



UNIVERZITET U NIŠU
FILOZOFSKI FAKULTET



Aleksandra (Aleksandar) Đorđević

**RODNE ULOGE, KULTURNI STEREOTIPI I UTOPIJA
RAVNOPRAVNOSTI U PROZI MARGARET ATVUD,
ELENE FERANTE I ČIMAMANDE NGOZI ADIČI:
FEMINISTIČKO ČITANJE**

DOKTORSKA DISERTACIJA

Niš, 2023.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Aleksandra (Aleksandar) Đorđević

**GENDER ROLES, CULTURAL STEREOTYPES AND
UTOPIA OF EQUALITY IN THE WORKS OF
MARGARET ATWOOD, ELENA FERRANTE AND
CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE: A FEMINIST
READING**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2023.

Podaci o doktorskoj disertaciji

Mentor:

Dr Milena Kaličanin, vanredni profesor Filozofskog fakulteta
Univerziteta u Nišu

Naslov:

**Rodne uloge, kulturni stereotipi i utopija ravnopravnosti u prozi
Margaret Atvud, Elene Ferante i Čimamande Ngozi Adiči:
feminističko čitanje**

Rezime:

Feministička ideologija svedoči tome da se problem ravnopravnosti nameće kao centralno pitanje sa kojim se susreće svako kritičko sagledavanje odnosa muškaraca i žena u društvu, te problematizujući pitanje emancipacije kao platforme za izgrađivanje feminističke svesti, rad nastoji da analizom dela Elene Ferante, Čimamande Ngozi Adiči i Margaret Atvud razobliči mehanizme kojima se žena karakteriše kao inferiorni *drugi*, razbijajući mitove o ženskom identitetu i ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu, seksualnosti, klasnoj i rasnoj pripadnosti kao značajnim aspektima društvenopolitičke realnosti. Pristup koji se koristi u istraživanju je eklektičan i sagledava predmet iz tri različite, ali, kako se želi dokazati, povezane perspektive. Prvi deo rada bavi se analizom književnog korpusa Elene Ferante, pristupajući mu kroz prizmu feminističke kritike, kao i ginokritike. Heterogenost ženskih likova u *Napuljskoj tetralogiji* predstavljena je kroz polifoniju njihovih glasova i, budući da u lepezi razrađenih ženskih likova ima mnogo emancipatorskog, kroz njih možemo čitati feminističke principe političke utopijske imaginacije. Romani Čimamande Ngozi Adiči – *Purpurni hibiskus*, *Pola žutog sunca* i *Amerikana* analiziraju se i kroz prizmu postkolonijalne kritike, koja poput feminističke kritike, nastoji da dekonstruiše marginalizovani identitet, te da fokalizacijom ženske

perspektive i afirmacijom ženskog proaktivnog agensa da glas onima čija je vizura dugi niz godina bila zanemarena u književnosti. Stoga se proznom opusu ove autorke pristupa kombinovanjem osnovnih postulata feminističke i postkolonijalne kritike. Rad se završava analizom romana *Sluškinjina priča* Margaret Atvud, te se teorijsko-metodološki proširuje pregledom osnovnih postavki utopijsko-distopijskog narativa. Atvud u svojim romanima promatra izvesne kulturološke probleme, poput uloge žene u društvu, seksualnosti i reprodukcije, posmatrajući ih kroz permanentnu patrijarhalnu kontrolu severnoameričkog društva i Zapadne civilizacije uopšte, te predstavlja svojevrsnu paradigmu dekonstrukcije patrijarhalnog autoriteta i društvene kontrole. Kao doprinos revidiranju književnog polja, rad nastoji da sagleda na koji se način feminizam može posmatrati kao vid kritičke svesti u sklopu savremene kulturne teorije.

Naučna oblast:

Filološke nauke, Nauka o književnosti

Naučna disciplina:

Književna teorija i kritika

Ključne reči:

rodne uloge, kulturni stereotipi, feministička distopija, feminizam, postkolonijalizam, Atvud, Ferante, Adiči

UDK:

82.09-3:141.72 (043.3)

CERIF klasifikacija:

H 390 Opšta i komparativna književnost, književna kritika, teorija književnosti

Tip licence
Kreativne zajednice:

CC BY-NC-ND

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral
Supervisor:

Dr. Milena Kaličanin, Associate Professor at the Faculty of
Philosophy, University of Niš

Title:

**Gender roles, cultural stereotypes and utopia of equality in the
works of Margaret Atwood, Elena Ferrante and Chimamanda
Ngozi Adichie: a feminist reading**

Abstract:

The feminist ideology claims that the problem of equality exists as a central issue in all critical reflections in male-female societal relationships. Examining the question of emancipation as a platform for feminist awareness, the thesis analyses the works of Elena Ferrante, Chimamanda Ngozi Adichie and Margaret Atwood, in an attempt to identify the patriarchal mechanisms that characterize women as the inferior *other*, thus deconstructing the myths about the female identity and rudimentary stereotypes regarding motherhood, female body, sexuality, class and racial differences as significant aspects of sociopolitical reality. The approach that will be used is eclectic and perceives this subject from three different, but as this work will prove, interconnected perspectives. The first part of the dissertation focuses on the analysis of the works of Elena Ferrante using the main premises of feminist literary criticism and gynocritics. The heterogeneity of the female characters in *The Neapolitan Quartet* is presented through the polyphony of their voices, and considering the fact that the variety of well-developed characters demonstrate many emancipatory elements, by analyzing them, we can notice the feminist principles of the political utopian imagination. The novels of Chimamanda Ngozi Adichie – *Purple Hibiscus*, *Half of a Yellow Sun*, and *Americanah* are additionally interpreted through the lens of postcolonial literary criticism, which, similarly to feminist literary criticism, tries to deconstruct the marginalized identity; and, thus, through focusing on the feminine

perspective and the affirmation of the feminine proactive agency gives a voice to those whose worldview has been neglected in literature. For this reason, this author's opus is discussed by combining the basic tenets of feminist and postcolonial literary criticism. This dissertation ends with an analysis of *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood, consequently, broadening the theoretical and methodological approach with the basic premises of the utopian-dystopian narrative. Atwood observes certain cultural problems such as the role of women in society, sexuality, and reproduction through permanent patriarchal control within the American society, and Western civilization in general; therefore, creating a unique paradigm of deconstructing the patriarchal authority and social control. As a contribution to the new vision of the literary field, the thesis aims to demonstrate that feminism could be seen as a way of critical awareness in contemporary cultural theory.

Scientific
Field:

Philology, Literary studies

Scientific
Discipline:

Literary Theory and Criticism

Key Words:

gender roles, cultural stereotypes, feminist distopia, feminism, postcolonialism, Atwood, Ferrante, Adichie

UDC:

82.09-3:141.72 (043.3)

CERIF
Classification:

H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative
Commons
License Type:

CC BY-NC-ND

Reči zahvalnosti

Veliku zahvalnost dugujem svim genijalnim ženama u mom životu:

professoressi – plemenitoj steni strpljenja i blagosti koju poseduju samo mudri;

mojim sestrama – i starijoj i mlađoj – jer oduvek obasjavaju svojom dobrotom ovaj (moj) svet;

mojim *genijalnim* prijateljicama – što su, poput titana, neumorno duvale vetar u moja jedra u svakom trenutku ove plovidbe;

i najvažnijoj ženi – mojoj mami – što je izborila sve one bitke koje ja kasnije nisam morala.

Najveću zahvalnost ipak dugujem svojoj porodici – Duši mog Bića – za podršku i strpljenje, ali pre svega za svu ljubav, *onu ljubav što pokreće Sunce i ostale zvezde*¹.

¹ Aligijeri 2009, 479

SADRŽAJ

UVOD	5
I Feminizam – osnovna određenja	10
Američka feministička kritika.....	18
Francuski feminizam.....	23
Doprinos feminizma.....	34
Evolucija ženskih prava u Italiji	34
Feminističke „majke” u Italiji.....	42
Majka i majčinstvo.....	47
„Smrt” Elene Ferante – „rođenje” <i>Napuljske tetralogije</i>	55
Genijalna spisateljica.....	59
(Auto)biografija naratorke Elene.....	62
Bildungsroman kao žanrovsko određenje.....	66
<i>Napuljska tetralogija</i>	70
Stilske karakteristike pripovednog tona.....	71
Topos u opusu Elene Ferante.....	77
Motiv napuštanja.....	78
Motiv lutke.....	80
Narativni okvir.....	82
Narativni glas.....	84
Genijalne prijateljice.....	88
Političkoistorijski aspekti.....	100
Školovanje i jezik kao paradigma klasne pripadnosti.....	111
Jezik kao oličenje klase.....	116
Napulj, gradovi, granice.....	122
Klasa i nasilje.....	127
Nasilje i telo.....	129
Brak.....	133
Majčinstvo.....	136

Majka.....	138
<i>Napuljska tetralogija</i> u očima feminističke kritike.....	144
Emancipacija ženskog pisma.....	153
Zaključna razmatranja.....	159
II.....	161
(Post)kolonijalizam – osnovna određenja.....	162
Velika trojka postkolonijalne kritike.....	164
Kolonizacija Afrike.....	171
Problematika nacionalne dekolonizacije.....	173
Afrički kolonijalni diskurs.....	174
Čimamanda Ngozi Adiči.....	179
Transmedijalna Aura Autorke – TED govori koji su postali kulturni.....	180
Feministkinja XXI veka.....	181
Afrički feminizam.....	184
Afrički uticaj na literarni opus Čimamande Adiči.....	186
Jezičko pitanje.....	188
Autorski glas Čimamande Ngozi Adiči.....	189
<i>Purpurni hibiskus</i> – dekonstrukcija patrijarhalne i religijske hegemonije.....	190
Žanrovsko određenje i struktura.....	192
Nasilje i moć.....	194
Hrišćanstvo kao paravan za dominaciju.....	196
Putovanje i promena – drugačija perspektiva.....	198
Politički aspekti narativa.....	204
Političko (nasilje) je (ipak) lično.....	206
Feministički aspekti.....	207
Simbolika boje – purpurni hibiskus.....	208
Drugačija tišina – <i>Sadašnjost</i>	209
Zaključna razmatranja.....	210
<i>Pola žutog sunca</i>.....	211
Politička pozadina romana.....	212
Struktura i žanrovsko određenje.....	215

Polifonija glasova.....	216
Alegorijska heteroglosija.....	223
Istorijski kontekst kroz roman i priču o <i>Knjizi</i>	224
Jezik kao paradigma identiteta.....	229
Seksualnost, intima, nasilje.....	230
Zaključna razmatranja.....	235
<i>Amerikana</i>	236
Hibridni dijasporični subjekti dvostrukog bildungsromana.....	237
Kosa kao simbol kolektivne i lične (ne)slobode.....	240
Kosa u <i>Amerikani</i> kao paradigma rase.....	243
Jezik kao označitelj civilizovanog.....	247
Pitanje rase i rasizma na američkom kontinentu.....	249
Telo kroz seksualnost.....	256
Amerika(na) kao ideal	258
Povratak – zatvaranje kruga.....	259
Zaključna razmatranja.....	260
III	263
Utopija	264
Distopija i/ili antiutopija.....	266
Struktura distopijskog žanra.....	270
Spekulativna proza.....	272
Feministička distopija.....	274
Margaret Atvud	277
<i>Sluškinjina priča</i> : paradigma feminističke distopije.....	278
Simbolika boja.....	280
Ekološka katastrofa kao najčešći topos u distopiji.....	282
Narativna struktura.....	283
<i>Tota molier in utero</i>	289
Jezik kao manifestacija moći.....	293
Politički kontekst romana.....	297
<i>Poreklo totalitarizma</i> u Galadu.....	299

Majka feministkinja.....	301
Znanje je moć.....	302
Ljubav, vera, nada.....	304
<i>Istorijske beleške o Sluškinjinoj priči.....</i>	<i>306</i>
Zaključna razmatranja.....	311
Finalna razmatranja.....	313
Genijalne književnice.....	318
Literatura.....	320
Biografija autorke.....	342
Izjava o autorstvu.....	343
Izjava o istovetnosti elektronskog i štampanog oblika disertacije.....	344
Izjava o korišćenju.....	345

UVOD

Disertacija pod nazivom *Rodne uloge, kulturni stereotipi i utopija ravnopravnosti u prozi Margaret Atvud, Elene Ferante i Čimamande Ngozi Adiči: feminističko čitanje* bavi se analizom narativnog diskursa tri spisateljice, čiji opus razlikuje ne samo vreme i mesto nastanka već i dominantan stvaralački žanr po kojem su prepoznatljive, kao i sami feministički aspekti koje u svojim delima problematizuju. Istorija feminističke misli svedoči o tome da se problem ravnopravnosti nameće kao centralno pitanje sa kojim se susreće svako kritičko sagledavanje odnosa muškaraca i žena u društvu, te rad nastoji da sagleda na koji se način feminizam može posmatrati kao vid kritičke svesti u sklopu savremene kulturne teorije. Problematizujući pitanje emancipacije kao platforme za izgrađivanje feminističke svesti, rad nastoji da analizom dela Atvud, Ferante i Ngozi Adiči razobliči mehanizme kojima se žena karakteriše kao inferiorni *drugi*, dekonstuišući mitove o ženskom identitetu i ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu, seksualnosti, klasnoj i rasnoj pripadnosti kao značajnim aspektima društvenopolitičke realnosti. Kao značajan prostor borbe za prava žena i oblast ispoljavanja izdvaja se upravo književna praksa, bilo da je reč o pisanju književnih tekstova ili o delovanju i uređivanju feminističke periodike. U radu se postavlja pitanje kako je feminizam uticao na tumačenje književnosti, da li se i kako proširuje njegova metodologija, zatim da li su društvenoistorijski procesi koji se odnose na rodnu ravnopravnost u vezi sa načinom na koji se u književnim delima obrađuju teme, likovi i motivi i, najzad, kako se uz pomoć feminističkih saznanja tumače književni žanrovi. Kao doprinos revidiranju književnog polja, ukrštajući ginokritički pristup i feminizam, ukazuje se na potencijalne načine na koje feministička čitanja menjaju tumačenje književnosti.

Istraživanju se pristupa dominantno iz perspektive feminističkih studija pa su, samim tim, predmet istraživanja doktorske disertacije razvoj i evolucija feminističke misli, njena implementacija u društvu i najzad njen odjek kroz dela koja su predmet analize. S obzirom na činjenicu da je prozni opus Čimamande Ngozi Adiči bremenit istorijskopolitičkim okolnostima postkolonijalne Afrike, u radu se daje i pregled postkolonijalne književne kritike, kroz dekonstrukciju kolonijalnog diskursa i analizu dominantnih koncepata koji u okviru ove književne ideologije razobličavaju ideju *drugosti*. Pored ovih teorijskih uvida, daje se i pregled utopijsko-distopijskih studija kao koncepta koji problematizuje ideju rodne ravnopravnosti u sistemu koji prosperitet *prvih* zasniva na represiji *drugih*.

Korpus na koji će se primeniti istraživanje čine tri opusa. Reč je o *Napuljskom ciklusu* Elene Ferante koji čine četiri romana – *Moja genijalna prijateljica*, *Priča o novom prezimenu*, *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju* i *Priča o izgubljenoj devojčici*, kao i o zbirci eseja i članaka *Frantumalja*. Zatim se analizira prozni opus afričke spisateljice Čimamande Ngozi Adiči – *Purpurni Hibiskus*, *Pola žutog sunca* i *Amerikana*, kao i dva eseja koja su stekla kulturni status – *Opasnost pojedinačne priče* i *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*. Rad se završava analizom romana Margaret Atvud – *Sluškinjina priča*. Iako je inicijalna ideja bila da se u radu prvo analizira roman Margaret Atvud, tokom samog nastajanja teze ispostavilo se upečatljivije da se prvo predstavi geneza feminizma uz prikaz evolucije feminističkog pokreta i emancipatorskog talasa koji se preneo na književnu teoriju, te da se, nadovezujući se na to, analiziraju i postulati italijanskog feminizma, kao svojevrsnog amalgama kontinentalne i angloameričke feminističke struje. Stoga, *Sluškinjina priča*, umesto da otvori, zatvara ovu priču koja, nakon što predoči brojne legislativne, društvene i kulturološke prepreke za koje su se žene izborile tokom prethodnih decenija, na samom kraju rada ukazuje na opasnost sve učestalije ideje regresivne utopije koja se za žene u savremenom društvu ispostavlja kao prava distopija.

Budući da je glavni predmet proučavanja doktorske disertacije rodna, klasna, sociopolitička i kulturna diskriminacija i stereotipizacija, rad analizira razvoj feminističke misli, kao i njen upliv i uticaj na književno stvaralaštvo u Evropi sedamdesetih i osamdesetih godina XX veka kroz *Napuljski ciklus* Elene Ferante. Baveći se romanima afričke književnice Čimamande Ngozi Adiči, u radu se daje i pregled postkolonijalne kritike kao platforme za dekonstrukciju kolonijalnog diskursa, a s obzirom na činjenicu da je Adiči autorka koja eksplicitno problematizuje rasnu diskriminaciju, njenom opusu se pristupa kao egzemplarnom narativu koji mapira izazove sa kojima se suočava feminizam *trećeg talasa*. Konačno, u radu se analizira i feministička distopijska literatura, putem tumačenja romana *Sluškinjina priča* Margaret Atvud kao paradigme ovog žanra. S obzirom na činjenicu da autorke čija su dela predmet interpretacije potiču sa tri različita kontinenta (Margaret Atvud – Severna Amerika, Elena Ferante – Evropa i Čimamanda Ngozi Adiči – Afrika), cilj rada je da komparativnom analizom feminističkih principa koji se ekspliciraju u delima, ukaže na tezu da je ideja rodne, klasne i rasne ravnopravnosti i dalje u ovom trenutku utopija.

Teorijsko-metodološke osnove istraživanja

Pristup koji će se koristiti u istraživanju je eklektičan i sagledava predmet iz tri različite, ali, kako se želi dokazati, povezane perspektive. Prvi deo rada bavi se analizom književnog korpusa Elene Ferante, pristupajući mu kroz prizmu feminističke kritike, kao i ginokritike. Sinkretičkim pristupom analiziraju se politički i poetički aspekti dela polazeći od pretpostavke da se izvesni emancipatorski stavovi i diskursi mogu čitati iz poetike romana kao i iz načina na koji autorka modifikuje određene žanrovske konvencije i matrice. Kao drugi cilj analize ističe se i predstavljanje odnosa koji feministička i ginokritika imaju u tumačenju dela ove književnice, ali i ideja da na ovom korpusu pokažemo, kako domete, tako i ograničenja ovog pristupa. U delima Elene Ferante kao izazovna tačka polazišta javlja se konstrukcija autorskog identiteta žene i njenog odnosa sa drugim ženama. Heterogenost ženskih likova u *Napuljskoj tetralogiji* predstavljena je kroz polifoniju njihovih glasova i, budući da u lepezi razrađenih ženskih likova ima mnogo emancipatorskog, kroz njih možemo čitati feminističke principe političke utopijske imaginacije. Koristeći poetiku subverzivnog potencijala, Ferante eksplicira levi feminizam *drugog*, pa i *trećeg talasa*, te prikazom života ženskih likova mapira osnovne tačke feminizma u Italiji, razrađujući ideje majčinstva, braka, razvoda i žene kao kreativnog agensa.

Rasna marginalizacija koju problematizuje Čimamanda Ngozi Adiči u svojim delima samo je jedan od aspekata diskriminacije koji nastoje da osveste feministkinje *trećeg talasa*. Naime, reakcije ne-belih američkih feministkinja, naročito crnkinja i lezbijki, zasnivaju se na tezi da se u klasičnim ginokritičkim tekstovima izostavljaju njihova iskustva i različitost i da je afirmacija književnosti isključivo belih, heteroseksualnih žena ideološka redukcija slična seksističkom određenju muške tradicije. Koncept rase kao diskriminatornog elementa rad analizira u romanu *Amerikana*. U okviru feminističke kritike koncept koji se ističe predstavlja davanje glasa ženskim likovima, te fokalizacija ženske perspektive i afirmacija ženskog proaktivnog agensa. Romani *Purpurni hibiskus* i *Pola žutog sunca* analiziraju se i kroz prizmu postkolonijalne kritike, koja poput feminističke kritike, nastoji da dekonstruiše marginalizovani identitet i da glas onima čija je vizura dugi niz godina bila zanemarena u književnosti. Stoga se proznom opusu ove autorke pristupa kombinujući osnovne postulate feminističke i postkolonijalne kritike.

Rad se završava analizom romana *Sluškinjina priča* Margaret Atvud, te se teorijsko-metodološki proširuje pregledom osnovnih postavki utopijsko-distopijskog narativa. Polazeći od analize antičke utopijske misli, kao paradigme društva koje ne postoji, ali predstavlja kognitivnu

mapu mogućeg, distopijsku književnost mogli bismo okarakterisati kao onu koja predstavlja direktnu opoziciju utopijskoj misli, upozoravajući na potencijalne negativne posledice apsolutne i nesmotrene utopije. U XX veku nastaju dela feminističke distopije, podžanra koji se bavi ulogom žene u utopijsko-distopijskom svetu i problematizuje koncept „države blagostanja” kao instrumenta za uspostavljanje javnog patrijarhata, društvene kontrole i regulisanja seksualnosti. Korelacija između dehumanizacije žena i destrukcije identiteta ogleda se u insistiranju na jedinoj svrsi kojoj žensko telo služi, a to je reprodukcija. Margaret Atwood je u domenu feminističke distopije spisateljica koja je posebno izazovna za analizu budući da podriva granice tradicionalne distopije. Naime, iako je utopijsko-distopijska proza dominantno „muški” žanr, Atwood u svojim romanima promatra izvesne kulturološke probleme, poput uloge žene u društvu, seksualnosti i reprodukcije, posmatrajući ih kroz permanentnu patrijarhalnu kontrolu severnoameričkog društva i Zapadne civilizacije uopšte, te predstavlja svojevrsnu paradigmu dekonstrukcije patrijarhalnog autoriteta i društvene kontrole (Howells 2000, 141, 142).

U domenu teorijskog okvira, kada je reč o feminističkim i rodnim studijama izdvajaju se dela Biljane Dojčinović Nešić (*Ginokritika: Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*), Ileana Șouvolter (*The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature, and Theory*), Sandre Gilbert i Suzan Grubar (*The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*), Odri Lord (*Sister Outsider: Essays & Speeches*), Luize Muraro (*L'ordine simbolico della madre*), Adriane Kavarero (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*), Karle Lonci (*Sputtiamo su Hegel*). U sferi postkolonijalnih studija referiše se na teorijski pristup Franca Fanona (*The Wretched of the Earth*), Gajatri Spivak (*Can the subaltern speak?*), Homija Babe (*The location of Culture*) i Edvarda Saida (*Orientalism*). U domenu utopijsko-distopijskih studija svoj teorijski okvir rad bazira na istraživanjima utopije Zorice Đergović Joksimović (*Utopija, alternativna istorija*), zatim na istraživanjima distopijskog žanra Darka Suvina (*Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*), Toma Mojlana i Rafaele Bakolini (*Scraps of the Untained Sky; Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*) i Limana Sardženta (*The Three Faces of Utopianism Revisited*).

Pregled vladajućih stavova i shvatanja u literaturi u području istraživanja

Tokom prethodne dve decenije akademski feminizam se značajno fragmentirao i diseminirao u svetlu širokog spektra novih pristupa feminističkoj teoriji. U tom pogledu najviše se izdiferenciralo problematizovanje pitanja roda i identiteta, te problem epistemološke identifikacije

koji obuhvata lociranje ženskog subjekta. Stoga Elaine Showalter (Elaine Showalter) među prednosti teorija roda ubraja i to što *misliti u terminima roda predstavlja stalno podsećanje na druge kategorije razlike koje strukturiraju naše živote i tekstove* (Showalter 1996, 18). Suzan Stanford Fridman (Susan Stanford Friedman) problematizuje rod kao analitičku kategoriju, te u knjizi *Preko roda: nova geografija identiteta i budućnost feminističke kritike* tvrdi da rod ne mora po definiciji biti binarna pozicija tlačitelja i potlačenog, već da postoje slojeviti, mešoviti, relacioni i hibridni identiteti, čija je polivalentnost posledica presecanja klase, roda, seksualne orijentacije, rase, etniciteta, pa utvrđivanje subjekatskih pozicija u tekstu u odnosu na višestruke faktore naziva lokacionom feminističkom kritikom (Friedman 1996, 31). Upravo zbog svoje fluidnosti, teorije roda omogućavaju fleksibilan pristup bez izrazite ideološke zaoštrenosti karakteristične za ranu feminističku kritiku.

Namera ovog rada je da tumačenjem opusa tri spisateljice, čiji se prozni izraz, stilsko-tipološke karakteristike i ideološko-politički stavovi razlikuju, analizira kroz neke od koncepata koje feministička, postkolonijalna, ali i utopijsko-distopijska kritika pretpostavlja kao značajne. Analizira se pitanje jezika kojim se govori, bilo da je u pitanju dihotomija dijalekta i standardnog italijanskog jezika kod Elene Ferante, plemenskog jezika ili engleskog kod Čimamande Adiči ili, pak, upotreba engleskog jezika i nametanje veštački stvorenog jezika u distopijskom svetu Margaret Atwood. Nasilje, kao koncept koji je, kako u feminističkoj i postkolonijalnoj kritici, tako i u distopijskim studijama značajan princip putem kojeg se uspostavlja kontrola i nameće neophodnost poslušnosti i instruirane inferiornosti, tumači se kroz one medijume putem kojih se najlakše uspostavlja kontrola nad fizički slabijim, a to su telo i jezik. Takođe, analiza opusa ove tri književnice nastoji da dekonstruiše vezu tela kao prostora rodne identifikacije, te pasivnog prostora ženskog principa i jezika kao muškog principa aktivnog delanja, predstavljanjem ženskih likova koji aktivno delaju i pišu. Najzad, u svakom od navedenih narativa, u *Napuljskoj tetralogiji*, *Pola žutog sunca*, *Amerikani* i *Sluškinjinoj priči*, postoji metanarativ koji se manifestuje kao terapijski prostor oslobađanja od nasilja, kao vid identiteta i implicitna namera da se subvertiraju ustaljene postavke ućutkanog *drugog*.

I

Feminizam – osnovna određenja

Žene su oduvek pokušavale da pronađu svoj glas u dominantnoj muškoj kulturi, međutim jaka religijska dogma koja je žene tretirala kao inferiorne, kao i nemogućnost da imaju pristup obrazovanju, razoružavali su žene sve do XVIII veka. Promena kojoj tada svedočimo je fundamentalna jer nije samo ideološka, već ima uporište u društvenim okolnostima. Naime, borba za institucionalne promene počinje tek onda kada institucije bivaju percipirane kao autoritativna istanca ljudskog, a ne božanskog porekla. Ekonomske promene u XIX veku, a konsekventno tome i promena intelektualne paradigme, liberalizam i Industrijska revolucija stvorile su plodan teren za pojavu organizovanog pokreta poznatog kao *feminizam*. Sama reč *feminizam* je stara tek stotinak godina i nazivati žene osamnaestog i devetnaestog veka feministkinjama bilo bi anahronistički. Zato neretko nailazimo na termine poput *protofeminizam*, *prefeminizam* ili *primitivni feminizam* (LeGates 2012, 7). Ipak, logično je zapitati se je li fenomen postojao i pre same reči, to jest, je li bilo feministkinja i pre feminizma?

Ideologija koja se vezuje za feminizam razlikuje se u zavisnosti od istorijske etape, od kulturološke paradigme, kao i od različite teorijske perspektive. Suštinski, nezavisno od referentne vrednosti, feminizam podrazumeva socijalnu, političku i ekonomsku rodnu ravnopravnost, te ima za cilj da ukaže na probleme marginalizovanih grupa, da predoči njihovu analizu i ponudi menjanje društvenih stereotipa i konzumističkih impulsa, u kojima su ženski interesi podređeni interesima muškaraca. Kako humanizam pretpostavlja zamenu boga čovekom, izuzetno je važno naglasiti da promena paradigme sa patrijarhata na egalitarizam, na čemu insistira feminizam, ne podrazumeva nametanje žene svuda gde se nalazio muškarac. Ideja je uspostavljanje ravnoteže jednakih prava, a ne rodne hijerarhije gde jedan rod nužno treba da je superioran nad drugim. Feministička ideologija više od jednog veka nastoji da dekonstruiše patrijarhalne strukture odnosa moći i promoviše jednakost među polovima. Ženska prava, njihovo osnaživanje i najzad oslobađanje predstavljaju evoluciju feminističkog pokreta.

Feministička misao, ideologija, aktivizam i najzad poetika prešli su dug razvojni put tokom poslednja dva veka. U XVIII veku prvi put se postavlja pitanje slobode žena. Zapravo to je period kada se, pod uticajem prosvetiteljstva, postavljaju brojna pitanja vezana za slobodu čoveka,

individualizam, preispituje se odnos prema bogu i prvi put se teorija filozofije okreće čoveku sa verom u njegov razvoj. Ovaj veliki istorijski projekat emancipacije čoveka ispostavio se jednoznačnim jer se, kako se pokazalo, eksplicitno odnosio samo na muški rod. Muškarci kao subjekt modernizacije i emancipacije počinju sve više da izlaze u javnu sferu dok žene ostaju u sferi privatnog. Ipak, žene su veoma aktivno učestvovala u Francuskoj revoluciji i to je vreme kada se po prvi put zvanično formulišu feministički zahtevi od strane žena trećeg staleža, osnivaju se ženski klubovi, ali 1789. godine, kada je formulisana *Deklaracija o pravima čoveka i građana*, žene se više ne pominju. Revolucionarka Olimpija de Guž (Olympe de Gouges) 1791. godine formuliše *Deklaraciju o pravima žene i građanke, takoreći palimpsest originalne deklaracije, gde se smelo tvrdi da je žena rođena da živi slobodna, i u svojim je pravima jednaka s muškarcem* (Zaharijević 2010, 13). Taj entuzijazam u vidu ženske aktivističke energije trajao je veoma kratko i u roku od dve godine zabranjuje se rad ženskih krugova, žene se isključuju iz javnog života, a Olimpija de Guž ubijena je na giljotini jer je „izneverila vrline svoga pola”. Sloboda, jednakost i bratstvo, postulati Francuske revolucije, kao i opšteljudska prava, pokazali su da se odnose isključivo na muškarce, dok su žene opet ostale neprimećene, učutkane i isključene iz javnog života. Ispostavilo se da jedan od postulata revolucije – bratstvo – sasvim zanemaruje žene, opet uzimajući muškarca za normu, dok žena ostaje u njegovoj senci. Upravo je to jedan od koncepata na koji će se gotovo dva veka kasnije nadovezati francuska, a posebno italijanska feministička kritika, stvaranjem ideje sestrinstva, kao poverenja jedne žene drugoj u cilju zajedničkog prevazilaženja poteškoća sa kojima se žene suočavaju u društvu.

Nakon ovih događaja ženske inicijative se sele u anglosaksonski svet gde feministički pokret dobija značajniji zamajac. Krajem XVIII veka, 1792. godine, u Engleskoj, Meri Vulstonkraft (Mary Wollstonecraft) piše *Odbranu prava žena*, seminalni feministički tekst kojim je, kako se smatra, otpočeo feministički diskurs. Ova feministička pramajka, kako je mnogi nazivaju, svojim delom oštro reaguje na ustav koji ženu vidi isključivo u privatnoj sferi domaćinstva i porodice, dok je javna sfera i političko delovanje i dalje u domenu muškarca. Njeno zalaganje za prava žena na obrazovanje i razvoj sposobnosti za kritičko mišljenje vredan su doprinos liberalnoj političkoj filozofiji. Nešto kasnije na severnoameričkom kontinentu Sara Grimke (Sarah Grimké), jedna od začetnica sufražetskog pokreta i borkinja za ukidanje ropstva, piše *Pisma o jednakosti polova* (1838), u nastojanju da dekonstuiše patrijarhalnu matricu potčinjavanja svih potlačenih i eksploatisanih grupa. Političke promene i abolicionistički pokret

motivihu i borbu za prava žena, koji rezultiraju, sada već čuvenom, konferencijom održanom 1848. godine u Seneca Folsu, koja je označila početak organizovanog feminističkog pokreta u Sjedinjenim Američkim Državama. Jedno od najvažnijih dostignuća toga razdoblja postala je takozvana *Deklaracija sentimentata (Declaration of Sentiments)*, usvojena 1848. godine u Seneca Folsu u državi Njujork, formulisana po uzoru na *Deklaraciju o nezavisnosti* (Hoff 1991, 138). U njoj su pokrenuta pitanja neophodnih reformi porodičnog života (braka, svojinskih prava, razvoda i sl.) i davanja ženama prava javnog izjašnjavanja.

Tokom XIX veka razvija se ženski pokret koji je zapravo socijalni pokret za ženska politička prava i bolje uslove rada. Podstaknut rusovskom tezom po kojoj bi *žena, samo da joj nije njenog pola, doista bila čovek* (Zaharijević 2010, 22), feministički pokret XIX veka počiva na dve premise: da su žene zbog svog pola u društveno nepovoljnijem položaju i da taj položaj može i treba da se promeni. Ovaj ženski pokret svoje teorijsko uporište nalazi u tadašnjim dominantnim metateorijama, uglavnom u liberalizmu i marksističkoj teoriji, dok je princip kojem se teži jednakost u društvenim i političkim pravima. Stoga, fazu koja se načelno fokusira na socijalna i politička prava, a pre svega borbu za pravo glasa žena nazivamo **prvim talasom feminizma**. Feministički diskurs je početkom XX veka u SAD, Velikoj Britaniji i Nemačkoj dobio karakter društvene revolucije u kojoj su sufražetkinje nastojale svim silama da osvoje pravo glasa, jednako pravo na obrazovanje kao i *izmenu društvenih normi u sferi seksualnosti, u kojoj su oduvek, muškarci bili apsolutno privilegirani* (Lešić 2003, 111). Do najradikalnijih promena ipak došlo je tokom Prvog svetskog rata kada su, pošto su milioni muškaraca otišli na front, žene preuzele radna mesta u fabrikama i kancelarijama, da bi odmah nakon završetka rata, 1918. godine, žene u Britaniji dobile pravo glasa, a potom i žene u SAD i Nemačkoj, *što je u neku ruku bilo priznanje za njihovo herojsko držanje tokom rata* (Isto). Međutim, premda je pokret postigao svoja primarna nastojanja za jednakost u očima zakona, i nakon Drugog svetskog rata žene u gotovo celom svetu izvojevale pravo glasa, duboko ukorenjena patrijarhalna matrica je i dalje bila izrazito represivna prema ženama u svim segmentima društva.

