprot Pekavistana koji se provlači kroz ceo roman. U ovom i drugim pasusima, narator preispituje pitanja koje sam postavlja, da li je roman o izmišljenom „Pekavistanu“ imenovanom u romanu ili „zaista“ o stvarnom Pakistanu. Očigledan odgovor je da roman prati trag istorijske, stvarne i zloglasne borbe za

vlast nad Pakistanom između generala Zije Ul-Haka i Zulfikara Ali Butoa, koji su u romanu predstavljani kao Raza „Junačina“ Hajder i Iskandar „Iski“ Harapa. Ali odgovor je i: „ne sasvim“, jer roman – kao što je pokazano u citiranom pasusu – ciljno i otvoreno izbegava izomorfičnu korelaciju između istorijskih „činjenica“ i tekstualne „fikcije“. Osim toga, roman ne može biti lako klasifikovan: uprkos alegoričnim trenucima, roman nije alegorija jer njegovi nivoi značenja nisu očigledno odvojeni jedan od drugog. Ovo nije priča o imaginarnoj zemlji koja je tako opisana da čitalac može da shvati da se odnosi na Pakistan, već priča o Pakistanu koji nije baš sasvim nalik Pakistanu. Slično tome, roman ne možemo klasifikovati kao „istorijsku fikciju“ ili čak kao tekstualni ekvivalent „doku-drame“ jer umesto da teži ka tome da priča nalikuje istini što ovi žanrovi zahtevaju, narator beži od toga. Pitanje Pakistana/Pekavistana stoga služi da u prvi plan stavi centralno pitanje predstavljanja u romanu, na svim njegovim nivoima forme i značenja.

Kada bi ovo bio realistički roman o Pakistanu, ne bih pisao o Bilkis i o vetru; pričao bih tada o svojoj mlađoj sestri, koja ima dvadeset i dve godine i koja studira mašinstvo u Karačiju; koja više ne može da sedi na svojoj kosi i koja je (za razliku od mene) građanin Pakistana. Kad sam lepo raspoložen, razmišljam o njoj kao o Pakistanu i onda mi se on veoma dopada, pa mi je tada lako da mu (joj) oprostim što voli koka-kolu i uvozna kola. (S. Ruždi, Sramota)

Da bih se bavila pitanjem predstavljanja, rešila sam da u čitanju romana u fokus stavim niz naratorskih/ autorskih „poverljivih opaski namenjenih čitaocu“ koje se javljaju kroz čitav roman, u kojima se narator, kao persona stvarnog Ruždija, obraća čitaocu u metanaraciji koja otkriva njegove misli, sećanja i razmišljanja u procesu pisanja priče *Sramote*.³ Kao što odlomak koji je već citiran u ovom članku pokazuje, ove opaske imaju široki opseg što se vrste, forme i sadržaja tiče: od postmodernih teoretičarskih analiza romana, preko mnogo ličnijih razmišljanja ili anegdota koji odaju utisak da se zaista odnose na „stvarni“ život Salmana Ruždija i njegov odnos prema Pakistanu, do naratorovih razmišljanja kao pisca istog ovog romana. Stoga je pitanje predstavljanja stavljeno u prvi plan u ovim opaskama samim njihovim izgledom i idejom da su nekako stvarnije i ontološki manje fiktivne. Međutim, čin medijacije između različitih nivoa priče predstavljen je kao transparentan, i, kao rezultat toga, izostavljen je. I zaista, neki od kritičara *Sramote* pominjali su ove pasuse kao konačan dokaz zbog toga što mogu da pruže pouzdan ključ u interpretaciji romana ili, takođe, da predstavljaju kariku (koja konvencionalno nedostaje) između stvarnog autora i njegovog teksta.⁴

Pripisivanje metanaracije samom Ruždiju nije toliko neosnovano kao što može da izgleda. Forma ovih metanaracija neumitno ostavlja utisak da pisac „ogoljuje sredstva koja koristi“. Zbog toga što stavljaju u prvi plan ideju predstavljanja u samom romanu, odaju utisak da se radi o ontološki apsolutnim trenucima poverenja, istine, i transparentnosti – u kojima ima veoma malo (ako išta) medijacije. Aijaz Ahmad, na primer, voljan je da prihvati ovu ideju u korist svog pristupa Ruždijevoj ideologiji: „Naraciju unutar same knjige narator kontroliše *transparentnim*, direktnim ličnim intervencijama koje se ponavljaju – a sa tačke gledišta moje interpretacije ovde, narator je u velikoj meri sam Ruždi (Ahmad 132; naglašeno od strane autorke).

Pa ipak, sledeći Altisera, želela bih da čitam ove naizgled „transparentne“ trenutke u tekstu kao one koji su, ne najmanje, već najviše, prožeti medijacijom i, kao rezultat toga, ideologijom. Kako onda, narator postiže medijaciju upravo u tački kada ostavlja utisak da nema medijacije? Drugim rečima, „drugo pitanje“ koje želim da postavim ne tiče se toga da li ovaj roman predstavlja na pravi ili pogrešan način žene, Pakistan, ili bilo šta; već se tiče toga šta roman kaže o samoj mogućnosti i značenju čina predstavljanja i medijacijama koje su izostavljene samim tim činom. Započinjem ovu analizu pomnim ispitivanjem definicije kojom sam narator određuje svoj način predstavljanja. „Kada bi ovo bio realistički roman o Pakistanu, [...]“ stalno ponavlja narator u jednoj od njegovih dugačkih opaski (84). Onda odmah prelazi na podugačku listu stvari koje bi morao da uključi da se radi o realističkom romanu o Pakistanu. Ovo označava i stvara formalni kontrast između opaski i samog romana, koja rezultira u komplementarnoj dihotomiji između naracije (fikcije) i metanaracije (činjenice). Označitelji stvarnosti, onako kako ih naglašava narator, povezani su na dva načina: prvi čine dugačku listu istorijskih/ kulturnih/ političkih i, naizgled, stvarnih anegdota o Pakistanu koji idu od korupcije – „navodni računi predsednika Ajuba Kana u jednoj švajcarskoj banci“ – do „genocida u Balukistanu“; od nebulozne cenzure zapadnih filmova do globalnog, strateškog anti-semitizma (86). Ove anegdote označavaju stvarnost svojom lako proverljivom referentnošću: mnoge od njih su činjenice koje svi znaju, a autentičnost ostalih može da se proveriti relativno lakim istraživanjem. Korišćenje ovakvih referentnih činjenica daje sličan utisak istinitosti celoj metanaraciji. Ali rezultat podriiva cilj koji je po sopstvenim rečima, narator sebi zacrtao: on navodi listu stvari koje *bi morao* da uključi u roman kada bi on bio realistički; to, naravno, stvara suprotan efekat – „realistično“ je de fakto uključeno u njegov roman i stoga nije isključeno. Osim toga, da je on ograničio svoj roman na te činjenice koje se mogu proveriti to ne bi bio roman – koji karakteriše fikcionalnost⁵ – već neka vrsta dokumenta. Drugim rečima, „realistički roman“ – onako kako ga definiše narator – predstavlja oksimoron i nije mogao zaista biti napisan.

