Mirza Sarajkić

ARAPSKI ROMAN U XXI STOLJEĆU

kartografija mijena
(2000-2025)

Mirza Sarajkić
ARAPSKI ROMAN U XXI STOLJEĆU
kartografija mijena (2000-2025)

Prvo izdanje na bosanskom jeziku. Copyright © 2026 Centar za napredne studije

ISBN: 978-9926-555-52-8 (Centar za napredne studije)
ISBN: 978-9926-491-76-5 (Filozofski fakultet UNSA)
COBISS.BH-ID 69798918

IZDAVAČI

Centar za napredne studije	Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Marka Marulića 2C, 71000 Sarajevo	Franje Račkog 1, 71000 Sarajevo
www.cns.ba/cns.sarajevo@gmail.com	www.ff.unsa.ba/dekanat@ff.unsa.ba

RECENZENTI	prof. dr. Munir Mujić
	prof. dr. Amra Mulović
LEKTURA	Edib Kadić
DTP I DIZAJN	Affan Šikalo

Sva izdavačka i autorska prava zadržana! Nijedan dio ove knjige ne može biti iznova objavljen, u bilo kojem obliku i na bilo koji način, uključujući kopiranje, bez prethodnog pismenog odobrenja izdavača, osim u svrhe kritičkih članaka i stručnih prikaza, u kojima je dozvoljeno navoditi kraće odlomke. Također nije dozvoljeno trećim licima pohranjivanje u elektronske baze podataka i objavljivanje djela na internetu.

CIP zapis dostupan u COBISS sistemu
Nacionalne i univerzitetske biblioteke BiH
pod ID brojem 69798918

Mirza Sarajkić

ARAPSKI ROMAN U XXI STOLJEĆU

kartografija mijena (2000-2025)

CNS
CENTAR ZA NAPREDNE STUDIJE
CENTER FOR ADVANCED STUDIES
S A R A J E V O

Univerzitet u Sarajevu
Filozofski fakultet

Sarajevo, 2026.

SADRŽAJ

PREDGOVOR 11

ROMAN U TREĆEM MILENIJUMU 15

UVOD 17

Teorijske optike romana XXI stoljeća 22

Arapski roman u XXI stoljeću 24

ROMAN I HISTORIJA 31

UVOD 33

EVENTUALNA FIKCIJA: EPISTEMOLOŠKA RASKRŠĆA IZMEĐU TEKSTUALNOSTI I REFERENCIJALNOSTI 35

REKONSTRUKCIJE PROŠLOSTI U ARAPSKOM ROMANU XXI STOLJEĆA 40

Historija kao epistemološka fikcija: znanje, hereza i konstrukcija prošlosti 40

Džamila Marani: historija kao lijek i otrov 42

Muhammed Hasan Alvan: rukopis kao zavičaj 46

Himmiš i škakljive (bio)historiografije 52

Ibrahim al-Kuni i mitopoetika pustinje 56

Al-Gitani: historija kao palimpsest 60

MODELI HISTORIOGRAFSKE FIKCIJE 64

ROMAN I IDENTITET 71

UVOD 73

SLIKE DRUGOG I DEMON SEBSTVA: IMAGOLOŠKO ČITANJE ZAJDANOVOG *AZAZILA* 76

Od spektakla ka tekstu: izgubljena slika romana *Azazil* 78

Dihotomija paternalizma:
autopredodžbe duhovnih uzora....82
Drugi kao produžetak vlastitosti:
Hipatijin oreol savršenstva....89
Autopredodžba vlastite dvojine:
Hipa i Azazilovo zrcalo....92
IZMEĐU ROPSTVA I AUTOREFERENCIJALNOSTI:
IDENTITET U ROMANIMA SAMIHE HARIS....101
HADŽDŽI DŽABIR:
IDENTITET KAO PALIMPSEST....107
PROBLEM IDENTITARNE MNOGOSTRUKOSTI
KOD SA'IDA HATIBIJA....114

ROMAN I REVOLUCIJA....121
UVOD....123
AL-SA'DAVI I AL-AJADI:
ARAPSKO PROLJEĆE KAO UTOPIJA....126
HALID HALIFA I DISTOPIJSKA
POETIKA REVOLUCIJE....133
IZZUDIN FIŠAJR: REVOLUCIJA KAO NEDOGAĐAJ....140
TRI TUŽNA TROPA REVOLUCIJE....150
DIVERGENTNOST (KONTRA)REVOLUCIJE U
ROMANU *REPUBLIKA HIMBE* ALA' AL-ASVANIJA....153
Tipografija Arapskog proljeća....156
Revolucionari: superheroji....156
Kontrarevolucionari: zlikovci svagdanji....161
Plutajući objekti: poraženi čovjek....170
Revolucija u makroperspektivi:
mnoštvo, narod i praznina....172
Kakofonija kao raz/rješenje....175

ROMAN I (POST)GLOBALIZACIJA....179
UVOD....181
PROTOGLOBALIZACIJSKA RASKRŠĆA:
RANIJE ROMANESKNE KONTEKSTUALIZACIJE....183
ARAPSKI SVIJET I NEOLIBERALNI TOTEMI....194
Abdurahman Munif: moć i religija petrodolara....194
Sun'ullah Ibrahim: "kokalizacija" svijeta....197

GLOBALIZACIJA 3.0. ILI
HIPERNORMALIZACIJA ZLA 205
Šakir Nuri: Irak i pluralnost
(post)globalizacijske distopije 206
Hošank Osi: globalizacijski mlinovi 210
Sa'ud al-San'usi:
identitarni kolaterali globalizacije..... 212

ROMAN I MIGRACIJE 219
UVOD 221
ZAVIČAJNE INVERZIJE:
ZAPAD KAO NOVI, VRLI DOM..... 223
ZAVIČAJ NA REVERS: LIKVID(IRA)NI ZAVIČAJI 229
ZAVIČAJ KAO INTERLOKUTOR IDENTITETA:
HATIBI I AL-HARISI 235
ZAVIČAJI KAO IDEOLOŠKE SFERE:
TAHIR I AL-ASVANI..... 245

ROMAN I (TANATO)PROSTOR 255
UVOD 257
FRANKENŠTAJN U BAGDADU:
IMA LI SMRTI NAKON "GOLOG" ŽIVOTA? 260
MATIČNI PROSTOR ZLA: TANATOPOLITKA U
ROMANU *LUĐACI LOGORA BUCCA* *268*

ROMAN I RELIGIJA..... 281
UVOD 283
NELAGODA RELIGIJSKOG SUBJEKTA..... 285
Od anahronog stereotipa do narativne pluralizacije:
religijski lik u arapskom romanu XX stoljeća..... 289
IBRAHIM ISA: RELIGIJA KAO MEDIJSKI DISPOZITIV 292
Reambalaža stereotipa: harizma kao brend 296
ŠKAKLJIVOST I PARALAKSA:
EFEKTI TRANZICIJE U NARATIVU 301
ZAVRŠNA RAZMATRANJA 307

ROMAN I ŽENSKO PISMO 311
UVOD 313

OMANSKI ŽENSKI ROMAN:
GLASOVI MODERNIZACIJE I OTPORA 323
Višeznačnost karnevalizacije u romanu
Hude Hamad *Pepeljuge Maskata* 323
Liminalni hronotop romana 325
Svijet džinijki kao karnevaleskni imaginarij 328
Saturnalije u Maskatu 331
Utopijska moć i transformativnost karnevala 333
Patrijarhalni Mundus Versus 335
Pepeljuge i moć pripovijedanja 340
Polifonija "pepeljastih" pripovijesti 343
Heterotopijske transcendencije u
romanu *Mjesečeve dame* Džuhe al-Harisi 351
*Dijalektika prostora u romanu
"Mjesečeve dame"* 355
Provincija kao neminovni heterotop 356
Heterotopija kao prostor samoidentifikacije 362
Pluralizatori heterotopije: avion i zār 364
SPECIFIKUM PALESTINSKOG ROMANA 370
Huzama Habajib i ženske teksture egzila 370
Poetika minimalizma: detalj, kamuflaža i režimi
(ne)izrecivog u romanima Adanie Šibli 380
Politike taktilnosti i udaljenosti 380
Razotkrivanje detalja i kamuflaže 384
Jezik i njegove (ne)moći 387

ROMAN I BUDUĆNOST 393
UVOD 395
TRI SUTRAŠNJICE POSTNORMALNOGA SVIJETA 398
Imenovanje svijeta, umjetnost i
horizonti budućnosti 398
AHMAD TAVFIK I MUHAMMAD RABI':
BUDUĆNOST I UTOPIJE 401
BASMA ABDULAZIZ I IBRAHIM NASRALLAH:
BUDUĆNOST I UHRONIJE 409
VASINI AL-A'RADŽ I
(DE)KOLONIZACIJA BUDUĆNOSTI 417

ROMAN U DIGITALNOM DOBU:
(HIPER)TEKSTUALNE REMEDIJACIJE 422
Muhammed Sanadžila i
arapski digitalni roman 424
Roman između nestanka i transformacije 428

EPILOG 435

IZVORI 440

LITERATURA 445
ONLINE IZVORI 462

INDEKS POJMOVA I IMENA 465

PREDGOVOR

Roman je od svog nastanka bio intrigantna književna forma. Problem je što se roman danas uporno "ponaša" kao da ima vremena. Dok nas svijet uči da preskačemo, skraćujemo, "scrollamo" i zaključujemo prije nego što smo išta stvarno pročitali, roman se i dalje ponaša kao da čovjek može rahat sjesti i šutjeti s nekakvom pričom dovoljno dugo da mu se promijeni pogled na život. Zbog toga se roman nekima čini kao (ne)potreban luksuz, a nekima, pak, kao odveć zastario običaj poput stare kuće u kojoj i dalje ima svjetla, ali se do nje ne može prečicom.

Upravo zbog te neodoljive pripovjedne luči, već jednu deceniju pisao sam ovu knjigu o savremenom arapskom romanu. Svakako, pisao sam je i iz želje da o arapskoj književnosti govorim neposredno, bez ukrasa i bez egzotike, a opet s dovoljno poštovanja prema njenim poetičkim posebnostima. Nije mi bila namjera da sklopim "vitrinu" tobože najvažnijih romanesknih naslova. Više me zanimalo da pokažem kako arapski roman danas "živi"; kako pripovijeda, kako se nosi s traumama i prelomima, kako otvara pitanja identiteta, religije, migracije, prošlosti i budućnosti, te kako pronalazi jezik za vrijeme praznih parola i nepreglednih "lajkova". Pokušao sam kazati i kako se on iznutra gradi, ne samo šta govori nego kako govori, kako oblikuje svoje glasove, kako raspoređuje svoje tišine. Pritom, nastojao sam da roman ne razmatram kao (dnevno)političku scenu ili refleksiju o društvu, nego kao prostor u kojem se život prevodi u iskustvo, a iskustvo u priču, ponekad nježno, ponekad brutalno, ali uvijek sa sviješću da se čovjek ne može svesti na jednu rečenicu.

Za vrijeme pisanja neprestano sam se divio umijeću dobrih romana da nas (na)uče da budemo pažljivi u posebnom činu čitanja; da uronimo u pripovijest usprkos sveprisutnoj

površnosti našega vremena. Istinski romani ne glume pamet, niti objašnjavaju svijet. Dovoljno je da ga prikažu tako da u njemu ponovo vidimo ono što smo prestali primjećivati. Arapski roman XXI stoljeća pokazuje snagu takvog umijeća. On zna da velike (historijske) teme teku malim životima, stanuju u hladnim hodnicima, progovaraju kroz tijela, snove i strahove. Zna i to da se istina ne izgovara uvijek glasno, te da je češće skrivena u pukotini, u sitnom detalju, u ironiji te u onome što likovi prešute.

Veliki dio ove knjige nastajao je na predavanjima, odnosno, ranojutarnjim razgovorima u kabinetima 123, 167, 99 i 164 sa studenticama i studentima Odsjeka za orijentalnu filologiju Filozofskog fakulteta u Sarajevu. Svake godine začude me ta polumitska bića koja i danas znaju poraniti, žele čitati i itekako umiju pitati. Oni održavaju književnost živom idejom, a ne "obrađenom" materijom. Ova studija najprije je posljedica tih susreta, pa tek rezultat istraživanja. Zbog toga nemjerljiva hvala svim mojim studenticama i studentima. Navedenu sliku upotpunjuju kolegice i kolege s Odsjeka za orijentalnu filologiju, te posebno Katedre za arapski jezik i književnost. Amra, Elma, Suada, Munir, Mirnes i Almin doslovno su moja porodica. Osjećaje zahvalnosti na njihovom prijateljstvu još uvijek nisam naučio prevesti u riječi.

Na nesebičnoj i stalnoj potpori, duboko sam zahvalan svome akademskom domu, Filozofskom fakultetu Univerziteta u Sarajevu i dekanu prof. dr. Adnanu Busuladžiću. Posebnu zahvalnost dugujem Centru za napredne studije iz Sarajeva i direktoru prof. dr. Ahmetu Alibašiću, kao i kolegama Mirnesu Duranoviću i Asmiru Aljiću. To su ljudi koji, bez mnogo riječi, urade sve što treba da bi rukopis postao knjiga. A mnogo je knjiga objavljeno zahvaljujući upravo njima.

Svojim najbližim ne mogu iskazati zahvalu u fusnoti, paragrafu niti cijeloj knjizi. Oni su istovremeno sidro i jedro mog života. Znam da su svako moje slovo brigom i dovama

pratili majka Đuma i otac Mehmedalija. S Omerom i Alijem igrao sam manje fudbala zbog ove knjige, s Hamzom nikada završio D&D sesiju, Esmi nisam uokvirio divne crteže, a Emini sam uporno skraćivao kahve i muhabete. Hvala im na ogromnom razumijevanju i beskrajnoj ljubavi.

Sada se vraćam na početak: na onu poroznu granicu gdje zbilja i fikcija nerijetko zamijene mjesta. U svijet priča uplovio sam davno. Majka mi je 1986. na jednoj bihaćkoj trafici kupila Zagora, a potom sam u cazinskoj biblioteci pročitao Beljajev roman *Čovjek-amfibija*. Zavolio sam priču prije nego što sam znao da ona nije samo bijeg, nego način da se opstane čovjekom. To sam shvatio tokom opsade Bosanske krajine (1992–1995), kad je mirni život preselio na onu stranu mogućeg i kad je fikcija počela kaskati za stvarnošću. Roman je postao sklonište, ali i mjera otpora, mali komad smisla koji ne dopušta čovjeku da potone u potpuni užas. U toj tami pojavili su se moji stvarni junaci: Rifet Pehlić – Brzi, Muharem Šahinović – Hari, Asim Topalović – Topal, Kenan Duraković, Salih Omerčević, Irfan Omerčević… To su ljudi čija je hrabrost nadrasla svaku fantaziju, ne zato što nisu osjećali strah, nego zato što mu nisu dali da odlučuje umjesto njih. Dali su živote braneći nevine i čuvajući opkoljenu zemlju. I premda ta istina zvuči kao roman, u njoj nema ničeg literarnog, jer se stvarna veličina mjeri činom, a herojstvo se događa iza svjetla pozornice, u mraku rova, u onom tihom izboru da tuđi život postane preči od vlastitog.

Oni su mi, usred rata, omogućili da čitam Zagora, Mister Noa i Alan Forda, ali i Ćopića, Lovraka i Hromadžića, te da se sklonim u priču i vratim živ u stvarnost. Njihov odlazak ni danas ne umijem prihvatiti do kraja. Ponekad imam osjećaj da su mi opet blizu baš dok čitam roman, u onom kratkom trenutku kada neka rečenica postane most prema njihovim licima koja su negdje daleko, a ipak prisutna, i prema njihovim glasovima koji se više ne čuju, ali ne prestaju trajati u

meni. Priče ovih junaka, kao i njihovi zavičaji, Pivnice, Brigovi, Mrazovac, Bućevci, Mahala, Donja i Gornja Koprivna stvarni su, a istovremeno i iznad svake zbilje, pa ih književnost još uvijek nije dokučila.

Ako ova knjiga ima pravo na posvetu, ona pripada Rifetu, Hariju, Topalu, Kenanu, Salihu, Irfi i brojnim drugim bosanskim junacima koji su me sačuvali, omogućili mi da čitam, i pokazali da priča nije bijeg od svijeta, nego način da u svijetu (p)ostaneš čovjek. I da se, čak i u najmračnijim vremenima, može živjeti tako da stvarnost bude plemenitija od svake fikcije.

Vogošća, januar 2026.

ROMAN U TREĆEM MILENIJUMU

Roman je književna vrsta koja pripovjedno predočava ljudsko iskustvo u složenoj mreži likova, vremena i prostora. Ova se narativna forma historijski mijenja, upija druge diskurse i gradi značenje kroz višeglasje i promjenjive hronotope. Roman je istovremeno društvena sila i semiotička mašina koja je čitanje pretvorila u užitak, preuredila naš osjećaj stvarnosti, smisao pojedinačnog života, ritam vremena i samo poimanje jezika. U XXI stoljeću, kad se stvarnost sve češće pojavljuje kao simulacija, informacijski tok i fragment, roman vraća cjelinu, ne kao sigurnost ili totalitet, nego kao labirint interpretacija. Likovi su, ustvari, šifre jednog društvenog koda. Motiv nije ukras, nego trag. Roman nas uči sumnji: da se iza svake "očite" istine krije čitanje koje je nekome korisno. Njegova elastičnost zna djelovati poput haosa, koji može progutati sve i postati svašta. Ipak, roman iz te "nestabilnosti" izvlači svoju najveću moć: da se uvijek iznova preoblikuje i pronađe idiom za sljedeću generaciju čitatelja.

UVOD

Roman je žanr koji se danas sve češće mora braniti. A čim se nešto mora braniti, znači da nekome već smeta. U XIX stoljeću roman je smetao jer je kvario moral, poticao fantazije i učio čitatelja da unutrašnji život vrijedi kao činjenica. U XX stoljeću smetao je jer je uvodio klasnu svijest u dnevnu sobu, u birokratiji pronalazio teme i raskrinkavao represije. U XXI stoljeću roman "smeta" iz mnogo banalnijeg razloga. On naprosto oduzima vrijeme. A vrijeme je postalo najskuplja roba.

Već decenijama slušamo da roman, kao i književnost općenito, "umire" jer ljudi navodno više nemaju strpljenja. Ta rečenica zvuči kao psihološka dijagnoza, ali je zapravo ekonomska. "Nema strpljenja" ustvari znači da je sistem našu pažnju pretvorio u resurs. Digitalne platforme, kao takmaci romana, ne "odvlače" pažnju usput. One je proizvode i monetiziraju, te pritom dizajniraju navike, ritmiziraju vrijeme, oblikuju očekivanja. Međutim, platforme i digitalne mreže ne generiraju niti prodaju sadržaj. One prodaju raspoloženje, naviku i predvidivost. Stoga one imaju korisnike i konzumente. U tom svijetu, idealan korisnik sve ostavlja nezavršenim. On ne završava "objavu", ne završava seriju, ne završava raspravu, ne završava dan bez još jednog ekrana. Međutim, problem s romanom jeste da je riječ o suviše "drskom" žanru. Čak i kada je fragmentaran, roman staromodno pretpostavlja da čitalac ima pravo na, kakav-takav, epilog, na tišinu između rečenica, na vrijeme koje se ne može odmah unovčiti.

Zato bi se važnost romana u XXI stoljeću mogla sažeti ovako. Roman je jedan od posljednjih narativnih oblika koji proizvodi posredovanje umjesto reakcije. On nas tjera da odgodimo presudu, da sumnjamo u vlastitu prvu interpretaciju, da čujemo drugi glas bez toga da ga odmah pretvorimo u protivnika. Čitanje romana je, u tom smislu, neka vrsta

pobune protiv kulture trenutnog suda, kulture otkazivanja i općenito kulture u kojoj se mišljenje mjeri brzinom, a etika lajkovima.

Naravno, nije namjera idealizirati ovu književnu formu. John Brenkman (2006: 829) podsjeća da je roman uvijek "roba i umjetničko djelo, prva vrsta umjetničkog djela u kojoj je objekt koji umjetnik stvara (roman) neodvojiv od objekta koji se proizvodi da bi se prodao (knjiga)". Ovaj zaključak aludira da roman nije iznad društva, ali nije ni njegov puki odraz. To je forma kroz koju društvo uči da misli sebe, da iznutra (pre)raspoređuje svoje kontradikcije, kako bi samo sebi postalo vidljivo. Roman je jedinstveno polje društvene imaginacije. U tom se polju kreiraju fantazije, te se istovremeno "proizvodi" (samo)percepcija: ritam, optika, skala, kauzalnost i "normalnost" događaja oko nas.

To što je roman i roba i umjetnina istovremeno je i ironija i paradoks. Ali taj ironični paradoks danas postaje gotovo komičan. Nekada je roman bio roba među drugim robama. Danas je roba ono što roman mora imati da bi postojao. Riječ je o koncentraciji, kontinuitetu, tišini i pažnji. A te stvari postale su luksuz. Zbog toga, roman je problem i ima funkciju antagoniste u našem vremenu. To je forma koja traži kontinuitet i pažnju u svijetu sveopće fragmentacije i distrakcije. U tom smislu, N. Katherine Hayles (2008: 117-118) uvodi korisnu distinkciju između "duboke pažnje" i "hiper pažnje". Prva podrazumijeva dugotrajnu koncentraciju na jedan složeni objekt, toleranciju dosade i odgođeno zadovoljstvo. Druga vrsta pažnje, pak, implicira brzo prebacivanje fokusa, više tokova informacija, visoku stimulaciju i nisku toleranciju na monotoniju. Roman je historijski saveznik duboke pažnje. On uči čitatelja da ostane u jednom svijetu dovoljno dugo da taj svijet počne vraćati "dug" pa se otkrije kao sistem, likovi postaju nešto više od funckija, a prostor pretvara u mrežu uzroka i posljedica.

Poenta, naravno, nije u kulturnom elitizmu u smislu okretanja dubljem, složenijem i monotonijem kao boljem. Poenta je u tome da različite vrste pažnje proizvode različite oblike subjektivnosti. Ako hiper-pažnja postane opći normativ, tada roman prestaje biti "prirodan" medij i postaje medij otpora. Ne zato što je moralno superioran, nego zato što od čitatelja traži drukčiju ekonomiju vremena. Čitati roman danas znači prihvatiti (privremeni) gubitak platformskog komfora, odustati od stalnog dopamina novosti, pristati na sporost, na neizvjesnost, na rečenicu koja ne završava odmah u "poenti". To je već politički čin kojim se vlastita svijest odbija potpuno predati logici distrakcije.

U tom kontekstu, intrigantno je kako roman opstaje u sveprožimajućem "digitalnom kolonijalizmu XXI stoljeća". Mario Hibert (2018: 53) sjajno analizira ovaj fenomen kao pogibeljnu disruptivnu mašinu: "Nova kolonijalna moć disruptivne mašine platformskog kapitalizma djeluje u sferi žudnje za virtuelnim postojanjem. Post-fordistička, umrežena 'društvena fabrika' organizira odnose eksploatacije pažnje. Drugim riječima, aproprijacijom fluidnog narcizma, tj. neurotičnom potrošnjom komunikacije, umrežena 'društvenost' se iskazuje u formi 'kreativne autodestrukcije'".

Pa ipak, roman opstaje. Možda jer je to "najobuhvatnija i najelastičnija od svih slika" te se "proteže svuda i prima u sebe apsolutno sve. Sve što mu je potrebno jesu tema i slika. Ali za svoju temu ima, zadivljujuće je, cjelokupnu ljudsku svijest" (Džejms, 2012: 80). Stoljeće nakon Džejmsove definicije još jedan strastveni poklonik ove književne vrste, Franco Moreti (2006: 9) kazat će da "zahvaljujući beskrajnoj fleksibilnosti koja graniči s haosom, roman postaje prva istinski planetarna forma: feniks koji je uvijek spreman da poleti u novom smjeru i da za sljedeću generaciju čitatelja pronađe pravi jezik".

Ovo jesu tajne romaneskne otpornosti. Zahvaljujući fleksibilnosti, roman opstaje hrabreći se proturječnostima, a XXI stoljeće izdašno je vrelo proturječnosti: globalna povezanost i lokalna klaustrofobija; identitet kao oslobođenje i identitet kao zatvor; revolucija kao vitalnost i revolucija kao trauma; migracija kao nada i migracija kao kazna; religija kao smisao i religija kao instrument; budućnost kao obećanje i budućnost kao kolonizirani resurs.

Tu se vidi i zašto roman ne može biti zamijenjen "pričama" koje kruže platformama. Platforme proizvode narativni šum, ali rijetko proizvode narativnu odgovornost. One imaju beskonačno "šta se desilo", roman insistira na "zašto" i "kako". A "kako" nije samo pitanje sadržaja, nego forme: ko govori, iz koje pozicije, kojim jezikom, s kakvim prešućivanjem. Istinski roman forma je koja ne dopušta da se moć sakrije iza neutralnog tona. U kontekstu XXI stoljeća, roman svakako računa i na fenomen hiper-pažnje. Nekad joj se suprotstavlja, nekad je internalizira kroz fragment, polifoniju, dokumente i kolaž. Ovo svojevrsno pregovaranje nije estetska igra, nego društvena borba oko toga ko upravlja našom percepcijom.

A percepcija je postala industrija. Shoshana Zuboff (2019: 15) trenutnu je epohu imenovala kao "dob nadzornog kapitalizama" čija je temeljna karakteristika prisvajanje privatnog iskustva u podatke i njihovo pretvaranje u "prediktivne proizvode" koji se prodaju na tržištima predvidivog ponašanja. U takvom poretku, roman je opasan i ima subverzivnu funkciju. On proizvodi nepredvidivost. Ne u banalnom smislu neočekivanog obrata fabule, nego u smislu etičke komplikacije. Čitalac može simpatizirati s likom koji mu je ideološki stran. Može prepoznati vlastitu nesreću u tuđoj koži. Može osjetiti kako neka institucija izgleda iznutra. To je vrsta iskustva koju algoritam teško monetizira jer nije stabilna, nije odmah prenosiva u preferenciju, i ne završava se brzim klikom.

Ne treba zaboraviti da je roman neizbježno uvučen u režime vidljivosti. Nesumnjivo, mnogo autora prevodi, računa na nagrade, festivale, te nadasve "globalnog čitatelja" s predvidljivim horizontom očekivanja. U tom smislu, roman danas često nastaje pod dvostrukim pritiskom tržišta i medijske vidljivosti, u šumi simultanih impulsa. Ali to nije razlog da roman proglasimo poraženim. To je razlog da ga čitamo ozbiljnije. Jer, roman je mjesto gdje se taj pritisak može prikazati kao forma, kao deformacija vremena i kao kontradiktorno višeglasje.

Konačno, nije problem u tome što ljudi više ne vole (čitati) knjige. Problem je u tome što kultura globalno promovira narative koji ne traže cijelu osobu. Dovoljno je pola pažnje, pola emocije, pola prisutnosti. Serija ide dok provjeravate poruke, vijest se "konzumira" dok stojite u redu, priča se skraćuje na abstrakt, pa na citat, pa na "mem". Roman, naprotiv, insistira da budete tamo. On je više od sadržaja, poput nekog ugovora po kojem mu čitatelj daje vrijeme, a on čitatelju svijet.

I zato roman ne treba "braniti" moraliziranjem i onom floskulom: "Čitajte, jer je to dobro za vas." Bolje je skrenuti pažnju na činjenicu da je roman jedan od posljednjih prostora privatnosti, intime, pa i mišljenja. Nije riječ o intelektualnoj ili estetskoj evaziji, nego o mogućnosti da naše iskustvo slobodno teče, bez stalne evaluacije, bez publike, bez mjerenja. U romanu se misao ne mora odmah opravdati, emocija ne mora odmah biti objavljena, identitet ne mora odmah biti brend. Čak i kada roman cirkulira kao roba, on u sebi čuva praksu koja se opire pretvaranju osobe u profil. Tu se Brenkmanova "dvostruka priroda" romana vraća kao prednost. Roman je dio tržišta, ali nije svediv samo na tržište.

Da bi se preciznije odredila uloga romana u XXI stoljeću, korisno je vratiti se staroj, ali još uvijek plodnoj ideji: roman je forma koja pokušava misliti društveni totalitet bez iluzije da je totalitet harmoničan. Njegova snaga nije u tome

što "prikazuje stvarnost", nego u tome što pokazuje kako se stvarnost sastoji od niza konflikata. To je koloplet agona između privatnog života i javnih struktura, između intimnog i političkog, između jezika i moći, između tijela i institucije. Roman je prostor svekolikog društvenog posredovanja. On razotkriva da se "lična sudbina" uvijek događa u prepletu historije, roda, klase, rase, nacije, religije, tehnologije.

Zbog toga roman ostaje nezamjenjiv upravo sada, kada se "svijet se suočio sa zastrašujućim nizom kriza, koje treba tumačiti kao haotično ponašanje" (Sardar i Sweeney, 2015: 1). Uistinu, zbilja XXI stoljeća doživljava se kao niz izoliranih kriza: rat, migracije, klimatske katastrofe, pandemije, algoritmi, inflacija, polarizacije. Platforme nam te krize serviraju kao odvojene spektakle, a politika često kao zasebne "teme". Roman ih može vratiti u istu rečenicu, isti život, istu kuću. Ne zato što nudi utjehu, nego zato što rekonstruira vezu između mikro-iskustva i makro-strukture. U tom smislu, roman je i dalje ono što je često bio: narativna forma demistifikacije, ali bez propovijedanja, te kritička zapitanost o samim nama, ali u formi empatije.

Teorijske optike romana XXI stoljeća

Pomno sagledavanje romana u XXI stoljeću nužno započinje trezvenim priznanjem da smo u novo stoljeće stupili s pojmovnim instrumentarijem skovanim za druge modernitete, ali i s iznenađujućom spoznajom da su neki od tih alata i dalje sablasno upotrebljivi.

Kada je riječ o pulsirajućim poetičkim impulsima romana na početku ovog milenija treba izdvojiti sljedeće autore. Lukács i postlukácsovska marksistička tradicija roman čitaju kao epiku svijeta u kojem smisao više nije zatečena datost nego sukobljeno polje, kao umjetnost rasutog totaliteta čije se jedinstvo ne nalazi, nego proizvodi kroz napetost (Lukács,

1971). Bahtin ga premješta iz autoritativne monologije u dinamiku heteroglosije, u "stroj" društvenih jezika koji stalno pregovara hijerarhije glasova (Bakhtin, 1981). Williams ga osjetljivo registrira kao *strukturu osjećaja*, odnosno sposobnost proze da uhvati tek nastajuća društvena iskustva prije nego što se ukrute u doktrinu (Williams, 1977). Jameson insistira na narativu kao kognitivnoj kartografiji, kao jednoj od rijetkih estetskih tehnologija koje pokušavaju zamisliti totalitet koji nastanjujemo, ali ga ne možemo neposredno vidjeti (Jameson, 1991). Riječ je o svjetskom sistemu, tokovima kapitala i geopolitičke apstrakcije koji i dalje snažno prožimaju našu sadašnjicu.

Novije poetičke skretnice nudi cijeli niz teoretičara. Tako Moretti skreće pažnju s kanonskih normi na obrasce, mreže i dugu trajnost formi, pokazujući da "historija" romana nije zbir izuzetaka, nego topologija ponavljanja i varijacija (Moretti, 2005, 2013). McGurl otvara institucionalnu ekologiju proizvodnje "književne fikcije" i podsjeća da je savremeni roman, jednako kao estetski objekt, i učinak profesionalizacije, kreativnog pisanja i kulturnih infrastruktura (McGurl, 2009). Rita Felski razbija automatizam sumnje rehabilitirajući afektivne veze, identifikaciju i svakodnevne načine na koje tekst "hvata" čitatelja, ne odustajući od kritike, nego mijenjajući njen etos (Felski, 2008, 2015). Konačno, Levine pokazuje da forma nije ornament nego princip uređenja koji prelazi granice između estetike i institucija, postajući posebno heuristički kada roman ulazi u režime birokratije, mreža i represivnih sistema (Levine, 2015). Zajedničko upozorenje ovih pristupa jeste da roman ne treba razumijevati ni kao autonomni hram vrijednosti ni kao puku "simptomatologiju" doba. Oni poručuju da roman XXI stoljeća nije ni relikt ni refleks, nego mjesto gdje se društveni antagonizmi stiliziraju u razgovijetan konflikt, ponekad da bi bili pripitomljeni, ponekad da bi eruptirali. U tom horizontu posebno su dragocjene

i novije monografije koje fenomen savremenog romana promatraju na razini globalnih režima pisanja i recepcije. Kirschova monografija *The Global Novel: Writing in the 21st Century* artikulira "globalni roman" kao književni odgovor na planetarni prostor čitljivosti, na prevodivost, transnacionalne kanale legitimiranja i promijenjenu ekonomiju reputacije (Kirsch, 2017). S druge strane, De Loughry u studiji *The Global Novel and Capitalism in Crisis* insistira da se globalna naracija ne može odvojiti od krize kapitalizma, pa mapira kako savremeni romani formalno i tematski internaliziraju lomove monetizacije, nejednakosti i političke likvidnosti (De Loughry, 2020). Čuvena antologija *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction* nudi katalog dominantnih formi, pojmova i institucija u kojem se roman pojavljuje kao dinamično čvorište između estetskih inovacija i infrastrukturnih uvjeta proizvodnje, između lokalnih iskustava i globalnih režima vidljivosti (O'Gorman i Eaglestone, 2021). Ako se možda pitate kako ove voluminozne i "globalne" antologije analiziraju arapski roman, potražite dobrog lijeka protiv nepopravljivog romantizma. Naravno da nema niti pomena o arapskom romanu. Sablasti "književnog embarga" (Said, 1990: 7) i dalje disciplinirano kruže Zapadom. Stoga, ko se u ovakvom svijetu boji stranputice, zasigurno ostaje bez vidika.

Arapski roman u XXI stoljeću

Prirodno je da i arapski roman u XXI stoljeću "smeta" jer oduzima vrijeme. Međutim roman u arapskom svijetu često smeta i zbog još jedne važne stvari. On oduzima monopol nad tumačenjem stvarnosti. U književnom polju u kojem su politički govor, medijska slika i institucionalna "istina" moćniji od života, roman ostaje prostor u kojem se društvo može iznutra prikazati kao agon, a ne kao parola, kao posredovanje, a

ne kao reakcija. Nije slučajno da se u arapskim kritičkim pregledima status romana kao "glavnog komentatora" savremenog života opisuje kao nešto što je postalo sporno već u prvoj deceniji XXI stoljeća. Razlog tome nije pad značaja romana, nego zato što se relevantnost preselila u konkurentske narativne digitalne industrije i mrežne režime vidljivosti.

U anglofonoj kritici savremene arapske proze, a to je presudno za okvir o platformama, pažnji i tržištima percepcije, sve se češće insistira na tome da "arapski roman" danas nije samo književna činjenica nego i globalna infrastruktura: tokovi prevoda, nagrada, festivala i izdavačkih politika. Upravo tu liniju na programatski način sistematiziraju Nadia Atia i Lindsey Moore (2024: 13) u knjizi *Global Arab Fiction*, koja porast globalne vidljivosti arapske proze ne tumači kao neutralnu internacionalizaciju "književne vrijednosti", nego kao složenu konfiguraciju filtara: tržišta, prevodilačkih infrastruktura, medijske recepcije i ceremonijalnih mehanizama koji određuju šta postaje "globalno arapsko" i po kojoj cijeni čitljivosti. Njihova analitička mapa presijeca polje kroz čvorišta koja su u samom srcu kulturne ekonomije XXI stoljeća: nagrade (s "arapskim bookerom" ili IPAF-om kao ključnom institucijom međunarodne cirkulacije), nasilje kao etički i medijski problem reprezentacije, spekulativni modusi kao poetike postkrize, queer seksualnosti kao zone rizika, te "globalne margine" migracije i imobilnosti kao narativne infrastrukture stoljeća. Drugim riječima, Atia i Moore objašnjavaju kako arapski roman u XXI stoljeću postaje vidljiv i šta mu ta vidljivost radi. Nadalje one pokazuju koje teme i koje narativne ekonomije lakše prelaze granice jezika i tržišta, a koje ostaju potisnute u lokalnim ekosistemima čitanja.

Ovaj okvir dopunjava i narasla biblioteka studija o dijaspori i anglo-arapskom romanu, gdje se narativna energija često rađa upravo iz napetosti između jezika, tržišta i

identitetskih režima. Savremeni arapski roman tu više nije teritorij nego iskustvo prevođenja sebe u druge javnosti, često uz dobitke vidljivosti, ali i uz rizik redukcije na prepoznatljive globalne tropove. Otud etičko pitanje prevoda i "globalne čitljivosti" postaje dio same poetike (Serageldin, 2013: 435-436). Arapski roman u posljednjim decenijama nerijetko piše pod pritiskom da bude i lokalno uvjerljiv i globalno prepoznatljiv da bude narativni idiolekt, ali i "svjetska književnost" (Ṣuwayliḥ, 2016). U tematskom smislu, anglofonu kritiku posebno su oblikovale rasprave o tradiciji, politici i modernitetu, kao i noviji radovi o reprezentacijama fundamentalizma u romanima XXI stoljeća, gdje se vidi kako "religija" rijetko ostaje privatna metafizika, a često postaje javna tehnologija moći (Hafez, 2000: 141).

Istovremeno, u arapskoj kritici postoji paralelna, često podjednako sofisticirana tradicija koja roman čita kao mjesto gdje historija i forma međusobno pregovaraju. Nije slučajno da su kritičari i teoretičari naracije poput Fayṣala Darrāğa (2024: 5) i ʿAbdullāha Ibrāhīma (2013: 213) roman vidjeli kao polje u kojem se "tumačenje historije" (*taʾwīl al-tārīḫ*) i moderna arapska naracija (*al-sardiyya al-ʿarabiyya al-ḥadīṯa*) moraju misliti zajedno, jer bez te veze roman postaje ili puka fabula ili prozaičan dokument, a zapravo je forma koja pretvara društveno iskustvo u spoznajni događaj. Uz njih, Saʿīd Yaqṭīn (2008: 37) insistira na tome da roman nije samo "tema" nego mreža postupaka: glas, perspektiva, vrijeme, dokument, kolaž, fragment. On skreće pažnju na arapski digitalni roman, koji se mora čitati u dijalektici teksta i ekrana, književne temporalnosti i platformskog prekida. Mlađi kritičari, pak, pokušavaju opisati transformacije forme i značenja u arapskoj prozi prvih decenija XXI stoljeća, što pokazuje da sama književna teorija u arapskom jeziku nastoji uhvatiti promjenu "iznutra", bez oslanjanja na uvezene dijagnoze (Būʿalī, 2020: 180).

U ovoj kritičkoj panorami posebno mjesto zauzima Muḥsin Ğāsim al-Mūsawī , jedan od najvažnijih historičara i teoretičara arapskog romana u modernom i savremenom periodu. U knjizi *The Postcolonial Arabic Novel: Debating Ambivalence* on postkolonijalnost ne definira kao "fazu" poslije nezavisnosti, nego kao trajnu kulturnu logiku i mentalitet. Prema njemu, roman se oblikuje u dugotrajnom pregovaranju s hegemonijama, pa zato često govori iz napetosti, kroz polifoniju, ironiju i masku, kao forma koja zna da istina rijetko dolazi u neutralnom registru (Al-Musawi, 2003: 21). U novijoj naučnoj sintezi o arapskom romanu u XXI stoljeću, *Binyat al-iḍṭirāb: al-riwāya al-ʿarabiyya fī al-alfiyya al-ṭāliṭa*, al-Mūsawī (2023: 27) umjesto priče o linearnom "napretku", predlaže čitanje kroz stanje ubrzanja, raslojavanja i krize (*iḍṭirāb*) kao modus teksta. I sama izdavačka retorika s pojmovima "leptirovog efekta" (*aṭar al-farāša*) i "globalnog plana" (*al-taḫṭīṭ al-ʿawlamī*) sugerira savremenost kao lanac nepredvidivih posljedica i globalnih interferencija koje zahvataju i tijelo i prirodu i informacijski prostor. On zaključuje da savremeni roman te pritiske ne registrira samo kao sadržaj, nego ih internalizira kao ritam, perspektivu i formalni napon.

U pozadini svega toga stoji značajna, ali često prešućena činjenica. Roman o kojem danas govorimo nije više samo roman "u" arapskom svijetu, nego roman "u" svijetu prijevoda, algoritamske vidljivosti i globalnih narativnih očekivanja. To se dramatično vidi i u korpusu književnosti nakon Arapskog proljeća. Riječ je o romanu koji reagira na revolucije i njihove poraze, na nasilje i njegovo normaliziranje, na preoblikovanje javnog prostora i jezika. Rani val romanesknih odgovora na Arapsko proljeće već je postao predmet zasebnih studija, što govori o brzini kojom je događaj prešao u književnu formu (Michalak-Pikulska i Sh'hadeh, 2023: 9).

Zbog svega navedenog, ova knjiga ne pretendira da predstavi opću geografiju savremenog arapskog romana. Tema

ima previše, poetika još više, a izbor autora i romana uvijek je izložen dvostrukoj opasnosti: ili da bude proizvoljan, ili da bude poslušan već postojećim infrastrukturama vidljivosti i selekcije. Zato su ovdje odabrane teme prije svega tačke proturječnosti, odnosno mjesta gdje se roman pokazuje kao antagonista kulture prekida, kao forma koja vraća preispitivanje ("zašto" i "kako") u svijet koji neprekidno proizvodi/emituje događaj/event ("šta"). Moglo se izabrati drukčije, možda "bolje" ili "reprezentativnije". Ta ruptura propuštenog ujedno je i jedino vrelo originalnosti ovoga autora.

Roman i historija prvo je poglavlje, jer u arapskom romanu XXI stoljeća historija nije završeno vrijeme nego aktivno "bojno polje" naracije, te spor oko arhiva, sjećanja, legitimacije i privida neutralnosti. *Roman i identitet* zatim pokazuje da identitet nije psihološka etiketa nego politička ontologija subjekta. To je način na koji se "ja" proizvodi kroz jezik, pripadnost, rod, klasu, traumu i pogled drugih. *Roman i (post) globalizacija* pokazuje kako ova književna forma "prati" (infra)strukturu svijeta, tokove rada, novca, kulture i standardizacije, ali i lokalne deformacije tih tokova. *Roman i revolucija* tematizira presudni povijesni trenutak koji je obećao bolju budućnost, a zatim postao trauma, poraz, nova represija ili beskrajna tranzicija. *Roman i migracija* predstavlja iskustvo pokreta kao strukturalnu činjenicu stoljeća. U njemu se egzil prikazuje kao stanje jezika, ne samo geografije, a dom kao narativni problem, ne samo lokacija. *Roman i religija* propituje dijalektiku predodžbi religije kao smisla i instrumenta, etike i institucije, intimnog prostora i javne tehnologije upravljanja. *Roman i žensko pismo* istovremeno je korekcija i proširenje (samo)percepcije. U njemu se propituje način kako se moć upisuje u sitni detalj, traumatizirano tijelo, i tišinu doma te kako "privatno" postaje snažan politički prostor. Konačno, *Roman i budućnost* otvara pitanje horizonata mogućeg: ko

ima pravo da zamišlja sutra, ko kolonizira naša očekivanja, te ko pretvara budućnost u resurs predviđanja.

Ako bi se sve to saželo u jednu rečenicu, onda bi ona glasila: ova knjiga čita arapski roman XXI stoljeća kao mjesto gdje se globalna kriza pažnje i lokalne historije moći presijecaju u narativnoj formi i gdje roman, upravo zato što "oduzima vrijeme", vraća društvu sposobnost da misli svoje proturječnosti umjesto da ih samo konzumira.

ROMAN I HISTORIJA

Historija je metodološki uređeno znanje o ljudima u vremenu, zasnovano na (kritičkoj) interpretaciji tragova prošlosti. Historijsko znanje nastaje u stalnoj interakciji između pitanja sadašnjosti i odabranih činjenica o prošlosti. Zbog toga, interpretacija je konstitutivni, ne sporedni dio historije. XXI stoljeće doba je arhiva. Sve je pohranjeno, pa sve izgleda dokazivo. Upravo zato smisao postaje lahak plijen. Prošlost se danas čita kao dosje. Svako traži svoju stranicu, svoj potpis, svoju krivicu u tuđim redovima. Historija je polje borbe za značenje, borbe za to kako se prošlost uokviruje, šta dobija status "dokaza", a šta ostaje potisnuta memorija. Za razliku od arhiva, roman kazuje da činjenica bez priče ne znači ništa, a priča bez odgovornosti znači previše.

UVOD

Treći milenij donosi snažan povratak historije u arapski roman. Pri tom nije riječ o restauraciji "klasičnog" historijskog romana, nego o moderniziranoj, često samosvjesnoj formi koja u sebi nosi logiku historiografske metafikcije. Roman pripovijeda prošlost, a istovremeno rekonstruira način na koji to čini. Posrijedi je autorefleksivna naracija koja, dok prikazuje prošlost, stalno podsjeća čitaoca na uvjete pod kojima se prošlost uopće može prikazati, te implicitno kritički promišlja domete historijskog znanja.

Prve decenije novog milenija u arapskom svijetu obilježene su nizom ratova, slomova i raseljavanja preko kojih prošlost eruptira u sadašnjost kao minuli ožiljak koji još krvari u jeziku. Otuda "novo-historijski" impuls savremenog arapskog romana. On je kognitivno angažiran u smislu Ricoeurove veze između naracije i pamćenja (1988: 116), ali i politički angažiran jer preispituje službene istine, državne arhive i dominantne interpretacije, proizvodeći protunarative iz perspektive marginaliziranih: žena, izbjeglica, zatvorenika, manjina, poraženih. Analizirani romani u ovom poglavlju pokazuju kako historija nastaje kao borba interpretacija i kako se identitet formira u uslovima fragmentacije, nasilja i "preopterećenog pamćenja". Drugim riječima kazano, arapski roman XXI stoljeća često odgovara na "višak stvarnosti" tako što pojačava narativnu energiju, ali je pritom njegova ključna inovacija u tome što prepoznaje da sama forma i jezik nisu dispozitiv pripovijedanja, već poprišta moći.

Pri sagledavanju historije, primjetno je nastojanje brojnih arapskih romanopisaca da mnogostruko subveritraju oficijelne zvanične povijesne narative što je odlika žanra historiografske metafikcije u čiji se (poetički) okvir smještaju analizirani autori i njihovi romani. Temeljni doprinosi historiografske metafikcije, prisjetimo se, leže u "teorijskoj

samosvijesti o povijesti i fikciji" i stvaranju "temelja za preispitivanje i preradu oblika i sadržaja prošlosti" (Hutcheon, 1996: 20) koja je "uvijek već interpretirana, makar i preko selekcije onoga što je zapisano i njegovim umetanjem u naraciju" (Hutcheon, 1996: 170). Ovaj postmoderni žanr upečatljivo aritkulira prijepornu "kvadraturu kruga" sačinjenog od historiografije, književnosti, istine i konstrukcije. U njemu se zamagljuju granice između navedenih pojmova naglašavajući retoriku i/ili diskurzivnost kao njihov jedini stabilan element. Naime i historiografija i književnost otkrivaju nam se preko pripovijedanja, odnosno interpretacije (historijskih) činjenica i (autorskih) stanja. Sve što čitatelj ima pred sobom ustvari je jezičko tkanje, tekst, odnosno konstrukcija određenog tumačenja koja se u pravilu dijeli na fakciju i fikciju. Naracija je, dakle, mjesto manufakture značenja i smisla kako u historiografiji, tako i u književnosti. Stoga je nužno pomnije osvijetliti domete historiografske metafikcije.

EVENTUALNA FIKCIJA: EPISTEMOLOŠKA RASKRŠĆA IZMEĐU TEKSTUALNOSTI I REFERENCIJALNOSTI

Historiografska metafikcija poprimila je kanonski status u književnosti općenito. Dominacija ovog žanra zorna je u arapskim romanima u posljednjim decenijama. Jedan od razloga historiografske metafikcije, općenito, krije se u podudarnosti s postmodernim duhom koji između ostalog teži prevazilaženju i brisanju granica, hibridnosti i heteregonosti, multivokalizmu i fragmentatnosti te "igri" kao epistemološkom metodu a nerijetko i cilju. Postmoderni skepticizam neprestano podriva koherentan osjećaj prema svijetu koji nas okružuje, dekonstruira uzročno-posljedičnu logiku te zamagljuje područja činjeničnog/fakcijskog i interpretativnog/fikcijskog. U takvoj perspektivi odnos historije i književnosti pokazao se složenim, a razlike između njih poroznijim nego se to ranije činilo. Tako se, prema postmodernim književnim teoretičarima, desilo "metahistorijsko osvještavanje tekstualnosti i historiografskog diskursa, i posljedično približavanje historiografije i literature. To znači nevjericu u mogućnost rekonstrukcije prošlih zbivanja (*events*) te njihovo svođenje na tekstualne ostatke koji nam se predstavljaju kao činjenice (*facts*), ali u sebi nose ideologiju i subjektivnost svojih tvoraca. Prenesene u romanesknu prozu, ove ideje dovode do kolažnog pripovijedanja koje o prošlosti donosi višestruke izvore, u kojem se miješa fikcija i fakcija, a pripovjedač često intervenira podsjećajući čitatelja na konstruiranost priče" (Badurina, 2012: 17). Otud, činjenice, naročito one historijske, u postmoderni više nisu samosvojne i bjelodano jasne, a historiografski diskurs gubi ekskluzivitet

i monološki status. Čitanje/pisanje historije je (re)konstrukcija, baš kao je to slučaj s romanom, odnosno književnošću. Historiju otkrivamo preko raznolikih priča ili narativa. Jedan od takvih narativa jeste i postmoderni roman općenito, posebno historiografska metafikcija, koja, kako to naglašava Linda Hutcheon (2004: 93) "odbija prirodne ili zdravorazumske metode razlikovanja historijskih činjenica i fikcije. Ona ne prihvata stav prema kojem samo historija polaže pravo na istinu, propitujući utemeljenje takvog stava u historiografiji, te tvrdeći da su i povijest i fikcija diskursi, ljudski konstrukti, sistemi označavanja, te da i jedna i druga izvode svoj glavni zahtjev za istinom iz takvog identiteta."

Povijest do nas dopire u formi spletova vijesti. Organizaciju tih vijesti ili struktuiranje historije nazivamo konstrukcijom, odnosno pripovijedanjem. Jedino kroz pripovijest (piščevu konstrukciju) dolazimo do značenja kroz proces koji možemo označiti interpretacijom ili rekonstrukcijom, pri čemu postmoderna pledira za radikalna tumačenja ili dekonstrukcije. Susret sa svakim tekstom nužno je označen ovom trijadom: konstrukcija, rekonstrukcija i dekonstrukcija, pa preko nje prosuđujemo i samu povijest. Lionel Gossman (1990: 286) zaključuje kako je "historiografski diskurs podložan istoj vrsti analize kao i svaki drugi diskurs, te da historijski narativi imaju mnogo više zajedničkog s fikcionalnim pripovijedanjem nego što nam to historičari inače žele priznati". Gossman je tek jedan u nizu autora koji će značajno uzdrmati mit o označiteljskoj (nad)moći i stabilnosti historiografskog diskursa. Njegove američke kolege Murray G. Murphey, Hayden White i Dominick LaCapra sedamdestih godina prošlog stoljeća obrazovali su svojevrsnu teorijsku platformu u kojoj se naglašava ideološka kontaminiranost historiografskog diskursa čija tekstualnost, a ne takozvana "objektivna referencijalnost", određuje posvijesno značenje. U toj perspektivi "povijesne činjenice ne bivaju utvrđene na

temelju čistih podataka – one su postulirane kako bi objasnile karakteristike tih podataka. Stoga oštra podjela između činjenice i interpretacije na kojoj je inzistirao klasični pogled, a koju su prihvatili revizionisti, ne postoji" (Murphey, 1973: 64). Historijska naracija je "neizbježno figurativna", pa teze o neutralnom, nepristrasnom i vjernom predočavanju prošle stvarnosti postaju iluzornim. Funkcije pripovjedne konstrukcije i imaginacije istovremeno su prisutne u "'historijskim' i 'nehistorijskim' kulturama" te prevladavaju kako u "mitskim tako i u izmišljenim diskusima", pa se ideja o "stvarnim događajima" u prošlosti mnogostruko usložnjava – naglašava White (1987: 57). LaCapra (1985: 128) dodatno relativizira granice između književnog i historijskog diskursa tvrdnjom da upravo pripovijedanje unosi osjećaj kauzalnosti u izvještajima o prošlosti, te da jedino tekst formira kontekst jer se "svi konteksti susreću kroz 'medij' specifičnih tekstova ili praksi, i moraju se rekonstituirati na temelju tekstualnih dokaza". Nadahnuti tada dominantnom strukturalističkom teorijom, ovi autori doći će do zaključka kako su "moderna historiografija i moderna književnost odbacile ideal reprezentacije koji ih je vodio dugo vremena. I jedna i druga svoje polje poimaju kao istraživanje, ispitivanje i stvaranje novih značenje više nego li razotkrivanje i objavu značenja koja su u nekom smislu 'tu', ali nisu odmah prepoznatljiva" (Gossman, 1990: 255).

Navedeni teoretičari nisu propitivali samo relevantnost historiografskog diskursa i njegovu epistemološku (ne)stabilnost. Postmoderna dekonstrukcija historiografije neizostavno je podrazumijevala rekonstrukciju književnog diskursa. Naime, "baš kao što povijesni narativi nisu transparentni prikazi povijesne stvarnosti, povijesno značenje i svjedočanstvo književnih tekstova ne leže u njihovom pasivnom 'reflektiranju' stvarnosti, već u njihovom strukturiranju, u vrstu odnosa koji uspostavljaju sa svojim čitateljima,

te na različite načine na koje je sama književnost definirana i institucionalizirana" (Gossman, 1990: 286). Jasno je da su postmoderni pisci uglavnom daleko od načela puke mimeze, pasivne refleksije ili samouvjerene realističke poetike, te da svoje fikcionalne svjetove (povijesne pripovijesti/historijske romane) ne stvaraju po uzoru na oficijelno proklamirane historiografske modele. Njihovim narativima i diskursima prvenstveno upravljaju "fantastičke norme" (Doležel, 2010: 87), pa historiografska metafikcija radije nudi alternative povijesti nego li njene kopije.

Međutim, i ti alternativni narativni modeli historije, odnosno književne ili pripovjedne (re)konstrukcije povijesti nisu ideološki neutralni. Svaki čin pisanja istovremeno je i čin predstavljanja. Edward Said (1993: 12-13) podsjeća da su "pripovijesti u srži onoga što istraživači i romanopisci kazuju o nepoznatim predjelima svijeta" naglašavajući da upravo te pripovijesti postaju "metodom koloniziranih naroda koji je koriste da bi potvrdili sopstveni identitet i opstanak njihove povijesti". Na moć narativnih modela, bez obzira da li pripadali historiografskom ili književnom diskursu, treba uvijek računati. U našem već postpostmodernom ili postnormalnom kontekstu, svi modeli i diskursi neodvojivi su dio kulturnog tkanja danas već duboko globaliziranog društva. Ma koliko se neki od njih činili marginalnijim ili neznatnijim, oni su još uvijek u važnoj semiotičkoj igri označavanja svijeta, te njihove impulse ne treba previđati ili zanemarivati. Takvi impulsi bit će ispitani u navedenim romanima historiografske metafikcije. Shodno ovom žanru, "konvencije će morati biti ogoljene, a kodovi poremećeni" jer metafikcije u fokus interpretacije postavljaju "čitatelja koji mora uspostaviti nove kodove kako bi se suočio s novim književnim fenomenima" i to preko "mimeze *postupka*" (Hutcheon, 1980: 39). Književno djelo stoga se ne poima tek "mašinom za razmišljanje", nego mnogostruko kompleksnijim fenomenom koji čin tumačenja

čini izazovnijim. “Roman više ne nastoji samo ponuditi red i značenje koje će čitatelj prepoznati. Roman sada zahtijeva da čitatelj bude svjestan zadaće, stvarne konstrukcije, koju i on ostvaruje, jer je upravo čitatelj onaj koji, Ingardenovim riječima, ‘konkretizira’ umjetničko djelo i daje mu život” (Hutcheon, 1980: 39). Sada ćemo analizirati kako odabrani arapski autori saobražavaju fikciju i fakciju, te kroz kolažnu naraciju ukazuju kako na pluralnost (povijesnih) izvora, tako i na pripovijesnu (auto)konstrukciju, promovirajući žanr historiografske metafikcije na arapskom jeziku.

REKONSTRUKCIJE PROŠLOSTI U ARAPSKOM ROMANU XXI STOLJEĆA

Historija kao epistemološka fikcija: znanje, hereza i konstrukcija prošlosti

Vjerovatno najčuveniji pisac u XXI stoljeću koji pretežno piše historijske romane Jusuf Zajdan (Yūsuf Zaydān, r. 1958) u romanu *Nabatejac* (*al-Nabaṭī*, 2010) pokazuje kako se "velika historija" ne razumije prvenstveno kroz hronike moći, nego kroz mikrosvijet svakodnevice: intimu, porodicu, migracije i načine opstanka. Roman je ispripovijedan u prvom licu kroz glas Mariyye, koptske djevojke iz egipatskog sela, čiji se život u početku svodi na uske patrijarhalne koordinate braka. Taj izbor fokalizacije je svjesna Zajdanova metoda. Historijska prekretnica u ovom romanu nije "spektakularna i himnična", nego porodična mijena. Mariyya biva udana za trgovca Salūmu, a brak postaje tačka preobraženja iz stabilnijeg egipatskog ambijenta u nestalni karavanski svijet i nabatejsko okruženje. Putovanje glavne junakinje kroz Sinaj nije tek puka narativna kulisa, nego resemantizacija povijesnog prostora pri čemu su opisi karavane, smjer kojim se ide i svijet trgovine jednako historijski značajni koliko i vladari, dinastije i ratovi.

Dolaskom u kuću Salūme, Mariyya otkriva poredak kojim dominira Umm al-Banīn, snažan ženski lik koji podriva patrijarhalni sistem. Ona upravlja jezikom i reputacijom, čime roman pokazuje kako se moć u "konzervativnim" zajednicama raspoređivao složenije nego što to ustaljeno sugerira jednostavna podjela na "muško" i "žensko" (Zaydān, 2010: 243). Nasuprot tome, Salūma je pragmatični lik. Bitna

mu je trgovina i zarada, a brak postaje rutina i dekor. U tom emotivnom vakuumu pojavljuje se Salūmin brat, Nabatejac, i središnja tačka romana. Mariyyina ljubav prema Nabatejcu nije samo privatna drama, nego alternativna "pod-historija". U pozadini intimne drame raste velika historijska buka. Djelimično, to je buka ratova civilizacija i regionalnih sukoba, Arapa, Rimljana, Jevreja i kršćana. Time fabula dobija narativnu dijalektiku. Na jednoj strani je historija obične "porodice", a na drugoj su veliki kolektivni sukobi koji postepeno preoblikuju svakodnevicu. Kulminacija se, pak, ne dešava na "velikoj sceni" osvajanja i novih carstava, nego u ličnim odlukama. Po dolasku nove imperije, Salūma se prilagođava, "spremno" ulazi u novu epohu i odlazi u Egipat, a s njim i Mariyya. Nabatejac odbija migrirati i ostaje vezan za zavičaj (Zaydān, 2010: 337). Rastanak zaljubljenih, pri tom, postaje više od lične tragedije. On zrcali poimanje modernosti u ovom historijskom roman. Budućnost neminovno dolazi, ali nema mjesta za svakoga, pogotovo ne za one koji nisu spremni na kompromis i promjene.

Roman *Nabatejac* jasno pokazuje tri ključne odlike savremenog arapskog historijskog romana. Premještanje historijskog smisla iz registra oficijelne moći na polje svakodnevicu, gdje se epistemološka težina dodjeljuje višestruko marginalnom svjedoku, (skrajnuta i dislocirana žena). Odbacujući suverenog naratora i omogućujući da društveno ograničen lik kontrolira pripovijest, roman *Nabatejac* izokreće pojam historijskog znanja. Tako ono što se smatra historijom često nastaje na mjestima koja tradicija ignorira, a život "običnih" ljudi postaje jedno od primarnih mjesta gdje politička transformacija postaje stvarna. Nadalje, Zajdan pokazuje kako je historijski roman dvadeset prvog vijeka često argument o porijeklu. Pripovijedati o liminalnim razdobljima između kasne antike i ranog islama nikada ne znači samo rekonstruirati prošlost. To, u isti mah, znači intervenirati u savremenim

debatama o autoritetu, (nacionalnom i kulturalnom) legitimnosti i identitetu. Romani poput *Nabatejca* nerijetko uzrokuju i nelagode u kulturi jer se u njima ne predstavlja samo sveta historija, nego razotkriva ideološki rad naknadnih historijskih narativa dok vrše "redakturu prošlosti" i transformiraju početke u mit. U tom smislu, Zajdanova fikcija učestvuje u primjetnoj tendenciji savremenih romanopisaca. Oni često koriste historijske kontekste za testiranje sadašnjih "normiranih" diskursa, propitujući ko govori u ime tradicije te pokazujući kako se kolektivni narativi sastavljaju iz prostora isključenosti i prešućenog sjećanja. Zajdan rekonstruira prošlost da bi preko nje testirao savremene ideologeme o autoritetu, pripadanju i legitimaciji. Time aludira da prošlost ostaje osporavani resurs u sadašnjosti i da se borba oko historije često vodi tamo gdje je zvanični narativi najmanje očekuju, u običnim detaljima i životima onih kojima nikada nije bilo "namijenjeno" da bilo šta išta ispričaju. Čini se da je ovaj poetički trend transgeneracijski, pa tako i alžirska autorica Džamila Marani (Ǧamīla Marānī, r. 1986) piše historijske romane iz perspektive "otpisane" djevojke, a povijesni sukob se dešava u okvirima srednjovjekovne medicine i travarstva.

Džamila Marani: historija kao lijek i otrov

Džamila Marani alžirska je književnica i nastavnica arapskog jezika i književnosti čiji se prozni rad najčešće veže za dinamično oblikovane historijske narative, naročito one smještene u zlatno doba povijesti Arapa. Objavila je tri romana: *Kruna grijeha* (*Tāǧ al-ḫaṭīʾa*, 2015), *Džinska jabuka* ili *Mandragora* (*Tuffāḥ al-ǧinn*, 2017) i *Ja i sedam starica* (*Anā wa al-ʿaǧāʾiz al-sabʿa*, 2022).

U njenom najpoznatijem romanu, *Džinska jabuka* historijski imaginarij abasidskog Bagdada služi razotkrivanju

načina na koji se moć proizvodi kroz znanje: kroz medicinu, ljekovite biljke, rukopis, prijevod, ali i otrov. Radnja započinje u kući uglednog ljekara i prevodioca Hazira, gdje se porodični život prirodno prepliće s intelektualnim radom. Kuća je istovremeno dom i mala akademija: rukopisi, medicinski crteži i rasprave o znanju čine svakodnevicu, a Hazir vjeruje da istina i javno dobro moraju nadjačati strah. Uprkos oprezu supruge Kasme, on odlučuje da jedan osjetljiv medicinsko-filozofski rukopis, koji razotkriva zloupotrebe znanja i moći, iznese pred vladara. U tom uvjerenju da znanje ima vlastitu etiku i da ga njegova vrijednost štiti, već je sadržana tragična zabluda romana. To potvrđuje kada noć prije posjete vladaru u njegovu kuću upadnu nepoznati razbojnici. Rukopis nestaje, porodica je ubijena, a prostor znanja u jednom trenutku pretvara se u mjesto brutalne sile. Jedina koja preživljava jeste kćerka Nardin, teško ranjena i istrgnuta iz djetinjstva. Ta noć postaje nulta tačka narativa: sve što slijedi nije više razvoj, nego odgovor na nasilni prekid. Noć masakra nije samo politički prevrat nego i nasilni rez u biografiji i klasnom statusu. Nardin bježi kroz vrt i ulice, dok iza vrata ostaju glasovi majke Kasme, braće Rohana i Lavina i male sestre Bajān. Jezivi krikovi koji ubrzo utihnu i postaju presudna akustika romana. Glavna junakinja gubi svijest i budi se u bīmāristānu, bolnici koja je istovremeno institucija liječenja i kontrole. Ondje saznaje da je postala robinja a brigu o njoj preuzima Ishak, očev kolega i učitelj medicine, koji je formalno štiti, ali je zapravo drži u potpunoj kontroli (Marānī, 2017: 13). Nardin biva prisiljena na dug period prisilnog učenja medicine, botanike i farmakologije. Paralelno s njenom "prisilnom rehabilitacijom" razvija se i politička pozadina romana. Konačan pad Barmakida, potezi novih vladara, strah, paranoja, dvorske intrige i demonizacija "drugih" (Zorostrijanaca i Barmakida, kao navodnih heretika). Glavna junakinja završava dvostruko

zarobljena: kao sirota djevojčica i kao potomak Barmakida. Tako se okončava prvi dio romana.

Radnja drugog dijela nastavlja se godinama kasnije. Nardin sada živi u kući učitelja Ishaka, pod njegovim autoritetom i nadzorom. I dalje nije slobodna. Formalno je otkupljena iz ropstva, ali njena egzistencija zavisi od poslušnosti, šutnje i samokontrole. Ishak je ambivalentna figura: spasitelj i čuvar, ali i bespoštedni kontrolor života glavne junakinje. Nardin uči kako se znanje koristi, a ne samo posjeduje. Ona se obrazuje, ali i socijalizira. Otkriva načine kako da se uklopi u "novo društvo, kako da ne izaziva pažnju i bude nevidljiva" (Marānī, 2017: 13). Njeno znanje o biljkama, medicini i terapijama se produbljuje, ali istovremeno njena emocionalna ekspresija se potiskuje. Bol se "zakopava", a identitet se gradi oko šutnje i nevidljivosti. Ispod sigurnog pokrova šutnje, Nardin ne odustaje od potrage za očevim rukopisom koji bi joj mogao i otkriti ko su ubice njene porodice. Njena glavna opsesija postaju al-Asifi, očev prijatelj i tajna prostorija u koju nema pristupa. Kako roman odmiče, zaplet se sužava oko "rukopisa, upravo će al-Asifijev sin Suhajb postati ključna tačka preokreta. On kazuje Nardin da je vidio rukopis prije nego je spaljen i da je iz sirjanskog jezika razabrao dvije riječi: džinska jabuka. Nardin u biblioteci otkriva da je džinska jabuka ustvari mandragora, biljka antropomorfnog oblika, okultno-medicinski 'pharmakon', kojeg 'ne smije iščupati ljudska ruka'" (Marānī, 2017: 118). U tom trenutku roman prelazi iz političkog historijskog okvira u područje gdje se nauka, magija i izdaja preklapaju. Kulminacija dolazi kroz dvostruko razotkrivanje: Ishak u zatvoru priznaje da je Hazir namjeravao predati rukopis halifi što bi dovelo do rušenja novouspostavljenog poretka. To priznanje vraća čitavu fabulu na njenu temeljnu ideju. U prostorima moći ne ubija se zbog vjere ili etniciteta, nego zbog upravljanja znanjem. Nardin, međutim, u završnom obračunu s učiteljem, odbija

da bude Ishakova kopija i insistira na razlici između pravde i ubistva: "Nisam nikad ubila nikoga i ne želim biti poput tebe" (Marānī, 2017: 118). Ishak joj cinično uzvraća da će biti ubica jer posjeduje znanje o otrovu i neminovno ostavlja lični trag u lancu smrti.

Epilog je hladan i potresan jer se ne završava katarzom, nego normalizacijom tajne. Nardin je trudna, u obnovljenom očevom studiju, dok se u vrtu igraju Suhajb i mala Samira. Sve je "na svom mjestu", knjige, sto, kadionica. Spolja, historija je zatvorena i nasilje prevaziđeno. Iznutra, međutim, ništa nije razriješeno. Međutim, restauracija nije povratak nevinosti nego postavljanje scene za novu genealogiju moći: Ishak joj je ostavio "prstenje s mandragorom", sakriveno čak i od muža, kao privatni instrument zaštite. Junakinja koja je počela kao žrtva historije završava kao kustos male "dvorske" tajne. Likovi funkcioniraju kao karike jednog te istog aparata. Nardin je istovremeno dijete, učenica i arhivarka, ali i subjekt osvete koji stalno propituje granicu između znanja i krivice. Hazir je marljivi čovjek koji vjeruje u znanje kao javno dobro, ali biva ubijen jer je htio znanje pretvoriti u dokaz protiv dvorske smutnje. Kasma je glas razuma. Ona pokušava ukloniti rukopis da spasi porodicu, a time, ironično, ubrzava katastrofu, jer u romanu "sigurnost" bez istine postaje slijepa. Al-Asifi je karijerist koji koristi reputaciju ljekara i blizinu dvora kao prostor koristoljublja. Ishakov lik je najkompleksniji. On je učitelj koji znanje istovremeno fetišizira, privatizira i pretvara u instrument ubijanja. Suhajb je lik "pomirenja", u kojem pulsira i etička nelagoda, jer je brak s Nardin ustvari čudno saobraženje (fizičkog) razrješenja i krivice (pamćenja).

Ključna odlika romana je u tome što historijsku priču dramatizira kao borbu oko produkcije istine i to u malim ili privatnim prostorima, te "sporednim" likovima povijesti. Nadalje, roman je kritika ideje "neutralnog znanja". Medicina

i botanika ne ostaju izvan politike, nego postaju njeni jezici. Mandragora je čarobni napitak: istovremeno i lijek i otrov, simbol izlječenja i sredstvo ubistva. Nardinina putanja pokazuje i jednu gorku logiku subjekta u represivnoj historiji. Emancipacija nije "oslobađanje", nego stjecanje pristupa tajni i njenom čuvanju. Zato epilog, s prstenovima sakrivenim od najbližih, nije sretan kraj, nego upozorenje. Kad historija jednom uđe u kuću, ona tu zauvijek ostaje, mijenjajući oblike, ali zadržavajući (nasilnu) ćud.

Ako je kod Zajdana i Maranijeve nepromjenjiva nasilna ćud historije vidljiva kroz marginalne sudbine i privatne lomove, onda se kod Alvana i Himmiša ona premješta u rukopis, putujući tekst i biografije poznatih historijskih ličnosti.

Muhammed Hasan Alvan: rukopis kao zavičaj

Muhammed Hasan Alvan (Muḥammad Ḥasan ʿAlvān) pripada mlađoj generaciji avangardnih književnika Arapskog zaljeva. Rođen je 1979. u Rijadu, gdje je završio studij informatike, dok magisterij završava u Sjedinjenim Američkim Državama, te doktorat na Univerzitetu Carleton u Ottawi. Piše kolumne za značajne saudijske novine *al-Šarq* i *al-Waṭan*. Trenutno vodi Vijeće za književnost, izdavaštvo i prevođenje pri Ministarstvu kulture Kraljevine Saudijske Arabije. Objavio je šest romana. Prvi roman Muhammeda Hasana Alvana pod naslovom *Krajnja granica* (*Saqf al-kifāya*) pobudio je veliku čitalačku pažnju i netom nakon objavljivanja postao najprodavaniji roman u Saudijskoj Arabiji. Roman se bavi intimnom ljubavnom pričom između Nasira i Mahe. Alvan prikazuje život dvoje zaljubljenih u konzervativnom društvu saudijske prijestolnice i njihovu (uzaludnu) pobunu protiv brojnih ograničenja. U maniru uzritske poezije, Alvan je roman protkao osebujnom lirikom, a ljubav između Nasira

i Mahe prikazao kao tragediju u kojoj se Maha udaje, a Nadir odlazi u Kanadu. Glavni junak tamo zajedno s mladim iračkim prijateljem, koji je preživio golgotu u iračko-iranskom ratu, pokušava odgonetnuti postoji li mjesto gdje se zasvodnjava ljudska patnja. Upravo to pitanje prometnuto je u sam naslov romana. Alvanov drugi roman, Sofija (Ṣūfiyā, 2004), predstavlja tragičnu sudbinu dvoje zaljubljenih čija nesreća leži u pripadnosti različitim religijama. Roman *Ogrlica čistote* (*Ṭawk al-ṭahāra,* 2007) godine tematizira stravičan društveni zločin, a riječ je o seksualnom zlostavljanju djece. Još jedna tegobna tema, ona o razorenoj i disfunkcionalnoj porodici obilježit će i roman *al-Qundus* (*Dabar*) objavljen 2013. godine. Alvan u ovom romanu pravi otvorene autobiografske paralele. Glavni junak, Galib al-Vadžzi, u zrelim godinama odlazi u američki grad Portland (mjesto gdje je autor završio svoj magistarski studij). U nekoj vrsti samonametnutog egzila Galib putuje rijekom Willamette i zajedno s dabrom zaranja u porodične traume od rastanka roditelja, bezosjećajne braće i razorenog doma. Nakon što je smjelo zagrebao ispod mermerno blještave površine konzervativnih običaja i društvenih normi u Zaljevu, Muhammed Hasan Alvan okrenuo se ka historiografskoj metafikciji s romanima *Mala smrt* (*Mawt ṣaġīr*) iz 2016. i *Prevodilac Germanus* (*Ǧarmā al-tarǧumān*, 2020). Za roman *Mala smrt* dobio je Međunarodnu nagradu za arapski roman (IPAF).

Radnja romana *Mala smrt* izgrađena je na dvjema vremenskim linijama koje se stalno prepliću. Prva je ispovjedni glas čuvenog muslimanskog učenjaka, Ibn Arabija, koji prenosi epizode svog života od "polja u Andaluziji, preko sokaka u Fezu, zāvija u Tunisu, hanikaha u Kairu, staza u Meki, dućana u Bagdadu, vrtova u Damasku, pa sve do jezera u Konji" (ʿAlwān, 2016: 8). Drugi glas opisuje nam viševjekovne selidbe Ibn Arabijevog rukopisa od srednjovjekovlja do savremenog Bejruta.

Muhjiddin Ibn Arabi pripovijeda vlastiti život iz pozicije kasne zrelosti, kada se, na rubu iscrpljenosti i "duhovnog klonuća", povlači u asketsku samoću u planinskoj kolibi, na brdima Azerbejdžana 1212. godine. U stanju samovanja ili *halveta* glavni junak zapisuje svoju životnu priču. Životna linija prati Ibn Arabija od djetinjstva u al-Andalusu, dok se oko njega lome političko-dinastičke promjene i ratni horizonti.

Glavni junak to promatra nevinim očima dječaka koji nastoji razumjeti društvenu pometnju koja je polahko razdirala njegov zavičaj. Njegove najdublje uspomene, pak, vezane su za porodicu koja se, u skladu s Andaluzijom, iznutra rastakala. Majka i sestre sporadično se ukazuju u njegovom životu, poput dekora neodređene uloge i funkcije. Otac Ali Ibn Arabi je, pak, bio oličenje neprikosnovenog autoriteta kojemu su obaveze na dvoru bile sve, a porodica više kao neka vrsta prinudnog svratišta. Vjerno služeći Ibn Marandišu, njegov fokus biva na dvoru, bazaru i džamiji, prostorima gdje svaki pragmatičan čovjek može osigurati siguran život. Očeva "tripartiturna" etika života u kojem je najvažnija ovosvjetska sigurnost stoji kao zorna antiteza sinovljevoj potrazi za jedinstvom srca. Roman od početka aludira da se duhovni prvaci ne rađaju u metafizičkom vakuumu nego u žrvnju historije.

Kasnije Ibn Arabi putuje mediteranskim i levantskim prostorom, prolazeći različite režime vlasti i različite kulture znanja. Prateći razvoj junaka istovremeno pratimo lomna vremena muslimanskih srednjovjekovnih kraljevina te se kontekst narativnog svijeta maksimalno intenzivira. Svijet za Ibn Arabija od prvih spoznaja je ustvari predstavljao tamnicu iz koje je neprestano želio umaći: "Od vremena kad me Bog stvorio u Murciji pa sve do moje smrti u Damasku, moj je život bio neprekidno putovanje. Vidio sam različite zemlje, upoznao mnoge ljude, družio se s evlijama i živio pod vladavinom Muvahhiduna, Ajjubida, Abbasida i Seldžuka slijedeći put koji mi je Bog odredio prije nego što me stvorio.

Svako rođen u gradu pod opsadom ima neobuzdanu želju izaći izvan njegovih zidina" (ʿAlwān, 2016: 25).

Ispod ustalasale geografije jednog svijeta u naponu snage i biografije klasičnog učenjaka, pak, kriju se brojne nesigurnosti i nedorečenosti. "Svaki prostor" iskušava glavnog junaka da ostane vjeran nutarnjem/duhovnom zovu pod pritiscima vanjskih autoriteta. Ibn Arabi svoju duhovnu genealogiju otkrit će u samom prologu svoje pripovijesti: "Ja nikako ne znam gdje sam ja to na ovoj zemlji, ali ne marim plaho, jer je Bog usidrio moje srce s četiri duhovna oslonca" (ʿAlwān, 2016: 25). Kroz brojne Ibn Arabijeve stanice i postaje dramatizira dvostruku strast, odnosno "duhovna" (sufijski šejhovi, Savdakin i Fatima Bint al-Musanna) i "svjetovna" ljubav (Nizam). Savjet njegov prve duhovne učiteljice "da očisti srce i slijedi njegov zov" postaje *tour de force* romana. "Budući da sam bio dijete i nisam znao šta je to bol rastanka, samo sam dobro upamtio sve što se dogodilo, ali sam bol osjetio tek kasnije, kao odrastao. Patnje evlija su poput dugova koji se ne naplaćuju od djece, niti se njima traži opravdanja" (ʿAlwān, 2016: 43). Fatimine riječi ostaju duboko urezane u pamćenje glavnog junaka. Štaviše, one, poput ponornice, neprestano iskrsavaju pred Ibn Arabijevim putešestvijama. Sve što se kasnije dešava u romanu jeste upravo slijeđenje duhovnog zova ili bjesomučna potraga za duhovnim osloncima. Na tom putu mnogo je boli i nedaća. Staze duhovnog uspona ili povratka samome sebi ispresijecane su spletkama i brojnim porazima. Najvažnije nije posrijedi neki pravolinijski tok u kojem se jasno razaznaju obale tame i svjetla. Glavni junak neprestano je u grotlu samopropitivanja, sumnje i izgaranja. U tim slikama prepoznajemo cijenu i nagradu spoznaje. Svaki gubitak voljene osobe ili odlazak iz dragoga mjesta predstavlja "malu smrt" koja preobražava i tijelo i duh glavnoga junaka.

U drugom narativnom polju, pratimo život jednog rukopisa što nam otkriva da se tekst piše, ali i krije, prenosi,

ponekad "skrnavi" ili gubi. Migracije imaju sličan učinak i na ljude i na tekstove. Rukopis, kao drugi glavni junak, nije samo predmet nego materijalni dokaz, talisman prestiža i središnja figura jedne (post)moderne manije za autentičnošću. U pozadini te manije otkrivamo kako se "istina" proizvodi, kupuje, provjerava, i politički i etički (zlo)upotrebljava. Rukopis se najprije pojavljuje kao čin pisanja: tekst nastaje u asketskoj samoći, "pod svjetlom lampe", u kojoj se pisanje zamišlja kao jedino vjerodostojno svjedočanstvo. Glavni junak eksplicitno govori da zapisuje "životnu priču" i da to čini "svjetlošću lampe koja nikada ne laže" (ʿAlwān, 2016: 13). Rukopis s tom pričom "uskočit će" u kovitlac modernih vremena kada Emir Abdulkadir u XIX stoljeću pošalje svoga pisara u Konju da prepiše Ibn Arabijeva *Mekanska otkrovenja*, ali pronalazi "drugu knjigu" u mauzoleju i odlučuje da je također prepiše, uvjeren da bi Emir Abdulkadir to smatrao moralnom obavezom. Prelom nastaje kada Tantavi donosi knjigu i Emir prepoznaje da to "nije Tantavijev rukopis", nego mnogo izvorniji rukopis. Tantavi objašnjava da je riječ o "mirisnoj životnoj priči", te da mu je čuvar mauzoleja predao original "da bude na sigurnom" kod Emira (ʿAlwān, 2016: 432). To je prva velika migracija rukopisa: iz Konje, gdje se čuvao kao relikvija u Damasku, odnosno prostoru velikih političkih turbulencija. Tamo ga Emir Abdulkadir smješta u najzaštićeniji dio svoje biblioteke. On čak vadi diplomatske poklone (orden Legija časti, medalju Osmanskog carstva, oružje i drugo) da bi u svojoj sehari za testament napravio mjesto za rukopis. Ovaj čin izuzetno je simboličan, jer pokazuje da rukopis zadržava poseban status te se "čuva" na najintimnijim mjestima. To će se potpuno promijeniti u narednim stoljećima gdje se rukopis komodificira i putuje kroz najrazličitija tržišta. Konačno, u Bejrutu XXI vijeka rukopis se pojavljuje kao roba ponuđena "na internetu", gdje osim visokih cijena vrebaju stalni rizici od prevare. Zbog toga, naratorica, profesorica iz Pariza,

nakon što otkrije rukopis, insistira na "verifikaciji" rukopisa. Poseže za radiokarbonskim provjerama te poredi rukopis s Ibn Arabijevim autografima. Prodavač, međutim, nije učenjak nego "poznavalac mesinga" (ʿAlwān, 2016: 576) koji je rukopis našao "u sobi pokojnog brata". Time spoznajemo cjelovitu mapu migracije teksta, od najintimnijih prostora, preko labirinata (crnog) tržišta, do ostavštine pokojnika bez ikakve garancije porijekla ili znanja o rukopisu. Završna dostupna tačka putovanja rukopisa u ovoj modernoj liniji jeste 2012. godina i transakcija u bejrutskom kafiću. Naratorica plaća 2000 dolara, preuzima rukopis, a prodavač joj ostavlja broj uz obećanje da će "pokušati vratiti novac ako se ispostavi da je falsifikat, jer ne želi okaljati čast pokojnog brata" (ʿAlwān, 2016: 577).

Kao što rukopis nije neokrnjena relikvija, tako ni Alvanov Ibn Arabi nije "svetac iz vitrine", nego historijski subjekt kojeg proizvode društvene okolnosti, pa tek onda metafizika. U tom smislu roman radi ono što ozbiljna historijska proza XXI stoljeća u arapskom kontekstu često želi: da pokaže kako se *subjekt* ne rađa iz neke čiste ideje, nego iz društvenog konteksta, kroz nutarnje i vanjske sukobe, načine preživljavanja i čuvanja uvjerenja. Opsada Murcije, dvorske fetve, savez sa "strancima", strah majke od ponovnog ropstva, dolazak nove vlasti, Muvahhiduna, sve to su "materijalni uslovi" koji objašnjavaju kako uopće u takvom kontekstu može postojati težnja ka jedinstvu srca i univerzalnoj ljubavi. Ovaj poriv ustvari nije bijeg od historije, nego uzvraćanje njenoj najezdi na život pojedinca.

Zato ključna funkcija putovanja nije romantični dekor, nego način spoznaje svijeta gdje institucije vlasti najčešće djeluju kao "generatori smisla" i isljednici duha. Kada Ibn Arabi traži "duhovne oslonce", on zapravo traži alternativne forme autoriteta, one koje ne duguju (legitimitet) dvoru, ni tržištu, ni "službenoj" teologiji. Ta potraga objašnjava zašto

historijski roman u XXI stoljeću arapskom čitatelju nije nostalgija. On je prije prostor za čitanje sadašnjosti. U epohi nakon slomova (država, ideologija, rata, egzila), povratak XII stoljeću postaje način da se testira jedna gorka spoznaja. Svaka vlast uvijek želi da monopolizira jezik istine, a književnost uvijek pokušava da pokaže višak koji izmiče tom monopolu.

Himmiš i škakljive (bio)historiografije

Bensalem Himmiš (Bansālim Ḥimmīš, r. 1948) jedan je od najznačajnijih savremenih marokanskih književnika, čije se stvaralaštvo dosljedno kreće na razmeđu filozofije, političke misli, poezije i romana. Studirao je filozofiju u Maroku i Francuskoj, a akademsku karijeru izgradio je kao profesor filozofije, s posebnim interesom za arapsko-islamsku političku filozofiju, Ibn Halduna, Ibn Rušda i pitanja o odnosu znanja i moći. Pored univerzitetskog rada, obavljao je dužnost ministra kulture Maroka, što je njegovim književnim tekstovima dalo rijetku kombinaciju teorijske pronicljivosti i praktičnog uvida u mehanizme vlasti.

Himmiš je autor niza filozofskih i esejističkih knjiga, ali je širu arapsku i međunarodnu književnu recepciju stekao upravo romanima. Objavo je preko deset romana od kojih se izdvajaju: *Ludi vladar* (*Mağnūn al-ḥukm*, 1990), *Polihistor*, (*al-ʿAllāma*, 1997), *Cvijet iz vremena neznaboštva* (*Zahra al-ǧāhiliyya,* 2004), *Ovaj Andalužanin* (*Hāḏā al-Andalusī*, 2007) i *Rane života* (*Ǧarḥā al-ḥayāt*, 2018). Njegova proza karakteristična je po spoju historiografskog znanja, ironije i metatekstualne refleksije, pri čemu povijesne ličnosti nisu monumentalizirane figure, nego subjekti unutarnjih kontradikcija, etičkih kompromisa i intelektualnih dilema. Premda samo roman *Ovaj Andalužanin* formalno pripada XXI stoljeću, izabrao sam roman *Polihistor* zbog poetološke kontekstualizacije historijskog romana u savremenoj arapskoj književnosti.

Radnja romana *Polihistor* smještena je u kasni period života Ibn Halduna, u Kairu pod mamelučkom vlašću. Protagonist, u romanu često imenovan kao Abdurahman, živi u stanju duboke egzistencijalne i intelektualne krize. Njegov javni život obilježen je stalnim imenovanjima i smjenama s funkcije kadije, zbog njegove rigidne primjene prava i odbijanja da se prilagodi korumpiranim praksama elite. Roman prikazuje Ibn Halduna kao učenjaka koji, umjesto da se "smiri" u prestižnoj službi, sve snažnije ulazi u sukob sa samom logikom mamelučke moći: on je kadija koji odbija "dogovor", "posredovanje", "prečice" i nepisane kodekse interesne pravde. U jednom ključnom samoopisu, nekoj vrsti historiografske autointerpretacije, Ibn Haldun insistira da je "u interesu onoga što je ispravno" ignorirao moć i rang, "stao uz slabe protiv jakih" i odbijao utjecaj i pogodbe (Ḥimmiš, 2002: 10). Kairo se isprva pojavljuje kao "središte civilizacije", ali se vrlo brzo razotkriva kao prostor sistemske nepravde, klijentelizma i moralne erozije. Fabularni lom nastaje nakon potapanja broda na kojem su stradali njegova supruga i djeca, dok su putovali iz Magriba prema Egiptu. Ova tragedija nije melodramatski eksploatirana, nego funkcionira kao egzistencijalna nulta tačka pripovijesti. Nakon gubitka porodice, Ibn Haldun se povlači iz javnog života i započinje period unutarnjeg egzila. U tom povlačenju odlučuje da se vrati vlastitim djelima, prije svega *Muqaddimi* i historiografskim spisima, ali sada iz perspektive čovjeka koji više ne vjeruje bezrezervno ni vlastitim teorijama. U tom povlačenju pojavljuje se Šaban al-Sikkit: sluga, starac, ali i tihi svjedok, gotovo "sekundarni hroničar" etičke nelagode epohe. Šabanova životna priča ustvari je društvena podloga glavnog lika. Njegova ispovijest o ropstvu i otetom nasljedstvu, "prizemljuju" Ibn Halduna i otkrivaju da "pravda" u stvarnosti isuviše radi protiv bespomoćnih (Ḥimmiš, 2002: 15).

Centralni fabularni postupak romana jeste diktiranje i razgovor između Ibn Halduna i njegovog pisara Hammua

al-Ḥīḥīja. Tokom "sedam noći diktiranja", Ibn Haldun preispituje vlastiti intelektualni put, priznaje teorijske greške, političke kompromitacije i moralne slabosti. Roman se sastoji od niza dugih monologa, dijaloga, sjećanja i refleksija u kojima se rekonstruiraju ključne epizode njegove karijere: služenje raznim vladarima u Magribu i Andalusu, diplomatske misije, zatvaranje, političke intrige, susreti s tiranima i učenjacima, te znameniti susret s Timurom Lenkom, koji u romanu poprima simboliku susreta znanja i gole sile. Hammu al-Hihi kao lik nosi dvostruku funkciju. Kao pisar, on je instrument, a njegova vještina bilježenja teksta omogućuje da se "znanje" uopće pojavi na papiru. Ali kao skeptik, on je korektiv, pa se razlikuje od uobičajenih pisara koji "automatski bilježe sve što čuju". U jednoj noći, Ibn Haldun i Hammu zajedno prepisuju odlomke iz al-Mas'udija i Ibn Battute, te raspravljaju o nevjerovatnim pričama (Aleksandar u staklenoj kutiji na dnu mora, ili "junačke" dvorske hiperbole) koje Hammu odbacuje (Ḥimmiš, 2002: 31). Ibn Haldun ga tada podučava da između mogućeg i nemogućeg nema "čiste" autoritativne presude, već se mora kazano mora provjeriti u iskustvu i kritički razmotriti svaku pripovijest, jer mitovi koji idu protiv "prirodnog poretka" ne smiju blokirati napredak znanja.

Fabula se ne razvija linearno, nego spiralno: svaka nova epizoda iz prošlosti služi da se preispitaju teorijske postavke o vlasti, o *ʿaṣabiyyi*, o ciklusima civilizacija, o ulozi učenjaka u politici. Završetak romana ne nudi pomirenje ni katarzu, nego radikalnu otvorenost. Ibn Haldun ostaje figura koja sumnja u vlastito znanje, ali upravo u toj sumnji pronalazi etički minimum istine.

Himmišov roman *Polihistor* nastaje iz jedinstvenog poetičkog i strukturalnog kolopleta. Čuveni historiograf postaje lik, a roman preuzima ulogu "kritičke radionice" u kojoj se preispituje kako se povijest uopće može ispričati bez poslušnosti prema dvorskoj laži i bez podilaženja čitateljskoj

potrebi za legendom. Već sama kompozicija signalizira tu ambiciju, jer je tekst organiziran u tri velika dijela. U prvom dijelu, "Sedam noći diktiranja", roman Ibn Halduna zatvara u intimni prostor rada, u ritam noći u kojoj se znanje izgovara i bilježi na papir. To je faza u kojoj je učenjak još uvijek gospodar vlastite rečenice. On vjeruje da se historija može razumjeti, da se iz iza kulisa događaja mogu izdvojiti zakonitosti (*ʿilm al-ʿumrān*), i da se istina može proizvoditi disciplinom mišljenja, bez dodvoravanja vlasti. Fabula je ovdje mirna, gotovo asketska. Nema mnogo "događaja", ali ima dosta introspekcije i duhovnoga sazrijevanja.

Drugi dio, "Između zaljubljenosti i sjena vlasti", donosi ključni narativni i spoznajni lom. Ibn Haldun izlazi iz sigurnosti pisanja i ulazi u dvorske krugove Magreba i Andalusa, gdje se znanje više ne vrednuje po istinitosti nego po upotrebljivosti. "Zaljubljenost" je ustvari žudnja za zaštitom, stabilnošću, priznanjem, čak i za samim preživljavanjem u svijetu u kojem je učenjak uvijek sumnjiv. "Sjena vlasti" režim je stalne nesigurnosti, nagle smjene, intrige, izdaje, promjenjive lojalnosti i moralni kompromisi koji se ne čine iz komfora, nego iz nužde (Ḥimmiš, 2002: 110). Fabularno, ovo je najnemirniji dio. Ibn Haldun postaje diplomata, posrednik i dvorski čovjek, istovremeno posmatrač i saučesnik, a privatni gubici i politički pritisci pretvaraju ga u lik vlastite teorije. Dinastije se uzdižu i ruše, savezi se raspadaju, a on shvata da znanje može objasniti mehanizam propasti, ali ga ne može spriječiti, posebno kad je i sam uvučen u mehanizam.

Treći dio, "Timur Lenk – pošast stoljeća", donosi završnu provjeru svega. U Damasku se učenjak susreće s osvajačem koji predstavlja historiju u njenom najgrubljem obliku. Timur Lenk simbol je moći koja ne treba opravdanje, jer je sama sebi dokaz. Ibn Haldun razgovara s Timurom, objašnjava mu narode, gradove i zakonitosti vlasti, pokušava da riječima dobije ono što se inače dobija vojskom: poštedu, vrijeme, milost.

Timur sluša, čak biva zadivljen učenjakom, ali kada se nasilje rasplamsa, znanje nema moći da ga zaustavi. Učenjak preživi, ali preživljavanje nema okus pobjede. Ono je naprosto posljednji oblik ironije historije. Onaj koji dubinski razumije povijest ostaje živ da svjedoči poraz razuma pred silom.

Tako se tri faze zatvaraju u jednu jasnu putanju: najprije znanje kao nezavisnost, zatim znanje kao umijeće kompromisa, i napokon znanje kao dokaz poraza pred golom moći. Roman time ne piše hagiografiju Ibn Halduna, nego priču o žrtvi intelektualca u vrtlogu historije. To je cijena koja se plaća vlastitim životom, vlastitim riječima i granicom između istine i opstanka.

Ibrahim al-Kuni i mitopoetika pustinje

Roman *Anubis* (*Anūbīs*, 2002), libijskog autora Ibrahima al-Kunija (Ibrāhīm al-Kūnī, r. 1948), oblikovan je kao "pustinjska pripovijest" u kojoj se narativna fabula ne razdvaja od metafizičke potrage. Kretanje glavnog junaka kroz Saharu istovremeno je fizičko preživljavanje i "potraga" za istinom o porijeklu, jeziku i identitetu. Već paratekstualni dio romana (autorova bilješka) ukazuje na genealogiju romana, naglašava višeslojnost značenja i potrebu da se čita i kao duhovno-metafizička potraga (al-Kūnī, 2002: 7). Time se jasno naznačava da roman pripada onoj tradiciji modernog arapskog "mitoromana" u kojem se etnografska tačnost (flora/fauna, tuareški pojmovnik, rituali) služi kao semantičko sidrište.

Središnja os narativa jeste figura Anubija, Anubisa, arhetipskog "sina nepoznatog oca" iz tuareške mitologije. Potraga za ocem, legendarna u tuareškom imaginariju, u romanu postaje epistemološka drama: subjekt želi "znati" ono što zajednica dopušta tek kao odsustvo, zagonetku i tabu. Majčina pouka da su "očevi sudbinski odsutni" i da se "vjeruje u ono što se ne vidi" (al-Kūnī, 2002: 26), nije samo psihološki motivacijski okvir, nego i ontološki model svijeta u kojem je

transcendentno kodirano kao udaljeno, a imanentno kao jedino "voljeno" (pustinja kao majka, nebo kao otac). Odatle proistječe ideološko-simbolička struktura romana koji je podijeljen u tri cjeline. U prvoj cjelini "Glasje doba kolijevke" nalazimo se u pred-historijskom, mitološkom vremenu, u zajednici čiji je svijet organiziran kroz zabrane, rituale i znakove, a znanje se prenosi usmeno i kroz inicijaciju. U tom svijetu pojavljuje se zagonetni lik Anubis – ne kao lik u realističnom smislu, nego kao princip praga: onaj koji stoji između života i smrti, između dopuštenog i zabranjenog. Drugi dio, "Glasje doba pasije" fokusiran je na pojedinca koji želi znanje, odnosno onoga koji ne pristaje na zadanu zabranu. Al-Kuni namjerno ostavlja identitet lika nejasnim. To može biti lovac, čuvar tajne ili izopćenik. Ono što je važno jeste čin prijestupa. Ovo je najdinamičniji segment romana, u kojem se pojavljuju bijeg, progon, stjecanje znanja i promjena statusa. U ovom dijelu glavni lik prelazi ritualnu, prostornu i simboličku granicu. Znanje se stječe žrtvom, a ne prosvjetljenjem, te, konačno dolazi do preobraženja, na šta zajednica odgovara kaznom i izopćenjem (al-Kūnī, 2002: 118). Ovdje al-Kuni uvodi ključnu tezu romana koja glasi: znanje nije oslobađanje, nego teret koji razara poredak.

U trećem dijelu, "Glasje iz groba", roman se smiruje i zatvara. Likovi koji su preživjeli prijestup i oni koji ga pamte sada žive u svijetu koji je ponovo stabiliziran, ali s neizbježnim gubicima. Time se sadržaj čita kao stabilizacija nakon traume. U fabuli nema više prijestupa, nego rituala; nema sukoba, nego objašnjenja; nema kazne, nego institucionalizacije. Ovo je dio romana koji se zadržava na fenomenu posljedice, ne događaja. Ono što se desilo sada se objašnjava, ritualizira i zaboravlja u kontroliranom obliku. Naslov je precizan jer pokazuje da se nasilje iz drugog dijela ne poništava, nego prepisuje u mit, odnosno postaje priča koja legitimira zakon i omogućuje zajednici da nastavi živjeti. Anubis se naposljetku određuje čuvarem (novouspostavljene) granice i

pamćenja (al-Kūnī, 2002: 118). Al-Kuni u finalu romana pokazuje kako mit zamjenjuje historiju. Ono što je nekad bilo nasilje, prijestup i trauma, sada se "zakopava" u priču koja opravdava zakon.

U romanu je posebno važan fenomen jezika, ne kao neutralnog medija, nego kao mehanizma moći. U prvom dijelu, učenje "imena" i zabrana inoviranja u jeziku (izmišljanja novih naziva, imenovanja "stvari njihovim pravim imenima") predstavljeni su kao temelj zajedničkog zakona, pri čemu se inovator kažnjava i kamenovanjem. "Ljudi smatraju izmišljanje novih imena odvratnim krivovjerjem i izrazom neprijateljstva prema običajima uspostavljenim preko nebrojenih generacija. Zavođenje ljudske duše da stvari nazove njihovim pravim imenima predstavlja još jedan grijeh. Ovo se ne smatra samo žalosnim iskazom arogancije, već se tumači i kao čin bogohuljenja protiv uzvišenog zakona, čiji su izgubljeni tekstovi toliko podsticali štovanje jezika dvosmislenosti i prikrivanja da je većina njegovih učenja svedena na zbirke dijelova, hamajlija i simbola koji prkose razumijevanju. Tako je zajednica nastavila kažnjavati inovatora koji je izmišljao nova imena kamenovanjem do smrti" (al-Kūnī, 2002: 22-23). Ova dramatizacija jezičke ortodoksije, tipična za al-Kunījev poetološki projekt, konstruira semantički režim u kojem je *ambigvitet* društveno poželjan (kao "jezik prikrivanja i dvosmislenosti"), dok je istina opasna jer razara poredak. U tom smislu, roman preusmjerava pitanje identiteta s biografskog ("ko mi je otac?") na diskurzivno ("ko ima pravo da imenuje?"). Otac je, kako se sugerira, "anonimni izaslanik", figura koja postoji samo kao trag, poruka i praznina koja proizvodi žudnju (al-Kūnī, 2002: 28).

Ključni prelom u narativu nastupa u epizodi "preobražen-ja", gdje tijelo postaje polje kazne i objave. Potraga za ocem prekoračenje je koje za posljedicu ima preobražaj (al-Kūnī, 2002: 103) i inicijacijski prelazak u drugo stanje postojanja. Motiv "drugog rođenja funkcionira kao metafora novog

ontološkog registra. Biće se rađa u istini tek kada se potpuno raspadne privid prethodne sigurnosti. I drugi romaneskni detalji ili motivi su od velikog značaja. Naprimjer, pustinjski pejzaž ustvari je epistemološki prostor. Fatamorgane, staze gazela na karavanskim rutama, žeđ i otrovne biljke nisu samo elementi pripovjednog dekora, već figure zablude, pogrešne interpretacije i cijene spoznaje. Roman ujedno oživljava složen mitološki repertoar. Tuareška legenda o Anubiju dovodi se u vezu s egipatskim Anubisom, dok Seth, božanstvo pustinje, groma i munje, postaje ključna intertekstualna sjena al-Kunijevog "pustinjskog panteona" (al-Kūnī, 2002: 175-176). Takvo umrežavanje tradicija proizvodi efekat "transkulturne mitologije". Sahara se predstavlja kao arhiv starijih slojeva svijeta, a identitet pojedinca kao rezultat preklapanja civilizacijskih sedimentacija (afričkih, berberskih, islamskih, predislamskih). U tom okviru, "izgubljeni zakon" Tuarega, ponuđen na kraju romana pod naslovom *Savjeti Anubisa* funkcionira kao metafora izgubljene normativnosti. Paradoksalno, snaga tog zakona sugerira da poredak zajednice često počiva na odsutnom tekstu, na imaginariju svetog koji se više ne može provjeriti, nego samo ponavljati.

Napokon, al-Kunijeva naracija zrcali još jedno proturječje. Anubisova potraga za ocem istovremeno je čin emancipacije i čin samoranjavanja. Otac, kao odsutni centar, proizvodi anksioznost koja kao afektivni mehanizam upravlja Anubisom i vodi ga prema "gospodarima" i autoritetima. Roman tako iznutra kritizira teologije i politike odsustva. Ono što je postavljeno kao sveto (nevidljivo, udaljeno) proizvodi disciplineranje, dok ono što je dostupno (pustinja/majka) nosi ljubav, ali i ograničenje. U toj napetosti, roman *Anubis* može se čitati kao alegorija modernog čovjeka u post-tradicionalnom svijetu. On je prisiljen da traži "porijeklo" u prostoru gdje su i zakon i otac već unaprijed strukturirani kao gubitak, a istina kao opasna, jer nužno mijenja tijelo, jezik i zajednicu.

Ako roman *Anubis* ispituje genezu historije kroz mit kao zakon, te kroz zabranu, prijestup i ritualizirano pamćenje, onda *Tekstovi piramida* (*Mutūn al-ahrām*, 2002) Džamala al-Gitanija (Ǧamāl al-Ġīṭānī, 1945-2015) taj isti problem sagledava, ali u arhitektonskoj i tekstualnoj perspektivi. Kod al-Kunija mit preuzima ulogu (povijesnog) arhiva jer pisani dokument još ne postoji. Kod al-Gitanija, pak, taj arhiv postoji u višku: u kamenu, natpisu, sjeni i prostoru koji proizvode smisao, ali ga ne zasvođuju. Time se pomjera i fokus historijskog romana: od porijekla zakona i geneze poretka (al-Kuni) prema postojanosti znaka (al-Gitani). Obojica, međutim, dijele istu epistemološku skepsu: historija nije niz provjerljivih događaja, nego proces tumačenja u kojem se značenje uvijek odgađa, čas u mitu, čas u kamenu, te u kojem je čovjek tek prolazni čitalac struktura koje ga nadilaze.

Al-Gitani: historija kao palimpsest

Džamal al-Gitani jedna je od ključnih figura savremenog arapskog romana koja je radikalno preoblikovala odnos romana i historije. Karijeru je počeo kao novinar i ratni izvještač, ali se njegov književni projekt od samog početka gradio u kritičkom dijalogu s klasičnom arapskom tradicijom (hronike, adab, sufijska literatura, srednjovjekovni historiografi poput al-Maqrīzīja), kao i s modernim eksperimentalnim proznim formama. Ovaj egipatski pisac razvija poetiku u kojoj historija postaje tekstualna i prostorna struktura: ona se čita u rukopisima, arhitekturi, gradskim slojevima i simboličkim sistemima koji nadživljavaju pojedinačne događaje. Njegovo stvaralaštvo obilježeno je snažnom fascinacijom islamskim i predislamskim Egiptom, kao labirintom pamćenja u kojem se isprepliću moć, znanje i represija. U romanima poput *al-Zaynī Barakāt* (1974), *Knjiga otkrovenja* (*Kitāb al-taǧalliyāt*, 1983) i naročito *Tekstovi piramida*, al-Gitani razvija specifičan oblik

historijskog pisanja koji se može opisati kao arheološki roman. Riječ je o djelu koje ne pripovijeda prošlost linearno, nego je iskopava, sloj po sloj, kroz fragmente, glasove, dokumente i vizije. Time se historija oslobađa iluzije konačnog značenja i pojavljuje kao proces neprestanog tumačenja. Stoga al-Gitani neprestano potiče epistemološku sumnju prema samom činu historijskog znanja. Kod njega je prošlost uvijek aktivna sila koja oblikuje sadašnjost, ali nikada u formi jasne pouke. Na nju se tek aludira kroz kamen koji baca sjenu, kroz natpis koji se ne da do kraja pročitati i kroz tekst koji odgađa vlastito značenje. "Hipertekstualnost, višedimenzionalnost likova i jezik bremenit simbolikom, aluzijama, alegorijama, stupaju u al-Gitanijev umjetnički diskurs kako bi se posredstvom pisane riječi suprotstavio službenom (državnom) diskursu i predstavio svoj model književnosti otpora" (Duranović, 2020: 175).

U romanu *Tekstovi piramida* fabula se ne razvija kao klasična historijska priča koja "rekonstruira epohu", nego kao niz taloženih narativnih fragmenata, preciznije 14 tekstova (ar. *metn*) u kojima se prošlost ne prikazuje, nego se (re)aktivira. Piramide su istovremeno spomenik, tekst, kosmologija i sredstvo spoznaje, a pripovijedanje je način preko kojeg se iz različitih uglova pokušava doći do "suština u bijegu". Roman započinje sjećanjem dječaka – pripovjedača, vezanim uz topografiju Kaira i al-Azhara, gdje se znanje ne usvaja linearnim učenjem nego prisustvom mjestima. Iz tog sjećanja izranja šejh Tuhami, asketski prodavač knjiga, čija opsesija piramidama uspostavlja osnovnu tezu romana: najbolje se vidi ono što je zaklonjeno, pa se smisao rađa iz udaljenosti i čekanja, ne iz neposrednosti.

Tuhamijeva biografija razotkriva gnostičku putanju: iz Magriba, preko hadža, do Gize, gdje kontemplacija o piramidama postaje disciplina gledanja svjetlosti, sjene i mjere. Njegova hipoteza o izbrisanim natpisima koji se ukazuju samo

pod tačno pogođenim uslovima pretvara piramidu u tekst čije se slovo pojavljuje epizodično (al-Ġiṭānī, 2002: 20). U epizodi mjerenja, Tuhami pokušava izmjeriti strane piramide, ali brojevi se ne poklapaju, zatim se iznenada podudare, pa opet raziđu, i to iskustveno razočarenje razara ne samo njegovu sigurnost u predmet nego i njegovu sigurnost u sebe, jer kad se raspadne mjera, raspadne se i identitet koji se oslanja na mjerljivost svijeta. Međutim, "do onog što oko ne može spaziti, možda srce nađe put", zaključuje glavni junak (al-Ġiṭānī, 2002: 21). Nakon snova i uputa, Tuhami se vraća u Kairo, ulazi u al-Azhar, postaje dio učenog miljea, uči ezan u andaluzijskim melodijama, i penje se na munaru da bi pogledom tražio piramide na horizontu. Tu se otkriva prava sudbina glavnog junaka. "Njegova misija je čekanje" (al-Ġiṭānī, 2002: 25). On treba sjediti uz zid al-Azhara i prodavati knjige sve dok se ne pojavi neko ko nosi stari rukopis koji bi mogao objasniti slova koja je, pod određenim svjetlom, nazirao na piramidama. Čekanje, dakle, nije pasivnost, nego forma života. To je vrsta askeze u kojoj se smisao uvijek odgađa, uvijek dolazi iz "knjige koja još nije stigla". To bi mogla biti jedna od postmodernističkih krilatica romana. Povijest nije zatvoren tekst, nego neprestano otvaranje pitanja, opetovano obećanje smisla koji zauvijek kasni ili biva odgođen.

U drugom, dužem narativnom rukavcu roman uvodi priču o sedmorici mladića koji se, vođeni smjelošću i potajnom željom za dokazom, odlučuju spustiti u unutrašnjost Velike piramide. Ovaj "drugi tekst" funkcionira kao inicijacijska pripovijest. Mladići se savjetuju, dobijaju i ohrabrenja i upozorenja, ali ipak kreću s užadima i zalihama, "uvjereni da će dosegnuti srce piramide" (al-Ġīṭānī, 2002: 61). Nakon ulaska, međutim, mijenja se situacija. Unutra se pojavljuje svjetlo nepoznatog izvora koje ne baca sjene, orijentiri gube smisao, a vrijeme postaje relativno, sat unutra može vrijediti kao mjesec vani. U uskim hodnicima tijela se iscrpljuju, govor se

smanjuje, raste šutnja, a ono što je na površini bila družina postaje niz izoliranih svijesti koje nose vlastite strahove i halucinacije. Tu piramida djeluje kao prostor koji testira čovjeka različitim glasovima, bojama, erotskim vizijama, nudeći smisao kao neposrednu nagradu, a upravo takva neposrednost je najopasnija (al-Ġīṭānī, 2002: 61). Stanje se posebno dramatizira kada shvate da ih je odjednom šest: sedmi nestaje bez traga, i niko ne može reći je li pao, slijedio privid, zaspao, ili se naprosto "odvojio" od zajedničke veze. Od tog trenutka put više nije avantura, nego pokušaj prelaska granice. Piramida postaje most koji moraš preći, a ne mjesto gdje možeš stajati. Povratak više nije garantiran, jer ono što je progutalo jednog može progutati sve.

Oba narativna rukavca, Tuhamijevo čekanje i ekspedicija sedmorice, međusobno se dopunjuju. Prvi pokazuje piramidu kao tekst čije se slovo pojavljuje samo onome ko ima strpljenje, disciplinu i žudnju. Drugi pokazuje piramidu kao prostor koji kažnjava brzinu, radoznalost bez etike i želju da se "srce" osvoji na silu. U oba slučaja piramida je više od spomenika. Ona je prostor tumačenja i simbol koji ne daje gotov odgovor nego proizvodi nove slojeve zagonetke.

Specifikum romana *Tekstovi piramida* u kontekstu arapskog historijskog romana leži u tome da pisac ne rekonstruira faraonsku prošlost kao linearnu pripovijest, nego pokazuje da se "historija" može čitati i kao slojevito vrijeme koje i danas upravlja našim načinima percepcije, znanja i vjerovanja. Prošlost je ovdje aktivna jer je i temeljni narativni prostor djelatan. Piramida nije objekat koji stoji "iza nas", nego struktura koja trajno mijenja način na koji čitamo svijet. Možda nam al-Gitani aludira da se smisao prošlosti ne nalazi u sigurnosti dokumenta, nego u neprekidnom naporu interpretacije koji traje koliko traje i čovjekova žudnja za skrivenim.

MODELI HISTORIOGRAFSKE FIKCIJE

Analiza navedenih romana nudi nam četiri potencijalna modela historiografske fikcije u arapskoj književnosti XXI stoljeća.

Prvi model možemo nazvati *mikrohistorijska fikcija* u kojoj pisci napuštaju prividnu sigurnost "velikih datuma" i javnih narativa, te se prošlost traži ondje gdje se ona dubinski tka: u kući, u tijelu, u rodnim ulogama, u sitnim običajima, u propitivanju brige i straha, u mirisima i bojama svakodnevice. Ove pripovijesti izbjegavaju ili čuvaju u pozadini veliku povijesnu scenu na kojoj se prikazuju pobjede i porazi. Mikrohistorijska fikcija radije propituje matrice društvenih odnosa: ko smije govoriti, ko odlučuje, ko ostaje, ko odlazi, ko nasljeđuje, ko liječi, ko skriva i na kraju ko i zašto preživljava. Ovaj tip romana djeluje kao etnografski instrument jer rekonstruira osjetilnu i socijalnu gustoću prošlosti, pokazujući kako se moć useljava u navike marginalnih ljudi i kako se ideologija utiskuje u mikroprakse (običnog) života. Primjeri mikrohistorijske fikcije su *Nabatejac* i *Džinska jabuka*. Kod Zajdana historija se ne čita kao linearan slijed događaja, nego kao složena topologija pripadnosti i rascjepa, gdje su identitet, plemensko pamćenje i tradicija istovremeno strukture preživljavanja i matrice kontrole. Roman ostvaruje mikrohistorijski učinak time što povijest prelama kroz privatne odluke, sitne kompromise i sporove oko časti, jezika i društvenog priznanja.

Slično tome, kod Maranijeve, historijski narativ konstituira se kroz borbu oko produkcije istine u "malim prostorima" i na rubovima službene povijesti. Medicina, botanika i kućno znanje prikazani su kao instrumenti moći, pregovaranja i ucjene. Mandragora, kao ambivalentna materija (lijek

i otrov), postaje mikrologija historijskog nasilja. Životna priča glavne junakinje, Nardin, razotkriva ključnu tezu mikrohistorijske fikcije: emancipacija se ne događa kao romantično oslobađanje, nego kao neprestana borba za pristup oficijelnim krugovima znanja, ali i velika cijena tog poduhvata.

Kao zaključak, mikrohistorijski realizam u arapskom romanu XXI stoljeća može se razumjeti kao poetika koja historiju vraća iz sfere monumentalnog u prostore intimnog. Njegov kritički potencijal leži u tome što razotkriva da se "velika historija" održava upravo preko malih praksi, pa roman postaje mjesto gdje se prošlost iznutra rekonstruira kao iskustvo.

Drugi model, *(bio)histografska (meta)fikcija***,** pak ide suprotnim putem i temelji se na alternativnoj fikcionalizaciji općih mjesta i istaknutih ličnosti političke i kulturne historije. U arapskom kontekstu to često znači: prepisivanje velikih narativa kroz roman koji u isti mah koristi historiografski materijal i pokazuje njegovu konstrukciju. Likovi iz kulturnog i političkog pamćenja bivaju "romanesknom" metodom izvučeni iz monumentalnosti i pretvoreni u problem. Ono što je uobičajeno izgledalo kao stabilna ikona postaje scena konflikta interpretacija. Životi velikana povijesti (Ibn Arabija i Ibn Halduna) pretvaraju se koloplet arhiva, legendi, interpretacija i ideologija, a roman se samosvjesno pokazuje kao uređaj koji te slojeve proizvodi, dekonstruira i preslaže. On preuzima ulogu kritičkog medija koji razotkriva kako se autoritet stvara, kako kanon radi i kako se "veliki ljudi" pretvaraju u stabilne simbole koje zatim konzumira kultura.

U tom smislu, Himmiš i Alvan u prvi plan stavljaju stvarne historijske likove, vješto kombiniraju elemente povijesne fikcije i metafikcije svjesno ukazujući na vlastitu konstrukciju. Ove romane krasi multivokalan, složen i samosvjestan pristup povijesti i pripovijedanju. Stapanjem činjenica i fikcije, te kolažnim narativnim tehnikama, navedeni autori

potiču čitatelje da kritički razmišljaju o načinima konstrukcije i reprezentacije povijesti u književnosti. Premda autori u pravilu skreću pozornost na vlastitu pripovjednu konstrukciju, granica između činjenica i fikcije odveć je porozna ili maglovita. Nadalje, njihovi romani mnogostruko revidiraju te rekonceptualiziraju život važnih historijskih ličnosti, podrivajući tradicionalne narative i nudeći alternativna tumačenja. Pisci se pri tom neskriveno koriste brojnim drugim (historijskim i književnim) izvorima, te kroz spletove referenci i aluzija kreiraju naročito intertekstualno tkanje. Time se širi semantika njihovih romana, produbljuju značenja sudbina glavnih junaka koji se (re)kontekstualiziraju unutar njihovog kulturnog i povijesnog okvira.

Poroznost granice između fikcije i fakcije sugerira da "povijesno" nikada ne dolazi u čistom obliku, već uvijek kroz režime pripovijedanja: hronike, biografske tradicije, polemičke portrete, putopise, institucionalne arhive. Metafikcionalni gest (skretanje pažnje na konstrukciju) služi djelimično estetskoj igri, a mnogo više kritici autoriteta. (Bio)histografska metafikcija funkcionira kao romaneskna forma historiografskog mišljenja koja ne proizvodi "novu istinu" o historijskim ličnostima, nego razotkriva pluralnost mogućih istina i cijenu njihove proizvodnje.

Na nivou pojedinačnih poetika, romani koji fikcionaliziraju Ibn Arabija najčešće predstavljaju biografiju kao prostor unutarnjeg raskola između iskustva i doktrine, između mističkog viđenja i društvene sumnje, između putovanja i pripadanja. U tom okviru, život učenjaka predstavlja se nelinearno i slojevito. Pripovijedanje se kreće poput komentara uz komentar, a lik se konstituira kroz tuđu recepciju, optužbe, učenike, protivnike, putopise i fragmente. Metafikcija ovdje često preuzima formu "kritičkog aparata". Roman imitira filološke i historiografske procedure (bilješka, citat, interpolacija), da bi pokazao njihovu retoričku i ideološku pozadinu.

U romanu o Ibn Haldunu, biografsko se prelama kroz epistemologiju. Glavni lik kao mislilac historije i društva nužno uvlači u roman pitanje kako se historija spoznaje. Tu (bio) histografska metafikcija dobija dodatnu oštrinu. Roman istovremeno fikcionalizira život, ali i dramatizira proces nastajanja pojmova. Kod Himmiša, ova strategija često se oblikuje kao inteligentna montaža glasova i izvora. Glavni junak oscilira između polja vlasti i polja znanja, između legitimacije i sumnje, između učenja i kompromisa. Historijska ličnost nije "monument", nego stjecište složenih društvenih sukoba. Kod Alvana, pak, biografija se više prelama kroz intimne registre, ali bez odustajanja od samosvijesti teksta. Rezultat je poetički paradoks. Roman istovremeno emocionalizira historijsku figuru i demistificira mehanizme njene kanonizacije, pa čitalac ne dobija "iluziju prošlosti", nego iskustvo kako se prošlost proizvodi kao narativna i kulturna vrijednost.