Dvadeseti vek je vreme kada politički osveščene žene počinju sve više da pišu, njihov glas počinje jače da odjekuje, što stvara plodno tlo za diseminaciju ženskog pisma, naročito u svetlu socijalističke egalitarne doktrine prve polovine veka. Feministički diskurs postaje naročito nadahnut aktivističkim iskustvima iz samog pokreta i potrebe za preispitivanjem tradicionalnih nametnutih normi. U okviru esejističkog diskursa, feministička kritika otvorila je prostor za

preispitivanja, kako kanona, tako i tekstova koje su pisale žene, a u ovom periodu najznačajnija ličnost je svakako Virdžinija Vulf (Virginia Woolf), čiji esej *Sopstvena soba*, objavljen 1929. godine, smatra se prvim modernim tekstom feminističke kritike. U njemu spisateljica postavlja ključna pitanja koja se tiču socijalnih i ekonomskih uslova neophodnih za pisanje, bavi se problemom tradicije ženskog pisma, konceptom ženske rečenice, kao i artikulacije ženskog glasa. Vulf nastoji da analizira problematičnu prirodu uloge žena u književnosti, maskulinu i femininu poetiku, kao i suštinu njihove razlike, analizirajući koncept prevazilaženja kategorije roda kroz androginu literarnu estetiku. U prostoru literarnog identiteta ona pronalazi modus i formu, kojom objedinjuje svoju ideju u manifestu ženskog literarnog izraza. Vulf ističe činjenicu da za ženu nema književne tradicije u kojoj bi se osećala lagodno, kao što to imaju muškarci. Ovom idejom Vulf zapravo postavlja temelje onome što će pola veka kasnije analizirati Sandra Gilbert (Sandra Gilbert) i Suzan Gubar (Susan Gubar) u svojoj studiji *Luđakinja na tavanu* (1979). Njen drugi esej *Tri gvineje* bavi se pojmom patrijarhata u kulturološkom diskursu Zapadne civilizacije, postavljajući pitanje društvenog položaja žena i moći koje one imaju u društvu. Analizirajući obrazovni sistem i obrazovne politike, Vulf sagledava konzervativne aspekte patrijarhalne kulture, nudeći poseban uvid u doprinos koji žene mogu uneti u „muški svet”. Koncepte iznesene u ova dva eseja pronalazićemo u decenijama koje slede u studijama najuticajnijih feminističkih ikona. Već pomenute Gilbert i Gubar celu studiju posvetiće ideji „straha od autorstva” u svojoj knjizi *Luđakinja na tavanu*, dok, nadahnuta idejama o kojima piše Vulf po pitanju ženske i muške sfere delanja, Kejt Milet (Kate Millett) u studiji *Seksualna politika* (1970) ukida distinkciju između onoga što je oduvek funkcionisalo kao podela na privatni prostor, kao povlašćeni ženski domen, i javni prostor, kao privilegovani muški prostor političkog života. Otpor ideološkom strukturisanju vlastitog subjekta žena, smatra Vulf, se najpotpunije može pokazati u pisanju, čime pokreće pitanje značaja i smisla onoga što će kasnije teoretičarke feminizma nazvati *žensko pismo* (Lešić 2003, 114). Pojmovima *ženskog glasa* i *ženskog pisma*, koje iznosi Vulf, detaljno će se baviti francuska feministička struja *drugog talasa* kroz definicije *écriture féminine* i *parler femme*, posebno Elen Siksu (Hélène Cixous) i Liz Irigare (Luce Irigaray). Neki će, pak, stavovi prema androginoj prozi, koje mnogi smatraju krajnje ambivalentnim, motivisati brojne feministkinje *trećeg talasa* da se pozabave konceptom roda, poput Džudit Batler (Judith Butler) u, za to vreme kontroverznoj knjizi, *Nevolje sa rodom* objavljenoj 1990. godine.

Prema rečima Ilejn Šouvolter (Elaine Showalter), istorijski paradoks je u tome što feministička kritika ne bi postojala bez inspirišuće ideologije i snage ženskog pokreta, ali isto tako ženski pokret ne bi mogao da se pojavi bez generacije žena koje vole da čitaju i susreću se sa šovinističko-seksističkom realnošću (Showalter 1984, 34). U sistemu gde realnost oponira materijalizmu i shodno tome odbacuju se ženska nastojanja za emancipacijom, *oduvek se smatralo da su žene sposobne da stvaraju književnost, makar malo, ako imaju vremena, ali filozofija je oduvek bila sfera rezervisana za muškarce* (Irigaray prema Hirsh et al. 1996, 345). S tim u vezi, feminizam nastoji da kritikuje filozofsku misao kao nezavisnu od telesnog iskustva i društvenih konvencija, koncepta koji je takođe igrao važnu ulogu u karakterizaciji žena kao inferiornih bića. Dekart, na primer, u nastojanju da pronade iskonsku istinu, prvo pronalazi svoj um, a tek na kraju telo, tvrdeći da su čula nepouzdana, pa, poričući svoju materijalnost, on identifikuje mišljenje sa postojanjem. Stoga, potrebno je ispraviti um–telo dihotomiju koja je žene karakterisala inherentno nesposobnim za dostizanje misli, koja se smatra univerzalnom, apstraktnom, to jest bestelesnom (Alcoff 2000, 857). Čak i Deridina dekonstrukcija falocentričnog metadiskursa filozofije predstavlja samo još jednu strategiju u odbrani one pozicije iz koje govori muškarac kao „gospodar diskursa” (Lešić 2003, 131).

Mnoge su žene tokom XX veka izvršile ogroman uticaj na razvoj feminističke misli, ali je Simon de Bovoar (Simone de Beauvoir) ostala zapamćena kao ikona feminizma. Godine 1949. ona objavljuje delo *Drugi pol*, a kulturna rečenica *žena se ne rađa, ženom se postaje*, postaje osnovni postulat feminizma. Bovoar postavlja problem identiteta u kontekst društveno-istorijskog razumevanja tela, pozicionirajući na taj način pitanje odgovornosti i slobode u sam centar ontološkog poimanja humanosti. Mnoge feministkinje, pogotovo Dona Haravej (Donna Haraway), smatraju da su sva savremena značenja reči *pol* i *rod* izvedena iz ove rečenice (Haraway 2004, 58). *Velikim istorijskim porazom žena* Bovoar smatra pojavu privatne svojine, kada je žena, zajedno sa robovima, postala privatna svojina muškarca (Beauvoir 1953, 80). Relacija u kojoj jedan pol dominira nad drugim, nije odnos moći koji je prirodno dat, već je to rezultat niza društveno nametnutih formula, a sistem vrednosti koji legitimise ove odnose moći nazvan je patrijarhat. Bovoar smatra da ženski i muški pol nikada nisu ravnopravno delili svet, jer upravo kultura oduvek ženi nameće izvesne ženske attribute, poput pasivnosti i prihvatanja inferiornog položaja u odnosu na muškarca, s čime, pak, ona nije rođena, već ih protiv svoje volje stiće u muškom svetu (Lešić 2003, 115). Stoga, ona zaključuje da je patrijarhat jednostavno posledica biološkog preimućstva,

to jest maliciozna interpretacija kulturološke episteme o inherentnoj inferiornosti žena. S obzirom na činjenicu da subordinacija udate žene ostaje korisna društvu, pa zbog toga i opstaje (Beauvoir 1953, 123), isključenost žene iz javnog života nije posledica njene kognitivne inferiornosti u odnosu na muškarce, već to što je zatočena „misterioznim procesom” koji muškarcima ne dozvoljava da žene prepoznaju kao sebi ravne (Beauvoir 1953, 102). Prepoznajući patrijarhalnu matricu u kojoj je muškarac Subjekt – Apsolut a žena u odnosu na njega Drugo, Simon de Bovoar je pokušala da dekonstruiše mizoginu reprezentaciju žena u kulturi i kniževnosti, i time obeležila novu eru u razvoju feminističke svesti.

Ideje ove revolucionarne filozofkinje tek šezdesetih godina XX veka doživele su valorizaciju i to u SAD, a revitalizacijom feminističkog pokreta upravo se razlika između pola i roda našla u središtu feminističke teorije. Naime, šezdesetih godina, u vreme krupnih društvenih promena i turbulencija, velika klasna razlika u okviru demokratskog društva, nejednakost u prosperitetu, nejednake mogućnosti, rasna diskriminacija u okviru nasleđenih struktura autoriteta uslovile su klimu za pojavu prve globalne revolucije, koja svoj simbolički vrhunac doživljava studentskim protestima 1968. godine. Studentski protesti najvažniji su društveni pokret dvadesetog veka koji je označavao fundamentalnu kritiku buržoasko-kapitalističkih odnosa moći, od načelne ideje koju su predstavljale, pa sve do forme koje su dobijale u svakodnevnom životu. Antiratne demonstracije, borba protiv rasne segregacije, seksualna revolucija, stvaranje kontrakulture, menjanje kanona odevanja, muzike samo su neke od ideja koje postaju zastupljene u ovom talasu koji nastoji da oslobodi čoveka od normiranih pravila i stega koje društveni sistem nameće. Revolucionarni duh studentskih protesta stvorio je atmosferu utopijskog zamišljanja i reorganizovanja društva i u javnom domenu i u privatnoj sferi. Industrijalizacija i povećanje standarda načelno je poboljšalo uslove u kojima su žene živele, ali su mnoge mlade žene u društvu u kojem se progres vidno uočavao iz godine u godinu, zarobljene u okolnostima bez prosperiteta, obrazovanja i napredovanja osećale krizu identiteta, smatrajući da ih brak i majčinstvo zarobljavaju. Buđenje ženske svesti u svetlu političkih promena u antiautoritarnom duhu nailazilo je konstantno na prepreku koju je predstavljala tradicija i norme koje su se u njoj uspostavile kao neprikosnovene. Međutim, vremenom žene shvataju da asimetrija između poretka u rodnim ulogama nije prirodna, već društveno koncipirana.

Akademski počeci feminističkog delovanja vezuju se za levičarske ideje. Šejla Roubotam (Sheila Rowbotham), poznata britanska feministkinja i istoričarka, prva je adaptirala Gramšijev

koncept hegemonije u svom prvom delu o ženskom oslobađanju spojivši ideje Franca Fanona i Elridža Klivera (Eldridge Cleaver) – jednog od prvih vođa *Partije crnih pantera*, organizacije koja se borila protiv ugnjetavanja afroameričkog naroda u SAD, u analizi jezičke i kulturološke dominacije (Studer 2011, 50). Rowbotham navodi da je feministički pokret iskoristio marksističke kategorije u problematizovanju pitanja subjektiviteta i na taj način uspostavio odnos između individualnog iskustva i političkog otpora (Rowbotham 2001, 241). Na sličan način, kanadska radikalna feministkinja Šulamit Fajerstoun (Shulamith Firestone) koristi ideje Karla Marksa, Fridriha Engelsa, kao i Simon de Bovoar u knjizi *Dijalektika seksa* (1970), delu koje se smatra jednim od klasika feminističke misli. Poput marksističke analize, Fajerstoun klasnoj borbi konfrontira rodnu borbu, smatrajući da, kao što će industrijalizacija jednog dana osloboditi čoveka rada, tako bi tehnologija mogla da oslobodi žene rađanja. Ukidanje muške privilegije, prema njenom mišljenju, nije dovoljno, već je neophodno potpuno ukidanje razlike među polovima u cilju oslobađanja žena od *tiranije reproduktivne biologije* (Firestone 1970, 11).

Italijanska istoričarka Luisa Paserini (Luisa Passerini) tvrdi da je pokret 1968. predstavljao epohalnu promenu sa muških na ženske vrednosti. Kao opozicija tradicionalnog shvatanja logosa, smatra ona, počinju da se cene one vrednosti koje su do tada bile osporavane i omalovažavane, poput sentimentalnosti, emotivnosti i imaginacije, to jest onih vrednosti koje su tradicionalno bile pripisivane ženama (Passerini 1996, 32). Ova rehabilitacija ženskih kvaliteta, smatra Paserini, uticala je na percepciju modela *prave žene*, koja počinje kao kritička apropiacija muških vrednosti, a rezultira idejom žene koja se identifikuje kao delom muškarac, a delom kao androgino biće (Isto, 33). Žene su tražile ravnopravnost i slobodu u javnom prostoru, na poslu i u domenu seksualnih sloboda. Ova nova ideja žene je napravila kopernikanski zaokret, od objekta kojem je rečeno šta je *istina*, do subjekta koji se bori za način da spozna istinu sopstvenim znanjem.

Feministički pokret se reaktualizuje nastavljajući tradiciju prethodnih ženskih pokreta za promenu položaja u društvu, ali u ovoj svojoj razvojnoj fazi postavlja i pitanje različitosti. Do tada je u centru ženske borbe bio pojam jednakosti, dok se sada traži faktor koji diferencira muškarce i žene, to jest, ono što može da ujedini sve žene na projektu menjanja svog društveno-političkog statusa. Taj pokret predstavlja **drugi talas feminizma**, a njegov slogan je *Lično je političko*. Istaknute feministkinje *drugog talasa* kritički promišljaju instituciju porodice u patrijarhalnom sistemu tvrdeći da sve ono što je vezano za ženska iskustva može biti predmet javnosti i političkog angažmana. Žene počinju da izlaze iz sfere privatnosti ili, prema rečima Hane Arent (Hannah

Arendt), starog antičkog koncepta (*privatio* – nedostatak, odsutnost), koji se pokazuje kao doslovno stanje lišenosti (Arendt 1991, 35). Naime, sfera privatnog, odnosno koncept lišenosti ne odnosi se samo na imovinu, već su žene bile lišene prava na sopstvenu ličnost i na sve njene proizvode (Zaharijević 2010, 51). Feminizam, koji se eksponencijalnim tempom razvio sedamdesetih godina, ponudio je svojim sledbenicima intelektualno vođstvo neophodno za artikulaciju i identifikaciju problema sa kojima su se žene suočavale, utemeljene u kontinuiranom procesu dekonstrukcije naizgled prirodnog poretka rodnih uloga, istovremeno osvešćujući društvene uslove koji su uzrok takvih okolnosti. Uprkos brojnim teoretskim i taktičkim neslaganjima unutar pokreta, postojao je jednoglasni konsenzus da je ova borba za osvajanje lične slobode, slobode od svih oblika autoriteta koje su uspostavljene normama i običajnim pravilima. Kroz analitičku prizmu iz ženskog ugla, to jest iz vizura ženske represije, svi društveni odnosi u centar postavljaju mušku dominantnu figuru. Osećaj slobode na kojem insistira feminizam sedamdesetih godina nije prvenstveno u vezi sa liberalnim osećajem slobode, već sloboda znači osećati se dobro, sigurno i lepo kao žena u svetu, imati slobodu za istraživanje seksualnog identiteta, bez stega kulturnih normi, seksualne represije i predrasuda vezanih za ženu kao inferiorno biće. Ovo je takođe i period konstantnog otvaranja novih prostora za politički aktivizam, od prava na abortus, do jednakih plata i borbe protiv nasilja nad ženama.

Formulisanje pojma roda i preispitivanje ideje patrijarhata otvorilo je prostor za razvijanje feminističke teorije. Feministička teorija ne vezuje se za jednu naučnu disciplinu, već je multidisciplinarna i interdisciplinarna, jer, kao što polna razlika vertikalno preseca sve druge razlike, tako i feministička teorija reorganizuje teorijsko polje. Stjuart Hol (Stuart Hall), čuveni teoretičar i osnivač studija kulture, smatra da je feminizam *provalio* u prostor studija kulture, uzrokujući teorijski diskurs u različitim disciplinama i prouzrokovao njegovo redefinisane (Hall 2003, 209). Prvi teorijski pokušaji nalaze se unutar već postojećih disciplina, kroz feminističku razgradnju postojećih disciplina, u nastojanju da kroz novu žensku vizuru reinterpretiraju položaj žene u društvu, njen socijalni i politički status, način njenog samorazumevanja i izražavanja. Nastaju nova čitanja istorije, novo formulisanje antropologije, epistemologije, lingvistike, filozofije, psihologije, teorije književnosti i književne kritike, teorije umetnosti kao i same umetnosti, a feministička kritika počinje u velikoj meri da utiče na književnu kritiku. Feministička kritika se najpre definisala kao revizionistička kritika, a permanentnim dovođenjem u pitanje

vladajuće norme i vladajućih kanona, feminizam vremenom zauzima poziciju subverzivnog znanja.

Jačanje feminističke kritike dešava se istovremeno na dva fronta – u Severnoj Americi i u Evropi i, premda je u osnovi obe struje dominantan emancipatorski impuls, postoje i izvesna razmimoilaženja. Naime, angloamerička struja fokusirana je na ideju razlike kao produkta kulture, a francuska struja se bazira na razlici kao izrazu anatomske-psihološke specifičnosti (Dojčinović Nešić 1993, 53). Dok angloamerička feministička kritika pokušava da revitalizuje ženska istorijska iskustva kao čitateljki i spisateljica, francuska feministička teorija promišlja način na koji je to žensko bilo definisano, predstavljeno ili potisnuto u simboličkom sistemu jezika, metafizike, psihoanalize i umetnosti (Showalter 1985, 9). U sferi američkog feminizma najznačajnije figure su Ilajn Šouvolter, Kejt Milet, Sandra Gilbert, Suzan Gubar, Anet Kolodni (Annette Kolodny), dok su najprominentnije figure kontinentalne struje Elen Siksu, Liz Irigare, Julija Kristeva i Monik Vitig (Monique Wittig).

Američka feministička kritika bavi se prevashodno ženskim autorstvom, nastojeći da definiše ženski literarni identitet koji je smatran uskraćenim, tvrdeći da je doprinos autorki koje su dobile javno priznanje, poput Džejn Ostin ili Virdžinije Vulf, bio pripremljen radom spisateljica koje su stvarale pre njih, ali su ostale nevidljive u mizoginom sistemu koji ih je učutkivao. Američke feministkinje tvrde da autentično žensko dolazi tek onda kada se osvesti patrijarhalna matrica koja ima rodno diskriminatornu funkciju u sferi socijalnih, psihičkih i kulturoloških okvira. Mada ne pripada listi naistaknutijih imena akademskog feminizma, za Beti Fridan (Betty Friedan) kaže se da je *otvorila put savremenom feminizmu* (Lončarević 2016, 11). Kao uslovni početak *drugog talasa* najčešće se smatra godina objavljivanja knjige Beti Fridan *Mistika ženstvenosti* 1963. godine, dela koje potonje generacije smatraju *biblijom* drugovalnog feminizma. U nastojanju da nazove stvari pravim imenom, Fridan posvećuje svoju knjigu „problem koji nema ime”, upućujući na sumornu monotoniju i duboko nezadovoljstvo američkih domaćica posle Drugog svetskog rata. Tvrdi da male izmene u društvenom statusu žene ne mogu da reše problem, već je ženama potrebna revolucionarna promena. Fridan kritikuje revitalizaciju psihoanalize u Americi, Frojdovu mizoginiju, osporava Frojdov koncept žene kao nedostatnog muškarca i teoriju zavisti zbog penisa, zaključujući da zavist koju žene osećaju prema muškarcima nema veze ni sa jednim organom, već je personifikacija moći koja je ženama oduvek bila uskraćena zbog njihovog pola (Friedan 1981, 160). Kritika psihoanalize postaje veoma značajan aspekt delovanja

feministkinja, kako na američkom, tako i na kontinentalnom tlu, a integrisanje psihoanalize u američki feminizam uglavnom se pripisuje Nensi Čodrou (Nancy Chodrow), koja iznosi tezu da, uzevši u obzir činjenicu da muškarci poseduju svu moć i kulturnu hegemoniju u društvu, oni u svakodnevnom životu i u teorijskim i intelektualnim formulacijama počinju da definišu muškost kao bazično ljudsku, a žene kao ne-muškarce. Stoga, kultura patrijarhata nužno implicira osećaj manje vrednosti u ženskoj identifikaciji (Dojčinović Nešić 1993, 23). Još jedna oštra kritičarka Sigmunda Frojda svakako je Kejt Milet, čije delo *Seksualna politika*, kao jedna od najvažnijih publikacija feminizma *drugog talasa*, naslanjajući se na ideje Simon de Bovoar, postavlja krucijalnu distinkciju između *pola*, kao biološke kategorije, i *roda* kao društvene konstrukcije koju uspostavljaju tradicija, kultura i odnosi u društvu. Milet uvodi još jedan pojam koji se u američkoj struji pokazao izuzetno značajnim, a to je *politika*, označavajući time *odnose čija se struktura zasniva na moći i takva uređenja u kojima jedna grupa kontroliše drugu grupu ljudi* (Milet 1981, 169). U ovakvom sistemu vladavina patrijarhata predstavlja upravo izraz tih nepisanih pravila u odnosima među polovima, *postojanje prava prvenstva stečenog rođenjem prema kojem muškarci vladaju ženama* (Milet 1981, 170), te Milet smatra da je odnos polova političko pitanje, gde patrijarhat predstavlja političku instituciju i *izuzetno dobro smišljen oblik unutrašnje kolonizacije* (Isto). Institucija patrijarhata se održava ideološkim sredstvima na taj način što se postojeće stanje proglašava za prirodno, a samim tim i nepromenljivo. Seksualna politika je, stoga, strategija kojom vladajući pol zadržava svoju moć nad podređenim, a glavno uporište ove matrice, koje reprodukuje postojeće stanje, ogleda se u porodici, jeziku, obrazovanju, kao i književnosti. Ejdrinen Rič (Adrienne Rich), takođe izuzetno uticajna feministkinja *drugog talasa* i autorka seminalnog feminističkog dela *Of woman born* (1976), patrijarhat opisuje kao [...] *sistem u kojem muškarci imaju moć da negiraju žensku seksualnost ili da nameću njene poželjne okvire; da kontrolišu žensko potomstvo; da ih fizički ograničavaju i sprečavaju kretanje [...] da staju na put njihovoj kreativnosti i da im uskraćuju pristup društvenom znanju i kulturnim dostignućima* (Rich 2002, 37).

Ipak, kao najznačajnija feministkinja američke feminističke scene *drugog talasa* svakako se ističe Ilejn Šouvolter. Početkom osamdesetih godina, ona sistematizuje najvažnije postulate feminističke kritike u članku *Feministička kritika na raskršću*, koji se našao u knjizi koja je stekla kulturni feministički status – *Nova feministička kritika: Eseji o ženama, književnosti i teoriji* (1985). Feministkinje *drugog talasa* počinju da čitaju književnu baštinu nastojeći da otkriju patrijarhalne

stereotype i mizogine motive u književnosti koju su pisali muškarci, kao i da ukažu na potpunu isključenost žena iz književne istorije (Showalter 1985, 5). Ovaj tip feminističke kritike je ideološki, a takvo proučavanje književnosti, prema rečima Ilejn Šouvolter, bavi se ženom kao potrošačem književnosti. Ona smatra da, dok je feministička kritika jedna od kćerki feminističkog pokreta, njen drugi roditelj morao bi biti stara patrijarhalna institucija književne kritike i teorije (Showalter 1985, 7), uzevši u obzir činjenicu da su koncepti za teorijsko promišljanje, čitanje i pisanje književnosti bili utemeljeni isključivo na muškim literarnim iskustvima. Dakle, prva faza feminističke književne kritike, tvrdi ona, bavi se ženom kao konzumentom književnosti koju su pisali muškarci, razotkrivajući mizoginu literarnu praksu i pogrešne predstave žena utemeljene na podeli prema rodu u literaturi koju su pisali muškarci. U vidu interpretativne aktivnosti, ona nastoji da razobliča ideološke mehanizme muških pisaca, kao i stereotype i mizogine slike žena u književnosti, izostavljanje ili potpuno isključivanje žena iz kanona, kao i eksploataciju i manipulaciju ženske publike, posebno u popularnoj kulturi i filmu, uz analizu žene kao označitelja u semiotičkom sistemu (Showalter 1985, 128). Takođe, u svojoj prvoj fazi, feministička kritika teži da ukaže na mizogino literarno nasilje, seksizam u književnoj kritici, limitirane uloge koje žene igraju u književnoj istoriji, predstavljanje žena kao anđela ili čudovišta, bez ikakvog uvida u ženska poimanja sveta i njihova iskustva (Isto, 5). Anet Kolodny o ovom procesu razobličavanja androcentrične književnosti govori kao o kretanju po minskom polju (Kolodny prema Showalter 1985, 144) u svom članku koji nosi isto ime – *Dancing Through the Mindfield: Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of a Feminist Literary Criticism*². Drugi tip ili druga faza feminističke kritike postepeno prebacuje fokus sa revizionističkog na analitičko čitanje i počinje da se bavi ženom kao proizvođačem smisla teksta, to jest bavi se ženom kao spisateljicom. Ilejn Šouvolter ovakvu feminističku kritiku, koja se bavi psihodinamikom ženske kreativnosti, strukturom, temama, žanrovima književnosti koju su pisale žene, naziva ginokritikom. **Ginokritika** promišlja istorijske, antropološke, psihološke i društvene okolnosti koje su oblikovale žensku svest, te uticale na njihove literarne izbore (Showalter 1985, 130–131) otkrivajući zajedničke odlike ženske književnosti prema načinu na koji modofikuju žanrovske konvencije, teme, motive i kako oblikuju književne likove. Šouvolter smatra da je feministička kritika u svojoj osnovi politička i polemička, dok je ginokritika nezavisnija i eksperimentalna (Showalter 1985, 129), te

² *Plesati kroz minsko polje: neke opservacije o teoriji, praksi i politici feminističke književne kritike*

izdvaja četiri najvažnija modela definisanja specifičnosti i različitosti žene i njenog književnog stvaranja, a to su biološki, lingvistički, psihoanalitički i kulturni (Isto, 249).

Razotkrivanje ideologije patrijarhata, koju je započela još Simon de Bovoar, rekavši da *sve što su o ženama napisali muškarci mora biti stavljeno pod sumnju, jer oni su u isto vreme i sudije i oni kojima se sudi* (Beauvoir prema Lešić 2003, 120), nastavlja feministička književna kritika sistematskim otkrivanjem i razobličavanjem ideoloških mehanizama kojima je književnost podražavala patrijarhalnu svest. Kada je reč o ženskom literarnom identitetu, Kejt Milet smatra da su književne vrednosti i konvencije oblikovali muškarci koji su se obraćali isključivo muškarcima, te, da bi žene odolele indoktrinaciji, potrebno je razobličiti seksizam u književnosti (Dojčinović Nešić 1993, 36). Džudit Faterli (*Judith Fetterley*), takođe istaknuta feministkinja ove struje, smatra američku književnost sasvim muškom, jer je njen kanon gotovo isključivo muški, pošto ona *niti ostavlja žene na miru, niti im dozvoljava da učestvuju* (Fetterley 1978, xi), te identifikacija čitateljke sa likovima iz literature predstavlja ulazak u opasan sistem neprekidne podele sopstvenog bića, jer *nisu niko i ne pripadaju nigde* (Isto, xii). Šouvolter primećuje da, iako prema čuvenom literarnom kritičaru Haroldu Blumu (Harold Bloom) *mi jesmo, ili postajemo ono što čitamo*, ono što i Izer (Wolfgang Iser) i Blum ignorišu je krucijalna važnost roda kao interpretatora u onome što Neli Furman (Nelly Furman) naziva *aktivno pripisivanje značenja formalnim označiteljima* (Showalter 1985, 55). Stoga, Šouvolter zaključuje da je zadatak feminističke kritike *da pronade novi jezik, novi način čitanja koji može da integriše našu inteligenciju i naša iskustva, našu svrhu i našu patnju, naš skepticizam i našu viziju* (Showalter 1985, 141–142).

Psihoanalitički aspekt u književnoj kritici oličen u odnosu pola i stvaralačkog procesa posebno su promišljale i analizirale Sandra Gilbert i Suzan Gubar u nameri da pronađu specifičan odnos koji postoji između psihe autorke i njenog stvaralaštva. Gilbert i Gubar u svojoj, sada već čuvenoj, studiji *Luđakinja na tavanu* (1979), posvetile su značajnu pažnju fenomenu koji su nazvale *strah od autorstva*. Naime, ako muški pisci, prema teoriji Harolda Bluma, u odnosu na tradiciju osećaju *strah od uticaja* (*anxiety of influence*), žene pisci pored toga moraju savladati i *strah od autorstva* (*anxiety of authorship*), jer da bi se osamostalile kao književnice, žene se moraju osloboditi i uticaja muških prethodnika, i čitave tradicije koja je književnost videla kao područje muške kreativnosti (Lešić 2003, 125). U patrijarhalnoj zapadnoj kulturi autor teksta je otac, praotac, stvaralac, estetski patrijarh čije pero je instrument generativne moći poput njegovog

penisa, pa, pitaju se autorke – *Ako je olovka metaforični penis, iz kojeg organa žene mogu da generišu tekstove?* (Gilbert, Gubar 1979, 6). Usvojivši sintagmu *patrijarhalna poezija* čuvene američke književnice Gertrude Stajn (Gertrude Stein), Gilbert i Gubar ističu dvostruku opterećenost žene, sa jedne strane, idejom predavanja pera sa oca na sina, a sa druge, karakterističnim opisivanjem žena ne samo u kulturološkim okvirima već i u književnim tekstovima koji ih personifikuju. Na ovaj način, tvrde autorke, ispoljava se pojam patrijarhata koji svoje mehanizme manifestuje u literarnim domenima kroz prikaze žena. *Ludakinja* iz naslova njihove studije je prtagonistkinja romana Džejn Ejr Šarlote Bronte, koja, smatraju Gubar i Gilbert, predstavlja otelotvorenje ženskog gneva i nemoći zbog patrijarhalnog sistema koji žene učutkuje, ograničava im slobodu i metaforično zatvara u mračni kutak društva. Autorke smatraju da je ovaj lik personifikacija otpora literarnoj tradiciji koja spisateljicama ne daje slobodu i učutkuje ih, te da, kao odgovor na to, dela spisateljica imaju karakter palimpsesta, jer sadrže duboko skrivene slojeve koji nisu vidljivi na prvi pogled, ali se mogu pomnijom analizom izvući na površinu. Gilbert smatra da je način na koji sada živimo i mislimo oblikovan maskulinom patrijarhalnom kulturom koja je ipak postepeno i nepovratno počela da evoluiru u maskulino-feminističku kulturu, *kulturu čiji stilovi i strukture nikada više neće biti patrijarhalni, čak i ako ostanu patrilinarni* (Gilbert prema Showalter 1985, 43). Stoga, ono što bi trebalo da bude motivacija feminističke kritike, zaključuje Gilbert, jeste da se postavi pre rekonstruktivno nego dekonstruktivno u svom permanentnom nastojanju da dekodira i demistifikuje sva ona pitanja i odgovore koji su oduvek bacali senku na vezu između tekstualnosti i seksualnosti, žanra i roda, psihoseksualnog identiteta i kulturološkog autoriteta (Isto, 36).

Krajem sedamdesetih godina pod uticajem evropske književne i feminističke teorije javlja se i *ginezik* (*gynesisic*) ili, kako je Šouvolter naziva, poststrukturalistička feministička kritika, koja se bavi *ženskim* u filozofiji, jeziku i psihoanalizi (Showalter 1984, 36). Teoretičarka feminizma Biljana Dojčinović Nešić navodi da je u ovoj modifikaciji žensko pismo uvršteno u fazu ženske estetike, a da je ginezik naziv za „franko-američke” kritičarke koje slede dela Deride, Lakana i onih autorki koje je 1984. godine Šouvolter svrstala pod pojam ginezisa, a to su Elen Siksu, Liz Irigare i Julija Kristeva (Dojčinović, 1996). Dok američke feministkinje govore o stvaranju jakog jezgra sopstva, francuske autorke usmerene su ka subverziji subjekta (Gallop, Burke prema Dojčinović Nešić 1993, 30). Njihova ideja uporište nalazi u konfrontiranju ženskog iskustva

univerzalnom iskustvu, razobličujući univerzalno iskustvo u ono što zapravo i jeste, a to je muško iskustvo.

