

# KA GLOBALNOM

Vekovima su pisci obično pisali za domaću čitalačku publiku, čak i kada su svoje likove slali širom sveta. Džonatan Svift je smestio Liliput na obalu Sumatre, ali njegova satira bila je direktno usmerena na Britanska ostrva. Čak ga se ni francuska ili nemačka čitalačka publika nije neposredno ticala, a on nije mogao da očekuje da će ga stvarni Indonežani čitati više od Liliputanaca i Huinhma. Ipak, književne veze bile su još od početka globalne. Već u antici, pisci i njihova dela kružili su po udaljenim oblastima Rimskog carstva. Apulej iz Madaura odrastao je govoreći lokalnim severnoafričkim jezikom, punskim, ali je kao dečak poslat da se školuje u Grčkoj. Napisao je svoje *Metamorfoze* ili *Zlatnog magarca* na latinskom kako bi zabavio rimske čitaocima svog budalastog junaka u Tesaliji i Egiptu. Izvinjavajući se na početku na komičan način zbog svog nekonvencionalnog latinskog stila, Apulej poredi sebe sa cirkuskim jahačem koji skače s jednog galopirajućeg konja na drugog. On tvrdi da njegova jezička metamorfoza odražava fizičku transformaciju junaka i obećava čitaocima da će biti oduševljeni ako budu prisustvovali „grčkoj priči” napisanoj „oštrinom trske s Nila” (Apuleius, 1989: 3–5).

Slobodnije kulturne konfiguracije nadživele su imperije i širile su se preko granica bilo kog regiona. Klasični arapski pesnik Abu Nuvas bio je čitan u širokom spektru islamskih kultura od Maroka i Egipta do Persije i Severne Indije. Krajem devetnaestog stoleća, vek nakon što su američke kolonije postigle nezavisnost od Engleske, brza transatlantska trgovina stvorila je Marku Tvenu tržište u Engleskoj i dovela je Oskara Vajlda u Ameriku na predavačku turneju. Još dok je bio u svojim dvadesetim, Radjard Kipling – to „čudovišno derište”, kako ga je nazvao zavidni Henri Džejs – bio je čitan na pet kontinenata.

Neprekidno ubrzanje ekonomske i kulturne globalizacije danas je dovelo domete svetske književnosti na novi nivo. U starijim imperijalnim sistemima, književnost se obično izlivala iz centra metropole ka kolonijalnoj periferiji, sa Dikensom kao obaveznom lektinom u Indiji, poput Servantesa u Argentini. Kolonijalni pisci bi retko, ako i ikada, za uzvrat videli svoja dela u opticaju u Londonu ili Madridu, iako su stariji tekstovi poput *Mahabharate* i *Hiljadu i jedne noći* mogli biti prihvaćeni u inostranstvu kao reprezentivni nepromenljivih društava „bezvremenog Istoka”. Dramatični disbalansi u prevodenju istrajavaju i danas između moćnijih i manje moćnih zemalja, ali književnost sada kruži u više pravaca, pa čak i pisci iz veoma malih sredina mogu težiti da dosegnu globalnu čitalačku publiku.

Pariz, London i Njujork ostaju ključni centri izdavaštva, i kao što je Paskal Kazanova tvrdila u *The World Republic of Letters*, pisce iz perifernih oblasti obično moraju da prihvate izdavači i kreatori mišljenja u tim centrima kako bi dopreli do međunarodne čitalačke publike. Ipak, mnoga dela nalaze više izdavača na Sajmu knjiga u Frankfurtu, godišnjem događaju koji nije vezan ni za jednu bivšu carsku prestonicu, mestu gde izdavači i agenti iz celog sveta tragaju za uzbudljivim novim delima gde god da se mogu naći. Krajem osamdesetih, nekoliko stranih izdavača otkupilo je prevodilačka prava za *Hazararski rečnik* (1984) Milorada Pavića, još u rukopisu, iako je to bio prvi roman malo po-

znatog srpskog književnika. Pavićev roman je već 1988. godine postao dostupan ne samo na originalnom srpskom nego i na francuskom, engleskom, nemačkom, italijanskom i švedskom jeziku. Naredne godine pojavio se na španskom, portugalskom, katalonskom, danskom, bugarskom i holandskom, a u nekoliko sledećih godina počeo je da se prevodi i na neevropske jezike, uključujući hebrejski, turski, japanski i kineski. Pavićeva međunarodna čitalačka publika dosad bi mogla premašiti celokupnu odraslu populaciju njegove rodne Srbije.

Takvi uspesi predstavljaju suštinski novu situaciju, utičući na svaki aspekt književne produkcije, od nazora pisaca do odabira koje izdavači prave i dostupnih izbora za čitaoce. Novo globalno književno tržište pruža piscima velike mogućnosti, ali predstavlja i opasnosti. Meteorski uspon međunarodno priznatog pisca poput Salmana Rušdija može pokrenuti stampedo agenata i izdavača koji tragaju za još dela u sličnom tonu. Iznenadni uspeh Milorada Pavića je bio izuzetan, ali nije bio baš slučajan. Njegov *Hazarski rečnik* potpomognut je spojem dveju tržišnih sila: istočnoevropska dela su u osamdesetim bila u modi, plus široka popularnost „magijskog realizma” koji se povezuje s piscima poput Gabrijela Garsije Markesa. Rušdi je bio novi Garsija Markes, a sada su izdavači tražili novog Rušdija. Da se Pavićeva knjiga pojavila na tržištu deceniju ili dve ranije, bila bi odbačena kao ekscentrično delo iz opskurne zemlje, kojem se posrećilo da ima jedan ili dva niskotiražna prevoda.

*Hazarski rečnik* je profitirao od hirova međunarodnog tržišta, ali ispostavlja se da nema svaka knjiga koja se uklapa u trend trajnu pažnju. Drugorazredni škartovi biće reklamirani kao remek-dela, dok mnogo bolje knjige mogu biti zanemarene ako ne zvuče kao prošlogodišnji književni favoriti u dovoljnoj meri. Samim piscima je možda teško da se odupru globalnom toku, stvarajući delo koje se uklapa u strane stereotipe onog što bi jedan „autentični” indijski ili češki roman trebalo da bude. S druge strane, mogu se gomilati razvodnjene verzije popularnih pristupa, napisane površnim internacionalnim stilom udaljenim od bilo kakvog vitalnog kulturnog utemeljenja. Romanopisac i kulturni kritičar Tarik Ali sumorno je primetio:

*Od Njujorka do Pekinga, preko Moskve i Vladivostoka, možeš jesti isto smeće od hrane, gledati isto smeće na televiziji i, sve više, čitati isto smeće od romana. [...] Umesto „socijalističkog realizma” imamo „tržišni realizam”. (Ali, 1993: 140–144)*

Iako su ove opasnosti realne, one sigurno nisu veće na međunarodnom planu nego u nacionalnim književnostima. Izdavači gledaju da se oslanjaju na najnovije uspehe na domaćem tržištu, ticali se oni arktičkih istraživača, odvažnih trkačkih konja ili neobičnih belgijskih detektiva. *Gospodar prstenova* Dž. R. R. Tolkina izrodio je čitavu industriju knjiga fantastike smeštenih u imaginarne svetove, zajedno s mapama koje pokazuju put do neizostavnog utočišta čarobnjaka. Britanski izdavači danas tragaju po edinburskim kafićima za sledećom Dž. K. Roling, čiji Albus Dambldor mnogo duguje Tolkinovom Gandalfu Sivom. Bilo da se obraćaju domaćoj ili međunarodnoj publici, pisci koji se pokazuju kao zaista značajni jesu oni koji najkreativnije savlađuju tenzije i mogućnosti svoje kulturne situacije. Ovaj tekst će istražiti različite strategije koje su pisci razvili kako bi dopreli do čitalačke publike u globalizovanom svetu.