Naposljetku, (bio)histografska (meta)fikcija nudi najrazvijeniji oblik romaneskne autorefleksije nad historijom. Ona istovremeno popularizira i destabilizira "velike ličnosti" povijesti, pretvarajući ih u prizmu za čitanje kulturnih matrica znanja. Biografija se tematizira da bi predstavila život kao polje intertekstualnih borbi, arhivskih pukotina i interpretativnih multipliciteta. Ovaj model pokazuje da historija nije samo ono što se dogodilo, nego i ono što se moglo ispričati, kao i ono što je bilo zabranjeno, zaboravljeno ili ideološki preoblikovano.

Treći model je *mitopoetički roman* koji pomjera težište s historijskog registra na mit, s dokumenta na obred, s događaja na poredak. Njegova "povijesnost" ne počiva na rekonstrukciji datiranih događaja, nego na rekonstrukciji uslova mogućnosti historije. Autori ovog tipa historiografske fikcije pitaju se kako nastaje zakon prije države, kako se pamćenje organizira prije institucija, kako se režimi istine stabiliziraju prije pisane evidencije. U tom smislu mitopoetička proza

ontologizira prošlost, a roman postaje narativna forma "hijeropovijesnog", odnosno vremena prije periodizacije, ali ne i prije poretka.

U romanu *Anubis* Ibrahim al-Kuni razvija mitopoetičku prozu u kojoj pustinja funkcionira kao epistemološki model, a potraga za odsutnim ocem kao ontološka transgresija. Glavni junak ne stječe znanje akumulacijom činjenica, nego prelaskom granica jezika. Istina u takvom mitskom poretku biva transformativna i rizična u isti mah. Al-Kunijev romaneskni mit ustvari je pripovjedna matrica koja pamti i disciplinira. Tuareška legenda normira devijaciju, naturalizira odsustvo i konstantno rekreira hijerarhiju. Odatle i ključna inovacija ovog modela. Historija se locira u politici imenovanja. Jezik je ovdje već zakon, a govor rizik. Zato znanje ima ontološku cijenu. Lik koji sazna više ne može ostati isti, jer istina nije informacija nego preobražaj. Al-Kunijev mitopoetički roman predstavlja graničnu formu arapske historiografske fikcije jer umjesto rekonstrukcije događaja nudi rekonstrukciju pamćenja kao društvene teleologije.

Džamal al-Gitani, pak, mitopoetiku gradi na drukčijoj matrici. Spomenici i rukopisi postaju rezervoari u kojima prošlost ima formu palimpsesta. Njegovi romani u cjelini nastoje remitologizirati povijesno iskustvo. Tu se historija neprestano vraća kao simbolički sistem, kao ponavljanje obrazaca i kruženje moći, žudnje i svetosti. Al-Gitanijev doprinos, u odnosu na al-Kunija, jeste u tome što pokazuje da mit nije suprotnost historiografiji, nego njena tamna energija, odnosno ono što preživljava kada faktografija zakaže i kada sjećanje postane odveć traumatično.

Zaključno, mitopoetički roman u arapskoj književnosti širi pojam historiografske fikcije prema prostorima "prije" države i "ispod" zapisane tradicije. On proizvodi povijest bez datuma, ali s vrlo preciznim hijerarhijama znanja. Kod al-Kunija to je pustinja kao epistemologija i tabu kao arhiv.

Historija nastaje ondje gdje jezik postaje zakon, a znanje preobražaj. Kod al-Gitanija to je tradicija kao palimpsest i simboličko kao povijesna logika: prošlost se vraća kao struktura koja organizira sadašnjost. U oba slučaja, mitopoetika ne predstavlja bijeg iz historije. Prije je riječ o radikalnom načinu da se pokaže kako historija počinje mnogo prije službenih datuma i kako se, u najdubljem smislu, uvijek održava u pričama koje zajednica sebi dopušta (ili zabranjuje) da ispriča.

Na kraju ću dodati još jedan model čije romane nisam prethodno analizirao. To je poetička linija koju bismo mogli nazvati *historiografskim karnevalizmom*. Riječ je o romanu koji tematizira historiju kao maskenbal diskursa u kojem se "službeno znanje" stalno preoblači, samorazotkriva i kompromitira kroz grotesku, parodiju i travestiju. U ovim romanima satira postaje epistemološka figura: koja pokazuje da su veliki narativi (nacija, revolucija, tradicija, institucije znanja) često izgrađeni na klišeiziranoj verbalizaciji, administrativnim fabrikacijama i ritualima legitimiranja. Stoga se jedino karnevalskim obrtom može učiniti vidljivim ono što inače ostaje nevidljivo, a to je mehanizam moći. U poetici historiografskog karnevalizma, roman obično insistira na dvije ključne pretpostavke. Prva je "obrnuti svijet". Vrijednosti i logike preokreću se do opscenosti, a upravo taj višak otkriva kakva je "normalnost" bila potisnuta u realnosti. Druga je nestabilna granica dokumenta i fikcije da se raskrinka manufaktura oficijelne istine kroz arhiv, selekciju, cenzuru i interpretaciju. Historija u romanu djeluje kao simulakrum koji oponaša autentičnost, dok je autentičnost često locirana u pukotinama, "nižim" glasovima, marginalnim svjedočenjima i karnevalskoj profanaciji autoriteta.

U tom ključu, marokanski pisac, Hasan Avrid (Ḥasan Awrīd, r. 1962) u romanu *Mutenebijev Rabat* (*Ribāṭ al-Mutanabbī*, 2019) uvodi radikalno učinkovit anahronizam. Čuveni klasični pjesnik al-Mutanabbi "dolazi" u Rabat nakon

Arapskog proljeća i ulazi u dijalog s pripovjedačem, ali ta igra brzo postaje politička alegorija. Pripovjedač ga pokušava zadržati u stanu (kao da ga štiti od nerazumljive modernosti), no pjesnik izlazi, biva uhapšen i završava u mentalnoj bolnici. Nastojanje da veliki pjesnik bude oslobođen pretvara se u kafkijansku sliku sistema koji ne razlikuje misao od prijetnje. Ovdje se karnevalizam očituje u "skandaloznoj" zamjeni uloga. Klasični autoritet postaje sumnjivo tijelo, a državni aparat razotkriva se kao tvornica apsurda. Historija i tradicija (personificirane u al-Mutanabbiju) ne služe nostalgiji, nego kao ogledalo koje brutalno reflektira ideološke reflekse sadašnjosti.

S druge strane, Subhi Musa (Ṣubḥī Mūsā, r. 1972) iz Egipta, u romanu *Posljednji Moriskos* (*al-Mūrīskī al-aḫīr,* 2015) uzima revolucionarni podij, Trg al-Tahrir za vrijeme Arapskog proljeća, kao vremeplov do tragične sudbine Moriskosa u XVII stoljeću. Na taj način prošlost se "oživljava" kao algoritam povratka i ponavljanja u sadašnjosti u romanu. U ovom romanu karnevalizacija se događa tamo gdje se historija obično predstavlja kao ozbiljna, jednosmjerna i "činjenična". Autor je pretvara u polje sukoba glasova, maski i narativnih režima. Iskustvo naratora kao raščinjenog revolucionara, slična je onome što proživljava Murad, maurski junak iz paralelne pripovijesti. Život oba junaka je pod maskom, konverzija Maura, odnosno revolucionara ustvari je egzistencijalni performans, dok je "istinska" pripadnost nevidljiva i stalno u riziku.

U oba romana, poenta nije u "igri formom" radi igre, nego u tome da ludizam postaje strategija preživljavanja i kritike. Karnevalizacija razbija strahopoštovanje prema autoritetima, a metafikcionalnost razotkriva kako se proizvodi "istina" u autoritarnim sistemima moći.

ROMAN I IDENTITET

Identitet je način na koji pojedinci i zajednice konstruiraju svoje "ja" u jeziku, kulturi i društvenim odnosima. To je dinamičan proces identifikacije i samopercepcije, a ne stabilna unutarnja suština. Čovjek neprestano organizira i revidira narativ o sebi pod pritiskom institucija, izbora i posredovanog iskustva. U umreženom društvu XXI stoljeća identitet je i konstrukcija značenja koja privilegira određene kulturne atribute poput religije, nacije, klase i roda, te tako postaje pokretačka sila društvenih sukoba i promjena. Danas su posvuda oko nas formulari. Tržište traži "profil", politika "pripadnost", platforme "publiku", dok čovjek nastoji sačuvati nešto što ne može stati u rubriku. U takvim uslovima raširen slogan "budi svoj" ustvari je reklama i mehanizam normalizacije koji nam prodaje tuđu sliku kao vlastitu slobodu. Roman remeti tu lažnu uglađenost, vraća nas na mjesto gdje se "ja" gradi od krivice, želje, stida, i tvrdoglavih istina koje se ne daju optimizirati.

UVOD

Identitet i fenomen njegove (ne)stabilnosti, prividne "čvrstine" i stvarne sklonosti raslojavanju, predstavljaju jednu od značajnih tema arapskog romana u posljednjim decenijama. Štaviše, Johnatan Culler (2000: 110) veoma razložno i argumentirano smatra temu identiteta iskonskom u književnosti. U savremenom romanu, općenito, identitet se rijetko pojavljuje kao zatvorena suština ili gotov lik. Češće je riječ o napetom procesu, o kolopletu unutarnjih slika o sebi i vanjskih "režima" prepoznavanja, odnosno dijalektici između onoga što subjekt misli da jeste i onoga u što ga drugi upisuju. Taj proces nije linearan. Savremeni roman ustvari je narativni prostor u kojem se *ja* proizvodi, osporava i prepisuje pod pritiskom jezika, institucija, historije i želje. Identitet likova oblikuje se kroz ponavljanja, maske, oscilacije, kroz niz "prizora" u kojima se subjekt istovremeno izlaže i skriva, potvrđuje i poriče. U tom smislu identitet nije tek psihološka činjenica, nego društveno-simbolička konstrukcija, uvijek uhvaćena u mrežu normi, predstavljanja, institucija i očekivanja. Romaneskna heteroglosija pretvara lik u polje u kojem se sudaraju diskursi (klasni, rodni, religijski, birokratski, intimni) i iznova određuju šta neko može biti (Bakhtin, 1981: 261). Ta formalna pluralnost nerazdvojiva je od pripovjedne temporalnosti: koncepcije "narativnog identiteta" naglašavaju da se sebstvo ne svodi na "puku istovjetnost (*idem*)", nego je "rad *samotumačenja* (*ipse*) organiziran kroz zaplet, pamćenje i etičko samopripisivanje" (Ricoeur, 1992: 116), dok kasnije kritike upozoravaju da koherencija ne smije postati univerzalna norma. Mnogi savremeni romani konstruiraju identitet upravo kroz fragmentaciju, "epizodičnost i anti-teleološke strukture" (Strawson, 2004: 430). U tom smislu romaneskni prostor nerijetko je pozornica jastva na kojoj se "ja" igra pred auditorijem unutar promjenjivih

okvira vjerodostojnosti i legitimacije, a rodni identitet osobito se može čitati kao učinak ponavljanih činova koji citiraju i pregovaraju norme, umjesto da izražavaju neku unutarnju "suštinu" (Butler, 1990: 15). Kulturna i postkolonijalna teorija dodatno pooštravaju ovaj uvid insistiranjem na pozicionalnosti i historizaciji: identitet je istovremeno ukorijenjen u zajedničkim imaginacijama i nanovo građen kroz razliku, lom i dijasporu (Hall, 1990: 235), često se formirajući u "među-prostorima" gdje prevođenje, mimikrija i hibridnost potkopavaju autoritativne kategorije (Bhabha, 1994: 37). Nadalje, pod pritiskom institucija i prekariteta: identitet postaje "refleksivni projekt održavan rutinama, ekspertiznim diskursima i režimima nadzora" (Giddens, 1991: 151), dok "likvidno" društveno stanje čini pripadnost i vezanost provizornim, stalno propitivanim kroz nestabilan rad, intimnost i prostor (Bauman, 2000: 169). Naposljetku, ideološka kritika podsjeća na sveprožimajući refleks politike, pa se "lično" čita kao društveno-simbolički čin, a roman u samim teksturama lika, afekta i fabule kodira historijsku kontradikciju (Jameson, 1981: 285). Novija kritika, međutim, rebalansira razgovor analizirajući kako se čitatelji *vezuju* za identitete u tekstu, preko prepoznavanja, rezonancije i identifikacije, bez svođenja takvih vezanosti na naivnost ili puku ideološku zarobljenost (Felski, 2015: 124), te pokazuje kako se identiteti strukturiraju kroz konkurentska pamćenja koja putuju među historijama, umjesto da ostanu zapečaćena u jednoj grupnoj prošlosti (Rothberg, 2009: 7). Na toj liniji, ovo poglavlje identitet u romanu određuje kao formalni, etički i politički problem istovremeno: kao dinamičan pregovor između narativne konfiguracije, performativne čitljivosti i historijskih režima koji određuju (ili uskraćuju) legitimnost određenim načinima bivanja (Anderson et al., 2019: 131).

U modernoj arapskoj književnosti, a posebno u romanu XXI stoljeća, identitet se pojavljuje kao topos višestrukih

lomova: historijskih, religijskih, političkih, rodnih i klasnih. Moderni arapski svijet već gotovo dva stoljeća živi u kompleksnom identitarnom vrenju: u stanju trajnog pretakanja između kolonijalnog naslijeđa i postkolonijalnih pokušaja (samo)obnove; između nacionalnih projekata i njihovih unutarnjih pukotina; između tradicije kao obećanja kontinuiteta i modernizacije kao gromke najave preobraženja. U ovom kontekstu roman postaje neka vrsta povlaštenog tekstualnog laboratorija za prikaz te neprestane tenzije. Arapski romanopisci stoga nerijetko opisuju, dramatiziraju i dekonstruiraju konfliktne predodžbe o sebi, o Drugom, o prošlosti i o budućnosti.

U ovom poglavlju identitet se ne poima kao (onotološka i egztistencijalna) stabilnost nego kao *narativni i imagološki* događaj: kao niz slika i samopercepcija koje likovi grade o sebi i drugima, i koje se u sudaru s historijom i moći prelamaju, pucaju ili se iznova grade. Identitet se ovdje čita kao proces upravljanja vlastitom slikom, ponekad svjesno, ponekad očajnički, unutar okvira koji uveliko ne bira sam subjekt, odnosno junak. Upravo u takvom čitanju roman postaje "ogledalo" ne zato što vjerno reflektira stvarnost, nego zato što pokazuje kako se refleksija proizvodi: ko ima pravo na sliku, ko ima pravo na ime, ko ima pravo na priznanje.

SLIKE DRUGOG I DEMON SEBSTVA: IMAGOLOŠKO ČITANJE ZAJDANOVOG *AZAZILA*

Ako je identitet u savremenoj teoriji sve manje "stvar" a sve više proces, odnosno neka vrsta historijskog pregovora između jezika, institucija, sjećanja i afekta, onda je roman već spominjanog Jusufa Zajdana, *Azazil* (*ʿAzāzīl*), paradigmatičan tekst za takvu postavku. Ovaj roman ne polazi od identiteta kao esencije, nego ga razotkriva kao unutrašnji rasap suprotstavljenih glasova u kojem nas "određuje" samo privremeni pobjednik. Ta pluralna drama samopoimanja u romanu nastaje kroz slojevitu povijesnu pozadinu kasnoantičkog Mediterana, kroz sporove oko dogme i legitimiteta, kroz estetiku sjećanja i ispovijesti, ali i kroz "sitne" moralne situacije u kojima se sveto i profano, iskreno i licemjerno, čovjekoljubno i koristoljubno ne raspoređuju po stabilnim "tipovima", nego osciliraju kao fluktuirajuće odrednice svakog lika. U tom smislu, *Azazil* je i roman o identitetu i roman o režimima identifikacije: o tome kako zajednice proizvode etikete, kako institucije naturaliziraju podjele, te kako pojedinac biva sabijen u jezik koji mu prethodi, što se u kritici često čita upravo kao napetost između slojeva identiteta (religijskog, tjelesnog, duhovnog) i želje za "brisanje identiteta" kao bijega od nasilnog etiketiranja (Abu Baker, 2015: 14).

Imagološko čitanje ovog romana nije puko prebrojavanje "predrasuda" u tekstu, nego analiza retorike i funkcija kolektivnih stereotipa u književnoj reprezentaciji, pri čemu je ključno metodološko upozorenje da imagologija nije "teorija identiteta", nego teorija stereotipizacije i diskurzivne proizvodnje slika Drugog (Leerssen, 2007: 28). Imagološki pristup odustaje

od ideje da književnost "opisuje" stabilne narodne karaktere i umjesto toga prati kako se u tekstovima formiraju i kruže *auto-slike* (samopredstave) i *hetero-slike* (predstave o drugima), kako se klišei standardiziraju, preokreću ili ironično demontiraju, te kako takve slike služe unutrašnjoj organizaciji kolektiva jednako koliko i njegovom odnosu prema Drugom.

Zašto je to posebno produktivno baš u romanu *Azazil*? Najprije zato što roman već na razini forme uspostavlja "arhivski" okvir koji simulira filološku vjerodostojnost. Tekst se predstavlja kao prijevod navodno pronađenih sirjanskih/aramejskih pergamenata, uz prevodilački uvod i notu o tekstu, dakle, kao naracija koja svjesno proizvodi efekat dokumenta i time čitatelja uvodi u prostor gdje "historija" i "priča" ne stoje kao suprotnosti, nego kao međusobno osporavajući diskursi. Potom, taj okvir nije neutralan: upravo on pojačava ideološku energiju recepcije i objašnjava zašto se roman mogao čitati i kao književni tekst i kao ideološka provokacija. Treće, imagologija ovdje ne mora ostati vezana samo za "nacije" u modernom smislu: *Azazil* proizvodi čitav niz imagema (stereotipnih sklopova) na osi sjever/jug, centar/periferija, ortodoksija/hereza, asketizam/želja, mnoštvo/pojedinac, ali i na osi *institucionalne pobožnosti* naspram *unutrašnje vjere*. U tom smislu, imagološko čitanje *Azazila* znači pratiti kako narator internalizira (ili odbija) kolektivne predodžbe: kako mu se "sjeverni" kler pokazuje kao estetizirana moć, kako masa postaje mehanizam linča, kako se heretik proizvodi kao figura prijetnje, a asket kao figura legitimacije, te kako se sve te slike, u konačnici, vraćaju kao unutrašnji demon (Azazil) koji nije naprosto "spolja", nego kao raspuklina u samom subjektu. Posebnost romana ogleda se u spoznaji da nijedna identitetska tvrdnja ne ostaje nevina, jer se odmah sudara s protiv-glasom, protiv-slikom, protiv-čitanjem. Upravo zato imagologija ovdje služi kao metod: ona omogućuje da se roman ne svede ni na "istine o historiji" ni na

"skandal recepcije", nego da se pokaže kako tekst proizvodi i destabilizira slike, i kako se identitet pojavljuje kao "rezultat borbe reprezentacija" (Leerssen, 2007: 18). No, treba krenuti s detaljnim predstavljanjem romana *Azazil*.[1]

Od spektakla ka tekstu: izgubljena slika romana *Azazil*

Roman *Azazil* jedan je od najboljih arapskih romana prve decenije XXI stoljeća. Za njega je Zajdan osvojio prestižnu Međunarodnu nagradu za arapski roman (IPAF) 2009. godine. Zaista, *Azazil* je vrhunac Zajdanovog stvaralaštva kao književno djelo koje se izdvaja svojom narativnom strukturom, pripovjednim tehnikama, jezikom i osebujnim stilom. Tema ovog romana, pak, izazvala je najviše pažnje i nepravedno zasjenila ostale narativne aspekte. Radnja je smještena u turbulentni period konsolidacije kršćanske religije u kontekstu ideološkog preobličavanja Rimskog Carstva. Glavni lik, monah Hipa, svjedok je dogmatske kakofonije tog vremena koju prenosi na pergamente što stoljećima kasnije "uskrsavaju" u romanu *Azazil*. Hronotop romana i sporedne teme vezane za prirodu božanskog logosa ubrzo nakon objavljivanja romana postale su njegova istaknuta mjesta, odnosno razlogom brojnih kontroverzi. Zajdan je ekspresno optužen za klevetu i urotu protiv Koptske crkve, te za namjerno iskrivljavanje povijesnih istina kršćanstva općenito.[2] Duhovi umjetničke anateme i sablasti cenzure u arapskom svijetu nisu mirovali

[1] Odličan prijevod romana *Azazil* na hrvatski jezik uradio je Danijel Bučan, a objavila ga je izdavačka kuća Ljevak pod naslovom *Azazel* u Zagrebu 2010. godine. Ovaj dio poglavlja djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Heterogena jednina: autopredodžbe u romanu *Azazil* Yūsufa Zaydāna", *Pismo-Časopis za jezik i književnost 19*, Bosansko filološko društvo, 2021, str. 125-144.

[2] O optužbama za navodni plagijarizam i ponižavanje koptskih vjernika opširnije pogledati u: Al-Anbā Bīšūy, *al-Radd ʿala al-buhtān fī riwāya ʿAzāzīl,* Dār al-Anṭūn, al-Qāhira, 2009; ʿAbd al-Masīḥ Basīṭ, *Riwāya ʿAzāzīl: Hal hiyya al-ġahl bi al-tārīḫ am tazwīr li al-tārīḫ?*, Qism al-Lāhūt al-difāʿī, al-Qāhira, 2009; Saba Mahmood, "Religious Reason and Secular Affect: An Incommensurable Divide?" u *Critical Inquiry* 35.4, 2009.

ni početkom trećeg milenija. Tako je roman *Azazil*, tada već označen kao arapska inačica *Da Vinčijevog koda*, postao žrtva svoje slave. Govor o romanu bivao je najčešće medijsko-politički spektakl sačinjen od brojnih apologija i osporavanja što nije imalo nikakve veze ne samo s njegovom književnom vrednotom, nego i s tekstom u cjelini. U tom kontekstu, simulirani produkti spektakla doslovno su preplavili roman, te sačinili neku vrstu parateksta koji su "omogućili tekstu da postane djelo" koje to nije, odnosno da obrazuju "područje između teksta i van-teksta koja nije isključivo tranzicijska nego je i *transakcijska*" (Genette, 1997: 2). Jedina vrijedna tema u tom škakljivom paratekstualnom području bila bi ona u kojoj bi se propitivale likvidne granice između slobode izražavanja i intencionalnog ismijavanja/ponižavanja, ili pitanja (po)etičkog i ideološkog apsolutizma, što izlazi izvan okvira ovoga rada.

Zanimljivo je da se u čitavoj "buci i bijesu" oko romana u pravilu nije obraćala pažnja na sam naslov *Azazil*, kao mjesto moći jednog teksta s kojim se ne pretendira na "perfidno rušenje utvrđenih religijskih istina" (Basīṭ, 2009: 23), kao što to ne čine ni tema, niti presudni pripovjedni tokovi. Narativna okosnica romana jeste životna priča egipatskog monaha koja zrcali raznoboj njegovog duhovnog odrastanja. Monah Hipa kazuje nam o ranom djetinjstvu, prvim sjećanjima na jug Egipta i hram Ahmim, te o svojevrsnom "križnom" putu od drevnog grada Asuana preko Aleksandrije, Sinajske gore, Jeruzalema, sve do Halepa i Antiohije.[3] Iskustva iz navedenih gradova, te brojnih manastira u kojima boravi, monah nam predstavlja kroz zbirku pergamenata koji su izvorno napisani tokom V stoljeća na sirjanskom

[3] Opširnije o poetici prostora u romanu *Azazil* pogledati u: Sally Gomaa, "The Uses of Geography in Youssef Ziedan's Azazeel", *Arab Studies Quarterly*, Vol. 39, No. 4 (Fall 2017), str. 957-972; Ahmad M. S. Abu Baker, "Natural Objects in Youssef Ziedan's *Azazeel* – An Environmental Perspective", *Journal of Arts and Humanities,* 5(3), 2016, str. 72-85.

jeziku, a otkriveni u Siriji krajem XX stoljeća te prevedeni na arapski jezik 2004. godine, kako je potanko objašnjeno u prevoditeljevom prologu kojim se otvara roman. Riječ je dakle o naročitom povijesnom *bildungsromanu* u kojem nam "monah egipatskog podrijetla Hipa odložio zapis o čudesnom životu i neobičnoj priči o njegovu burnom životu te o zbivanjima njegova nemirnog vremena" (Ziedan, 2010: 8). U samom romanu se, dakle, eksplicitno naglašava slojeviti životopis pojedinca koji je nastao u vrijeme kada se razvijalo kršćanstvo, preobražavalo Rimsko Carstvo, a moć gubio judaizam, te iščezavala razna drevna vjerovanja i gnostička učenja. Zajdan jeste aludirao na "dijalektiku svjetovnih i religijskih vlasti u uzajamnoj borbi i prešutnim dogovorima oko najprikladnije verzije tumačenja vjere" (Gomaa, 2017: 958). Međutim, policentrični svijet u kojem su se međusobno sukobljavale i pregovarale prijestolnice nove religije, Aleksandrija, Antiohija, Rim i Konstantinopol, kao i njihovi dogmatski srazovi, predstavljaju tek povijesno platno i pozadinu, dok je u narativnom fokusu pokušaj običnog čovjeka/monaha da ispripovijeda svoju priču. U toj priči prevladava borba duboko svjesnog i savjesnog pojedinca kojeg razdiru nutarnje dvojbe i smetenost pred novim svijetom i religijom, pri čemu središnja pozicija pripada njegovom duhovnom alter egu, Azazilu.

Jedno od temeljnih pitanja interpretacije i recepcije ovog književnog djela stoga je analiza slojevitog karaktera glavnog junaka. Roman *Azazil* predstavlja intenzivnu i duboku samopercepciju uokvirenu u slike svoga (geografskog i duhovnog) zavičaja, pa se u njegovom razumijevanju imagološki koncept autopredodžbe ili slike o samome sebi čini nezaobilaznim. Naime, poznato je da se imagologija, kao kritičko-analitička književna disciplina, skoro ekskluzivno usredotočuje na tumačenje diskurzivnih reprezentacija

kolektivnih i pojedinačnih, te stranih i ličnih, identiteta.[4] Daniel-Henri Pageaux temeljito je propitivao pojam slike (o drugim i sebi) kao središnjeg instrumenta preko kojeg se individue ili kolektiviteti "otkrivaju i tumače kulturni i ideološki prostor u kojem su smješteni" (Pageaux, 2009: 127). On smatra da se pomoću procesa "proučavanja slike" kao književnog ili neknjiževnog izraza može dekodirati (samo)percepcija subjekata, te njihovi načini sagledavanja, spoznaje i "sanjanja" sebe i svoga okruženja. Pri tom, uvijek na umu treba imati kako su mentalne i diskurzivne reprezentacije duboke, kompleksne i varijabilne, te da su za njih ideološke i imaginarne perspektive od ključnog značaja. Joep Leerssen (2016: 14) stoga smatra da su artikulacije predodžbi presudne u procesu "ocrtavanja i osmišljavanja svijeta". Za ovu analizu od posebnog značaja je pojam autopredodžbe, jer se roman *Azazil* u cjelini može poimati kao naročita vrsta slike o samome sebi prema kojoj se, u imagološkom ključu, "određuje nečiji lični i domaći identitet" (Manfred Beller i Joep Leerssen, 2007: 14). Hugo Dyserinck, pak, smatra da temeljito propitivanje autopredodžbi i heteropredodžbi predstavljaju ključni interpretativni način kojim se "saobražava intrinzična tekstualna analiza pojedinačnih književnih djela s povijesnom analizom književne dinamike, nadilazeći dobro poznatu dilemu između unutarnje i vanjske analize" (Leerssen, 2016: 14). Premda se u teorijskoj literaturi znatno više analiziraju slike drugoga, pa heteropredodžbe imaju neprikosnoven status, struktura Zajdanovog romana, kao što je navedeno, iziskuje suprotan interpretativni smjer. Glavni lik *Azazila* je u suštini pomni hroničar nutarnjih i vanjskih lomova svoga

[4] O razvoju imagologije i njenim temeljnim konceptima opširnije pogledati u: Peter E. Firchow, "The Nature and Uses of Imagology", u: *The Death of the German Cousin: Variations on a Literary Stereotype*, Bucknell University Press, 1986; Manfred Beller i Joep Leerssen (ur.), *Imagology – The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*, Rodopi B.V., 2007; D. Dukić et al (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*, Srednja Europa, Zagreb, 2009.

svijeta, te nam preko svojih zapisa ostavlja lepezu autopredodžbi. Pokušaj snalaženja u lomnom periodu njegovog podneblja zahtijevao je od smetenog junaka da izoštri percepciju prema sebi i svojim bližnjim, kako iz porodičnog kruga (krvna linija), tako i iz religijske sfere (ideološka linija). Unutar takvog slojevitog i kompleksnog *autopredodžbenog* polja izdvajaju se tri reprezenta (koje glavni lik eksplicitno smatra "dijelom sebe"). Prvi reprezent odnosi se na Hipine religijske učitelje ili duhovne očeve, a to su aleksandrijski biskup Ćiril i antiohijski biskup Nestorije. Drugi važan reprezent autopredodžbenog polja romana *Azazil* vezan je za Hipatiju, filozofkinju neoplatonske provenijencije, po kojoj glavni junak sam sebi daje ime. I konačno, treći, najvažniji i najobimniji reprezent vezan je za samog junaka odnosno za njegov *alter ego*, Azazil, koji funkcionira kao temeljni imagološki trop ili središnji *imagem* romana u cjelini.

Dihotomija paternalizma: autopredodžbe duhovnih uzora

Odlazak glavnog junaka u prijestolnice kršćanske duhovnosti predstavlja zaplet romana. Hipin prelazak na kršćanstvo obilježen je majčinom izdajom i očevim ubistvom. Njegov je otac bio privržen pretkršćanskom vjerovanju i božanstvu Khnumu, te je zbog toga ubijen iz zasjede kada su ga kršćani ubili pred očima tada devetogodišnjeg sina. Rano djetinjstvo bi se tako moglo posmatrati prostorom "Edipove" traume kod glavnog junaka. Nakon očeve pogibije, Hipa odlazi u ahmimsku crkvu gdje nakon nekoliko godina biva zaređen. Međutim, smeten traumom i širenjem nove religije, on se zapućuje ka Aleksandriji i Jerusalemu tragajući za istinskim znanjem koje će mu osloboditi dušu od narastajućih sumnji. Istinsko znanje, nadao se mladi monah, trebalo je biti oličeno u poglavarima njegove crkve, prvenstveno

biskupu Ćirilu[5], koji je predstavljao njegovog nominalnog duhovnog ktitora, odnosno patrijarha. Ćirilova prijestolnica Aleksandrija u to doba još uvijek je bila podijeljena na pravovjerni, kršćanski dio koji je bio u ekspanziji. U drugom dijelu Aleksandrije, bio je smješten dom "opadajuće" zajednice pagana, neoplatonista, Židova i drugih manjina koje su imali slabašnu zaštitu rimskog prefekta Oresta. Ćirilova moć bila je u usponu, a zadatak jasan, očistiti Aleksandriju i Egipat od krivovjerstva. Hipa potanko opisuje prvi susret s formalnim duhovnim poglavarom osvjetljujući jednako biskupov izgled, te njegovu propovijed koju je došao slušati. Ćiril se već u prvoj slici pojavljuje iz pozicije uzvišenosti:

> ... Nad nas se nadvisi biskup Ćiril. Svečan izgled biskupa zaprepasti me i još više pojača moju zbunjenost. Tada ga prvi put vidjeh, a poslije dvije ili tri godine viđat ću ga svake nedjelje ujutro, bez iznimke. Vidjeh ga i na dan privatne audijencije, o kojoj ću govoriti kada bude prilika za to... No, kad sam ga prvi put ugledao, ostao sam začuđen i zaprepašten, jer nam se obratio s pozlatom prekrite propovjedaonice koja bijaše poput nevelika balkona nad kojim stajaše golem drveni križ, a na njemu kip Isusov od obojena gipsa. S čela, iz ruku i nogu razapetoga Krista curila je krv prikazana tamno-crvenom bojom. Pogledah poderanu odjeću na Isusovu kipu, a onda na biskupov izvezen plašt! Isusova odjeća bijaše tek istrulio dronjak, razderan na grudima i na najvećem dijelu njegovih udova, dok biskup bijaše sav obvijen plaštem ukrašenim zlatnim nitima, tako da mu se jedva moglo vidjeti lice. Isusova ruka bijaše bez ikakva svjetovnog ukrasa, dok je biskup u ruci držao pastirski štap za koji sam, zbog njegova sjaja, mislio da je od čistog zlata. Isus mi se učini pomiren i spreman žrtvovati se na križu muke, a Ćiril mi izgledaše spreman zauzeti nebo i zemlju. (Ziedan, 2010: 134).

[5] Sveti Ćiril Aleksandrijski (375-444), aleksandrijski patrijarh i papin legat na Efeškom koncilu (431), na kojem je odbacio Nestorijeva učenja i svrgnuo ga s pozicije carigradskog patrijarha.

Prvo viđenje duhovnog oca nije rezultiralo očekivanim olakšanjem mladog monaha. Umjesto prosvjetljenja, povećala se zbunjenost. Biskup ga nije nadahnuo, nego zaprepastio. Slika duhovnog puta nije se izbistrila, nego se ukazala neočekivana dihotomija između propovjednika Kristova nauka i same figure Krista na drvenom križu. Dok je figura Krista odražavala izvorne kršćanske vrijednosti poput skromnosti, pastirske bliskosti s običnim narodom te požrtvovnosti, biskup Ćiril predstavljao je puku suprotnost. On je bio visoko iznad ostalih vjernika i ogrnut pozlaćenim odorama te sa sjajnim štapom u rukama. Glava Isusa se, pak, jasno vidjela. Na njoj je bila kruna od trnja koja je ostavljala bolni urez. Ćiril je, pak, na glavi imao mitru od čistoga zlata. U svome opisu, Hipa insistira na opreci zlata (odore, štap i mitra) i drveta (šap, kruna trnja) u želji da pojača radikalnu razliku između Isusove prirodnosti/izvornosti i Ćirilove patvorenosti čiji se izgled u humusu religijske semantike i povijesti stapa sa simbolom zlatnog teleta. Stoga je opis zaključen pozicioniranjem Isusa u sferu kraljevstva duhovnosti, dok je biskup potpuno zaokupljen osvajanjem ovoživotnog ili materijalnog. Ćirilova slika je stoga jasna. Riječ je o propovjedniku koji je pojavom antiteza proklamiranog nauka i duhovne vizije. To se proturječje upotpunjuje govorom kojeg biskup drži pred hipnotiziranom masom poklonika. Ćiril svoju propovijed otvara poređenjem vjernika s "vojnikom Krista Isusa... koji ne stječe vijenca pobjede osim ako se bori propisno", te koji "živi u vremenu nesloge, dakle, u vrijeme borbe" (Ziedan, 2010: 134-135). Nakon toga, on dostiže krešendo najavljujući prevlast kršćanstva koja se mora ostvariti na idealu mučeništva:

> Ali ima još tmine što se ovdje-ondje ugnijezdila i u obliku zavodničkog krivovjerja nagriza srca ljudi. Dokle god živimo, nećemo se prestati boriti protiv te tmine. Svoje smo duše posvetili Isusu Kristu, pa budimo vojnici istine, koji neće mirovati dok ne steknu nebesku pobjedu. Budimo

> spasitelji Spasiteljeve vjere da bismo se pridružili mučenicima i svecima što prođoše ovim svijetom da bi se pridružili nebeskoj slavi. (Ziedan, 2010: 135).

Ton biskupovog obraćana je visok i u stalnoj tenziji u kojoj se smjenjuju suprotstavljenosti: mi i oni, ovaj svijet i nebeska slava, svjetlo vjere i tmina krivovjerja. Njegov govor bliži je vojnom pokliču nego li svečanom činu euharistijskog slavlja. I premda biskup drži propovijed koja je protkana motivima religijskog spasenja, nesklad u očima glavnog junaka i dalje raste. Naime, poziv na mučeništvo, borbu i žrtvu zarad vječnosti oglašava čovjek uronjen u zlato kao temeljni simbol materijalnog i profanog. Hipina zbunjenost povećava se kada ugleda reakciju okupljenih poklonika koji puštaju suze nadahnuti Ćirilovim riječima, a "mnoga lice kipte od fanatizma", pa i on sam priznaje da je biskup bio moćan i elokventan, te da je "govorio jezikom proroka i prvih crkvenih otaca" (Ziedan, 2010: 135). Teatar Ćirilove moći završava se scenom u kojoj fanatična masa gromoglasno kliče "papi Ćirilu" od čega se potresaju same zidine crkve. Nakon Ćirilove propovijedi, odnosno prve i najveće slike velikog biskupa, slijede događaji koji će biti u skladu s tonom njegovog govora, odnosno bukom fanatične mase. Krivokletstvo će biti nadmoćno poraženo, kako u drugom, paganskom dijelu Aleksandrije, tako i unutar velikocrkvene hijerarhije moći u kojoj je, kako i povijest potvrđuje, nasuprot Ćirila stajao antiohijski biskup Nestorije.

Upravo će se tom biskupu zaputiti glavni junak, Hipa, nakon potresnih događaja koji su produbili njegove sumnje i pojačale smetenost. Saznat ćemo da je Nestorije drugi i drukčiji lik duhovnoga oca mladog monaha u potrazi za istinom. Hipa se susreće s Nestorijem u Jerusalemu, gradu slojevite duhovne simbolike. Zanimljivo je da se i njihov susret dešava za vrijeme propovijedi, premda je Nestorije sjedio s okupljenim vjernicima i monasima slušajući govor biskupa Teodora. Ovako ga prvi put opisuje Hipa:

> Cijeli njegov lik odavao je dostojanstvo i iskrenu dobrotu. Njegove krupne oči bile su zelene pomiješane sa bojom meda, pune znatiželje i pametne. Na bijelu licu mu se vidjelo lagano crvenilo, a uredna mu je brada bila ugodno svjetlosmeđa, s nekoliko sjedina što su povećavale njen sjaj. U ponašanju se osjećala božanska vedrina, kakvu obično nemaju ni mladi ni stari redovnici. (Ziedan, 2010: 34).

Za razliku od Ćirila, biskup Nestorije ima običnu monašku odoru, stopljen je s "braćom", te ne odlazi s "misnog podija" nakon govora uz gromoglasno klicanje, nego se nastavlja družiti s prisutnima. S Hipom se detaljno upoznaje interesirajući se za njegovu prošlost. Kada mu Hipa opiše smrt oca kojeg su ubili njegove novokršćanske komšije, Nestorijev glas postane "drhtav... suze mu kapaše na bradu, oči bijahu crvene od žalosti. Bol mu se odražavala u crtama lica, ocrtavajući mu se na čelu kao duboko žaljenje" (Ziedan, 2010: 38). U prvom razgovoru Hipe i Nestorija spominju se drugi (pagani i neoplatonisti), baš kao što ih je Ćiril spomenuo u svojoj propovijedi. Hipa biva začuđen Nestorijevim poimanjem onih koje su u Aleksandriji smatrali zlim krivovjernicima i zalutalim sljedbenicima nečastivog. O njima Nestorije kaže sljedeće:

> "Jer i vrijeme što je prethodilo dolasku Kristovoj blagovijesti bijaše Božje vrijeme, a Božje sunce obasjava i dobro i zlo. Tko zna, možda je Bog u svojoj svemoći htio ljudski rod pripraviti za dolazak blagovijesti spasenja pojedinačnim prosvjetljenjima što ljude pripremahu za Krista" (Ziedan, 2010: 42).

U Nestorijevom govoru prevladavaju riječi saosjećanja i dobrote. Njegov ton je blag, ali duboko prodire u dušu mladog monaha, te rastjeruje oblake sumnje i smetenosti u njegovoj duši. Zbog toga Hipa spoznaje da je "Nestorije uistinu svećenik velike duhovne moći, redovnik koji zaslužuje poštovanje" (Ziedan, 2010: 51). Nadasve, on u Nestoriju vidi "oca koji bijaše otrgnut od njega".

Slika biskupa Nestorija čini se skoro idealnom, jer on se ne odvaja od svoga stada, pomno ih sluša, dijeli s njima svoja razmišljanja i sumnje. Atmosfera nakon susreta s njim biva spokojna nasuprot prizorima frenetične mase nakon Ćirilovih propovijedi. I dok Ćiril anatemiše neoplatoniste i filozofe te naređuje da se "zemlja mora očistiti od pogani idolopoklonika" i "pomagača Sotone", Nestorije ih razumije, čita njihove spise, zanima se za njihova otkrića, uvažava njihov doprinos, te ih, nadasve, smatra od Boga prosvijetljenima. Naspram Ćirilova insistiranja da je Isus na svijet poslan da "donese mač, a ne mir", postavljeno je Nestorijevo uvjerenje da je Bog "samo dobro i ljubav". Štaviše, Nestorije smatra da je ponašanje aleksandrijskog episkopa kontrarno vjeri koju propovijeda, baš kao što je, sjetimo se, njegova pojava suprotstavljena liku Isusa na križu: "Ubijanje u ime vjere ne može biti vjera. To je ovosvjetovno ponašanje koje je Ćiril naslijedio od svog rođaka Teofila. Stvari ne treba brkati, sinko – to su ljudi od vlasti, a ne ljudi od vjere. Ljudi ovosvjetske okrutnosti, a ne ljudi ljubavi i vjere" (Ziedan, 2010: 171).

U navedenim autopredodžbama duhovnih otaca jasno su prikazane dvije suprotstavljene percepcije religije. Ćiril je zagovornik militantnog prozelitizma. Nestorijeva vizija je univerzalistička. Njihovi divergentni svjetonazori promoviraju i različite tipove osobnosti između kojih je rastrgan Hipa, mladi monah u potrazi. Politika aleksandrijskog biskupa je isključiva i esencijalistička. Njegova propovijed primjer je uvećavanja pojma (vrijednosno-ideološke) razlike do krajnjih granica, a cilj je radikalno konzerviranje (puritanskog) identiteta, uniformiranje mnoštva (sljedbe) koje postaje inkomenzurabilno,[6] odnosno nepodložno ikakvoj komparaciji. Pri tom, Ćiril se u označavanju dru-

[6] Opširnije o ideji inkonzumerabilnih identiteta pogledati u Charles Taylor, *The Etichs of Authenticity*, Harvard University Press, Cambridge 1991, str. 43-55; Charles Taylor, Amy Gutmann, et. al., *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*, Princeton University Press, 1994, str. 25-75.

gih klasičnim metodama redukcionizma drugog i drukčijeg "prosvjetljujući tako lažnu svijet" o protivniku – kazano Sloterdijkovim jezikom.[7] Krajnji domet takve ideologije jeste uspostavljanje radikalne singularnosti koja će ustabiliti monolitne identitetske svijesti. Posebno su zanimljive diskurzivne strategije koje se rabe u navedenom procesu uniformizacije identiteta prema kojoj pojedinac pripada isključivo jednom kolektivu. To su, kao što je ranije navedeno, egzaltirana militantna dikcija te gomilanje motiva srdžbe i borbene požrtvovnosti. Radi ostvarenja ličnih ambicija, Ćiril poseže za činom "gospodarenja srdžbom". Pri tom, srdžba postaje ideološko-politička roba koja se "ne gomila više slučajno i ne troši se više kad naiđe prilika: nego postaje predmetom nacrtnog proizvođenja i njegovanja. Nastaje blago koje svojim vlasnicima daje pristup nad osobnim motivima. Čim kolektivno čuvane količine srdžbe poprime oblik zaliha, blaga, vlasništva, postavlja se pitanje mogu li se takve akumulirane vrijednosti koristiti i kao investicijski kapital" (Sloterdijk, 2007: 55). Ovaj će se "investicijski kapital" srdžbe mnogostruko isplatiti Ćirilu kako i kazuje znakovit konac romana. Neoplatonisti su uništeni i poniženi, ali i antiohijska škola/dogma, te Nestorije biva svrgnut s pozicije patrijarha i protjeran. "Biskupi su se odrekli Nestorija… Niti car niti papa nisu se htjeli zamjeriti Aleksandriji, s različitih razloga" (Ziedan, 2010: 329). U krajnjoj pobjedi ekskluzivističkih crkvenih struja, odnosno trijumfu lične koristi i carskog pragmatizma, Hipa spoznaje da je svetost likvidna kategorija, stoga, kako ćemo vidjeti, stalnoj evaziji pronalazi ne samo egzistencijalnu nužnost nego i krajnji smisao. Stoga ne treba čuditi da je Hipa u slici filozofkinje Hipatije pronašao duhovni ideal koji je internalizirao do te mjere da je po njoj dao sebi ime.

[7] Opširnije o prosvijećenoj lažnoj svijesti pogledati u: Peter Sloterdijk, *Critique of Cynical Reason*, University of Minnesota Press, 1988, str. 3-22.

Drugi kao produžetak vlastitosti: Hipatijin oreol savršenstva

Hipa se susreće s čuvenom filozofkinjom i matematičarkom iz 5. stoljeća u Aleksandriji, te u njoj pronalazi predah i utjehu između Oktavijine pohote i Ćirilovog puritanizma. Formalno, Hipatija bi trebala predstavljati drugog, odnosno oprečnu sliku i identitet u očima mladog monaha koji traga za (spoznajnim) spasenjem. Međutim, postoji mnoštvo eksplicitnih argumenata u Hipinom tekstu zbog kojih Hipatiju promatram u autopredodžbenom okviru glavnog junaka. Na samom poglavlju/pergamentu posvećenom Hipatiji, (tada bezimeni) monah je naziva "Isusovom sestrom", odnosno sestrom u kršćanskoj vjeri. Nadalje, uz njeno ime najčešće upotrebljava titulu Naučiteljica. Pa Hipatija tom smislu odgovara tituli Hipinih duhovnih otaca, Ćirila i Nestorija, pri čemu je, da podsjetimo, Ćiril formalni/kanonski duhovni uzor, dok je Nestorije istinski učitelj vjere kojeg monah samostalno izabira. Konačno i presudno za autopredodžbeni okvir, Hipa je sebe nazvao po Naučiteljici, pa se i formalno poistovjetio njenim likom. Tim činom formalni Drugi potpuno se internalizira, te promiče u vrhunsku identitarnu oznaku – *nomen.* Drugo se ovdje pokazuje kao uvjet istinskog "ja", što nas podsjeća na kasna razmišljanja Sartra o slici sopstvenog identiteta.

Glavni junak se s Hipatijom, kao i s Ćirilom i Nestorijem, susreće na predavanju, pa se prostor poučavanja/nauka može označiti temeljnim toposom monahove potrage. Ovako je opisan prvi susret s filozofkinjom u centralnom aleksandrijskom amfiteatru:

> Hipatija bijaše lijepa i dostojanstvena žena. Možda i najljepša žena na svijetu. Imala je oko četrdeset godina, vrlo lijep nos a njezina usta, njezin glas i njezina kosa, njene oči... sve na njoj zračilo je od neke nutarnje svjetlosti. A kad stade govoriti njezin se sjaj poveća. (...) Hipatija... dok bilježim njeno ime, kao da ju vidim pred sobom gdje stoji

> za govornicom velike dvorane, kao da je kakvo nebesko biće što je na zemlju sišlo po božanskoj zamisli, da ljudima navijesti božansku milost. Hipatija izgledaše onako kako sam uvijek zamišljao Isusa Krista, sjedinjujući u sebi blagost i uzvišenost. Oči joj bijahu svjetloplavopepeljaste i prozirne. Čelo joj bijaše široko i širilo je nebesko svjetlo, a lepršava haljina i njeno dostojanstveno držanje nalikovahu sjaju što obavija božanstva. Od kakve svjetlosne supstance bijaše stvorena ta žena? Razlikovala se od svih drugih ljudskih bića! (Ziedan, 2010: 123-124).

Glavni junak potpuno je opčinjen Hipatijom. Njena pojava manifestacija je savršenstva do te mjere da je monah poistovjećuje sa samim Isusom, odnosno najuzvišenijem idealom u kršćanstvu. Hipatijina ljepota ne može se porediti s Oktavijom, putenom ljepoticom s kojom provodi dane pohote, jer filozofkinja je bliža anđeoskom biću nego li ženi. Nadalje, u autopredodžbenoj perspektivi mnogostruko je i zanimljiv motiv svjetlosti. Hipatijino svjetlo iskonsko je i nutarnje, a njegovi traci su nebeskog porijekla. Zanimljivo je komparirati Hipatijin oreol ljepote s ranije spominjanom kićenom svjetlucavošću pozlaćenih odora Ćirila. Deskripcija Hipatijina lika mogla bi se označiti mjestom cijepanja njene formalne drugosti "u dva idealna tipa: u ideološkog drugog (alter) i utopijskog drugog (alius)" (Dukić, 2009: 20). Ovi se tipovi kasnije stapaju u sublimno lično kod glavnog junaka što nalaže analizu Hipatijinog lika u kontekstu autopredodžbi. Ne treba zanemariti i činjenicu da je i Hipatijin govor/nauk drukčiji. Ona se prisutnima obraća kao prijateljima koji su je "počastili svojim dolaskom". Njen je izričaj dubok, a logika profinjena. "Dragi moji, ako razumijevanje i jest čin uma, ono je i duhovni čin. Ako istine do kojih dolazimo uz pomoć logike i matematike ne osjećamo svojim duhom, one će ostati hladne istine, odnosno mi ćemo, zbog zadivljenosti njihovom spoznajom, ostati uskraćeni za istinsku spoznaju" (Ziedan, 2010: 126). Hipatijine riječi zrcale biće pomirenja i

inkluzije. Ona smatra da je spoznaja, taj presudni motiv za glavnog lika, pitanje uma koliko i duše. Jedino u takvom saobraženju moguća je istinska spoznaja kao i plemstvo duha. Njena vizija skoro je istovjetna onoj koju je propovijedao i živio biskup Nestorije. Oboje smatraju da su ljudi inherentno određeni različitim kulturama, te da je povijest svijeta stalni dijaloški niz i slijed divergentnih mišljena i tradicija. Poimanje svijeta, a posebno nauke i religije u njemu, kod Hipatije i Nestorija utemeljeno je na inkluziji i relacijskom pristupu koji označava stalno nastojanje da se razumije slojeviti kolorit kosmosa. Njihovi likovi ilustriraju uvjerenje po kojem "pluralnost i identitet nisu suprotstavljeni, nego su saobraženi u pluralnom identitetu" (Meijer, 1995: 98). Postoji još jedna zajednička crta ova dva lika, a to je da bivaju poraženi od dominantnog centra moći njihovog doba oličenog u aleksandrijskom biskupu Ćirilu. Hipatija i Nestorije djeluju kao efektivna antiteza jer svojim životom i djelima reflektiraju moralne principe i etički izbor, dok se Ćiril, u Hipinom autopredodžbenom otisku, nadaje kao strogi zagovornik načela koje ne pokazuje konkretnim činom.

Koncept otvorenosti nije odgovarao nadirućoj političkoj moći Ćirila, te je razularena masa "vojske Gospodina" nakon jedne od njegovih vatrenih propovijedi izišla na ulice Aleksandrije hvatajući svakoga ko je bio drugi i drukčiji. Rulja smrti dosegnula je vrhunac zarobljavanjem Hipatije. Na trijumfalnom platnu "pravovjernih" iscrtala se tako posljednja slika čuvene filozofkinje:

> Hipatija ostade posve gola, poput gomile mesa, posve nemoćna, životinjski ponižena. Ne znam odakle donesoše gruba konopca koji joj svezaše za zapešća, više puta ga stegnuvši u čvor, onda ju stadoše potezati (...) Tako oderaše Hipatiju, privezanu grubim konopcima, povlačeći ju po tlu, dok joj ne odraše kožu i tijelo pretvoriše u živu ranu. (Ziedan, 2010: 145-146).

Njeno tijelo je, kazuje nam monah, kasnije spaljeno, a crni komad ugljena od Hipatijina tijela označio je konkretizaciju gromoglasnih predodžbi o strašnim borcima s mačem koje je Ćiril ponavljao na svojim propovijedima. Hipatijina smrt dodatno je zbunila monaha koji, skamenjen i prestravljen "nije znao da li da se pridruži braći u pijanu i razdražljivu proslavljanju pobjede nad još jednim simbolom propalog poganstva i da s njima radosno proglasi posvemašnu prevlast kršćanske vjere", ili da "zagrli i sam okusi preostali oganj koji je spalio Hipatiju, te umre zajedno sa njom, pročišćen od svog drugog poniženja" (Ziedan, 2010: 147).

Njegov izbor bio je bijeg pred neshvatljivim slikama, opetovanom religijskom okrutnošću koja mu je nakon oca, odnijela i "najuzvišenije biće koje je susreo". Čini se kako odluka za bijeg i odavanje lutanju presudno označavaju samog Hipu. Razloge za takav odabir treba tražiti u posljednjoj i najznačajnijoj autopredodžbi romana *Azazil* koja se odnosi izravno na glavnog junaka.

Autopredodžba vlastite dvojine: Hipa i Azazilovo zrcalo

Navedene predodžbe o duhovnim ocima i Naučiteljici Hipatiji otkrivaju važne dijelove slike koju glavni junak ima o samome sebi, kada je riječ o transverzalama njegove duhovnosti. One ustvari presudno dopunjavaju cijelo romaneskno tkanje koje je u suštini monahova velika ispovijed. Kada, pak, govori o sebi, on u prvi plan stavlja svoje nesretno djetinjstvo u kojem je svjedočio ubistvo oca i preudaji majke "koja je izdala oca svojoj neobrazovanoj kršćanskoj svojti" (Ziedan, 2010: 60). Od tog trenutka, glavni junak luta od malog manastira u Asyutu i đakona iz Qusa, do strica u Nag Hammadiju, preko ahmimske crkve do Aleksandrije, te Jerusalema i Halepa. Njegova lutanja predstavljaju

koloplete monaške posvećenosti, traganja za znanjem, pokušaja da rastjera duhovnu smetenost, ali i da se izbori sa silama požude. Sjećanja na pojedinosti njegova križnog puta Hipa prenosi na pergamente potkraj života, nakon Nestorijeva izopćenja, a potaknut i/ili isprovociran magnovenom demonskom pojavom, Azazilom, koji ga nerazdvojno prati i podsjeća na minula vremena. Stoga i ne čudi da u monahovim autopredodžbama dominiraju unutarnji solilokviji, odnosno intimne molitve, a jedna od njih i otvara roman, odmotavajući predodžbeno klupko glavnoga lika.

> Bože moj, čuješ li me? Ja sam vjeri sluga Tvoj smućeni! Hipa redovnik, Hipa liječnik, Hipa tuđinac kako me ljudi zovu u zemlji moga izgona. A samo Ti Gospodine znadeš pravo ime moje, Ti i oni što su u mojoj prvoj domovini svjedočili mom rođenju. Da se barem rodio nisam! (Ziedan, 2010: 11)

Temeljne autopredodžbene crte na početku romana ukazuju na duboko produhovljenu (redovnik) i inteligentnu (liječnik) osobu. Kasnije u romanu saznajemo da je putujući naučio ljekovita svojstva mnogih biljaka, te nekoliko jezika. Međutim, ovaj savjesni vjernik duboko je zbunjen svijetom oko sebe. On se osjeća strancem i izgnanikom do te mjere da ne poznaje svoje stvarno ime.[8] Konačno, njegovo molitveno predstavljanje okončava se pomalo nihilistički, premda se u "vapaju za nebivanjem" mogu prepoznavati intertekstualni odjeci porođajnih muka Isusove majke Marije iz sakralnih tekstova koji detaljno opisuju taj dio Marijina/Merjemina života. Zbog toga glavni junak ponavlja kako je on "razorena duša" u stalnoj potrazi za (spoznajnim) spokojem. Čak i kada je u samostanu, on žudi

[8] Opširnije o identitarnim aporijama glavnog junaka pogledati u: Ahmad M. S. Abu Baker, "The Problematics of Identity & Identity Erasure in Youssef Ziedan's *Azazeel*", *Journal of Arts and Humanities,* 4 (12), 2015, str. 37-49.

da iz daljine barem gleda na velike gradove svoga svijeta, te, svjestan svoje ograničenosti, ogoljuje svoj lik.

> Ali ja nisam svetac, tek liječnik i pjesnik u monaškoj halji, srca puna ljubavi za stvorenja, koji čeka da svoj život okonča bez grijeha, kako bi neopterećene i čiste duše uzašao u nebo gdje sjaji svjetlost božanske slave. Takovi, eto, bijahu obzori mog života... (Ziedan, 2010: 197)

Obzori njegova života svakako su isparani traumom djetinjstva, te kasnije trenucima sladostrašća s Oktavijom u Aleksandriji odnosno Martom u Halepu i konačno Ćirilovim trijumfom nad Hipatijom i Nestorijem. "Nije slučajno da je Hipina borba da bude asketski monah prožeta zovom tjelesnog, kojeg on istovremeno uvažava i prezire, te protiv čije moći se bori, ali i priznaje ugodu koju taj zov pruža njegovoj duši" (Mahmood, 2013: 279).

Autopredodžba glavnog junaka postaje još složenija i dinamičnija ispod kolopleta njegovih izvanjskih priključenija. To su slike koje nam Hipa donosi iz krajnjih ponora svoje duše i to cijelim nizom solilokvija. Duboki razgovori sa samim sobom kod glavnog junaka, ipak, uključuju i (neočekivanog) adresata po čijem imenu je naslovljen roman. Taj adresat ukazuje se upravo u samotnim trenucima glavnog junaka i isključivo kroz formu nutarnjeg dijaloga:

> - Azazele! Došao si...
> - O Hipa, koliko sam ti puta rekao da ja ne dolazim niti odlazim. Ti dolaziš meni, onda kad hoćeš. Ja ti dolazim iz tebe sama, po tvojoj volji. Pojavljujem se kad želiš da uobličim tvoje snove, da prostrem prostirku tvojim maštanjima i da ti vratim ono što si potisnuo iz svog sjećanja. Ja nosim tvoje grijehe, tvoje zablude, tvoje nevolje; ja sam onaj bez kojeg ne možeš, bez kojeg nitko ne može. (Ziedan, 2010: 91-92)

Slika Azazila postupno se razjašnjava kroz brojne (samo)govore glavnog junaka. U prvim primjerima, Azazil,

osim što nosi jedno od imena đavola, predstavlja stalno prisustvo u čovjeku, dakle neodvojivi dio čovjekova jastva. Ovom se (samo)identifikacijom preko Azazila "konkretizira" inicijalni paratekst romana na kojem je Zajdan nakon posvete naveo hadis poslanika Muhammeda, a. s., koji je kazao: "Svako od vas ima svog šejtana, pa čak i ja. Ali meni je Allah pomogao, pa je postao Njemu pokoran..." (Zaydān, 2008: 7). Azazil je tako drugo ili prošireno *ja* glavnog junaka, monahov demonski alter ego. Međutim, Hipa se ne može lahko pomiriti da u sebi nosi čisti potencijal zla, odnosno da je u njemu saobraženo demonsko i anđeosko. Stoga ga u jednom od posljednjih razgovara izravno pita:

> - Tko si ti?
> Zar me zbilja ne prepoznaješ?
> Sablasna prikaza je progovorila, njezine riječi prizivaše njezin lik koji bijaše izgubio crte onih raznih lica što se bijahu izmjenjivala. Nisam znao kako odgovoriti. No više se nisam bojao njezina prisuća.
> Ja sam pored tebe, Hipa. U tebi sam. (Ziedan, 2010: 317)

Azazil mu odgovara protupitanjem kojim ga potiče da se pomno zagleda u sebe, te da će se u refleksiji takvog pogleda ukazati toliko traženi odgovor. Hipino otkriće bilo je zapanjujuće:

> Ovog puta glas je šaptao, no bijaše razgovijetan, a crte lica postajahu sve jasnije i vidljivije – sličilo je meni, i glas bijaše moj. Bijaše to drugo *ja*, drukčije od mene, u meni zatočeno. (Ziedan, 2010: 317)

Azazilov glas i crte lica ustvari bili su preslik samog glavnog junaka. Azazil je implicirani dvojnik glavnog junaka ili monahovo drugo ja, pa je sad jasnije zašto je njegovo ime prometnuto u naslov romana. Hipine dvojbe i smetenosti ustvari su izvirale iz njegove neprepoznate i dugo neprihvaćanje raspolućenosti. Trenutak kad se ukazuje mnoštvo

jednine, odnosno kada se, u Hipinom slučaju, udvaja singularitet glavnog junaka, u književnoteorijskoj literaturi često se označava pokretačkom silnicom pripovjedne radnje. Smetenost junaka i njegova manična potraga za cjelovitim znanjem ustvari izvire iz identitarne nerazriješenosti ili krnjavosti. Taj nutarnji jaz otkriva Azazila koji se može tumačiti kao "forma samopodjele koja se artikulirala i dramatizirala u figuri dvojnika" (Herdman, 1990: 156).

U kontekstu teorijske literature o fikcionalnom alter egu, može se zaključiti da Azazil pripada kategoriji duboko internaliziranog ili "subjektivno-impliciranog" doppelgänger-a "koji nema neovisno postojanje osim svog pridruženog glavnog lika, i on vrši misteriozno snažan utjecaj samo na taj lik", što ga čini "prikladnom metaforom za tajni život uma" preko koje se ostvaruje "projekcija unutarnjih sklonosti lika" (Porter, 1978: 318). On se javlja u trenutku "sloma starih struktura osobnosti" glavnog protagoniste. Te strukture Hipa je predstavio u likovima Ćirila, Nestorija i Hipatije. Kada se oni fizički (Nestorije i Hipatija) ili simbolički (Ćiril) izgube s pozornice svijeta, iz dubina glavnog junaka pomalja se sam đavo. Analizirajući fenomen književnog junaka i njegova đavoljeg dvojnika, Laurence Porter (1978: 325-329) pokazuje da nečastivi najčešće funkcionira "kao dio (junakove) osobnosti, a ne slikoviti element dekoracije", te ga sofisticiranom majeutičkom metodom uvodi u stanje "nesvjesne autoterapije". Upravo tako izgleda i dijalektika Hipe i Azazila. Azazil se pokazuje kao duboko potisnuti dio ličnosti od kojeg neprestano bježi. Međutim, on uvijek pronalazi načina da se (po)javi. Kao neželjeno ja, Azazil neprestano podsjeća Hipu na nelagodna mjesta pamćenja poput pogibije oca, ubistva Hipatije ili, pak, avantura s Oktavijom i Martom. Njegova je dakle glavna odlika da insistira na samopropitivanju, te "prisiljava protagoniste da se suoče s vlastitim sumnjama i predstavlja izazov da ih priznaju i

prevladaju" (Porter, 1978: 319). Štaviše, đavolja strategija je slojevita, pa on (ne)časno uz potaknutu sumnju ili nelagodu, nudi lijek ili razrješenje. Tako Azazil uporno traži od monaha da "zabilježi sve što je vidio u životu" (Ziedan, 2010: 12), a taj savjet konačno prerasta i u naredbu: "Hoću da pišeš, Hipa. Piši kao da se ispovijedaš. Dovrši svoju priču, u cjelini..." (Ziedan, 2010: 91). Glavni junak se pokušava oduprijeti tom savjetu/naredbi, jer ne želi osvjetljavati "mračnu" stranu svoga iskustva. Upravo je ta (nevidljiva) strana matični prostor demonskog dvojnika čiji je suštinski zadatak "ugroziti lični integritet protagoniste" (Dryden, 2003: 38). Kada ne uvjeri monaha da je pisanje nužno za potpunu sliku sebe i svoga života, Azazil poseže za edenskim obećanjem, i Hipi kazuje da će ga učiniti vječnim:

> Živjet ćeš, Hipa, zato da bi pisao, i ostat ćeš u životu dok ne dođe tvoje vrijeme, ali ćeš preživjeti u onome što si napisao... piši, Hipa, onaj tko piše nikad ne umire. (Ziedan, 2010: 332).

Zanimljivo je da Hipa ovaj savjet ne odbija odlučno tražeći zaštitu od Boga. Njegov lik postepeno je evoluirao, a dugotrajno iskustvo polemike s Azazilom naučilo ga je da se u toj dijalektičkoj igri jastva mora biti mnogo istančaniji i pažljiviji. Hipa je zabilježio fragmente svoga života, zapisao ih i zakopao, kako i svjedoči posljednja slika u romanu:

> Evo, ovo je posljednja hartija. Njen veći dio nije ispisan, pa ću svakako taj prostor ostaviti bijelim. Možda će doći neko poslije mene i popuniti ga. Sada ću malo odspavati i probuditi se prije zore. Hartiju ću položiti u ovaj sanduk, te ga pokopati ispod velike stijene pokraj kapije samostana. S njim ću pokopati stečeni strah, te sve svoje stare pričine. Otputovat ću, potom, s izlaskom sunca, potpuno slobodan. (Zaydān, 2008: 368).

U praznoj hartiji s kojom okončava roman, a glavni junak umire, mnogo je simbolike. Najvažnije, neispisana bjelina ukazuje da je Hipa poslušao Azazila, samo ne u potpunosti. Hipa je tako spoznao Azazila kao odraz svojega duha. Priznanjem da je demon nužno sadržan u njemu, Hipa je potvrdio nužnost "arhetipa inverzije", te tako upotpunio svoje znanje. Dosegnuo je traženi cilj, luku spokoja i konačno slobodu. Taj spoznajni proces trajao je mnogo uz brojne uspone i padove, od bježanja, nepristajanja da se Azazil prepozna ili prizna, pa sve do prihvatanja. I ne samo to. Hipa je mudro prihvatio svoga demona, kako bi ga razumio, te naposljetku prevazišao/pobijedio. Prazan list stoga simbolizira pobjedu nad samim sobom, a pogotovo mračnim dijelom tog sebstva. Njegova bjelina znak je otpora iskonskom (đavoljem) obećanju i (ljudskoj) želji o vječnosti. Na tegobnom putu povratka sebi, prožetom velikim razočarenjima, Hipa je ipak izvojevao malu, ali, čini se značajnu pobjedu.

Naposljetku, roman *Azazil* može se tumačiti kao jedna kompleksna narativna autopredodžba. Ova je predodžba prožeta znakovitom dinamikom religijskog okvira glavnog protagoniste Hipe u kojem se smjenjuju lica i naličja njegovih duhovnih uzora, čuvenih patrijarha Nestorija i Ćirila. Nadalje, unutar te složene slike dešava se značajna metamorfoza onoga što bi, uobičajeno, pripadalo području imagološke heterotopije, pa filozofkinja Hipatija postaje možda i presudnim segmentom samopercepcije glavnog junaka. Konačno, u sučeljenju Hipe s Azazilom, odnosno vrenju njihove međusobne dijalektike, razotkriva se suštinska pripovjedna i epistemološka (mikro)struktura. Za uspješno ocrtavanje duhovnog zrenja glavnog junaka i ukazivanja na heterogenost pojedinca, Jusuf Zajdan iskoristio je platno valovite povijesti. Na tom su se platnu smjenjivali veliki društveni lomovi, nemilosrdni sukobi kolektiviteta, različite ideologije i makijavelistička borba za ostvarenje lične ambicije, odnosno ustoličenje

vlastite interpretacije svijeta, a u našem slučaju vjere. U tom lomnom periodu svekolike nestabilnosti, pouzdanje u Boga je slabilo, a prisustvo đavola se intenziviralo. Ovo je stanje maestralno preneseno svjedočanstvom glavnog protagoniste romana *Azazil*.

Fokus na likove preko autopredodžbenog okvira bio mi je značajan zbog neraskidive veze protagonista/karaktera (tj. njihove motivacije) i samih događaja koje ti likovi pokreću. Čini se da Zajdan prednost daje karakteru, pa otuda i tolika usredsređenost na karakterizaciju protagonista u romanu što ga čini bližim autorima poput Lesliija Stephena i Henryja Jamesa koji su karakter smatrali "generativnom snagom romana" (Abbot, 2002: 124), nasuprot aristotelijanskog pretpostavljanja radnje nad likom i motivacijom. Prema Leeru, (2016: 18) u imagološkoj interpretaciji potencira se "karakter kao eksplanatorni faktor, što znači da su pripovijesti, fikcionalne i nefikcijske, privilegirani diskurzivni žanr za imagologa, budući da se narativ vrlo temeljno bavi motivacijom (opisivanjem djela i ponašanja motiviranih karakterom)". Shodno takvom uklonu, karakterne crte glavnih protagonista i njihova motivacija uzrokuju značajne događaje. Usponi i padovi refleksija su aktivnih aktora u društvenoj areni, kako u historiji, tako i u romanu. Ovakvi događaji mogu se definirati kao "referencijalni okviri koji nadilaze pojedinačni tekst i nisu samo stvar umjetničke slobode ili čiste *ad hoc* formulacije", jer, u imagološkom konceptu, "tekst reflektira vrijednosti i značenja determinirana društvenim, pa čak i povijesnim i političkim čimbenicima: i njih, dakako, valja uzeti u obzir prilikom imagološke analize" (Syndram, 2009: 77). Ovo ističem jer je autor romana neupitno bio potaknut ideološkim stanjem svoje zbilje, pa je trag autorova posezanja za aktualnim referencijama prepoznat unatoč izmještanju radnje u daleku i naoko sasvim drukčiju prošlost. Na prostorima njegove domovine, Egipta, te Levanta i Bliskog

istoka u cjelini vriju barbarski atavizmi. Multipliciraju se militantne predodžbe svijeta rađajući licemjerne vođe koje manipulacijama sakralnog i religijskog predvode fanatične sljedbe poput ISIL-a i krvoločne vojske poput one porodice al-Asad. Zajdan u svojim kritičkim osvrtima jasno ukazuje kako je "povijesno znanje ključno za rasvjetljavanje sadašnjosti, te za iznalaženje izlaza iz močvarnog prezenta" (Mahmood, 2013: 276). Tome treba dodati da Syndram (2009: 77) smatra da se ovakve književne predodžbe "ne mogu smatrati istinitima ili lažnima ni po svojoj književnoj prirodi ni po izvanknjiževnoj referenciji. One odražavaju društvena stajališta i njihov odnos prema empirijskoj realnosti daleko je od pravocrtnoga. U okviru njihova fikcionalnog konteksta, referencija tih predodžbi je fikcionalna, no njihovo leksičko i semantičko punjenje sadrži odnos sa stvarnim svijetom i kao takve, one čine poveznicu između umjetničkog i empirijskog smisla." Kolateralnu štetu Zajdanovog referencijalnog okvira predstavljaju rijetki slobodoumni, mudri i inkluzivni pojedinci koji, kako se vidi iz romana *Azazil*, u pravilu završavaju tragično. Međutim, i u toj endemskoj vrsti, ipak, postoji potencijal otpora i promjene. To je prazni prostor posljednje Hipine hartije ili simbol ideološke nekontaminiranosti koji podrazumijeva pobjedu samoga sebe, odnosno đavoljeg dvojnika u nama. Tek nakon toga, istinska čovjekova priča može da počne kao što je slučaj i s Hipinim odlaskom u potpunu slobodu, koja, u maniru postmoderne ironije, znakovito konotira sa smrću.

IZMEĐU ROPSTVA I AUTOREFERENCIJALNOSTI: IDENTITET U ROMANIMA SAMIHE HARIS

Samiha Haris (Samīḥa Ḫarīs, r. 1956) savremena je jordanska književnica. Objavila je preko deset romana i nekoliko zbirki kratkih priča. Dobitnica je brojnih književnih nagrada za prozu. Njeni najpoznatiji romani su: *Bujica* (1990), *Opijumski mak* (2000), *Zapisi poplave* (2003) i *Kikiriki za roblje* (2017) za kojeg je dobila nagradu za najbolji roman Katārā. Roman *Kikiriki za roblje* (*Fustuq ʿabīd*) predstavlja historijski narativ ili sagu o višegeneracijskom ropstvu koju je porodica djeda Kamunge proživljavala s kraja XIX pa sve do sredine XX stoljeća. Radnja se odvija na transverzali Afrika – Evropa, odnosno Sudan – Portugal. Jedan od glavnih junaka, Kamunga, otvara roman kazivanjem o svojoj otmici: "Postao sam rob. Snovi su bili uzalud izgubljeni, duša je bila slomljena, a duh se pokorio poput mača iza rešetki drvene ograde u kojoj sam bio zatočen" (Ḫarīs, 2017: 11). Međutim, Kamunga je imao "sreću" da na pijaci za roblje bude prodan "dobroćudnom gospodinu Tidžaniju, koji kod sebe nikada nije imao bič niti okove". Kamunga, kao neka vrsta posebnog roba, nalik više slugi, kazuje o svome životu s Tidžanijem opisujući usput onaj drugi, brutalniji i raširenији, svijet robova i robovlasnika u Sudanu za vrijeme pobune protiv britanskih kolonijalista. U tom svijetu u kojem su manje obojeni Afrikanci porobljavali one malo više obojene, Kamunga prikazuje svoj put do slobode koju je "zaradio" učešćem u pobuni i gerilskim napadima. Ideal teško stečene slobode bila je prilika da Kamunga, koji je i stekao ime Ma'tuk ili u prijevodu Slobodan, dobije parče zemlje i sa svojom ženom (Ma'tukom) uzgaja kikiriki, odnosno

preciznije, kikiriki za roblje po čemu je i roman dobio naslov. Naime, nasilnici koji su otimali djecu u roblje najčešće su koristili kikiriki kao mamac da im priđu djeca iz siromašnih i udaljenih plemena. Kamunga se zarekao da će uzgajati kikiriki kako mu niko ne bi odveo potomstvo u roblje. Prividna idila potrajala je jako kratko, jer su otmičari za samo nekoliko godina oteli njegovu najdražu unuku Rahmu, te je preprodavali sve do Alžira gdje je konačno kupuje portugalski robovlasnik Saramago. Potresne sekvence Rahminog života predstavljaju drugi dio romana u kome se gotovo naturalistički prikazuju silovanja, mučenja i svakojake torture bogatih Evropljana nad "afričkom stokom" (Ḥarīs, 2017: 127). Roman je, dakle, zamišljen kao narativ o tome kako ropstvo i nakon formalnog "kraja" ostaje aktivna društvena tehnologija, mijenjajući forme ili "tehnike zavođenja", ali zadržavajući logiku vlasništva nad čovjekom.

Za glavne likove romana *Kikiriki za roblje* centralni događaj jeste migracija kao prisilna geografija u kojoj se njihovo "ja" ne širi, nego se *sužava* na ono što preživljava: ime, tijelo, trag, sjećanje. Njihov se identitet, kroz spektar mikrohistorija ropstva, pokazuje kao fragmentirano polje borbe za definiciju**:** ko ima pravo imenovati, opisati, klasificirati i, naposljetku, posjedovati? Time roman ne priča o ropstvu izvana. On ga dramatizira iznutra kao raspad jedinstvene biografije na fragmente koji se moraju nanovo sastaviti, i to u jeziku koji je već kompromitiran poretkom dominacije.

Identitet roba se, dakle, ne lomi samo brutalnošću nego i paternalizmom: u jednom registru nasilje razara tijelo (Saramago), u drugom registru "dobrota" uspostavlja dug i poslušnost (Tidžani). Ovdje je korisno prisjetiti se Goffmanove dramaturgije identiteta u kojoj je subjekt prisiljen da igra "ulogu" koja mu omogućuje opstanak, a njegova unutrašnjost ne nestaje, nego se povlači iza kulisa, u pukotine sjećanja, stida i tihe pobune (Goffman, 1959: 88). Ono što

roman pojačava jeste činjenica da takva "uloga" nije individualni izbor, nego način identifikacije: rob je onaj koji postaje čitljiv samo kao vlasništvo. Taj način dodatno se ogoljava u prikazu svijeta u kojem "manje obojeni Afrikanci porobljavaju one malo više obojene" (Ḥarīs, 2017: 93). Roman time razbija moralnu udobnost jednostavne podjele na "evropske tlačitelje" i "afričke žrtve", pokazujući kako se nasilje internalizira i reproducira unutar same potlačene strukture, što je, kako Jameson (1981: 49) objašnjava, ključna tačka političkog čitanja: privatna sudbina lika ispisuje se kao simptom društvene totalnosti i njene kontradikcije.

U središtu takvog poretka stoji preimenovanje. Ropstvo ne (pre)uzima samo tijelo nego i semantiku bića što znači da prepisuje genealogiju, prekida pripadanje i potpuno subvertira pojedinca, u ovom slučaju Rahmu. U teorijskom smislu, to je najčistiji oblik onoga što Patterson (1982: 20) naziva "socijalnom smrću": subjekt ostaje živ, ali biva izbrisan iz punog društvenog i simboličkog članstva. Posebno je važno da roman tematizira ropstvo kao rasnu i rodno strukturiranu ekonomiju, jer se identitet ne predstavlja isključivo kao individualna drama, nego reproducira hijerarhije potčinjavanja i "epistemičko nasilje" nad robovima, čime se pitanje identiteta premješta i na teren etike reprezentacije (Nusair, 2025: 12). U istoj liniji, postkolonijalno-feministička analiza romana *Kikiriki za roblje* (Shureteh et al., 2021) naglašava pojmove poput "dvostruke kolonizacije" i "subalterna", naglašavajući da je roman usmjeren na ponavljajuće cikluse opresije i njihovu globalnu historijsku pozadinu. To znači da se manufaktura identiteta ovdje mora posmatrati kao rezultat povijesne infrastrukture (trgovina ljudima, kolonijalni režimi, rasni kodovi i ekonomija rada). U takvim okvirima, pitanje "ko sam" postaje pitanje "šta mi je dopušteno da budem", a to je već politička ontologija ili ono što

Mbembe (2003: 38-39) imenuje režimima moći koji upravljaju životom i smrću, vidljivošću i izbrisivošću.

Konačno, Samiha Haris u svome romanu ne gradi tek još jednu panoramu užasa, jer zahtijeva da ropstvo ne ostane apstraktna tema, nego iskustvo koje mijenja jezik i pamćenje, te koje identitet čini ranom, a ne oznakom. Konačno, u romanu *Kikiriki za roblje* identitet u prisilnoj migraciji nije "transformacija" nego niz prisilnih preobražaja: tijela u robu, imena u vlasništvo, ljubavi u dug, slobode u privremeni predah. Stoga roman, kao forma, postaje mjesto gdje se taj prijevod može učiniti vidljivim, osporenim i moralno neizdrživim.

Još jedan (autobiografski) roman ove autorice, *Opijumski mak* (*Ḥašḥāš*), ilustrativan je u kontekstu identitarnih (samo)propitivanja. Ovo djelo može se čitati kao programatski primjer *metaromana* koji vlastitu proizvodnju (pisanje, autorstvo, recepciju) izlaže "na površinu" teksta, pretvarajući identitet u pitanje *poetike*, a ne samo psihologije lika. U romanu bezimena pripovjedačica, vozeći automobil, impulsivno kupuje dvije zelene biljke, a prodavač joj na poklon dariva još jednu s ljubičastim cvijetom. Ta "čudna" biljka s vremenom formira odbojnu grudvu sjemenja iz koje nastaje sićušna djevojčica (veličine šake), koja potom raste i mijenja oblike od gušterice do žene, pa naposljetku do "polu-ribe-polu-žene" koja počne progoniti naratoricu, nagovarajući je da napiše roman "o njoj". Naratorica pokušava "vratiti" biljku, ali ne uspijeva pronaći ni prodavača ni mjesto kupovine. U jednoj galeriji prepoznaje isti lik sa slike, zatim bježi u prostore u kojima "nikad nije bila", da bi naposljetku pokušala pobjeći u zadnje stranice romana i "preko" korica, vjerujući da će vlastitim nestankom dovršiti tekst. Ali, "svaki put kada riješi jednu zagonetku, stvari postaju još komplikovanije" (Ḥarīs, 2000: 106), a krize se multipliciraju. Hamed Alalamat (2021: 91) zapaža da se ove mnogostrukosti "živo manifestuju na

različite načine, kao što su kombinacija različitih žanrova, putovanja eklektičnih objekata i priče raznolikih likova".

Upravo u ovim krizama, identitet poprima snažnu tekstualnu funkciju. Naratorica nije stabilno "ja", nego mjesto pregovaranja između konkurentskih instanci (autorica/autor, naratorica, lik-stvorenje), a "stvorenje" nije tek fantastični dodatak, već figura razmnoženog subjekta. Ono prelazi oblike i režime stvarnosti, pa time dramatizira ono što postmodernistička teorija opisuje kao "prelazak iz epistemološke u ontološku dominantu" (McHale, 1987: 190). U romanu se taj proces prikazuje vrlo konkretnim strategijama. Tako, naprimjer, tipografsko označavanje (podebljani slog) služi kao "trik" kojim naratorica pokušava čitatelja voditi kroz namjerno pomiješane glasove i uloge ("razlikovati mene i nju"), ali istovremeno priznaje da se razlika ne može do kraja stabilizirati, jer se svjetovi (autor/lik, realno/fantastično) stalno presijecaju.

U tom smislu, *Opijumski mak* ne "pripovijeda identitet" toliko koliko ga proizvodi kao nesigurnu granicu: granicu između fikcije i nefikcije, fantazije i stvarnosti, naratora i lika, autora i protagoniste, pa čak i između žanrova (dnevnik/roman). Takvo složeno saobražavanje nije tek dekorativni eksperiment: ono je način da roman pokaže kako se subjekt u savremenosti često pojavljuje kao pukotina između diskursa, odnosno kao "ja" koje se mora stalno legitimirati kroz narativ, a pritom je narativ "svjestan" vlastite umjetnosti, artificijelnosti i utrživosti. Zato je indikativno da motivacijski okidač za pisanje romana nije "poziv sudbine", nego scena medijske i tržišne kulture: naratorica zavidi književnici koja na televiziji govori o svom netom nagrađenom romanu. Iz te zavisti nastaje odluka da i sama napiše roman, što dokument jasno vezuje za širi horizont komodifikacije književnosti (kultura spektakla i nagrada, masovni mediji, brisanje granice između umjetnosti i petparačkog amaterizma). Drugim

riječima, identitet autora/naratora već na početku biva uokviren u medijski događaj i tržišne pozicije. Zato se roman može čitati i kao "parabola autorstva". Stvorenje (hibrid, promjenjivo, "artificijelno") insistira da bude tematizirano, uvučeno u naraciju, "upisano" u književni poredak. Naratorica pak pokušava zadržati kontrolu, ali kontrola se topi kako se "lik" sve agresivnije ponaša kao ko-autor. Time tekst prikazuje ono što teorije postmodernog autobiografskog i "ja-pisanja" ističu: subjekt i iskustvo nisu "izvan" jezika, nego bivaju "fikcionalizirani" u samom činu pripovijedanja. Granice lika i žanra postaju propusne, a stabilni identitet (kao jedinstven, koherentan centar) zamjenjuje se identitetom kao performativnim sklapanjem fragmenata (Hornung, 1997: 222).

Važno je i kako roman pojačava ovu poentu materijalnošću knjige: *prazne stranice* i "zastoji" u tekstu prekidaju uranjanje u priču i preusmjeravaju pažnju na sam čin proizvodnje smisla. Čitatelj, prisiljen da "traži nastavak" preko praznina, postaje svjestan da identitet likova nije nešto što se "otkriva", nego nešto što se konstruira i što se, po potrebi, može i "ugasiti" nestankom naratorice u zadnjim stranicama.

HADŽDŽI DŽABIR: IDENTITET KAO PALIMPSEST

Upečatljiv roman o (ne)mogućnostima identitarnog prekodiranja dolazi s južne margine arapskog svijeta. Napisan je perom drugog, skrajnutog, prećutnog i nadasve "crnog" Arapina iz Eritreje. Autorov zavičaj, ujedno i najvažniji topos romana *Neka crna pjena* (*Raġwa sawdā',* 2018), od mnogostrukog je značaja. Eritreja nije samo "još jedna" afrička zemlja izgubljena u prijevodu i zapretena u tragične događaje na dugom putu do mitskog oltara nezavisnosti kako to stereotipno predočavaju savremeni mediji. Eritreja je i zemlja u kojoj živi petnaest posto stanovnika arapskog porijekla, plemena Rašaida i Džabarti, i koji govore arapskim jezikom koji je u Eritreji i oficijelni jezik. Većina stanovnika "regularnih" arapskih zemalja ne zna ove činjenice, a sami Eritrejci, arapskoga porijekla i jezika, dobro znaju da se u svojoj skrajnutosti ionako ne mogu vidjeti iza drugih, brojnijih Arapa s margine poput onih iz Sudana i Somalije.

Ipak, još uvijek postoji čudna snaga pripovijedanja koja nadilazi mučna stanja poput ovoga. Jednu takvu priču u formi romana donosi nam i Hadždži Džabir (Ḥaǧǧī Ǧābir, r. 1976) u romanu *Neka crna pjena*. Naravno, on priča upravo o identitarnoj kastriranosti Eritrejaca, arapskoga porijekla. Majstorski potez autora u ovom romani jeste da nam tu priču nam donosi tek u odrazu jedne druge, ništa manje crne sudbine i to one, eritrejskih i etiopijskih Jevreja, Falaša. Drevni je to narod s područja Etiopije i Eritreje čiji naziv na amharskom jeziku označava tuđine i doseljenike. Historija kazuje da su to Jevreji koje je Nabukodonosor II protjerao nakon rušenja jerusalemskog Hrama krajem VI stoljeća prije naše ere. Oni su preko Jemena i Crvenog mora svoj smiraj našli na širem prostoru današnje Eritreje i Etiopije. Od davnina bili

su označavani kao "crni Jevreji" i manje vrijedni od druge grupe etiopskih Jevreja poznatih kao "Beta Israel", a u XIX i XX stoljeću masovno su preobraćivani na kršćanstvo. Krajem osamdesetih godina prošlog stoljeća, pritisnuti najtežim siromaštvom počeli su masovno migrirati u Izrael i vraćati se jevrejskoj vjeri.

Upravo taj mučni i dugotrajni put prožet nasiljem, progonom i mnogostrukim konvertiranjima, Hadždži Džabir nam predočava kroz sudbinu glavnog junaka koji ima tri imena, četiri glasa i četiri životne perspektive. To "preimenovanje" i "pre-glasavanje" samoga sebe Hall (1990: 225) precizira kao rad narativa: "Identiteti su imena koja dajemo različitim načinima na koje smo pozicionirani narativima prošlosti i na koje se pozicioniramo unutar tih narativa." Mladi Edal, "neka osoba što je ime dobila po planini, dolini i jednom boju" (Ǧābir, 2018: 103) pokušava naći spas od gladi i prisilnog regrutiranja u militantne kampove. Nada se ukaže kada stignu vijesti da Izrael prihvata članove jevrejske zajednice Falaša. Bez oca i majke, gladan i bos, Edal posjeduje "samo" nevjerovatnu hrabrost, koja će ga dovesti u brojne opasnosti, i poseban dar pripovijedanja. S tom poputbinom kreće u obećanu zemlju i sanja novi početak i novo ime Davud. Brisanje identiteta na kraju brojnih iskušenja dovodi ga do "obećane zemlje" i prikladnijeg imena Dawit. Međutim, dolazak u tu zemlju ne okreće novi list, već ponavlja slike savremenog užasa samo u mnogo ljepšem ambijentu. U svetoj i obećanoj zemlji dešava se bolno sučeljavanje s izraelskim rasizmom prema "crnoj braći". Konačni izlaz, David iznalazi u "konačnom preobraženju" u Dejvida i simboličnom predavanju Palestini – zemlji koje ima, ali ne postoji, baš kao i glavni junak ovog romana. Edalove "konverzije" ili identitetske mijene protkane su i ljubavnom pričom koja s razasutim obrisima eritrejskog zavičaja daju romanu posebnu vrijednost i snažnu emotivnu tenziju.

> Nasmiješio se. Ovo je bilo kao njegov život, prelazak iz jedne religije u drugu kako bi preživio. Ugledao je Dawita i Davida, a u daljini je bio i Dawoud, sam. (Ğābir, 2018: 156).

Roman *Neka crna pjena* predstavlja dubinsko istraživanje identiteta u kontekstu raseljavanja, migracija i opstanka. Smješten u Etiopiju, Gondar i na kraju u Izrael, roman prati putovanje svog protagonista, Dawita, čiji promjenjivi identitet reflektira složenost egzistencije u okruženju oblikovanom historijskim, religijskim i sociopolitičkim previranjima. Ova analiza ispituje metamorfozu identiteta u romanu, naglašavajući složenu interakciju između ličnog preobražaja i vanjskih očekivanja. Identitet glavnog junaka predstavljen je kao složen proces ili kako bi Hall (1990: 225) kazao "stvar postajanja koliko i stvar samoga bivanja".

U srži romana leži pitanje kako se identitet konstruira i rekonstruira kao odgovor na okolnosti. Dawit, protagonist, utjelovljuje fluidnost identiteta, predstavljajući se kao Jevrej kako bi dobio pristup izbjegličkim kampovima Beta Izraela i na kraju migrirao u Izrael. Međutim, ova samoreprezentacija daleko je od autentične, budući da Dawitovi eritrejski korijeni i njegova lična historija kontriraju identitetu koji tvrdi da posjeduje. Ova dualnost naglašava performativnu prirodu identiteta, gdje pojedinci usvajaju određene identitete kako bi navigirali kroz društvene strukture i ostvarili lične ciljeve.

Prikaz Dawitove transformacije u romanu istovremeno ukazuje na vanjske pritiske koji oblikuju identitet. Zajednica Beta Izraela, sa svojim strogim religijskim i kulturnim okvirima, zahtijeva konformizam, prisiljavajući Dawita na simbolički proces pročišćenja. Scena mikve – ritualnog uranjanja – simbolizira brisanje njegovog prošlog identiteta i prisilno usvajanje novog. Dok rabin recitira: "Sh'ma Yis'ra'eil: Adonai Eloheinu Adonai echad" (Ğābir, 2018: 41), Dawitovo uranjanje u vodu označava i fizičku i egzistencijalnu transformaciju.

Međutim, ovaj čin prožet je tenzijom, jer se Dawitova unutrašnja borba opire nametanju identiteta koji za njega nije autentičan. Dawitova metamorfoza prvenstveno je vođena njegovom željom za opstankom i pripadanjem. Bježeći od siromaštva i smrti u Eritreji, suočava se s okruženjem gdje identitet postaje valuta za pristup i sigurnost. Njegova odluka da usvoji jevrejski identitet nije motivirana vjerom, već željom da osigura budućnost. Roman ovu pragmatičnost prikazuje kao nužan odgovor na sistemsku isključenost i surove stvarnosti migracija. Dawitove ponovljene preobrazbe, bilo kroz učenje hebrejskog jezika, prihvaćanje jevrejskih rituala ili fabriciranje porodične historije, odražavaju njegovu otpornost i prilagodljivost. Međutim, krhkost ovog konstruiranog identiteta postaje očigledna dok Dawit navigira društvenom hijerarhijom kampa. Neprijateljstvo koje doživljava od drugih stanovnika, posebno starice koja ga optužuje da je varalica, otkriva nesigurnost njegove pozicije. Ova napetost između opstanka i autentičnosti postavlja ključna pitanja o cijeni samopreobražaja. Da li Dawitov novi identitet predstavlja oblik oslobođenja ili dublji gubitak sebe?

Raseljavanje igra ključnu ulogu u Dawitovom putovanju, prisiljavajući ga da se suoči s fluidnošću identiteta u svijetu obilježenom granicama i isključenjima. Prikaz putovanja iz Etiopije u Izrael u romanu oslikava liminalnost izbjegličkog iskustva, gdje pojedinci postoje u stanju između. Dawitova čežnja za stabilnim osjećajem pripadnosti oštro je suprotstavljena prolaznim, često neprijateljskim okruženjima koja naseljava. Njegov susret s ritualima Beta Izraela i neprijateljstvom drugih izbjeglica ilustrira izazove integracije u zajednicu uz istovremeno održavanje vlastitog identiteta.

Hadždži Džabir koristi motiv vode, bilo u obliku kiše, mikve ili mora, da simbolizira fluidnost identiteta i konstantno stanje promjene koje definira Edalovu egzistenciju. Voda

služi kao pročišćavajuća sila i podsjetnik na prolaznost, reflektirajući njegovo osciliranje između nade i očaja.

Roman *Neka crna pjena* nudi snažno istraživanje identiteta kao lične konstrukcije i društvene nametnutosti. Dawitovo putovanje naglašava paradoks identiteta u modernom svijetu: on je istovremeno alat za opstanak i izvor otuđenja. Prikazujući protagonistovu metamorfozu, Džabir ističe krhkost i prilagodljivost identiteta u suočavanju s raseljavanjem i marginalizacijom. Na kraju, roman izaziva čitaoce da razmisle o etičkim i emocionalnim dimenzijama samopreobražaja. Da li je moguće konstruirati autentičan identitet u svijetu koji zahtijeva konformizam? Ili sam čin opstanka zahtijeva fragmentaciju sopstva? Edalova priča ostavlja ova pitanja otvorenima, pozivajući čitaoce da se uhvate u koštac sa složenošću identiteta u sve globaliziranijem, ali podijeljenom svijetu.

> Želio je da ih pita o svom identitetu, da li mu je ime Davud, Dejvid ili Dawit. Želio je da pita o svojoj vjeri, da li je musliman, kršćanin ili jevrej. Također i o svojoj nacionalnosti – da li je Eritrejac, Etiopljanin, Izraelac ili Palestinac. Poželio je da može pronaći odgovor. Trebao mu je sada, upravo sada, kada su se ljudi napokon okrenuli prema njemu i pitali ga o identitetu kojeg je cijelog života tražio. (Ǧābir, 2018: 249).

Roman Hadždžija Džabira fascinantna je priča o identitarnom palimpsestu koji podrazumijeva da je svaki "novi" identitet izveden iz prethodnog, baš kao što je "svaki tekst izveden iz drugog, već postojećeg teksta" (Genette, 1997: 5). Ovaj proces nalikuje Gogoljevom savjetu za pisanje, odnosno, u ovom slučaju, neprestanom spaljivanju pepela jastva našega svagdanjega. Istovremeno, Džabir je u romanu ponudio nekoliko fascinantnih paradoksa, pa je između ostalog napisao višestruko subverzivan roman kojim, Hajdegerovski shvaćeno i kazano, destruira veliki (post)moderni narativ

o identitetu pričom i junakom/alteregom koji uzmiču kako esencijalističkim tako i pluralističkim svjetonazorima. Njegovo brisanje, te potom otkrivanje i upisivanje novih identiteta ne dovode do skrivenog mozaika, ili, pak, zlatne grane identiteta. Naprotiv, taj proces završava se u otkrivanjem praznine ili, bolje kazano, značenjskoga vakuuma. To je, prema Džabiru, savremena istina identiteta koji postaje političko-etičkim činom, te se nikada u potpunosti "ne posjeduje" nego se stalno preuzima, preusmjerava i "preraspoređuje" (Butler, 1993: 173). Posebnu vrijednost u romanu imaju vremenske perspektive koje nam dolaze u kolopletu, a u kojem Davud/musliman kazuje prošlost, s dosta nostalgije i još više čemera, David/crni Jevrej opisuje trajni prezent rasne nadmoći, dok Dejvid/humanista pripovijeda o budućnosti/Palestini koja je tu ali je "doslovno" nema.

> Duboko u svojoj srži, još uvijek je bio Edal, mladić koji je pripadao planinama i dolinama, mjestima odsječenim od bilo kakvog porijekla, uprkos tuzi i sažaljenju koje je to u njemu izazivalo. Nije znao da li je to dobro ili loše. Sve što je znao bilo je da je stvoren takvim i da on nije imao nikakvog utjecaja na to. Osjećao je da je prekasno da pripada. Pripadanje je bilo nešto što je imalo veze s načinom na koji srce biva oblikovano na samom početku. (Ǧābir, 2018: 177178)

Svojom subverzivnom semantikom, roman *Neka crna pjena* ne skriva angažiranost. Naprotiv, on zorno kazuje da kao što Arape i muslimane ne zanimaju Eritrejci i Etiopljani porijeklom s Hidžaza (zajednica Rašaida) ili pak iz Omana (zajednica Džabarti), tako ni Izraelićani ne mare za Falašama ili Beta Israelom koji pred Nabukodonosorom dođoše na rog Afrike i tu upališe plam jevrejske vjere. Eritrejci i Etiopljani su i za Arape i za Izraelce tek "neka crna pjena", pitanje geopolitičkih manevara i stvar vezana za brojeve koji, u ovom slučaju, nisu ni glavni niti redni, već oni krivi ili, još

preciznije, “neki crni”. Međutim, ova slika ipak ostaje u sjeni još angažiranije poruke svojim sunarodnjacima koju Džabir diseminira kroz cijeli narativ, a koja je atomizirana u zlokobnoj sentenci Atifa Hajrija koji je rekao: *Posljednji preživjeli nakon pokolja, počeo je obožavati nož!*

PROBLEM IDENTITARNE MNOGOSTRUKOSTI KOD SA'IDA HATIBIJA

Sa'id Hatibi (Saʿīd Ḥaṭībī, 1984) savremeni je alžirski književnik i novinar. Dobitnik je nagrade za novinarstvo 2012. godine, nagrade *Ibn Batuta za putopisnu književnost* 2015. godine, za knjigu *Plamteći vrtovi Istoka*, te nagradu Katara (2017) za roman *Čekajući Izabelu četrdeset godina* (ar. *Arbaʿūn ʿām fī intiẓār Īzābīl*). S romanom *Kraj pustinje* (*Nihāya al-ṣaḥrāʾ*, 2022) osvojio je nagradu Šejh Zāyid 2023. godine. Osim ova dva, objavio je i sljedeće romane: *Knjiga grijeha* (*Kitāb al-ḫaṭāyā,* 2013), *Sarajevsko drvo za ogrjev* (*Ḥaṭab Sarāyīfū*, 2018) i *Odupirem se toku rijeke* (*Uġālib mağrā al-nahr*, 2025).

Čekajući Izabelu četrdeset godina Sa'ida Hatibija može se čitati kao roman "dvostruke biografije" u kojem se sadašnjost i prošlost presijecaju u prostor juga Alžira, preciznije u Bū Saʿādi, dok je vremenski horizont uokviren godinama 1951–1991. (životna linija glavnog junaka) i kulminacijom 1992. godine s kojom je nastupila "mračna decenija". Joseph Rinchar, francuski ratni veteran i slikar, nakon Drugog svjetskog rata i ratnih odlikovanja, ulazi u paradoksalnu putanju: priključuje se alžirskom antikolonijalnom pokretu u ratu za nezavisnost (1954–1962), a potom ostaje na jugu zemlje, mijenja religijski i simbolički identitet, pokušavajući živjeti u Alžiru kao u izabranoj domovini. Ključni događaj u njegovu životu jeste jedan arhivski pronalazak. Joseph dolazi do rukopisa/dnevničkih zapisa Izabele Eberhardt u Bū Saʿādi, u kući bivšeg općinskog službenika. On potom uredi rukopis i, u skladu s vlastitim slikarskim pozivom, prevodi ga u ciklus slika. Tu počinje "unutarnja radnja" romana. Paralelno s Josephovim životnim hodom kroz postrevolucionarnu

Alžirsku državu, rekonstruira se (ili se iznova izmišlja, na granici dokumenta i fikcije) biografija švicarske spisateljice i putnice, koja je dio života provela u Alžiru i umrla u Sahari za vrijeme jedne poplave. Josephovo "čekanje Izabele" označava dvostruki proces: čekanje susreta sa simboličkim dvojnikom (duhovnom srodnicom u iskustvu pustinje, konverzije i nepripadanja) i čekanje da arhiv (rukopis) proizvede smisao koji će stabilizirati njegov vlastiti rasuti identitet. Međutim, u romanu se ta stabilizacija ne događa, jer politički pritisci i ideološka paranoja 1992. guraju Josepha prema prisilnom odlasku, dok se njegova "arhivska utopija" urušava u gesti zakopavanja/poništavanja vlastitog slikarskog svjedočanstva. U tom smislu, naslov nije sentimentalna metafora, nego narativna figura historijskog zastoja: četrdeset godina mjera je jedne lojalnosti koja nikada ne biva priznana kao "dovoljna", jer i kolonijalni i postkolonijalni poredak proizvode vlastite režime isključenja:

> Oni, naravno, neće izuzeti moju kuću sa spiska za nacionalizaciju, niti će ih biti briga za četrdeset godina koje sam proveo među njima. Uskoro ću se naći na vjetrometini, prisiljen da se vratim tamo odakle sam došao. (Ḥaṭībī, 2016: 151)

Josephov identitet ne može se čitati samo kao individualna drama "preobraćenika", nego kao prostor postkolonijalne ambivalencije. On istovremeno pripada i ne pripada, i taj višak pripadanja postaje višak sumnje. Bhabhina ideja "trećeg prostora" pomaže da se precizira njegova pozicija. Joseph ne prelazi jednostavno iz "Francuza" u "Alžirca", nego živi u međuprostoru gdje se identitet pregovara, prevodi i stalno preispisuje (Bhabha, 1994: 55). Upravo zato njegovo iskustvo u romanu (kako ga iznose prikazi koji naglašavaju 1951–1991 i lom 1992) nije priča o uspješnoj (identitarnoj) integraciji, nego o efektu "bezdomne kuće" (Bhabha, 1994: 18), odnosno o kući koja postoji, ali osjećaj doma politički je opozvan,

pretvoren u dokazivanu sumnju i "obilježen dubljim historijskim raseljavanjem". Josephova konverzija i život u Bū Saʿādi mogu se razumijevati kao pokušaj da se identitet zatvori u koherentan moralni izbor, ali roman insistira da politička zajednica često ne priznaje moralni izbor, nego traži "čistoću porijekla" i lojalnost koja se mjeri genealogijom, ne praksom. Josephov identitet gradio se kroz praksu (rat, prijateljstvo, jezik, svakodnevicu), ali se urušio u trenutku kada režim istine proglasi da je takav identitet "nemoguć" ili "opasan". U tom lomu. Joseph nije samo protjeran iz prostora. Protjeran je iz *narativa* o naciji i postao višak koji "golica" novouspostavljeni monolit te zato mora nestati iz vidljivog pamćenja.

Zanimljivo je da Joseph vlastitu nestabilnost ne rješava isključivo političkim djelovanjem nego i estetskim činom. Joseph crta, prepisuje, uokviruje, jer se njegovo "ja" pokušava potvrditi kroz artefakt. Ali, kako se roman kreće prema kraju, artefakt više nije garant identiteta, nego dokaz opasnosti. Slika postaje arhiv koji može inkriminirati. Zato je zakopavanje slika na kraju romana estetičko-politički čin. Joseph ne sahranjuje samo Izabelu, nego i vlastitu mogućnost da bude priznat kao legitimni subjekt unutar postrevolucionarne priče o "jednom narodu".

S druge strane, Izabela se u romanu ne pojavljuje tek kao historijska ličnost nego kao model identiteta u pokretu. U historiji, ona je švicarska putnica i spisateljica (1877–1904) čija je biografija obilježena putovanjima po Sjevernoj Africi i smrću u Sahari. Unutar romaneskne konstrukcije, međutim, Izabela je prije svega tekst: rukopis, dnevnik, fragment, biografija koja postoji u varijantama i u tuđim rukama. Takva Izabela je palimpsestni subjekt: njena "istina" se ne otkriva, nego se stalno prepisuje kolonijalnim pogledom, postkolonijalnim rehabilitacijama, Josephovim intimnim prisvajanjem i slikarskim prevođenjem. U tom smislu, "čekanje Izabele" jeste i čekanje da palimpsest prestane biti palimpsest, da tekst

konačno kaže "ko je ona". Međutim, u romanu se dešava suprotna poenta. Izabela je produkt upravo tih slojeva, a svaki sloj je historijski režim identiteta. Ona je također efekat "arhivske groznice", pojma koji je analizirao Derrida (1995: 85), a prema kojem se arhiv nikada ne formira neutralno, nego iz želje za posjedovanjem porijekla i autoriteta. Stoga je arhiv uvijek i moć. Joseph, prema prikazima, pronalazi rukopis, "spašava" ga, uređuje i pretvara u slike. Međutim, taj čin nije samo odanost prema Izabeli, nego pokušaj da se vlastita priča utemelji u već postojećoj, gotovo mitskoj figuri evropske žene koja je "izabrala" Alžir. Izabela tako postaje ogledalo u kojem Joseph traži legitimaciju. Ako je ona mogla pripadati pustinji, možda može i on. Ipak, epizode o nasilju tokom i nakon 1992. godine pokazuju da arhiv ne oslobađa. Naprotiv, on izaziva progon, jer otvara pluralnost sjećanja koja smeta nacionalnoj jednoznačnosti.

Ako se Josephov identitet raspada pod pritiskom "čistoće" zajednice, Izabelin identitet u romanu raspada se pod pritiskom "čistoće" biografije. Ona je i književnica i maska, i putnica i predmet kolektivnih projekcija, i muslimanka i evropski fantazam o Orijentu. Izabela "postoji" samo kao "pripovjedna pozicija" unutar tuđih priča. I zato je njena funkcija u narativu zorno imagološka. Ona je "lik-slika" preko koje se pregovara odnos Zapada i Magreba, ali bez nagovještaja da taj odnos ikada može biti očišćen od projekcija.

Da se vratimo na početak, odnosno samom naslovu romana kao stilistički naglašenom elementu koji ima specifičnu funkciju u značenja teksta, te signalizira nešto od posebnog značaja u priči (Fludernik i Olson, 2009: 24). Naime, naslov *Čekajući Izabelu četrdeset godina* radi, u Genetteovom smislu (1997: 57), ono što paratekst uvijek radi, ne opisuje samo, nego usmjerava i pritom zavodi. On otvara očekivanje da ćemo čitati "priču o Izabeli", o liku koji dolazi kao obećanje smisla, ali se ubrzo ispostavlja da je težište priče zapravo

u Josephu i njegovih četrdeset godina alžirske svakodnevice, prijeloma i identitarnih aporija. Drugim riječima, naslov stvara recepcijski horizont u kojem Izabela djeluje kao magnet, da bi roman potom preusmjerio fokus na protagonistu koji *čekanje* živi kao egzistencijalni režim, i to ne čekanje žene, nego čekanje priznanja, stabilnosti i dozvole da se bude "naš" bez ostatka.

Sličnu dijalektiku identiteta, gdje se sebstvo konstituira kao stalno pregovaranje između genealogije, jezika i kulturne memorije, moguće je veoma jasno pratiti i u marokanskom romanu *Nūmīdiyā* (2015), marokanskog pisca Tarika Bakarija (Ṭāriq Bakārī, r. 1988). Slojevitu analizu ovog romana uradio je Munir Mujić (2017: 186) detektirajući „nemogućnost identiteta" kao središnji problem. On primjećuje kako narativna napetost romana izranja iz prisile „čistog" identiteta koja subjekt cijepa iznutra. Mujić (2017: 188) to precizira kroz Freudovu razliku između žaljenja i melanholije. Glavni junak, s dvostrukim imenom Awddad/Murad, gubitke internalizira kao idealizirane „izgubljene objekte", zbog čega identitet više nije stabilna oznaka pripadnosti nego trajno samokažnjavajuće reproduciranje. U tom ključu roman artikulira pitanje „da li se istovremeno može biti i Arap i Berber". Odgovor ne dolazi kao identitetska sinteza nego kao spirala gubitka, baš kao kod Hatibijevog Josepha. Povratak u selo i susret s lokalnim folklorom (legende, greblje, mjesta pamćenja) pokreću transgeneracijsku sablast, utjelovljenu i u figuri nijeme kraljice Numidije. Njena nijemost postaje metafora potisnute berberske dimenzije sebstva, dok intimna trauma (ljubavni slom i smrt) dovodi melanholičnu ekonomiju do ruba raspada.

* * *

U analiziranim romanima identitet se ne pojavljuje kao stabilna esencija nego kao dinamična konfiguracija koja nastaje u sudaru narativne forme, historijskih režima moći i kolektivnih imaginarija. U Zajdanovom *Azazilu* identitet je dramatiziran kao unutarnji rascjep i kao konflikt interpretativnih autoriteta, gdje se "ja" proizvodi između dogme i sumnje, pa se povijest razotkriva kao polje konkurentskih slika koje istovremeno oblikuju i razaraju likove. U romanu *Kikiriki za roblje* Samihe Haris, ogoljava se identitet porobljenih kroz prisilno prevođenje tijela u robu, imena u vlasništvo i sjećanja u traumu, pri čemu migracija nije put samootkrivanja, nego tehnologija dehumanizacije koja pokazuje kontinuitet eksploatacije u modernim rutama i ekonomijama. U njenom drugom romanu, *Opijumski mak*, identitet se premješta na razinu metafikcijske ontologije, kao nesigurne granice između autorstva i lika, stvarnosti i fikcije, te se prikazuje kao performativno sklapanje glasova i maski pod pritiskom tržišta vidljivosti i same književne proizvodnje. Hadždži Džabir, pak, u romanu *Neka crna pjena* predstavlja identitet kao palimpsest, slojevito prepisivanje i brisanje pripadnosti kroz više imena, glasova i životnih perspektiva, čime roman hvata iskustvo društava u kojima se subjekt neprestano "rekodira" između centra i periferije, jezika i tišine, priznanja i sumnje. Konačno, u Hatibijevom romanu *Čekajući Izabelu četrdeset godina* identitet je prikazan kao bezdomna lojalnost, odnosno dvostruka pripadnost koja se prelama između *ja* i Drugog i završava političkim isključenjem, gdje se arhiv i umjetnost (rukopis i slika) pokazuju kao jalovi pokušaji stabilizacije identiteta pred monolitom nacionalističkog narativa. Zajednički horizont ovih tekstova jeste arapski svijet XXI stoljeća u kojem se identitet formira na vjetrometini postkolonijalnih kontradikcija, pod složenim migracijskim i klasnim pritiscima, u religijskim i ideološkim polarizacijama

te kroz mnogostruke sukobe oko pamćenja. Roman zato postaje mjesto gdje se višestrukost identiteta ne "slavi" kao apstraktna vrijednost, nego se analitički prikazuje kao etičko i političko breme, nerazrješiva aporija, te kao stalna medijalna praksa u kojoj subjekt opstaje kroz fragmentaciju, prevođenje i otpor reduciranju na jednu priču, jednu sliku ili jedan kolektivni znak.

ROMAN I REVOLUCIJA

Revolucija je radikalna promjena poretka, preuređenje države i društvenih struktura, često potaknuto pobunom "odozdo". Revolucija se rađa iz vizije drukčijeg i pravednijeg društva. Na putu ka slobodi, ona istovremeno ruši i udara nove temelje svijeta. U XXI stoljeću, revolucija je borba za jezik. Onaj ko imenuje stvarnost, taj uspostavlja vlast. Zato se politički sukob seli u semantiku javnog prostora. U Arapskom proljeću riječ je nakratko bila brža od straha, poslije je postala dokaz u dosjeu. Tako je i nastao paradoks pobune kao "nedogađaja". Revolucija se desi kao erupcija prisutnosti, a onda joj se oduzme pravo da postane historija. Pretvori se u sliku, u epizodu, u dokaz protiv vlastitih nada, u nešto što je "bilo" samo zato da se ne dovrši. Roman pokušava razlučiti ono što je revolucija stvarno htjela od onoga što joj je kasnije pripisano u tuđe ime. U njemu se manje "bilježe događaji", a više prati kako se čovjek mijenja kada mu se otvori mogućnost, pa mu se nasilno oduzme.

UVOD

Arapsko proljeće predstavlja jedan od najpresudnijih događaja za arapski svijet u prvim decenijama trećeg milenija. Kompleksna varijanta postnormalne revolucije započela je krajem 2010. godine u Tunisu, te se brzo proširila na skoro sve države arapskoga svijeta. Iako je revolucionarni plam Arapskoga proljeća umnogome zgasnuo, njegove posljedice još uvijek pulsiraju sjeverom Afrike, Levantom, te zemljama Zaljeva i to neuravnoteženim intenzitetom. U Libiji, Siriji i Jemenu ova revolucija dovela je do surovih ratova kojima se ne nazire kraj. U Egiptu i Sudanu Arapsko proljeće preživjelo je nekoliko faza, te se naposljetku preobrazilo u kontrarevoluciju koja je uspostavila represivni vojni režim. U Maroku, Alžiru, Jordanu, Bahreinu i Iraku Arapsko proljeće imalo je veoma ograničene domete. Tunis, kolijevka ove revolucije, donedavno je smatran primjerom uspjele tranzicije ka demokratskom i pravednom društvenom uređenju, ali je godine tzv. uspjeha učinkovito pokopao trenutni predsjednik Qays Sa'id (Qays Sa'īd) koji je za samo par godina Tunis vratio u zlatno doba diktature po uzoru na jednog od njegovih prethodnika Habiba Bourgibu (al-Ḥabīb Burqība).

Ne čudi da je Arapsko proljeće postalo "velikim narativom" brojnih disciplina od političkih nauka, preko ekonomije, međunarodnih odnosa do kulturalnih studija.[9] Tema

[9] Značajne studije o Arapskom proljeću u širem kontekstu napisali su: Azmī Baššāra, *Fī al-ṯawra wa qābiliyya li al-ṯawra*, al-Markaz al-arabi li al-abḥāṯ, al-Dawḥa, 2012; *Fī madīḥ al-ṯawra: al-nahr ḍidd al-mustanqaʿ*, Dār al-sāqī, Bayrūt, 2012; Hafez Ghanem, *The Arab Spring Five Years Later: Toward Great Inclusiveness*, Brooking Institution Press, 2016; Samir Makdisi, "Reflections on the Arab Uprising" u: Giacomo Luciani (ur.) *Combining Economic and Political Development: The Experience of MENA*, Brill, 2017; Stefan Guth i Elena Chiti (ur.), "Living 2016. Cultural Codes and Arrays in Arab Everyday Worlds Five Years After the 'Arab Spring'", *Journal of Arabic and Islamic Studies* 16, 2016. Na bosanskom jeziku treba izdvojiti dvije odlične studije: Amra Mulović, *Diskursna analiza govora predsjednika svrgnutih tokom Arapskog proljeća*, Centar za napredne studije, Sarajevo, 2022. i Ahmet Alibašić, *Arapsko proljeće, ulema i muslimanski intelektualci*, Centar za napredne studije, Sarajevo, 2022.

posljednje revolucije tako prevladava u savremenoj književnosti, posebno romanu. Cilj ovoga poglavlja jeste ponuditi uvid u predstavljanja Arapskog proljeća kod značajnih savremenih arapskih pisaca, te pokušati ustanoviti semantičku geografiju revolucije na izdisaju. Društvene i političke promjene značajne su teme u savremenoj arapskoj književnosti u kojoj, naprimjer, Naserov puč (revolucija oficira) i basističke revolucije u Iraku i Siriji pulsiraju kao učestale narativne odrednice.[10] Spomenute revolucije djelimično su vratile neku vrstu privremene društvene stabilnosti, probudile nacionalni ponos te nadahnule narodne mase idejom čiji plam još uvijek grije srca brojnih Arapa. Nasuprot tome, nakon tih revolucija je uslijedilo ograničavanje brojnih ljudskih prava, te slobode govora i književnog izraza. U Iraku je ovaj režimski diktum proveden u potpunosti, dok se u Egiptu i Siriji isti proces odvijao u kontroliranim uvjetima. Takvo stanje je stoga još uvijek značajan izvor književnih refleksija i analiza.

Kada govorimo o slikama Arapskog proljeća u savremenom romanu, u prvom planu se nameće njihova raznovrsnost i tematska pluralnost. Razlog tome krije se u činjenici da se revolucija, u najboljem slučaju, još uvijek "dosanjava" na varljivom primjeru Tunisa, dok je u Egiptu već "pojela svoju djecu", a u Libiji i Siriji pretvorila se u suprotnost, te preobrazila u totalitet smrti. U ovom radu želim predstaviti određene romaneskne refleksije (post)revolucionarnog stanja u arapskom romanu. Navedene refleksije mogu pomoći u boljem razumijevanju složenog nacionalnog, ali i geopolitičkog fenomena koji se desio arapskom svijetu. Koliko

[10] Opširnije o revolucijama XX stoljeća u arapskoj književnosti pogledati u: Dina Heshmat, *Egypt 1919: The Revolution in Literature and Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2020.
Ovo poglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao Mirza Sarajkić, "Savremena revolucija u arapskom romanu: tužni tropi Arapskog proljeća", *Prilozi za orijentalnu filologiju*, *71*, 2022, str. 51–75.

god se teško probiti kroz gustu šumu politički i teorijskih osvrta na prohujalu revoluciju, u kojima se preferira pogled "odozgo" i povijesna linearnost, književna svjedočenja te mnogostruka (samo)propitivanja sudionika Arapskog proljeća izražena u formi romana sigurno pružaju jasniju sliku jedne prerano zgasle nade.

AL-SA‘DAVI I AL-AJADI: ARAPSKO PROLJEĆE KAO UTOPIJA

U brojnim romanima koji su pisani za vrijeme Arapskog proljeća ili neposredno nakon njega susrećemo se s klasičnim prikazom revolucije. Takva djela u krupnom planu opisuju tok revolucije, životnu dramu glavnih junaka ili junakinja, njihovu ultimativnu žrtva, te konačan trijumf kao početak novog doba. Ilustrativni primjeri ovakvih reprezentacija revolucije jesu romani egipatske književnice Naval al-Sa‘davi (Nawāl al-Sa‘dāwī) i tunižanskog romanopisca Abu Bakra al-Ajadija (Abū Bakr al-Ayyādī).