Francuski feminizam je teoretski veoma blizak poststukturalističkoj struji Žaka Lakana (Jacques Lacan), Žaka Deride (Jacques Derrida) i Mišela Fukoa (Michel Foucault) i bavi se mnogo više samim pitanjem feminizma nego tumačenjem kniževnog teksta. Dok američke feministkinje propagiraju feminizam jednakosti, francuske feministkinje se fokusiraju na feminizam razlike. Francuske feministkinje uverene su da je žensko nesvesno sasvim drugačije od muškog i da je psihoseksualna specifičnost ono što će ženama dati snagu da svrgnu maskuline ideologije i stvore novi ženski diskurs (Jones 1985, 365). Najznačajnija autorka ove struje, ujedno i jedna od najuticajnijih feministkinja današnjice, jeste Elen Siksu. Njen doprinos, između ostalog, ogleda se u originalnom uvođenju dekonstrukcije u feminističku kritiku. Naime, Siksu, poput Deride, kritikuje logocentrizam zapadnog diskursa, koji još od Platona favorizuje pisanu reč i povezuje je sa razumom, te uzdižući um, telo biva stavljeno u drugi plan. U njenoj interpretaciji, logocentrizam je oličen u polno formulisanim, hijerarhijski postavljenim binarnim opozicijama koje karakterišu poimanje sveta priroda–kultura, telo–duh, aktivno–pasivno, razum–osećajnost, jer je ta dihotomija uvek vrednosno interpretirana, pa aktivni muški princip dominira prirodom, telom i osećajnošću, a žena uvek biva u podređenoj kategoriji. Na koncept logocentrizma, ona nadovezuje i princip falocentrizma Zapadne civilizacije, kojim označava povezanost svih onih društvenih i ideoloških sistema gde je privilegovana patrijarhalna moć, simbolički predstavljena u falusu. U nastojanju da reinterpretira književno stvaranje i filozofiju, ona dovodi u pitanje solidarnost logocentrizma i falocentrizma ili, kako Derida to naziva – falogocentrizam, smatrajući da postoji način pisanja koji ima sposobnost da zaobiđe ograničenja opozitnih struktura i rodni pravila u jeziku koje dominiraju falogocentrizmom. Takav način pisanja koji afirmiše drugost ona naziva *écriture féminine* ili *žensko pismo*. Naime, to *žensko*, smatra ona, nije sadržano u polu autora, već u polu samog pisma, i takoreći predstavlja diskurzivni efekat u tekstu koji se realizuje izlaskom iz patrijarhalnog koncepta falogocentrizma. *Écriture féminine*, stil pisanja koji je izmicao svim klasiifikacijama i na taj način se branio od patrijarhalne potrebe poretka (Bužinjska 2009, 451), jeste pisanje za koje je potrebna hrabrost, nije nužno pisanje žena, već avangardno pisanje koje podriva lingvističke, sintaksičke i metafizičke konvencije patrijarhalnog zapadnjačkog načina pisanja, poput pisanja Džejsma Džojisa ili Malarmeja (Showalter 1985, 9). Njeno najuticajnije delo – *Smeh meduze* (1975) pristupa psihoanalitičkom tumačenju grčkih mitova u nastojanju da preispita,

kritikuje i izazove patrijarhalnu paradigmu. Ovo delo smatra se manifestom francuskog feminizma, a posebno *écriture féminine*, u kojem Siksu pripisuje genezu specifično ženskog stvaranja erupcijama životne energije koja je veoma dugo bila prigušena u ženskim telima; žensko pisanje povezuje sa ritmom ženskog tela i seksualnim zadovoljstvom (*jouissance*), tvrdeći da žene imaju prednost u proizvodnji ove disruptivne i subverzivne vrste pisma, zahtevajući da se žene usaglase sa svim onim konceptima koje je (muška) kultura učutkivala i potiskivala. Fokusirajući se na to kako ženska fiziologija vodi i generiše žensko pismo, Siksu postavlja čuveno pitanje – Gde je izvor *ženskog pisma*? – i odgovara onim što postaje maksima francuskog feminizma: *Piši sebe, tvoje telo se mora čuti*. Ovo pisanje afirmiše povezanost žene sa svojim telom odbacujući poimanje pisanja kao aktivnosti duha koja je kao takva rezervisana samo za muškarce. U nastojanju da odgovori na pitanje da li postoje neke polne determinante koje utiču na način na koji žene koriste jezik, Siksu posebno analizira ovaj novootkriveni prostor, pronalazeći u njemu *najvažnije mesto revolucionarnog jezika ženskog književnog stvaralaštva* (Bužinjska 2009, 451). Ovaj *divlji prostor* ženskog iskustva, smatra ona, gotovo da je potpuno nedostupan muškarcima, te bi mogao postati *autentičan residuum ženske posebnosti, a istovremeno i izvor specifičnog ženskog stvaralaštva* (Isto), koji mu daje osobenost i nadmoć u odnosu na muško literarno stvaralaštvo. Mogućnost izdvajanja ženskog pisma iz simboličnog sistema jezika, Siksu naziva jedinstvom označitelja i označenog (*signifiant* i *signifié*), u jeziku tela koji je čulan, bogat erotskom metaforikom, emotivan, gde telo nije predmet, već postaje sam oblik govora.

Francuske femnistkinje oslanjaju se na Lakanovu teoriju kao sponu između francuskog i američkog feminizma i njegov opus ima moćan uticaj u vidu eksplicitnog objekta kritike, posebno kod Liz Irigare, najuticajnije predstavnice poststrukturalističke feminističke kritike. Ona polazi od preispitivanja psihoanalize, koja definiše i perpetuira suverene poglede na žensku seksualnost, nadovezujući se na motive postmodernističkih filozofa. Za razliku od Bovoar, koja se bavi *drugošću* žene zasnovane na esencijalnoj razlici, Irigare se fokusira na to kako su žene svedene na *isto*, ali sa nedostatkom ili defektom. Naime, ona pristupa Frojdovom i Lakanovom učenju odbacujući ustaljene psihoanalitičke stavove u kojima je muška seksualnost definisana kao norma, odnosno prisustvo, dok je ženska seksualnost odsustvo ili nedostatak (penisa). Kritikom Frojda, ali i Platona, Dekarta, Hegela i Ničea, Irigare analizira zapadnu filozofsku matricu kojom dominira pojam identiteta, konstruisan na osnovu isključivo muških principa, zaključujući da je iz ove perspektive ženski identitet mogao biti shvaćen jedino kao defektni ili negativni odraz muškog

identiteta (Bužinjska 2009, 459). U svojoj knjizi *Spekulum drugog: žena* (1974), delu koje se smatra kamenom temeljcem evropske feminističke misli, sarkastičnoj demonstraciji Platonove i Frojdove definicije žene kao iracionalne, nevidljive i nedostatne, ona nastoji da dekonstruiše zapadnu ideologiju, koja ženu ograničava na reproduktivnu funkciju na koju je svedena. Irigare nudi tezu o konkavnom ogledalu kao instrumentu ženskog samootkrića, gde ženu kao simbol ogledala, bilo da je konkavno ili konveksno, uvek posmatra kao reprezentaciju repeticije, *objekat* refleksije u kojem se žena ogleda kao *drugo* muške civilizacije (Irigare 2014, 309). Metafora ogledala, zasnovana na zavisnosti predmeta i njegovog lika, to jest odraza u ogledalu, implicira stopljenost subjekta i objekta. Kako Irigare tvrdi, *svaka teorija subjekta je uvek bila prilagođena/prisvojena (approprié) za/od strane muškog* (Irigaraj 1995, 59), pa ogledalo predstavlja metaforu androcentričnog odnosa prema jeziku, pomoću kojeg muški autori kreiraju diskurs u okviru kojeg žena permanentno ostaje *drugo*, zarobljena kao odraz u ogledalu. Dijalektika *istog* i *drugog*, koju Irigare poima kao lažnu binarnost, konsoliduje metafiziku falogocentrizma, jer je žena muškarcu neophodna da bi potvrdio svoj subjektivitet, ali problem ženskog je što u tom amorfnom prostoru ne može da zauzme poziciju subjekta, a da ne bude *drugost* muškom subjektu. Zbog toga ona smatra neophodnom afirmaciju seksualne drugosti u cilju oslobađanja žena od binarnih opozicija koje su utkane u patrijarjarhalno društvo. Protiveći se očiglednom odsustvu žena u društvenom i kulturnom prostoru, ona predlaže dekonstrukciju falogoцентриčnih struktura, uz višeznačnu kritiku monolitnog muškog subjekta, čime bi se otvorila sasvim drugačija perspektiva ženskog stvaralaštva koju zauzimaju žene u kulturi. Irigare se, poput Elen Siksu, takođe bavi specifičnošću ženskog jezika, te formula *parler femme* (*govoriti kao žena*), smatra ona, označava *pronalaženje specifičnog ženskog idiolekta koji je nužno povezan s telesnošću žene, a istovremeno s materinskim telom koje je bilo potisnuto* (Bužinjska 2009, 453). S obzirom na činjenicu da je žena bila oduvek prisiljena da se služi jezikom muškaraca, ona nikada ne može realizovati celu sebe, jer iskustvo koje izražava uvek izgleda fragmentarno. Jezik ženske posebnosti ona opisuje kao jezik koji je daleko od konciznosti i preciznosti, već je oličenje onoga što predstavlja žensko pismo – fluidnost i višeznačnost (Dojčinović Nešić 1993, 30). Stoga Irigare predlaže vraćanje sebi kroz približavanje svom polu, *svojoj majci, našoj majci u nama i među nama* (Irigare prema Lešić 2003, 132). Jedino obnovom primarnog telesnog jedinstva s majkom moguće je uspostavljanje sopstvenog suverenog glasa. Ona smatra da je identitet esencijalno relacioni, jer kategorija roda nije niti inherentno urođena, niti sasvim stečena. U nastojanju da se

razobličiti objektivizacija žena i povrati bliskost sebi, Irigare poziva sve žene da uspostave međusobnu bliskost ili sestrinstvo, započinjući ovim koncept koji će feministkinje *drugog talasa* rado prigrliti i na kontinentalnom i na severnoameričkom tlu.

U izvesnom smislu drugačije koncepte ženske seksualnosti i ženskog pisma izložila je Julija Kristeva, jedna od tri najslavnije figure francuskog feminizma. U svom bogatom višedecenijskom kritičkom opusu, ona nastoji da dekonstruiše zapadno poimanje subjekta kao organskog i konzistentnog identiteta, tvrdeći da je celokupna zapadna kultura falogocentrična, te da se u njenom centru nalazi beli dobrostojeći Evropljanin koji sebe uzima za centar, a svet poima kao Drugo, koje ima značenje samo u odnosu prema njemu. Govoriti, a posebno pisati sa ove pozicije znači prisvajati svet i dominirati svime i svima uključujući i žene (Jones 1985, 362). Njeno najpoznatije delo je *Revolucija pesničkog jezika* (1976) u kojem analizira odnos između izgradnje subjektiviteta i usvajanja jezika kao sistema značenja u razvoju ličnosti, upućujući na dijalektiku procesa kojima subjekt mora da ovlada tokom usvajanja jezika. Prema Lakanu, kroz sisteme sintakse uče se prisvajanja ograničenja, što znači da upotrebom jezika internalizujemo zakone sveta, posebno one koji održavaju patrijarhalne snage. Lakan takve vrednosti objedinjuje sintagmom *Ime Oca* (*Nom-du-Pere*), karakterišući time onaj društveni identitet koji se dobija kroz proces imenovanja u patrijarhatu (Dojčinović Nešić 1993, 30). Oslanjajući se na Lakanovu dualnu sistematizaciju lingvističkog sistema semiotičkog i simboličkog, Kristeva ukazuje na dijalektiku koja upravlja ovim odnosima. Simbolički aspekt, povezan sa autoritetom, redom, kontrolom i normativnim diskursom je sistem u kojem se govorni subjekat prividno pojavljuje kao jedinstven i stabilan *transcendentalni ego*. Semiotički aspekt, pak, karakterišu *lebdeći označitelji*, improvizacije i predviđanja i sve ono što bi moglo da nagovesti prodor nesvesnog u jezik. Govorni subjekt je ovde oličen u vidu fragmentirane subjektivnosti čiji fluidni izraz nema čvrsto uporište, te njegova značenja ne mogu biti fiksirana (Lešić 2003, 134). Kristeva simboličku fazu karakteriše kao povezanu sa patrijarhalnim sistemom i Ocem, dok semiotičku fazu, kao prvu u razvoju govora i uočavanju sveta, povezuje sa periodom bliskosti sa Majkom. Nju odlikuje percepcija jezika kroz ritam, bliska nesvesnom, koju ona smatra subverzivnom silom koja predstavlja konstantnu pretnju svakom simboličkom poretku, a prodor ove sile u stabilne gramatičke strukture može se uočiti u snovima i poeziji. Zauzimajući snažan polemički odnos prema Frojdovoj teoriji, Kristeva tvrdi da je *pismo tela* jezik koji dopire iz drugog sveta, iz *asimbolične telesnosti* (Kristeva 1984, 111). Transponujući lingvistička pitanja u konceptualni okvir psihoanalize, ona je *žensko pismo* videla

kao realizaciju svesnog nastojanja govornog subjekta da u tradicionalne oblike diskursa unese izvestan subverzivni element koji nije motivisan generički, već ideološki, pa se stoga može naći podjednako i kod žena i kod muškaraca (Lešić 2003, 133).

Pitanje specifičnog ženskog jezika jedno je od najinteresantnijih polja istraživanja ginokritike, posebno u okviru kontinentalne struje. Julija Kristeva, kao i Elen Siksu oponiraju žensko telesno iskustvo falusno-simboličnim matricama koje su utkane u zapadnu misao. Međutim, Siksu i Irigare idu čak i dalje, tvrdeći da ukoliko žene nastoje da sasvim izraze svoju suštinu i razotkriju sve one maskuline sisteme koji su ih učutkivali i potiskivali, moraju krenuti od svoje seksualnosti, a njihova seksualnost počinje od njihovih tela u kojima se ogleda genitalna i libidalna razlika od muškaraca (Showalter 1985, 366). Žensko telo kao direktan izvor ženskog pisanja predstavlja moćnu alternativu falocentričnom diskursu, te one zaključuju da pisati telom zapravo znači rekreirati svet (Isto). Pitanja ženske seksualnosti, njenog potiskivanja, kao i njenog oslobađanja postaće značajan aspekt i u italijanskom feminizmu, posebno kod Karle Lonzi (Carla Lonzi) u manifestu italijanskog feminizma: *Pljunimo na Hegela: Klitoralna i vaginalna žena*. Šouvolter, međutim, za razliku od francuskih feministkinja, smatra da problem fragmentarnosti i nepotpunosti jezika ne leži u tome što (muški) jezik nije dovoljan da izrazi žensku svest, već u tome što je ženama oduvek bio onemogućen popuni pristup jeziku, te je permanentno učutkivanje žena proizvelo nemogućnost kompletne realizacije ženske svesti u okviru muškog jezika. Ipak, mnoge kritičarke smatraju da je opasno pozicionirati telo u centar ženskog identiteta, jer se *drugost* oduvek najeksplicitnije ogledala kroz ekspresiju muškog i ženskog tela u kojoj je upravo ova razlika služila kao vekovni izgovor za supremaciju muškog roda nad ženskim (Showalter 1985, 252). Stoga je važno razumeti i uzeti u obzir i faktore koji su izvan esencijalističkih anatomskih karakteristika kako muškog, tako i ženskog pola.

Bez obzira na mimoilaženja u teorijskim i praktičnim pristupima, i američka i kontinentalna feministička struja iznele su mnoštvo novih ideja i pristupa, kako u feminističkoj teoriji, tako i u književnoj kritici, gradeći temelje na kojima će počivati sve potonje feminističke frakcije. Američke feministkinje francuskoj struji zameraju da su suviše teorijski orijentisane i njihovo promišljanje nazivaju egzibicionističkom intelektualnom arogancijom, sa stalnom opasnošću da mistifikuju pojam ženskog i pretvore ga u besmislicu. S druge strane, francuske feministkinje smatraju da racionalno promišljanje i koherentno izlaganje svojstveno američkim feministkinjama ne predstavlja ozbiljnu pretnju patrijarhalnom poretku.

Krajem XX veka, norveška feministkinja Toril Moe (Toril Moi) upotrebila je termin *postfeminizam* za talas koji će imati za cilj dekonstrukciju binarne podele između liberalnog feminizma, zasnovanog na jednakosti, i radikalnog feminizma, zasnovanog na razlikama. U jednoj od najpoznatijih knjiga savremene feminističke književne teorije *Politika pola/politika teksta* (1985) ona nastoji da se upusti u polemičku analizu, kako francuskog, tako i američkog feminizma, postavivši se kritički prema Ilejnu Šouvolteru, smatrajući da su njene interpretativne i istraživačke prakse mogle imati samo pomoćnu funkciju u nastojanju da se promene brojni mizogini stereotipi (Bužinjska 2009, 465). Ipak, teško je definisati da li se trenutno društvo nalazi u fazi postfeminizma ili neofeminizma ili, prema rečima filozofa nauke Tomasa Kuna (Thomas Kuhn), *živimo u eri u kojoj staro umire, a novo još nije rođeno* (Kuhn 1996, 75). Postfeministička fragmentacija u kojoj počinju da se čuju glasovi feministkinja koje predstavljaju ne samo rasnu, etničku, konfesionu već i homoseksualnu manjinu, kao i žena zemalja Trećeg sveta, jeste i vreme kada se javlja težnja da se (univerzalna) kategorija *žena* zameni kategorijom *žene* (množina). To je uzrokovalo fragmentaciju feminizma, te se pojam feminizma razgranao u feminizme. S jedne strane, ukazao se spektar žena koji je dugo bio nevidljiv, a s druge strane, izgubljen je taj masivni subjekt feminizma koji mu je davao realni potencijal za promenu. Tako nastajanje postkolonijalne teorije inspiriše promišljanje odnosa moći između Zapadnog sveta i kolonizovanog, shvaćenog i poimanog isključivo pojmovnim aparatom Zapadnog sveta. Pojmovna paradigma se menja, te marginalizovane kulture dobijaju glas, razvijaju se istraživanja o identitetima koji nastaju na mestima kontakta, pa liminalni prostor hibridnog identiteta postaje predmet mnogih analiza. To je i vreme nastajanja *postkolonijalnog feminizma*. On istražuje trostruku strukturu diskriminacije: kolonijalnu, patrijarhalnu i kulturu hegemonije zapadnog feminizma. U sferi postkolonijalnog feminizma najznačajnija figura svakako je Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak). Spivak preispituje paradigme raznih teorija vezanih za postkolonijalnu i postmodernu, kao i marksističku ideologiju, uvodeći pitanje rodne i seksualne razlike i nudi duboku kritiku subalterne istorije i radikalne zapadne filozofije. Problematizuje i analizira način na koji kulture Zapada percipiraju ostale kulture, dok istovremeno kritikuje Fukoa, Deleza i Deridu zbog počinjenog epistemološkog nasilja usled projektovanja bele evropske epistemologije na ostatak sveta, naročito Globalnog juga. Ideje koje Spivak iznosi imale su velikog uticaja na postkolonijalne studije i, mada je primarno težište uglavnom bilo na eseju *Može li potčinjeni govoriti?* (1985), i ostala njena dela od izuzetnog su značaja za feminizam, jer nude kompleksan uvid u temu rodnog

identiteta i ideologije reproduktivne heteronormativnosti u savremenom društvu. Govoreći o potčinjenima, tvrdi Spivak, Fuko i Delez su upravo intelektualci koji govore u njihovo ime, pretpostavljajući da razumeju poziciju sa koje potčinjeni ne može da generiše diskurs (Spivak 1988, 275).

Osamdesetih i devedesetih godina, u vreme postmoderne i dekonstrukcije, dovode se u pitanje svi veliki metanarativi kojima su svet i poretak objašnjeni. Zatim, problematizuju se tradicionalni metafizički pojmovi, kao što su *istina*, *subjekat* i *identitet* i pokazuje se da ne postoji jedna suština i jedno određenje, već samo identifikacije koje su uvek kontekstualno, politički ili društveno uslovljene. Decentriranje same feminističke teorije i politike postavlja pitanje koja žena je centar, šta je norma, fiksno i nepromenljivo. Kao posledica ovih teorijskih pristupa, pokazalo se da žena više ne postoji kao jedan jedinstveni subjekt feminizma pa *to takoreći ontološko poravnanje epistemološke protivrečnosti treba razumeti kao proces normiranja društvenog tkiva* (Zaharijević 2010, 23). Problematizuje se pojam identiteta postavljanjem pitanja postoji li jedinstveni identitet žene i da li je rodna pripadnost dovoljna da žene ujedini i homogenizuje. Postaje jasno da žena nije opšta kategorija, jer postoje različite grupe žena po klasnom statusu, obrazovanju, seksualnoj orijentaciji, rasi, etnicitetu, telesnim dispozicijama. U ovoj fazi feminizam se razotkriva kao teorija i praksa belih, obrazovanih, imućnih žena, dok su sve ostale žene ostale nevidljive. Džudit Batler, na primer, kaže da se subjekt jedne teorije konstituiše nizom isključujućih procedura pa, kada je reč o feminizmu, isključene bivaju crne, latino žene, Azijatkinje, dakle, sve one koje nisu konstituisale taj opšteprihvaćeni subjekat. Ako posmatramo feminizam kao pokret koji nastoji da razobliči binarne opozicije koje u osnovi imaju muškarca kao normu, a ženu kao devijaciju, razumljivo je što su *obojene* žene izrazile svoje protivljenje da budu svrstane u dominantnu kategoriju belih feministkinja koje pripadaju američkoj srednjoj klasi. Postavlja se pitanje je li istorija zapadnog feminizma, koji nastaje u inherentno elitističkom američkom društvu, kolevci moderne demokratije, svoj mit o idealnoj demokratiji zasniva na iluziji jednakosti i besklasnosti. Stoga se bunt *obojenih* žena javlja kao potreba da se istraži pitanje na koji način rasa, klasa, rodna i etnička pripadnost definišu ženski identitet. U skladu sa kritikom teorije o univerzalnoj prirodi žene u kojoj se jasno mogla nazreti latentna patrijarhalnost feminističkih teorija, feministkinje *trećeg talasa* pokušavaju da objedine raznovrsnost ženske prirode, ženskih svetova i probleme sa kojim se suočavaju. Poznata crna feministkinja Barbara Emerson, na primer, opisuje svoj stav prema feminističkom pokretu rečima: *Ja sam crna žena, tim*

redom. Sad, ja veoma dobro shvatam da mnogo žena vidi, misli, oseća prvo svoj rod, a onda svoju rasu. Meni se to ne dešava na taj način (Emerson 1998, 62). Ova grupa feministkinja nastoji da dekonstruiše diskurs drugovalnog feminizma koji definiše kategoriju žena kroz prizmu iskustva bele zapadne žene. Smatrajući da interes crnih žena ne mogu predstavljati ni crni muškarci, niti bele žene, jedna od naistaknutijih crnih feministkinja ovog perioda bel huks (bell hooks) dodaje da „problem koji nema ime” nije problem svih žena, ukazujući na jednoznačnost predstave o ženi koji univerzalizuju obrazovane bele žene, udate za imućne muškarce *kojima je dosadilo slobodno vreme, dom, deca, kupovina* (huks 2006, 11). Odri Lord (Audre Lorde), radikalna feministkinja i aktivistkinja, u zbirci eseja *Sestra autsajderka* (1984) postavlja ključna pitanja koja se tiču heteronormativnog feminizma belih žena srednje klase, vodeći se stavom da *odgovornost potlačenih leži u tome da svojim tlačiteljima ukažu na njihove greške* (Lord 2002, 145). Ona tvrdi da ne bi trebalo mešati potrebu za ženskim jedinstvom sa homogenošću, pa navodi: *Ako vi, američke feminističke teoretičarke bele rase, ne morate da se suočavate s razlikama koje postoje između nas i shodno tome sa različitim posledicama koje proističu iz naše potlačenosti, onda vas pitam kako se suočavate s činjenicom da su žene koje čiste vašu kuću i čuvaju vašu decu, dok vi učestvujete na konferencijama o feminističkoj teoriji, uglavnom siromašne žene i obojene žene? Kakva to teorija stoji iza rasističkog feminizma?* (Lord 2002, 141). Poput feministkinja koje analiziraju uzrok i posledice internalizovanog patrijarhata kod žena, Lord otvara i pitanja koja se tiču internalizovanog rasizma, navodeći da crne žene, osim sila koje ih dehumanizuju spolja, bivaju primorane da se bore i protiv onih tlačiteljskih vrednosti koje su vremenom bile prisiljene da usvoje (Isto, 172). Baveći se fenomenom gneva obojenih žena³, ona zaključuje da je motivišući impuls u borbi za ravnopravnost belih i crnih žena u društvu veoma različit: *Vi se plašite da će vaša deca odrasti, da će prihvatiti patrijarhat i okrenuti se protiv vas. Mi se plašimo da će naša deca biti izvučena iz automobila i ubijena na ulici* (Isto, 151).

U okviru feminizma *trećeg talasa*, devedesetih godina definišu se još dve srodne feminističke struje – *teorije roda* (*gender theory*) sa akcentom na uporedno proučavanje polne razlike prema njihovoj funkciji u kulturi društvu, i *kvir studije* (*queer studies*), koje se bave pitanjima povezanim sa seksualnošću i rodnim identitetom. Koncepte kvir teorije često povezujemo sa nekonvencionalnim idejama Žaka Deride jer, inspirisana upravo konceptima

³ O fenomenu *ljute crne žene* biće više reči u delu koji analizira opus Čimamande Ngozi Adiči.

dekonstrukcije, kvir teorija nastaje u prostoru destabilizacije koncepta identiteta. Uticaj koji je Derida ostavio na feminističku teoriju je nedvosmislen, ali bilo bi pogrešno reći da je dekonstrukcija uticala na feminizam, jer taj odnos nije bio jednosmeran. Naime, smatra se da je Derida veoma pažljivo iščitavao tekstove feminističke teorije u vreme kada je artikulisao neke od značajnih ideja i pojmova dekonstrukcije, pa bismo mogli reći da je uticaj feminizma i dekonstrukcije uzajaman. Postavljajući pitanje šta čini strukturu, Derida je radikalizovao osnovnu pretpostavku strukturalizma iznoseći tezu da svaka struktura, bilo ekonomska, jezička ili psihološka, ne može da se legitimise i potvrdi sama iz sebe, jer joj je uvek potrebna neka drugost, odnosno neko transcendiranje. Na ovoj pretpostavci on gradi radikalno drugačiju teorijsku orijentaciju koju naziva dekonstrukcijom. Suprotstavljajući se pojmu fiksiranih kategorija, dekonstrukcija ima za cilj da demaskira i razotkrije problematičnu prirodu svakog centra, pa se Deridina dekonstrukcija ogleda u čitanju decentriranjem, odnosno destabilizovanjem strukture. U okviru strukturalnog mišljenja, binarni modeli su fiksirani, a mišljenje koje proizilazi iz toga je uvek diskriminatorno, tvrdi Derida. Ono čemu on poklanja posebnu pažnju je kontinuitet racionalnog mišljenja koji pretpostavlja funkcionisanje u binarnim modelima koji zapravo nikada nisu postavljeni horizontalno, već uvek u nekom hijerarhijskom odnosu. Derida dekonstrukcijom želi da ukaže na diskriminatorni odnos binarnih opozicija, nastojeći da ga prikaže kao odnos međusobnog isključenja, tvrdeći da jednom kada destabilišemo uporište binarne opozicije, mi možemo da uočimo odnose moći koji su već upisani ne samo u jezik već i u mišljenje. Smatrajući da postojanje centra podrazumeva i postojanje margine, jer centar pretpostavlja isključujuću strukturu, Derida razotkriva to strukturalno mesto mišljenja koje proizvodi logiku isključenja. On nije zainteresovan za povratak iskonskom značenju, jer smatra da smisao nije upisan u inherentnu strukturu univerzuma. Dekonstrukcija kao metodološki okvir pristaje kvir teoriji upravo zbog pojmovnog aparata, uzevši u obzir da dekonstrukcija poseban značaj pridaje pojmovima kao što su *razlika (différance⁴)*, *drugi/drugost* i *mnoštvo*, koji u postfeminizmu i kvir teoriji dobijaju na posebnoj težini. Pojam dekonstrukcije Derida je definisao baveći se pojmom polne razlike. Prva faza, smatra on, sastoji se u tome da se promeni odnos moći u okviru binarnog modela muško–žensko, gde je muško privilegovani par, a žensko ogledalo i ne-muško. Derida insistira na tome da se u toj prvoj fazi ne završava dekonstrukcija, jer ideja inverzije sa patrijarhata na

⁴ *différance* is a deliberate misspelling of *différence*, though the two are pronounced identically "to defer" and "to differ"

matrijarhat opet bi reprodukovala novu diskriminišuću strukturu, pa zahteva postojanje druge faze, gde se destabilizuje poredak koji proizvodi binarnosti. Ishod bi bio ono što on formuliše kategorijom *mnoštva*, ali ne mnoštvo kao zbir individua, već *mnoštvo* kao kategorija. Osvajanje prostora mnoštvenosti pojedinačnih singularnih seksualnih polnih izraza koji se neprestano menjaju i koji nisu kategorisani, zapravo je u samom srcu kvir teorije, jer identitet nije stabilna struktura i norma je fluidni lanac mnoštva, konstantno mesto promene.

Delo koje je u velikoj meri inspirisalo kvir ideju i ujedno knjiga za koju se kaže da je *uzdrmala same temelje feminističke teorije* (Lloyd 2007, 2) jeste delo *Nevolje sa rodom* (1990), a godina njenog objavljivanja kolokvijalno se uzima za nastanak kvir teorije. Autorka ove studije Džudit Butler, najznačajnija predstavnik kvir i rodne teorije, postavlja pitanje zašto u savremenim feminističkim debatama koncept roda i dalje predstavlja veliki problem, kao da bi ideja nemogućnosti definisanja roda esencijalnim kategorijama mogla da ugrozi feminizam ili izazove njegov krah (Butler 1990, vii). Butler takođe smatra da se muškarci ne rađaju sa inherentnom kategorijom univerzalnog, kao što se ni žene ne rađaju sa kategorijom posebnog, već je univerzalno oduvek i konstantno kategorija koju muškarci prisvajaju u gotovo svim aspektima društvenog delanja – filozofiji, politici, jeziku (Butler 1990, 116). U nastojanju da istraži ideju nenormativnog nebinarnog seksualnog identiteta, Butler se naslanja na konstruktivističku definiciju roda kao društveno uslovljene kategorije. Ona takođe tvrdi da odrediti pol znači isto što i odrediti nekome rod, jer biti *žena* predstavlja kulturnu konstrukciju ženskog tela, pa ako pol nije vezan za rod, onda je rod prostor delovanja koji bi mogao da postoji izvan binarnih granica polne dihotomije, bez upadanja u androgini prostor transcendencije binarnosti (Butler 1990, 112). Međutim, ona takođe postavlja pitanje kako da razumemo kulturološke norme, a da ne upadnemo u zamku kulturološkog determinizma (Butler 1993, x). Inspirisana idejama lingvističkog filozofa Džona Ostina (John Austin) i njegovom idejom *performativnih iskaza*⁵, Butler formuliše ideju roda kao performativne kategorije. Naime, rodno definisano telo je performativno u smislu da nema ontološki status, osim raznih činova koji konstituišu njegovu realnost (Butler 1990, 185). Konvencije u društvu vezuju izvesna ponašanja sa određenim rodom, u vezi sa čime se normativna

⁵ Praveći distinkciju između konstativa i performativa u jeziku, svojom lingvističkom teorijom Ostin pokušava da dokaže da jezik ne služi samo da se objasni svet, već ima i performativnu ulogu. Prema Ostinu, performativi su oni čije postojanje potiče samo iz akta govorenja i autoriteta koju govorniku daju društvene konvencije, a za čiju verodostojnost se moraju zadovoljiti određeni uslovi – on mora biti izrečen u prikladnim okolnostima i govornik mora ozbiljno misliti ono što govori („uzimam“ na venčanju, „obećavam“ – kladim se, izvinjavam se, itd.) (Krkač, Jalšenjak 2015, 226).

kultura slaže, pa koncepcija performativnosti pola podrazumeva trajni proces proizvodjenja polnosti uz prilagođavanje tela uzorima ženskosti ili muškosti u skladu sa arbitrarnim normama datog vremena (Bužinjska 2009, 505). Premda koncepti koje iznosi Butler, naročito oni koji se tiču rodne performativnosti i dalje nailaze na otpor u izvesnim feminističkim strujama⁶, njen doprinos feminizmu *trećeg talasa* je ogroman.

Paralelno sa kvir teorijom, razvijaju se i rodne studije, kao i književna rodna kritika (*gender criticism*), koja nastoji da reinterpretira književnost iz ugla polnih obeležja, tumačeći percepciju iz koje se javljaju izvesne književne karakteristike, poput profilacije ličnosti ili konstrukcije govornog „ja” u naraciji (Bužinjska 2009, 485). Rodna kritika se fokusira na one kulturološke konvencije koje nameću ili prigušuju polnost, na to kako jezik i diskurs utiču na određivanje i definisanje pola, kao i na utvrđivanje semantičkih polja stvorenih oko ženskih i muških polnih uloga (Isto, 496). U okviru rodnih analiza posebno interesantno za analizu postaje i seksualizovanje književnih tekstova, to jest njihovo specifično polno obeležavanje, koje se ogleda u utvrđivanju pola autorke ili autora, preispitivanje polnih uloga i stereotipa vezanih za pol, kao i lirskog subjekta, naratora ili junaka u tekstu. Kao važan aspekt javlja se i preispitivanje načina na koji autor ili autorka, koje je društvo dovelo u vezu sa određenim biološkim polom, polno obeležavaju svoje tekstove tako što reprodukuju utvrđene stereotipe inherentne određenom polu ili pak nastoje da te stereotipe promene (Isto). Kao i feministička kritika, i rodne studije su se prvo postavile revizionistički, nastojeći da otkriju mehanizme percepcije muškog roda kao normativnog identiteta, ali i trudeći se da razobliče kulturološke stereotipe povezane sa tradicionalno shvaćenim ulogama žene u društvu. Međutim, ovakvo pozicioniranje koje se fokusira na pitanja rodne razlike, u centar proučavanja stavlja tradicionalni dualizam koji zapravo samo zamenjuje postojanje starih dihotomija novim, pa u okviru ove struje sve više počinje da se proučava i problematika muškog identiteta, stereotipa muškosti, kao i muških uloga u kulturi u okviru književnosti koju su pisali muškarci. Upravo je ova otvorenost ka problematizovanju uloga oba pola ono što razlikuje rodne studije i feminističku kritiku.

⁶ Uglavnom se odnosi na struju TERF (trans-exclusionary radical feminists) – trans isključujuće radikalne feministkinje, koje odbijaju ideju da su trans žene žene i isključuju trans žene iz ženskih prostora delovanja.

Doprinos feminizma

Prvi talas feminizma, možda najmilitantniji u svojoj suštini, ostvario je svoju svrhu kada su žene osvojile pravo glasa. Doprinos *drugog talasa* ogleda se prevashodno u zakonskoj zabrani rodne diskriminacije u sferi obrazovanja, tržišta rada, kao i u sticanju reproduktivnih prava. Kada su u pitanju suptilnije, ali i perfidnije strukture moći u patrijarhalnoj hegemoniji, doprinos feminizma *drugog talasa* nesumnjivo se ogleda u činjenici da se žena više ne određuje kao *drugost* univerzalnoj – muškoj - kategoriji, već svoju vrednost percipira u odnosu na svoje afinitete i svoju prirodu. Feministički pokret započeo je mnoge društvene promene koje se realizuju pre svega razobličavanjem fiksiranih polnih uloga, a zatim uklanjanjem mnogih zakonskih prepreka u cilju sprečavanja brojnih načina zlostavljanja žena, od nasilja u porodici, seksualnog nasilja na radnom mestu i roditeljskim pravima. U kasnijoj fazi, ovaj talas doprineo je iniciranju pokreta političke korektnosti analizirajući diskriminatorne lingvističke sisteme koji potčinjavaju žene implicirajući muški oblik kao neutralni. *Treći talas*, pak, i cela ideja intersekcionalnosti, kao koncepta koji povezuje i ukršta različite nivoe i manifestacije diskriminacije, počev od rodne, klasne, preko rasne i seksualne diskriminacije, osvetlila je sve one grupe žena čija su delanja i identiteti bili zanemareni ili ućutkani, u nameri da razobliči hegemoniju maskulinih pozitivističkih fiksnih kategorija u okviru socijalnog pozicioniranja društvenih aktera.

