

## КА ГЛОБАЛНОМ

Вековима су писци обично писали за домаћу читалачку публику, чак и када су своје ликове слали широм света. Џонатан Свифт је сместио Лилипут на обалу Суматре, али његова сатира била је директно усмерена на Британска острва. Чак га се ни француска или немачка читалачка публика није непосредно тицала, а он није могао да очекује да ће га стварни Индонежани читати више од Лилипутанаца и Хуинхма. Ипак, књижевне везе биле су још од почетка глобалне. Већ у антици, писци и њихова дела кружили су по удаљеним областима Римског царства. Апулеј из Мадаура одрастао је говорећи локалним северноафричким језиком, пунским, али је као дечак послат да се школује у Грчкој. Написао је своје *Метаморфозе* или *Злајшної мајарца* на латинском како би забавио римске читаоце авантурама свог будаластог јунака у Тесалији и Египту. Извињавајући се на почетку на комичан начин због свог неконвенционалног латинског стила, Апулеј пореди себе са циркуским јахачем који скаче с једног галопирајућег коња на другог. Он тврди да његова језичка метаморфоза одражава физичку трансформацију јунака и обећава читаоцима да ће бити одушевљени ако буду присуствовали „грчкој причи” написаној „оштрином трске с Нила” (Apuleius, 1989: 3–5).

Слободније културне конфигурације надживеле су империје и шириле су се преко граница било ког региона. Класични арапски песник Абу Нувас био је читан у широком спектру исламских култура од Марока и Египта до Персије и Северне Индије. Крајем деветнаестог столећа, век након што су америчке колоније постигле независност од Енглеске, брза трансатлантска трговина створила је Марку Твену тржиште у Енглеској и довела је Оскара Вајлда у Америку на предавачку турнеју. Још док је био у својим двадесетим, Радјард Киплинг – то „чудовишно дериште”, како га је назвао завидни Хенри Џејмс – био је читан на пет континената.

Непрекидно убрзање економске и културне глобализације данас је довело домете светске књижевности на нови ниво. У старијим империјалним системима, књижевност се обично изливала из центра метрополе ка колонијалној периферији, са Дикенсом као обавезном лектиром у Индији, попут Сервантеса у Аргентини. Колонијални писци би ретко, ако и икада, заузврат видели своја дела у оптицају у Лондону или Мадриду, иако су старији текстови попут *Махабхарате* и *Хиљаду и једне ноћи* могли бити прихваћени у иностранству као репрезенти непроменљивих друштава „безвременог Истока”. Драматични дисбаланси у превођењу истрајавају и данас између моћнијих и мање моћних земаља, али књижевност сада кружи у више праваца, па чак и писци из веома малих средина могу тежити да досегну глобалну читалачку публику.

Париз, Лондон и Њујорк остају кључни центри издаваштва, и као што је Паскал Казанова тврдила у *The World Republic of Letters*, писце из периферних области обично морају да прихвате издавачи и креатори мишљења у тим центрима како би допрели до међународне читалачке публике. Ипак, многа дела налазе више издавача на Сајму књига у Франкфурту, годишњем догађају који није везан ни за једну

бившу царску престоницу, месту где издавачи и агенти из целог света трагају за узбудљивим новим делима где год да се могу наћи. Крајем осамдесетих, неколико страних издавача откупило је преводилачка права за *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића, још у рукопису, иако је то био први роман мало познатог српског књижевника. Павићев роман је већ 1988. године постао доступан не само на оригиналном српском него и на француском, енглеском, немачком, италијанском и шведском језику. Наредне године појавио се на шпанском, португалском, каталонском, данском, бугарском и холандском, а у неколико следећих година почео је да се преводи и на неевропске језике, укључујући хебрејски, турски, јапански и кинески. Павићева међународна читалачка публика досад би могла премашити целокупну одраслу популацију његове родне Србије.

Такви успеси представљају суштински нову ситуацију, утичући на сваки аспект књижевне продукције, од назора писаца до одабира које издавачи праве и доступних избора за читаоце. Ново глобално књижевно тржиште пружа писцима велике могућности, али представља и опасности. Метеорски успон међународно признатог писца попут Салмана Рушдија може покренути стампедо агената и издавача који трагају за још дела у сличном тону. Изненадни успех Милорада Павића је био изузетан, али није био баш случајан. Његов *Хазарски речник* потпомогнут је спојем двеју тржишних сила: источноевропска дела су у осамдесетим била у моди, плус широка популарност „магијског реализма” који се повезује с писцима попут Габријела Гарсије Маркеса. Рушди је био нови Гарсија Маркес, а сада су издавачи тражили новог Рушдија. Да се Павићева књига појавила на тржишту деценију или две раније, била би одбачена као ексцентрично дело из опскурне земље, којем се посрећило да има један или два нискотиражна превода.

*Хазарски речник* је профитирао од хирова међународног тржишта, али испоставља се да нема свака књига која се уклапа у тренд трајну пажњу. Другоразредни шкартови биће рекламирани као ремек-дела, док много боље књиге могу бити занемарене ако не звуче као прошлогодишњи књижевни фаворити у довољној мери. Самим писцима је можда тешко да се одупру глобалном току, стварајући дело које се уклапа у стране стереотипе оног што би један „аутентични” индијски или чешки роман требало да буде. С друге стране, могу се гомилати разводњене верзије популарних приступа, написане површним интернационалним стилем удаљеним од било каквог виталног културног утемељења. Романописац и културни критичар Тарик Али суморно је приметио:

*Од Њујорка до Пекинја, преко Москве и Владивостока, можеш јести исто смеће од хране, гледати исто смеће на телевизији и, све више, читати исто смеће од романа. [...] Уместо „социјалистичког реализма” имамо „тржишни реализам”. (Ali, 1993: 140–144)*

Иако су ове опасности реалне, оне сигурно нису веће на међународном плану него у националним књижевностима. Издавачи гледају да се ослањају на најновије успехе на домаћем тржишту, тicali се они арктичких истраживача, одважних тркачких коња или необичних белгијских детектива. *Господар Ђрсенова* Џ. Р. Р. Толкина изродио је читаву индустрију књига фантастике смештених у имагинарне

светове, заједно с мапама које показују пут до неизоставног уточишта чаробњака. Британски издавачи данас трагају по единбурским кафићима за следећом Џ. К. Ролинг, чији Албус Дамблдор много дугује Толкиновом Гандалфу Сивом. Било да се обраћају домаћој или међународној публици, писци који се покажу као заиста значајни јесу они који најкреативније савлађују тензије и могућности своје културне ситуације. Овај текст ће истражити различите стратегије које су писци развили како би допрели до читалачке публике у глобализованом свету.