Drugi označitelj ovog romana-koji-bi-želeo-da-bude-realistički su lične anegdote, u kojima narator, kao Ruždi persona, otkriva granice svoje lične perspektive i pokazuje kako je njegova priča o Pakistanu specifična:

Iako odavno poznajem Pakistan, nikada nisam u njemu živeo duže od šest meseci u jednom navratu. [...] Upoznao sam Pakistan deo po deo, na isti način na koji sam upoznao rast svoje sestre. [...] Svakoju sledećoj inkarnaciji osećao sam se bliži. (Ovo se odnosi i na zemlju.) Mislim da ono što sada ispovedam, ma koliko želeo da pišem o onome preko, znači da sam prisiljen da taj svet održavam u fragmentima razbijenog ogleдалa, [...]. Moram da se pomirim s neminovnošću parčica koji nedostaju. (84)

Nekoliko stvari je ovde kombinovano kako bi se postigao realističan efekat. Prvi je isповedački, autobiografski modus – uvek težimo da zvučimo „istinitije“ kada priznajemo sopstvena ograničenja. Čini se da narator odaje utisak iskrenosti i poštenja time što priznaje nemogućnost da iznedri celovitu priču o Pakistanu zbog svog nekonzistentnog boravka u toj zemlji. Ali ta iskrenost je takođe ironična, jer se *Sramota* umnogome odlikuje, tematski i formalno, fragmentovanom, radikalno subjektivnom narativnom tehnikom,

koja je karakteristična za veliki broj Ruždijevih romana. Sam tekst implicira da je naratorova neadekvatnost nešto što je zajedničko svim naratorima i što je uvek ljudski ugao gledanja. Drugim rečima, ni on niti istinski stanovnik Pakistana ne bi mogli da stvore sveobuhvatnu naraciju. Ovo je naročito tačno u svetlu ponavljanih aluzija na pakistansku cenzuru, što čini „autsajdera“ više, a ne manje, sposobnim da ispriča „istinu“ o Pakistanu. Stoga, dok narator naizgled priznaje svoja ograničenja, on u isto vreme pokazuje da je on isto onoliko pouzdan narator kao i ma ko drugi – njegovi fragmenti su isto onoliko dobri kao i nečiji drugi; „pomirenje“ se slavi. Isto se odnosi i na akademski ton koji usvaja ovde i na drugim mestima u svojim opaskama, analizirajući naraciju pomoću metanaracije. Ovo naizgled ogoljuje narativno sredstvo, dekonstruiše tekst, ali se još jednom trenutak dekonstrukcije okreće protiv samog sebe, otkrivajući samu svoju tekstualnost nasuprot referencijalnosti. Rezultat je da tekstualnost, pre nego referencijalnost, postaje označitelj utiska stvarnosti.

Druga komponenta označitelja „ličnog“ koja stvara utisak stvarnosti u realističkom romanu je specifičnost. Narator piše o svojoj sestri, „koja ima dvadeset i dve godine i koja studira mašinstvo u Karačiju; koja više ne može da sedi na svojoj kosi i koja je (za razliku od mene) građanin Pakistana.“ (84). Ova specifičnost i ličan ton (isto kao i stvaranje Ruždi persone) daje autobiografski – i stoga ne-fikcionalan – ton tekstu. Ali ovaj označitelj je takođe kratkog veka: sestra je skoro odmah zatim pretvorena u alegoriju Pakistana (u jednoj od najbanalnijih alegorizacija – žena-kao-nacija). Ipak, ovo izjednačavanje specifičnosti sa realističnim dalje podržava sam tekst kada narator tvrdi, dve stranice posle:

Dakle, da sam do sada pisao knjigu takvog karaktera, ništa mi ne bi pomoglo da se branim time da pišem uopšteno, ne samo o Pakistanu. Knjiga bi svakako bila zabranjena, bačena u đubre, spaljena. Toliki napor ni za šta! Realizam može piscu da dođe glave. Na sreću, ja samo pišem nekakvu savremenu bajku, tako da je sve u redu; niko ne mora da se uzbuđuje ili da bilo šta iz moje priče uzima previše ozbiljno. Ne mora ni da se posegne za drastičnim potezima. (67–68)

Ovo poglavlje pruža nam bolji uvid u razloge za odvajanje fikcionalne naracije od činjeničnih „realističnih“ metanarativnih opaski. Dihotomija predstavljanja je iznova tematizovana: tekst može da bude samo fikcionalan ili činjeničan – ili nejasan naspram stvarnosti ili transparentan, realistički ili „bajkovit“. Ovo je u skladu sa načinom na koji je čitalac podučen da priđe tekstu. Ili možda to nije slučaj? Jer svojim sarkastičnim tonom, tekst podriva ovu dihotomiju činjenica/ fikcija, aludirajući na samu svoju neverovatnost. Štaviše, time što implicitno pripisuje ovu pomisao pakistanskim cenzorima koji su često ismejani u romanu, on naglašava da je sama ideja takve dihotomije previše smešna i jednostavna. Pa ipak, tekst iznova podriva premise koje ustanovljuje; čime se ogledalo podjednako okreće ka transparentnosti „realistične“ metanaracije kao i ka fikcionalnoj „bajkovitoj“ naraciji – i što je važnije, samom predstavljanju. Na taj način se ispostavlja da je predstavljanje problematičan koncept, koji je od središnje važnosti za ceo roman i od posebne za metanaraciju unutar njega. On stalno podriva naizgled prirodne kategorije koje uspostavlja, dovodeći time u pitanje sam koncept predstavljanja. Stoga „različito pitanje“ koje

sam postavila iznad razmatranja same mogućnosti i značenja čina predstavljanja i njegove medijacije naglašava sam tekst. Šta onda predstavlja zainteresovanost romana za predstavljanje? Šta bi na kraju krajeva mogla da znači ta zainteresovanost? Prilazim ovim pitanjima pomoću različitih teorijskih i kritičkih tekstova koji oblikuju moje razumevanje dijalektike predstavljanja i feminizma koje su isprepletane u *Sramoti*. Na taj način ću artikulirati moj argument time što ću ocrtati njegove razlike naspram drugih tekstova, tako da će se njegovi obrisi pojaviti kao negativ.