Evolucija ženskih prava u Italiji

Od ujedinjenja Italije 1861. godine, na severu zemlje osećaju se snažne inicijative za emancipaciju žena i na italijanskoj političkoj sceni javljaju se aktivistkinje i teoretičarke koje nastoje da svojim delovanjem i kritikom patrijarhalnog koncepta u kojem je žena svedena na ulogu majke, razobliče prenoseći feminističku ideologiju. Prvi svetski rat ubrzao je ideju emancipacije žena, međutim, fašistička ideologija, u kojoj majčinstvo predstavlja osnovni poziv i centralno uporište ženske egzistencije⁷, zaustavlja ovaj snažni talas i pravi korak nazad u sferi ženskih prava. Ostala je do danas zapamćena Musolinijeva teza da je rat za muškarce ono što je materinstvo za žene (Benedetti 2007, 58). Zakon je ženama 1927. godine zabranio da predaju književnost i

⁷ Musolini krajem dvadesetih godina XX veka u svojim govorima i kroz zakone i nagrade *plodonosnim* majkama predstavlja povećanje nataliteta kao svoj primarni politički cilj.

filozofiju u srednjim školama, prepolovio im plate, a univerzitetsko obrazovanje žena umnogome je obeshrabreno činjenicom da je školarina za žene bila duplo viša nego za muškarce. Međutim, početkom Drugog svetskog rata, na tržištu rada javljaju se sasvim nove okolnosti, te žene, koje su do tada smatrane neprikladnim za mnoge poslove, bivaju pozvane da zamene muškarce koji su otišli na front. Kao posledica toga u Italiji nastupaju promene zacrtanih rodni uloga, žene dobijaju nezavisnost koja je pojavom fašizma bila zaustavljena i, nakon gotovo stogodišnje borbe i intenzivne kampanje, žene u Italiji najzad dobijaju pravo glasa 1946. godine (Sambuco 2012, 29). Uprkos ovim značajnim promenama u italijanskom društvu, zanimljivo je pomenuti da je partizankama, kojih je u Pokretu otpora bilo više od trideset pet hiljada, ipak bilo zabranjeno da marširaju sa muškarcima u osvit oslobođenja (Benedetti 2007, 74).

Pedesete godine u Italiji predstavljaju period velikih promena, kako na porodičnom planu, tako i na nacionalnom. Italijansko društvo prošlo je kroz turbulentne promene izazvane industrijalizacijom, unutrašnjim migracijama i političkom nestabilnošću. Industrijalizacija gradova na severu Italije i potreba za radnicima dovodi do dolaska velikog broja ljudi sa juga da rade, u nadi da će se preseljenjem na sever i poslom u fabrici popeti na društvenoj lestvici. U periodu ovih velikih ekonomskih transformacija i širenja gradova, Italija se obrela u sukobu modernizacije i tradicije. Naime, italijanska porodica, u skladu sa fašističkom ideologijom, koja je prethodnih decenija bila dominantna, do pedesetih godina bila je mnogočlana, a otac kao glava porodice nije odlučivao samo o ekonomskoj budućnosti porodice, već i o ličnoj sudbini svih članova domaćinstva. Devojčice su morale da se povinuju očevoj volji (*la patria potestà*), on je odlučivao o dužini školovanja, te je edukacija ženske dece najčešće bila svedena na zakonski minimum. Sa druge strane, menja se stanje na tržištu rada, jer ljudi postaju „instrument za proizvodnju”, pa rodna razlika u zapošljavanju ne predstavlja prepreku. Sve više žena počinje da radi, a kao posledica industrijalizacije i sve boljeg standarda, u kuću ulaze mašine za veš, za sudove, televizori, što zapravo najviše menja život žena, jer, bez obzira na podjednaku zaposlenost oba supružnika, briga o kući i deci je i dalje ženino zaduženje. Radnička klasa shvata da u svetlu mnogih promena obrazovanje postaje prilika za uspon na društvenoj lestvici, te devojčice počinju duže da idu u školu, da se zapošljavaju, a na radnom mestu počinju otvorenije da govore i da prepoznaju zajedničke strahove i aspiracije. Ova nova sloboda i samostalnost koju prethodne generacije nisu imale, dovodi do pojave buntovničkog duha kod žena. To se možda najviše odrazilo na način odevanja, jer je on najlakše izražavao odnos prema telu, koji najjednom postaje paradigma

osvajanja sloboda. Naime, telo žene do tada moralo je biti pokriveno i način odevanja smeran, ali sada žene osećaju potrebu da svojim telom upravljaju slobodno, pa počinju da se oblače mnogo drugačije (mini-suknja, bikini, pokazivanje stomaka, koji je simbol materinstva, čemu se suprotstavljaju)⁸. Devojke počinju da žive van roditeljskog doma, osećaju se delom kolektiva i izvan porodice i to vodi ka spoznaji sopstvenih potreba. Italijanska rediteljka i književnica Lorenca Maceti (Lorenza Mazzetti) u članku iz 1963. godine kaže: *Ne radi se samo o traženju naših prava, već novom načinu postojanja. Žena traži ljudsko dostojanstvo koje joj je uvek bilo nedostupno. Želimo da imamo decu sa onim kojeg volimo, želimo pravo da izaberemo čoveka kojeg volimo, a ne da nas udaju bez pitanja. Današnje devojke su se promenile. Stavile su sebe ispred muža* (Mazzetti, 1963). Dakle, žene počinju sebe da percipiraju kao subjekte koji donose odluke, a ne više kao objekte koji prelaze od oca do muža. Ova promena vodi ka zauzimanju javnog prostora, te pitanje ženske uloge u društvu dobija političku konotaciju.

Šezdesete godine su doba kada se na globalnom nivou preispituje društveni poredak i raspodela moći u okviru njega, dok je kraj ove decenije, za gotovo ceo svet, pa i za Italiju, vreme kopernikanske društvene revolucije. Studentski protesti 1968. godine su za italijanski feminizam bili veoma značajni, jer je za žene učešće u protestima za studentska i građanska prava 1968. i 1969. godine stvorilo teren za sticanje dragocenih iskustava u okviru političkog angažmana. Žene počinju da shvataju da zapravo nisu ravnopravne sa muškarcima ni u političkom smislu, niti u porodici, kao ni u obrazovanju, a da je je privatni domen zapravo prvi stupanj ženske subordinacije, pa, ako taj prostor bude uspeo da postane javan, mogao bi da postane i politički. Relacija između ličnog i političkog postaje važna upravo zato što žene postaju svesne činjenice da problemi koje ima jedna žena, ima još mnogo drugih, te problem subordinacije nije više ličan, u sferi privatnog, već postaje političko pitanje društva u kojem se to dešava, pa i rešenje mora biti na nivou društva, dakle politički čin. S tim u vezi, važno je razumeti prirodu italijanskog feminizma, koji, iako pripada kontinentalnoj struji, zapravo nastaje inspirisan američkim uticajem.

⁸ Kada je britanska dizajnerka Mari Kvant popularizovala mini-suknju sredinom šezdesetih, to se pokazalo kao snažan znak društvene, kulturne i političke slobode. Međutim, sedamdesetih godina, kako je novoosvojena ženska sloboda počinjala da biva sve prihvaćenija, istovremeno postaje evidentno da u patrijarhalnom društvu promena paradigme prema egalitarnim principima nije primenljiva. Stoga su feministkinje, svesno ili nesvesno, prestajale da naglašavaju svoj fizički izgled šminkom i izazovnom odećom. Rezultat toga je da sedamdesetih godina svedočimo drastičnom zaokretu na polju fizičkog izgleda žena koje karakteriše dugačka i široka odeća koja ne otkriva konture ženskog tela, a princip jednakosti, kada je telo u pitanju, ogleda se u nastojanju da se pravila koja važe za muško telo, primene i na žensko – odbijanje da se uklanjaju dlačice, da se kosa farba i oblikuje, nenošenje steznika, brusthaltera itd.

Naime, ekonomski bum i Maršalov plan⁹ doveli su do kulturne amerikanizacije Italije tokom Hladnog rata, pa se kao posledica američkog uticaja u Italiji javlja kulturološki transfer. Osim što ideja liberalne Severnoamerikanke postaje sve dominantnija opozicija konzervativnoj Italijanki, borba Afroamerikanaca poput Malkoma Iksa (Malcom X) i Anđele Dejvis (Angela Davies) za građanska prava i ukazivanje na to da boja kože kao biološki faktor ukida izvesna prava služi kao simbol diskriminacije koju preuzimaju žene u Italiji. Prve feminističke grupe u Italiji nastaju inspirisane upravo borbom Afroamerikanaca za građanska prava (Bracke 2014, 6) i slogan *crno je lepo – black is beautiful*, Italijanke preinačuju u *žena je lepo – donne è bello*¹⁰ (Anabasi, 1972). Ono što se u američkom društvu doživljavalo kao privilegija belih ljudi, Italijanke prepoznaju kao privilegiju muškaraca. Istovremeno, dešavalo se da izvesni aspekti američkog feminizma ne budu prihvaćeni, pa na primer *Mistika ženstvenog* Beti Fridan biva kritikovana u Rimu kao lament žene srednje klase koja nema dodira sa radničkom klasom žena i njihovim pravim problemima (Bracke 2014, 7). Dakle, pod uticajem američke kulture, ali i usled jačanja evropske feminističke struje, sa kojom italijanski feminizam deli iste principe kada je reč o telu i jeziku, kao principe simboličkog poretka žene, italijanski feminizam uspostavio se kao distinktivna struja koja preispituje predisponirane rodne uloge unutar društva i porodice. Upravo je emancipacija ženskog subjekta navela žene da napuste rodno mešovite grupe i uspostave posebna feministička udruženja. Ova separacija smatra se izrazito značajnim faktorom za konstituisanje feminizma koji nadilazi tradicionalne forme militantne političke prakse. Ovakva struktura u velikoj meri inspirisana je separatističkim konceptom borbe za građanska prava Afroamerikanaca u Americi. Separatističke feminističke grupe često su se oslanjale na ideje *Partije crnih pantera*, afroameričke organizacije revolucionarnog socijalizma, koja se zalagala za doktrinu militantnog otpora društvenom ugnjetavanju Afroamerikanaca (Pojmann 2005, 89). Prve grupe žena koje se okupljaju prevashodno radi preispitivanja patrijarhalnih uloga formiraju se u SAD i Italiji. Osvetljava se ideja seksizma, koja direktno korelira sa konceptom rasizma koji je na američkom tlu dominantan. Međutim, iako nastaje pod uticajem američke struje, italijanski feminizam nije feminizam jednakosti, već različitosti. Italijanke ne smatraju da žene treba da se izjednače sa muškim modelom, jer na taj način implicitno priznaju već postojeći model muške supremacije, već tvrde da žene treba da insistiraju na sopstvenoj razlici, suštini ženskog. Postaje jasno da feministkinje u

⁹ O „ekonomskom bumu” i Maršalovom planu biće više reči u narednim poglavljima.

¹⁰ Zapravo pravi prevod bi glasio *žene je lepo*.

Italiji ne žele da se uključe u postojeće društvo, već žele potpuno da ga rekonstruišu. Ključna stvar sedamdesetih godina za feministkinje predstavlja želja za samostalnošću bez utvrđenih diskriminatornih društvenih normi, a feminizam razlike doprineo je potrazi za subjektivitetom i autentičnim sopstvom.

Različita udruženja žena postojala su u Italiji i u prethodnim decenijama, poput Udruženja italijanskih žena – *UDI (Unione Donne Italiane)*, koje je nastalo tokom Drugog svetskog rata u okviru Pokreta otpora. Ovo udruženje bilo je aktivno tokom pedesetih i šezdesetih godina u emancipatorskim borbama za ravnomernu platu i ekonomsku nezavisnost. Krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina u Italiji se javljaju male ženske grupe koje su shvaćene kao glavna pokretačka snaga koja ima potencijal da izvede žene iz sistema u kome dominiraju muškarci. U Milanu se osnivaju prva udruženja koja nastaju spontanim okupljanjem poznanica, rođaka ili prijateljica. Za cilj imaju da osveste stanje ženske represije i potčinjenosti muškarcima, sa namerom da žene uspostave lični subjektivitet, imajući kao polaznu tačku same sebe ili druge žene, a krajnji cilj im je separacija – to jest ideja da žena misli kao subjekat, a ne kroz muški pogled. Premda je zajednički cilj ovih grupa dekonstrukcija patrijarhata i emancipacija žena, njihova polja delovanja tokom godina su se izdiferencirala. Prva nastaje 1965. godine u Milanu grupa *DEMAU – Demistificazione autoritarismo patriarchale (Demistifikacija patrijarhalnog autoriteta)*, koja postavlja osnove i gradi strategiju italijanskog feminizma. Zatim, 1966. godine u Veroni nastaje *Diotima*, grupa koju su osnovale dve izrazito uticajne feministkinje Adriana Kavarero (Adriana Cavarero) i Luiza Muraro (Luisa Muraro). Godine 1970. u Padovi osniva se *Lotta femminista (Feministička borba)*, u Trentu *Il cerchio spezzato (Slomljeno ogledalo)*, a u Rimu, iste godine, *MLD – Movimento di Liberazione della Donna (Pokret za oslobođenje žene)*. U Milanu se naredne 1971. godine osniva, možda najpopularnija, *Rivolta femminile (Ženska pobuna)* pod vođstvom Karle Lonci (Carla Lonzi). U ovim grupama žene osećaju da mogu slobodno i sigurno da razmenjuju svoja iskustva o braku, majčinstvu, seksu, dakle, da otvoreno i bez straha od osude razgovaraju o svim temama koje su pre toga predstavljale tabu. Koncept poverenja postaje ključna ideja ovih grupa. Međutim, ono što je specifično za formiranje ovih malih grupa je kapilarno decentralizovano delovanje bez ikakve formalne hijerarhijske strukture. Pored uticaja koji je Pokret za građanska prava u Americi imao na formiranje ovih grupa u Italiji, osećaju se i drugi slični uticaji, poput uticaja Građanskog rata u Gvatemali, kao i kineske prakse „govora gorčine”, gde je ugnjetavano ruralno stanovništvo naučilo da verbalno izrazi stanje represije u kojem se

nalazi, umesto da takvo stanje prihvati kao prirodno dato (Mitchell 1971, 61). Ta praksa govorenja „o onome o čemu se ne govori” dovela je do osveščivanja ideje da je represija i nepravda koju jedna osoba trpi slična ili ista nepravdi velikog broja drugih ljudi. Na taj način osvešćuje se ideja mnoštva individualnih nepravdi koje čine kolektivnu represiju. Proces transformisanja skrivenih, ličnih strahova u zajedničku svest o tome šta to u društvenom kontekstu znači, oslobađanje besa, anksioznosti, bolna borba transformisanja ličnih frustracija u politički problem, to je proces spoznaje (Mitchell 1971, 61). Osnovna karakteristika delovanja ženskih grupa je uspostavljanje snažne veze između teorijskog i praktičnog delovanja, a jedna od osnovnih specifičnosti italijanskog feminizma leži upravo u sposobnosti da poveže intimno lično iskustvo sa širim socioekonomskim promenama. Naime, kada je reč o praktičnom delovanju dve su glavne odlike italijanskog feminizma: *autocoscienza* – *samospoznaja* i *partire da sé* – *poći od sebe*. Praktično delovanje ovih principa je višeslojno i može se posmatrati kao palimpsestični koncept. Ono je i političko i performativno, uzevši u obzir da nastoji da promeni kako društvo, tako i subjekat koji u tome učestvuje. Zatim, ono je relaciono, jer postoji snažan kolektivni duh u kontekstu recipročne razmene iskustava i prepoznavanja ženskog subjekta, a praktično delovanje je i lingvističko, jer uspostavlja kreativni poduhvat imenovanja raznih emancipatorskih procesa (Pierazzini et al. 2021, 1264). To postaje značajno upravo zato što verbalizovanje sopstvenih iskustava postaje i kontekst za rast i razvoj samosvesti druge žene ili drugih žena. Poznata američka feministkinja Pamela Alen (Pamela Allen) je u veoma dobro prihvaćenom tekstu na temu ženske *samospoznaje* govorila o istoj kao o procesu u četiri faze. Prvu fazu okarakterisala je kao artikulaciju sopstvenih frustracija u prijateljskom i nekompetitivnom okruženju, zatim sledi osećaj uzajamnog iskustva u represiji, potom analiza ovih iskustava i najzad izlazak iz tih okolnosti (Allen, 1970). Upravo ova ideja *samospoznaje* postaje primarni koncept italijanskog feminizma. Smatra se da je nastala u okviru grupe *Rivolta femminile* (*Ženska pobuna*). Ona se sastoji u razgovoru o idejama, iskustvima i mnogim nepravdama, pošto su žene u okviru ovih malih grupa imale slobodu i podršku da verbalizuju svoje viđenje diskriminacije koju doživljavaju. Taj proces govorenja o sebi funkcionisao je kao istraživanje ženstvenosti u okviru političke svesti koja se tiče sloboda, tela i subjektiviteta i kao proces kognitivnog oslobađanja u kojem deljenje iskustava u isključivo ženskom okruženju vodi ka identifikovanju represivnih mehanizama u svakodnevnom okruženju. Pričanje o sebi uspostavljalo je poverenje i ideju uzajamnog prepoznavanja, te su, razvijajući empatiju, žene istovremeno počele da se prepoznaju kao politički subjekti. Stoga *samospoznaja*

predstavlja elementarni korak u ovom procesu oslobađanja patrijarhalnih stega. Osim toga, samospoznaja je prepoznala značaj koji jezik ima u političkom kontekstu, jer ne samo da su žene tražile da se njihov glas čuje kada je reč o političkim pitanjima, kao što su pitanja razvoda i abortusa, već su težile slobodi da koriste glas koji je oslobođen od patrijarhalnih normi. Drugi koncept koji predstavlja fundamentalni princip orijentacije i prakse italijanskog feminizma sedamdesetih godina je ideja *poći od sebe* (*partire da sé*). U pitanju je prihvatanje sopstvenog identiteta i iskustva, dok se istovremeno nastoji izbeći zatvaranje u identitet ženskog diskursa. Ovaj koncept, kako Luiza Muraro objašnjava, podrazumeva, kako ideju odvajanja (*partire* ital. poći, krenuti), početka, rođenja, tako i ideju napuštanja starih koncepata (Muraro 1996, 5–21). *Poći od sebe* stoga predstavlja proces separacije od sebe, koji se ne dešava kao rezultat individualne sposobnosti i nezavisnosti, već zahvaljujući gustom mreži odnosa i podrške među ženama (*pensiero dell'esperienza*). Istovremeno, predstavlja specifičan koncept koji kritikuje neutralnu tačku gledišta kao masku za univerzalne vrednosti muške dominacije (Cavarero 1987, 42). *Poći od sebe* znači odbiti da budemo deo onih već utvrđenih odnosa i podrazumeva stvaranje iskustvenih reciprociteta u cilju dekonstrukcije patrijarhalnog poretka. Prepoznati sebe u seksualnim razlikama znači osvestiti da osoba nikada ne može da počne ni iz čega, već uvek iz mnoštva stvari koje već postoje, koje su pogrešno urađene, imenovane, nametnute, uspostavljene i neispravljive. Na kraju, *poći od sebe* podrazumeva i *nedopuštanje da budemo pronađeni* (Muraro 2009, 60), to jest odbijanje da budemo tamo gde društvo očekuje da jesmo, a posebno bežanje od onoga što je već bilo rečeno i promišljeno umesto nas, bez prostora za naša sopstvena iskustva.

Premda neki istoričari promišljajući feminističke koncepte sa vremenske distance smatraju da je dominantni princip ovih grupa vođen naivnom interpretacijom globalnog sestrinstva, praksa samosvesti tokom ranih sedamdesetih godina imala je značajnu ulogu, kako u formiranju feminističkog subjekta, tako i u formiranju kolektivnog feminističkog identiteta. Prema novoj generaciji feministkinja, umesto da budu vođene rivalstvom, žene treba da grade solidarnost i poverenje između sebe i izvan granica patrijarhalnih pravila i institucija. Međutim, feministički ciljevi ipak nisu bili isti za sve žene. U zavisnosti od toga kojih su godina, da li su iz urbanih ili ruralnih sredina, kakva je kulturološka i društvena pozadina iz koje potiču, kakvih su političkih uverenja, njihova potreba za praktičnim ili ideološkim delovanjem umnogome se razlikovala. S obzirom na činjenicu da su se ženske grupe u Italiji iznedrile uglavnom iz studentskog pokreta i iz nove levice, novonastala klasa intelektualki u ženskim grupama usvojila je levičarske ideje, način

kritičkog promišljanja i izražavanja, pa se njihovo interesovanje za žensku emancipaciju sve češće svodilo na teorijske koncepte (Pojmann 2005, 93). Stoga se u ženskim krugovima javlja kritika feminističkih grupa sa argumentima da razgovor o emocijama, iskustvima i doživljajima ne vodi nužno ka borbi protiv represije, kao i da ne poseduju sve žene isti nivo kulturološkog kapitala koji je neophodan za artikulaciju svojih frustracija i problema. Ipak, delovanje ovih grupa promenilo je status žena ne samo u privatnoj sferi već na nivou celog društva u zakonskom smislu. Sedamdesete godine su dekada u kojoj je donet niz zakona koji su umnogome promenili položaj žene u društvenom kontekstu. Pitanje razvoda i prava na legalni abortus, kao dve osnovne ideje za koje su se žene zalagale, percipirane su kao pitanja koja se tiču građanskih prava. Feministkinje su abortus shvatale kao borbu za oslobođenje od eksploatacije ženskog tela i majčinstva, koje ženu vezuje za kuću u okviru porodice, koja se, pak, razotkriva kao primarni vid subordinacije žena. Na samom početku decenije, 1970. godine usvojen je zakon o razvodu, koji stupa na snagu nakon referenduma tri godine kasnije. Godine 1971. ukinuta je zabrana o deljenju informacija o kontracepciji, koja je usvojena 1926. godine, pa postaje dozvoljena upotreba kontraceptivnih pilula. Porodični zakon o jednakosti supružnika donet je 1975. godine (Benedetti 2007, 75). Za razliku od pitanja seksualnosti, o kojem se mnogo teoretisalo u feminističkim krugovima, pitanje ženskog tela je zadobilo i politički aspekt nakon usvojenog čuvenog Zakona 194 o abortusu 1978. godine. Još jedan značajan aspekt u ovom kontekstu borbe za ženska prava je porodično nasilje. Borba protiv nasilja prema ženama smatrala se pitanjem od krucijalnog značaja, jer se nasilje prema ženama nalazilo u srcu patrijarhata, te feministkinje zaključuju da je bespotrebno pričati o ravnopravnosti i jednakim mogućnostima ako ne počnemo od oslobađanja od porodičnog i partnerskog nasilja. Krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina taj pokret prerasta u veliku kampanju u Italiji, a kao posledica tog društvenog delovanja otvaraju se prve sigurne kuće za žene koje su žrtve porodičnog nasilja. Rezultat ovog talasa je i ukidanje dva ozloglašena italijanska zakona početkom osamdesetih godina. Prvi se odnosio na *ubistvo zbog časti (delitto d'onore)*, koji je abolirao muževe kada ubiju nevernu suprugu ili njenog ljubavnika, a drugi zakon ticao se *rehabilitacionog braka (matrimonio riparatore)*, koji je garantovao imunitet silovatelju koji se oženi svojom žrtvom i tako joj „spasi čast”¹¹.

¹¹ Poznat je slučaj iz 1966. godine na Siciliji kada je Franka Viola odbila da se uda za svog silovatelja. Naime, nakon što je odbila prosidbu, muškarac koji joj je ponudio brak ju je oteo i držao zarobljenu osam dana, silovao, a onda vratio *obeščašćenu* u roditeljsku kuću nudeći da joj „spasi čast” i oženi se njome. Međutim, ona ga je uz podršku porodice odbila, prijavila silovanje i on je završio u zatvoru, gde je stradao od strane mafije. Ovakve situacije nisu bile retke,

Premda se situacija sa početka sedamdesetih i početka osamdesetih umnogome razlikovala, pre svega po broju novih ženskih udruženja koja imaju političko i društveno delovanje sa pozitivnim uticajem na živote žena, njihovo delovanje polako je prešlo u kulturološku sferu. Naime, aktivizam koji je doveo do promene brojnih zakona pokazao je da bez kulturološkog delovanja i velike promene paradigme po pitanju uloge i mesta žene u porodici i društvu stanje u kojem se žena nalazi neće se značajno promeniti.

Feminističke „majke” u Italiji

Kao najuticajnija ličnost italijanskog feminizma sedamdesetih godina ističe se Karla Lonci, radikalna feministkinja, osnivačica grupe *Rivolta femminile* u Milanu i veoma značajna teoretičarka drugog talasa feminizma u Italiji. Autorka je prvog italijanskog feminističkog manifesta *Pljunimo na Hegela: Klitoralna i vaginalna žena (Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale)*, visprene, oštre i smele kritike položaja žena u društvu. Feministkinje drugog talasa veliku pažnju počinju da posvećuju pitanju seksualnosti, koja počinje da se percipira kao pitanje moći. Prema Lonci, postoji problem razumevanja ženskog zadovoljstva i seksualnosti u kulturi u kojoj je klitoris tabu. Ona navodi da je klitoris kao izvor zadovoljstva prirodno prisutan u telu žene, te predstavlja telesnu i simboličku autonomiju žene u odnosu na muškarca. Ujedno, klitoris je ekvivalent penisu i predstavlja autonomni organ seksualnog i telesnog zadovoljstva, koje je odvojeno od penetracije, koitusa i reprodukcije. Vaginalna žena, smatra Lonci, pasivna je i predstavlja otelotvorenje falocentrične kulture, kojoj ona oponira novi model – klitoralnu ženu, koja odbija da se prilagodi maskulinom diskursu i u seksualnom i u društvenom kontekstu, a čija autentičnost leži upravo u zadovoljstvu dekonstrukcije falocentričnih mehanizama unutar ženskih grupa. Govoreći o klitoris, Lonci zapravo kritikuje heteronormativne konstrukcije roda i seksualnosti zasnovane na psihoanalizi, otkrivajući kako autonomna ženska seksualnost, ona koja je nezavisna od reprodukcije, može biti početna tačka za različite vrste subjektiviteta. Lonci *pljuje na Hegela* smatrajući da je naturalizovao seksualne razlike i koncipirao ih kao puko prihvatanje ženske „pasivnosti” u prirodnom poretku muške supremacije (Lonzi 1974, 30–31). Ona takođe kritikuje marksizam zbog neuspeha da prepozna rodnu subordinaciju pre

posebno na jugu Italije, pa Franka Viola ostaje zapamćena kao prva devojka koja je odbila rehabilitacioni brak (Madeo, 1992).

klasne (Isto, 28–29). Provokativno spajajući pitanja ženskog tela i političkih implikacija seksualnog zadovoljstva, ovaj tekst predstavlja ključno delo italijanske teorije seksualne razlike. Lonci učestvuje u žustroj raspravi o osnovnim načelima feminizma jednakosti i feminizma razlike, to jest između kontinentalnog i anglosaksonskog feminizma, tvrdeći da politika jednakosti promoviše kontinuiranu zarobljenost žena u svetu koji je načinjen po uzoru na muškarca i u ličnom i u političkom smislu. Ako je feminizam jednakosti uzimao mušku normu vrednosti i načina života, postavlja pitanje Lonci, mora li feminizam razlike da bude posvećen inherentnoj razlici žene od muškarca i koji je status ove seksualne razlike – da li je ontološki fundiran ili je kulturološki uslovljen – nametnut. Jednakost, po njenim rečima, predstavlja zakonski princip, elementarni pravni čin zasnovan na zajedničkom imenitelju svih ljudskih bića. Razlika, sa druge strane, jeste egzistencijalni princip koji se tiče različitih načina postojanja (Isto, 26–27). Koncept razlike, na kojem insistira, kako Karla Lonci, tako i Liz Irigare, nastoji da razobliči poredak u kojem je žena svedena na telo, pokušavajući da telo preobradi u prednost i pozitivan element prkoseći patrijarhatu, falogocentrizmu ili/i egalitarizmu (Guaraldo 2021, 102). Prema Lonci, dijalektika između muškarca i žene ne može biti zasnovana na opoziciji gospodar:rob, koju je Hegel analizirao, jer muški i ženski rod nisu opozicije, već fluidne razlike u istom. Seksualne razlike čine Hegelovu strukturu neprimenljivom na porodicu, smatra ona, i žene nikada neće moći da učestvuju u strukturama moći ukoliko prate Hegelovu dijalektiku opozicija (Lonzi 1974, 28–29). Činjenica da je kritika Hegelovih principa u osnovi ovog feminističkog manifesta postavlja pitanje važnosti hegelovskih filozofskih principa u feminističkoj teoriji. Prema mnogim kritičarima Hegel je ušao *na feminističku teritoriju* upravo zahvaljujući prvoj ženi koja se feminizmom bavila kroz filozofiju – Simon de Bovoar, a ne posredstvom Marksa, kako se obično smatralo. Bovoar se vratila Hegelu u vidu konceptualnih principa kojima je opisivala žene: žena kao *drugo*, muškarac kao subjekat. Takođe je kreativno primenila gospodar:rob dijalektiku na heteroseksualne relacije proširujući domen dijalektike (Alcoff 2000, 848).

Druga veoma važna figura u razvoju italijanskog feminizma razlike je Adriana Kavarero, ujedno i glavna medijatorka u odnosu sa francuskim feminizmom, jer je upravo ona bila prva prevoditeljka dela Liz Irigare sedamdesetih godina u Italiji (Casarino, Righi, 2018). Na formiranje njenog radikalno feminističkog stava uticalo je učešće na studentskim protestima 1968. godine, gde je, kako kaže, razvila svoje prve kritičke i antiautoritarne stavove. Zajedno sa Luizom Muraro osnovala je žensku grupu Diotima, a njihove debate o seksualnoj razlici i konstrukciji feminističke

alternative rodno uslovljenog jezika kojim dominiraju maskuline paradigme, oblikovale su savremenu feminističku misao u Italiji. Primarni predmet interesovanja Adriane Kavarero predstavljaju antički grčki tekstovi, ali se bavi i delima savremenih filozofskih stvaralaca, analizirajući ideje Loka, Hobsa, Hegela, kao i Mišela Fukoa, Žaka Deride i Valtera Benjamina. Ipak, najveću pažnju i veliku posvećenost tokom čitave svoje karijere Kavarero pokazuje prema Platonovom stvaralaštvu, kao i kritičkoj bibliografiji koja ga prati. Analizirajući Platonove tekstove, Kavarero se susreće sa tekstovima Hane Arent, sa čijim se kritičkim načelima slaže, a koja joj je, kaže, pomogla da izoštri veštine kritičkog tumačenja. Interesovanje za rodno uslovljen jezik duguje pre svega delima Liz Irigare i Elen Siksu, kao i Džudit Batler, koju smatra jednom od svojih najznačajnijih sagovornica u filozofskoj sferi i za čiju je knjigu *Tela koja nešto znače: O diskurzivnim granicama pola* napisala predgovor. Prostor u kojem se lingvistika i filozofija prepliću za Kavarero predstavljaju izazovno polazište za istraživanja vezana za teoriju polne različitosti i rodno uslovljenog jezika. Kavarero se fokusira na jezik i potrebu da revidira ona sredstva koja pripadaju kodifikovanoj sferi muškog uticaja. Njeno promišljanje seksualne razlike bazira se na uticaju koji jezik u filozofiji i nauci igra u konstrukciji rodno determinisanog jezika koji se svodi na muški rod, što nužno vodi ka konstrukciji univerzalnog subjekta koji je uvek muški. S tim u vezi, ona smatra da jezik razlike može biti stvoren ukoliko se *odmaknemo od jednoznačne logike kroz koju je uvek rodno muški jezik apsorbovao ženu kao drugo* (Kavarero 2000, 109). Optužujući zapadnu kulturnu tradiciju u kojoj dominira dihotomija muškog i ženskog principa, gde je sa jedne strane racionalni noetički diskurs, a sa druge snažni telesni element koji predstavljaju muze – ženske figure, to jest *logos poetico*, ona smatra da se pojmom različitost, kako u jezičkom, tako i u polnom smislu ne označavaju dva podjednako vredna ontološka koncepta, već dva hijerarhijski strukturisana termina od kojih je jedan nadređen i uključiv, a drugi podređen i isključiv (Kavarero, Restaino 2009, 81). Taj etablirani sistem znakova se, prema Kavarero, služi upravo terminom *različitost* kako bi potvrdio univerzalnu ideju čoveka kao koncepta muškog roda. U okviru takve bipolarne logike, patrijarhalni sistem postavlja muškarca kao subjekat i označitelja celog ljudskog roda, a suprotstavljena mu je žena, kao objekat, drugost čija se sopstvena aktuelizacija realizuje u odnosu na falusni centar: *Ta druga, ne drugačija, već upravo druga, jer nestaje nakon njega, prvog, nestaje za njega. Ta druga bez sopstvene reči, bez sopstvenih znakova, koja zauzima mesto u imaginarijumu koji joj ne pripada* (Kavarero, Restaino 2009, 8). Kavarero stoga smelo celu zapadnu kulturu karakteriše homoseksualnom, upravo zato

što je okosnica simboličkog poretka i njegov jedini akter muškarac, dok jezik, koji upravo tu strukturu podražava i strukturira, ona smatra taocem androcentričnih i mizoginih koncepata. Analizirajući zapadnu tradiciju, od Platona do Hobsa, Kavarero smatra da su čak i njena promišljanja produkt lažnog univerzalnog muškog jezika, definišući okolnosti u filozofiji kao *tragične*, jer isključuju mogućnost ženskog jezika u filozofskom diskursu. Ona takođe smatra da je potrebno iskoračiti iz filozofske arene u sferu poezije i kreativne fikcije, u cilju pronalaženja tragova ženskog jezika, koliko god oni sitni i naizgled beznačajni bili. Promišljajući uticaj kapitalnih dela antičke filozofije na razvoj društva, u svom najpoznatijem delu *Uprkos Platonu (Nonostante Platone)* (1990), postavlja pitanja telesnosti, seksualnosti, identiteta i moći i stavlja heroine Diotimu, Penelopu i Demetru na novu scenu na kojoj one poprimaju drugačiji smisao, pa reinterpretira njihovu ulogu sa ciljem da oslobodi novi subjekat koji nije apstraktan i univerzalan. Sasvim novim pristupom u analizi ovih kulturnih ličnosti, Kavarero nastoji da dokaže njihov vanvremenski značaj, navodeći da je mitološki svet matrijarhata gotovo nasilno ugušen prevashodno mizoginim interpretacijama antičkih tekstova. U nastojanju da apstraktnom filozofskom subjektu suprotstavi telesni subjekat koji je uslovljen urođenom potrebom za socijalizacijom, ona se fokusira na odnos sa drugim, pre nego na autonomni i egocentrični subjekat, smatrajući da je najveći propust čitave zapadne metafizike upravo ideja ega, koji pak oduvek figurira kao samostvoreni i samodovoljan koncept (Cavarero, Lawtoo 2021, 186). Razmišljajući o subjektivitetu i individualnosti, veoma slično idejama koje iznosi Derida, Kavarero tvrdi da je masa mesto gde nestaje subjektivitet i kroz mimetički proces postaje jedan ogromni amorfni subjekat. Pluralitet je, s druge strane, tvrdi ona, potpuno suprotna kategorija i predstavlja mnoštvo jedinstvenih bića. Ne samo da se individualnost ne raspršuje u pluralnosti već, paradoksalno, predstavlja spoj jedinstvenosti i mnoštva, čineći uzvišen koncept (Cavarero, Lawtoo 2021, 197). U delu koje se bavi filozofijom naracije *Ti koja me gledaš, ti koja pripovedaš o meni* (2007) (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*), Adriana Kavarero se fokusira na ontološku kategoriju rođenja, umesto na, do tada mnogo obrađivani, koncept smrti, navodeći da [...] tokom cele istorije zapadne filozofije prisutna je jedinstvena ideja o svojevrsnom afinitetu smrti i same filozofije (Arendt 1987, 162). Kavarero, poput Hane Arent, na čije se filozofske koncepte često naslanja, predlaže da se naglasi koncept rođenja, momenat relacionog prepoznavanja i da se ponudi revolucionarna perspektiva koja omogućava preokretanje strukture zapadne filozofije, koja nas uči da se rađamo ni iz čega i odlazimo u ništavilo. U zapadnoj filozofiji, koja favorizuje metafizički

aspekt, Kavarero vidi srž problema, jer ne potičemo iz ništavila, već od majke (Cavarero 1993, 19).