Nawāl al-Sa‘dāwī (1931–2021) egipatska je književnica, liječnica i psihijatrica te jedna od ključnih figura arapskog feminističkog mišljenja u drugoj polovini XX i početkom XXI stoljeća. Njen intelektualni profil oblikovan je na sjecištu medicine i društvene kritike. Kliničko iskustvo i rad u zdravstvenim institucijama al-Sa‘daviijeva pretvara u oštru analitiku moći nad tijelom, seksualnošću i “moralnim poretkom”. Prelomni trenutak njenog javnog djelovanja predstavlja knjiga *Žena i seks* (*al-Mar’a wa al-ğins*, 1972), nakon koje je bila zatvorena. Osnivanje Arab Women’s Solidarity Association (1983) te povratak u Egipat nakon progona dodatno su učvrstili njenu reputaciju autorice koja književnost i esejistiku doživljava kao formu otpora i javne odgovornosti.

U romanima al-Sa’davijeva spaja dokumentarističku oštrinu i alegorijsku dramatizaciju. Individualne ženske sudbine prelamaju se u nasilnom, korumpiranom i konzervativnom društva. Izdvajaju se njena sljedeća prozna djela: *Sjećanja jedne liječnice* (*Muḍakkirāt ṭabība*, 1958), *Dvije žene u jednoj* (*Imra’atān fī imra’a wāḥida*, 1971), *Žena na nultoj tački* (*Imra’a ʿinda nuqṭat al-ṣifr*, 1975), *Smrt bivšeg ministra*

(*Mawt maʿālī al-wazīr sābiqan*, 1980), *Ljubav u kraljevstvu nafte* (*Ḥubb fī zaman al-nifṭ*, 1993), *Zejna* (Zīna, 2009) i *To je krv* (*Innah al-damm*, 2014).

Roman *To je krv* predstavlja neposredan prozni izvještaj iz srca Arapskog proljeća. U njemu su živo i detaljno opisani januarski protesti iz 2011. godine kada se hiljade Egipćana u Kairu pobunilo protiv režima Husnija Mubaraka (Ḥusnī Mubārak). Središnje mjesto radnje jeste jedan šator na Trgu al-Tahrir (u prijevodu "Trg oslobođenja") u kojem se susreću glavne protagonistice romana, Fuada, Badrija, Saʿdija i Hamida. Šator je ovim junakinjama mjesto predaha i kratkotrajnog odmora nakon cjelodnevnih protesta te borbe protiv brutalne policije i režimskih plaćenika. Tako se pod šatorskim krilima razlijeva narativni svijet revolucionarki. Dijeleći svoje životne priče, junakinje romana *To je krv* opisuju stanje žena u godinama koje su prethodile revoluciji. Na taj način, one upotpunjuju mozaik Arapskog proljeća u Egiptu. Roman, dakle, počiva na dvjema narativnim okosnicama: deskriptivnoj i ispovjednoj.

Deskriptivnu okosnicu romana čine isprekidani opisni sklopovi kojima se nastoji dočarati dešavanje revolucije. Riječ je o dinamičnim prikazima borbe protiv režima, probijanja policijskih kordona, bijega od naoružanih plaćenika koji ne štede nikoga. Roman se otvara haotičnim prizorom u kojem policija "napada trg al-Tahrir, gazi ljude policijskim vozilima i oklopnjacima, puca na mnoštvo protestanata i baca suzavce, a iza oblaka dima jedna djevojka uzvraća molotovljevim koktelom i trenutak kasnije pada na asfalt dok se na njenom beživotnom tijelu razlijeva crvena krv" (al-Sadāwī, 2014: 9). Krv se tako od prvih redaka romana nameće kao dominantan simbol revolucije. S druge strane, posljednja slika romana mnogo je mirnija i ona prikazuje Hanadi i Dijalu, kao simbole nove generacije, kako s osmijehom na licu kroče u pobjedničkoj povorci, dok "njegovo veličanstvo predsjednik" čeka

svoj neminovni kraj uvjeren da su sve te pobune i galame tek "kikot nekih tamo žena" (al-Sadāwī, 2014: 279). Između ove dvije kontrarne slike romana, al-Sa'davijeva je istkala kompleksan i nepredvidiv niz opisa rađanja revolucije. Čitatelj se u jednom trenu nalazi usred "gnjevne mase koja u delirijumu oduzima palice i štitove policajcima... ulazi u zgrade i prostorije koje ranije nisu smjeli ni pogledati", ali se nedugo zatim suočava sa slikom "zgrčenog tijela Sa'dije na asfaltu pored šatora, koja više nije mogla čuti povike na osvetu i slogane o padu režima koji ubija vlastiti narod, dok su je policajci šutali čizmama i lomili kosti njenih povijenih ruku i skupljenih nogu" (al-Sadāwī, 2014: 218). Autorica je optimalno dinamizirala slike revolucije s namjerom da što vjernije prenese atmosferu pobune i borbe. Konačno, ovakvim postupkom al-Sa'davijeva je dodatno naglasila posljednju sliku ostvarene revolucije ili pobjede naroda.

Vezivno tkivo romana svakako čini druga narativna okosnica. Riječ je o životnim pričama junakinja, odnosno ispovijedima o njihovim sudbinama pod brutalnim režimom. Koliko god nam opisni dio romana vjerno prenio rađanje revolucije, toliko su nam ispovijedi junakinja približile svu tragediju i poniženje koje je vladalo u egipatskom društvu prije revolucije. Junakinje koje se povremeno sreću u šatoru dolaze iz različitih društvenih sredina. Međutim, njihova nesreća je ista. U vrijeme neposredno prije revolucije, svaka junakinja bila je na margini, lišena bilo kakve moći, bez obzira da li je riječ o siromašnoj Sa'diji i njenoj kćerki Hanadi, lijepoj Hamidi, profesorici Fuadi, izgubljenoj Daliji ili pak novinarki Kevkeb al-Kamili. Hanadi i Hamida nisu imale pravo ni na vlastito tijelo, jer je i to bila svojina režimskih mešetara poput zloglasnog Šakira; Sa'dija se cijelog života doslovno borila za koru hljeba; dok Fuada i Kavkab, iako natprosječno obrazovane, nemaju pravo na mišljenje. Pobuna na Trgu al-Tahrir svima pruža priliku za ostvarenje duboko potisnutog sna

o slobodi. Stoga će se bespoštedno priključiti pobunjenom narodu, te za uspjeh revolucije neće žaliti ni sopstvenu krv. Krv se od dominantnog simbola promeće u doslovni korelat Arapskog proljeća kako zorno poručuje naslov romana Naval al-Sa'davi. Riječ je o krvavoj posteljici novog rađanja na društvenoj i individualnoj razini. Nadasve, to je krv koju na svome tijelu nosi žena nakon oslobađanja od dvostrukih okova, onih koji joj je nametnuo despotski režima, ali i onih propisanih od nemilosrdnog patrijarhata.

Krimizno platno revolucije koje nam nudi roman Naval al-Sa'davi mnogostruko je vrijedno svjedočanstvo o posljednjoj egipatskoj revoluciji. Po svojim porukama, narativnim slikama i simbolici roman reflektira prepoznatljive prizore revolucije. Ona predstavlja utopijski hronotop za čije ostvarenje su potrebe godine ugnjetavanja, silovita pobuna i krvavo izvojevana pobjeda. Sva dešavanja u romanu nagovještavaju "nasilnu i iznenadnu društvenu promjenu", odnosno "javljanje nove povijesne putanje" što je svakako klasična književno portretiranje revolucije kako je još davno obrazlagao Jacques Ehrmann (1967: 9). Potencijalna novina revolucionarnog narativa kod al-Sa'davijeve ogleda se u promicanju žene kao heroine. Sukladno životnoj predanosti ženskome glasu i slici svijeta, autorica je ženu prometnula u apsolutnu junakinju Arapskog proljeća. Pripovjedni svijet otvara se i zatvara ženskim likovima iz najrazličitijih slojeva egipatskog društva, koje, bitno je dodati, također pripadaju različitim generacijama. Razlog tome je, kako nam otkrivaju životne priče junakinja, u "nemjerljivoj povijesti neslobode" koje su žene u Egiptu, prema autorici, trpjele stoljećima. Iz dubina te trajne podređenosti eruptirala je posljednja revolucija, a Arapsko proljeće rodilo se iz krvi egipatskih heroina. Fabula sadržava opća mjesta narativa o uspjeloj revoluciji koja je bliska arhetipskom imagemu pobjede dobra nad zlom. Nasuprot krvavih scena ulične borbe, nasilja i stradanja, postavljena

su potresna kazivanja o neslobodi prije revolucije. Kako se klupko pobjede revolucionara otklupčava, preko deskriptivnog bloka romana, tako se i razotkriva dubina ponora žene u raljama despotskog režima. Na kraju ovog dijalektičkog gibanja romaneskne fabule jasno se ukazuje velika pobjeda.

Sličnu narativnu strukturu ima i roman *Hartije iz knjige straha* (*Waraqāt min daftar al-ḫawf*) tunižanskog autora Abu Bakra al-Ajadija (Abū Bakr al-ʿAyyādī, r. 1949) iz 2013. godine. Al-Ajadi je tunižanski književnik, novinar i prevodilac. Rani književni uspjeh potvrđuje nagrađivanom zbirkom priča *Hodnici produženog vremena* (*Dahālīz al-zaman al-mumtadd*, 1986). Od romana su naročito važni: *Odjeven u noć* (*Lābis al-layl*, 2000), *Staze lutanja* (*Masārib al-tīh*, 2001), *Posljednji član* (*Āḫir al-raʿiyya*, 2002), *Goli čovjek* (*al-Raǧul al-ʿārī*, 2009), *Doba pokvarenosti* (*Zaman al-dunnūs*, 2011) i *Listovi iz bilježnice straha* (*Waraqāt min daftar al-ḫawf, 2013*).

U romanu *Listovi iz bilježnice straha* al-Ajadi prikazuje nastanak i razvoj revolucije "Jasmin" u Tunisu. Premda al-Ayadi u fokus stavlja Tunižanina u egzilu koji prati razvoj revolucije preko različitih medijskih platformi, duboko u sebi budi uspomene o bijegu iz domovine, nasilju Ben Alijevog režima i brojnim žrtvama.

Perspektiva je drukčija nego li kod al-Saʿdavijeve. Revolucija se ne doživljava *in medias res* ili iz same srijede narodne pobune, pa to dodatno obogaćuje receptivni spektar Arapskog proljeća. Međutim, fabularna struktura skoro je identična. Facebook, internet stranice i druge medijske platforme prenose žive slike revolucije: ustanak, nasilje, žrtve i konačnu pobjedu. Narator donosi i simulacijski muk vladinih virtuelnih platformi i medija prema kojima se u Tunisu ništa ne događa. Posredovane slike iz Tunisa redaju se u romanu "kao na traci", te silovito utječu na stanje naratora.

> Strahovao sam iz mog pariškog egzila, i drhtao nad slikama demonstranata na glavnoj ulici, strepeći da ih

> režimski psi ne smrve, jer naš je tiranin nemilosrdni razbojnik, njegov je život kršten ubistvima i obojen krvlju njegovih bespomoćnih žrtava. (al-ʿAyādī, 2013: 7)

Između virtuelnih izvještaja Arapskog proljeća teče intimna priča naratora o djetinjstvu, izgubljenoj mladosti i prisilnom bijegu u Francusku gdje je "preživljavao u egzilu, iščupan iz svog tla, lišen mirisa svoje zemlje. Gdje je jedina radost bila samoća u kojoj bi svake večeri prenosio na papir sve ono što ga tišti" (al-ʿAyādī, 2013: 48).

U oba romana svjedočimo narativnom prepletu vanjskih manifestacija revolucije i razotkrivanju dubokih društvenih trauma nastalih u predrevolucionarno doba. Intimno-ispovjedni aspekti romana funkcioniraju kao neka vrsta preludija, a katkad i, paradoksalno, alibija za nasilnu pobunu i krajnji uspjeh revolucije. Nadalje, ovi romani završavaju u ozračju optimizma u kojem se nazire velika pobjeda naroda. Odlika je to ne samo književnih tekstova koji su nastajali za vrijeme i neposredno nakon Arapskog proljeća. U tom periodu, negdje između 2011. i 2014. godine, nastao je prepoznatljiv diskurzivni kontekst prožet čvrstim uvjerenjem u sveobuhvatni poraz lokalnih arapskih tiranija. Hamid Dabashi (2012: 234) tako je u Arapskom proljeću prepoznao enormnu snagu "odgođenog prkosa" kao *modus operandi* arapskoga svijeta kojim će se ukloniti autoritarni režimi, te, još važnije, radikalno označiti kraj globalne nepravde. Stoga Dabashi Arapsko proljeće naziva "krajem postkolonijalizma" što je i naslov njegove studije iz 2012. godine. On je bio uvjeren kako mladi revolucionari predstavljaju oslobodilački pokret koji vlastitom krvlju stvara drukčiju revolucionarnu geografiju označenu kao "geografija oslobođenja". Dabashijeva geopolitička analiza Arapskog proljeća mnogostruko je bliska književnoj predodžbi ove revolucije kod al-Sa'davijeve i al-Ajadija. Tako Dabashi često ističe Trg al-Tahrir, lokus romana *To je krv*, kao "epistemičku paradigmu promjene" te

"simboličku referencijalnu tačku javne sfere i oslobođene republike kojom upravljaju njeni stanovnici" (Dabashi, 2012: 232). Nadalje, u njegovoj se studiji razvoj Arapskog proljeća posmatra "mnogo više kao roman, a ne ep" (Dabashi, 2012: 28), s posebnim naglaskom na značaj Bahtinovog koncepta heteroglosije za razvijanje značenja Arapskog proljeća kao revolucije. Al-Ajadi je u svom romanu, naprimjer, maksimalno iskoristio koncept heteroglosije čestim ulančavanjem režimskih, zapadnih i opozicijskih medija u svom romanu. Naravno, optimizam je najčvršća poveznica između navedenih romana i Dabashijeve studije. Međutim, upravo ta, prema intelektualcima i književnicima, stamena karika brzo će se raspasti u paradoksalnom vrtlogu povijesti. Taj će vrtlog surovo ugušiti veliki revolucionarni žar s početka Arapskog proljeća. Neke će revolucije pojesti svoju djecu, druge će biti kidnapovane, a neke će pak biti pretvorene u stravična ratna poprišta. Književne će reprezentacije revolucije zbog toga poprimiti radikalno drukčiji ton i tematiku. Trijumfalno raspoloženje ubrzo će se pretvoriti u beznađe distopije.

HALID HALIFA I DISTOPIJSKA POETIKA REVOLUCIJE

Neuspjeh Arapskog proljeća ili njegovo preobraženje u revolucionarni *mundus inversus* najzornije se može sagledati na primjeru Sirije. Premda se u početku ustanak naroda činio jakim, zločinački režim Bašara al-Asada (Baššār al-Asad) već je krajem 2001. godine značajno fragmentirao revolucionarne snage i vojno ih marginalizirao. Da tragedija bude veća, "sirijski narod se borio istovremeno protiv diktature, ali i protiv represivnog svjetskog poretka" jer su Ujedinjeni narodi komunicirali samo s državnim strukturama, te "odbijali isporučivati pomoć i hranu regijama koje kontrolira opozicija" (Munif, 2020: 182). Međunarodna zajednica je tako optuživala sirijski režim za gušenje slobode i teške zločine prema pobunjenom narodu, povjeravajući mu paralelno zadatak da tom narodu osigura hranu, medicinsku opremu i lijekove. Licemjerje Ujedinjenih naroda, a posebno zapadnih sila, kasnije će se pokazati u Egiptu, Libiji i Tunisu. S druge strane, sirijski revolucionari su se veoma brzo zanijeli prvim uspjesima te zapali u stanje koje Žižek u svojoj analizi Arapskog proljeća i pobuna s početka trećeg milenija naziva "zabavom samoljublja u oslobođenim zonama" odnosno "karnevalom kratkotrajne pobune" (Žižek, 2013: 124). Presudna greška sirijskih, a kasnije će ispostaviti i svih drugih arapskih revolucionara bilo je zanemarivanje činjenice da su pobune tek uvod, a ne i završni čin sveobuhvatne društvene promjene. Ta greška ne samo da je doprinijela slomu revolucije, nego je polučila nezamislivo pogibeljne posljedice. Posljednjih godina brojni arapski romanopisci u svojim djelima tematiziraju fenomen sloma revolucije poput romana *Sjene jabukovog drveta* (*Ẓill a-tufāḥa*) Ibrahima Kandila (Ibrāhīm al-Qandīl) iz 2018,

Predsjednik je bio moj drug (*Kān al-raīs sadīqī*) Adnana Farzata (Adnān Farzāt) iz 2013. ili *Paulo* (*Būlū*) Jusufa Rahe (Yusūf Raḥā) iz 2016. Uglavnom je riječ o distopijskim narativima koji opisuju postrevolucionarno stanje potpune društvene i vrijednosne erozije.

Najpoznatiji pisac ovog svojevrsnog podžanra romanesknih narativa o Arapskom proljeću svakako je Halid Halifa (Ḫālid Ḫalīfa, 1964–2023). Halifa je sirijski romanopisac i scenarist, jedan od najprepoznatljivijih pripovjedačkih glasova koji su, iznutra i bez retoričkih ukrasa, ispisivali genealogiju straha u basističkoj Siriji i iskustvo raspada društvenog tkiva uoči i tokom rata. On je i prije Arapskog proljeća tematizirao fenomen ugušenih pobuna i režimskog nasilja poput romana *Pohvala mržnji* (*Madīḥ al-karāhiyya*) iz 2006. godine koji je sirijski režim zabranio odmah nakon objavljivanja. I dok je u ovom romanu, pisanom trinaest godina, Halifa upečatljivo prikazao krvavo gušenje narodnog ustanka u Hami s početka osamdesetih godina, njegov roman iz 2013, *U kuhinjama ovog grada više nema noževa* (*Lā sakākīn fi maṭābiḥ hāḏih al-madīna*), opisuje posljedice tanatopolitike vladajuće porodice i preuzimanje države Baššara al-Asada od oca Hafiza. Za ovaj roman dobio je i nagradu Nedžib Mahfuz. Konačno, Halifin roman *Smrt je tegobna rabota* (*al-Mawt ʿamal šāqq*) iz 2016. govori o tragediji i postapokalipsi Arapskog proljeća u Siriji. Navedeni romani mogu se posmatrati trilogijom o krvavoj vladavini porodice al-Asad u Siriji od kraja šezdesetih godina prošlog stoljeća do danas. Halifa prikazuje razvoj i strukturiranje tanatopolitke porodice al-Asad prema vlastitom narodu od nasilnog preuzimanja vlasti preko pokolja opozicije u Hami, uspostavljanja obavještajne strahovlade Baššara i konačno krvavog gušenja posljednje revolucije.

Distopijska atmosfera, inaugurirana u *Pohvali mržnji*, postaje norma u romanu *U kuhinjama ovog grada više nema noževa* te doseže zenit u Halifinom najzrelijem djelu *Smrt je*

tegobna rabota. Imaginacija katastrofe naturalistički prikazana u pripovijesti o pokolju desetine građana Hame ponavlja se u Halepu, ali sada u kontekstu prividno mirnog mjesta što ne mijenja atmosferu u distopijskim tekstovima u kojima se "rat izjednačava s mirom, baš kao što se mir poistovjećuje sa ratom zbog istog modela represije" (Ferris, 2008: 5). Halep je i glavni junak romana *U kuhinjama ovog grada više nema noževa*, a ne treba zaboraviti da će ovaj grad postati najtragičnijim simbolom Arapskog proljeća. Ta simbolika čini ovaj roman bitnim tekstom revolucionarnog diskursa. Halifa nam u njemu opisuje destrukciju jednog od najstarijih i najvećih gradova Sirije i Levanta u posljednjim decenijama dvadesetog stoljeća i to kroz fragmente naratorove porodične sage. Nelinearna kazivanja o tragičnim sudbinama majke, brata i sestara, narator uspješno kombinira s propadanjem antičkih dijelova Halepa i pretvaranjem gradskih trgova i parkova u mračne četvrti kriminala i nemorala. Represivna i sveprisutna mreža režimskih obavještajaca dovodi do ludila naratorovu majku, ubija sestru Suad, a brata Rašida i drugu sestru Savsan primorava da dotaknu dno političke, religijske i društvene kaljuže u kojoj nepovratno gube svoje duše. Međutim, preteča svemu tome jeste ubijanje grada Halepa jer, kako to u romanu opisuje jedan od likova, Bulus Hallak, "i gradovi umiru poput ljudi" (Ḫalīfa, 2013: 46). Bulus se spasio smrti bijegom u Kanadu jer je na vrijeme vidio smrtnu agoniju nekadašnjeg bisera s Levanta koji se pod Asadovim režimom pretvorio u "kužni geto u kojemu se više nije moglo živjeti". Halep se preobrazio u "prostor ubijanja" u kojem se "opsadno stanje režima činilo beskrajnim (...) jer se baš svaki dan morala pokazati odanost Partiji, predsjedniku i tajnim službama" (Ḫalīfa, 2013: 46). Narator intenzivira Bulusovu sliku prije bijega u Kanadu i opisuje Halep krajem dvadesetog stoljeća kao

> (...) nepreglednu gomilu sklepanih zgrada koje su izgradili korumpirani političari preko crnih fondova, a potom ih

> prodali za enormne iznose siromašnim seljacima. Jedino je njima Halep još uvijek utjelovljavao san o bogatstvu i urbanosti, iako su se tri četvrtine grada pretvorile u sirotinjske četvrti neprikladne za stanovanje. Kriminal je bio sveprisutan (...) Festival istinskog bezumlja i čudnih mirisa, Halep je postao grad prepušten neprestanom strahu, grad odmazde, cvileći pod apetitima tajne službe i korumpiranih službenika koji su bili vješti samo u lojalnosti, ili plesanju dabke u krug za vrijeme predsjedničkih referenduma. (Ḥalīfa, 2013: 143)

Maestralno stapajući ljudsku tragediju i destrukciju grada, Halifa je ovim romanom slikovito opisao stanje implozije koje će se razriješiti izbijanjem Arapskog proljeća 2011. godine. Geografija urbane i duhovne katastrofe jedna je od temeljnih poetičkih odlika distopijskih romana, kako to objašnjava teoretičar ovog žanra, M. Keith Booker (1994: 3), pri čemu se treba dodati da takva geografija neminovno sadrži "kritičko propitivanje postojećih društvenih uslova i potencijalne nepravde nametnute od strane institucija navodnih utopijskih alternativa". Ove vrijednosti presudno prožimaju roman *U kuhinjama ovog grada više nema noževa*. Štaviše, autor ih iz brižljivo niže u tekstualni prostor svekolikog otuđenja i autodestrukcije koji ima funkciju ukazivanja na referente i glavne agente tog distopijskog užasa a to je Asadov režim. Uporedo s tim, ovi narativi imaju i funkciju predrevolucionarnog signala naroda koji je mogao da bira tiho umiranje u stanju prividnog mira ili žestinu smrti na bojnom polju. Stoga nam Halifa nakon epitafa Halepu donosi upečatljiv izvještaj iz srca tame Arapskog proljeća i to u romanu *Smrt je tegobna rabota.* Radnja se odvija usred revolucije koja se pretvorila u okrutni rat između režimskih snaga, potpomognutih iranskim i ruskim specijalcima, i opozicije koja se podijelila u mnoštvo međusobno suprotstavljenih grupa. Prva posljedica revolucije je fizičko preobraženje cijele zemlje u ogromno bojno polje. U jednoj od brojnih improviziranih bolnica kod

Damaska oronuli starac Abdulatif al-Salim zadužuje najmlađeg sina Bulbula da njegovo tijelo pokopa u selu njegovih predaka, Anabiji, udaljenom nekoliko sati od Damaska. Zajedno sa starijim bratom Huseinom i sestrom Fatimom, Bulubul odlučuje ispuniti posljednju očevu želju usprkos činjenici da će do Anabije morati preći nekoliko ratnih zona. Putovanje koje bi u normalnim okolnostima trajalo par sati, pretvara se u porodičnu odiseju od nekoliko dana. Putujući starim kombijem, dva brata i sestra pored tijela umrlog oca svjedoče brutalnošću i apsurdu rata. Svaka kontrolna tačka predstavlja životnu opasnost. Na jednom od punktova nalaze se ruski i čečenski borci s kojima skoro da nije moguće komunicirati jer uopće ne znaju arapski jezik. Na drugoj kontrolnoj tački, pak, pripadnici tajne službe ih sve odvode u zatvor uključujući i Abdulatifov leš. Naime, dok je Bulbul zamišljao kako bi "bilo divno da je otac umro davno prije, kada se njegova posljednja želja mogla lahko ispuniti" primjećuje da su agenti opkolili kombi pokazujući ostatku obitelji da izađu iz kombija. Husein je stao kraj Bulbula i prošaputao:

> "Uhapsit će leš." Bulbul je pretpostavio da je riječ o nekoj grešci. Ali nije bilo tako. Kad ih je agent odveo do popločane sobe bez prozora, otvorio vrata i grubo ih gurnuo unutra, shvatio je da su stvari ozbiljne. Bila je istina: uhapsili su truplo. Njihovog oca već više od dvije godine traži nekoliko ogranaka tajne službe. (Ḥalīfa, 2016: 25)

Nakon nekoliko sati provedenih u isljednim ćelijama, protagonisti uspijevaju podmititi agente, osloboditi očev leš i nastaviti put. Putovanje između različitih punktova praćeno je granatiranjem, snajperskom vatrom, eksplozijama mina, pa čak i avionskim napadima. I dok kombi s glavnim junacima mīli apokaliptičnim sirijskim predjelima, kraj njih se ukazuju brojna sirijska sela pretvorena u avetinjske gomile porušenih kuća oko kojih su razbacana tijela ubijene djece i žena. Na kraju ovog kafkijanskog košmara, Bulbul, Husein i

Fatima ispune posljednju očevu želju i njegov poluraspadnuti leš pokopaju u pustoj i razrušenoj Anabiji.

Halid Halifa uspio je prikazati mnoštvo nesreće, haosa, ubijanja i apsurda u trodnevnom putovanju jedne porodice. Od prve do posljednje stranice, čitatelji su uronjeni kolopleteje jezivih slika umiruće sirijske revolucije. Često ne možemo razlikovati šta je autor više želio opisati: apsurdnu povorku porodice Abdulatifa al-Salima, ili užasavajući podij na kojem se dešava ta tužna procesija. Pripovijest i njezin kontekst potpuno su stopljeni i nije moguće razlučiti šta je od to dvoje važnije u romanu. Na semantičkom planu, pak, Halifa identično portretira ideal i zbilju Arapskog proljeća kao posljednje revolucije. Sirijski narod je do te mjere duhovno iščašen i biopolitički istraumatiziran, da je nemoguće razlikovati priču/logos o revoluciji i njeno društveno/povijesno ovaploćenje. U takvoj situaciji najtegobniji zadatak jeste kako skončati. Upravo tu poruku autor promiče u naslov romana. Ona se naglašava i na primjeru Navin, "majke mučenika" koja je izgubila sinove u revoluciji.

> Pobjeda u revoluciji više joj nije značila ništa, osim prilike da vidi kako ubice njezina sina vuku po ulicama. Proživjele su je misli o osveti za gubitke koje ionako nije bilo moguće nadoknaditi. Nakon što izgubi saosjećanje, čovjek postaje tek nešto više od još jednog leša napuštenog uz cestu, kojeg bi trebalo pokopati. Znala je da je i sama ona već takvo tijelo, ali najprije je trebala umrijeti prije nego što pronađe mir pod zemljom. A za nju je umiranje bilo najteži posao od svih. (Ḥalīfa, 2016: 79)

Sudbine tragičnog lika Navin i Arapskog proljeća u Siriji nepovratno su isprepletene. Halifa kroz njih pokazuje kako je ideal revolucije doživio potpunu promjenu. Sama epistema borbe protiv zla biva izmijenjena, jer Arapsko proljeće ne samo da nije polučilo neki novi svijet i bolji život, nego je osuđeno na neopisivu agoniju u kojoj je smrt jedina želja i

spas. Zbog toga se ovaj Halifin roman može smatrati jednim od najzrelijih primjera distopijskog narativa u savremenoj arapskoj književnosti. I dok je svojim ranijim romanima o sudbinama pobune u Hami ili ubijanju grada Halepa pokušao ukazati na razloge nadolazeće društvene implozije, u romanu *Smrt je tegobna rabota* Halifa jasno ocrtava onaj smjer distopijskih narativa koji prema Douglasu Grudzini (2007: 6) zorno kazuje "gdje ćemo skončati, ako nastavimo ustaljenim putem". Ako je Halifa u ranijim djelima pokušavao poslati neku vrstu angažiranog upozorenja i "objašnjenja onoga što bi se moglo dogoditi ako se opisani trendovi nastave" (Sisk, 1997: 4), onda je u romanu o Arapskom proljeću detaljno secirao apokaliptični krešendo režimskog zla u kojem se i značenje revolucije kao fenomena stubokom promijenio.

Međutim, predstavljanja Arapskog proljeća ne završavaju se u crno-bijeloj matrici krajnjeg optimizma i radikalnog defetizma. Vrijedan doprinos književnom osvjetljavanju posljednje revolucije u arapskom svijetu dali su autori koji su razotkrili upravo sive zone te narodne pobune.

IZZUDIN FIŠAJR: REVOLUCIJA KAO NEDOGAĐAJ

Izzudin Šukri Fišajr (ʿIzz al-Dīn Šukrī Fišayr, r. 1966) egipatski je romanopisac, politolog i diplomata. U njegovim romanima političko predstavlja ključnu strukturu iskustva, pa opisuju represivni aparat države, transnacionalne migracije, religijsko-radikalni imaginarij. Objavio je sljedeće romane: *Ubistvo Fahrudina* (*Maqtal Faḫr al-Dīn*, 1995), *Faraonova putovanja* (*Asfār al-Farāʿīn*, 1999), *Jedinica intenzivne njege* (*Ġurfa al-ʿināya al-murakkaza*, 2008), *Abū ʿUmar Egipćanin* (*Abū ʿUmar al-Miṣrī*, 2010), *Zagrljaj kod Bruklinskog mosta* (*ʿInāq ʿinda ǧisr Bruklīn*, 2011), *Vrata izlaza* (*Bāb al-ḫurūǧ*, 2012), *Sve te besmislice* (*Kull hāḏā al-hirāʾ*, 2017), *Priča o Farāḥ* (*Ḥikāyat Farāḥ*, 2021) i *Zločin na univerzitetu* (*Ǧarīma fī al-ǧāmiʿa*, 2023).

Posvetio je nekoliko romana Arapskom proljeću, a najpoznatiji zbog svog političkog romana *Izlazna vrata* iz 2012. U njemu je ovaj egipatski autor predvidio dolazak konzervativnih stranaka na vlast, nakon Mubarakovog svrgavanja, ali i vojni puč kojim će biti svrgnuti demokratski izabrani predstavnici te ponovo uspostavljen vojni režim. U sjeni tog naširoko popularnog romana ostalo je Fišajrovo jedinstveno romaneskno štivo o postrevolucionarnom Egiptu. Riječ je o romanu *Sve te besmislice* iz 2017. čija radnja traje četrdeset i osam sati, a dešava se u apartmanu živopisne kairske četvrti Zamalik. Glavni protagonisti su Omer Fahruddin i Amal Mufidi. Omer je siromašni vozač taksija koji se istovremeno bori s porodičnim traumama i siromaštvom. Amal je dijete egipatskih emigranata koja pred revoluciju dolazi u Kairo kao dio tima međunarodne humanitarne organizacije. Arapsko proljeće doživljava kao ostvarenje svoga sna o pravoj domovini i konačnoj pripadnosti. Međutim,

za vrijeme vojnog puča, vlasti je pritvaraju zbog zapažene uloge u revoluciji.

Nakon godinu dana koje je provela u režimskim kazamatima, Amal biva prinuđena da se odrekne egipatskog državljanstva te da napusti domovinu u roku od dva dana. U tom intermecu slobode u Kairu, ona se susreće s taksistom Omerom s kojim skončava u svome stanu koji postaje njihovo ljubavno gnijezdo. Amal i Omer razmjenjuju životne priče, odnosno prizore kafkijanske zbilje nastale nakon sloma revolucije. Naivni idealizam dvoje mladih zaljubljenih "sveden" je na omalehni stan i četrdeset i osam sati tokom kojih se preko potresnih ispovijedi pokušava sačuvati uspomena na prohujalu revoluciju.

Glavni junaci predstavnici su mlade generacije koji dolaze iz različitih sredina. Dok Amal pripada sloju bogate omladine koja studira na Zapadu, Omer, kao i većina lokalne omladine, živi u dubokom siromaštvu, te se svakodnevno bori za goli opstanak. Arapsko proljeće predstavljalo je svojevrsno ideološko stjecište međusobno udaljenih mladih generacija, koje su sanjale o slobodi iz potpuno divergentnih situacija. Emancipovana i napredna omladina, oličena u ambicioznoj pravnici koja bolje govori engleski nego li arapski jezik, sanjala je Egipat uokviren u "zapadnu verziju demokratije". S druge strane, prosječna omladina u Egiptu decenijama je žudila za pristojnim životom i pravednijom vlašću.

Nakon sloma revolucije i uspostave vojne diktature, egipatska omladina doživjet će dvostruko razočarenje. U prvom redu, oni će kroz perspektivu Omera i njegovih ubijenih drugova postati svjesni da nisu dovoljno poznavali snagu Režima unutar Egipta. Nadalje, na primjeru Amal, uvidjet će "nevjerovatno licemjerje" zapadnih vlasti koji "javno podupiru širenje demokratije diljem svijeta, ali, sada kada se ljudi bune protiv tirana u ime slobode i pravde, a ne u ime religije, oni su 'duboko zabrinuti'", kako to jezgrovito zaključuje Žižek

(2013: 118) govoreći o Arapskom proljeću i protestima na Trgu al-Tahrir.

Amal i Omer rekonstruiraju svoje "raspuklo pobunjeničko sanje" i puteve koji su ih vodili od trnja do zvijezda i nazad. U dva poglavlja, Amal iznosi detalje svog života u Njujorku obilježenog identitarnom rupturom nastalom usljed istočnjačkog porijekla i odrastanja na Zapadu. Arapsko proljeće ukazalo se kao idealno izbavljenje iz tog nesnosnog "bezdana odbacivanja i nepripadnosti". Omer, pak, govori o nasilnom ocu, razorenoj porodici i siromašnom djetinjstvu. Revolucija je trebala biti lijek njihovim različitim traumama.

Nakon toga, u romanu slijede naturalistički izleti u ponore neuspjele revolucije pri čemu se neprestano izmjenjuju slike pokolja na Trgu Rabi'a al-Adavijja, prizori brutalnih ubistava navijačke skupine Ultras iz novembra 2012, policijskih tortura i silovanja protestanata. Pripovjedni okvir tako se proširuje pričama sporednih likova preko kojih se dodatno izoštrava slika (post)revolucionarnog stanja. U središtu te revolucionarne apokalipse izdvajaju se likovi Vaila, Muhibba i Tamira, navijača čiji mladi životi su "besmisleno" ugašeni i uništeni u grotlu krvavih i neuspjelih promjena u Egiptu.

Fišajr ovaj tragični kaleidoskop obogaćuje temama "skrivenih ispod kairskog blata" poput korupcije, političkih zavjera, kolaboracije vojne hunte i islamističkih pokreta, nevladinog i stranog pseudointervencionizma. Kopajući tako odvažno ispod površine, autor je napisao fascinantan roman o egipatskoj mladosti i uništenoj budućnosti te zemlje.

Posebnu mjesto u ovom romanu pripada centralnom imagemu, a to je revolucija. Glavni likovi jasno ukazuju na utopijske i distopijske potencijale ideala nedosanjanog proljeća koje su preživjeli. Međutim, nakon početnog uspjeha i tragičnog preokreta, Amal i Omer nalaze se u poziciji da mnogo dublje sagledaju obje obale Arapskog proljeća. Njihov zaključak jeste da između tih obala nema razlike,

odnosno da je rijeka istinske revolucije odavno presušila. Jedina učinkovita društvena snaga jeste Režim koji je do te mjere postao sofisticiran, da se unutar njegovog moćnog sistema Arapsko proljeće detektiralo kao tek prolazna anomalija. Roman *Sve te besmislice* predočava revoluciju kao prazan događaj koji je pobudio trenutnu pažnju, i na trenutak uzbibao društvenu masu. Nakon toga, spomenuti događaj se "neutralizira" kao neka vrsta kratkog spoja ili "očekivanog kvara" unutar sistema. Amal i Omer su predstavnici onih koji su naivno vjerovali u revoluciju, te skončali kao kolateralna šteta. Na kraju romana, njihovi životi vraćaju se ustaljenom toku, a osjećaji prema revoluciji na razini su indiferentnosti. U trenutku kada se upotpunio krug pobune, revolucija se više ne poima niti kao utopija, niti kao ireverzibilna tragedija, kao što je pokazano u romanima al-Sa'davijeve, al-Ajadija i Halife. Najveća spoznaja glavnih junaka romana *Sve te besmislice* jeste da su oblici pobune ili otpora pretvoreni u puke krinke. Revolucija u trećem mileniju očišćena je od svakog značenja i smisla. Od nje je ostala samo ljuštura. Tako je i Arapsko proljeće predstavljeno kao nešto što postoji, ali ga suštinski nema. Fišajr nam pokazuje kako se osjeća formalno prisustvo nekakvog bunta. Arapsko proljeće je (formalno) postojalo ili još uvijek cirkulira u nekim tragovima, ali ga nema kao društvene ili moralne vrijednosti. Ono što je, pak, stameno jeste autoritativni režim ili sistem represivne moći nad običnim narodom. Revolucija je tako u ovom romanu predstavljena u formi Baudrillardovog *nedogađaja* kao stvarnog "cilja svjetskog poretka" (Baudrillard, 2006: 111). Podrobno analizirajući postmoderne sisteme (bio)političke moći, Baudrillard otkriva kako savremene vlasti projiciraju, odnosno čak djelimično dopuštaju privide događaja, s ciljem da učvrste svoje autoritativne poluge upravljanja. Takve fenomene on smatra "u osnovi obmanom, virtualnim događajem, 'nedogađajem'" koji nema

"vlastitu objektivnost ili svršenost već poprima tek oblik neke zavjere, egzorcizma" (Baudrillard, 2006: 111).

Kroz postrevolucionarne impresijame glavnih junaka o totalnom neuspjehu revolucije bilo da ona potiče iz dijasporalnih, prosvjetiteljskih i elitističkih krugova, ili da, pak, ključa iz grotla obespravljenih i gladnih ljudi, tj. egipatske ulice, Amal i Omer odveć kasno spoznaju da je neuspjeh ili obmana Arapskog proljeća tek simptom kraja Ideje ili smrti ideologije u trećem mileniju. "U Novom Poretku više nema revolucija, već samo grčenja. Kao u nekoj mehanici koja želi biti savršena, u odviše dobro integriranom sustavu više nema kriza, nego samo disfunkcija, pogreški, zastoja, aneurizmičkih pukotina" (Baudrillard, 2006: 119).

Ugušeno Arapsko proljeće u ovom smislu korespondira kratkotrajnoj romansi glavnih junaka. Njihov je susret sličan aneurizmičkoj pukotini, a grčenja njihovih tijela pokazatelj krajnjeg revolucionarnog ostvarenja. Konačno, oni imaju priliku da se dokažu kao savremeni proletarijat, ali samo u granicama i pod nazorom stvarne vlasti. Egipatsko proljeće potrajalo je dvije godine i uglavnom se ukazalo u glavnom gradu, baš kao što su Amal i Omer imali dva dana slobode. Sve drugo ostalo je isto, odnosno, da budemo precizniji, mnogo gore. Sudbine glavnih junaka predstavljaju efemeran, a vjerovatno i prejudiciran incident, dok je društvo ostavljeno u "surovoj involuciji".

Amal je početak revolucije doživjela "najljepšom stvari koja joj se dogodila". Međutim, za kratko vrijeme san je postao košmar, a idilična slika slobodnog Egipta zamijenjena je surovom zbiljom – buđenjem u despotskom kazamatu. Ona se neko vrijeme hvata za posljednje niti optimizma i ne želi priznati da je izgubljena svaka nada u uspjeh revolucije. Omer joj, pak, samouvjereno kazuje da je taj "smiješni optimizam" tek odraz njenog imena (*Amal* na arapskom znači *nada*).

- Najbitnije je da znaš da ne postoji nikakva nada. Možda je bilo u proteklim godinama, ali ta su vrata čvrsto zatvorena: 'Bijaše ovdje jednom neka nada i zauvijek ode!' Sve što nam je sada preostalo jeste velika šarena laža.

- Jezivo! – uzdahnu Amal.

- Naše je stanje zbilja jezivo. Niučemu nismo uspjeli. Svi smo u svemu pogriješili! U politici, karijeri, ljubavi, obrazovanju i prijateljstvu. I zato smo sada u bezdanu!

- A gdje su nestali oni osjećaji snage i poleta koje smo imali 2011. i 2012?

- Nestali su bez traga! Upravo su nam ti osjećaji stvorili lažnu nadu o našoj snazi i moći da promijenimo stvari, ali ubrzo je nada nestala i sve se srušilo. (Fišayr, 2017: 40-41)

Jedina preostala mogućnost jeste prisilni povratak u SAD. Tamo će se upotpunjavati njeno razumijevanje prerano ubijenog proljeća.

Moram rasteretiti svoju dušu od svih košmara koji su se nanizali u ovih šest godina nakon revolucije, od slika ubijenih tijela, mučenika i žrtava mučenja, a posebno od pogleda njihovih najmilijih. Moram pobjeći od laži, obmana, izdaja, nasilja i okrutnosti. Trebaće mi vremena da se riješim svih otrova koji su mi se uvukli pod kožu... Možda ću uspjeti spoznati nešto novo, premda nisam sigurna. Ovdje više ništa ne razumijem. Ali saznat ću vremenom. Korak po korak. (Fišayr, 2017: 317)

Glavna junakinja prelazi put od euforije u prvim godinama revolucije, do razočarenja i potpune smetenosti. Amal ostaje bez domovine i ponovo se vraća u prostor egzila. Međutim, košmare razorene revolucije zamjenjuju anksioznost, izgubljenost i nemogućnost određenja prema događajima koji su se dešavali i dešavaju oko nje. Trauma revolucije kao varljivog događaja dovodi je u stanje "izbljeđivanja (*fading*)... usljed velike brzine povijesti, pa prema tome i razornog ispreplitanja događaja i njegova razdvajanja – kratkog spoja

između uzroka i posljedice, kao i između objekta i subjekta eksperimenta u mikrofizici (i društvenim znanostima). Sve što uzrokuje neku radikalnu neodređenost u vezi s događajima, poput visoke vjernosti, uzrokuje i krajnju neodređenost...” (Baudrillard, 2001: 215).

Omer, s druge strane, čvrsto je uvjeren kako je revolucija bila posljednji čin otpora, te da su borbe s Trga al-Tahrir, ubijanja u Port Saidu i na Trgu Rabija Adevija predstavljali rekvijem slobodnim generacijama u Egiptu.

> Sve što se događa oko nas je u nekom limbu. Sudbina uzaludne i propale generacije jeste njihov nestanak, baš kao što je to slučaj s generacijama bezvrijednih propalica koji su nestali prije njih... Sve ovo je znak konačne propasti u koju ne treba nimalo sumnjati. Ti se još uvijek možeš spasiti njihovih kandži i kama. (Fišayr, 2017: 316)

On zaključuje da je Arapsko proljeće ustvari bilo tek jedna opsjena i začarani krug zabluda. Revolucija se definira kao magnoven događaj, odnosno čin simulacije. Sjetimo se da Baudrillard (2001: 119) kaže da je “uzalud snivati revolucije putem sadržaja, uzalud je snivati o revoluciji putem forme, budući da su mediji i stvarno odsada samo jedna izmaglica čija je istina nepronična”. Glavni junak, nadalje, shvata da je represivni sistem iskoristio strategije napredne simulacije kako bi dodatno utvrdio neprikosnovenu vlast, te da bi do srži izmijenio društvo u cjelini:

> Da li si konačno shvatila? Da si sada spoznala? Je li ti jasno da problem ovdje više nije tiranija, nego okoštalost cijelog društva i njegov beznačaj? (Fišayr, 2017: 89)

Egipat i njegovo društvo i dalje postoje, ali ih, prema Omerovom uvjerenju, nema jer su lišeni bilo kakve vjere, ideje ili ideala. Ova slika stoga postaje dodatni element beskrajnog procesa dokidanja Povijesti u postmodernom dobu u kojem se svijet pretvara u nakupinu manifestacija bez smisla

ili formi bez značenja. "Očigledno da nešto još samo 'tu' biva, traje, puko jest, ali njegova realna egzistencija više nema svoju supstancijalnu osnovu" (Paić, 2007: 115).

Društveni potencijal toliko je fragmentiran da se dosegnula tačka krajnje nemoći ili besmisla. Amal je prisiljena da se odrekne zavičaja i vrati u egzil i barem spasi goli život. S druge strane, Omer ostaje u nemjerljivoj praznini nihilizma i društvene samodestrukcije koji su, paradoksalno, jedini rezultat krvave borbe za novo proljeće.

Protagonisti romana, kao i kazivanja sporednih likova, postaju taoci besmislenog stanja koje Baudrillard (2001: 136) definira patafizičkom pozornicom na kojoj "nema smislene organizacije lanca događaja u prostoru i vremenu". Oni se vraćaju prethodnoj verziji života u kojem se intenzivira sizifovsko ozračje jer oboje bivaju lišeni i posljednjih niti koje su vezivale za domovinu. Amal se odriče državljanstva, Omer je potpuno uvjeren da je zauvijek izgubljena i posljednja prilika za neko bolje sutra. Tragična crta okvirnu priču romana gradira sa sekundarnim pričama koje ispunjavaju vrijeme između susreta i rastanka glavnih junaka. Njihova ljubav nije moguća kao ni kod Bahe i Šarifa, te Ajmana i Dine. Priče o silovanju novinarke Hind, te ubistvu i progonima navijača fudbalskog kluba "al-Ahlija" primjeri su kako se kažnjava odanost nečemu drugom osim Režimu. Vrhunac jeste pokolj na Trgu Rabije Adevije u kojemu strada zaljubljeni par Habiba i Šadi. Habiba biva ubijena kao i hiljade drugih nevinih civila, a Šadija vlasti ostavljaju kao primjer revolucionarnog nusprodukta što vidimo i iz sljedećeg Omerovog opisa:

> U Šadija se uvuklo nešto, poput kompjuterskog virusa, i to ga je nagrizalo sve dok od njega nije ostao samo živi kostur kojim upravlja upravo taj virus. Strahota koju je prošao i koju živi, ubijanje Habibe pred njegovim očima, potpuna nemoć da zaštiti i nju i sebe... sve to ga je potpuno slomilo. To je zdrobilo posljednje niti njegove duše.

> Uništilo mu samopouzdanje i vjeru u druge. Ubilo vjeru u pravdu i mogućnost da se spasi ovog poniženja. (Fišayr, 2017: 209)

Lik Šadija figurira kao simbol totalitarističke pobjede jer, da se podsjetimo riječi Hannah Arendt (1996: 213): "Totalitarizam mora uništiti svaki trag onoga što obično nazivamo ljudskim dostojanstvom."

Autor romana želi pokazati da nije riječ o nekim izoliranim slučajevima, ili pak, tragičnim sudbinama pripadnika određene društvene klase. Amal predstavlja elitu, Omer, Vail, Tamir i Muhibb mladiće egipatske ulice, Šadi i Habiba produhovljenu generaciju, Hind i Basim sekularne idealiste, Baha i Šarif napredne liberale. Tragedije velikog broja ljudi iz tako širokog društvenog raspona predstavljaju jasne i brojne društvene poruke. Režim se nakon sloma revolucije uopće ne trudi prikriti ili poreći njihove fatalne priče. Štaviše, Sistem zla je sada toliko sofisticiran da svojim podanicima dopušta da žive u "višku značenja", ali da istovremeno budu "potpuno beznačajni" (Baudrillard, 2006: 126).

Egipatsko društvo nakon Arapskog proljeća pretrpjelo je novi stepen vrijednosne nivelacije i ideološkog pražnjenja u skladu s najsublimnijim stremljenjima totalitarizma. Ostvarena je potpuna dominacija nad društvom i pojedincima, teža i fatalnija od one koja je prethodila revoluciji. Sve priče u romanu pokazuju trijumfalnu dominaciju Režima "koja beskrajno mnoštvo i različitost ljudskih bića nastoji organizirati tako kao da su svi oni samo jedan pojedinac, a ona je moguća samo ako se svaka osoba može svesti na uvijek isti obrazac reakcija, tako da se svaka od tih hrpa reakcija može nasumice zamijeniti za drugu" (Arendt, 1996: 189).

Posljedice o kojima nam Fišajr progovara u romanu *Sve te besmislice* upečatljiv su dokaz percipiranja revolucije kao praznine ili *nedogađaja*. Prijašnje ili klasične revolucije iza sebe ostavljale su ili mrtve ili pobjednike. Postmoderna

revolucija pak ostavlja sablasti i sjene ljudi. Danas takve pobune bivaju integralnim dijelom biopolitičkih strategija preko kojih se moć utvrđuje do maksimuma. Diskurs o revoluciji kao praznini javlja se i u drugim romanima među kojima treba izdvojiti nagrađivani prvijenac tunižanskog autora Šukrija al-Mabhuta (Šukrī al-Mabḥūt) pod naslovom *Italijan* (*Ṭalyānī*) iz 2014, te roman *Proljeće prognanih* (*Rabīʿ al-šattāt*) iz 2019, Egipćanina Siradža Munira (Sirāǧ Munīr). Značajno je da i drugi autori duboko razumijevaju i kontekstualiziraju fenomen anticipiranog otpora lokalno i globalno. Istovremeno, ova spoznaja je, prema Žižeku (2013: 92), i "tužna činjenica da se protivljenje sistemu ne može artikulirati u liku realistične alternative, ili barem suvislog utopijskog projekta, nego da samo poprima oblik besmislenog ispada, kao i teška optužba na račun naše epohe".

TRI TUŽNA TROPA REVOLUCIJE

Analize navedenih romana pokazuju da su književne refleksije Arapskog proljeća brojne i divergentne. Nastojao sam navedeno mnoštvo svesti na "tri tužna tropa" tematizirane revolucije. Ove trope pozicioniram u njihovoj dijahronijskoj i kognitivnoj perspektivi.

Najprije, bilo je prirodno očekivati euforične opise ranih uspjeha revolucionara, ali i pesimistične lamentacije nad ruševinama brutalno ugašenog proljeća. Optimizam i vjera u dosegnutu utopiju prožimaju djela Abu Bakra al-Ayadija i Naval al-Sa'davi. Činjenica je da je narod uspio svrgnuti despotski režim, iza koje je uslijedila još bolnija istina o kratkotrajnom uspjehu takve revolucije i povratku na staro i još gore stanje. Povijest je, dakle, vrlo brzo "korigirala", blago kazano, početni zanos i idealistički žar revolucionarnih narativa spomenutih autora. Stoga će i djela ovakve provenijencije općenito ostati tek početni tužni trop nade u mogućnost društvene promjene toliko potrebne cijelom arapskom svijetu. U skladu s tim, ovakvi romani već su relocirani na recepcijsku marginu.

Romani Halida Halife također predstavljaju tužni trop revolucije iz mnogo konkretnijeg ili žalosnijeg razloga. Oni opisuju zemlju u kojoj revolucija nije imala ni kratkotrajnu šansu iz brojnih razloga, te se zbog toga iz ideala slobode i novog života pretvorila u košmar patnje i krvoprolića. Halifa je decenijama u svojim djelima opisivao tiho umiranje sirijskog naroda pod Asadovim režimom, da bi konačno u romanu *Smrt je tegobna rabota* naturalističkim manirom dočarao, kako to opisuje Casullo (2009: 107), "temu propale revolucije, odnosno revolucije koja je potpuno poražena i izdana". Put od utopijskog do distopijskog narativa čini se vrlo kratkim,

kako nam kazuje primjer Halifinih romana. Ne treba zanemariti da upravo distopijska poetika trenutno prevladava u književnim djelima o Arapskom proljeću.

Konačno, treći trop posljednje arapske revolucije može se definirati tužnim zbog svoje vrijednosne i semantičke praznine. Riječ je o romanima posebnog značaja u kojima se revolucija predstavlja kao prazan ili likvidan događaj. Primjer ovakvog narativa jeste roman *Sve te besmislice* Izzudina Fišajra. Fišajr ne donosi samo pomnije promišljanje fenomena revolucije, nego ga uzdiže na višu razinu, te "dešavanje naroda" predstavlja u svjetlu postmodernih i postnormalnih odnosa moći generalno. U tom kontekstu, Arapsko proljeće definira se kao Baudrillardov koncept *nedogađaja*, trenutni zastoj u sofisticiranom sistemu biomoći, odnosno kao anticipirana praznina koja će razotkriti posljednje snage otpora hegemoniji i sveprisutnom Režimu. Glavni junaci kao učesnici Arapskog proljeća zarobljeni su "s one strane poraza". Njihova košmarna smetenost kazuje kako je "iskustvo revolucije postalo 'enigma' za samog autora, nešto poput 'unakaženog lika revolucije', i to revolucije koja se 'kanibalizirala' zajedno s 'društvom koje je iščezlo'" (Casullo, 2009: 107). Fišajr je, stoga, svojim djelom napravio zapažen pomak u spoznajnom (raz)otkrivanju fenomena savremene revolucije. Roman *Sve te besmislice* slikovito dočarava mnogobrojne prizore revolucije čije bujanje i dinamični rukavci u konačnici predstavljaju samo "prazan hod" kao oličenje Baudrillardovog stanja simulacije. "Premda je revolucija svugdje ostvarena, ipak nigdje nije realizirana onako kako se očekivalo. Oslobađanje je služilo, utvrđuje Baudrillard, samo uključenju u cirkulaciju medija ili potrošačkog društva, a svakako u prazninu koju stvara simulacijska epidemija, izazivajući sekundarne oblike egzistencije, koji potiru autentičnost" (Žmegač, 2010: 371). Kada piše o Arapskom proljeću, Fišajr pronicljivo insistira na pojmovima besmislenosti i praznine koji nisu ekskluzivna

odrednica društvenih kretanja samo u arapskom svijetu, odnosno Egiptu. On ustvari pokazuje da i taj prostor biva prožet fenomenom "likvidnih vremena" u kojima, prema definiciji Zygmunta Baumana (2007: 2-3), prevladavaju "društvena, vrijednosna i politička nesigurnost", "nagla smjena događaja" i "ideološka dezorijentacija". Roman *Sve te besmislice* stoga ne progovara samo o lokalnoj krizi episteme i ideološkoj smetenosti, nego takvo stanje ulančava u globalni kulturalni i geopolitički kontekst. U tom smislu, Fišajr svojim narativom o Arapskom proljeću pravi značajnu semantičku razliku.

Na samom kraju, može se posegnuti za potencijalnom metaforom i kazati da je romaneskno višeglasje o Arapskom proljeću jedna ogromna bajka prepuna dobrih i zlih junaka, s brojnim preokretima i tragičnim koncem. Upravo na kraju te bajke o revoluciji u proljetnoj sjeni za sve vremena ostadoše tri brata. Ili bolje kazati tri tužna tropa.

DIVERGENTNOST (KONTRA) REVOLUCIJE U ROMANU *REPUBLIKA HIMBE* ALA' AL-ASVANIJA

Roman *Republika himbe,* savremenog egipatskog pisca Ala' al-Asvanija (ʿAlāʾ al-Aswānī, r. 1957) još je jedan roman o zgaslom Arapskom proljeću u kojem autor opisuje osudne dane revolucije na kairskom Trgu al-Tahrir, te događaje koji su prethodili svrgavanju egipatskog predsjednika, Husnija Mubaraka, kao i period nakon uspostave nove vlasti u Egiptu. Ala' al-Asvani rođen je 1957. godine u Kairu. Iako po profesiji stomatolog, još od studentskih dana piše kratke priče, drame i novinske kolumne o politici i književnoj kritici. Širu književnu slavu stječe romanom *Zgrada Jakubijan*, koji je postao regionalni bestseler i upečatljiva "društvena snimka" egipatske prijestolnice. Objavio je sljedeće romane: *Papiri ʿIṣāma ʿAbd al-ʿĀṭīja* (*Awrāq ʿIṣām ʿAbd al-ʿĀṭī*, 1989), *Zgrada Jakubijan* (*ʿImāra Yaʿqūbiyyān*, 2002), *Chicago* (*Šīkāġū*, 2007), *Auto-klub Egipta* (*Nādī al-sayyārāt*, 2013), *Republika himbe* (*Ǧumhūriyya kaʾanna*, 2018) i *Drveće hoda u Aleksandriji* (*al-Ašǧār tamšī fī al-Iskandariyya*, 2024).

Objavljen 2018. godine u Bejrutu, *Republika himbe*, ili u nešto doslovnijem prijevodu *Takozvana republika,* instantno je postao kontroverzno i zabranjeno štivo kako u autorovoj domovini tako i u drugim arapskim zemljama. Recepcija romana uglavnom je dvojaka i kreće se od pohvala koje mu upućuju zapadni i arapski kritičari (Kevin Blankinship, Michael Upchurch i Ilyās Ḫūrī),[11] do posve suprotnih ocjena

[11] Opširnije u: https://foreignpolicy.com/2021/08/01/alaa-al-aswanys-novel-republic-false-truths-revie w-arab-spring-dictatorship/; https://www.seattletimes.com/entertainment/books/the-republic-of-false-truths-proves-fiction-neednt-be-flawless-to-be-invaluable/; https://qantara.de/en/article/alaa-al

(Robyn Creswell, Aḥmad Matārīk i Muḥammad al-Ṭayyib).[12] Bez obzira na oštro polarizirana mišljenja, roman *Republika himbe* ulančava se u sada već etablirani žanr romanesknih narativa o Arapskom proljeću kao najutjecajnijem događaju u arapskom svijetu s početka trećeg milenija. Al-Asvani piše o revoluciji iz prve ruke, kao svjedok i učesnik januarskih protesta u Kairu, te dodatno pluralizira kompleksnu geografiju ovoga žanra. U tom kontekstu al-Asvani se pridružuje značajnim imenima savremenog arapskog romana poput Halida Halife, Naval al-Sa'davi, Izzudin Šukri Fišajra u pokušaju da fikcionaliziraju fenomen Arapskog proljeća i njegove posljedice na društvo u cjelini. Općenito govoreći, revolucionarni narativi kreću se na klatnu utopijskog i distopijskog s iznimkom malog broja autora koji umiču ovoj percepcijskoj dihotomiji posljednjeg velikog dešavanja naroda u arapskom svijetu. Upravo ovoj potonjoj grupi narativa pripada roman *Republika himbe*.

Svojim posljednjim romanom, al-Asvani znalački donosi polifonu pripovijest o životima stanovnika Kaira koji se sudbonosno prepliću u vrtlogu januarske revolucije. Narativ paralelno prikazuje anti/junake Arapskog proljeća kako kroz slike nadljudske požrtvovnosti za revoluciju, tako i kroz kontrarevolucionarni bestijarij prožet bojama krajnjeg licemjerstva i najprizemnijim nagonima za preživljavanjem na vlasti. Roman je stoga zanimljiv književni imagem političkih i društvenih faktora koji su doveli do pojave i utrnuća Arapskog proljeća. Spomenuti faktori predstavljeni su upravo kroz simultane životne priče (anti)junaka (kontra)revolucije. Pobunjenu egipatsku omladinu predstavljaju pripadnici pokreta "Kifaya", Mazin i Esma, hrabri studenti kairskih univerziteta

-aswany %CA%B9s-novel-republic-false-truths-elias-khoury-salutes-al-aswany %CA%B9s-courage (pristupljeno u decembru 2025)

[12] Opširnije u: https://www.nytimes.com/2021/08/10/books/review/republic-of-false-truths-alaa-al-aswany.html; https://www.ida2at.com/jumhuriyat-kaann-novel-review/; https://www.alquds.co.uk/%E F%BB%BF%D8%AC%D9%85%D9%87%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%A9 (pristupljeno u decembru 2025)

poput Halida Madanija i Dānije Alvani. Energičnoj mladosti suprotstavljeni su prepredeni poklonici režima poput šejha Šamila, medijskog mogula Šanavanija, fatalne voditeljice Nurhan te šefa Službe državne sigurnosti, generala Ahmada Alvanija. Između ovih antipoda, u romanu leluja tiha i zbunjena većina Egipta, a među njima ističu se ražalovani revolucionar iz sedamdesetih godina prošlog vijeka Isam Ša'alan i njegov vozač Hamad Abd al-Varis Madani. Navedeni likovi uzrokovat će mnogostruko društveno i ideološko trenje čija je tragična posljedica "himbena" zbilja Egipta koju roman pokušava temeljito propitati.

Posebne vrijednosti romana kriju se u divergentnim perspektivama te formalnoj i značenjskoj pluralnosti koja je ostvarena kroz različite oblike. Ilustrativne su, u tom smislu, epistolarne sekvence mladih i zaljubljenih, Esme i Mazina, koje nam kroz forme e-mailova, SMS poruka i Facebook prepiske otkrivaju trnoviti put rađanja revolucija, uspone i padove, euforiju i razočarenja. Efektan semantički rasjed ostvaren je posredstvom dokumentarnog ili faktografskog diskursa kojeg al-Asvani neočekivano umeće u posljednjoj trećini romana. Riječ je o potresnim svjedočenjima Lubne Darviš, Bišoy Sa'ada, Muhammada al-Zayata, Samire Ibrahim, Raše Abd al-Rahman i Salve al-Husseini Džuda. Ovi su revolucionari pretrpjeli fizičko nasilje i prošli kroz ponižavajuću policijsku torturu. Njihova svjedočanstva imaju dvojaku ulogu zbiljskog *flashbacka* koji je kratkotrajan, ali upečatljiv. S druge strane, ona su i svojevrsno grčenje (prekid ili *glitch*) pripovjednog toka koje zlokobno podsjeća na (ne)moć povlačenja crte između fikcije i fakcije kada se pripovijeda o (post) revolucionarnom bezdanu.

Tipografija Arapskog proljeća

Zahvaljujući velikom broju protagonista *Republika himbe* prvenstveno se može posmatrati kao roman likova. Gusta koncentracija likova, pak, negativno se odrazila na njihovu karakterizaciju, pa je većina junaka reljefnog karaktera. Premda sve protagoniste upoznajemo u naročitom povijesnom kovitlacu, krizni momenat ne mijenja njihove karakterne crte. Zbog toga ne bi bilo zahvalno ulaziti u dubinsku analizu najvažnijih aktera al-Asvanijeve pripovijesti. S druge strane, sve njih sudbinski definira revolucija, pa u odnosu na nju likovi romana *Republika himbe* mogu podijeliti na protagoniste koji dijele osobine svojstvene nekoj posebnoj grupi ljudi, odnosno temeljne tipove. Ovi romaneskni tipovi reflektiraju autorovu težnju da definira najistaknutije glasove u polifonom diskursu o egipatskoj revoluciji, te, tako, (ne)svjesno uspostavi imaginativnu tipografiju Arapskog proljeća. U romanu primjećujemo najmanje tri tipa likova.

Revolucionari: superheroji

Prvi tip u romanu čine revolucionarni pojedinci. Oni se dijele na revolucionare po vlastitom izboru/uvjerenju, i revolucionare po kontekstu ili "sili prilika". Revolucionari po uvjerenju su djevojke i mladići ili nove generacije. Uglavnom je riječ o obrazovanoj omladini iz srednje ili više srednje klase. Mazin i Esma upoznaju se na jednom od sastanaka pokreta "Kifaya" te započinju epistolarnu romansu u kojoj se prepliću ideali ljubavi i revolucije. Razvoj njihove ljubavne veze podudara se s rasplamsavanjem revolucije i oni djeluju poput neke vrste kamere koja nas vodi kroz najpresudnije trenutke Arapskog proljeća. I dok Esmin otac, brat i mlađa sestra, rade u Saudijskoj Arabiji i prema tome ispunjavaju zlatni standard srednje klase, ona predaje engleski u konzervativnoj srednjoj školi, te se tvrdoglavo bori protiv arogantnih prosaca,

autoritarne majke i neprijateljskog kolektiva. Ova oštroumna djevojka u svome prvom pismu otkriva suštinske probleme egipatskog društva, koji ujedno predstavljaju i semantičku os oko koje se vrti cjelokupna pripovijest romana.

> Mazene, možeš zamisliti da me ponašanje roditelja straši više no istraga. Ja branim pravo njihovih kćeri na obrazovanje, a oni me izbjegavaju bojeći se problema...
>
> Zar su svi Egipćani samo ili korumpirani ili uplašeni? U kakvoj to močvari živimo?
>
> Zlo mi je od svih tih laži, licemjerja i korupcije. Molim te reci mi što misliš o tome, jer ja sam posve obeshrabrena. Hvala ti na pozornosti koju ćeš tome posvetiti.
>
> Esma
>
> P.S. Ovo ti ne šaljem sa svoje stalne e-adrese nego s druge. Možda bi i ti mogao otvoriti novu e-adresu? Dobro znaš da Sigurnost sve nas nadzire. (Aswany, 2023: 35)

Esmin vapaj ukazuje na duboko licemjerstvo, sveprisutnu korupciju te, nadasve, ukorijenjeni strah koji se prenosi s jedne generacije na drugu umrtvljujući u njima svaku vrstu dostojanstva i nade u bolje sutra. Sve to vrlo dobro razumije njen sagovornik, Mazin al-Saqqa, radnik nekada najveće cementare na Bliskom istoku. Kao i kod Esme, njegov kolektiv je korumpiran, a firmu su privatizirali i sistematski urušili talijanski tajkuni. Mazin u potpunosti razumije Esmu, ali pokazuje više odlučnosti i nadležnosti, a to će se pokazati posebno važnim u epilogu romana.

> Bitku kakvu ti vodiš u svojoj školi ja vodim svaki dan kao član sindikalnog odbora. Branim prava radnika od talijanske uprave koja ih nesuzdržano pljačka i uz pomoć Državne sigurnosti drži pod kontrolom. Slažem se s tobom – mi uistinu živimo u močvari, ali nikad se ne smijemo predati niti odustati. Mi ćemo promijeniti ovu zemlju, Asma. Kunem ti se Bogom, promijenit ćemo je. No neće

> biti lako. Suočavat ćemo se s mnogim poteškoćama, ali ćemo na koncu pobijediti. (Aswany, 2023: 54)

Mazinova odlučnost izvire iz sindikalnog iskustva, traumatičnog incidenta s kairskom policijom te, najvažnije, neke vrste porodičnog naslijeđa jer je njegov otac bio aktivista koji je zbog borbe za studentska i radnička prava izgubio posao i bio zatvoren. Lik oca predstavljao je trajno nadahnuće za ovog junaka, što on i prenosi u odgovoru Esmi:

> Istini za volju, to nisu moje misli, već je to lekcija koju sam naučio od svog oca aktivista koji, iako je bio u zatvoru i izgubio posao, ni trenutka nije odustao od svojih uvjerenja. Jednom sam mu, glupo, rekao: "Proveo si deset godina života u zatvoru, a u Egiptu se, usprkos tomu, ništa nije promijenilo. Zar se nisi pokajao?" On se nasmiješio i odgovorio mi: "Izvršio sam svoju dužnost, i zato sam sebe poštujem. Osim toga, tko kaže da se ništa nije promijenilo? Ljudi su svakim danom sve više svjesni i svakim danom istina im se sve jasnije ukazuje. Doći će dan kad će njihov gnjev dosegnuti granicu, i to će ih potaknuti na revoluciju. Pa ako ja i ne doživim revoluciju, umrijet ću mirne savjesti jer sam učinio sve što sam mogao za pravu stvar." Prava stvar u rječniku moga oca značila je borba za demokratsku državu i socijalističko društvo. (Aswany, 2023: 56)

Esmine i Mazinove epistolarne epizode predstavljaju neku vrstu revolucionarne genealogije koja zrcali razvojni put pobunjene mladosti koji kreće od samospoznaje vremena i prostora, preko istovjetnog doživljaja stanja u društvu, vizije spasa pa sve do konačne pobune i ostvarenja revolucije.

Na sličnoj matrici funkcionira drugi narativni par romana, Danija Alvani i Halid Madani, studenti Medicinskog fakulteta. Odnos ove dvojice učesnika u revoluciji složeniji je kako zbog različitog porijekla, tako i zbog drukčijeg poimanja religije. Danija pripada vladajućoj eliti, dok je Halid još jedno obično dijete Kaira. Danija se ne usuđuje propitati stavove

zvaničnih religijskih poglavara oličenih u šejhu Šamilu. Halid je vjernik nesputan nametnutim autoritetima, slobodnog duha i zavidne naobrazbe. Nadalje, dok se Halid bori za ljudska prava i slobode, Danija je silom prilika dio režima kojem se opire u granicama svojih mogućnosti. Oboje učestvuju u protestima, te pomažu ranjenim i povrijeđenim. Uspjeh revolucije za njih bi značio još jednu pobjedu, a to je brisanje nepremostivih klasnih razlika što bi im omogućilo ljubavno sjedinjenje. I u ovom primjeru prožimaju se motivi ljubavi i revolucije.

Treći i posljednji lik koji pripada revolucionarnom tipu po kontekstu je Ašraf Vissa, vlasnik zgrade u centru Kaira. Riječ je sredovječnom Koptu punome jeda i sarkazma zbog nesretnog braka i nemogućnosti razvoda. Ašraf je želio postati filmska zvijezda, ali nije uspio zbog korupcije koja je izjela sve sfere društva. Ispunjen brojnim frustracijama, on utočište nalazi u hašišu i seksu sa siromašnom sluškinjom Ikram. Revolucija se dogodila kao grom iz vedra neba i temeljito promijenila tok Ašrafove sudbine. Njegova zgrada gleda na Trg al-Tahrir – mjesto gdje se kolektivna volja prelama u javni govor, gdje se mijenja rječnik politike i gdje se zamišljena republika prvi put pojavljuje kao opipljiva mogućnost.[13] Ašraf izravno svjedoči pobuni i prvim krvavim okršajima s režimskim snagama koji su bezosjećajno gazili nenaoružanu egipatsku mladost. Upravo je Esma, bježeći od policije, zatražila spas u njegovom stanu i od trenutka kada joj je pružio utočište, Ašraf Visa postaje drugi čovjek i započinje autentično živjeti.

> Sutradan se Ashraf Wissa pojavio na Tahriru. Njegova pojava medu prosvjednicima bila je jedinstvena, i na neki način simbolička – pedesetogodišnjak, aristokrat, sijede

[13] Opširnije o značaju Trga al-Tahrir pogledati u: Samia Mehrez, *Translating Egypt's Revolution: The Language of Tahrir*, The American University in Cairo Press, Kairo, 2012; Hamid Dabashi, *The Arab Spring: The End Of Postcolonialism*, Zed Books, London i New York, 2012, str. 232.

> po sredini podijeljene kose, klasične elegancije: odijelo, džemper visoka ovratnika, engleske cipele. Izgledao je, moglo bi se reći, kao da je dospio iz prošlosti. Muškarac iz prošloga vremena, glumac stare generacije, koji je došao objaviti da se pridružuje revoluciji... Ashraf je više puta obišao cijeli trg, slušajući govornike i razgovarajući s mladićima i djevojkama, odlučno i zanosno im izražavajući svoje stajalište: "Revolucija je mogla prihvatiti kompromis dok vlasti nisu počele ubijati prosvjednike. Naša nas dužnost i dug spram palih mučenika obvezuje da srušimo Mubaraka i dovedemo ga pred sud". (Aswany, 2023: 174)

Ašraf se posvetio i predao revolucionarnoj borbi. Jedan od stanova poklonio je revolucionarima, osigurao im sve materijalne potrebe i pratio ih na sastancima i protestima. Konačno, on organizira medijsku grupu pobunjenika. Počinje producirati i uređivati video sadržaje o poginulim i povrijeđenim revolucionarima što je predstavljalo ostvarenje njegova mladalačkog sna. Stekavši nove prijatelje, on istovremeno gubi vlastitu porodicu koja čvrsto ostaje s one strane ustanka. Ujedno, ljubav s Ikram doseže zenit, pa su se i ovom primjeru društveni i intimni ideali saobrazili.

Glavne odlike revolucionarnog tipa u al-Asvanijevom romanu su sljedeće: jasna dijagnoza egipatskog društva. Svi likovi koji pripadaju ovom tipu iz prve ruke osjetili su ponižavajuću korupciju na radnom mjestu, licemjerje koje razara zajednicu/kolektiv i nemilosrdni represivni aparat kojim se tiranija održava na vlasti. Iako protagonisti koji pripadaju ovom tipu dolaze iz heterogenih porodičnih i ideoloških miljea, njihove različitosti stapaju se i ujedinjuju u borbi za neko novo sutra. Revolucionarna amplituda pojačava se u skladu s njihovim romansama. Konačno, najzornija kvaliteta revolucionarnog tipa jeste beskompromisna borba za ostvarenje ideala i spremnost na ultimativnu žrtvu.

Kontrarevolucionari: zlikovci svagdanji

Drugi skup likova u romanu *Republika himbe* čine predani poklonici Režima i njih možemo svrstati u tip kontrarevolucionara. Gravitacioni centar ovog tipa jeste general Ahmad Alvani, šef Državne bezbjednosti, koji se, znakovito, prvi pojavljuje u al-Asvanijeveom narativnom svijetu. Ostali likovi kontrarevolucionarnog tipa dio su njegove učinkovite mreže preko koje general kontrolira živote stanovnika Kaira, prije, poslije i za vrijeme revolucije. Alvani je krajnje prijetvoran lik romana pa ova odlika snažno prožima cijeli tip. Pomalo je iznenađujuće da se prvi čovjek tajnih službi represivnog režima predstavlja kao ideal predanog vjernika čiji maniri u privatnom životu graniče s likom nekog ubogog isposnika.

> Njegova ekscelencija general Alwani živio je pedeset i osam godina kao pobožan vjernik, ne odstupajući od vjerskih obveza i sune, ne učinivši ni koraka prije no što bi se uvjerio da to vjerozakon dopušta: u životu nije okusio ni kap alkohola, nije udahnuo ni jedan dim hašiša. Uopće nije pušio, niti je upoznao ženu izvan bračne postelje. (Osim poneke do kraja neostvarene seksualne avanture u ranoj mladosti, Bog mu oprostio.) Dvaput je, Bogu hvala, obavio hadž u Meki, a mali hadž triput. Što se tiče milostinje za siromašne, o tome se može nadugo govoriti. Dvadeset obitelji živi od mjesečnog prihoda koji on plaća iz svoga džepa. (Aswany, 2023: 8)

Navedeni opis predstavlja tek zastor iza kojeg upoznajemo nemilosrdnog isljednika koji na najokrutnije načine muči političke zatvorenike i zvjerski iznuđuje priznanja o tobožnjim izdajničkim i terorističkim djelima protiv Države. Alvanijeva porodica je, također, skoro pa savršena. Tahani je pokorna supruga koja mu besprijekorno ispunjava sve želje. Generalov najstariji sin Abdurahman je sudija, a Bilal oficir Republikanske garde. Najmlađe dijete u porodici je kćerka Danija. Njeno ponašanje uzrokuje jedinu rupturu

na ulaštenoj slici savršene egipatske porodice po bogatstvu, utjecaju i javnom moralu. Danija studira medicinu na Kairskom univerzitetu. Otvoreno se suprotstavlja ocu i sistemu koji oličava. Nadasve, još je i zaljubljena u Halida Madanija, mladog revolucionara i kolegu s fakulteta. Za generala Alvanija narod je predstavljao karijeru i teret oličen u amorfnoj masi neznalica i beskičmenjaka za čije blagostanje se morao brinuti cijelog života. Premda se čini da ga je pobuna na Trgu al-Tahrir na tren iznenadila, Alvani zadržava prisebnost te ne odustaje od čvrstog upravljanja državom iz sjene.

Vladavina je za generala Alvanija naročit vid discipliniranja društva koja se realizira, kako to Foucault definira, "tehnikom proizvođenja poslušnih ljudi" koji se poput bilo kojeg resursa mogu efikasno "pokoriti, iskoristiti, transformisati i poboljšati" (prema Milenković i Marinković, 2005: 292). General je u tom smislu sličan arhetipu čuvara koji bdije nad nezakonitim radnjama, a proces kažnjavanja shvata kao funkciju zamjene "neodređene vreve populacije koja se bavi prigodnim nezakonitim radnjama" s "relativno ograničenom i zatvorenom skupinom pojedinaca koje se može stalno nadzirati" – "prijestupnika" (De Lagasnerie, 2020: 101).

Alvani je doslovno centralna figura kairskog (post)revolucionarnog panoptikuma u kojem on ima ekskluzivno pravo proskribiranja istine i laži, života i smrti. Prije Arapskog proljeća Alvani je bio istaknuti simbol Režima. Za vrijeme januarske pobune djelovao je iz sjene, a nakon svrgavanja Mubaraka, on opet preuzima vodstvo kontrarevolucijom.

U njegovom liku na zanimljiv način saobrazila su se dva modela društvenog zločina, kako ih vidi Eric Hobsbawm. Naime, "njegova ekselencija" djeluje neumoljivo jer ustopice prevazilazi pretpostavljene granice između javnog i tajnog, formalne i dubinske države, manifestnog morala i podzemne krvoločnosti. Na taj način, lik Alvanija spaja kategorije "socijalnog" i "kriminalnog" razbojništva pri čemu se naglašava

važnost pojavnosti/(ne)vidljivosti i prostora. Prema Hobsbawmu "zločinac se skriva, djeluje noću, u mraku, živi povučeno. Društveno-politički razbojnik, naprotiv, ne skriva se, živi u pol bijela dana, djeluje na očigled svima. Razbojnik je društven, a njegovi postupci su politički ako svoje bitke vodi 'nepokrivena lica i u javnosti'" (De Lagasnerie, 2020: 61). Upravo takav je način djelovanja glavnog protagoniste kontrarevolucionarnog tipa u *Republici himbe*.

Razgranata mreža generalovih porodičnih i društvenih odnosa otkriva svijet koji se reinkarnira na zgarištima Arapskog proljeća. Taj svijet utjelovljuju ostale figure kontrarevolucionarnog tipa poput "novokomponovanog" harizmatika, šejha Šamila, tajkuna Šanavanija i zavodljive novinarke Nurhan. Svaki od ovih likova upotpunjuje mozaik postrevolucionarne stvarnosti i reflektira bitnu strukturu moći u okviru novog Režima.

Šejh Šamil je slika i prilika estradnog klerika koji hipnotizira mase, a vjerske dogme podređuje i podvodi despotskom režimu. Šejh je uvijek okružen tjelohraniteljima i suprugama, odjeven i našminkan, vozi se u crnom Mercedesu i dolazi pred okupljene vjernike poput holivudskih celebrity-ja. Njegove propovjedi su, ustvari, inačice jeftinih debatnih emisija (trash talk show) u kojima šejh izgovara dogmatske floskule i kvaziučene fraze lišene svakog smisla. On sve navedeno izvodi s neviđenim žarom i suznih očiju što publiku u pravilu baca u kolektivni trans. Dekor njegovih predavanja upečatljiv je primjer religijske kompenzacije ili mehanizma kojim se hipnotičkim i distrakcijskim metodama prikrivaju nedostaci/slabosti, a stvara lažni osjećaj trijumfa/spoznaje. Sve što određuje šejha u funkciji je nadoknade ograničenja te kvalitativne, odnosno etičke limitiranosti. Ograničenost ovog estradnog klerika najbolje se može iščitati jezgrovitim pogledom na genealogiju njegove učenost:

> Mnogi ne znaju da šeik nema formalno vjersko obrazovanje, da ima samo diplomu iz španjolskog jezika i književnosti koju je stekao na Kairskom sveučilištu. Kad je diplomirao, želio je biti turistički vodič, ali turizam je zbog terorističkih napada zapao u recesiju. Šeik je onda dobio posao administrativnog voditelja nekog sportskog kluba u Saudijskoj Arabiji. Tu je otkrio Boga. U džamiji je upoznao šeika Al-Ghamidija, koji je u njemu prepoznao nekoga tko obećava te mu je prenio mnogo od svoga znanja. Šeik Shamel je u Saudijskoj Arabiji živio deset godina, nakon čega se vratio u Egipat i odlučio da će život posvetiti širenju vjere. Lagano se smiješeći znao je uvjereno govoriti: "Bog mi je bio milostiv kad mi je dopustio da sjedim do nogu učenoga šeika Al-Ghamidija. Napajao sam se vjerozakonskim znanjem iz toga čistog vrela u punoj mjeri. Onda mi je moj uzoriti šeik – Bog ga dobrim nagradio za sve što je učinio za vjeru – dopustio da mu se pridružim u služenju vjeri."
>
> Egipćani su zavoljeli šeika Shamela još od njegove prve tjedne emisije na postaji Pobožnost. Kad mu je popularnost narasla, napustio je tu postaju i pokrenuo svoju Ispravan put, što mu je otvorilo vrata blagostanju. (Aswany, 2023: 37)

U kontrarevolucionarnoj perspektivi, uloga šejha Šamila je mnogostruka i važna. On osigurava metafizičku apologiju i epistemološko uporište Režimu, upotpunjuje medijsku simulaciju jedinog mogućeg svijeta te nudi jeftino čistilište frustriranom narodu iskrivljujući njihovu percepciju stvarnosti i istodobno zatomljujući moć njihovog djelovanja/pobune. Najdjelotvornije "čini" šejha Šamila odnose se na neutraliziranje kolektivne samo/spoznaje i ukidanje bilo kakve vrste djelatnog potencijaliteta. Za sve to šejh Šamil obilato je nagrađen od Režima koji mu je zbog predanosti već na zemlji podario edenska blaga.

Suštinski je važno da se navedene operacije društvene hipnoze i simulacije odvijaju preko medija koje utjelovljuju

likovi Nurhan i Šanavanija. Premda je riječ o likovima koji upravljaju utjecajnom medijskom platformom, Nurhan i Šanavani obavijeni su velom tajne. Njihova lica poznata su i upečatljiva, čak su i dijelom svakodnevice prosječnog Egipćanina. Ipak se o njihovim životima tako malo zna. Uvodeći ih u pripovjedni svijet, al-Asvani koristi skoro identične rečenice. "Egipćani poznaju Nourhan kao voditeljicu na televiziji, ali o njoj kao osobi ne znaju ništa" (Aswany, 2023: 59). "Hadžiju Mohammada Shanawanija okružuje aura tajnovitosti, koja je u njegovu slučaju pridodana hladnoći i distanciranosti svojstvenim milijarderima" (Aswany, 2023: 215). Nepisano pravilo medijskih mogula jeste da nam otkriju i najsitnije detalje svega, osim onoga iza kulisa, odnosno samih njih.

Šanavani je tipičan primjer režimskog tajkuna koji je bio blizak Mubarakovoj porodici, a naročito njegovom sinu s kojim je radio unosne poslove. Njegov *modus operandi* sličan je onom koji prakticira general Alvani, a odlikuje ga nepokolebljiva odanost vlasti i ustrajnost na poziciji moći. Stoga ne čudi njegova dovitljivost i snalaženje nakon izbijanja revolucije.

> Na sastanku što ga je na dan Mubarakove ostavke sazvao general Alwani, Shanawani je zasigurno bio jedan od najpotresenijih sudionika. Poslije sastanka dočekao je generala na hodniku i, čim ga je ugledao, rekao mu sa žarom: "Htio sam vam reći da sam za spas domovine spreman staviti na raspolaganje sav svoj imutak." General se nasmiješi i reče: "To se i očekuje od domoljuba kakav ste vi... Potražite dužnosnika koji je za to zadužen i ostanite u kontaktu s njime u svakom trenutku."
>
> Shanawani se sastao s dužnosnikom i dogovoriše se da će pokrenuti televizijsku postaju, za koju Shanawani predloži naziv Autentični Egipat. Za nekoliko tjedana nađena su u luksuznoj kući u Garden Cityju na obali Nila četiri stana za upravu televizijske postaje, a u Egiptian Media Production Cityju opremljen je golemi televizijski studio.

> Pripreme za uspostavu nove postaje vrlo su brzo napredovale. Službenici Državne sigurnosti bili su zaduženi za odabir kandidata za personal nove televizijske postaje – kako za voditelje tako i za tehničare. (Aswany, 2023: 215)

Navedeni citat iz kriznog momenta u romanu jezgrovito pokazuje načine preživljavanja režimskog aparata i preustroj strukture. Koliko god je bilo požrtvovnosti na strani revolucionara koji su netremice davali svoj život u borbi, toliko je bila sofisticirana borba režimskih kameleona, ali i finansijski izdašna. Indikativno je imenovanje medija (*autentični, pravi, stvarni Egipat*), kao i sistem nadzora i odabira kandidata. U trenutku kada se na obzorju konačno ukazivala revolucionarna istina, istovremeno se podzemnim žilama društva granala propagandna mreža postistinitosti. Ovaj proces kreće od moćnih mogula, te se zapanjujućom brzinom i opsegom širi među stanovništvom i polučuje ultimativni rezultat, a to je opstanak režima. Šanavani ne želi prihvatiti revoluciju kao istinu, te potire zbilju i na njeno mjesto postavlja ličnu, odnosno režimsku iluziju. "Kad odbacite razliku između onog što želite čuti i onoga što odgovara stvarnim činjenicama, podvrgavate se tiraniji" – primjećuje Timothy Snyder (2017: 66). Šanavani ovo čini svjesno, višestruko natkodirajući zvanične poluistine ili režimske slike svijeta. Na ovaj način maksimaliziraju se snopovi propagandnih reflektora Režima pred kojima narod ne može ništa vidjeti. "Ako ništa nije tačno i istinito, onda nitko ne može kritizirati vlast, jer za to nema nikakve osnove. Ako ništa nije istinito, onda je sve samo predstava. Najbogatiji plaćaju svjetla koja najviše zaslijepljuju" (Timothy Snyder, 2017: 65). Šanavanijev lik utjelovljuje upravo najbogatiji sloj ili tzv. društvenu elitu kao generatora blještavog spektakla u kojem se naziru tek fragmenti stvarnosti koju više nije moguće rekonstruirati i konzumirati. Posljedice ove ideološko-medijske manufakture jesu savršeni podanici. Prisjetimo se da je i Hanna Arendt u svom klasičnom djelu

o tiraniji zaključila da su "idealni subjekti totalitarne vladavine" upravo "ljudi koji između činjenice i fikcije (a nju čini stvarnost iskustva), između istine i neistine (nju, opet, čine norme mišljenja) više ne prave razliku" (Arent, 1998: 482). Takvi se subjekti moraju naročito proizvoditi u vremenima krize kakvo je bilo Arapsko proljeće koje je u sebi nosilo potencijal drukčije optike i konačnog (u)gledanja stvarnosti u Egiptu. Zbog toga je odgovor kontrarevolucionara bio silovit i brz. Za realizaciju ponovne uspostave režimskog simulakruma odabrani su najbolji, a kada je riječ o prezentaciji, logičan izbor bila je Nurhan, medijska zvijezda u usponu.

> Njezina je biografija prepuna priča, od kojih su neke istinite, a neke puke izmišljotine što ih o njoj šire žene koje razdire zavist zbog njezine ljepote, inteligencije, elegancije, popularnosti, no osobito zbog njezine magičnosti koja privlači muškarce. Evo što se o njoj priča.
>
> Govori se da Nourhan posjećuje propovijedi šeika Shamela zato da bi se mislilo da je pobožna, i da za tih propovijedi ne plače iskreno, već zato da privuče poglede na sebe... (Aswany, 2023: 59)

Nurhan "nenamjerno" zavodi viđene muškarce koji joj osiguravaju lagodan život i poslove na najboljim medijima. Kruna njenog iskustva jeste udaja za Šanavanija i preuzimanje vodećeg medija u postrevolucijskom Egiptu. Važna je povezanost Nurhan i šejha Šamila kojeg redovno ugošćuje u emisijama koje imaju misiju "autentično" predstaviti "izvorni" Egipat i stvarno stanje stvari. Jedan isječak iz njene emisije sa šejhom slikovito opisuje (ponovnu) uspostavu režimskog simulakruma, sistem fabriciranja činjenica i proizvodnju (ne)znanja zaogrnutog u religijski diskurs.

> Pozvala je u emisiju šeika Shamela tražeći od njega da kaže kako vjera gleda na to što se događa. I on je posve nedvosmisleno rekao: "Ovi prosvjedi izazivaju ljutnju Božju i ljutnju Njegova Poslanika. Islam nam nalaže da se

> pokoravamo vlastodršcima, i da ih opozovemo samo ako rade protiv vjere." "Poštovani šeiče", reče mu Nourhan, "što biste poručili prosvjednicima?" Namrštivši se, šeik uzviknu: "Poručujem svima njima da je ovo masonska urota, koju su organizirali Židovi zato da odvrate muslimane od njihove vjere. Upozoravam naše mlade na Tahriru da su ih u zabludu doveli cionisti. Pokajte se i vratite se Bogu, odbacite zabludu koja bi mogla našu zemlju okupati u krvi. Mladosti, vrati se svome domu. Ovo nije put u promjene. Vi vlastitim rukama uništavate Egipat. Vratite se Bogu, vratite se Bogu!" Razgovorom sa šeikom Nourhan je zaključila emisiju, a onda je do sljedeće emisije puštala patriotske pjesme. (Aswany, 2023: 161-162)

Nurhan vješto gledatelje hvata u postfaktičku klopku. Gost je neprikosnoveni autoritet i "vlasnik" za narod vrlo bitne religijske istine. Šejh, pak, tendenciozna pitanja propušta kroz filtere sakralnih tekstova i uspostavlja crno-bijelu sliku svijeta vješto spajajući dekontekstualizirane hadise i ajete s teorijom zavjere. Pobuna zaziva nebesko prokletstvo, ona je čin stranih neprijatelja, pa je jedini spas u "obnovi režima" ili smjernoj pokori pri čemu se čin kontrarevolucije divinizira i proglašava povratkom samome Bogu. Proces kreiranja nije oličen u nekoj vrsti zavodljive distrakcije. Štaviše, Nurhanina strategija prokazuje homolognost kontrarevolucionarnog stanja s postnormalnim vremenima koja više

> nisu ograničena na 'lažne vijesti, alternativne činjenice' i 'postistinite proglase'. Zapravo, neznanje postaje nova, vrlo vrijedna roba široke potrošnje, koja se lahko može osmisliti, proizvesti i distribuirati u gigantskim industrijskim razmjerama. Neznanje dolazi u različitim inačicama, smišljenim kao instrument moći i manipulacije, kao agens kontradikcija i haosa, kao strategija za stvaranje pometnje i nesigurnosti. Ono je dragocjeni instrument državama, grupama, mrežama, kao i pojedincima. (Sardar, 2022: 21)

Neznanje kao roba i učinkovito sredstvo hiperkontrole vrhunski su dometi kontrarevolucionarnog tipa u romanu oličenog u dijaboličnom spletu generala, šejha, tajkuna i voditeljice. Oni su upornim "šamanističkim inkantacijama", targetiranjem, stereotipizacijom i mitologizacijom rekreirali idealne subjekte režima, a revolucionare preobrazili u zlikovce, podrivajući moć pobunjenog mnoštva i pluralne, proaktivne zajednice. Emisije koje režira i vodi Nurhan maksimalno su performativne, jer njene riječi ili fabricirane režimske vijesti određuju činjenice, događaje i stanje. Sve navedeno vješto je postavljeno u kontekst neizbježnog čuvanja domovine i religije. U trenutku kada se "zdravo za gotovo prihvati neizbježnost, kritika počinje uzmicati" (Snyder, 2017: 120). Ovaj čin (mentalne) regresije finalizira se uspostavom trajnog prezenta ili kafkijanske politike vječnosti u kojoj neprijatelj vreba iz svakog pojedinca.

> U politici vječnosti, zavođenje mitologiziranom prošlošću onemogućuje nam da razmišljamo o mogućim budućnostima. Navika bavljenja statusom žrtve otupljuje nagon za samoispravljanjem. Kako narod određuje prirođena vrlina, a ne budući potencijal, politika postaje raspravom o dobru i zlu, a ne raspravom o mogućim rješenjima stvarnih problema. Budući da je kriza permanentna, uvijek je prisutan i dojam hitne ili izvanredne situacije. Planiranje budućnosti tada se čini nemogućim ili čak nelojalnim činom. Kako uopće razmišljati o reformama kada je neprijatelj u svakom trenutku pred vratima? Ako je politika neizbježnosti nalik na komu, politika vječnosti nalik je na hipnozu: piljimo u vrtlog cikličnih mitova dok ne padnemo u trans – a onda činimo nešto šokantno prema tuđim nalozima. (Snyder, 2017: 123)

Plutajući objekti: poraženi čovjek

Kolateralna šteta neumoljivog režimskog djelovanja i politika neizbježnosti bivaju akteri trećeg tipa romana *Republika himbe*. Radi se o fluktuirajućim likovima. Najupečatljiviji predstavnici ovog tipa su Isam Ša'alan i Hamad Abd al-Varis Madani. Isam je upravnik ranije spominjane privatizirane cementare Bellini i doušnik Režima protiv kojeg se neuspješno borio u mladosti. Madani je njegov vozač. Radno mjesto na simboličan način definira ove likove. Vlasnici cementare su strani investitori koji žele likvidirati uspješnu firmu i iznijeti novac. Vlasti se tobože tome protive dok radnici ostaju bez posla. Isam i Madani plutaju između ove tri divergentne strane. Isam je u mladosti vodio studentske proteste i bio glasnogovornik komunista u zatvoru, ali se nakon strašnih tortura odrekao bilo kakvog aktivizma. Život mu se sveo na sitno mešetarenje, alkohol i žene. Temeljna karakterna crta Isamovog lika potpuno je ravnodušje koje se ističe u trenutku kada saznaje za pobunu na Trgu al-Tahrir.

> Kakav je to obuzeo dio Egipćana i natjerao ih da se ponašaju posve oprečno svojoj naravi? Egipćanin ne zna što je to revolucija, ne razumije je i, nađe li se sred pobune, vrlo brzo odustaje i iznevjerava je. Kad je na televiziji vidio kako ljudi plešu od radosti na ulici zbog Mubarakove ostavke, pobjesnio je. Ne toliko zato što je ostao bez radnoga mjesta, koliko zbog načina na koji se Egipćani zavaravaju. Rado bi napisao članak u kojem bi rekao: "Dragi Egipćani, prije no što svoju djecu pošaljete da uzaludno pogibaju, pročitajte povijest Egipta i povijest revolucija u cijelome svijetu. Ima naroda koji su po prirodi revolucionarni, ali vi, dragi moji Egipćani, niste stvoreni za revoluciju, niti je revolucija za vas. U vašoj modernoj povijesti ni jedna nije doživjela uspjeh. Kad god ste se pobunili protiv vlasti bilo je to bez uspjeha, a životni uvjeti su postali još gori." To je istina koju je spoznao uz visoku cijenu. Napuni još jednu čašu, ispruži se na sofi gledajući u tavanicu. (Aswany, 2023: 196)

Poučen traumatičnim iskustvom iz mladosti, Isam spoznaje da "povijest se može kretati isključivo u jednom smjeru", a to je sukus proklamirane "politike neizbježnosti" (Snyder, 2017: 118). Stanje ovog junaka može se opisati kao "samoinducirana intelektualna koma" (Snyder, 2017: 119) ili čak autoimunim oboljenjem usljed biopolitičke situacije u njegovoj domovini. Kada naposljetku i on postane jedna od Nurhaninih ljubavnih žrtava, krug samoprezira i očaja se zatvara, te prenosi na cjelokupni kolektiv.

> Ja razumijem povijest. Svaka bitka između naroda i vlasti završava porazom naroda. Vlasti u Egiptu mogu u svemu biti neuspješne, samo ne u pokoravanju Egipćana. (Aswany, 2023: 163)

Lik Madanija u većini romana funkcionira kao blijeda kopija Isama za kojeg i radi kao vozač. On svijet posmatra sa sigurne distance, poslušno izvršava naredbe svog poslodavca i jasno razumije da je tiha potčinjenost najbolja životna deviza. Madani se za razliku od ostalih protagonista ne pojavljuje često u pripovijesti, pa je karakterizacija njegovog lika veoma plošna. Stvari će izmijeniti smrt njegovog sina Halida kojeg za vrijeme protesta na trgu ubija oficir Hajsam. Kada shvati da će ubica proći nekažnjeno, Madani planira osvetu koju usmjerava prema pojedincu/posljedici, a ne režimu/uzroku. Tim se tragičnim prizorom završava roman.

Na kraju prikaza tipske panorame romana *Republika himbe* može se zaključiti da je al-Asvani znalački kreirao i pozicionirao veliki broj likova egipatske revolucije u složenu narativnu cjelinu. Uprkos prosječnoj karakterizaciji, kompozicija ovih likova/tipova otkriva kako geografiju tako i nutarnje silnice najvećeg društvenog događaja u Egiptu u dvadesetprvom stoljeću.

Revolucija u makroperspektivi: mnoštvo, narod i praznina

Analizirani tipovi u romanu mogu se detaljnije tumačiti u makroperspektivi, odnosno kroz prizmu teorija o društvenim kolektivitetima. Tako se mogu detektirati dodatne narativne nadkategorije likova. U tom kontekstu, kontrarevolucionarni tip korespondira s pojmom naroda. Misli se na moćne pojedince i pojedince moći, titulare te jasno povezan kolektiv koji insistira na općoj sigurnosti i očuvanju sistema. Nasuprot njima, revolucionarni tip koincidira s pojmom mnoštva koji prati vrenje, disonanca, pobuna, neposluh, izglobljenost i otpor vlastima. Paolo Virno navedene kategorije definira na sljedeći način:

> Narod je kolektiv, dok je mnoštvo obilježeno nemoći koja mu se pripisuje, tj. stalnim nemirom ujedinjenih individua. Individua je neutjecajni ostatak podjela i multiplikacija koje se vrše daleko od nje same. (Virno, 2004: 12)

U romanu jasno se vidi kako kontrarevolucionarni tip u pravilu postupa staloženo, homogeno i udruženo, a revolucionarni tip više je izraz stihijskog pluraliteta koji djeluje *ad hoc*, disperzivno te euforično.[14] Smjerovi ovih dvaju kolektiviteta ili društvenih snaga su suprotstavljeni.

> Narod je rezultat centripetalnog pokreta: od atomiziranih individua ka jedinstvu 'političkog tijela', ka suverenitetu. Jedno je krajnji rezultat tog centripetalnog pokreta. Mnoštvo je, pak, rezultat centrifugalnog pokreta: od Jednog k Mnogima. (Virno, 2004: 34)

Životni putevi likova revolucionarnog tipa jasno ukazuju na njihovu želju da kao pojedinci urade nešto za svoje društvo, dok su likovi kontrarevolucionarnog tipa ideološki

[14] Arapski autori u ovom kontekstu koriste termine rijeka/mnoštvo i močvara/država. Opširnije pogledati u: Ḫālid al-Ḥurūb, *Fī madīḥ al-ṭawra: al-nahr ḍidd al-mustanqaʿ*, Dār al-sāqī, Bayrūt, 2012; str. 17-25.

atomizirani, čimbeno kastrirani i upregnuti potčinjavajući okvir države, odnosno režima. Ideal kontrarevolucionarnog tipa je apsolutan i u potpunosti potire svaku priliku za individualnost. Zbog toga, kako je ranije tumačeno, oni ne žele da vide stvarnost, nego da je dokinu i na njeno mjesto instaliraju postistinu radi koje bi režim postojao samo zarad režima. S druge strane, mnoštvo svoju snagu vidi u singularnosti, polifoniji te simbiozi različitosti. Individua(litet) se ne smije izgubiti u metežu borbe. Ustvari, očuvanje njene izvornosti ishodišna je tačka djelovanja mnoštva.

> Mnoštvo znači pluralitet – doslovno: biti mnogi – kao trajnu formu društvenog i političkog postojanja suprotstavljenu kohezivnom jedinstvu naroda. Dakle, mnoštvo se sastoji od mreže individua; mnogi su singularitet. Odlučujuće je te singularnosti promatrati kao ciljnu točku, a ne kao podatak od kojeg se polazi; singularnosti kao posljednji ishod procesa individuacije, a ne kao solipsističke čestice. (Virno, 2004: 81)

Januarska revolucija predstavlja savršen hronotop za odmjeravanja snaga mnoštva i naroda kao kolektivnih aktanata ili, po Virnu, savremenih formi života. Posljedice sraza ovih dvaju kolektiviteta otkrivaju temeljnu epistemološku odrednicu svijeta, duha vremena predočenog u romanu. Ala' al-Asvani jasno pokazuje da je mnoštvo poraženo, narod je pobijedio, a budućnost pripala Režimu. Autentični pluralitet kao potencijal promjene je brzo iščezao. Ustalasalo proljeće zamijenila je tišina surove zime. Revolucija se i u *Republici himbe* pokazala kao praznina ili Baudrillardov "nedogađaj" koji nema "vlastitu objektivnost ili svršenost već poprima tek oblik neke zavjere, egzorcizma" (Baudrillard, 2006: 111). Halid je ubijen, revolucionari protjerani ili uhapšeni, a ubice i zlikovci nagrađeni. Skršenost revolucionarne generacije ističe se na primjeru Mazina, koji završava u režimskom kazamatu, i Esme, koja nakon torture dobija azil u Engleskoj. I

dok Mazin tvrdoglavo i prkosno čuva ulogu "nepopravljivog pesimiste" (Aswany, 2023: 368), Esmino razočarenje zlokobno odjekuje romanesknom pripovijesti.

> Vjeruj mi, Mazene, nisam otišla iz straha od lažnih optužbi koje će podignuti protiv nas; otišla sam zato što znam istinu, zato što mi je oficir koji je naredio vojnicima da me siluju rekao: "Asma, ti si nitko i ništa, znaš." I to jest istina. Ja sam zaista nitko i ništa, ti si nitko i ništa, svi oni mladi revolucionari su nitko i ništa. Radili su s nama, i dalje će s nama raditi, što god hoće. Ubijat će nas, silovat će nas, izbijati nam oči gumenim mecima, i nitko nikad neće biti osuđen, nitko za to neće platiti. Znaš zašto? Zato što smo nitko i ništa! Zato što smo pokrenuli revoluciju koja nikome nije bila potrebna i koju nitko nije želio. Znam da ti i dalje vjeruješ u narod. Ja više ne vjerujem. Taj narod za čiju su slobodu i dostojanstvo dali život najbolji među nama ne zna što bi s tom slobodom i s tim dostojanstvom (…)
>
> Narod radi kojeg smo podigli revoluciju, Mazene, mrzi nas i mrzi revoluciju. (...) Nikad više neću dopustiti da budem zavedena. Mediji su djelovali na Egipćane zato što su to Egipćani htjeli. Većini Egipćana odgovara da budu tlačeni. Većina njih pristaje na korupciju i sudjeluje u njoj. Revoluciju su mrzili od samoga početka zato što ih je suočila s tim kakvi su. Oni su revoluciju najprije sami mrzili, a onda su im mediji pružili razloge: mržnju. Egipćani žive u Republici himbe. Žive u laži koju smatraju istinom. (...) Egipat je Republika himbe... (Aswany, 2023: 375-376)

Praznina gromoglasno odjekuje Esminim nutarnjim svijetom. Arapsko proljeće pokazalo se tek zatišjem pred kontrarevolucionarnu oluju koja je polomila sve što joj se našlo na putu. Štaviše, kontrarevolucija više nije podrazumijevala povratak na već viđeno i "puku restauraciju prijašnjeg stanja stvari, već, doslovno, revoluciju naglavce" (Virno, 2004: 87). Pluralnost je potpuno dokinuta, a privid uspjeha pobune na Trgu al-Tahrir bio je tek instrument za ulančavanje "u

cirkulaciju medija ili potrošačkog društva, a svakako u prazninu koju stvara simulacijska epidemija, izazivajući sekundarne oblike egzistencije, koji potiru autentičnost" (Žmegač, 2010: 371).

Kakofonija kao raz/rješenje

Ala' Al-Asvani je u posljednjem romanu slojevito predstavio geografiju Arapskog proljeća kroz njene sudionike koje se može kategorizirati u tri tipa i dva kolektiviteta ili forme moći u savremenom društvu. Revolucionarni tip je predstavljen u formi kontrasubjekta države i dubleta autentičnih pojedinaca koje ujedinjuje ideal pobune i ljubavi. U krupnom planu, ovaj se tip nadaje kao kritični pluralitetu i buntovnom mnoštvu. Kontrarevolucionarni tip predstavlja gustu mrežu prijetvornih moćnika i njihovih beskrupuloznih saveznika koji sa submisivnom većinom ili idealnim subjektima tiranije čine himbeni (na)rod, odnosno državu. Na rubovima ovih tipova/formi pojavljuju se rezignirani pojedinci kao amorfni plutajući kolaterali.

Svi likovi u romanu su nekoj vrstu suodnosa i povezanosti, ali to ne utječe na njihov karakter. Nemogućnost premošćivanja ovih karakternih ruptura ozbiljan je simptom al-Asvanijevog romana kojeg intenziviraju čisti paradigmatski ideologemi u romanu. Tako su, naprimjer, pripadnici pokreta "Kifaya", posebno Esma, savršeni likovi: oni se uvijek bore za pravu stvar, hrabro se suprotstavljaju kolektivu i/ili porodici, ekskluzivno brane ljudsku slobodu i njihova prava. Nasuprot njih su čisti destilati zla: režimski ljudi (Alvani i Šanavani), ali još više religiozne osobe poput šejha Šamila i fatalne Nurhan. Ovu bismo oštru dihotomiju možda mogli i razumjeti, ali kada se ključnim faktorima gašenja Arapskog proljeća u pripovijesti pridruže likovi iz pokreta Muslimanska braća, onda koordinate revolucije postaju prilično

zbunjujuće. Analize pogubnih metamorfoza ovog religijskog pokreta izlaze iz okvira rada. Međutim, bez obzira na njihove eventualne pobude ili ideološke markere, jasno je kako su revolucionari ovog pokreta obilno i tragično krvarili ne samo u Arapskom proljeću, nego i u brojnim pobunama prije i poslije januarskog ustanka.[15] Nije jasno kako su u al-Asvanijevom romanu oni dislocirani i (pret)postavljeni u središte kontrarevolucionarnih hijena. Još je nejasnije da se u apokaliptičnom stanju nakon revolucije potpuno "prešutio" pokolj pobunjenika na Trgu Rabija al-Adevija u kojem su kontrarevolucionarne snage ubile najmanje osam stotina, a ranile i zatvorile nekoliko hiljada.

U tom kontekstu, Robyn Creswell primjećuje da je roman nepopravljivo degradiran usljed al-Asvanijevog intencionalnog previđanja i prizemnog ismijavanja Muslimanskog bratstva, ali i općenito svih Egipćana koji ne pripadaju nijednom etabliranom taboru. Takva imagologija je, prema Creswellu (2021), mnogostruko pervertirala sliku povijesti, a autorova neodmjerenost u negativnom markiranju religioznih pojedinaca i organizacija dovela do situacije da "iako al-Asvani ismijava teorije zavjere šejha i vojnih časnika, koji revoluciju prikazuju kao stranu zavjeru, njegov vlastiti roman na kraju sugerira da je egipatska država upravo ona vrsta svemoćnog i dalekovidnog entiteta kakvim je predstavljaju njeni ideolozi – a to je mit za koji su revolucionari 2011. potrošili toliko krvi da bi ga razotkrili". Ahmad Matarik (2019) zapaža isti fenomen i tumači ga opširnije nego Creswell zaključujući da je al-Alvani, kao nikad ranije, prenio rivalstvo između sekularnog i religijskog tabora revolucionara ("Kifaya" naspram "Muslimanskog bratstva") u *Republiku himbe* do te mjere da se sam roman preobrazio u "književnost osvete". Nije neuobičajeno da arapski liberali

[15] O ulozi Muslimanske braće u Arapskom proljeću opširnije pogledati u: Eric Trager, *Arab Fall: How the Muslim Brotherhood Won and Lost Egypt in 891 Days*, Georgetown University Press, USA, 2016.

i sekularne elite u presudnim trenucima otpisuju revolucionarne suborce i za saveznike naposljetku odaberu vojnu vlast protiv koje se desetljećima bore. Tajna ovog paradoksa vjerovatno se krije u neizlječivoj paranoji od (političkog) islama i pokreta religijske provenijencije općenito. Da ironija bude veća, važan dio vojne vlasti koju je al-Asvani naposljetku politički i (po)etički odabrao, upravo je notorna *Stranka svjetlosti* (*Ḥizb al-nūr*), ultrakonzervativna islamistička partija, koja je već deceniju dio postrevolucionarne vlade. Očekivano, *Stranka svjetlosti* za svoj pragmatizam i lojalnost izdašno je nagrađena (Lacroix, 2016: 14).

Zagonetno i ironično je da se jedan vrstan pripovjedač egipatske stvarnosti odlučio na izrazito tendenciozan i pomalo autodestruktivni čin u maniru najrevnosnijih propovjednika kulture otkazivanja i ostracizma (*cancel culture*). Zašto je al-Asvani odstranio ili dokinuo dokazane revolucionarne figure s ploče Arapskog proljeća i još bitnije prešutio pokolj revolucionara na Trgu Rabi'a, da ne spominjemo Trg al-Nahda i masakre u Gizi? Jesu li ovo proganjajuća pitanja o učesniku/hroničaru jedne revolucije i razlozima njenog neuspjeha? Ipak, kada se pomnije razmisli, navedena su pitanja, ustvari, znakoviti odgovori o tragediji Arapskog proljeća.

ROMAN I (POST) GLOBALIZACIJA

Globalizacija je proces širenja, produbljivanja i ubrzavanja svjetske međupovezanosti, tokova, mreža i zavisnosti koje prelaze granice država i regija. Ona značajno preobražava forme društvenosti te kreira transplanetarne veze, pojačavajući svijest o svijetu kao cjelini. Dvadeset prvo stoljeće kao era "postglobalizacije" ne označava kraj globalnog koncepta, nego klonuće njegove euforične ideologije prema kojoj se obećavala sloboda, a nametala standardizacija. Postglobalno je danas veliki tekst koji svi čitamo, ali ne pod jednakim svjetlom. Roman je mjesto gdje taj tekst puca: gdje "povezanost" prestaje biti parola i postaje račun, gdje se vidi ko profitira od mreže, a ko plaća njenu cijenu. U njemu se (post)globalizacija promatra kroz dekolonijalno očište raskrinkavanjem jezika univerzalnosti i vraćanjem glasa onima koje globalni poredak uporno prevodi u resurs, periferiju ili problem.

UVOD

Opće je mjesto da tema globalizacije prožima registre brojnih disciplina uključujući i književnost. Roman, kao "globalno" najdominantniji književni žanr, mnogostruko ukazuje na fenomen globalizacije. Premda brojni autori u svijetu donose obilje potankosti vezanih za najdalekosežniji proces u njihovim društvima, globalizaciji se kroz romane u pravilu povlađuje ili joj se otpisuje. Ova reprezentacijska vododijelnica znači da se najčešće čitamo romaneskne narative koji s jedne strane veličaju tzv. diskurs globalnog diverziteta (otvorenost, sinkretizam i hibridnost), ili se, s druge strane, nalazimo pred djelima koja ukazuju na duboku krizu i dvoličnost globalističkog ideologema, nerijetko tumačenog u okvirima neokolonijalizma ili Imperija.

Arapski roman u XX i XXI stoljeću reflektira istu tendenciju, premda zadržava specifičan pogled na fenomen globalizacije primarno jer progovara iz konteksta geopolitičke margine i drugosti. Naime, moderna arapska književnost u cjelini, a žanr romana posebno, rađaju se u atmosferi naglašene zapadne dominacije i prisustva. Tada je globalizacija bila poznatija pod oznakama kolonijalizma. Britanske i francuske kolonijalne snage presudno su oblikovale ono što danas nazivamo arapskim svijetom ili općenitije Bliskim istokom. Književnici s ovih prostora svjedoče i bilježe tektonske društvene poremećaje od Napoleonovog osvajanja Egipta 1798, preko kolonijalnih uprava u (XIX i XX stoljeće) i imperijalističkih premjeravanja arapskog svijeta (druga polovina XX stoljeća) pa sve do (post)globalnih intervencionizama od Alžira preko Egipta, pa sve do Libije, Sirije i Iraka. U ovom svjetlu, propitivanje globalizacije u arapskom romanu može se sagledavati najmanje iz tri faze. Prva faza odnosi se na vrijeme od Napoleonove invazije na Egipat pa do šezdesetih godina XX stoljeća. U drugoj fazi fokus je na zenitu globalističkog

ideologema od sedamdesetih godina pa do kraja XX stoljeća. Najrecentnija propitivanja postglobalnog svijeta dešavaju se početkom trećeg milenija.[16]

[16] Ovo poglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Paradigme (post)globalizacije u savremenom arapskom romanu", *Sarajevski filološki susreti: zbornik radova*, 6(2), 2023, str. 156–185.

PROTOGLOBALIZACIJSKA RASKRŠĆA: RANIJE ROMANESKNE KONTEKSTUALIZACIJE

Početak moderne arapske književnosti u semantičkom smislu presudno je određen otvaranjem velike i do danas nezavršene teme odnosa arapskoga svijeta i Zapada. Imagološka perspektiva civilizacijske transverzale istok-zapad predstavlja kanonsku temu rane moderne proze, a posebno romana. Napoleonova invazija Egipta predstavlja simbolički čin "otvaranja" arapskog svijeta i njegove inicijacije u ideologem zapadne globalizacije. Od početka XIX stoljeća do danas, vodeći arapski autori opisuju susret svoga sa Zapadnim svijetom kao nadmoćnom globalizacijskom silom. U njihovim djelima potanko se opisuje prisustvo Zapada na arapskom tlu, te iskustvo Arapa na Zapadu. Al-Gabartijeva (al-Ǧabartī) čuvena hronika napisana *ʿAǧāʾib al-aḫbār fī tarāǧim wa aḫbār* (*Prelomni događaji iz egipatske povijesti*, 1805-1820) detaljno govori o dolasku francuske vojske i odgovoru egipatskog naroda. Rifaʿat al-Tahtawi (Rifāʿa al-Ṭahṭāwī) objavljuje prvi moderni putopis *Taḫlīṣ al-ʾibrīz fī talḫīṣ Bārīz* (*Sažet prikaz Pariza*, 1834) i u njemu prenosi zapažanja o životu u Parizu kreirajući tako naročite prozne izvještaje iz samog srca globalizacije.

Prva velika generacija arapskih romanopisaca poput Tahe Huseina (Ṭāhā Ḥusayn) (roman *Književnik*, 1935), Jahje Hakkija (Yaḥyā Ḥaqqī) (novela *Svjetiljka Ummu Hašim*, 1944) i Tavfika al-Hakima (Tawfīq al-Ḥakīm) (*Vrabac s istoka*, 1938) detaljno opisuje ideološku transverzalu Istok-Zapad. Potrebno je naglasiti da se radi o književnim djelima od prvorazrednog značaja, koja se i danas uzimaju kao reperni arapski

romani faze arapskog romana.[17] Navedeni romani u suštini predstavljaju specifičnu vrstu ranog postkolonijalnih narativa. Njih krasi poliperspektivnost i dijalogizam u kojima se zrcale semantičke iritacije različitih kultura proisteklih iz kolonijalnog projekta kao prototipa globalizacije općenito.

Književna kritika smatra al-Hakima autorom koji je presudno "etablirao temu sukoba materijalističkog zapada i produhovljenog istoka" (Kilpatrick, 231). *Vrabac s Istoka* (*ʿUṣfūr min al-šarq*, 1938) je poluautobiografski roman o studentskim danima glavnog junaka, Muhsina, u Parizu. Život egipatskog mladića na Zapadu nalik je bojažljivom bivanju vrapca u vrlom novom svijetu. Al-Hakim nam prikazuje pokušaj glavnog junaka da se snađe i/ili prilagodi u francuskoj metropoli, njegove nutarnje aporije zbog nesnalaženja u novom svijetu, te lica i naličja ljubavnih avantura. Temeljno pitanje romana svakako je odnos poraženog Istoka i nadmoćnog Zapada. Al-Hakim predstavlja Zapadni svijet kao prostor svekolike materijalne i tehnološke dominacije koja će se sve više širiti planetom. On se nada da bi (produhovljenim) ponašanjem mogao promijeniti narav i tok takve globalizacije svijeta. Ta se tenzija odvija na nekoliko nivoa romana, pa i na onoj ljubavnoj – dok se nesretni Muhsin udvara Suzi. Simbolika vrapca u kavezu, kojeg zaljubljeni junak poklanja Suzi, korespondira s pozicijom Egipćanina u grotlu globalizacije. Sve što Muhsin ima jeste cvrkutav pjev za koji se nada da će probuditi okamenjenu dušu Zapada i stopiti se s njim. U konačnici, Suzi nije imala vremena za slavuja i njegov pjev, te ga je bezobzirno proslijedila sluškinji.

Posebno mjesto u problematiziranju odnosa Istoka i Zapada ima marksista Ivanovič, prisni prijateljev glavnog

[17] Opširnije pogledati u: Roger Allen, *The Arabic Novel: An Historical and Critical Introduction*, Syracuse Univerity Press, 1982; Muhammad Siddiq, *Arab Culture and the Novel: Genre, Identity and Agency in Egyptian Fiction*, Routledge, 2007; Yumnā al-ʿĪd, *Fann al-riwāya al-ʿarabiyya bayn ḥuṣūṣiyyat al-ḥikāya wa tamayyuz al-ḥiṭāb*, Bayrūt: Dār al-ādāb, 1998; *Abḥāṯ fī al-naṣṣ al-riwāʾī al-ʿarabī*, Dār al-ādāb, Bayrūt, 2000.

junaka. Ovaj je ruski idealista, čak neka vrsta dodatnog alter ega samog pisca, jer i on dijeli svijet na preosjetljivi i produhovljeni Istok i apatični, racionalni Zapad.