## Глокално и делокализовано

Писци у метрополитанским центрима не морају нужно да прилагођавају своје методе како би били доступни читаоцима изван своје матичне земље, с обзиром на то да ће многе њихове књижевне претпоставке и културне референце бити схваћене у иностранству на основу раније упознатости читалаца с пређашњим класицима у њиховој традицији. Балзак и Виктор Иго су већ представили Париз многим новим читаоцима Пруста, који заузврат утире пут париским сценама Ђуне Барнс и Жоржа Перека. Публика широм света имаће јасне слике Менхетна и Лос Анђелеса захваљујући глобалном домету америчког филма и телевизије, колико год пробране и стилизоване те слике биле. Писци у Џакарти и Сао Паулу не могу претпоставити такву општу упознатост са својим градовима, а међународно настројени писци тамо и другде морали су да осмисле стратегије за превазилажење проблема културолошке удаљености.

Један метод био је да се пише у делокализованом маниру, без било каквог директног позивања на обичаје, места, људе и догађаје матичне земље. Ренесансни писац могао је учинити ово сам по себи, усвајајући међународне норме форме и садржаја. Пољски песник који пише сонете својој Агњешки или холандски песник који пише у славу своје Анеке могао је да се ослони на универзални скуп петраркистичких ритмичких схема и метафора. Да су се сусреле с песмама својих љубљених у француском преводу, чак би и Анеки и Агњешки можда било тешко да погоде који је сонет написан за коју, посебно ако су их обојица песника називали једноставно „Синтија”.

Успон романескног реализма у деветнаестом столећу довео је до све присутнијег наглашавања локалних детаља и националних брига, захтевајући од читалаца да стекну виши степен општих знања о локалној култури, што је имплицитна препрека читању нових дела из непознатог региона. У двадесетом веку, међутим, различити писци раскинули су с нормама реализма и почели да смештају своје приче у мистериозне, амблематичне просторе. Кафкин замак и кажњеничка колонија, Борхесове кружне рушевине и голи предели Бекетових комада могли би заиста бити смештени било где, или барем у било коју земљу насељену самовољним властима (Кафка), меланхоличним лингвистима (Борхес) или старијим грађанима у кантама за смеће (Бекет). Било који писци су могли одабрати овај приступ, али уочљиво је да су сва три управо именована писца били рођени у периферним градовима (Праг, Буенос Ајрес, Даблин), традиционално у сенци империјалних сила које су

дуго владале њиховим земљама. Сва тројица су изабрали да превазиђу провинцијализам који су сматрали затупљујућим.

Да узмемо пример Борхеса – он је почео с писањем реалистичних прича смештених у Буенос Ајресу, али је увидео да је тај локалистички приступ ћорсокак. У есеју из 1951. године „Аргентински писац и традиција”, Борхес пише:

*Годинама сам, у сад већ, на срећу, заборављеним књиџама љокушавао исџисати чар и биџи најудаљениџих четврти Буенос Ајреса; разбацивао сам се локалним изразима, како је љриродно, нисам љроушџао ријечи као шџо су кавиација, милониа, оџрага и груџе, и шџако сам најисао ше заборава вриједне и заборављене књиџе. (Borges, 1985: 267)*

Заблистао је као писац када је увидео да је за Аргентинце „наша традиција сва западна култура [...] и да морамо мислити да је наша течевина свемир” (1985: 269–270).

Далеко од тога да се осећао непривилегованим због своје удаљености од метрополитанске Европе, Борхес је тврдио да аргентински писци имају користи од ње јер остварују посебну слободу и оригиналност у коришћењу европских форми и мотива. Интересантно је да он подупире ову тврдњу поредећи Аргентинце с европским Јеврејима који се „истичу у култури Запада зато што дјелују у њој, а истовремено према њој не осјећају нарочиту приврженост”. Он сматра да смо „ми Аргентинци, и Јужноамериканци опћенито, у сличном положају; можемо се служити свим европским темама без предрасуда, с непоштовањем које може уродити, и већ је уродило, сретним посљедицама” (1985: 269). Задојен овом сувереном непослушношћу, Борхес је своје зреле приче смештао где год му је одговарало, а заједно су се распрострли по целом свету.

Потпуно другачија стратегија може се описати као „глокална”. Овај термин је првобитно постао популаран у раним деведесетим међу невладиним групама које желе да „размишљају глобално, делују локално”. У књижевности, глокализам има два основна облика: писци могу да обрађују локална питања за глобалну публику – чинећи то према споља из свог одређеног места – или могу да се одреде за кретање из спољашњег света према унутра, представљајући своје локално као микрокосмос глобалне размене. Поједина дела значе кретање у оба смера, што је добро изражено у *Омеросу* када Дереку Волкоту отац намењује своје поетско животно дело:

*Измери дане који су ти осџали. Чини само онај најор који ти срце са десном руком сџаја: уџросџи свој живоџ до једне слике, једра које најушџа луку и једра које љрисџиже. (Walcott, 1990: 72)<sup>1</sup>*

Писање за глобалну публику укључује свесни напор културолошког превођења, а често подразумева и директно језичко превођење. За разлику од раног Борхеса, који је очекивао да се његови аргентински читаоци чувају *cuchilleros*-а (кавгација) док свирају танго уз синкопирани ритам *milonge*, Волкот пише углавном за некарипске

<sup>1</sup> Уколико није другачије назначено у списку извора, сви преводи цитата су преводиочеви. (Прим. прев.)