## Glokalno i delokalizovano

Pisci u metropolitanskim centrima ne moraju nužno da prilagođavaju svoje metode kako bi bili dostupni čitaocima izvan svoje matične zemlje, s obzirom na to da će mnoge njihove književne pretpostavke i kulturne reference biti shvaćene u inostranstvu na osnovu ranije upoznatosti čitalaca s pređašnjim klasicima u njihovoj tradiciji. Balzak i Viktor Igo su već predstavili Pariz mnogim novim čitaocima Prusta, koji zauzvrat utire put pariskim scenama Đune Barns i Žorža Pereka. Publika širom sveta imaće jasne slike Menhetna i Los Anđelesa zahvaljujući globalnom dometu američkog filma i televizije, koliko god probrane i stilizovane te slike bile. Pisci u Džakarti i Sao Paulu ne mogu pretpostaviti takvu opštu upoznatost sa svojim gradovima, a međunarodno nastrojeni pisci tamo i drugde morali su da osmisle strategije za prevazilaženje problema kulturološke udaljenosti.

Jedan metod bio je da se piše u delokalizovanom maniru, bez bilo kakvog direktnog pozivanja na običaje, mesta, ljude i događaje matične zemlje. Renesansni pisac mogao je učiniti ovo sam po sebi, usvajajući međunarodne norme forme i sadržaja. Poljski pesnik koji piše sonete svojoj Agnješki ili holandski pesnik koji piše u slavu svoje Aneke mogao je da se osloni na univerzalni skup petrarkističkih ritmičkih shema i metafora. Da su se susrele s pesmama svojih ljubljenih u francuskom prevodu, čak bi i Aneki i Agnješki možda bilo teško da pogode koji je sonet napisan za koju, posebno ako su ih obojica pesnika nazivali jednostavno „Sintija”.

Uspon romanesknog realizma u devetnaestom stoleću doveo je do sve prisutnijeg naglašavanja lokalnih detalja i nacionalnih briga, zahtevajući od čitalaca da steknu viši stepen opštih znanja o lokalnoj kulturi, što je implicitna prepreka čitanju novih dela iz nepoznatog regiona. U dvadesetom veku, međutim, različiti pisci raskinuli su s normama realizma i počeli da smeštaju svoje priče u misteriozne, amblematične prostore. Kafkin zamak i kažnjenička kolonija, Borhesove kružne ruševine i goli predeli Beketovih komada mogli bi zaista biti smešteni bilo gde, ili barem u bilo koju zemlju naseljenu samovoljnim vlastima (Kafka), melanholičnim lingvistima (Borhes) ili starijim građanima u kantama za smeće (Beket). Bilo koji pisci su mogli odabrati ovaj pristup, ali uočljivo je da su sva tri upravo imenovana pisca bili rođeni u perifernim gradovima (Prag, Buenos Ajres, Dablin), tradicionalno u senci imperijalnih sila koje su dugo vladale njihovim zemljama. Sva trojica su izabrali da prevaziđu provincijalizam koji su smatrali zatupljujućim.

Da uzmemo primer Borhesa – on je počeo s pisanjem realističnih priča smeštenih u Buenos Ajresu, ali je uvideo da je taj lokalistički pristup ćorsokak. U eseju iz 1951. godine „Argentinski pisac i tradicija”, Borhes piše:

*Godinama sam, u sad već, na sreću, zaboravljenim knjigama pokušavao ispisati čar i bit najudaljenijih četvrti Buenos Ajresa; razbacivao sam se lokalnim izrazima, kako je prirodno, nisam propuštao riječi kao što su kavgađžija, milonga, ograda i druge, i tako sam napisao te zaborava vrijedne i zaboravljene knjige. (Borges, 1985: 267)*

Zablistao je kao pisac kada je uvideo da je za Argentine „naša tradicija sva zapadna kultura [...] i da moramo misliti da je naša tečevina svemir” (1985: 269–270).

Daleko od toga da se osećao neprivilogovanim zbog svoje udaljenosti od metropolitanske Evrope, Borhes je tvrdio da argentinski pisci imaju koristi od nje jer ostvaruju posebnu slobodu i originalnost u korišćenju evropskih formi i motiva. Interesantno je da on podupire ovu tvrdnju poredeći Argentine s evropskim Jevrejima koji se „ističu u kulturi Zapada zato što djeluju u njoj, a istovremeno prema njoj ne osjećaju naročitu privrženost”. On smatra da smo „mi Argentinci, i Južnoamerikanci općenito, u sličnom položaju; možemo se služiti svim evropskim temama bez predrasuda, s nepoštovanjem koje može uroditi, i već je urodilo, sretnim posljedicama” (1985: 269). Zadojen ovom suverenom neposlušnošću, Borhes je svoje zrele priče smštao gde god mu je odgovaralo, a zajedno su se rasprostrli po celom svetu.

Potpuno drugačija strategija može se opisati kao „glokalna”. Ovaj termin je prvobitno postao popularan u ranim devedesetim među nevladinim grupama koje žele da „razmišljaju globalno, deluju lokalno”. U književnosti, glocalizam ima dva osnovna oblika: pisci mogu da obrađuju lokalna pitanja za globalnu publiku – čineći to prema spolja iz svog određenog mesta – ili mogu da se opredele za kretanje iz spoljašnjeg sveta prema unutra, predstavljajući svoje lokalno kao mikrokosmos globalne razmene. Pojedina dela znače kretanje u oba smera, što je dobro izraženo u *Omerosu* kada Dereku Volkotu otac namenjuje svoje poetsko životno delo:

*Izmeri dane koji su ti ostali. Čini samo onaj napor  
koji ti srce sa desnom rukom spaja: uprosti svoj  
život do jedne slike, jedra koje napušta luku  
i jedra koje pristiže.* (Walcott, 1990: 72)<sup>1</sup>

Pisanje za globalnu publiku uključuje svesni napor kulturološkog prevođenja, a često podrazumeva i direktno jezičko prevođenje. Za razliku od ranog Borhesa, koji je očekivao da se njegovi argentinski čitaoci čuvaju *cuchilleros*-a (kavgadžija) dok sviraju tango uz sinkopirani ritam *milonge*, Volkot piše uglavnom za nekarijske čitaoce koji će njegovim pesmama prići bez ikakvog znanja o okruženju, običajima i istoriji ostrva s kog potiče. Volkot ipak obuhvata istoriju Svete Lucije i lokalne karakteristike njenog pejzaža, ali čini to tako što čitaoce poučava šta je potrebno da znaju kako bi razumeli njegove stihove. Početne stranice *Omeros*a su prošarane kreolskim terminima za lokalno drveće u kurzivu (*laurier-cannelles*, *bois-campêche*, *bois-flot*), ali ovi termini su nenametljivo objasnjeni ili kontekstualizovani za nekreolske govornike, a poema nas postepeno prilično poučava o istoriji ostrva.