> Evropa je čak i danas početnik koji tapka ispod tog unutarnjeg znanja kojim su Azija i Afrika davno dokučile vrhunce ljudske spoznaje. Vanjsko znanje je njeno jedino polje, s tim da su pomagala ograničena i da su sredstva vanjskoga znanja naše ruke i naše noge i naša osjetila koja nisu precizna izuzev u nekim neznačajnim stvarima vanjštine prirodnih pojava i egzistencije. Ma koliko se služila spravama i povećalima, sva ova savremena znanost, koja te svojim sjajem zadivljuje, nije ustvari ništa do li metod i postupak. Ono što je novitet savremene evropske znanosti jeste uređen postupak mišljenja i uređene, racionalne metode spoznaje. I ništa više od toga. Najveća ironija je u tome što otkrića nekih prirodnih zakona putem naših čula nazivamo dosezanjem vrhunaca ljudske spoznaje. Vrhunac ljudske spoznaje je u nepoznatim predjelima onog, unutarnjeg znanja u kojeg evropski intelekt nikada nije kročio, jer su njegovi instrumenti, kao što sam rekao, konstruisani samo za površno razumijevanje spoljašnjosti i neću biti grub prema takvom znanju ako upotrijebim riječ površinsko, jer je ono u suštini takvo. Evropska znanost je tek na površini stvari, kao i pogled svakog oka. To je civilizacija koja ne zna niti priznaje išta osim onoga što se može dotaći, vidjeti ili logički zaključiti. Usmjerena je samo na opipljivi svijet. Ja tvrdim da ova velika civilizacija ima manjkavost jer poznaje samo jedan svijet. Želim pobjeći tamo gdje se živi u dva svijeta, u zemlje u kojima se ljudska spoznaja digla do visova ova dva svijeta. (El-Hakim, 139-140)

Pomalo iznenađuje da je al-Hakim Ivanoviča pozicionirao kao treće mjesto na ideološkoj karti svijeta. Ivanovič je simbol treće obale, odnosno neke vrste slavenskog mosta koji pomiruje dvije kontrarne i isključive vizije svijeta.

> Sve što je Zapad kreirao od lijepoga, stvoreno je pod svjetlošću carstva nebeskog. Shvatam kako je Zapad danas mjesto racionalizma i glamura zahvaljujući nauci, otkrićima i tehnološkim pronalascima i izumima. Ali, kakva je vrijednost svega toga spram najuzvišenijeg otkrovenja koje se desilo na Istoku?! Otkrovenja koje može cijelome čovječanstvu pružiti vječni san. Onaj ko je u stanju sazdati nešto ovako, uistinu nadilazi ljudsku razinu. Mi na Zapadu slavimo one koji su čovječanstvo obogatili i naselili ga na novo kopno, a ne vidimo one koji su čovječanstvo uzdigli i ponudili mu nebo. (El-Hakim, 77)

Muhsin i Ivanovič predstavljaju centralne likove preko kojih je al-Hakim prikazao ideološku geografiju svijeta u povojima moderne globalizacije. Ova dva lika mogu se posmatrati i simbolima svjetonazorske alternative. Međutim, kraj romana pokazuje da, uprkos njihovim nadama i sanjarenjima, otpor izranjajućoj globalizaciji čini se skoro nemogućim.

> Veoma lahko je danas Istočnjaka uvjeriti kako je njegova vjera prevaziđena, ali ga nije nimalo lahko uvjeriti da je industrijalizacija žurba đavola koja čovječanstvo vodi uništenju. Osnovno opće obrazovanje je postalo vrstom besmislice. Danas naprosto možeš iz glave Istočnjaka strgnuti nebeski ponos, ali ne možeš iščupati visoko mišljenje o savremenoj evropskoj znanosti. Sada je vrlo lahko Istočnjaka navesti da smatra glupim nebeske objave, ali ga je nemoguće navesti da smatra glupom ideologiju savremenog materijalizma. (El-Hakim, 142)

Premda al-Hakimov roman pati od viška općih mjesta, čak i stereotipnih predstavljanja, ovaj posljednji citat uvjerljiv je pokazatelj piščeve pronicljivosti. Al-Hakim je vrlo rano najavio distopijsku sliku (arapskog) svijeta u kojoj se život potpuno industrijalizira, znanje obesmišljava i pretvara u robu. Nadasve, al-Hakim je proniknuo u globalnu tragediju savremenog čovjeka oličenu u njegovom duhovnom slomu, vesternizaciji i autoorijentalizmu. Vjerovatno je zbog ove

činjenice roman *Vrabac s istoka* postao klasični tekst na koji će se mnogi pisci njegovog doba i kasnije ugledati. Neki od njih, poput Hakkija, čak će u potpunosti preuzimati narativnu okosnicu ovog romana.

Tema identitarne erozije modernog arapskog čovjeka u kontekstu globalizacijskog procesa temeljni je problem za sudanskog pisca, Tajiba Saliha (al-Ṭayyib Ṣāliḥ, 1929-2009). Salihov najpoznatiji roman *Sezona seobe na sjever* (*Mawsim al-hiǧra ilā al-šimāl*, 1967) u osnovi kazuje o dva lika, Mustafi Saidu i neimenovanom naratoru. Oba lika rođeni su u Sudanu i obrazovali se u Engleskoj. Narator opisuje iskustvo prilagođavanja siromašnom zavičaju nakon studija u bogatom sjevernom centru moći. Posebno mjesto u njegovom životu zauzima Mustafa Said, povratnik z Engleske, s kojim se narator identificira. Većina radnje romana smještena je u selu Wad Hamid. Selo je relativno tradicionalno, ali konstantno su prisutni podsjetnici nadiruće modernizacije poput mehaničkih pumpi koje navodnjavaju obližnje njive ili, pak, vozova koji tutnje prema prijestolnici Kartumu. Udaljenost između centra i periferije značajno se smanjila, a mašine sve više zamjenjuju ljude. Kontekst ovog romana je u svome ishodištu naglašeno globalizacijski.

Roman *Sezona seobe na sjever* može se čitati kao izvještaj o globalnom stanju iz prve ruke. Ovaj nam izvještaj prenose narator i Mustafa Said koji su ujedno i glavni likovi. Oba lika su potpuno uronjeni u proces globalizacije. Nakon djetinjstva u rodnome Sudanu, otišli su na studij u London. Po okončanju studija vraćaju se u zavičaj i svjedoče lomnome dobu provale globalizacijskih trendova u ruralni Sudan, kao i posljedicama tog procesa. Njihov uvid značajan je zbog pluralnog iskustva. Ono implicira intelektualno zrijenje u jednoj od centralnih metropola globaliziranog svijeta i duboku odanost zavičaju koji je pak krajnja globalizacijska margina.

Narator počinje roman znakovitom slikom industrijalizacije ili prodora globalizacije u njegovo selo. Na taj način otvara se deskriptivna panorama globalizacijskih učinaka u Sudanu, kako na fizičkom-geografskom nivou, tako i na onom ideološkom ili semantičkom:

> Sa ovog mjesta pod drvetom posmatrao sam kako se selo polahko mijenjalo. Nestalo je drvenih kotura za navodnjavanje. Na obali rijeke sada su posvud pumpe – jedna zamjenjuje dnevni učinak stotinu prijašnjih okretaljki. Vidio sam da je rijeka iz godine u godinu mijenjala svoj tok: negdje obala uzmiče pred naletima vode, dok se na drugoj strani voda povlači pred strmom obalom. Ponekad su mi na pamet padale čudne misli. Dok sam gledao kako se obala na jednom mjestu sužava a na drugom širi, pomislih kako je isto i sa životom – jednom rukom daje, drugom uzima. Ali, to sam ipak shvatio tek kasnije. (Salih, 7)

Morfološke mijene domovine potiču naratora da se uputi u propitivanje posljedica globalizacije za sudanskog čovjeka i njegovu dušu. Mustafa Said je u tom smislu upečatljiv tip globaliziranog (anti)junaka. U romanu se detaljno opisuje kako su kolonijalne britanske snage odabrale Mustafu Saida i kooptirale ga u projekt civiliziranja koloniziranih, uvjerene da će se ta nova vrsta discipliniranog domoroca potpuno asimilirati u dominantnu kulturu Sjevera. Mustafa Said se na početku romana opisuje kao kosmoplit što oduševljava mladog naratora:

> Mustafa mi pruži omotnicu sa dokumentima i reče mi da pogledam unutra. Otvorih je i prvo ugledah njegov rodni list: *Mustafa Said, rođen 16. augusta 1898. godine... Otac umro, majka Fatima, kćer Abdusadikova.* Zatim otvorih pasoš. Ime, datum i mjesto rođenja – kao u rodnom listu. Zanimanje: student. Godina izdavanja pasoša: 1916. u Kairu. Produžen u Londonu 1926. godine. Bio je tu još jedan pasoš, engleski. Izdat u Londonu 1929. godine. Prelistam ga, mnogobrojni pečati i vize: francuska, njemačka, kineska,

> danska... Sve mi je to u toj mjeri rasplamsalo maštu, da sam se posve izgubio. Prevrtao sam pasoš u rukama, potpuno zaboravivši druge dokumente i papire. Sav sam odisao nestrpljenjem kad sam ga pogledao. (Salih, 16-17)

Narator je sretan da u Wad Hamidu živi čovjek za kojeg je sav svijet uistinu bio selo. Stoga se nada da će mu razgovori s Mustafom Saidom i detaljan uvid u njegov život riješiti dileme oko ostanka u zavičaju ili povratka u metropolu. Međutim, narator ubrzo saznaje da je Mustafa ustvari skončao kao neuspješan projekt britanskog civiliziranja te njegova dilema iz egzistencijalne prerasta u ideološku. I dok se bori s krizom episteme, narator sve pažljivije analizira promjene u njegovom selu i Sudanu generalno, te nas uvodi iza kulisa globalizacijske drame u Africi.

> Zar danas zemlja nije suverena? Zar sada nismo slobodni u svojoj zemlji? A Englezi su još tad forsirali poslušne na račun sposobnih i dodjeljivali im visoke funkcije. Najgori među nama najbolje su napredovali pod Englezima... No, bez obzira na to, svi smo bili uvjereni da će Mustafa Said daleko dogurati. Otac mu je bio od Abajida, plemena koje živi na granici Egipta i Sudana. Upravo oni su izbavljali Saltin – pašu iz zatočeništva halife Abdulaha Tejaušija; poslije toga su bili prvoborci u Kitchenerovoj vojsci koja je ponovno zauzela Sudan... Pričalo se da mu je majka bila robinja s juga, iz plemena al-Zandija ili al-Barija, ko bi ga znao. Ljudi bez korijena su bili ti koji su držali najveće položaje pod Englezima... (Salih, 44-45)

Prva stvar koju narator propituje jeste ideal nezavisnosti i suverenosti koji je prenaglašavan u njegovo doba. Riječ je ustvari samo o uspješnoj verbalizaciji ustaljenog mita koji je služio da se kolonijalni projekat prekodira i promovira pod oznakom globalizacije. To naratoru objašnjava iskusni činovnik u penziji na njihovom zajedničkom proputovanju:

> ...Jer vi danas i dalje vjerujete u mitove, iako su to mitovi nove vrste: mitovi industrijalizacije, arapskog ujedinjenja, afričkog jedinstva... Poput djece vjerujete da je u središtu zemlje skriveno blago koje ćete nekim čudom pronaći, riješiti sve svoje probleme i podići raj na zemlji. Čista obmana. Pusti snovi. Samo putem istine, brojki i statistike bit ćete u stanju prihvatiti stvarnost, živjeti s njom i tad je pokušati promijeniti, koliko je to u vašoj moći. (Salih, 48)

Globalizacijski kontekst pitanje je suverenog postojanja na zemlji te je presudno vezan za fenomen moći. Romantičarska uvjerenja i zanosna sanjarenja na margini globalizacijskog procesa ne doprinose nekom boljitku. Globalizacijska moć, oličena u britanskim konglomeratima i (transnacionalnim) kompanijama, neumoljivo "zaražava Jug kapitalističkom ekonomijom" koja je, pak, isisavala posljednje "kapi krvi" iz zemalja poput Sudana. Brutalnu zbilju novog globalizacijskog poretka jezgrovito izražava Ričard koji svojim sudanskim prijateljima objašnjava poziciju njihove domovine u novom, "slobodnom" svijetu:

> Sve to upućuje na zaključak da vi ne možete živjeti bez nas – odgovori on. – Prvo ste se žalili na kolonijalizam, pa ste, nakon što smo otišli, stvorili bajku o nekom neokolonijalizmu. Izgleda da je vama naše prisustvo, otvoreno ili skriveno, neophodno poput vode i zraka. (Salih, 49)

Ogoljenu sliku stvarnog globalizacijskog poretka upečatljivije prenosi i sam Mustafa Said:

> Lađe su po prvi put zaplovile Nilom prevozeći artiljeriju, ne kruh, a prva željeznica je izgrađena radi lakšeg prijevoza vojnika. Ustanovili su škole da bi nas naučili kako se na njihovom jeziku kaže *da*. Donijeli su nam virus evropskog nasilja, jedinstven u cijelom svijetu; virus kobne bolesti koja ih je spopala prije hiljade godina... (Salih, 73)

Kada narator konačno, preko Mustafine životne priče, osvijesti svoju trajnu drugost kao determinantu u kolonijalnoj ali i globalnoj viziji svijeta, on propituje i načine domicilnih odgovora na takvo stanje. No i tu doživljava razočarenje. Globalizacijski učinci instantni su i sveprožimajući. To nam ilustrira naratorov opis tadašnje vladajuće elite i političara u Sudanu:

> Kako objasniti Mahdžubu da isti taj čovjek tokom vrelih ljetnih mjeseci iz Afrike bježi u svoju vilu na obali jezera Lokarno, da mu žena sve potrepštine kupuje u *Herodsu* u Londonu, a one joj stižu kasnije specijalnim avionom, da članovi njegove delegacije otvoreno govore kako je korumpiran i potkupljiv, da je sve čega se dotakao i upropastio, a da je pokrenuo vlastiti biznis i zgrnuo ogromno bogatstvo na znoju potlačenih polugolih ljudi iz prašume...? Takvi ljudi misle samo na svoj stomak i na ono ispod stomaka... Na ovom svijetu nema ni pravde ni umjerenosti. (Salih, 91-92)

Narator nam, tako, nudi brojne i znakovite slike globaliziranog svijeta, odnosno njegove transverzale *sjever-jug*. Iz ovih slika može se razumjeti da je svijet svakako otvoren i zbijen na potrošenu metaforu velikog sela. Ali ne treba se zanemariti kako iza tog sela ima i metropola, dostupna samo eliti moćnih i odabranih. Lik naratora otkriva sistem ideološke globalizacije koji se realizira brutalnim discipliniranjem drugoga ili u ovom romanu čovjeka južno od metropole.

Posljedice ove spoznaje fatalne su po glavne junake. Mustafa Said ne uspije izliječiti "zaraženi identitet"[18] te poseže za samoubistvom kao konačnim činom njegove "globalizacijske" tragedije. Čini se da i narator slijedi njegov put kada na kraju romana izlaz iz srca globalizacijske tame

[18] Opširnije o zaraženom identitetu u: Patricia Geesey, "Cultural Hybridity and Contamination in Tayeb Salih's 'Mawsim al-hijra ila al-Shamal (Season of Migration to the North)'", *Research in African Literatures*, Vol. 28, No. 3, Arabic Writing in Africa Autumn, Indiana University Press, 1997, str. 128–139.

vidi skokom u Nil. Premda se ovaj potez nerijetko tumači fatalistički i pesimistično, narator je jasno ukazao na želju da dopliva do obale uprkos snažnim strujama i talasima moćnoga Nila:

> Zaplivao sam prema sjevernoj obali. Plivao sam i plivao, sve dok se pokreti moga tijela nisu u potpunosti uskladili sa riječnim tokom. Nisam razmišljao ni o čemu, samo sam plivao naprijed, zamahujući snažno i udarajući rukama po površini vode.
>
> Pokreti ruku i nogu, šum vlastitog disanja, hučanje rijeke i štektanje pumpi na obali – to je sav moj svijet, sve što se može čuti. Plivao sam dalje i dalje. Moja želja do dosegnem sjevernu obalu sada se učvrstila. To je moj cilj. (Salih, 125)

Slika u kojoj je sjeverna obala isključivi cilj glavnog junaka bremenita je simbolikom. Ona potiče na pitanje: da li je to presudna ideološka i identitarna odluka, odnosno konačno zauzimanje strana u ionako nepravednom globalizacijskom poretku?

> Mislio sam o tome da ako umrem u ovom trenutku, biće to kao i kad sam se rodio: bez moje volje i želje. Cijelog života nisam ništa birao niti sam o čemu odlučivao. Sad odlučujem i biram život. Živjet ću, jer još postoje malobrojni ljudi sa kojima želim provesti što je moguće više vremena, jer imam obaveze i dužnosti koje moram izvršiti. Baš me briga ima li život smisla ili nema! Ako ne mognem oprostiti, zaboravit ću. Preživjet ću zahvaljujući svojoj snazi i snalažljivosti. S naporom sam pokrenuo ruke i noge, sve dok cijelim strukom nisam bio iznad vode. Svom snagom koja mi je još preostala, poput kakvog komičara na pozorišnoj sceni, povikao sam: *Upomoć! Upomoć!* (Salih, 127)

Određeni autori pri analizama završetka *Sezone seobe na sjever* izdvajaju "novostečeno moralno prosvjetljenje" i "teleološko udomljenje" glavnog junaka. John i Tawarneh (1986:

176) smatraju da "narator tako nije pronašao samo sebe, nego je pronašao i svoj *telos* – smisao i svrhu života. Svijet se promijenio i on sam se promijenio, ali život je 'dobar' jer je ljubav obnovljena, vjera pronađena, nada stečena, a pod njegovim nogama je tlo – tlo cijele zemlje." Čini se kako isključiva priklanjanja sretnom (naratorov dolazak na sjevernu obalu) ili tragičnom (utapanje u Nilu) kraju romana iskrivljuju cjelokupnu semantiku kolebanja koja prožima roman. Naime, kraj je efektan jer je pun preokreta i nedorečenosti. Vrhunac romana, stilski i značenjski, ogleda se u nerazriješenosti. Razočaran, glavni lik dolazi u praskozorje do obala Nila. Bacanje u rijeku je pesimističan i zloslutan akt. Međutim, usred tog fatalnog čina u njemu se odjednom budi volja za životom. Usred pogibelji izrastaju slike o bliskim ljudima zbog kojih treba živjeti. Da li su ove iskričave niti bile dovoljne za njegov spas? Da li je njegovo zazivanje upomoć iko čuo? Da li se domogao sjeverne obale? Navedena pitanja oslikavaju stanje čovjeka na globaliziranom jugu naše planete mnogostruko bolje od bilo kakvih preciznih odgovora. Slika globalizacije arapskog svijeta šezdesetih godina prošlog stoljeća skoro optimalno prenijeta je u Salihovom romanesknom mozaiku sastavljenom od kadrova neprestanog egzistencijalnog lelujanja, identitarne fluktuacije, zloslutnog konteksta, neizlječive volje za životom i poziva u pomoć.

ARAPSKI SVIJET I NEOLIBERALNI TOTEMI

Tajib Salih je bez sumnje ukazao na glavne kolosijeke globalizacijskog procesa u arapskom svijetu. Međutim, evolutivni put globalizacijskog procesa je dinamičan, što se svakako reflektira i u savremenom arapskom romanu. Druga faza sagledavanja globalizacije u arapskom romanu uočavamo kod pisaca čuvene generacije šezdesetih. Njihova književna ostvarenja nastaju u zenitu globalizacije, javno ozvaničene kao "novi svjetski optimizam" nastao iz kapitalističke i neoliberalne vizije svijeta.

Riječ je dakle o neposrednim književnim odgovorima na globalizacijske procese u arapskom svijetu koji su predstavljeni kao neminovnost i vrhunac ljudskog napretka. Tada su i utvrđeni totemi neoliberalnog ideologema poput korporacijskih brendova i "crnoga zlata". Mnogo je autora koji su posredno ili neposredno tematizirali učinke i posljedice ovih totema u arapskom svijetu u drugoj polovini dvadesetog stoljeća. Među njima izdvajaju se imena Abdurahmana Munifa (ʿAbd al-Raḥmān Munīf) i Ibrahima Sunʿullaha (Ibrāhīm Ṣunʿullāh).

Abdurahman Munif: moć i religija petrodolara

Jordansko-saudijski autor, Abdurahman Munif (1933–2004), najpoznatiji je po petodijelnom romanu *Gradovi soli* (*Mudun al-milḥ*) koji je objavljivan u razdoblju od 1984. do 1989. godine. Ovo obimno djelo smatra se kanonskim tekstom koji propituje zaljevske monarhije, preciznije Saudijsku Arabiju, njihov nastanak i razvoj. Arapski zaljev dugo vremena predstavljao je neku vrstu tabu prostora u arapskoj

književnosti kako zbog svoje izoliranosti i jakih tradicionalističkih struja, tako i zbog svoje ekonomske moći preko koje su se uspješno regulirali narativi o razvoju tog prostora prebogatog naftom.

Tema centralnog Munifovog djela jeste nastanak i procvat imaginarne države Hudajbije kroz razvoj glavnog grada Murana i njegovog vladara Hurajbita. Nije teško zaključiti da je Munif romanom utvrđivao genealogiju moći vladajuće kraljevske porodice u Saudijskoj Arabiji. Na preko više od dvije hiljade stranica, autor nam prenosi niz znakovitih slika o pošasti napretka oličenog u otkriću nafte sred zaboravljene pustinje i njenih jednostavnih stanovnika. Munif potanko prenosi kako se nakon otkrića nafte Saudijska Arabija udijeva u globalistički projekat od britanskih kolonijalista do američkih imperijalista. Konačno, on nam pokazuje posljedice crnog zlata i petrodolara koji bivaju predstavljeni u ružičastom propagandnom okviru globalizacijskog trijumfa. Beduinski narod se iskorjenjuje, crna naftna polja i nesnosan smrad zamjenjuju pustinjske oaze i palmike, a novonastali vladajući stalež biva oličen u razmetljivoj masi bezosjećajnih despota i njihovih porodica.[19] Valja napomenuti da i Edward Said (1993: 294) ističe Munifov roman *Gradovi soli* kao temeljni tekst o utjecaju nafte na arapsko društvo, te uvjerljiv prikaz društveno-političkih odnosa Amerikanaca i novih oligarhija u Zaljevu.

Drugi značajan Munifov roman koji referira na globalizaciju i njene posljedice jeste *Svijet bez mapa* (*ʿĀlam bilā ḫarāʾiṭ*, 1982) koji je napisao u koautorstvu s palestinskim piscem Džebrom Ibrahimom Džebrom (Ǧabrā Ibrāhīm Ǧabrā, 1919–1993).[20] Hvaljen kao "vrhunac romanesknog umijeća"

[19] Opširnije pogledati u: Mohammed Albalawi, *Disrupting the Desert Scene: The Impact of Oil Discovery in Abdelrahman Munif's "Cities of Salt"*, Kent State University Press, Saudi Arabia, 2015.

[20] Opširnije o romanu: M.M. Badawi, "Two Novelists from Iraq: Jabrā and Munīf", *Journal of Arabic Literature*, Vol. 23, No. 2, 1992, str. 140-154.

(Musāwī, 1988: 282) *Svijet bez mapa* već naslovom upućuje na globalizirani prostor u kojem su dokinuti ideali granica, suverenosti i izvornosti. Mjesto romana opet je imaginarni grad Amurija u kojem nam pisci kroz prizmu fatalne ljubavne priče i jednog ubistva dočaravaju slom posljednje revolucionarne generacije u arapskom svijetu iz šezdesetih godina prošlog stoljeća. Amurija je grad o kojem ne saznajemo mnogo konkretnih detalja. Jedina kvalitativna odrednica ovog grada vezana je za ogromne količine novca koje se krijumčare i troše na njegovim ulicama. Kao prostor bez svojstava, čini se da je jedina funkcija Amurije da predstavi užareno grotlo koje guta protivnike sistema, kako onog despotskog na lokalnom nivou, tako i onog sveprožimajućeg u globalnom kontekstu. To u prvom redu podrazumijeva vrijednosno raščinjavanje građana i eliminaciju slobodoumnih pojedinaca predstavljenim kroz likove umjetnika, pisaca i disidenata. *Svijet bez mapa* tako se čini posljednjim pozdravom ideji o istinski slobodnom svijetu, te idealiziranim likovima revolucionara. Na kraju romana detaljno se opisuju posljedice takvog stanja kao paradigme globalizacijskog učinka u arapskim metropolama općenito:

> Nije stvar u tome da svakom od nas svakog trenutka prijeti smrt. Niti u tome da svako od nas svakog trenutka prijeti drugima smrću. Mogla bi biti neka logika u svemu tome, ili neka volja, ili možda nužnost, nužnost obrane. Međutim, to glupo ubijanje, slijepo, zlobno, ludo ubijanje... ubistvo žena, djece, bolesnika i ranjenika, medicinskih sestara, doktora, koji su streljani od strane stvarnih ljudi, ljudskih bića poput nas... koji su ubijeni namjerno, hladnokrvno i naslijepo... Koliko je samo težak pogled na leševe, koliko prodoran njihov miris! Kako da opišem te dane ludila? Te dane žeđi, vriska i nerazumnog ubijanja? (Ğabrā i Munīf, 256)

Roman *Svijet bez mapa* pretežno promatra kroz prizmu rastakanja arapskog svijeta, problema otuđenja i eliminiranja revolucionarne klase, pa se često previđa globalizacijski kontekst djela i naslijeđa imaginarne metropole Amurije preko kojeg se "stanje mrtvila i stagnacije" prelijeva na cijeli arapski svijet (Abu-Manneh, 153).

Sun'ullah Ibrahim: "kokalizacija" svijeta

Slično Munifu, egipatski pisac Sun'ullah Ibrahim će cijelim svojim opisom referirati na globalizirano stanje arapskoga čovjeka, i to iz perspektive Kaira kao kulturne i političke prijestolnice arapskoga svijeta u dvadesetom stoljeću. Propitivanje globalizacijskog projekta najeksplicitnije se očituje u Ibrahimova dva romana: *Vijeće* (*al-Laǧna*, 1981) i *Čast* (*Šaraf*, 1997).

Vijeće je roman kafkijanske atmosfere. Nije nam poznato ime glavnog junaka/naratora, ne znamo o kakvom se vijeću radi, niti ko su njegovi članovi. Svijet (romana) potpuno je otvoren, likvidan i bezličan. Jedina izvjesna stvar u vezi s *Vijećem* jeste da ono presudno odlučuje o životima brojnih pojedinaca. Upravo je narator jedan od njih. Roman se otvara njegovim nestrpljivim čekanjem da se pojavi pred članovima *Vijeća*. Na prvom susretu, narator biva podvrgnut brojnim testovima (poniženjima) i ispitivanjima (isljeđivanju) vezanim za način njegovog života, razmišljanja i ponašanja. Nakon nedovoljno uvjerljivog nastupa, koji je uključivao ples bez odjeće, narator dobija zadatak da napiše izvještaj o "najsjajnijoj arapskoj ličnosti" (Ibrāhīm, 2004: 30). Kada odluči pisati o zagonetnom doktoru koji je prešao put od panarapskog idealiste, preko nacionaliste do posttranzicijskog oligarha, *Vijeće* postaje sumnjičavo, te odlučuje temeljito propitati razloge takvog odabira. *Vijeće* pregleda stan naratora, a jedan član ostane da ga prati, čak i u toaletu i krevetu. Narator u stanju

paranoje ubija tog člana *Vijeća*, biva uhapšen i osuđen na najveću kaznu: da sam sebe pojede. Slika autokanibalskog akta kao vrhunca nametnutog hiperkonzumerističkog rituala u kojoj narator počne da jede svoju ruku upečatljivo zatvara ovaj groteskni Ibrahimov roman.

U kontekstu analize stanja globaliziranosti, posebno su značajni zadaci koje *Vijeće* postavlja pred naratora od kojih, pak, zavisi njegova cjelokupna sudbina. Na simboličkom nivou ovi zadaci predstavljaju vrhunski čin u ritualu globalizacijskog discipliniranja. Iživljavanje nad autorom korespondira danas hiperpopularnim "reality" TV emisijama kroz koje se oblikuje ideal savremenog čovjeka – odnosno najprilagodljivijeg i najposlušnijeg modela sadašnjice. "Saslušanjima u *Vijeću* nastoji se legitimirati nacionalno kroz globalnu retoriku, a jezikom koji se prijeteći ponavlja, i koji je preopterećen naglašavanjem demokratije i slobode, do te mjere da se u potpunosti negiraju njihove ljudske konotacije i implikacije" (Musawi, 2007: 315). Nadalje, dvije teme koje narator ističe i potanko izlaže pred *Vijećem* svojevrsna su mentalna dijagnoza globaliziranog svijeta. Naime, *Vijeće* traga za "nekim fenomenom koji je međunarodno priznat i koji utjelovljuje značajne i bezvremenske koncepte civilizacije ovoga stoljeća" (Ibrāhīm, 2004: 18). Narator odlučuje odabrati najvažniji proizvod današnjice, te kasnije predstaviti tranzicijskog oligarha za najutjecajniju osobu.

Kada je riječ o proizvodu koji simbolizira "stoljeće globalizacije", narator nudi sljedeće objašnjenje:

> Coca-Cola (...) Nećemo, časni sude, među svim onim što sam spomenuo, pronaći ništa što utjelovljuje civilizaciju ovoga stoljeća ili njezina postignuća, a kamoli njezinu budućnost, poput ove vitke male bočice, koja je taman veličine da stane u nečije dupe. (Ibrāhīm, 2004: 19-20)

Narator je pokušao predstaviti istaknuti simbol globalizacije na duhovit način. Kada se to pokaže neprimjerenim, on uvjerljivo i vatreno opravdava svoj izbor:

> Ovo se piće nalazi gotovo svuda, i na sjeveru i na jugu, od Finske i Aljaske do Australije i Južne Afrike. Povratak Coca-Cole u Kinu nakon trideset godina izbivanja jedan je od naslova koji će oblikovati povijest stoljeća. Dok se riječi koje se koriste za Boga i ljubav i sreću razlikuju od zemlje do zemlje i od jednog jezika do drugog, 'Coca-Cola' označava istu stvar na svim mjestima i na svim jezicima. (Ibrāhīm, 2004: 20)

Nakon što uvjeri *Vijeće* da je riječ o sveprisutnom proizvodu koji je ukinuo granice između zemalja i prevazišao ideološke razlike, narator se usredsređuje na povijest ovog proizvoda.

> Od svog pojavljivanja, Coca-Cola je bila povezana s glavnim trendovima tog doba, ponekad sudjelujući u velikoj mjeri u njihovom nastajanju. Američki farmaceut Pemberton sintetizirao ga je u Atlanti, poznatoj kao glavni grad Georgije, rodnom mjestu američkog predsjednika Cartera i zloglasnog Ku Klux Klana. Bilo je to 1886. godine, iste godine kada je dovršen slavni Kip slobode, taj simbol novog svijeta. (Ibrāhīm, 2004: 20)

Osvrt na mjesto nastanka utjelovljenja nove civilizacije naglašen je da bi se istakle duhovne koordinate globaliziranog svijeta. Sjedinjene Američke Države predstavljene su kao rasadnik vrijednosti i proizvoda novog svijeta ili projekta globalizacije. Ideološki *mélange* globalizacijske sile satkan je od simbola korporatizma, imperijalizma, radikalnog rasizma te estradiziranih simbola slobode i napretka. Mala staklenka gaziranog pića, osim što uništava fizičko zdravlje, implicira i navedenu ideološku poruku. Coca-Cola, tako, sublimira značenja globalizacije, zbog toga je njena učinkovitost neupitna:

> Ako je Coca-Cola bila toliko utjecajna u najvećoj i najbogatijoj zemlji na svijetu, možete zamisliti koliko je dominantna u zemljama trećeg svijeta, posebno u našoj siromašnoj maloj zemlji. (Ibrāhīm, 2004: 23)

Narator govori o Coca-Coli uzvišenim tonom i donosi brojne povijesne pojedinosti vezane za uspjeh ovog proizvoda. Osim mjesta nastanka i vrednosnog melanža, prednost Coca-Cole krije se u moći da kod ljudi diljem svijeta isprovocira stalnu žeđ. To je "žeđ koja ne poznaje godišnja doba niti prepreke" (Ibrāhim, 2004: 21). Zbog toga je ovo piće savršeno postignuće konzumerističkog i neoliberalnog ideologema. Samo će stalna žeđ omogućiti globalnu kokalizaciju tržišta, vrijednosti i identiteta.

Nakon što je narator konkretizirao najupečatljiviji simbol globaliziranog svijeta, *Vijeće* od njega dodatno traži da napravi izvještaj o prototipu tog istog svijeta. Narator kreće u besanu potragu za odgovorom i naposljetku odabire zagonetnu ličnost s titulom doktora. Indikativan je način i kontekst u kojem narator otkriva idealnog tipa globalizacijskog projekta.

> Za oko mi je zapeo oglas preko čitave posljednje stranice novina. Prikazivao je scenu s ceremonije otvaranja nove američko-arapske banke, kojoj je prisustvovao niz njezinih viših osnivača, od kojih su većina istaknute osobe. Ono što mi je zaista privuklo pažnju bilo je sjajno odijelo jednog muškarca. Isprva ga nisam prepoznao zbog izobličenja tipičnog na novinskim slikama. Odabrao sam ga tek nakon što sam pročitao imena onih na slici. Njegovo puno ime zvučalo je čudno, jer je meni i većini drugih bio poznat isključivo po tituli 'Doktor'. Iako naše zemlje vrve hiljadama ljudi koji nose ovu istaknutu naučnu titulu, samo njezino spominjanje dovoljno je da ukaže na njega i nijednog drugog. (Ibrāhīm, 2004: 34-35)

Uvjeren da je "Doktor" osoba o kojoj treba napisati izvještaj za *Vijeće*, narator kreće u potragu za pojedinostima o "Doktorovom" životu. Na njegovo iznenađenje, o "Doktoru"

se zna jako malo, a sve informacije općenite su i površne. Traganje za informacijama o zagonetnom "Doktoru" u romanu postepeno prelazi u jezgrovit prikaz historije savremenog Egipta od Nasera do Mubaraka. Naposljetku, narator uspijeva sklopiti mozaik o "Doktorovoj" zagonetnoj ličnosti. Sredinom stoljeća "Doktor" je bio istaknuti revolucionar i "član jedne od ekstremističkih nacionalističkih grupa koje su imale istaknutu ulogu u borbi protiv engleskog imperijalizma" (Ibrāhīm, 2004: 42). Nakon toga, tokom šezdesetih, "Doktor" postaje gorljivi panarabista i tu počinje period njegovih neprestanih ideoloških mijena. Za vrijeme Trojne agresije na Egipat on prelazi u poduzetnički sektor i privatizira jednu stranu tvrtku za gazirana pića. Brzo se odriče Nasera i ideala o svearapskom jedinstvu, te postaje ključni čovjek Anwara al-Sadata u procesu transformacije egipatske ekonomije "otvorenih vrata" – što je ideal globalizacijske vizije svijeta. Sve navedeno donosi "Doktoru" ogromno bogatstvo te povezanost sa svjetskom i regionalnom elitom do te mjere da on i njegova porodica bivaju primjerom globalizacijskog sna u američkim časopisima *Times* i *Newsweek*.

Na osnovu teško priskrbljenih informacija o "Doktoru" narator će *Vijeću* kandidirati "Doktora" kao idealnog predstavnika Arapa u globalizacijskom ekvilibriju. "Doktorove" osobine mijenjanja ideala pretvorene su u konačnici u mnogostruku prednost.

> Nigdje u arapskom svijetu nećemo pronaći veće svjetiljke od 'Doktora', ili bilo koga sa snažnijom harizmom. Bilo bi dovoljno da je ideja arapskog jedinstva neraskidivo povezana s njegovim imenom. Jedan je od njegovih najistaknutijih zagovornika ikada... (Ibrāhīm, 2004: 59)

Odanost ideji arapske nacije i regionalnog jedinstva vrijedna je kako bi se potvrdila njegova izvornost koja je presudna u prihvatanju nacionalnog uzora. S druge strane, pak, bliskost sa zapadnom elitom i bjelosvjetskim

mešetarima dokaz su "Doktorove" inteligencije i diplomatskih sposobnosti.

> Doktorova jedinstvena mentalna fleksibilnost i njegova sposobnost da preoblikuje svoje stavove i dosljedno stane na noge trajna su inspiracija... (Ibrāhīm, 2004: 59).

Konačno, lik "Doktora" nedvojbeno ukazuje na pojavu nove (privilegirane) društvene klase koja se savršeno uklapa u globalizacijske tokove. Riječ je o tipičnom tranzicijskom tajkunu ili oligarhu koji zrcali najznačajnije osobine globalizacijske ideje. "Doktorova" primarna karakteristika jeste njegova likvidnost. Njegov identitet potpuno je fluidan, reklo bi se u saglasju s politikom "otvorenih vrata" u ekonomiji. "Doktorova" religija je profit, a životni put radikalni konzumerizam. Nacija, ideali i princip tek su kolateral na njegovom putu. Upravo tako izgledaju glavni junaci globalizacijske drame u dvadesetom stoljeću.

Drugi Ibrahimov roman, *Čast*, produbljuje temu utapanja u hiperkonzumerističkom svijetu otvorene globalizacije. *Čast* je ustvari bildungsroman glavnog protagoniste koji se zove Šeref (ar. *Čast*) po kojem je i naslovljen. Riječ je o egipatskom mladiću koji predstavlja "idealnog subjekta neoliberalne države" (Ben Hammed, 57). Njegova inicijacija u vrli svijet globalizacije podrazumijevala je totalnu depolitizaciju identiteta i svođenje na pukog konzumenta. Na putu ka egipatskoj eliti, Šerefu se ispriječio britanski turista kojeg Šeref ubija nakon seksualnog nasilja. Glavni junak biva smješten u zatvor u kojem kroz druženje s posrnulim tajkunima otkriva otiske globalizacijskog pritiska.

Šeref spoznaje da sveprisutna vlast oblikuje zatvorski prostor u skladu s težinom počinjenih prekršaja, pri čemu korupcija, prodaja zabranjenih lijekova i trgovanje štetnim hemikalijama koje su ubile hiljade ljudi predstavljaju manje prestupe te počinioci ovih djela stanuju u *kraljevskom*

odjelu zatvora. S druge strane, za verbalni delikt, proteste i sitne krađe predviđen je okrutni kazamat ili *vojni odjel*. Šeref je sretan kada spozna da odani poklonici neoliberalne ideologije i globalizirane vizije svijeta čak i zatvoru imaju povlašten status. Stoga, on ne propituje činjenicu da je zatvoren zbog legitimnog čina samoobrane od nasilnika. Štaviše, svjestan je da najveći grijeh u globalno otvorenom selu predstavlja ubistvo turiste (kao tipičnog objekta u globalizacijskom ideologemu), pa čak i onda kada želi da vas siluje na kućnom pragu. Na isti način razmišljaju i njegovi drugovi u kraljevskom dijelu zatvora. Zato i ne iznenađuje da nepravedno zatvoreni mladić u svojoj glavi nema ni primisli otpora ili pobune. Naprotiv, sve što on sanja jeste mali kućni raj ispunjen prestižnim svjetskim brendovima, poput "usisavača 'National', napojnu jedinicu 'Split Power', frižider 'General Electric', mašinu za suđe 'Bosch', mikrovalnu pećnicu 'Magic Chef' i štednjak s pet plamenika, 'Moulinex' mikser i 'Toshiba' napu za štednjak" (Ibrāhīm, 1997: 66). Globalizacijski efekat i tranzicija Egipta u despotsku, ali neoliberalnu državu od svojih građana napravili su identitarne *tabula rase*. Na bjelini njihovih brižno ispranih života samo se vidi neprestani niz svjetskih brendova, poput brojki na beskonačno dugom fiskalnom računu velikih trgovačkih centara. Romani *Čast* i *Vijeće* ilustrativan su primjer Ibrahimovog maestralnog portretiranja arapskog čovjeka i pretkazivanja duhovnog raščinjavanja tog čovjeka u globalizacijskom intelektualnom kotlu. Muhsin al-Musawi (2007: 320) naglašava da "sveznajuća i sveprisutna prisutnost" *Vijeća* i globalizacijskih brendova kao repera identiteta dovode do "neizvjesnosti i straha kod običnih ljudi, uz rezignaciju i gubitak volje. Politika otvorenih vrata legitimira upad ove moći u lokalnu ekonomiju, politiku i život."

Na kraju osvrta na ovu fazu globalizacijskog diskursa u arapskom romanu, mora se istaknuti činjenica kako je ona najneistraženija. Razlog tome treba tražiti u činjenici da su navedeni autori primarno analizirani kroz poetiku političkog romana ili književnosti tamnice, pri čemu se u pravilu promicala tema glokalnih represija na uštrb propitivanja globaliziranog stanja duha. Munif i Ibrahim pisali su o fenomenu i globalizacije *in medias res*. Njihove kritike izranjajućeg poretka svijeta podudarale su se s inauguracijom novog optimizma kao globalne vizije i politike svijeta. Jedinstvenost ovih pisaca krije se upravo u ukazivanju paradoksalnog prepleta globalizacijskog narativa i ustoličavanja represivnih arapskih despotija/monarhija, te, još izraženije u lucidnim predskazanjima globalne distopije i jednodimenzionalnog života bez svojstva.

GLOBALIZACIJA 3.0. ILI HIPERNORMALIZACIJA ZLA

Treća faza predstavljanja globalizacije u arapskom romanu opisuje distopijske slutnje koje su ranije nagoviještene u romanima Sun'ullaha Ibrahima i Abdurahmana Munifa. Riječ je o romanima objavljenim u prvim decenijama dvadeset i prvog stoljeća. U njima se opisuju različita lica i naličja (post)globalizacijske pustoline savremenog arapskoga svijeta. Temeljni događaji trećeg milenija, te ujedno i središnje teme arapskog romana, jesu invazija na Irak, različite vojne intervencije od Libije do Sirije, cionistički zločini u Palestini i Arapsko proljeće.

Globalizacijski projekti u Iraku, Siriji i Palestini predstavljeni su kroz sakralizaciju američkog, ruskog i izraelskog ubijanja nevinih civila što naglašava poziciju arapskog čovjeka kao Homo sacera.[21] Paradoks globalizacije u trećem mileniju doseže zenit na prostoru arapskih zemalja. Svijet je naime do te mjere otvoren da su arapski građani u svojim domovinama "dvostruko isključeni", kazano Agambenovim rječnikom. Oni pripadaju slabijem dijelu planete. Njima se uvijek može useliti u kuću. Zavisno o situaciji i volji agresora, potrebno ih je eliminirati. Čin eliminacije ne znači apsolutno ništa u globaliziranom selu – jer je riječ o "svetim masama" globalizacije. Ovu jednačinu nehumanosti gledamo svakodnevno u slikama koji nam dolaze iz Gaze, Jerusalema, Bagdada, Basre, Damaska i tako redom. Globalizacija je potpuno otvorila arapski svijet i radikalno ogolila život njenih stanovnika.

[21] Opširnije u: Giorgio Agamben, *Homo sacer – Suverena moć i goli život*, s talijanskog preveo Mario Kopić, Multimedijalni institut, Zagreb, 2006.

Šakir Nuri: Irak i pluralnost (post) globalizacijske distopije

Nova generacija iračkih pisaca svojim romanima nastoji prenijeti novomilenijsku apokalipsu ove zemlje. Dobar primjer jeste Šakir Nuri (Šākir Nūrī, r. 1949), irački novinar, romanopisac i prevodilac. Radio je u Parizu i Dubaiju. Objavio je jedanaest romana među kojima izdvajamo *Prozor pauka* (*Nāfiḏa al-ʿankabūt*, 2000), *Hir mrtvih* (*Nazwa al-mawtā*, 2004), *Psi Gilgameša* (*Kilāb Gilgāmiš*, 2009), *Zelena zona* (*al-Minṭaqa al-ḫaḍrāʾ*, 2009), *Luđaci Bucce* (*Maǧānīn Būkā*, 2011), i *Bagdadska gospođa* (*Ḫātūn Baġdād*, 2017). Ilustrativni romani za ovu temu su *Zelena zona* i *Luđaci logora Bucca*. Ovi romani predstavljaju upečatljive narative o efektima globalizacije realiziranim pod krinkom imperijalnog "rata protiv terora".

Roman *Zelena zona* naslovljen je po području koje su Amerikanci izabrali za svoju sigurnu utvrdu u Bagdadu nakon invazije. Osim što predstavlja centar moći, američka je zona prostor reda, civilizacije i kulture, odnosno replika globalizacijskih metropola. Izvan zone smješteni su stanovnici Bagdada ili svi drugi. Njihov prostor naziva se "Crvenom zonom" i predstavlja semantički i morfološki antipod američkoj zoni. Posljedica trećemilenijske globalizacije jasno je iskazana u samoj geografiji savremenog Bagdada.

> Grad *Hiljadu i jedne noći* čiji su se minareti natjecali s mjesecom noćas nemirno spava, ispunjen morem sumnjivih lica koja su se nastanila u njegovim zgradama. Zelena zona djeluje sigurno, a njezini barovi, restorani i mali marketi daju noći lažno značenje i umjetni okus i atmosferu iz crno-bijelih filmova. (Nūrī, 2009: 47).

Globalizacija je Bagdadu ponudila prizore holivudskih krimića umjesto Šeherezadinog neodoljivog pripovijedanja. Osim deskripcije globalizacijske geografije, Nuri nam opisuje dijalektiku odnosa između američkih gospodara i iračkog

čovjeka kao Homo sacera. Posrednici između njih su prevodioci koji imaju privilegiju da upoznaju obje strane Bagdada. Glavni lik Ibrahim jedan je od njih. On svakodnevno splavari iz distopijskih dijelova glavnog grada preko neprestanih ponižavanja prilikom pregleda na kontrolnom punktu, do konačnog ulaska u edenske prostore "Zelene zone". Ibrahimova perspektiva donosi nam mentalno mapiranje globaliziranog Bagdada, kao i opis života u međusobno isključivim prostorima. Analizirajući ovaj roman, iračka kritičarka, Ikram Masmoudi (2015: 142), primjećuje da je "Ibrahim bio zadivljen organizacijom i redom Zelene zone. Sve u ovoj zoni, od načina života i društvenih aktivnosti, uprave i poslovanja, modelirano je prema obrascima koji se koriste u Sjedinjenim Državama, do te mjere da mnogi Zelenu zonu nazivaju 'Mala Amerika'." Prema Masmoudijevoj, pojam 'Male Amerike' priziva u sjećanje veliku ili ranu Ameriku "koja je bila zemlja divljine i bezakonja u kojoj su živjeli barbari, a koju je John Locke opisao riječima: *U početku je sav svijet bio Amerika!*"

Ibrahimova pozicija medijalnosti nije bila održiva, jer, prisjetimo se – globalizacija stremi krajnostima ili potpuno otvorenim/označenim pozicijama. U nemogućnosti da pomiri mnogostruke stvarnosti svoje domovine, on se odlučuje na samoubilački čin u "Zelenoj zoni" u čemu vidi jedinu preostalu mogućnost za čovjeka koji neizlječivo traga za smislom. Globalizacija u romanu *Zelena zona* biva predstavljena nizom brutalnih slika iz kojih se jasno vidi geografija globaliziranog svijeta i tragično stanje ljudi drugog reda u takvome svijetu.

Ova distopijska panorama intenzivirana je u Nurijevom romanu *Luđaci logora Bucca*. Radnja romana odvija se na jugu Iraka, u koncentracijskom logoru američke vojske izgrađenom nadomak grada Basre. Narator romana jedan je od prvih zatvorenika ovog zloglasnog mjesta. On opisuje genezu logora i odnose moći na tom prostoru. Logor "Bucca" važan je simptom i simbol globalizacijskih procesa u

dvadeset prvom stoljeću. Za razliku od "Zelene zone" u Bagdadu, u kojoj kreatori globalizacijskog reda instaliraju svoju civilizacijsku tvrđavu kao zrcalo naprednoga svijeta, logor "Bucca" je "prostor izvan prostora". On nastaje u pustinji i od početne gomile limenih kontejnera razvija se u pravu zatočeničku varoš s potpuno uređenim pravilima ponašanja, vladanja, života i smrti. "Zelena zona" prostor je globalizacijskog uklapanja u domicilne strukture, dok je logor "Bucca" primjer stvaranja globalizacijske infrastrukture *ex nihilo*. Posljedica takvog stvaranja savršeno je uređen zatočenički svijet u kojem se preslikavaju matrice globalnog uređenja: sva su pravila jednaka, premda za neke "jednakija", život je arena ili otvoreno tržište – za njega se mora krvavo izboriti, konzumerizam prožima sve odnose unutar logora. Jedino što para ovaj rubni dio globalizacijske panorame jeste logorska žica koja se promiče u jedan od njenih najznačajnijih simbola. Žica je od povoja globalizacijskih procesa, naročito u Sjedinjenim Američkim Državama, imala važan semantički i vrijednosni potencijal. Ona, pak, u očima globalizacijskih ideologa, nije predstavljala nešto surovo, jer je u američkim prerijama trebalo ograditi divlje životinje, kako bi mogle biti pravilno iskorištene. Isto je tako i s indijanskim rezervatima. Slična potreba javlja se i u Iraku gdje se logorska žica javlja kao globalizacijski "dispozitiv razdvajanja" između onih koji su civilizirana ili potpuna ljudska bića i onih koji su puka tijela i necivilizirani Homo saceri, odnosno tek čovjekolike posude golih života. Razac (2009: 88) proučava upravo ovaj fenomen savremene civilizacije i naglašava sljedeće: "S jedne strane postoje produktivni subjekti, očuvani i zaštićeni tunikom demokratskih prava. S druge strane postoje napuštena i prava lišena tijela koja više sliče životinjama nego ljudima. Ta tijela nisu istovjetna nijednom stadu budući da je stado, kao ekonomska vrijednost, namijenjeno bivanju u unutrašnjem" (Razac, 88).

Romani *Zelena zona* i *Luđaci logora Bucca* upečatljivo progovaraju o pluraliziranju iračke distopije prožete bodljikavom žicom kao dominantnim simbolom (post)globalizacijskog projekta u dvadeset prvom stoljeću.

Na kraju, treba kratko ukazati na Nurijev roman *Psi Gilgameša* (2012) koji također tematizira Irak u kontekstu procesa globalizacije ali kroz bogatu mitsku simboliku ove zemlje. Problem porobljenih Iračana u njihovoj domovini prikazuje se kroz alegorijsku prizmu epa o Gilgamešu. Iračka besmrtnost ne oslikava se u epskom podvigu Gilgameša, nego u beskrajnoj čamotinji brojnih logora razasutih diljem uništene zemlje, kao i kroz savremene antijunake Iraka poput Džalala, reinkarnacije Gilgameša, Anvara kao Enkidua te Sarmad kao Siduri, čuvarica drveta života. Šakir Nuri tvrdi da je u ovom romanu ep o Gilgamešu resemantiziran do krajnjih granica kako bi podsjetio na "iračku stvarnost, koja je podložna kontinuiranom zlostavljanju i progonu čak i pod stanjem uspostavljanja besmrtnosti." Autorova neskrivena namjera bila je prikazati globalizirani svijet kao "izokrenuti prostor u kojem se stapa mitsko i savremeno", te logika podčinjava dominantnoj hegemoniji zla.

Tumačeći biopolitičke aspekte globalizacije, Peter Singer upućuje na knjigu *Povijesti sadašnjosti* Timothyja Gartona Asha u kojoj se jasno preciziraju dometi globalizacije na kraju XX stoljeća. Ash potencira stabilnost tanatopolitike unutar globalizacijskog ideologema i kaže da je prva pouka u novom mileniju "da se ljudska priroda nije promijenila". On to dodatno precizira tvrdeći "da je Europa na kraju dvadesetog stoljeća jednako sposobna za barbarstvo kao što je bila u holokaustu sredinom stoljeća" (Singer, 112). Romani Šakira Nurija i nove iračke generacije nesumnjivo potvrđuju Ashov zaključak.

Hošank Osi: globalizacijski mlinovi

Savremeni sirijski književnik Hošank Osi (Hūšank Ūsī) u svom romanu *Breme izvjesnosti – Kazna pitanja i slast mašte* (*Waṭ'a al-yaqīn: miḥna al-su'āl wa šahwa al-ḫayāl*, 2016) otkriva nove semantičke transverzale globalizacije na kojima se odvija radikalno komodificiranje savremenog čovjeka. Osi piše na arapskom i kurdskom i pripada generaciji književnika imigranata koji su nakon neuspjele revolucije u Siriji preko Turske izbjegli u Evropu. Osim navedenog, objavio je i sljedeće romane: *Otvorena zabava iluzija* (*Ḥaflat awhām maftūḥa*, 2018), *Afganac: uznemirena nebesa* (*al-Afġānī: samāwāt qaliqa*, 2020) i *Kao da me nije bilo* (*Ka'annī lam akun*, 2022). U romanu *Breme izvjesnosti – Kazna pitanja i slast mašte* se kroz dva temeljna narativna bloka opisuje tragedija neuspjele sirijske revolucije. Ideja otvorenog svijeta i globalizacijska ideologema uvjerili su brojne ljude u arapskom svijetu da je promjena moguća, te da će im "civilizirani svijet" pomoći da se riješe višedecenijskih diktatura. Tako je vjerovao i glavni junak romana. Nadahnut optimizmom novog svijeta, ovaj sirijski revolucionar koji je proveo petnaest godina u Asadovim kazamatima, ponovo izlazi na ulice i priključuje se borbi naroda za slobodu. Trenuci nade nisu potrajali dugo, te glavni junak ponovno završava u kazamatu u kojem ga nakon brutalnog mučenja ubija drug iz školske klupe, odani oficir režima. Glavni junak okončava život poraznom spoznajom:

> Ne znamo više da li nas naša država izdaje ili mi nju izdajemo?! Gromoglasno huči rijeka izdaja, svi plivamo u njoj, žalimo se na njene bujice te istovremeno strahujemo da će ta rijeka presahnuti! Mi smo zatvorenici, tamničari i zatvor u isto vrijeme, krvnik i žrtva u isti mah, u raljama stereotipa i obamrlog života. (Ūsī, 2016: 79)

Ovo je prvi čin romana u kome se isprepliću mit i zbilja globalizacijskog ideologema, odnosno snažna zagovaranja

slobode svih ljudi i ostavljanja na cjedilu onih koji se za to bespoštedno bore. Globalizacijski ideologem, kako vidimo u romanu, ostvaruje se samo na sigurnom prostoru.

U drugom dijelu romana, nakon ubistva glavnog junaka, pratimo život i putešestvije njegovog tijela. Iza kulisa neuspjele revolucije cvjeta trgovina organima na relaciji Bliski istok – Evropa. Tako otkrivamo kako neka tržišta u globaliziranom svijetu ostaju uvijek otvorena. Iskoristivi organi glavnog junaka tako završavaju kod mlade Njemice, talijanskog studenta u Briselu i evropeiziranog Afrikanca. Svi oni doživljavaju neku vrstu mentalnog preobraženja, te se nakon operacije počnu zanimati za donatora, a preko njega i za revoluciju te rat u Siriji. U maničnoj potrazi za razrješenjem ove neželjene, sada već identitarne transformacije, oni se sastaju, rade DNK analize, te u kampu za sirijske izbjeglice u Turskoj pronalaze donatorovog brata i njegovog najboljeg prijatelja, kao i brojna pisma glavnog junaka te dijelove nezavršenog rukopisa. U presudnom trenutku rekonstrukcije života neočekivanog darivatelja organa, oni doživljavaju saobraćajnu nesreću među čijim krhotinama roman simbolično završava.

Osim što je uvjerljivo prikazao život savremenog Sirijca prije i nakon revolucije, Osi je u romanu dovoljno duboko propitao naličja globalizacije kroz aporije rata i mira, slobode i zatvora, domovine i egzila, izvornosti i drugosti, te se istovremeno i poigrao konceptima palimpsesta, intertekstualnosti, ne/moći autora i otvorenog djela/svijeta. Krug potresnog svjedočanstva koji kreće iz Belgije, preko Švicarske, Španije i Amerike pa sve do Sirije, Iraka, Tunisa, Egipta samo se naočigled ponovno zatvara u gradu Ostendeu kojem je i roman posvećen. Autor je s tim želio istaknuti da se mlinski točak ljudskog bezumlja i obezduhovljenosti u globaliziranom svijetu neprestano okreće, baš kao što "Božji mlinovi melju sporo, ali zato melju sitno".

Sa‘ud al-San‘usi: identitarni kolaterali globalizacije

Način kako mlinovi globalizacijskog projekta melju identitet čovjeka iz trećeg svijeta predstavljen je u romanu *Stabljika bambusa* (2012), kuvajtskog autora, Sa‘uda al-San‘usija (Saʿūd al-Sanʿūsī, r. 1981). Al-San’usi se afirmirao kao jedan od najprodornijih glasova savremene proze Zaljeva, osobito u tematiziranju identiteta, migracija, te rasnih i klasnih hijerarhija. Studirao je englesku književnost u Kuvajtu i radio u kulturnim institucijama i izdavaštvu, a širu arapsku i međunarodnu recepciju stekao je romanom *Sāq al-bāmbū* (2012), za koji je dobio Međunarodnu nagradu za arapski roman 2013. godine. Osim ovog romana, objavio je i *U sobi pauka* (*Fī ġurfat al-ʿankabūt*, 2016), te *Miševi Um Hisse* (*Faʾrān umm Ḥiṣṣa*, 2020). Tema romana *Stabljika bambusa* je život dječaka s hibridnim identitetom. Glavni junak, Jose/Isa dijete je Kuvajćanina Rašida al-Tarufa i Filipinke Jozefine. U teoriji, Jose/Isa predstavljao bi idealnog tipa globalizacijskog procesa. U stvarnosti, njegova situacija mnogostruko je složena, pa se promiče u prednji plan romana koji upravo i započinje zbunjenošću glavnog junaka:

> Kad sam odrastao na Filipinima, susjedi i drugi poznanici nisu me zvali ni jednim od mojih pravih imena. A kako nikada nisu čuli za zemlju koja se zove Kuvajt, zvali su me ‘Arabo’ ili ‘Arap’. Istini za volju ja ne izgledam nimalo kao Arap, osim što mi brkovi i brada brzo rastu. Uobičajena slika na Filipinima je da su Arapi okrutni te da im dlake po tijelu rastu izuzetno brzo, a stereotip obično uključuje bradu nekog oblika ili dužine. U Kuvajtu, s druge strane, prvo što mi je nedostajalo bio je nadimak ‘Arap’, zajedno s mojim drugim imenima i titulama, iako sam tamo kasnije stekao novi nadimak: ‘Filipino’. Da sam barem mogao biti ‘Filipinac’ na Filipinima ili ‘Arap’ u Kuvajtu! Kad bi samo riječ ‘da sam’ mogla promijeniti stvari, ili da sam... (al-Sanʿūsī, 17-18)

Jose/Isa rođen je u skoro savršenoj globalizacijskoj situaciji. Otvorenost savremenog svijeta omogućila je da žene iz dalekih Filipina dobijaju poslove, uglavnom pomoćnica i služavki, u bogatoj zaljevskoj prijestolnici Kuvajtu. Jedna od njih je i Jozefina koja odustaje od snova o obrazovanju i odlazi raditi u Kuvajt da porodici osigura normalan život. Njena sjećanja na prve radne dane u Zaljevu predstavljaju panoramu kulturalnog susreta i vrijednosnog trenja koja se zasvodnjava tajnim brakom sa sinom njene bogate i neurotične gazdarice. Iz tog braka na svijet dolazi glavni junak. Uprkos očekivanju, njegov pluralni identitet ne donosi mu nikakvu prednost. Naprotiv, on žudi za stabilnošću i jasno određenim mjestom samoidentifikacije.

> Da su se barem moji roditelji složili u samo jednoj stvari, umjesto što su me ostavili da sām tapkam kroz život u potrazi za jasnim identitetom. Tada bih imao samo jedno ime na koje bih se odazivao kad me neko pozove. Imao bih samo jednu domovinu. Naučio bih njenu himnu. Drveće i ulice te domovine bi oblikovali moje uspomene i na kraju bih mogao leći na njeno tlo. Imao bih jednu religiju kojoj pripadam umjesto da se proglašavam prorokom religije koja je samo moja. Ponekad razmišljam o onim minutama koje su Rašid i Jozefina proveli na tom brodu prije nego su mi postali otac i majka. Kakvo li su samo ludilo porodile te minute njihovog sladostrašća pa se moj cijeli život stropoštao u bezdan očaja? (al-Sanʿūsī, 63)

Jose/Isa nije bio samo neočekivano dijete. Vrlo brzo ispostavlja se da je on i u Kuvajtu nepoželjno biće. Nakon nekoliko mjeseci života popraćenih neizdrživim pritiscima Rašidove porodice, glavni junak i Jozefina odlaze na Filipine. I od tada nastaje "bezdan očaja" koji nam pripovjedač potanko iznosi kroz cijeli roman. Jose/Isa se po rođenju našao u stanju globalizacijske osmoze u kojoj se nadao da će jedna od njegovih identitarnih ili genetskih koncentracija prevladati i smiriti njegove

životne zebnje. On iz svoje medijalne pozicije pravi scenarije konačnog usidravanja u jednu od svoje matične kulture:

> Da sam rođen kao musliman od oca Kuvajćana i majke Kuvajćanke, živio bih u velikoj kući s prostranom sobom na gornjem spratu. U njoj bi bilo televizor od 46 inča, garderober i kupatilo. Probudio bih se svako jutro da odem na posao koji sam lično odabrao, odjeven u široku bijelu haljinu, s tradicionalnom kapom na glavi. Bio bih opušten u svom okruženju, umjesto da izgledam kao statista koji igra ulogu Arapa u nekom holivudskom filmu. Bilo bi svejedno da li ih gledam ili ne dok im se obraćam, a oni ne bi morali gledati dolje u zemlju da bi primijetili da sam među njima. Mogao bih sjediti u otmjenim kafićima i restoranima, a da ljudi se ne zgražaju i ne govore kako ljudi poput mene ne bi trebali biti na tako profinjenim mjestima. Mogao bih ići na večernje zabave omladine i imati puno prijatelja Kuvajćana, prijatelja poput Gassana i Valida. Mogao bih se s njima nalaziti u svečanim salonima ili, pak, s njima ići na more. Mogao bih petkom odlaziti u džamiju, slušati čovjeka koji stoji na mimberu i razumjeti što govori, umjesto da samo dižem ruke, oponašam muškarce oko sebe i kao papagaj ponavljam: 'Amin, amin, amin!' Ili... Da sam se rodio od oca Filipinca i majke Filipinke, da sam potomak jedne vrste. Živio bih kao kršćanin, jednostavnim životom, i to sa svojom porodicom u Manili. Svaki dan ulazio u nepreglednu rijeku ljudi, otvarajući svoja pluća i pore na koži da udahnu ispušne plinove bezbrojnih vozila. Ili bih, pak, mogao biti siromašan musliman koji mirno živi među svojim narodom na jugu zemlje, u Mindanau prkoseći gladi i pritiscima vlade. Mogao sam biti i bogato dijete koje živi u otmjenoj kući u elitnom Forbes Parku u Makati Cityju i pohađati školu koju mogu priuštiti samo bogati. Ili sam mogao biti budist kineskog porijekla, te raditi s mojim ocem u trgovini u kineskoj četvrti Manile, paliti tamjan svako jutro ispred kipa Bude za dobru prođu. Ili da sam rođen od roditelja plemena Ifugao na sjeveru otoka Luzona, pa da provodim dane hodajući bez odjeće. Radio bih na terasastim rižinim poljima u

> planinama i spavao noću u slamnatoj kući na stubovima, koju bi kipovi anita čuvali od zlih duhova. Da sam rođen kao mestiz, koristio bih svoj poseban fizički izgled, i mogao bih postati filmska zvijezda ili model u reklamama ili čak poznati pjevač. (al-Sanʿūsī, 63-64)

Jezgroviti opis života u Kuvajtu i na Filipinima reflektira raznoliko društveno tkanje ovih zemalja. Poveznica između njih jesu Sjedinjene Američke Države kao geopolitički ktitor Kuvajta, tokom i nakon Zaljevskog rata, ali i Filipina nakon savezništva u Vijetnamskom ratu. Međutim, iako je Amerika ideološka matica i pogonska sila globalizacijskog projekta, proklamirani tip tog projekta oličen u liku Jose/Ise ne biva prihvaćen u zemljama štićenicama te globalne sile. Glavni junak se u otadžbini (Kuvajt) doživljava uljezom i društvenom sramotom. S druge strane, u svojoj domovini (Filipini) odbacuje se kao tuđinom i simbolom ponižavanja filipinskih žena. Njegov život čini se krhkim klatnom koje se kreće između identitarne izglobljenosti i društvene skrajnutosti. Idealizirani (stereo)tip globalnog pojedinca jednako se ne može ostvariti ni u razuzdanim druženjima mladih Kuvajćana niti u prostim običajima plemena sa sjevera Filipina. Medijalna pozicija glavnog junaka postaje tragična klopka, a njegov pluralni identitet zarazan i odbačen. Globalizacijski ideal pokazuje se vrijednosno jalovim i društveno neprihvatljivim.[22] Stoga se Jose/Isa identificira sa stabljikom bambusa.

> Više sam bio kao biljka bambusa, koja ne pripada nigdje posebno. Možete odrezati komad stabljike i posaditi ga bez korijena u bilo koji komad zemlje. Ubrzo stabljika pušta novo korijenje i ponovno počinje rasti u novom tlu, bez prošlosti i bez sjećanja. Ona ne mari što je ljudi nazivaju različitim imenima. Na Filipinima je to "kawayan", u

[22] Opširnije o globalizacijskim prototipovima i idealima: Bhikhu Parekh, "Cosmopolitanism and Global Citizenship", *Review of International Studies. 29*, 2003, str. 3-17; Kavous Ardalan, *Understanding Globalization: A Multi-Dimensional Approach*, Routledge, UK, 2014.

> Kuvajtu "hajzuran" ili bambus na mnogim drugim mjestima. (al-Sanʿūsī, 94)

Poistovjećivanje sa stabljikom bambusa znakovit je čin. To je vrhunac spoznaje glavnog junaka. Nadalje, kroz ovaj čin simbolički se razotkriva i dekonstruira jedan od idealnih tipova globalizacijskog projekta. Imati otvoren identitet ne znači biti dijelom cjeline, nego ne pripadati nikome. Otvoreni globalizacijski duh ne producira građanina svijeta, nego marginalca bez korijenja. I konačno, pluralni identitet ne donosi vrijednosnu plodnost, nego prije mogućnost bezličnog kalemljenja ili, u goroj varijanti, kužnost. Junak al-Sanʿusijevog romana skončava kao trajni nomad bez pripadnosti i bez porijekla. Štaviše, Jose/Isa, poput stabljike bambusa, nema niti jedno pravo ili stabilno ime. Nemogućnost identitarne konkretizacije i epistemičke vidljivosti u globalnom kontekstu prema Razacu (2009: 115) primorava pojedince na neprestano lutanje "u društvenoj i prostornoj 'ničijoj zemlji'. Njima preostaje samo ono izvanjsko, vani, koje može biti posvuda, utoliko ukoliko predstavlja mrtvi kut liberalnog demokratskog uključenja, ne-mjesto izviranja biopolitičkog načela 'dati da živi' u diskretno 'pustiti da umre' u stvarnom ili društvenom smislu – a zašto ne i, jednoga dana, isto tako diskretno, u 'dati da umre'."

* * *

Savremeni arapski romani često i na različite načine predstavljaju fenomen globalizacije. Intenzitet i količina tema vezanih za ovaj fenomen ukazuju da bi se ovi romani mogli tumačiti i kao naročiti (fikcionalni) izvještaji o (post)globalnom stanju. U tim izvještajima primjetne su tri temeljne tendencije koje kreću od širokog spektra koji se uvjetno može označiti postkolonijalnim, preko neposrednog prepoznavanja globalističkog idejnog dictuma i njegovih posljedice (stadij kokakolizacije), pa sve do recentnih prikaza novomilenijskih distopija. Savremeni roman prilično vjerno prati evoluciju arapskog svijeta u kontekstu globalizacije. Naime, ovo golemo geopolitičko područje prošlo je put od globalističke protugeografije do beta verzije tog planetarnog procesa oličenog u intervencijama u Iraku i krvavim arapskim proljećima.

Tavfik al-Hakim i njegova generacija utvrđuju granice globalnog svijeta, te unutar njih markiraju pozicije moći. O posljedicama takvog uređenja svijeta upečatljivo nam kazuje sudanski autor Tajib Salih u romanu *Sezona seobe na sjever.* Posljednji veliki revolucionari arapske književnosti, Sun'ullah Ibrahim i Abdurahman Munif, direktno odgovaraju trendovima neoliberalne globalizacije, te proniču u njenu ostavštinu. Konačno, autori s početka dvadeset prvog stoljeća nastoje opisati "konačna rješenja" globalizacijskog procesa oličene u imperijalnim utvrdama i logorima (Šakir Nuri), radikalne komodifikacije gologa života (Hošank Osi) i konačno tragediji idealnog tipa globalizacijskog projekta (Sa'ud al-San'usi).

Globalizacija bi se mogla znakovito predstaviti i kroz tri simbolične slike iz analiziranih romana. U romanu *Sezona seobe na sjever*, narator se skoro utapa plivajući na sjever. To je slika prve faze tematiziranja globalizacije u savremenom

romanu. Drugi pripovjedač, iz romana *Vijeće*, pak okončava u autokanibalističkom prizoru koji označava ultimativni konzumeristički čin kao ideal globalizacije. U ovoj slici je oslikana druga faza predstavljanja globalnog svijeta. Konačno, slika trgovine organima i radikalnog iskorištavanja tijela "borca za otvoreni svijet" efektno simbolizira posljednju fazu percepcije globalizacije i njenih (biopolitičkih) dometa.

Konačno, treba kazati da percepcija ideologije globalizma i procesa globalizacije svakako predstavlja mnogo kompleksniju jednačinu i složen semiotički kod u savremenom arapskom romanu. Ta jednačina mora se dopunjavati analizama "blagonaklonih" prikaza globalizacije, iskustvima dvostruko marginaliziranih crnih Arapa, dinamičnim i širokim spektrom ženskog pisma, te romanima migracije i dijaspore. Ovo poglavlje ukazuje na moguću geografiju globalizacije u savremenom arapskom romanu *via negativa*, nadajući se da to može biti dovoljno poticajan početak za detaljnije analize ovog mnogostruko složenog fenomena.

ROMAN I MIGRACIJE

> Tamo gdje nema ravne linije od doma do rodnog mjesta, do škole, do zrelosti, svi događaji su slučajnosti, svaki napredak je skretanje, svaki boravak je egzil.
>
> Edward Said, States

Migracija je kretanje izvan uobičajenog mjesta boravka prema prostorima potencijalne slobode, blagostanja i sigurnosti. Migracije uzrokuju raznolike mreže (transnacionalnih) veza u kojima nastaju hibridni oblici pripadanja i identitarnih praksi. U XXI stoljeću migracije su primarno strukturna posljedica globalnih nejednakosti, konflikata i nasilja, kao i klimatskih kriza. Zato migracije danas iziskuju niz (po)etičkih aporija: ko ima pravo na mobilnost, ko biva zadržan, i kako se "kretanje" pretvara u status, rizik i (administrativnu) sudbinu. Roman propituje oblike oficijelnih čitanja migranata na granicama, bilježeći tragične priče migranata izgubljenih u gramatici moći novostečenih zavičaja.

UVOD

Migracije predstavljaju jedan od velikih narativa arapskog romana. Prvi arapski romani, kao i druge prozne forme, nastaju u emigraciji i izravno se referiraju na nju. Znakovit primjer jeste roman *Zajnab: seoski prizori i ćudoređa* koji se u kritici najčešće predstavlja kao prvi umjetnički roman u arapskom svijetu. Autor, Muhammad Husain Haykal, ovaj roman napisao je u Parizu za vrijeme studija. Centralna tema *Zajnab* jeste slika autorovog zavičaja što je naglašeno i podnaslovom. Prvi prikaz zavičaja u arapskom romanu biva predočen iz migrantske perspektive. Taj zavičaj predstavljen je nekom vrstom idealne pastorale u kojoj prirodno stanje čovjeka biva izopačeno surovim društvenim ili plemenskim normama. Ovakav imagem rodnoga kraja postat će inspiracijom i modelom generacijama romanopisaca koji su nakon Haykala pisali o zavičaju iz migrantske perspektive, od Tahe Husaina pa sve do Tajiba Saliha. Vremenom će se zavičajne slike u migrantskim narativima nadograđivati, problematizirati i rekonstruirati.[23] Ovo poglavlje nastoji osvijetliti navedene imagološke preobrazbe, te generalno ukazati na mjesto i ulogu zavičaja u savremenim romanima migrantske tematike.[24]

Arapski svijet predstavlja ogroman geografski prostor dinamičnih migracionih kretanja. Posljednjih decenija brojni migranti intenzivno dolaze u Evropu napuštajući arapske zemlje usljed krvavih ratova, siromaštva i brutalnih represija. To je i razlog da se u književnoj kritici naglašavaju migrantski narativi nastali sukobima u arapskom svijetu u

[23] Opširnije o ovoj temi vidjeti u: ʿAbd al-Raḥman Munīf, *al-Kātib wa al-manfā: humūm wa āfāq al-riwāya al-ʿarabiyya*, al-Muʾassasa al-ʿarabiyya li al-dirāsāt wa al-našr, Bayrūt, 2007, str. 17-41.

[24] Ovo poglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Rekonstrukcije zavičaja: migrantski narativi u arapskom romanu", *Sarajevski Filološki Susreti*, *7* (1, 2), 2025, str. 376-403.

prvim decenijama novog milenija. Oni će imati središnje mjesto i u ovom poglavlju, ali će biti i kontekstualizirani kako ranijim tako i drukčijim književnim obradama ove velike teme. Ikram Masmoudi (2023: 153) analizira transformacije migrantskih narativa i zaključuje da "nedavna istraživanja savremene arapske književnosti koja govori o migraciji u Evropu ukazuju na promjenu u estetici i politici pisanja o mobilnosti u odnosu na ranije teme i iskustva pronađena u romanima sredine dvadesetog vijeka. Masovna mobilnost, tajna migracija, pojačana kontrola granica i upravljanje granicama su novi problemi povezani s globalizacijom. Zajedno su promijenili način na koji su arapska iskustva migracije prikazana u romanima."

Premda se u kakofoniji zapadnocentričnih medija insistira na "najezdi" arapskih i muslimanskih migranata, činjenica je da još veći broj migranata, pretežito iz srednje i daleke Azije već pola stoljeća dolazi u arapski svijet. Statistika govori da se na ovom prostoru nalazi preko "šezdeset procenata svjetskih izbjeglica i migranata" (Freedman, 2015: 3). Ima neke čudne ironije u činjenici da dok rijeke Arapa napuštaju rodne krajeve, ti isti prostori postaju zavičajima ljudima iz Pakistana, Bangladeša, Indije, Filipina te subsaharske Afrike. Percepcija zavičaja u migrantskim narativima stoga se mora posmatrati i u toj (intra/eksta)prostornoj transverzali što je opširno i zasebno istraživanje. Ovo poglavlje analizira iskustva onih koji odlaze iz arapskog svijeta prema Evropi i nastoji ukazati na slojevitost takvih migrantskih narativa te osvijetliti višeznačnost zavičaja kao centralnog imagema u njima. Savremeni arapski romani navedene tematike nesumnjivo pripadaju onoj vrsti književnosti koja, kako to objašnjava Jopi Nyman (2009: 10) "dovodi u pitanje fiksna shvatanja tema doma, identiteta i nacije prelaskom kulturnih, jezičkih i nacionalnih granica te transformacijom nekada homogenih kultura i društava".

ZAVIČAJNE INVERZIJE: ZAPAD KAO NOVI, VRLI DOM

Recentni migrantski narativi iz arapskog svijeta prate medijske izvještaje o rijekama mladih ljudi i porodica koji se na raznolike načine nastoje dokopati zapadne Evrope. U fokusu ovih narativa najčešće jeste sami put do Evropske unije koji nam otkriva detalje bezobzirnog krijumčarenja ljudi, brutalnog nasilja nad migrantima na granicama, te strategijama preživljavanja migranata fatalno zarobljenih između krijumčarskog čekića i užarenog nakovnja nemilosrdnih evropskih graničara.

U tom kontekstu prominentno mjesto pripada Hasanu Blasimu (Ḥasan Blāsim, r. 1973), iračkom piscu i režiseru koji od 2004. godine živi u Finskoj. Studirao je na bagdadskoj Akademiji filmskih umjetnosti gdje su dva njegova scenarija osvojila nagradu Akademije za najbolji rad. Domovinu napušta 1998. godine i nakon dugotrajnog migrantskog iskustva završava u Helsinkiju gdje mu je odobren azilantski status. Blasimova prva zbirka kratkih priča *Ludak sa Trga slobode* uvrštena je na listu za nagradu Independent Foreign Fiction Prize 2010. Napisao je nekoliko zbirki kratkih priča, zbirku poezije i dva romana. Djela su mu prevođena na preko dvadeset jezika.

Blasim je vjerovatno najpoznatiji autor aktuelnih migrantskih narativa. Pažnju kritike i publike stekao je upečatljivim zbirkama kratkih priča u kojima "iz prve ruke" prenosi strahote migrantskih staza i bogaza. Najupečatljivija mjesta njegovih pripovijedaka jesu groteskna svjedočanstva migranata te naturalistički prikazi njihove agonije. U krupnom planu njegovih kazivanja jeste putovanje koje natkriljuje motiv ili temu zavičaja, jer put migranta često je pakao, i to mnogo gori od onoga iz kojeg ti nesretni ljudi bježe.

Rita Sakr (2018: 767) primjećuje da:

> "Blasimove kratke priče nude nove mogućnosti da se govori o teritorijalnosti, životu i istini, te njihovim krajnostima na stvarnim i zamišljenim mjestima gdje se susreću šuma i granica, ljudi i neljudi kako bi nagovijestili neke ljudskije budućnosti paradoksalnog projekta koji nastoji povratiti ljudska prava".

Kada je riječ o teritorijalnosti u Blasimovoj prozi, izdvaja se nekoliko prostora. Zavičaj je prostor traume, krijumčarski sistem i kanali bijega predstavljeni su kao stravičan limbo dok "egzilantske destinacije" skoro u pravilu zadržavaju epitet pozitiviteta. Pripovjedna geografija ovog iračkog autora, kako tvrdi Atia (2019: 321), prikazuje "neku vrstu vizije novog svjetskog poretka".

Blasimov roman, *Bulbul i njegov gazda*, nudi prilično jasnu sliku zavičaja. Podijeljen u sedam kratkih poglavlja, roman kazuje priču Muhsina al-Bulbula, od njegova rođenja koje koincidira s iračko-iranskim ratom, prati njegovo stasavanje sred Zaljevskog rata, preko američke invazije i pojave tzv. Islamske države, pa sve do konačnog egzila u Švedskoj. Bulbul vrlo rano ostaje siroče i kroz život se, sa sestrom Zehrom, probija pošteno. Vrhunac njegove karijere jeste službovanje "lokalnom gazdi", odnosno opskurnom komandantu jedne od najvećih vjerskih paravojski u Iraku nakon američke invazije. Nakon što njegova prostodušnost i iskrenost postanu prijetnjom po život, a virus korone mu usmrti voljenu suprugu, Bulbul završi u Švedskoj gdje započne novi, sretni život. *Bulbul i njegov gazda* naročita su vrsta crno satiričnog bildungsromana, prenesenog u prvom licu na iračkom dijalektu. Pripovijedanje glavnog junaka počiva na dijalektici stare i nove domovine. Pojam zavičaja biva pluraliziran. Naime, Bulbul (po)kazuje kako je moguće imati više zavičaja, te da najsretniji migranti, poput njega, mogu priskrbiti novo mjesto rođenja, ako ne fizičkog, onda onog duhovnog.

U tom kontekstu, autor opisuje Irak kao mjesto svekolike traume.

> Zemlja bezakonja, tribalizam, klanovi, verski pravci i škole, to je sve ušlo na velika vrata! Voda zagađena, prirodna sredina upropašćena, njive se isušile! Podređenost Iranu i susednim zemljama, zavisnost i robovanje! Samo neki su ljudi dobili razne koncesije, kredite i kuće zato što su, kao, bili protiv diktatora. A poslanici u Parlamentu postali su najbogatiji na svetu! Pootimali su državnu imovinu, a islamističke partije uzele su pod kontrolu zgrade ambasada, ministarstava, velikih kompanija i drugo što su stigle, sve što je bilo državno. Znači, nema takvih hulja na svetu, ni u vreme novog Iraka, niti ih je bilo u stara vremena, takvih kakvi su ti kurvari iz verskih partija! (Blasim, 2021: 80)

Domovina glavnog junaka predstavlja se u apsolutnom negativitetu. Irak su uništili diktatori, bratoubilački ratovi, invazije velikih sila, a onda su posljednje mrve krvoločno razgrabili lokalne hijene. Štaviše, zlo je nagrizlo i samu prirodu Bulbulovog zavičaja. Glavni junak prati i reakcije običnih ljudi koji spas pronalaze u okrivljavanju drugih za nesreću njihove, nekada prosperitetne zemlje.

> Ali ovako, ovi moji Iračani – ma kakvi, to je sve ludo i šizofreno. Dvadeset četiri sata dnevno Iračanin psuje i Ameriku i Evropu, a sve to vreme ni o čemu drugom ne misli nego samo o evropskom fudbalu i šta Amerika radi, o vestima koje odande cure, o njihovim modelima telefona, modi i odeći, i o Netfliksovim serijama. (Blasim, 2021: 13)

U Bulbulovim prikazima domovina i njegovi sunarodnjaci upotpunjuju se u narativnom mozaiku raznorodnih manjkavosti. Štaviše, tu, prema glavnom junaku, ne prestaje svekolika nesreća Iraka. Nakon što se poveže s nekoliko svojih sunarodnjaka, on otkriva neku vrstu inherentne defektnosti Iračana. Stoga Bulbul zaključuje da kužno ozračje zavičaja i krajnje licemjerje Iračana čini se nemaju granica:

> Ne, nego što me je mučilo to dokle smo stigli, mi Iračani! Opačina korupcija i plemenski ratovi i sektaški bojevi, zapušavanje usta – sve se to prenelo čak dovde, u Evropu! Doneli smo svoje bolesti, svoje komplekse i svoje mržnje, putujemo s njima na sve strane. Nažalost, zemlja kao što je Irak, sa svojom velikom istorijom, propada, takvi je prodaju po belom svetu! Nazadni, pokvareni, bezvredni, sve sama hulja i sebičnjak. (Blasim, 2021: 96)

Nakon prikaza izvornog zavičaja kao spacija totalnog (samo)uništenja, glavni junak prelazi na opise novostečene domovine.

> Pravo govoreći, otkako sam stigao u Švedsku i sagledao kako se ovde živi, potpuno sam zaboravio na laži i lukavstva. Jer je Švedska jedno društvo poverenja i iskrenosti, tu je teško naći ikoga ko želi da te obmane ili slaže. (Blasim, 2021: 94)

Prostor druge domovine predstavljen je kao radikalna suprotnost izvornom zavičaju. Hiperbolični tonovi glavnog junaka se nastavljaju, ali sada u afirmativnom kontekstu. Švedska je prostor duhovnog i fizičkog iscjeljenja, a njeni su stanovnici primjeri dobrote i iskrenosti. Naturalističke opise iračkih krugova pakla potpuno su potisnuli idilični prizori skandinavske arkadije. Glavni junak doživljava svekoliko preobraženje. Skoro da ne postoje trenuci neizvjesnosti, a paranoju i nemir mijenja spokoj. Švedska priroda za Bulbula predstavlja prostor nepatvorene čistote, dok mu tamošnje društveno uređenje osigurava potpunu slobodu:

> Moj život se stabilizovao i smirio, uživao sam u svom životu u Švedskoj u svakom pogledu. A dve su mi stvari bile najvažnije – čist vazduh i sloboda. Tu je bilo sveta od svake vrste, svake rase i svake boje. I svako čini što mu drago, a da mu se u život niko ne meša. Ko hoće u noćni klub, eno mu noćnog kluba. Ko želi da se moli Bogu, eno mu crkve i džamije. Ko hoće da pije, ima barova gde može piti.

> Ko traži da jede halal hranu, eno restorana s tom hranom, puna ih Švedska! Jedi, pij, pričaj, moli se Bogu, trči, spavaj, budi se, razmišljaj – na volju ti! Ti si slobodan čovek i to je tvoje sveto pravo, ne može tek tako doći neko i oduzeti ti ga ili ga ukinuti. Zakon je iznad svih i svakoga, kako se to kaže. (Blasim, 2021: 85).

Život glavnog junaka u Iraku prožet je dubokim traumama i višedecenijskim tragedijama, pa ne treba čuditi zapanjujuća ljekovitost njegove nove domovine. No, usprkos burlesknoj pripovijesti o nesretnoj sudbini, u oči upada intenzitet polarizacije između izvornog i novostečenog doma. Irak i Švedska, kao simboli Istoka i Zapada, predstavljeni su u krajnje simplificiranoj shemi, odnosno crno-bijeloj matrici prema kojoj je izvorni zavičaj mjesto apsolutnog negativiteta, dok je druga domovina idealni topos.

Gledano iz povijesne perspektive arapskog romana, Muhammad H. Haykal ocrtava zavičajni imagem u osvit arapskog nacionalizma, Tajib Salih to čini za vrijeme postkolonijalnog buđenja, dok Hasan Blasim predstavlja zavičaj nakon zrenja tih historijskih procesa. Blasim kazuje o zavičaju kada je nacionalna država formalno doživjela svoj zenit (Saddam Husein) i oslobodila se kolonijalnog naslijeđa. Roman i povijest, svakako, kazuju da je stanje posve drukčije. Saddam nije oslobodio iračku naciju, nego je preko basističke ideologije ponovo zatočio iskorištavajući prirodna bogatstva zemlje za uski krug režimskih podanika. Invazije Sjedinjenih američkih država devedesetih i dvijehiljaditih spalile su i kod onih najnaivnijih posljednje iluzije o prestanku kolonijalne moći i dominaciji Imperija. Kao svjedok ovih društvenih trauma, duboko razočaran patvorenom slikom domovine, Blasimov junak odustaje od zavičaja i pokušava ga pronaći na Zapadu. Ovaj se drastičan čin može poimati retoričkim i simboličkim obratom u poimanju identitarnog toposa. Irački migranti zavičaj ponovo otkrivaju kod onih koji su njihovu domovinu

okupirali, uništili i učinili prostorom nemogućeg života. Suprotno od predstavljanja iračkog zavičaja kao prostora krajnje ljudske pervertiranosti, licemjerja i prirodne katastrofe, novi ili zapadni dom mjesto je neopisive pravde, blagostanja i slobode.

U Blasimovom romanu odveć se hiperbolično tvrdi da je Zapad prostor idealne norme i savršenog zakona. Narator čak definira evropske zakone kao "božanstvo" koje Zapad čini idealnim izvorom blagostanja. Sličan zaključak donosi i drugi irački književnik, Rawdan al-Džalidi, premda on istovremeno i dekonstruira binarnu sliku te simbolički umanjuje jaz između novih i starih zavičaja.

ZAVIČAJ NA REVERS: LIKVID(IRA)NI ZAVIČAJI

Irački pisac, Rawdan al-Džalidi (Rawḍān al-Ǧalīdī, r. 1971.) svoje migrantsko iskustvo prenio je u satirično-groteskном romanu pod naslovom *Dvije deke, tri plahte*. Al-Džalidi je emigrirao iz Iraka u Holandiju 1998. Odobrenja za azil je čekao čitavu jednu deceniju. To je vrijeme iskoristio da odlično nauči holandski jezik na kojem objavljuje svoja književna djela. Objavio je šest romana i devet zbirki poezije. Za roman *Autist i golub pismonoša* (*De autist en de postduif*) dobio je Nagradu Europske unije za književnost 2011. godine. Godine 2020. objavio je roman *Holland*.

Roman je objavljen 2016. godine na holandskom jeziku *Hoe ik talent voor het leven kreeg*. Doslovan naslov prijevod romana bio bi *Kako sam pronašao talent za opstanak* što nam može ukazati na temeljnu odliku onih koji s protjerani sa istoka i neprihvaćeni na zapadu. Dvije deke i tri plahte koje se, pak, naglašavaju u prijevodu al-Džalidijevog romana na engleski jezik ukazuju na simboličnu svojinu koju migranti dobijaju na posudbu dok se ne riješi njihov azilantski status. Roman je napisan u formi nelinearnog niza epizoda koje nam prepričava Samir Karim, Iračanina koji bježi od brutalnog režima Saddama Husaina. Glavni junak tako krajem devedesetih godina dvadesetog stoljeća, preko Jordana, Vijetnama, Malezije i Tajlanda dospijeva u Holandiju. Umjesto obećane zemlje, beskrajne sreće i ravnica, Samir biva zarobljen u centru za azil devet godina. On pripovijeda okrnjenu deceniju svoga života, kroz osamdesetak proznih fragmenata u kojima se neprestano smjenjuju humor, frustracije, nade i traume (ne)sretnog iračkog izbjeglice. Sumorni centar za azil pruža Samiru kakvo-takvo egzistencijalno sklonište. Centar pruža živopisnu panoramu više od pet stotina imigranata koju, između ostalih, sačinjavaju

Samirovi zemljaci, bivši general Saddama Husseina, fatalna Ruskinja, Jelena, migranti iz Afrike i Kine, zaboravljeni starci i žene koji su izgubili razum čekajući na azil preko šesnaest godina i konačno tek rođena beba, Milad, koji postaje simbol Samirovih godina u centru. Navedeni likovi dodatno osvjetljavaju oštre bridi migrantskog života u Holandiji, istovremeno otkivajući nehumanost i apsurdnost birokratije holandskog imigracijskog sistema. Ovaj sistem i proces traženja azila nezamislivo su zbunjujući i apsurdni što glavnom junaku, ali i većini drugih migranata, predstavlja neku vrstu životne sante na koju će se nasukati, te potopiti samozablude o svijetu koji ih okružuje.

Stari se zavičaj, razložno, opisuje u krajnje negativnim kategorijama u kojima prevladavaju scene ubijanja, torture, rata i neimaštine. Holandija ili novi zavičaj, pak, s početka predstavlja se skoro idilično.

> Slijećući u Nizozemsku, prvi sam put vidio Europu, mjesto iz kojega su dolazile sve one prekrasne knjige čije sam prijevode dugo tražio po Iraku, da bih onda gutao svaku njihovu riječ. Iako je Europa izvana izgledala sivo, meni je bila ljepša od svih krajeva koje sam dotad vidio. Pogledao sam kroz prozor aviona i pomislio da ću prvi put u životu biti čovjek. Ovdje ću se riješiti svojih strahova kao starih, poderanih hlača. Ovdje ću odbaciti svoj oprez kao smrdljive čarape s rupicama. Nikad neću zaboraviti taj prekrasni osjećaj. Ostao sam sjediti dok iz aviona nisu izašli svi putnici, prolazeći pokraj nasmiješenih azijskih stjuardesa. (Al Galidi, 2021: 7-8)

Holandija je prostor konačnog razrješenja svih životnih nedaća glavnog junaka, a stupanje na njeno tlo čin ponovnog rođenja. Međutim, nakon što se prijavi za azil na aerodromu Schiphol, Samirovo uvjerenje biva poljuljano usljed maltretiranja policije i imigracijskih službenika. Tokom prvih mjeseci azilantskog procesa, glavni junak poredi holandsku perfekciju i irački haos.

> Kroz prozor sam promatrao Nizozemsku. Odmah me iznenadilo to što nema vojnika. Nigdje nisam vidio znakove vojske, a među gradovima nije bilo kontrolnih točaka. Štoviše, autobus kilometrima nije prošao pokraj nekog policajca. Osim toga, iznenadila me i tišina. Nije se čulo trubljenje. U Iraku su automobili komunicirali jezikom trubljenja. Vozač je svojim trubljenjem mogao reći da mu se žuri, na primjer zato što prevozi bolesnika ili ženu u rodilište ili zato što hitno mora ići na zahod. Trubljenjem je mogao nekoga pozdraviti ili nekome odzdraviti. U Nizozemskoj kao da automobili nisu imali trubu ili je, pak, trubljenje bilo zabranjeno. Osim toga, Nizozemska nije izgledala kao zemlja, nego kao veliki grad, jer među gradovima nije bilo pustinja, planina ili dolina. Ljudi su posvuda nosili istu odjeću, vrijeme je svagdje bilo isto i nije bilo vremenskih zona. (Al Galidi, 2021: 35)

Samir skoro ne može vjerovati da na svakom uglu ne vreba vojska ili policija. Istovremeno ta slika posvemašne bezbrižnosti utopljena je u prevladavajuću tišinu i monolitnost. Jednoobraznost holandskih pejzaža i društvene atmosfere porede se s karnevalskim ozračjem zavičaja. U tom se mogu prepoznati prve pozitivnosti iračke domovine.

Kada se, pak, suoči s ponižavajućim odnosom u centru za azil, te uvidi da brojni imigranti žive u dehumanizirajućim uvjetima već decenijama, Samir uspijeva realnije sagledati novi zavičaj, te otkriti pravo lice njegovih stanovnika.

> Na Schipholu, u prihvatilištu i poslije, na drugim mjestima, doživio sam da Nizozemci tijekom posla svoju agresivnost skrivaju iza nekakvog službenog poštovanja. Ako prijeđeš granicu nepoštovanjem, onda moraš znati da će se Nizozemci pretvoriti u službene zvijeri. Što je službena zvijer na nižem mjestu u sustavu, to će agresivnost biti izraženija. Službenici imaju moć i mogućnost izraziti svoju agresivnost na različite načine. Moć tipkovnice, moć usta, moć ruku. Ako nizozemski službenik izgubi strpljenje, može pretvoriti nečiji život u pakao. (Al Galidi, 2021: 68-69)

Kako protječu mjeseci i godine u iščekivanju azila, glavni junak postaje zarobljen u raljama sistema. Ipak, taj sistem jeste njegov novi dom u kojemu ga niko ne razumije niti da primijeti kao živo biće. Stoga on, raskrinkavši lažno obećanje holandskih vlasti, pokušava da novi zavičaj pronađe u Njemačkoj i Norveškoj. Međutim, i ti se pokušaji završavaju ponovnim deportacijama, kaznama i vraćanjem u centar za azil. Nakon posljednjeg neuspjeha Samir doživljava konačnu spoznaju o zavičaju.

> Ovaj put bilo mi je još gore. Ne zato što sam se našao u ćeliji, nego zato što je to bila Europa. Sada sam bio siguran u to da za mene izvan Nizozemske nema nade i da su moji otisci prstiju Nizozemsku pretvorili u cijeli svijet. A u Nizozemskoj sam mogao birati između Sadama Huseina i Službe za imigraciju i naturalizaciju. To je bilo kao da morate birati između dva načina izvođenja smrtne kazne: električnu stolicu ili plinsku komoru. Nešto je u meni umrlo. Nešto što me bilo spasilo od ratova, katastrofa i nedaća: nada. Prvi sam se put u životu osjećao prazno. I da sam progutao oceane, planine, šume, rijeke i pustinje, ostao bih prazan. Shvatio sam i da sam postao ponizan. Ne zbog straha od kazne, nego zbog osjećaja da ne zaslužujem živjeti i da se zbog toga trebam mrziti. (Al Galidi, 2021: 336)

Decenijsko traumatično iskustvo migracije okončava tragičnom spoznajom o praznini novog doma koji je prethodno idealizirao. Bijeg od regrutacije i sigurne smrti u Iraku pretvorio se u dugotrajno umiranje u hodnicima Službe za azil i emigraciju. Centar za azil, ili imigracijski sistem, prerastaju iz prostora novog zavičaja u trajno identitarno određenje. Primarna karakteristika ovog prostora sveprisutna je nesigurnost koja neumoljivo potire "ljudskost" običnog azilanta. Tako su i migranti u al-Džalidijevom romanu likovi krajnje obespravljenosti. Takvu vrstu fundamentalne dehumaniziranosti opisuje Hana Arendt (1998: 302-303) na sljedeći način:

> Nesreća obespravljenih nije u tome što su oni lišeni života, slobode i traganja za srećom ili jednakosti pred zakonom i slobode uverenja formule koje je trebalo da reše probleme unutar datih društava već što oni više ne pripadaju nijednoj, ma kakvoj zajednici. Njihova nevolja nije u tome što nisu jednaki pred zakonom, već što ne postoji zakon za njih (...) Poenta je u tome što je stanje potpune obespravljenosti stvoreno pre nego što je osporeno pravo na život.

Narator u romanu *Dvije deke, tri plahte* na kraju romana dolazi do istovjetne spoznaje. Krimen migranata prethodi njihovom egzistencijalnom spasenju, pa im je, zbog toga, onemogućen smislen život. Tek kada uspije napustiti prostore stradanja, dokopati se "kopna sreće", zakona i jednakosti, migrant otkriva inherentne obespravljenosti. U tom smislu, okruženje prividne demokratije i reda ustvari omogućuje uvjete za dijagnozu autoimune bolesti s fatalnim posljedicama. Tako se prostori starog i novog zavičaja ogledaju jedan u drugome, te narušavaju sliku binarnog logosa savremenosti. Konačno, u izokrenutoj kombinaciji Dickensovih *Velikih očekivanja* i Kafkinog *Zamka*, al-Džalidi pripovijeda upečatljiv migrantski narativ u kojem hladna zgrada centra za azil postaje domom za pet stotina izbjeglica izbezumljenih od beskrajnog čekanja. Ovaj dom naposljetku otkriva se zavičajem novih i drukčijih trauma pred kojima blijede strahote pakla iz kojeg su likovi pobjegli. Slamku spasa svim junacima pružaju neprestane pripovijesti i ispovijesti koje međusobno dijele kao neku vrstu treće obale ili prostora nade. Ustvari, jedina moć migranta i izgnanika, ma koliko ona bila simbolička, jeste moć pripovijedanja. To potvrđuje i Mireille Rosello (2012: 5) u svojim detaljnim studijama migrantske književnosti ističući da je "izbjeglica izvrstan naratolog. U suprotnom, ne bi mu bilo dopušteno da postane izbjeglica. On ili ona ostali bi tek tražitelji azila kojima prijeti skora deportacija."

U brojnim arapskim romanima iz trećeg milenija susrećemo pripovijedanje u kojem se druga domovina instrumentalizira da bi se izvorni zavičaj ponovo otkrio te, potom, rekonstruirao vlastiti identitet. U tom kontekstu izdvajaju se romani omanske književnice, Džuhe al-Harisi, i alžirskog romanopisaca, Sa'ida Hatibija.

ZAVIČAJ KAO INTERLOKUTOR IDENTITETA: HATIBI I AL-HARISI

Roman već spominjanog alžirskog romanopisca, Sa'ida Hatibija, *Sarajevsko drvo za ogrjev*, kazuje priču o dva "privremena" migranta u Sloveniji. Bježeći od porodičnih trauma i uništenog društva, Ivana iz Bosne i Selim iz Alžira sreću se u Sloveniji. Ivana radi u bifeu *Triglav*, koji vodi Ahmad Si, Selimov amidža, nadajući se da će završiti dramski komad koji bi joj ponudio "život kakav zaista želi". Selim, pak, sanja da će u Sloveniji konačno otkriti svoj životni cilj, nakon što je u rodnom Alžiru spalio i posljednje iluzije o novinarskom pozivu. Međutim, boravak u Ljubljani tek ovlaš nudi priliku za neku novu budućnost. Iznenadna pojava sablasti iz prošlosti (Ivanin bivši momak Goran), ubistvo Ahmada Sija te potresna spoznaja o Selimovom porijeklu zauvijek će rastaviti ove dvije napukle duše i vratiti ih na početne pozicije, odnosno u traumatični zavičaj.

Selim već u uvodnim stranicama otkriva svoj zavičaj detaljnim opisima kafana u kojima provodi najviše vremena:

> Ušao sam kafedžinicu El Ahbab koja se ni po čemu nije razlikovala od ostalih takvih mesta u ovom gradu, koja sva međusobno liče po svojoj mračnoj, haotičnoj i turobnoj atmosferi, kao i po ukusu kafe koju služe mušterijama gorku, u koju treba staviti dve kašičice šećera, ponekad i više, da bi uopšte mogla da se pije. Na zidovima nije bilo ničega, jedino stari kalendar za prethodnu, 1997. godinu, koji je visio iza pulta. Bile su tu još samo plastične stolice zaprljanih naslona i sedišta od silnog sedenja. Seo sam u povučen ćošak kako bih izbegao poglede sedog komšije Šerifa, kog sam video da sedi sâm i igra se kutijom cigareta. Izgledalo mi je da je ostareo od ono šestoro dece koju je izdržavao radeći kao taksista. Naručio sam kafu.

> Konobar koji je bio u svojim dvadesetim, doneo mi je porudžbinu ne pogledavši me, bez reči, bez osmeha. (Hatibi, 2024: 34)

Iz prethodnog opisa saznajemo da je omiljena kafana glavnog junaka tek jedno u nizu bezličnih društvenih mjesta. Temeljne odlike tog prostora jesu turobnost, haotičnost, prljavština i ravnodušnost. Premda je kafana jedno od rijetkih prostora u kojima Selim nalazi utočište od sveopće letargije i društva nepovratno deformiranog bratoubilačkim ratom, čak ni taj prostor ne sadrži nikakav pozitivitet. Čak i omiljena mjesta njegovog zavičaja tek su zapuštena sklonište iščašenog pojedinca. Upravo su kahva i kafane elementi poredbeni relati glavnog junaka koji promišlja o Alžiru i Sloveniji:

> Kafa je u ovoj zemlji mnogo bolja od one na kakvu sam navikao u Alžiru. U El Ahbabu bih ostavio pola one čemeruše nepopijeno i odlazio ogađen. Kafa u Alžiru je kao vladajuća partija, konzumiramo je iako je ne volimo, a ovde je to demokratski izbor, učestvujemo u njemu i ne razočara nas. (Hatibi, 2024: 113)

Društveno beznađe prisutno je svugdje do te mjere da prodire u intimne trenutke ispijanja kahve, rijetkog užitaka i prilike za opušteno druženje. Selim otkriva da su Alžirci usljed političke represije primorani i na najbeznačajnije životne užitke poput ispijanja kahve i odmora u restoranima. Istovremeno, prostor druge domovine prikazuje se dijametralno suprotnim. To je prostor slobode i zadovoljstva. Jedina stvar koja remeti spokoj i sjaj Ljubljane jesu sjećanja na zavičaj.

> Ja sam u glavi imao predstavu samo o alžirskim kafedžinicama, o njihovoj turobnoj atmosferi, vrevi i nesuglasicama, o tim mestima gde se glasovi mušterija mešaju s lokalnom muzikom, s uzdasima pevača raja. Mir kao u Triglavu i njegova tiha muzika nikako mi nisu ulazili u glavu. (Hatibi, 2024: 156)

Slično Blasimovom junaku, kada razmišlja o Iračanima, Hatibijev protagonista tek u prostoru egzila primjećuje neku vrstu urođene intolerancije na red i mir. Kod Selima je riječ o spoznaji vlastite manjkavosti odnosno procesu internalizacije *drugosti*. Muhsin Bulbul, pak, anomalije uviđa isključivo kod svojih sunarodnika, pri čemu on ostaje izvan sfere suštinski drukčijeg ili abnormalnog. Također, prostori domovine i egzila u romanu *Sarajevsko drvo za ogrjev* binarno su podijeljeni. Alžir je primarno prostor rata, korupcije, represije i opće nesigurnosti. Stanice, uredi, ulice i autobusi jednako su prljavi i u glavnom gradu (Alžir) i u provinciji (Busaada). Distopijski efekat posebno je vidljiv u selima koja se nazivali "po broju ubijenih, a ne po njihovim zvaničnim nazivima. Selo 130, selo 153 ili selo 211" (Hatibi, 2024: 141).

S druge strane, Slovenija se doživljava kao mjesto krajnjeg pozitiviteta koji emanira kako iz gradova poput Ljubljane, tako i iz osoba poput Nade. Poredeći Sloveniju i Alžir, Selim ne kontemplira samo o kafanama i društvenom životu. Znakovito je da glavni junak izdvaja sistem obrazovanja kao temeljnu razliku između uređene Slovenije i njegovog pokidanog zavičaja.

> Obrazovni sistem u ovoj zemlji razlikuje se od našeg. Deca idu uvek u jednu smenu, vrate se kući, igraju se, rade domaće zadatke. A mi smo išli u dve smene, pre i posle podne, vraćali se kući pregladneli i mrtvi umorni, kao da smo tucali kamen, i sve što smo želeli bilo je da ležimo i ne radimo ništa pod milim bogom. U njihovim školama u razredu ima najviše petnaestoro dece, dok je nas, u osnovnoj, gde sam učio matematiku, jezik i uvod u prirodne nauke, bilo tridesetoro i nastavnica bi nam ponekad zaboravila imena. Ovde postoji i pedagog koji pomaže učenicima i razgovara i s njihovim starateljima, a kod nas je za pedagogiju bila zadužena šiba kojom bismo dobili po prstima i duboko usađen strah od nastavnice koja bi, kad se naljuti na nekog učenika, tražila da ustane, stane pred

> tablu i svuče pantalone kako ne bi opet pravio gluposti i kako bi radio domaće zadatke, dok bismo se mi sašaptavali i smejali. (Hatibi, 2024: 157)

Naturalističke slike iz alžirskih učionica naspram uređenog obrazovnog sistema u Sloveniji pokazuju odnos prema najmlađim, najranjivijim, ali i najpotentnijim naraštajima ta dva društva. Alžirske škole u kojima, prema Selimovim opisima, vlada zakon šibe koji provode bezosjećajni učitelji više liči na kazneno-popravne domove nego na mjesta učenja. Nasuprot tome, u Sloveniji se ističe brižan odnos prema učenicima, njihova disciplina i razigranost. Nakon što je detaljno opisao društvo razoreno ratom i korupcijom, glavni junak ispod slojeva neizlječivih trauma pronalazi izvor autodestrukcije i invalidnosti kako samog sebe, tako i alžirske mladosti u cjelini. U tome se i krije razlog njegove latentne vezanosti za Ivanu. Ona, također, dolazi iz ratom razorene zemlje. Ivana je duboko obilježena porodičnim traumama, nasiljem i društvenom apatijom. Njihove razorene mladosti međusobno se privlače, ali u isto vrijeme upravo te traume onemogućuju im novi početak u Sloveniji. Ivanina životna priča služi glavnom junaku kao utjeha. Njeno Sarajevo, poput Selimovog Alžira, prostor je u kojem se čovjek svodi na puko postojanje, a njegova uloga biva kratkoročna i tragično ireverzibilna, poput drva za ogrjeva. Ljudi, poput biljaka, jedni drugima mogu biti egzistencijalno ili, pak, estetsko nadahnuće, ali se tek u presudnim trenucima pokazuju kao "puka sredstva" za preživljavanje. Tako se lik Ivane promeće u neku vrstu "ogrjeva" za napaćenu dušu alžirskog mladića. Njihovi zavičaji sa svojim nesavršenstvima bivaju izvorom i utokom svih životnih poduhvata. Osim epiteta idealne suprotnosti, prostor migracije, pak, priskrbljuje dodatno značenje. Slovenija se naposljetku pokazuje toposom samospoznaje. Nakon migrantskih odiseja, Ivana i Selim otkrivaju kako pravo lice najbližih, tako i sopstvenu nemoć da se integriraju u ljepše prostore. Oba

su otkrića jednako tragična, baš kao i Selimov znakoviti opis Ljubljane:

> Stanovnici ovog mirnog grada koji leškari u svilenoj sigurnosti ne bi mi verovali kada bih im ispričao kakve su se sve strahote događale u mojoj zemlji koju od njihove deli samo četiri sata leta. Ne bi im bilo lako da zamisle da ljudi tamo odlaze u krevet rano, gase svetla u osam uveče jer se plaše noćnih posetilaca. Da psi i mačke lutalice nestaju noću u strahu od slučajnih uboda nožem. Ljude u Ljubljani čitači zvezda nisu prevarili kao nas, u njihove sobe se nisu prišunjali kosači duša i nisu im nepoznati ljudi narušili privatnost. (Hatibi, 2024: 179)

Sličan paradoks prostora egzila i zavičaja primjetan je i u romanima omanske književnice Džuhe al-Harisi (Ǧūḫa al-Ḥāriṯī, r. 1978). Al-Harisi je omanska književnica i profesorica književnosti na Univerzitetu al-Sulṭān Qābūs u Maskatu. Prvo književno djelo al-Harisi jeste nagrađivana zbirka kratkih priča objavljena 2001. godine *Odlomci iz Lubnine autobiografije: Kad dođe vrijeme za odlazak* (*Maqāṭiʿ min sīra Lubnā iḏ ān al-raḥīl*). Objavila je još nekoliko zbirki kratkih priča, novela i pripovijetki za djecu. Najpoznatiji su njeni romani *Snovi* (*Manāmāt*, 2004), *Mjesečeve dame* (*Sayyidāt al-Qamar*, 2010), koji je preveden na engleski pod naslovom *Celestial Bodies* te je osvojio International Booker za 2019. Roman *Narandža* (*Nāringˇ*) objavljen je 2016, a posljednji roman *Gazelina svila* (*Ḥarīr al-ġazāl*) izdala je bejrutska kuća Dār al-ādāb 2021. godine.

Roman *Narandža* tematizira život Zuhur koja iz Omana dolazi na studij u Veliku Britaniju. Dugo sanjani dolazak na Zapad te prilagođavanje jeziku, kulturi i životu u Britaniji predstavljaju narativni okvir iz kojeg progovara glavna junakinja. Pripovijedanje unutar tog okvira je nelinearno i duboko fragmentirano. Tako se slika studentskog života Zuhur upotpunjava preko likova njenih pakistanskih prijateljica

Surur i Kuhl. Njihove migrantske muke su slične. U domovini ih guši breme patrijarhata i krutih plemenskih normi, a u Britaniji, pored sveg sjaja i uređenosti, ne mogu nakalemiti svoje snove. Kuhl se tajno udaje za Imrana, mladića iz siromašnog pakistanskog sela, jer se boji reakcije roditelja zbog njegove niže klase. Nastojeći da razumije njihovu kompliciranu vezu, Zuhur (ne)svjesno kreira ljubavni trougao usložnjavajući ionako teško "migrantsko" stanje svima. Glavna junakinja priču o Kuhl i Imranu poredi sa životom svoje starije sestre, Sumeje. Ta se razigrana i živahna djevojka u ranoj mladosti udala puna nade u bolji život. Međutim, kada je ubrzo počne zlostavljati muž, te bude odbačena od vlastite porodice, ona kreira paralelni svijet u kojem sluti smrt supruga. Sve navedene priče natkriljuje sudbina Bint Amir, Zuhurine usvojene bake. Zajedno s bratom, Bint Amir u djetinjstvu biva protjerana iz vlastite porodice. Nakon bratove smrti, seli se kod rodbine, gdje odgaja Zuhurinog oca te se kasnije brine o Zuhur, njenoj braći i sestrama. Bint Amir snažna je i pronicljiva žena koja, iako neudata i bez djece, posvećuje svoj život predanoj brizi za usvojenu porodicu. Sudbina ove stamene žene iz ruralnog Omana reflektira povijest te države nakon dva velika rata, te u pozadini prikazuje tragičnu ljubav te lomne odnose unutar disfunkcionalne porodice glavne junakinje.

Britanija, kao nova domovina, i omanski zavičaj temeljni su prostori u romanu. Oni se od samog početka naglašeno resemantiziraju. Tako se idealizirani topos zapada rapidno "raščinjava" u očima glavne junakinje, dok se nekadašnje "utvare" iz zavičaja prometu u lijepe uspomene. Prostor od kojeg se "moralo pobjeći s gnušanjem" postepeno prerasta u utočište od jezive studeni zapada. Vrelo iscjeljujućih uspomena svakako je nana Bint Amir. Misao o njoj uzrokuje pukotine u vremenu kroz koje Zuhur činom duhovne repatrijacije napušta prostore egzila.

> Hodam drevnim ulicama grada prepunjena poviješću, s punom torbom knjiga na leđima i čvrsto svezanim tenisicama. Osjećam se poput stranca na tim ulicama. Tijelo mi se pomiče poput stranca. Jezik također. Razmišljam o Sururinoj muci, o prljavštini, o opravdanjima ljudi. Ljudi rade što hoće i uvijek nađu za to neko opravdanje. Opravdanja se rađaju s djelima. Porod bez puno muke. Kada se umorim od šetnje, sjednem u kafić s pogledom na ulicu i pijem crnu kavu. Prestajem se zamarati razmišljanjima o Surur, njezinoj sestri i opravdanjima koja ljudi pronalaze. Ne vidim ogromnu šalicu kave koju držim, nego malu šalicu smeđe kave koju drže mesnati, naborani prsti. Vidim oskudnu sjenu unutarnjeg zida kuće i nju kako je sjedila na prostirci ispruženih nogu dok je pila kavu. Posvećena piću, neopterećena, bez sjećanja, žudeći za ničim, sanjajući ni o čemu, pod sjenom stabla gorke naranče. (al-Harthi, 2003: 20).

Svakodnevica glavne junakinje izlomljena je provalama slika omanskog zavičaja. Trenutak odmora uz kahvu preobražava hronotop romana. Šolja u ruci Zuhur postaje findžan koji drži Bint Amir. Predah u britanskom kafiću prerasta u podnevni odmor u hladu stabla narandže gdje ne postoje brige, uspomene ili želje. Slične epizode dešavaju se i u intimnijim situacijama, kao, naprimjer, kada Imran zamoli Zuhur da mu donese sok iz kuhinje. Ona otvara ladicu s uredno posloženim šarenim plastičnim posudicama koje je odvode u zavičaj.

> Poznat prizor. Nasmiješila sam se tom dalekom sjećanju. Naša susjeda Šejha više se puta žalila na nestanak svojih plastičnih posudica dok ih je prala na rubu kanala. Čim bi završila s pranjem ostatka posuđa, posudice bi nestajale, pa se morala vraćati kući bez njih. (al-Harthi, 2003: 146)

Najvažnija figura u zavičajnim sjećanjima glavne junakinje svakako je Bint Amir čiji lik postaje narativnom osi romana. Omiljeno mjesto Bint Zuhur, hlad pod stablom gorke

narandže, prerasta u idealni prostor odnosno vrelo smisla. Iz njega izvire životna priča Bint Amir od mučnih scena izgona iz porodice, preko snova o vlastitom voćnjaku koji se gase poput omanskih sela kojima haraju smrt, glad i suša nakon ratova, pa sve do Zuhurinog oca, Mensura, koji je jedini brinuo o Bint Amir. Svaka životna dionica Bint Amir predstavlja spoznaju o stvarnim vrijednostima pred kojima se slamaju klišeji i snobizam migrantskog života glavne junakinje. Kao u poznatoj priči iz *Hiljadu i jedne noći*, Zuhur spoznaje skriveno blago svoga zavičaja, odnosno vrijednost stabla gorke narandže tek kada ga omalovaži i napusti. Kada Zuhur ostvari svoj životni san i stigne u Britaniju, Bint Amir umire.

> Umrla je, utihnula i napustila svijet onako kako je živjela: bez svog doma, bez komada zemlje koji je posjedovala, bez voljenog da je zagrli, bez brata da se brine za nju, bez djece iz vlastite utrobe. (al-Harthi, 2003: 66)

Smrt Bint Amir dovodi glavnu junakinju do spoznaje koliko su njihove sudbine bile slične. Ostvarenje Zuhurinih snova pokazuje fatalnim činom. Ona konačno shvata kako u nekada toliko željenoj zemlji snova ne pronalazi novi dom, iskrene prijatelje, drugu porodicu niti pravu ljubav. To otkrovenje potiče razmišljanje o zavičaju i mogućnosti povratka. Istovremeno se nameće i pitanje da li je povratak zavičaju moguć. Sudbina narandžinog stabla nakon smrti Bint Amir nagovještava odgovor na samopreispitivanja glavne junakinje.