читаоце који ће његовим песмама прићи без икаквог знања о окружењу, обичајима и историји острва с ког потиче. Волкот ипак обухвата историју Свете Луције и локалне карактеристике њеног пејзажа, али чини то тако што читаоце поучава шта је потребно да знају како би разумели његове стихове. Почетне странице *Омероса* су прошаране креолским терминима за локално дрвеће у курзиву (*laurier-cannelles*, *bois-campêche*, *bois-flot*), али ови термини су ненаметљиво објашњени или контекстуализовани за некреолске говорнике, а поема нас постепено прилично поучава о историји острва.

Волкотови језички и културолошки аутопреводи ослањају се на експерименте у глокализованом писању дуге читаво столеће, често усавршавајући технике које је с највише утицаја развио Радјард Киплинг. Можда први глобални писац у модерном смислу, Киплинг је брзо прешао с писања за искључиво локалну публику на обраћање читатељству диљем света. Рођен у Индији 1865, као дете је течно говорио хинди и енглески. Послат је као шестогодишњак у Енглеску ради школовања, потом се вратио у Индију са шеснаест година. Ускоро се запослио као новински репортер за *Civil and Military Gazette* у Лахору. Његове прве песме и приче – објављиване да би испуниле празан новински простор – писане су за англо-индијску заједницу. У њима се називи места и термини на хиндију често остављају без појашњења, а уопштено се подразумева добро познавање локалних особености.

Ипак, Киплинг је већ писао и као домаћи писац и као аутсајдер. По повратку у Индију 1881. године, брзо је освежио течно знање хиндија, али сада је места свог дечаштва видео из перспективе „повратника из Енглеске”. Како су његова дела постала популарна у иностранству, Киплингов следећи корак било је тек преводјење локалних особености удаљеним читаоцима. Постао је вешт у уклапању објашњења и директних превода у свој наратив, поготово након што је дефинитивно напустио Индију 1889. године, живећи прво у Лондону, потом у Вермонту, да би се напослетку поново сместио у Енглеску. Његов роман *Ким* из 1901, примера ради, почиње живописним призором који за читаоце припрема терен политички и језички:

*Седео је, ујркос ойштинској наредби, зајахавши шой Зам-Замах на његовом циленом йосшољу йреко йуша сйарої Ађид-Гхара – Куће чуда, како домороци називају музеј у Лахору. Онај ко држи Зам-Замах, шои „змаја који бљује вајру”, држи сав Панџаб; јер је велико зеленкашио бронзано оруђе увек йрво у освајачевом йлену.*

*За Кима је било извесної ойравдања – он беше одйурнуо Лала Динанашової сина са носача цеви – йошшо су Енїлези држали Панџаб, а Ким је био Енїлез. (Киплинг, 1999: 5)*

На неколико страница Киплинг наставља да ниже мноштво хинди термина (*jadoo*, *faquirs*, *ghi*, *parhari* и друге), понекад их преводјећи у заградама, понекад их дефинишући у наредној парафрази, понекад обликујући контекст да би сугерисао значење.

Роман је препун живописних локалних детаља о којима се *Ким* непрестано распитује или их сам процењује, што је веома корисно за читаоца. Стога, када сретне старицу која вози „шарено осликан *ruth*, илити породична волујска кола”, у пратњи осам слугу, *Ким* их посматра оком готово професионалног етнографа:

*Ким кришчички одмери њрашњу. Половина њих били су шанконоћи, сегобради Орији из доњих областџи. Друџа љоловина бежу брђани са севера, одевени у сукно и са филцаним шеширима; а џа мешавина је љоворила сама за себе, чак и да он не беше начуо неџресџано кавжење између две џруџе. Сџарица је љушовала на јуџу љосеџу – веровашно боџашом рођаку, најверовашније зеџу, коју у знак љошџовања беше љослао љрашњу. Брђани су јамачно љриџадали љеном народу – људи из Кулуа или Канџре. Било је сасвим јасно да она не води кђер на венчање, иначе би завесе биле ушивене код куђе, а чувар никома не би дозволио да се љриближи колима. Весела и жуџџра љосџа, мислио је Ким, одржавајући равнотжежу с балеџом у једној руџи... (1999: 88)*

Киплинг увеђава могуђности да читаоцима објасни локалне обичаје. Ким је истовремено упуђени инсајдер одгајан у Индији и англо-ирски аутсајдер. На прагу адолесценције, он је подједнако дете своје земље и новајлија у свету одраслих који треба да буде подучен о свим детаљима политичких интрига. У великом делу књиге он је у друштву времешног тибетанског ламе који је вешт у објашњавању древних оријенталних идеја, али је такође странац сам по себи, често неупуђен у индијске обичаје, које Ким тада може да појасни. Још неупуђенији су многи Европљани који се појављују у причи, не само Енглези већ и супарнички француски и руски агенти, док се сви боре за моћ у „Великој игри” како би контролисали индијски потконтинент и околне земље.

Најзанимљивији учесник у игри у Киплинговом роману јесте Хари Чандер Мукерџи, „бабу” или индијски службеник колонијалне британске управе. Киплинг је био употребио то име у „Шта се догодило”, шаљивој раној песми о непромишљеном допуштању поверљивим домороцима да се размеђу и о европском оружју:

*Хари Чандер Мукерџи, дика Боубазара  
Власник шџамџе мешџанске Баришџер-аџ-Лар-а  
Чекао на Владин љрисџанак да бар  
Носи мношџво сабљи и љушака љар. (Kipling, 2009: 8)*

Хари пада као жртва сукоба с мађе угледним домороцима којима је такође одобрен одвећ лак приступ европском оружју. Деценију и по касније, Хари бабу из Кима је много комплекснији лик. Ако је Ким привидни етнограф индијског друштва, Хари уистину прави етнографска запажања у свакој прилици. Он се овим хобијем бави с научним жаром, а највећа амбиција му је да постане члан Британског краљевског друштва. С обзиром на колонијални положај, тај сан је неостварив, чак апсурдан. Ипак, уместо да се подсмева Харију због његових претензија као што је то учинио у ранијој песми, Киплинг користи овај мало вероватни сан да га повеже с британским пуковником Крејтоном, јер „дубоко у његовом срцу такође је почивала жеља да иза свог имена напише ‘Ч. К. А. Н.’ [...] Стога се Крејтон осмехну и стече боље мишљење о Харију бабуу, кога води истоветна жеља” (Киплинг, 1999: 227).