Dok se Adriana Kavarero bavi kritičkim dijalogom sa zapadnom filozofskom tradicijom, Luiza Muraro nastoji da potpuno zaobiđe tu mušku tradiciju. Ova veoma uticajna i plodonosna feministkinja ima za cilj da stvori potpuno žensku genealogiju misli koja objašnjava homoseksualnu ljubav kao privilegovan način da se otkrije filozofska istina, dok istovremeno nastoji da istakne razliku između homoseksualne ljubavi i lezbijstva. Pošto jasno pripadaju struji seksualne razlike – *pensiero della differenza sessuale*, Kavarero i Muraro postavljaju zadatak koji sasvim podriva Platonovu filozofiju izostavljanja seksualnosti i isključivanja žena, ali to rade na potpuno drugačiji način. Kao jedna od osnivačica grupe *Dotima*, Muraro tvrdi da su ženske grupe permanentna neophodnost i radikalno odvaja sebe od umerenosti koju pripisuje Adriani Kavarero. U svom delu *L'ordine simbolico della madre (Simbolički poredak majke)* (1991) Muraro se distancira od feminističke teorije i prakse lakanovskog simboličkog, kao i od Frojdovog uticaja na savremene teoretske paradigme, u nastojanju da razobliča univerzalne spoznajne muške koncepte koji se tradicionalno poimaju kao neutralni. Muraro analizira „majke i filozofe” provokativnom tvrdnjom da je taj odnos zasnovan na činjenici da su filozofi *pojeli* svoje majke: *Proždiranje majke je metafora, ali ne sasvim. Pre svega zato što je žena dala život svima nama, uključujući filozofe. Mi smo isisavali vitamine, kalcijum, snagu, vreme, pažnju i misli od nje. Drugo, jer su u patrijarhalnom društvu muškarci, uključujući filozofe, osim možda cinika, uvek jeli više i bolje od žena, uključujući majke* (Muraro 2001, 147). Analizirajući najpoznatiji banket u istoriji filozofije – Platonovu *Gozbu*, Muraro promišlja odnos Diotime, Platona i Sokrata, u kojem Diotimine misli bivaju suptilno oduzete i implicitno figuriraju kao maska Platonovih misli (Muraro 2001, 148). Suprotstavljajući se ideji jednakosti, poput Karle Lonci, Muraro tvrdi da politika jednakosti, zasnovana na individualnim pravima, vodi ka psihologiji viktimizacije koja zarobljava žene u *status quo*. Njen radikalni pristup ogleda se u stavu koji naglašava potrebu za separacijom, uz odbijanje kompromisa u okviru političkog sistema koji nije ravnopravan. Autorka u svom radu nastoji da poveže društveni i simbolički poredak, naglašavajući politički značaj maskulinog metajezika koji upravlja svetom. Baveći se političkim značajem kontekstualnog jezika, Muraro analizira teoriju učitavanja značenja na metonimijsku i metaforičnu osu koju je izneo Roman Jakobson (1966), istražujući mogućnost jezika koji je kontekstualan umesto apstraktan. Prema Luizi Muraro, simbolički poredak po kojem jezik treba koristiti jeste simbolički poredak majke po

kojem je matrica života za nas matrica reči (Muraro 1991, 40). Naslanjajući svoja promišljanja na stavove Liz Irigare vezane za kritiku lakanovske psihoanalitičke teorije i falogocentrizma, Muraro iznosi ideju da je figura majke ključna za razumevanje funkcionisanja falogocentrizma u simboličkom poretku patrijarhalnih društava, jer je majka ona koja daje život, dok je otac onaj koji obezbeđuje pristup diskurzivnoj i normativnoj dimenziji. Ono što Irigare i Muraro tvrde je da je patrijarhalni simbolički poredak uspostavljen i reprodukovan putem jezika, pa, svojim feminističkim delovanjem, one nastoje da dekonstruišu falocentrične strukture, stvarajući jezik kojem je žena u centru, kao i simboličku sferu koja slavi ono što je žensko, umesto da ga prezire i potcenjuje (Restaino 2002, 3–77). Slično idejama koje promišlja Kristeva pri analizi lingvističkog sistema semiotičkog i simboličkog, Muraro smatra da radikalna razlika između semiotičkog i simboličkog poretka, koji Kristeva naziva tetički prekid, i prekida odnosa sa majkom, nije prava lingvistička neophodnost, već je izraz istorijski determinisanog simboličkog poretka, te je ovaj prekid zapravo simptom patrijarhalne dominacije (Muraro 2018, 43). Muraro smatra da davanje glasa ženskom ućutkanom subjektu predstavlja način da se poremeti maskulini subjekat, te da se patrijarhalna binarna podela može dekonstruisati spajanjem koncepta tela – ženskim principom, i koncepta misli – muškim principom u jedno – majčinsku figuru. Prema Muraro, ova razmena između tela i reči je najveći prioritet koji postoji (Muraro 2018, 75). Ta ambisna razdaljina između iskustva i značenja ne treba da bude nešto što govornik nastoji da popuni, već da proba da bude što je bliže ivici, artikulišući i verbalizujući svoja iskustva (Muraro 2018, 93). Zbog toga, Muraro sugeriše drugi simbolički poredak kao način da se prevaziđe patrijarhalna dihotomija uma i tela – zakon majke, kao ontoepistemološku sponu. Smatrajući da je jezik mesto gde se najjasnije uspostavlja veza između patrijarlanog poretka i društvenih normi, upravo je iskustvena dimenzija jezika ono zbog čega je praksa *partire da sé* nešto što se ne može naučiti, već zahteva lični i emotivni angažman govornika.

Majka i majčinstvo

Krajem XIX veka italijanska literarna scena svedoči revolucionarnom talasu koji se ogleda u sve većem broju spisateljica, koje su iz kanona bile odsutne još od pozne renesanse. Ova promena povezana je sa znatno većom ženskom čitalačkom publikom, što se dovodi u vezu sa uvođenjem

Kasati zakona¹² iz 1859. godine, koji je predviđao obavezno osnovno obrazovanje za decu oba pola. I dok je u tom periodu nepismenost žena prelazila osamdeset procenata, početkom XX veka, već je pala na pedeset procenata (Benedetti 2007, 113). Od početaka XX veka, a posebno od Drugog svetskog rata do sedamdesetih godina, italijanska književnost obiluje delima koja kao centralnu figuru imaju majku, njeno požrtvovanje, bezuslovnu ljubav i predanost deci. Međutim, postoje i dela u kojima je figura majke i ideja majčinstva opisana drugačije. Laura Benedetti navodi roman *I divoratori (Proždrljivci)* (1910) Ane Vivanti (Annie Vivanti), izuzetne i veoma plodonosne pesnikinje i književnice, koja je pisala kako na italijanskom, tako i na engleskom jeziku, kao odličan primer didaktičkog romana, koji pokazuje kako je ženski talenat osuđen na nestajanje kada žena postane majka – kada bude *proždрана* od strane deteta (Benedetti 2007, 23). Zatim, u periodu između dva rata, kontroverzna novinarka, književnica i politička aktivistkinja Fausta Cialente (Fausta Cialente) piše o borbi između identiteta žene i majke, a njena knjiga *Natalia* (1930), u kojoj je protagonistkinja nesrećno udata lezbijka, donosi joj prvo veliku nagradu, a onda, pod uticajem fašističke ideologije, biva zabranjena u Italiji. Značajan trag ostavila je veoma popularna i čitana autorka Natalija Ginzburg (Natalia Ginzburg), koja u mnogim svojim romanima opisuje materinstvo koje *konzumira* ženu, kao i neželjenu trudnoću i njene posledice i neutaživu bol povodom gubitka deteta. Elza Morante (Elsa Morante) je spisateljica koja je ostavila veliki trag na italijanskoj literarnoj sceni XX veka, posebno svojim romanom *Varka i čarolija (Menzogna e sortilegio)* (1948), upravo zbog nekonvencionalnog pristupa temi majčinstva i opisa koji majčinstvo prati od ideje požrtvovanja, pa do ideje sirove uzvišenosti, gotovo animalne, sve do spiritualnog, nadljudskog odnosa majke prema deci.

Uzevši u obzir da je društvena struktura prevashodno ženama nametala brigu i odgovornost za odgajanje dece, emancipacija žena šezdesetih i sedamdesetih godina, novoosvojena seksualna sloboda i deljenje iskustava u sigurnom okruženju, stvaraju oklonosti u kojima majčinstvo, sasvim logično, postaje nekompatibilno sa feminističkom svešću. Ideja majčinstva neretko se poistovećivala sa okolnostima u kojima su žene submisivne, trpe verbalno ili psihičko nasilje, pa se koncept osvešćene nezavisne žene javlja u vidu žene koja zazire od majčinstva, jer je ono usko povezano sa tradicionalnom porodičnom strukturom u kojoj su žene

¹² Legge Casati - zakon koji je dobio ime po ministru prosvete Gabriju Kasatiju (Gabrio Casati) koji je, nakon ujedinjenja Italije, uveo reforme u obrazovni sistem Italije. *Il sistema scolastico italiano* (Fadiga Zanatta 1976, 58–59)

uvek potčinjene. S obzirom na uticaj koji je manifest *Pljunimo na Hegela* imao u Italiji početkom sedamdesetih godina, majčinstvo počinje da se percipira kao opasno iskustvo puno konflikata i anksioznosti, inspirišući važnu debatu u ženskim intelektualnim krugovima: *Biti majka znači biti lišena produktivnosti i moći. Majčinstvo kao mit i kao nametanje društvene sudbine žene, kao jedine uloge koja je ispunjava i usrećuje je prva prepreka na putu za oslobođenje. Odavde moramo da počnemo* (Benedetti 2007, 86). Ipak, upravo zahvaljujući deljenju svojih iskustava, žene postaju svesne da uzrok zbog kojeg se osećaju zarobljenim u ulozi majke leži upravo u patrijarhalnom sistemu, koji funkcioniše tako što zarobljava samo jednog roditelja, prema rečima Karle Lonci: *Nije dete ono koje nas je zarobilo, već otac* (Lonzi 1974, 42).

Paralelno sa razvojem feminističkih emancipatorskih koncepata, majčinska figura kao simbol patrijarhalne strukture koja se nastoji prevazići, postaje predmet kritike. Naime, potraga za identitetom značila je otkrivanje ženske strane, koja je u patrijarhatu bila potčinjena i kojom se veoma dugo manipuliralo. Stoga feministička kritika počinje da postavlja pitanje odnosa majke i kćerke. Dok je majčinstvo u italijanskoj književnosti prikazano gotovo isključivo iz perspektive sina, te svedeno na figuru bezuslovne ljubavi i odanosti (Elwell 2016, 238), odnos majke i kćerke pokazuje znatno kompleksniju strukturu. Ovim odnosom u italijanskoj književnosti bavile su se kritičarke Laura Benedeti (Laura Benedetti), Adalđiza Đorđo (Adalgisa Giorgio) i Patricija Sambuko (Patrizia Sambuco), analizirajući ulogu majke u životu žene, kao i pojam kćerkine averzije prema njoj.

Laura Benedeti u delu koje obrađuje odnos prema majci u italijanskoj književnosti dvadesetog veka *Tigress in the snow* (2007) (*Tigrice u snegu*) navodi da su feminističke tekstove sedamdesetih godina dvadesetog veka pisale upravo autorke – kćerke, koje su se generacijski bunile protiv svega što su njihove majke predstavljale (Benedetti 2007, 94), navodeći četiri primarna razloga zbog kojih feministkinje odbacuju majku. Pre svega, percepcija majčinstva kao esencijalno patrijarhalne konstrukcije, zatim nelagodnost vezana za nedostatak kontrole u majčinstvu, strah od promena tela (somatofobija) u trudnoći, ali i u dojenju, što i doslovno zarobljava žene u domenu njihovih tela, i najzad, ambivalentan odnos prema moći i autoritetu (Isto). Kao amalgam ovih razloga javlja se percepcija majke – kako sopstvene majke, tako i majčinstva uopšte – kao prepreke na putu emancipacije. Međutim, otpor prema majci posledično je ostavio prazninu koju su femniskinje nastojale da ispune idealizovanim setrinštvom, koje upravo zbog toga postaje dominantan model relacije između feministkinja.

Pristup u odnosu prema majci prošao je kroz mnoge promene, od odbijanja majke u kasnim šezdesetim godinama, kada je majka poimana kao deo autoritarnog sistema, do majke viđene kao žrtve represije, kako su je doživljavale feministkinje sedamdesetih godina. Ileana Šouvolter u svojoj knjizi o značaju feminističkog intelektualnog nasleđa navodi da je učešće u ženskim grupama ključni aspekt za razvoj samosvesti i osveščivanje ideje majčinstva i odnosa prema njemu: *Prevashodno, pričamo o tome kako ne želimo da budemo poput naših majki, koje, mi verujemo, nisu znale šta žele. A šta mi želimo? Pojedini nam nisu jasne, ali ideja se zasniva na preuzimanju kontrole nad svojim životom [...], a poenta naše grupe je da vidimo kako da pomognemo jedna drugoj, a da ne budemo žrtve* (Showalter 2001, 270). Sredinom sedamdesetih godina italijanski feminizam okrenuo se psihoanalizi i stoga reevaluaciji majčinske figure. Ovaj zaokret, prema Patriciji Sambuko, predstavlja značajan odmak od američkog uticaja koji se ogleda u samospoznaji i deljenju zajedničkih iskustava, a približavanje francuskim feministkinjama, po čijim stanovištima je osnova odnosa među ženama zasnovana na snažnim rodnim razlikama (Sambuco 2012, 32).

Psihoanalitički pristup u odnosu prema majci predstavlja početak feminističkog rada na odnosu majka–kćerka, koji će postati krucijalan u narednim dekadama. Psihoanaliza se doživljava kao sredstvo oslobađanja od stega koje je nametnuo patrijarhat i u tom kontekstu figura majke je viđena kao poreklo konflikta između odbijanja majke i poimanja gubitka koji to odbijanje predstavlja. Premda su mnoge Frojdove teorije smatrane kontroverznim, čak i od strane njegovih sledbenika, kod feministkinja najveće negodovanje izaziva teorija „anatomija je sudbina”, to jest Frojdova ideja da je rod primarna determinanta karaktera. Naime, Keren Horni (Karen Horney), nemačka psihoanalitičarka koja se zalagala za prava žena, na primer, navodi da su žene primorane da svoje živote žive kroz muževe i decu, jer su uskraćene za pravu moć priznanja, naglašavajući da se žene ne osećaju inferiorno u odnosu na muškarce zbog neke univerzalne determinante poput „zavisti na penisu”, kako tvrdi Frojd, već smatra da želja da se bude muškarac može biti sublimat svih onih kvaliteta i privilegija koji se u našoj kulturi smatraju maskulinim, poput snage, hrabrosti, nezavisnosti, uspeha, seksualne slobode, prava na izbor partnera (Horney 1939, 108). Patricija Sambuko u delu *Corporeal Bonds: The Daughter-mother Relationship in Twentieth Century Italian Women's Writing (Telesne veze: Odnos majka–kćerka u italijanskoj literaturi dvadesetog veka koju su pisale žene)* tvrdi da postlakanijevski mislioci baziraju svoje teorije na revizionističkoj analizi Frojdove teorije, preispitujući odnos majka–kćerka i smatrajući ga fundamentalnim za razvoj ženskog subjektiviteta. S obzirom na to da ulazak lakanovskog

simboličnog ima uporište u vizuelnoj percepciji i žensku frustraciju objašnjava nedostatkom penisa, supremacija muškog subjekta i nihilizacija žena posledica su lakanovskog koncepta falusa interpretiranog kao primarnog označitelja. Lakanovska teorija falusa omogućava subjektu usvajanje jezika kroz logiku i sposobnost imaginacije, čineći ih fundamentalno patrijarhalnom strukturom oličenom u muškoj autonomiji koja se ogleda u mogućnosti artikulacije i racionalnosti (Sambuco 2012, 12–14). Preispitivanje Lakanovih konceptata u feminističkoj kritici, zajedno sa dekonstrukcijom fiksiranih konceptata gde se i sam falus smatra transcendentalnim označiteljem, dovodi do promišljanja ženskog subjektiviteta, ali bez fokusiranja prvenstveno na ulogu majke u odrastanju deteta, već na telo kao značajnu formu u ekspresiji ženske kognitivne moći u cilju izazivanja neprikosnovenog lakanovskog poretka simboličkog. Elen Siksu je poznata po tome da je poseban značaj pridavala telu žene u konceptu koji je naslovila *écriture féminine*, posebno se fokusirajući na ulogu majčinog tela koje je bilo potisnuto u patrijarhatu. Tekst i majčinsko su usko povezani za Siksu koja takođe koristi metaforu „belo mastilo” za majčino mleko kao formu koja nadilazi patrijarhat. Sa druge strane, prema Juliji Kristevoj, majčino telo i majčinska moć predstavljaju izvor straha, pretnje i užasa koji oživljavaju kompleks kastracije. Ali Sambuko primećuje da u analizi majčinstva Kristeva zanemaruje ženu kao subjekat, jer samo kada kćerka postaje i sama majka, Kristeva modifikuje njihov odnos u majka–majka, čime se zapravo subjektivitet kćerke sasvim izostavlja (Sambuco 2012, 18) – *Rađajući dete, žena stupa u kontakt sa svojom majkom, ona postaje, ona je svoja sopstvena majka; one su isto u različitom* (Kristeva 2002, 305).

Perspektiva iz ugla kćerke koja je obeležila feminizam sedamdesetih godina, kritička analiza filozofskih, mitoloških, religioznih i psihoanalitičkih teorija koje su povezale majčinstvo sa biologijom, prirodom i submisijom dovela je do promene poimanja majčinstva. Ono prestaje da bude percipirano isključivo kao izvor opasnosti koja može da uruši ženin potencijal ili biološki faktor koji ga ograničava u patrijarhalnom poretku stvari, pa majčinstvo počinje da se posmatra kao izvor kreativne inspiracije. Mržnja prema majci je, kaže Ileana Șoulvoter, metafora mržnje prema sebi, te ženska literatura mora da pravaziđe matrofobiju i da se otisne u pravu potragu za majkom. Naime, kada i sama postane majka, kćerka shvata veličinu žrtve koju je njena majka morala podneti kako bi je odgajila, pa, umesto da se oduži majci, osećaj krivice kćerka kompenzuje predajući se u potpunosti svom detetu. Jedini način da se prekine ova genealogija je da kćerka, u nastojanju da pronađe sebe, umesto da replikuje svoju majku, prekine ovaj lanac tako što neće,

poput svoje majke, ponoviti proces samoponištenja. Liz Irigare smatra da odnos majka–kćerka mora da pređe u reciprocitet gde nije samo majka ona koja daje. U tom smislu moramo se pozdraviti sa majčinom svemoćnošću, te uspostaviti odnos reciprociteta sa majkom, gde bi ona isto tako mogla biti naša kćerka (Irigare u Sambuco 2012, 43). Na ovako veliku promenu feminističkih stavova koja je evidentna osamdesetih godina, tvrdi kritičarka Lezli Elwell (Leslie Elwell), uticali su upravo tekstovi o majčinstvu Andijane Kavarero i Liz Irigare, u kojima veza sa majkom ne predstavlja više teret, već izvorište iz kojeg bi žena mogla da pronađe sopstveni jezik (Elwell 2016, 214, 242). Ideje koje iznosi Liz Irigare snažno su uticale na italijanski feminizam i ideje vezane za telo i subjektivitet. Naime, ona proširuje diskurs o majčinskom uz malo ležernije koncepte od onih koje postavljaju Siksu i Kristeva. Za nju odnos majke i kćerke predstavlja uporište za preispitivanje i identifikaciju ženskog subjekta (Sambuco 2012, 22) i postaje ključan za razvoj novog i pozitivnog osećaja subjektivnosti. Irigare ne nastoji da konstruiše genealogiju majki, već da uspostavi matrilinarni sistem koji je i horizontalan i vertikaln i ne svodi ženu na medijatora u svetu muškaraca, već pokušava da stvori sistem u kojem žena može biti vrednovana kao subjekat. Telo majke predstavlja snažnu vezu na relaciji majka–kćerka ali i žena–žena, s tim što ovo jedinstvo Irigare ne vidi kao fuziju identiteta, jer telo kćerke nije niti suprotnost niti kopija majčinog (Sambuco 2012, 26). Stoga, uticaj lakanovske teorije i koncepata koje iznosi Liz Irigare figuri majke pripisuju novu, značajniju dimenziju. Na majku se više ne gleda kao na žrtvu patrijarhata, već joj se pripisuju vrednosti, znanja, iskustva i psihološko bogatstvo (Sambuco 2012, 33). Adriana Kavarero, naslanjajući se na ideje telesnosti i majčinog tela (*corps-à-corps*), u svojim delima ističe relaciju između majke i kćerke i, poput Irigare, kritikuje patrijarhat upravo zbog ideje matricida, kojim su filozofi poništili generativnu moć koju ima majčinska figura, uskrativši joj time mogućnost mislećeg subjekta. Stavljanje majke u centar kćerkine potrage za Sobom, smatra ona, znači osvestiti suštinsku ideju bića, a to je činjenica da je rođena kao žena, iz majčinog tela. Pogled majke u ćerci je pogled žene u ženi. Sopstveni pol za ženu predstavlja horizont njenog prepoznavanja, pa vizuelni aspekt komunikacije vraća one delove fragmentiranog ženskog identiteta koje je rasulo patrijarhalno društvo, jer se komunikacija među ženama uspostavlja pre svega suočavanjem životnih priča, a ne konfliktom velikih ideja (Violi 1986, 64). Odnos sa majkom, tvrdi Kavarero, formira osnovu za odnose sa drugim ženama, a takva relacija predstavlja uporište ženskog sociopolitičkog poretka (Elwell 2016, 242).

U poslednjoj dekadi XX veka, u feminističkim krugovima pažnja je usmerena na simboličku vrednost koju materinstvo nosi. Kao najznačajnija figura na italijanskoj feminističkoj sceni ove decenije svakako se ističe Luisa Muraro. Rekonstruišući putanju koja ju je odvela do odbijanja figure majke, Muraro polemiše sa konceptima koje iznose Irgare, Kristeva, Hegel, Lakan, Ejdrrien Rič, u nastojanju da pojasni postulate zapadne filozofije koji su je udaljili od figure majke. Njena knjiga *Simbolički poredak majke (L'ordine simbolico della Madre)* smatra se izrazito značajnim delom italijanske feminističke kritike, koje je izvršilo veliki uticaj na razvoj kontinentalnog feminizma. Ona tvrdi da su i feminizam i patrijarhat uzrokovali devaluaciju majčinske figure, pa insistira na otkrivanju ženske genealogije. Naime, tvrdeći da je majka jedina figura koja može da garantuje kćerkino mesto u svetu, otvoreno se suprotstavlja frejdovskim i lakanovskim stavovima, gde simbolički poredak oličen u jeziku, zakonu i civilizaciji potiče od oca, te je neophodno psihološki i emotivno odvojiti se od majke ili rečima Julije Kristeve – *Matricid je prvi korak na autonomiji, sine qua non naše individualizacije* (Kristeva 1989, 38). Muraro u *Simboličkom poretku majke* tvrdi da, s obzirom na činjenicu da je majka osoba od koje učimo da govorimo, vrhovni jezički autoritet mora biti neodvojiv od majke, a ne od oca (Sambuco 2012, 40). Smatrajući da moramo da nađemo svoju ranu ljubav prema majci, Muraro uvodi *dobro poznati i divni fenomen koji dozvoljava zamenu biološke majke drugom individuum, ne menjajući nužno odnos majka–dete* (Muraro 1991, 55). Time predstavlja izrazito značajan koncept ***affidamento***, ideju *poverenja* jedne žene drugoj, distancirajući se od prakse jednakosti koju definiše muška tradicija, dok se istovremeno fokusira na potrebu da istraži i analizira pozitivne ženske vrednosti u cilju zajedničkog prevazilaženja poteškoća u društvu. Praksa *poverenja* uspostavlja paradigmu žensko-ženskog odnosa kroz relaciju između slabije i jače žene tako što reflektuje odnos majka–kćerka, gde manje iskusna žena dobija mentorku koja je vodi u istraživanju seksualnih razlika. To je neravnopravan odnos u kojem „majka” i „kćerka” formiraju ženski simbolički poredak koji akcenat stavlja na majku, odbijajući muški simbolički poredak oca na kojem se zasnivaju binarne podele. Praksa poverenja predstavlja relacioni čin koji aktivira relacioni subjekat čineći ga performativnim činom koji istovremeno menja osobu koja dela i kontekst u kojem se taj čin izvodi. Za Muraro, potraga za ženskim subjektivitetom može da se dogodi samo među ženama, jer muškarac kao relaciona tačka polazišta može da dovede do gubitka ideje sopstva (Muraro 2018, 6).

Luiza Muraro bila je i jedna od osnivačica *Milanske ženske knjižare*, osnovane 1975. godine. Za razliku od pariskih ženskih knjižara, u ovoj knjižari objavljuju se samo dela koja su pisale žene. *Milanska ženska knjižara* predstavljala je kultno mesto italijanske feminističke scene, gde su se razmenjivali teorijski i filozofski uvidi feminizma razlike. U pamfletu *Le madri di tutti noi (Majke svih nas)*, koji Milanska knjižara objavljuje 1982. godine, kaže se da je koncept *poverenja* među ženama nastao onda kada su žene počele da traže simboličku medijaciju, to jest, znake rodne razlike u romanima koje su napisale žene. Čitajući literaturu koju su pisale žene, počele su autorke omiljenih tekstova da nazivaju „majke (svih nas)” (De Lauretis 1990, 109).

U knjizi koja se bavi literarnim uticajima na žensko književno stvaranje u dvadesetom veku naslovljenoj *A Multitude of Women, The Challenges of the Contemporary Italian Novel (Mnoštvo žena, Izazovi savremenog italijanskog romana)* Stefaniya Lukamante (Stefania Lucamante) analizira pojam *affidamento* u kontekstu literarnog poverenja jedne žene drugoj. Time što uspostavljaju odnos sa svojim prethodnicama spisateljicama u kojem se izvesni ženski likovi ponavljaju u drugom obliku, književnice omogućavaju uspostavljanje koncepta koji je suprotan androcentričnom, što direktno korelira sa poboljšanjem pozicije žena u društvu (Lucamante 2008, 29). Lukamante smatra da književnice, posebno osamdesetih godina, preispitujući odnos majka–kćerka, biraju da svoj subjektivitet uspostave, ne u odnosu na biološku, već na literarnu majku. Efekat ogledala koji se javlja između literarne majke i kćerke ne reflektuje kompetitivnost i rivalstvo, već saučesništvo i poverenje od kojeg kćerka ima koristi dok se na majku gleda kao na literarni uzor.

Period *godina olova* je prekinuo talas borbe za ženska prava u Italiji, ali devedesetih godina ponovo se javljaju tendencije osnaživanja ženskog pokreta u domenu kulturoloških manifestacija u društvu. Kao posledica toga, feminizam u Italiji se kapilarno inkorporirao u društvene pore, što za posledicu ima mnoštvo žena koje imaju svest o svom identitetu, i sopstvenoj vrednosti koji nisu relacioni u odnosu na neku mušku figuru. Iako je i dalje broj žena u sferi javnog delovanja u Italiji ispod evropskog proseka, situacija je znatno bolja nego prethodnih decenija. Poslednjih godina se feministički pokret u Italiji velikim delom bavi predstavom žena u medijima i zloupotrebom ženskog lika i tela kao objekta konzumističkih afiniteta auditorijuma, dok akademski feminizam proučava sve veći ženski književni korpus na literarnoj sceni Italije.

„Smrt” Elene Ferante – „rođenje” *Napuljske tetralogije*

Više od pedeset godina nakon Bartove objave da je *Autor mrtav*, proces odvajanja autora od njegovog dela je komplikovaniji nego što se očekivalo u XXI veku. Naime, u svom kulturnom eseju *Smrt Autora* iz 1967. godine, Rolan Bart insistira na tome da čitaoci odvoje književno delo od njegovog tvorca kako bi oslobodili tekst od interpretativne tiranije jer je *savremena kultura tiranski usredsređena na autora, na njegovu ličnost, na njegov život, njegov ukus, njegove strasti*, tvrdeći da je *tekst tkivo citata izvedenih iz neizmernog broja središta kulture* (Barthes, 1967), a ne jednog individualnog iskustva. Bart je govorio o *smrti Autora* kao subjekta koji stoji izvan teksta i unosi značenje u njega. Za njega, kao strukturalistu, jezik koji formira tekst je samodovoljna struktura čiji značenjski proces zavisi od internih relacija njegovih konstituenata. Pitanje autorskog identiteta i uticaja koje on vrši na sam tekst nisu bili koncepti koji su zanimali samo Rolana Barta. Ovim pitanjem bavili su se i neki od najvećih teoretičara književnosti druge polovine XX veka. Za Žaka Deridu, na primer, autor nije eksterna figura koja dela poput transcendentnog označitelja fiksirajući značenje u okviru jezika teksta, dok on sam ostaje iznad i izvan teksta. Odsustvo autora koji određuje značenje označitelja u okviru teksta, smatra on, rezultat je beskrajne igre označitelja. Dekonstrukcija autorskog autoriteta zasniva se i na nastojanju da se težište prenese na čitaoca, od kojeg se očekuje da uzme aktivno učešće i izađe iz okvira posmatrača. Nedugo nakon Bartove teze o *smrti Autora*, Derida postavlja svoju teoriju performativne interpretacije. Naime, Deridina čuvena izreka da *nema ničega izvan teksta* oslanja se na ideju da je svako značenje kontekstualno, dok je istovremeno sve izvan ili unutar teksta. Derida, na sebi svojstven način, to pokazuje analizirajući Hajdegera, koji se u fusnoti poziva na Hegela, koji pak referira na Aristotela. Derida dekonstruiše ovaj tekst tako što pokazuje da, dok je on sam sasvim izvan teksta, istovremeno je duboko upleten u njega, u nastojanju da pokaže kako su granice unutar i izvan teksta zamagljene. Dakle, koncept da *nema ničega izvan teksta* za Deridu znači da značenje tekstu dajemo mi jer, ukoliko isti tekst pročitamo u mladosti i u starosti, postoji mogućnost da tekst prilikom ponovnog čitanja ima sasvim drugačije značenje nego što je imao kada smo ga prvi put čitali. Tekst se nije promenio, ali mi jesmo, pa Derida poentira idejom da značenje učitava onaj ko čita, a ne sam tekst ili autor.

Baveći se decenijama kompleksnim pitanjem interpretacije teksta, Umberto Eko se, na primer, slaže sa Rolanom Bartom u tezi da nužno povezivanje autora sa njegovim delom tvori interpretativnu tiraniju, ali ne ide toliko daleko da tvrdi, poput Deride, da *nema ništa izvan teksta*.