> Kad je baka umrla, stablo je gorke naranče usahnulo. Venulo je iz dana u dan sve dok nije posve uvenulo. Uzalud smo se izmjenjivali u navodnjavanju. Otac je mijenjao zemlju pod stablom i kupio novo gnojivo. Bengalac koji je radio za nas tražio je pomoć svojih prijatelja koji rade na voćnjacima. Ulili su sve svoje znanje, ali stablo nije odgovorilo ni na jedan pokušaj. Stablo gorke naranče donijelo je svoju odluku prije nego što se osušila zemlja na bakinu grobu. Prestalo je piti vodu i udisati zrak. Počelo je

ispuštati smrad truleži. Miris oproštaja. (al-Harthi, 2003: 76-77)

Unutarnji i vanjski svijet glavne junakinje drastično se mijenja. U njemu prevladava stanje oproštaja. Nema pronalaska novih prostora, niti konačnih raskida sa starim. Sve je u neprestanoj fluktuaciji i afiksiranosti. Zuhur je lik tragične migrantice. Kada počne život u novoj domovini, otkrije da to nije mjesto o kojem je sanjala. S druge strane, kada, pak, kroz pukotine pamćenja spozna pravu sliku zavičaja, shvata da je iščezao. Avtar Brah u svojim djelima uvjerljivo propituje eluzivnost pojmova poput zavičaja, doma i dijaspore, te njihove kompleksne odnose. Ona smatra da kako je

> "dom" s jedne strane, mitsko mjesto želje u dijasporskoj mašti. U tom smislu, to je mjesto bez povratka, čak i ako je moguće posjetiti geografski prostor koji se smatra mjestom "porijekla". S druge strane, dom je također životno iskustvo određenog lokaliteta. Njegovi zvuci i mirisi, vrućina i prašina, tople ljetne večeri, ili uzbuđenje prvog snijega, hladne zimske večeri, tmurno sivo nebo usred dana... sve to, posredovano kroz historijski specifičnu svakodnevicu društvenih odnosa. (Brah, 1996: 188-189)

Glavni junaci romana *Narandža* i *Sarajevsko drvo za ogrjev*, Zuhur i Selim, zorni su primjeri polisemije pojmova zavičaja i dijaspore u savremenom kontekstu. Oni odlaze iz zavičaja usljed povijesnog bremena i specifičnog društveno-političkog konteksta. Oba lika doživljavaju zavičaj jednoličnim prostorom koji ih ograničava. Stoga ostanak u domovini znači vječno perpetuiranje tradicionalnih obrazaca kao u primjeru Zuhurine sestre ili Selimovog oca. Ovakva percepcija promijenit će se jedino migrantskim iskustvom, odnosno pokušajem usvajanja nove domovine. Tek će se u tom adoptivnom procesu, dakle na transverzali zavičaj – dijaspora, upotpuniti samopercepcija glavnih junaka. Prostori dijaspore (nove domovine) i zavičaja ne sagledavaju se kroz

(de)romantizirana očišta. Oni zadobivaju mnogo važniju ulogu te postaju primarni interlokutori identiteta glavnih junaka. U ovom slučaju pojam interlokutora, kojega Michael Joyce (1991) koristi za čitatelja, odnosi se na zavičaj, jer upravo izvorni prostor protagonista navedenih romana resemantizira i pluralizira njihove identitete, premještajući ih iz sfere dijaloga na neistražene prostore introspektivnoga poliloga. Štaviše, zavičaj kao interlokutor mnogostruko rekonstruira iskustvo svijeta kod glavnih junaka do te mjere da se potiru ustaljene identitarne i prostorne omeđenosti. Romani *Narandža* i *Sarajevsko drvo za ogrjev* dubinski podrivaju binarne matrice prema kojima je na Zapadu raj, a kod kuće, na Istoku, pakao i suprotno. U njima se značajno produbljuje pojam zavičaja i obogaćuje njegovu semantiku. Prostori migracije kod Hatibija i al-Harisijeve potiču proces poliloga u kojem je nova domovina tek jedan od interlokutora naratorovog identiteta. U tom procesu značajno se preobražava samopercepcija glavnih junaka pri čemu se značajno dekonstruira pojam stabilnosti i/li fiksnosti, a promovira fenomen fluidnosti kao najznačajnijeg simptoma trećeg milenija.

> Koncept dijaspore postavlja diskurs "doma" i "raspršenosti" u kreativnu napetost, upisujući želju za domom, dok istovremeno kritikuje diskurse fiksnih porijekla. Problematičnost "doma" i pripadnosti može biti sastavni dio dijasporskog stanja, ali način na koji, kada i u kojem obliku ta pitanja isplivavaju na površinu, ili kako se na njih odgovara, specifičan je za historiju određene dijaspore. Ne upisuju sve dijaspore želju za domom kroz želju za povratkom na mjesto "porijekla". (Brah, 1996: 189)

ZAVIČAJI KAO IDEOLOŠKE SFERE: TAHIR I AL-ASVANI

Baha Tahir (Bahāʾ Ṭāhir, 1935–2022) i Ala' al-Asvani (ʿAlāʾ al-Aswānī, r. 1957) ubrajaju se u najutjecajnije romanopisce savremenog Egipta. Dugotrajno migrantsko iskustvo ovih autora mnogostruko je prisutno u njihovim književnim djelima. U tom kontekstu posebno se izdvajaju romani *Ljubav u izgnanstvu*, Baha Tahira i al-Asvanijev *Čikago*. U oba romana, glavni junaci emigriraju na Zapad, kod Tahira u Evropu, a kod al-Asvanija u SAD. Junaci su Egipćani, a razlozi njihove migracije raznoliki. Primarni fokus ovih migrantskih narativa jesu životne aporije u novoj domovini. Zavičaj je najčešće sporedna tema nalik nostalgičnom komemoratu. Jedino razgovori o političkoj situaciji i društvenom stanju u Egiptu promiču motiv zavičaja na zapaženo mjesto. Upravo kroz usijane ideološke debate likova u ovim romanima, te u razbacanim narativnim fragmentima možemo "osjetiti" mirise zavičaja, spoznati njegove konture i dokučiti funkciju domovine u navedenim romanima. Kod ovih autora zavičaj prestaje biti opipljivom geografijom i skoro potpuno se promeće u ideološku virtualnost.

Baha Tahir je poznati egipatski književnik. Objavio je šest romana i pet zbirki kratkih priča. Pripadao je avangardnoj generaciji egipatskih umjetnika okupljenih oko književnog časopisa "Galerija 68". Od 1981. do 1995. godine bio je u egzilu u Švicarskoj, gdje je radio kao prevodilac za Ujedinjene nacije. Nakon toga vratio se u Egipat, gdje je nastavio da živi. Roman *Istočno od palmi* (1985) propituje društvene aporije ruralnog Egipta u sedamdesetim godinama prošlog stoljeća. Iste godine Tahir objavljuje roman *Doha je kazala* u kojem opisuje Egipat nakon vojnog puča 1952. godine, proglašenje revolucije i razorne posljedice tog događaja na društvo. *Tetka*

Safija i manastir (1991) treći je Tahirov roman i propituje odnose muslimana i koptske zajednice. *Ljubav u egzilu* (1995) prenosi autobiografsko iskustvo autora i godine provedene u egzilu. *Tačka svjetlosti* (2001) također predstavlja naročitu vrstu duhovne biografije Baha Tahira. Njegov posljednji roman *Oaza zalazećeg sunca* (2007) govori o britanskoj okupaciji Egipta i odnosu kolonizirane prijestolnice i provincije u XIX stoljeću. Za ovaj roman Tahir je dobio Međunarodnu nagradu za arapski roman (IPAF) 2008. godine.

Narator Tahirovog romana *Ljubav u izgnanstvu* već na prvoj stranici otkriva vlastito poimanje zavičaja.

> Bio sam Kairanin koga je njegov grad protjerao u tuđinu, na sjever. Ona je, kao i ja, bila stranac u toj zemlji, ali Evropljanka, s pasošem s kojim cijelu Evropu može smatrati zavičajem. Nakon što smo se slučajno sreli u tom gradu, za koji me je vezao posao, postali smo prijatelji. (Taher, 2010: 5)

Migrantsko je iskustvo naratora naučilo da s "dobrim" pasošem dom može biti bilo gdje. Slika zavičaja se, tako, od početka romana gleda kroz ideološku prizmu. Javni dokument postaje najvažnijim imaginativnim izvorom koji određuje identitet pojedinca i njegova zavičaja. Pastoralne slike rodnog mjesta koje smo iščitavali kod Haykala i Saliha sada su atomistički sabijene u papirnu ispravu sa slikom i osnovnim podacima neke osobe. Glavni junak nas dalje vodi kroz roman preko (pokušaja) ljubavne avanture s Austrijankom Brižit. Njih vežu društvene i porodične traume. Iako razočaran, narator ne odustaje od socijalističkih ideala iz Naserove ere zbog kojih je platio visoku cijenu: progon, razvod i odvojenost od djece koja su ostala u Egiptu. Brižit je, pak, mlada žena trajno obilježena migracijskim procesima u Evropi. Nakon što se udala za Afrikanca, porodica je se odriče, a nedugo zatim muž biva ubijen u rasističkom napadu. Okrnjene duše ova dva lika stapaju se u hladnim stanovima neimenovane

evropske zemlje nastojeći izgraditi siguran prostor za svoju romansu. Međutim, na toj utopijskoj plohi ubrzo se pojavljuju pukotine iz kojih će izmiliti sablasti povijesti te potopiti mogućnost ljubavne zajednice kao egzila u egzilu. Tahir uporno insistira na krupnim ideološkim pitanjima savremenog svijeta, rasizmu, kolonijalnom naslijeđu, (auto)orijentalizmu i nepremostivom zjapu između Istoka i Zapada. Na sličan način predstavljen je i egipatski zavičaj naratora romana. Taj je prostor, naime, posve ideološki markiran. U Tahirovom pripovijedanju, stoga, ne nalazimo deskripcijame ostavljene domovine ili bilo kakav osvrt na svakodnevni život Egipćana. Najintenzivnije slike kojih se narator prisjeća iz Kaira jesu one kada je i kako rastao njegov politički idealizam, odnosno vjera u Naserov koncept panarabizma.

> Tih sam dana čitao Sati'ja Husrija i arapske nacionaliste. Poput Abdunasira, vjerovao sam da će se naša velika država sutra podići. Uskoro sam na zidu redakcije, u kojoj smo se svi okupljali, okačio izreku iz njegova poznatoga govora na Dan ujedinjenja sa Sirijom: "Velika država čuva, a ne prijeti; štiti, a ne tlači." Izreku mi je naš novinski kaligraf ispisao lijepim kufskim pismom, a ja sam je stavio ispod karte velike domovine. (Taher, 2010: 25)

Skoro jedini primjer kojem narator posvećuje detaljnu pažnju zavičaju jeste redakcijski ured. Navedeni citat otkriva da je riječ o skoro sakralnom prostoru u kojem poput neke ikone dominira karta *velike* domovine. Nadalje, riječi predsjednika Abdunasira ispisuju se kaligrafski, te poput oreola ovjenčavaju mapu idealiziranog svijeta. Zanimljivo je da narator uopće ne opisuje nijedan detalj svoga doma, ulice ili Kaira. Njegov rodni kraj, grad u kojem je odrastao i radi, te Egipat u cjelini "zbijeni" su Naserov panarabistički kondenzat. Posljedično, kada ta politička ideja nestane, s romaneskne pozornice iščezavaju i rijetki fragmenti zatomljenog zavičaja.

> Od redakcije se nisam odvajao ni za tren, a potom je došao Sadat i svega je nestalo. Postao sam savjetnik koga niko ništa ne pita. (Taher, 2010: 31)

Narator u romanu *Ljubav u egzilu* zavičaj poima virtuelnom kategorijom ili Naserovom panarapskom vizijom države. Zavičaj prevazilazi okvire naratorove domovine, Egipta, te obuhvata cijeli arapski svijet. Stoga se glavni junak mnogo više referira na izraelsku invaziju Bejruta i genocid koji je izraelska vojska počinila u Sabri i Šatili, dok su slike iz Egipta rijetke i zamagljene, te ograničene na disfunkcionalnu porodicu u domovini. Opetovane slike ubijene palestinske djece kao i prizori razorenog Libana ukazuju na stvarni identitarni lokus naratora. Domovina je tamo gdje se krvari za ideal velike svearapske domovine. Golemi poraz Arapa u Palestini i Siriji u naratorovim očima je dokaz da se u Egiptu odustalo od Naserovog panarapskog sna. Zbog toga konkretni zavičaj skoro potpuno blijedi iz naratorove ispovijesti. Štaviše, gašenje panarapskog sna, prema njemu, nagovijestilo je i sveopću destrukciju svijeta.

U romanu Ala al-Asvanija zavičaj se promatra slično, premda iz perspektive trećeg milenija i događaja nakon jedanaestog septembra 2001. godine. Čikago je dom generacijama egipatskih migranata koji, poput Tahirovog naratora, zavičaj predstavljaju isključivo u ideološkoj perspektivi. Za razliku od Baha Tahira koji oplakuje propast Naserove ideje panarabizma, al-Asvani "optužuje" zavičaj zbog neprihvatanja neoliberalne ideologije.

Radnja ovog romana primarno je smještena na Odsjek za histologiju Univerziteta u Ilinoisu na kojem radi ili studira nekoliko generacija egipatskih migranata. Prominentno mjesto pripada Nadžiju Abdusamadu, nadarenom studentu i aktivisti kojeg je matični univerzitet u Kairu izbacio zbog "političkog djelovanja". Njegov idealizam ne jenjava u Americi. Naprotiv, on se još gorljivije bori za transformaciju Egipta

u neoliberalnu demokratiju. Međutim, sjene vladara iz zavičaja prate ga i u Čikagu. To otkriva lik Ahmada Danane, studenta medicine i predsjednika Egipatska studentskog saveza u Čikagu, a ustvari režimskog lojaliste koji tajno radi s egipatskom obavještajnom službom na lociranju disidenata. Između ovih ideološki oštro polariziranih likova prikazana je tragična priča Šejme Muhammedi, neudate asistentice na Medicinskom koledžu.

Osim detaljnog prikaza života navedenih mladića i djevojaka u Čikagu, al-Asvani daje i lepezu starijih migranata čije sudbine upotpunjuju mozaik egipatske dijaspore u SAD-u. Za razliku od studenata, stariji likovi, predavači na univerzitetu, riješili su egzistencijalna pitanja i naizgled se uklopili u okvir američkog sna. U stvarnosti, riječ je o duboko iskompleksiranim pojedincima poput dr. Rafta Sabita, odnosno osobama s mnogostrukim impotencijama u primjeru dr. Muhammeda Salaha.

Čikago je nesumnjivo roman izvanredne migrantske polifonije koja podjednako snažno razotkriva političko beznađe u Egiptu i duboko licemjerstvo američkog društva. Iako autor prikazuje životne priče brojnih likova, raznolikog porijekla, njihove refleksije o zavičaju su oskudne. Sjećanja na domovinu svedena su na nostalgične pjesme Umm Kulsum, delicije poput basbuse ili kofera sa starom odjećom. Egipatski zavičaj dominantno se prikazuje u ideološkom okviru.

Salaha tako progoni prizor posljednjeg susreta s djevojkom iz studentskih dana u Kairu.

> Nakon toliko vremena još uvijek se prisjeća Zejneb Ridvan; u stvari, nikada nije ni prestao misliti na nju. Na čudan način glavom mu prolaze i proganjaju ga stare slike, slapovi starih uspomena, baš kao da je prošlost džin izašao iz čarobne lampe. Evo je, stoji ispred njega vitkog tijela i lijepog lica, crne kose svezane u konjski repić, očiju

u kojima se krije snažan sjaj i govori mu o Egiptu, sanjalačkim tonom, kao da izgovara kasidu:

Naša zemlja, Salah, je veličanstvena ali je dugo trpjela nepravdu. Naš narod ima velike mogućnosti. Kada bi se ostvarila demokratija, Egipat bi postao jak i napredan u manje od deset godina. (al-Aswani, 2007: 72)

Lik Muhammeda Salaha u romanu doživljava najtragičniju spoznaju. Iako je naizgled ostvario sve (migrantske) snove i postao uglednim članom američkog društva, njegovom životu nedostaje emocionalno sidrište. To je sidrište, pak, oličeno u mladoj revolucionarki Zejneb. Ona je još u studentskim danima u Salahovom srcu fiksirala sliku zavičaja kao prostora pravde i demokratije. Međutim, Salah je bio odveć slab da se za taj ideal bori, pa je rješenje našao u bijegu od domovine i prve prave ljubavi. Premda je formalno pronašao takvu domovinu u SAD-u, njegovo srce ostaje trajno prazno. Zejnebine posljednje riječi djeluju poput zavičajne kletve koje na kraju romana otkrivaju promašenog čovjeka i posve "raščinjenog" migranta.

Školovao si se novcem siromašnog egipatskog naroda dok nisi stekao titulu doktora... Hiljadu drugih mladića priželjkivali su tvoje mjesto, a sada želiš da odeš u Ameriku, kojoj ne trebaš i koja je uzrok svih naših problema! Kako nazivamo onoga koji napušta domovinu i odlazi u službu neprijatelja? (al-Aswani, 2007: 73)

Salahov izbor krajnje je tragičan. On odlazi u Sjedinjene Američke Države i konačno uživa u sistemu o kojem je sanjao. Međutim, na kraju skončava kao izdajnik i nepotpun čovjek i to u državi koja je, kako Zejneb pronicljivo zaključuje, učinila Egipat mjestom nepravde i bijede. Razgovor Kerema Dusa i Nadžija Abdusamada intenzivira kompleksnu sliku nove domovine koja nudi migrantima sve ono što im je prethodno uskratila u matičnom zavičaju. Bogati kardiohirurg nakon

trideset godina života u Americi slikovito opisuje razliku između zavičaja i nove domovine.

> Život u Americi je, moj Nadži, kao američko voće: primamljivo izvana, ali bez ukusa iznutra.
>
> - Zar govoriš tako nakon svega što si postigao?
>
> - Sav uspjeh izvan domovine je nedostatan.
>
> - Zašto se ne vratiš u Egipat?
>
> - Nije lako izbrisati trideset godina života. To je teška odluka, ali ja sam razmišljao i o tome. Projekat koji sam ponudio je bio prvi korak ka tome, ali su ga odbili.
>
> Izgovorio je posljednje riječi sa gorčinom.
>
> - Zaista je tužno da Egipat gubi ljude poput tebe.
>
> - Možda ti je teško da to shvatiš jer si još uvijek mlad. Možeš li shvatiti jačinu patnje kada čovjek silno voli ženu, postane joj privržen a onda otkrije da ga ona vara? Da je kuneš, a u isto vrijeme da je voliš i ne možeš da je zaboraviš! To je ono što osjećam prema Egiptu, volim ga i želim dati sve što imam za njega, ali me on odbija. (al-Aswani, 2007: 132)

Riječi Kerema Dusa zorno reflektiraju politički stav al-Asvanija kao gorljivog zagovornika neoliberalne demokratije. Kerem naposljetku zaključuje da neoliberalni koncept ne može uspjeti u Egiptu upravo zbog zapadnih sila, posebno SAD-a, koji podržavaju regionalne režime diljem arapskog svijeta. Međutim, za razliku od Zejneb Ridvan, on postaje general nakon bitke u kojoj nije učestvovao, te naposljetku okrivljuje domovinu za poraz.

Kerem Dus je al-Asvanijev alter ego. Isti je slučaj s naratorom u Tahirovom romanu *Ljubav u izgnanstvu*. Migrantski prostor je ovim autorima poslužio kao mjesto apologije ideologijama koju slijede. Tahir je odani poklonik naserizma, a al-Asvani korifej neoliberalne demokratije. Okupiranost političkim uvjerenjima reflektira u njihovim romanima do te mjere da motiv zavičaja postaje virtualan. Čitatelji navedenih

romana jednostavno nema priliku "osjetiti" ili "vidjeti" Egipat kroz određene opise ili refleksije o stvarnim toposima. Naprotiv, kako je ranije kazano, egipatski prostor spoznaje se preko usijanih političkih svađa. Zavičaj glavnih junaka u romanima *Čikago* i *Ljubav u izgnanstvu* figurira kao naglašeno društveno-simbolički prostor koji služi za (re)konstrukciju mitova o raznim ideologijama. Preciznije kazano, zavičaj je u navedenim romanima primjer ideologema, odnosno onaj dio književnog djela koji se potiskuje usljed ideološkog tereta, kako ga definira Frederic Jameson. Jameson (1984: 205-206) govori o ideologemu kroz prizmu likova kao o kompleksnom procesu "ispunjenja želja ili unošenja fantazije, kojim se biografsko pretopilo u utopijsko; pripovedno delo bez junaka (u smislu glavne 'tačke gledišta' ili centralizovanog subjekta), čiji su likovi sagledani kao nastali iz dubljeg značenjskog sistema..." Tek preko pojma ideologema, može se objasniti zašto su migrantske pripovijesti al-Asvanija i Tahira djela lišene zavičaja kao temeljne referentne tačke. Izvorni prostor glavnih junaka predstavlja prazan entitet na kojeg se projiciraju ideološke fantazme i apologije vlastitih utopija, odnosno distopija. Za razumijevanje kompleksnog odnosa pojedinca s realnim ili imaginarnim prostorima, mnogostruko su korisne analize Petera Sloterdijka. Ovaj savremeni filozof poznat je po podrobnim analizama fenomena ljudske rascijepljenosti između stvarnih i fiktivnih prostora. Sloterdijk ove prostore definira kao sfere egzistencije, naglašavajući važnost i potencijal nutarnjih spacija kao determinatora čovjekove geografije općenito.

> Na gnostički inspirirano pitanje: Gdje smo kad smo u svijetu? moguć je kompetentan suvremen odgovor. U nekom smo vani koje nosi unutrašnje svjetove. (...) Zato je pitanje o našem gdje smislenije nego ikad, jer ono je usmjereno na mjesto koje ljudi proizvode da bi imali u čemu se mogu pojavljivati kao oni koji oni jesu. To mjesto ovdje,

> u spomen na drevnu predaju, nosi ime sfera. Sfera je ono unutarnje, dokučeno, dijeljeno okruglo koje ljudi nastanjuju ukoliko im uspijeva da postanu ljudi. Budući da stanovanje uvijek već znači formiranje sfera, kako u malom tako i u velikom, ljudi su bića koja postavljaju okrugle svjetove i gledaju prema horizontima. (Sloterdijk, 2020: 10-11)

Romani Tahira i al-Asvanija u prednji plan jasno promeću pitanje o sferama pripovjednih likova. Pri tome ne treba zaboraviti da je fokus na enigmatičnom "gdje" likova autorefleksivan, usljed preklapanja sudbina glavnih junaka i autora romana. Nutarnje sfere, odnosno spaciji ideologema Tahirovog naratora i al-Asvanijevog Nadžija ne mogu se otjeloviti u njihovim zavičajima. U takvoj situaciji oni marginaliziraju stvarnu geografiju zavičaja te pribjegavaju manufakturi mjesta u kojem bi se mogli "pojavljivati kao oni koji oni jesu" ili ostvariti smisao vlastitoga identiteta.

* * *

Slika zavičaja u arapskom romanu bila je kanonizirana skoro pola stoljeća. Izvorni prostor književnih junaka imao je funkciju Roussaovog toposa implicirajući slike ljekovite prirode čiju je idilu narušavao splet krutih društvenih normi. Ovakva predodžba zavičaja značajno se preobražava krajem dvadesetog stoljeća. Zavičaj prestaje biti monolitan prostor. Novi imagemi zavičaja pluraliziraju se i usložnjavaju. Oni variraju od distopijskih prostora koji se potpuno odbacuju (Blasim i al-Džalidi), preko ideoloških toposa (Tahir i al-Asvani) pa sve do likvidnih prostora reifikacije eluzivnog identiteta (al-Harisi i Hatibi). Navedeni irački autori označavaju zavičaj kao prostor opće destrukcije, te sugeriraju da "s azilom u džepu" dom može biti svugdje, a posebno na Zapadu. Egipatski zavičaj odbacuje se zbog grijeha iz povijesti (slom Naserove ideje o panarabizmu) kod Tahira, odnosno nemogućnosti ostvarenja neoliberalnog poretka kod al-Asvanija. Kod al-Harisijeve i Hatibija, pak, puna vrijednost zavičaja otkriva se tek u dalekim prostorima egzila.

Analizirani romani zrcale znakovite estetske i simboličke preobražaje zavičaja kao sidrišnog imagema migrantskih narativa. Savremeni arapski književnici i književnice sugeriraju da postoje različiti modeli migrantske estetike, jezika i imaginacije koji nude nove uvide u fenomene fizičke i duhovne dislokacije, hibridnosti i (pseudo)kozmopolitizma. Značaj ovakvih narativa mnogostruk je za društveni i kulturni kontekst kako zavičajnih prostora Istoka, tako i idealiziranih prostora Zapada potvrđujući činjenicu da "književnost, a posebno narativi o migraciji, egzilu, dijaspori i samopremještanju, pružaju nove mogućnosti za razumijevanje političke i društvene agencije migrantskih subjekata" (Censi, 2012: 5).

ROMAN I (TANATO) PROSTOR

> Pero je obična motka kojom se mjeri vodostaj. Vodostaj zla u svijetu. Vodostaj očaja u duši.
>
> Marko Vešović, *Poljska konjica*

(Tanato)prostor je društveni konstrukt izgrađen kroz institucije, svakodnevne prakse, zvanične infrastrukture i simboličke režime. U njemu su životne rutine organizirane oko prijetnji smrću, upravljanja ranjivošću i normalizacije nasilja gdje se geografija pretvara u košmar opstanka. U XXI stoljeću (tanato) prostor sublimno je mjesto moći ili matrica u kojoj se odlučuje ko će biti vidljiv, ko, koliko i na koji način ima pravo trajati. Danas se prostor općenito preklapa s nekropolitikom koja proizvodi "svjetove smrti", zone u kojima se životi svode na puko preživljavanje. Roman pokazuje da (tanato)prostor nije metafora, nego društvena tehnologija i način da se život učini jeftinim, a smrt normalnom. Kada prostor počne funkcionirati kao aparat straha, čovjek se u njemu odgaja na apsolutnu poslušnost, navikava na gubitak bez prava na način života i/ili smrti. Romani o tanatopolitici gaje etiku otpora. Vraćaju ime onome što sistem pretvara u broj i pokazuju cijenu "reda". Oni su narativne mape traumatske svakodnevice koje zrcale kako se mjesto pretvara u sudbinu, te kako se takva sudbina ponekad može osporiti pričom.

UVOD

Otvaranje novog milenija na prostoru Iraka obilježeno je slikama razaranja i ubijanja koji ne prestaju ni nakon skoro dvije decenije. Slika Georgea Busha Jr. kao osvajača drevnog Babilona upečatljiv je oksimoron izrastao iz mora nedužnih iračkih žrtava. Ovaj oksimoron znakovito ukazuje na još jedan, po riječima Tariqa Alija, "zloslutni početak" povijesti Iraka (Ali, 2004: 172). Zanimljivo je koliko je povijesnog, mitskog, pa i književnog imaginarija upotrebljavano da bi se opravdala američka invazija na Irak, od Bushovih križarskih pokliča do evangelističkih i cionističkih parola o povratku u "babilonski zavičaj" i slično. U stvarnosti, desila se smjena despotizama. Stara forma oličena u vladavini i nedjelu Saddama Huseina izgubila je svrhu, pa je zamijenjena poligonom za uspostavu novog modela svjetskog poretka. Irački je narod oslobođen tiranije, ali još uvijek nije dočekao slobodu, nego, naprotiv, proživljava najmračnije dane svoje duge povijesti. Temeljni dokazi za rušenje Saddamove diktature ostali su bez pokrića. Opravdanje za novu (zapadnu) hegemoniju nije pokazano, prejudicirani zločin nije dokazan, pa se pred nama iznenada ukazala "Hobbsova inačica svijeta u kojem je vojna prijetnja postala glavni jezik međunarodnog diskursa".[25] Naime, usprkos snažnom medijskom inženjeringu, nikada se nije dokazalo postojanje "hemijskog oružja" za masovno uništavanje, koje, ne budi zaboravljeno, nije bilo problematično kada je Saddam, uz blagoslov velikih sila, ubijao Kurde, jer je tada bio američki saveznik u ratu protiv Irana. Slično tome prošla je i optužba za saradnju Saddama

[25] Opširnije o nedokazanom zločinu Iraka, pogledati u: Prem Shankar Jha, *The Twilight of the Nation State: Globalisation, Chaos and War*, Pluto Press, 2006, str. 295-325.

i Bin Ladena koji su bili ideološki nekompatibilni iz mnogo razloga.[26]

U takvoj situaciji, arhitektima trećemilenijskog krvoprolića, poput Paula Wolfowitza, nije trebalo mnogo da priznaju kako se nije radilo o ratu protiv terora, nego o naprednoj inačici kapitalističko-križarskog pohoda protiv zemlje koja više nije bila poslušna, a koja je "plivala u okeanu nafte" (Wright, 2003: 14). U sjeni ovog, kao i brojnih drugih priznanja o stvarnim razlozima američke invazije Iraka, ipak je o(p)stala paradoksalna predodžba o pravednoj intervenciji zapadnih sila i uspješnoj uspostavi demokratskih vrijednosti. Slavoj Žižek ovu situaciju opisuje Freudovom pričom o posuđenom čajniku, po kojoj je i naslovio svoju knjigu o ideološkoj pozadini napada na Irak (Žižek, 2005: 1). U Freudovoj priči osoba koja kaže da nikada nije posudila čajnik, istovremeno tvrdi da je isti bio napuknut ili krnjav kad ga je (silom) uzeo. U kontekstu američke invazije, to bi značilo da Irak nikada nije ni bio napadnut/posuđen, drugo, Irak je bio krnjav ili napuknut za vrijeme napada/posudbe i – konačno – Irak je vraćen neoštećen/oslobođen. Ova paradoksalna argumentacija nastala nizom zamućenih diskurzivnih strategija u suštini "neizravno potvrđuje ono što želi pobiti", odnosno činjenicu da *sam razbio čajnik koji sam prisilno posudio od tebe* (Žižek 2007: 67). Tako na razmrvljenoj i krvavoj plohi savremenog Iraka dolazi do neuobičajenog saobraženja imaginarnog, simboličkog i realnog. Imaginarno predstavlja ideologiju zapadne demokratije, simboličku američku hegemoniju ili uspostavu globalnog Imperija, dok se iza realnog kriju ekonomski interesi ili nafta (Žižek, 2005: 6). Poligon novog svjetskog poretka uspostavljen je, dakle, procesom složene simbolizacije iračkog prostora i naroda. Takva situacija nameće pitanje šta se dešava s običnim čovjekom koji je mimo svoje volje

[26] Ovo poglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Toposi smrti u savremenom iračkom romanu", *Pismo-Časopis za jezik i književnost 18*, 2020, str. 112-129.

zarobljen u “paklenoj trijadi” Imperija. Vrijedan odgovor na to pitanje, kao i uvid u stanje “novog Iraka” pružaju brojni savremeni romanopisci čije se refleksije “novog-starog” odnosa (geo)politike i života u Iraku mogu tumačiti posebnim otpisivanjem iz pozicije egzistencijalno-etičke raspolućenosti. Iz Žižekove perspektive: to bi bila neka vrsta odjeka iz posuđenog i okrnjenog čajnika.

FRANKENŠTAJN U BAGDADU: IMA LI SMRTI NAKON "GOLOG" ŽIVOTA?

Izvinite što smetam.
Ja sam samo slijepi putnik željan odmora.
Mary Shelley, *Frankenstein*

Savremeni Irak predstavlja jedan od najzornijih primjera golog prostora nekropolitike koju provodi "paradigmatski oblik moći" Imperija.[27] Očekivano je da skoro svi irački književnici nastoje prikazati stanje takvog prostora kao i njegovu slojevitu semantiku i povijest. Kada je riječ o toj temi, prominentno mjesto među iračkim piscima pripada Ahmadu Sa'daviju (Aḥmad Sa'dāwī, r. 1973) i njegovom romanu *Frankenštajn u Bagdadu*, za koji je ovaj autor dobio Međunarodnu nagradu za arapski roman (IPAF). Isti roman uvršten je u najuži izbor za prestižnu nagradu Man Booker International.

Hronotop romana *Frankenštajn u Bagdadu* jeste bagdadski kvart Batavin, krajem 2005. godine, odnosno iračka prijestolnica neposredno nakon američke invazije. Košmarno stanje glavnog grada Iraka upotpunjuje pojava čudnovatog bezimenog bića žednog osvete koji neki nazivaju bagdadskim Frankenštajnom. "Bezimeni" je nastao kada se jedna od bezbroj "zalutalih iračkih duša" nastanila u dijelovima tijela ubijenih stanovnika Bagdada koji svakodnevno skončavaju na ulicama svoga grada usljed podmetnutih bombi, terorističkih napada, međuetničkih sukoba ili američkih racija. Osvetnički pohodi Bezimenog centralna su narativna nit iz

[27] Opširnije o konceptu imperija pogledati u: Michael Hardt i Antonio Negri, *Imperij*, preveo s engleskog: dr. Živan Filippi, Multimedijalni institut, Zagreb, 2003.

koje se razvija kompleksna pripovjedna mreža. U toj mreži, pak, otkrivaju se brojni junaci romana/bagdadske stvarnosti od staretinara Hadija, koji, između ostalog, skuplja leševe s ulica iz čijih dijelova je nastao Bezimeni, preko novinara Mahmuda, željnog da objavi priču o Bezimenom, do poručnika Surura, šefa Odjela za istrage i sankcije, koji, pak, nastoji uhvatiti osvetničkog fantoma. I dok će se svjetovi svih likova nepovratno rastočiti u bagdadskom grotlu smrti, Frankenštajn na kraju ostaje promatrati raskomadani grad iz sobe napuštenog hotela. U toj se završnoj slici saobražava tragično naslijeđe prošlosti sa zloslutnim nagovještajem budućnosti. Upravo je to amalgam iračke zbilje koji i danas gledamo.

Mnogo je semantičkih krugova ovog Sa'davijevog romana. Roman se može čitati plošno kao neka vrta "gotičkog" krimića koji potencijalno ima i obrise sretnog završetka jer se bezimenim čudom uspostavlja kakavtakav princip pravde. Moguće je u Frankenštajnu prepoznati narative o (ne)mogućnosti osvete i kreiranju iračkog (anti)junaka koji donosi efektan odgovor na brojne nepravde u iračkom društvu i tako redom. Međutim, koji god narativni segment ili motiv izdvojili, jasno je da *Frankenštajn u Bagdadu* u prvom planu donosi prikaz bagdadske postapokalipse ili "književni" izvještaj iz srca mračne zbilje Iraka u kojem se nudi čitava panorama savremenog bagdadskog društva. Tako u romanu možemo pratiti priče najniže društvene klase od neutješne majke, Eliše, koja je izgubila u Iračko-iranskom ratu sina Danjala, preko staretinara Hadija, u čijoj antikvarnici leševa nastaje Bezimeni, pa sve do lokalnog privatizacijskog lešinara Feredža, trgovca nekretninama, koji vreba kuće Hadija i Eliše. Ovo su reprezenti izvorne bagdadske ulice, starosjedioci al-Batavina, te kroz njihove živote stječemo uvid u vremena koja su prethodila okupaciji Amerikanaca i novoj geografiji njihovoga grada. Srednji društveni sloj predstavljaju piščev *alter ego*, novinar Mahmud al-Savadi, njegove kolege iz časopisa *Hakika*,

urednik Ali Bahir al-Said i njegova voljena Naval al-Vazir. Svi oni uzaludno sanjaju bolji život nakon invazije i uspinjanje u sami vrh iračkog društva. Konačno, ponad svih njih smješten je sloj "nalogodavaca nove zbilje", oličen u poručniku Sururu Muhammedu Madžidu, a koji je, pak, tek posrednik ili veza s "ultimativnom moći" ili američkim vojnim snagama. Panorama ovog šarolikog društva biva zasjenjena pojavom Bezimenog, koji intenzivira pitanja o načinu života i smrti u Bagdadu. U tom se gradu tijela ljudi prepliću s leševima skoro na svakom uglu, a pri tome ne postoje nikakva čuđenja/zgražavanja. Tako izgleda nova normalnost ulica iračke prijestolnice. Roman je u tom pogledu zorna ilustracija kako se samo dvije godine nakon invazije dogodila automatizacija užasa, te kako "osvojenom" narodu ne treba mnogo da se navikne na poraz i sveprisustvo smrti. Priča romana počinje eksplozijom na Trgu al-Tajaran u centru Bagdada, koja tek na trenutak privuče pažnju stanovnika Bagdada. Ubrzo nakon eksplozije dan nastavlja teći neometano.

> Pločnici bi bili očišćeni, eksplodirana vozila odvučena, mrtvi odvezeni u mrtvačnicu, a ranjeni u bolnicu al-Kindi. Tu i tamo, komadi skrhanog stakla, stub crn od dima, na asfaltu mala ili velika rupa i drugi detalji... (Sadavi, 2020: 10)

Ubistva postaju uobičajen i sveprisutni dio svakodnevice. Obični ljudi u Bagdadu dijele se u dvije kategorije: jedni se ubrajaju u dnevni izvještaj poginulih i drugi o(p)staju u životu do daljnjeg. Život je, dakle, sveden isključivo na svoj biološki okvir. Sudbine likova, od najniže do gornje društvene klase, ograničene su na preživljavanje, dok njihova "snatrenja" o karijeri i mogućnosti novog života predstavljaju tek kratkotrajne predahe na putu (samo)uništenja. Eliša nikada nije dočekala Danjala. Feredžove nekretnine pretvorile su se u gomilu napuštenih zgrada i ruševina. Mahmud al-Savadi vratio se u provinciju boreći se s demonima

životnog poraza i lokalnim moćnicima žednim krvi. Hadi je optužen za zločine bića koje je "nehotice" stvorio, a poručnik Surur je smijenjen. Američke snage nisu uspjele uhvatiti osvetnika ni uz pomoć lokalnih snaga i vidovnjaka. Jedino što je konstantno jeste pošast ubijanja koja se neprestano razlijeva Bagdadom.

Situacija u romanu, stoga, mnogostruko korespondira s pojmom "golog života" talijanskog filozofa Giorgia Agambena. Njegove postavke već su opće mjesto o promišljanju modernog i savremenog načina življenja. Temeljem Foucaltovog koncepta biomoći, Agamben analizira poimanje čovjekove egzistencije te zaključuje kako se u moderno vrijeme izgubila antička dihotomija života u kojoj je *bios* predstavljalo "oblik ili način na koji se živi", dok je termin *zoē* ukazivao na puku "biološku činjenicu života". Shodno tome, pojam života u političkoj epistemologiji modernog/zapadnog svijeta sveden je isključivo na pojam *zoē* ili puku biološku dimenziju. Poimanje ljudske egzistencije kao pukog biološkog trajanja bez podrazumijevanja ili barem propitivanja načina i kvalitete življenja označeno je kao "goli život".[28] U tom smislu, ideal savremene politike jeste biologija pojedinca, a ne istinski uvjeti njegovog života. Ova ideologija, nerijetko označena kao biopolitika, razvija se i usavršava svoje manifestne mehanizme koje Agamben proučava u kontekstu zapadne kulture. Odraze zapadne biopolitičke moći i nove paradigme golog života, pak, nalazimo svugdje u svijetu, a posebno na Bliskom istoku, koji već vjekovima služi kao svojevrstan laboratorij različitih (neo)kolonijalnih i (neo) imperijalnih pokusa. Irak je, kako smo već naveli, jedan od ilustrativnih eksperimenata koje provode savremeni centri biopolitike moći. U tom smislu Sa'davi je s idejom/likom/simbolom "frankenštajnske strukture" u kojoj su se izgu-

[28] Opširnije u: Giorgio Agamben, *Homo sacer – Suverena moć i goli život*, s talijanskog preveo Mario Kopić, Multimedijalni institut, Zagreb, 2006.

bile granice života i smrti, kao i njihove "epistemološke" pozicije, tako da nije moguće sa sigurnošću razaznati šta čemu prethodi. Jedino je sigurno da su i smrt i život prikazani kao bezlične forme koje se smjenjuju na stravičnoj pozornici Bagdada.

Jednako tako u romanu prevladava ozračje u kojem su čovjek i njegov život potpuno obesmišljeni. Štaviše, čovjek se pojavljuje samo kao goli broj ili mjerna jedinica dnevnih nanosa smrti. U toj svedenosti – *morija* je jedina prisutnost, a samim time i značenje/značaj. Sve prije i poslije toga je ništavilo. Likovi u romanu svjesni su da je smrt u doslovnom smislu uvijek oko njih, jedino što im preostaje jeste da pokušaju što duže održati svoju biologiju ili puku egzistenciju – goli život. Među njima posebno je znakovit lik Elišinog sina, Danijela, koji je kao i brojni drugi irački mladići, ubijen u vihoru Iračko-iranskog rata. Iako bi se očekivalo da se do neke mjere vrednuje život pojedinca koji se borio za svoju domovinu, pogotovo u kontekstu nakon američke okupacije, o Danijelu nema nikakvog spomena. Hrabri sin domovine vrijedio je toliko da majka nikada nije obaviještena o njegovoj konačnoj sudbini. Odsustvo volje da vlasti formalno obavijeste majku o smrti njenog sina pretvara je u "luđakinju" koja uprkos svemu očekuje Danijelov povratak. Smrt mladića nije bitna jednako kao ni što nije bitno stanje svih ostalih "običnih" stanovnika Bagdada, a u ovom slučaju životne okolnosti njegove majke. Svetost, dakle, ne postoji ni na oltaru domovine. Takva je situacija gotovo sa svim stanovnicima Bagdada ili likovima u romanu koji su preplavljeni nasiljem; tako su oni istovremeno izuzeti od bilo koje vrste zaštite ili sankcioniranja tog nasilja. U ovim likovima, tako, optimalno je utjelovljena ideja čovjeka koji ima samo "goli život", a koji se u Agambenovom konceptu golog života imenuje kao *homo sacer*.

> Ono što određuje stanje homo sacera nije toliko navodna izvorna ambivalentnost svetosti koja je u njemu sadržana, koliko poseban karakter dvostrukog isključenja u koji je uhvaćen i nasilje kojemu je izložen. To se nasilje – nekažnjivo ubojstvo koje bilo tko može počiniti – ne da klasificirati niti kao žrtvovanje niti kao umorstvo, ni kao izvršenje osude niti kao svetogrđe. (Agamben, 2006: 75)

U svjetlu navedene definicije većina stanovnika savremenog Iraka može se poistovjetiti s Homo sacerom. To je očekivana paralela koju Sa'davi daje u svome romanu. Obični stanovnik Bagdada nakon američke invazije kao Homo sacer predstavlja opće mjesto koje on dinamizira uvođenjem fantomskog Bezimenog. Njegovo "frankenštajnsko" porijeklo implicira slojevitu simboliku. Tumačeći simboliku Sa'davijevog Frankenštajna, većina se kritičara okreće za arhetipima osvete ili ukazuje na (ne)uspjeh scijentističkog ideala o vještački kreiranom životu u okvirima transhumanističke antropologije.[29] Svakako, Sa'davijev roman ostavlja prostora i za takva tumačenja. U takvom se slučaju kroz ozračje savremenog krimića ili naučnofantastičnog trilera mogu iščitavati obrisi bića osvete, reinkarnirati mitovi o buđenju poraženog/ubijenog naroda ili pak uspješnom otporu Iračana/Arapa prema Imperiju.

Međutim, ako Bezimenog želimo promatrati u kontekstu Iraka kao prostora egzekucije napredne biopolitike, onda se mogu otvarati najmanje dvije interpretativne dionice. U prvoj bi se moglo razmišljati o ukazivanju na ideju mase ili

[29] Opširnije pogledati u: Nawāzid Aḥmad Aswad, "Binā al-šaḫṣiyyat fī riwāya Frānkeštāyn fī Baġdād", *Ğāmiʿa Tikrīt li al-ʿulūm al-insāniyya*, br. 3, tom 23, 2016; Muḥammad ʿAbd al-Ḥusayn Huwaydī, "Dalāla al-binya al-zamaniyya fī riwāya Frānkeštāyn fī Baġdādi", *Mağalla Ūrūk*, br. 3, tom 8, 2015; Jinan F. B. al-Hajaj, "Magical Realism, the Oracular, Mysticism and Belief Legacy in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad", *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 61: 4, 2020, str. 453–467; Dominic Davies, "Concrete stories, decomposing fictions: Body parts and body politics in Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad", *Interventions*, 23: 6, 2021, str. 922–940; Hani Elayyan, "The Monster Unleashed: Iraq's Horrors of Everyday Life in Frankenstein in Baghdad, *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, 1, 2017, str. 158-170.

mnoštva u Cannetijevom smislu, prema kojoj bi se ujedinjavanjem raskomadanih tijela i leševa mogla stvoriti pukotina u stamenom monolitu biopolitičke hegemonije zla.[30] U toj perspektivi Bezimeni bi predstavljao kulminaciju smrti, u kojoj bi se paradoksalno mogla nazrijeti i potencijalna smislenost gologa života. S druge strane, pak, u interpretativni fokus može se staviti sama funkcija Bezimenog u romanu te se prema tome dekodirati njegova izvorna simbolika. Singularnost djelovanja Bezimenog sadržana je u nizu ubistava koja se samo na površini čine osvetničkim ili pravednim. U suštini: radi se o unaprijeđenoj verziji biopolitičkog koncepta, naličju sveprisutnog zla na bagdadskim ulicama. Na samom kraju romana, Bezimeni sebe opisuje kao "biće čije se lice neprestano mijenja", kome je festival ubijanja jedina svrha i "moralno opravdanje" (Sadavi, 2020: 284). Frankenštajn neprestano proširuje krug smrti. Haos postaje gušći. Običan čovjek trpi i jedino se on može optužiti i ubiti bez povoda i sankcije, kao na primjeru staretinara Hadija. Stvarni moćnici i inženjeri biopolitičke apokalipse u Bagdadu ostaju neokrznuti. Stoga, može se kazati kako je funkcija Bezimenog u osnovi retrogradna. Bagdadski Frankenštajn ponovo dolazi u život da nemilice sije smrt, odnosno zgusne ionako stravičnu sliku golog života u Iraku. On sa sobom ne donosi nikakvu nadu u potencijalni trijumf transhumanističke ideje ili, pak, čudovišta osvete. Naprotiv, izranjanjem iz gomile leševa, Bezimeni ubija jedini optimizam koji bi bagdadski Homo sacer mogao imati, a to je pouzdanje u smrt kao konačno razrješenje "goloživotne" agonije. Njegov lik tako predstavlja alternativnu konceptualizaciju biopolitičke moći u trećem mileniju. Prema ovoj alternativi i goli život (*zoe*) degradira se formalno (čovjek je Frankenštajn ili amalgam fragmenata; prostor reciklaže), a jedina mu je osobina monstruoznost.

[30] Opširnije o ideji mnoštva, mase i moći pogledati u: Johann P. Arnason and David Roberts, *Elias Canetti's Counter-Image of Society: Crowds, Power*, 2004, str. 59-77, Camden House, UK.

U ovakvoj interpretaciji bagdadskog Frankenštajna potencijalno se krije sublimna poruka Sa'davijevog romana. On romanom *Frankenštajn u Bagdadu* zalazi duboko iza površine biopolitičke pozornice i propituje je na jedinstven način. Jedan od rezultata takvog poduhvata jeste i ogoljivanje (ne) očekivanog lica Frankenštajna kao dominantne episteme savremenog društva u cjelini. Shodno tome, lik i simbolika bagdadskog Frankenštajna simptom su fatalne progresije biopolitičke paradigme, jer kako Agamben objašnjava:

> (...) u perspektivi moderne biopolitike ona se prije postavlja na sjecište između suverene odluke o ubojstva uzmožnom životu i preuzimanja skrbi za biološko tijelo naroda te označuje točku na kojoj se biopolitika nužno preokreće u tanatopolitiku". (Agamben, 2006: 123)

Sa'davi je svojim romanom između ostalog uspio i dočarati sliku golog života u kojem se grad (Bagdad) pretvara u imperijalni tanatolaboratorij, u kojem se, prema Agambenovoj definiciji, može razaznati "teror kao skrivena matrica političkog spacija". Konkretno ostvarivanje sublimne forme biopolitike, pak, pokazuju drugi irački romanopisci te na taj način dodatno predočavaju tragičnu geografiju savremenog Iraka.

MATIČNI PROSTOR ZLA: TANATOPOLITKA U ROMANU *LUĐACI LOGORA BUCCA*

Iako je ovo ludilo, ipak u njemu ima metode.
William Shakespeare, Hamlet.

Roman *Luđaci logora Bucca* (*Mağānīn Būkā*) autora Šakira Nurija (Šākir Nūrī) nudi detaljniji prikaz prostora u kojem se uozbiljuje upravo koncept tanatopolitike. Ogoljeni politički spacij Imperija u ovom je romanu predočen kroz makroplan logora kao dominantnog prostora, ali i sumanutog stanja velikog broja Iračana nakon američke invazije. Kao što naslov ukazuje, Šakir Nuri tematizira stvarni prostor, američki logor u Iraku te njegove zatvorenike. Roman je nastao na svjedočenjima zatvorenika koji su uspjeli preživjeti stravična zlostavljanja jednog od najozloglašenijih logora američke vojske općenito. Ističući ovaj roman kao svojevrstan književnomemorijski dokument, iračka kritičarka i historičarka književnosti, Ikram Masmoudi (2015: 185) naglašava da je to "jedan od prvih i rijetkih tekstova koji otkrivaju i obrađuju strašnu stvarnost tajnih zatočeničkih logora koje su američke snage izgradile u iračkoj pustinji nakon invazije na Irak". Riječ je o potresnim memoarima naratora Ibrahima koji nam kazuje genezu svog hapšenja te dugotrajni boravak u logoru. Njegova sjećanja/svjedočenja granaju se u dva narativna toka koji se međusobno nadopunjuju. Prvi narativni tok usmjeren je na opise morfologije logora i evoluciju njegove vidljive forme. Uporedo s rekonstrukcijom stvarne strukture logora, narator nam kazuje i šta se dešava s onima koji su zarobljeni u toj složenoj strukturi zla.

Narator Ibrahim, ratni reporter koji biva uhapšen nakon američke invazije Iraka, među prvim je zarobljenicima koji

su dovedeni u logor. Stoga nam kazuje o prvobitnom izgledu logora, te ranim kontingentima zarobljenika i prvim čuvarima, potom o postepenom rastu logora, razvoju, strukturi i hijerarhiji kako nadređenih tako i potlačenih. Logor je izgrađen na samom jugu Iraka, kod mjesta Umm Qasr, odnosno u blizini čuvenog grada Basre. Ime je dobio po vatrogasnom zapovjedniku Ronaldu Buccau, koji je ubijen 11. septembra 2001. godine prilikom terorističkog napada na Svjetski trgovački centar u New Yorku. Na samom početku radilo se o nekoliko ogromnih šatora ograđenih žicom u kojima su zatvorenici bili "zgurani poput životinja koje čekaju klanje" (Nūrī, 2012: 38). Ubrzo je logor proširen i umjesto šatora napravljeni su mini kampovi kojih je bilo preko dvadeset, a u kojima se uglavnom nalazilo desetak različitih limenih kontejnera. Ibrahim nam detaljno govori o evoluciji logora, od šatora do *lager* mikrokosmosa, u kojem je između života i smrti lebdjelo oko trideset hiljada osoba. Narator je posebno detaljan kada opisuje organizaciju logora koji su Amerikanci mnogostruko označili radi lakšeg upravljanja i efikasnije kontrole života. Naime, kontejneri su podijeljeni u obojene zone, shodno stepenu prijetnje njihovih stanovnika. U zelenim kontejnerima, odnosno zelenim kombinezonima, smještene su osobe protiv kojih nije podignuta nikakva formalna optužnica. Žuta boja nastambi i odjeće rezervirana je za osobe koje predstavljaju stvarnu opasnost, dok je crveno označavalo najopasnije zatvorenike, najčešće religijske fanatike. Postojali su i ljudi koji su nosili običnu/normalnu odjeću bez ikakvih oznaka: to su bili mentalni bolesnici. Svi prostori, bez izuzetka, bili su krajnje neuvjetni, bez vode, struje i osnovnih sanitarija. Krovovi su bili limeni ili ih nikako nije bilo. Postojali su i posebno ograđeni dijelovi pustinje u logoru u kojima su optuženici bez suđenja provodili brojne dane na suncu. Također je postojao niz sobičaka u kojima su zatvorenici smještani s psima, kao i uski prostori gdje su sabijane grupe golih

zatvorenika. Leševi "prestupnika" najčešće bi se "vješali kao ukrasi između kontejnera i baraka kao stravično upozorenje svima koji bi pomislili na bijeg, jer Amerikanci vole davati lekcije" (Nūrī, 2012: 166).

Žičani snopovi i betonske bridi usred iračke pustinje svojim oblicima neprestano paraju ono malo prisebnosti i zdravlja koje je ostalo zarobljenicima, te dube nove ponore u labirintu njihove patnje. Stalni prizori smrti i kolaž slomljenih kostiju i pokidanih duša zarobljenika, s druge strane, prožimaju žičano-betonske okvire logorskog skeleta te pojačavaju njegov stravičan izgled. Prostor i ljudska patnja ovdje su dovedeni do krajnjih granica.

Visoko iznad zatvorenika, u svakome smislu, bili su američki vojnici i činovnici čiji je silazak u prostor mini kampova označavao smrt i mučenje. Kada ne donose smrt, oni djeluju iz sjene praveći dalje podjele među zatvorenicima, odnosno birajući doušnike kojima dozvoljavaju da organiziraju zasebne grupe shodno njihovim ideološkim uvjerenjima, pa se ispod boja kontejnera krije čitav dijapazon "podkampova" koji pripadaju ši'itima, sunitima, radikalnim pripadnicima takfir-ideologije ili pak odanim članovima basističke partije. Njihovi međusobni sukobi, podmetanja, otmice i mučenja dodatno šire ponor bezumlja i nehumanosti logora *Bucca*.

Narator pripada relativno sigurnoj zelenoj zoni logora koju dijeli sa živopisnim likovima poput pisca Muzhira, starca Nuha i sedam generala iračke vojske. Premda je sam opis strukture logora stravično uvjerljiv, narator ističe određene elemente ovog *tanatolaboratorija* s ciljem da ukaže kako jezivi skelet logora tek nagovještava dublji ponor ili kompleksnu simboličku podlogu iz koje izrasta taj prostor užasa. Naziv kampa ukazuje na neumoljivost simboličkog poretka, jer je logor podignut u ime poginulog američkog maršala Bucca. Njegovo ime je tako stalni podsjetnik logorskim čuvarima na nužnost "osvete pravednika", ali i na najveću američku

traumu, rušenje "tornjeva blizanaca". Komemorativno pamćenje na Ronalda Bucca ovdje ima funkciju "održavanja i intenzifikacije mržnje" te sprečavanje potencijalne "krize demencije" (Burke, 2019: 196) kao pukotine u političkoj epistemologiji osvajača/straže. Ime američkog generala istovremeno priziva i mjesto njegovog stradanja kojim se zasjenjuje stvarni lokalitet (Basra kao srednjovjekovni grad znanja i učenosti), a naglašava matični prostor centra moći (New York kao paradigma savremene metropole). Usprkos uvjerljivoj simbolici naziva logora za američke snage i većinu svijeta, zarobljenici ne mogu dokučiti njegov smisao. Irak nije imao nikakve veze s napadom na Svjetski trgovački centar, štaviše, Saddamove snage borile su se protiv ideologija sličnih al-Qaidi, pa i ne čudi nemoć zatočenika da shvate logiku imenovanja (Nūrī, 2012: 34) te povežu drevnu prijestolnicu znanja s postmodernim megalopolisom. Tek kada kćerka poginulog maršala dođe u zvaničnu posjetu (Nūrī, 2012: 295) i blagoslovi kamp koji nosi njegovo ime, narator spoznaje da ne postoji logika imenovanja i uspostave tog prostora najsurovijeg kažnjavanja. Riječ je, naime, o procesu, bolje kazati, ideološkom ritualu Imperija kojim se, prema Agambenu (2006: 116), određeni prostor izuzima iz normalnog, logičkog ili prirodnog reda i pravi "mjestom čiste iznimke". U skladu s tim, uzaludno je tražiti logiku u imenovanju logora. Logika je ukinuta diktatom tanatomoći, koja na njenom mjestu uspostavlja svoj simbolički poredak. Jedino je toj novouspostavljenoj perspektivi, s one strane logike, moguće dekodirati novu semiotiku naziva logora, preko izbora lokacije, do načina uspostave logorske strukture. Izbor mjesta također nije "slučajan" – već brižno određen sofisticiranom projekcijom Imperija, prema kojoj se jug Iraka markira kaznenopopravnom institucijom najvišeg reda. Logor postaje orijentirna tačka u novoj geografiji, dok se čuvena Basra i njena kulturna baština potpuno zasjenjuju. Nadalje, detaljna fragmentacija

zatočenika, jasno markiranje njihovih nastambi, odjeće i tijela zorna su ilustracija želje da se u potpunosti dominira njihovim golim životima. Ovako konstantnom stigmatizacijom (od prostora do tijela) efektivno se drobe posljednji ostaci identiteta i svijesti podređenih. Konačno, sve to predstavlja učinkovit mehanizam uspostave naročitog panoptikuma u kome su zatočenici jedni drugima istovremeno i opomena i prijetnja i lažna nada.

Logor *Bucca* u tom smislu reflektira fenomen koji je Foucault nazvao "panoptičkom shemom" u kojoj se mnoštvu pojedinaca konstantno nameću zadaci i norme ponašanja. Po ovoj se shemi utvrđuje "vrsta položaja tijela u prostoru, određuje raspored pojedinaca u odnosu jednih prema drugima, te hijerarhijska organizacija i dispozicija centara i kanala moći. Shema panoptikuma se u pravilu koristi pri analizi mnoštva pojedinaca kojima nameće zadatak ili određeni oblik ponašanja" (Foucault, 1995: 204). Narator Ibrahim u drugom narativnom rukavcu fokusira se upravo na analizu socijalne sintakse unutar ovog američkog panoptikuma te istančano dočarava atmosferu iz njegove paklene utrobe. U prvom planu svakako su najbliži naratorovi "sapatnici" Muzhir, Nuh i sedam "nijemih" generala. Nuh je, kako mu i ime nagovještava, najstariji zatvorenik logora koji uspijeva okupiti zatvorenike za vrijeme molitve, te ih kroz rijetke i kratkotrajne momente duhovne meditacije podsjetiti na okus nade i spokoja.

> Kadgod bi nas pozvao na molitvu, Nuh bi rastjerao mrklinu iz naših duša, te bismo na tren pomislili da će se njegova lađa spasa svaki čas pojaviti na pustinjskim dinama... (Nūrī, 2012: 89)

Slično njemu, pjesnik Muzhir pokušava da u misli ureže stihove koje prenosi drugima, posebno naratoru, koji ih pamti i dodatno jezički polira. Narator, Nuh i Muzhir pokušali

su, ustvari, ukazati na potencijalnu moć mašte kao jedinog prostora u kojem bi se mogle oživljavati slike davno minulih dana sreće. Upravo je prostor mašte i pamćenja, kao jedini grijeh, bio fatalan za sedam generala koje su isljednici doveli prvo do ludila, a potom i ubili jer nisu uspjeli ovladati tim prostorom i raskrinkati tajne koje su sami učitali generalima, baš kao što su njihovi nalogodavci učitali njihovoj zemlji prijetnju hemijskim oružjem i saradnju s al-Qaidom.

Međutim, dok su većini zarobljenika preko najstravičnijih metoda mučenja čupali tajne koje nisu imali, logorski moćnici drugima su "implantirali" ideje o kojima nisu mogli ni sanjati. Ta se strategija najbolje ogleda u brižljivo satkanom konstruktu ideoloških snaga među zatvorenicima. Naime, Abu Anas, vođa radikalne takfir-ideologije, Abu Sadždžad, predvodnik zarobljenih ši'ija, te pročelnik takozvanih reformatorskih snaga Abu 'Isa, iako naizgled nepomirljivo sučeljeni unutar logorskog pakla, imaju istog nalogodavca – a to je uprava logora. Ova shema odnosa ukazuje na fenomenologiju odnosa koja se prema Foucaultu pokazuje primarnom u okvirima biomoći. Naime, on tvrdi kako se moć u načelu treba razumijevati kroz odnos pokoravanja u kojem se inherentno pokazuju koncepti i strategije koje generiraju podanike (Foucault 2003: 243). Vođe poput Abu Anasa i Abu Sadždžada u romanu prelaze put od najomraženijih neprijatelja do najodanijih kolaboracionista američkih snaga. Tajna ove paradoksalne metamorfoze krije se u biopolitičkoj strategiji odnosa. Kako bi sačuvali vlastite "gole" živote, navedeni likovi bez mnogo kolebanja pristali su da formiraju zajednice i podvoje zarobljenike. Onda su u zasebnim logorskim subkulturama prakticirali određene oblike "dopuštene" moći, pa im je dozvoljeno da zarobljavaju, kažnjavaju, pa čak i ubijaju suparničke zarobljenike, najčešće prema uputama čuvara i uprave. Tako se stvarao dodatni krug logorskog pakla, neka vrsta autoimunog zla koje je satiralo psihu

i mrvilo potencijalni otpor zatočenika. Posmatrajući njihova zvjerstva u ime novokomponovanih podjela, narator Ibrahim ih doživljava kao "nebesko prokletstvo" pitajući Boga "gdje su se sve te grupe i sekte krile prije invazije, iz kojih su to zemaljskih spilja provalili, koji su ih neznani vjetrovi donijeli i iz kojih su se mišjih rupa izmigoljili" (Nūrī, 2012: 323). Zapitan o njihovom porijeklu odnosno prošlosti, narator nije mogao ni naslutiti da su snage Imperija na takav način ustvari projicirale budućnost Iraka. Logor je u tom smislu prerastao u futuristički poligon američke tanatopolitike, što bi se moglo smatrati vrhuncem simbolike logora. Naime, logor se u početku formirao kao prostor izuzeća i anomalije, za neprijatelje i sve one druge, koji su također anomalna vrsta. Potom se razvio u efikasnu mašinu kojom se "do kosti" i najrazličitijim metodama mučenja lomilo tijelo i duh zarobljenika. Međutim, kako ni tako stravična mašina nije mogla progutati ogroman broj ljudi, stvarao se neželjeni ljudski granulat ili neočekivani višak. Tu su na scenu stupile entropijske sile Imperija koje su u logorskom talogu preostalog mnoštva kreirale "obrat ka unutra". Osmišljena je nova geografija i matrica ponašanja koja će kroz "potkupljene pojedince" izgledati autohtonom. Frakcije unutar logora i u očima naratora predstavljale su odraz iračkog društva. Ali nije se radilo o odrazu, nego o ogledalu. Uvjerljiva predodžbena konstrukcija predstavlja naprednu strategiju biomoći koju je Foucault označavao pojmom "disciplinske tehnologije", koje su predstavljale "tehnike proizvođenja poslušnih ljudi". Obrazlažući ovaj koncept u širem kontekstu, Foucault je smatrao da "bez uključivanja discipliniranih, poslušnih individua u mašineriju proizvodnje, novi zahtjevi kapitalizma ne bi bili mogući" (Dreyfus – Rabinow, 1982: 135). Cilj disciplinske tehnologije jeste da stvori "poslušno (tijelo) koje može pokoriti, iskoristiti, transformisati i poboljšati" (Fuko, 1997; prema Milenković – Marinković, 2005: 292).

Plauzibilnost geografije koju je konstruirao i implantirao Imperij tako je dovedena do savršenstva. Zbog toga i samom naratoru ne uspijeva da razlikuje odraz od zrcala, kada je riječ o njegovim zarobljenim sunarodnjacima. Posljednji postupak imperijalne reciklaže zarobljenika jeste odavanje priznanja Abu Anasu i njegovim radikalnim sljedbenicima za najučinkovitiji model vladanja koji će se kasnije preliti izvan logorskog poligona na druge prostore Iraka.

Da ironija bude potpuna, a granica između fikcije romana i iračke zbilje potpuno fluidna, činjenica jeste da je zloglasni vođa takozvane Islamske države Iraka i Sirije, al-Bagdadi, upravo bio stanovnik logora *Bucca* iz kojeg je ubrzo nakon puštanja uspostavio terorističku državu koja je vladala srcem Levanta u periodu od 2013. do 2018. godine. Parabola o posuđenom čajniku u kontekstu Iraka ponovila se, tako, još jednom. Abu Anas i njegova sljedba optuženi su za nešto što nisu bili (teroristička organizacija al-Qaida – čajnik), ali su kasnije takvim napravljeni, pa su "krnjavi" vraćeni/implantirani Iraku i muslimanskom svijetu, te proglašeni najvećom prijetnjom po svjetski poredak, baš kao njihov ideološki antonim Saddam Husein. Ovo nam pokazuje kako su odnosi i forme života ili tanatopolitike iz logora *Bucca* diseminirani na druge prostore, što potvrđuje Agambenovo uvjerenje (2006: 147) da logor nije ekstremna anomalija ili stvar prošlosti, nego "skriveni predložak, nomos političkog prostora u kojemu i danas živimo". Zaista, genealogija takozvane terorističke države, planetarno poznate kao ISIS, koja se iscrtava na marginama romana *Luđaci logora Bucca* uvjerljiv je dokaz kako je koncept logora uistinu prerastao u "novi biopolitički *nomos* planeta" (Agamben, 2006: 155).

Možda zbog slične spoznaje sam narator na kraju romana ne poseže za očekivanom promocijom u svjedoka ili živi prostor pamćenja. Postoji samo jedna osobina koja je jednako vidljiva kako iz prostora Moći (simulakrum Imperija),

tako iz perspektive potlačenih (spacij stvarne povijesti). To je ludilo koje mnogostruko određuje stanovnike logora, žive i mrtve, dobre i loše, zelene, žute i crvene. Samo je ludi sretnik mogao preživjeti logor. Samo je luđak mogao živjeti u logoru, baš kao što samo luđak može gajiti nadu da se u njegovom zapisu mogu sačuvati posljednji razlomci nekakvog smisla ili pamćenja. U takvom se stavu ogleda konačan trijumf logora kao ultimativnog oblika iračkog život u trećem mileniju. Da ne bude sve toliko veristički crno, treba kazati da *Luđaci logora Bucca* možda skrivaju neku vrstu neočekivanog otpora, u skladu sa Shakespeareovom sentencom iz *Hamleta* prema kojoj "u svakom ludilu postoji neki metod". Pri tom ne mislim na spominjani relacijski metod biomoći koji proizvodi poslušnike, neprijatelje, luđake i druge. U ludilu junaka iz logora *Bucca* mogao bi se prizivati slom normi simboličkog poretka i isključenje podaničke integriranosti u paklenoj trijadi imaginarno – simboličko – realno, koja je spominjana na početku poglavlja. Kako je paradoks jedina preostala energija svijeta, možda bi se u ludilu kao iščašenosti ili devijaciji u odnosu na gustu mrežu simboličke hegemonije ipak mogla nazirati posebnost, a samim tim i još dovoljno nedosanjan oblik otpora.

* * *

Irački roman u XX stoljeću uglavnom je bio u stanju prinudne hibernacije. Basistička diktatura u pravilu čvrsto je kontrolirala književnu produkciju u cjelini, što se posebno odrazilo na razvoj romana koji je tek u proteklom stoljeću doživio svoju afirmaciju. Tako se roman Gaiba Tu'me Farmana (Ġā'ib Ṭuma Farmān) pod naslovom *Palma i susjedi* (*al-Naḫla wa al-ǧirān*) iz 1966. godine smatra "istinskim početkom umjetnički zrelog romana u Iraku" (Cabani – Cobam, 2013: 73). Tek je nekoliko pisaca uspijevalo objavljivati necenzurisane romane, ali bi u pravilu svaki istaknutiji pisac naposljetku završavao u egzilu (Aḥmad, 1977: 114).

Na prostorima dijaspore tek se održavala ideja o iračkom romanu. Ikram Masmoudi ističe brojne "krvave političke borbe, militantne opozicione pokrete i vojne udare koji su doveli do tri desetljeća duge diktature, niza ratova, zagušljive ekonomske opsade, invazije i nove okupacije" kao razloge "oštrih razlika u prirodi književnosti koju su pisali irački autori: s jedne strane, postoji književnost napisana unutar zemlje pod diktaturom Saddama Husseina; s druge strane, tu su romani napisani izvan Iraka, u slobodi izgnanstva, od strane mnogih iračkih pisaca i intelektualaca koji su pobjegli iz zemlje 1970-ih i 1990-ih" (Masmoudi, 2015: 7).

Međutim, nakon američke invazije došlo je do naglog buđenja romana. Posljednje dvije decenije svjedoče o velikom broju autora čiji romani stječu veliku popularnost, skreću pažnju kritike te dobijaju brojne nagrade u arapskom svijetu. Posljedni rat u Iraku doveo je do svojevrsne implozije romana koji uvjerljivo prenose davno pre, ali i neposredna, stravična iskustva iračkoga čovjeka. Dominanta tema jeste rat općenito, bilo da se radi o oslobođenju od kolonijalizma, basističkim krvavim prevratima, "kurdskom" pitanju ili pak vojnom sukobu s Iranom te okupaciji Kuvajta. Posljednja

invazija na Irak svakako je najsvježija trauma o kojoj upečatljivo pišu brojni autori od ʿAlija Badra, Muḥammada Ḥasana, Šākira al-Anbārīja, ʿAwwāda ʿAlija, Nağme Wālī, Nāẓum al-ʿUbaydīja, Ḥasana Blāsima, Ḍiyāʾ al-Ḫālidī, Inaʿām Kaǧahǧī, Hadiyye Ḥussein and Batūl Ḫudayrī, Sināna Anṭūna, Šākira Nūrīja, Aḥmada Saʿdāwīja i drugih. Ovi mladi pisci bez izuzetka promatraju svoju domovinu kao golemu frakturu na čijoj plohi pokušavaju prikazati teško opisivu traumu savremenog iračkog naroda. Ahmad Saʿdavi i Šakir Nuri izdvajaju se po nastojanju da propitaju način, ustrojstvo i posljedice tanatopolitike koja je preplavila njihovu domovinu u osvit trećeg milenija. Oni uvjerljivo pokazuju sintaksu Iraka kao otpisanog fragmenta. Saʿdavi u fokus svoga pisanja postavlja (re)konstrukciju (golog) života na bagdadskim ulicama. Ukazujući na novonastale klase i odnose među njima, ovaj autor aludira na sveprisutnost puke egzistencije, pri čemu se nigdje ne nazire prilika za propitivanje načina življenja, a većina likova odgovara Agambenovom pojmu Homo sacera. Krajnji produkt te košmarne zbilje jeste pojavljivanje Bezimenog ili bagdadske inačice Frankenštajna. Međutim, iako se ovaj lik anticipira kao osvetnik ili nagovjestitelj konačnog izbavljenja, njegova stvarna funkcija ustvari je produžavanje agonije života. Stoga je Bezimeni neka vrsta biopolitičkog natčovjeka. On predstavlja unaprijeđenu verziju biopolitike u kojoj se i sama smrt dokida kao eventualna prilika spokoja ili spasenja običnog čovjeka u Iraku. Šakir Nuri produbljuje tu sliku zalazeći u prostore logora kao radikalnog prostora tanatopolitike. Bazirajući svoj roman na brojnim svjedočanstvima preživjelih zatočenika logora Bucca, ovaj nam autor otkriva geografiju savremenog logora, rituale mučenja i kompleksne relacije unutar najrecentnijeg američkog panoptikuma. Osim uspješno dočarane atmosfere terora unutar logora, Nuri također pokazuje kako su irački logori unaprijeđene tanatopolitičke "institucije" u kojima se reciklira tanatopolitički

višak. Neprijatelji postaju odani poslušnici. Višak se potom ideološki uobličava i ulančava u simbolički poredak kao anticipirana prijetnja (ISIS) koja će opet zahtijevati reakciju/intervenciju centara moći i rekreaciju naprednijeg modela biopolitike. Ostacima običnih ljudi jedini izlaz jeste ludilo kao moguće otrgnuće iz trijade zla (imaginarno – simboličko – realno), čije guste mreže prekrivaju preživjele ostatke smisla savremenog svijeta u cjelini.

ROMAN I RELIGIJA

Religija je sistem vjerovanja i duhovnih praksi vezanih za sveto. Ona sadrži sistem simbola i obreda koji nastoji izgraditi moralni kolektiv. Uz nebesko porijeklo, religija je također i povijesni konstrukt, odnosno diskurzivna tradicija: sklop praksi, autoriteta i interpretacija kroz koje se određeno vjerovanje uči, osporava i legitimira. U XXI stoljeću religije se suočavaju s pitanjem *ko* govori u ime svetog i *koga* taj govor legitimira. Sveto je postalo valuta identiteta, izgovor za nasilje i jeftini priručnik za samopomoć sred digitalnog pustopolja. Roman pokazuje da je religija škakljivi subjekt, te da nije problem u vjeri, nego u ljudskoj potrebi da vjeru podredi vlastitim interesima. U njemu se vjera dramatizira kao semiotika duše, gdje pogrešno čitanje može postati grijeh, ali i početak istine. Danas nije čudo da ljudi uprkos svemu vjeruju, ali je znakovito da često vjeruju tako brzo, bez sumnje, bez tišine.

UVOD

Savremeni arapski roman, uprkos fragmentaciji pažnje i promjeni medijskih režima, i dalje djeluje kao snažan označiteljski aparat. Romanopisci arapskoga svijeta i danas ostaju u fokusu javnosti, a njihova fikcija često se prelama u širi diskurzivni repertoar "moći i znanja", potvrđujući tezu da je narativ, u svojoj retoričko-semantičkoj gustoći, instrument moći i mjesto ideološkog agona. Prema H. Porteru Abbottu (2002: 51) "narativ je instrument moći", jer u sebi nosi velik i kompleksan retoričko-semantički potencijal. Obrazlažući ovaj fenomen, Abbot posebno ističe koncept sukoba ili agona kao centralnu odrednicu koja se nalazi u temeljnoj strukturi skoro svakog narativa, pri čemu su sukobi narativnih likova refleksija mnogo većih vrijednosnih ili svjetonazorskih konflikata. Narativ je, dakle, mjesto ideološkog agona *per se.* U tom "konfliktnom prostoru" opisuju se ideje, sučeljavaju ideologemi i predstavljaju vrijednosni koncepti, pri čemu lahko dolazi do učitavanja, glorifikacije, hiperbolizacije, iskrivljivanja odabrane slike i tome slično. Nadasve, "narativ može imati značajnu društvenu ulogu kao sredstvo kojim se priklanja jednoj ili drugoj strani u sukobu, ili kao instrument preko kojeg će se predočiti suprotstavljene ideje, ili pak kao određeni način prihvatanja nerazrješivih konflikata poput onog između želje za životom i spoznaje da moramo umrijeti" (Abbot, 2002: 51).

Polazeći od te premise, ovo poglavlje propituje društvenu ulogu romana u konstrukciji religijskog imaginarija i u formiranju figure *homo religiosusa* kao narativno kodiranog religijskog subjekta. Problem je istodobno jednostavan i složen: arapski svijet i dalje se doživljava kao pretežito religiozan prostor, ali interpretacija religijskog u romanu nužno prolazi kroz globalni horizont sekularizacije i Weberovo "raščaravanje svijeta", kao i kroz teorijske narative o romanu

koji su često isticali njegovu sekularizacijsku dinamiku. U tom naponskom polju najprije se analizira nelagoda religijskog subjekta u progresivno-sekularnoj matrici, te semiotički mehanizmi kojima religijsko biva potisnuto u zonu drugosti i stereotipa. Zatim se, kroz kratku genealogiju XX stoljeća, prati put od utvrđenih stereotipa u romanima Nedžiba Mahfuza i Tahe Huseina, gdje religijski likovi predstavljaju simptome iracionalnog sloma i devijacije. S druge strane, proza Tajiba Saliha primjer je narativne pluralizacije religijskog lika/iskustva. U tom ključu analiziran je i roman *Mawlānā*, kao paradigma XXI stoljeća u kojoj se religijski lik proizvodi i instrumentalizira kroz fenomene savremenih medija, spektakla i sigurnosno-političke koreografije. Završno, kroz koncept "škakljivosti" i paralakse razmatraju se efekti tranzicije: kako se isti objekt religijskog preobražava s promjenom ideološkog položaja pogleda, te kako narativni "arhiv" stereotipa opstaje, mutira i djeluje u kulturi.

NELAGODA RELIGIJSKOG SUBJEKTA

U ovoj analizi nastojim propitati spominjanu "društvenu ulogu" savremenog romana u procesu konstrukcije religijskog imaginarija i njegove prezentacije i to kroz analizu likova koji u tim romanima simboliziraju religiju. Izbor religije i *homo religiosusa* kao centralne teme jednostavan je zbog činjenice da se arapski svijet još uvijek smatra pretežito religioznim prostorom, a nerijetko i naglašeno tradicionalističkim. S druge strane, tema predstavljanja religije u savremenoj fikciji složen je zadatak iz globalne ideološke perspektive prema kojoj već drugo stoljeće živimo naglašeno sekularno doba. Ideja novog ili modernog doba koja se razbuktala sredinom XVI stoljeća preko revolucionarnih prevrata Erazma Roterdamskog, Martina Lutera i Nikole Kopernika podrazumijevala je prosvjetiteljsku kanonizaciju racija i intelekta, te destrukciju religijskog. Sve to kulminiralo je trendom sveopće intelektualizacije i racionalizacije, koju Max Weber (1991: 139) slikovito opisuje kao "znanje ili vjerovanje da čovjek, ako samo poželi, u svako doba može saznati. Stoga, to znači da ne postoje nikakve tajanstvene, nedokučive sile koje bi se mogle u to uplesti, nego da se, u načelu, proračunato može ovladati svim stvarima. To znači da je svijet raščaran."

Zadatak apstrahiranja religijskog imaginarija i analize predstavljanja religije u savremenom romanu stoga predstavlja borbu s marginalnim i prevaziđenim temama, ili, slikovitije kazano, uzvodno kretanje u obilju savremenih romanesknih narativa. Nadalje, Pericles Lewis (210: 23) primjećuje da su "teorije o romanu nastojale naglasiti proces sekularizacije. Najustaljeniji narativ opisuje odbacivanje ranijih, religijskih pripovjednih formi (posebno epa, ali ponekad

i životopisa svetaca ili duhovnih autobiografija) u kojima su događaji prikazani u okrilju raznolikih natprirodnih sila poput božanstava, demona, dok se prednost daje naturalističkim tehnikama deskripcije, te predmetima i pojavama iz čulnog i konkretnog svijeta."

Međutim, inicijalna složenost, pa i paradoks, u nastojanju da osvijetli odbačeno u procesu "raščaravanja svijeta" predstavlja dodatni istraživački motiv i interpretacijski poticaj, pogotovo ako se prisjetimo kako je i Weber u analizi spominjanog teorijskog pojma, *Entzauberung* (njem. *demagifikacija*), upravo posegnuo za fikcionalnim narativima, odnosno romanima Lava Tolstoja.

Društvene slike određenih fenomena predstavljaju proizvode dominantnih narativa u pojedinačnoj kulturi, pri čemu se u procesu semioze preko narativa označava određena tema, objašnjava njena geneza te gomilaju slike o njoj koje vode ka ustaljenoj paradigmi. Krajnji rezultat jeste ideološki narativni konstrukt koji prevladava u (društvenim) diskursima. Iako krajnji, taj konstrukt nije i konačan, jer se on, radi stabilizacije značenja, stalno upotpunjava i obnavlja, dok se na njegovim rubovima pokazuju subverzivne rupture usljed neminovnih jazova u konstruktivnom procesu geneze, odnosno semioze. U ovom procesu, "institucija književnosti", a unutar nje posebno roman, ima presudan značaj zbog učestale medijske frekventnosti, referencijalnosti i relativno brze diseminacije značenja unutar kulture. Maurice Merleau-Ponty (1973: 13) s pravom naglašava da je "svaka velika proza također i ponovno stvaranje označiteljskog sredstva kojim se sada upravlja u skladu s novom sintaksom". Moja namjera je upravo da istražim strategije spominjanog označiteljskog instrumenta, ali i novu sintaksu u području arapskog romana i to kroz analizu načina uspostave i reprezentacije "religijskih likova", kao i (mogućih) posljedica te sintakse u širem kulturalnom i društvenom kontekstu.

Poznato je da je kultura složen sistem komunikacije različitih poruka i simbola, koji sukladno svojoj opstojnosti i trajanju utemeljuju identitet određenog društva. Prezentacija religijskih simbola i duhovnog reziduuma duhovnosti u arapskom svijetu, te evaluacija te reprezentacije, od presudnog su značaja u nastojanju da se taj svijet što potpunije razumije. Posezanje za umjetničkim narativima u ovom kognitivnom procesu temelji se na Adornovoj uvjerenosti u autonomnost i društvenu faktičnost književnosti/umjetnosti, prema kojoj su književna djela ili općenito umjetnički artefakti ustvari alternativne verzije zbilje, ali u onom subverzivnom i dekonstruističkom smislu, odnosno da su inherentno pomna kritika društva.[31] Konačno u neprestanom i dinamičnom pulsiranju simbola, poruka i kodova unutar savremene arapske, ali općenito, svake druge kulture, ključno je pronaći čvrsto tlo, orijentir ili pak "treću obalu" s koje bi se savremeni fenomeni pokušali što objektivnije sagledati. Premda se sve više istiskuje na marginu, književnost je u tom procesu mnogostruko značajna, jer "sve vrste ljudskog snalaženja u svijetu: oponašanje, stvaranje i tumačenje na djelu su u književnim pothvatima" (Čačinović, 2017: 12).

Nije novina niti iznenađenje da je moderno doba u arapskome svijetu krenulo s neskrivenim zahtjevom detronizacije staroga i tradicionalističkoga (*al-taqlīd*) – a ono je predominantno bilo i religijsko. Nasuprot tome naglašeno se promovirao novi, progresivni i sekularni koncept društva. Šizma između modernista (*al-muḥdaṯūn*) i tradicionalista (*al-muḥāfiẓūn*) još uvijek je najdinamičniji impuls u arapskom društvu. Detaljna analiza ovog fenomena tema je brojnih studija i svakako zahtijeva drukčiji i obimniji rad. O toj dihotomiji govorim iz perspektive uspostavljenih narativa u novom semantičkom sidrištu (sekularnom, tj. progresivnom) koje

[31] Opširnije u: Theodor W. Adorno, *Notes To Prose,* Columbia University Press, New York, 1991, str. 200-216.

je zamijenilo ono višestoljetno religijsko-tradicionalističko, koje sad biva markirano retrogradnim i reakcionarnim, što ima određenu utemeljenu argumentaciju, ali je takav stav, istovremeno, praćen bukom stereotipa i modernističkih predrasuda.[32] Uvijek valja napomenuti da je ova podjela izrazito kompleksan ideološki i kulturalni problem u kojem nema potpuno čistih obrazaca i prostora.[33] Ona se u ovoj studiji ne posmatra u esencijalističkom maniru kao razdjelnica odvojenih blokova ili sterilnih koncepta. Riječ je o polivalentnim i polifonim fenomenima sekularnog i religioznog koji se međusobno prožimaju, uzrokuju, dekonstruiraju i tako neizostavno u sebi sadržavaju trag i refleksiju onog drugog ili oponirajućeg. Općenito kazano, moderna kultura zamijenila je religiju u društvenim odnosima moći, te postala općenito prihvatljivim kanonom i (elitističkim) simbolom napretka i nove/moderne/savremene civilizacije. Diskurzivna matrica moći tako se preokrenula, pa su sada sekularni narativi ujedno bili i društveno matični, posebno u urbanim sredinama kao simboličkim prostorima realiziranosti modernističke vizije i reprezentantima nove društvene paradigme. Osim opisa i projekcije brojnih vrijednosnih koncepata moderniteta, ovi su sekularni narativi neizbježno "zahvatali" svoj ideologijski pandan, odnosno opisivali i (de)konstruirali oponirajući religijski diskurs. Tako su religija i njeni fenomeni općenito postali nelagodnim subjektom unutar cijelog niza sekular-

[32] Opširnije o ovoj temi vidjeti u: Muhammed ʿAbid al-Ǧabirī, *al-Turāṯ wa al-ḥadāṯa*, al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī, Bayrūt, 1991; ʿAbd al-Raḥmān Ṭāhā, *al-Ḥadāṯa wa al-muqāwama*, Maktaba Muʾmin Qurayš, Ribāṭ, 2007; ʿAbd al-Raḥmān Ṭāhā, *Rūḥ al-ḥadāṯa: al-madḫal ilā taʾsīs al-ḥadāṯa al-islāmiyya*, al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī, al-Dār al-Bayḍāʾ, 2006; ʿAbd al-Wahhāb al-Masīrī i Fatḥī al-Turaykī, *al-Ḥadāṯa wa ma baʿda al- ḥadāṯa,* Dār al-fikr, Dimašq, 2003.

[33] Među malobrojnom literaturom na arapskom jeziku koja propituje sliku religije u romanu prevladava "presudoteološki" i kritički neutemljen uklon u kojem se "brani" vjera od iskrivljenih predstavljanja u romanima, a koji više predstavljaju pamflete usmjerene protiv autora s malo ili nikako kontekstualne ili narativne interpretacije. Opširnije vidjeti u: Muḥammad ʿAlī Salāma, *Namūḏaǧ al-šaḫṣiyya al-dīniyya fī riwāyāt Naǧīb Maḥfūẓ*, Dār al-Wafāʾ li al-Dunyā, al-Iskandariyya, 2007.

nih/progresivnih diskurzivnih praksi, pa, između ostalog i u savremenom romanu, kao značajnom i aktivnom segmentu unutar *mainstream* društvenog narativa. Moram napomenuti da esencijalistička stigma gotovo neizbježno prati kritičke pristupe koji dotiču vododjelnice te mjesta prožimanja religije i kulture, pri čemu se uspostavlja diktum apsolutne polarizacije u kojoj postoje mi i oni, kulturni/prosvijećeni i religiozni/retrogradni ili obrnuto, te nijedan ideološki centar ne dozvoljava pokušaj središnje perspektive koja odbija da se vrijednosno u potpunosti poistovjeti s jednom ili drugom stranom, te koja obje strane sagledava u dijalektičkom totalitetu kulturalnog kretanja koji varira, ali stalno teče, a takav pristup zastupa ovaj tekst. Ovo će poglavlje stoga pokušati umaći očekivanjima i prevazići ustaljeni okvir, odnosno "dekonstituirati" *uobičajene filozofije*, a taj zadatak, kako upozorava Derrida (2001: 359), "ne podrazumijeva rad filologa ili klasičnog povjesničara filozofije. Uprkos očekivanom, u ovakvim se zahvatima mora smjelo krenuti s iskorakom iz takve filozofije."

Od anahronog stereotipa do narativne pluralizacije: religijski lik u arapskom romanu XX stoljeća

Nelagoda religijskog subjekta, o kojoj je bilo riječi u prethodnom potpoglavlju, u modernom arapskom romanu ne ostaje samo tematska "pozadina" društvene transformacije. Naime, ova nelagoda postaje vidljiva kao narativna strategija: religijsko se u prvoj polovini XX stoljeća često pojavljuje kao mjesto zastoja, kao rigidna institucija ili kao psihološki pritisak koji se ne prevodi u unutarnju dinamiku vjernika, nego u gotovu, ideološki već riješenu sliku. Upravo zato važno je kratko pratiti kako se taj obrazac kanonizira, zatim se

pojavljuju rupture, i naposljetku dolazi do nove faze reprezentacije religijskog lika.

U formativnoj fazi romana Taha Husein u *Danima* kodira religijske likove kao prostor drugosti i epistemičkog zastoja. Oni se kreću od mektebske rutine i religijskog folklora religioznosti, do al-Azhara kao simbola institucionalne učenosti koja se, pak, u narativnoj optici, doživljava kao sterilna i neproduktivna. Religijski likovi, učitelji, lokalni šejhovi, azharski autoriteti, najčešće se pojavljuju u matrici okorjelosti, moralne kompromitiranosti ili intelektualne jalovosti. Religijsko znanje biva svedeno na praznu proceduru, a autoritet na mehanizam preživljavanja i discipliniranja. Time se uspostavlja rana forma monolitne slike *homo religiosusa*. Figura *homo religiosusa* tako je unaprijed zatvorena u "nepromjenjivost" i time lišena psihološke polifonije.

Nedžib Mahfuz konsolidira ovu diskursnu matricu i širi na čitav društveni pejzaž. U romanu *Djeca naše mahale* religijski imaginarij prolazi kroz alegorijsko prekodiranje historije svetog i autoriteta, pri čemu se religijska povijest prelama kao povijest sukoba, prisvajanja i dominacije, a nauka predočava kao savršeni supstituent, odnosno spasitelj. U *Kairskoj trilogiji* religijski kod ulazi u strukturu porodične i klasne hipokrizije, gdje religija često funkcionira kao maska i legitimacija moći. Tu se inauguriraju dva stabilna stereotipa: šejh–oportunist i uglednik kojem religijsko služi kao društveni alibi, dok "obični vjernik" i njegove unutarnje pukotine ostaju potisnuti iz vidokruga kanonske reprezentacije.[34]

Prelom perspektive nastupa s Tajibom Salihom, koji od šezdesetih godina uvodi ono što se može nazvati narativnom pluralizacijom religijskog. U *Zejnovoj svadbi* religijski svijet nije jednostrani "ostatak prošlosti", nego organski sloj zajednice. Između formalne institucije (imam), sufijskog

[34] Opširnije o ovoj temi pročitati u članku čiji su dijelovi preneseni i u ovo poglavlje: Mirza Sarajkić, "Slika religije u savremenom arapskom romanu", *Context: Časopis za interdisciplinarne studije*, *8*(1), 2022, str. 33-64.

autoriteta (šejh) i različitih društvenih frakcija, religijsko se pokazuje kao dinamička praksa koja može djelovati kao etička korekcija i mehanizam društvenog pomirenja, a ne samo kao simptom dekadencije. U *Sezoni seobe na sjever* ta pluralizacija dobija postkolonijalnu dubinu. Povratak iz centra imperijalnog obrazovanja u ruralnu topografiju proizvodi hibridne, raslojene identitete u kojima se religijsko, sekularno, modernost i tradicija ne isključuju mehanički, nego se prelamaju u trajnoj hermeneutičkoj borbi. Time *homo religiosus* prestaje biti monolit. Religijsko se raspoređuje u niz varijanti (institucionalno, sufijsko, hibridno, "medijalno"), a sama reprezentacija prestaje biti konačna presuda i postaje otvoreno polje pregovaranja.[35]

Predstavljanja religijskog lika ili tipa u romanima XX stoljeća, od Huseinove institucionalne okorjelosti, preko Mahfuzove društvene hipokrizije, do Salihove polifonije, ključna je za razumijevanje fenomena reprezentacije religijskog subjekta u romanima XXI stoljeća. U tom smislu, naredno potpoglavlje posvećujem znakovitom romanu *Naš šejh* (*Mawlānā,* 2012) Ibrahime Ise, kao najrecentnije reprezentativne paradigme *homo religiosusa*.

[35] Opširnije o ovoj temi pročitati u Mirza Sarajkić, "Deconstructing the Myth of Immutability: Pluralistic Representations of Homo Religiosus in the Arabic Novel", *Context: Journal of Interdisciplinary Studies*, *9*(1), 2022, str. 7-34.

IBRAHIM ISA: RELIGIJA KAO MEDIJSKI DISPOZITIV

Ibrahim Isa (Ibrāhīm ʿĪsā, r. 1965) egipatski je novinar, kolumnista i televizijski komentator čiji se književni rad najčešće razvija na sjecištu medijske javnosti, politike i religijskog imaginarija. Najpoznatiji je kao osnivač i urednik opozicionog časopisa *al-Dustūr* te po javnim nastupima koji kontinuirano otvaraju "škakljivu" zonu odnosa religije, države i medija. Zbog svojih stavova nekoliko puta je osuđivan i zatvaran.

Objavio je dvanaest romana od kojih se nekoliko izdvajaju. Rani roman *Marija, posljednje ukazanje* (*Maryam al-taǧallī al-aḫīr*, 1993) pokazuje autorovu sklonost spajanju intimnog i političkog kroz perspektivu javne scene. Roman *Ubistvo važnog čovjeka* (*Maqtal al-rağul al-kabīr*, 1999) govori o tajanstvenom ubistvu predsjednika države, te prikazuje kako se vlast "glatko" preusmjerava na drugog čovjeka, uz manipulaciju javnošću i zaobilaženje narodne volje.

Njegov najpoznatiji roman *Naš šejh* (*Mawlānā*), tematizira manufakturu religijskog autoriteta u režimu satelitskih kanala i "upravljive" pobožnosti. U kasnijoj fazi Isa se snažno okreće historijsko-političkoj rekonstrukciji ranog islamskog perioda, što se vidi u romanu *Ratovi milosrdnih* (*Ḥurūb al-ruḥamāʾ*, 2018). S romanom *Metak u čelo* (*Raṣāṣa fī al-raʾs*, 2021) Isa spaja političku dramaturgiju s temom religijskog ekstremizma i terora. U njemu donosi priču o ubistvu šejha Zahabija iza kojeg stoje ekstremističke grupe i nalogodavci u vlasti. Njegov posljednji roman *Sablje budućeg svijeta* (*Suyūf al-āḫira*), objavljen 2025. godine, historiografska je fikcija o periodu pravednih halifa.

Roman *Mawlānā* prati šejha Hatima al-Šinnavija, popularnog televizijskog propovjednika koji nastupa u

studijskom formatu pitanja i odgovora. Njegova svakodnevica odvija se između emisija, producenata i stalnog pritiska javne slike. U tom "svijetu ekrana" Hatim istodobno vodi privatni život opterećen bračnim napetostima i strahom za porodicu, a u javnom prostoru sve češće biva uvučen u poslove koji kompromitiraju vjerska načela. Prelomni događaj nastaje kada mu šejh Muhtar al-Husajni, prijatelj koji je izložen pritiscima i prijetnjama, dolazi u žurbi i povjerava mu na čuvanje nekoliko predmeta: *flash* disk, bilježnicu i zapečaćenu kovertu, uz molbu da pripazi i na njegovu majku. Hatim, međutim, iz straha i kolebanja odgađa da otvori ono što mu je ostavljeno. U isto vrijeme, u njegov život ulazi Našwa, žena s kojom razvija kompromitirajući odnos. Nedugo poslije, produkcijska kuća šalje glavnom junaku kovertu s flash diskom i Našvinim pismom u kojem priznaje da je, po tuđim instrukcijama, ukrala Muhtarov disk, napravila kopiju i sada mu je vraća. Tako Hatim postaje posjednik materijala koji može izazvati skandal i političke posljedice. Paralelno se otvara "slučaj" Hasana, mladića iz vrha društvene elite koji insistira da ga zovu Butrus i najavljuje prelazak na kršćanstvo. Porodica i državni krugovi to tretiraju kao prijetnju javnom poretku i angažiraju Hatima da ga "urazumi". On se sastaje s Hasanom i bezuspješno ga pokušava smiriti, dok se oko njega steže mreža nadzora i pritiska. Zatim se dešava teroristički napad na crkvu i pokreće se režimski ritual "jedinstva". Organizira se posjeta katedrali i medijski nastup šejhova, u kojem je Hatim ključni govornik. U završnici, u katedrali, biskup Musa odvodi Hatima u prostoriju s nadzornim kamerama i pokazuje snimke Hasana koji neposredno prije napada ulazi u crkvu s ruksakom. Biskup upozorava Hatima da će sumnja pasti i na njega zbog bliskosti s Hasanom, te mu na kraju postavlja ultimativan zadatak: glavni junak mora pronaći Hasana i nagovoriti ga da se preda. Epilog romana ustvari

je trenutak kada ga Hatim pronalazi, te odvodi svojoj kući ostavljajući otvorenim pitanje dalje sudbine obojice.

Glavni lik, Hatim al-Šinnavi, zvijezda je religijskog programa i prepoznatljiv glas "umjerenog" tumačenja religije, odnosno šejh čija popularnost počiva na sposobnosti da složene vjerske dileme pretvori u komunikativan, televizijski probavljiv govor. Međutim, taj medijski uspjeh već u startu nosi klicu nelagode. Njegov govor proizvodi se pod dvostrukim pritiskom. Običan svijet ili publika u šejhu traži utjehu, dok režim u njemu vidi sredstvo preko kojeg će upravljati religijom u društvu. Kako Hatimova popularnost raste, raste i njegova izloženost. Emisija postaje bojno polje, a on meta dviju suprotnih potražnji: sekularnih elita koje ga koriste kao dokaz "civilizirane religije" i religijskih konzervativnih krugova koji u njemu vide opasnog "relativizatora". Režim, međutim, djeluje, sofisticiranije, te "regrutirajući" šejha kupuje i sigurnost. Rad režima najbolje se ogleda kroz lik Faisala i mrežu urednika, producenata, "savjetnika", koji Hatimu daju do znanja da je njegova uloga precizno određena. Hatim treba biti "njihov šejh", odnosno simulirani autoritet koji amortizira tenzije, smiruje publiku/narod i preuzima udarce umjesto institucija moći.

Muhtar al-Husajni pojavljuje se u romanu kao "drugi tip" religijskog lika. On je sufijski šejh čija se legitimacija ne oslanja na medijski proizveden autoritet, nego na harizmu reda i genealogiju loze. Prezime al-Husajni počasni je dodatak porodici zbog služenja u čuvenoj džamiji Imama Huseina Ibn Alija. S Hatimom se upoznaje na raskošnoj večeri bogataša Halida Abu Hadida, kada mu se Hatim žali na "kavez" medijsko-političkog sponzorstva. Tako se u početku njihovo prijateljstvo formira kroz povjerenje i zajedničko razumijevanje pritiska i moći. Evolucija te veze, međutim, prelazi iz bliskosti u moralni dug. Kada režim počne progoniti Muhtara zbog nepredvidivosti i samostalnosti, on ostavlja Halidu notes i zapečaćenu

kovertu uz molbu da mu čuva majku. Hatimu smeta Muhtarova slava koju je stekao zbog porijekla, "bez trunke napora" (ʿĪsā, 2012: 80), pa je njihov odnos ustvari "sukob" dvaju vrsta religijskog kapitala: medijskog i genealoškog.

Našwa je u romanu pažljivo konstruirana kao izrazito produhovljena. Pojavljuje se u Hatimovoj emisiji kao mlada žena koja prati šejhove, "pamti fetve", govori o vlastitoj "posvećenosti" (ʿĪsā, 2012: 337). Nakon što "zapne za oko" šejhu, njihov odnos se razvija u romansu, da bi se nakon krađe Muhtarove koverte otkrilo naličje te ljubavi. Našwa je istodobno bila samo instrument nadzora, zavodnica, koja je probudila želju kod Hatima, te posrednica, jer je njegovu želju/slabost prevela u kompromitaciju. A kompromitacija je najefikasnije sredstvo (režimske) kontrole.

Dramatična kulminacija dolazi kroz scene međureligijskog nasilja. Eksplozija se dešava u crkvenom prostoru. Teroristički napad koji nosi simboličko breme rušenja zajedničkog života, straha i političke instrumentalizacije sektaškog nasilja. Nakon napada, Hatim se prebacuje na polje kriznog štaba za odnose s javnošću. Kreira "geste pomirenja" kroz posjete, medijske nastupe i koreografiju solidarnosti. Međutim, taj spektakl se spotiče o višak sopstvenog dekora. Upravo taj višak otkriva istinu iza kulisa. Tolerancija i terorizam tek su "događaji za kameru", a ne nužno društveni proces ili nasilje protiv države. Naravno, u autoritarnim režimima sve je (konstruirano) od države i za nju.

Završnica romana pojačava osjećaj klaustrofobije. Hatim shvata da je njegova sloboda fikcija, te da je "religijski autoritet" koji posjeduje zapravo posuđeni autoritet. Njegov identitet brižan je konstrukt službene mreže nadzora. Muhtar se vraća kao figura koja demaskira sistemsku igru, ali i vlastitu ranjivost u njoj. Hatim, pak, prolazi kroz epizodu "nestanka" i simboličkog poniženja. Na kraju više nije siguran da li izlazi iz priče kao subjekt (onaj koji govori) ili kao objekt (onaj

kojim se upravlja). Roman na kraju ostaje otvorenim. Kriza nije riješena, nego je prepakirana, a religijski lik ostaje zarobljen između uloge koju mora igrati i tišine koja se pretvara u duhovni ambis.

Reambalaža stereotipa: harizma kao brend

U odnosu na kanonske stereotipe iz romana XX stoljeća u kojima je *homo religiosus* najčešće fiksiran kao anahroni i moralno kompromitirani reziduum, roman *Naš šejh* na prvi pogled donosi "unapređenje" reprezentacije. Religijski likovi su pokretljiviji, situirani u savremenim institucijama, uključeni u medije, sigurnosne i krizne režime, te djeluju kao akteri koji "odgovaraju" na tranzicijsku stvarnost i djeluju u njoj. Međutim, taj pomak pokazuje se prvenstveno kao reambalaža starog narativnog koda. Ono što se mijenja nije ontologija lika, nego njegova društvena ikonografija. Naime, stereotip se modernizira, ali ostaje stereotip, samo sada uokviren u svjetla studija, kamere, PR sistem i sigurnosni protokol. Nelagoda religijskog subjekta nije iščezla. Ona se prebacuje iz prostora zaostalosti u prostor upravljive vidljivosti i "kooptira" kao funkcionalni element javnog poretka.

Hatim al-Šinnavi paradigmatski je primjer takvog medijskog dispozitiva. On je i u samome romanu "religijski lik" tek uslovno. U suštini je konstrukt, proizvod (medijskog i režimskog) formata, koji svoje preživljavanje osigurava kroz retoričku ekonomiju površine i kroz etiku prilagodbe. Njegova licemjernost nije samo privatna slabost. Ona je strukturna pozicija u polju moći, gdje se propovijed pretvara u performans, a moral u robu. U tom smislu, Hatim ne predstavlja radikalni pomak spram Mahfuzovog "patrijarha-licemjera" ili Husainovog "sterilnog autoriteta". On je njihova postmoderna varijanta. Muhtar, s druge strane, izgleda kao kontramodel, odnosno lik slobode, harizme i duhovne alternative. No i

ta alternativnost u romanu je ambivalentna. Njegova religijska podloga primarno je genealoška stečevina i simbolički kapital (sufijske) loze, a ne vrijednost koja se internalizira kao duhovni napor i egzistencijalna drama. Čak i biskupi, koji se pojavljuju rubno, nisu prikazani kao autonomni subjekti vjere, nego kao figure "kriznog menadžmenta" i ucjene, kao institucijski glasovi koji kalkuliraju s dokazima, snimcima i "operacijama" stabilnosti. Na toj ravni roman, umjesto pluralizacije, zapravo reafirmira temeljnu stereotipiju. Religijski likovi, ma iz kojeg konfesionalnog registra dolazili, ostaju podanici (režima i sigurnosnog aparata, biznismena i medijskih mogula, porodične samoumišljene moći i klasne nedodirljivosti).

Otud je najkritičniji problem romana *Naš šejh* to što njegova karakterizacija uglavnom ostaje u ravni propagandnih diskursa. Likovi su najčešće funkcije unaprijed postavljenih narativa (umjereni šejh, progonjeni šejh, zavodnica-agentica, institucijski biskup, sigurnosni operativac). Oni su lišeni bilo kakve duhovne aporije savremenog subjekta. Iako roman precizno mapira medijsku infrastrukturu religijskog (format, nadzor, delegacije, spektakl tolerancije), on rijetko dopušta da se religijsko otvori kao unutarnji svijet dubinskih srazova, kao dramatika sumnje, smisla, krivnje i transcendencije u hiperkapitaliziranom XXI stoljeću. Rezultat je da "modernizacija" religijskog lika ostaje više retuširanje klišea. Umjesto da destabilizira radikalni sekularistički ideologem, roman *Naš šejh* (kao paradigmatičan primjer cijelog podžanra) ga u konačnici često rehabilitira, samo u sofisticiranijem ključu.

Ono što u romanu Ibrahima Ise posebno "osavremenjuje" staro negativno religijsko naslijeđe ili njen ideološki prtljag jeste činjenica da se ono više ne artikulira samo kroz klasični lik licemjernog šejha, nego kroz tri nova motiva. Prvi je teroristička prijetnja kao ultimativni okvir legitimacije nadzora.

Drugi je fenomen vjerskog preobraćenja kao kulturalni skandal koji mobilizira državni aparat. I teći je mreža prikrivanja koja spaja vjerske autoritete, državu i transnacionalne institucije. Teror u romanu nije samo događaj, nego narativni "ključ" koji retroaktivno opravdava upravljanje religijom. Religijsko preobraćenje, s druge strane, služi kao moderna varijanta "hereze". Ona se razumijeva kao politički incident koji mora biti uklonjen iz javnosti, pa roman pokazuje kako privatni čin vjere postaje predmet tajnosti, pregovora, pritiska i discipliniranja. Konačno, u ovoj slojevitoj dramaturgiji ključna je mreža prikrivanja: od šejhova koji "smiruju" slučaj i uvode ga u proceduralnu tišinu, preko biskupa koji raspolaže snimcima nadzora i logikom dokazivanja, do finalnog pomjeranja u prostor Vatikanske ambasade kao mjesta privremenog utočišta i istovremeno mjesta političke osjetljivosti. Time roman uspostavlja jednu radikalnu dijagnozu. Religijski prostori nisu više autonomne zone duhovnog iskustva, nego su kontaminirani i/ili subordinirani, bilo sigurnosnom aparatu, bilo medijskoj industriji, bilo diplomatsko-institucionalnim interesima. Džamija, crkva, katedrala, pa čak i ambasada, pojavljuju se kao raskršća iste infrastrukture moći, u kojoj se religijsko ne živi kao unutarnji sraz i etička transformacija, nego kao predmet upravljanja, klasifikacije i kontrole štete.

Ostaje žal za jednom složenom i nasušnom temom koja je odličan društveni predložak za romane koji posežu u polje religijskog. Naime, po strukturi i naslovu (engleska verzija tu je potpuno pogodila prijevodom *Televangelist*), činilo se, prije pomnog čitanja, da će Ibrahim Isa prikazati fenomen televizijskih harizmatika kao unutarnju dramaturgiju subjekta koji istodobno proizvodi i biva proizveden medijem. Naime, religijske pozornice danas su općenito "prepunjene" figurom "televizijskog harizmatika" kao postsekularnog oblika Weberove harizme koja je prošla kroz medijsku tehnologiju

i koja "postaje sredstvo legitimiranja institucija" (Weber, 1976: 223). Harizma danas ne djeluje kao "izuzetnost osobe" u zajednici, nego kao format vidljivosti koji se proizvodi i održava u ekonomiji pažnje i narcisoidnosti. U tom smislu, religijski se propovjednik danas pretvara u "brend" i u "platformu" kroz koju publika konzumira utjehu, strah, nadu i krivnju, često u obliku parasocijalne bliskosti. Publika ima osjećaj intimnog odnosa s licem na ekranu, ali je riječ o jednosmjernosti. Ta virtualizacija istovremeno znači i dehumanizaciju institucije propovjednika, ali i auditorija. Ono što je nekad bilo živ i relacijski autoritet, sada se reducira na ritam emisije, "brzi odgovor", dramaturgiju suza i spektakularnu web-estetiku. U jeziku teorije spektakla (Debord, 26) i simulakruma (Baudrillard, 2001: 157), religijsko se ovdje pojavljuje kao "slika koja zamjenjuje iskustvo". Rašireni ritualizirani plač, teatralna skrušenost i ekspresni odgovori imaju funkciju kompenzacije. Oni su afektivni višak koji nadomješta manjak stvarne empatije i/ili katarze. U perspektivi psihoanalize, riječ je o simptomatskoj ekonomiji u kojoj se napetost (neznanje, tjeskoba, nemoć pred modernim haosom) rasterećuje kroz *zamjenski čin*. Suza i "brza fetva" postaju kompromisna formacija koja daje osjećaj smirenja bez stvarnog razrješenja konflikta. Jungov pojam kompenzacije to bi mogao i direktnije pojasniti. "Persona" medijskog propovjednika (javna maska svetosti i sigurnosti) napuhuje se upravo zato što u sjeni ostaje fragmentiran, nerazriješen, često prazniji subjekt. Afektivni spektakl religioznosti služi da se održi ravnoteža psihe i kolektiva, da se prividno zatvori pukotina smisla koju složena stvarnost života stalno otvara. Današnji harizmatici zaslijepljuju, umjesto da prosvjetljuju. I to je bitan dio tragedije našega svijeta. Ali, ovu poentu Ibrahim Isa nije istakao u svom romanu. Čini se, nije mogao umaći "gravitacijskim silama" već utvrđenog narativnog modela. Umjesto da harizmatika prikaže kao složenog subjekta kasne

postmodernosti čija je religioznost rastrgana između transcendencije i tržišta, on ga je vratio na upoznate koordinate stereotipne licemjernosti i funkcionalne instrumentalizacije.

Konačno, roman *Naš šejh* može se čitati kao potvrdni dokaz teze o tome kako stereotip ne iščezava nego se prilagođava novim medijskim i političkim režimima. Naime, promjena perspektive (od kanonske anahronizacije do medijatizacije) ne proizvodi automatski dublju humanizaciju religijskog subjekta. Naprotiv, ona proizvodi novu vrstu redukcije: religijski objekt postaje još "škakljiviji" upravo zato što je sveprisutniji, vidljiviji i instrumentaliziraniji, dok njegov unutarnji život ostaje izvan kadra, u crnim rupama onoga što roman i dalje ne dopušta da se do kraja izgovori. Upravo tu otvara se prostor za pitanje koje slijedi u narednom potpoglavlju: ako se religijski objekt pomjerio iz zone "anahronog stereotipa" u zonu medijatiziranog dispozitiva, kakve efekte proizvodi ta promjena tačke gledišta? Drugim riječima, kako promjena perspektive autora, publike i ideološke pozadine mijenja sam ontološki status religijskog u romanu, i zašto taj objekt postaje još više stereotipiziran upravo onda kada izgleda vidljiviji i prisutniji nego ikad?

ŠKAKLJIVOST I PARALAKSA: EFEKTI TRANZICIJE U NARATIVU

Anatomija temeljnih narativa iz formativne faze savremenog arapskog romana nedvosmisleno ukazuje na konstrukciju i etabliranje religijskog kao drugosti i stereotipa. Prepoznatljiv tip *homo religiosusa* u romanesknim narativima arapskih pisaca kodiran je u prvim decenijama XX stoljeća. Analiza ovih narativa pokazuje da je navedeni tip prerastao u neku vrstu fetiša čije se predstavljanje ponavljalo do mjere kada tip ili narativni kod prerasta u identitarni kalup, koji se pak ne zadržava samo u područjima fikcije, nego se uspješno prenosi/utjelovljuje u kulturi i društvenoj zbilji. Imaginarij i društvena percepcija religijskih subjekata postali su semantički fosilizirani. Ovaj proces mnogostruko liči stanju "neprestane agonije", koje Fanon razmatra propitujući rasizam u kulturi. U takvom se stanju, naime, nalazi kultura koju smjenjuje novi/dominantniji ideologem (u našem slučaju sekularni, a kod Fanona radi se o kolonijalnom), aktivno i trajno potiskujući prethodno postojeće ideologeme (religijsko i tradicionalno), koji su izgubili na jačini, značaju i vrijednosti. U tom procesu, Fanon (1970: 44) objašnjava, "prethodna kultura koja je bila živa i otvorena za budućnost postaje zatvorena i nepromjenjiva", a to se postiže strategijama "kulturalne mumifikacije koja dovodi do mumifikacije individualnog mišljenja", pa u takvom kontekstu pojedinac može "evoluirati isključivo unutar okvira dominantne kulture".

U analizama Mahfuzovih i Huseinovih djela jasno je da religijski subjekti pripadaju potisnutom ideologemu, da su stavljeni u stanje amorfnosti te da se prikazuju u zatvorenom tipu ili modelu koji se ritualno ponavlja kroz simbolički proces mumifikacije ili agoniju fiksirane narativne predodžbe.

Religijski subjekt u dominantom kulturalnom narativu postao je kvalitativna i etička razlika *via negativa* te simbol ideološke i identitarne degeneracije.

Ne ulazeći u ocjene o (ne)svjesnosti autora koji su fosilizirali sliku religije u *homo religiosusa*, postavlja se pitanje otkud tako radikalna potreba da se jedan dio društvene i kulturne zajednice toliko marginalizira i vrijednosno kastrira. Ova slika, ili bolje kazati emancipatorski zahtjev sekularnog ideologema u savremenom arapskom svijetu po mnogo čemu je paradoksalan. Naime, roman kao književnoumjetnička forma, ali i kulturalni narativ, nastao je zahvaljujući kulturalnom preporodu poznatom kao *nahda*, a koji se dešavao tokom XIX stoljeća. Najpresudnije ličnosti za pokretanje i ostvarivanje modernističkih snova *nahde* bili su duboko religiozni pojedinci poput Rifa'ata Tahtavija i Ahmada Farisa Šidjaka (u muslimanskoj perspektivi) te Nasifa al-Jazidžija i Butrusa al-Bustanija (u kršćanskoj perspektivi). Ovi kulturni pregaoci, književnici i intelektualci založili su život kako bi arapskim svijetom potekle moderne ideje i probudile zaboravljeni društveni i kulturalni potencijal. Na zasadima njihove žrtve i doprinosa svoje ideje i narative mogli su razvijati moderni i savremeni romanopisci, među kojima i Husein i Mahfuz. U svojoj studiji upravo o čuvenim pionirima *nahde*, Fethi Ridvan (Fatḥī Riḍwān, 1986: 15) slikovito opisuje njihov karakter i doprinos:

> Kad se promišlja o modernoj povijesti Egipta, od njenog nastanka do danas (1982), otkriva se čudesna činjenica. Naime, moderni su Egipat formirali, oblikovali, intelektualno potaknuli, djelatno nadahnuli i pokrenuli stazama preporoda (*nahda*) šejhovi s turbanima na glavama koji u ovom modernizacijskom procesu nisu odbacili svoje tradicionalno ruho. Naprotiv, oni su se čvrsto držali normi tradicionalnog života, kako privatno, tako i u javnosti. Jeli su, pili i družili se onako kako su to činili njihovi očevi i dalji preci. Pa ipak, iako su ljubomorno čuvali tradiciju i

> naslijeđe, ovi su šejhovi istovremeno bili i vođe modernizacijskih pokreta, marljivi pioniri slobode, lučonoše revolucije i avangarda novog doba. Pružili su otpor i podigli oružje protiv znatno moćnijih sila. U tom hrabrom činu, oni nisu drhtali u strepnji niti odustali od svoje misije, kao što nisu podlegli strahu i predali se kompleksima manje vrijednosti. (Riḍwān, 1986: 15)

Šta je pošlo krivo pa su se u sferu invalidnosti, drugosti i nepopravljivosti potisnuli negdanji reprezenti najsublimnijih vrijednosti koji su u presudnim trenucima savjesno preuzeli ulogu modernizacije, koja se nerijetko činila protivna njihovim vrijednostima i svjetonazoru? Šta je dovelo do upitnosti i škakljivosti njihovog subjektiviteta? Vjerovatno su proponenti dislociranja religijskog u sferu neprihvatljivog postali potpuno uvjereni da je sekularno ono što je epistemološki i egzistencijalno neizbježno, pa se u takvoj ideološkoj matrici religijski akter promaknuo u škakljivi subjekt. Shodno tome, subjekt se transponirao u objekt, kako objašnjava Žižek (2008: 27), koji je i iskovao termin *škakljivog subjekta*, pri čemu "utemeljiteljska subjektova gesta jest podvrgavanje – dobrovoljno, dakako: kao što su bili svjesni i Wagner i Nietzsche, ta dva velika protivnika, najviši čin slobode sastoji se u izražavanju *amor fati*, činu prihvaćanja onoga što je ionako nužno". Religijski subjekti u analiziranim romanima svoju suštinu stekli su u "podvrgavanju nužnom", odnosno aproprijaciji savremenoj (sekularnoj) percepciji. Na taj način oni su izgubili aktivnu djelatnost i bilo kakav vid propulzivnosti, pa čak i dinamike u narativu. Religijski subjekt izgubio je suštinu, te je predstavljen monolitno kao pojavna izvitoperenost. Subjekt je, da naglasimo, postao objekt. "Dakle, paradoks je u tome što su uloge preokrenute (u kontekstu uobičajenog shvaćanja aktivnog subjekta koji radi nad pasivnim objektom): subjekt je definiran svojom temeljnom

pasivnošću, dok je objekt ono što izaziva kretanje – što škaklja" (Žižek, 2008: 27).

Postavlja se pitanje kako su ljudi koji su tradicionalno važili za elitu, a bili su, kao što smo naveli, moderna avangarda te simboli kulturnoga preporoda – naglo postali suprotnost u toj istoj kulturi. Jedan od odgovora svakako je sadržan u činjenici da se, barem kod autora savremenih romanesknih narativa, desila po/etička, pa i epistemološka paralaksa, odnosno

> prividno pomicanje nekog objekta (promjena njegove pozicije u odnosu na neku pozadinu), uzrokovano promjenom promatračkog položaja koja pruža novu perspektivu. Filozofski zaokret koji trebamo nadodati jest, dakako, taj da promatrana promjena nije 'subjektivna', i to usljed činjenice da isti objekt koji postoji 'tamo vani' vidimo s dva različita stajališta ili tačke gledišta. Prije je riječ o tome da su, kako bi to Hegel rekao, subjekt i objekt inherentno 'posredovani' tako da 'epistemološka' promjena u subjektovoj tački gledišta uvijek može odražavati 'ontološku' promjenu u samom objektu. Ili – lacanovski kazano – subjektov je pogled uvijek već upisan u sam promatrani objekt, u vidu njegove 'slijepe pjege', onoga čega je 'u objektu više od objekta samog', tačke iz koje sam objekt uzvraća pogled. (Žižek, 2008: 27)

U savremenoj narativnoj sferi pozicija "religijski objekt" postao je škakljiv i nelagoda. Njegovo postojanje "stršilo" je u okviru novog, dominirajućeg ideologema, te se pozicija religijskog promijenila u odnosu na politiku i ideološku pozadinu savremenog arapskog društva. Shodno tome, i položaj autora narativa biva promijenjen pa dolazi do nove perspektive, pri čemu se *homo religiosus* više ne promatra kao sastavni/inherentni dio kulture, nego kao iščašenje, pa su sada nosioci religijskog potencijala i semantike "tamo vani", odnosno izvan okvira nove paradigme kulturalno-društvene normalnosti. Konačno, epistemološki preobražaj vezan za autorovu tačku

gledišta, koja je naglašeno sekularna, reflektira ontološki status religijskih reprezenata u kulturi.