Volkotovi jezički i kulturološki autoprevodi oslanjaju se na eksperimente u glocalizovanom pisanju duge čitavo stoleće, često usavršavajući tehnike koje je s najviše uticaja razvio Radjard Kipling. Možda prvi globalni pisac u modernom smislu, Kipling je brzo prešao s pisanja za isključivo lokalnu publiku na obraćanje čitateljstvu diljem sveta. Rođen u Indiji 1865, kao dete je tečno govorio hindi i engleski. Poslat je kao šestogodišnjak

<sup>1</sup> Ukoliko nije drugačije naznačeno u spisku izvora, svi prevodi citata su prevodiočevi. (*Prim. prev.*)

u Englesku radi školovanja, potom se vratio u Indiju sa šesnaest godina. Uskoro se zaposlio kao novinski reporter za *Civil and Military Gazette* u Lahoru. Njegove prve pesme i priče – objavljivane da bi ispunile prazan novinski prostor – pisane su za anglo-indijsku zajednicu. U njima se nazivi mesta i termini na hindiju često ostavljaju bez pojašnjenja, a uopšteno se podrazumeva dobro poznavanje lokalnih osobenosti.

Ipak, Kipling je već pisao i kao domaći pisac i kao autsajder. Po povratku u Indiju 1881. godine, brzo je osvežio tečno znanje hindija, ali sada je mesta svog dečastva video iz perspektive „povratnika iz Engleske”. Kako su njegova dela postala popularna u inostranstvu, Kiplingov sledeći korak bilo je tek prevođenje lokalnih osobenosti udaljenim čitaocima. Postao je vešt u uklapanju objašnjenja i direktnih prevoda u svoj narativ, pogotovo nakon što je definitivno napustio Indiju 1889. godine, živeći prvo u Londonu, potom u Vermontu, da bi se naposljetku ponovo smestio u Englesku. Njegov roman *Kim* iz 1901, primera radi, počinje živopisnim prizorom koji za čitaoce priprema teren politički i jezički:

*Sedeo je, uprkos opštinskoj naredbi, zajahavši top Zam-Zamah na njegovom ciglenom postolju preko puta starog Ađib-Ghara – Kuće čuda, kako domoroci nazivaju muzej u Lahoru. Onaj ko drži Zam-Zamah, tog „zmaja koji bljuje vatru”, drži sav Pandžab; jer je veliko zelenkasto bronzano oruđe uvek prvo u osvajačevom plenu.*

*Za Kima je bilo izvesnog opravdanja – on beše odgurnuo Lala Dinanatovog sina sa nosača cevi – pošto su Englezi držali Pandžab, a Kim je bio Englez. (Kipling, 1999: 5)*

Na nekoliko stranica Kipling nastavlja da niže mnoštvo hindi termina (*jadoo, faquirs, ghi, parhari* i druge), ponekad ih prevodeći u zgradama, ponekad ih definišući u narednoj parafrazi, ponekad oblikujući kontekst da bi sugerisao značenje.

Roman je prepun živopisnih lokalnih detalja o kojima se Kim neprestano raspituje ili ih sam procenjuje, što je veoma korisno za čitaoca. Stoga, kada sretne staricu koja vozi „šareno oslikan *ruth*, iliti porodična volujska kola”, u pratnji osam slugu, Kim ih posmatra okom gotovo profesionalnog etnografa:

*Kim kritički odmeri pratnju. Polovina njih bili su tankonogi, sedobradi Oriji iz donjih oblasti. Druga polovina behu brđani sa severa, odeveni u sukno i sa filcanim šeširima; a ta mešavina je govorila sama za sebe, čak i da on ne beše načuo neprestano kavženje između dve grupe. Starića je putovala na jug u posetu – verovatno bogatom rođaku, najverovatnije zetu, koji u znak poštovanja beše poslao pratnju. Brđani su jamačno pripadali njenom narodu – ljudi iz Kulua ili Kangre. Bilo je sasvim jasno da ona ne vodi kćer na venčanje, inače bi zavese bile ušivene kod kuće, a čuvar nikom ne bi dozvolio da se približi kolima. Vesela i žustra gospa, mislio je Kim, održavajući ravnotežu s balegom u jednoj ruci... (1999: 88)*

Kipling uvećava mogućnosti da čitaocima objasni lokalne običaje. Kim je istovremeno upućeni insajder odgajan u Indiji i anglo-irski autsajder. Na pragu adolescencije, on je podjednako dete svoje zemlje i novajlija u svetu odraslih koji treba da bude podučen o svim detaljima političkih intriga. U velikom delu knjige on je u društvu vremenog tibetanskog lame koji je vešt u objašnjavanju drevnih orijentalnih ideja, ali je takođe stranac sam po sebi, često neupućen u indijske običaje, koje Kim tada može da pojasni. Još neu-

pućeniji su mnogi Evropljani koji se pojavljuju u priči, ne samo Englezi već i suparnički francuski i ruski agenti, dok se svi bore za moć u „Velikoj igri” kako bi kontrolisali indijski potkontinent i okolne zemlje.

Najzanimljiviji učesnik u igri u Kiplingovom romanu jeste Hari Čander Mukerdži, „babu” ili indijski službenik kolonijalne britanske uprave. Kipling je bio upotrebio to ime u „Šta se dogodilo”, šaljivoj ranoj pesmi o nepromišljenom dopuštanju poverljivim domocima da se razmeću i o evropskom oružju:

*Hari Čander Mukerdži, dika Boubazara  
Vlasnik štampe meštanske Barišter-at-Lar-a  
Čekao na Vladin pristanak da bar  
Nosi mnoštvo sablji i pušaka par.* (Kipling, 2009: 8)

Hari pada kao žrtva sukoba s manje uglednim domocima kojima je takođe odobren odveć lak pristup evropskom oružju. Deceniju i po kasnije, Hari babu iz *Kima* je mnogo kompleksniji lik. Ako je Kim prividni etnograf indijskog društva, Hari uistinu pravi etnografska zapažanja u svakoj prilici. On se ovim hobijem bavi s naučnim žarom, a najveća ambicija mu je da postane član Britanskog kraljevskog društva. S obzirom na kolonijalni položaj, taj san je neostvariv, čak apsurdan. Ipak, umesto da se podsmeva Hariju zbog njegovih pretenzija kao što je to učinio u ranijoj pesmi, Kipling koristi ovaj malo verovatni san da ga poveže s britanskim pukovnikom Krejtonom, jer „duboko u njegovom srcu takođe je počivala želja da iza svog imena napiše 'Č. K. A. N.' [...] Stoga se Krejton osmehnu i steče bolje mišljenje o Hariju babuu, koga vodi istovetna želja” (Kipling, 1999: 227).