Prvi tip čitanja teksta od kojeg bi želela da se distanciram u ovom kontekstu je postkolonijalno dekonstruktivno čitanje za koje se zalaže Homi Baba u *Smeštanju kulture*.⁶ Istina, čitanje pomoću kojega predstavljanje uvek podriva i prelama svoju sposobnost predstavljanja je ono kojem se tekst podaje sa velikom lakoćom. Naratorovi argumenti koji podržavaju fragmentirano predstavljanje su ubedljivi, jer kao što sam pokazala, oni odaju utisak da su istinitiji i „stvarniji“. Kao rezultat toga, ima smisla, skoro je prirodno završiti time što ću reći da mi, kao i narator, moramo da se „pomirimo“ s tim da postoje izlomljeni delovi i ogledala u fragmentima kroz koje predstavljamo stvarnost. Za Babu, ovo bi bio (kao što sam nagovestila može se isto činiti i naratoru) trenutak slavljenja, „osnažujuće stanje hibridnosti, pojava koja pretvara ‘povratak’ u reinskripciju ili redeskripciju; ponavljanje koje nije zakasnelo, već je ironično i revolucionarno“ (227). Tako ćorsokak predstavljanja postaje trenutak koji osnažuje, stvoren uvek iznova kroz svoju reartikulaciju. Zaista se čini da metanarator, (Ruždi persona) čita svoje delo na taj način. Međutim, ovaj članak sledi metodologiju preispitivanja onoga što se čini prirodno. Tako da, dok Ruždijeva proza zaista odaje utisak da ide ruku pod ruku sa Babinom teorijom, ja bih želela da pokušam da presečem tu povezanost i čitam Ruždijevo predstavljanje kao negativnu dijalektiku sramote koja čini dijalektiku medijacije, zbog značaja koji ima za feminističku teoriju.

Ulazi sramota. Metanarator je taj koji uspostavlja predstavu sramote kao dijalektike, mada ne koristi taj poseban termin: „Šta je suprotno sramoti? Šta ostaje kada se oduzme šaram? To je barem jasno: besramnost.“ (45). Prvo, moramo da obratimo pažnju na to da pozicioniranje besramnosti nasuprot sramoti nije očigledno. Leksička i semantička suprotnost od sramote nije besramnost već pre čast;⁷ dok bi suprotnost besramnosti bila posramljenost. Stavljanje sramote i besramnosti u ovom tekstu jedne nasuprot drugoj nije naravno greška ili nesporazum, već pre indikacija da odnos između ova dva koncepta nije odnos suprotnosti već negacije (oduzimanja) i stoga je dijalektika. Dijalektika sramote u ovom romanu nije u odnosu sa svojom suprotnošću – čašću, već sa nedostatkom – besramnošću. Antiteza nije razlučiva od teze već je pre utisnuta u njeno nastajanje: besramno ponašanje stvara sramotu.

Nakon što smo (tentativno) identifikovali sramotu kao tezu i besramnost kao njenu antitezu, narator nastavlja: „Između sramote i besramnosti nalazi se osovina na kojoj se vrtimo [...]. Besramnost, sram: koreni nasilja.“ (146). Šta je onda priroda ove dijalektike, koja, silovita i destruktivna, može samo da generiše nasilje? Želela bih da pokažem da ona može da se čita na tri načina i da sva tri podržava sam roman. Prva je dijalektika koja se sastoji od jukstapozicije dve suprotnosti i mogućnosti da sadrži obe u isto vreme; druga ustanovljuje zavisnost od sebe/ drugog između svoje dve komponente i onda internalizuje taj odnos kako bi ga prevazišla; treća forma je povezana sa Horkhajmerovom i Ador-

novom negativnom dijalektikom, pri čemu dijalektični odnos neizostavno stvara prekomernost ili višak, uništavajući i/ ili kritikujući samog sebe.

Ključ prvog čitanja može se naći u zadnjoj metanarativnoj opasci u romanu, koja otvara poglavlje s naslovom „Stabilnost“: narator prepričava diskusiju o pozorišnom komadu, Bihnerovoj *Dantonovoj smrti*, koju je video sa „posetiocima iz Pakistana“: „‘Stvar je u tome’, govorio je jedan od mojih prijatelja, „da takva suprotnost svakako postoji; ali je reč o unutrašnjoj dijalektici.’ To je imalo smisla. Narod nije samo kao Robespjer. On je, mi smo, i Danton. Mi smo Robeston i Danpjer. Protivrečnost nije važna; lično uspevam da u isto vreme gajim mnoštvo nepomirljivih stanovištva, i to bez ikakvih problema. Verujem da su i drugi jednako obdareni.“ (312). Narator razume da je dijalektika sposobnost subjekta da sadrži ili otelotvori dva ili više protivrečna ili čak nepomirljiva ugla gledanja u isto vreme. Po njegovom mišljenju, to je stvar raznolikosti, što ponovo podseća na Babinu osnažujuću pomisao na hibridnost imigranta čija je sposobnost da bude mnogo stvari odjednom u isto vreme njegova prednost u odnosu na druge.⁸

Nasuprot ovog razumevanja dijalektike-kao-hibridnosti metanarator pokazuje drugačiju vrstu razumevanja o prirodi dijalektike koje je ponovo izvučeno iz suprotnosti između Dantona i Robespjera u istom onom pozorišnom komadu. On komentariše: „Ova opozicija – epikurejci protiv puritanaca – je [...] prava dijalektika istorije. [...] Vrlina protiv mane, isposništvo protiv razvrata, Bog protiv Đavola: u tome je suština“ (310). Ono što je snažno implicirano je da je poslednji, neimenovani, primer na listi suprotnosti ona između sramote i besramnosti. Ovaj odnos između puritanskog i epikurskog i stoga između sramote i besramnosti, mnogo je kompleksniji nego sama jukstapozicija nepomirljivosti. Dva entiteta u ovom čitanju dijalektike ne bi mogla da postoje jedan bez drugog – epikur može da se definiše kao takav ili može da postane takav nasuprot postojećem konceptu puritanstva koji on ili ona mora da prekrši. Otuda i dijalektika između sramote i besramnosti – besramnost jeste i može da se definiše samo nasuprot sramote koja biva zauzvrat stvorena od nje. Nema neoznačenog termina od kojeg zavisi ovaj odnos. Drugim rečima, besramnost može da se definiše samo nasuprot sramote, a kroz besramno ponašanje sramota nastaje. Nastaviću da elaboriram ovu zamisao, ali ne pre nego što u članak uvedem (doduše s kašnjenjem) Sufiju Zenobiju Hajder, inkarnaciju sramote; i njenog muža Omara Hajama Šakila, otelotvorenje besramnosti.⁹ Sufija Zenobija se rađa u sramotu zato što je devojčica umesto dečaka. Sa nepune dve godine dobija zapaljenje mozga; posledica lečenja je da postaje mentalno retardirana. Kao što Ahmad tačno primećuje, tokom romana, njena sramota „se sve manje i manje odnosi na nju samu (njenu ženskost, njenu mentalnu zaostalost) ili na njenu porodicu i sve više je fokusirana na svet onakvim kakvim ga Sufija doživljava; ona postaje, skoro bukvalno, savest besramnog sveta.“ (146). Njen alegorični brak sa Omarom Hajamom, kojem su njegove tri sramne majke zabranile da oseća sramotu, pojačava međuzavisnost ova dva koncepta koje otelotvoruju.

Gore navedeno drugo čitanje je zaista dijalektičko u tome što oslikava način na koji dve suprotnosti zavise jedna od druge, metanaracija sada usvaja više hegelijansko viđenje dijalektike – „pravu dijalektiku istorije“ (254). Rezultat ove dijalektike je prevazilaženje svoje suprotnosti preko napredovanja do trećeg termina koji uspeva da očuva ono što prevazilazi. Stoga su dijalektičke suprotnosti sadržane u putanji napretka. U ovom slučaju,

metanarator uzima „sramotu“ i „besramnost“ i suprotstavlja ih, stvarajući naraciju koja uspeva da ih očuva, ali sputane, one su sada shvaćene kao „igra“. Sramota i besramnost više nisu preteće jer su obuzdane samom činjenicom da zavise jedna od druge; one mogu da bude prevaziđene, shvaćene spolja.