Dinamika paralakse ne primjećuje se samo u pojedinim tekstualnim prostorima koji reflektiraju novi ideologem. Ona je prisutna na razini cijelog kulturalnog konteksta. Naime, središnji kulturalni i društveni narativi, među njima i savremeni romani, postali su reprezenti sekularnog kao supstituta religijskog, dok je sekularna ideologija postala heliocentrična srijeda kulture i društva općenito. Promatrano u ključu paralakse, imaginarni promatrač (novokonstruirane) zbilje, kako iz pozicije označitelja, tako i iz sfere recipijenta, svoju ideološko-epistemološku percepciju započinje iz heliocentričnog jezgra Kulture oličene u modernističko-sekularnom idiolektu, te posredstvom semiotičkog instrumentarija oblikuje predstave društvene zbilje ili centar idejne geografije. Semiotički instrumentarij ustvari je složeni proces kulturalne deskripcije i ideološkog natkodiranja koji prethodi socijalizaciji, i upravo u ovome procesu savremeni roman ima jednu od ključnih uloga. Kroz ove romane obznanila se religijska drugost i to poznatom strategijom u kojoj se *homo religiosus* "odriče središnje i magistralne pozicije u konvencionalnom diskursu, te za to zauzvrat dobija neku vrstu kontakta sa svijetom" (Harding i Martin, 2007: 30).

Ukratko, crno-bijela slika društvenih subjekata i objekata u savremenom arapskom romanu, odnosno njegovoj formativnoj fazi kod Huseina i Mahfuza, etablirana je u postpreporodno doba, kada je denunciran predmoderni ideologem koji je barem po formi poistovjećivan s religijom. Nakon identitarne i političke smetenosti, pojavila se nova dominantna ideologija, odnosno konstruiran je "novi označitelj, poznati 'prošivni bod', koji iznova stabilizira situaciju i čini je čitljivom" (Žižek, 2008: 50). Romaneskni narativi Huseina i Mahfuza zrcale poetiku tog "prošivnog boda" ili nadređenog označitelja u kulturi "koji odjednom nered pretvara u red, u

'novu harmoniju', kao što bi to rekao Rimbaud" (Žižek, 2008: 50).

Osim što otkriva genezu ovakvih simboličko-ideoloških učitavanja, te prokazuje arhitekturu uspostave i diseminacije prošivnih romanesknih narativa, ovo poglavlje, bez namjere da se upušta u etičke i političke apologije ili valorizacije novog ideologema, nastoji potaknuti pitanja o posljedicama paralaktičkog kretanja u semantici kulture, te o dometima jednolične reprezentacije religije u savremenim romanima ili drugosti. U tom kontekstu ne mogu se izbjeći promišljanja o apsolutizaciji narativa i simbola koji ustvari za sebe bezrezervno tvrde da su denuncijatori predmodernog autoritarijanstva u kulturi. Da li je odveć retorički pitati se je li sekularna revolucija "pojela" svoju djecu? Ili, da li je borba protiv autoritativnog i represivnog doživjela svoj konceptualni obrat? Da li se desila "transsupstancijalizacija" nelagodnog objekta pa se "običan objekt" pretvorio u "žarište libidinalne investicije" (Žižek, 2008: 28) u ideološkom značenju.

Nadalje, mnogostruko je važno pratiti sudbinu kastriranog subjekta. Naime, šta se dešava s onim što je označeno kao nepopravljivo i kulturalno nelagodno, pa je usljed te demarkacije (ne)svjesno gurnuto u stanje/područje kontrakulturnog? Da li je ono drugo u stanju drugosti priskrbilo subverzivnu moć kontrakulturalnih fenomena? Kako se ta moć manifestirala u arapskoj kulturi i društvu?

Navedena pitanja iziskuju dodatne studije. Ovo poglavlje ukazalo je na neuralgične tačke i semantičko-simboličke orijentire kompleksnog područja analize kulturalnih narativa, ali je istovremeno pozvalo na intrakulturalno i introspekcijsko propitivanje etabliranih simboličkih predstava u tim narativima.

ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Nedžib Mahfuz i Taha Husein, a kasnije i Isa u svojim romanima (ne)svjesno su kazali da se sav svijet okreće, dok isključivo religijski entiteti, psihologija tih likova i slika njihovih zajednica bivaju zaleđeni u vremenu ili u ideološkoj slici. U njihovim narativima taj fenomen nije problematiziran, kao ni učinci te fosilizirane pozicije u kulturi. Čini se kao da likovi koji su odlučili ili morali ostati vjernici nisu imali priliku ili pravo na scenarij, nego na zatečeno stanje. Nakon čitanja ovih romana, stječe se osjećaj da u njima nedostaje slika u kojoj bismo mogli saznati šta se desilo u nekom novom svijetu u kojem se čitava društvena klasa našla u drukčijoj okolini pod stigmom drugosti. Crne rupe ovih narativa kriju se u toj "alopatrijskoj specijaciji", odnosno neizrečenom svijetu razvoja i dostignuća u okvirima izmještenosti, relociranosti i ideološkog odmaka.[36]

U interpretativnom poduhvatu i pri analizi narativnih praksi neprestano se mora "bdjeti nad odsutnim značenjem", kako je to zamišljao Blanchot (1995: 48), odnosno da je nužno promišljati o onim prazninama rupture i tišinama u crnim rupama konstruiranih značenja i simbola. Nadalje, čuveni Herbert Marcuse, davno je upozorio na opasnost jednodimenzionalno predstavljenog ili konstruiranog čovjeka, te je snažno naglašavao ulogu umjetnosti/književnosti u procesu razotkrivanja potisnutog, prepoznavanju vrednota razlike i etičkom imperativu pronalaženja alternative. A sve to može se ostvariti ukoliko se izborimo protiv sveprisutne redukcije čovjeka na samo jednu dimenziju.[37]

U romanesknim narativima od Huseina, preko Mahfuza do Ise religijski likovi predstavljaju reziduum anahronih

[36] Opširnije o ovoj temi pogledati u: Nadežda Čačinovič, *Uvod u filozofiju književnosti*, Leykam International, Zagreb, 2017, str. 57.

[37] Opširnije u: Herbert Marcuse, *One-Dimensional Man: Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Routledge Classics, Oxfordshire, 2002, str. 81-92.

uvjerenja te simbole prevaziđenih vrijednosti. Ovakve predodžbe svakako imaju ozbiljna utemeljenja u savremenom društvenom kontekstu. Nesumnjivo je da je veliki broj učenjaka i ljudi koji su predstavljali religiju ograzao u konzervativizmu te da je vjeru pretvorio u sredstvo života i polugu moći. Međutim, ono što je "škakljivo" u ovoj fiksiranoj slici jeste činjenica da ne postoje nikakvi drugi reprezenti religije, niti da je moguće da se progovara o "običnom vjerniku" i svim njegovim unutarnjim turbulencijama usljed najezde desakralizirane modernosti u njegovu stvarnost i okolinu. Dakle, vidljivi problem s ovim predodžbama krije se u njihovoj radikalnoj jednoličnosti, koja prerasta u stereotipe prema kojima religijski likovi/reprezenti nemaju pravo da se razvijaju, a nekamoli da napreduju u promijenjenim okolnostima. Čini se da svijet takvih nutarnjih kriza, preobraženja i (ne) razrješenja predstavlja nepravedno zanemarenu psihološku i pripovjednu *Atlantidu* arapske savremenosti. Štaviše, u tome se bez sumnje krije ogromno romaneskno i kulturalno blago, koje se tek, čini se, treba otkrivati i pokazivati, a ne potiskivati u sfere *tabua* unutar progresivno-modernističke ideološke matrice. Ponavljam, ovdje nije riječ o apologiji religijskog ili tradicijskog, nego o prepoznavanju upečatljive monolitnosti koju mnogi intendirano previđaju. Jednolično i pravolinijsko predstavljanje religijskog subjekta/objekta vodi ka trajnoj stigmatizaciji nepoželjnog dijela zajednice ili društva, što je u konačnici mnogostruko pogubno, čak i kada se previdi činjenica da je monolitnost općenito jedna od zornih metafora smrti književnosti.

Analiza narativnih predodžbi u savremenom romanu pruža određenu vrstu arhive kodiranih reprezentativnih obrazaca i kalupa kada je riječ o religiji i *homo religiosusu*. Ovaj naročiti narativni arhiv trasirao je temeljnu sliku vjernika u društvu, dakle, prelio se iz jedne vrste kanonskog teksta u druge medije i forme, pa čak postao i politička praksa.

Nisam proučavao motive pisaca ovakvih autora i njihovu očitu, kako to Pascale Casanova (2004: 209) kaže za "postkolonijalne smetene pisce", "potrebu da se prilagode" i odreknu "svega što bi neizbrisivo bilo podsjetnik na distancu od centra" dominantnog ideologema. Cilj mi je bio da propitam održivost duboko stereotipiziranog narativnog arhiva, odnosno da pokušam ustanoviti simptome kontranarativa i neuralgične tačke prešućenog, imajući na umu Derridinu misao (1998: 29) da "koncept arhiva, kao i svaki drugi koncept, nužno u sebi ima jednu vrstu nepoznate težine". Ova nepredvidiva težina pokazuje se na ranije spomenutim kontrastereotipnim prevojima ustaljenog narativnog/društvenog konstrukta ili automatizirane slike *homo religiosusa*. Nadalje, simboličko breme ovog narativnog repozitorija kulturalnih stereotipa produbljuje identitarne rupture u arapskom svijetu te pojačava buku savremene smetenosti i ideološkog meteža koje svakodnevno pratimo putem medija. Da li se te rupture mogu smanjiti, te da li tenzije drugosti mogu biti manje razorne? Ovo su samo neka od pitanja koja želim potaknuti prezentacijom i analizom (ne)očekivano stereotipiziranih narativa arapske kulture koji su priskrbili kanonski status. Muhammed Siddiq (2007: 108) je u tom smislu pomalo pesimističan jer tvrdi da se "razjapljeni polaritet i prividna nepomirljivost sekularnih vrijednosti i vjerskog uvjerenja nalaze u središtu moderne arapske kulture te dalje otežavaju potragu za identitetom, u Egiptu kao i drugdje u arapskom i islamskom svijetu".

ROMAN I ŽENSKO PISMO

Žensko pismo kritičko-poetički je koncept pisanja i čitanja koji razotkriva maskirani muški (patrijarhalni) standard u društvenim strukturama, književnim kanonima i "univerzalnim" stilovima. Ono označava osvajanje subjektnosti kroz tekst. Ženskim pismom iskustvo žena (tijelo, rad, seksualnost, majčinstvo, trauma, želja, briga, bijes, šutnja) prevodi se u narativ bez pristajanja na norme koje ga discipliniraju. Ono subvertira pripovjedne autoritete, narušava linearnosti i kreira pukotine, višeglasja na plohi kulturnoga tradicionalizma. U XXI stoljeću, žensko pismo je palimpsest. Ispod jedne (ženske) priče uvijek trepери druga, potisnuta, prepravljena, prešućena. Roman danas propituje ko uopće smije govoriti kao potpuni subjekt. U svijetu gdje je tradicija često eufemizam za mušku normu, roman postaje mjesto na kojem se privatno razotkriva kao političko, a tijelo kao registar društvenih zabrana. Kada tržište trećeg milenija (za) traži "žensku priču" kao žanr, roman uzvraća tako što razbija očekivanja i pokazuje da iskustvo nije roba, nego agon.

UVOD

Žensko pismo u arapskom romanu XXI stoljeća nudi složen spektar načina na koji se iskustvo tijela, svakodnevice, želje, rada, traume i "malih" historija prevodi u narativnu formu koja potkopava normativne režime smisla (patrijarhata i države) . U tom kontekstu, temeljne postavke savremene feminističke misli, poput one o *écriture féminine* kao pisanju koje ruši normu, subvertira i oslobađa (Cixous, 1976: 888), te "ginokritike" kao čitanja koje rekonstruira ženske poetike iznutra (Showalter, 1977: 8), i teza o performativnosti roda koja destabilizira naturalizirane kategorije identiteta i želje (Butler, 1990: 177), koje se mogu, u arapskom kontekstu, dopuniti postkolonijalnim i intersekcionalnim korekcijama.[38] Žensko iskustvo nije jedinstven sadržaj, nego tkanja pritisaka klase, prostora, religije, nacije, migracije i nasilja, a roman postaje narativni prostor u kojem se ti pritisci formalno insceniraju, razlažu i prelamaju. Ako se ovoj "teorijskoj osi" doda savremeniji sloj feminističke kritike koji insistira na afektima, institucijama i materijalnostima (Ahmed, 2017: 138), na koncept intersekcionalnosti i polje rodno zasnovanog nasilja, identitetske politike i kulturne reprezentacije (Crenshaw, 1991: 1243), na načinima kako književnost kruži kroz režime upotrebe, prestiža i vidljivosti (Felski, 2008: 13), te na napetosti između emancipacije i neoliberalne kooptacije (Fraser, 2009: 98), tada se jasnije vidi zašto su arapske književnice u XXI stoljeću, u kontekstu brojnih ratova, ekonomskih lomova i digitalizacije društva, upečatljivo prikazale kako se, s jedne strane, "intimno"

[38] Opširnije pogledati u: Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the subaltern speak?", u C. Nelson & L. Grossberg (ur.), *Marxism and the Interpretation of Culture,* University of Illinois Press, 1988, str. 271-313; Kimberle Crenshaw, "Demarginalizing the intersection of race and sex", *University of Chicago Legal Forum*, 1989, str. 139-167; Toril Moi, *Sexual/textual politics: Feminist literary theory* (2nd ed.), Routledge, 2002.

politizira, odnosno, kako s druge strane, političko prožima kroz mikrosfere svakodnevice.[39] Geografija ženskog pisma u arapskom romanu XXI stoljeća otkriva mapu mnogostrukih čvorišta: od Rijada i Mekke, preko Kuvajta, Abu Dabija i Maskata, do Bejruta, Kaira, Tunisa, Alžira, Damaska, Bagdada, Tripolija i Gaze. Svaka od ovih književnih pozicija proizvodi vlastite "ženske koncepcije", ponekad kroz hibridizaciju historijskog romana, ponekad kroz naturalizam, ponekad kroz distopiju, fragment i dokument. Njihov zajednički imenitelj jeste rad na razgradnji normativnih narativa o rodu, naciji i patrijarhalnoj "pristojnosti", te uporno vraćanje glasa onome što se u javnoj sferi potiskuje.

U saudijskom kontekstu, Radža Alam (Raǧāʾ ʿĀlam, r. 1956) pokazuje kako se "žensko pismo" može osloniti na gustu poetizaciju prostora i na polifoniju koja razgrađuje stabilnu sliku grada i identiteta. U romanu *Golubova ogrlica* (*Ṭawq al-ḥamām,* 2010), zavičaj književnice, Mekka, pojavljuje se kao tekstualni palimpsest u kojem se tijelo i sjećanje sukobljava s pritiscima modernizacije. Sličnu estetsku logiku Alam gradi i u romanima *Pečat* (*Ḫātim*, 2007) i *Zastor* (*Sitr*, 2005), gdje je rod prije "narativna funkcija" nego biološka datost, a identitet stalno nastaje u rascjepu između onoga što društvo imenuje i onoga što likovi osjećaju kao vlastitu istinu (Dhahir, 2016: 134). Njen posljednji roman *Bahbel: Mekka Multiverse 1945–2009* (*Bāhbal: Makka Multīwirs 1945–2009*, 2023) započinje samoubistvom Abbasa al-Sardara ili Bahbela 2009. godine. Naratorica se potom vraća u četrdesete godine XX stoljeća kako bi, kroz "paralelne svjetove" između Mekke i Džedde u razdoblju 1945–2009, ispripovijedala sagu porodice al-Sardar. U središte stavlja ženske

[39] Opširnije pogledati u: Miriam Cooke, *Women Claim Islam: Creating Islamic Feminism through Literature*, Routledge, 2001; Lila Abu-Lughod, *Do Muslim Women Need Saving?*, Harvard University Press, 2013; Saba Mahmood, *Politics of Piety*. Princeton University Press, 2005; Marilyn Booth, *Classes of Ladies of Cloistered Spaces: Writing Feminist History in Fin-de-Siècle Egypt*, Edinburgh University Press, 2015.

živote podvrgnute strogim patrijarhalnim režimima i autoritarnom ocu, dok motiv shizofrenije i multipolarnosti lika Abbas/Nouri/Bahbal služi kao narativna figura represije i raspolućenog identiteta. U romanu se ističe sugestivnost narativne konstrukcije i atmosfere, uz izrazitu hermetičnosti teksta. Badrija al-Bišr (Badrīya al-Bišr, r. 1967) se, pak, više oslanja na društvenu satiru i "realizam institucija": *Hind i vojnici* (*Hind wa al-ʿaskar*, 2005) i *Posjetiteljice četvrtkom* (*Zāʾirāt al-ḫamīs*, 2017) razotkrivaju kako se moralna ekonomija zajednice uspostavlja kroz kontrolu ženskog glasa, tijela i reputacije, dok roman *Ljubavne priče ulice al-Aʿšā* (*Ġarāmiyyāt šāriʿ al-Aʿšā*, 2013) pokazuje kako se "žensko iskustvo" ispisuje na pozadini urbanih transformacija i klasnih razlika. Naročito popularan roman *Djevojke iz Rijada* (*Banāt al-Riyāḍ*, 2005) Radže al-Sani (Raǧāʾ al-Ṣāniʿ, 1981) koristi epistolarnu/digitaliziranu formu "javnog pisma" da bi prikazao kako se ženski identitet pregovara pod pogledom zajednice, medija i tržišta braka, pri čemu "glas" postaje i strategija otpora i prostor ranjivosti.

Kuvajtski roman u prvim decenijama XXI stoljeća, snažno predstavlja Busajna al-Isa (Buṯayna al-ʿĪsā, 1982), koja gradi žensko pismo kao epistemološki otpor. U romanima *Odrasla sam i smetnula da zaboravim* (*Kaburtu wa nasīt an ansā*, 2013), *Čuvar površine svijeta* (*Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*, 2019) i tekstovima poput *Havlina kuća* (*Dār Ḫawla*, 2024) fokus se pomjera na način kako se subjekt oblikuje kroz čitanje, obrazovanje i jezik, ali i raznolike oblike suprotstavljanja tradicionalističkom kanonu. U Ujedinjenim Arapskim Emiratima, Lavla al-Mansuri (Luʾluʾa al-Manṣūrī, 1979) u romanima *Izašle smo iz rebara planine* (*Ḫaraǧnā min ḍilaʿ ǧabal*, 2014) i *Posljednje žene Landža* (*Āḫir nisāʾ Lanǧa*, 2013) spaja historijsku imaginaciju i genealogije ženskih iskustava, vraćajući glas marginalnim figuralnostima obale, trgovine, migracije i "tihog" rada. Posebno su upečatljive ženske mikrohistorije,

oblici folklornog pamćenja iz ženske perspektive. Slično je s romanima Rim al-Kamali (Rīm al-Kamālī, 1979) u kojima se rekonfigurira historija i modernitet Zaljeva iz perspektive ženskih, društveno ograničenih svjetova. Junakinje ove autorice u prvi plan postavljaju beskompromisnu borbu žene za obrazovanjem, pisanjem i slobodom. U tom procesu one vlastite narativne forme (sjećanje, usmeno naslijeđe, dnevnici) pretvaraju u javne kontra-arhive koji razotkrivaju načine na koje patrijarhat disciplinira ženska tijela i njihove budućnosti što je najeksplicitnije u romanu *Rozin dnevnik* (*Yawmiyyāt Rūz*, 2021), gdje je mladoj ženi zabranjeno studiranje. Kao gorljiva čitateljica i nadarena spisateljica, Roza svoje potisnute nemire i razočaranja pretače u tajni dnevnik ispunjen društvenim događajima, opisima drevnih običaja, koje autorica preobražava u pripovijesti, ideje, filozofska promišljanja i niz otvorenih pitanja. Kada završi pisanje svih dnevnika, shvata kako je počinila jedan od najvećih prestupa. Odnosi ih do potoka nedaleko od kuće i baca u vodu.

Egipatske autorice u XXI stoljeću ističu kritiku autoritarnosti i "režima čekanja". Romani Basme Abdulaziz (Basma ʿAbd al-ʿAzīz, 1976) opisuju kako sistemi moći, država, birokratija i društveni patrijarhat discipliniraju tijela i svakodnevni život, posebno žene i druge marginalizirane subjekte. U romanu *Ovdje je tijelo* (*Hunā badan,* 2018), radnja je smještena u vrijeme nakon puča u neimenovanoj državi, suprotstavljene sile bore se za kontrolu dok se protesti šire. Režim progoni slobodarsku, ali i bespomoćnu omladinu. Protestanti, poput četrnaestogodišnjeg Rabi'ja, te Aide i njene porodice bivaju uhapšeni i odvedeni u kamp, te uključeni u sistem brutalne "rehabilitacije" generala Ismaila (Paniconi, 2003: 536). Na kraju postaju potrošna tijela kroz koja tekst razotkriva kako se nasilje, manipulacija i diskurs "brige" instrumentaliziraju za proizvodnju poslušnosti. U drukčijem registru, Mansura Izzudin (Manṣūra ʿIzz al-Dīn, 1976) u svojim

romanima vraća "velike" narative historije, politike i tradicije na mikroravan ženskog iskustva: tijelo, sjećanje, strah, želju, porodičnu tajnu i tihe oblike nasilja prevodi u poetiku labirinta u kojoj se granica između sna i zbilje namjerno zamagljuje, kako bi pokazala da se identitet (re)kreira u matricama jezika, pripovijedanja i društvenog pritiska. U romanu *Merjemin lavirint* (*Matāha Maryam*, 2004) protagonistica se kreće kroz ontološki "labirint" između realnog i fantastičkog, preispitujući vlastitu prošlost i samu mogućnost stabilnog sebstva. *Iza raja* (*Warāʾ al-firdaws*, 2009) porodična je i zavičajna saga iz delte Nila u kojoj se djetinjstvo, odrastanje i porodični mitovi pretvaraju u registar potisnutih istina, pa se privatno pamćenje suprotstavlja "službenim" pričama o poretku i moralu. U romanu *Smaragdna planina* (*Ǧabal al-zumurrud*, 2014) autorica spaja kairsku sadašnjost s imaginacijom *Hiljadu i jedne noći*, gradeći feminističku varijantu mitskog pripovijedanja u kojoj se ženski likovi i njihovi glasovi vraćaju iz "zaboravljenih" priča. Konačno, u, vjerovatno najuspjelijem romanu *Vrtovi Basre* (*Basātīn al-Baṣra*, 2020), prepliću se dva vremena: sadašnjost (mladog trgovca rukopisima) i Basre iz osmog stoljeća, a potraga za tekstovima postaje potraga za vlastitim "ja" u ogledalima drugih života. *Atlas skrivenog* (*Aṭlas al-ḫafāʾ*, 2022) vodi čitatelja u unutarnji pejzaž lika Murāda, gdje bilješke, vizije i svakodnevica stalno razgrađuju granice između "normalnog" i čudnog, sugerirajući da se istina o svijetu često nalazi upravo u skrivenim, potisnutim zonama iskustva.

Romani sudanske autorice Ranije Ma'mun (Rāniyā Maʾmūn, 1979) u prednji plan stavljaju ranjivost i izgloblјenost junakinja u košmaru urbanih lomova, moralnih zabrana i političkog nasilja. Tako naprimjer, u romanu *Zeleni bljesak* (*Flāš aḥḍar*, 2006) fokus se pomjera s retorike otpora na labilnu ekonomiju preživljavanja, gdje se ljubav i intimna veza pojavljuju kao kontrapunkt ratu i etničko-društvenim

rascjepima, a protagonistkinja Nur traga za slobodom od nametnutih normi koje joj priječe vlastiti izbor i pravo na ljubav. U tom smislu, Ma'mun ne romantizira iskustvo žene, nego ga oblikuje kao etiku tijela i odnosa. Njeno pisanje prostor je u kojem se privatna emotivna istina suprotstavlja javnim režimima straha i kontrole.

U marokanskom kontekstu Lajla Abu Zajd (Laylā Abū Zayd, 1950), ostaje važan most ka prozi XXI stoljeća upravo zato što u noveli *Godina slona* (*ʿĀm al-fīl*, 1984) pokazuje kako se postkolonijalna država "upisuje" u najintimnije ženske biografije. Protagonistica Zahra vraća se u rodni grad nakon što se muž razvede od nje jer je "previše tradicionalna", pa njezina potraga za mjestom u "novom Maroku" postaje paralela društvenoj borbi između tradicije i modernizma, čime se nacionalni narativ dekonstruira i čita kroz kućno pamćenje, žensku samoodrživost i tihu, ali odlučnu praksu samouspostave. Iz njene "poetičke" brazde, razbokorit će se brojne marokanske književnice poput Fatihe Muršid (Fātiḥa Muršīd, r. 1958) i njenih romana *Kandže zadovoljstva* (*Maḫālib al-mutʿa*, 2009), kritičke anatomije muško-ženskih uloga i tržišta tijela, te *Tačka sunovrata* (*Nuqṭa al-inḥidār,* 2022), propitivanja naličja moderniteta kroz prizmu etičke labilnosti i fatalne cijene "uspjeha". Ne treba zaboraviti niti Zahru Ramidž (Zahrā Ramīğ), i njen roman *Brazde zidina* (*Aḫādīd al-aswār*, 2007) koji pripada žanru "zatvorske književnosti" u kojem pripovijedanje gradi svjedočanstvo o političkom pritisku i slomu generacijskih nada, ali ključni optički instrument nije "herojska" hronika nego ženska perspektiva.

Alžirsku književnu scenu teško je zamisliti bez Ahlam Mustaganami (Aḥlām Mustaġānamī, r. 1953), čiji romani upečatljivo saobražavaju pamćenje tijela i političko svjedočenje. U prvom dijelu njene poznate trilogije *Sjećanje tijela* (*Ḏākirat al-ǧasad*, 1993) slikar Halid, obilježen ratom i gubitkom, u ljubavnoj priči s kćerkom revolucionara razotkriva kako se

domovina nastavlja "pisati" u tijelu, nostalgiji i razočarenju poratne države. Nastavak *Haos čula*, (*Fawḍā al-ḥawāss*, 1997) radikalizira tu strategiju kroz metanarativ: autorica u tekst uvodi sami čin pisanja, pa se granice između imaginarnog i zbilje namjerno raspadaju što aludira na "moralne magline" kraja XX stoljeća. Finalni dio trilogije *Prolaznik kroz postelju* (*ʿĀbir sarīr*, 2003) jeste čin raščinjavanja "idealne" zajednice u kojem se autorica obračunava s "ranjenom" nacijom i iscrpljujućom logikom pripovijedanja o njoj. Osim trilogije, Mustaganami u romanu *Crno ti pristaje* (*al-Aswad yalīqu biki*, 2012) prikazuje odnos moći i želje kroz priču o libanskom milioneru koji nastoji "posjedovati" alžirsku pjevačicu u trenutku žalovanja, čime žensko pismo postaje analiza kapitala, medija i posttraumatske intime. U romanima Ahlam Mustaganami posebno je bitan "koncept liminalnosti koji (je) naročito koristan za razumijevanje kreativnih praksi književnica poput nje" (Baaqeel, 2019: 203-204). U ovom konceptu književnost služi kao reprezentacijski aparat kojim se artikulira pomirljiva, ali nemirna perspektiva alžirske prošlosti i sadašnjosti, u skladu s osjećajem trajnog "razmeđa" koje obilježava generaciju razapetu između razočaranja u revolucionarni optimizam i očajničke potrebe da prekine krug etničkog nasilja savremenosti.

Tunižanska književnica Emira Ganim (Amīra Ġanīm, r. 1978) kroz roman *Nesreća velikaške kuće*, (*Nāzila dār al-akābir*, 2020) pokazuje kako se "žensko pismo" može ostvariti kao polifona i historijski zgusnuta naracija. Jedna noć u decembru 1935. godine (skandal i optužba protiv Zubajde, žene iz ugledne kuće) postaje jezgro oko kojeg se, kroz jedanaest pripovjednih glasova i kroz više decenija, slažu slojevi porodičnih tajni, klasnih režima, nacionalnih prelamanja i ženskog ugleda kao političke valute. Poenta romana otkriva kako je za ženu istina uvijek "blizu", ali nikad dohvatljiva.

Huda Barakat (Hudā Barakāt, r. 1952) najpoznatije je ime ženskoga pisma u Libanu i generalno na prostoru Levanta. Barakat radikalizira formu ženskog pisma kao estetiku rasutog glasa. Tako je njen roman *Noćna pošta* (*Barīd al-layl*, 2018), koji je osvojio IPAF nagradu 2019. godine, strukturiran je kao niz pisama/ispovijesti likova u izgnanstvu, migraciji i unutarnjem raspadu. Epistolarna fragmentacija romana pretvara "intimu" u društveni dokument, a tijelo i sram u političku evidenciju. U njenom opusu istu ontologiju pukotine unutar trijade rat–rod–jezik nose i romani *Orač voda* (*Ḥāriṯ al-miyāh*, 1998), melanholična rekonstrukcija Bejruta kroz sjećanje trgovca tkaninama i ratnu topografiju svakodnevice, te *Ovozemno kraljevstvo* (*Malakūt hāḏih al-arḍ*, 2012), porodična saga u kojoj se mit, sektaštvo i tribalne pripadnosti sudbine promeću u cikličnu tragediju.

Kod sirijske književnice, Samar Yazbak (r. 1970), roman *Miris cimeta* (*Rāʾiḥa al-qirfa*, 2008) najpoznatiji je primjer "ženskog pisma" koje tabu, tijelo i klasu pretvara u političku nelagodu. Intimni odnos između dame iz više klase i mlade sluškinje razotkriva kako se moć najprije uspostavlja u kući i u jeziku poželjnosti, prije nego u javnim institucijama. Yazbak je ovakvu poetiku njegovala i ranije u romanu *Djevojčica s neba* (*Ṭiflat al-samāʾ,* 2002) gdje se usredsredila na ranjivost djevojčica u porodici kroz psihičke lomove nakon razvoda i iskustva nasilja, pri čemu je "žensko pismo" prekodirano u etiku svjedočenja o onome što društvo najradije prešućuje. Naposljetku, roman *Ona ima ogledala* (*Lahā marāyā,* 2010) prikazuje ljubavnu i porodičnu dramu u sjeni sigurnosnog aparata (smrt predsjednika, strah i kontrola), a motiv "ogledala" pretvara ženski subjekt u mnoštvenu, raspršenu perspektivu kao niz refleksija koje režim i patrijarhat stalno pokušavaju razbiti.

Iračka autorica Inʿam Kadžahdži (Inʿām Kağahǧī, r. 1952) pokazuje kako se identitet i rod u XXI stoljeću prelamaju

kroz rat, okupaciju i dijasporu, pri čemu žensko pismo funkcionira kao tehnika "montaže" rasutih porodičnih arhiva u koherentnu priču o preživljavanju. U romanu *Američka unuka* (*al-Ḥafīda al-amrīkīyya*, 2008) glavna junakinja Zajna, Iračanka koja se u domovinu vraća iz SAD-a, dolazi u Irak kao prevoditeljica za američku vojsku, pa se njezina intimna i politička podvojenost (pripadnost, jezik, lojalnost, ljubav) pretvara u narativni kovitlac savjesti pod okupacijom. Njen roman *Rasprskavajući metak* (*Ṭišārī*, 2013) prati život doktorice Vardije i njezine porodice kroz decenije iračkih društvenih tragedija, pri čemu "rasprskavanje" članova porodice po svijetu postaje ključna metafora. Roman mapira dijasporu kao trajnu ranu i kao novu porodičnu geografiju, pri čemu ženski glas (liječnička briga, pamćenje, etika njege) drži zajednicu na okupu kad je država više ne može držati. U historijskom romanu *Izopćenica* (*al-Nabīḏa*, 2017) Kadžahdži kroz sudbine triju likova rekonstruira modernu historiju Iraka iz ženske perspektive koja probija "muški" monopol nad javnom sferom, pokazujući kako se politika prelama u tijelu, reputaciji i cijeni ženskog glasa.

Libijska autorica Nadžva Bin Šatvan (Nağwā Bin Šatwān, r. 1970) propituje teme ropstva, rasne i klasne genealogije. Roman *Torovi roblja* (*Zarāyib al-ʿabīd*, 2016) smješten je u kasno XIX stoljeće u Bengaziju i kroz priču o Atiki, kćerki porobljene crnkinje i bijelog gospodara, razotkriva naslijeđe rasizma, seksualnog nasilja i društvene segregacije. Porodična tajna u ovome romanu funkcionira kao dijagnoza društva u cjelini, a žensko sjećanje biva jednim pouzdanim putem do istine. U romanu *Roma Termini* (*Rūmā Tīrmīnī*, 2021) Bin Šatvan premješta fokus na savremenu migraciju, te priča o migrantkinji Nataši, koja radi kao njegovateljica starijih žena, otvara svijet modernog egzila, kompromisa i nevidljivog rada, gdje se žensko pismo profilira kao sociologija intime u kapitalističkom "domu" koji je istovremeno utočište i zamka.

Kartografija ženskog arapskog pisma u XXI stoljeću u navedenim zemljama otkriva da se "žensko pismo" više ne može svesti na jedinstvenu poetiku niti na stabilnu tematsku paradigmu. Ono se raslojava u mrežu mikrožanrova, registara i afektivnih ekonomija, gdje se intimno i političko ne sučeljavaju nego međusobno prelamaju. U tom panoramskom kadru, narativna energija često se seli iz velikih nacionalnih alegorija u "male" načine preživljavanja (tijelo, kuća, sjećanje, rad, želja) pa ženski roman u arapskom svijetu postaje narativni prostor na kojem se iscrtavaju posljedice historije na najosjetljivijim površinama svakodnevice. Upravo zato, o autoricama iz Omana i Palestine progovorit ćemo kroz detaljnije studije slučaja analizirajući romane Adanie Šibli i Huzame Habajib, iz Palestine, dok će iskustvo omanske žene artikulirati čitanja Hude Hamad i Džuhe al-Harisi.

OMANSKI ŽENSKI ROMAN: GLASOVI MODERNIZACIJE I OTPORA

Ženski roman u Omanu nastaje u književnom polju koje se "kasno probudilo" i kvantitativno je skromno. Iako se kao pionirski tekst savremene proze često navodi roman *Meleki sa zelene planine* (*Malā'ika al-ǧabal al-aḫḍar*, 1963), Abdullaha al-Ta'ija (ʿAbd Allāh al-Ṭā'ī), tradicija omanskog romana stabilnije se artikulira tek od osamdesetih, pri čemu se rani period nerijetko opisuje kao faza analitičkog realizma i socijalnih "dijagnostika" modernizacije, a i sama rijetkost romana u osamdesetim i devedesetim dovodi se u vezu s kasnim formiranjem modernog grada i dugom dominacijom poezije u omanskom književnom ukusu (Mujić i Sarajkić, 2017: 18). Upravo zato, "novo razdoblje" omanskog romana, posebno nakon 2000-ih, prepoznaje se po snažnoj ženskoj narativnoj energiji: od ranog, programatski subverzivnog proboja Badriyye al-Šaḥī u romanu *Kruženje po žeravici* (*al-Ṭawāf ḥayṭ al-ǧamr*, 1999), gdje privatna pobuna junakinje postaje optužnica protiv "moralnog" poretka koji legalizira prisilu, do sofisticiranih poetika koje danas nose Huda Hamad i Džuha al-Harisi.

Višeznačnost karnevalizacije u romanu Hude Hamad *Pepeljuge Maskata*

Karnevalizacija, kao jedna od najznačajnijih ideja Mihaila Bahtina, još od osamdesetih godina XX stoljeća koristi se kao jedan od dominantnih književnih postupaka u različitim književnim tradicijama. Suštinska povezanost pojma karnevalizacije s idealima otpora, slobode i utopije doprinijeli su njegovoj raširenosti i trajnosti. Djela prožeta osjećajem

karnevalesknog insistiraju na dijalogu i heteroglosiji, potiru razdjelnice između nas i drugih, subverzivno djeluju na oficijelne ortodoksije u kulturi, te na revolucionaran način prikazuju i prizivaju stanja svehumanističkog sinkretizma. Bahtin je ukazivao na subverzivnu moć karnevala u rušenju represivnih ideologija, stereotipa i hegemonija, ali i na njegovu ulogu u revitalizaciji dijaloških i komunalnih vrijednosti u kulturi. Stoga je i upozoravao na pojednostavljeno izjednačavanje fenomena karnevala kao "maskarade novog vremena". Prema njemu,

> karneval je veliko narodno osećanje sveta prošlih milenija. To osećanje sveta koje oslobađa od straha, koje maksimalno približava svet čoveku i čoveka svetu (sve ulazi u zonu slobodnog familijarnog kontakta), s njegovom radošću promena i veselom relativnošću, suprotstavljeno je samo jednostranoj i natmurenoj oficijelnoj ozbiljnosti koju je rodio strah, koja je dogmatski i neprijateljski raspoložena prema nastajanju i promeni, koja teži da apsolutizira dato stanje objektivne stvarnosti i društvenih sistema. Karnevalsko osećanje sveta oslobađalo je upravo od takve ozbiljnosti. (Bahtin, 2000: 152)

Nadahnuti ovom Bahtinovom vizijom, motivima karnevala najčešće su se okretali autori koji su nastojali opisivati pozicije drugosti i marginalizacije u savremenom kontekstu, a oni su, prirodno, najčešće bivali postkolonijalne ili feminističke provenijencije.

Autorica Huda Hamad (Hudā Ḥamad, r. 1981) pripada savremenoj književnoj generaciji iz Omana u čijim djelima se saobražavaju upravo silnice postkolonijalnog i feminističkog otpora, te se u njima prepoznaje utjecaj Bahtinovih ideja. Napisala je romane *Ona koja broji stepenice* (*Allatī taʿuddu al-salālim*, 2014), *Pepeljuge Maskata* (*Sindirīllāt Masqaṭ*, 2016), *Jesam li ja jedini koji je pojeo jabuku?* (*Anā al-waḥīd allaḍī akal al-tuffāḥa?,* 2018), *Naša imena* (*Asmāʾunā,* 2019),

Kontemplacija vuka izvan sobe za šminku (*Taʾammul al-ḏiʾb ḫāriǧ ġurfa al-mikyāǧ*, 2020) i *Ne spominju se u metafori* (*Lā yuḏkarūn fī maǧāz*, 2022).

Kroz zbirke kratkih priča i romane, Hamad odvažno i upečatljivo progovara o složenim okolnostima savremene žene u Omanu. I dok u romanu *Ona koja broji stepenice* propituje prirodu moći povlaštenih žena i njihovih sluškinja, kao i fenomen hibridnog identiteta, Huda Hamad se u *Pepeljugama Maskata* okreće ženskoj polifoniji i karnevalskom svijetu kao izvorištu ginoteksta i spaciju (ne)moguće promjene.

Feministička kritika u pravilu gleda na Bahtinove ideje i djela s određenom dozom rezerviranosti, jer se u njima ne analizira ženski glas i pozicija. Međutim, Keith Booker primjećuje da se Bahtinova žestoka "kritika autoritativnog diskursa može povezati s kritikom patrijarhalnog kanona i tradicije" (Booker, 1991: 163). Ovom se analizom nastoji pokazati kako se u navedenom romanu zrcale Bahtinove ideje, te bivaju unaprijeđene umnogostručavanjem njihova značenja i prelamanjem tih ideja kroz prizmu ženskog pisanja i koncepta.[40]

Liminalni hronotop romana

Roman *Pepeljuge Maskata* počinje okvirnom pričom o posebnim duhovnim bićima, omanskim džinijkama ili vilama, koje su posjedovale čudesnu moć pripovijedanja kojim su odagnavale brige nevoljnicima i uljepšavale svijet običnih ljudi. Moderno doba sa svim svojim izumima zauvijek je rastavilo džinijke od ljudi i njihovog svijeta u kojem su, onomad, bile nezaobilazan dio. Nakon okvirne priče o džinijkama, slijedi druga okvirna priča, ovaj put o njihovim nasljednicama ili pepeljugama. Ulogu glavne pripovjedačice u drugoj okvirnoj

[40] Ovo potpoglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Višeznačnost karnevalizacije u romanu Hude Hamad Pepeljuge Maskata", *Prilozi za orijentalnu filologiju*, *68*, 2019, str. 67-89.

priči ima Zubajda. To je pepeljuga čija životna priča vezana je za strinu Muznu koja je živjela u doba džinijki i od njih naučila umijeće pripovijedanja. Međutim, uslijed bolesti, počinje gubiti sposobnost pamćenja, stoga se Zubajda upušta u misiju spašavanja uspomena i sjećanja na minuli svijet džinijki.

> Moja strina Muzna, koja je uobičavala kazivati da dan ima svoje tajne, a noć svoje, bila je jako blizu da se pretvori u pepeljugu. Otac, majka i doktor imali su brojna mišljenja o njoj i njenoj bolesti, ali jedino sam ja znala da je bunar s džinijkama u mojoj strini presušio. Presahnuo je mnogo ranije nego što se očekivalo. Međutim, čak i kada bismo pretpostavili da su džinijke iz Maskata umrle sve redom, ili da su se negdje sakrile zbog stida što ih niko ne zove niti od njih traži pomoći, niko nije mogao poreći tu moćnu silu koja nije mogla biti na jednom mjestu, nego je morala da struji vazduhom. Stoga, sve što je bilo potrebno jeste da postoje bića koja žele upiti tu energiju, odnosno neko ko bi izrazio želju ili spremnost da je udomi. Upravo se to desilo pepeljugama, makar neke to i poricale. Zato sada izgovaram veoma smjelo da smo mi pepeljuge koje uživaju snagu i moć skrivenih džinijki. (Ḥamad, 2016: 8)

U savremenom svijetu tako je ostao sporadični pomen o čudesnim džinijkama, ali se njihova magija prenijela na određene žene, pepeljuge, pomoću koje one uspijevaju da u posebnim trenucima umaknu okovima doma i svakodnevne rutine, te se potom otisnu u magični svijet zabave, smijeha i pripovijedanja. Tada "obične žene", "usidjelice", "preumorne supruge" i "očajne domaćice" izlaze na ulicu, plijene pažnju svojim izgledom, plesom, smijehom i mudrošću, te se okupljaju u jednom restoranu pored mora i kazuju priče svojih života. Štaviše, pepeljuge u tom restoranu vode glavnu riječ i diktiraju tempo noći. Muškarci im se dive i zavide im na svemu, pa čak i glavni kuhar Ramon, čiji specijaliteti blijede pred činima ovih čarobnih žena. Međutim, ispod sjaja i burleske teku životne priče osam omanskih žena i njihovih "pepelnih"

sudbina. Magične večeri dešavaju se rijetko i tek donekle olakšavaju njihovo breme, pa se ne može naslutiti neko bolje vrijeme za pepeljuge. Obrisi pobjede, pak, svakako se vide u slavljenju uspomena, pripovijedanja i druženja ovih junakinja čije pamćenje brižno čuva pomen na magično (džinijke/pepeljuge) i stvarno (njihovu svakodnevnu borbu).

Cijeli roman postavljen je u naglašeno liminalnu poziciju. Udvostručene okvirne priče neprestano se prožimaju pa je fabula skoro uvijek na pragu između dva svijeta i dvije povezane okvirne priče. Narativ je isprepleten imaginarnim kolažima o životu drevnih džinijki i savremenih pepeljuga, odnosno realističnim deskripcijama života savremenih žena. Džinijke su u liminalnoj poziciji totalne prognanosti i ponovne epifanije u likovima pepeljuga. Savremene žene neprestano su na rubovima svakodnevne rutine, porodičnog ili samačkog života i magičnih momenata kada taj svijet prepuštaju muškarcima, a one osvajaju ulice Maskata. Pozicija naratora je u stalnom međuprelijevanju od nepoznatog autora do džinijki, posebno Zubajde koja, pak, ima poziciju dominantnog naratora, preko suverenih glasova ostalih pepeljuga do naracije šefa Ramona, kao i nekoliko muževa. Fabularne okosnice o nestanku džinijki, odnosno noćnim druženjima pepeljuga u Maskatu, ispresijecane su nizom mikronarativa brojnih sporednih likova u romanu.

U ovome romanu liminalnost prvenstveno doprinosi tematskoj razuđenosti i polisemiji romana. Hamad je, također, iskoristila potencijal liminalnosti da "izaziva dvosmislene i višeznačne narativne perspektive", te da kreira "neizvjesne oscilacije" unutar binarnih opozicija (Klapcsik, 2012: 2-3). Nadasve, učestalost graničnosti u romanu otvara i druge mogućnosti, poput prevazilaženja uspostavljenih okvira i unaprijed zadatih struktura. Liminalnost priziva drugo stanje i prostor u kome je moguće, barem privremeno, dokinuti ustaljene vrijednosti i etablirane strukture. Upravo su to

toposi bahtinovske karnevalesknosti koje Huda Hamad primjenjuje i nadgrađuje u romanu *Pepeljuge Maskata*. Centralni topos karnevalesknosti jeste savremeni Maskat i njegove ulice za vrijeme pepeljuginih čarolija. Njemu prethodi svijet prve okvirne priče o džinijkama, koji ima funkciju zasebnog i specifično karnevalesknog u kojem se stapa imaginarno i stvarno, nebesko i zemaljsko, te ljudsko i natprirodno.

Svijet džinijki kao karnevaleskni imaginarij

Prva okvirna priča romana smještena je u zagonetni i imaginarni svijet džinijki. Kompleksnost pojma *imaginarno* očita je od samog uvoda u roman u kome autorica priču o sebi i svojim savremenicama u Omanu počinje iz davne prošlosti koja bi se mogla imenovati antičkim imaginarijem. U njemu su stopljeni brojni fenomeni koji se u "racionalnim okvirima" smatraju binarnim opozicijama, poput druženja duhovnih bića i ljudi, preplitanja zemaljskih i nebeskih spacija, te magičnih erupcija u svijetu zbilje. U hibridnom svijetu džinijki zrcale se Bahtinovi "oksimoronski spojevi", "smene poredaka sveta" (Bahtin, 2000: 120). Upravo to je spominjano o/sjećanje svijeta minulih generacija i milenija, odnosno čovjekove stopljenosti s kosmosom, koje Bahtin ističe u svojoj definiciji karnevala.

> Džinijke nisu više dolazile u Maskat kao u davnim vremenima kako bi barem nakratko olakšale teško breme stvarnosti. To su džinijke koje lete, pretvaraju se u razne oblike i neprestano mijenjaju izgled. One bi danima i noćima zabavljale ljude različitim stvarima i pričama šta bi se sve dogodilo da njih nema. (Ḥamad, 2016: 7)

Čudesna ženska bića prekidala su sliku uobičajenog života, slamala masku racionalnog i plošnog te svijet činila ljepšim, i to posredstvom najmoćnije magije: kazivanja. Hamad cijeli roman gradi na ovome motivu i neprestano ga kristalizira

kao izvornu referencu. U ključu feminističke teorije ova bi se referenca mogla posmatrati prostorom imaginarnog, odnosno, kako je to Lacan detaljno razrađivao, nultom fazom svijesti i samospoznaje ili, u teoriji poznatijem, "prededipovskim stadijem".[41] Naravno, autorica je ovaj stadij ili tematsku srž prekodirala sukladno svome okruženju i iskustvu. Antički svijet je hronotop stopljenosti duhovnoga i materijalnog. U njemu nije bilo mjesta za razlike i odsutnost. Džinijke kao duhovna/imaginarna bića prisutne su u svijetu ljudi. Njihova funkcija je bila oslobađajuća i emancipatorska. One su ljude izbavljale iz okova svakodnevice i plošnosti, donoseći olakšanje, utjehu i smisao. A sve to je, naravno, saobraženo u moći kazivanja i zabave. Prema Bahtinovoj filozofiji, ovo označava potpuni trijumf karnevaleskne vizije svijeta. Štaviše, ovaj se svijet s pravom može smatrati hronotopom apsolutne karnevalesknosti i izvornim toposom kozmičke slobode.

Zaplet romana dešava se uslijed vremenske rupture, odnosno "provale" modernosti u Maskat pred kojom džinijke nestaju. Hamad tada romaneskni svijet priprema za nekarnevalski period, ozbiljno doba ili edipovsku fazu u kojoj se uspostavljaju novi obrasci ponašanja te kreira monološko stanje "etičkog solipsizma". Nove norme nalažu potiskivanje imaginarnog, a subjekti priče "postaju ono što nikad nisu bili", da se opet poslužimo Lacanovim rječnikom.

> Džinijke su napustile Maskat otkad su ga obasjale električne svjetiljke i otkad su se ljudi povukli u svoje betonske nastambe gdje su zvukovi klima-uređaja i tonovi televizora nadjačali njihove glasove. Da budemo još tačniji, sve se to dogodilo otkad je zgasnula mašta i otkad su ljudi prestali da sanjare. Tako se jedna od njih, mislim na džinijke, jednu noć sudarila sa satelitskom antenom na krovu neke kuće i ostala mrtva na licu mjesta. I baš niko ne

[41] Opširnije vidjeti: Jacques Lacan, *Ecrits: A Selection*, prev. Alan Sheridan, Norton, New York, 1977.

diže graju zbog te smrti niti ostavi pomena nastradaloj džinijki.

One su se povukle na udaljene i tamne planine te su tamo zbrajale svoja razočarenja. Više nije bilo palminih sjena u koje bi se mogle sakriti, niti vijugavih potoka u kojima bi šaputale. Nije bilo više žena koje bi izlazile u pustinju da potraže suhog granja ili da noću prođu pokraj greblja tresući se od straha i tražeći od Boga zaštitu. Nije bilo više nijedne žene koja bi kući donosila vodu s udaljenog bunara, niti je bilo žene koja bi se budila u cik zore i odlazila do štale prije nego bi zaučio ezan za sabah namaz, uvjeravajući druge da je to najbolje vrijeme da pomuze kravu, a u stvarnosti iščekujući dragoga da je strasno zagrli oko struka. Dragi Bože, koliko su samo džinijke bile sretne kada bi neko od njih ustuknuo i uskliknuo: "Tamo je neka džinijka!" (Ḥamad, 2016: 8)

Za očekivati je bilo da se roman nakon ovog fantastičkog uvoda usredotoči na moderni svijet, ali Huda Hamad ne zastaje samo na deskripciji novog vrlog svijeta koji se u cjelini pretvorio u jednodimenzionalni patrijarhat. Ona zadržava mogućnost da su fragmenti staroga svijeta opstali i doživjeli transformacije na marginama novoga svijeta. Na taj se način prenebregava komplementarni, odnosno dijadni odnos između protagonista ove priče i protagonista svijeta uopće, te konstruira trijada kao

> ideal transcendencije, odnosište za recipročnu želju koja prevazilazi reprezentaciju. Treće nije konkretni Drugi koji iziskuje želju, nego Drugi Drugoga koji (ili koje) obuzima, motivira i prevazilazi odnos želje u isto vrijeme dok ga suštinski konstituira. (Butler, 2005: 120)

Novi element su savremene žene u Omanu, koje su ostale jedina spona s džinijkama, a koje Hamad, neprestano ironizirajući svijet i pojmove, naziva pepeljugama. Drugom okvirnom pričom, i konačno osnovnom temom o savremenim pepeljugama, u fokusu je realni svijet u kojem nulto stanje

svijesti, sloboda i karnevalsko osjećanje više nisu pravilo nego incident, pa se zbog toga taj svijet još jasnije može sagledati iz Bahtinove perspektive.

Saturnalije u Maskatu

Osjećaj slobode, kao suština karnevalskog stanja, nastupa u trenucima kada junaci iskorištavaju potencijal liminalnosti i prelaze na "drugu stranu". To je trenutak presudne promjene, pri čemu nastaje drukčiji svijet. U tome svijetu ruši se (nametnuta) hijerarhija, izokreću norme i mijenjaju uloge u društvu. Bahtin to ovako definira:

> Zakoni zabrane i ograničenja koji određuju sistem i poredak običnog, to jest nekarnevalskog života, za vreme karnevala se ukidaju; ukida se pre svega hijerarhijski poredak i svi oblici straha koji su vezani za njega, strahopoštovanje, pijetet, etikecija itd., zapravo sve ono što je uslovljeno socijalno-hijerarhijskom i svakom drugom nejednakošću ljudi... (Bahtin, 2000: 116-117)

Mjesto ovog egzistencijalnog pa i epistemološkog preokreta, odnosno sami prostor karnevala u romanu, jeste restoran na najčuvenijem šetalištu u Maskatu, poznatijem kao Kurm.

> One šetaju Maskatom sve dok ne nađu neko prikladno mjesto koje im godi duši, a to je uvijek jedan restoran na obali Kurm, pa je taj restoran zbog njih nazvan Restoran pepeljuga. (Ḥamad, 2016: 10)

Restoran i obala Kurm naglašeni su prostori susreta, druženja i opuštanja mnogobrojnog i raznolikog svijeta. Izborom narodnog okupljališta i upečatljivog javnog prostora autorica romana, čini se, nudi omansku verziju trga kao idealnog mjesta karnevalskog življenja i poimanja svijeta. Bahtin je, naime, gradske trgove prepoznao kao "osnovnu

arenu karnevalskih igara", jer je "karneval po svojoj ideji *općenarodan* i *univerzalan*", u njemu se dešava sveopća "familijarizacija" ljudi koja ga čini najvećim "simbolom narodnosti" (Bahtin, 2000: 122).

Mjesto na kojem se pepeljuge Maskata sastaju odiše upravo navedenom atmosferom krajnjeg stapanja najrazličitijih članova zajednice. Restoran i obala ispunjeni su, naime, običnim prolaznicima, oronulim šetačima, bučnom omladinom, razmaženom djecom, ali i gradskom gospodom i "ozbiljnim svijetom". Mjesta su to vrhunske "mezalijanse" koja svojom šarolikošću i dinamikom svijet pretvaraju u beskrajno veselu noćnu svetkovinu. Sudionici u tom narodnom šarenilu nemaju unaprijed fiksirana mjesta ili funkcije. Bez ikakvog reda i povoda svako svakoga proziva, upada u razgovor i dobacuje, intenzivirajući pritom neprekidne salve smijeha i veselja. Nadalje, to su mjesta arene neprestanog plesa, u kojima se uloge također stalno izmjenjuju, te nadmetanja u spravljanju jela i pića, u kojima sudjeluju kuhari, konobari, plesačice, gazde, pepeljuge i mnogi drugi. Sve je u tome svijetu u neprestanoj komunikaciji, otvorenosti i dijalogu. Maskat je tako predstavljen kao idealni topos sveopćih istočnjačkih "saturnalija" (Bahtin, 2000: 122-123). Restoran i obala Kurm prostori su potiranja granica, dokidanja liminalnosti i ograničenosti, a to je, prema Bahtinu, jedna od najznačajnijih karakteristika karnevalske vizije svijeta. Ukida se svaka *distanca* među ljudima i stupa na snagu posebna karnevalska kategorija – *slobodan familijarni kontakt među ljudima*" – naglašava Bahtin, zaključujući da "ljudi koji su u životu podeljeni neuklonjivim barijerama, na karnevalskom trgu stupaju u slobodan familijarni kontakt" (Bahtin, 2000: 117).

Centralne uloge u gore opisanoj hibridnoj svetkovini sred savremenog Maskata pripadaju ženama. Pepeljuge dominiraju šarenilom večeri, plijene pažnju gotovo svakoga, te

postaju samim simbolom sreće. Štaviše, po njima izvorište karnevalske vizije svijeta dobija i ime "Restoran pepeljuga".

> Međutim, on, mislim na konobara, iz nekog razloga koji sam ne zna, ne može nikako da zanemari pepeljuge. One nisu obične mušterije. Čak je jedne večeri kazao gazdi: "Gospodine, ove dame nam donose sreću!" Stoga i gazda nikada ne propušta da ih pozdravi i upita šta može učiniti za njih. (...) Prolaznici i oni koji sjede pored stola s pepeljugama uvijek utihnu i više vole zamišljati pepeljuge negoli međusobno razgovarati. One su opčinile svakog u Maskatu. (Ḥamad, 2016: 12)

U romanu se od samog početka fenomen promjene, karnevaleskne revolucije i slobode vezuje za ženu. Za razliku od Bahtina, Huda Hamad karneval sa svim potencijalima subverzivnosti eksplicitno označava hronotopom matrijarhata. Tako je razumijevanje karnevalskog nužno promatrati kroz prizmu rodnih hijerarhija i odnosa subordiniranosti, a sam karneval prostorom preoblikovanja uslijed prisustva i djelovanja žene kao primarnog agensa. Pri tome, glavna funkcija ženskih likova upravo je transformativna. Nečemu sličnom uči nas, uostalom, i bajka o Pepeljugi, koja bi se na nekom drugom mjestu mogla tumačiti kao specifičan prototekst romana.

Utopijska moć i transformativnost karnevala

Slika pepeljuga u romanu *Pepeljuge Maskata* dihotomne je prirode. Ova je dihotomija posljedica promjene "životnog" konteksta uslijed kojeg se "obične i premorene žene" iz svakodnevne rutine pretvaraju u zamamne ljepotice beskrajnoga poleta i životne radosti. Trenutak stupanja u prostor karnevala uzrokuje njihovu potpunu preobrazbu, što se može vidjeti u sljedećem odlomku iz romana:

> Pepeljuge se tu ne ponašaju kao kod kuće. Nisu umotane u izlizane spavaćice, kosa im nije podvezana u rep iz kojeg se čuje miris ulja za jačanje korijena kose. Oko struka im nisu pregače, nokti im nisu bezbojni i izlomljeni. Da samo neko može dotaknuti te ruke u ovom trenutku, nikada ne bi povjerovao da se one bave brojnim kućnim poslovima, od kojih su neki zgotovljeni tek prije neki sat. Da se malo više zagledamo, otkrili bismo da njihove pete nisu suhe i ispucale kao što to uobičajeno vidimo kod kućanica.
>
> Štaviše, ne možeš zamisliti da je iz vitkih tijela tih pepeljuga ikada izašla beba. Njihovi stomaci su zategnuti, a oko pupka ne postoje nikakve mrlje niti linije. Trbuh svake od njih kao da je stopljen s leđima, pa izgleda kao da im vrijeme ništa ne može. Njihove grudi su uzdignute i popunjene i bez traga štete koju iza sebe ostave djeca nakon dojenja, odnosno prvih slasnih zadovoljstava. Najpreciznije kazano, ove pepeljuge su izvanredno lijepe, baš kao da ih je sada neko skinuo sa naslovnica modnih časopisa. (Ḥamad, 2016: 11)

Karnevalski prostor odlikuje dokidanje "hijerarhijskih etikecija", pa se domaćice i usidjelice "preobražavaju" u ljepotice iz modnih časopisa. Jedna od upečatljivijih poruka karnevala jeste i vizuelna metamorfoza aktera. Mijenjanje slike aktera u karnevaliziranom svijetu priziva promjenu svijesti o njima. Promjena ustaljene slike o ("običnoj") ženi ili kućanici homologna je karnevalskoj zamjeni odora između cara i prosjaka, s krajnjom intencijom da se ukaže na njihovu jednakost koja je inače dokinuta u nekarnevalskom/uobičajenom kontekstu. Navedena transformacija bogata je iz imagološke perspektive, jer ona zrcali svakodnevicu žene i njen kućni svijet kao prostor "suspendirane" slobode. Nasuprot tome, ukazuje se na utopistički potencijal karnevalskog prostora u kojem je moguće dosegnuti puninu samorealizacije kroz proces familijarizacije sa svima oko sebe. U ovim oštro podijeljenim prikazima pepeljuginih životnih okruženja, slika kućnog svijeta žene zadržava epitet ustaljenog i

"normalnog" prostora i poretka stvari. S druge strane, izlazak žene iz tog "prirodnog" okruženja narušava etabliranu predodžbu života, oficijelnu verziju odnosa u takvom životu, te narušava svjetonazorsku stabilnost.

> Očevi i djeca ne mogu ni da zamisle šta se dešava tokom ovih "izlazaka", jer se one u potpunosti promijene. Toliko se promijene da niko od njih nije u mogućnosti da ih prepozna. (Ḥamad, 2016: 10)

Karnevalizirani svijet bliži je mašti i maštovitom pa se, stoga, taj svijet iz dominantne pozicije ili patrijarhalne perspektive doživljava remetilačkim i rušilačkim. To i jeste bitna funkcija književne karnevalizacije. Ona neupitno dovodi do podrivanja zvaničnih ortodoksija te u korijenu preoblikuje vrijednosti i norme "ustaljenog" svijeta. Kreiranje karnevaliziranih mjesta u romanu implicira "izvrtanje" podrazumijevane vizije života.

Patrijarhalni Mundus Versus

Huda Hamad u svome romanu uglavnom govori o raznobojnosti karnevalskog života savremene žene u Maskatu. Centralna tema djela karnevalesknog karaktera i jeste da prikaže, kako Bahtin kaže, "život koji je skrenuo iz *uobičajene* kolotečine, to je, u izvesnoj meri, 'život okrenut naopačke', 'svet s druge strane' ('monde à l'envers')" (Bahtin, 2000: 116).

Međutim, autorica proširuje sliku karnevalesknog svijeta tako što pažnju posvećuje i onome što se dešava izvan tog naglo promijenjenog i "izvrnutog" svijeta. Roman *Pepeljuge Maskata* ne progovara samo o blaženim trenucima slobode, koji nalikuju utopiji. Karnevaleskni svijet nadopunjuje se jednim vidom tematske regresije, pri čemu autorica fokus pripovijedanja vraća na "napušteni svijet" iz kojeg su se obične žene prometnule u pepeljuge. Cilj je da se predoči šta se za

vrijeme karnevala simultano dešava u svijetu koji su pepeljuge napustile.

Ukratko kazano, stanje svijeta u "uobičajenoj kolotečini" nalik je anarhiji, jer žene kao simboli urednosti (ali ne i uređenja!) tog svijeta iz njega odlaze beskompromisno:

> Svakoga mjeseca, u noći poput ove, pepeljuge bježe od napornog kućnog posla, djece i zahtjevnih muževa. Izlaze iz kuća ne mareći ni za kim i nikada ne izražavajući spremnost da ovaj izlazak odgode, ma o čemu da se radilo. (Ḥamad, 2016: 9)

Pepeljuge napuštaju "skladni" porodični život sa svim onim što ova stereotipna slika podrazumijeva. One izlaze iz sfere neprestanog i nikada priznatog služenja. Najzad prestaju misliti na beskrajni niz "prirodnih" obaveza ili kućnih poslova i odbacuju ulogu "sveprisutnog" roditelja odgovornog za svaki neuspjeh. Njihov svijet konačno prevazilazi zidove porodične kuće i znatno se širi. Sa svim tim ukida se i statično stanje ženske izvjesnosti. Iščezava vječiti prezent ženske subordiniranosti. Kontrarno svemu tome, obični svijet nije ekskluzivno markiran "samo" patrijarhalnom ideologijom. Nekarnevaleskni svijet odlaskom pepeljuga *ipso facto* ostavljen je u potpunosti muškarcima. Slike tog svijeta su urnebesne, komične i pomalo apokaliptične. Niko ne priprema večeru. Djeca postaju neuredna, kuće prljave, posvuda se čuje vriska i vidi nered. Nemoćni pred kratkotrajnim i privremenim odlaskom žena iz porodičnih domova, muškarcima svijet postaje neopisivo težak i nepodnošljiv. Oni se ne znaju nositi ni s najosnovnijim izazovima "običnog" (a u njihovoj svijesti "ženskog") života. Međutim, ubrzo iznalaze rješenje. Njihova strategija je ne poduzimati ništa, jer će se nagomilane nevolje, problemi i neriješene situacije same po sebi "vratiti" ženama nakon što prestane karnevalska čarolija. Osim što puštaju da se "uobičajeni svijet" raspada sam od sebe, oni

vremenom smišljaju "paklene planove" kako da umnože metež i anarhiju.

> Najteža i najmrža stvar muževima koji ostaju kod kuće s djecom manjom od tri godine jeste mijenjanje pelena. Međutim, oni su se ubrzo prisjetili ideje koja nikada ne bi pala na um nijednoj majci. To je paklena ideja koju muževi prenose jedni drugima: "Čuvanje djece bez pelena." Ovu podmuklu tajnu muževi prenose jedni drugima kao najveću tajnu. "Ako djeci ne stavite pelene, ona se neće upiškiti niti ukakiti iz straha, pa će idućeg dana biti veoma čista i uredna." Majke, pak, s druge strane, nikada ne napuštaju tradicionalne obrasce, niti pokušavaju stvari sagledati drugačije. One samo nasljeđuju drevna iskustva i zbog toga zauvijek ostaju veoma očajne. (Ḥamad, 2016: 13)

Muškarci i dalje zadržavaju ulogu kreatora normi i zakona pa, u navedenom primjeru, sve ono što je u prisustvu žena bilo nezamislivo i potpuno pogrešno, sada postaje novootkrivena vrijednost. Štaviše, ženski obrasci ponašanja odjednom postaju nazadni i tradicionalistički. Muška nesposobnost otkriva se kao nova, funkcionalna vrijednost i postaje izvorom preinačenih normi i alternativnog pozitiviteta. Potom se pristupa apologiji novog, privremenog stanja svijeta:

> Tako očevi i djeca uspijevaju nekako sretno živjeti bez supruga i majki, bez mlijeka, pelena i suvišnih kućnih propisa. "Pa šta ako djeca ovu noć odu na spavanje bez pranja zuba?" "Pa zar iko može pomisliti da karijes vreba priliku i da će se pojaviti baš večeras, a ne u ostalim noćima?"
>
> Djevojčice u toj noći hodaju raščupane kose. Šta će se, pobogu, desiti ako im je kosa neuredna? Ama baš ništa. Muževi pitaju jedni druge: "Dok smo posmatrali kako majke jure malene kćerke s češljem i uljem za kosu, i dok nam je vriska zbog toga probijala uši, razmišljali smo koja je korist od puštanja kose i dugih pletenica. One su male, neka se igraju i neka im u radosti ne smeta kosa koja im stalno

> pada na nasmijana lica. Ustvari, u raščupanoj kosi ima neke ljepote koju možemo vidjeti samo mi, očevi. Može se s pravom kazati da su naše malene djevojčice baš umilne i poslušne samo kada uz njih nisu naporne majke. (Ḥamad, 2016: 14)

Navedeni citat pokazuje kako pojava karnevalesknog svijeta mijenja (fizičko) stanje u njegovom prostornom i idejnom antipodu, ali supremacijska ideologija patrijarhata i dalje ostaje aktivna. To se ogleda, između ostalog, i u opetovanim stereotipima o ženama kao uzročnicama nesreće, jer karijes i neposluh vrebaju samo kad su majke u blizini djece, a raščupana kosa ljepota je koju mogu vidjeti "samo očevi", dok su sve loše stvari posljedica (pogrešnog) razmišljanja i postupaka "napornih" majki. No, ni tu se ne zaustavlja kreativnost i moć patrijarhalne ideologije. Da bi se upotpunila supremacijska vizija muškaraca, pa čak i u svijetu bez žena, bitno je naglasiti njihovu apsolutnu nadmoć čak i u tim izokrenutim vremenima. Sve se to odigrava na platnu duboko fiksiranih binarnih opozicija, pri čemu kućni poslovi postaju igrarija, lijenost se promiče u sposobnost, nemar u uspjeh i tako redom.

> Jedan muž je ozbiljno kazao: "Čini se da smo sposobniji nego što smo mislili." Drugi je na to odgovorio: "Jeste, ali nikako ne želimo da zamijenimo pozicije sa ženama." Treći zanosno dobaci: "Mi se uopće ne žalimo na ovu igrariju. Sve uradimo veoma uspješno i ne treba nas začuditi to što će nam poslije biti jako dosadno." Četvrti se nasmijao i kazao: "Najsmješnije u svemu ovome jeste da moja supruga nakon ove velike večeri pita svako dijete ponaosob kako je bilo. Potom je sva bijesna, jer se ne desi nikakva katastrofa vrijedna spomena". (Ḥamad, 2016: 15)

Ironične kolaže o muškom (ne)snalaženju Hamad upotpunjuje sublimnom slikom o potvrdi neprestanom bujanju moći muškoga subjekta, odnosno njegovoj apsolutizaciji, bez

obzira na sporadične promjene rodnih odnosa i uloga u svijetu koji je, uslijed karnevaleskne erupcije, iskočio iz uobičajene matrice postojanja. Početak prethodnog citata iz romana pokazuje kako je jedna od temeljnih funkcija žena, prisutnih ili odsutnih, bila "izložbenog" karaktera. One su predstavljale puki objekt na koji su se projektirale muška sposobnost i nadmoć. Pepeljuge su, tako, i u trenucima njihove kratkotrajne slobode, tek incidentalna kategorija, jer je njihova uloga u očima muškaraca statična ili trajno inferiorna, dok suštastvo i izvornost pripadaju muškarcima. Nadasve, izvrnuti patrijarhalni svijet bez žena svoju krajnju potvrdu vidi u "ženskom bijesu i razočaranosti" kao simbolu ponovne uspostave moći, odnosno cijeni koju žene/pepeljuge plaćaju zbog kratkotrajnog uživanja u karnevaliziranom svijetu jednakih mogućnosti i potpune slobode.

Potrebno je ukazati da su u prikazima muškog "izvrnutog svijeta" gotovo do vrhunca dovedeni elementi ironije i parodije. Huda Hamad, inače, kroz cijeli roman koristi ironiju i parodiju da bi postigla atmosferu ambivalentnosti preko koje će čitatelji jasnije iščitati njene poruke, odnosno uočiti detalje ženskih sudbina u savremenom Omanu. Ipak, ironični je narativ najočitiji i najintenzivniji u dijelovima romana koji se odnose na rekonstruirani muški svijet i stanje svijesti. Bahtin parodiju smatra temeljnim dijelom uspostave karnevalesknog svijeta. Smijeh i parodija, naime, kreiraju "veselu relativnost svega" u svijetu, a to je, pak, suštinski akt kojim se dolazi do procesa mijene, smjenjivanja i tranzicije. "Parodiranje je stvaranje *detroniziranog dvojnika* zapravo isti 'svet okrenut naopačke'" (Bahtin, 2000: 121), zaključuje Bahtin. U ovom se svjetlu mnogo šire mogu tumačiti već analizirani izokrenuti patrijarhalni svijet, kao i "detronizirani" muški subjekt u nekarnevalsknom spaciju lišenom žena.

Insistiranje na ironiji, pak, ima veze s maloprije spominjanim motivom ženskog bijesa, ali sada na metatekstualnom

nivou. Naime, ironija se u romanu *Pepeljuge Maskata* preobražava od stilske figure (ili sredstva dramatičnog preokreta koji uzrokuje tragediju) u piščev stav i kreativnu strategiju. Huda Hamad, naime, svoj roman gradi i s intencijom da to bude ženski glas koji nije bijesan. (Bijes se u esencijalističkim pristupima u pravilu označava kao "osnovni feministički doživljaj svijeta"). Glas Hude Hamad nije bijesan, ali je i dalje angažiran. Ta se angažiranost sada manifestira u ironičnom diskursu koji po svojoj prirodi odbija linearnu recepciju i tumačenje. Ironijskim se diskursom, naime, producira tekstualna i značenjska nesigurnost, pri čemu se kao vrijednosti ističu ambivalentnost i semantička afiksiranost. Analizirajući žensku književnost i kritiku, Toril Moi primjećuje da u "ironičnom diskurzu svaka pozicija samu sebe dovodi u pitanje te tako politički angažiranu spisateljicu stavlja u položaj u kojem bi njezin ironični diskurz na kraju čak mogao dekonstruirati njezinu vlastitu politiku" (Moi, 2007: 65). Takav je primjer romana *Pepeljuge Maskata.* U njemu Huda Hamad svoj model svijeta ostavlja otvorenim za dekonstrukciju, ali istovremeno nudi dosta "*neironičnih sidrišta* u narativu kako bi jednostavno predočila poziciju s koje govori" (Moi, 2007: 66). Ova se "neironična sidrišta" najbolje prepoznaju u životnim pričama svake pepeljuge, odnosno tekstualnom prostoru romana u kojem polifonija, kao simbol karnevalske književnosti, dolazi do punog izražaja.

Pepeljuge i moć pripovijedanja

Centralna tema romana jesu životne priče pepeljuga Maskata kao najvrjednija ostavština nakon kratkotrajne "provale" karnevalskog vremena. Pri tome motiv pripovijedanja ima posebnu važnost. Pripovijedanje je u početku predstavljeno kao tajna moć odbjeglih džinijki, dok je nesposobnost Zubajdine strine da se sjeća i pripovijeda izjednačena

s presahnućem životne energije. U skladu s tim, i pepeljuge, kao nasljednice džinijki, pripovijedanje smatraju vrhunaravnim životnim principom.

> U ovoj noći, pepeljuge otvaraju vrata tajnih odaja da bi pripovijedale o svemu što se dešava u njihovom ćudljivom životu. Tajne su omiljeno piće ženama, one su njihova najveća ljubav i svjetlo za kojim idu. U ovoj noći svaka pepeljuga mora obznaniti svoju priču. (Ḥamad, 2016: 18)

Čin pripovijedanja ima mnogo karnevalesknog potencijala, jer podrazumijeva familijarizaciju, slobodno okupljanje oko pripovjedača i šarenilo glasova najrazličitijim sudbinama i zgodama. Na Istoku pripovijedanje tradicionalno je vezano za svijet ulice, dok je poezija, naprimjer, umjetnost dvora i elite. Pravu funkciju pripovijedanja u ovom romanu pepeljuge otkrivaju glavnom kuharu Ramonu. Naime, šef Ramon bio je jedan od rijetkih "tužnih" lica u karnevalskoj povorci, jer bi dolazak pepeljuga označavao i gubitak njegove "kulinarske" nad/moći. Ramon se na sve načine trudio da vidi šta to pepeljuge čine u kuhinji, jer on "nikada nije pripravio jelo tako ukusno, slasno i mirisno kao njihovo". Štaviše, pepeljuge su mu davale savjete i pokazivale kako da napravi određeni specijalitet, ali Ramonova jela nisu imala isti okus i miris. Poražen u onome čemu je posvetio sav svoj život, Ramon odlučuje dići ruke od svega, ali prije toga traži posljednji savjet od pepeljuga.

> Glavni kuhar Ramon je šutio. Nakon nekog vremena je kazao: "Sada sam baš radoznao. Ustvari, kazao sam da žudim da saznam sve o vama. U suprotnom neću se smiriti." Rajja mu onda kaza: "Naše tajne i naše boli su veoma akutne. Ponekad nemamo riječi da ih prenesemo nekome drugome. A kada je riječ o ostalima, poput susjeda, muževa i drugih ljudi, naša je bol nevidljiva i neopipljiva." Ramon zavrti glavom i kaza: "Ne razumijem šta mi želiš kazati." Rajja potom duboko uzdahnu i reče: "Pripovijedanje,

> prijatelju dragi, Ramon. Samo pripovijedanje može da izliječi te velike i male boli." Nufa nastavi: "Već dugo godina mi neprestano razgovaramo, pričamo i pripovijedamo jedna drugoj, da nam klete tajne ne bi naumpale dok smo same i rastrgale nas. Nas vezuje pričanje i održava nas na okupu, a džinijke upravo žude da čuju kakvu priču. Njima je jedino preostalo da slušaju šta kazujemo i pripovijedamo." Potom Tehani privuče Ramonovu pažnju riječima: "Razumiješ li to sada, Ramone? Pripovijedanje je jedina stvar koja nas čini lijepim i čudesnim. Ono daje miris, okus i smisao našim jelima, a nikako omjeri i recepti koje znaš". (Ḥamad, 2016: 28)

Pripovijedanje je predstavljeno kao duhovni sukus čovjeka, odnosno njegova životorodna tajna. Pripovijedanje liječi one najtanahnije boli, oslobađa od najskrivenijih bremena, stapa stvarno i magično, te rađa ljepotu i čudo usred pustinje života. Uporedo s promocijom moći pripovijedanja, Hamad indirektno opisuje proces "detronizacije" glavnog kuhara ili simbola moći u restoranu u nekarnevalskom vremenu. Taj postupak u skladu je s Bahtinovom "logikom mezalijanse i profanih spuštanja", jer je glavna igra tokom karnevala ustvari "detronizacija karnevalskog kralja", pri čemu se dešava kulminacija karnevalske vizije, odnosno "patosa smene i promene, smrti i obnavljanja" (Bahtin, 2000: 121). Premda je "detronizacija" jedan od najbitnijih elemenata književnih djela karnevaleskne provenijencije, autorica, ipak, taj čin ne stavlja u primarni fokus. Proces promjene odnosa moći tek je dotaknut i nagoviješten, dok je, s druge strane, naglašen fenomen moći, a to je u ovom slučaju pripovijedanje. Autorici je mnogo bitnije da ukaže na vrhunaravni zadatak žene/pepeljuge, a to je povratak moći pripovijedanja. To je ujedno moć govora i moć označavanja, odnosno, naposljetku, moć slobode i života. Nakon priskrbljivanja te moći može poteći višeglasje o životima savremenih omanskih žena.

Polifonija "pepeljastih" pripovijesti

Samim naslovom, roman *Pepeljuge Maskata* aludira na višeglasje u romanu, odnosno prisustvo polifonije kao jednog od temeljnih Bahtinovih književnoteorijskih pojmova. Čitatelj je od početka pripremljen da se upusti u obilje životnih priča koje nam prenose savremene pepeljuge iz Omana. Vidjeli smo da je roman započet s dvije okvirne priče, onom o drevnim džinijkama, te drugom, o karnevalskom toposu savremenih pepeljuga. Nakon okvirnih priča, u romanu se prolama "mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti" i ta "polifonija punopravnih glasova" (Bahtin, 2000: 8) razlijeva se na preostale dvije trećine romana. Polifonija se može smatrati najvećim postignućem u karnevalskoj viziji svijeta. Pomoću nje ukida se važan simbol dominantnih struktura (tekstualno i metatekstualno gledajući), a to je autoritativni glas. Višeglasje u pripovijedanju u potpunosti je suprotstavljeno monološkom svjetonazoru prema kojemu postoji samo jedan (ispravan) svijet i jedan način oblikovanja života i odnosa u takvome svijetu. Suprotno tome, polifonija ukazuje na višestrukost svjetova, alternativne prostore i modalitete egzistencije. Zbog toga je polifonija često prisutna kod autora koji progovaraju o temama koje su u sjeni "etičkog solipsizma" dominantnih ideologija svijeta. Tako i Huda Hamad nakon okvirne priče o čudesnim junakinjama minulih doba, uspostave karnevalesknog podija (mezalijanse u restoran pepeljuga), te osvrta na zakulisni prostor nekarnevalesknog svijeta bez žena, roman dovodi do vrhunca otkrivanjem životnih priča osam pepeljuga iz Omana.

Pepeljuga Fethija prva iznosi cjelovitu priču o svome životu koji je zauvijek obilježen porodičnom slikom obješenom iznad ulaza u dnevnu sobu. Na toj slici Fethija je debela djevojčica. Problem debljine proganjat će je skoro čitavu mladost, sve dok je jedan libanski hirurg estetskim zahvatom ne

"pretvori" u zamamnu ljepoticu. Zahvaljujući tome, Fethija se udaje za naočitog Sa'da, uživa u modernoj odjeći rezerviranoj samo za mršave i vitke žene i postaje članica brojnih salona za ljepotu te fitnes. Međutim, uprkos svemu tome, ona se ne može osloboditi slike i svoga debeljuškastog lika zauvijek uokvirenog u najsvetiju porodičnu relikviju. Sjećanje na dane kada je bila ružno pače u porodici i mahali biva jačim od svega što će Fethija kasnije ostvariti.

> Riječ je, dakle, o ružnom pačetu. O njoj koja nije učinila ništa vrijedno da bi je eventualni prosci smatrali lijepom. Samo je čekala. A kada se promijenila i postala istinska ljepotica, opet se nije radovala. Jednostavno nije mogla potrgati korice svih knjiga koje je opet i iznova čitala. (Ḥamad, 2016: 31)

Priča pepeljuge Sare sasvim je drukčije naravi. Njen je život obilježen služenjem nane koja u dubokoj starosti ne prestaje uznemiravati i proklinjati svoje bližnje iz straha da će joj ukrasti seharu s parama. Staru "vješticu" izbjegavali su svi, osim Sare koja je pokušala proniknuti u tajnu nanine neprestane zlovolje.

> Kraj nje je bila stara sehara i u njoj mnogo novca i drugih stvari koje je donijela iz bolnice. Kada smo se prvi put susreli s njom, moje sestre su se sakrile. Nije imala prste na rukama i nogama, samo neke male, neugledne izrasline. Smogla sam hrabrosti i ušla sam u njenu sobu. Bila sam presretna tim kasnim otkrićem i mogućnošću da svojim prijateljicama sada mogu kazati da i ja imam nanu poput njih. Starica je potom izvadila seharu i zatražila od mene da prebrojim pare. (Ḥamad, 2016: 47)

Godine su prolazile, oronula starica je svakodnevno izluđivala svoju porodicu i činilo se da je "i sama smrt prezire i diže ruke od nje". Kada se konačno desio čas oslobođenja, Sara u naninom pakosnom ponašanju i smežuranom tijelu otkriva "ljepotu i poetiku ružnoga".

Nufa ima "klasičan problem" savremene žene. Ona je pepeljuga u kasnim tridesetim godinama i skoro bez ikakvih izgleda da se uda. Njen jedini zaručnik ostavio je s "empatičnim" opravdanjem da "niko ne voli žene bez grudi". Od tog trenutka Nufa premotava traku svoga života, proklinje savjete tetke Zajjane zbog kojih je zapustila svoje tijelo, ljuti se na godine koje nagrizaju tijelo poput skakavaca, te slabu utjehu pronalazi u bezbrojnim obilascima radnji za kozmetiku i gomilanjem zaliha skupocjenog parfema *Macy*.

> Kad bih samo mogla utrnuti ovu svjetiljku koja potiče mišljenje, pa da napokon ostanem sama u tami te da mislim samo na svoje ruke i parfem Macy, jer jedino to može otkloniti ovaj umor. Opružila sam tijelo i opustila se da zaboravim glavobolju i čovjeka koji je kasno izašao iz mog života. (Ḥamad, 2016: 63)

I Rabija nam govori o savremenom životu omanske žene koji neodoljivo podsjeća na klišeiziranu holivudsku predodžbu žene od devedesetih godina XX stoljeća do danas. Ona je žena koja neprestano trči parkovima Maskata. Trčanje je jedini način da se nosi sa životom koji se pretvorio u hladnu tamnicu.

> Ja sam žena koja trči. Trčim suludo u ovoj tijesnoj sobi. Moj svijet je pretijesan i zatvoren. Imam sve. Dobru kuću. Urednu hranu. Voljenog muža. Neki se pitaju zašto se onda želim odreći svega toga. To se desilo kada sam se strašno uspaničila i kada me noge više nisu mogle nositi. (Ḥamad, 2016: 73)

Lišena prijatelja i drugarskih okupljanja, bez mogućnosti da ima svoju djecu, Rabija je "osuđena" na bezosjećajnog i autoritativnog muža Rāida, koji je stalno prati i zgražava se nad bilo kakvom idejom promjene i narušavanja životne rutine. Kada Rabija spomene mogućnost razvoda, muž joj prijeti

spaljivanjem i njoj ne preostaje ništa drugo nego da trčanjem barem nakratko zaboravi na svoju tugu.

Ako Rabijin život nalikuje na savremene holivudske klišeje, priča pepeljuge Tehani vraća nas u tipični svijet "tradicionalnih" odnosa između "bezgrešnog" muža i "svegrešne" supruge. Tehani je u brak stupila dogovorom roditelja, pri čemu je za nju unaprijed određeno mjesto "krotke služavke muža i neumorne domaćice". Tehani pristaje na takav život, jer takva je sudbina njene majke i svih njenih poznanica. Vremenom, teret savršene supruge, majke i snahe postaje nesnošljiv. Njen se život pretvara u beskrajni košmar u kome i najmanji propusti postaju neoprostivi. Kada otkrije da je muž Jusuf vara i uvidi da nikada neće zadobiti zasluženo poštovanje, Tehani se okreće protiv svih, a oštricu svoje srdžbe posebno okreće prema kćerkama.

> Jusuf je kazao: "Dobre majke ne mogu praviti greške!" A ja jednostavno ne volim svoje kćerke. Ponekad me progone osjećaji mržnje i gađenja. One su mi pokrale sve što sam imala. Kradu moje vrijeme, moju snagu i zdravlje, kao što kradu njihovog oca od mene same. (Ḥamad, 2016: 87)

Tehani naglašava da su joj kćerke "uništile tijelo", pa to može biti opravdanje za Jusufovu preljubu. One su joj također "oduzele i vrijeme" s kojim je mogla biti još savršenija domaćica. Međutim, njen stvarni gnjev prema kćerkama odsjaj je očaja zbog spoznaje da će i kćerke živjeti istim životom. Priča ove pepeljuge tako se značenjski umnogostručuje i postaje simbolom brojnih generacija žena zarobljenih u začaranom krugu krutih normi tradicionalističkog svijeta.

Životna pripovijest Rajje također progovara o tradiciji i čvrstim zakonima omanskog sela, ali to se u njenom slučaju odnosi na njenog supruga Sa'da, koji je odlučio zauvijek pobjeći iz provincije i svoj san ostvariti u metropoli. Nemoćna da Sa'da nagovori da se vrate u zavičaj, ona drugim pepeljugama pripovijeda tridesetogodišnju sagu tihe čežnje i umiranja za

palmicima i oazama sjevernog Omana. I dok njen muž uživa u malograđanskom ponosu i snobovskim festivalima, Rejja otkriva gorku istinu promašenog života:

> Još nekoliko dana i prevalit ću pedesetu godinu. Na mome licu manje je bora negoli kod mojih vršnjakinja što sav život provedoše na selu, daleko od lažnih i usiljenih ceremonija. Ne znam zašto se u ovakvim trenima uvijek prisjetim riječi svog djeda koji je kazao: "Kada seljak napusti svoju zemlju, sjaj u njegovim očima potpuno zgasne." I baš sada kada niko ne može poreći čistoću moje kože ni moju stalnu brigu o tijelu, ja osjećam da je u nekom skrovitom mjestu moje duše utrnuo plam zavičaja. (Ḥamad, 2016: 109)

Pepeljuga Alija dodatno osvjetljava život u omanskoj provinciji, prepričavajući svoj djevojački život koji je u potpunosti preklopljen s meksičkim sapunicama. Sladunjavi narativi o nepobjedivoj ljubavi Alehandra i Ane Kristine jedini su prozor u svijet mladoj Aliji. Upravo prema njima ona prosuđuje svoje bližnje, prijatelje i okolinu, a vrhunac se dešava kada uz pomoć prijateljice Merjem šalje pisma slavnome paru meksičke telenovele, upozoravajući ih na skrivene neprijatelje i opasnosti. Granice stvarnosti i zbilje potiru se u trenucima kada prijateljice "dobijaju" odgovor iz Meksika, pa se, opet uz pomoć pripovijedanja, ostvari san o slobodi i mogućem boljem svijetu.

> Moja mati noći provodi s Alehandrom i uvlači ga u svoje tajne snove, a moj je komšija Ebu Adnan okačio sliku Ane Kristine na zid iza frižidera s pićima, pa joj se uvijek prišulja s vremena na vrijeme, kada u prodavnici nema mušterija. Ja, pak, otkako sebe znam volim Merjem. Volim tu čudesnu radost koja sjaji u njenim očima, privlačne laži koje neprestano i nemirno teku, te razigranu luckastost u njenom ophođenju sa svime oko nje. Merjem je jednom kazala: "Mi ne lažemo, samo smo hrabri i ništa više!" Ja sam joj povjerovala i usudila sam se da činim razne stvari

> koje nikada nisam mogla raditi među debelim zidinama majčine tvrđave. (Ḥamad, 2016: 117)

Konačno, Zubajdina priča, kao što je ranije kazano, vezana je za pokušaj očuvanja sjećanja na džinijke, kao i magije pripovijedanja njene strine Muzne, preko koje je sama stekla moć pepeljuga. Osim priče o Muzninom životu i čudesnoj moći preobraženja, Zubajda završava roman poglavljem o ponoći, odnosno trenutku kada se gasi plam i čarolija pepeljuga. Ona ostaje u gradu sve do samoga jutra, plešući sa stubovima ulične rasvjete koji su zamijenili naočite prinčeve noći, obećavajući svijetu da "neće izgubiti cipelu" i da zdenac ispunjen pripovijedanjem i džinijkama "nikada neće presahnuti" (Ḥamad, 2016: 157).

Detaljna analiza polifonije u romanu *Pepeljuge Maskata* iziskuje poseban rad. U ovome dijelu promatrali smo je samo kao plod i fenomen karnevalskog osjećaja svijeta. Posebne osvrte zaslužuju i teme o višestrukoj intertekstualnosti romana, slici tradicionalnog, mimikrijskom odnosu pepeljuga, džinijki i prećutane, ali kontekstualno uvijek prisutne, Šeherzade iz *Hiljadu i jedne noći*, te o fenomenu tragičnog u romanu.

***

Roman *Pepeljuge Maskata* predočava nam kompleksan i višeznačni karnevaleskni svijet savremene omanske žene. U tom svijetu "izvrće" se ustaljena patrijarhalna vizija svijeta, te se za vrijeme pepeljuginih karnevala dokidaju društvene i kulturne norme, a "obične" žene postaju slobodne. Napajajući se s "bogate i složene tradicije" ženskoga pripovijedanja i vješto sakrivajući iza pepeljuga "Šeherzadu, divu pripovijedanja, koja neprestano kazuje priče" (Ashour Ghazoul i Reda-Mekdashi, 2008: 2), Huda Hamad stvara višeslojan liminalni narativ, ponekad skoro potpuno podudaran s Bahtinovim idealom, u kojem se mogu predočiti raznoboji ženskih

sudbina u patrijarhalnom i tradicionalističkom kontekstu. Autorica čini korak više, pa s prvom okvirnom pričom o džinijkama pokušava dočarati (nulti) svijet "bez razlikosti" ili zavičaj izvorne karnevalesknosti. U tome, mnogostruko produbljuje Bahtinove ideje o karnevalu kao prostoru svekosmičkog pobratimljenja. Hamad se efektno koristi ironijom i smijehom kao elementima sabotaže dogmatske ozbiljnosti i izvještačenosti. Nadalje, ona upotrebljava motive detronizacije muško-ženskih uloga i pozicija moći. Uvidom u simultani nekarnevalski svijet ukazalo se kako na kratkotrajnost utopijskog karnevala iz ženske perspektive, tako i na licemjerno prevrjednovanje normi i pravila u muškome svijetu lišenom žena. U želji da što potpunije razumije i prikaže stanje savremene omanske žene, ona se ne fokusira ekskluzivno na kratkotrajni ili incidentni svijet ženskih saturnalija u Maskatu. Hamad ne zanemaruje stanje oficijelnog, primarnog i ozbiljnog svijeta, te simultano s ostvarenjem karnevaleskne vizije prikazuje proces "transkodiranja" normalnosti kojim se dosljedno čuva patrijarhalna ideologija. Kroz polifoniju pepeljuginih životnih priča, autorica prikazuje i stanje postkarnevalskog svijeta i života. Svijet prije i poslije "provale" karnevalskog osjećaja i vremena skoro da je isti. Međutim, nije. Magija pripovijedanja o raznoboju ženskih sudbina, svjetova, radosti i boli nepresušna je. Proširivanjem slike karnevalskog svijeta pepeljuga iz Maskata, Huda Hamad višestruko je doprinijela polisemiji karnevaliziranog teksta. Polisemija se u pravilu smatra posljedicom kulturnih i idejnih preobraženja, pa je autorica i na metatekstualnom planu odaslala važnu poruku, opet ukorijenjenu u karnevalskoj viziji.

Konačno, autorica je obuzdala utopistički ushit "karnevalskog osjećanja svijeta", jer ovo nije roman koji na bilo koji način aludira na "sretan završetak", ali se i ne uklapa u "očekivanu" tragičnost ženske sudbine. Po tome, pepeljuge

Maskata veoma su blizu Bahtinove vizije "čovjeka kao subjekta u stalnom procesu nastajanja, sukladno konkretnom iskustvu" (Erdinast-Vulcan, 2013: 25). U toj se fascinantnoj liminalnosti krije ogroman interpretativni potencijal ovog romana koji će u budućnosti zasigurno biti predmetom mnogih književnoteorijskih studija.

Heterotopijske transcendencije u romanu *Mjesečeve dame* Džuhe al-Harisi

Džuha al-Harisi, kako je ranije navedeno, stiče globalnu reputaciju osvajanjem nagrade International Booker 2019. godine za roman *Mjesečeve dame*. U kontekstu savremene arapske proze al-Harisijeva pripada autoricama koje

> već u prvoj dekadi dvadeset i prvog stoljeća počinju koristiti pripovjedne strategije koje svjedoče o sazrijevanju romanesknog izraza u Omanu. Tradicionalni način naracije, odnosno linearno pripovijedanje, ustupio je mjesto složenijim oblicima organiziranja fabule. Hronološki redoslijed događaja počeo je ustupati mjesto retrospektivnom. (Mujić i Sarajkić, 2017: 21)

Džuha al-Harisi u navedenom romanu prevazilazi okvire realističke poetike, dominantne od sedamdesetih godina prošlog vijeka, te uspješno eksperimentira novim narativnim tehnikama. Roman *Mjesečeve dame* polifoni je tekst predočen nelinearnim pripovijedanjem, odnosno fragmentima narativnih epizoda i slika koji se nepravilno razlijevaju različitim vremenima i mjestima. Radnja se prenosi rotacijskom šemom. Autorica otvara roman ekstradijegetski, uvodeći nas u životnu priču glavnih ženskih likova iz omanske provincije. Međutim, već u narednom poglavlju, u nekoj vrsti iznenadnog narativnog fleša, pojavljuje se intradijegetski narator, odnosno glavni lik, Abdullah, sin Trgovca Sulejmana, koji, pak, pripovijeda iz glavnoga grada Maskata. Autorica ustrajava na ovoj smjeni do kraja romana, premda intervali ne bivaju pravilni, te se povremeno razbijaju usljed nenadanih prodora toka svijesti i provala fantazmagorija nekoliko likova. Al-Harisijeva sve navedeno ostvaruje s lahkoćom i reklo bi se urođenim darom za pripovijedanje, pa narativni tok ne remete, nego, pak, obogaćuju ponekad vrtoglave smjene između ruralne patine i bljeskave urbanosti, između minulih

vremena i dinamičnog prezenta, oniričkog i zbiljskog te muških i ženskih glasova.[42]

Promjenu narativnih tehnika omanskih autorica i autora u pravilu pratile su i

> nove teme, a one teme o kojima su govorili romani dvadesetog stoljeća tretiraju se na drukčije i intrigantnije načine. Kritiziraju se negativnosti koje sa sobom nose promjene u društvu, kao i tabui naslijeđa. Urbanizacija i modernizacija donosile su sa sobom i otuđenje pojedinca razapetog između nepobjedivih društvenih tenzija i ličnih iskušenja. Gradovi se mijenjaju, a ruralna područja ostaju dobrano u prošlosti. Počinje se javljati rascjep između urbanog i ruralnog, novog i starog, individualnog i kolektivnog. Opća načela i kolektivne fantazme dobile su na drugoj strani individualne želje kao tvrdoglava takmaca. (Mujić, 2018: 391).

Navedene rupture predstavljaju centralnu temu romana *Mjeseče dame*, te iz njih izrastaju, a ponekad u nju upadaju bezmalo svi likovi. Radnja se odvija u Omanu i pokriva period dubokih društvenih i političkih promjena u toj zemlji tokom dvadesetog stoljeća. Jezgru "pripovjedne situacije" čine monolozi glavnog lika, Abdullaha, preko kojih se otkrivaju životne zebnje i porodična drama uspješnog poslovnog čovjeka iz omanske prijestolnice s početka trećeg milenija. Ovo se narativno klupko prepleće s pričama o sudbini njegove supruge, Majje, te brojnih likova iz njihovog zavičaja, udaljenog provincijskog gradića, al-Avafija. Savremena perspektiva i fokus na jednog lika nadalje se rastaču narativnim izletima u bližu i dalju povijest al-Avafija na čijem se platnu oslikavaju životne sudbine četiri generacije porodica Abdullaha i Majje. Ove sudbine, pak, uvode nas u svijet beduinskih zajednica, jalovu borbu protiv britanskog kolonijalizma, trgovinu

[42] Ovo potpoglavlje djelimično je prerađen rad ranije objavljen kao: Mirza Sarajkić, "Heterotopijske transcendencije u romanu *Mjesečeve dame* Džuhe al-Harisi", *Književna Smotra*, *208*(2), 2023, str. 83-91.

robljem, pronalazak nafte, smjenu vlasti i konačno modernizaciju Omana. Općenito, navedenim slikama moglo bi se jezgrovito prikazati povijest bogate trgovačke nacije čije je carstvo nekada uključivalo dijelove pakistanskog i iranskog priobalja, te Zanzibar na istoku Afrike. Međutim, Oman je u dvadesetom stoljeću postao regionalna provincija i tradicionalističko uporište posebno za vrijeme vladavine Sa'ida Ibn Tejmura (Saʿīd Ibn Taymūr) od 1932. do 1970. godine, kada ga je smijenio sin, Kabus Ibn Said (Qabūs Ibn Saʿīd). Za vrijeme Kabusa, ukida se ropstvo, pokreće ubrzana modernizacija, te se Oman za samo nekoliko decenija pretvara u zemlju zavidnog društvenog i ekonomskog napretka. Džuha al-Harisi ovu povijest i vrtoglavu transformaciju omanskog društva vješto je utkala u svoj roman. Abdullah zrcali brojne aporije (prividno) uspjelog novog omanskog čovjeka. Majja, te njene sestre, Esma i Havla, otkrivaju mjesto žene u modernom omanskom društvu kojim još uvijek dominira snažan patrijarhat. Priče njihovih roditelja i prethodnih generacija iz al-Avafija govore o međugeneracijskim rasjedima i duhovima prošlosti poput robovlasništva i nehumanih plemenskih normi. Konačno, novi naraštaji poput London, Hanan i Ahmada, ukazuju na (ne)mogućnost stvaranja nekih novih životnih putanja. Stoga je roman *Mjesečeve dame* upečatljiv narativni kolaž koji u "iskrivljenom fikcionalnom ogledalu" lapidarno predočava omansku povijest u posljednja dva stoljeća. To nije samo porodična priča glavnih junaka, Majje i Abdullaha. Riječ je o prvorazrednoj sagi cijele jedne nacije.

Kritičari pretežito analiziraju ovaj roman kao dramu rađanja modernog Omana pri čemu potenciraju pitanja poput sloma tradicionalnih vrijednosti, međugeneracijskog sraza te mjesta žene u Omanu i problema njene emancipacije u savremenom društvu. U ovim interpretacijama naglašavaju se upečatljivi opisi "krutog patrijarhata i porodičnih očekivanja koji guše žene. Međutim, one nisu potpuno bespomoćne, te

naposljetku sve redom odlaze sa sela svojih predaka u glavni grad Maskat" (Al Talei i Blankinship, 2021; Jenkin, 2022). James Wood (2019), pak, sugerira da se radi o romanu "suptilne priče o tihoj boli nekoliko nesretnih brakova". Munīr ʻUtayba (2015: 213) i drugi arapski kritičari ističu da al-Harisijeva u romanu opisuje "odumiranje starog svijeta te rađanje novog društva predstavljajući ih prostorima u kojima nije moguće ostvariti čistu i istinsku ljubav" (Ḥanīna, 2021: 194). Marlyin Booth, koja je roman prevela na engleski jezik pod naslovom *Celestial Bodies*, smatra da je fokus romana na

> omanskoj porodici više klase od čijih se članova očekuje da ustraju na tradicionalnim vrijednostima uz samo uvjetno prihvatanje minimalno modificiranog društvenog ponašanja. No, u pokušaju da vlada posljedicama društvene mijene, porodica ne uspijeva potisnuti neizgovorenu povijest neprihvatljivih veza i odnosa gospodar – rob. Utjecaj snažnog patrijarhalnog sistema kako na žene tako i na podređene muškarce je silovit te upečatljivo oblikuje različite generacije i pojedince uzrokujući patnju i sukobe. (Alharti, 2018: 11-12)

Ovo potpoglavlje ide drugim (interpretativnim) putem te propituje prirodu ili poetiku prostora u fiktivnom svijetu romana *Mjesečeve dame.* Jedna od temeljenih ideja vodilja jeste Lefebvreva maksima (1991: 26) da je svaki "(društveni) prostor ustvari i (društveni) konstrukt" koji ima i djelatnu funkciju te postaje "mjestom moći".

Dijalektika prostora u romanu Mjesečeve dame

U romanu *Mjesečeve dame* izdvajaju se dva prostora: glavni grad, Maskat, i zavičaj većine protagonista, al-Avafi. Ova su dva prostora jasno semantički markirani. Maskat je spacij prezenta i budućnosti. Riječ je o urbanoj metropoli – simbolu svekolikog napretka i novog omanskog čovjeka. Al-Avafi je prostor minulog vremena i provincijalnog zavičaja iz kojeg vrebaju prikaze prošlosti i kosturi negdanjih grijeha. Ovo neveliko naselje tek je jedno u nizu mjesta koja su postala "stvar prošlosti" u samo nekoliko decenija modernizacije Omana. Roman počiva na dijalektici ovih dvaju prostora, odnosno pričama starijih koji zauvijek ostaju u al-Avafiju i mlade generacije koja seli u Maskat.

Iz perspektive dominantnog narativnog vremena, al-Avafi predstavlja magloviti zavičaj novih generacija rođenih osamdesetih i devedesetih godina prošlog vijeka poput London, Hanan i Ahmada – zaručnika. Jedino njihovi roditelji nose živo sjećanje na mjesto i nekadašnje stanovnike koji su uglavnom umrli. U odnosu na aktuelno vrijeme iz kojeg nam se pripovijeda roman, al-Avafi je zaboravljen i marginaliziran prostor. Međutim, uprkos svojoj prevaziđenosti i izglobljenosti iz procesa modernizacije, ovaj prostor neprestano pulsira i rađa temeljne narativne sekvence. Al-Avafi jeste fizički/geografski isključen iz savremenosti glavnih protagonista, ali je u isto vrijeme živo prisutan u njihovoj svijesti, te presudan za njihovo kulturalno i društveno (re)definiranje.

Provincija kao neminovni heterotop

Svojevrsni paralelizam središnjeg toposa romana pruža nam mogućnost da ga sagledamo u svjetlu Foucaultovog koncepta heterotopije. Razmatrajući fenomen hijerarhije i poimanja prostora u (post)modernom iskustvu, Foucault (1996: 12) u poznatom eseju "O drugim prostorima" detektira "zbiljska mjesta – mjesta koja doista postoje i koja su oblikovana u samom temelju društva – koja su nalik protupoložajima, jedna vrsta djelotvorno ostvarene utopije u kojoj se zbiljski položaji, svi drugi zbiljski položaji koji se nalaze unutar dotične kulture istodobno predstavljaju, osporavaju i izokreću". Ovakve prostore Foucault (1997: 332) definira kao heterotopije ili "mjesta smještena izvan svih drugih prostora, koja se, zapravo, mogu pronaći" pri čemu su heterotopije potpuno kontrarne istaknutim prostorima ili društvenim uređenjima prema kojima djeluju subverzivno.

Centralni prostor romana, al-Avafi, po mnogo čemu odgovara navedenim premisama o heterotopiji kao rubnom prostoru, koji je istovremeno dio stvarne geografije, ali je i potisnut zbog svoje nekompatibilnosti s ideologemima savremenosti, napretka i civilizacije. Nadalje, al-Avafi ne djeluje kao potmula, potpuno zgasla provincijalna zavjetrina, iako to jeste u formalnom/fizičkom smislu. Ovaj malehni grad snažno pulsira u svijesti glavnih protagonista romana od početka do kraja priče. U prvom redu al-Avafi je narativni intenzifikator – iz njegove sadašnjosti i prošlosti izrasta većina pripovjednih skica i slika. Preciznije kazujući, na njegovoj se poleđini bistre najznačajnije crte glavnih junaka. Drugo, ovaj provincijski gradić otkriva drukčiju sliku društvene aktuelnosti, te se može posmatrati dinamičnim semantičkim intenzifikatorom koji podriva, a često i opovrgava predodžbe o savremenom progresu Omana. Već u prvim opisima al-Avafija može se primijetiti neka vrsta njegove prostorne prividnosti:

> Iz daljine su se pomaljala svjetla al-Avafija, kao da je ono nekakav drugi svijet kojeg on (Azzan) ne poznaje. Već je pola noći proveo sijeleći i razgovarajući sa svojim prijateljima beduinima. Neki od njih su pjevali i grohtom se smijali, drugi su svirali naj i rebab[43]. Azzan se odlučio vratiti u al-Avafi pješice, ostavljajući iza sebe vozila svojih prijatelja koja su imala pogon na sve četiri točka. Kuće beduina raštrkane ispod ruba goleme dine nisu bile daleko od al-Avafija, ali ta dva naselja nisu ni po čemu bila povezana. (al-Ḥāriṯī, 2010: 37).

Ovako al-Avafi opisuje starosjedilac Azzan, otac jedne od glavnih junakinja, Majje, i to iz perspektive šezdesetih godina dvadesetog stoljeća, odnosno zlatnog doba ovog gradića. Čini se da je Azzan već u to vrijeme vidio da tradicionalni gradić zamire i tone u marginalnost. Nomadski život beduina, njihove trošne kuće te prezir prema "ukorjenjivanju na jednom mjestu" nagovještavale su kraj al-Avafija koji će, kako ćemo vidjeti kasnije, opstati, ali samo fizički, pusto zjapeći pred talasima modernizacije. Samo nekoliko decenija poslije Azzanovog opisa, mlada generacija napustit će al-Avafi i većinom odseliti u modernu metropolu Maskat. Prostor glavnih junaka u romanu doživljava brzu rekonfiguraciju u kojoj Maskat, simbol vrle progresivnosti, postaje dominanta. Al-Avafi, s druge strane, ostaje pust u zavjetrini novog društva i "potpuno nepovezan" sa svijetom oko njega. Premda ga je moguće "lokalizirati", on ostaje "apsolutno drukčiji" odnosno "izvan svih prostora". Ove osobenosti formalno svrstavaju al-Avafi u okvire Foucaltove heterotopije. Ipak, pusti grad zadržava označiteljski potencijal jer djeluje kao antiutopija, prostor nelagode i nebitno ogledalo savremenog omanskog društva. Maskat funkcionira kao progresivna utopija, a al-Avafi kao izvrnuta slika te utopije. Semantički potencijal izobličene provincije sadržan je u moći da propita, pa čak i

[43] Muzički instrument s dvije žice i gudalom, sličan guslama.

ospori, dominantnu sliku kulture i općeprihvaćene društvene vrijednosti. O tenziji između Maskata i al-Avafija slikovito kazuje glavni junak, Abdullah:

> Nakon vjenčanja deset sam godina proveo na putu: iz Maskata u al-Avafi i iz al-Avafija u Maskat. Otac nam nije dozvolio da zastalno preselimo u Maskat, jer ko će stanovati u Velikoj kući i brinuti o njoj? Ko će dočekati goste? Ko će, potom, predvoditi cjelovečernja sijela muških glava? Ne, ne, i nikako ne! Zato bismo završavali obaveze u Maskatu, za jedan ili dva dana, a onda nazad u al-Avafi. Al-Avafi je bio naš rodni grad, a nikako Maskat. A potom, kad je proteklo još deset godina, moj sin, Salim je kazao: 'Maskat je naš rodni grad, a ne al-Avafi. Zašto ne provodimo sve raspuste i blagdane ovdje?' London se na početku bunila zbog ulica koje su bile prilagođene automobilskim, a ne ljudskim stopalima, ali se kasnije prilagodila te skoro stopila s popločanim šetnicama na obali mora. Ona je kazala Salimu: 'Ono što ima u al-Avafiju, a čega nema u Maskatu jeste greblje. Većina stanovnika Maskata ne pokopava se ovdje, nego u svome rodnom mjestu'. (al-Ḥāriṭī, 2010: 54-55)

Iz Abdullahovog monologa, te porodičnih razgovora biva jasno da je Maskat prostor novih naraštaja i "pravog života" u kojem se radi, školuje i odmara. S druge strane, al-Avafi je mjesto u koje se ide zbog starijih. Konkretnije, riječ je o zavičajno-komemorativnom prostoru, odnosno greblju. Prisjetit ćemo se da je i Foucault naglašavao komemorativne prostore poput greblja, muzeja i biblioteka kao zorne primjere heterotopije. Greblja su, prema njemu, "nesumnjivo drugo mjesto u odnosu na uobičajeni kulturni prostor, ali ipak povezan sa svim sferama grada, društva, sela i tako dalje" (Foucault, 1997: 332). Al-Avafi je u cjelini preobražen u "prostor greblja" pa se njegov nelagodni semantički paralelizam udvaja. Najprije je to mjesto po svemu kontrarno urbanoj metropoli i moderniziranom društvu, potom je i prostor smrti koji

odudara od dinamike i vitalnosti novih generacija. Nadalje, u Foucaultovoj heterotopologiji, greblje i jeste svojevrstan "'drugi grad' u kojem svaka porodica posjeduje svoje sumorno prebivalište" (Foucault, 1997: 334). Provincijski zavičaj glavnih junaka romana *Mjesečeve dame* predstavlja upravo jedno takvo mračno počivalište. Iz kosturnice minulih tajni ili mračnog doma al-Avafijeve povijesti emaniraju slike koje proganjaju glavne junake i dodatno narušavaju sliku napredne i idealne savremenosti. Sve navedeno jasno se vidi u munjevitim ekskurzijama u prošlost al-Avafija koja neprimjetno zasjenjuje ulaštenu predodžbu novog, moderniziranog društva. U tim narativnim fragmentima otkrivamo brojne fenomene omanskog društva koji "heterotopijski" ne postoje, ali još uvijek bivaju tu. Lik Zarife otkriva nam robovlasničku golgotu dječaka, poput njenog djeda Sindžura, kojeg su, kao mladića od jedva dvadeset godina, pirati zarobili 1845. godine, te prodali kao roba jednom šejhu iz al-Avafija (al-Ḥāriṯī, 2010: 172-175). Zarifa predstavlja treću generaciju robova i do kraja života ostaje pokorna okrutnom Trgovcu Sulejmanu, ocu glavnoga junaka, Abdullaha. Priča o Trgovcu Sulejmanu i njegovom poslovanju s oružjem i datulama dolazi iz prve polovine dvadesetog stoljeća. U njoj se otkrivaju strahote plemenskih normi i običajnih predrasuda zbog kojih umiru bolesna novorođenčad, surovo se kažnjavaju vlastita djeca, te naposljetku dade ubiti vlastita supruga, Fatima.

Al-Avafi je zbog navedenih slika neprestani izvor trauma koje stvaraju pukotine na uglačanoj površini njegovog urbanog života i uspješnog poslovanja u Maskatu, što dobro ilustrira sljedeći Abdullahov monolog:

> Oče, bio sam toliko zauzet. Pokušavao sam sa svojim poslovnim partnerom, Abu Salihom, pokrenuti prodaju i posao iznova nakon što se srušila berza. Oče, bio sam neprestano zauzet poslom. Kružio sam tamo ovamo od Maskata, al-Huvajre, al-Gubre pa sve do al-Siba. Bio sam

u svakom gradu oko Maskata tragajući za komadom zemlje, za nekom kućom ili vilom. Tražio sam bilo kakve firme i nekretnine, te kliniku koja bi nam mogla pomoći s Muhammedovim autizmom. Obilazio sam škole za engleski jezik, obuke za računovodstvo. Želio sam auto veći od tvog starog bijelog Mercedesa, bilo kakvu dobru poslovnu ponudu, tražio putničke agencije, servise koji nude dobre kućne pomoćnice, Filipinke, Indonežanke, škole za djecu, posebne školske instruktore, vozača, dobra mjesta za večernje izlaske, prijatelje...

Ali, uzalud, otac me nije izvukao iz bunara.

Povuci uže, oče! Snažno povuci kraj koji držiš da se ovaj drugi stegne oko mog struka i da se podignem. Bunar je mračan, oče, i u njemu su zmije, podigni me, oče... (al-Ḥāriṯī, 2010: 151-152)

Navedeni citat upečatljiv je primjer heterohronijskog potencijala al-Avafija. Foucault u četvrtom načelu heterotopologije podcrtava da su "heterotopije najvećim dijelom vezane za fragmente vremena, odnosno da se otvaraju preko nečeg što bismo mogli definirati čistom simetrijom heterohronizama. Heterotopija u potpunosti ulazi u funkciju kada se ljudi nađu u nekoj vrsti potpunog prekida svog tradicionalnog vremena" (Foucault, 1997: 334). Slične vremenske prolome i prekide prepoznajemo u rupturi Abdullahove sadašnjosti u Maskatu kroz koju kuljaju heterohronijske sjene iz al-Avafija. Premda je Abdullahov zavičaj daleko i izvan svih tokova progresivnog i urbanog aktualiteta, slika tog prostora izaziva prolom strašnih trauma kod glavnog junaka. Usljed toga, slama se svjetlucava panorama grozničavih fragmenata urbanog života iz koje nam dolaze odsjevi neobuzdane burze, varljivog tržišta, bjesomučnog lova na nekretnine, poslovnih prilika, bijesnih automobila, egzotičnih putovanja i tako redom. Navedena Abdullahova ispovijed ukazuje na potencijal al-Avafija kao heterotopa da "na jednom stvarnom mjestu suprotstavi raznolike

prostore i lokacije koji su međusobno nespojivi" (Foucault, 1997: 334).

Prisustvo provincijskog gradića, ma koliko on bio smješten na marginu, remeti simetriju naprednog i savremenog Omana te podriva kontinuitet oficijelnog narativa o sveprisutnoj sreći i napretku. Riječ je o alternativnom toposu koji, paradoksalno, funkcionira kao duhovno ili psihičko sidrište većine likova koji su pobjegli iz njega. Al-Avafi prokazuje Oman u njegovoj višedimenzionalnosti,[44] te u svojoj izoliranosti i zatvorenosti predstavlja prostor otpora kulturalno-društvenoj monolitnosti subvertirajući svojim "zataškanim" prisustvom sliku omanske savremenosti i veliki narativ o spasonosnom napretku. Nadalje, ovaj heterotop umnožava narativnu fluidnost, što se odrazilo i na formu romana, neprestanim mijenama i saobraženjima vremenskih/prostornih sastavnica. Preciznije kazano, "heterotopije uvijek pretpostavljaju sistem otvaranja i zatvaranja koji ih u isto vrijeme izolira i čini poroznim" (Foucault, 1997: 335). Dijahronijsku i prostornu poroznost prepoznajemo u pripovjednim fragmentima o nastanku al-Avafija, velikoj poplavi i gladi, vremenima pobune protiv britanskih kolonijalista, komunistima i revoluciji u Zofaru, trgovini robljem od Zanzibara do Balučistana i Afganistana, pa sve do luksuznih četvrti omanske prijestolnice s početka trećeg milenija. Munir 'Utayba (2015: 206), također, ukazuje na dinamični potencijal liminalnosti u romanu koji, prema njemu, uvjerljivo slika "granicu između dvaju svjetova, od kojih je jedan zatomljen, beživotan i razoren, a drugi maglovit, te prepun napetosti i tjeskobe, nadzora i straha od onoga što će doći". Ova će se granica naposljetku pokazati kao "ponor između dva vremena, rub između svijeta gospodara i svijeta robova, svjetova

[44] O alteracijama i simultanosti heterotopa opširnije pogledati: Lieven de Cauter i Michiel Dehaene, "The Space of Play: Towards a General Theory of Heterotopia" u: Michiel Dehaene i Lieven De Cauter (ur.) *Heterotopia and the City*, Routledge, London, 2008, str. 87-102.

ljudi i džina, između zbilje i košmara, stvarne i imaginarne ljubavi, između slike društva o pojedincu i slike tog pojedinca o samome sebi" ('Utayba, 335).

Maskat je nedvojbeno utopija omanskog napretka. On je topos novostečene slobode i uspjele modernizacije koji se instantno pretvaraju u univerzalnu vrijednost, odnosno društveni ideal koji se ne smije osporiti. Abdullahovi monolozi, pak, pokazuju da nagla transformacija te poopćavanje novih ideala nije savršena, te sve to ima veliku cijenu. Al-Avafi, kao prevaziđeni zavičaj glavnog junaka, tako značajno remeti "utopijski linearizam" novog društva koji je otjelovljen u Maskatu. Međutim, ovaj provincijski heterotop ne stvara samo pukotine na proklamiranoj slici novog društva. On jednako djeluje na svijest i (samo)određenja glavnih junaka.