Etnografska veština pomaže Hariju babuu u poslu vladinog agenta, pružajući mu uvid u običaje i motive kako Indijaca tako i Evropljana. Posebno je vešt u skrivanju sopstvenih motiva od Evropljana igrajući ulogu nesrećnog egzaltiranog orijentalca. U ključnoj epizodi, on je nadvladao dvojicu stranih agenata koji su potpuno zaokupljeni njegovim činom:

*„Nesumnjivo, momak je jedinstven”, reče viši od dvojice stranaca. „On je kao noćna mora bečkog glasonoše.”  
„On predstavlja in petto Indiju u prelaznom dobu – čudovišno ukrštanje Istoka i Zapada”, odgovori Rus. „Samo mi umemo da se nosimo s istočnjacima.”* (1999: 309)

Prečesto smatran samo pesnikom „tereta belog čoveka”, Kipling ovde stoji čvrsto na strani kulturnog hibridizma, što se čini monstruoznim jedino samozadovoljnom ruskom agentu koji postaje žrtva sopstvenih stereotipa.

\* \* \*

Dok je Kipling pisao o lokalnom za globalnu publiku, drugi pisci izabrali su suprotni vid globalizma: da globalno donesu kući. Sazrevajući u Turskoj tokom šezdesetih godina prošlog stoleća, Orhan Pamuk je u ovom vidu globalizma pronašao način da se po-



zabavi dvojakom situacijom moderne Turske u svetu. Dugo centar velike imperije koja je dominirala većinom Srednjeg istoka i Istočne Evrope, krajem devetnaestog stoleća Turska je izgubila kolonijalne posede, a turske političke vođe i intelektualci počeli su da preispituju tursku situaciju. Tokom procesa vesternizacije koji je kulminirao pod vođstvom Mustafe Kemala Atatürka dvadesetih godina, Turska je usvojila zapadnjački vojni, državni i obrazovni sistem, čak je prebacila sistem pisanja iz arapskog u modifikovano latinično pismo. Književne promene sledile su ove kulturne revolucije, među njima i uvođenje zapadnog romana kao nove istaknute forme. Sve više turskih pisaca počelo je da piše romane adaptirajući evropske modele modernizma i socijalističkog realizma, kako bi istražili tursko društvo i sukob nacije sa širim svetom.

Nijedan turski pisac nije se više bavio dvojakošću ovog sukoba od Orhana Pamuka, romanopisca koji je potpuno internacionalan u gledištima i književnim referencama, a ipak nepokolebljivo lokalan u izboru materijala. Pamuk je pronašao u svom rodnom Istanbulu – fizički podeljenom između evropske polovine na jednoj strani Bosfora i azijske polovine s druge strane – savršen simbol turskog dvostrukog identiteta. U nizu romana i memoarskoj knjizi *Istanbul* ispitivao je ono što opisuje kao želju Turaka da budu neko drugi, često otelotvorujući ovu temu u likovima koji menjaju, spajaju ili gube identitete.

U romanu *Crna knjiga* iz 1990. godine, novinar po imenu Dželal je nestao: možda ga je ubio neko koga je razbesneo svojim pisanjem – njegovi eseji ironično ispituju istanbulske tradicije i spornu modernost – ili je možda pobegao s prepredenom Rujom, ženom svog rođaka Galipa. U potrazi za tragovima nestanka, Galip pažljivo iščitava Dželalove novinske kolumne, od kojih se jedna odnosi na posetu podrumu punom neobičnih lutaka. Njihov tvorac je zanatlija po imenu majstor Bedi, čiji sin pokazuje lutke Dželalu, napominjući da je „posebna stvar koja nas čini onim što jesmo” bila pokopana unutar ovih neobičnih i prašnjavih stvorenja” (Pamuk, 2008: 61). Nesvakidašnje lutke, kreacije majstora Bedija prikazuju gangstere, švalje, učenjake, prosjake i trudnice, ali ono što ih istinski izdvaja jesu njihovi gestovi. Majstor Bedi je proveo duge sate u kafanama pamteći sve male gestove istanbulske svakodnevice, i svoje likove je ispunio njima: lutke su u pozama klimanja glavom, kašljanja, oblačenja kaputa ili češanja nosa na precizno prikazane turske načine.

*Trompe-l'oeil* remek-dela majstora Bedija skupljaju prašinu u podrumskoj radionici zato što ih ne želi nijedna prodavnica jer „lutke i odela koje je napravio ne liče na ljude iz evropskih zemalja koji služe za uzor, već na naše ljude” (2008: 74). Jedan aranžer izloga divi se majstorstvu majstora Bedija, ali se odlučno protivi:

[...] zato što Turci više ne žele da budu Turci, već nešto drugo. Zato su izumeli revoluciju u odevanju, obrijali brade, promenili svoj jezik i pismo. Jedan vlasnik prodavnice koji je voleo da govori kratko i jezgrovito, objasnio mu je da mušterije zapravo ne kupuju odeću, već privid. Ono što u stvari žele da kupe jeste privid da mogu da budu kao drugi koji nose tu odeću. (2008: 74)

Čak i u „Harodsu” ili „Mejsiju”, naravno, aranžeri izloga mogli bi se ustezati od izlaganja prosjaka koji kašlju ili snuždenih domaćica opterećenih pletenim torbama; i zapad-

ni potrošači reaguju na snove o eleganciji. Ono što Dželalu lutke čini istinski čudnim jeste nešto mnogo konkretnije: ljudi koje poznaje više ne koriste gestove koje je godinama ranije sačuvao majstor Bedi. U međuvremenu, poplava uvezenih zapadnih filmova toliko je očarala stanovnike Istanbula da su se odrekli starih gestova i usvojili one prikazane na filmu. Sada su sve „počeli da [...] imitiraju”, jer je nacija filmskih gledalaca praktikovala „onaj grohotan smeh usvojen iz filmova, sve one naučene i neumեսne gestove od držanja šolje za čaj do oblačenja jakne, od otvaranja prozora do lupanja vratima” (2008: 76–77). Zaprepaščenog ovom spoznajom, Dželala prašnjave lutke podsećaju na „božanstva koja pate zato što su izgubila svoju prostodušnost, stradalnike u beznađu što ne mogu da budu neko drugi, nesrećnike koji se ubijaju zato što im nije dato da vode ljubav” (2008: 77).

Pamuk opsežnije razvija temu turskog identiteta u eseju pod nazivom „Šta je Evropa?”:

*Za one poput mene, koji su živeli na granici Evrope, u neizvesnosti, kojima su knjige bile jedino društvo, Evropa je uvek predstavljala budućnost i san; dobra ili loša, željena ili strahom ispunjena fantazija, cilj ili opasnost što se bliže. Budućnost, ali uspomena nikada.* (Pamuk, 2011: 174)

Pamukove knjige istražuju izazove identiteta i kulturnog sećanja koje je donela vester-nizacija, i to najrečitije u *Zovem se Crveno* (1998). Smešten u devedesete godine šesnaestog stoleća, ovaj roman se usredsređuje na sukobe između minijaturista odanih stilizovanim tradicijama persijske umetnosti i onih koji žele da usvoje zapadni vid realizma zasnovanog na perspektivi. Konstantinopolj napeto balansira – poput Kalvinovog visećeg grada – između Azije i Evrope. Ljudi sede na indijskim ćilimima, pijući čaj u kineskim šoljicama uvezenim preko Portugala, obitavajući između srednjoistočne prošlosti i budućnosti na Zapadu.