Ali ovaj pogled spolja sa sobom nosi opasnosti. Prvo i najvažnije, eksteriorno pozicioniranje daje posmatraču privilegiju da nije upleten u ili od strane dijalektičkih termina. Metanarator pretpostavlja da prepoznaje dijalektiku kao ono što ona jeste, a to „ono“ je izvan njega. Budući da ima moć spoznaje, on je u stanju da prevaziđe dijalektiku; on je spolja i posmatra unutra. On nije deo sramote ili besramnosti zato što je u stanju da ih objasni. To vodi (a ja zastupam mišljenje da zaista vodi) do toga da se koncepti sramote i besramnosti posmatraju kao objekti. I zaista, sramota je predstavljena kao objekt čije značenje je zapečaćeno, nezavisno i spoljašnje onome ko ga koristi; stoga je pretvorena u objekt i konačno fetišizovana kao nešto što je „istočnjačko“: „reč sramota: ne moram da je napišem u njenoj izvornoj formi, ne na ovom čudnom jeziku koji je uprljan pogrešnim pojmovima [...] *Šaram*, to je ta reč. Za koju je ova kukavna ‘sramota’ sasvim neadekvatan prevod. Tri slova, *šin rè mim* (pisana, naravno, zdesna ulevo.“ (45). Sramota je (ili je bila) čisti „prirodni“ istočni (Orijentalni?) koncept, pre nego što je „uprljan“ engleskim jezikom. Ovaj citat pretpostavlja, naravno, da koncepti postoje izvorno u čistom obliku, neuprljani pozicijom subjekta sa koje su izgovoreni.¹⁰

Kada se sve uzme u obzir, ova verzija dijalektike, po mom mišljenju, ne pruža objašnjenje za medijaciju koja je na delu unutar nje. Ideje sramote i besramnosti nisu puki koncepti ili primljene predstave bez procesa medijacije koji jednostavno reflektuju spoljašnje koncepte koji su već postojali. Pre je slučaj da oni dobijaju značenje u svojoj artikulaciji sa konkretne pozicije subjekta. U gore navedenom, drugom čitanju dijalektike, sramota i besramnost se percipiraju kao hermetički neopozivi koncepti; ovom čitanju stoga nedostaje svest o poziciji subjekta koja stvara njihovo značenje.

Ako nećemo da se zaustavimo samo na opisu personifikacije sramote već želimo da je objasnimo – da razlučimo između onoga što sramota jeste i načina na koji se manifestuje – onda moramo prvo da priznamo da je dvostruki set medijacije na delu u konceptualizaciji sramote u romanu. Jedna medijacija je predstavljanje sramote kao koncepta koji je postao objekt; druga je, naravno, personifikacija ove konstrukcije u Sufiji Zenobiji. Sledeći korake Mojšea Postonea u njegovom eseju „Anti-semitizam i nacionalni socijalizam“, možemo da prepoznamo da dve medijacije predstavljaju sebe kao antinomiju, kao suprotnosti apstrakciji (konceptu/ reči) i konkretnom (liku).¹¹ Postone smatra da „zato što su štaviše obe strane antinomije postvarene, svaka odaje utisak da je kvazi-prirodna“ (308). Kao što sam pokazala, obe medijacije u romanu – sramota kao koncept koji je tretiran kao objekt, kao i Sufija kao personifikovana sramota – zaista su postvarene i naturalizovane. Upravo ovaj oprez koji izaziva naturalnost ova dva predstavljanja vodi me do trećeg, najproduktivnijeg načina čitanja dijalektike u ovom romanu: gledanje na ove medijacije *jednu kroz drugu*, u negativnoj dijalektici.

Ova metodologija se može naći još u Horkhajmerovoj i Adornovoj *Dijalektici prosvetiteljstva*. Njihov dijalektički pristup odlikuje se korišćenjem istih koncepata u poziciji subjekta i objekta. U stvari, po mišljenju Martina Džeja, upravo je sposobnost da uključe oba ova

trenutka, negativan kao i pozitivan, ta koja je predstavljena kao prava snaga koncepta Horkhajmera i Adorna (261). U njihovoj kritici, prosvetiteljstvo zauzima i poziciju subjekta i objekta za njihov projekt. To ne znači da su oba – prosvetiteljstvo kao istorijski objekt i prosvetiteljstvo kao teorija – identični. U stvari upravo način na koji uspevaju da „pobegnju“ od ovoga identiteta stvara njihovu dijalektiku u obliku reflektivne suprotnosti. Sličan postupak može da se locira u njihovom čitanju Homerove *Odiseje*; tekst služi i kao objekt njihovog čitanja i, u isto vreme, kao izvor teorije za samo to čitanje. Konačno, ideja žrtve unutar *Odiseje* elaborira se kao ultimativan dijalektički trenutak; Odisej je u isto vreme žrtva i sveštenik (Horkhajmer i Adorno, 50), neksus njihovog čitanja *Odiseje* je „inherentan odnos između odricanja i očuvanja sebe“ (Džej 264). Dakle, isti dijalektički pristup možemo naći na tri različita nivoa *Dijalektike prosvetiteljstva*: u sveobuhvatnom projektu (dijalektika prosvetiteljstva); u pristupu književnom (čitanje *Odiseje*); i u analizi tropa unutar književnog teksta (analiza žrtve). Ovo pruža metodološko razumevanje negativne (kulturne) dijalektike kao korišćenje subjekta (objekta) kao teoretisanje njegove sopstvene konceptualnosti. Drugim rečima, bližim onim Horkhajmera i Adorna, ovaj metod negira objekt samom svojoj percepcijom, dok zadržava njihovu „reflektivnu suprotnost“ (Džej, 267).

Poziv da se koristi ovaj treći pristup možemo naći u samom romanu. Budući da *Sramota* nije čisto alegorijski roman, i Sufija i Omar Hajam su samo predstave sramote i besramnosti; likovi ne otelotvoruju ono što predstavljaju jer ne mogu to da urade. Upravo zahvaljujući samom ovom činu medijacije, oni su u *ekscesu* njihovih korespondirajućih koncepata, kao i jedno drugog. Ahmad opaža upravo to, ali ne uspeva da sledi značenje koje proizilazi: [S]ama dijalektika – besramnosti i sramote i njihova kondenzacija u erupcijama nasilja – koja vlada konceptualnim okvirom romana fundamentalno je pogrešna; simbolične vrednosti koje Ruždi pripisuje Sufiji Zenobiji jednostavno premašuju termine unutar kojih je on oblikovao samu njenu egzistenciju“ (146). Štaviše, i istovremeno, njena egzistencija premašuje simboličnu vrednost koju otelotvoruje. Ovo preterivanje je upravo označitelj medijacije – nemogućnosti potpune alegorične identifikacije između lika i onoga što on navodno predstavlja. Stoga ova prekomernost nije „greška“ u konceptualnom okviru romana, već je neizbežan višak, koji je, po mišljenju Horkhajmera i Adorna, suštinski deo negativne dijaleke.