Етнографска вештина помаже Харију бабуу у послу владиног агента, пружајући му увид у обичаје и мотиве како Индијаца тако и Европљана. Посебно је вешт у скривању сопствених мотива од Европљана играјући улогу несрећног егзалтираног

оријенталца. У кључној епизоди, он је надвладао двојицу страних агената који су потпуно заокупљени његовим чином:

„Несумњиво, момак је јединствен”, рече виши од двојице странаца. „Он је као ноћна мора бечкој тласоноше.”

„Он представља in petto Индију у њеплазном добу – чудовишно укрштање Истбока и Запада”, одговори Рус. „Само ми уметмо да се носимо с источњацима.” (1999: 309)

Пречесто сматран само песником „терета белог човека”, Киплинг овде стоји чврсто на страни културног хибридиказма, што се чини монструозним једино самозадовољном руском агенту који постаје жртва сопствених стереотипа.

\* \* \*

Док је Киплинг писао о локалном за глобалну публику, други писци изабрали су супротни вид глокализма: да глобално донесу кући. Сазревајући у Турској током шездесетих година прошлог столећа, Орхан Памук је у овом виду глокализма пронашао начин да се позабави двојаким ситуацијом модерне Турске у свету. Дуго центар велике империје која је доминирала већином Средњег истока и Источне Европе, крајем деветнаестог столећа Турска је изгубила колонијалне поседе, а турске политичке вође и интелектуалци почели су да преиспитују турску ситуацију. Током процеса вестернизације који је кулминирао под вођством Мустафе Кемала Ататурка двадесетих година, Турска је усвојила западњачки војни, државни и образовни систем, чак је пребацила систем писања из арапског у модификовано латинично писмо. Књижевне промене следиле су ове културне револуције, међу њима и увођење западног романа као нове истакнуте форме. Све више турских писаца почело је да пише романи адаптирајући европске моделе модернизма и социјалистичког реализма, како би истражили турско друштво и сукоб нације са ширим светом.

Ниједан турски писац није се више бавио двојакешћу овог сукоба од Орхана Памука, романописца који је потпуно интернационалан у гледиштима и књижевним референцама, а ипак непоколебљиво локалан у избору материјала. Памук је пронашао у свом родном Истанбулу – физички подељеном између европске половине на једној страни Босфора и азијске половине с друге стране – савршен симбол турског двоструког идентитета. У низу романа и мемоарској књизи *Истанбул* испитивао је оно што описује као жељу Турака да буду неко други, често отелотворујући ову тему у ликовима који мењају, спајају или губе идентитете.

У роману *Црна књија* из 1990. године, новинар по имену Целал је нестало: можда га је убио неко кога је разбеснео својим писањем – његови есеји иронично испитују истанбулске традиције и спорну модерност – или је можда побегао с препређеном Рујом, женом свог рођака Галипа. У потрази за траговима нестанка, Галип пажљиво ишчитава Целалове новинске колумне, од којих се једна односи на посету подруму пуном необичних лутака. Њихов творац је занатлија по имену мајстор Беди, чији син показује лутке Целалу, напомињући да је „посебна ствар која нас чини оним што јесмо” била покопана унутар ових необичних и прашњавих створења”

(Памук, 2008: 61). Несвакидашње лутке, креације мајстора Бедија приказују ганг-стере, шваље, учењаке, просјаке и труднице, али оно што их истински издваја јесу њихови гестови. Мајстор Беди је провео дуге сате у кафанама памтећи све мале гестове истанбулске свакодневице, и своје ликове је испунио њима: лутке су у позама климања главом, кашљања, облачења капута или чешања носа на прецизно приказане турске начине.

*Trompe-l'oeil* ремек-дела мајстора Бедија скупљају праšину у подрумској радионици зато што их не жели ниједна продавница јер „лутке и одела које је направио не личе на људе из европских земаља који служе за узор, већ на наше људе” (2008: 74). Један аранжер излога диви се мајсторству мајстора Бедија, али се одлучно противи:

*[...] зашћо шћо Турци више не желе да буду Турци, већ нешћо грућо. Зашћо су изумели револуцију у одевању, обрћјали браде, ѿроменили свој језик и ѿисмо. Један власник ѿрогавнице који је волео да ѿговори крашћко и језћровишћо, објаснио му је да мушћерије зајраво не кућују одећу, већ ѿривиг. Оно шћо у сћвари желе да куће јесће ѿривиг да моћу да буду као грући који носе шћу одећу. (2008: 74)*

Чак и у „Хародсу” или „Мејсију”, наравно, аранжери излога могли би се устезати од излагања просјака који кашљу или снуждених домаћница оптерећених плетеним торбама; и западни потрошачи реагују на снове о елеганцији. Оно што Целалу лутке чини истински чудним јесте нешто много конкретније: људи које познаје више не користе гестове које је годинама раније сачувао мајстор Беди. У међувремену, поплава увезених западних филмова толико је очарала становнике Истанбула да су се одrekli старих гестова и усвојили оне приказане на филму. Сада су све „почели да [...] имитирају”, јер је нација филмских гледалаца практиковала „онај грохотан смех усвојен из филмова, све оне научене и неумесне гестове од држања шоље за чај до облачења јакне, од отварања прозора до лупања вратима” (2008: 76–77). Запрепашћеног овом спознајом, Целала праšњаве лутке подсећају на „божанства која пате зато што су изгубила своју простодушност, страдалнике у незнању што не могу да буду неко други, несрећнике који се убијају зато што им није дато да воде љубав” (2008: 77).