U ovoj uskovitlanoj matrici konkurentskih kultura, slikarstvo u italijanskom stilu počinje da potiskuje velike tradicije islamske umetnosti jer ljudi bivaju očarani idejom da portreti mogu preneti njihovu individualnost (novu zapadnjačku vrednost) umesto opštijih svojstava karaktera i statusa. Tradicionalisti prigovaraju – jedan lokalni pripovedač ima naslikano drvo koje izražava zadovoljstvo što je izbeglo da bude prikazano u novom realističkom stilu:

*Ja, siroto drvo koje vidite, Bogu zahvaljujem što me ne nacrtate s takvim naumom. A i to nije zato što se plašim da bi me, da su me naslikali u skladu sa franačkim manirima, svi istanbulski ke- rovi zapišavali pomislivši da sam pravo drvo. Ja i ne želim da sam pravo drvo, nego ono što drvo znači.* (Pamuk, 2007: 74)

Istorija je na strani pozapadnjačenih realista, ali ipak oni nikada neće postići uspeh ako prosto pokušavaju da budu više italijanski od italijanskih slikara kojima se dive. *Zovem se Crveno* tiče se potrage za ubicom među sultanovim minijaturistima, za koga se ispostavlja da je zapadnjak koji ubija rivale suprotstavljene novom stilu. Ipak, na kraju knjige, on uviđa da je njegovo tajno remek-delo – vlastiti autoportret kao sultana u italijan-



skom stilu – neuspeh, nespretna imitacija loše shvaćene tehnike. „Osećam se kao đavo”, priznaje, „ne zato što sam ubio dvoje ljudi, nego zato što je jedna ovakva moja slika izrađena. Mislim da sam njih dvojicu ubio da bih ovu sliku mogao da izradim. Ali me plaši samoća mog novog stanja. Imitirati franačke majstore, a ne uspeti ovladati njihovim umecem, minijaturistu još više pretvara u roba” (2007: 399).

Poput lutaka iz *Crne knjige*, tobožnji zapadnjak završio je kao izopštenik, razapet između dva sveta kojima nikad ne može u potpunosti pristupiti. Ipak, *Zovem se Crveno* je razigrana knjiga, ispunjena visokom i niskom komedijom usred bolne usamljenosti neispunjenih romantičnih i kulturnih želja. Pamukov roman je, zapravo, najbolji odgovor na problem koji tako pronicljivo postavlja: to je živopisan hibrid koji iznova stvara nestalu otomansku prošlost služeći se svim tehnikama zapadnog romana. Pamuk ih koristi i takođe ih transformiše na nove načine; njegova knjiga je podeljena u pedeset i devet kratkih poglavlja, svako naslovljeno da najavi svog pripovedača: „Zovem se Crni”, „Ja, Šekure”, „Ja sam drvo”, „Mene će nazivati ubicom”. Ovi minijturni autoportreti se povezuju kako bi formirali sveobuhvatan istorijski roman.

Poput Borhesa, Pamuk podjednako pristupa zapadnoj kulturi i sopstvenoj naciji sa suverenom slobodom. Esej „Mario Vargas Ljosa i književnost Trećeg sveta” zvuči kao portret samog Pamuka: „Ako postoji nešto što tu literaturu, literaturu Trećeg sveta, čini drugačijom, [to je] činjenica da pisac zna da je daleko od centara u kojima se stvara a ne piše istorija njegovog delovanja, njegove umetnosti (umetnosti romana) i da piše pridodajući joj i tu udaljenost.” Ipak, daleko od toga da predstavlja nedostatak za pisca,

*ta izopštenost spasava pisca od brige oko nekih problema originalnosti. Autori Trećeg sveta ne moraju da se upuštaju u opsesivnu utakmicu oko identiteta sa piscem-ocem koga su, radi razvoja sopstvene ličnosti i identiteta, odabrali za uzor. Zato što im, kako pokazuju romani Vargasa Ljose koji vrve od socijalnih problema i prošlosti Perua, geografska pozicija pisca Trećeg sveta, činjenica da su mu teme sasvim nove i netaknute, štaviše pojava novih čitalaca u njegovoj zemlji kojima sanja da se obrati, njihova naivnost i različitost, mogu spontano podariti originalnost i autentičnost. (Pamuk, 2011: 156–157)*

Pamukov naglasak ovde je na lokalnoj upotrebi na koju pisac može da primeni tehnike koje uvozi spolja, otvarajući nove puteve koje nisu krčili nacionalni pisci pre njega. Na ovaj način, lokalizovani globalizam utiče na oblik dela kao i na teme unutar njega.

U tom procesu, Pamuk nadilazi ili/ili izbore koje su spoznali zapadnjački ubica i tradicionalističko drvo. On živi istovremeno u otomanskoj prošlosti i u postmodernoj sadašnjosti, kao što živi podjednako u Istanbulu i izvan njega, unutar i izvan stranica svoje fikcije. U neposrednom izrazu ovog udvostručenog identiteta, Pamuk uključuje u roman mladića po imenu Orhan, sina junakinje romana Šekure, što je takođe ime Pamukove majke. U završnim rečenicama romana, Šekure zaveštava svoju pripovest sinu, nadajući se da će on od toga sačiniti ilustrovanu priču, ali nas upozorava da rezultat ne shvatamo previše bukvalno: „Jer nema laži koju taj izvalio ne bi da bi mu priča lepa i uverljiva bila” (Pamuk, 2007: 524).

## Binacionalno i multinacionalno

Globalno je često suprotstavljeno lokalnom, paralelno sa dihotomijom života kod kuće i života u inostranstvu. Glavni efekat savremene globalizacije, međutim, bio je da iskomplikuje samu ideju „domaćeg”. Sve više, pojedinci i grupe koje migriraju neguju aktivne veze u dvema široko odvojenim zajednicama, održavajući bliski kontakt putem mobilnih telefona, interneta i avionskih letova. I dalje ima pisaca koji se neprestano sele, kao što su to pre njih činili Džejms Džojls, Margerit Jursenar i Vladimir Nabokov, skućivši se najzad daleko od domovine. Ipak sve veći broj pisaca podeli svoje vreme na dve ili više lokacija, aktivno učestvujući u odvojenim zajednicama i često pišući za obe i o obema.

Mnogo godina je Derek Volkot boravio i u Sjedinjenim Državama i na Karibima, i već bi verovatno trebalo da se smatra afroameričkim i karipskim piscem. U ključnim scenama *Omerosa*, smeštenim u Masačusetsu i na Svetoj Luciji, pesnik se nalazi i kod kuće i van nje u svom rodnom mestu i u svojoj novoj zemlji – uobičajena tema u onome što se može nazvati binacionalnom svetskom književnošću. Tokom redovnih poseta Svetoj Luciji, često se oseća kao turista, rodno ostrvo mu izgleda „kao razglednica” (Walcott, 1990: 69). Čak i dok mu očev duh predaje životnu misiju da piše o ljudima i istoriji svog ostrva, ispred njih se u luci nazire prekookeanski brod. Kruzer ne dovozi samo imućne strance koji lokalne stanovnike posmatraju naprosto kao sluge ili lokalnu boju; to je takođe i zabrinjavajuća slika pesnikovog bekstva u internacionalnu slavu i bogatstvo, „Njegov trup sjajan kao papir / ukrašen privilegijom [...] Slava je onaj beli brod / na kraju tvoje ulice” (1990: 72). Živeći najvećim delom godine u Bostonu, pesnik je dvojako primljen u tamošnju lokalnu scenu: kad izađe iz Muzeja lepih umetnosti u sumrak, ne može da uhvati taksu jer ga taksisti doživljavaju kao Afroamerikanca u centru grada i odbijaju da se zaustave zbog njega (1990: 184).