Ovaj pristup je u skladu sa onim koji zastupa Mardžori Levinson koja kritikuje Ahmada zbog marksističkog čitanja *Sramote* koje „reprodukuje lažnu antitezu koju Lukač identifikuje kao temelj kapitalističke nauke: naime, neposrednost i apstraktnost“ (103). Levinson smatra da Ahmadovo čitanje nije dijalektičko, stoga se zalaže za „binarnu, moralističku, transcendentalnu kritiku“ (107). Čitanje Sufije Zenobije i Omara Hajama kao transparentnosti kroz koje mogu da se vide sramota i besramnost i njihova dijalektika, konačno rezultira u pretvaranju koncepata u objekte, gde se apstrakcija sramote prirodno percipira kao personifikovana ili aktualizovana u Sufiji Zenobiji, besramnost u Omaru Hajamu, i dijalektika na delu u njihovom odnosu.

Vraćamo se sramoti, sada joj pristupamo kao negativnoj dijalektici. Više nam ne treba besramnost da stvorimo ovu dijalektiku, zato što je negacija sramote već sadržana u njevoj konceptualizaciji. Drugim rečima, dijalektički odnos nije više uspostavljen između sramote i besramnosti već između sramote kao objekta i njene percepcije kao takve. Budući

da nijedno od ovih predstavljanja nije transparentno, ona moraju da se zaobiđu kroz drugu transparentnost – da se posmatraju jedno kroz drugo – jer „ako nisu tako stvorena, ostaju apstrakcije koje se pretvaraju da su stvarne.“ (Levinson 115). Samo kada posmatramo sramotu kao netransparentnost, kao konstrukciju koja je pretvorena u objekt, kroz drugu netransparentnost, likove koji su prošli proces medijacije, možemo da ispitamo njenu naturalizaciju time što ćemo se zapitati *zašto* i *kako* je Sufija Zenobija inkarnirana kao sramota.

Najbolje mesto da to učinimo je opaska u kojoj metanarator opisuje izmišljene izvore i one iz njegovog stvarnog života – njegovo *kako* i *zašto* – za njegovu heroinu. Sufija Zenobija je na početku stvorena „od leša“ (146) pakistanske devojke u Londonu, koju je na smrt izbo otac zato što je vodila ljubav sa belcem i tako „nanela takvu sramotu porodici da je samo njena krv mogla da spere ljagu“ (145). Još dva „fantoma“ se pridružuju prvoj devojci u stvaranju Sufije Zenobije, oboje iz Londona, još jedna devojka i dečak. Devojka, „ponovo ‘Azijatkinja’“ biva napadnuta i pretučena od strane grupe belih tinejdžera i „kasnije, sećajući se kako su je tukli, ona ne oseća gnev nego sramotu.“ U mašti naratora-kao-pisca nasilje koje nastaje kao rezultat sramote oslobađa u drugoj devojci veliki bes i snagu koja uveliko prevazilazi njene fizičke mogućnosti, dok je „[po]mlatila bele dečake“ (148). Dečak „iz novina“ nađen je „zapaljen na nekom parking“ (148). Izgleda da se (neobjašnjivo) zapalio sam od sebe.

Kako ova tri izvora rade u skladu ili jedan protiv drugog u impliciranom umu pisca? Kako su percepirani i postvoreni? Hajde da počnemo sa prvom devojkom. Narator priča kako ga je priča o njenom ubistvu „užasнула“ ne samo zbog samog infanticida, već zato što su porodični prijatelji i rođaci odbili da osude čin oca tvrdeći da razumeju njegov stav i nastavili su da ga podržavaju čak i kada se ispostavilo da devojka nije „otišla do kraja“ sa svojim momkom (145).

Naratorov užas je pojačan kada shvata da devojka nije zaista „otišla do kraja“ što implicira da bi njena smrt, da je to uradila, bila i dalje neopravdana, ali malo manje takva, možda zato što je u njegovim očima sramota stvarna, čak i kada to znači da je njeno brisanje pogrešno. Dalje objašnjenje je dato kada narator iskreno priznaje: „Ali, još užasnije bi saznanje da, kao i intervjuisani prijatelji itd., i ja imam razumevanja za ubicu.“ (145).

Ovaj trenutak velike iskrenosti i samo-spoznanje govori o razumevanju subjektivne prirode sramote, jer njena lokacija je u umu posmatrača. Ali narator brzo eksternalizuje ovo razumevanje: „Ta vest mi nije delovala kao nešto strano. Mi koji smo odnegovani na časti i sramoti možemo još da shvatimo ono što mora da izgleda nezamislivo narodima koji žive posle Boga i tragedija: da će muškarci najveću ljubav prineti kao žrtvu na neumitni oltar ponosa.“ (145).

Narator se odupire ličnom angažovanju i odgovornosti i pripisuje ih svojoj socijalizaciji, odvajajući time svoje kulturno uslovljavanje od svog „stvarnog“ bića. Ali u isto vreme on čini nešto mnogo suptilnije ali od ključne važnosti – on pomera fokus svoje istrage sa koncepta sramote na njene posledice. Ubistvo je ono što opseda naratora, a ne sramota, koja je ostavljena kao neanalizirana datost; roba koju treba konzumirati: „odrasli smo na ishrani od časti i sramote.“ To podupire zaključak ovog pasusa, koji sam već citirala: „Besramnost, sram: koreni nasilja“ (146). Naratorova teza, i do neke mere, i teza romana, jeste

o vezi između sramote i nasilja, a ne, bez obzira na ponovljene tvrdnje teksta, o samom poreklu sramote. Ona se percipira i predstavlja kao neposredna činjenica, ne kao društvena konstrukcija.

Što je još značajnije, narator opisuje sopstvenu opsednutost sramotom manifestovanu u devojčinom mrtvom telu: „Želeći da pišem o sramoti najpre sam bio progonjen zamišljenim prizorom tog mrtvog tela.“ Opis „zamišljenog“ tela koji sledi čita se kao kliše vrhunca zapleta u detektivskom romanu¹², još jednom tretirajući koncept kao objekt i pretvarajući specifično u generično. Opis se nastavlja u biblijskom obliku, koristeći „a“ za nastavak naracije, kulminirajući u: „A otac je otišao sa krvlju opranim imenom i bolom“ (146) Ovde se takođe koncept ubistva tretira kao objekt, time što se stavlja unutar mitološkog poretka, pre smrti Boga, i evocira se priča o Ibrahimovoj/ Abrahamovoj žrtvi Išmela (u islamskoj tradiciji) ili Isaka (u judeo-hrišćanskoj tradiciji).¹³ Ton ovog odlomka je veoma oštar i osuđujući; čini se da ne postoji nijedno moguće čitanje koje bi sankcionisalo ovo ubistvo ni na koji način. U stvari, uključivanje ova dva veoma različita žanra – krimi priče i biblijskog registra – služi kao kritika i upliće ih u smrt devojke. Međutim, tokom tog procesa, devojka biva distancirana, izbrisana, a tekst premešta fokus – nekritički – na ideju; na sramotu kao konstrukciju koja se tretira kao objekt.