Памук опсежније развија тему турског идентитета у есеју под називом „Шта је Европа?”:

*За оне ѿоћуш мене, који су живели на ѿраници Евроће, у неизвесносћи, којима су књиге биле једино грушћво, Евроћа је увек ѿредсћављала будућносћ и сан; добра или лоша, жељена или сћрахом исћуњена фанћазија, циљ или оћасносћ шћо се ближе. Будућносћ, али усћомена никада. (Памук, 2011: 174)*

Памукове књиге истражују изазове идентитета и културног сећања које је донела вестернизација, и то најречитије у *Зовем се Црвено* (1998). Смештен у деведесете године шеснаестог столећа, овај роман се усредсређује на сукобе између минијатуриста оданих стилизованим традицијама персијске уметности и оних који желе да усвоје западни вид реализма заснованог на перспективи. Константинопољ напет

балансира – попут Калвиновог висећег града – између Азије и Европе. Људи седе на индијским ћилимима, пијући чај у кинеским шољицама увезеним преко Португала, обитавајући између средњоисточне прошлости и будућности на Западу.

У овој усковитланој матрици конкурентских култура, сликарство у италијанском стилу почиње да потискује велике традиције исламске уметности јер људи бивају очарани идејом да портрети могу пренети њихову индивидуалност (нову западњачку вредност) уместо општијих својстава карактера и статуса. Традиционалисти приговарају – један локални приповедач има насликано дрво које изражава задовољство што је избегло да буде приказано у новом реалистичком стилу:

*Ја, сиротино дрво које видише, Боју захваљујем што ме не нацрташе с таквим наумом. А и то није зато што се њлашим да би ме, да су ме насликали у складу са франачким манирима, сви исџанбулски керови зајишавали њомисливши да сам њраво дрво. Ја и не желим да сам њраво дрво, нећо оно што дрво значи. (Памук, 2007: 74)*

Историја је на страни позападњачених реалиста, али ипак они никада неће постићи успех ако просто покушавају да буду више италијански од италијанских сликара којима се диве. *Зовем се Црвено* тиче се потраге за убицом међу султановим минијатуристима, за кога се испоставља да је западњак који убија ривале супротстављене новом стилу. Ипак, на крају књиге, он увиђа да је његово тајно ремек-дело – властити аутопортрет као султана у италијанском стилу – неуспех, неспретна имитација лоше схваћене технике. „Осећам се као ђаво”, признаје, „не зато што сам убио двоје људи, него зато што је једна оваква моја слика израђена. Мислим да сам њих двојицу убио да бих ову слику могао да израдим. Али ме плаши самоћа мог новог стања. Имитирати франачке мајсторе, а не успети овладати њиховим умећем, минијатуристу још више претвара у роба” (2007: 399).

Попут лутака из *Црне књије*, тобожњи западњак завршио је као изопштеник, разапет између два света којима никад не може у потпуности приступити. Ипак, *Зовем се Црвено* је разиграна књига, испуњена високом и ниском комедијом усред болне усамљености неиспуњених романтичних и културних жеља. Памуков роман је, заправо, најбољи одговор на проблем који тако проницљиво поставља: то је живописан хибрид који изнова ствара несталу отоманску прошлост служећи се свим техникама западног романа. Памук их користи и такође их трансформише на нове начине; његова књига је подељена у педесет и девет кратких поглавља, свако насловљено да најави свог приповедача: „Зовем се Црни”, „Ја, Шекуре”, „Ја сам дрво”, „Мене ће називати убицом”. Ови минијатурни аутопортрети се повезују како би формирали свеобухватан историјски роман.

Попут Борхеса, Памук подједнако приступа западној култури и сопственој нацији са сувереном слободом. Есеј „Марио Варгас Љоса и књижевност Трећег света” звучи као портрет самог Памука: „Ако постоји нешто што ту литературу, литературу Трећег света, чини другачијом, [то је] чињеница да писац зна да је далеко од центара у којима се ствара а не пише историја његовог деловања, његове уметности (уметности романа) и да пише додајући јој и ту удаљеност.” Ипак, далеко од тога да представља недостатак за писца,

*ша изошћености сјасава њисца од брије око неких њроблема ориџиналности. Ауџори Трећеи свеџа не морају да се ујушћају у ојсесивну уџакмицу око иденџиџеџа са џисцем-оцем коџа су, раџи развоја сојсџивене личностџи и иденџиџеџа, оџабрали за узор. Заџо шџо им, како џоказују романи Варџаса Љосе коџи врве од соџијалних џроблема и џрошлостџи Перуа, џеоџрафска џозиџија џисца Трећеи свеџа, чињеница да су му џеме сасвим нове и неџакнуџе, шџавише џојава нових чиџалаца у њеџовој земџи коџима сања да се обраџи, њџихова наивностџи и различџиџостџи, моџу сџонџано џоџариџи ориџиналностџи и ауџенџичностџи. (Памук, 2011: 156–157)*

Памуков нагласак овде је на локалној употреби на коју писац може да примени технике које увози споља, отварајући нове путеве које нису крчили национални писци пре њега. На овај начин, локализовани глобализам утиче на облик дела као и на теме унутар њега.

У том процесу, Памук надилази или/или изборе које су спознали западњачки убица и традиционалистичко дрво. Он живи истовремено у отоманској прошлости и у постмодерној садашњости, као што живи подједнако у Истанбулу и изван њега, унутар и изван страница своје фикције. У непосредном изразу овог удвострученог идентитета, Памук укључује у роман младића по имену Орхан, сина јунакиње романа Шекуре, што је такође име Памукове мајке. У завршним реченицама романа, Шекуре завештава своју приповест сину, надајући се да ће он од тога сачинити илустровану причу, али нас упозорава да резултат не схватамо превише буквално: „Јер нема лажи коју тај извалио не би да би му прича лепа и уверљива била” (Памук, 2007: 524).

## Бинационално и мултинационално

Глобално је често супротстављено локалном, паралелно са дихотомијом живота код куће и живота у иностранству. Главни ефекат савремене глобализације, међутим, био је да искомпликује саму идеју „домаћег”. Све више, појединци и групе које мигрирају негују активне везе у двама широко одвојеним заједницама, одржавајући блиски контакт путем мобилних телефона, интернета и авионских летова. И даље има писаца који се непрестано селе, као што су то пре њих чинили Џејмс Џојс, Маргерит Јурсенар и Владимир Набоков, скућивши се најзад далеко од домовине. Ипак све већи број писаца подели своје време на две или више локација, активно учествујући у одвојеним заједницама и често пишући за обе и о обема.