Iako je ovaj binacionalni život stalan izvor neizvesnosti i nelagode za Volkota (ili lika tog imena u *Omerosu*), to je naposletku vrelo poetske snage, jer on stiče širinu iskustva i vizije koje njegov otac nikad nije imao. Iako je Vorvik Volkot bio darovit amaterski slikar i pesnik, njegov život u provinciji na kolonijalnoj Svetoj Luciji odsekao ga je od šireg sveta, a njegovo književno iskustvo bilo je uglavnom ograničeno na stari komplet *Najvećih svetskih klasika* u lokalnoj berbernici (1990: 71). Nasuprot tome, živeći pola godine u Bostonu, njegov sin može potpunije da razvije pesnički dar, a prilikom posete Irskoj čak ima i duha Džejmisa Džojlsa za vodiča (1990: 201). Vorvik Volkot i sam ističe ovo kasnije u poemi: pojavljujući se sinu neočekivano na plaži u Masačusetsu, Vorvik odbija sinovljevu ponudu: „Mogli bismo da odemo na toplije mesto” (1990: 187). Može da se vrati kući u dogledno vreme, odgovara Vorvik, ali prvo – „moraš ulaziti u gradove / koji se otvaraju kao *Svetski klasici* [...] / Jednom kad vidiš sve i odeš svuda / ceni naše ostrvo zbog njegovih zelenih jednostavnosti” (1990: 187).

Binacionalna perspektiva izražena je u samoj strukturi prekretničkog romana Hulina Kortasara *Školice* (1963). Prvi odeljak pod nazivom „S one strane” smešten je u Pariz, gde je Kortasar živeo dugi niz godina; sledi drugi odeljak, „S ove strane”, smešten u Buenos Ajres, gde je Kortasar odrastao. Poslednji odeljak naslovljen je „Sa drugih strana”,

i skup je „neobaveznih poglavlja” neizvesnog statusa u narativu. Ovako podeljena struktura izukršтана je sa drugom, alternativnom strukturom. Dok se u knjizi sto pedeset i pet numerisanih poglavlja bez naslova mogu čitati uzastopno, uvodna napomena takođe poziva čitaoca da tekst čita napreskok, čineći to sasvim drukčijim redosledom navedenim na početku, onim koji na drugačiji način otkriva razvoj Kortasarovih nomadskih likova.

Tri decenije kasnije, Salman Rušdi usvojio je podjednako binacionalnu strukturu za svoju zbirku priča *Istok, Zapad* (1994). Knjiga je takođe podeljena u tri odeljka; tri priče pod naslovom „Istok” smeštene su u Indiju; tri priče pod naslovom „Zapad” smeštene su u Evropu; a tri priče u poglavlju „Istok, Zapad” uključuju kretanja tamo-amo između kontinenata. Središnja priča ovog poslednjeg odeljka, „Čekov i Zulu”, na primer, ukazuje na dvostruku nacionalnost u samom naslovu. Ipak, priča se uopšte ne bavi Rusima i Južnoafrikancima. Zapravo, naslovni likovi su dva indijska radnika britanske tajne službe – moderne verzije Kiplingovog Harija babua – koji vole da zamišljaju sebe kao glumce iz *Zvezdanih staza*, s tim da su modifikovali ime Japanca gospodina Zulu: „Zulu je bolje ime za [...] osumnjičenog divljaka. Za nabeđenog izdajnika”, kako primećuje Čekov (Rušdi, 1995: 151). Zulu i on redovno prevode svoja iskustva u termine iz *Zvezdanih staza*. Kada Zulu dospe u nezgodnu situaciju sa grupom Sika separatista u koju se infiltrirao, šalje Čekovu hitnu poruku: „Uključi me” (1995: 166).

Pre ovoga, Zulu je bio nestao tokom tajnog posla u Birmingemu. Kako priča počinje, Indijski dom poslao je Čekova u Zuluovu kuću u predgrađu Londona da to istraži. Čekovljev razgovor sa „Gospođom Zulu” je komično remek-delo indijsko--engleskog dijaloga, ali takođe ostavlja sumnju da je njen suprug umešan u neke mutne radnje sa svojim ortacima Sikima:

„Srediste vi ovu kuću bogami fino, gospođo Zulu, vaj-vaj. Ukusan dekor, cakum-pakum, moram reći. Pa toliko kristala! Taj nevaljalac Zulu mora da prima preveliku platu, više nego vi sigurno, prepredenko nijedan.”

„Ali ne, kako je to moguće? Uvaženi Dipti tankha mora da prima daleko više od šefa Obezbeđenja!”

„Nema mesta podozrenju, đī. Samo sam hteo da kažem kakav ste majstor u dovijanju.”

„Al' nešto mora da ne valja, na?” (1995: 147)

Slobodna mešavina engleske i hindi sintakse i rečnika – koja više nije u kurzivu ili prevedena kako bi to učinio Kipling – uranja čitaoca u bikulturalni život likova. Dok se razgovor odmotava, saznajemo kako su dvojica muškaraca usvojili svoje nadimke kao školarci u Indiji, blisko se identifikujući sa multinacionalnom posadom *Zvezdanih staza* kao međuplanetarnim istraživačima: „Neustrašivi diplomati. Naša višegodišnja misija u cilju istraživanja novih svetova i civilizacija. [...] Oni nisu vođe, kao što vam je jasno, nego vrhunski profesionalci” (1995: 149). U svojim odraslim životima, njih dvojica osciliraju između Engleske i Indije, baveći se političkim radom i špijunažom. Do kraja priče, Čekov biva fatalno uvučen u represivno saučesništvo britanske i indijske vlade, dok je Zulu – ogorčen što indijska vlada koristi terorističke pretnje kao izgovor za ugnjetavanje Sika – napustio vladinu službu, nastanivši se u Bombaju kao šef dveju privatnih kompanija za

obezbeđenje. On ih naziva Zulu štit i Zulu koplje, sada odajući direktnu počast Zuluima koji su se odupirali širenju holandskih naseobina u Južnoj Africi krajem osamnaestog veka. Tako se futuristička fantazija i imperijalna istorija – *Zvezdane staze* i Fortrekeri – spajaju u bikulturalnom Bombaju gospodina Zulua.

\* \* \*

Binacionalne fikcije često dosežu multinacionalni domet. U „Čekovu i Zuluu”, američka naučna fantastika pomaže junacima da se nagode sa svojim indijskim/engleskim svetom; u Volkotovom *Omerosu*, iskustva na Svetoj Luciji i u Sjedinjenim Državama posredovana su sećanjima i snovima o Africi i Engleskoj. Drugi pisci konstruišu potpuno multinacionalna dela. Radnja može preći preko mnogih granica, ili jedan lokalitet može biti prožet mnoštvom etničkih grupa ili pak biti preplavljen potrošačkim proizvodima koje multinacionalne korporacije prodaju širom sveta. Starija nacionalna i imperijalna rivalstva odjekuju u ovim novim globalnim odnosima; razumevanje njihove dinamike može nam pomoći da se orijentišemo u često dezorijentišućim svetovima globalne fikcije.