U tom kontekstu Eko smatra da autora u tekstu nalazimo kao prepoznatljivi stil ili tekstualni idiolekt (Kršić 2017, 73). Po pitanju slobode interpretacije, Eko smatra da to ipak nije sasvim slobodan čin, te da se, osim namere autora i namere čitaoca, u proces tumačenja mora uklopiti i namera teksta jer, kako tvrdi – *Između nedostižne namere autora i upitne namere čitaoca postoji transparentna namera teksta, koja poriče neodrživa tumačenja* (Eco 2004, 78). Eko čitaocu pripisuje uslovnu slobodu koju objašnjava procesom saradnje između čitaoca i teksta, time što je čitanje konstitutivno za tekst, a tekst regulator delatnosti čitanja. Akt čitanja, kao i akt tumačenja teksta predstavljaju dijalektičku formu interakcije između kompetencije čitaoca i kompetencije koju nudi tekst (Kršić 2017, 72–73), pa *svaki čin tumačenja predstavlja dijalektiku između otvorenosti i forme, inicijative tumača i kontekstualne prisile* (Eco 1991, 21). Uticajna feministkinja današnjice Nensi Miler (Nancy Miller), autorka knjige *Moje genijalne prijateljice: Naši životi u feminizmu* (*My Brilliant Friends: Our Lives in Feminism*), čiji naslov je svojevrsni omaž *Napuljskoj tetralogiji koja oslikava kompleksnost i intenzitet veza među ženama* (Miller, 2019), svojevremeno je skretala pažnju na činjenicu da je u literarnoj tradiciji neprikosnoven i autoritaran autorov subjekat uvek bio jednoznačno muški. Nadovezujući se na Bartov koncept o simboličkom ubistvu autora i brisanju njegovih tragova, Miler je viđenje ženskog autorskog subjekta interpretirala sasvim drugačije, smatrajući da je *žensku autorsku subjektivnost tek trebalo uvesti u diskurs o književnosti jer do tada nje tamo uopšte nije bilo* (Bužinjska 2009, 47). Stoga, koliko je Bartovo brisanje autorskog subjekta podrazumevalo pokušaj da se izazove tradicionalni koncept autorovog subjekta kao instance koja ograničava slobodu interpretacije teksta, utoliko je Nensi Miler nastojala da da značaj ženskom autorskom subjektu koji je vekovima bio ućutkan.

Proučavanje kolektivnog prostora percepcije literarnog dela i uticaja koji autor može imati na interpretaciju teksta je stoga postalo primamljivo upravo zbog promenjene figure autora koji su pristupačniji svojim čitaocima, dok onima koji iz bilo kog razloga zahtevaju anonimnost, to nastojanje biva sve teže održivo. Ipak, postoji autorka koja svojim misterioznim insistiranjem na sopstvenoj anonimnosti decenijama privlači pažnju, kako svog čitalačkog auditorijuma, tako i literarne kritike. Elena Ferante je *nom de plume* koji spisateljica koristi još od izdavanja svog prvog romana *Mučna ljubav* (*Amore molesto*) 1992. godine, a jedan je od retkih, možda i jedini, pisac bestselera koji otvoreno odbija *novorođenu moć Autora*. Ako pođemo od Bartove pretpostavke da se *rođenje čitaoca mora dogoditi uz cenu smrti Autora*, definisanje relacije autora i čitaoca od ključnog je značaja za razumevanje nastojanja Elene Ferante da, uprkos brojnim pokušajima da se

njen identitet razotkrije, ostane anonimna. Već od prvih strana *Frantumalje* (*Frantumaglia*) (2016), sabranih eseja i odgovora na pitanja novinara, Ferante jasno iznosi razloge svog izbora da od prvog romana objavljuje dela pod pseudonimom. Više od trideset godina ona insistira na svojoj anonimnosti iz najmanje dva, ali dijametralno suprotna razloga. Prvi, kako bi tekst lišila bremena autorskog identiteta i stavila akcenat na sam tekst kao izvor mnoštva značenja, navodeći da čitalac, svestan toga ili ne, povezuje delo i autora tražeći sličnosti, nekad i u banalnostima, *pa ipak, dovoljno je skloniti tu ličnost od publike i [...] postaje nam jasno da tekst u sebi sadrži više nego što smo mislili* (FR, 296). Drugi je razlog što smatra da time tekst oslobađa onoga što naziva egzibicionizmom autora u trci za nagrade pitajući se: *Da li je autorova slava, ili bolje rečeno lik autora koji stupa na pozornicu zahvaljujući medijima, od ključnog značaja za knjigu?* (FR, 44). O potrebi da sakrije svoj identitet autorka još kaže da *pravim čitaocima i čitateljicama nije nimalo važno ko je [knjigu] napisao* (FR, 44). Njen pseudonim predstavlja eksperimentalni kreativni prostor u kojem odsustvo autora dozvoljava potpunu slobodu navodeći: *Pisanje uz saznanje da ne morate da se pojavljujete u javnosti otvara prostor neograničenoj kreativnoj slobodi* (FR, 63). Ferante zaključuje da sve što je potrebno da znamo o njoj već piše u njenim romanima: *Moj identitet i moj pol nalaze se u mojim knjigama* (FR, 277).

Kako je rasla popularnost njenih knjiga u svetu, tako su se spekulacije o njenom identitetu uvećavale. Više od decenije nagađalo se ko stoji iza ovog pseudonima. Jedna od pretpostavki je da je u pitanju književnik Domenico Starnone¹³ (Domenico Starnone), a kao dokaz je navođena sličnost njihovog proznog izraza. Zatim, pominjan je kritičar Gofredo Fofi (Goffredo Fofi), kao i profesorka Marčela Marmo (Marcella Marmo), a jedno vreme se naslućivalo da se radi čak o grupi pisaca koji stvaraju pod zajedničkim pseudonimom Elena Ferante. Najagresivniji pokušaj otkrivanja identiteta spisateljice dogodio se u časopisu *Il Sole 24 ore* 2016. godine, kada je istraživački novinar Klaudio Gati (Claudio Gatti), prateći trag novca, navodno dokazao da je u pitanju Anita Raja¹⁴, žena Domenika Starnonea. Ovo „otkriće” naišlo je na veliku osudu javnosti zbog načina na koji se pristupilo samoj temi, a brojni kritičari i autori su stali u odbranu spisateljice, navodeći da njen skriveni identitet nikoga ne ugrožava, naročito uzevši u obzir eksplicitne želje autorke da ostane anonimna. Neki kritičari su, sa pravom, postavili pitanje da li se javnost prema

¹³ Na koricama njegove knjige *Pertle* iz 2016. godine, Gardijan navodi: *Nije sigurno da li Starnone stoji iza pseudonima Elene Ferante, ali jeste da Pertle nadilaze njene romane.*

¹⁴ Anita Raja je prevoditeljka, rođena je u Napulju, ali živi u Rimu od svoje druge godine.

njenom skrivenom identitetu odnosi sa toliko agresije upravo zato što je žena. Naime, Tomas Pinčon (Thomas Pynchon), poznati američki pisac, želeo je da ostane anonimna ceo život, odbijajući bilo kakvu medijsku pažnju i, dok se samo nagađalo ko je on, mediji ga nisu uznemiravali, smatrajući da se njegova izričita želja za privatnošću mora poštovati. On nije pisao pod pseudonimom, ali mu je javnost dozvoljavala da živi potpuno izolovano od medijskog publiciteta. Međutim, apsurd leži u činjenici da je sa popularnošću knjiga Elene Ferante, posebno sa izlaskom *Napuljske tetralogije* njena želja da ostane anonimna neretko interpretirana kao marketinški trik da se njenom spisateljskom opusu doda misterija autora/autorke čiji se identitet ne otkriva. Iz zbirke njenih eseja vidimo da joj sugestija da profitira od anonimnosti veoma smeta, te kaže: *Moje knjige nisu anonimne, na njihovim koricama stoji ime, i anonimnost im nikad nije bila potrebna* (FR, 264), a na napad da je njen pseudonim marketinški trik, odgovara: *Dovoljno je baciti pogled na istoriju objavljivanja mojih knjiga da postane jasno da nije odsustvo onoga ko piše ono što dovodi do uspeha mojih knjiga, već da je njihov uspeh ono što stavlja u centar temu odsustva* (FR, 330–331). Upitana zašto i dalje insistira da ostane u senci svoje slave, ona odgovara: *Smatram da je danas greška ne zaštititi svoje delo garantujući mu samostalni prostor, daleko od logike medija i tržišta [...] Ja prosto verujem da je danas greška dopustiti da autor postane poznatiji od sopstvenih dela* (FR, 381–382).

Suprotstavljajući se nameri kritičara da povežu opus sa njenom biografijom, Elena Ferante navodi: *To su knjige koje sam napisala kako bi prikazale moj način pisanja, ne mene* (FR, 277). Ovaj koncept mogao bi se dovesti u vezu sa još jednim teoretičarem i filozofom koji se opirao nužnom povezivanju autorskog identiteta sa opusom. Naime, u svom poznatom članaku *Šta je autor?* Mišel Fuko navodi da *mi sada tražimo da znamo o svakom poetskom ili izmišljenom tekstu: odakle dolazi, ko ga je napisao, kada, pod kakvim okolnostima, ili s kakvom namerom* (Fuko 1969, 38), pristupajući temi autorstva kroz sasvim drugačiju vizuru, te postavlja pitanje zašto nam je autor potreban. Prema Fukou, autor predstavlja ime koje inkorporira dve različite funkcije. Prva je imenovanje, gest koji upućuje na određeni ljudski subjekt u određenom vremenu i mestu, a druga je deskriptivna kategorija koju on naziva *Autor-funkcija*. On zaključuje da delu nije potreban autor kao vrhovni autoritet, već autor kao neophodno obeležje načina postojanja, kretanja i funkcionisanja određenih diskursa u okviru društva, autor kao *načelo štednje u rasplodavanju značenja, ideološki proizvod, ideološka figura* (Fuko 1969, 44). Na taj način bi se kontrolisala potencijalno opasna transgresija i proliferacija problematičnih i subverzivnih značenja koja bi

mogla da poremete sociopolitički svetski poredak (Isto, 36). Fuko svoj članak završava ključnim pitanjem – *Šta mari ko govori?* (Isto, 45), pa s obzirom na činjenicu da opus Elene Ferante nije nepotpisan, on poseduje *Autor-funkciju*, dok jedino ime i ličnost autora nisu transparentni, što zapravo nema veze sa *Autor-funkcijom*, koja je sasvim dosledna. Baveći se ovom temom, Ferante u jednom eseju navodi kako smo *navikli da u autoru tražimo doslednost opusa, a ne u opusu doslednost autora* (FR, 254) i u tome vidi suštinu problema i potvrdu svoje namere da ostane anonimna.

Činjenica da se o njenom identitetu polemise isto koliko i o sadržaju njenih knjiga postavlja pitanje zašto je toliko važno dati lik prepoznatljivom glasu koji kategorički odbija da se otkrije. Kritičari su svojevremeno primetili da su knjige Itala Kalvina mnogo različite jedna od druge, pa su se zapitali ko zapravo stoji iza njih i da li je u pitanju jedna ista osoba (Scarpa 2005, 133). *Dva su uslova neophodna za postojanje identiteta*, tvrdio je Italo Kalvino kao odgovor na to u članku iz 1977. godine, *prvo da ja budem u stanju da ponovim izvesno iskustvo, da umem da ga ponovim, na primer da se prepoznam gledajući se u ogledalo; drugi, da i ostali budu u stanju da razumeju, pre ili kasnije da sam ja uvek ja* (Calvino 1977, 43). Identitet autora se uspostavlja ponavljanjem iskustva, konstruiše se uvek u pogledu onog drugog – čitaoca. Dakle, autorski identitet ne mora nužno da bude vezan za autorovu biografiju. Stoga, Ferante insistira na činjenici da aura njenog dela treba da je percipirana odvojeno od njenog identiteta, te da značenje teksta treba da odjekuje između čitalaca i autora: *Autor je uvek prisutan i nalazi se u tekstu, koji stoga sadrži sve što je neophodno da se razreši svaka enigma od značaja* (FR, 222). Ipak, ostaje nejasno da li toliku interpretativnu slobodu ostavlja čitaocima upravo zato što ne dozvoljava da ni čitaoci ni kritika upadnu u prostor njene slobode i odluke da ostane anonimna ili zaista veruje u to da je – „*Pravi način čitanja*” *izmišljotina akademika i kritičara. Svaki čitalac iz knjige izvlači ništa drugo do „svoju knjigu*” (FR, 204).

Genijalna spisateljica

Godine 1992. Elena Ferante objavljuje svoj prvi roman *Mučna ljubav* kojim je ušla u najuži krug za najprestižniju italijansku literarnu nagradu *Strega*. Tri godine nakon objavljivanja romana *Mučna ljubav*, Mario Martone adaptirao ga je za veliko platno, čime Ferante postaje poznata širem krugu publike. Deset godina nakon objavljivanja svog prvog romana, 2002. godine objavljuje svoj drugi roman *Dani napuštenosti* (*I giorni dell'abbandono*), a 2006. godine objavljuje knjigu

Mračna kći (La figlia oscura). Sve tri knjige su kratke i u njima je naratorka sredovečna žena koja opisuje intenzivan kratak period svog života. Ona je odrasla u Napulju, ali je napustila grad, na izvestan način raskrstivši sa svojom prošlošću i nasleđem. Ove knjige izazvale su značajnu pažnju literarne javnosti, ali i feminističke književne kritike. Njen drugi roman preveden je 2005. godine u Americi, a treći 2008. godine, što njenu čitalačku publiku umnogome uvećava, čineći Ferante uspešnom internacionalnom autorkom. Međutim, tek nakon što je 2011. godine objavljena u Italiji knjiga *Moja genijalna prijateljica (L'amica geniale)*, prvi deo onoga što će postati *Napuljska tetralogija*, Ferante dospeva u žižu svetske javnosti.

U književnim i akademskim krugovima u Italiji knjige Elene Ferante izazvale su različite reakcije. Njen rad hvalile su feministkinje Luisa Muraro, Adriana Kavareru i Marina Teranji (Marina Terragni), kao i kritičar Gofredo Fofi, ali je bila i predmet oštre kritike književnih kritičara Paola di Paola (Paolo di Polo), Kristijana de Maja (Cristiano de Majo) i Federike Randal (Federika Randall), koji su okarakterisali njeno pisanje kao trivijalno, feljtonsko, lišeno strukture i prepuno klišea, a pitanje pseudonima nazvali narcističkom marketinškom strategijom. Jedan italijanski kritičar naziva Ferante dobrom naratorkom, ali lošom književnicom, pripisujući osrednji kvalitet njenog opusa lošem stilu koji je, kako kaže, osnova književnosti (Longo 2015).

Stav italijanske kritike prema romanima Ferante drastično se promenio između 2011. i 2015. godine. Naime, dok su prva dva toma tetralogije prihvaćena kao mediokritetska literatura niskog ranga, tri godine kasnije u javnosti, *Napuljska tetralogija* sve češće počinje da se naziva originalnom epopejom koja se može porediti sa izuzetnim delima svetske književnosti. Ovakva promena u recepciji pripisuje se internacionalnom uspehu njenih knjiga, prevashodno u Americi. Domaća kritika joj je zamerala rudimentarni stil netipičan za italijansku književnost, dok je internacionalna kritika u tome videla tendencioznu konstrukciju autorke da stilom pisanja ne zaseni samu priču. Uticaj internacionalne, posebno anglofone kritike, umnogome je promenio percepciju njenih romana u Italiji, ali u velikoj meri i polarizovao javnost, posebno nakon otvorenog pisma Roberta Savijana (Roberto Saviano)¹⁵ Eleni Ferante u kojem nominuje poslednji tom *Napuljske tetralogije – Priču o izgubljenom devojčici* za najprestižniju italijansku nagradu

¹⁵ Roberto Savijano je pisac i novinar iz Napulja, koji, nakon objavljivanja svog prvog romana *Gomora* (2006) koji govori o mafijaškoj mreži Kamora, živi pod policijskom zaštitom.

Strega¹⁶, smatrajući da bi ta nominacija *dodala svežu vodu već dugo ustajalaj bari*¹⁷. Savijano navodi da staviti svoje lice i telo uz svoje pisanje znači *ponuditi svojim neprijateljima krv i meso kako bi ih oni rasparčali po svojoj volji*, dodajući da nikada nije bio zainteresovan da otkrije ko se krije iza imena Elene Ferante, jer je od svoje mladosti čitao njena dela, što je dovoljno da veruje da je poznaje i doživljava kao blisku (Saviano, 2015). I premda je za istu nagradu bila nominovana i više od dve decenije ranije, ovog puta je, kako navodi književnica i novinarka Rafaela de Santis (Raffaella de Santis) u članku *Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega? (Ko se boji da će Elena Ferrante dobiti Stregu?)*, njena nominacija izazvala kontroverzu kod kritike, pisaca i nekih članova samog žirija ove nagrade¹⁸ (De Santis, 2015).

U SAD su knjige Elene Ferante postale izuzetno popularne 2013. godine nakon članka, u Americi veoma uticajnog, književnog kritičara Džejmsa Vuda (James Wood) u *The New Yorker* magazinu, koji je žustro branio pravo spisateljice da zaštiti svoj identitet, opisujući njen stil kao *šokantno iskren* (Wood, 2013). *Napuljsku tetralogiju* mnogi su nazvali „velikim italijanskim romanom”, Ferante „italijanskom Alis Manro” ili pak u njoj videli „Dantea u ključu Virdžinije Vulf” (Benedetti 2016, 111). Kristina Markoni (Cristina Marconi) u članku *Elena Ferrante versus Italy (Elena Ferrante protiv Italije)* pravi paralelu između poimanja njenog opusa u Italiji i u anglofonim zemljama navodeći da, dok je američka javnost smatra genijem i romanopiscem titanskih razmera, izvesni italijanski kritičari, *čopor vukova*, kako ih Markoni naziva, uživaju posebno zadovoljstvo u omalovažavanju njenog literarnog opusa (Marconi, 2017). Neskrivenom mizoginijom jedan od njih, inače ugledni kritičar i izdavač, kaže da bi Elena Ferante trebalo da *ode i malo počisti stan svojim rivalima*. Ova struja nazivala je njenu prozu komercijalnom bez ikakve literarne vrednosti, njenu čitalačku publiku ženskom, što u njihovoj interpretaciji čini suštinski dokaz svoje bezvrednosti. U knjizi posvećenoj ovoj autorki *Elena Ferrante: Parole chiave* (2018) (*Elena Ferrante: Ključne reči*), kritičarka Tacijana de Rogatis (Tiziana de Rogatis) kritikuje ovakav prijem tetralogije, karakterišući ga kao fobičan i katkad sramotno siromašan

¹⁶ Roberto Savijano član je izbornog tela za nagradu Strega, žirija koje čini četiristo eminentnih ličnosti iz italijanske kulture zvanih „amici della domenica“. Svaki član može, sa dozvolom autora, da nominuje neku knjigu za ovu nagradu.

¹⁷ Savijano ovde aludira na ogorčeni stav mnogih pisaca da se dodela nagrade Strega pretvorila u trku velikih izdavačkih kuća da što više i bolje medijski promovišu pisce čije knjige izdaju, pa je dodela nagrade prerasla u borbu za najboljeg izdavača umesto za najbolju knjigu.

¹⁸ Dvostruki dobitnik te nagrade i član žirija Sandro Veronezi (Sandro Veronesi) pretio je istupanjem iz izbornog tela ukoliko nominacija Ferante ostane, rekavši: *Ako odlučiš da ne postojiš, onda nemoj da učestvuješ u trci za Stregu* (De Santis 2015).

argumentima, dok ga istovremeno poredi sa svojevremenom famom oko loše kritike čuvenog romana *Istorija* (1974) Elze Morante, koju su nazvali *osrednjom spisateljicom nikakvog romana* (Rogatis 2018, 18). Činjenica je zapravo da stil pisanja Ferante odudara od trenutnih estetskih normi, pa je i očekivano, smatra kritičarka Stefaniya Lukamante (Stefania Lucamante), da danas autorke moraju biti spremne na konzervativnu mizoginu kritiku, ukoliko se ne prilagode vladajućem okviru koji predviđa kako bi žena trebalo da piše (Lucamante 2018, 19). Ipak, primetno je da, dok se kod muških autora eksperimentisanje stilom pisanja naziva inovativnim, Eleni Ferante se oštro spočitava odudaranje od tradicije.

Njene knjige su izazvale internacionalnu pažnju, nominovane za Međunarodnu Bukerovu nagradu, autorka je imala i svoju nedeljnu kolumnu u Gardijanu od 2018. do 2019. godine, a američki časopis *Foreign Policy* uvrstio ju je među stotinu najuticajnijih osoba na svetu zbog *sposobnosti pripovedanja istinitih i iskrenih priča* (FR, 264). Popularnost knjiga Elene Ferante na anglofonom tržištu smatra se generalno ogromnim uspehom, ako uzmemo u obzir fenomen da anglofono tržište posvećuje veoma malo pažnje prevedenim autorima. Međutim, u periodu između 2001. i 2016. godine, procenat prevedenih knjiga na anglofonom tržištu udvostručio se (premda i dalje ne prelazi 7%), i to pre svega zahvaljujući knjigama Elene Ferante, Karla Uvea Knausgora i Harukija Murakamija (Flood, 2016).

(Auto)biografija naratorke Elene

Elena Greko je homodijegetički narator cele sage, koja putem mnemoničke rekonstrukcije priča priču o svom životu, ali i o životu svoje najbolje (genijalne) prijateljice Lile. Protagonistkinja sa autorkom deli ne samo isto ime, prema navodima same Ferante, već i poreklo iz Napulja, interesovanje za antičku književnost i spisateljsku karijeru. To što ime protagonistkinje koincidira sa pseudonomom koji je izabrala Ferante, daje tetralogiji auru autofikcije, podižući istovremeno radoznalost za fenomen identiteta spisateljice. Ipak, ceo opus Elene Ferante prekriva senka sumnje da je njena biografija sasvim izmišljena, te da joj se ne može verovati kada govori veoma intimno o Napulju, dijalektu i nasilju, jer samo ako je zaista rođena i odrasla u Napulju, onda je kredibilitet njenih knjiga neupitan. Postoji, međutim, u literarnoj kritici izvesna doza prezrivo licemerja u tome da se pisac smatra manje kreativnim ukoliko je njegovo pisanje jednostavno dokument onoga što se dogodilo u stvarnom životu. Mlada, veoma popularna irska spisateljica Sali Runi (Sally Rooney), na primer, govoreći o *fenomenu Ferante*, navodi da je njen identitet postao toliko intrigantan zbog činjenice da *Napuljska tetralogija* zaista podseća na autobiografiju, ali s obzirom

na to da mi zapravo ne znamo ko je ona, ne možemo biti sigurni da li je reč o autobiografiji ili fikciji. Problem pisanja autobiografije, smatra ona, leži u tome što, kada autor piše o svom životu, čitava literarna scena diskredituje njihov potencijal imaginacije i poznavanje veštine pisanja. Međutim, primećuje Runi, ova se diskreditacija češće odnosi na književnice, nego na književnike, zato što postoji uvreženo mišljenje da spisateljica nije aktivni kreativni agens, već pasivni posmatrač koji samo zapisuje stvari koje se dešavaju oko nje, ali ne izmišlja događaje, jer je to suštinski posao književnika (Nolan, 2017). Prkoseći stereotipu po kojem je žena biće bez kreativnog impulsa, te joj se pripisuje autobiografija kao jedini očekivani plod stvaranja, Ferante kaže: *Nisam izabrala autobiografski put, niti ću ga u budućnosti izabrati, zato što sam ubeđena da fikcija, ako je dobro razrađena, u sebi sadrži više istine* (FR, 381).

Kada je reč o ženskoj autobiografiji, posebno u domenu naracije, načina i tehnike pisanja, ali i na polju interpretacije, postmodernistička kulturološka struja, kako francuska, tako i američka, unele su značajne novitete, smatra Adriana Kavarero. Ona navodi da ono što je nauka o književnosti prepoznavala kao klasičnu autobiografiju, podrazumevalo je nužno i prisustvo jedinstvenog, stabilnog, jakog i nepokolebljivog subjekta, te koherentnog i homogenog sopstva koje se u toj vrsti autonaracije na izvestan način samopotvrđuje (Cavarero 1997, 91). U tom kontekstu autobiografija funkcioniše kao ogledalo jednog pouzdanog i već utvrđenog identiteta u kojem, tvrdi Kavarero, svezajući subjekat, pričajući o sopstvenom životu, dodeljuje sebi ulogu interpretatora sopstvenih iskustava koja iz realnog prenosi u svet fikcije, dok istovremeno uspostavlja distancu od svoje „psihološke esencije”, to jest svog sopstvenog ja, u odnosu na tekst (Cavarero 1997, 92–99). Ipak, forma autobiografije ispostaviće se kompleksnijom nego što se isprva činilo. Radeći sa Hanom Arent i čitajući njene tekstove, Kavarero tvrdi da je shvatila kako je svaka autobiografija u svojoj suštini falsifikat. Naime, Arent kaže da jedinstvenost, koju naziva *ko*, koja je subjekat pitanja – *Ko si ti?*, onda kada bude izložena drugom, dolazi od drugog tako da samo drugi spoznaje jedinstvenost nazvanu *ko*. Jedini način iskrenog i čistog sagledanja sebe bio bi gledanje u ogledalo, što je čin pretenciozne narcisoidnosti. Mi razmišljamo o svojim postupcima i možemo ih sebi ispričati, a pritom smo osuđeni na to da te događaje falsifikujemo, jer nijedan autor biografije nikada nije verodostojno sebe predstavio. *Ko* smo mi, ta jedinstvenost naše priče je zapravo strukturalno poverena drugima (Cavarero, Lawtoo 2021, 189).

Koncepti koji u italijanskom feminizmu sedamdesetih godina postaju važni – *samosvest* (*autocoscienza*) i *poverenje* (*affidamento*) jedne žene drugoj, premda su izrazito važni u

otelotvorenju ideje *lično je političko*, istovremeno onemogućuju da se priča jedne žene identifikuje kao posebna i jedinstvena, jer ne dozvoljavaju formiranje individualnog glasa žene u priči. Kavarero u pomenutoj studiji promišlja značaj mnemoničke naracije kao jedinog načina da se definiše *ko* u nečijoj ličnosti, dok se istovremeno bavi konceptom autobiografije i načinom na koji se neke žanrovske konvencije konstituišu i prepliću u tekstu. Kavarero smatra da je svaka osoba rođena kao unikatna individua i poseduje *narativno ja* (*sé narrabile*) koje zavisi od drugog i želi da kroz naraciju drugog o sebi dobije afirmaciju svog ontološkog sopstva. Ona takođe smatra da, uzevši u obzir činjenicu da svi u sebi poseduju *narativno ja*, ova potreba da neko ispriča našu priču nije rodno uslovljena kategorija i može se odnositi i na muškarce. Ipak, u ovom procesu ona ističe žensko prijateljstvo kao koncept koji ženi omogućuje da prepozna svoju individualnost i jedinstvenost (Cavarero 1997, 83). S druge strane, žene koje pišu biografije i autobiografije, smatra Kavarero, svesne su odavno činjenice da *narativno ja* predstavlja koncept jedinstvenosti, a ne izuzetnosti. Međutim, magija biografskog teksta, zaključuje ona, jeste u tome što se bilo koja žena koja je protagonistkinja biografije ispostavlja kao jedinstvena i neponovljiva. Njena životna priča pretače u reči, pre svega, jedinstvenost njenog ličnog identiteta (Cavarero 2000, 70). Stoga, u knjizi *Ti koja me gledaš, ti koja pripovedaš o meni* Adriana Kavarero razrađujući ovaj koncept uvodi pojam **narativnog prijateljstva** (*amicizia narrativa*), koji se zasniva na recipročnoj naraciji životnih priča dveju žena, koji se dešava kroz specifičan proces u kome jedna žena priča svoju životnu priču prijateljici koja onda postaje njen biograf. Žena na taj način počinje da shvata *ko* je, što predstavlja ontološku kategoriju, za razliku od toga *šta* je (kćerka, majka, supruga), što simbolizuje njeno empirijsko postojanje (Cavarero 1997, 76). Teorija Adriane Kavarero pretpostavlja pozitivnu relaciju između naracije i prijateljstva, to jest, da žena želi da njena životna priča bude ispričana, kao i da priča koju njena prijateljica priča njoj pomaže da potvrdi svoja životna iskustva. Međutim, u slučaju *Napuljske tetralogije*, možemo postaviti pitanje šta se dešava kada žena priča priču o drugoj ženi kako bi uspostavila granice *svog* identiteta i šta se dešava kada druga osoba ne želi, kao što je slučaj sa Lilom, da njena priča bude ispričana. Upitana kako bi žanrovski odredila *Napuljsku tetralogiju*, Adriana Kavarero odgovara da su u opusu Elene Ferante pomešani autofikcija, memoari i elementi ličnog eseja (Milkova, Pinto, Cavarero 2020, 237). Kada se čitaju njena dela, dodaje ona, ima se utisak da je u pitanju autobiografija, pa uspostavljajući snažnu dijalektiku između univerzalnog i posebnog, naratorica pričajući svoju ličnu priču, uspeva da postigne da se čitaoci sa njom poistovete, a posebno žene. Kavarero navodi da, ukoliko je nešto

u njenom radu inspirisalo Ferante, onda je to *paradigma relacionih narativa*, jer Elena Greko je žena koja priča priču o drugoj ženi – Lili, dok Lila istovremeno priča priču o njoj, pa one zapravo stvaraju biografske narative jedna o drugoj (Isto, 239). Svaka postaje naratorka života ove druge, što onda nije ni autobiografski, ni sasvim biografski, jer je centar zapleta relacioni subjektivitet u spletu narativa unutar narativne mreže. I sama Ferante u jednom od intervjua ističe *jednu staru knjigu Adriane Kavarero – „Ti koja me gledaš, ti koja pripovedaš o meni”* (FR, 364) kao štivo koje je u velikoj meri uticalo na njeno stvaralaštvo, navodeći da voli da priča priče *u kojima trud svođenja iskustava na priče progresivno podriva samopouzdanje one koja piše, njenu uverenost da poseduje odgovarajuća izražajna sredstva, same konvencije iz kojih od početka kao da crpi sigurnost* (FR, 358).

Napuljska tetralogija je priča o ženskom prijateljstvu ispričana u prvom licu. Naratorka je junakinja Elena koja, mada zna da je to protivno željama svoje najbolje prijateljice, piše knjigu o svemu onome što je obeležilo njihovo odrastanje, sazrevanje, te uspehe i neuspehe koji su oblikovali njihove živote od detinjstva do starosti. Svaki roman pokriva jedan od segmenata života: *Moja genijalna prijateljica* – detinjstvo i adolescentni period; *Priča o novom prezimenu* tiče se u perioda njihovog prelaza iz adolescentnog u rano zrelo doba; u *Priči o onima koji odlaze i onima koji ostaju* junakinje su postale žene i majke, dok *Priča o izgubljenoj devojčici* obuhvata period zrelog životnog doba. Premda je Elena čvrsto obećala da neće pisati o njihovom prijateljstvu niti o Lili, ona ipak to čini i njeno pisanje u izvesnoj meri predstavlja akt izdaje Lile i njihovog prijateljstva. U nastojanju da je održi živom, da ne dozvoli da nestane, da „učini da ona traje”, Lila ipak preživi brisanje sopstvenog postojanja tako što je Elena oživi na stranicama njenog romana, ali se to dešava pod uslovima koje diktira Elena. Ona kontroliše Lilino *narativno ja* bez Liline dozvole. Pišući o njoj, Elena Lilino nestajanje zamenjuje fiktivnim prisustvom. Koncept narativnog prijateljstva Adriane Kavarero je u ovom smislu izneveren, jer ono vodi ka samoaktualizaciji naratorke, a ne prijateljice, kako je Kavarero zamislila, s obzirom na to da, pričajući priču o svom prijateljstvu sa Lilom, Elena otkriva granice *sopstvenog* identiteta.

Bildungsroman kao žanrovsko određenje

Žanru autobiografije veoma je blizak bildungsroman, s osnovnom razlikom što autobiograf piše svoju priču predstavljajući je kao autentičnu, dok pisac obrazovnog romana priču koju piše prikazuje kao fiktivnu. Andre Morea (André Maurois) je jednom primetio da je razlika između autobiografa i romansijera u tome što prvi – možda čak i verujući u to – tvrdi da priča sopstvenu priču, dok autor romana zna i otvoreno priznaje da svoju priču izmišlja (Maurois 1928, 141). Stoga, kada je reč o žanrovskom određenju *Napuljske tetralogije*, nije jednostavno opredeliti se, jer nema jasne žanrovske konture, već predstavlja amalgam različitih žanrova koji se smenjuju. Naime, počinje kao triler, zatim ima elemente istorijske fikcije, jer prikazuje stanje posleratne postfašističke Italije, ali se može čitati i kao ljubavni roman pun preokreta, iznenađenja, napetosti, ali i kao autobiografija. Ovu sagu mogli bismo posmatrati i kao melodramu ženskog prijateljstva kroz surovost i bliskost ženskog zajedništva, ali bismo mogli da je interpretiramo i kao roman sa elementima epske fantastike: heroj koji odlazi od kuće, otisne se na putovanje sa kog se vraća kao pobednik. Ipak, sagledavši sve elemente sage, nameće se zaključak da je u pitanju bildungsroman. Razvojni ili obrazovni roman, kako se još naziva, u svojoj osnovi podrazumeva želju protagoniste za potvrđivanjem i samoaktualizacijom, te osveščivanjem intimnog života i spoznajom spoljašnjeg sveta u skladu sa tim. U pitanju je žanr koji podrazumeva proces razvoja protagoniste, stanje na kraju tog procesa, kao i oličenje kuturnih vrednosti na kojima pojedinac, društveni sloj ili narod zasniva svoje duhovno postojanje (Jakobs, Krauze 2000, 381). U tom procesu junak ili junakinja suprotstavljaju se kulturološkim i društvenim normama, ali je upravo taj sukob prepun zabluda i razočaranja bremenit spoznajom i biva od neizmernog značaja za razvoj i rast ličnosti. Ono što je u osnovi bildungsromana je preispitivanje naratorove sposobnosti, a onda i čitaočeve, da promisli i preispita mnoge ustaljene pretpostavke na kojima počiva ljudsko društvo kroz tipična iskustva protagoniste, počev od sukoba sa roditeljima, napuštanja roditeljskog doma, uticaja obrazovnih institucija i mentora, preko susreta sa umetnošću, erotskih i duševnih pustolovina, do izleta i oprobavanja u javnopolitičkom delovanju (Jakobs, Krauze 2000, 396).