Много година је Дерек Волкот боравио и у Сједињеним Државама и на Карибима, и већ би вероватно требало да се сматра афроамеричким и карипским писцем. У кључним сценама *Омероса*, смештеним у Масачусетсу и на Светој Луџији, песник се налази и код куће и ван ње у свом родном месту и у својој новој земљи – уобичајена тема у ономе што се може назвати бинационалном светском књижевношћу. Током редовних посета Светој Луџији, често се осећа као туриста, родно острво му изгледа „као разгледница” (Walcott, 1990: 69). Чак и док му очев дух предаје животну мисију да пише о људима и историји свог острва, испред њих се у луци назире прекоокеански брод. Крузер не довози само имућне странце коџи локалне

становнике посматрају напросто као слуге или локалну боју; то је такође и забрињавајућа слика песниковог бекства у интернационалну славу и богатство, „Његов труп сјајан као папир / украшен привилегијом [...] Слава је онај бели брод / на крају твоје улице” (1990: 72). Живећи највећим делом године у Бостону, песник је двојак примљен у тамошњу локалну сцену: кад изађе из Музеја лепих уметности у сумрак, не може да ухвати такси јер га таксисти доживљавају као Афроамериканца у центру града и одбијају да се зауставе због њега (1990: 184).

Иако је овај бинационални живот сталан извор неизвесности и nelaгоде за Волкота (или лика тог имена у *Омеросу*), то је напослетку врело поетске снаге, јер он стиче ширину искуства и визије које његов отац никад није имао. Иако је Ворвик Волкот био даровит аматерски сликар и песник, његов живот у провинцији на колонијалној Светој Луцији одсекао га је од ширег света, а његово књижевно искуство било је углавном ограничено на стари комплет *Највећих свејских класика* у локалној берберници (1990: 71). Насупрот томе, живећи пола године у Бостону, његов син може потпуније да развије песнички дар, а приликом посете Ирској чак има и духа Џејмса Џојса за водича (1990: 201). Ворвик Волкот и сам истиче ово касније у поеми: појављујући се сину неочекивано на плажи у Масачусетсу, Ворвик одбија синовљеву понуду: „Могли бисмо да одемо на топлије место” (1990: 187). Може да се врати кући у догледно време, одговара Ворвик, али прво – „мораш улазити у градове / који се отварају као *Свејски класици* [...] / Једном кад видиш све и одеш свуда / цени наше острво због његових зелених једноставности” (1990: 187).

Бинационална перспектива изражена је у самој структури прекретничког романа Хулија Кортасара *Школице* (1963). Први одељак под називом „С оне стране” смештен је у Париз, где је Кортасар живео дуги низ година; следи други одељак, „С ове стране”, смештен у Буенос Ајрес, где је Кортасар одрастао. Последњи одељак насловљен је „Са других страна”, и скуп је „необавезних поглавља” неизвесног статуса у наративу. Овако подељена структура изукрштана је са другом, алтернативном структуром. Док се у књизи сто педесет и пет нумерисаних поглавља без наслова могу читати узастопно, уводна напомена такође позива читаоца да текст чита напрескок, чинећи то сасвим друкчијим редоследом наведеним на почетку, оним који на другачији начин открива развој Кортасарових номадских ликова.

Три деценије касније, Салман Рушди усвојио је подједнако бинационалну структуру за своју збирку прича *Исток, Запад* (1994). Књига је такође подељена у три одељка; три приче под насловом „Исток” смештене су у Индију; три приче под насловом „Запад” смештене су у Европу; а три приче у поглављу „Исток, Запад” укључују кретања тамо-амо између континената. Средишња прича овог последњег одељка, „Чеков и Зулу”, на пример, указује на двоструку националност у самом наслову. Ипак, прича се уопште не бави Русима и Јужноафриканцима. Заправо, насловни ликови су два индијска радника британске тајне службе – модерне верзије Киплинговог Харија бабуа – који воле да замишљају себе као глумце из *Звезданих сџаза*, с тим да су модификовали име Јапанца господина Зулуа: „Зулу је боље име за [...] осумњиченог дивљака. За набеђеног издајника”, како примећује Чеков (Rušdi, 1995: 151). Зулу и он редовно преводе своја искуства у термине из *Звезданих сџаза*. Када Зулу

доспе у незгодну ситуацију са групом Сика сепаратиста у коју се инфилтрирао, шаље Чекову хитну поруку: „Укључи ме” (1995: 166).

Пре овога, Зулу је био нестао током тајног посла у Бирмингему. Како прича почиње, Индијски дом послао је Чекова у Зулуову кућу у предграђу Лондона да то истражи. Чековљев разговор са „Госпођом Зулу” је комично ремек-дело индијско-енглеског дијалога, али такође оставља сумњу да је њен супруг умешан у неке мутне радње са својим ортацима Сикима:

*„Средисте ви ову кућу бојама фино, јосиођо Зулу, вај-вај. Укусан декор, цакум-џакум, морам рећи. Па колико кристала! Тај неваљалац Зулу мора да ђрима превелику џлашу, више него ви сигурно, џрејрегенок ниједан.”*

*„Али не, како је шо мојуће? Уважени Дийши шанкха мора да ђрима далеко више од шефа Обезбеђења!”*

*„Нема месџа џогозрењу, џи. Само сам хџео да кажем какав сџе мајсџор у довијању.”*