Nekada vojno a sada ekonomsko rivalstvo Japana i Sjedinjenih Država senči roman Rjua Murakamija *U miso supi* iz 1997, čiji je glavni junak tumač i vodič za međunarodnu klijentelu seks-turista, uglavnom Amerikanaca. Za razliku od Istanbula Orhana Pamuka, Murakamijev Tokio je grad čiji stanovnici uopšte nemaju želju da postanu neko drugi; zapravo, „Japan je suštinski nezainteresovan za strance” (Murakami, 2010: 10). Narrator Kendži primećuje da je ovaj izolacionizam možda za žaljenje, ali mu pruža osnovu za život: cvatuća japanska seks-industrija usmerena je na lokalnu potrošnju, a strancima koji ne govore japanski potrebna je pomoć da se snađu. Kendži pruža ovu uslugu za pozamašnu nadoknadu.

Iako Japanci obraćaju malo pažnje na strance, Japan je preplavljen globalnim konsumerizmom, kako u proizvodnji, tako i u potrošnji dobara. Amerika je pretežno u središtu oponašanja i razmene; japanski mediji izveštavaju o svakoj utakmici koju japanska bejzbol zvezda Hideo Nomo odigra za Los Anđelos Dodžerse, pa čak prikazuju i najnoviju reportažu o rekreativnim golf izletima Majkla Džordana (2010: 13). U romanu, japanski potrošači razmišljaju o Americi kao o šoping-molu svojih snova, kao što prostitutka govori mušteriji Amerikancu koji daje komplimente njenom engleskom:

„Ne! Hoću bolje da govorim, ali teško. Hoću da zaradim pare i odem u Ameriku.”

„Stvarno? Želiš li da tamo ideš u školu?”

„Ne školu! Glupa sam! Ne, 'oću da idem u Najkitaun. [...] Velika zgrada, mnogo najki prodavnica. [...] Moja drugarica mi pričala! Ona kupuje u Najkitaunu pet, ano... deset patika! O! Kupovina u Najkitaunu je moj san.” (2010: 19)

Sveobuhvatno prisustvo američke kulture najavljeno je već u naslovu romana, koji je u originalu dat u japanskom fonetskom pismu; preslovljeno, glasi *In za miso supu* – kolokvijalni japanski prevod engleskog izraza („u supi”) koji je već dobio japansku fleksiju u imenovanju supe kao miso. Tokio obiluje američkim i francuskim nazivima, zalepljenim na prodavnicama bez obzira na originalno značenje ili kontekst naziva. Jedina

osoba u romanu koja to smatra čudnim jeste Kendžijev američki klijent Frenk, koji je zbunjen što se robna kuća zove „Tajms skver”. On se buni: „Ali Tajms skver se zove Tajms skver zbog toga što je stara zgrada *Tajmsa* bila tamo. *Njujork tajms* nema zgradu u Šinđukuu, zar ne? [...] Japan je izgubio rat, ali to je bilo davno. Zašto i dalje imitira Ameriku?” (2010: 25). Kendži je zbunjen ovim pitanjem i menja temu.

Nasuprot temi Orhana Pamuka o ambivalentnosti Turske prema kulturno i politički dominantnom Zapadu, Rju Murakami vidi Japan i Sjedinjene Države kao naporedna društva. Možda japanski potrošači bezuspešno pokušavaju da imitiraju hollywoodske zvezde, poput Pamukovih Turaka, ali to čine i sami Amerikanci. Dogovarajući se za prvi susret sa Kendžijem, Frenk mu kaže da će ga moći prepoznati po velikoj sličnosti sa glumcem Edom Harisom, ali kada se sretnu u hotelskom baru, Kendži otkriva da Frenk nimalo ne liči na Eda Harisa – „više je ličio na posrednika u trgovini ili tako nešto. [...] Hoću da kažem da me je zapanjilo koliko je bezličan i neinteresantan” (2010: 8).

Murakamijev multinacionalni svet je kulturno i emotivno poravnat prostor u kojem su Japan i Amerika, bivši imperijalni suparnici, postali nalik jedno drugom. Apolitični Kendži ovo saznaje od Frenka, kome je tu analizu svojevremeno prepričala peruanska uličarka nakon što ju je čula od jednog libanskog novinara – prikladno transnacionalno kruženje informacija. Suština je da „Japanci nikada nisu iskusili to da njihovu zemlju okupira druga etnička grupa, ili da budu masakrirani ili oterani u izbeglišvo”, dok je „istorija okupacija i asimilacija stvar [...] koju deli većina evropskih i zemalja Novog sveta, tako da je to, na neki način, osnov međunarodnog razumevanja. [...] Po Libancu, Japan je možda jedina netaknuta zemlja na svetu, osim SAD” (2010: 133–134). Spojivši svoje nekad odvojene istorije, Japan i Sjedinjene Države su postali najveći igrači u novoj Velikoj igri multinacionalnih korporacija, pretvarajući ljude u potrošače sa sličnim posledicama izolacije, usamljenosti i pritajenog ludila. Frenk je najbolji primer za to u knjizi: on se pretvara da je biznismen koji uvozi tojotine hladnjake u Sjedinjene Države iz jugoistočne Azije, ali je zapravo krvoločna lutalica koja vreba prostitutke, ugledajući se u svojim postupcima delimično na film *Kad jaganjci utihnu*.

U toku romana – smele mešavine noar trilera i društvene satire – Murakami podstiče japanske čitaoce da preispitaju svoje mesto u globalnom svetu. Frenk se prvo čini kao posebno ružan Amerikanac, ali kako se priča odvija, on postaje mračna istina o dehumanizovanoj modernosti uopšte: „[...] sa svim ovim društvenim nadgledanjem i manipulacijom”, primećuje Frenk pri kraju knjige, „mislim da ćeš biti svedok porasta broja ljudi kao što sam ja” (2010: 159). Dok posmatra Frenka sa fascinantnim užasom – kao Marlo svog klijenta Kurca – Kendži menja uloge od vodiča do onog koji biva vođen. „Ali ne mogu da negiram da su moji telo i um bili uvučeni na nepoznatu teritoriju”, priznaje kasnije u romanu; „Činilo mi se kao da slušam priču vodiča u nekoj neistraženoj zemlji” (2010: 157–158). Strani posetilac otkriva srce tame skriveno ispod jarkih neonskih svetala metropolitanskog Tokija.

U potpunosti smešten u nekoliko četvrti Tokija, *U miso supi* je multinacionalna priča u „glokalizovanom” modu. Podjednako je moguće, međutim, da multinacionalno delo zauzme delokalizovani pristup, umnožavajući granične prelaze do tačke nestajanja – per-

spektive komično izražene u naslovu filma iz 1969. godine *Ako je utorak, ovo je Belgija*. Upečatljivi fikcionalni postupak multinacionalnog zamagljivanja je roman *Između* Kristin Bruk-Rouz. Njegova neimenovana junakinja radi kao simultani prevodilac i provodi mnogo vremena u avionu, leteći s jedne konferencije na drugu. Uvek je između država, veza i identiteta, što je činjenica koju roman oličava lingvistički: glagol „biti” se nikada ne pojavljuje u knjizi ni u jednom obliku, a junakinja nikad ne koristi zamenicu „ja”.