Heterotopija kao prostor samoidentifikacije

U romanu su pripadnici mlađe generacije uglavnom smješteni u prostoru glavnoga grada. Međutim, Maskat određuje ove generacije samo izvanjski i to vidimo po već navedenim slikama o bezočnoj jurnjavi za blagodatima luksuznog života. Duboko u svijesti većine likova, pak, pulsiraju slike i norme al-Avafija. Uprkos svom raskošu u kojem živi, Majja je u pravilu ravnodušna i odsutna. Od trenutka kada je, kao djevojčica i protivno svojim snovima, obećana Abdullahu, sinu Sulejmana Trgovca, Majjin život prestaje teći. Selidba u Maskat, ugodan život i skladan brak ne predstavljaju joj poseban značaj. Sudbinski trenutak prosidbe iz al-Avafija ostat će trajna odrednica njenog postojanja. Tišina i spavanje za Majju predstavljali su "vrhunac savršenstva" i "rajski prostor". Život je za nju bio "podijeljen na dva dijela, poput noći i dana: na ono što živimo i na ono što živi u našoj nutrini" (al-Ḥāriṯī, 2010: 51). Majjin suprug, kćerka London i sin Muhammed pojavljuju se samo kao izvanjske slike koje neumorno klize na pokretnoj traci

postojanja. Stoga se može zaključiti da je ona živjela novi život u Maskatu, dok je unutar nje budno treperila slika al-Avafija. Sličnu sudbinu ima njena najmlađa sestra, Esma, koja je, pokorna normama al-Avafija, živjela u prijestolnici kao "uzorita supruga, smjerno kružeći oko orbite svoga muža, kojem je, tako, osiguravala naklon društva. Supruga slobodna u granicama njegovog kosmosa i nigdje drugo" (al-Ḥāriṯī, 2010: 177). Drugu Majjinu sestru Havlu, trajno određuje sjena iz al-Avafija, odnosno propali brak s Nasirom. Zajd se uprkos uspješnoj vojnoj karijeri neprestano redefinira u odnosu na nesretne dane izopćeništva u al-Avafiju. Naposljetku, bez obzira na visoke vojne činove i ugodan život u Maskatu, on zauvijek ostaje ružno pače al-Avafija, odnosno "sin Manina, siromaha koji je neprestano prosio od svijeta" (al-Ḥāriṯī, 2010: 126). Premda navedeni protagonisti žive izvan al-Avafija, oni su njime nepovratno određeni i u njemu se "vide tamo gdje zaista nisu" što dodatno naglašava heterotopičnost njihovog zavičaja. Heterotopija u romanu *Mjesečeve dame* promeće se u istaknuto mjesto samoidentifikacije. To je i prema Foucaultu bitna odlika heterotopologije jer

> prostor u kojem živimo, iz kojeg smo izvučeni iz samih nas, u kojem se odvija erozija naših života, našeg vremena, naše povijesti, taj prostor koji nas satire i troši, sam po sebi je heterogen. Drugim riječima, ne živimo u nekoj vrsti vakuuma, unutar kojeg se pojedinci i stvari mogu smjestiti, ili koji može poprimiti toliko različitih prolaznih boja, već u skupu odnosa koji definiraju pozicije koje se ne mogu izjednačiti ili bilo koji način pretpostaviti jedna drugoj. (Foucault, 1997: 334)

Kako se narativno klupko odmotava, postajemo svjesni koliko su uzaludni pokušaji svih protagonista u romanu da prerežu uže povijesti i potpuno se uklope u okvire novog društva. U Maskatu se nije ostvario postmoderni ideal "dokinuća povijesti". Bez obzira na udaljenost i pustoš al-Avafija

kao heterotopa, njegovo prisustvo, kao iz sjene, rastače sav sjaj Maskata i naizgled ostvarenog ideala modernosti. Glavni lik je u tom smislu mnogostruko ilustrativan. Abdullah se, naime, odnosi prema svojoj djeci skoro isključivo kroz prizmu sjećanja na al-Avafi, ne na osnovu stvarnog konteksta. Kada sazna da je Ahmad udario London, on bijesno usklikne da "nikada nije čuo da je cijelom al-Avafiju neko udario ženu osim onog starog pijanice Furajha" (al-Ḥāriṭī, 2010: 56). U trenucima dok Abdullah žestoko prekorava svog sina Saliha, zbog kasnog izlaska, "shvata da glas kojim galami ustvari pripada njegovom ocu (Trgovcu Sulejmanu) koji ga prekorava u tami kuće (u al-Avafiju)" (al-Ḥāriṭī, 2010: 92).

Al-Avafi bez sumnje funkcionira u romanu kao polivalentan heterotop u čijem se odrazu rastače slika novog svijeta i društva, te bistri identitet glavnih protagonista. Ovim se, međutim, ne iscrpljuju sve heterotopijske odlike zavičajne provincije. Zanimljivo je da unutar samog al-Avafija postoje mjesta koji djeluju kao mikroheterotopi. Ova se područja mogu označiti intenzifikatorima velikoga ili glavnog heterotopa u romanu.

Pluralizatori heterotopije: avion i zār

Glavni junak skoro trećinu svojih monologa kazuje iz aviona. Njegovo pripovijedanje počinje na poslovnom letu za Frankfurt. Let je dugotrajan, a Abdullaha mori glavobolja i anksioznost. Plutajući daleko iznad Maskata i al-Avafija, on prebire po fragmentima svoje bliže i dalje prošlosti. Prostor aviona je "mjesto iznad svih drugih" što ga čini heterotopijskim. Zbog toga se tu glavni junak prikazuje u kompleksnoj punini, kao uspješan poslovni čovjek, ali i osoba koja u sebi krije tešku traumu iz djetinjstva. Abdullah je u avionu heterogena osoba, stjecište različitih odnosa koji ga erodiraju. Čitatelji će to otkriti tek kasnije razvojem fabule.

> Oblaci su se razišli, te se na omalehnom prozoru aviona ukazalo kristalno čisto nebo. Abdullah, sin Sulejmana Trgovca na tren je zadrijemao, te se probudio jecajući: 'Nemoj me spuštati u bunar, nemoj me, molim te naglavačke spuštati u bunar'. (al-Ḥāriṯī, 2010: 19)

Ova slika s kraja prvog poglavlja romana koje kazuje o Abdullahu mnogostruko je znakovita. Ona simbolično određuje prostor aviona kao heterotop u kojem se kristalizira lik glavnog junaka. Sve se to dešava tokom nebeskog plutanja, dakle u momentima i na prostoru koji se mogu situirati, a koji su izvan dominantne topografije. Štaviše, taj se prostor nalazi i iznad al-Avafija kao kopnenog heterotopa. Prostor aviona dakle pluralizira romanesknu scenu, te semantički intenzivira njegovu heterotopiju. Ne treba zanemariti činjenicu da većina poglavlja koje Abdullah kazuje počinje scenom iz aviona (promatranje prigušenih svjetala gradova iz visine, opis oblaka, razgovor sa stjuardesom i tome slično). U tom smislu, prostor aviona u romanu *Mjesečeve dame* podudaran je Foucaltovom "brodu kao heterotopiji *par excellence*", odnosno "jednom plutajućem dijelu prostora, bezmjesnog mjesta, koje postoji samo po sebi, zatvoreno u sebe, te, u isto vrijeme, uravnoteženo u beskrajnom okeanu (...)" (Foucault, 1997: 336). Zahvaljujući sposobnosti da bude atopičan prostor, avion oslobađa Abdullaha zemljanih sidrišta i pokreće lavinu njegovih ispovijedi i djelića sjećanja. Al-Avafi i Maskat, bez sumnje, primarni su konstituenti Abdullahovog identiteta, a avion kao specifičan heterotop jeste "najbogatija riznica njegove imaginacije" (Foucault, 1997: 336).

Drugi prostor koji u romanu funkcionira kao pluralizator heterotopije svakako je pustinjski predio u kojem se odvija ritual zār (ar. *al-zār*). Riječ je o ritualnom plesu, koji su plemena iz supsaharske Afrike koristili kao svojevrsan duhovni ritual za oslobađanje od demona i raznih psihičkih poremećaja (Guiley, 2009: 227). Ovaj su ritual nomadi i robovi prenijeli u arapski

svijet u sedamnaestom stoljeću pri čemu je pretrpio određene modifikacije. Na jugu Arapskog poluotoka, zār je predstavljao noćna okupljanja uz ples i muziku, dok je u pojedinim područjima označavao pustinjske noćne sjedeljke žena.[45] U romanu *Mjesečeve dame* ritual zār dešava se na obodima pustinje, nedaleko od al-Avafija. Njemu prisustvuju uglavnom robovi, pijanci, izopćenici i prosjaci poput Manina. Žene, pak, imaju dominantnu ulogu u tim ekstatičnim seansama. Zarifina majka, Ankabuta, je "velika mama rituala zār koji se svakog mjeseca održavao u pustinji nedaleko od al-Avafija, njegove tvrđave i poljoprivrednih posjeda" (al-Ḥāriṯī, 2010: 60). Ovaj ritual prisutnima predstavlja utočište od krutih plemenskih nazora, odnosno prostor ultimativne slobode. Zbog toga ne čudi da njima rukovode robinje poput Ankabute i Zarife.

Zarifa, pak, u seansama rituala zār pronalazi "jedini istinski užitak". Ona je imala izrazito tegoban život. Treća je generacija robova iz Afrike. Istovremeno je prilježnica Trgovca Sulejmana i Habibova supruga, maćeha Abdullahu i majka Sinžaru, te sluškinja skoro svakom u al-Avafiju. Stoga je noćni ritual za nju bio neprocjenjiv, te bi ga posjećivala uprkos svim zabranama i kaznama.ā

> Bila bi potpuno opijena pečenjem, pićem i žestokom bukom bubnjeva, te bi se često potpuno izgubila u zanosu, pa je ponekad hodala bosa po užarenom ugljenu, a nekad se prostirala pod konjska kopita ili se valjala u prašini usred mahnitih krugova plesa. Njena majka, Bog joj budi milostiv, bila je velika mama rituala zār i jedino je ona predvodila seanse i donosila odluku kada će biti održane. Majka je bila žena medij koja se izravno obraćala džinima što su zaposjeli ljude koji su se grčili na užarenom ugljenu. Pa neka je Trgovac Sulejman bičuje jer je nije bilo dva ili tri dana zbog učešća u ritualu zār. Neka je optuži da je

[45] Opširnije pogledati u: Lidwien Kapteijns i Jay Spaulding "Women of the Zar and Middle-Class Sensibilities in Colonial Aden: 1923-1932" u *African Languages and Cultures*, *Supplement: Voice and Power: The Culture of Language in North-East Africa*, No. 3, 1996, str. 171-189.

pobjegla s jednim od njegovih robova, neka joj proklinje majku kao dijete odbjeglih robova! Ona ne može odoljeti tim rasplamsalim ekstazama! (al-Ḥāriṯī, 2010: 171)

Zarifa slikovito opisuje prostor rituala zār kao mjesto slobode potlačenih i izopćenih pojedinaca. Zov ovog prostora slobode je neodoljiv jer se može posmatrati heterotopom koji Ngũgĩ Wa Thiong'o (2016: 6) smatra mjestom nesvakidašnje borbe za "ljudskost koja se promiče u neku vrstu testamenta" kojom se opire "protiv samog stanja zatvorenosti" . Pustinjski predio ispunjen zanosnim seansama koje su trajale po nekoliko dana reflektira brojne druge heterotopijske osobenosti. Nedvojbeno je riječ o mjestu izvan (stvarnog ili dominantnog) mjesta. Nadalje, to je mjesto koje se mistificira, "prešućuje" i "tabuizira" (slično greblju). Konačno, ritual zār je saturnalija u kojoj se opovrgavaju plemenske vrijednosti, a dominanta norma, u ovom slučaju, ona plemenska, predstavlja u drukčijem svjetlu. Subverzivnu funkciju koju al-Avafi ima u odnosu na Maskat krajem dvadesetog stoljeća, pustinjski zār je obavljao decenijama prije toga, ali u odnosu na al-Avafi. Bitna je činjenica da prostor rituala zār signalizira heterogenost al-Avafiija, unatoč samoproklamiranom tradicionalizmu i krutim plemenskim normama. Na taj način usložnjava se semantika dominantnog toposa u romanu.

Avion i pustinja u kojoj se odvija ritual zār nedvojbeno pojačavaju heterotopijske vrijednosti al-Avafija. Ovi prostori naglašavaju heterotopologiju romana u cjelini. Osnovni konstituenti spomenutih mikroheterotopa jesu sloboda ili "slobodno djelovanje" te "rudimentarna samorefleksija" koji u konačnicu osiguravaju "rekonstitucija samoga sebe" kao što se zorno vidi na primjerima Abdullaha dok leti avionom i Zarife za vrijeme trajanja rituala.[46] Činjenica da se na

[46] Opširnije o samorefleksiji i slobodnom djelovanju kao karakteristikama heterotopija pogledati u: Srđan Prodanović i Predrag Krstić: "Javni prostor i slobodno delanje: Fuko vs. Lefevr", *Sociologija*, vol. LIV, No 3, Sociološko naučno društvo Srbije, Beograd, 2012, str. 423-436.

prostoru rituala zār naglašavaju sloboda i nesputanost gradira njegovu heterotopičnost i priskrbljuje mu odlike trećeprostornosti. Ovaj pojam inaugurira Edward W. Soja (1996: 74-82) u svojoj studiji *Thirdspace: Journeys to Lost Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. On ustvari unapređuje već spominjani Lefebvreov prostorni model kao konstrukta moći. Soja tako razvija prostornu trijadu. Prema njemu postoji Prvoprostor koji predstavlja objektivni, fizički ili stvarni prostor koji se doživljava izravno, dok Drugoprostor predstavlja subjektivni, mentalni i imaginarni prostor u kojem se saobražavaju prostorne reprezentacije prostora i kognitivni načini njegove konstrukcije. Najvažniji član Sojine trijade jeste *Trećeprostor* kao društveni prostor koji se živi i promatra kao krajnji efekt de/konstrukcionističkih alteracija prvoprostornosti i drugoprostornosti. Pustinja u romanu *Mjesečeve dame* promeće se u *Trećeprostor* za vrijeme rituala zār jer tada nedvojbeno postaje "spacij nesvakidašnje otvorenosti, mjesto kritičke razmjene u kome se geografska imaginacija može proširivati i obuhvatati mnoštvo perspektiva koje su ranije epistemološki arbitri smatrali nepomirljivim i nespojivim" (Soja, 1996: 5).

***

Provincijski gradić al-Avafi djeluje kao kompleksan heterotop u romanu *Mjesečeve dame.* Riječ je o rubnom prostoru (samo)propitivanja identiteta, društvenih ideala i egzistencijalnih pitanja. Al-Avafi simbolizira svojevrsno vrijednosno zrcalo glavnog grada kao proklamirane utopije. Jedna od njegovih primarnih funkcija jeste "stvaranje prostora iluzije koji razotkriva kako je sav realni prostor još iluzorniji zajedno sa svim mjestima u kojima je život fragmentiran" (Foucault, 1997: 335). To vidimo u razbijenim narativnim slikama sudbine glavnog junaka koje potvrđuju

da njegov zavičaj "nije heterotopija privida, nego kompenzacije" (Foucault, 1997: 335) u čijim se okvirima saobražava promovirana besprijekornost glavnog grada i manjkavost provincije. Usljed toga na kraju romana Abdullaha spoznajemo kao "decentriranog, rizomatičnog, neukorijenjenog, zapravo nomadskog subjekta, upletenog u heterotopijsku mrežu osporavanja odnosa moći i hijerarhije" (Briski Uzelac, 2013). Slično je i s ostalim likovima čije putanje određuje al-Avafi, baš kao što to Mjesec čini svojim satelitima ili damama kako to aludira naslov romana. Silnice heterotopijskog zavičaja stvaraju rupture na prividno savršenom prostoru novoga života u metropoli. Štaviše, njihov identitet ucjeljuje se jedino u spletu urbanih fraktura i sjena zavičaja. Sudbina likova reflektira bitne postmodernističke aporije i to kroz konačnu spoznaju da su tragovi prošlosti uvijek prisutni, te da se, kazano Derridinim rječnikom, "iz društvene svijesti nikako ne može prognati povijest i minule ideologije" (Sim, 2001: 39). Dominantni heterotop romana, gradić al-Avafi, navedenu tvrdnju mnogostruko potvrđuje. Konačno, heterotopijski potencijal pluralizira se isticanjem trećeprostor, aviona i pustinje za vrijeme rituala zār, unutar kojih se glavnim likovima pruža prilika za samoidentifikaciju i slobodno djelovanje.

SPECIFIKUM PALESTINSKOG ROMANA

Singularnost palestinskog romana u XXI stoljeću proizlazi iz činjenice da on nastaje iz pozicije političkog i ontološkog "nepostojanja": iz života koji je administrativno zabranjen, teritorijalno razmrvljen te trajno izložen režimima cionističkog nasilja i okupacije lokalno, odnosno stavljen pod potpunu kontrolu Imperija u globalnom kontekstu. U takvom kontekstu, pripovijedanje nije tek estetski čin, nego praksa očuvanja subjektiviteta i arhiviranja onoga što se sistematski briše: imena, mjesta, pamćenja, prava na kretanje i na puku egzistenciju. Kako genocid u Gazi zorno pokazuje, paradoks našeg doba jeste da je sama stvarnost često brutalnija od fikcije. Dok je roman uobičajeno bio prostor imaginacije, pripitivanja i "igre bijega", palestinsko iskustvo danas prisiljava književnost da se povuče prema šutnji, minimalizmu i fragmentu, jer dokumentarno već zvuči kao "nevjerovatno", a fikcionalno kao nedovoljno. Zato palestinski roman sve češće premeće uloge. On ne fikcionalizira da bi pobjegao od realnog, nego konstruira formu koja može izdržati realno, kao etički okvir u kojem se nasilje imenuje, a život se pokušava vratiti jeziku, dostojanstvu i mogućnosti smisla.

Huzama Habajib i ženske teksture egzila

Huzama Habajib (Ḥuzāma Ḥabāyib, r. 1965) palestinska je književnica, kolumnistica i prevoditeljica, rođena kao izbjeglica u Kuvajtu, gdje je i odrasla. Diplomirala je englesku književnost na Univerzitetu u Kuvajtu, a još tokom studija započela je intenzivnije književno i novinarsko stvaralaštvo. Pisala je poeziju, kratku prozu i publicističke tekstove. Nakon izbijanja Zaljevskog rata 1990. godine, s porodicom odlazi u Jordan,

gdje radi kao nastavnica i prevoditeljica. Njen rani opus dominantno je obilježen poezijom, a posebno istaknuta jeste zbirka *Prosjačenje* (*Istiǧdā',* 2009). Paralelno s poezijom objavljuje nekoliko zbirki kratkih priča, među kojima je najutjecajnija *Čovjek koji se ponavlja* (*al-Raǧul alladī yatakarrar,* 1992). Konačno, Habajib se afirmirala romanom *Korijen žudnje (Aṣl al-hawā,* 2007), a onda je uslijedio izuzetno uspješan roman *Prije nego kraljica zaspi* (*Qabl an tanām al-malika*, 2011). Središnje mjesto u njenom opusu zauzima roman *Baršun (Muḫmal,* 2016), fokusiran na iskustva i egzistencijalne napetosti života u palestinskom izbjegličkom kampu. Ovaj je roman je 2017. godine dobio nagradu Naguib Mahfouz Medal for Literature. Danas živi u Ujedinjenim Arapskim Emiratima.

Roman *Prije nego kraljica zaspi* koncipiran je kao intimna "noćna" knjiga sjećanja: Džihad, sredovječna Palestinka u dijaspori, svake noći pripovijeda kćerki Maliki (ar. *kraljica*) vlastitu životnu priču u trenutku kada se Malika sprema napustiti dom zbog studija u inostranstvu. Taj okvir, u kojem se majčin glas obraća kćeri koja odlazi, otvara lanac retrospekcija u kojima se porodična historija i historija progona i raseljavanja stapaju u "koloplet pamćenja" prema kojem život nije ono što je proživljeno, nego ono što se pamti i kako se pamti. Džihad je fokalna tačka pripovijesti. Rođena kao djevojčica koju su roditelji "čekali" kao dječaka, odrasta odgajana kao "najstariji sin" te rano preuzima teret odgovornosti, uključujući finansijske brige porodice. Njena kćerka Malika primarni je adresat priče. Njen odlazak emocionalni je okidač koji pokreće majčino pripovijedanje i razotkriva napetosti između generacija, identiteta i budućnosti. U romanu porodični krug (otac, majke/nane, rodbina) prikazuje se kao "mreža" u kojoj se prelamaju ljubav, izdaja, stid i solidarnost, a posebno se ističe očevo neprihvatanje odgovornosti. Zaplet se gradi oko ponovljenih raseljavanja i unutarnjih "mikro-kriza" koje ona proizvode. Djetinjstvo i mladost Džihad vezani su uz

palestinsku zajednicu u Kuvajtu. Iako to izgleda kao idealan prostor za palestinske prognanike, sablast Zaljevskog rata ponovo progoni prognane, nakon čega porodica pokušava obnoviti život u Jordanu, da bi kasnije Džihad završila svoju odiseju u Dubaiju. Roman stoga sadrži brojne autobiografske elemente. Kritičari posebno ističu da roman polazi od "drugog odlaska" (izlazak iz Kuvajta), čime se dijaspora prikazuje kao složena svijest o privremenosti i stalnoj mogućnosti ponovnog iščupavanja (Rāmī, 2008). U neprestanom kretanju kroz različite prostore, Džihad pokušava spojiti obrazovanje, rad i brigu za porodicu. U jednom trenutku počinje pisati (na univerzitetu u Kuvajtu), ali rat i raseljavanje prekidaju i preusmjeravaju njenu kratku kreativnu autonomiju.

Struktura pripovijedanja namjerno je "meandrirajuća", kao sjećanje, i dugo kruži oko emocionalnog središta pripovijesti, dok se u međuvremenu akumuliraju portreti rodbine, sitni rituali, komične epizode i strategije preživljavanja. Jedno od najprepoznatljivijih motivskih "čvorišta" jeste štednja. Naime, porodica glavne junakinje opstaje zahvaljujući štednji, ali i nepisanim pravilima te tihoj raspodjeli novca i tereta svakodnevice, mreži sitnih dogovora, prešutnih odricanja koja se rijetko izgovaraju naglas.

Roman *Prije nego kraljica zaspi* prije svega portretira dijasporu kao vremensku patologiju: život u "privremenom" koje se neprestano produžava u prostoru gdje se dom uvijek doživljava kao stanica, a ne kao pravo, odnosno "kuća daleko od zavičaja" (Brah, 1996: 25). Ono što se na površini čita kao porodična priča zapravo je povijest identiteta koji se iznova prekida i "zašiva". Međutim, Habajib ne nudi nostalgiju kao utjehu, nego pokazuje kako nostalgija funkcionira kao obaveza. Ona disciplinira, oblikuje moral i ukazuje na nadu nakon što se prividno utočište uruši. Tako kolektivno pamćenje onih čija država ne postoji ili nema pravo da postoji postaje rodno delegiran posao. Majke i nane nisu samo "likovi", nego

institucije kulturne reprodukcije, nositeljice rituala, jezika, čednosti, kućne ekonomije i porodične reputacije. No to im ne priskrbljuje izlazak iz marginalne pozicije. Habajib time sofisticirano dekonstruira patrijarhalnu logiku: zajednica traži da žena bude arhiv, ali joj ne garantuje slobodu interpretacije tog arhiva.

Bitna tematska os roman jeste i pamćenje kao naslijeđena trauma, odnosno "postpamćenje". Glavna junakinja mora pamtiti ono što nije proživjela, a upravo ta obaveza proizvodi unutarnju rascijepljenost. Džihad u jednom trenutku kazuje svojoj kćerci: "Kazali su mi da pamtim Palestinu, ali me niko nije naučio kako da budem Palestinka" (Ḥabāyib, 2011: 94). Marianne Hirsch (2012: 5-6) definira postpamćenje kao „odnos koji "generacija poslije" ima prema ličnim, kolektivnim i kulturnim traumama onih koji su došli prije prema iskustvima kojih se "sjećaju" samo putem priča, slika i ponašanja među kojima su odrasli... Ono odražava neugodnu oscilaciju između kontinuiteta i prekida". Odnos između Džihad i Malike ilustrativan je primjer ovog procesa. Nadalje, roman sugerira da je identitet dijaspore često sastavljen od tuđih rana. U takvom kontekstu, "domovina" postaje afektivni predmet koji se prenosi kroz priče, mirise, predmete, zabrane i koji se "lijepi" za subjekt, oblikujući ono što može željeti i kako smije biti sretna (Ahmed, 2004: 68). Sjećanje se tako preobražava od sadržaja u režim postojanja.

Primjetno je da autorica insistira na "anti-sloganskoj politici" svakodnevice. "Velika" historija ulazi u roman kroz kuhinju, uštođevinu, malu računicu preživljavanja i mikro-poniženja, a ne kroz deklaracije. Time se privatno ne depolitizira, nego se pokazuje kao mjesto gdje politika najdublje djeluje, a to je ono što u raspodjeli brige, u ekonomiji stida, u klasnom talogu navika (Lefebvre, 1991: 240). Habajib u tom smislu kreativno bilježi "sitne strukture" pokazujući kako se moć reproducira kroz rutine, a otpor pojavljuje kao

taktičko pomjeranje unutar rutine, a ne kao spektakl. Može se kazati da ona pri tom pokazuje da je ponekad najzorniji feministički gest ostvarenje prava na unutarnji prostor (san, priča, vlastita verzija sebe), ondje gdje kolektiv stalno traži da žena bude "funkcija" zajednice.

Gledano iz upravo perspektive feminističke teorije, roman posebno osvjetljava i pitanje ženskog glasa i njegove legitimacije. Roman je formiran kao intimno obraćanje (majka – kćer) mnogostrukih subalterna, jer se iza privida porodične intimnosti otvara pitanje ko smije govoriti, u kojem registru, "s kakvom sviješću o glasu može govoriti podređeni", i pod kojim uvjetima zajednica priznaje taj govor kao "pristojan" ili "ispravan" (Spivak, 1988: 274). Nadalje, motiv "kraljice" treba čitati kao estetsko-politički vrhunac feminističke otpornosti. Za autoricu i njene junakinje imaginacija postaje jedini suveren prostor: "U svojim snovima, bila sam kraljica bez granica, bez sjećanja, bez izgnanstva. Nisam pripadala ničemu, a to je bila sloboda" (Ḥabāyib, 2011: 94). Konačno, ako je dijaspora režim prisilne pripadnosti (moraš pripadati da bi bio "ispravan"), onda san o kraljici, vladarici bez granica, pa i bez diktata pamćenja simbolizira paradoks slobode koja u svojoj punini znači nepripadnost.

Kao u prethodno analiziranom romanu, Habajib u njenom najuspjelijem djelu *Baršun*, progovara o Palestini iz krupnog plana, odnosno iz srijede Palestinske tragedije. Ona radije bira pogled iskosa i pripovijedanje iz prividne sigurnosti zbjega, preciznije logora, a sve da bi osvijetlila i palestinske živote izvan neposrednih zvjerstava izraelske tanatopolitike. Roman *Baršun* tako gradi intimnu, "neheroiziranu" palestinsku priču o svakodnevici izbjegličkog života. Radnja je smještena u izbjegličkom kamp u Jordanu i fokusirana je na ženske živote, tijela, rad i žudnju, često potisnute iza "velikih narativa" politike. Roman je koncipiran kao pripovijest koja se formalno odvija u jednom danu, dok se kroz gustu mrežu

sjećanja i digresija otvara čitav životni luk junakinje i njezine zajednice. U tom danu, Hava, krojačica iz kampa, nalazi se u trenutku kada "planira novi početak", ali se taj početak ne može ispričati bez rekonstrukcije svega što ga je učinilo mogućim i krhkim: djetinjstva u nasilju, tegobne mladosti, prisilnog braka, teškog rada kao oblika preživljavanja i kasne ljubavi koja se, upravo zato što je kasna, pojavljuje kao radikalan čin samopotvrđivanja. Taj čin rekonstrukcije prije nove životne stranice pretvara roman u višegeneracijsku pripovijest s velikom galerijom likova, u kojoj je Hava presudna ili gravitacijska tačka. Mjesto radnje jeste jedno od najvećih stjecišta palestinskih izbjeglica, Buk'a (al-Buq'a), nedaleko od Ammana. To je podij koji Habajib pretvara u živopisnu scenu "Palestine" izvan Palestine. Logor Buk'a, danas jedan od najvećih palestinskih geta u Jordanu i šire, od nekadašnjeg malog, privremenog sabirnog centra prerastao je doslovno u grad, a taj grad nakon sedam decenija u sebi sakrio vascijeli "kosmos" ljudskih priča i sudbina. Istovremeno, u tom svijetu patrijarhat ne djeluje kao apstraktna ideologija, nego kao mikro-fizika moći kroz brak, stid, nadzor i nasilje. Habajib nam iz tog "zasvodnjenog obilja" odabire životnu priču Have Bint Musa. Poput većine žena u logoru, Hava ima tegoban život koji se sastoji od bezbrojnih kućanskih poslova i borbe za goli život u "košnici logora". Međutim, ona je talentirana, izdržljiva, često prisiljena da "odrasta unaprijed" i da brine o drugima, dok uči dopuštati sebi vlastitu senzualnost i pravo na radost.

Najveća Havina briga jeste fizički spojena, a duhovno razorena porodica. Njen suprug Nazmi, za kojeg se udala protiv svoje volje, tipični je primjer tradicionalnog muškarca koji porodične zakone i atmosferu kroji pesnicama i kaišem bez objašnjenja ili emocija. Hava i njena kćerka Aja redovne su mete Nazmijevih frustracija i zlovolje. Sin Qays vremenom postaje očev preslik produbljujući tako Havin očaj i beznađe,

a to su osjećaji i slike koje je naslijedila iz svoje porodice u kojoj je još veću tiraniju provodio otac Musa nad njenom majkom, Havom i njezina dva brata. Havino uvjerenje u nasljednu i neizlječivu bolest palestinske porodice promijenit će susret s gospođom Kamar. Gospođa Kamar jedina je udovica u logoru koja ima nezavisan život jer je se bavi krojenjem. Hava biva fascinirana izgledom, držanjem i životnim stavom žene čije brojne vršnjakinje u logoru jedino priželjkuju "lahku smrt i mnogo svijeta na dženazi". Hava u njoj vidi snagu života i mogućnost da se "može plivati i uzvodno", te od nje traži da je poduči krojenju. Brojni sati podučavanja krojačkom zanatu u potpunosti zbližavaju Havu i gospođu Kamar, te se njihovi sastanci pretvaraju u putovanja magičnim svijetom ispunjenim stihovima čuvene pjevačice Fajruz, kazivanjima o Romeu i Juliji, te mirisima i bojama raznovrsnih tkanina od kojih svaka ima posebnu priču koju gospođa Kamar pripovijeda "ponovo rođenoj" Havi. Hava se ubrzo oslobađa nasilnog supruga i pronalazi Munira, svoju pravu ljubav, te na taj način potire granice fantazije i zbilje, a to je prvorazredni čin postojanja svakoga Palestinca.

Priča glavne junakinje počinje u kući ispunjenoj siromaštvom i strahom. Otac Musa dominira domaćinstvom kao fizička prijetnja i sjena užasa, a roman kroz slike porodičnog nasilja bez eufemizama pokazuje kako se ženska tijela pretvaraju u "teritorij" na kojem se ispisuje moć. U takvoj matrici Hava rano razvija strategije preživljavanja koje nisu herojske nego disocijativne, gotovo tehničke: način da se "ne bude prisutan" dok nasilje traje. Takav je, uostalom, životni refleks i onih Palestinaca pod izraelskom okupacijom.

Spas se pojavljuje u krojačnici gospođe Kamar, gdje se rađa i centralni simbol: baršun, ne kao luksuz nego kao simbol za ono što je ženi u kampu najčešće uskraćeno: senzualnost, izbor, moć tkanja i prilika za "manufakturu". Tkanina je ovdje više od materijala: ona je imaginarij mogućnosti tijela

koje nije samo ranjivo/nježno, nego i živo, ponosno, "toplo". U tom kontekstu baršun postaje središnje semantičko sidrište romana. Habajib mu daje "aromu" topline, dostojanstva, "želja i žudnji", "zrelosti ljubavi i dobi", "čiste puti" i "znoja požude". To bi mogla biti i jedna od ključnih poruka romana: u svijetu oskudice, senzualnost nije luksuz nego ontološki dokaz da subjekt još uvijek posjeduje vlastito tijelo i neku vrstu izbora. Baršun daje mogućnost "orijentacije" junakinji. Usmjerava njen pogled, olakšava pamćenje i budi nadu ka mogućnosti drukčijeg života. Istovremeno, baršun reflektira i zanimljivu (političku) estetiku: pravo na lijepo, na dodir i na izbor, u prostoru gdje se ženski ukus često proglašava suvišnim ili sramnim. Havino poistovjećivanje nove stranice života s nježnošću baršuna pokazuje da želja nije "bijeg od stvarnosti" nego jedan od rijetkih načina da se stvarnost ne prihvati kao konačna presuda.

To se potvrđuje i u momentu kada se zaljubljuje u Munira, te njihova ljubav u kampu ne djeluje kao romantični dekor nego kao spasonosna destabilizacija nasilnog/patrijarhalnog poretka. Huri Musa (2023: 183) primjećuje da roman *Baršun* "drukčije predstavlja palestinski izbjeglički kamp u odnosu na velik dio kanonizirane palestinske proze druge polovine XX stoljeća: umjesto 'velike' političko-revolucionarne naracije fokus prebacuje na mikro-živote, afekte i socijalnu materijalnost kampa, naročito iz ženske perspektive". Upravo na tom konceptualnom raskrižju, snažno se otkriva identitet palestinske žene trajno obilježene iskustvom logora:

> Hava je tada pri put vidjela muškarca kako plače i uvjerila se da su tužni muškarci najljepši. Također, tada je po prvi put osjetila da je ona nešto više od puke žene; da je žena koja voli; žena koja je privlačna; žena koja je poželjna; žena koja se predaje samo onom za čim žudi; žena koja želi samo život kojeg je grčevito zgrabila; žena za čijom toplinom se čezne u inat danima studeni, tuđine

> i praznine; žena koju sažalijevaju zbog manjka ljubavi u njenoj prošlosti; žena koja je sretna zbog dugotrajne strpljivosti koju je imala u minulim danima; žena kojoj će biti oprošteno jer je odveć premalo progovarala o ljubavi, čežnji i tjeskobi u grudima. (Ḥabāyib, 2016: 113)

Zanimljivo je da Habajib započinje roman meteorološkom ekspresijom koja nije puki ambijent nego poetika svijeta: kiša "nije bila krotkog raspoloženja", ona udara, probija, "krvari crnu vodu", a kanalizacija izbacuje vlastiti sadržaj na ulice (Ḥabāyib, 2016: 7). Ta početna slika kondenzira važnu poruku romana: egzil i kamp nisu samo politička činjenica nego materijalna svakodnevica koja proizvodi različite afekte: strah, gađenje, umor, ali i tvrdoglavu vitalnost. Biopolitička atmosfera sučeljava se s fenomenom otpora, pa se u suženom prostoru limitiranosti preživljavanje gradi iz sitnih činova koji ženu čine subjektom čak i onda kada je sistematski tretirana kao višak.

U toj nesvakidašnjoj dijalektici stege i otpornosti, u romanu se bespoštedno razotkriva i biopolitika poniženja, odnosno ona "sitna" institucionalna okrutnost koja proizvodi klasno-rodnu hijerarhiju kroz tijelo. Naprimjer, u epizodi s liječnicom, Havu "pregledaju" s distance, dotiču "lenijarom", a stolica na kojoj je sjedila briše se maramicom natopljenom alkoholom, da bi se uklonili Havini tragovi ili "stjenice" (Ḥabāyib, 2016: 82). Ilustrativan je to primjer ili presuda o kontaminiranosti glavne junakinje koja se "drznula" iskrojiti vlastitu priču. U feminističkoj perspektivi, ovo je scena abjekcije. Društvo proizvodi "prljavo tijelo" kao granicu vlastite pristojnosti (Kristeva, 2024: 190). Ali, istovremeno je i scena moći: institucija zdravstva ne liječi samo kožu nego potvrđuje društveni poredak, gdje se izbjegličko i siromašno žensko tijelo smije dodirnuti tek posredno, preko alata i sa sigurne distance. Roman *Baršun* pokazuje da su životi u kampu ne samo odveć "lomljivi" nego i sistematski izloženi

režimima koji odlučuju šta vrijedi kao život dostojan brige. To nam pokazuje da se nasilje u privatnom prostoru (Nazmi i Musa) ne definira kao "izuzetak" nego kao infrastruktura patrijarhalnog poretka. Autorica sofisticirano pokazuje kako se "patrijarhalna pogodba" često nameće kao jedini okvir opstanka, ali i kako se subjekt formira upravo u trenucima kada odbije da se njegova bol prevede u šutnju ili "normalnost". Kada se Hava suprotstavi nasilnom mužu i slomi njihov bračni krevet, u romanu nastaje simbolički i materijalni rez. Junakinja uništava predmet koji je istovremeno bračna institucija i mjesto zaraze i time vraća tijelu pravo na granicu. Tada sebi osigurava mogućnost odlaska, odnosno prelaska na drugu stranu. Tim činom stvara se privatni, ženski prostor izvan muške kontrole. To je skoro utopistički prostor krojačnice gospođe Kamar u kojem uvrede i nasilje zamjenjuju pjesme Fajruz i slobodan govor o svemu što nije dopušteno u javnim prostorima logora. Konačno, roman afirmira "kasnu ljubav" kao etiku budućnosti. Munirov plan da izađe iz kampa, koji je postao greblje, a kuće "oskrnavljene grobnice" (Ḥabāyib, 2016: 333), nije samo želja za boljom adresom, nego težnja da se život izvuče iz stanja privremenosti i smrti. Kada Munir pred Havom iscrta kuću, s posebnim prostorom za krojačnicu, Hava spoznaje trajnost njegove ljubavi i posvećenosti da se sačuva "mjesto slobode" i mikroprostor otpora učini zalogom neke svjetlije budućnosti.

Konačno, roman *Baršun* može se čitati kao kontranarativ palestinskog iskustva. U njemu se ne previđa niti negira breme historije, ali odbija da se ženski životi svedu na simbol nacionalne patnje. Umjesto toga, on insistira na punini ženskog subjekta, na tijelu koje trpi, pamti, radi, opire se, želi, voli i stari, te pokazuje da je upravo ta punina najdublji oblik otpora. Centralni motiv, baršun, nije samo ukras ili simbol, nego način i tekstura kroz koje se pripovijeda dostojanstvo onih koje su historije navikle dodirivati lenijarom, s distance.

Poetika minimalizma: detalj, kamuflaža i režimi (ne)izrecivog u romanima Adanie Šibli

Adania Šibli (ʿAdaniyya Šiblī) palestinska je književnica i esejistica. Rođena je 1974. godine u mjestu Šibli–Umm al-Ganam u Gornjoj Galileji. U savremenoj arapskoj književnosti afirmirala se kao autorica izrazito zgusnutog, minimalističkog pripovjednog postupka koji etički naboj proizvodi kroz preciznu kompoziciju "sitnog detalja", minimalistički narativni stil i napet odnos između jezika i režima moći. Paralelno s književnim radom razvija i akademsku karijeru: doktorirala je medijske i kulturalne studije na University of East London, a od 2013. godine djeluje kao gostujuća profesorica na Odsjeku za filozofiju i kulturalne studije Univerziteta Birzeit u Palestini. Napisala je romane *Dodir* (*Masās,* 2002), *Svi smo podjednako daleko od ljubavi* (*Kullunā baʿīd bi ḏāt al-miqdār ʿan al-ḥubb*, 2004, zatim *Sporedni detalj* (*Tafṣīl ṯānawī*, 2017), te najrecentniji roman *Kamuflaža* (*Tamwīh*, 2025). Roman *Sporedan detalj* bio je finalist za nagradu National Book Awards 2020. i ušao je u širi izbor za nagradu International Booker Prize 2021 Šibli je, uz to, dvostruka dobitnica nagrade A. M. Qattan Foundation za mlade autore (za romane *Dodir* i *Svi smo podjednako daleko od ljubavi*) što dodatno potvrđuje njenu ranu kanonizaciju u palestinskoj i arapskoj književnosti generalno. Šiblijeva je objavila i djelo *Dispositions* (2012) koje istražuje pojam kretanja u radovima savremenih palestinskih vizuelnih umjetnika, te uredničko-koncepcijski projekt *A Journey of Ideas Across: In Dialog with Edward Said* (2014).

Politike taktilnosti i udaljenosti

Roman *Dodir* pripada onoj liniji savremene arapske proze koja "radnju" namjerno razgrađuje u niz mikroscena, osjeta i

fragmenata sjećanja, pa se čitanje odvija kao putovanje kroz raspadnute komadiće iskustva, a ne kroz klasično vođenu fabulu. U središtu je neimenovana palestinska djevojčica, najmlađa od devet sestara, čiji svijet spoznajemo preko dodira i naglih preklopa narativnih slika. Narativni prizori nižu se kao da su organizirani oko elementarnih kategorija iskustva. Tako je roman razdijeljen na cjeline naslovljene "Boje", "Tišina", "Pokret", "Jezik" i "Zid", pri čemu se pripovijedanje pomiče naprijed-nazad u vremenu i "od mjesta do mjesta", a središnja porodična trauma prikazuje se parcijalno i povremeno je osvijetljena. Uprkos svojoj nelinearnosti, fabularni luk može se (u)pratiti. Djevojčica se na početku pojavljuje uz ogromni rezervoar za vodu, u sceni gdje boja, hrđa i svjetlost postaju "gramatika" svijeta prije njegova imenovanja. Potom se otvaraju porodične pukotine (naglašava se očeva nevjera), a zatim dolazi smrt brata i rituali žalovanja (sahrana, odjeća, pritisak tijela u gomili), koji razaraju dotadašnju kakvu-takvu ravnotežu mnogočlane porodice. U pozadini su rasuti događaji kolektivne historije, Sabra i Šatila se od tragičnih toponima kod djevojčice pretvaraju u opsesivni znak, intimnu ranu, a ne oficijelni diktat.

Likovi su u funkciji emocionalnih i etičkih silnica više nego psiholoških portreta u realističkom smislu. Djevojčica (bez imena) biva svijest tek u nastajanju, majka stacionar tuge i nesreće, otac simptom patrijarhalnog (ne)reda, sestre objekti tradicionalističkih transakcija, odnosno rane i hitne udaje, a brat semantičko sidrište teksta kako zbog pogibije, tako i zbog pozicije na raskrižju prisutnosti i odsutnosti. Zaplet se, dakle, ne gradi intenziviranjem događaja nego produbljenjem otuđenja. Djevojčica rano uviđa razlike između književnog i govornog registra, zamršenosti očevih knjiga, te sve jasnije osjeća da je jezik nesiguran, da je tišina uvijek već ispunjena šumovima, te da se tijelo (koža, uho, pogled,

hod) pretvara u instrument koji registrira nasilje svijeta čak i kada se ono ne izgovara.

Poetika fragmenta prožima roman *Dodir*. Šiblijeva u njemu insistira da "svakodnevno" u prostoru permanentne prijetnje nije neutralno. Sitne taktilnosti (hrđe, trave, boje, zvuka) postaju jednako "teški" kao i nacionalne tragedije, jer upravo kroz njih glavna junakinja uči kako se živi pod historijom koja ne prestaje. Nadalje, roman uspostavlja djevojačku perspektivu kao epistemološki otpor, pa umjesto patosa i deklaracija, dobivamo ekonomiju rečenice koja deheroizira i "denarativizira" pamćenje, pokazujući da trauma često ne postoji kao priča, nego kao raspored senzacija koje se vraćaju i presijecaju. Konačno, iz ugla feminističke teorije, presudno je što se kolektivni poredak pojavljuje kroz kuću, porodicu i tijelo djevojčice: očinska moć i njene pukotine, majčina tuga kao emocionalna i religijska djelatnost, sestrinske mijene rivalstava i solidarnosti, te brak kao "institucionalni izlaz" iz krize, formiraju rodno kodiran okvir u kojem djevojčica uči šta znači imati glas ili, pak, biti skrajnuta u tišinu. Upečatljiva je i simbolika posljednjeg poglavlja romana, "zid". Ta čvrsta struktura najprije je ograničenje, odnosno granica, ali ne samo kao ideološka ili okupatorska infrastruktura, nego i kao način percepcije i osjećanja. U romanu *Dodir,* zid predstavlja materijalnu arhitekturu cionističkog režima kojom se intima prisilno poravnava s geometrijom (hiper)kontrole, sve dok se subjektivnost ne nauči kretati po rubovima, gdje i dodir postaje etički rizik.

Roman *Svi smo podjednako daleko od ljubavi* građen je kao niz međusobno ovlaš povezanih vinjeta koje se dodiruju preko pisama, pogleda i slučajnih susreta, ali se rijetko zatvaraju u klasičnu, zaokruženu radnju. Fokus romana je na jednostavnom događaju: mlada žena, po nalogu šefa, piše pismo starijem muškarcu. Njegov odgovor potiče odnos koji se, barem isprva, doživljava kao ljubavna veza vođena isključivo

korespondencijom. No, autorica odmah "podmeće" ključna pitanja: šta ako pisma nikada ne stignu onome kome su namijenjena? Šta ako se "ljubav" od početka odvija u pogrešnoj adresi, u prekidu, u presretanju? Upravo tu ulazi jedan od rijetkih imenovanih likova, tinejdžerka Afāf, koja radi u pošti, otvara tuđa pisma, prosljeđuje sadržaj ocu, kolaboracionistu i prisvaja ono što joj se učini vrijednim, od nakita do "rječitih ljubavnih pisama". Na tom mjestu, roman prelazi u druge, mračnije predjele stvarnosti. Nesretno udana žena u četrdesetim zaljubljuje se u svog liječnika, ali je njegovo odbijanje potpuno slama. Usamljeni radnik u supermarketu opsesivno razmišlja hoće li prići nepoznatoj ženi na klupi. Razočarani muškarac sanja o osveti prošloj ljubavi. Likovi se, tako, dodiruju preko zajedničkog stanja usamljenosti, a ne preko istog zapleta. Ta narativna arhitektura, splet vinjeta koje se čas spajaju, čas raspadaju, nije slučajna. Preko nje Šiblijeva oponaša samu temu, ljubav kao pokušaj veze u svijetu u kojem su veze postale krhke, presretane, poništene.

Autorica u ovom romanu gotovo potpuno eliminira "poznatu" geografiju. Naime, u većini teksta ne postoje uobičajeni toponimi niti bilo kakvi "stabilni orijentiri" prostora. Riječ "Palestina" pojavljuje se samo jednom, i to u kada 'Afaf mora izbrisati toponim "Palestina" i zamijeniti ga s "Izrael" – gesta koja roman pretvara u precizan mikromodel političke moći: okupacija kao čin preimenovanja, prepisivanja i brisanja. Zaplet ne vodi prema razrješenju, nego prema varijacijama neuspjelog povezivanja. Arapski kritičari upravo zato naglašavaju temeljnu ideju da je roman anatomija osjećaja u kojima se ljubav pokazuje kao nešto što je možda nekad bilo moguće, a sada je postalo nedostupno, pa s njom propada i mogućnost "zajedničkog društvenog života" u njegovom poznatom obliku (Nāšif, 2013: 99). U tom ključu, naslov nije retorička dosjetka: "jednaka udaljenost" označava opće stanje afektivnog svijeta, u kojem se svi kreću oko ljubavi, ali je ne dosežu.

Suštinsko pitanje ima ničeansku auru i glasi: postoji li danas centar/ljubav, ili smo mi odveć "isprogramirani" da je ne ostvarimo. U tom smislu, roman *Svi smo podjednako daleko od ljubavi* nije "ljubavna novela", nego ozbiljno komponirana prozna meditacija o nemogućnosti veze među ljudima, među riječima, između imena i mjesta u svijetu gdje i u najintimnije činove pogubno prodire pritisak moći.

Razotkrivanje detalja i kamuflaže

Najpoznatiji roman Adanie Šibli *Sporedni detalj* komponiran je u dva dijela, razdvojena desetljećima, ali vezana jednim "neznatnim" podatkom koji postaje opsesivni šav između prošlosti i sadašnjosti. U prvom dijelu, pripovijest nas vraća u ljeto 1949, godinu nakon Nakbe, u vojni logor u pustinji Naqab (Negev), gdje izraelska jedinica etnički "čisti" prostor i uspostavlja graničnu zonu. U toj operaciji vojnici ubijaju grupu palestinskih nomada, a jednu djevojčicu iz domicilnog palestinskog plemena odvode u logor. Vojnici se brutalno iživljavaju nad djevojčicom, svirepo ubijaju i zakopavaju u pijesak. U drugom dijelu prelazimo u "sadašnjost" (početak XX stoljeća), gdje Palestinka sa Zapadne obale, iz Ramallaha, nailazi na sporedni novinski zapis o zločinu nad djevojčicom. Naratorka postaje opsjednuta detaljem da se ubistvo djevojke podudarilo s njenim rođendanom (Shibli, 2022: 63). Ovaj detalj postaje okidač koji je tjera da pokuša rekonstruirati šta se zapravo dogodilo.

U prvom dijelu središnja figura je neimenovani izraelski oficir, ekstremno hladan i pedantan, čija se svakodnevna rutina (higijena, oprema, raspored, disciplina) prelama s brutalnošću koju organizira ili dopušta. I njegova "zarobljenica", palestinska djevojčica, također, nema imena i upravo ta depersonalizacija dio je etičke jezgre romana. U drugom dijelu pripovijeda također neimenovana mlada žena iz Ramallaha. Njeni monolozi su (samo)ironični i anksiozni u isto vrijeme.

Zaplet romana reflektira dvostruko "kretanje". U prvom dijelu to je kretanje vojna patrola i logorska svakodnevica koja, u svom mehaničkom ritmu, vodi ka zločinu. U drugom dijelu, riječ je o opsesivnoj potrazi žene iz Ramallaha koja pokušava doći do mjesta i dokaza. U tom drugom dijelu roman se pretvara u napet (i nemoguć) poduhvat "pristupanja" istini. Uprkos brojnim restrikcijama, kontrolama i životnim prijetnjama, naratorica prati mape, prepoznaje izvorna mjesta koje je izraelska kartografija izbrisala, obilazi muzeje uz stalni rizik prelaska "crvene" linije. Kraj romana je neka vrsta narativne čakre. Umjesto katarze ili pravde, spoznajemo da se historija vraća kao obrazac, a nasilje neprestano kružni simulakrumom savremene tanatopolitike.

Sporedni detalj "razotkriva" izraelski mehanizam legitimiteta koji se uspostavlja opsežnom politikom brisanja i/ili čišćenja. Ono što se dogodilo može postojati tek kao "sporedan detalj" u muzejima pobjednika/kolonizatora, a život poraženih/starosjedilaca ostaje bez zapisa, bez jezika koji bi mu dao status dokazivog. Šibli upečatljivo pokazuje da se istina ponekad može tražiti samo kroz sitnicu, datum, predmet, miris, trag u pijesku, jer su "velike" priče već unaprijed zauzete ideologijom. Detalj postaje potpis postojanja i jedini mogući prorez kroz sistematsko poricanje. U feminističkom ključu, roman je i o tome kako se nasilje nad ženskim tijelom (u prvom dijelu) i ženska epistemološka upornost (u drugom) ogledaju u različitim vremenskim periodima. Junakinje romana istovremeno su žrtve i nositeljice pamćenja. I napokon, roman insistira na etički neugodnoj istini, svojstvenoj Šiblijevoj. Narativ ne mora donijeti iscjeljenje, on može pružiti samo precizniji uvid u to da se prošlost ne zatvara, nego traje u sadašnjosti kao ponavljanje, granica i stalna nesigurnost pripovijedanja.

Slične tendencije primjećujemo i u posljednjem romanu Adanie Šibli, *Kamuflaža*, koji je kompozicijski građen

kao niz prizora uokvirenih u četiri godišnja doba. I ovaj roman nema "pouzdanih" toponima, "preciznog" vremenskog razdoblja i uglavnom izbjegava vlastita imena, tako da se palestinsko iskustvo pojavljuje kao trajno stanje života pod pritiskom. Vrijeme teče, boje se mijenjaju, ali pritisak ne prestaje. Priča se otvara gotovo filmski: u automobilu su brat i sestra, dok ih jaka kiša i zamagljena stakla guraju u polje nesigurne vidljivosti; kufija leži na instrument-tabli kao znak koji može i štititi i kriminalizirati, a putovanje prema "pokretnom" kontrolnom punktu postaje psihološki tunel napetosti. Početna scena prikaz je svakodnevne taktike preživljavanja u Palestini. Brat traži da sestra sakrije kufiju prije izraelskog kontrolnog punkta, slijedi provjera identiteta i pretres, a hladnoća doslovno "ulazi" u automobil kroz otvoreni prozor, pretvarajući birokratsku proceduru u discipliniranje tijela. Kasnije, automobil biva kamenovan, i brat se brani paradoksalnim gestom "prepoznavanja": izvlači kufiju i maše njome, nakon čega se napadači zaustavljaju i nestaju – kao da isti znak istovremeno priziva opasnost i pruža minimalnu zaštitu, ovisno o tome ko ga čita.

Glavni likovi namjerno su reducirani na funkcije i uloge, čime Šiblijeva pokazuje izraelsku identitarnu manufakturu u kojoj su Palestinci tek administrativne etikete. Glavna junakinja u raznim fazama pojavljuje se kao "studentica", zatim "čistačica", pa "prevoditeljica", dok se drugi središnji palestinski lik pojavljuje kao "zatvorenik", potom "oslobođeni" i "student", pa "radnik", "nezaposleni" i "nadničar". Njihovi životi, presijecaju se ali ne dotiču. Oni postoje u istoj strukturi nasilja, dijele istu tvar svakodnevice, ali im je društveni svijet razlomljen tako da je i susret luksuz. U tom mozaiku pojavljuje se i "druga studentica", Izraelka ruskog porijekla, te učitelj hebrejskog, lik koji simbolizira kulturnu hegemoniju i "kamufliranje" moći kroz jezik.

Sukladno poetici Šiblijeve, zaplet nije linearan nego, ovaj put, "sezonski". Prizori prirode (bademi, masline, svjetlo i sjena, kiša i suša) funkcioniraju kao drugi, "tihi" narator, dok se ljudske epizode nižu oko kontrolnih tačaka, provjera, studiranja "u" institucijama moći, rada u ponižavajućim režimima i stalnog prevođenja, kako doslovnog, tako i metaforičkog. Šiblijeva, pritom, stalno kreira osjećaj da je ono što izgleda normalno zapravo nasilje u civilnoj odjeći: zahtjev za dokumentima, obavezna prilagodba odjeće i jezika, preusmjeravanje puteva, strah od pogrešne vidljivosti.

Poruka romana stoga nije "programska" nego strukturna. *Tamwīḥ* je pojam za više razina prikrivanja. Kiša i magla kamufliraju pejzaž, ali i otkrivaju kako se Palestinac kreće kroz svijet u kojem je jasnoća opasna. Kontrolni punkt prerušava političku dominaciju u administrativni ritual. Jezik (arapski i hebrejski) postaje polje borbe u kojem prevođenje/pretvaranje može biti i preživljavanje i brisanje, dok cijeli život pod okupacijom postaje egzistencija u stalnom "otkrivanju i kamufliranju".

Jezik i njegove (ne)moći

U poetici Adanie Šibli jezik je središnje mjesto na kojem se prelama kolonijalna stvarnost: ono što se može izreći, ono što se mora prešutjeti, i ono što se nasilno prevodi u tuđi rječnik moći. Zato njeni romani ne tematiziraju okupaciju samo na razini fabule, nego je upisuju u same "režime govora", u ritam rečenice, u prekid, elipsu i šutnju, kao da je narativna forma uvijek već određena iskustvom jezika koji je kompromitiran. U sljedećem autopoetičkom iskazu Šiblijeva najjasnije formulira tu poziciju, objašnjavajući kako je upravo specifično jezičko iskustvo pod okupacijom odredilo strukturu i stil njezinih romana, a posebno ona dva posljednja:

> U Palestini/Izraelu odrastate shvaćajući da je jezik nešto više od pukog sredstva koje se može instrumentalizirati za pričanje ili komunikaciju. On se može napasti, može se slomiti, može se zloupotrebiti. Pitanje je, kako vjerovati jeziku kada ti i on zadaje bol, kada te napušta i moraš se suočiti sa okrutnošću sam, bez riječi? To me je natjeralo da tragam za narativnim oblicima koje takav jezik može dopustiti, i beskrajnim mogućnostima koje može sakriti između svojih slojeva, i može proizaći iz ljubavi koju gajiš prema njemu, i ljubavi koju on još uvijek ima prema tebi. U stvarnosti, jezik je često istaknut jednim temeljnim oblikom, to je razumljiv i jasan racionalni narativ. Ali šta ako vam nedostaje sva sposobnost da to ostvarite; kakav će se onda jezik u tom slučaju pojaviti? Kako nastaviti pisati sa odsutnim jezikom i jezikom punim ožiljaka? Sva ova pitanja su me proganjala prije nego što sam počela pisati roman sa svim njegovim elementima; s jedne strane prateći narativne forme jezika koju možemo prihvatiti, a s druge one narativne forme koje omalovažavamo jer teško da ih možemo dosegnuti, a možda ih uopće i ne želimo dokučiti. Ako želimo da koristimo jezik forenzičkih istraga, mogu reći, *Sporedan detalj* je jednim dijelom istraživao književnu formu slijedeći otiske jezika kojem možemo pristupiti, a u drugom dijelu, prateći stope jezika kojeg ne možemo dosegnuti. Sada, nakon što sam završila pisanje, mogu bolje razumjeti ova pitanja koja su me dovela do književne forme i sadržaja ovog romana, uključujući narativnu strukturu i stil, koji su oblikovani specifičnim jezičkim iskustvom. (Shibli, 2024: 31-32)

U ovom citatu Šiblijeva radikalno pomjera pitanje jezika iz sfere *instrumentalnog sredstva* u sferu *političko-afektivnog polja borbe*. Jezik nije neutralni kanal pripovijedanja nego ranjivi entitet koji može biti "napadnut", "slomljen" i "zloupotrijebljen", pa subjekt pod okupacijom odrasta s iskustvom da ga povređuje upravo ono što bi trebalo da ga štiti, a to je riječ. Time se destabilizira prosvjetiteljska pretpostavka o "razumljivom i jasnom racionalnom narativu" kao prirodnom

obliku priče. Šiblijeva sugerira da je takav narativ često privilegija stabilnih poredaka, dok u stanju traume i kolonijalnog nasilja nastaju jezici ožiljaka koji su fragmentarni, zamuckujući, eliptični, puni praznina. Zato se roman *Sporedan detalj* objašnjava kao dvostruka formalna operacija: jedan dio prati "otiske" jezika kojem se može pristupiti (forenzičko, hladno, arhivsko, odnosno jezik izraelskog okupatora koji moć voli jer to mu priskrbljuje i "objektivnost"), dok drugi dio slijedi "stope" jezika koji se ne može dosegnuti (jezik žrtve/izbrisanog palestinskog subjekta, ono što ostaje izvan arhive i izvan stabilne rečenice). Ova podjela ujedno je feministička i dekolonijalna: feministička jer problematizira nasilje nad tijelom i nad mogućnošću da se tijelo narativno posjeduje, a dekolonijalna jer pokazuje kako kolonijalni režim ne okupira samo teritorij, nego i režime govora, pamćenja i dokazivanja. Autorica kroz sve romane gradi poetiku "ljubavi prema jeziku" koja nije romantična, nego etička. Za nju pisati znači ostati uz jezik čak i kad je ranjen, prihvatiti da priča može nastati upravo iz njegovih pukotina, iz onoga "između slojeva" gdje se skriva mogućnost otpora, ali i priznanje da se određene istine ne mogu artikulirati kao uredan, racionalan narativ bez ponovnog nasilja nad iskustvom.

Nadalje, Šiblijeva smatra da jezik pod okupacijom biva *ranjen* i "isprekidan" nasiljem, pa se književnost rađa iz iskustva *nemogućnosti pripovijedanja*. Stoga je i čin pisanja borba sa samim jezikom, u kojoj su centralna pitanja šta činiti s riječima kada naracija "ne funkcionira", kada je govor već unaprijed izložen sumnji, kontroli i poniženju? Konačno, šta raditi kada nas jezik izda? Za ovu autoricu jezik nije neutralan medij pripovijedanja nego ranjiva, gotovo "živa" supstanca u kojoj se palestinska egzistencija istovremeno održava i briše. Adania Šibli govori o jeziku kao biću koje može biti povrijeđeno, o strahu da će se jednoga jutra probuditi "bez jezika" (Shibli, 2024: 32), te o iskustvu da je jezik

u trenucima akutne historijske boli doista "napusti", pri čemu šutnja nije manjak hrabrosti nego pratilac boli i jedino mjesto koje književnost može etički prihvatiti (Freeman, 2023). U tom horizontu Šibli je posebno osjetljiva na "brisanja" koja prethode svakoj rečenici. Iz palestinskog iskustva, kako kaže, nastaje navika uklanjanja i negacije (od potiskivanja riječi "Palestina" do uklanjanja arapskih imena iz javnog registra: karte i znakovi), pa ona insistira da ne piše "o" nego "iz" tog nepodnošljivog stanja, tražeći formu u kojoj se jezik otkriva upravo "u šutnji pisanja" i u zamuckivanju naracije. Usporenost, ponavljanje i nesigurnost postaju metoda otpora prema autoritarnoj, "tečnoj" sintaksi moći. Šiblijeva jasno razbija iluziju da jezik može biti štit "protiv monstruoznog", koja je za nju razbijena jer jezik nije imun na genocid i potiranje – može se slomiti, oslabiti, izgubiti. Ona smatra da "ne vlada jezikom" nego da je jezik nju "savladao". Stoga "prihvatanje sloma jezika, njegove stvarne nemoći, omogućuje joj da nastavi raditi kroz decenije bola i rana nanesenih Palestini" (Weiss, 2025). Šiblijeva to naziva procesom "uzgajanja riječi" na sitnim prostorima, odnosno u sferi heterotopije. Tu se naslanja na ideju Aime Césaira (1990: 17) o "prednaučnom znanju" kao poetskom znanju, prema kojoj je poezija prostor prije gubitka, prije prisvajanja mnoštva, prije redukcije svijeta na jednu "objektivnu" istinu. Tako "uzgajanje riječi" postaje strategija popravke koja ne imitira univerzalističke institucije, nego vraća povjerenje u poetsko, u san, u emotivno kao legitimno znanje.

U tom kontekstu potrebno je poznavati i njena razumijevanja romana kao forme. Naime, Šiblijeva smatra da "klasični" roman (sa svojom autoritarnošću sveznajućeg naratora i linearnog kretanja koje imitira historijski teleologizam) dijeli polje s historijom i nacijom u doba evropskog univerzalizma (Halabi, 2014). Međutim, roman za nju nije statična forma. On je mjesto borbe, jer se njegova autoritetnost može

preobraziti iz autoritarne u nježnu i intimnu, iz totalizirajuće u pukotinsku. Njen ključni interes su praznine, šutnje i dinamika između onoga što je zapisano i onoga što ostaje nezapisano, ne kao dijalektička opozicija nego kao uzajamna potpora: riječ stoji i na onome što nije rečeno. Nacionalna naracija često proizvodi figuru "nacionalnog pisca" i "nacionalnog romana" kao centralnog autoriteta, a sadržaj je nerijetko izgovor da se sačuva autoritarna forma. Nasuprot tome, ona predlaže pomak od pisca u ich-formi ka nekoj vrsti polifonog "pisanja". Autor se ne postavlja u središte kao vlasnik kolektiva, nego se povlači pred mnoštvom riječi, glasova i prethodnih tekstova koji već žive u jeziku. U tom smislu "polifono pisanje" kod Šiblijeve nije tehnika koautorstva po sebi, nego ontologija jezika. Riječi imaju svoje živote "ne s tobom, nego s drugima", a pisac je samo prolazna tačka njihovog ukrštanja.

ROMAN I BUDUĆNOST

Budućnost označava pluralno polje alternativa, mogućih, vjerovatnih i poželjnih ishoda, ali i svjetonazora/mitova koji te ishode uopće čine zamislivim. Budućnosti se zamišljaju radi orijentacije u sadašnjosti. One također mogu biti mnogostruko kolonizirane, pretvorene u monopol jedne civilizacijske mašte, gdje drugi ulaze samo kao (za)ostatak. U XXI stoljeću budućnosti su sve manje "vremena koja dolaze", a sve više područja kojim se upravlja sigurnosnim politikama, infrastrukturom moći, algoritamskim modelima koji procjenjuju rizik i usmjeravaju ponašanja. Danas je budućnost mjesto raspodjele u kojem se spoznaje kome je dopušteno planirati i nadati se, a ko se tretira kao problem koji treba nadzirati i ograničiti. U književnom ključu, budućnost je, prije svega, tekst. Ona se ispisuje signalima, statistikama, mapama procjena i reklamama nade. Roman je stroj za čitanje tih znakova, ali i za njihovo kvarenje, jer uvodi višeznačnost tamo gdje sistem traži isključivost. Spekulacija nije bijeg, nego semiotika svijeta: način da prepoznamo šta nam se već događa pod maskom različitih sutrašnjica. Kroz distopije, utopije i različite narative o budućnostima, roman testira naše stvarnosti. On pokazuje kako jedna mala promjena u jeziku ili tehnologiji može radikalno preurediti cijeli život. Romani o budućnostima alternativne su arene koje aludiraju ko nam piše izlaz, a ko briše put.

UVOD

Moglo bi se kazati da je budućnost ušla u književnost istog trenutka kada je čovjek prvi put pokušao pripovijedati svijet oko sebe. U sutonu prvih zajednica, pred vatrom ili u zaklonu od nevremena, dok se nepoznato gomilalo s onu stranu svjetlosti, pripovijedanje nije služilo samo da objasni ono šta se desilo, nego da "pripitomi" ono što tek treba doći. Sasvim je sigurno da se čovjek u svojim prvim (samo) propitivanjima i kazivanjima pitao: "Gdje sam to ja?" i "Šta se ovo dešava?" Ali čini se da je neizbježno bilo i pitanje: "Gdje sve ovo vodi?" Stoga književnost uvijek, pa čak i kada tematizira prošlost, uvijek implicira horizont očekivanja, zamišljajući moguće ishode i alternativne sutrašnjice kao implicitne kategorije smisla. Tek s pojavom naučne fantastike ova imanentna "futuristička" dimenzija književnosti biva eksplicitno imenovana i institucionalizirana kao poseban žanr, naročito s početka dvadesetog stoljeća, kada se budućnost počinje zamišljati kroz diskurse nauke, tehnologije, te književne forme, ponajviše kroz roman.

Upravo tu napetost između duboke starosti futurističke imaginacije i njene kasne žanrovske artikulacije pokušao je precizno uhvatiti Darko Suvin (1965: 7), kada kaže da je znanstvena fantastika istovremeno i najmlađi i najstariji književni rod. Najmlađa je u smislu svojih modernih pretpostavki: njezine fabule, likovi i svjetovi često polaze od metoda i rezultata modernih i savremenih znanosti. Najstarija je, međutim, po svojoj književnoj funkciji: njen temeljni zadatak nije da "proriče", nego da proizvede spoznajni šok, da čitaoca dovede do očuđenja i dublje percepcije svijeta. Ona iz tog stava gradi fabulu koja uspostavlja drukčiji, alternativni svijet. Upravo je ta potreba da se stvarnost sagleda iz "drugog" ugla, da se misli preko granica poznatog, stara koliko i čovjek. Drugim riječima, Suvinov paradoks kaže da je

naučna fantastika moderna po svojim sredstvima (naučni imaginarij), ali prastara po svom porivu: da nas, kroz imaginarno, nauči da jasnije vidimo stvarno. Enigma (ne)znanja ili "začudnost spoznaje", prema ovom autoru, u srži su pripovijesti u budućnostima, jer u njima se gradi "alternativni imaginarij piščevoj zbilji" (Suvin, 2016: 17). Ovaj imaginarij u romanu, pak, najčešće se razvijao kroz dijalektiku utopijskog i distopijskog.

U dvadesetom stoljeću roman je postao dominantni žanr modernog (samo)razumijevanja. On je književna forma koja ne bilježi samo događaje nego i promjene u samoj strukturi života: u percepciji vremena, u jeziku, u društvenim odnosima, u tehnologijama moći. Ako je klasični roman bio "ogledalo društva", XX i XXI stoljeće ga pretvara u seizmograf društvenih ruptura. Otud njegove teme o ratovima, revolucijama, totalitarizmu, industrijalizaciji i masovnim medijima razlamaju linearnu sigurnost pripovijedanja. Tako se roman preusmjerava s mimetičke stabilnosti na formu koja može nositi rasap, fragment, traumu i paradoks. Zato modernističke i postmodernističke poetike (od struje svijesti do metafikcije) nisu tek stilske inovacije, nego odgovor na novu historijsku stvarnost u kojoj je budućnost postala radikalno neizvjesna. Dobar primjer su distopijski romani od Wellsovih, *Vremenski stroj* (1895) i *Rat svjetova* (1898), preko Zamjatinovog *Mi* (1924) pa sve do Huxleyovog *Vrlog novog svijeta* (1932). Njihovim stazama krenuli su sada klasici: Orwelova *1984* (1849), Herbertova *Dina* (1965), Saganov *Kontakt* (1985) te *Sluškinjina priča* (1985) Margaret Atwood. Konačno, recentni dobitnik *Bookera*, Paul Lynch u futurističkom romanu *Prorokova pjesma* (2023) pokazuje da distopijski učinak više ne traži daleku budućnost ni spektakularnu tehnologiju. Dovoljno je pratiti kako se autoritarizam uvlači u svakodnevicu i pretvara izvanredno stanje u rutinu.

Slične poetičke silnice primjetne su i u arapskim romanima XXI stoljeća. Budućnost u njima najčešće je pripovjedni prostor u kojem pisci ispituju granice sadašnjosti na klatnu utopije i distopije. Oni to čine ponekad kroz mit i apokalipsu (apokaliptične vizije, kraj svijeta), ponekad kroz političku maštu (utopije kao nacrti boljeg poretka), a ponekad kroz figure radikalno Drugog, što ću pokazati kroz nekoliko ilustrativnih primjera. No prije toga, potrebno se osvrnuti na teorijski okvir promišljanja budućnosti, a i duha vremena XXI stoljeća.

TRI SUTRAŠNJICE POSTNORMALNOGA SVIJETA

Imenovanje svijeta, umjetnost i horizonti budućnosti

Ima li smisla imenovati svijet u kojem živimo? Možda vrijedi barem pokušati. Naime, svako historijsko razdoblje proizvodi vlastiti vokabular samorazumijevanja. Imenovanje svijeta nije puki deskriptivni čin, nego epistemološki i imaginarni refleks. Ono omogućuje orijentaciju u vremenu, prepoznavanje dominantnih sila i artikulaciju iskustva koje još nema stabilan oblik. U trenucima dubokih transformacija, kada se postojeći pojmovni aparati pokazuju nedostatnima – javlja se potreba za novim imenima, metaforama i kategorijama koje mogu zahvatiti promijenjenu stvarnost.

Savremeni teorijski diskurs obiluje pokušajima takvog imenovanja. O XXI stoljeću se raspravlja kao o antropoceni (Crutzen i Stoermer), tehnoceni (Berthon i Donnellan), o likvidnim vremenima (Bauman), mrežnom društvu (Castells), novom mračnom dobu (Bridle), globalnom očuđenju (Lovins), dobu nadzornog kapitalizma (Zuboff) i sličnim konceptima. Svaki od njih nastoji zahvatiti jedan aspekt savremenog stanja, ali rijetko koji uspijeva ponuditi integralnu sliku svijeta obilježenog istovremenim krizama, ubrzanjem promjena i gubitkom povjerenja u stare obrasce normalnosti.

U tom kontekstu, koncept postnormalnih vremena pojavljuje se kao analitički okvir koji polazi od pretpostavke da je sama ideja stabilne normalnosti postala neodrživa. On ne opisuje samo "novo stanje", nego način na koji se svijet raspada, preslaguje i proizvodi proturječne signale koji onemogućuju linearnu orijentaciju u sadašnjosti i budućnosti.

Koncept ili teoriju postnormalnih vremena razvio je Ziauddin Sardar, oslanjajući se na ranije uvide postnormalne nauke Silvija Funtowicza i Jeromea Ravetza, ali ga proširujući sa sfere znanstvene politike na cjelokupno društveno i civilizacijsko stanje. Postnormalna vremena označavaju prijelazno razdoblje u kojem stare ortodoksije gube moć objašnjenja, dok nove još nisu uspostavljene, pa "malo toga izgleda smisleno ili pouzdano" (Sardar, 2009: 435). Strukturu ovakvog stanja određuju tri međusobno povezane sile: složenost, haos i kontradikcije (Sardar, 2021: 11), koje proizvode radikalnu neizvjesnost, višestruke oblike neznanja i eroziju linearnog shvatanja napretka. Svijet se više ne može razumjeti kroz stabilne narative kontrole, planiranja i predvidive budućnosti.

U takvom kontekstu, uloga umjetnosti postaje posebno značajna. Umjetnost u postnormalnim vremenima ne funkcionira prvenstveno kao reprezentacija stvarnosti, nego kao artefakt orijentacije, prostor u kojem se složenost, proturječnost i neizvjesnost mogu misliti bez potrebe za konačnim rješenjem. U tekstu o postnormalnim artefaktima, Sardar (2015: 345) pokazuje da svako historijsko razdoblje proizvodi karakteristične kulturne oblike koji nose njegov umjetnički biljeg. Dok su klasična, moderna i postmoderna razdoblja imala relativno prepoznatljive estetske i epistemološke obrasce, postnormalno vrijeme proizvodi artefakte koji su fragmentarni, hibridni i intermedijalni.

Takvi artefakti ne nude zatvorena značenja, nego pozivaju na navigaciju, interpretativnu participaciju i višeglasje. Umjetnost time postaje prostor "poliloga", odnosno susreta različitih logika, perspektiva i iskustava.

Kako, onda, misliti budućnost u svijetu koji je već izgubio stabilnu sadašnjost?

Razumijevanje budućnosti u teoriji postnormalnih vremena odbacuje model jedinstvene, linearne sutrašnjice. Umjesto toga insistira se na pluralnosti budućnosti u kojima

se prožimaju najmanje tri horizonta/sutrašnjice (Sardar i Sweeney, 2015: 5). Prva sutrašnjica definira se kao produžena sadašnjost**.** Ona obuhvata blisku budućnost u kojoj dominiraju već postojeći trendovi. To je budućnost koja je u velikoj mjeri "kolonizirana" sadašnjim strukturama moći, tehnologijama i društvenim logikama. U njoj promjene djeluju intenzivno, ali ne i suštinski transformativno. Druga sutrašnjica ustvari je poznata budućnost, koju namjerno zanemarujemo**.** Riječ je o hronotopu projekcija, scenarija, tehnoloških imaginarija i popularnih narativa o budućnosti. Ona je oblikovana sadašnjim strahovima i nadama, često reproducira postojeće obrasce i zato djeluje prepoznatljivo, čak i kada govori o radikalnim promjenama. Konačno, treća sutrašnjica je nemišljena budućnost kao najradikalniji horizont ljudskih projekcija. To je prostor onoga što trenutno ne možemo zamisliti jer izlazi iz okvira naših dominantnih pretpostavki, vrijednosti i epistemologija. Upravo tu otvara se mogućnost stvarne transformacije, ali i najveće nesigurnosti. Za promišljanje o ovim budućnostima, književnost biva ključnim prostorom u kojima se propituju pukotine našega sutra i proširuju granice zamislivog.

Ovaj okvir omogućuje nam da arapske romane o budućnosti u XXI stoljeću čitamo kao slojevite narative koji mapiraju postnormalne pritiske na različitim vremenskim horizontima. U nastavku ću pokazati kako se većinski dio arapske proze kreće unutar produžene sadašnjosti, bliske budućnosti koja je gotovo produžetak današnje političke ekonomije, sigurnosnih režima, tehnološke infrastrukture i ekoloških napetosti. Drugi dio, pak, projektira poznate budućnosti kroz već cirkulirajuće slike digitalnog nadzora, biotehnologije ili apokaliptičnih pejzaža. Konačno, postoje i romanopisci koji otvaraju prostor nepomislivih budućnosti. Oni aludiraju na mjesta i situacije gdje se prelamaju ontologija ljudskog, granice tijela, identiteta i zajednice.

AHMAD TAVFIK I MUHAMMAD RABI‘: BUDUĆNOST I UTOPIJE

U romanima egipatskog pisca Ahmad Halida Tavfika (Aḥmad Ḫālid Tawfīq, 1962–2018) distopija nije odveć vremenski daleko. Štaviše, budućnost je kod Tavfika tek sadašnjost dovedena do krajnjih posljedica. U tom smislu, njegov roman *Utopija* (*Yūtūbiyā*, 2008) zauzima centralno mjesto. Zamišljen je kao mračna projekcija Egipta u sada već prohujaloj 2023. godini. Sličnu poetiku grade i njegovi kasniji romani *Nož* (*al-Siṅğa*, 2012), *Poput Ikara* (*Miṭla Īkārūs*, 2015) i *U mišijoj rupi* (*Fī mamarr al-fi'rān*, 2016).

U romanu *Utopija* budućnost je najprije prostorno-politički režim, odnosno Egipat u 2023. godini raslojen je na dvije klase, pri čemu ultrabogati žive u ograđenoj enklavi Utopiji na sjevernoj obali, dok "drugi" preživljavaju u sirotinjskim nastambama, izvan zakona i izvan institucionalne zaštite. Narativna arhitektura romana je "dvojna". Pet je poglavlja koja se prelamaju kroz glasove "predatora" i "plijena". Ne treba zanemariti da prvo i posljednje poglavlje pripada "predatorima".

Roman počinje iznutra, iz zone privilegije, gdje je nasilje postalo zabava, a zabava zamjena za smisao. Narator, Ala', iz "Utopije" govori o "posebnoj televiziji koja prikazuje samo ono što publika želi" (Tawfīq, 2010: 34). Najviše se zahtijevaju sadržaji seksa, nasilja i zločina, jer je "strast prema nasilju posljedica dosade. Kontrarno tome, kod "Drugih" nasilje je proizvod siromaštva i potisnute mržnje. Afektivni režim "dosade" kod stanovnika utopije vodi u perverznu želju da se pređe granica i doživi "stvarnost" siromašnih kao adrenalinski sport. Ala' i njegova partnerica Žerminal upuštaju se u "avanturu" izvan zidina. U njihovoj subkulturi riječ je o lovu na siromašne ili ubistvu s trofejem, najčešće odsječenim

dijelom tijela. Njihov izlazak među "Druge" pokreće niz epizoda u kojima se upečatljivo opisuju crno-bijeli prizori budućnosti iz 2023. Prerušeni bogataši pokušavaju da uhvate žrtvu, ali završavaju uhvaćeni u mreži bandi iz groteskних geta juga.

Tu se pojavljuje Džabir, glavni lik s druge strane u potpunosti obilježen siromaštvom i nasiljem. On ih spašava od trenutne likvidacije, ali istovremeno razobličava njihovu pripadnost Utopiji i mržnju koja se nakupila kao historijski talog. Njegova rečenica u jednom ključnom prizoru sažima odnos raspolućenog društva iz skore budućnosti: "Ukrali ste nam, prošlost, sadašnjost i budućnost. Ali i dalje nas ne želite ostaviti da živimo" (Tawfīq, 2010: 93). Džabir ih ne spašava iz "humanizma", nego iz "egzistencijalne" pronicljivosti znajući da su oni valuta te potencijalni prolaz do neophodnih resursa. Jedan od koncepata budućnosti u romanu zato se uobličava kao "tehnika prelaska". U svijetu sutrašnjice, tako, nije presudno šta posjeduješ, nego kroz koji režim selekcije prolaziš. Džabir objašnjava da postoje tajni tuneli kojima se može ući u Utopiju. Iz nje je "lahko izaći, ali je nemoguće ući bez 'ropske karte' koja te kroz tunel vodi "u srce Utopije", odnosno trgovačkog centra (Tawfīq, 2010: 160). Tamo bogati "vrijebaju poput hijena, dok ih robovi ponizno služe", te je sve na prodaju.

Uprkos bijesu, Džabir u završnici, ipak odlučuje pomoći da se Ala' i Žerminal izvuku. Organizira im bijeg do autobusa punog noćnih radnika koji ide prema Utopiji. No, "razrješenje" zapleta okrutan je obrt. Ala', vjeran logici Utopije, ubija Džabira i uzima njegovu šaku kao trofej. Tako se uspješno upotpunjuje predatorski krug. Iako je glavni junak uspio u svom lovu, roman završava kao otvorena katastrofa. Džabirovo ubistvo postaje okidač pobune "Drugih" koji kreću prema Utopiji, dok se iznutra priprema odbrana. Posljednji

prizor u romanu jeste zid koji više nije garancija, nego meta, i budućnost koja dolazi kao opsada.

Likovi u romanu konstruirani su kao nosioci dviju etika i dviju temporalnosti. Utopijski mladić pripovijeda iz perspektive zasićenja. Njegova dosada luksuzna je bolest, a nasilje "hobi" koji treba proizvesti osjećaj "pravog života". Džabir, naprotiv, pripovijeda iz perspektive oskudice i zaštitničke brige. Njegova sestra Safija nije samo sporedni lik nego moralni lakmus "Drugog svijeta", jer je pritisak prostitucije prikazan kao "normalizirana" strategija preživljavanja. Nasilje bogatih prelazi iz klasne raslojenoti u prostor intime. Kritika ideologije posjedovanja (tijela, žena, života "Drugih") radikalizira se u motivu silovanja, kao i u motivu trofeja. Elmeligi (2024: 55) uvjerljivo pokazuje kako roman tu namjerno "priziva arhetipske narative o prvom ubistvu" (Kabil i Habil). Posebno je upečatljiv simbol "gavrana" kojeg priziva Ala' dok nosi Džabirovu šaku kao trofej. Gavran tu postaje semiotički most između savremene distopije i dubinske kulturne memorije. Ovaj spoj "primitivnog" i "modernog" mogla bi biti poenta Tavfikovog romana. Budućnost nije tehnološki napredak, nego kao regresija i kolaps etike u uslovima ekstremne nejednakosti.

U konceptualnom smislu, *Utopija* prikazuje budućnost kao upozorenje. To upozorenje ne dolazi "iz daljine", nego iz logike sadašnjosti koja je samo ubrzana i ogoljena. Riječ je, svakako, o anti-utopiji koja pulsira između prostorne rupture (enklava nasuprot geta), drugog i dehumaniziranog afekta (dosada pretvorena u okrutnost, te preživljavanje pretvoreno u cinizam).

U futurološkoj perspektivi, ovaj roman pripada "bliskoj budućnost", jer se u vremena pisanja fokusirao na relativno kratak vremenski period od petnaestak godina. Romaneskne slike mogu se "prepoznati" u tada već poznatim trendovima: enklave super bogatih, privatne sigurnosne sile, "autobusi

radnika" pod stalnim nadzorom, javni prostor kao tržište i prostor lova. Međutim, Tavfikova priča ukazuje i na ono *što je već tu, ali ne želimo vidjeti*. To je činjenica da se "društveni ugovor" može zamijeniti ogradom, da se etika može potpuno slomiti pred dosadom i razvratom beskrupuloznih moćnika. Štaviše, prividno "novo sutra" može se pojaviti bez velikog tehnološkog čuda, dovoljno je da se normalizira brutalnost, a nejednakost proglasi prirodnim stanjem. Budućnost je dovoljno jeziva ako se postojeće stanje pusti da buja bez korektiva, bez solidarnosti i bez minimuma zajedničkog svijeta. U tom smislu Tavfikova distopija je "upozoravajuća" budućnost. Ona ne predviđa, nego razotkriva i to upravo onako kako Suvin traži od futurističkih narativa: da kroz imaginarno natjeraju čitaoca da jasnije vidi realno.

Još jedan egipatski roman se po hronotopu sam smješta u okvire bliske budućnosti. Riječ je o djelu *Utarid* (*ʿUṭārid*, 2015) Muhammeda Rabiʿa (Muḥammad Rabīʿ, r. 1978). Ovaj pisac afirmirao se romanima *Planet Amber* (*Kawkab ʿanbar* 2010), *Godina zmaja* (*ʿĀm al-tinnīn*, 2012) te najuspješnijim djelom *Utarid.*

U ovom romanu budućnost je fabulizirana kao opća destrukcija poretka. Ta destrukcija dešava se u Kairu 2025. godine koji su osvojili nemilosrdni plaćenici poznati kao Malteški vitezovi. Kairo iz budućnosti podijeljen je na istočni dio grada koji drže plaćenici, dok na zapadu "otpor" pružaju ostaci nekadašnjih policijskih snaga. U toj izvrnutoj konfiguraciji, glavni lik, bivši policijski kapetan Ahmad Utarid postaje snajperista "otpora". On u početku puca po zadanim metama, a zatim pribjegava masovnom ubijanju civila. Taj čin treba proizvesti paniku i natjerati stanovništvo da se, iz užasa i navike, "vrati" policiji kao jedinom poznatom suverenu. Glavni junak, istovremeno, proizvod je institucije (policije), instrument "odbrane" i simptom krajnjeg etičkog potonuća. Snajperistička jedinica smještena je u simbolički snažan prostor

grada, Kairski toranj. Time roman budućnost gradi kao panoptički pejzaž u kojem je pogled (nišan) temeljna percepcija svijeta. Cjelokupni prostor reduciran je na mete, udaljenosti, rute, prozore, a čovjek preobražen u "biće eliminacije".

Da bi ovaj svijet bio više od ratnog scenarija, Rabīʿ uvodi cijelu semiotiku tehnološkog hiperkapitalizma. Među ruševinama nekadašnje prijestolnice vibrantna su tek tržišta droge, prostori prostitucije, ali i dronovi kao groteskna ekstenzija društvene patologije. Dron je istovremeno insekt i aparat, mala posthumanistička životinja-mašina koja zavodi, progoni i disciplinira. U jednom od ključnih pasaža pripovjedač otvoreno vezuje insekte i dronove, naglašavajući kako se kompleksnost nasilja skriva "ispod metalne ljušture":

> Skarabeji su nevjerovatni insekti, mislim, a dronovi su još nevjerovatniji: jedva da koriste nikakvu energiju, sićušni su i sva njihova složenost ostaje skrivena ispod metalnog oklopa. Po mom mišljenju, prvi istinski kreativni čin čovječanstva bio je izgradnja ovih dronova. (Rabīʿ, 2015: 50)

"Sutra" u tom smislu nije tehnološki napredak nego tehnološka mimikrija. Budućnost dolazi u formi "malog", zujećeg i invazivnog. U drugom dijelu romana, Utarid nakon dvogodišnje izolacije dobije naredbu da siđe među ljude. Tu se distopijski pejzaž konkretizira u niz prizora grada koji je postao zoološki vrt raspadnutih institucija. Glavni junak prolazi kroz improvizirane granice i prolaze. Komunikacija i identitet odvijaju se mimikrijski, doslovno preko maski slavnih lica. Konačno, svakodnevicu anestetizira droga "karbon". Kairo budućnosti je tako portretiran kao hemijski, medijski i biopolitički eksperiment u kojem je nasilje normalizirano do ravnodušnosti.

Strukturalno, *Utarid* odbija linearnu budućnost: roman je razlomljen na tri vremenske ravni, od tada buduće 2025, preko trenutne 2011. pa sve do daleke 1063. godine.

Paralelno, dionice iz 2011. prate djevojčicu Zahru, napuštenu u haosu "revolucionarnog" zanosa. Nju spašavaju Insal i njegova supruga Lajla i pokušavaju je zaštititi usred rastućeg haosa. U košmarnoj potrazi za Zahrinim ocem, odnosno njegovim mrtvim tijelom, oni spoznaju da je nestala mogućnost prepoznavanja ljudi:

> To nije bio Zahrin otac, rekla je pratiteljica. Zahra ne bi zamijenila svog oca. Taj čovjek je bio stranac. Zahrin otac je bio baš kao Zahrina tetka, i kao Zahra također: bez lica i osjetila... (Rabīʿ, 2015: 229)

Budućnost ovdje fabulizira se kao radikalna erozija osjetilnog i identitetskog. U kairskoj distopiji ne gubi se samo politička sloboda, nego i sposobnost prepoznavanja, pamćenja i osjećanja, odnosno svega onoga što nas čini "ljudskim".

Historijski interludij (1063. ili 455. hidžretska) vezan za historijsku glad u fatimidskom Egiptu, kratko "odvaja" roman od savremene hronologije, ali zapravo radi suprotno. On pokazuje da su ekstremna oskudica, kanibalizam i tortura već upisani u dugotrajnu historiju prostora. Ilustrativan je trenutak naratorove spoznaje historije:

> I vidjeh da sam proživio osam života u paklu, prelazeći iz muke u muku, a da nikada nisam ni znao da sam u muci; i spoznah da sam u paklenom ognju zauvijek. (Rabīʿ, 2014: 194)

Ovo je momenat kada se naratoru retroaktivno preuređuje cijeli život. Ono što je do tada djelovalo kao niz "situacija", "naredbi", "epizoda" ili "nužnosti", sada se imenuje jednim pojmom: *pakao*. Sintagma "osam života" sugerira ponavljanje istog obrasca kroz različite povijesne i biografske konfiguracije. Identitet likova se, tako, ne razvija, nego se reinkarnira u režimima nasilja, svaki put s novom maskom, ali s istom strukturom. "Prelazeći iz muke u muku" ritmizira zatvoreni krug distopije. Postoji samo vječni prelazak iz jednog oblika

u drugi. Priznanje da "nikada nije ni znao da je u muci" upućuje na normalizaciju katastrofe. Tortura je toliko internalizirana da se više i ne prepoznaje kao nasilje. To je radikalna slika distopijske svijesti. Glavni lik, tako, ne pati samo zbog nasilja nego zbog činjenice da mu je oduzeta sposobnost imenovanja nasilja i njegovog razlikovanja od "realnosti".

Povratak u 2025. kulminira motivom evakuacije odnosno danom kada Malteški vitezovi napuštaju Kairo. No taj izlazak nije oslobođenje, nego vanjska promjena nasilnog režima. Roman sugerira da okupacija, kao forma moći, ostavlja domaće strukture nasilja preoblikovane, a ne ukinute:

> Ne, ne, mi se nismo vratili u svijet. Još smo bili u paklu, još u Egiptu, a ovo veliko zbližavanje srca u pjesmi bilo je tek uvod u crnu tjeskobu koja je dolazila. Za dane, za mjesece, njihove nade i snovi oderat će im kožu. Izgorit će do smrti. Bit će mučeni i pokajat će se zbog onoga što su upravo, u ovom trenu, skandirali. Ovdje nema plemića, nema derviša, a Nil teče, struji prema paklu: crven, i crn, i plav, u bojama krvi, i izmeta, i mrtvog mesa. (Rabīʿ, 2015: 248)

Upečatljiva je ovo poruka kako kratki *interregnum* Arapskog proljeća ne otvara vrata neke bolje budućnosti nego maskira nastavak sistemske propasti. Ujedno, ovo je kritika teleološkog mita revolucije, odnosno uvjerenja da politički trenutak automatski proizvodi bolji horizont. Tekst ispisuje "zatvaranje mogućnosti" i prelaz u negativnu putanju: budućnost nije otvorena alternativa, nego tamni nastavak sadašnjosti koji dolazi iznutra, kao logična posljedica već uspostavljenih struktura. Roman tako u završnim činovima ispisuje "zatvaranje mogućnosti" i prelaz u negativnu putanju. Budućnost, kao kontaminirani Nil, teče u bojama biopolitičkog raspada. Ona nikako nije otvorena alternativa, nego tamni nastavak sadašnjosti koji dolazi iznutra, kao logična posljedica već uspostavljenih struktura. Elmeligi odlično zapaža kako

> svijest o paklu i dijeljenje muke među mučiteljima i njihovim žrtvama zatvaraju kružnu petlju nepravde, protesta i represije dugu hiljadu godina. To što naratori prilično stoički prihvataju vlastite sudbine u vječnom prokletstvu odražava kritiku ne samo tlačitelja, već i onih koji su im to omogućili. (Elmeligi, 2024: 136)

Kao što smo na početku kazali, roman *Utarid* je, u perspektivi fabulizacije budućnosti gotovo školski primjer "prvog kruga sutrašnjice". On uzima prepoznatljive elemente postrevolucionarnog prostora, policiju, propagandu, urbanu fragmentaciju, ekonomske i seksualne podzemne režime, i gura ih nekoliko koraka naprijed, do tačke gdje se više ne mogu braniti ni kao "nužnost" ni kao "izuzetak". Obzirom na tri vremenska sloja u romanu, budućnost se shvata kao "pojačana" sadašnjost te, istovremeno, kao "dislocirana historija". Godina 2011. je "tačka pucanja" u kojoj se rađa distopijski habitus, dok je 2025. pak, bliska budućnost koja djeluje gotovo kao produženo danas, a 1063. dubinska arhiva krajnosti koja se vraća kao upozorenje da je privid sadašnjice odveć loman i da neslućenom brzinom može biti preplavljen scenama brutalnih povijesnih reziduuma.

BASMA ABDULAZIZ I IBRAHIM NASRALLAH: BUDUĆNOST I UHRONIJE

Liniju egipatskih distopijskih romana upotpunjuje književnica Basma Abdulaziz (Basma ʿAbd al-ʿAzīz, r. 1976). Ona pripada onoj rijetkoj liniji savremene egipatske proze u kojoj je književna imaginacija saobražena s profesionalnim uvidom u mehanizme nasilja. Po struci je psihijatrica, ujedno i vizualna umjetnica, a javno je prepoznata kao dugogodišnja kritičarka državne represije i kao autorica koja se, i u fikciji i u publicistici, vraća pitanju torture, discipliniranja tijela i proizvodnje poslušnosti kroz "normalne" institucije. To se može pratiti i kroz njenu bibliografiju koja već naslovima sugerira poetiku minimalizma i pritiska: zbirke priča *Samo da Bog olakša* (*ʿAšān rabbunā yusahhil*, 2007) i *Dječak koji je nestao* (*al-Walad allaḏī iḫtafā*, 2008) prethode romanima *Red* (*al-Ṭābūr,* 2013), i *Ovdje je tijelo* (*Hunā badan,* 2018) te *Godine duda* (*Aʿwām al-tūta*, 2022). Paralelno, u publicistici i studijama objavljuje radove koji eksplicitno mapiraju matricu represije: *S onu stranu mučenja: psihološki i politički aspekti* (*Mā warāʾ al-taʿḏīb: al-ǧawānib al-nafsīyya wa al-siyāsīyya*, 2007) i *Zavodljivost apsolutne vlasti* (*Iġrāʾ al-sulṭa al-muṭlaqa,* 2009).

Roman *Red* paradigmatičan je primjer "uhronije, budući da se priča odvija u neodređenoj bliskoj budućnosti" (Paniconi, 2024: 533). Radnja počinje neposredno nakon "sramnih događaja", odnosno masovnih protesta u neimenovanom gradu kojim upravlja tajanstvena institucija zvana Kapija.

> Otkako se Kapija materijalizirala i uvukla u sve pore života, ljudi više nisu znali gdje prestaju njeni poslovi, a gdje počinju njihovi. Kapija se pojavila prilično naglo, čim je Prva oluja jenjavala, mnogo prije nego što su se dogodili Sramni događaji. Vladar u to vrijeme bio je nepravedan, a

> narodni otpor se okupljao da mu se suprotstavi. Ustanak koji je uslijedio poljuljao je njegov ugled i doveo u pitanje njegovu imovinu i imovinu njegovih prileţnika. Zaprijetio je da će odnijeti cijeli sistem koji je njemu i njegovom najužem krugu bio toliko ugodan, i koji su očajnički željeli sačuvati. Jedne noći, dok su se napetosti gomilale, vladar je na televiziji emitirao kratak govor u kojem je govorio o 'nužnosti da se stanje obuzda'. Nije bilo nikakvog drugog predznaka pojave Kapije: sutradan su se ljudi probudili, i ona je jednostavno bila tu. (ʿAbd al-ʿAzīz, 2013: 41)

Zaplet romana dešava se kada mladić Jahja biva ranjen tokom protesta. U bolnici dr. Tarik na rendgenu uočava metak koji se mora hirurški izvaditi. Međutim, Kapija izdaje dekret da se "metak ne smije uklanjati bez službene dozvole" (ʿAbd al-ʿAzīz, 2013: 41). Potom se iz njegovog bolničkog dosjea sistematski brišu tragovi nasilja. Propagandno se negira da je iko uopće upucan, te se uklanjaju rendgenske snimke koje to dokazuju. Kapija je fizički zatvorena, ali "vlada" uredbama na daljinu. Pred ulazom u Kapiju nastaje beskonačni red (ar. *al-ṭābūr*) u kojem ljudi danima i sedmicama čekaju da predaju formulare i dobiju "papir" bez kojeg u poretku budućnosti nema ni liječenja, ni posla, ni kretanja, ni identiteta. U romanu stalno kruže glasine da se iza Kapije čuje šuštanje papira, zveckanje šoljica, razgovori, ali ljudi na čelu reda tvrde da su vidjeli samo sjenke. Tako se suverenost prikazuje kao akustička prisutnost u sjeni. Vlast je tu, ali nedostupna, bez lica i bez odgovornosti.

U redu ispred Kapije oblikuje se galerija likova kroz koje roman pokazuje kako "administrativno vrijeme" ulazi u sve pore života: rad, ljubav, etiku, vjeru, medije, tržište usluga. Jahja je glavni lik i gravitacioni centar narativa. On je ranjenik koji ne može ozdraviti jer ozdravljenje pripada proceduri. Tarik se lomi između medicinske etike i straha od režima autorizacije. Jahjina zaručnica, Amani, lik je tragične solidarnosti. Um Mabruk, "čistačica", pokazuje kako se u redu proizvodi

nova društvena hijerarhija. Ona se "penje" kroz red pružajući usluge drugima (čisti, pere, čuva djecu, ide u nabavku), pretvarajući čekanje u radnu zonu. Ihab, pak, personificira "discipliniranog" novinara sutrašnjice. Ni ovaj roman nije mogao bez "Velikog šejha" i "Vijeća za fetve i racionalizaciju" koji javno tumače događaje i smiruju društvo nakon pobune preusmjeravajući odgovornost s države na "slabost vjere". Analiza likova proizvedenih u redu pred Kapijom zasebna je i detaljna tema.

Dok Jahijna agonija traje predugo, Tarik obećava operaciju "čim dobije dozvolu", kupujući sebi privid sigurnosti u sistemu koji je unaprijed ukinuo mogućnost legalnog spasa. Zaplet je, naizgled jednostavan, ali politički stravičan. Metak u tijelu postaje dokaz istine, a administrativna dozvola postaje instrument poricanja ili ukidanja te istine. Budući sistem ne ubijaju otvoreno. Dovoljno je da upravlja procedurama dok tijelo/društvo propada. U raspletu Tarik napokon odlučuje prekršiti zakon i izvaditi metak bez dozvole. Ali kad se napokon odvaži, saznaje da je Jahja već umro od posljedica ranjavanja. Kapija pobjeđuje time što odgađa, iscrpljuje i preusmjerava odgovornost na "proceduru", dok red, kao forma kolektivne paralize, ostaje da traje i poslije smrti pojedinca.

Centralna institucija budućnosti u romanu, Kapija, djeluje kao mehanizam suspenzije vremena. Najbolji produkt toga mehanizma jeste red, odnosno život izložen beskonačnom odgađanju, bez zatvaranja, bez završetka, bez ozdravljenja. Kroz red ljudi se pretvaraju u "pasivne subjekte" čija se egzistencija mjeri pomakom od nekoliko metara naprijed. To je u romanu upečatljivo predstavljeno. Kapija izdaje dekret kojim se najavljuje da će pješačenje uskoro biti dopušteno samo prema Kapiji, ne i od nje (ʿAbd al-ʿAzīz, 2013: 84). Izlaz će postojati tek "s druge strane", nevidljiv iz reda, tako da niko ko "završi papire" ne može okrenuti se i "hodati u suprotnom

smjeru". Time se kretanje pretvara u jednosmjernu ontologiju poslušnosti.

Futurološki gledano, roman *Red* najbliži je drugoj vrsti budućnosti koja bilježi "ono što je već tu, ali ne želimo vidjeti". Distopija Basme Abdulaziz nije udaljena spekulacija, nego amplifikacija već postojećih obrazaca: birokratskog nasilja, moralizacije prava, privatiziranog nadzora, ritualne proizvodnje pristanka, i "redoslijeda" koji izgleda kao poredak, a zapravo je tehnologija produžene nepravde. Budućnost je prikazana kao administrativno odlaganje, kao život "na čekanju", te, konačno, kao društvo koje se navikava da tjelesno i moralno ozdravljenje zavisi od pečata, a ne od istine.

Upečatljivu uhroniju budućnosti napisao je i jedan od najvećih palestinskih književnika Ibrahim Nasrallah (Ibrāhīm Naṣrallāh, r. 1954) u romanu *Drugi pseći rat* (*Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*, 2016). Nasrallah je rođen i odrastao u palestinskom izbjegličkom kampu (al-Wihdāt), školovan u humanitarnom UNRWA sistemu, radio je u obrazovanju i medijima. Njegov kapitalni projekt ciklus *Palestinske komedije* (*al-Malhāt al-filasṭīniyya*) zamišljen je kao široka romaneskna mapa moderne palestinske historije. *Palestinske komedije* prikazuju kolektivnu priču palestinskog naroda kroz niz romana smještenih u jasno imenovane, konkretno opisane prostore (Ramallah, Galileja, kampovi u Jordanu i Libanu) i različite historijske trenutke (Intifada, Nakba). Likovi se gotovo ne ponavljaju, nijedna dva romana nisu u istoj geopolitičkoj lokaciji, a redoslijed objavljivanja ne prati linearnu hronologiju nego gradi rasutu mapu iskustva (Parr, 2023: 20). Među njegovim brojnim romanima izdvajaju se *Pustare groznice* (*Barārī al-ḥummā*, 1985), *Vrijeme bijelih konja* (*Zamān al-ḫuyūl al-bayḍāʾ,* 2007), *Svjetiljke kralja Galileje* (*Qanādīl malik al-Ǧalīl*, 2012), *Duhovi Kilimandžara* (*Arwāḥ Kilīmānǧārū*, 2015), spomenuti *Drugi pseći rat* i *Tragedija pisca kratke priče* (*Maʾsāt kātib al-qiṣṣa al-qaṣīra*, 2020).

Roman *Drugi pseći rat* dobio je Međunarodnu nagradu za arapski roman (IPAF) 2018. godine. Žiri ga je opisao kao viziju distopijske budućnosti u bezimenoj zemlji, ispisanu humorom i naučno-fantastičnim postupcima, s naglaskom na društvenu brutalizaciju i urušavanje moralnih vrijednosti. Radnja je smještena u neimenovani prostor "bliske" budućnosti, gdje je politička scena potamnjela do tačke u kojoj ekstremistička vlada, nalik na ISIL, oblikuje javni život i moralni registar. Glavni junak, Rašid, razvija se od opozicionara radikalnom režimu do potpunog prilagođavanja i, naposljetku, ekstremističke konverzije. Početni "okidač" nije državni udar nego privatna odluka koja se pokazuje kao društveni virus. Rašid, opsjednut kontrolom i posjedovanjem, odvodi svoju sekretaricu na estetski zahvat da bi sve više ličila na njegovu suprugu Salām. Time roman odmah sugerira osnovnu futurističku tezu. Budućnost ne nastaje samo iz tehnologije, nego iz etike koja tehnologiju svodi na instrument požude i dominacije. Privatni čin "kopiranja" dovodi do situacije da grad preplavljuju dvojnici. Oni se pojavljuju bez jasnog objašnjenja, kao da se sama stvarnost prelomila u seriju kopija. I sam Rašid dobija niz dvojnika. Najopasniji od njih je meteorolog (*al-rāṣid al-ǧawwī*), stanar iste zgrade, koji mu iz dana u dan sve više nalikuje, do tačke da postaje nemoguće razlikovati "original" od "kopije". Dvojnik ulazi u privatni prostor glavnog junaka. Dolazi u kuću, supruga i djeca ga prepoznaju kao oca. Porodični život postaje groteskan. Identitet se više ne potvrđuje odnosom i sjećanjem, nego se ruši pred golom "sličnošću":

> "Neki ljudi koji nisu bili zadovoljni vlastitim izgledom iskoristili su taj haos i oteli pojedine osobe na čiji su lik željeli nalikovati. Među otetima bilo je i komšija, komšinica, pa čak i jedan tinejdžer. Otmičari su ih držali zatočene zajedno sa sobom, nadajući se da će 'zarazom sličnosti' preuzeti njihove crte. Ishodi su ponekad bili tragični.

> Otmičari su otkrili da su oteti počeli poprimati njihov lik, umjesto da se oni preoblikuju prema liku otetih. Druge je, naročito bogate, zahvatila groznica selidbe na udaljene planete. Naravno, kao u svakom vremenu i na svakom mjestu, pojavili su se oni koji znaju iskoristiti tragediju te, lažnim i istinitim obećanjima, otvoriti lahkovjernim puteve i spasa i propasti" (Naṣrallāh, 2016: 225).

Kako se umnožavanje širi, dvojnici prelaze granice intimnog i postaju politički problem, čime sistem zapada u stanje panike. Naime, kad se vlast više ne može osloniti na identifikaciju, ona se spontano okreće represiji. Drugi pseći rat izrasta iz sukoba upravo između Rašida i meteorološkog dvojnika ispred zgrade. Njihova fizička konfrontacija postaje simbolički model koji se prelijeva na cijelu zemlju. Masovni efekat je haotičan. Ljudi u svim dijelovima zemlje počinju ubijati one koji liče na njih. Istost postaje (legitimnim) razlogom likvidacije.

U završnim dionicama roman prikazuje totalitet represije. Rašidov pokušaj da se spasi kroz preuzimanje tuđe uloge završava hapšenjem, ponižavanjem i mučenjem. Epilog je ustvari jetka distopijska ironija u kojoj sistem melje vlastitu manufakturu ili "svog čovjeka", jer više ni sam sistem ne zna koga kažnjava.

Naglašavanje perspektive budućnosti u romanu prisutno je od prve stranice romana, odnosno u znakovitom paratekstu koji potpisuje zagonetni indonežanski mudrac.

> Da bih povjerovao u ono što se zbiva, poslao sam neke njegove događaje u prošlost, a neke u budućnost. Pa... ti si u prošlosti i budućnosti više nego što si u sadašnjosti! (Naṣrallāh, 2016: 5)

Ova misao zrcli ključni paradoks subjektiviteta savremenog čovjeka. Živimo raspoređeni između retrospektivnih objašnjenja i futurističkih projekcija, dok nam "sada" izmiče kao loman prostor iskustva. Posveta romana sugerira

da je naše razumijevanje stvarnosti često moguće tek kroz *resemantizaciju vremena*. Događaje premještamo u prošlost da bismo ih učinili narativno smislenim. S druge strane, selimo ih u budućnost, da bismo im dali svrhu. Sadašnjost se reducira na prolaznu tačku između tumačenja i očekivanja. Tako "istina" onoga što se događa ne stanuje u trenutku, nego u načinu na koji ga naknadno uokvirujemo pamćenjem i anticipacijom.

Motiv kopiranja proizvodi jednu od ključnih futurističkih misli romana. Dolazi do preokreta paradigme neprijatelja: nasilje više nije usmjereno ka "drugome", nego ka *sličnome*. Kada dvojnici postanu društvena činjenica, društvo reagira ne solidarnošću ("vidim sebe u tebi"), nego panikom i eliminacijom ("moram ukloniti svoju kopiju"). U svijetu u kojem je identitet (kozmetička, biotehnološka ili administrativna) manufaktura, nestaje ontološka razlika između osobe i njenog falsifikata. Tada nasilje postaje "logika provjere". Dvojnik nije samo prijetnja ljubomori ili reputaciji, nego prijetnja samoj mogućnosti dokazivanja vlastitog postojanja.

Otuda "drugi rat" nije klasičan geopolitički rat, nego građanski rat identifikacija. Ljudi se okreću jedni protiv drugih jer su previše slični. U toj brutalnoj spirali, Nasrallah kreira distopijski obrat. Savremenost više ne proizvodi nužno individualizaciju, nego totalnu zamjenjivost. Budućnost se tada pokazuje kao tržište "originala" i "krivotvorina", ali i kao politika koja ne upravlja uvjerenjima, nego licima.

Zanimljivo je da Nasrallah precizno raspoređuje svoje futurističke efekte. U njegovom romanu funkcioniraju i nadopunjuju se sve tri spomenute vrste budućnosti. Prva sutrašnjica, ili produžena sadašnjost, prepoznaje se u infrastrukturi "pametnog" grada i sigurnosne racionalizacije: tehnike automatizacije, nadzora, regulacije i administrativne verifikacije identiteta, kao i u preobražaju institucija (npr. bolnica) u zone profita i kontrole. Druga sutrašnjica, ono

što još imamo priliku zanemariti, krije se u prikazu društvene brutalnosti. To je sklonost da se nasilje normalizira, da se ljudski život svede na transakciju i da moral nestane čim nestane društveni trošak nemorala. Roman kroz satiru stalno podsjeća da je groteska samo tanka opna preko već postojećih obrazaca ponašanja. Treća sutrašnjica, ili ono još nemišljeno, sada nezamislivo, zrcali se iz situacije kada virus sličnosti postane neobjašnjiv i prometne se u ontološku krizu. Ne samo da sistem ne zna upravljati budućnošću, nego ni subjekt više ne zna ko je, niti kako dokazati vlastitu "autentičnost" bez nasilja. Tu roman prelazi iz društvene kritike u metafizičku distopiju, gdje je budućnost prostor potpunog rasapa kriterija istinitosti i pripadanja.

VASINI AL-A‘RADŽ I (DE)KOLONIZACIJA BUDUĆNOSTI

Vasini al-A‘radž (Wāsīnī al-A‘rağ, r. 1954) pripada generaciji alžirskih romanopisaca u čijim djelima se kreativno prepliću historijske, autobiografske i političke silnice. Većinu života radio je kao univerzitetski profesor na univerzitetima u Alžiru, Tunisu i Francuskoj. Romane objavljuje od osamdesetih godina prošlog stoljeća. Dobitnik je najprestižnijih nagrada za književni opus (Šejh Zajed, 2007; Katara, 2015; Sultan Qaboos, 2023). Njegovi najvažniji romani su: *Princeva knjiga* (*Kitāb al-amīr,* 2005), *Čuvarica sjenki* (*Ḥārisa al-ẓilāl*, 2006) *Andalužanska kuća* (*al-Bayt al-andalusī*, 2010), *Kraljevstvo leptira* (*Mamlaka al-farāša*, 2013), *Balkoni Sjevernog mora* (*Šurufāt Baḥr al-Šamāl*, 2015), *2084: Pripovijest posljednjeg Arapa* (*2084: Ḥikāyat al-ʿArabī al-aḫīr*, 2016) te *Muzičarka s Pikadilija* (*ʿĀzifa al-Bīkādīllī,* 2022).

U al-A‘radžovoj poetici središnje mjesto zauzima upravo futuristički roman *2084: Pripovijest posljednjeg Arapa*. Naslov sugerira da je roman konstruiran kao distopijska projekcija koja namjerno stoji u dijalogu s Orwelovim imaginarijem. Orwelovska simbolika, pak, prelomljena je kroz postkolonijalnu i “postarapsku” kataklizmu.

Fabula romana otvara se u Ameuropi (*Qalʿat Amīrūbā*), kolonijalnoj vojno-sigurnosnoj tvrđavi usađenoj u “Zapadnu Arabiju”, kojom upravlja komandant Mali Bruda (*Līṭl Brūz*), odnosno general Malcom Blair. Ovaj lik neskriveni je nasljednik Orwellovog Big Brothera. On svoju vlast gradi na maksimaliziranom nadzoru: ekranima osjetljivim na dodir, kamerama, biometrijskoj identifikaciji i sveprisutnoj infrastrukturi praćenja, čime se orvelovski model tehnološki “nadograđuje” u skladu s digitalnom epohom.

Javna propaganda i proizvodnja mržnje postaju upravljačka tehnika, a rasističko-antiarapsko opravdanje nasilja cirkulira kao normalizirani diskurs moći, kondenziran u paroli koja se stalno prikazuje na ekranima: "Jedini dobar Arapin je mrtav Arapin" (al-Aʿrağ, 2016: 48). Ovaj slogan preuzet je iz stvarne poruke američkog diplomate Patricka Syringa koju je izrekao u email raspravi s Jamesom Zogbyem 2006. godine.

Svijet 2084. godine podijeljen je između dvije hegemonije Ameurope i Ruchinarriije (Rusija/Kina/Iran), te njihove borbe oko strateških prostora poput Hormuza. Zaplet romana počinje otmicom dr. Adema Gariba, arapsko-američkog nuklearnog fizičara vrhunske reputacije, kojeg Mali Bruda dovodi u tvrđavu da usavrši novu nuklearnu bombu. On je lik tragičnog saobraženja. Njegov akademski status, asimiliranost i "korisnost" sistemu ne dokidaju status inferiornosti i drugosti. On je neprestano izložen raljama rasno-sigurnosnog režima sumnje. Adem je zatočen zajedno s kćerkom i suprugom Amajjom Jamaguči, specijalisticom nuklearne medicine. I dok se unutar naprednog vojnog kompleksa, razvijaju pogubni hegemonijalni pokusi i politike, lik švedske humanitarke Eve otkriva buduću geografiju arapskoga svijeta. Naime, ona preko svoje organizacije LIDRAFIC (Vijeće za rase pred izumiranjem, odnosno buduća inačica UN-a), proučava Arape nakon nestanka nafte, plemenskih ratova i brutalne prekompozicije današnjih energetskih i geopolitičkih logika:

> Želimo da iz blizine promatramo život i običaje ljudi zahvaćenih velikim prirodnim i političkim promjenama, i pri tom pogođenim bratoubilačkim ratovima. Arapi, koji su nekada živjeli u velikom blagostanju, sada su zarobljeni u olujama lutanja i pijesku vatre i smrti. Ljudi griješe kada misle da su bogatstvo i moć besmrtni. Sve je krhkije od krila leptira. Čovječanstvu je potreban stalni podsjetnik na njegovu slabost. (al-Aʿrağ, 2016: 165)

Arapski svijet je dakle devastiran ratovima, frakcijama i neokolonijalnim "preustrojima". A pojedinac se pojavljuje kao ostatak, posljednji svjedok i posljednji resurs. Riječ je o Ademu koji živi iskustvo totalnog rasapa prostora i porijekla, gdje su nekadašnje zemlje pretvorene u pustinju sukoba, identitetskih podjela i "organizacija" koje dovršavaju pustošenje "Araka"/Iraka i "Amanije"/Jemena kao metonimija regionalne kataklizme. Dijagnoza "arapske" propasti nazire se u jednom razgovoru Malog Brude i njegovih podanika:

> Pokušavamo sačuvati nešto pravedno u ovom surovom pijesku u kojem ne niče ništa osim mržnje i zlobe. Pogledaj ih: vječno bijedni. Nekad je nafta tekla kraj njihovih kuća, kupovali su iz Evrope šta god su htjeli. Porobljavali su sve ljude i prezirali ih. Šta im je danas ostalo osim lutanja i spore smrti? Pa ipak, ostajemo samilosni prema njima, jer svi pripadamo ljudskom rodu.
>
> Bog ti daje snagu da nastaviš svoje veliko poslanje. Ovi koje vidiš kako se gube u pustinjskoj zabludi, bili su bijedni čak i u času kad su nafta, novac i berze bili na svom vrhuncu. Oni su stvarali papire i bogatstva, a nisu stvorili ni jednu jedinu domovinu dostojnu poštovanja. (al-A'rağ, 2016: 63)

Ovdje se dvoličnost hegemonije razotkriva kao tipična "humanitarna" krinka nasilja. Uništenje se odijeva u samilost, a dominacija u brigu. Retorika sažaljenja nije neutralna emocija nego tehnika moći kojom se agresor moralno amnestira. On ne kažnjava, nego "spašava", ne ruši, nego "stabilizira", ne proizvodi pustoš, nego "sprječava gore". Istovremeno, Drugi se esencijalizira kao inherentno manjkav. Slom Arapa tumači se kao posljedica unutarnje "invalidnosti", ne kao rezultat historijskih odnosa kolonijalne eksploatacije i kontroliranog haosa. Tako se krivica prebacuje na žrtvu, a hegemon dobija dvostruki profit: materijalnu kontrolu nad resursima i simbolički monopol nad moralom.

U najmračnijoj zoni romana moć se razotkriva kao biopolitička i nekropolitička ekonomija. U Amereuopi kruže indicije, razgovori i "curenja" o trgovini organima, o unosnom tržištu tijela, gdje se život privilegiranih produžava doslovnim uzimanjem dijelova tijela s periferije. U tom kontekstu i groteskna je simbolika Malog Brude. Njegova kastriranost i opsesivna potraga za transplantatom pod uvjetima rasne i kulturne "čistoće" su sveprisutni. On zahtijeva tijelo koje ne smije biti arapsko, crno, niti "islamski obrezano" (al-Aʿrağ, 2016: 229). Tako se anatomija pretvara u ideologiju i pokazuje da distopijska budućnost nije samo politički poredak nego i režim kontrole tijela, identiteta i granica "pripadanja". Paralelno se otvara linija "rata protiv terorizma". Mali Bruda tvrdi da ratuje protiv terorističke organizacije, ali Adem noću opaža sumnjive razmjene (kutije/novac) koje sugeriraju prikrivene dogovore. Sam Mali Bruda ironično anticipira optužbe o švercu organa i u "memoarima" se hvali da su mnogi bogati i moćni "živi zahvaljujući njemu" (al-Aʿrağ, 2016: 31). Time se "zaplet" čita kao razotkrivanje dvostrukog režima: javno moraliziranje (sigurnost/terorizam) i privatna ekonomija smrti (tržište tijela) kao stvarni motor moći.