Čini se da narator oseća da je „izgubio“ devojku i pokušava da je vrati u sledećem pasusu:

Išao sam čak tako daleko da mrtvoj devojci dam ime: Anahita Muhamed, poznata kao Ana. U mojoj mašti govorila je istočnolondonskim akcentom ali je nosila farmerke, plave braon i crvene, zbog nekog atavističkog straha od pokazivanja nogu. Ona bi svakako razumela jezik kojim su njeni roditelji govorili kod kuće, ali bi sigurno odbila da sama izgovori jednu jedinu reč. Ana Muhamed: živahna, nesumnjivo privlačna, što je pomalo opasno za devojku od šesnaest godina. Njene ambicije su bile vezane za plesne dvorane, za rotirajuće srebrne kugle, lajt-šou, mladost. Plesala je iza mojih očiju, njena priroda se menjala svaki put kad bih je pogledao: čas nevina, čas kurva, a potom nešto treće i čvrto. Najzad mi je izmakla, postala je utvara i shvatio sam da ako želim da pišem o njoj, o sramoti, moram da se vratim na Iсток, da bi ideja sazrela u svojoj prirodnoj atmosferi. Ana, prevezena, vraćena u zemlju koju nikada nije videla, obolela je od meningitisa i pretvorila se u neku vrstu slaboumnice. (146-147)

On je imenuje. Stvarna devojka o kojoj je čitao u novinama mora da je imala ime a, pošto je priča dobila toliko publiciteta, to ime sigurno ne bi bilo tako teško pronaći. Ali narator više nije zainteresovan za samu devojku, već za koncept sramote koji je počela da otelotvoruje za njega. Njegov konačan potez kojim je od pojedinačne žene pretvara u apstrakciju povlači tako što je paradoksalno personifikuje u koncept; prisvaja je za sebe. Ona sada postoji samo u njegovoj mašti kao njegova „lična plesačica“. Ovo je dijalektički moment kada se vidi da je koncept – sramota – izveden od mizoginije koja je ispod površine (njegov „proces porađanja“) i postvaren u personifikaciju devojke kojom se koncept tretira kao objekt.¹⁴

Šta onda možemo da otkrijemo o sramoti pomoću ovog trenutka kada su dve medijacije nanešene jedna na drugu? Otkrivamo da je, kako bi konceptualizovao sramotu, nara-

tor morao da oduzme devojci njenu specifičnost i da je internalizuje i prisvoji. Devojka, objekt sramote, nema poziciju subjekta unutar dijalektike, jer ona je sadržana unutar muškog pogleda. Ona je zarobljena između (muškog) imperativa da mora da bude atraktivna i „opasnosti“ (koja takođe potiče od muškaraca) da bude takva. Njen status objekta je ilustrovan ponovo kada narator opisuje njenu promenljivu prirodu kao sukcesiju „stvari“ koje su postale inskripcija već zbog same ideje koju analizira: „nevina“ ili „kurva“ podrazumeva sramotu. Promenljiva priroda devojke se kreće od jedne kategorije sramote ka drugoj, ali ne dovodi u pitanje same kategorije. Čini se kao da imamo varijantu Hegelovog odnosa gospodar-rob. Narator je internalizovao devojku; posmatrajući je on nalazi sebe, što se manifestuje u njegovim (socijalizovanim) percepcijama primljenih kategorija.

Međutim, ovaj odlomak je kompleksniji. Čak i kada je zarobljena u njegovoj mašti, figura koja je naizgled poistovećena sa njegovom koncepcijom sramote, devojka uspeva da pobegne naratoru: ona pleše *iza* njegovih očiju i onda postaje duh – magija koja, po Horkhajmeru i Adornu predstavlja prekomernost i višak dijalektike. Ona tako uspeva da pobegne od toga da bude identifikovana kao sramota. Kako bi je ponovo uhvatio narator/ pisac je vodi nazad „na Istok“ i ona se pretvara „u neku vrstu slaboumnice“. Narator nikada ne odgovara na pitanje koje postavlja sebi: „Zašto sam joj to uradio?“ (147) Možemo samo da pretpostavimo da je to takođe bio pokušaj da je isprazni od pozicije subjekta, da je natera da se prikloni ideji koju treba da otelotvoruje, time što je pretvara samo u žrtvu. Ali Sufija Zenobija odbija da sarađuje. U svojim žestokim (mada nesvesnim) izlivima besa ona ubija i sakati, osvećuje sramotu – svoju i sramotu drugih.

Druga osobina sramote, koja se sveti za svoju besramnost, u metatekstu takođe nije ostavljena kao apstraktna, već je personifikovana u drugoj devojci. Međutim, ona kojoj je dato da bude agent, nije imenovana. Ruždi opisuje ovu osvetničku osobinu sramote – i u naraciji i metanaraciji – kao regenerativnu sposobnost žena, kao što su drugi primetili, to je veoma tmurna opcija. U svakom slučaju, ono što je važno uočiti u ovoj tački jeste neophodnost cepanja dve osobine sramote, personifikujući ih u dve devojke. Nesamerljivost obe devojke sa sramotom, njena relegacija u oblast nadnaravnog, magijskog, oznaka je negativne dijalektike – one koja negira objekt pomoću svoje percepcije.

Nalazimo se pred ćorsokakom: uprkos naratorovim poštenim pokušajima da dâ glas i središnju poziciju ženama i sramoti koja ih ugnjetava, njegova naracija na kraju pravi pun krug generalizujući pojedinačno, pretvarajući ugnjetavanje u apstrakciju. Da li je onda reč jednostavno o „časnom neuspehu“ kao što misli Gajatri Spivak? (“Čitanje“ 223). Sugerisala sam da to nije nužno slučaj. Izlaz iz ćorsokaka pokazuje nam Mardžori Levinson: „prikladan marksistički potez je potraga za istorijskim okolnostima koji predstavljaju tu *zaustavljenu dijalektiku*. [...] ontradiktornosti i prepreke koje deformišu Ruždijev roman, koje ga sprečavaju da poprimi neki primljeni utopijski oblik, u isto vreme mu daju snagu da baci senku na imanentnu i temeljnu negaciju kulture.“ (124–25, naglašeno od strane autorke).

Da bi izvršili ovu potragu, moramo da se vratimo na ideju o žrtvovanju koja je u osnovi i Ruždijeve *Sramote* i Horkhajmerove i Adornove *Dijalektike prosvetiteljstva*. U prvoj, sramota se često spominje kao oblik žrtvovanja.¹⁵ O ocu koji je ubio ćerku narator kaže: muškarci [će] najveću ljubav prineti kao žrtvu na neumitni oltar ponosa“ (145). U ovom

opisu muškarci su subjekti dok njihova „ljubav“ (ponovo apstrakcija žene/ ćerke onako kako je definišu osećaji muškaraca) funkcioniše kao objekt (15). To je razlika između Ruždijeve žrtve i Horkhajmerove i Adornove, gde je Odisej taj koji otelotvoruje i žrtvu i sveštenika, poništavajući tako rascep između subjekta/ objekta.