Za razliku od potpuno delokalizovanih dela Kafke ili Beketa, *Između* sadrži scene u pojedinim zemljama, uključujući Englesku, Francusku, Španiju, Italiju, Nemačku, Poljsku, Sloveniju, Grčku, Tursku i Sjedinjene Države. Ipak, tempo junakinjinog multinacionalnog života takav je da se aktivnosti iznova i iznova ponavljaju, a jedna hotelska soba spaja se u drugu:

*U svakom trenutku ući će neka bistra ili starija ili namćorasta ne mlada i jedra sobarica u crno-belom sa poslužavnikom za doručak, spustiće ga na sto u mraku i povući će zavese ukoliko ne otvori roletne i reći će buenos dias, morgen ili kalimera ko zna, sve u zavisnosti od toga gde se spavalo koji san je uzdrman sa non merci nein danke ne hvala u davno izgubljenom užasu nekog ko nudi etwas anderes, ne poručeno. (Brooke-Rose, 1986: 396)*

Kristin Bruk-Rouz prevazilazi Kiplinga pa čak i Ruždija u upotrebi stranih jezika. Umesto primesa jednog stranog jezika kao što je hindi, njen tekst predstavlja kaleidoskop fraza i isečaka razgovora na više od deset jezika. Često, kao što je gore navedeno, niz pojmovala odražava jednu arhetipsku situaciju i tako mogu poslužiti kao uzajamni prevodi. Drugom prilikom, međutim, junakinja se priseća isečaka razgovora na drugim jezicima, najčešće na francuskom i nemačkom. Kada je počela da radi kao prevoditeljka odmah po završetku Drugog svetskog rata, njen prvi šef (a uskoro i ljubavnik) bio je Nemač – ironično, po imenu Zigfrid – koji je s pobedničkom Alijansom radio na denacifikaciji i preseljavanju izbeglica, i od tada pa nadalje kretala se u multijezičkim krugovima.

Kovitlac jezika predočava čitaocu junakinjinu dezorijentisanost, ali roman ima čvrstu lingvističku osnovu u engleskom, i postepeno se navikavamo na ovaj vrtoglavi svet. Počinjemo da uživamo u često urnebesnom iskliznuću iz jednog jezika u drugi – u Španiji *la leche* postaje „bludno”,<sup>2</sup> dok „nedra” odsutnog ljubavnika u Francuskoj postaju *loin*<sup>3</sup> – kako se naša junakinja kreće od Kongresa akupunkturista do Konferencije gnostika. Dok drema tokom svojih neprekidnih avionskih letova, multijezička sećanja kovitlaju se u njenoj svesti, kao kada se govor slovenačkog ministra spoljnih poslova spaja s instrukcijama holandskog avio-prevoznika za naduvavanje prsluka za spasavanje, a zatim se pretvara u upamćenu vožnju liftom u Nemačkoj – ili Francuskoj? Italiji? – u potrazi za toaletom:

*Mesdames messieurs. Aujourd'hui nous allons discuter la problème de la communication, du point de vue koji otkriva een bewusteloos persoon uduvavajući vruć vazduh u nastavak za usta zativoren u staklenu kabinu koja se spušta, nakon što se povuče crveni prekidač. [...] Ali ispostavlja se da R znači Restoran u zidovima obloženim crnim plastičnim jastučićima uopšte ne Rez-dechaussée.*

<sup>2</sup> Reč „mleko” (šp. *la leche*) postaje „bludno” (engl. *lecherous*). (Prim. prev.)

<sup>3</sup> Reč „nedra” (engl. *loins*) postaje „daleko” (fr. *loin*). (Prim. prev.)



*Kein Eintritt. Privat. Que cherchez-vous madame? Ah, au fond à gauche, in fondo a sinistra geradeaus dann links prema temi vremenu mestu sa figuricom sa širokom suknjom na vratima. Ili možda cipela sa visokom potpeticom za razliku od ravnog stopala.* (1986: 409–410)

Junakinja Kristin Bruk-Rouz bori se da se pozicionira u potrošačkom svetu. Oglas za italijanski deterdžent navodi je na skeptično promišljanje: „*Lava ancora più bianco! Gut-gut. Più bianco šta onda? Živimo u doba tranzicije, neprestano između belog i beljeg od belog. Veoma iznurujuće. Zumiranje*” (1986: 419).

Kako se njena putovanja nastavljaju, ona postepeno izdvaja sećanja na to kako je odrastala zatečena između zaraćenih naroda u ratom razorenoj Evropi, i konačno se odvaja od niza problematičnih muškaraca. Njeno stalno stanje *između* često je zbunjujuće, ali joj to pomaže da izbegne uvrežene ženske uloge (službenica, žena, ljubavnica) koje muškarci u njenom životu stalno očekuju da igra, čak i kada ona prevazilazi ograničenja bilo kog nacionalnog identiteta.

Savremeni romani tretiraju globalizaciju kao moćnu silu sa dvojakim učincima. Globalizacija zamagljuje nacionalne granice i remeti moralne kodekse, čak i kada potisnuti sukobi nastave da izbijaju na jezive načine. Ipak, to podstiče slobodu i samospoznaju, raspršujući provincijalizme i razbijajući sve rutine. Na završnim stranama *Između*, junakinja ove spisateljice postigla je novo zadovoljstvo bivajući samodovoljna ili „*alleinstehende Frau*” (1986: 565) – doslovno „slobodna žena”, nasuprot nestabilnoj prethodnoj mešavini zavisnosti i slobodnolebdeće anksioznosti. Napuštajući neprekidni život masovnog avionskog prevoza, kupuje kompaktan francuski auto za samostalna putovanja. Pobrinite se da spakuje svoj britanski pasoš i rečnik turskih fraza, jer će njeno prvo odredište biti Istanbul, ovde često simbol života *između* (1986: 564). Napuštajući poslednju konferenciju u knjizi, čuje kako se globalni žamor stišava iza nje, „dok učesnici Kongresa o tradiciji i inovacijama ako ne možda o Ulozi pisca u modernom svetu brbljaju” (1986: 574).

\* \* \*

Stamena junakinja Kristin Bruk-Rouz može nam pokazati adaptivni proces suočavanja sa prostranim pejzažom svetskih jezika, književnosti i kultura. Pišući ovu knjigu,<sup>4</sup> nastojao sam da stvorim mapu puta za istraživanja našeg sve šireg književnog sveta. Epilog će ponuditi neka inicijalna uputstva za rute koje treba razmotriti, ali bez obzira na vaš izbor putanja – kurseve, antologije, grupe pisaca u bilo kojim najprimamljivijim vam periodima i oblastima – pitanja pokrenuta u prethodnim poglavljima mogu vam pomoći da se orijentirate i shvatite svoja otkrića. Uspeo sam u svom nastojanju ako ste sada dobro na svom putu, spremni da se nosite s beskrajnim izazovom i zadovoljstvom svetske književnosti: da čitate, čitate i još više čitate.

#### IZVORI:

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.

<sup>4</sup> Damroš misli na svoju knjigu *How to Read World Literature* (2009) iz koje je i ovaj esej. (Prim. prev.)

- Brooke-Rose, C. (1986). "Between". *The Christine Brooke-Rose Omnibus: Four Novels*. Manchester and New York: Carcanet.
- Kipling, R. (1999). *Kim*. (A. Krstić, prev.). Beograd: Srpska književna zadruga.
- 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.

(S engleskog preveo Zdravko Petrović)