Konačno, roman ne završava potpunim lomom u kojem subjekt zavoli režim, kao u klasičnoj orvelovskoj shemi. Epilog se fokusira na Ademovo fizičko i simboličko "preživljavanje" izvan kolonijalne kontrole:

> Požurite, ako želite spasiti Adema! Danas nema vremena za plač. Moramo ga sada ponijeti: živ je, ali krvari, a udovi su mu već počeli trnuti od hladnoće i snijega. Dobro je što još uvijek diše. Brzo. Nemamo vremena prije nego se oluja poveća i stigne nas prašina ogromne eksplozije. (al-Aʿrağ, 2016: 446)

Al-Aʿradž ne piše distopiju radi same apokaliptične estetike, nego radi demontaže iluzije o budućnosti kao neutralnoj progresiji sadašnjosti. Naprotiv, budućnost se proizvodi kao

rezultat odnosa moći, tehnologija nadzora, energetskih prekompozicija i ideološke dehumanizacije. Ako nije izborena, budućnost je uvijek kolonizirana.

Budućnost je za al-A'radža kritička optika kroz koju razotkrivamo korozivnu sadašnjost. Totalitarizam se ne zatvara u granice jedne države, nego se zamišlja kao kolonijalno-sigurnosni planetarni poredak. Sistem potpuno upravlja životom, jer Mali Bruda "ima nadzor nad otkucajima Ademovog srca, broj uzdisaja i kvalitet sna". To je precizan pomak od Orwelove političke represije prema biopolitičkoj totalizaciji i radikalnoj instrumentalizaciji kako tehnologije tako i nauke općenito.

Kako se u romanu *2084: Pripovijest posljednjeg Arapa* insistira na kontinuitetu, jasno je da je on u futurološkoj perspektivi doslovno postavljen kao produžetak jednog već poznatog totalitarnog imaginarija (Orwell), i kao historijska "stogodišnjica" logike nadzora. Al-A'radž želi reći kako uporno ne želimo vidjeti demonsku evoluciju despotskog režima koji postaje globalan. Motivi sigurnosnih režima, rasne hijerarhije, kolonijalne tehnologije, industrije nadzora u ovom romanu dovedeni su do krajnje logike, do tačke gdje se identiteti brišu, a ljudi pretvaraju u automatizirane resurse. U kontekstu arapskog svijeta, roman bi mogao dodirivati i nezamislivu budućnost zahvaljujući radikalnom scenariju o posljednjem Arapinu.

ROMAN U DIGITALNOM DOBU: (HIPER)TEKSTUALNE REMEDIJACIJE

Digitalnost, kao jedna od ključnih odrednica XXI stoljeća, dubinski preoblikuje brojne sfere društvenog i kulturnog života, uključujući i književnost. U tom kontekstu, digitalno doba ne predstavlja tek tehnološku promjenu u načinu distribucije teksta, nego duboku kulturnu i epistemološku transformaciju koja zahvata same temelje književnosti. Razvoj računarskih tehnologija, umreženih medija i novih oblika pismenosti podriva osnovne pretpostavke štamparske kulture. Tako se u naše vrijeme radikalno preispituju linearnost, stabilnost teksta, hijerarhija autorstva i ideja zatvorenog književnog djela. Kako ističu savremene teorije medija, riječ je o promjeni usporedivoj s Gutenbergovom revolucijom, ali s još snažnijim posljedicama po načine mišljenja, percepcije i pripovijedanja.[47]

U tom kontekstu razvija se pojam digitalne književnosti, koji označava isključivo djela koja su nastala digitalno, pa su neraskidivo vezana za računare. Katarina Peović (2013: 17) naglašava da digitalno djelo "nije ono koje 'iskorištava prednosti' digitalno-mrežnog okoliša, nego djelo kojem je (digitalni) medij više od medija zapisivanja, književni predmet, a ne materijalno-medijski prijenosnik". Katherine Hayles (2008: 5), pak, naglašava da se digitalna književnost bitno razlikuje od štampanog teksta jer je "digitalni objekat prve generacije kreiran na računaru", te mu se "doslovno ne može pristupiti sve dok ne bude 'izveden' pravilno izvršenim kodom". Tako se ontologija književnog djela pomjera sa stabilnog artefakta prema procesualnom događaju koji se realizira tek u činu

[47] Opširnije u: Walter J. Ong, *Orality and Literacy: 30th Anniversary Edition,* Routledge, London i New York, 2012.

čitanja, ili "izvođenja". Hayles (2008: 3), stoga s pravom upozorava da razumijevanje takve književnost "isključivo kroz optiku štampanog medija znači, u značajnom smislu, uopće je i ne razumjeti". Sumajja Ma'mari (Sumayya Maʿmarī, 2016: 542) razmatra terminološke koncepte (digitalno/interaktivno/hipertekstualno/multimodalno) kao simptom ontološke nestabilnosti. Ona zaključuje da ako identitet djela zavisi od strukture linkova, ugrađenih medija i proceduralnog ponašanja, tada "tekst" postaje nerazdvojiv od sistema. Digitalni roman, drugim riječima, nije tek novi "mehanizam distribucije", nego nerijetko nova "forma čitanja".

Ključni teorijski pojam za razumijevanje ove transformacije jeste hipertekst, shvaćen kao nelinearni sistem povezanih tekstualnih i multimedijalnih čvorova. Hipertekstualna struktura materijalizira poststrukturalističku ideju otvorenog teksta: naracija se više ne razvija prema unaprijed zadanoj teleologiji, nego kroz mrežu mogućih putanja koje čitatelj aktivira izborom i navigacijom. Čitanje se time transformira iz pasivnog praćenja u aktivni proces istraživanja, pri čemu se čitatelj pojavljuje kao suučesnik u proizvodnji značenja. Međutim, digitalna književnost ne nastaje u potpunom diskontinuitetu s tradicijom. Kako Hayles (2008: 4) naglašava, ona je prirodno vezana za tradicionalne koncepte štampane kulture, koje uvažava i razvija "čak i dok ih preoblikuje i transformira". Digitalni oblici nastaju kroz proces remedijacije, u kojem novi mediji preuzimaju, preoblikuju i reinterpretiraju starije književne forme, dok se štampani roman istovremeno prilagođava digitalnom okruženju. Remedijacija podrazumijeva da svaki novi medij nastaje u srazu s prethodnim pri čemu je "sadržaj svakog medija drugi medij" (McLuhan, 1966: 23). Otuda je važnije pratiti strukture posredovanja nego same teme i poruke. Digitalno ne dolazi kao "čista novost", nego kao prepisivanje, preusmjeravanje i reinscenacija ranijih formi. U tom smislu, digitalna književnost

ne označava napuštanje književnog, nego njegovo radikalno preispitivanje u uslovima tehnološki posredovane stvarnosti. Književni tekst više nije zatvoren artefakt, nego se pojavljuje i kao medijski događaj. Njegova se značenja proizvode kroz interakciju različitih semiotičkih sistema: jezika, slike, zvuka i koda. Posebno važan aspekt ove transformacije jeste gubitak iluzije neposrednosti. Savremena književnost sve češće razotkriva vlastitu medijalnost, naglašavajući proces posredovanja umjesto da ga skriva. Time se napušta klasični reprezentacijski realizam, a književnost se usmjerava prema formama koje reflektiraju fragmentiranost, višeslojnost i posredovanost savremenog iskustva.

Ako je književnost uvijek bila oblik medijacije svijeta, onda digitalno doba ne uvodi tu logiku iznova, nego je radikalizira. Mediji više nisu samo tema književnosti, nego postaju njezin temeljni horizont. Oni oblikuju pojam događaja, iskustva, subjekta i same stvarnosti. U tom kontekstu, digitalna književnost ne označava kraj romana, nego njegovu transformaciju u uslovima umreženog, intermedijalnog i postnormalnog svijeta. Štaviše, digitalni roman pojavljuje se kao forma koja najdosljednije artikulira postnormalnu promjenu, jer preuzima medijsku logiku umreženosti, nelinearnosti i interakcije kao vlastiti narativni princip.

Muhammed Sanadžila i arapski digitalni roman

U arapskoj književnosti, digitalni roman pojavljuje se kao marginalna, ali teorijski izuzetno indikativna forma, koja razotkriva napetosti između kanona, medija i budućnosti. Unutar tog konteksta, teorijski i književni projekt Muhammeda Sanadžile (Muḥammad Sanāğila, r. 1968) predstavlja najkoherentniji pokušaj da se digitalni roman ne shvati kao eksperiment ili dodatak postojećoj prozi,

nego kao novi režim romaneskne reprezentacije, sposoban da artikulira postnormalnu stvarnost XXI stoljeća.

Muḥammed Sanadžila jordanski je književnik i jedan od ranih pionira arapske digitalne proze. Studirao je medicinu, a specijalizirao se u polju zaštite prirodne okoline. Dugo vremena radio je kao novinar i uređivač sekcije za kulturu u časopisima *al-Ra'y*, *al-Ġad* i *Afkār*. Sanadžila je osnivač i predsjednik Arapske unije internet pisaca. Posebno je poznat po tome što je artikulirao i zagovarao pojam "digitalnog realizma" (*al-wāqiʿiyya al-raqamiyya*)[48] i nastojao mu dati i teorijsku i praktičnu legitimaciju kroz vlastite tekstove. Upravo u svom teorijskom djelu *Roman digitalnog realizma* on polazi od teze da digitalna revolucija ne predstavlja samo tehničku promjenu, nego civilizacijski pomak koji zahvata cjelokupno ljudsko iskustvo, te stoga zahtijeva i temeljnu transformaciju romaneskne forme. Roman, prema Sanadžili, više ne može ostati zatvoren u stabilni okvir štampane književnosti ukoliko želi artikulirati život u digitalnom dobu. On mora migrirati u virtualni prostor i izgraditi vlastiti digitalni svijet. Sanadžila (2005: 15) definira digitalni realizam kao roman koji u svoju narativnu strukturu ugrađuje forme i logike digitalne epohe kako bi izrazio novo društveno stanje i subjekt tog stanja, "virtualnog čovjeka", koji egzistira u umreženom, posredovanom i fragmentiranom svijetu. On ističe da jezična naracija više ne može biti jedini nosilac značenja. Slika, zvuk, pokret i interakcija postaju ravnopravni elementi romaneskne cjeline. Posljedično, roman se preobražava iz zatvorenog teksta u "interfejs", a čin čitanja u navigacijsko iskustvo u kojem se značenje proizvodi kroz susret čitatelja, medija i narativne mreže.

[48] Opširnije pogledati u: https://www.arab-ewriters.com/locatedDigital.php (pristupljeno u januaru 2026)

Sve navedeno Sanadžila je ubjedljivo demonstrirao u svojim digitalnim romanima: *Sjene Jednog* (*Ẓilāl al-Wāḥid***,** 2001), *Chat* (*Šāt*, 2005), *Mraz* (*Ṣaqīʿ*, 2007) i *Sjene zaljubljenog: tajna povijest Kemuša* (*Ẓilāl al-ʿāshiq: al-tārīḫ al-sirrī li Kammūš*, 2016). Roman *Chat* predstavlja ključnu tačku u opusu ovog autora i može se smatrati prvim u potpunosti artikuliranim arapskim digitalnim romanom. Za razliku od *Sjene Jednoga*, gdje je hipertekst prvenstveno narativna strategija, u romanu *Chat* digitalna forma postaje egzistencijalni okvir fabule. U njemu se prati subjekt koji se postepeno premješta iz fizičkog/društvenog svijeta u prostor virtualne komunikacije. Roman je mozaičan, a njegova temeljna infrastruktura nije poglavlje ili stranica nego hiperveza, link kao narativni događaj. Radnja nije strukturirana oko vanjskih događaja, nego oko procesa transformacije identiteta: subjekt prestaje biti stabilna ličnost i postaje niz poruka, odgovora, odsustava i digitalnih tragova. "Chat" kao komunikacijski režim postaje osnovna narativna matrica romana. Naprimjer, u romanu se pojavljuje riječ "hāriban" ("bježeći") kao svjetleća plava hiperveza. Klik na nju otvara drugi tekst u novom polju ekrana, što znači da je "bijeg" istovremeno motiv i operacija. Zaplet se razvija kroz fragmentirane dijaloške sekvence, prekide, ponavljanja i tišine. Odsustvo klasične naracije zamjenjuje logika mrežne komunikacije: simultanost razgovora, anonimnost sagovornika, neizvjesnost identiteta s druge strane ekrana. Roman ne vodi ka razrješenju konflikta, nego ka raslojavanju subjekta, čije se "ja" rastvara u mreži komunikacijskih tokova. Ukratko, *Chat* tematizira "bijeg", ali taj bijeg nije samo fabularna činjenica nego medijska praksa. Odlazak u ne-mjesto, u "ništavilo", u dobrovoljno izgnanstvo, realiziran kroz klikanje, prelazak, otvaranje novih prozora i sekvenci, kao da se subjekt ne spašava pripovijedanjem o bijegu, nego samim izvođenjem bijega kroz interfejs.

Ovaj roman je ustvari složena narativno-medijska konstrukcija prije nego li "priča" u tradicionalnom smislu. Roman se lista na računaru i "okrećemo stranice", ali je istodobno prepun scenskih tekstova, e-mail poruka i filmskih inserata, uključujući kadrove iz filma *American Beauty*. Sve to organizirano je u stabilne sekvence, u svojevrsnu mrežu poglavlja/čvorišta koja nose naslove poput *al-ʿAdam al-ramlī* (*Pješčano ništavilo*), *Naġāmāt sms* (*SMS tonovi*), *al-Taḥawwulāt-1* i *al-Taḥawwulāt-2* (*Preobražaji 1* i *2*) *Ruʾyā* (*Vizija*), *Waṭan al-ʿuššāq* (*Domovina zaljubljenih*) i tako redom.[49]

Likovi u romanu digitalne su projekcije, nalozi, nadimci, glasovi bez tijela. Njihova funkcija nije karakterološka, nego relacijska: oni postoje samo u mjeri u kojoj su povezani. Protagonist nije junak, nego interfejs – mjesto kroz koje prolaze poruke i značenja.

Konačno, roman *Sjene zaljubljenog: tajna povijest Kemuša* predstavlja kulminaciju Sanadžilinog digitalnog projekta, kako u estetskom, tako i u teorijskom smislu. Dok je *Chat* roman subjektivne transformacije, *Sjene zaljubljenog: tajna povijest Kemuša* roman je civilizacijske dijagnoze.

Na razini fabule, ako se tako može kazati, roman ispisuje dugu i krvavu genealogiju nasilja, počevši od drevnih religijsko-političkih sukoba, a kulminirajući u savremenim oblicima ekstremizma. Polazište je povijesno-mitski kontekst sukoba između Moabita i Izraelaca, s fokusom na opsadu Moaba od strane izraelskog kralja Ahaba Ibn Umrija i centralnu ulogu božanstva Kemuša kao duhovne instance koja posreduje i opravdava krvoproliće, žrtvu i uništenje. Međutim, historijski okvir ovdje ne služi rekonstrukciji prošlosti, nego razotkrivanju obrasca. Nasilje se pokazuje kao strukturalna konstanta ljudske povijesti, neprestano preoblikovana, ali rijetko osporena u svojoj suštini. U daljem toku, "tajna

[49] Opširnije u: https://sanajleh-shades.com/other-accounts-of-the-author (pristupljeno u januaru 2026)

povijest Kemuša" ostaje kao simbolički rezervoar nasilja koji se prespaja s modernim prizorima, uključujući eksplicitne aluzije na savremeno nasilje (npr. povezivanje s prizorima iz rata u Siriji i ikonografijom ISIL-a), čime roman gradi most između drevnog i savremenog: isto nasilje, druga tehnologija prikaza.[50]

Riječ je opet o hipertekstualnom "nizu" koji se otvara prema mnogim žanrovskim slojevima: historijski narativ, ratni roman, fantastičko/mitološko, video-isječci, muzika, citati starih govora i stihova, te mreža linkova koja funkcionalno preuzima ulogu fusnota, digresija i komentara. Čitatelj ne može biti pasivni konzument, nego prije kao "tekstoplovac" koji navigira, čita–gleda–sluša, preskače, vraća se, ulazi u "linkove", a time i sam sudjeluje u proizvodnji značenja.

Roman između nestanka i transformacije

Rasprava o digitalnom romanu nužno se završava pitanjem koje je Umberto Eco još početkom devedesetih formulirao kroz poznatu metaforu *"Ceci tuera cela"* ili hoće li novi medij "ubiti" stari, hoće li računar zamijeniti knjigu, odnosno hoće li digitalna kultura označiti kraj romana kakvog poznajemo (Nunberg, 1996: 295). Eco to pitanje ne odbacuje kao trivijalno, ali ga odlučno preusmjerava. Problem, kako ističe, nije u tome hoće li knjiga nestati, nego u tome šta podrazumijevamo pod "knjigom", a šta pod "računarom" u epohi duboke medijske transformacije. Njegova ključna teza glasi da u historiji kulture ništa nikada nije jednostavno "ubilo" nešto drugo. Nove tehnologije ne ukidaju stare forme, nego ih dubinski mijenjaju, oslobađajući ih nekih funkcija, a otvarajući druge.

[50] Opširnije u: https://sanajleh-shades.com/word-author (pristupljeno u januaru 2026)

U tom smislu, Eco insistira na tome da digitalni mediji ne poništavaju pismenost, nego je transformiraju i umnožavaju. Računar, daleko od toga da bude isključivo vizuelni medij, ostaje u svojoj srži alfabetska mašina, prostor intenzivne tekstualnosti, brzog čitanja, programiranja i logičkog mišljenja. Knjige, s druge strane, zadržavaju nezamjenjivu ulogu u onim oblicima čitanja koji zahtijevaju sporost, refleksiju i interpretativnu dubinu. Time Eco odbacuje binarnu opoziciju "knjiga ili ekran" i predlaže model koegzistencije i diferencijacije funkcija, u kojem se književnost prilagođava, ali ne iščezava (Nunberg, 1996: 304).

Ova perspektiva omogućuje da se digitalni roman ne tumači kao simptom kraja romana, nego kao jedan od njegovih budućih modaliteta. Digitalni roman, kako smo pokazali na primjeru arapske književnosti i Sanadžilovog opusa, ne ukida romaneskno mišljenje, nego ga preusmjerava. Fabula postaje mreža, čitanje navigacija, autorstvo polilog, a vrijeme nelinearno. Upravo ono što se često navodi kao prijetnja romanu, fragmentacija, hiperlink, intermedijalnost, postaje njegov novi resurs za mišljenje kompleksne stvarnosti.

Digitalni roman saobražava upravo one fenomene koje teorija o postnormalnim vremenima prepoznaje kao ključne za savremeni svijet: umreženost, polilog, nelinearnost, navigaciju, neizvjesnost i gubitak centralnog autoriteta. On ne nudi stabilne odgovore, ali proizvodi forme sposobne da nose nestabilnost. Zato digitalni roman u arapskoj književnosti XXI stoljeća, iako još uvijek marginalan u kvantitativnom smislu, ima veliku teorijsku važnost. On pokazuje da roman nije vezan za jednu materijalnu podlogu, nego za sposobnost da misli svoje vrijeme. Kako bi rekao Eco, historija kulture ne poznaje smrt formi, nego njihovu metamorfozu. Digitalni roman upravo je jedan takav oblik metamorfoze: ne kraj romana, nego njegov ulazak u budućnost.

* * *

Razmatrajući kako nas roman priprema za budućnost, Sherryl Vint (2021: 53) polazi od činjenice da se savremeni svijet sve češće samoprepoznaje u vlastitim "spekulativnim projekcijama". Riječ je o tome da današnje tehnologije umrežavanja, algoritamske rutine, biotehnološke intervencije i industrijski jezik inovacije već proizvode svakodnevicu koja se doživljava "naučnofantastičnom". Stoga futurološki narativi generalno "opisuju način mišljenja i opažanja, svojevrsni alatni sklop metoda za konceptualiziranje, interveniranje u, te življenje kroz brze i sveobuhvatne sociotehničke promjene" (Vint, 2021: 158). Nadalje, romani o budućnosti, prisjetimo se Suvina, proizvode kognitivno otuđenje. Frederic Jameson (2005: 22) dodaje da se u njima očekovana zebnja "šta slijedi" preoformulira u pitanje "šta je sada", razotkrivajući kako se "sadašnji poredak nastavlja diktirati procesualni dinamizam" povijesti.

Utopijski i distopijski registri arapskog romana (Tavfik Rabi' i Abdulaziz) predstavljaju savremene epistemološke matrice. Utopija čini svijet promjenjivim, a distopija djeluje kao simptom političke i ekološke zatečenosti, ali i kao narativni alarm koji čitaocu vraća osjećaj uzročnosti i odgovornosti. Ovi autori zorno pokazuju kako moć/sila proizvodi "novo normalno". Narativ budućnosti je, u njihovim primjerima, forma kritike, te način da sadašnjost postane vidljiva kao konstruirana, a ne prirodna. Odatle dolazi i ključna funkcija budućnosti u romanima *Utopija*, *Utarid* i *Red*. Ona ne služi prvenstveno da *predvidi* sutra, nego da *rekonfigurira* naše razumijevanje današnjice. Da upotrijebim riječi Zorana Paunovića (2014: 317), navedeni romanopisci jesu "zagledani u budućnost" ali, "nastoje pre svega da shvate i protumače iščašenu logiku sadašnjosti, ne bi li na taj način možda naslutili šta nas čeka sutra – ili postavili pitanje da li to 'sutra' uopšte postoji".

Nadalje, al-A'radžov roman *2084: Pripovijest posljednjeg Arapa* može se čitati kao demonstracija da budućnost nije "prazan" horizont koji tek dolazi, nego već zaposjednut diskurzivni teritorij. Imaginarij sutrašnjice proizvodi se u centrima moći, distribuira kao norma i vraća periferijama kao jedina "razumna" projekcija. Poziv Jima Datora (2005: 93) na "dekolonizaciju budućnosti" ilustrativan je odgovor na navedenu romanesknu situaciju. On podrazumijeva raskid s monopolom nad scenarijima, otvaranje pluralnih slika mogućeg i vraćanje prava na budućnost onima koji su iz nje sistematski isključivani. Sardar (1993: 181) taj mehanizam sažima još upečatljivije: "Zapadna kontrola i dominacija nad nezapadnim kulturama nastavljaju se nesmanjenim intenzitetom. Ukratko, budućnost je u potpunosti i doista kolonizirana."

U tom okviru, al-A'radž radikalno rekreira kolonijalni imaginarij (granice, osvajanje, ekploatacija, lik "Drugog") kao historijski kod i prostor prekodiranja kroz postkolonijalne estetike koje košmari porobljenosti "vraćaju u budućnost". Vint (2021: 73) naglašava da odnos prema kolonijalnoj imaginaciji ostaje "središnja sila" koja oblikuje futurološku prozu, ali je sada usmjeren ka pripovijedanju novih priča iz perspektive koloniziranih. U romanu *2084: Pripovijest posljednjeg Arapa* ta "kolonijalnost budućnosti" pojavljuje se kao dvostruka okupacija: najprije kao kontrola prostora, tijela i jezika, a zatim, još radikalnije, kao kontrola samog repertoara zamislivog, gdje se budućnost ne nudi kao obećanje nego kao režim, i gdje je otpor prije svega borba za imaginarij, za pravo da se sutra uopće može misliti drukčije.

Nasrallahovo ozračje posthumanizma širi ovaj uvid prema biopolitičkim ekonomijama života, patentiranju tijela, obećanjima optimizacije i fantazijama kontrole, prisiljavajući čitatelja da propita budućnosti vlastitog identiteta. *Drugi pseći rat* pritom ne organizira vrijeme linearno, nego ga raspoređuje u registre "tri sutrašnjice". Roman istovremeno

prepoznaje produženu sadašnjost, ekstrapolira poznatu blisku budućnost i, ključno, otvara treću, nezamislivu zonu u kojoj identitet prestaje biti stabilna pripadnost i postaje promjenjiva, relativna, pa i zamjenjiva supstanca. Zato Nasrallahova ironija nije nostalgija niti puko "vraćanje" na prošlo, nego metod kojim prošlost i budućnost ulaze u dijalog. Sutra razgolićuje jučer, a jučer kontaminira sutra. No taj dijalog ima tačku loma. Kada se režimi kontrole više ne zadovoljavaju discipliniranjem subjekta nego prelaze na njegovo preoblikovanje, tada roman izlazi iz okvira ponavljanja i ulazi u polje treće sutrašnjice koju karakterizira krajnja ontološka nestabilnost. U tom prijelazu nastaje figura koju McHale naziva "pseudo-prorokom". To je subjekt koji se kreće kroz vremenske slojeve s anahronijskim znanjem o vlastitoj budućnosti pri čemu je to sutra istovremeno naša sadašnjost i njezina mutirana, teško zamisliva posljedica (McHale, 1987: 94). Prema tome, ono što se u *Drugom psećem ratu* nameće kao krajnja, i još uvijek nedovoljno ozbiljno shvaćena nužnost jeste preobrazba same etičke percepcije preko koje ljudi poimaju sebe i druge. Bez te promjene nema ni stvarnog pomaka u načinu na koji zamišljamo, projektiramo i iščekujemo budućnost.

Naposljetku, može se zaključiti da arapski roman "misli budućnost" na najmanje tri načina. Prvo, kao semantičku i narativnu konstrukciju vremena, pri čemu budućnost nije gramatički futur, nego odnos između narativnih slojeva i horizonta očekivanja. Drugo, kao političku tehnologiju upozorenja, odnosno parabolu u kojoj budućnost vraća čitaoca na ono što je potisnuto u njegovoj svakodnevici, pa "daleki prostori i vremena, ti neobični novi hronotopi, uvijek označavaju ljudske odnose u piščevom ovdje i sada" (Suvin, 2016: 372). Treće, kao etičku praksu izbora, gdje se budućnost ne "dočekuje", nego se proizvodi kroz odluke, (ne)pragmatične izbore, otpor, ili odustajanje.

Sva tri načina, međutim, dijele zaključak da književni tekst nije "proročište", nego instrument kritičke imaginacije. Isto tako, budućnost nije mjesto, nego postupak kojim roman prelama sadašnjost u njenim posljedicama, raskrinkava njene mitove i otvara prostor odgovornosti da ono što dolazi ne bude samo nastavak krivulje, nego prekid koji smo sposobni zamisliti i izboriti.

Analiza romana koji tematiziraju različite sutrašnjice u arapskom svijetu ne treba biti lament nad "fikcionalizacijom stvarnosti". Prije je riječ o pozivu na odgovornu naraciju, jer budućnost nije neutralan prostor koji iščekujemo da se dogodi, nego političko-estetski resurs koji se proizvodi kroz priče, anticipira strukture i priziva društvenu djelatnost. Romani o budućnosti predstavljaju jednu od rijetkih književnih formi koja može istovremeno demontirati dominantne imaginarije i ponuditi alternative.

EPILOG

Svaki ljudski život, htio to ili ne, traga za svojom pričom, jer ljudska stvarnost bolno je rasuta, kontradiktorna, a često nepodnošljivo nejasna. Međutim, život se ne "pretvara" u priču tek kad ga neko ispriča. On je neprestano rastrgan između početka i kraja, između rođenja i smrti. Otuda i stalna potreba da se prošlost priziva kao sjećanje, a budućnost sluti kao predodžba. Čovjek ne živi samo u vremenu, nego stalno pokušava da mu doda smisao. Upravo roman upotpunjuje tu čovjekovu potrebu. On često zrcali stvarnost, ali daleko je od toga da bude neka vrsta pripovjednog ogledala svijeta oko nas. Roman preobražava iskustvo. Svojom prepoznatljivom formom daje obrise svijetu, ali istodobno izmišlja novi način bivanja u njemu, ne da nas utješi, nego da nas potakne. Roman nas uvlači u tuđu patnju i tuđe odluke, ali nas ne prepušta slijepoj identifikaciji. Drži nas dovoljno blizu da osjetimo, i dovoljno daleko da razumijemo. Kroz taj neobični spoj empatije i odmaka postajemo istodobno saosjećajni saputnici i hladnokrvni svjedoci koji u razvoju događaja razabiru skrivene uzroke, veze i cijenu izbora. Ukratko, roman ne pripovijeda život, ali ga čini čitljivim, a to je već jedna vrsta spasa.

Međutim, čim roman postane čitljiv, on se i ideološki ustalasa. Jednostavno, nema etički neutralnog romana, jer nijedan roman ne ostavlja likove i postupke u moralnom vakuumu. On raspoređuje simpatije i odbojnosti, iskušava naše prosudbe, navodi nas da nekoga razumijemo pa da se potom zbog toga pokajemo, ili da nekoga osudimo pa da nam tu osudu razgradi iznutra. Možemo odbiti moralnu ponudu teksta, ali ne možemo glumiti da ona ne postoji. Istina je da roman nije "dobar" ili "zao" kao predmet. Vrijednosti nastaju u našem razmišljanju i tumačenju, ali samo do određene granice. Jer u roman ulazimo s vlastitim etičkim pretpostavkama, a

izlazimo s nečim što ih je potvrdilo, poljuljalo, ili barem učinilo manje lagodnim. To "nešto" nije ni autorova namjera, niti je privatno vlasništvo čitatelja, niti se iscrpljuje u postupcima likova.

Roman postoji kao međuigra najmanje tri perspektive: autorske konstrukcije, svijeta likova i čitateljeve recepcije. Zbog toga u romanu skoro nikad nema konačnog ishoda. Svako čitanje novo je tumačenje ili presuda. Upravo zato roman danas, u arapskom svijetu, djeluje kao narativna arena savjesti u doba kad su stari moralni ugovori potrošeni, a novi još nisu stabilizirani. Pod pritiskom nasilja, migracija, tehnologija, novih pobožnosti i novih cinizama, roman ne dijeli gotove odgovore nego potiče duboka pitanja i samopreispitivanja. Stoga vjerujem da će uvijek neko tražiti roman, ne kao puku "priču", nego kao formu koja može udomiti proturječja života. Ako bi ovaj hermeneutički krug nestao, izgubili smo i književnost i jednu od ključnih sposobnosti da ostanemo ljudi: da sebi i drugima pričamo čineći život čitljivim, a time i podnošljivim. Ova perspektiva presudna je i za knjigu o arapskom romanu u XXI stoljeću kojeg treba čitati kao estetski događaj i kao kulturni dokument, bez egzotizacije i bez provincijaliziranja, ali i bez iluzije o "čistoj" umjetnosti izvan svijeta. Eco nas uči da tekst nije fioka s jednom porukom nego šuma znakova, a Eagleton da u toj šumi uvijek šušte društvene sile: u formi, u izboru perspektive, u onome što se može reći i u onome što ostaje izvan jezika. Zbog toga, poglavlja ove knjige mapa su ključnih sporova u kojima arapski roman danas promišlja vlastitu savremenost.

Knjiga se otvara poglavljem o fenomenu romana u trećem mileniju. U njemu se nastojalo izoštriti interpretativnu optiku kroz pitanja: šta danas znači roman, kako se mijenjaju njegovi narativni ugovori i njegov društveni status, te kako se arapska romaneskna scena upisuje u taj horizont bez kompleksa "kašnjenja" i bez potrebe za "pravdanjem". Poglavlje

Roman i historija potom pomiče fokus s "pouzdane prošlosti" na pitanje o konstrukciji prošlosti. Historijski roman prestaje biti dekor epohe i postaje epistemološki spor o rukopisu i herezi, o palimpsestu, o mitu i dokumentu, o tome kako književnost preuzima pravo na historiju kada institucije historije postanu ideološki aparati. U poglavlju *Roman i identitet* jastvo se čita kao narativna praksa, a ne kao oznaka. Tu se razotkrivaju načini manufakture identiteta kroz podjele, maske i imagološke projekcije, kako figura Drugog često radi kao unutarnje ogledalo, te kako roman istodobno destruira i proizvodi identitetske sigurnosti. Poglavlje *Roman i revolucija* insistira na tome da je društvena pobuna kompleksan i zamršen čin u kojem pulsiraju utopijski impulsi, kontrarevolucijski aparati, razočarenja, normalizacija straha te permutacije nade i kontrole. Roman o revoluciji pokazuje se kao forma koja bilježi cijenu revolucije kao (ne)događaja. U poglavlju *Roman i (post)globalizacija* globalno se čita kroz glokalne lomove, medijske imaginarije, kulturne standardizacije, normalizaciju zla i cijeli niz situacija u kojima sveprožimajuća dominacija najefikasnije djeluje kad izgleda prirodno.

Poglavlje *Roman i migracije* tumači migraciju kao promjenu režima pripadanja. Dom postaje raspršenost, jezik novi kulturalni prag a identitet neuspješan prijevod. U poglavlju *Roman i (tanato)prostor* pokazuje se najmračnija dimenzija naše savremenosti: prostor kao tehnologija smrti. Nasilje postaje stalni režim, infrastruktura i logika upravljanja "golim životom". Prostor prestaje biti kulisa i postaje akter. Roman postaje mjesto u kojem se organizirana smrt vraća u jezik odgovornosti, bez estetizacije i bez moraliziranja. Poglavlje *Roman i religija* analizira religiju kao paralaktični fenomen: intimni smisao i javni aparat, etički impuls i političku ikonografiju. Roman se pokazuje mjestom ustaljenih stereotipa u kojem se teško pluralizira religijski lik. On u savremenoj arapskoj književnosti ostaje škakljivi subjekt,

prostor nelagode, kompromisa i ambivalencije, gdje se religija vidi kao polje sukoba između etike i moći. U poglavlju *Roman i žensko pismo* rod se čita kao preustroj narativnog prostora kojeg ispunjavaju heterotopije, liminalni hronotopi, režimi (ne)izrecivog, te politika detalja i tišine. Roman otkriva kako se moć najjasnije prepoznaje u mikroscenama svakodnevice, u tijelu, i u jeziku koji jednako skriva i razotkriva. Završno poglavlje *Roman i budućnost* dekonstruira neutralnost sutrašnjica i budućnost prikazuje kao polje borbe. Utopije i distopije, postnormalne projekcije, (de)kolonizacija budućnosti i digitalna remedijacija pokazuju da je imaginarij primarno politička infrastruktura. Digitalna forma ne znači kraj romana, nego promjenu režima čitanja i narativnog iskustva. Fabula postaje mreža, a interpretacija navigacija, dok temeljna romaneskna zadaća ostaje ista: učiniti vidljivim cijenu izbora i granice "normalnog".

Naposljetku, ova knjiga želi naglasiti da ustaljene hegemonije ne vladaju samo zakonima, granicama i institucijama, nego slikama koje uzimamo zdravo za gotovo, riječima koje ponavljamo kao da su prirodne, i "razumom" koji se uvijek iznova pokaže kao tuđi interes prerušen u opće dobro. Hegemonija je, prije svega, hegemonija imaginarija. Ona nam unaprijed određuje šta uopće smijemo poželjeti, kako da tu želju nazovemo, i gdje da je, u najboljem slučaju, "realno" realiziramo. Zato izlaz nije tek u zamjeni jedne politike drugom, niti u tehničkim korekcijama sistema, nego u preslagivanju onih unutarnjih mapa koje nazivamo imaginarijem. U tom kontekstu savremeni roman djeluje kao antagonist svoje epohe. On razotkriva da je "normalno" samo najuspjelija priča moći te da se može ispričati drukčije.

U tom smislu, dekolonizirati imaginarij znači osloboditi se ne samo imperijalnih narativa, nego i unutarnje ekonomije, žudnje koja nas tjera da progres, potrošnju i spektakl prihvatamo kao prirodne zakone. Nije riječ o moraliziranju,

nego o promjeni gravitacionog središta pri čemu "ekonomsko" prestaje biti metafizika, a postaje sredstvo, "više" prestaje biti sinonim za "bolje", a život vrijedan življenja postaje orijentir, a ne sladunjavi kliše. Smatram da se u savremenom arapskom romanu naziru obrisi takve semantike. On je prostor manufakture novih metafora i novih skala vrijednosti. Tako roman proširuje prostor mogućeg. Za arapski svijet trećeg milenija, gdje se prošlost često vraća kao teret, a budućnost se prodaje kao uvozna roba, roman može ima potencijal da bude kovačnica novog jezika kao kulturalnog kompasa. To nije jezik opravdanja, nego jezik izbora, nije jezik fatalizma, nego jezik alternative, niti jezik tuđih recepata, nego vlastitih pitanja. Samo nam novi imaginariji mogu polučiti novi jezik, a time i drukčije razumijevanje/kreiranje stvarnosti. Svijet bez novih imaginarija ne nudi izlaz nego drukčije nijanse istoga dekora. Imaginariji danas primarno stanuju u romanu.

Roman je, borhesovski kazano, vrt koji se neprestano račva kroz vrijeme od hiljadu i jedne noći. Svaka priča otvara drugu, svaka druga pomjera granicu mogućeg. Ako uspijemo presložiti imaginarij, možda ćemo, polahko, uporno i bez patetike, presložiti i svijet koji taj imaginarij hrani. To je skromna, ali trajna ambicija romana.

IZVORI

1. ʿAbd al-ʿAzīz, Basma. (2013). *al-Ṭābūr*. Dār al-tanwīr.
2. ʿAbd al-ʿAzīz, Basma. (2018). *Hunā badan*. al-Qāhira: Markaz al-maḥrūsa.
3. Abū Zayd, Laylā . (1984). *ʿĀm al-fīl*. al-Ribāṭ: Dār al-maʿārif al-ğadīda.
4. Al Galidi, Rodaan. (2021). *Dvije deke, tri plahte* (S. Grubić Samardžija, prev.). Hena com.
5. ʿĀlam, Rağā'. (2005). *Sitr*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍā': al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
6. ʿĀlam, Rağā'. (2007). *Ḫātim*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍā': al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
7. ʿĀlam, Rağā'. (2010). *Ṭawq al-ḥamām*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍā': al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
8. ʿĀlam, Rağā'. (2023). *Bāhbal: Makka Multīwirs 1945–2009*. Bayrūt: Dār al-tanwīr.
9. al-Aʿrağ, Wāsīnī. (2016). *2084: Ḥikāyat al-ʿarabī al-aḫīr*. Dār al-ādāb li al-našr wa al-tawzīʿ.
10. al-Aswānī, ʿAlā'. (2018). *Ğumhūriyya ka'anna*. Dār al-ādāb.
11. Al-Aswani, Alaa. (2007). *Chicago* (N. Ćatović, prev.). Buybook.
12. al-Aswany, Alaa. (2023). *Republika himbe* (D. Bučan, prev.). Fraktura.
13. al-ʿAyyādī, Abū Bakr. (2013). *Waraqāt min daftar al-ḫawf*. Mūmant li al-Našr.
14. al-Bišr, Badrīya. (2006). *Hind wa al-ʿaskar*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
15. al-Bišr, Badrīya. (2013). *Ġarāmiyyāt šāriʿ al-Aʿšā*. London: Dār al-sāqī.
16. al-Bišr, Badrīya. (2017). *Zā'irāt al-ḫamīs*. al-Šāriqa: Kalimāt li al-našr wa al-tawzīʿ.
17. al-Ḥāriṯī, Ğūḫa. (2010). *Sayyidāt al-qamar*. Dār al-ādāb.

18. Al-Harthi, Jokha. (2023). *Stablo gorke naranče* (A. de Castro Burica, prev.). Hena com.
19. Alharti, Jokha. (2018). *Celestial bodies: Sayyidāt al-qamar* (M. Booth, prev.). Sandstone Press.
20. al-ʿĪsā, Buṭayna. (2013). *Kaburt wa nasīt an ansā*. Bayrūt: al-Dār al-ʿarabiyya li al-ʿulūm nāširūn.
21. al-ʿĪsā, Buṭayna. (2019). *Ḥāris saṭḥ al-ʿālam*. Bayrūt, al-Dār al-ʿarabiyya li al-ʿulūm nāširūn.
22. al-ʿĪsā, Buṭayna. (2024). *Dār Ḫawla*. al-Kuwayt: Manšūrāt takwīn.
23. al-Kamālī, Rīm. (2021). *Yawmiyyāt Rūz*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
24. al-Kūnī, Ibrāhīm. (2002). *Anūbīs*. al-Muʾassasa al-ʿArabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
25. al-Manṣūrī, Luʾluʾa. (2013). *Āḫir nisāʾ Liṅǧa*, 2013. al-Šāriqa: Dāʾirat al-ṯaqāfa wa al-Iʿlām.
26. al-Manṣūrī, Luʾluʾa. (2014). *Ḫaraǧnā min ḍalʿ ǧabal*. Abū Ẓabī: Ṯaqāfa li al-našr wa al-tawzīʿ.
27. al-Saʿdāwī, Nawāl. (2014). *Innahu al-damm*. Šarikat al-maṭbūʿāt li al-tawzīʿ wa al-našr.
28. al-Ṣāniʿ, Raǧāʾ. (2005). *Banāt al-Riyāḍ*. Bayrūt: Dār al-sāqī.
29. al-Sanʿūsī, Saʿūd. (2012). *Sāq al-bāmbū*. al-Dār al-ʿarabiyya li al-ʿulūm nāširūn.
30. ʿAlwān, Muḥammad Ḥasan. (2016). *Mawt ṣaġīr*. Dār al-Sāqī.
31. Awrīd, Ḥasan. (2019). *Ribāṭ al-Mutanabbī*. al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
32. Barakāt, Hudā. (1998). *Ḥāriṯ al-miyāh*. Bayrūt: Dār al-nahār.
33. Barakāt, Hudā. (2012). *Malakūt hāḏih al-arḍ*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
34. Barakāt, Hudā. (2018). *Barīd al-layl*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
35. Bin Šatwān, Naǧwā. (2016). *Zarāyib al-ʿabīd*. London: Dār al-Sāqī.
36. Bin Šatwān, Naǧwā. (2021). *Rūmā Tīrmīnī*. al-Šāriqa: Kalimāt li al-našr wa al-tawzīʿ.
37. El-Hakim, T. (2008). *Vrabac s istoka* (S. Smailhodžić, prev.). Dobra knjiga.

38. Fišayr, ʿIzz al-Dīn Šukrī. (2017). *Kull hāḏā al-hirāʾ*. al-Karma li al-našr.
39. Ǧābir, Ḥaǧǧī. (2018). *Raġwa sawdāʾ*. Dār al-tanwīr li al-ṭibāʿa wa al-našr.
40. Ǧabrā, Ibrāhīm Ǧabrā, & Munīf, ʿAbd al-Raḥmān. (1982). *ʿĀlam bilā ẖarāʾiṭ*. Dār al-ādāb.
41. Ġanīm, Amīra . (2020). *Nāzilat dār al-akābir*. al-Manāma: Dār masʾā li al-našr wa al-tawzīʿ.
42. al-Ġīṭānī, Ǧamāl. (2002). *Mutūn al-ʾahrām*. al-Qāhira: Dār al-šurūq
43. Ḥabāyib, Ḥuzāma. (2011). *Qabla an tanām al-malika*. al-Muʾassasa al-ʿarabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
44. Ḥabāyib, Ḥuzāma. (2016). *Ḫamāʾil*. al-Muʾassasa al-ʿarabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
45. Ḫalīfa, Ḫālid. (2013). *Lā sakākīn fī maṭābiḫ hāḏihi al-madīna*. Dār al-ādāb.
46. Ḫalīfa, Ḫālid. (2016). *al-Mawt ʿamal šāqq*. Nūfel.
47. Ḥamad, Hudā. (2016). *Sindarīllāt Masqaṭ*. Dār al-ādāb.
48. Ḫarīs, Samīḥa. (2000). *Ḫašḫāš*. Dār al-dirāsāt al-ʿarabiyya.
49. Ḫarīs, Samīḥa. (2017). *Fustuq ʿabīd*. GEBO.
50. Ḫatībī, Saʿīd. (2016). *Arbaʿūn ʿāman fī intiẓār Īzābīl.* Iḫtilāf.
51. Hatibi, Said. (2024). *Sarajevsko drvo za ogrev* (D. Đorđević, prev.). Geopoetika.
52. Ḥimmiš, Bansālim. (2002). *al-ʿAllāma*. al-Hayʾa al-ʿāmma li quṣūr al-ṯaqāfa.
53. ʿĪsā, Ibrāhīm. (2012). *Mawlānā.* Dār Blūmzbirī.
54. ʿIzz al-Dīn, Manṣūra. (2004). *Matāha Maryam*. al-Qāhira: Dār Mīrīt.
55. ʿIzz al-Dīn, Manṣūra. (2009). *Warāʾ al-firdaws*. al-Qāhira: Dār al-ʿayn.
56. ʿIzz al-Dīn, Manṣūra. (2014). *Ǧabal al-zumurrud*. al-Qāhira: Dār al-tanwīr li al-ṭibāʿa wa al-našr wa al-tawzīʿ.
57. ʿIzz al-Dīn, Manṣūra. (2020). *Basātīn al-Baṣra*. al-Qāhira: Dār al-šurūq.
58. ʿIzz al-Dīn, Manṣūra. (2022). *Aṭlas al-ẖafāʾ*. al-Qāhira: Dār al-Šurūq.
59. Kağahğī, Inʿām. (2013). *Ṭišārī*. Bayrūt: Dār al-ğadīd.

60. Kağahğī, Inʿām. (2017). *al-Nabīḍa*. Bayrūt: Dār al-ğadīd.
61. Kağahğī, Inʿām. (2008). *al-Ḥafīda al-amrīkīya*. Bayrūt: Dār al-ğadīd.
62. Maʾmūn, R. (2006). *Flāš aḥḍar*. al-Qāhira: al-Šarika al-ʿĀlamiyya li al-ṭibāʿa wa al-našr.
63. Marānī, Ğamīla. (2017). *Tuffāḥ al-ğinn*. Dār mašūrāt al-muṭaqqaf.
64. Marānī, Ğamīla. (2022). *Anā wa al-ʿağāʾiz al-sabʿa*. Dār Mīm li al-našr.
65. Muršīd, Fātiḥa. (2009). *Maḥālib al-mutʿa*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markaz al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
66. Muršīd, Fātiḥa. (2022). *Nuqṭat al-inḥidār*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markaz al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
67. Mūsā, Ṣubḥī. (2015). *al-Mūrīskī al-aḫīr*. Al-Dār al-miṣriyya al-lubnāniyya.
68. Mustaġānamī, Aḥlām. (1993). *Ḏākirat al-ğasad*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
69. Mustaġānamī, Aḥlām. (1997). *Fawḍā al-ḥawās*. Bayrūt: Dār nūfal.
70. Mustaġānamī, Aḥlām. (2003). *ʿĀbir sarīr*. Bayrūt: Manšūrāt Aḥlām Mustaġānamī.
71. Mustaġānamī, Aḥlām. (2012). *al-Aswad yalīqu bik*. Bayrūt: Dār nūfal.
72. Naṣrallāh, Ibrāhīm. (2016). *Ḥarb al-kalb al-ṯāniya*. al-Dār al-ʿarabiyya li al-ʿulūm nāširūn.
73. Nūrī, Šākir. (2009). *al-Minṭaqa al-ḥaḍrāʾ*. Ṯaqāfa li al-našr wa al-tawzīʿ.
74. Nūrī, Šākir. (2012). *Mağānīn Būkā*. Šarikat al-maṭbūʿāt li al-tawzīʿ wa al-našr.
75. Rabīʿ, Muḥammad. (2015). *ʿUṭārid*. Dār al-tanwīr.
76. Ramīğ, Zahrā. (2007). *Aḥādīd al-aswār*. Bayrūt/al-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markaz al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
77. Sadavi, Ahmed. (2020). *Frankenštajn u Bagdadu* (N. Ćatović, prev.). Buybook.
78. Salih, Tajib. (2006). *Sezona seobe na seobe na sjever* (A. Zildžić, prev.). IK Vrijeme.
79. Shibli, Adania. (2022). *Sporedan detalj* (M. Sarajkić, prev.). Buybook.

80. Ṣunʿullāh, Ibrāhīm. (1997). *Šaraf*. Dār al-hilāl.
81. Ṣunʿullāh, Ibrāhīm. (2004). *al-Laǧna*. Dār al-mustaqbal al-ʿarabī.
82. Tawfīq, Aḥmad Ḫālid. (2010). *Yūtūbiyā*. Blūmzbirī al-Dawḥa.
83. Ūsī, Hūšank. (2016). *Waṭʾat al-yaqīn: miḥnat al-suʾāl wa šahwat al-ḫayāl*. Dār al-suʾāl li al-našr.
84. Yazbak, Samar. (2002). *Ṭiflat al-samāʾ*. Dimašq: Dār al-kunūz al-adabiyya.
85. Yazbak, Samar. (2008). *Rāʾiḥa al-qirfa*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
86. Yazbak, Samar. (2010). *Lahā marāyā*. Bayrūt: Dār al-ādāb.
87. Zaydān, Yūsuf. (2008). *ʿAzāzīl*. Dār al-šurūq.
88. Ziedan, Youssef. (2010). *Azazel* (D. Bučan, prev.). Naklada Ljevak.

LITERATURA

1. Abbott, H. P. (2002). *The Cambridge introduction to narrative.* Cambridge University Press.
2. Abu Baker, A. M. S. (2015). The problematics of identity & identity erasure in Youssef Ziedan's *Azazeel. Journal of Arts and Humanities, 4*(12), 37-49.
3. Abu Baker, A. M. S. (2016). Natural objects in Youssef Ziedan's *Azazeel* – An environmental perspective. *Journal of Arts and Humanities, 5*(3), 72-85.
4. Abu-Lughod, L. (2013). *Do Muslim women need saving?* Harvard University Press.
5. Abu-Manneh, B. (2016). *The Palestinian novel: From 1948 to the present.* Cambridge University Press.
6. Adorno, T. W. (1991). *Notes to literature* (S. W. Nicholsen, prev.). Columbia University Press.
7. Agamben, G. (2006). *Homo sacer – Suverena moć i goli život* (M. Kopić, prev.). Multimedijalni institut.
8. Aḥmad, ʿAbd AIlāh. (1977). *al-Adab al-qaṣaṣī fī al-ʿIrāq munḏ al-ḥarb al-ʿālamiyya al-ṯāniya* (Tom I–II). Manšūrāt Wizārat al-iʿlām.
9. Ahmed, S. (2004). *The cultural politics of emotion.* Edinburgh University Press.
10. Ahmed, S. (2017). *Living a feminist life.* Duke University Press.
11. Alalamat, H. (2021). *The Jordanian novel in postmodern context* [Graduate thesis/dissertation]. University of Arkansas. https://scholarworks.uark.edu/etd /4040
12. al-Anbāʾ, B. (2009). *al-Radd ʿalā al-buhtān fī riwāya Yusuf Zaydān - ʿAzāzīl*. Dār al-Anṭūn.
13. Albalawi, M. (2015). *Disrupting the desert scene: The impact of oil discovery in Abdelrahman Munif's "Cities of Salt".* Kent State University Press.
14. al-Ǧābirī, M. ʿĀ. (1991). *al-Turāṯ wa al-ḥadāṯa*. al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.

15. Al-Hajaj, J. F. B. (2020). Magical realism, the oracular, mysticism and belief legacy in Ahmed Saadawi's *Frankenstein in Baghdad. Critique: Studies in Contemporary Fiction, 61*(4).
16. al-Ḥurūb, Ḫ. (2012). *Fī madīḥ al-ṭawra: al-nahr ḍidd al-mustanqaʿ*. Dār al-Sāqī.
17. Ali, T. (2004). *Bush in Babylon: The recolonisation of Iraq.* Verso.
18. Alibašić, A. (2022). *Arapsko proljeće, ulema i muslimanski intelektualci.* Centar za napredne studije.
19. al-ʿĪd, Y. (1998). *Fann al-riwāya al-ʿarabiyya bayna ḫuṣūṣiyyat al-ḥikāya wa tamayyuz al-ḥiṭāb.* Dār al-Ādāb.
20. Allen, R. (1982). *The Arabic novel: An historical and critical introduction.* Syracuse University Press.
21. Allen, R. (2019). *Selected studies in modern Arabic narrative: History, genre, translation.* Lockwood.
22. al-Masīrī, ʿA. & al-Turaykī, F. (2003). *al-Ḥadāṯa wa mā baʿda al-ḥadāṯa*. Dār al-Fikr.
23. al-Musawi, M. (2007). Engaging globalism in modern Arabic literature. *Modern Language Quarterly, 62*(2). 305-329. https://doi.org/10.1215/00267929-2006-040
24. al-Mūsawī, M. Ǧ. (2003). *The postcolonial Arabic novel: Debating ambivalence.* Brill.
25. al-Mūsawī, M. Ǧ.. (2023). *Binyat al-iḍṭirāb: al-riwāya al-ʿarabiyya fī al-alfiyya al-ṯāliṯa.* Markaz Abū Ẓabī li al-Luġa al-ʿArabiyya.
26. al-Mūsawī, M. Ǧ. (1988). *al-Riwāya al-ʿarabiyya: al-našʾa wa al-taḥawwul.* Dār al-ādāb.
27. al-Salīmiyya, M. Ḥ. (2016). al-Aṣwāt al-riwāʾiyya al-ǧadīda fī ʿUmān. *Maǧalla Nizwā,* (85), 111-125.
28. al-Yaḥyāʾiyya, Š. Ḫ. (2015). Mawt al-ḥulm (1999–2014): al-Sard al-riwāʾī al-niswī al-ʿummānī. *Maǧalla Nizwā,* (81), 47-50.
29. Anderson, A., Felski, R., & Moi, T. (2019). *Character: Three inquiries in literary studies*. University of Chicago Press.
30. Ardalan, K. (2014). *Understanding globalization: A multi-dimensional approach*. Routledge.
31. Arendt, H. (1996). *Totalitarizam* (M. Paić Jurinić, prev.). Politička kultura.

32. Arendt, H. (1998). *Izvori totalitarizma* (S. Stojanović & A. Bajazetov-Vučen, prev.). Feministička izdavačka kuća 94.
33. Arnason, J. P., & Roberts, D. (2004). *Elias Canetti's counter-image of society: Crowds, power.* Camden House.
34. Ashour, R., Ghazoul, F. J., & Reda-Mekdashi, H. (ur.). (2008). *Arab women writers: A critical reference guide, 1873–1999* (M. McClure, prev.). The American University in Cairo Press.
35. Aswad, N. A. (2016). Binā' al-šaḫṣiyya fī riwāyat *Frānkeštāyn fī Baġdād. Ğāmiʿa Tikrīt li al-ʿulūm al-insāniyya,* 23(3).
36. Atia, N. (2019). The figure of the refugee in Hassan Blasim's "The reality and the record." *The Journal of Commonwealth Literature, 54*(3), 319-333.
37. Atia, N., & Moore, L. (2024). *Global Arab fiction.* Routledge.
38. Baaqeel, N. A. (2019). *The kaleidoscope of gendered memory in Ahlam Mosteghanemi's novels*. Cambridge Scholars Publishing.
39. Badawi, M. M. (1992). Two novelists from Iraq: Jabrā and Munīf. *Journal of Arabic Literature, 23*(2), 140-154.
40. Badurina, N. (2012). Kraj povijesti i hrvatski novopovijesni roman. *Slavica Tergestina,* (14). EUT Edizioni Università di Trieste, 8-37.
41. Bahtin, M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog.* Zepter Book World.
42. Bakhtin, M. (1981). Discourse in the novel (C. Emerson & M. Holquist, prev.). U M. Holquist (ur.), *The dialogic imagination: Four essays.* University of Texas Press, 259-422.
43. Bakhtin, M. (1984). *Problems of Dostoevsky's poetics* (C. Emerson, ur. i prev.). University of Minnesota Press.
44. Bakhtin, M. (1984). *Rabelais and his world* (H. Iswolsky, prev.). Indiana University Press.
45. Bakhtin, M. M. (1981). *The dialogic imagination: Four essays* (M. Holquist, ur.; C. Emerson & M. Holquist, prev.). University of Texas Press.
46. Basīṭ, ʿA. (2009). *Riwāya ʿAzāzīl: hal hiya al-ğahl bi al-tārīḫ am tazwīr li al-tārīḫ?* Qism al-Lāhūt al-difāʿī.

47. Baššāra, ʿA. (2012). *Fī al-ṭawra wa qābiliyya li al-ṭawra.* al-Markaz al-ʿarabī li al-abḥāṯ wa dirāsat al-siyāsāt.
48. Baudrillard, J. (2001). *Simulacija i zbilja* (G. V. Popović, prev.). Jesenski i Turk.
49. Baudrillard, J. (2001). *Simulakrumi i simulacija* (Z. Wurzberg, prev.). Naklada Društva arhitekata, građevinara i geodeta.
50. Baudrillard, J. (2006). *Inteligencija zla ili pakt lucidnosti* (L. Kovačević, prev.). Naklada Ljevak.
51. Bauman, Z. (2000). *Liquid modernity.* Polity Press.
52. Bauman, Z. (2004). *Identity: Conversations with Benedetto Vecchi*. Polity Press.
53. Bauman, Z. (2007). *Liquid times: Living in an age of uncertainty.* Polity Press.
54. Beller, M., & Leerssen, J. (ur.). (2007). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey.* Rodopi.
55. Ben Jelloun, T. (1999). *French hospitality: Racism and North African immigrants* (prev. Barbara Bray). Columbia University Press.
56. Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. Routledge.
57. Blanchot, M. (1995). *The writing of the disaster* (A. Smock, prev.). University of Nebraska Press.
58. Booker, M. K. (1991). *Techniques of subversion in modern literature: Transgression, abjection, and the carnivalesque*. University of Florida Press.
59. Booker, M. K. (1994). *Dystopian literature: A theory and research guide*. Greenwood Press.
60. Brah, A. (1996). *Cartographies of diaspora: Contesting identities*. Routledge.
61. Brenkman, J. (2006). Innovation: Notes on nihilism and the aesthetics of the novel. U F. Moretti (ur.), *The novel* (Vol. 2: *Forms and themes*). Princeton University Press, 808-838.
62. Briski Uzelac, S. (2014). Nomadizam u postutopijskom vremenu: Reinvent yourself! u J. Vojvodić (ur.) *Nomadizam*. Disput, 77-87.

63. Būʿalī, ʿA. (2020). Taḥawwulāt al-šakl wa al-dalāla fī al-riwāya al-ʿarabiyya fī al-ʿaqdayn al-awwalayn min al-qarn al-wāḥid wa al-ʿišrīn. *al-Muḫbir: Abḥāṯ fī al-luġa wa al-adab al-ǧazāʾirī,* 16(1), 155-187.
64. Burke, L. (2019). Dementia and the paradigm of the camp: Thinking beyond Giorgio Agamben's concept of "bare life". *Journal of Bioethical Inquiry, 16*, 195-205.
65. Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Routledge.
66. Butler, J. (1993). *Bodies that matter: On the discursive limits of "sex"*. Routledge.
67. Butler, J. (2005). *Raščinjavanje roda* (J. Husanović, prev.). Šahinpašić.
68. Cabani, F., & Cobam, C. (2013). *The Iraqi novel: Kewy writers, key works*. Edinburgh University Press.
69. Čačinovič, N. (2017). *Uvod u filozofiju književnosti*. Leykam International.
70. Casanova, P. (2004). *The world republic of letters* (M. B. DeBevoise, prev.). Harvard University Press.
71. Casullo, N. (2009). Memory and revolution (P. Derbyshire, prev.). *Journal of Latin American Cultural Studies, 18*(2-3), 107-124.
72. Censi, M. (2023). Introduction. u M. Censi & M. E. Paniconi (ur.), *The migrant in Arab literature: Displacement, self-discovery and nostalgia.* Routledge, 1-12.
73. Césaire, A. (1990). *Lyric and dramatic poetry, 1946–1982.* University Press of Virginia.
74. Cixous, H. (1976). The laugh of the Medusa (K. Cohen & P. Cohen, prev.). *Signs: Journal of Women in Culture and Society,* 1(4), 875-893.
75. Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A Black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum,* 1989(1), 139-167.
76. Crenshaw, K. (1991). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of color. *Stanford Law Review,* 43(6), 1241-1299.
77. Culler, J. (1997). *Literary theory: A very short introduction*. Oxford University Press.

78. Dabashi, H. (2012). *The Arab Spring: The end of postcolonialism*. Zed Books.
79. Darrāğ, Fayṣal. (2004). *al-Riwāya wa taʾwīl al-tārīḫ: naẓariyyat al-riwāya wa al-riwāya al-ʿarabiyya.* al-Markaz al-ṭaqāfī al-ʿarabī.
80. Dator, J. A. (2005). De-colonizing the future. *Journal of Futures Studies, 9*(3), 93-104.
81. de Cauter, L., & Dehaene, M. (2008). The space of play: Towards a general theory of heterotopia. U M. Dehaene & L. de Cauter (ur.), *Heterotopia and the city*. Routledge, 87-102.
82. De Lagasnerie, G. (2020). *Umijeće pobune: Snowden, Assange, Manning* (Z. Wurzberg, prev.). Udruga Bijeli val.
83. De Loughry, T. (2020). *The global novel and capitalism in crisis: Contemporary literary narratives.* Palgrave Macmillan.
84. Debord, G. (2014). *The society of the spectacle* (K. Knabb, prev.). Bureau of Public Secrets.
85. Derrida, J. (1998). *Archive fever: A Freudian impression* (E. Prenowitz, prev.). University of Chicago Press.
86. Derrida, J. (2001). *Writing and difference* (A. Bass, prev.). Routledge Classics.
87. Dhahir, S. (2016). Homage to Mecca in Raja Alem's *Ṭawq al-ḥamām*. *Journal of Arabian Studies, 6*(2), 127-142.
88. Doležel, L. (2010). *Possible worlds of fiction and history: The postmodern stage.* Johns Hopkins University Press.
89. Dryden, L. (2003). *The modern Gothic and literary doubles: Stevenson, Wilde and Wells*. Palgrave Macmillan.
90. Dukić, D. (2009). Predgovor: O imagologiji. u D. Dukić et al. (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju.* Srednja Europa, 5-22.
91. Duranović M. (2020). Elementi hipertekstualnosti u romanu al-Zaynī Barakāt Ğamāla al-Ġīṭānīja. *Pismo-Časopis za jezik i književnost* (18). Bosansko filološko društvo, 162-177.
92. Džejmson, F. (1984). *Političko nesvesno* (D. Puhalo, prev.). Rad.
93. Eakin, P. J. (2008). *Living autobiographically: How we create identity in narrative*. Cornell University Press.

94. Ehrmann, J. (1967). On articulation: The language of history and the terror of language. *Yale French Studies*, (39), 9-28.
95. Elayyan, H. (2017). The monster unleashed: Iraq's horrors of everyday life in *Frankenstein in Baghdad*. *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies, 1*, 158-170.
96. Elmeligi, W. (2024). *Dystopia in Arabic speculative fiction: A poetics of distress.* Routledge.
97. Erdinast-Vulcan, D. (2013). *Between philosophy and literature: Bakhtin and the question of the subject*. Stanford University Press.
98. Fanon, F. (1970). *Toward the African revolution* (H. Chevalier, prev.). Pelican.
99. Fatḥī, ʿA. (2024). al-Kitāb al-waraqī wa al-kitāb arraqamī: dirāsa muqārana. *Maǧalla al-ʿulūm al-iǧtimāʿiyya wa al-insāniyya, 14*(2), 365-381.
100. Felski, R. (2008). *Uses of literature.* Wiley-Blackwell.
101. Felski, R. (2015). *The limits of critique*. University of Chicago Press.
102. Felski, R. (2020). *Hooked: Art and attachment*. University of Chicago Press.
103. Ferris, H. (2008). *A study in dystopian fiction*. (Master's thesis, Jacksonville University). Jacksonville University.
104. Firchow, P. E. (1986). The nature and uses of imagology. U *The death of the German cousin: Variations on a literary stereotype*. Bucknell University Press, 181–186
105. Fludernik, M., & Olson, G. (2011). Introduction. U G. Olson (ur.), *Current trends in narratology*. De Gruyter, 1-33.
106. Foucault, M. (1995). *Discipline and punish: The birth of the prison* (A. Sheridan, prev.). Vintage Books.
107. Foucault, M. (1996). O drugim prostorima (S. Grgas, prev.). *Glasje, 3*(6), 8-14.
108. Foucault, M. (1997). Of other spaces. U N. Leach (ur.), *Rethinking architecture: A reader in cultural theory*. Routledge, 330-346.
109. Foucault, M. (2003). *Society must be defended: Lectures at the Collège de France, 1975–76* (D. Macey, prev.). Picador.

110. Fraser, N. (2009). Feminism, capitalism and the cunning of history. *New Left Review,* (56), 97-117.
111. Fraser, N. (2013). *Fortunes of feminism: From state-managed capitalism to neoliberal crisis.* Verso.
112. Freedman, J. (2015). *Gendering the international asylum and refugee debate*. Palgrave Macmillan.
113. Ğābir, Ḥ. (2018). *Raġwa sawdā'*. Dār al-tanwīr li al-ṭibāʿa wa al-našr.
114. Geesey, P. (1997). Cultural hybridity and contamination in Tayeb Salih's *Mawsim al-hijra ilā al-Šamāl (Season of migration to the north)*. *Research in African Literatures, 28*(3), 128-140.
115. Genette, G. (1997). *Palimpsests: Literature in the second degree* (C. Newman & C. Doubinsky, prev.). University of Nebraska Press.
116. Genette, G. (1997). *Paratexts: Thresholds of interpretation* (J. E. Lewin, prev.). Cambridge University Press.
117. Gerth, H. H., & Wright Mills, C. (ur.). (1991). *From Max Weber: Essays in sociology*. Routledge.
118. Ghanem, H. (2016). *The Arab Spring five years later: Toward great inclusiveness.* Brookings Institution Press.
119. Giddens, A. (1991). *Modernity and self-identity: Self and society in the late modern age*. Polity Press.
120. Goffman, E. (1959). *The presentation of self in everyday life*. Anchor Books.
121. Goffman, E. (1990). *Stigma: Notes on the management of spoiled identity*. Penguin Books.
122. Gomaa, S. (2017). The uses of geography in Youssef Ziedan's *Azazeel*. *Arab Studies Quarterly, 39*(4), 957-972.
123. Gossman, L. (1990). *Between history and literature.* Harvard University Press.
124. Grudzina, D. (2007). *Teaching Aldous Huxley's "Brave New World" from multiple critical perspectives*. Prestwick House.
125. Guiley, R. E. (2009). *The encyclopedia of demons and demonology*. Checkmark Books.
126. Guth, S., & Chiti, E. (ur.). (2016). Living 2016: Cultural codes and arrays in Arab everyday worlds five years after

the 'Arab Spring'. *Journal of Arabic and Islamic Studies, 16*, 221-388.

127. Hafez, S. (2000). *The novel, politics and Islam. New Left Review,* (5), 117-141.
128. Hall, S. (1990). Cultural identity and diaspora. U J. Rutherford (ur.), *Identity: Community, culture, difference.* Lawrence & Wishart, 222-237.
129. Ḥanīna, Ṭ. (2021). al-Riwāya wa al-turāṯ al-šaʿbī: Qirāʾa fī riwāya *Sayyidāt al-qamar. Mağalla Iškālāt fī al-luġa wa al-adab, 10*(4), 193-203.
130. Harding, W., & Martin, J. (2007). *Beyond words: The othering excursion in contemporary American literature*. Cambridge Scholars Publishing.
131. Hardt, M., & Negri, A. (2003). *Imperij* (Ž. Filippi, prev.). Multimedijalni institut.
132. Hayles, N. K. (2008). *Electronic literature: New horizons for the literary*. University of Notre Dame Press.
133. Herdman, J. (1990). *The double in nineteenth-century fiction*. The Macmillan Press.
134. Heshmat, D. (2020). *Egypt 1919: The revolution in literature and film*. Edinburgh University Press.
135. Hibert, M. (2018). *Digitalni odrast i postdigitalna dobra*. Multimedijalni institut.
136. Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust.* Columbia University Press.
137. Hornung, A. (1997). Autobiography. U H. Bertens & D. W. Fokkema (ur.), *International postmodernism: Theory and literary practice*. John Benjamins Publishing Company, 221-234.
138. Ḫūrī, M. (2023). al-Muḫayyam al-filasṭīnī fī riwāyat "Muḫmal" li Ḥuzāma Ḥabāyib: qirāʾa fī al-markaz wa al-hāmiš wa al-makān al-muġāyir (al-ḥitirūtūbiyā). *AJH*, (162), 177-208.
139. Hutcheon, L. (1980). *Narcissistic narrative: The metafictional paradox.* Wilfrid Laurier University Press.
140. Hutcheon, L. (1996). *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija.* Svetovi.

141. Hutcheon, L. (2004). *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction.* Routledge.
142. Huwaydī, M. ʿA. (2015). Dalālat al-binya al-zamāniyya fī riwāya *Frānkeštāyn fī Baġdād*. *Mağalla Urūk*, 8(3), 165-194.
143. Ibrāhīm, ʿA. (2013). *al-Sardiyya al-ʿarabiyya al-ḥadīṯa: tafkīk al-ḫiṭāb al-istiʿmārī wa iʿāda tafsīr al-naš'a.* al-Muʾassasa al-ʿarabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
144. Jameson, F. (1981). *The political unconscious: Narrative as a socially symbolic act*. Cornell University Press.
145. Jameson, F. (1988). Cognitive mapping. U C. Nelson & L. Grossberg (ur.), *Marxism and the interpretation of culture*. University of Illinois Press, 347-360.
146. Jameson, F. (1991). *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism*. Duke University Press.
147. Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the future: The desire called utopia and other science fictions*. Verso.
148. Jha, P. S. (2006). *The twilight of the nation state: Globalisation, chaos and war*. Pluto Press.
149. John, J., & Tawarneh, Y. (1986). Quest for identity: The I–Thou imbroglio in Tayeb Salih's "Season of migration to the north". *Arab Studies Quarterly, 8*(2), 161-177.
150. Kapteijns, L., & Spaulding, J. (1996). Women of the Zar and middle-class sensibilities in colonial Aden: 1923–1932. *African Languages and Cultures* (Supplement: *Voice and power: The culture of language in North-East Africa*), (3), 171-189.
151. Kilpatrick, H. (1992). The Egyptian novel from *Zaynab* to 1980. U M. M. Badawi (ur.), *Modern Arabic literature*. Cambridge University Press, 223-269.
152. Kirsch, A. (2017). *The global novel: Writing the world in the 21st century.* Columbia Global Reports.
153. Klapcsik, S. (2012). *Liminality in fantastic fiction: A post-structuralist approach*. McFarland.
154. Kristeva, J. (2024). *Powers of horror: An essay on abjection* (L. S. Roudiez, prev.). Columbia University Press.
155. Lacan, J. (1977). *Écrits: A selection* (A. Sheridan, prev.). W. W. Norton.

156. LaCapra, D. (1985). *History & criticism.* Cornell University Press.
157. Lacroix, S. (2016). *Egypt's pragmatic Salafis: The politics of Hizb al-Nour*. Carnegie Endowment for International Peace.
158. Leerssen, J. (2007). Imagology: History and method. U M. Beller & J. Leerssen (ur.), *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters: A critical survey*. Rodopi.
159. Leerssen, J. (2016). Imagology: On using ethnicity to make sense of the world. *Iberic@l: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, 10, 13-31.
160. Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, prev.). Blackwell.
161. Levine, C. (2015). *Forms: Whole, rhythm, hierarchy, network.* Princeton University Press.
162. Lévi-Strauss, C. (1987). *Divlja misao*. Nolit.
163. Lewis, P. (2010). *Religious experience and the modernist novel*. Cambridge University Press.
164. Lukács, G. (1971). *The theory of the novel: A historico-philosophical essay on the forms of great epic literature* (A. Bostock, prev.). MIT Press.
165. Lye, C. (2020). Identity politics, criticism, and self-criticism. *South Atlantic Quarterly, 119*, 701-714.
166. Mahfouz, N. (2001). *Reflections of a Nobel laureate: 1994–2001* (M. Salamawy, ur.). The American University in Cairo Press.
167. Mahmood, S. (2005). *Politics of piety: The Islamic revival and the feminist subject*. Princeton University Press.
168. Mahmood, S. (2009). Religious reason and secular affect: An incommensurable divide? *Critical Inquiry, 35*(4), 836-862.
169. Mahmood, S. (2013). Azazeel and the politics of historical fiction in Egypt. *Comparative Literature, 65*(3), 265-284.
170. Makdisi, S. (2017). Reflections on the Arab uprising. U G. Luciani (ur.), *Combining economic and political development: The experience of MENA*. Brill, 22-40.

171. Malti-Douglas, F. (1988). *Blindness and autobiography: Al-Ayyām of Ṭāhā Ḥusayn*. Princeton University Press.
172. Maʿmarī, Sumayya. (2016). al-Adab ar-raqamī bayna iškāliyat al-muṣṭalaḥ wa ḫuṣūṣiyyāt al-mubdiʿ. *Mağalla al-ʿulūm al-insāniyya, 1*(49), 541-551.
173. Marcuse, H. (2002). *One-dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Routledge Classics.
174. Masmoudi, I. (2015). *War and occupation in Iraqi fiction*. Edinburgh University Press.
175. Masmoudi, I. (2023). The global migration context and the contemporary Iraqi novel. U M. Censi & M. E. Paniconi (ur.), *The migrant in Arab literature: Displacement, self-discovery and nostalgia*. Routledge, 151-175.
176. Mbembe, A. (2003). Necropolitics. *Public Culture, 15*(1), 11-40.
177. McGurl, M. (2009). *The program era: Postwar fiction and the rise of creative writing.* Harvard University Press.
178. McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Routledge.
179. McLuhan, M. (1966). *Understanding media: The extensions of man*. New American Library.
180. Mehrez, S. (2012). *Translating Egypt's revolution: The language of Tahrir*. The American University in Cairo Press.
181. Meijer, W. A. J. (1995). The plural self: A hermeneutical view on identity and plurality. *British Journal of Religious Education, 17*(2), 92-99.
182. Merleau-Ponty, M. (1973). *The prose of the world* (J. O'Neill, prev.). Northwestern University Press.
183. Michalak-Pikulska, B., & Sh'hadeh, Y. (ur.). (2023). *Early novels on the Arab Spring: Prophecy, reality, and the future.* Jagiellonian University Press.
184. Milenković, P., & Marinković, D. (ur.). (2005). *Mišel Fuko 1926–1984–2004: Hrestomatija*. Vojvođanska sociološka asocijacija.
185. Mohanty, S. P. (2000). The epistemic status of cultural identity: On *Beloved* and the postcolonial condition. U P. M. L. Moya & M. R. Hames-García (ur.), *Reclaiming*

identity: Realist theory and the predicament of postmodernism. University of California Press, 22-66.

186. Moi, T. (2005). *Sex, gender, and the body: The student edition of "What is a woman?"* Oxford University Press.
187. Moi, T. (2007). *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija* (M. Grdešić, prev.). AGM.
188. Moosa, M. (1995). Naguib Mahfouz: Life in the alley of Arab history. *The Georgia Review, 49*(1), 224-230.
189. Moretti, F. (2005). *Graphs, maps, trees: Abstract models for a literary history.* Verso.
190. Moretti, F. (2013). *Distant reading.* Verso.
191. Moretti, F. (ur.). (2006). *The novel* (Vol. 2: *Forms and themes*). Princeton University Press.
192. Mujić, M. (2017). Melanholija i nemogući identitet u romanu Numidia Tariqa Bakarija. *Pismo – Časopis za jezik i književnost*, (15), 186–204.
193. Mujić, M. (2018). Savremeni roman u Omanu. *Život*, (1-2), 390-393.
194. Mujić, M., & Sarajkić, M. (2017). Panorama savremene omanske književnosti. U M. Mujić & M. Sarajkić (prir. i prev.), *Savremena književnost Omana: izbor iz poezije, romana i kratke priče*. Filozofski fakultet; Centar za napredne studije, 9-28.
195. Mulović, A. (2022). *Diskursna analiza govora predsjednika svrgnutih tokom Arapskog proljeća*. Centar za napredne studije.
196. Munīf, ʿA. (2007). *al-Kātib wa al-manfā: humūm wa āfāq al-riwāya al-ʿarabiyya*. al-Muʾassasa al-ʿArabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
197. Munif, Y. (2020). *The Syrian revolution between the politics of life and the geopolitics of death*. Pluto Press.
198. Murphey, M. G. (1973). *Our knowledge of the historical past.* Bobbs-Merrill.
199. Nāšif, I. (2013). Mawt al-naṣṣ. *Mağalla al-dirāsāt al-filasṭīnīya*, (96), 96-117.
200. Nunberg, G. (ur.). (1996). *The future of the book*. University of California Press.

201. Nyman, J. (2009). *Home, identity, and mobility in contemporary diasporic fiction*. Rodopi.
202. Nyman, J. (2017). *Displacement, memory, and travel in contemporary migrant writing*. Brill.
203. O'Gorman, D., & Eaglestone, R. (ur.). (2019). *The Routledge companion to twenty-first century literary fiction.* Routledge.
204. Pageaux, D.-H. (2009). Od kulturnog imaginarija do imaginarnog. U D. Dukić et al. (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*. Srednja Europa, 99-124.
205. Paić, Ž. (2007). *Događaj i praznina: ogledi o kraju povijesti*. Antibarbarus.
206. Paniconi, M. E. (2024). The human body in two Egyptian dystopias: *al-Ṭābūr* (2013, *The Queue*) and *Hunā badan* (2017, *Here Is a Body*) by Basma ʿAbd al-ʿAzīz. *Between, 14*(27), 527-546.
207. Parekh, B. (2003). Cosmopolitanism and global citizenship. *Review of International Studies, 29*, 3-17.
208. Parr, N. E. H. (2023). *Novel Palestine: Nation through the works of Ibrahim Nasrallah*. University of California Press.
209. Patterson, O. (1982). *Slavery and social death: A comparative study*. Harvard University Press.
210. Paunović, Z. (2014). Pogovor. U K. Vonnegut, *Hokus pokus*. Dereta. 319-324.
211. Peović Vuković, K. (2013). Književnost i remedijacija: Mediji kao kulturalna dominanta kasnog kapitalizma. U T. Pišković & T. Vuković (ur.), *Vrijeme u jeziku / Nulti stupanj pisma: Zbornik radova 41. seminara Zagrebačke slavističke škole*. Filozofski fakultet; Zagrebačka slavistička škola; Hrvatski seminar za slaviste, 183-205.
212. Philips, C. (2019). *Religion in the Egyptian novel*. Edinburgh University Press.
213. Porter, L. M. (1978). The devil as double in nineteenth-century literature: Goethe, Dostoevsky, and Flaubert. *Comparative Literature Studies, 15*(3), 316-335.
214. Prodanović, S., & Krstić, P. (2012). Javni prostor i slobodno delanje: Fuko vs. Lefevr. *Sociologija, 54*(3), 423-436.

215. Razac, O. (2009). *Politička povijest bodljikave žice: prerija, rov, logor* (L. Kovačević, prev.). Naklada Ljevak.
216. Ricoeur, P. (1988). *Time and narrative* (Vol. 3; K. Blamey & D. Pellauer, prev.). University of Chicago Press.
217. Ricoeur, P. (1992). *Oneself as another* (K. Blamey, prev.). University of Chicago Press.
218. Riḍwān, F. (1986). *Dawr al-aʾimma fī tārīḫ Miṣr al-ḥadīṯ*. al-Zahrāʾ li al-iʿlām al-ʿarabī.
219. Rodenbeck, J. (ur.). (2000). *Reading Egypt: Literature, history and culture*. The American University in Cairo Press.
220. Rosello, M. (2001). *Postcolonial hospitality: The immigrant as guest*. Stanford University Press.
221. Rosello, M. (2012). Refugee aesthetics: Agency and storytelling in Chris Cleave's *The Other Hand* and *Fremde Haut*. *Moving Worlds: A Journal of Transcultural Writings, 12*(2), 5-15.
222. Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
223. Said, E. (1990, September 17). Embargoed literature. *The Nation*, 278–280.
224. Said, E. (2017). States. U D. Bartholomae, A. Petrosky, & S. Waite (ur.), *Ways of reading: An anthology for writers* (11th ed.). Bedford/St. Martin's, 555-600.
225. Said, E. W. (1993). *Culture and imperialism*. Knopf.
226. Salāma, M. ʿA. (2007). *Namūḏaǧ al-šaḫṣiyya al-dīniyya fī riwāyāt Naǧīb Maḥfūẓ*. Dār al-wafāʾ li al-dunyā.
227. Sanāǧīla, M. (2005). *Riwāyat al-wāqiʿiyya al-raqamiyya*. al-Muʾassasa al-ʿarabiyya li al-dirāsāt wa al-našr.
228. Sardar, Z. (1993). Colonizing the future: The "other" dimension of futures studies. *Futures,* 25(2), 179–187.
229. Sardar, Z. (2022). *Postnormalna vremena: čitanka*. Centar za napredne studije.
230. Serageldin, S. (2015). Perils and Pitfalls of Marketing the Arab Novel in English. U N. Gana (ur.), *The Edinburgh companion to the Arab novel in English: The politics*

of Anglo Arab and Arab American literature and culture. Edinburgh University Press, 426-446.

231. Shibli, A. (2024). Čudovište me ipak nije ščepalo (M. Sarajkić, prev.). *Stav*, (462), godina X, 28-32.
232. Siddiq, M. (2007). *Arab culture and the novel: Genre, identity and agency in Egyptian fiction*. Routledge.
233. Sim, S. (2001). *Derrida i kraj povijesti*. Jesenski i Turk.
234. Singer, P. (2002). *One world now: The ethics of globalization*. Yale University Press.
235. Sisk, D. W. (1997). *Transformations of language in modern dystopias*. Greenwood Press.
236. Sloterdijk, P. (1988). *Critique of Cynical Reason*. University of Minnesota Press.
237. Sloterdijk, P. (2007). *Srdžba i vrijeme: političko-psihološki ogled* (N. Čačinovič, prev.). Antibarbarus.
238. Sloterdijk, P. (2020). *Sfere I: Mjehuri* (K. Miladinov, prev.). Mizantrop.
239. Snyder, T. (2017). *O tiraniji: dvadeset lekcija 20. stoljeća* (D. Biličić, prev.). Naklada Ljevak.
240. Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Blackwell.
241. Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak? U C. Nelson & L. Grossberg (ur.), *Marxism and the interpretation of culture.* Macmillan, 271-313.
242. Strawson, G. (2004). Against narrativity. *Ratio, 17*, 428-452.
243. Suvin, D. (1965). *Od Lukijana do Lunjika.* Epoha.
244. Suvin, D. (2016). *Metamorphoses of science fiction: On the poetics and history of a literary genre.* Peter Lang.
245. Suwaydān, S. (2000). *Abḥāṯ fī al-naṣṣ al-riwāʾī al-ʿarabī*. Dār al-ādāb.
246. Syndram, K. U. (2009). Estetika alteriteta: književnost i imagološki pristup. U D. Dukić et al. (ur.), *Kako vidimo strane zemlje: Uvod u imagologiju*. Srednja Europa, 71-81.
247. Ṭāhā, ʿA. (2006). *Rūḥ al-ḥadāṯa: al-madḫal ilā taʾsīs al-ḥadāṯa al-islāmiyya*. al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
248. Ṭāhā, ʿA. (2007). *al-Ḥadāṯa wa al-muqāwama*. Maktabat Muʾmin Qurayš.

249. Taher, B. (2010). *Ljubav u izgnanstvu* (Z. Alispahić, prev.). Tugra.
250. Taylor, C. (1991). *The ethics of authenticity*. Harvard University Press.
251. Taylor, C., Gutmann, A., et al. (1994). *Multiculturalism: Examining the politics of recognition*. Princeton University Press.
252. Trager, E. (2016). *Arab fall: How the Muslim Brotherhood won and lost Egypt in 891 days*. Georgetown University Press.
253. ʿUtayba, M. (2015). *Qirāʾa ʿarabiyya wa ʿālamiyya*. al-Hayʾa al-ʿĀmma li Quṣūr al-Ṯaqāfa.
254. Vint, S. (2021). *Science fiction*. The MIT Press.
255. Virno, P. (2004). *Gramatika mnoštva: Prilog analizi suvremenih formi života* (J. Jakšić, prev.). Jesenski i Turk.
256. Wa Thiong'o, N. (2016). A globalectic heterotopia: Writing a novel from a liminal space. *NOVEL: A Forum on Fiction, 49*, 5-9.
257. Weber, M. (1976). *Privreda i društvo* (Vol. 2). Prosveta.
258. White, H. (1987). *The content of the form: Narrative discourse and historical representation.* Johns Hopkins University Press.
259. Williams, R. (1977). *Marxism and literature.* Oxford University Press.
260. Williams, R. (1980). *Problems in materialism and culture*. Verso.
261. Yaqṭīn, S. (2008). *al-Naṣṣ al-mutarābiṭ wa mustaqbal al-ṯaqāfa al-ʿarabiyya: naḥwa kitāba ʿarabiyya raqamiyya.* al-Markaz al-ṯaqāfī al-ʿarabī.
262. Žižek, S. (2005). *Iraq: The borrowed kettle*. Verso.
263. Žižek, S. (2007). *Nedjeljivi ostatak: ogled o Schellingu i srodnim pitanjima* (N. Jovanović, prev.). Demetra.
264. Žižek, S. (2008). *Paralaksa* (S. Horvat, prev.). Antibarbarus.
265. Žižek, S. (2013). *Godina opasnog sanjanja* (D. Biličić, prev.). Fraktura.
266. Žmegač, V. (2010). *Prošlost i budućnost 20. stoljeća: Kulturološke teme epohe*. Matica hrvatska.

ONLINE IZVORI

1. Abū Šihāb, R. (2018). *Riwāya "Qabla an tanām al-malika" li Ḥuzāma Ḥabāyib: al-šatāt al-filasṭīnī... al-waʿy al-murakkab.* https://www. alquds.co.uk/%EF%BB%BF%D8% B1%D9 %88%D8%A7%D9%8
2. Alalamat, H. (2021). *The Jordanian novel in postmodern context* [Graduate thesis/dissertation]. https://scholarworks.uark.edu/etd/4040
3. Al Talei, R., & Blankinship, K. (2021, August 24). *The novels of Jokha Alharthi: Bringing communities and women out of hiding.* Carnegie Endowment for International Peace (Sada). https://carnegieendowment.org/sada/85187
4. Ben Hammed, M. W. (2019). Heterotopias of the neoliberal Egyptian state in Sonallah Ibrahim's narratives. *Middle East Critique, 28*(1), 51–64. https://doi.org/10.1080/19436149.2018.1549202
5. Blankinship, K. (2021, August 1). *In Alaa al-Aswany's new novel, dictatorship keeps winning: "Republic of False Truths" defers any happy ending to the Arab Spring. Foreign Policy.* https://foreignpolicy.com/2021/08/01/alaa-al-aswanys-novel-republic-false-truths-review-arab-spring-dictatorship/
6. Creswell, R. (2021). *A Novel Tracks Egypt's 2011 Revolution and Its Bloody Crackdown*. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2021/08/10/book s/review/republic-of-false-truths-alaa-al-aswany.html
7. Dhahir, S. (2016). Homage to Mecca in Raja Alem's Ṭawq al-ḥamām. *Journal of Arabian Studies, 6*(2), 127-142. https://doi.org/10.1080/21534764.2016.1242549
8. Freeman, J. (2023, November 9). *"In the last four weeks language has deserted me": Adania Shibli on being shut down. The Guardian.* https://www.theguardian.com/books/2023/nov/09/palestinian-author-adania-shibli-frankfurt-book-fair
9. Halabi, Z. (2024). *When writing stutters: Adania Shibli and Zeina Halabi in conversation.* Trafo – Blog for Transregional Research. https://trafo.hypotheses.org /52589

10. Jenkin, S. (2022, May 19). *Jokha Alharthi: "It is dangerous to see fiction as documentation." Financial Times.* https://www.ft.com/content/e442132f-13a5-4a16-aeee-a7f59d6a64d1
11. Joyce, M. (1991). *Notes toward an unwritten non-linear electronic text ("The Ends of Print Culture", a work in progress).* https://www.uv.es/~fores/programa/joyce.html
12. Khoury, E. (2018, August 8). *Elias Khoury salutes Al Aswany's courage.* Qantara.de. https://qantara.de/en/article/alaa-al-aswany%CA%B9s-novel-republic-false-trut hs-elias-khoury-salutes-al-aswany%CA%B9s-courage/
13. Lye, C. (2020). Identity politics, criticism, and self-criticism. *South Atlantic Quarterly, 119,* 701-714. https://doi.org/10.1215/00382876-8663603
14. Matarik, A. (2019, March 29). *Riwāyat Ǧumhūriyya ka'anna: Ka'annahā riwāya taḥqīq – qiṣṣa al-lāšay'.* ida2at.com. https://www.ida2at.com/jumhuriyat-kaann-novel-review/
15. Nusair, L. (2025). Breaking the silence: Intersectionality and the ethics of representation in Slaves' Peanuts. *Cogent Arts & Humanities, 12*(1). https://doi.org/ 10.1080/23311983.2025.2553427
16. Paniconi, M. E. (2024). The human body in two Egyptian dystopias: al-Ṭābūr (2013, The Queue) and Hunā badan (2017, Here Is a Body) by Basma ʿAbd al-ʿAzīz. *Between, 14*(27), 527-546. http://www.between-journal.it/
17. Ṣāliḥ, Š. (2015, May 12). *'Ašar naṣā'iḥ li al-fawz bi-ǧā'iza "al-Būkar".* annaharkw.com. http://www.annaharkw.com/Annahar/Article.aspx?id=556236&date=18052015
18. Ṣuwayliḥ, Ḫ. (2016, January 18). *Riwā'iyyūn bi-lā ǧawā'iz, riwā'iyyūn mansiyyūn.* nawa.ps. https://nawa.ps/ar/post/25130/
19. Sardar, Z. (2010). Welcome to postnormal times. *Futures, 42*(5), 435-444. https://doi.org/10.1016/j.futures.2009.11.028
20. Sardar, Z. (2015). Postnormal artefacts. *World Future Review, 7*(4), 342-350. https://doi.org/10.1177/1946756715627370

21. Sardar, Z., & Sweeney, J. A. (2016). The three tomorrows of postnormal times*. Futures, 75,* 1-13. https://doi.org/10.1016/j.futures.2015.10.004
22. Shureteh, H. A., Al-Khalili, R. K., & Neimneh, S. S. (2021*). Sudanese women, slavery, and race in Samiha Khrais's novel Slaves' Peanuts. Interventions: International Journal of Postcolonial Studies.* https://doi.org/10.1080/1369801X.2021.1892510
23. Strawson, G. (2004). Against narrativity*. Ratio, 17,* 428-452. https://doi.org/10. 1111/j.1467-9329.2004.00264
24. Upchurch, M. (2021). *The Republic of False Truths proves fiction needn't be flawless to be invaluable*. seattletimes.com. https://www.seattletimes.com/entertainment/books/the-republic-of-false-truths-proves-fiction-neednt-be-flawless-to-be-invaluable /
25. Weiss, M. (2025, March 10). *Making a claim on language: A conversation with Adania Shibli.* The Paris Review. https://www.theparisreview.org/blog/2025/03/10/making-a-claim-on-language/
26. Wood, J. (2019, October 7). *An Omani novel exposes marriage and its miseries*. *The New Yorker*. https://www.newyorker.com/magazine/2019/10/14/an-omani-novel-exposes-marriage-and-its-miseries
27. Wright, G. (2003, June 4). *Wolfowitz: Iraq war was about oil*. Socialist Viewpoint. https://www.marxists.org/history/etol/newspape/socialist-viewpoint-us/june_0 3/june_03_25.html

INDEKS POJMOVA I IMENA

A
algoritam 20, 22, 70
algoritamske rutine 430
algoritamska vidljivost 27
Arapsko proljeće 27, 70, 121, 123-127, 129-136, 138-146, 150-154, 156, 162-163, 167, 173-177, 205, 217, 407
Arapsko proljeće kao utopija 126
Arapsko proljeće (revolucija/(ne)događaj) 132, 138, 151
arhiv 28, 31, 59-60, 65, 67-69115-117, 119, 284, 308-309, 316, 321, 373, 389, 408
arhivska utopija 115
arhivske groznice 117
institucionalni arhiv(i) 33, 66
arhiviranje (subjektiviteta) 370
autobiografija (-ski) 47, 104, 106, 184, 239, 246, 286, 372, 417
autopredodžba 78f, 80-82, 87, 89-94, 98-99
autopredodžba vlastite dvojine 92
autopredodžbe duhovnih uzora 82
autoreferencijalnost
između ropstva i autoreferencijalnosti 101
Abbott, H. P 99, 283
ʿAbd al-ʿAzīz, Basma (Abdulaziz, Basma) 316, 409, 412
Abu Baker, A. M. S 76, 79f, 93f,
Abū Zayd, Laylā 318
Abu-Lughod, L. 314f
Abu-Manneh, B. 197
Adorno, T. W. 287
Agamben, G. 205f, 263, 264-265, 267, 271, 275-278
Aḥmad, ʿAbd AIlāh 277
Ahmed, S. 313, 373
Al Talei, R. 354
al-Aʿrağ, Wāsīnī (Vasini al-Aʿradž) 417-421, 431
al-Aswānī, ʿAlāʾ (Al-Aswani, Alaa; al-Aswany, Alaa) 153-158, 160–161, 164-168, 170-171, 173-177, 245, 248-251

al-ʿAyyādī, Abū Bakr (Abu Bakr al-Ajadi) 126, 130-132, 143
Alalamat, H. 104
ʿĀlam, Rağāʾ (Alam, Radža) 314
Albalawi, M. 195f
Ali, T. 257
Alibašić, A. 12, 123
Allen, R 184.
ʿAlwān, M. Ḥ. 47, 49-51
Anderson, A., Felski, R., & Moi, T. 74
Ardalan, K. 215f
Arendt, H. 148, 166, 232
Arnason, J. P. 266f
Ashour, R., Ghazoul, F. J. & Reda-Mekdashi, H. 348
Aswad, N. A. 265f
Atia, N. 224
Atia, N. & Moore, L. 25
Awrīd, Ḥasan (Avrid, Hasan) 69

B

biomoć 151, 263, 273-274, 276
biopolitika 263, 265, 267, 278-279
biopolitika poniženja 378
biopolitičke paradigme 267
biopolitičke strategije 149, 273
biopolitička hegemonija zla 266
budućnost 11, 20, 28-29, 41, 75, 110, 112, 142, 169, 173, 198, 224, 235, 261, 274, 301, 316, 350, 355, 379, 393, 395-417, 420-421, 424, 429-433, 435, 438-439
budućnost i utopije 401
budućnost i uhronije 409
futurološke perspektive 421
futurističke projekcije 414
Baaqeel, N. A 319
Bīšūy, al-Anbāʾ 78f
Badawi, M. M. 195f
Badurina, N. 35
Bakhtin, Mikhail M. (Bahtin) 23, 73, 132, 323-325, 328-329, 333, 335, 339, 342-343, 348-350
Barakāt, Hudā (Barakat, Huda) 320
Basīṭ, ʿA. 78f, 79
Baššāra, ʿA. 123f

Baudrillard, J. 143-144, 146-148, 151, 173, 299
Bauman, Z. 74, 152, 398
Beller, M., & Leerssen, J. 81, 81f
Ben Hammed, M. W. 202
Bhabha, Homi K. 74, 115
Bin Šatwān, Nağwā (Bin Šatvan, Nadžva) 321
al-Bišr, Badrīya (al-Bišr, Badrija) 315
Blanchot, M. 307
Blankinship, K. 153, 354
Booker, M. K. 136, 325
Brah, A. 243-244, 372
Brenkman, J. 18, 21
Briski Uzelac, S. 369
Būʿalī, ʿA. 26
Burke, L. 271
Butler, Judith 74, 112, 313, 330

C

Cabani, F. 277
Casanova, P. 309
Casullo, N. 150-151
Censi, M. 254
Césaire, A. 390
Chiti, E. 123f
Cixous, H. 313
Cobam, C. 277
Crenshaw, K. 313, 313f
Creswell, R. 154, 176
Culler, J. 73

Č

Čačinovič, N. 287, 307f

D

digitalna književnost 422-424
digitalna remedijacija 438
digitalni roman 423-424, 426, 428-429
arapski digitalni roman 26
dijaspora 25, 74, 144, 218, 243-244, 249, 254, 277, 321, 371-374
disciplina 55, 61, 63, 80, 123, 162, 181, 238, 384
disciplinska tehnologija 274
dispozitiv 300

religija kao medijski dispozitiv 292
medijski dispozitiv 296
dispozitiv pripovijedanja 33
dispozitiv razdvajanja 208
distopija 132, 204, 209, 217, 252, 314, 393, 397, 401, 403-404, 406, 412, 416, 420, 430, 438
distopijska poetika 151
post(globalizacijske) distopije 206
distopijski narativ 134, 139, 150
dominacija 35, 102, 148, 181, 184, 227, 290, 323, 387, 413, 419, 431, 437
dominacija Režima 148
drugost 90, 181, 191, 211, 237, 284, 290, 301, 303, 305-307, 309, 324, 418
slika Drugog 76
Drugi kao produžetak vlastitosti 89
Dabashi, H. 131-132, 159f
Darrāğ, F. 26
Dator, J. A. 431
de Cauter, L. 361f
De Lagasnerie, G. 162-163
De Loughry, T. 24
Debord, G. 299
Dehaene, M. 361
Derrida, J. 117, 289, 309, 369
Dhahir, S. 314
Doležel, L. 38
Dryden, L. 97
Dukić, D. 81f, 90
Duranović, M. 12, 61

E

epistemologija 67-68, 263, 271, 400
epistemološki model 68
epistemološki spor 437
epistemološka transformacija 422
epistemološka promjena 304
epistemološka raskršća između tekstualnosti i referencijalnosti 35
Eaglestone, R. 24
Ehrmann, J. 129
Elayyan, H. 265f
al-Ḥakīm, Tawfīq (al-Hakim, Tavfik) 183-186, 217
Elmeligi, W. 403, 407-408

Erdinast-Vulcan, D. 350

F

feministička kritika 325
feminističke perspektive (u čitanju teksta) 378
fokalizacija 40
Fanon, F. 301
Fatḥī, ʿA. 302
Felski, R. 23, 74, 313
Ferris, H. 135
Firchow, P. E. 81f
Fišayr, ʿIzz al-Dīn Šukrī (Fišajr, Izzudin Šukri) 140, 142-143, 145-146, 148, 151-152, 154
Foucault, M. (Fuko, M) 162, 272-274, 356, 358-361, 363, 365, 368-369
Fludernik, M. 117
Fraser, N. 313
Freedman, J. 222
Freeman, J. 390

G

Globalizacija 28, 181, 183-184, 186-199, 201-211, 213, 216-218, 222
globalizacija 3.0 205
globalizacijski mlinovi 210
globalizacijski proces 217-218
globalizacijski projekat 200, 205, 209, 212, 215-217
globalizacijske distopije 206
identitarni kolaterali globalizacije 212
globalizirani svijet 111, 187, 191, 198-200, 203, 207, 209, 211
granica 13, 23, 25, 34-35, 37, 45-46, 56-57, 63, 66, 68-69, 87, 105-106, 110, 115, 119, 144, 158-159, 162, 179, 189, 196, 199, 209, 217, 219, 222-225, 231, 264, 270, 275, 317, 319, 332, 347, 361, 363, 374, 376, 378-379, 382, 385, 395, 397, 400-401, 405, 414, 421, 431, 435, 438-439
granice identiteta 400
granice pripadanja 420
Ǧābir, Ḥaǧǧī (Džabir, Hadždži) 107-113, 119
al-Ǧābirī, M. ʿĀ. 288f
Ǧabrā, Ibrāhīm Ǧabrā (Džebra, Ibrahim Džebra) 195-196
al-Ǧalīdī, Rawḍān (Al Galidi, Rodaan; al-Džalidi, Rawdan) 228-229, 231-233, 254
Ġanīm, Amīra (Ganim, Emira) 319
Geesey, P. 191f

Genette, Gérard 79, 111, 117
Ghanem, H. 123f
Giddens, A. 74
Goffman, E. 102
Gomaa, S. 79f, 80
Gossman, L. 36-38
Grudzina, D. 139
Guiley, R. E. 365
Guth, S. 123f

H

hegemonija 27, 151, 257-258, 276, 324, 386, 418-419, 438
hegemonija zla (u biopolitičkom ključu) 209, 266
hereza 40, 77, 298, 437
heteroglosija 73, 324
koncept heteroglosije 132
dinamika heteroglosije 23
heterotopija 98, 356-358, 361, 363-365, 367, 369, 390, 438
heterotopija kao prostor samoidentifikacije 362
provincija kao heterotop 356, 362
pluralizatori heterotopije 364-365
heterotopologija 359-360, 363
heterotopologija romana 367
heterotopijske transcendencije 351, 352f
hipernormalizacija 203
hipertekst 423, 426
hipertekstualnost 61
(hiper)tekstualna remedijacija 422
historiografska fikcija 64, 67-68
modeli historiografske fikcije 64
historiografski diskurs 35-38
historiografski material/spisi 53, 65
historiografija 34-37, 52, 68
moderna historiografija 37
historiografsko mišljenje 66
hronotop 15, 78, 129, 173, 241, 260, 329, 333, 400, 404, 432
liminalni hronotop 325, 438
hronotop apsolutne karnevalesknosti 329
Ḥabāyib, Ḥuzāma (Habajib, Huzama) 322, 370-375, 377-379

Hafez, S. 26
Al-Hajaj, J. F. B. 265f
Halabi, Z. 390
Ḫalīfa, Ḥ ālid 133-139, 143, 150-151, 154-155
Hall, S. 74, 108-109
Ḥamad, Hudā (Hamad, Huda) 322-331, 333-349
Ḥanīna, Ṭ. 354
Harding, W. 305
Hardt, M. 260f
Ḫarīs, Samīḥa (Haris, Samiha) 101, 104, 119
al-Ḥāriṯī, Ǧūḥa (al-Harisi, Džuha; Al-Harthi, Jokha; Alharti, Jokha) 234, 239, 322-323, 351, 352f, 353-354, 357-360, 362-367
Ḫatībī, Saʿīd (Hatibi, Said) 114-115, 118-119, 234-239, 244, 254
Hayles, N. K. 18, 422-423
Herdman, J. 96
Heshmat, D. 124f
Hibert, M. 19
Ḥimmiš, Bansālim (Himmiš, Bensalem) 46, 52-55, 65, 67
Hirsch, M. 373
Hornung, A. 106
Ḫūrī, M. 377
al-Ḥurūb, Ḥ . 172f
Hutcheon, L. 34, 36, 38-39
Huwaydī, M. ʿA. 265

I

identitet 20-21, 28, 33, 36, 38, 42, 44, 56-59, 62, 64, 71, 73-76, 78, 81, 87-89, 91, 101-112, 114-120, 191, 200, 202-203, 212-213, 215-216, 222, 234-235, 244, 246, 253-254, 272, 281, 287, 291, 295 309, 313-315, 317, 320, 325, 364-365, 368-369, 371-373, 377, 386, 400, 405-406, 410, 413, 415, 420-421, 423, 426, 431-432, 437
identitet kao palimpsest 107, 119
problem identitarne mnogostrukosti 114
identitet (verifikacije/administrativne verifikacije) 415
samoidentifikacija (i heterotopija) 213, 362-363, 369
identitet (u romanu / narativu) 11, 73
imaginarij 42, 56, 59, 119, 140, 257, 283, 285, 290, 292, 301, 328, 376, 396, 400, 421, 431, 433, 437-439
alternativni imaginarij 396
distopijski imaginarij 396, 417

utopijski imaginarij 396
imagologija 76-77, 80, 81f, 99, 176
imagološko čitanje 76-77
slike Drugog i demon sebstva 76, 81
interfejs 425-427
interfejs (digitalnog teksta) 425
intermedijalnost 429
intertekstualnost 211, 348
Ibrāhīm, ʿA. 26
al-ʿĪd, Y. 184f
al-ʿĪsā, Buṭayna (al-Isa, Busajna) 315
ʿĪsā, Ibrāhīm (Isa, Ibrahim) 292, 295, 298-299, 307
ʿIzz al-Dīn, Manṣūra (Izzudin, Mansura) 316

J

Jameson, F. 23, 74, 103, 252, 430
Jenkin, S. 354
Jha, P. S 257f
John, J. 192
Joyce, M. 244

K

kapitalizam 19-20, 24, 274398
kapitalističke vizije budućnosti 194
karneval 133, 324, 328, 331, 333-335, 342, 348-349
karnevalizacija 70, 323, 325f, 335
karnevaleskno(st) 324, 327-329, 333, 335-336, 338-339, 341-343, 348-349
utopijska moć karnevala 333
kontrarevolucija 123, 162, 168
divergentnost (kontra)revolucije 153
kontrarevolucionarni tip 161, 163, 169, 172-173, 175
kriza 22, 24, 27, 29, 53, 104-105, 144, 167, 169, 181, 189, 219, 271, 296, 308, 382, 398, 416
krizni režimi 296
Kağahğī, Inʿām (Kadžahdži, Inʿam) 278, 320-321
al-Kamālī, Rīm (al-Kamali, Rim) 316
Kapteijns, L. 366f
Kilpatrick, H. 184
Kirsch, A. 24

Klapcsik, S. 327
Kristeva, J. 378
Krstić, P. 367
al-Kūnī, Ibrāhīm (al-Kuni, Ibrahim) 56-60, 68

L

liminalnost 110, 319, 327, 331-332, 350, 361
liminalni hronotop 325, 438
logor 206-209, 217, 268-276, 278, 374-377, 379, 384
logor kao radikalni prostor tanatopolitike 278
Lacan, J. 329, 329f
LaCapra, D. 36-37
Lacroix, S. 177
Leerssen, J. 76, 78, 81, 81f
Lefebvre, H. 354, 368, 373
Levine, C. 23
Lewis, P. 285
Lukács, G. 22

M

medij 19, 37, 58, 65, 105, 107, 130, 132, 146, 151, 164, 166-167, 174-175, 222, 284, 292, 296, 298, 308-309, 315, 319, 366, 389, 396, 410, 412, 422-425, 428-429
medijski/medijatizirani dispozitiv 292, 296, 300
medijski režimi 283, 300
medija(tiza)cija (svijeta/narativa) 300, 424
metafikcija 35-36, 38, 66-67
historiografska metafikcija 33-36, 38-39, 47
metafikcionalnost (strategije) 70
migracije 11, 20, 22, 25, 28, 40, 50-51, 102, 109-110, 119, 140, 212, 218-219, 221-222, 232, 238, 244, 313, 315, 320-321, 436-437
migracijski narativi 254
monologija
autoritativna monologija 23
Maḥfūẓ, Nağīb (Mahfouz, Nagib; Mahfuz, Nedžib) 134, 284, 288f, 290-291, 301-302, 305, 307, 371
Mahmood, S. 78f, 94, 100, 314f
Makdisi, S. 123f
Maʿmarī, S. 423
Maʾmūn, R. 317-318

al-Manṣūrī, Luʾluʾa (al-Mansuri, Lavla) 315
Marānī, Ǧamīla (Marani, Džamila) 42-46, 64
Marcuse, H. 307
Martin, J. 305
al-Masīrī, ʿA. 288f
Masmoudi, I. 207, 222, 268, 277
Matarik, A. 154, 176
Mbembe, A. 104
McGurl, M. 23
McHale, B. 105, 432
McLuhan, M. 423
Mehrez, S. 159f
Meijer, W. A. J. 91
Michalak-Pikulska, B. 27
Milenković, P. 162, 274
Moi, T. 313f, 340
Moore, L. 25
Moretti, F. 23
Mujić, M. 118, 323, 351-352
Mulović, A. 123f
Munīf, ʿAbd al-Raḥmān (Munif, Abdurahman) 194-197, 204-205, 217, 221f
Munif, Y. 133
Murphey, M. G. 36-37
Muršīd, Fātiḥa 318
Mūsā, Ṣubḥī 70
al-Mūsawī, M. Ǧ. (al-Musawi) 27, 196, 198, 203
Mustaġānamī, Aḥlām (Mustaganami, Ahlam) 318-319

N

naracija 24, 26, 28, 33-34, 37, 39, 59, 77, 106, 319, 327, 351, 377, 389-391, 423, 425-426, 433
narativ 21, 23, 33, 36-38, 42-43, 58, 64-66, 69, 71, 99, 101-102, 105, 108, 111, 113, 116-117, 119, 123, 129, 134, 139, 150-152, 154, 181, 184, 195, 204, 206, 221, 223, 261, 283, 285-289, 297, 301-307, 309, 311, 314, 318, 321, 327, 339-340, 347-348, 351, 361, 374, 385, 388-389, 393, 399-400, 403-404, 410, 428, 430, 438
narativna forma 15, 22, 29, 68, 119, 313, 316, 387-388
narativni prostor 63, 73, 313, 322, 438
narativna energija 25, 33, 322-323

narativna temporalnost/vrijeme 355
narativna očekivanja 27
narativni identitet 73
migrantski narativi 221-223, 233, 245, 254
nekropolitika 255, 260
neoliberalizam/neoliberalna ideologija 203, 248
neoliberalna demokratija 249, 251
neoliberalna globalizacija 217
neoliberalni totemi 194
idealni subjekt neoliberalne države 202
Nāšif, I. 383
Naṣrallāh, Ibrāhīm (Nasrallah, Ibrahim) 409, 412, 414-415, 431-432
Negri, A. 260f
Nunberg, G. 428-429
Nūrī, Šākir (Nuri, Šakir) 206-207, 209, 217, 268-272, 274, 278
Nusair, L. 103
Nyman, J. 222

O

(auto)orijentalizam 186, 247
otpor 13, 19, 61, 98, 100, 120, 126, 143, 146, 149, 151, 172, 186, 203, 255, 265, 274, 276, 303, 315, 317, 323-324, 361, 373, 378-379, 382, 389-390, 404, 410, 431-432
O'Gorman, D. 24
Olson, G. 117

P

palimpsest 68, 116, 211, 311, 314, 437
historija/tradicija kao palimpsest 60, 69
identitet kao palimpsest 107, 111, 119
paratekst 79, 95, 117, 383
petrodolar 195
moć i religija petrodolara 194
platforme 20, 22, 25, 36, 71, 130, 165, 299
digitalne platforme 17
platforme i digitalne mreže 17
(post)globalizacija 179, 182f
roman i (post)globalizacija 28, 179, 437
postmoderna/postmodernistička teorija 35-36, 100, 105, 148, 296, 399
postmoderna dekonstrukcija 37

postnormalna vremena 168, 398-399, 429
Pageaux, D.-H. 81
Paić, Ž. 147
Paniconi, M. E. 409
Parekh, B. 215
Parr, N. E. H.
Patterson, O. 103
Paunović, Z. 430
Peović Vuković, K. 422
Porter, L. M. 96-97
Prodanović, S. 367

R

referencijalnost 36, 286
tekstualnost i referencijalnost 35
religija 11, 20, 22, 26, 28, 47, 71, 78, 80, 82, 87, 91, 109, 141, 158, 169, 194, 202, 213, 281, 285, 288, 288f, 289-290, 290f, 292, 294, 298, 302, 305-306, 308, 313, 437-438
religija kao medijski dispozitiv 292
religijski subjekt (nelagoda) 283-285, 289, 291, 296, 300-303, 308
religijski diskurs 73, 167
religijski lik 284, 289-291, 294, 296-297, 307-308, 437
revolucija 20, 27-28, 69, 121, 123-134, 136, 138-146, 148-156, 158-161, 165-166, 170-171, 173-177, 210-211, 245, 303, 306, 333, 361, 396, 407, 422, 425, 437
revolucija kao nedogađaj 140, 143, 148, 437
tri tužna tropa revolucije 150
revolucija u makroperspektivi 172
revolucionari/kontrarevolucionari 70, 130-131, 133, 150, 155-156, 160-162, 166-167, 169, 173-174, 176-177, 196, 201, 210, 217, 318
remedijacija 423, 438
(hiper)tekstualne remedijacije 422
digitalna remedijacija 438
Rabīʿ, Muḥammad (Rabi', Muhammed) 405-407
Ramīğ, Zahrā (Ramidž, Zahra) 318
Razac, O. 208, 216
Reda-Mekdashi, H. 348
Ricoeur, Paul 33, 73
Riḍwān, F. (Ridvan, Fethi) 302-303
Roberts, D. 266

Rosello, M. 233
Rothberg, M. 74

S

samoidentifikacija 213, 363, 369
samoidentifikacija (u heterotopiji) 362
saturnalije 331-332, 349, 367
sebstvo 73, 98, 118, 317
demon sebstva 76
sigurnost 15, 45, 48-49, 55, 59, 62-64, 110, 155, 157, 166, 172, 219, 239, 294, 299, 374, 396, 411, 420, 437
sigurnosni režimi 296, 400, 421
privatne sigurnosne sile 403
sigurnosna racionalizacija 415
simulacija 15, 146, 151, 164
simulacijska epidemija 151, 175
simulakrum 69, 167, 275, 299, 385
stereotip 76, 210, 212, 284, 288, 290, 300-301, 308-309, 324, 338, 437
anahroni stereotip 289, 300
reambalaža stereotipa 296
subjekt 28, 45-46, 51-52, 56, 73, 75, 77, 102-103, 105-106, 116, 118-120, 146, 167, 169, 175, 202, 208, 252, 281, 288, 295, 297-299, 304, 306, 311, 315-316, 320, 329, 338-339, 350, 369, 373, 377-379, 388-389, 411, 416, 420, 424-426, 432, 437
religijski subjekt 283-285, 289, 291, 296, 300-303, 308
subjektivnost 19, 35, 382
sutrašnjica 393, 395, 399-400, 402, 408, 411, 431-433, 438
tri sutrašnjice 398-399
prva sutrašnjica 400, 415
Saʻdāwī, Aḥmad (Sadavi, Ahmad) 260-261, 263, 265, 267, 278
Said, Edward W. 24, 38, 195, 219, 380
Salāma, M. ʻA. 288f
Ṣāliḥ, al-Ṭayyib (Salih, Tajib) 13, 187-194, 217, 221, 227, 246, 284, 290-291
al-Saʻdāwī, Nawāl (al-Sa'davi, Naval) 126, 129, 150, 154
Sanāğīla, Muḥammad (Sanadžila, Muhammed) 424-427, 429
al-Ṣāniʻ, Rağāʾ (al-Sani, Radža) 315
al-Sanʻūsī, Saʻūd (al-San'usi, Sa'ud) 212, 216-217
Sardar, Z. 22, 168, 399-400, 431
Serageldin, S. 26
Sh'hadeh, Y. 27

Šiblī, ʻAdaniyya (Shibli, Adania; Šibli, Adania) 322, 380, 382-391
Shureteh, H. A., Al-Khalili, R. K., & Neimneh, S. S.103
Siddiq, M. 184f, 309
Sim, S. 369
Singer, P. 209
Sisk, D. W. 139
Sloterdijk, P. 88, 252-253
Snyder, T. 166, 169, 171
Soja, E. W. 368
Spaulding, J. 366f
Spivak, G. C. 313f, 374
Strawson, G. 73
Ṣunʻullāh, Ibrāhīm (Sunʻullah, Ibrahim) 194, 197, 205, 217
Suvin, D. 395-396, 404, 430, 432
Ṣuwayliḥ, Ḥ . 26
Sweeney, J. A. 22, 400
Syndram, K. U. 99-100

T

tanatolaboratorij 270, 267
tanatomoć 271
tanatopolitika 134, 209, 255, 267-268, 274-275, 278, 374, 385
logor kao prostor tanatopolitike 278
tekstualnost 35-36, 429
tekstualnost i referencijalnost 35
trauma 20, 28, 47, 57-58, 82, 94, 118-119, 131, 140, 142, 145, 224-225, 227, 229, 233, 235, 238, 246, 271, 278, 311, 313, 359-360, 364, 373, 381-382, 389, 396
traume i prelom(i) 11
transnacionalno 24, 140, 190, 219, 298
Ṭāhā, ʻA. 288f
Taher, B. 246-248
Tawarneh, Y. 192
Tawfīq, Aḥmad Ḫ ālid (Tavfik, Ahmad Halid) 401-404
Taylor, C. 87f
Taylor, C., Gutmann, A., et al. 87f
Trager, E. 176f
al-Turaykī, F. 288f

U

uhronija 409, 412
utopija 115, 143, 150, 252, 323, 335, 356, 357, 362, 368, 393, 397, 401-403, 430, 438
Arapsko proljeće kao utopija 126
utopijska moć karnevala 333, 349
utopijski imaginarij 396
Upchurch, M. 153
Ūsī, Hūšank (Osi, Hošank) 210
ʻUtayba, M. 354, 362

V

virtualnost 245
Vint, S. 430-431
Virno, P. 172-174

W

Wa Thiong'o, N. 367
Weber, M. 283, 285-286, 298-299
Weiss, M. 390
White, H. 36-37, 37f
Williams, R. 23
Wood, J. 354
Wright, G. 258

Y

Yaqṭīn, S. 26
Yazbak, Samar 320

Z

Zaydān, Yūsuf (Zajdan, Jusuf) 40-42, 46, 64, 76, 78f, 80-81, 95, 97-100, 119

Ž

žensko pismo 218, 311, 313-315, 319-322, 438
ženske teksture egzila 370
Žižek, S. 133, 142, 149, 258-259, 303-306
Žmegač, V. 151, 175