Da bi učinio isto, Ruždijev otac mora da ubije devojkju. Iz njegove percepcije on žrtvu je deo sebe – svoju „najveću ljubav“ – on je takođe žrtva i sveštenik. Rascep između subjekta (muškarca)/ objekta (žene) na kraju se internalizuje u ocu kao dijalektici. Još jednom, Ruždi pomera fokus sa žene, čiju patnju želi da naglasi, na muku muškarca. Endrju Hjuit nalazi da Horkhajmer i Adorno čine isto: „To da muška dominacija uključuje jednu vrstu *samožrtvovanja* od strane muškarca može biti istina – veoma je verovatno da jeste – ali argument ovde zaobilazi mušku dominaciju nad ženama u trci da dođe do suštine problema, „stvarnog“ srca stvari: muškarčeve otuđene dominacije nad samim sobom.“ (154–55, naglašeno od strane autorke).

Tako dolazimo do trećeg izvora Sufije Zenobije, kao što je elaborirano u metanaraciji, dečak koji je izgoreo na smrt, naizgled od samospaljivanja. Ana je žrtva, ili objekt, sramote; druga, neimenovana devojka pretvara sramotu u akciju, poziciju subjekta; ali tek je dečak taj koji ih obe spaja.

U svom antologijskom eseju „Može li podređeni da govori?“ Gajatri Spivak je pokazala da žena ne može da bude predstavljena kao sveštenica i žrtva sopstvenog satija. Običaj satija, po mišljenju Spivak, bio je predstavljen često različitim dominantnim diskursima (bilo da su „braon“ ili „beli“, feministički ili ne) ali u svim tim diskursima polni podređeni je uvek *objekt*, nikad *subjekt* samožrtvovanja, a kamoli oba odjednom. Njenu argumentaciju podupire ovaj roman. Ruždiju treba dečak da bi inkorporirao pozicije subjekta i objekta. Dečak je i subjekt i objekt na svojoj lomači; i sveštenik i žrtva svog samožrtvovanja.

On je onaj koji otkriva „istinu“ (148).¹⁶ Povezan tematski, kao i teoretski, preko motiva samožrtvovanja, ovaj argument – rascepa polnog subjekta/ objekta internalizovanog u muškarcu – rezonira sa feminističkim čitanjem *Dijalektike prosvetiteljstva* Endrjua Hjuita u kojem on pronalazi tragove isključivanja žena u dijalektici internalizacije muškaraca: „fokuserajući se na kategoriju (muške) samo-dominacije, Horkhajmer i Adorno ignorišu istrajnost dominacije koja je okrenuta spolja – muškarčevu dominaciju nad ženom na primer. Centralna uloga koju igra kategorija alijenacije [...] dozvoljava im da se između ostalog fokusiraju na ‘mušku’ dominaciju koja – kao permanentno lišavanje instinkta – svejedno simbolizuje samožrtvovanje od strane muškarca [Adorno and Horkhajmer, 72]“ (Hjuit 154–55).

Po mišljenju Hjuita, muškarac se interpolira, kroz žrtvu, iz domena dominacije u domen moći što je dominacija pomoću predstavljanja. „[M]uškarac menja svoju subordinaciju mreži moći kako bi zadržao svoje direktne privilegije.“ (144). Kao što smo videli u *Sramoti*, muškarac zaista žrtvuje deo sebe – svoju „najveću ljubav“ – kako bi stekao moć (predstavljenu njegovim ponosom) nad ženom. Međutim, time što je to uradio, po mišljenju Hjuita, on gubi *iskustvo* dominacije, koje se prenosi na ženu i biva instrumentalizovano kao predstavljanje isključivanja. (Žena, uzgred budi rečeno, gubi svoj život.) On ističe da su Horkhajmer i Adorno, mada su bili svesni isključivanja žene kao kategorije, „pribegli tome da ponove generalizujuću gestu koju su osudili. Kako može da se tvrdi da je ‘ženi’

oduzeta čast individualizacije, a da joj se još jednom ne oduzme čast individualizacije time što će biti naterana u pojedinačnu, ali generičku kategoriju 'žene'?" (148)

Ako se složimo da je moć dominacija kao predstavljanje onda moramo da zaključimo da Ruždijevi ženski likovi – onako kako su predstavljeni i u naraciji i metanaraciji – zaista nisu emancipovani. Ali, kao što pokazuje Hjuit, za njih nema načina da budu predstavljeni kao emancipovani, jer je upravo predstavljanje ono što dominira njima. Štaviše, čak i da je to moguće, rezultat oslobađanja od dominacije bio bi kompleksniji sistem moći (157).

Pa ipak, rešenje još jedne verzije ćorsokaka opisanog gore je isticanje samog predstavljanja u prvi plan. Ovo, kao što smatra Hjuit, sugerije *Dijalektika prosvetiteljstva*: „'Izlaz', koji je u stvari 'ulaz', put u samo srce predstavljanja – koji nude Horkhajmer i Adorno sastoji se od artikulacije kroz figuru žene kritike, ne samo društvenih odnosa koji su mogući unutar određenog sistema predstavljanja, već i kritike samog sistema predstavljanja" (157). Tako, roman formuliše kritiku dominacije nad ženama ne kroz žene koje su predstavljene, već kroz predstavljanje tih žena.

Ako preformulišem ovaj argument terminima koje postavlja Spivak, mogu reći da polni podređeni subjekt još uvek ne govori. Roman ne daje glas Anahiti/ Ani, ili neimenovanoj „Azijatkinji“ ili čak fikcionalnim likovima, pre svega Sufiji Zenobiji. Međutim, predstavljanje ovih žena može biti čitano kao otkrivanje nasilja i učutkivanje koje je nametnuto njihovim glasovima od strane istog tog predstavljanja – što je na kraju eho samog argumenta koji iznosi Spivak.

Ono što sam pokušala da predstavim u ovom članku je dvostruka medijacija koja je na delu u Ruždijevom predstavljanju sramote. Pokazala sam da je ovaj koncept u isto vreme tretiran kao objekt i apstrakcija društvenih sila koje dominiraju ženama, kao i uzrok za ovu dominaciju nad ženama. Metanarator odaje utisak da nije svestan ove razlike. Stoga, kada izjavljuje da ispituje ovaj koncept, on u stvari, ispituje kauzalnu vezu između sramote i nasilja (dominacije) koje ona generiše. U tome je uspešan: veza ne može biti raskinuta zato što je dominacija inherentna samom konceptu. S druge strane, koncept ne može biti doveden u pitanje zato što je naturalizovana apstrakcija društvenih sila na delu.