Za rodonačelnika ovog žanra uzima se Johan Gete romanom *Godine učenja Vilhema Majstera* (1796), dok je za afirmaciju samog pojma *bildungsroman* zaslužan Vilhem Diltaj (Wilhelm Dilthey). Pojam *bildung* potiče od nemačkog glagola *bilden* – graditi, obrazovati, i imenice *bild* – slika, lik, te istovremeno može označavati obrazovanje, sazrevanje, ali i oblikovanje. Stoga je i predmet ovog žanra teško jasno definisati, jer označava više pojmova, od

procesa razvoja ličnosti, sazrevanja i ishoda tog procesa, preko integracije u društvo i prihvatanja društvenih kulturnih vrednosti. Franko Moreti (Franco Moretti), na primer, smatra da je najbolje okarakterisati ga kao *sukob između ideala samoodređenja i jednako imperativnog zahteva za socijalizacijom* (Moretti 2000, 426).

Sa pojavom industrijske revolucije dolazi do jačanja građanskog društva, a posebno srednjeg sloja građanstva, pa ideja pojedinca koji se u tom društvu snalazi i prepoznaje svoje mesto u društvenoj zajednici postaje dominantni princip obrazovnog romana. Istovremeno, ove novonastale društvene okolnosti menjaju i položaj i afirmaciju žena, te početkom XIX veka imamo i pojavu prvih žena autorki romana. Ženski obrazovni roman bavi se formiranjem identiteta i odrastanjem junakinja, ali rodna razlika između junaka i junakinje ogleda se u različitim očekivanjima koje društvo nameće mladim ženama u odnosu na mladiće. Razlika između muškog i ženskog modela ogleda se prevashodno u dinamici obrazovnog procesa. Naime, junakinje svoj obrazovni proces počinju osvajanjem sloboda koje su muškim likovima date od rođenja, poput autonomije sopstvenog tela, pa kritičarka Anis Prat (Annis Pratt) smatra da bildungsroman pokazuje kako u ženskom modelu junakinja „pada”, dok u muškom modelu društvo junaku omogućuje da „raste” (Pratt 1981, 14). Bildungsroman još je nazivan i *romanom buđenja*, a termin je uvela Suzan Rosovski (Susan Rosowski) prema kultnom romanu Kejt Šopen pod imenom *Buđenje* (1899). Ova teoretičarka ističe da, dok je evolucija junaka prevashodno spoljašnja – ostvaruje se kroz samospoznaju i integraciju u društvo, put junakinje je uglavnom unutrašnje iskustvo, te unutrašnjom spoznajom osvešćuje da je život za ženu težak, a ideali gotovo nedostižni, nazivajući taj razvoj *spoznaja granica (an awakening to limitations)* (Gajović 2017, 92). Ključne razlike između muškog i ženskog obrazovnog romana ogledaju se prvenstveno u činjenici da, iako njihovi razvojni putevi pretpostavljaju velikim delom zajedničke činioce – želju za individualnošću, za obrazovanjem i seksualnom slobodom, jasno je da junacima društvene konvencije ostavljaju prostora za traženje slobode i afirmaciju sopstvenog identiteta, dok je za žene i želja za obrazovanjem, a posebno ideja seksualne slobode često neprihvatljiva, te neretko rezultira izopštavanjem iz društva ili smrću.

Prvim primerom obrazovnog romana u kojem protagonistkinja odrasta, sazreva i formira svoj identitet smatra se roman spisateljice Meri Edžvort (Marie Edgeworth) – *Belinda* (1802), kao i roman *Emma* (1816) Džejn Ostin (Jane Austen). Ove autorke umnogome su promenile paradigmu ženskog pisma sa ideala sentimenta u korist zdravog prihvatanja realnosti, *emotivne i seksualne*

samokontrole, ekonomske osvešćenosti i nezavisnosti uma, zadržavajući istovremeno duhoviti i ironični stil (Sirković, 2011). Roman *Džejn Ejr* (1847) Šarlote Bronte, koji Sandra Gilbert i Suzan Gubar navode kao paradigmu ženskog obrazovnog romana (Gilbert, Gubar 1979, 338), smatra se romanom koji je promenio pravac tradicije u ženskoj književnosti.

U XX veku, pod uticajem feminističkog pokreta, dolazi i do promena u društvenim očekivanjima, te su junakinje obrazovnih romana u sukobu sa društvom kojem pripadaju, bore se za sebe, braneći svoje pravo da prikažu svoja iskustva i očekivanja u drugačijem svetlu od muškaraca. Savremena narativna proza pokazuje da spisateljice koriste ovaj žanr da prošire formu poigravajući se sa njenim zakonitostima i podriju predodređene patrijarhalne matrice afirmišući žensko iskustvo kao jednako legitimno koliko i muško. Ono što se primećuje kao značajna promena je to da, umesto prihvatanja društvenih konvencija, u bildungsromanu XX veka ne dolazi nužno do uklapanja u sistem. Pod uticajem novih društvenih okolnosti, ideal više ne predstavlja uklapanje u društvo čija je kruna sklapanje braka, već samostalna žena koja teži slobodi, materijalnoj nezavisnosti i pravu na sopstvenu ličnost.

Uticaj feminističke i ginokritike sedamdesetih godina doveo je i do preispitivanja književnih žanrova, pa se javljaju pitanja tipičnih, omiljenih ili specifično ženskih žanrova. Suzan Gubar i Sandra Gilbert, na primer, tvrde da je zapravo većina književnih žanrova suštinski muška, jer su ih izmislili muškarci kako bi ispričali muške priče o svetu (Gilbert, Gubar 1979, 67). Feministička kritika bavila se i analizom obrazovnog romana i patrijarhalnim obrascima koji su suzbijali žensku autonomiju i gušili kreativnost i zrelost (Lazzaro-Weis 1990, 17), pa kritičarka Kerol Lazaro Veis (Carol Lazzaro Weis) smatra da su karakteristike ženskih obrazovnih romana pisanih sedamdesetih godina nostalgija, gubitak i generacijski jaz, prevashodno prikazan kroz konflikt majka–kćerka (Lazzaro-Weis 1990, 24).

Tetralogija komplikuje kategoriju bildungsromana, jer se ne radi samo o obrazovnom romanu, već je u pitanju priča o sazrevanju dveju protagonistkinja koja obuhvata period od šezdeset godina. Eleni Ferante se neretko zamera nedoslednost u narativnom tempu, pa prve tri knjige prate junakinje od detinjstva do ranih tridesetih, dok četvrta knjiga pokriva period od trideset godina. Zbog toga se četvrti tom karakteriše kao zbrzan, međutim, činjenica da u finalnom tomu sage čitave periode, nekad i višegodišnje, sumira u jednom pasusu upućuje na možda tendencioznu taktiku selekcije bitnog od nebitnog i percipiranja mladosti u kojoj se sve vrlo intenzivno doživljava, a u zreloj dobi se čitavi periodi života zamagle i stope, prosto nestanu: *I*

zato težim da preletim preko delova o sebi kako bih odmah prešla na Lilu i sve komplikacije koje njena priča sa sobom nosi, ili još gore, prepuštam se prepričavanju dešavanja iz mog života zato što njih zapisujem sa većom lakoćom (PID, 15). Saga opisuje odrastanje i sazrevanje junakinja i način na koji one prevazilaze ono što im je dato kao sudbina, a u stvari nametnuto patrijarhalnim i klasnim sistemom. Ipak, ideja dve junakinje kao ravnopravnih protagonistkinja nije u skladu sa poetikom žanra, koja propagira uspon i emancipaciju jedinke. S tim u vezi se Lilina perspektiva često ne vidi, Elena je „ućutkuje”, implicitno sugerišući da su njeni izbori bolji od Lilinih. U prvom tomu je dominantna priča o obrazovanju i građenju subjektiviteta, kao i odnosu prema drugima, ali se u drugom tomu trajektorije dve protagonistkinje značajno razlikuju. Elenina priča mogla bi se opisati kao tipičan bildung jer ona odlazi iz rejona, pronalazi svoju životnu vokaciju, postaje spisateljica, ulazi u akademske krugove i udaje se, dok Lilina priča ne prati linearnu putanju. Ona se udaje, ali ne pristaje na društvene konvencije, te njena nepomirljivost sa društvenim normama pomera tipične postavke bildungsromana. Obe protagonistkinje, premda u različitim životnim dobima, osećaju se zarobljene bračnim životom, ali, dok Elena pronalazi način da se nametnutih patrijarhalnih normi oslobodi, Lilina pobuna rezultira životnim tragedijama i, konačno, njenim brisanjem postojanja, te bi se njena priča mogla okarakterisati kao *obrnuti bildungsroman* (Ghezzo, Teardo 2019, 176). Stoga, umesto uspostavljanja čvrstih identitetskih granica, njen identitet zapravo biva rasut (*smarginato*). Kod Džojse se, na primer, junak takođe ne uklapa u društvo i završava pobunom, ali taj junak nema problem validnosti svog iskustva i potrebe da ga dokaže, što kod Ferante nije slučaj, jer pripada represivnoj grupi i kao žena i iz klasne perspektive, dakle, na više nivoa. Kraj cele sage predstavlja otvoreno pitanje – da li je u društvu određenom muškim normama uspeh uklopiti se u to društvo ili izraziti pobunu i otpor, što donekle i predstavlja trop u obrazovnim feminističkim romanima. Protagonistkinje se na različite načine nose sa problemima. Lila ne uspeva da se obrazovanjem distancira od rejona i siromaštva, već jedinom drugom opcijom – kroz brak. Brak joj omogućuje beg od siromaštva, ali ne i beg od nasilja, što su zapravo dva osnovna puta u ženskom obrazovnom romanu – ili udaja uz implicitni pristanak na tradiciju ili odbijanje takve vrste zatvaranja, gde obrazovanje predstavlja jedinu alternativu.

Napuljska tetralogija

Tetralogija prati evoluciju jednog u biti izrazito kompleksnog, ali istovremeno veoma moćnog prijateljstva između Elene Greko i Lile Čerulo, od detinjstva do zrelog doba. Okolnosti posleratne Italije, Napulja i njegovih predgrađa otvaraju ovu sagu dajući sociokulturni kontekst porodičnoj atmosferi, percepciji života i uspeha mladih protagonistkinja koje su u fokusu. Opisujući sazrevanje junakinja – Elene i Lile, Ferante nas vodi kroz duhovni i fizički razvoj od detinjstva do zrelog doba kroz tradicionalnu kognitivnu logiku koja junakinje definiše u različitim ulogama koje su im dodeljene: u ulozi kćerke, majke, supruge, ljubavnice i, naravno, prijateljice. Njihovo odrastanje obojeno je istim tradicionalnim konzervativnim principima koji vladaju rejonom, ali njihov život uspostavlja sasvim različite putanje kada izbori koji bivaju omogućeni jednoj – Eleni, ne budu mogući za drugu protagonistkinju – Lilu. Elena je izabrana za protagonistkinju jer, prateći njen evolutivni put, koji obrazovanjem ruši klasne barijere, čitaoci dobijaju uvid u njen razvoj, a istovremeno biva predloženo da oni koji su uskraćeni za obrazovanje nemaju tu privilegiju da se pomaknu sa klasne pozicije koja im je rođenjem nametnuta. I dok Elena dobija šansu za obrazovanje, i ujedno uspon na društvenoj lestvici, ispunivši svoj detinji san da postane spisateljica čije se knjige čitaju širom sveta, Lila je primorana da napusti školu posle petog razreda i da iz nasilne porodične atmosfere uplovi u još nasilniju u bračnoj luci. Razvojni put nekih likova je predvidiv, dok kao kontrast tome vidimo kako je Lilin prosperitet onemogućen nedostatkom obrazovanja i omeđen konzervativnim očekivanjima miljea u kojem živi.

Ferante formira čvrste okvire naracije postepeno upoznavajući čitaoce sa promenama, preprekama i kontradikcijama koje karakterišu Italiju posle Drugog svetskog rata. Ako pretpostavimo da je Napulj rodni grad Elene Ferante¹⁹, onda ga možemo posmatrati kao literarni katalizator autorskog opusa. Kreirajući sliku Napulja, koji protagonistkinje romana, čini se, doživljavaju kao *grad bez ljubavi* (MGP, 185), Ferante gradu dodaje psihološki kontekst kroz sećanja, strahove, maštanja, ali i senzualni kontekst, opisima mirisa, ukusa, zvukova. Utisak o atmosferi napuljskog predgrađa – rejona²⁰ u kome se odvija radnja prve knjige dobijamo postepenim otkrivanjem pravila koja vladaju u tom svetu. Rejon je za Elenu i Lilu jedini svet za koji znaju i njegove granice čine im se nepremostivim, ali se one zapravo menjaju ili blede

¹⁹ Ferante je u više navrata rekla da je iz Napulja (FR, 67), ali, pošto je njen identitet i dalje predmet velikih nagađanja, ne može se sa sigurnošću tvrditi da je taj podatak tačan.

U srpskom prevodu Mirjane Ognjanović, italijanska reč **rione** prevedena je rečju **rejon**. U engleskom jeziku rione je preveden rečju neighbourhood.

sazrevanjem glavnih junakinja. To je mesto gde ljudi ne menjaju stavove, sudbine se ponavljaju ciklično iz generacije u generaciju, a deca postaju slika i prilika svojih roditelja. Opisom predgrađa Napulja, Ferante proširuje unutrašnji svet romana stavljajući u opoziciju poimanje predgrađa iz Elenine perspektive sa radoznalošću šta se iza granica rejona krije. Autorka dočarava atmosferu napuljskih predgrađa opisujući žene *stisnutih zuba i pogurenih ramena* (PNP, 102) koje su „samleli” muškarci, trudnoće, deca, siromaštvo, nasilje i tuga, i muškarce uništene nasiljem i korupcijom lokalnih kriminalaca, monarhofašista povezanih sa Kamorom, koji su isisali život iz grada. Predgrađe Napulja u tetralogiji figurira kao svojevrsan mikrokosmos italijanskog društva. Likovi koje upoznajemo u prvom romanu predstavljaju sve aspekte društvenog miljea posleratne Italije i, premda svi potiču sa istog socijalnog dna, njihov razvojni put je umnogome različit: Đino postaje fašista, Paskvale komunista, braća Solara postaju članovi mafije – kamoristi, zatim imamo prikaz radničke klase, migranata poput Antonija, i, naravno, u centru naše pažnje su Elena i Nino, koji postaju intelektualci (Segnini 2017, 102). Zanimljivo je primetiti da muški likovi u romanu, iako svi imaju sporedne uloge, svakako doprinose prikazu kulturnog establišmenta u Italiji, i to ne samo u Napulju već i na severu Italije: Franko je mladi student – vođa revolucije, Nino postaje socijalista i praktično pristalica Berluskonija, dok Elenin muž Pjetro, koji je akademik, oslikava krizu dominantne muške figure u novom društvenopolitičkom poretku. Opisom prelaska iz starog, do tada jedinog dostupnog sveta, u novi i neistraženi, Ferante ujedno stvara i metaforu rušenja barijera u spoznaji sveta kroz širenje vidika, ali i eksplicira pravo žena na obrazovanje kao primarno oruđe u borbi za emancipaciju, čime autorka jasno referira na ideologiju feminizma *prvog talasa*, po kojoj nema emancipacije žene bez finansijske nezavisnosti koja se postiže uključivanjem u proces plaćenog rada, uz podjednako pravo na obrazovanje. Reč je o tekstu koji ne problematizuje samo pitanje rodne neravnopravnosti, već se intelektualno sazrevanje protagonistkinje Elene odvija kroz niz iskustava od siromaštva, prelaska iz prigradske u gradsku sredinu i klasne razlike između nje i njenog muža.

Stilske karakteristike pripovednog tona

Pripovedni stil Elene Ferante veoma je specifičan i dosledan u čitavom njenom opusu. Dva najznačajnija segmenta njenog pisanja čine specifičan jezički stil i neverovatna sposobnost uspostavljanja veoma intimnog odnosa sa čitaocima. S obzirom na opširnost *Napuljske tetralogije* kritika joj neretko spočitava preobimnost i inkoherentnost, čak „histerično trućanje” kao potvrdu stereotipa kako žene imaju običaj previše da pričaju, dok se serijska forma, to jest roman u

nastavcima povezuje sa ženskim konzumerizmom i niskim nivoom kulture oličenim u sapunicama. Postoji niz članaka koji upoređuju uticaj i način pisanja Elene Ferante i veoma popularnog norveškog pisca Uvea Knausgora, pri čemu se opus istog obima vrednuje drugačije u zavisnosti od roda autora, što čini širu društvenu tendenciju da se drugačije valorizuju ista ponašanja u skladu sa rodno uslovljenom diskurzivnom pozicijom (Francis 2008, 219). S tim u vezi, sama Ferante kritikuje model prema kojem književnica može biti bolja od druge književnice, ali ne i bolja od drugih književnika: *Pišemo dobro, manje dobro, odlično, ali samo unutar delokruga rezervisanog za osobe ženskog pola, ili još bolje u temama i tonalitetu koji muška tradicija smatra podestim za ženski rod* (FR, 363), smatrajući da problem leži u činjenici da su žene uslovljene muškom literaturom koja ih oblikuje i ostaje model imitacije od detinjstva, navodeći: *Kad sam bila mlada, trudila sam se da pišem muškim tonom. Činilo mi se da su svi veliki pisci bili muškog pola i da stoga treba pisati kao pravi muškarac* (FR, 87). Danas veoma otvoreno prihvata svoj rod kada je reč o načinu na koji se on konstituše u tekstu, uz implicitnu sugestiju da dobra književnost nadilazi rodna obeležja, pa kaže da ne želi da bude spisateljica, već poeta²¹.

Pitanje jezika i jezičkog registra kojim je saga napisana veoma je izazovno u domenu kritike i analize. Neki kritičari osporavaju to što se saga naziva *Napuljskom tetralogijom*, a zapravo uopšte nije pisana na napuljskom dijalektu (Silva 2019, 17). Naime, Ferante gotovo uopšte ne piše dijalektom i dominantni jezik kojim je pisana tetralogija je umeren standardni italijanski jezik, izbor koji Ferante verovatno pravi tendenciozno, kako bi u fokus stavila samo događaje, ne želeći da različitim jezičkim registrima odvlači pažnju od sadržaja narativa. Na italijanskoj literarnoj sceni nije retkost da se pisac odluči da piše dijalektom radi dočaravanja autentične atmosfere. Međutim, u tom slučaju čitalačka publika postaje veoma ograničena, pa ni najveći broj Italijana nije u stanju da razume. Čuveni i neretko kontroverzni italijanski pisac i intelektualac Pier Paolo Pazolini (Pier Paolo Pasolini) se, na primer, obilato koristio dijalektom i žargonom rimskih periferija u svojim romanima, što je pedesetih godina dvadesetog veka, u vreme kada je on stvarao, dalo notu otpora procesu homogenizacije lokalne kulture od strane konzumerističkog društva. Ferante, pak, piše u sasvim drugačijem istorijskom i kulturnom trenutku, kada borba koju je vodio Pazolini deluje prevaziđena standardizacijom na gotovo svim nivoima iskustva (Sacco, 2016). Upravo zato što je dijalekat tako značajan aspekt celog njenog opusa, upitana da li je nekada osetila

²¹ Non voglio essere una scrittrice ma una poeta.

iskušenje da „pribegne izražajnijem koloritu”, ona kaže: *Kao devojčicu, kao devojku, dijalekat moga grada me je plašio. Draže mi je da na tren odjekuje u italijanskom jeziku, ali kao da mu preti* (FR, 253).

Dakle, *Napuljska tetralogija* pisana je govornim, standardnim italijanskim jezikom koji korespondira sa najširoom publikom, te je u tom smislu komercijalna. S tim u vezi, sama autorka kaže: *Ako objavim neku knjigu, činim to samo kako bi bila čitana: to je jedino što me zanima* (FR, 292). Efekat dihotomije standardnog jezika i dijalekta pojačan je u prevodu jer se, posebno u anglofonom kontekstu, dijalekt gotovo neizostavno prevodio i smeštao na istu ravan kao i standardni jezik, brišući značenjske i stilske razlike u tekstu, tako da anglofoni čitaoci u slučaju *Napuljske tetralogije* zapravo imaju utisak da junaci zaista govore dijalektom, ali da je u prevodu to izbrisano. U svim romanima ove autorke se efekat dočaravanja razlike između dijalekta i književnog jezika postiže veoma jednostavnom tehnikom:

Lutaka nije bilo, Lila je ponavljala na dijalektu: nema ih, nema ih [...] (MGP, 52)

Reče mirno na dijalektu: Još jednom je pipni, ima da ti pokažem šta će da ti se desi. (MGP, 132)

Razgovor koji je usledio bio je čitav na dijalektu, kao da napetost sprečava naporno prečišćavanje izgovora, leksike, italijanske sintakse. (PNP, 73)

Pored pitanja dijalekta, Eleni Ferante često se zamera sam stil pisanja koji mnogi kritičari karakterišu kao površan, zanemaren, čak na momente i naporan. Ova problematika posebno je osetljiva u kontekstu italijanske literarne scene gde tradicija nalaže negovan i uglađen stil, pa stil kojim piše Ferante odudara od ustaljenih normi. Međutim, postoji i mišljenje koje iznosi njena, sada već globalno popularna prevoditeljka na engleski jezik, En Goldstin (Ann Goldstein), da Ferante tendenciozno izbegava lepotu stila, jer veruje da joj ona može smetati u potrazi za istinom (Goldstein 2016, 315). Nakon prevođenja na engleski svih romana i eseja koje je Ferante objavila, Goldstin tvrdi da stil kojim Ferante piše nipošto nije slučajno lišen prefinjenosti, već da je njena namera da promišljeno bira reči kojima se služi, tvoreći na taj način jasnoću u izrazu i sofisticiranu uzvišenost u jednostavnosti (Harvey, 2016).

Specifičan pripovedni ton i stil ogleđaju se i u nečemu što kritika naziva ferantumizmima – novim rečima koje Ferante koristi u svom opusu, a koje su postale prihvaćene i poznate. Prvi je termin *frantumaglia*²², izraz koji prvi put koristi još u knjizi *Mračna kći*, a koji je toliko odomaćen

²² Reč je izvedena od starog italijanskog glagola frangere – lomiti, razbiti, skršiti (Klajn 2000, 326).

i popularan da postaje čak i naslov zbirke eseja i odgovora na pitanja novinara. Ferante ovaj izraz u pomenutoj knjizi karakteriše kao koncept doslovnog, ali i metafizičkog lomljenja granica sopstva, opisujući ga na sledeći način:

Bila je to reč za nemir koji nije moguće drugačije definisati, upućivala je na mnoštvo nesklada u glavi, na krhotine u ustajaloj vodi mozga [...] izazivala je misteriozno ponašanje, predstavljala je izvor svih patnji kojima nije bilo moguće naći jedan sasvim očigledan uzrok [...] nestabilan pejzaž, vazдушna ili vodena masa beskrajnih ruina [...] skladište vremena bez ikakvog reda [...] efekat osećanja gubitka, kad uz bolnu teskobu opazite iz kakve heterogene mase podižemo, živeći, svoj glas i u kakvoj mu je heterogenoj masi suđeno da se izgubi. (FR, 105–106)

U *Napuljskoj tetralogiji* Ferante uvodi još jedan izraz – *smarginatura*²³, što u doslovnom prevodu sa italijanskog predstavlja gubljenje granica²⁴ i predstavlja rastvaranje, urušavanje granica, ali i njihovo međusobno preplitanje, što dovodi do stanja nejasnosti i nesigurnosti (Bullaro, Love 2016, 5). Ovaj izraz Ferante uvodi u prvom tomu sage, kada se na dočeku Nove godine Lili prvi put dogodi da upadne u ovo stanje koje ona naziva razlistavanje:

Događalo joj se nešto [...] što je ona kasnije nazvala razlistavanjem [...] kao da se tokom jedne noći punog meseca na moru, neka potpuno crna olujna masa približava nebom, gutajući svaku svetlost, ližući po obodu mesečevu loptu i obezličavajući svetleći disk, svodeći ga na njegovu pravu prirodu – grubu besmislenu materiju. Lila je zamislila, videla i osetila – kao da je sve stvarno – svoga brata kako se lomi. (MGP, 173)

Primetno je, kako i Laura Benedetti zaključuje, da, premda ova dva izraza imaju zajedničkih elemenata, ona upućuju na sasvim različite situacije. Dok *frantumalja* potiče iz nesvesnog i upućuje na zlokobni osećaj fragmentiranosti sopstva, *smarginatura* ostaje vezana za percepciju realnosti koja se fragmentira i stapa sa istinskom realnošću (Benedetti 2012, 178). *Smarginatura* je koncept koji bismo mogli da primenimo i kada je reč o žanrovskom pozicioniranju *Napuljske tetralogije*, jer ona nije jasno žanrovski definisana, te se i izvesni fragmenti raznih žanrova prepliću i smenjuju u samom delu. *Smarginatura* kao ideja gubljenja jasnih kontura i rastvaranja granica može se primeniti i na stav protagonistkinja prema surovom patrijarhatu u kojem odrastaju, a čije rigidne granice nastoje kroz život, odrastanje i sazrevanje da poruše ili bar zamagle.

Druga izrazito upečatljiva karakteristika pripovednog stila Elene Ferante predstavlja sposobnost da gotovo odmah uspostavi veoma blizak i intenzivan odnos sa čitaocima. Neretko se

²³ U pitanju je reč koja se koristi u štamparskom žargonu i znači doslovno iseći margine, obrezati ivice (Klajn 2000, 819).

²⁴ U srpskoj verziji prevoda *Napuljske tetralogije* ova reč prevedena je rečju *razlistavanje*, dok je u engleskom reč *smarginatura* prevedena izrazom *dissolving boundaries* ili *dissolution*.

njenom stilu pripisuje gotovo nadljudski nagon za sirovom istinom koji se ne može obuzdati, čime se, tendenciozno ili pak nesvesno, oduzima intelektualni i svesno promišljeni stil pisanja. Zbog toga je ideja *Napuljske tetralogije* kao autobiografije Elene Ferante toliko primamljiva, jer opisani događaji prate emocije koje deluju tako bolno iskreno, da je teško poverovati da sama autorka to nije proživela. Delimična zasluga za tako intiman odnos sa čitaocima je u tome što ne postavlja granice, ne sakriva sramne, bolne, sebične, ružne momente i emocije od čitalaca i zato gradi čvrste sponove poverenja i intimnosti, pa čitaoci ne osećaju distancu jer imaju utisak da se ništa ne krije od njih. Zaviruje u skrivene delove sebe, ne plaši se da kaže stvari koje ljudi ne žele da čuju, naprotiv, voli da govori stvari koje su ljudima šokantne. U *Frantumalji* čak pisanje poredi sa *dranjem jegulje*, objašnjavajući: *Ne marim za neprijatnost radnje i služim se zapletom, likovima kao gustom mrežom pomoću koje iz dubine svog iskustva izvlačim ono što je živo i što se izvija, uključujući i ono što sam sama držala podalje od sebe zato što mi se činilo nepodnošljivim* (FR, 244). Ferante mnogo piše i o stidu i kaže da je u stvaralačkom procesu njena *nelagodnost cenzuriše* (FR, 244), ali da se ipak na kraju odluči na napiše sve sramne i mračne misli koje bi mogle da naiđu na osudu publike. Upravo zato je toliko ljuti insinucija da njen pseudonim stvara distancu, jer ona ne samo da ne uspostavlja barijere između sebe i čitalaca već je način na koji se razoružava pred čitaocima toliko osoben i ogoljen da je povezivanje autorke sa čitaocima neminovno.

Prisan odnos sa čitaocima u literarnoj tradiciji nije novina, ali spisak onih koji su taj odnos uspostavili tako direktno i iskreno nije veliki. Italo Kalvino se, na primer, obraćao veoma određenom čitaocu i to vrlo direktno i na specifičan način. Umberto Eko, kao vanserijski erudita, iako je pisao gotovo elitističkim stilom, imao je sposobnost da se obraća širokoj publici, da uspostavi vezu sa čitaocima bez banalizacije, te je u domenu interpretacije izuzetno izazovan, tim pre što su neobrazovani čitaoci morali biti veoma strpljivi kako bi razumeli njegova dela. Ferante u jednom intervjuu pominje i čuvenog Itala Zveva (Italo Svevo), čiji protagonista toliko iskreno iznosi svoju ispovest, da mu čitaoci bespogovorno veruju, uz napomenu da se takva vrsta iskrenosti ne može fingirati, jer to čitaoci osećaju: *Italo Svevo smatrao je da, još pre nego što to učini čitalac, sam autor mora da poveruje u priču koju piše* (FR, 309). U tom smislu, specifičnost stila Elene Ferante takva je da intrigira čitaoce, a činjenica da i ženska i muška publika oseća nelagodu tokom čitanja, znači da čitateljska publika nije selektivna, te da Ferante dospeva do veoma širokog spektra čitalaca na isti način – direktno, uznemirujuće. Za mušku publiku uznemirujući su njeni stavovi o muškarcima, dok kod ženske publike ta gotovo neprijatna iskrenost kojom odiše narativ izaziva

emocije sa kojima mnoge žene mogu da se poistovete, iako to ne žele čak ni sebi da priznaju. U čitalačkoj publici ima i onih žena koje se ne slažu ili ne poistovećuju sa junakinjama, ali u likovima protagonistkinja prepoznaju brojne žene koje se tako ponašaju ili osećaju. Bez pretencioznog polaganja prava na velike istine, Ferante uspeva da ličnu priču svoje protagonistkinje priča kroz kolektivno iskustvo, uspostavljajući snažnu dijalektiku između opšteg i posebnog. Aristotel u delu *O pesničkoj umetnosti* kaže da je poezija bliža filozofiji od istorije, jer se bavi univerzalnim, a ne pojedinačnim (Aristotel 1948, 21), pa se univerzalnost stila Elene Ferante, *moguće i verovatno* (Isto) ogleda u tome što je svaki trenutak tako živ i realističan, kao nešto što je moglo i nama da se dogodi. Likovi nisu realni, već realistični i stalno su na granici između tipa, stereotipa i živosti. Na racionalnom nivou mi znamo da je to književni tekst, a ne autobiografija, ali emotivno reagujemo na njega, jer smo uvučeni pripovednim stilom autorke sa čijim se protagonistkinjama ili ne slažemo ili poistovećujemo, ali smo svakako angažovani. Kritičari, ali i čitaoci kažu da Ferante prikazuje žene i feminizam na novi način, ali teme kojima se ona bavi zapravo nisu nove. Njen pripovedni stil, međutim, sasvim je jedinstven, te se čini da tako nešto do sada nije ispričano. Upravo zato su tako uznemirujući ne samo romani koji čine *Napuljsku tetralogiju* već čitav njen opus.

Narativno ja nije nova forma za Ferante, naprotiv. I njeni prethodni romani pisani su istim stilom, ali u *Napuljskoj tetralogiji* angažovanje čitalaca je drugačije i to je upravo ono što ove romane razlikuje od prethodnih. Od samog početka sage, Ferante nas nagoni da zauzimamo strane, da volimo više jednu protagonistkinju nego drugu, ali i da ih mrzimo i osuđujemo obe, pokazujući na taj način da, kada vas ponesu emocije, kako često biva u životu, nemoguće je biti objektivni i racionalni. Pripovednim stilom u kojem je uloga naratorke dodeljena Eleni, Ferante nas navodi da saosećamo sa njom i da zaboravimo da ona nije zaista objektivna. Uspostavljajući taj prisni odnos, neosetno stajemo na njenu stranu, jer osećamo lično sve njene poraze. Zbog toga što uspostavlja blizak odnos sa čitaocima, mi kao čitaoci mislimo da nas je pustila u svoje tajne odaje, a zapravo deluje kao da je ona ušetala u naše. Ferante zna šta kao čitaoci mislimo, i navodi nas da poželimo nešto, angažuje nas kao čitaoce veoma emotivno, a onda naše skrivene fantazije kojih se i sami stidimo da osvestimo, sprovede do krajnjih granica, do te mere da se neretko osećamo postićeno. Ovakvom neposrednom emotivnom angažovanošću čitalaca Ferante vešto izaziva velike amplitude u emocijama, i možda je upravo zato tetralogija postigla globalni uspeh, a Elena Ferante, uprkos svim kritikama, svetsku slavu.

Topos u opusu Elene Ferante

U literarnom stvaralaštvu ponavljanje dominantnih elemenata više je pravilo nego izuzetak. Žoze Saramago i Margaret Atvud iznova pišu svoje vizije i interpretacije distopije; Pirandelov protagonist je gotovo uvek muškarac koji je na ivici ludila jer ne može da razluči šta je istina, a šta fikcija; kod Kafke očekujemo osećaj beznadežnosti i metafizičkog očaja i tako dalje. Ako uzmemo u obzir misao da pisac uvek piše jednu knjigu iznova i iznova, na primeru opusa Elene Ferante mogli bismo da dokažemo verodostojnost ove hipoteze. Ponavljajući motiv u stvaralaštvu Ferante ogleda se u tome što je za centralnu ličnost uvek izabrana obrazovana žena poreklom sa juga Italije, obično iz Napulja, koja živi na severu zemlje, bavi se pisanjem ili profesurom, dok je naracija uvek u prvom licu. Likovi koje srećemo u njenim romanima su mlada majka rastrzana između ambicija i roditeljstva, mentorka – uzor, žena koju napušta muž ili ljubavnik. Elemente koji se ponavljaju, a koji su esencijalni sa psihološkog aspekta fabule, nalazimo u želji junakinje za otklonom od južnjačkog dijalekta kao pretnje emancipaciji, zatim u ambivalentnom osećaju prema majci ili majčinstvu i u osećaju odbojnosti prema telu svoje majke iz straha da će se pretvoriti u nju, kao i u opisu Napulja ili predgrađa. Ponavljajući element je i lik sirotice – *poverella*, kao i motiv lutke koji se pojavljuje, kako u delu *Mračna kći*, tako i u *Napuljskoj tetralogiji*. S obzirom na tako flagrantno ponavljanje izvesnih elemenata u opusu ove spisateljice, ona kaže: *Nije li tačno da se iz knjige u knjigu približavamo knjizi koju zaista želimo da napišemo?* (FR, 77). Ferante u svojim esejima objašnjava kako je shvatila da je iz romana *Mračna kći* mogla da izvede sasvim novi i mnogo obimniji roman, te da iz tog horizontalnog odnosa majka–kćerka treba da pređe u analizu prijateljskog odnosa dve žene (FR, 304).