*„Ал’нешџо мора да не ваља, на?” (1995: 147)*

Слободна мешавина енглеске и хинди синтаксе и речника – која више није у курзиву или преведена како би то учинио Киплинг – ураћа читаоца у бикултурални живот ликова. Док се разговор одмотава, сазнајемо како су двојица мушкараца усвојили своје надимке као школарци у Индији, блиско се идентификујући са мултинационалном посадом *Звезданих сџаза* као међупланетарним истраживачима: „Неустрашиви диплонаути. Наша вишегодишња мисија у циљу истраживања нових светова и цивилизација. [...] Они нису вође, као што вам је јасно, него врхунски професионалци” (1995: 149). У својим одраслим животима, њих двојица осцилирају између Енглеске и Индије, бавећи се политичким радом и шпијунажом. До краја приче, Чеков бива фатално увучен у репресивно саучесништво британске и индијске владе, док је Зулу – огорчен што индијска влада користи терористичке претње као изговор за угњетавање Сика – напустио владину службу, наставивши се у Бомбају као шеф двеју приватних компанија за обезбеђење. Он их назива Зулу штит и Зулу копље, сада одајући директну почаст Зулуима који су се одупирали ширењу холандских насеобина у Јужној Африци крајем осамнаестог века. Тако се футуристичка фантазија и империјална историја – *Звездане сџазе* и Фортрекери – спајају у бикултуралном Бомбају господина Зулуа.

\* \* \*

Бинационалне фикције често досежу мултинационални домет. У „Чекову и Зулуу”, америчка научна фантастика помаже јунацима да се нагоде са својим индијским/енглеским светом; у Волкотовом *Омеросу*, искуства на Светој Луцији и у Сједињеним Државама посредована су сећањима и сновима о Африци и Енглеској. Други писци конструишу потпуно мултинационална дела. Радња може прећи преко многих граница, или један локалитет може бити прожет мноштвом етничких група или пак бити преплављен потрошачким производима које мултинационалне корпорације продају широм света. Старија национална и империјална ривалства одјекују у овим новим глобалним односима; разумевање њихове динамике може нам помоћи да се оријентишемо у често дезоријентишућим световима глобалне фикције.

Некада војно а сада економско ривалство Јапана и Сједињених Држава сенчи роман Рјуа Муракамија *У мисо суџи* из 1997, чији је главни јунак тумач и водич за међународну клијентелу секс-туриста, углавном Американаца. За разлику од Истанбула Орхана Памука, Муракамијев Токио је град чији становници уопште немају жељу да постану неко други; заправо, „Јапан је суштински незаинтересован за странце” (Murakami, 2010: 10). Наратор Кенци примећује да је овај изолационизам можда за жаљење, али му пружа основу за живот: цватућа јапанска секс-индустрија усмерена је на локалну потрошњу, а странцима који не говоре јапански потребна је помоћ да се снађу. Кенци пружа ову услугу за позамашну надокнаду.

Иако Јапанци обраћају мало пажње на странце, Јапан је преплављен глобалним конзумеризмом, како у производњи, тако и у потрошњи добара. Америка је претежно у средишту опонашања и размене; јапански медији извештавају о свакој утакмици коју јапанска бејзбол звезда Хидео Номо одигра за Лос Анђелос Доџерсе, па чак приказују и најновију репортажу о рекреативним голф излетима Мајкла Џордана (2010: 13). У роману, јапански потрошачи размишљају о Америци као о шопинг-молу својих снова, као што проститутка говори муштерији Американцу који даје комплименте њеном енглеском:

*„Не! Хоћу боље да говорим, али њешко. Хоћу да зарадим њаре и одем у Америку.”*

*„Сћварно? Желиш ли да тамо идеш у школу?”*

*„Не школу! Глупа сам! Не, оћу да идем у Најкиџаун. [...] Велика зџрага, мноћо најки џродавница. [...] Моја друћарица ми џричала! Она кућује у Најкиџауну џеш, ано... десет џашика! О! Кућовина у Најкиџауну је мој сан.” (2010: 19)*

Свеобухватно присуство америчке културе најављено је већ у наслову романа, који је у оригиналу дат у јапанском фонетском писму; пресловљено, гласи *In za miso supi* – колоквијални јапански превод енглеског израза („у супи”) који је већ добио јапанску флексију у именовању супе као мисо. Токио обилује америчким и француским називима, залепљеним на продавницама без обзира на оригинално значење или контекст назива. Једина особа у роману која то сматра чудним јесте Кенцијев амерички клијент Френк, који је збуњен што се робна кућа зове „Тајмс сквер”. Он се буни: „Али Тајмс сквер се зове Тајмс сквер због тога што је стара зграда *Тајмса* била тамо. *Њујорк џајмс* нема зграду у Шинђукуу, зар не? [...] Јапан је изгубио рат, али то је било давно. Зашто и даље имитира Америку?” (2010: 25). Кенци је збуњен овим питањем и мења тему.

Насупрот теми Орхана Памука о амбивалентности Турске према културно и политички доминантном Западу, Рју Мураками види Јапан и Сједињене Државе као напоредна друштва. Можда јапански потрошачи безуспешно покушавају да имитирају холивудске звезде, попут Памукових Турака, али то чине и сами Американци. Договарајући се за први сусрет са Кенцијем, Френк му каже да ће га моћи препознати по великој сличности са глумцем Едом Харисом, али када се сретну у хотелском бару, Кенци открива да Френк нимало не личи на Еда Хариса – „више је лично на посредника у трговини или тако нешто. [...] Хоћу да кажем да ме је запањило колико је безличан и неинтересантан” (2010: 8).

Муракамијев мултинационални свет је културно и емотивно поравнат простор у којем су Јапан и Америка, бивши империјални супарници, постали налик једно другом. Аполитични Кенци ово сазнаје од Френка, коме је ту анализу својевремено препричала перуанска уличарка након што ју је чула од једног либанског новинара – прикладно транснационално кружење информација. Суштина је да „Јапанци никада нису искусили то да њихову земљу окупира друга етничка група, или да буду масакрирани или отерани у избеглиштво”, док је „историја окупација и асимилација ствар [...] коју дели већина европских и земаља Новог света, тако да је то, на неки начин, основ међународног разумевања. [...] По Либанцу, Јапан је можда једина нетакнута земља на свету, осим САД” (2010: 133–134). Спојивши своје некад одвојене историје, Јапан и Сједињене Државе су постали највећи играчи у новој Великој игри мултинационалних корпорација, претварајући људе у потрошаче са сличним последицама изолације, усамљености и притајеног лудила. Френк је најбољи пример за то у књизи: он се претвара да је бизнисмен који увози тојотине хладњаке у Сједињене Државе из југоисточне Азије, али је заправо крволочна луталица која вреба проститутке, угледајући се у својим поступцима делимично на филм *Kag jaŋaŋci uŋihu*.