Međutim, kroz višak stvoren u procesu naturalizacije u tekstu, Ruždi označava njegovu, neimmanentnu osobinu predstavljanja, ili ako hoćete, njegovu negativnu komponentu. Ako se fokusiramo na ove momente u tekstu, možemo da ih defamilirizujemo, stičući tako pristup „modusu stvaranja“. Nanoseći ove dve medijacije jednu na drugu, nalazimo tačku ulaska u ono što je na početku delovalo kao začarani krug. Tako radikalna kritika romana biva locirana u nemogućnosti naracije da otelotvori sramotu u jednom liku, u Aninom begu i nestanku, u prekomernosti i višku koji prati svaki pokušaj predstavljanja – a naročito predstavljanja žena – u romanu. Sramota, u ovom slučaju, nije koncept koji se tretira kao apstrakcija dominacije muškaraca nad ženama; neuspeh da se ona predstavi otkriva njenu apstrakciju i to sa sobom nosi sopstvenu kritiku.

(S engleskog prevela Aleksandra Izgarjan)

NAPOMENE:

- 1 Salman Ruždi: *Sramota*, prev. Lazar Macura, Narodna knjiga-Alfa, Beograd, 2002. Svi ostali citati *Sramote* u tekstu i prateća paginacija preuzeti su iz ovoga izdanja (Prim. prev.)
- 2 Mufti ovo tvrdi u svojoj diskusiji o Ruždijevom četvrtom romanu *Satanski stihovi*, ali mislim da ovde može da se lako primeni sa istim stepenom uspeha. (Moja kritika Muftijevih argumenata biće implicirana u kasnijem delu članka.)
- 3 Dok naracija implicira da je metanarator zaista stvarni Ruždi, on nije implicirani autor ove naracije, odatle moja odluka da ga ne spominjem kao takvog. Implicirani autor se generalno razume kao konstrukcija u tekstu „o kome čitalac donosi zaključke i stvara ga iz svih komponenata teksta“ (Rimmon-Kenan 87). Narativni glas koji citiram u ovom članku nije impliciran u tekstu niti izveden iz njega. On pre ima prepoznatljivu narativnu *prisutnost* u romanu. Nazvala sam ga metanarator da bih napravila razliku između ovog glasa i glasa naratora same diegeze. Metanarator priča proces naracije diegeze.
- 4 Videti, na primer, Ahmad, koji piše u vezi sa metanarativnim odlomcima, „treba da se podsetimo onoga što nam sam Ruždi kaže [...]“ (133).
- 5 Dobar primer je žanr *realističkog* romana u tradiciji Eliot, Balzaka i Dikensa, koji, paradoksalno, postiže utisak stvarnosti u svojoj fikcionalnosti (što omogućava njegovog sveznajućeg naratora i detaljnu specifičnost) a ne, u svojoj vernosti, referentnost. Videti Galagera.
- 6 Posebno 223-29, gde diskutuje o Ruždijevim *Satanskim stihovima*.
- 7 Kao što priznaje sam Ruždi: „Zbog toga što mi se sramota i njena suprotnost, što je čast, čine od središnje važnosti za društvo koje sam opisivao, do te mere da je bilo nemoguće objasniti društvo osim pomoću ispitivanja ovih koncepata“ (*Deca ponoći*, 54).
- 8 Većina bi smatrala, i ja bih se složila, da ovo nije dijalektički odnos. Ali pošto je eksplicitno imenovan kao takav u romanu, odlučila sam da ga ostavim, možda u interesu budućih analiza post-strukturalnog, dekonstruktivnog usvajanja i (zlo)upotrebe dijalektičkog koncepta.
- 9 Pošto se moj članak fokusira posebno na metanarativne opaske u ovom romanu, neću ni na koji način dati sveobuhvatno čitanje ovih likova, koji su u centru same naracije. Oni su ovde predstavljeni kratko, kako bi uveli diskusiju o tome na koji način su ti likovi predstavljeni i kako se o njima priča u metanaraciji.
- 10 Ili možda neuprljani dok god ih izgovaraju oni koji su „prirodno“ predodređeni da koriste koncept u „čistom“ obliku.
- 11 Moj dug prema Postoneovom članku premašuje ovo pojedinačno pominjanje ovde; on je uticao na i oblikovao moje argumente u čitavom članku.
- 12 *À la* Rejmond Čendler, ili scena u filmu iz noar žanra.
- 13 Opisano je da je devojčino grlo bilo presečeno „kao kod žrtvenog pileta“ što implicira proces očišćenja naređen od strane Boga koje donosi ovo ubistvo.
- 14 Primitite naratorovu sramotu zbog svog „razumevanja“ ubistva.
- 15 Na drugom mestu, narator kaže o Sufiji Zenobiji, „Šta je svetac? Svetac je osoba koja pati umešto nas“ (180).
- 16 Međutim, mada dečak može da otelotvori i subjekt i objekt svoje žrtve – internalizujući dijalektiku – on nije direktno povezan sa sramotom. Ovo, po mom mišljenju, ima veze sa tim da je muškarac – jer je sramota kategorija korišćena (kao što sam pokazala) za dominaciju nad ženama.

BIBLIOGRAFIJA:

- AHMAD, Aijaz. *In Theory: Classes, Nations, Literatures*. London: Verso, 1992.
- ALTHUSSER, Louis. *Reading Capital*. Trans. Ben Brewster. London: Verso, 1997.
- BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- BOOKER, M. Keith, ed. *Critical Essays on Salman Rushdie*. New York: Hall, 1999.
- CUNDY, Catherine. *Salman Rushdie*. Manchester: Manchester UP, 1996.
- GALLAGHER, Catherine. *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670–1820*. Berkeley: U of California P, 1994.
- HAI, Ambreen. "Marching In from the Peripheries': Rushdie's Feminized Artistry and Ambivalent Feminism." Booker 16–50.
- HEWITT, Andrew. "A Feminine Dialectic of Enlightenment? Horkheimer and Adorno Revisited." *New German Critique* 56 (1992): 143–170.
- HORKHEIMER, Max, and ADORNO, Theodor W., *Dialectic of Enlightenment*. 1947. Trans. John Cumming. New York: Continuum, 1998.
- JAY, Martin. *The Dialectic Imagination: A History of the Frankfurt School and the Institute of Social Research 1923–1950*. Berkeley: UC Press, 1973.
- LEVINSON, Marjorie. "News from Nowhere: The Discontents of Ahmad Aijaz." *Debating in Theory*. Spec. issue of *Public Culture: Society for Transnational Cultural Studies* 6 (1993): 97–131.
- MUFTI, Aamir. „Reading the Rushdie Affair: 'Islam,' Cultural Politics, Form.", Booker 51– 77.
- Needham, Anuradha Dingwaney. "The Politics of Post-Colonial Identity in Salman Rushdie." *Massachusetts Review* 26:4 (1988–89): 609–24.
- POSTONE, Moishe. „Anti-Semitism and National Socialism." *Germans and Jews since the Holocaust: The Changing Situation in West Germany*. Ed. Anson Rabinbach and Jack Zipes. New York: Holmes, 1986. 302–14.
- RIMMON-KENAN, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. New York: Routledge, 1983.
- RUSHDIE, Salman. "Midnight's Children and Shame." *Kunapipi* 7.1 (1985): 1–19.
- RUSHDIE, Salman. *Shame*. New York: Knopf, 1983.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Reading The Satanic Verses." *Outside the Teaching Machine*. New York: Routledge, 1993. 223.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grosberg. Urbana: U. of Illinois P, 1988. 271–316.