У току романа – смеле мешавине ноар трилера и друштвене сатире – Мураками подстиче јапанске читаоце да преиспитају своје место у глобалном свету. Френк се прво чини као посебно ружан Американац, али како се прича одвија, он постаје мрачна истина о дехуманизованој модерности уопште: „[...] са свим овим друштвеним надгледањем и манипулацијом”, примећује Френк при крају књиге, „мислим да ћеш бити сведок пораста броја људи као што сам ја” (2010: 159). Док посматра Френка са фасцинантним ужасом – као Марло свог клијента Курца – Кенци мења улоге од водича до оног који бива вођен. „Али не могу да негирам да су моји тело и ум били увучени на непознату територију”, признаје касније у роману; „Чинило ми се као да слушам приче водича у некој неистраженој земљи” (2010: 157–158). Страни посетилац открива срце таме скривено испод јарких неонских светала метрополитанског Токија.

У потпуности смештен у неколико четврти Токија, *Умисо суџи* је мултинационална прича у „глокализованом” моду. Подједнако је могуће, међутим, да мултинационално дело заузме делокализирани приступ, умножавајући граничне прелазе до тачке нестајања – перспективе комично изражене у наслову филма из 1969. године *Ако је уџорак, ово је Белџија*. Упечатљиви фикционални поступак мултинационалног замагљивања је роман *Између* Кристин Брук-Роуз. Његова неименована јунакиња ради као симултани преводилац и проводи много времена у авиону, летећи с једне конференције на другу. Увек је између држава, веза и идентитета, што је чињеница коју роман оличава лингвистички: глагол „бити” се никада не појављује у књизи ни у једном облику, а јунакиња никад не користи заменицу „ја”.

За разлику од потпуно делокализираних дела Кафке или Бекета, *Између* садржи сцене у појединим земљама, укључујући Енглеску, Француску, Шпанију, Италију, Немачку, Пољску, Словенију, Грчку, Турску и Сједињене Државе. Ипак, темпо јунакињиног мултинационалног живота такав је да се активности изнова и изнова понављају, а једна хотелска соба спаја се у другу:



љубавница) које мушкарци у њеном животу стално очекују да игра, чак и када она превазилази ограничења било ког националног идентитета.

Савремени романи третирају глобализацију као моћну силу са двојаким учинцима. Глобализација замагљује националне границе и ремети моралне кодексе, чак и када потиснути сукоби наставе да избијају на језиве начине. Ипак, то подстиче слободу и самоспознају, распршујући провинцијализме и разбијајући све рутине. На завршним странама *Између*, јунакиња ове списатељице постигла је ново задовољство бивајући самодовољна или „*alleinstehende Frau*” (1986: 565) – дословно „слободна жена”, насупрот нестабилној претходној мешавини зависности и слободнолебдеће анксиозности. Напуштајући непрекидни живот масовног авионског превоза, купује компактан француски ауто за самостална путовања. Побрине се да спакује свој британски пасош и речник турских фраза, јер ће њено прво одредиште бити Истанбул, овде често симбол живота између (1986: 564). Напуштајући последњу конференцију у књизи, чује како се глобални жамор стишава иза ње, „док учесници Конгреса о традицији и иновацијама ако не можда о Улози писца у модерном свету брбљају” (1986: 574).

\* \* \*

Стамена јунакиња Кристин Брук-Роуз може нам показати адаптивни процес суочавања са пространим пејзажом светских језика, књижевности и култура. Пишући ову књигу,<sup>4</sup> настојао сам да створим мапу пута за истраживања нашег све ширег књижевног света. Епилог ће понудити нека иницијална упутства за руте које треба размотрити, али без обзира на ваш избор путања – курсеве, антологије, групе писаца у било којим најпримамљивијим вам периодима и областима – питања покренута у претходним поглављима могу вам помоћи да се оријентишете и схватите своја открића. Успео сам у свом настојању ако сте сада доброно на свом путу, спремни да се носите с бескрајним изазовом и задовољством светске књижевности: да читате, читате и још више читате.

#### ИЗВОРИ:

- Ali, T. (1993). "Literature and Market Realism". *New Left Review*, 199.
- Apuleius. (1989). *Metamorphoses*. (J. A. Hanson, ed. and trans.). 2 vols. Cambridge, MA: Loeb Classical Library 44, London: Harvard University Press.
- Borges, J. L. (1985). *Sabrana djela 1923–1982*. (K. Budor i dr., prev.). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Brooke-Rose, C. (1986). "Between". *The Christine Brooke-Rose Omnibus: Four Novels*. Manchester and New York: Carcanet.
- Kipling, P. (1999). *Кум*. (А. Крстић, прев.). Београд: Српска књижевна задруга.
- Kipling, R. (2009). "Departmental Ditties". *The Works of Kipling*. Roslyn, New York: Black, n. d., 1–14.
- Murakami, R. (2010). *U miso supi*. (Z. Trklja i Lj. Bubalo, prev.). Beograd: Booka.
- Pamuk, O. (2007). *Zovem se crveno*. (I. Panović, prev.). Beograd: Geopoetika.
- Pamuk, O. (2008). *Crna knjiga*. (M. Marinković, prev.). Beograd: Geopoetika.
- Pamuk, O. (2011). *Druge boje: eseji i jedna priča*. (M. Marinković, prev.). Beograd: Geopoetika.
- Rušdi, S. (1995). *Istok, Zapad*. (R. Sekulović, prev.). Beograd: Centar za geopoetiku.
- Walcott, D. (1990). *Omeros*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

(С енглеској љревео Здравко Пејровић)

<sup>4</sup> Дамрош мисли на своју књигу *How to Read World Literature* (2009) из које је и овај есеј. (Прим. љрев.)