U *Napuljskoj tetralogiji* Ferante pravi amalgam nekoliko likova opisanih u svojim prethodnim romanima stvarajući likove Elene i Lile. Ponavljajući elementi su evidentni: sredovečna žena naratorica sa severa Italije, mračni Napulj i različiti nivoi odnosa majke i kćerke opisani u romanu *Mučna ljubav*, majka koja napušta porodicu u *Mračnoj kći*, ali i ostavljena žena u *Danima napuštenosti* dovode do toga da protagonistkinje njenih prethodnih romana Delija, Leda i Olga snažno reflektuju svoje osobine na Eleni i Lilu. Dok u knjizi *Mučna ljubav* protagonistkinja istražuje nestanak majke, prvi tom *Napuljske tetralogije* počinje nestankom drugarice, što motiviše naratoricu da se vrati figurativno u njihovu prošlost i piše o njihovom odrastanju kako bi razlučila nestanak svoje drugarice, ali i mnoge aspekte koji se tiču njenog sopstvenog identiteta. Ponavljajući motiv je i lik sirotice –*poverella*, topos koji u opusu Elene Ferante još od romana

Dani napuštenosti figurira kao veoma moćan element za koji se vezuju snažne emocije protagonistkinja. Sirotica je žena koju ostavlja muž ili ljubavnik i predstavlja sliku koja je devojčicama od detinjstva ulivala strah da bi u nekim nesretnim životnim okolnostima i one same mogle biti svedene na nju. Premda elemente koje pronalazimo u prethodnim romanima Elene Ferante nalazimo i u *Napuljskoj tetralogiji*, romani iz ove sage nose i svoje osobenosti. Naime, *Moja genijalna prijateljica* je knjiga koja je gotovo duplo obimnija od tri prethodne, a tek je prvi deo tetralogije. Zatim, prva tri romana Elene Ferante apsolutno fokalizuju *narativno ja* protagonistkinje, dok je u *Napuljskoj tetralogiji* prisutna bivokalna naracija. Elementi koje nalazimo i u prethodnim romanima ove spisateljice u tetralogiji su detaljno razrađeni i opisani sa mnogo pažnje i dubine.

Motiv napuštanja

Tema nestajanja ponavlja se kroz stvaralački opus Elene Ferante. Ne samo da likovi njenih romana nestaju već je i sama autorka samo glas. Tu se *smarginatura* ispostavlja kao idealan termin, jer nije reč o pravom nestajanju, već o gubljenju spoljašnje ljuštore, a ne gubljenje sebe. Njene junakinje često su opsednute majkama koje su isfrustrirane ulogama koje su im dodeljene, ali su protagonistkinje romana neretko one koje napuštaju svoju decu na neko vreme kako bi sebe izgradile i obrazovale se, čime Ferante pokazuje otpor normativnim paradigmatama patrijarhalnog poretka. U *Frantumalji* spisateljica navodi: *Napuštenost nagrizava izvesnost unutar kojih smo verovali da živimo u sigurnosti. Privlači me s pripovedačke tačke gledišta zato što odlično sažima nestabilnost onoga što obično smatramo konstantnim, „prirodnim”* (FR, 360).

U romanu *Mračna kći* motiv napuštanja, mada nije glavna tema, ostavlja snažan utisak. Protagonistkinja u jednom trenutku otkriva da ju je porodični život toliko slomio da je napustila i muža i svoje kćerke: *Ja sam otišla. Napustila sam ih kada je starijoj bilo sedam godina, a mlađoj četiri [...] „Kako je to ružno, pa zašto?” Odmahnula sam glavom, nisam znala razlog [...] „Bila sam tako umorna, rekoh [...] Ponekad je potrebno otići da bi se preživelo”* (MK, 65). S druge strane, Ferante pristupa sasvim drugačijoj perspektivi u romanu *Dani napuštenosti*, u kojem je motiv napuštanja takođe dominantna tema. U ovoj priči, međutim, o sudbini junakinje koja, poput mnogih žena, ostaje zarobljena u sumornoj svakodnevnici braka i odgoja dece, saznajemo u retrospektivi događaja nakon što, na samom početku romana saznajemo da je napušta muž: *Jednog aprilskog poslepodneva, odmah nakon ručka, muž mi je saopštio da me ostavlja* (DN, 5). Stefaniya Lukamante u poglavlju posvećenom žensko-ženskom literarnom uticaju u italijanskoj

književnosti, naslovljenom *Writing Is Always Playing with the Mother's Body: Mothers' Rewrites*, smatra da Ferante romanom *Dani napuštenosti* uspostavlja odnos *poverenja (affidamento)* sa literarnom majkom kojoj veruje. Naime, Ferante preuzima lik napuštene žene Monik iz romana *Slomljena žena* (1967) Simon de Bovoar i stavlja svoju protagonistkinju Olgu u drugi kontekst, razrađujući koncept napuštanja i reakcije ostavljene žene na novonastale okolnosti. Za razliku od De Bovoar, koja se prema svojoj protagonistkinji Monik odnosi gotovo snishodljivo i bez imalo razumevanja, Ferante kreira lik ostavljene žene koju ne osuđuje i ne sažaljeva, dok istovremeno prikazuje njen očaj i nemogućnost da se izbori sa sindromom žrtve kada je muž napusti zbog mnogo mlađe žene. Menjajući sudbinu svoje protagonistkinje u odnosu na *Slomljenu ženu*, smatra Lukamante, Ferante izaziva svoju literarnu majku kao i njen autoritet (Lucamante 2008, 81). Međutim, dok De Bovoar nastoji da didaktički objasni ponor i tamu u kojoj se Monik obrela, Ferante zauzima pragmatičniji stav stavljajući svoju protagonistkinju u permanentni liminalni prostor između osećaja slobode i otuđenosti u sopstvenom životu.

U *Napuljskoj tetralogiji* motiv napuštanja nosi veliku težinu, a može se čitati u raznim aspektima romana. Naime, cela saga počinje nestankom Lile, koja je uništila je sve tragove svog postojanja, čak i pretila Eleni da će, ukoliko bude pisala o njoj, i te elektronske tragove izbrisati. Tako je zapravo Elenin spisateljski poduhvat motivisan upravo nestankom i Eleninim neprihvatanjem praznine koju bi eliminacija Lile iz njenog života izazvala. Elena prvo napušta svoj rejon, a zatim i Napulj kako bi otišla da se školuje, a u jednom trenutku napušta i svog muža i decu. Lila takođe napušta svog muža i odlazi iz rejona, dok Nino napušta svoje ljubavnice i vanbračnu decu. Sam naslov romana koji zaključuje celu sagu – *Priča o izgubljenoj devojčici* nagoveštava da će događaj od ključne važnosti biti nestajanje. Ipak, sam taj događaj u romanu ne dobija niti razrešenje niti objašnjenje, već sam po sebi predstavlja prazninu. Uz sve to, setimo se da prvi tom celog ciklusa počinje Lilinim nestankom u sadašnjem trenutku, pa se i završava ne razrešujući zagonetku gde i iz kojih motiva je nestala Lila. Kraj sage biva zaokružen Eleninom životnom pričom, ali Lilina priča ostaje otvorena za interpretaciju.

Motiv lutke

Motiv lutke Ferante ne uvodi prvi put u *Napuljskoj tetralogiji*. U knjizi *Mračna kći* lutka vrši vrlo važne literarne funkcije i oko lutke se u velikoj meri odigrava radnja romana. U italijanskoj tradiciji, u skladu sa tim da li je majčinska briga prema njima dobra ili loša, lutke nagrađuju zlatom ili kažnjavaju defekacijom, te su ili prihvaćene ili odbačene. U romanu se jasno vidi sa kojim tradicijama autorka komunicira, vidimo te matrice u njima, ali one u njenoj interpretaciji imaju izvesnu živost i realističnost. Lutke su važne, jer simbolizuju odnos majka–kćerka i svi žensko-ženski odnosi su posmatrani kroz tu paradigmu, te transponovani na plan majka–kćerka. Upitana zašto joj je motiv lutke toliko važan i kakav mu smisao pridaje, Ferante kaže: *O simbolizmu lutaka ne znam mnogo, ali ubeđena sam da one nisu samo minijaturne kćerke. Lutke nas sažimaju kao žene, u svim ulogama koje nam je patrijarhalno društvo dodelilo* (FR, 233).

U tetralogiji lutke imaju kompozicionu funkciju, one otvaraju i zatvaraju narativ, prvo svojim nestankom, a onda gotovo šezdeset godina kasnije svojim misterioznim pojavljivanjem, na izvestan način označavajući početak i kraj magičnog vremena gde lutka predstavlja simbol koji u sebi sadrži prijateljicu, devojčicu i majku. Značaj lutaka i igre njima za autorku, ali i za naratorku jeste jasan i na osnovu toga što Elena bira da počne priču o njihovom prijateljstvu upravo pričom o lutkama. Ono što funkcioniše kao lajtmotiv cele sage je zavist koju protagonistkinje potajno osećaju jedna prema drugoj, a što Ferante nagoveštava opisujući njihove lutke: *Njih dve su se krišom gledale, odmeravale [...] Ono što je Lila govorila Nu, ja sam upijala i tihim glasom ponavljala Tini, premda menjajući pomalo* (MGP, 26). Takođe, odnos koji Elena i Lila imaju prema svojim lutkama u velikoj meri reflektuje njihov odnos prema spoljašnjem svetu: *Nu i Tina nisu bile srećne. Strahove koje smo mi svakodnevno doživljavale, i one su* (MGP, 27). Emocija koja je jasno izdvojena je strah od *suzbijenih osećanja na ivici pucanja* (Isto). Tako se manifestuju Elenina osećanja prema majci koja je, poput majki iz rejona, bila *naizgled tiha, staložena, ali, kada bi se naljutila, išla do krajnjih granica ludila i nije se zaustavljala* (MGP, 34), što je u Eleni rađalo žejju da se *sakrije u mračno ćoš u nadi da je više nikada neće pronaći* (MGP, 42). Igra lutkama junakinja predstavlja osnov za njihovo prijateljstvo. Bacanje lutaka u podrum, čime počinje njihovo prijateljstvo, može se tumačiti kao metaforično odbijanje tradicionalnog majčinstva, čime one razbijaju generacijski mimezis i pružaju otpor normativnoj paradigmi zacrtanih rodni uloga. Bacajući lutke jedna drugoj, one izlaze iz zone konfora na agresivan način, te odgovaraju na izazov

tako što motivišu i ohrabruju jedna drugu. Lilino bacanje Elenine lutke u podrum može se povezati i sa simboličkim napuštanjem ili, ako uzmemo u razmatranje čitanje u kojem Lila Eleni predstavlja zamenu za majku, onda taj potez bacanja u nepoznato predstavlja majčino napuštanje i nesposobnost da prepozna njen subjektivitet.

Ferante odnos junakinja otvara pričom koja čini nukleus čitave epopeje. Naime, Lila baca Eleninu lutku u podrum, a ona joj se sveti istom merom, bacajući Lilinu lutku na isto mesto. Ova naizgled trivijalna epizoda okosnica je njihovog odnosa jer oslikava njihove karaktere, dok istovremeno prikazuje koja od njih dve diktira dinamiku moći. Obe su izuzetno inteligentne, ali, dok je Lila drska, neustrašiva i dela instinktivno, bez mnogo promišljanja, Elena je poslušna, disciplinovana, promišljena i verovatno baš zato oseća nemir, ali i privlačnost prema Lilinom divljem temperamentu. Upravo ovakvom postavkom relacije između protagonistkinja predočena nam je binarna opozicija njihovih karaktera, ali i na izvestan način dato predskazanje njihovih životnih puteva. Lila predstavlja muški princip neustrašivosti i odvažnosti, dok je Elena otelotvorenje vizije feminiteta: *Odlučih se ako treba da se uskladim prema tj devojčici. Da je ne izgubim nikada iz vida, čak ni ako joj bude dosadilo i otera me* (MGP, 52). Ferante, međutim, neočekivano pervertira očekivanja i implicitno naglašava dihotomiju u kojoj Lila ostaje telo zarobljeno u gradu bez perspektive, a Elena predstavlja duh koji odlazi da ostvari svoj potencijal. Dok Lila poništava granice sopstvenog tela kroz proces koji naziva razlistavanje – *smarginatura*, Elena rastvara granice rodne nejednakosti i klasnog identiteta.

Nakon što devojčice jedna drugoj bace lutke u podrum, pa Lila ubedi Elenu da im je iz podruma lutke ukrao don Akile, lokalni zelenaš i simbol straha, te da treba od njega da ih i traže, don Akile im daje novac da kupe nove lutke. Međutim, one umesto toga odlučuju da kupe knjigu. Ovaj trenutak predstavlja prelomni momenat za njih i od tada književnost ili, bolje reći, pisanje, zamenjuje lutke kao vezu koja ujedinjuje Elenin i Lilin život. Lutke su veoma važan simbol za njih dve i most ka odrastanju, jer novcem koji dobiju one ne kupuju nove lutke, ne uzimaju predodređenu ulogu žene kao majke, već odlučuju da menjaju paradigmu, i kod obe se javlja ambicija, takoreći san, da postanu spisateljice. Ako je u tradicionalnom poimanju majčinstvo za žene ekvivalent onome što je kreativno i intelektualno stvaranje za muškarca, nastajanje želje za pisanjem rađa stvaralački subjekat i nužno se vezuje za odsustvo materinstva.

Narativni okvir

Narativni okvir koji otvara *Napuljsku tetralogiju* podseća na uvod u Bokačov *Dekameron*, gde narativni okvir ima alegorijsko-retoričku funkciju razdvajajući istorijske okolnosti i pripovedanje, sa razlikom u tome što narativni okvir koji formira Ferante jedinstvenom poetikom pravi pozornicu za priču o genijalnoj prijateljici, a zapravo o odnosu dveju prijateljica tokom njihovog detinjstva, odrastanja i zrelog doba. Narativna konstrukcija, narativni okvir, kao i društveni okvir u istorijskopolitičkom smislu, složićemo se sa kritičarkom Elisom Sotgiu (Elisa Sotgiu), previše su kompleksni da bi bili samo puki kolateralni efekat narativnog stila Elene Ferante (Sotgiu 2017, 58). Autorka nas upoznaje sa likovima prologom koji predstavlja narativni okvir – Elena dobija poziv od Lilinog sina koji joj saopštava da je Lila nestala, izbrisavši, kako je uvek i pretila, svaki trag o sebi – nestali su odeća, knjige, kompjuter, čak i njen lik sa svih fotografija. Nakon što uvidimo da se radi o misterioznoj ženi, pratimo na koji način reaguje naratorka, kojoj je nestanak prijateljice povod za pripovedanje o ovom neobičnom prijateljstvu. Naime, Elena pisanjem pokušava da Lilu vrati u egzistenciju, da „sakupi njene rasute delove”, da ne bude kao da nije ni postojala, dok istovremeno postaje sasvim jasno da je glavni motivator i pokretačka sila onoga što će postati obiman bildungsroman zapravo osećanje besa i revolta prema prijateljici:

Kao i obično Lila preteruje, pomislila sam[...] Želela je ne samo da ona sama nestane, sada u šezdeset šestoj godini, već i da precrta čitav život koji joj je stajao iza leđa. Osetila sam veliku ljutnju. Videćemo ko će uspeti ovoga puta, rekla sam sama sebi. Uključila sam kompjuter i počela da pišem svaku pojedinost iz naše prošlosti, sve ono što mi je ostalo u glavi. (MGP, 19)

Kompleksna narativna forma predstavljena je kroz dvostruku temporalnost. Mi zaboravljamo da od samog početka znamo kraj priče, pa time što smo uvedeni u priču gotovo kao u bajku, gubimo iz vida činjenicu da se priča završava Lilinim nestankom i gotovo se nadamo da će se u toku priče dogoditi nešto što bi moglo da promeni njen ishod. Uvod, to jest okvir po načinu na koji angažuje čitoace podseća na *Romea i Juliju*, gde od prvih redova znamo *Strašni tok ove ljubavi što gine, koju gnev njihovih roditelja prati, /što se najzad gasi smrću dece njine* (Šekspir 2012, 10), ali se ipak nadamo da će se nešto promeniti kada dođemo do kraja priče.

Odnos protagonistkinja čini tematsku okosnicu *Napuljske tetralogije*, a zbog kompleksnosti osećanja od kojih je sačinjen, predstavlja glavni izvor narativne dinamike. Ferante njihov odnos otvara pričom koja čini nukleus čitave epopeje. Naime, Lila baca Eleninu lutku u

podrum, a ona joj se sveti istom merom, bacajući Lilinu lutku na isto mesto. Ovom događaju Ferante posvećuje posebnu pažnju i istovremeno uvodi gotovo sve likove koje ćemo pratiti kroz celu sagu. Prijateljstvo koje se ovde rađa počinje odlaskom u podrum, veoma snažnim motivom silaska koji u mitologiji, ali i klasičnoj literaturi figurira oduvek. Bilo bi naivno pretpostaviti da su svi mitovi koji se tiču ljudske prirode spontano izmišljeni, ali detaljnom vekovnom analizom dolazi se do zaključka da postoji veliki broj ponavljajućih elemenata koji se u različitim kulturama i u vremenski veoma širokom rasponu ponavljaju i bivaju objašnjeni na veoma slične načine. Mogli bismo zaključiti, ljudi oduvek koriste unapred fiksirane matrice kao osnovu za pronalaženje smisla ili razjašnjavanje izvesnih ideja koje su urezane u našu psihu i u naše nesvesno. Stavljanje ovih ideja u narativnu formu čini ih pristupačnim za interpretaciju. Jedna od veoma čestih mitoloških ideja koja predstavlja prirodnu progresiju ljudske psihe je *katabaza* (gr. κατάβασις). To je česta mitološka tema u kojoj junak silazi u podzemni svet kako bi došao do nečega što je vredno, uglavnom duše nedavno preminulih, i vraća se u svet živih. Ovaj topos metaforički predstavlja silazak u podsvesno na putu do mudrosti u životnom ciklusu. Neretko se dešava da bogovi kažnjavaju ljude zato što silaze u podzemni svet u potrazi za samosvešću, kao što je Bog kaznio Adama i Evu kad su postali svesni. Jung opisuje zaposednutost nesvesnim koje čovekom nekada neželjeno upravlja, metaforičkim opisom silaska u podzemlje, ali navodi da se ovoga ne treba plašiti, jer samo silaskom u dubine duše moći ćemo da nađemo uvid i mudrost za trenutni put. Junak koji se vraća iz podzemlja demonstrira eshatološke teme, kao što je ciklična priroda vremena, pobjeda nad smrću ili pak ideja zagrobnog života ili besmrtnosti. U gotovo svakoj kulturi postoji varijacija ovog mita. Mit o Orfeju je najpoznatija priča u grčkoj mitologiji o silasku u podzemlje, dok je u književnosti to priča o Odiseju, zatim o Eneji i, naravno, možda najpoznatiji literarni primer silaska u podzemlje jeste kulturni silazak Dantea u pakao²⁵. Stoga, namera naratorke da celu sagu otpočne silaskom u podrum reflektuje nameru da iz najdubljih delova svoje duše iščita suštinu njihovog prijateljstva, ali i svog identiteta. Elena piše knjigu kao čin ljubavi, želeći da se vrati na početak, kako vremenski, tako i emotivno, da ogoli sve sumnje i izroni na čistinu, kako bi razdvojila njihove identitete: *Bilo je krajnje vreme da počnem iznova da postajem, ali ovoga puta*

²⁵ Kao poznate primere silaska u podzemlje mogli bismo navesti i silazak Gilgameša u istoimenom epu, zatim Ištar u mesopotamijskom mitu; Oziris u egipatskoj mitologiji; u japanskoj mitologiji najpoznatiji je Izanagi, u skandinavskim mitovima to je Odin, u hinduizmu car Judištira, a u hrišćanstvu to je, naravno, Hrist.

sebe radi, kao odrasla osoba, nevezano za nju [...] Moram naučiti da postojim i bez nje. To je bila srž svega (POO 359, 292).

Ovaj motiv *silaska* događa se još jednom u tetralogiji, ali u sasvim drugačijem kontekstu. Naime, u trećem tomu sage – *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju* – protagonistkinja, sada već sasvim politički osveščena žena, piše svoj feministički esej o muškarcima koji proizvode žene, priču o *čovjeku i čovečici*, te Elena još jednom odlazi na sam početak priče, ovoga puta početak priče o postanku ljudi, kako bi redefinisala ulogu koja je ženama dodeljena u jasno muškom svetu:

[...]dakle, žena u biblijskom kontekstu nije ništa odvojeno od čoveka, ona je sam čovek [...] Eva nije u stanju, ne zna kako da bude Eva bez Adama. Sve njeno dobro i sve njeno loše mere se po Adamu. Eva je Adam kao žena. Božansko stvaranje je tako uspešno izvedeno da ona sama ne zna šta je, nema jasne obrise, nema sopstveni jezik, niti duh niti razmišljanja, ona je ništa. (POO, 390)

Poput Virdžinije Vulf koja u eseju *Sopstvena soba* kritikuje nedostatak ženskog glasa u literaturi, tvrdeći da sve što je napisano o ženama napisali su muškarci, Elena pišući ovaj esej kaže: *činilo mi se da pronalazim ženske robote koje behu stvorili muškarci. Nisam nailazila ni na šta istinski naše, sve je ubrzo postajalo njihova tvorevina* (POO, 390).

Svaki tom *Napuljske tetralogije* počinje prologom koji funkcioniše kao narativni okvir. Saga je podeljena u „priče” (*storia*) i svaka se knjiga završi ili u najneizvesnijem momentu ili u najlepšem, stvarajući suspenziju i iščekivanje kod čitalaca. Godine kada počinje priča tetralogije koincidiraju sa godinama kada se završava roman *Istorija (La Storia)* Else Morante, što bi moglo ukazivati na nameru Ferante da referiše na književnicu koju često navodi kao svoj veliki literarni uzor. Takođe, nemoguće je oteti se utisku da naslovi tri dela sage – *Storia del nuovo cognome*, *Storia di chi fugge e di chi resta*, *Storia della bambina perduta* figuriraju kao omaž romanu *Istorija – La Storia*.

Narativni glas

Koristeći formu bildungsromana kako bi ispričala priču o klasnom uzdizanju i udaljavanju od rejona, protagonistkinja Elena gospodari narativnim glasom. Homonimija autorke, naratorke i protagonistkinje čine afirmativni kontinuum između realnosti i fikcije (Pinto 2020, 13). Čitaoci su „zavedeni” sugestivnim glasom naratorke Elene, koja ih saučesnički vodi kroz živote svih likova, dok istovremeno neosetno, ali smišljeno, ona navodi čitaoce na svoju stranu priče. Ontološki aparat koji sačinjava protagonistkinju zasniva se na prisvajanju Lilinog identiteta, mimezisu, stapanju i izvesnom vidu *smarginature* ta dva karaktera, te se njihovi identiteti čine isprepletani i

na pripovednom nivou. Polifona naracija dobija se udvajanjem narativnog glasa koje je izvedeno fokalizacijom Lilinih misli, koje su nam povremeno dostupne putem njenih dnevnika, pisama i ispovesti. Reverzibilna fokalizacija autorskog glasa ogleda se u borbi za prevlast, jer i oni događaji o kojima saznajemo iz Liline perspektive prolaze kroz Eleninu cenzuru. Zahvaljujući veštoj pripovedačkoj dinamici Elene Ferante čitaoci ne shvataju odmah da protagonistkinja Elena nije pouzdana pripovedačica, pa tek na kraju romana postaje evidentno da Elena prekraja tuđe perspektive i, neretko nesvesna svoje neobjektivnosti, predstavlja svoju vizuru kao objektivno stanje stvari. Premda Lilina perspektiva postoji, ipak je Elenina dominantna, što joj omogućava da se permanentno potvrđuje kao subjekat. Njihovo prijateljstvo reflektuje paradigmu subjekat–objekat tako što Elena konstantno Lili pripisuje osobine nestalnosti, promenljivosti, *frantumalje*, nejasnih bordura i na taj način ona u izvesnom smislu prelazi u sferu simboličkog poretka, te objektivizujući Lilu, gradi sopstveni identitet.

Pričajući priču o svom, ali i Lilinom životu i njihovom prijateljstvu, Elena otvoreno prikazuje stereotipni koncept žensko-ženskog rivalstva u prijateljstvu. Od najranijeg detinjstva rivalstvo prema Lili i želja da je nadmaši funkcionišu kao literarni katalizator za Eleninu goruću potragu za samoaktualizacijom. Stefaniya Lukamante čak sugerise da Elena polako apsorbuje Lilu, koja, uprkos svom evidentnom talentu, ne želi da napiše knjigu, poverivši tako Eleni priču o njihovom prijateljstvu (Lucamante 2018, 46). Ipak, Elena istovremeno neskriveno govori o tome kako je Lila njena nepresušna inspiracija i ubeđuje nas da ona nikada ne bi postala književnica da nije bilo Lile, čime upisuje ideju *affidamento* (*poverenje*) u poetiku njihovog prijateljstva, upućujući na komplementarnost pre nego na rivalstvo. Elena pripisuje Lili sve zasluge muze u svom životu i tvrdi da ju je ona oblikovala kao spisateljicu, ali sa druge strane ona vaja Lilin lik u knjizi o njihovom prijateljstvu. Sa stanovišta feminističke kritike značajno je to što je glas pripovedačice prepušten ženi, ali, za razliku od Lile koja nema pravo da govori, Elena reprodukuje muške obrasce i na razne načine ućutkuje Lilu. Zbog toga je zanimljivo kako žena koja je naratorica gradi odnos prema drugoj ženi koju ućutkuje koristeći iste obrasce koje koriste muškarci.

Ferante daje glas ženskoj imaginaciji fokusirajući se pre svega na njihove doživljaje i poimanje realnosti koja ih okružuje. Ono što je zanimljivo je da Ferante metanarativnom instancom udvojenog glasa protagonistkinja čitaocima daje prostora da objektivno sagledaju stvari. Čitaocima postaju jasne sve obmane i zavaravanja koja ima Elena, ali ona ih ne vidi, što upućuje na nameru autorke da poentira vizijom istine kao veoma nestalnog koncepta, koji je retko

jednoznačan i najčešće zahteva vremensku distancu kako bi sve greške i zablude postale očigledne. U svom pripovednom tonu obično je Elena ona koja posmatra Lilu i pomno analizira njene postupke, pa iako i Lila posmatra Elenu, te uvide dobijamo prilično retko, i naravno, kroz Eleninu cenzuru. Međutim, u *Priči o novom prezimenu*, opisana je jedna veoma zanimljiva i značajna scena kojom Ferante ukazuje na permanentno stanje dijalektičke tenzije između dve junakinje. Elena priča o događaju kada njih dve sede zajedno i gledaju slike sa Liline svadbe, i u tom jedinstvenom trenutku čitaoci su svedoci toga kako njih dve gledaju jedna drugu i komentarišu. Ovaj momenat njihove uzajamne percepcije važan je iz više razloga. Naime, Elenin pojam subjektiviteta očigledan je dok poredi sebe na slici pored Antonija sa onom gde je uslikana pored Nina: *Snimljena sam u dva navrata. Prvi put u crkvenom dvorištu, uz Antonija: delovala sam nezgrapno, nervozno, na licu su mi upadljivo štrčale naočare; drugi put za stolom, s Ninom, kako s nonšalantnom elegancijom pomeram šake i ruke, nameštam pramen kose, igram se narukvicom moje majke. Delovala sam prefinjeno i lepo*. Sa ovom njenom konstatacijom očigledno se slaže i Lila koja na to izjavi: *Vidi kako si lepo ispala* (PNO, 58–59). Slojevitost i elegancija u narativnom stilu Elene Ferante, kako kritičarka Natali Bakopolus (Natalie Bakopoulos) primećuje, posebno se ističu jer ovim narativnim postupkom Ferante vešto navodi čitaoce da ne dovode u pitanje Eleninu objektivnost, iako je sasvim jasno da je njena pripovedna pouzdanost obojena nizom emocija, od ljubomore i zavisti prema Lili, do njenog preterano kritičnog stava prema sebi. Time što Elena gledajući slike zaključuje: *Ta scena mi se učini dokumentovanim dokazom onoga što sam već naslutila kada sam je proživela u realnosti* (PNP, 59), govori nam da iako možda preispitujemo njene instinkte, interpretacije, doživljaje priče, i premda smo možda u iskušenju da joj ne verujemo sasvim, ona „ima dokaz” da su njena imaginacija i realnost usaglašeni, jer se i Lila slaže sa njom (Bakopoulos 2016, 5).

Udvajanje narativnog glasa Ferante vešto postiže fokalizacijom Lilinih misli, što protagonistkinji daje uvid u one segmente Lilinog života kojma sama nije mogla svedočiti, a koji su od ključnog značaja za percepciju, kako Lilinog ponašanja, tako i njenih razmišljanja. Prvi put se to dešava kada Lila sama da Eleni svoje dnevnik u kojima opisuje početak svog bračnog života, kao i njegov sumorni tok: *U proleće 1966. godine Lila mi je, vidno uznemirena, poverila na čuvanje metalnu kutiju u kojoj se nalazilo osam svezaka. Rekla je da više ne može da ih drži u kući, plašila se da će ih muž pročitati* (PNP, 13). Rasplet događaja nakon što joj Lila daje svoje sveske – dnevnik pokazuje koliko se Elena boji Lilinog pisanog glasa. Pored toga što joj obeća

da ih nikada neće pročitati, ona to ipak čini, a onda ih nakon čitanja i baca u reku. Tim postupkom Elena grubo ućutkuje Lilu, međutim, neki kritičari primećuju da u tom postupku, osim prkosa i želje za dominacijom, ima mnogo simbolike, jer je reka u koju Elena baca sveske Arno. Naime, intertekstualnost tog postupka je italijanskim čitaocima evidentna i upućuje na Alesandra Manconija (Alessandro Manzoni), jednog od najvećih italijanskih romantičarskih pisaca, koji je, u nastojanju da iz svog pisanja izbacii tragove milanskog dijalekta i približi se toskanskom, „opravo svoju odeću u Arnu”, to jest, preveo svoje delo *Verenici* na toskanski dijalekt (Romero 2019, 281). Ovim agresivnim, prvo kršenjem obećanja koje se tiče čitanja dnevnika, a onda i postupkom bacanja svezaka, Ferante ukazuje na to da, iako smo dobili i drugo viđenje događaja, oni su ipak „oprani” Eleninim prepričavanjem. U narednom tomu, kada su životi protagonistkinja potpuno odvojeni već godinama, Elena saznaje o detaljima Lilinog života tehnikom koja joj dozvoljava ogoljeni uvid u pojedinosti Lilinog života tokom 1967. i 1968. godine. Lila joj sama priča do najsitnijih detalja događaje i okolnosti koje su dovele do njenog fizičkog i emotivnog sloma: *ostadoh tu čitavu noć, slušajući njenu priču [...] Bila sam dobra publika, pustila sam je da govori* (POO, 102, 172), dok je u poslednjem tomu sage Elenina kćerka Ima ta koja svedoči o Lilinoj strasti prema Napulju sredinom devedesetih godina. Oscilatorni narativni ritam u smenjivanju perspektiva sa jedne na drugu protagonistkinju stvara iluziju talasa čime Ferante pravi efekat klatna, objašnjavajući da: *Kada postane nemoguće održati korak sa Lilom, onaj ko čita se hvata za Lenù. Ali ako Lenù skrene s puta, čitalac se oslanja na Lilu* (FR, 300–301). Ipak, postoji jedna poznata italijanska izreka koja glasi: *Tradurre è tradire (prevesti je izdati)*, koja bi se mogla dovesti u vezu sa idejom da sve što čujemo kao Lilinu priču zapravo prolazi kroz Elenin filter i cenzuru, jer ona donekle prevodi sve što Lila kaže i oseća (Segnini 2017, 113).

Modernistički narativ u prvom licu zatvara Lilin pripovedni potencijal i ona na kraju sage nestaje. Lilin nestanak predstavlja izvestan trijumf nad Elenom, posebno ako uzmemo u obzir činjenicu da joj ona na kraju šalje njihove davno izgubljene lutke, ali je upravo Lilin nestanak i bes koji se u Eleni zbog toga rađa ono što inspiriše Elenu da napiše bildunsroman o sebi, ali i o njoj, čime joj oduzima i pravo da izbriše tragove o sebi tako što njen lik ovekoveči u priči o njihovom prijateljstvu. Lila je od starta bila tu da sudi Eleni, zbog ocena, knjiga i tekstova, životnih izbora, a ona joj se sad sveti pišući knjigu o njoj i dajući na taj način sebi oduška.

Genijalne prijateljice

U konceptu koji Ejdrrien Rič naziva *lokaciona politika (a politics of location)* navodi se da promišljanje o identitetu ne počinje od transcendentalnog, već naprotiv, od lociranja materijalnog aspekta sopstva, to jest od tela kao primarnog elementa koji spaja pojedinačno i opšte (Rich 1984, 213). Analogno tome, u italijanskoj feminističkoj filozofiji nailazimo na izraz *partire da sé (poći od sebe)* (Pinto, Milkova, Cavarero 2020, 246), koji iznosi italijanska filozofkinja Luiza Muraro kako bi analizirala koncepte *javno i političko*. Nailazimo, takođe, na pojam *affidamento (poverenje)*, to jest ideju oslanjanja na neku žensku osobu kroz formiranje sestrinskog odnosa poverenja u cilju izgrađivanja čvrstih granica sopstvenog identiteta. Ovu teorijsku liniju Ferante jasno prisvaja i smatra je esencijalnom u odnosu među ženama, razrađujući je kroz Elenin i Lilin odnos. Njihov je odnos izazovan za feminističko čitanje, jer one nisu samo u kontrastu, već njihov odnos predstavlja jedan palimpsistični entitet u kompleksnom sistemu mreža ženskih odnosa i njihovih napetosti unutar patrijarhalnog sistema.

Permanentnom oscilacijom dve tačke viđenja, dobijamo uvid u Eleninu priču o svojoj prijateljici Lili, dok u isto vreme Lila priča o njoj, te na taj način one prave biografske narative jedna od drugoj, tvoreći ono što Adriana Kavarero naziva *relacioni subjektivitet* (Pinto, Milkova, Cavarero 2020, 239). Ako govorimo o feminističkom sagledavanju relacija među likovima, izrazito je bitno to što junakinja pronalazi sebe u odnosu na drugu ženu – Lilu, a ne u odnosu na muškarca – Nina. Protagonistkinje nemaju čvrste granice identiteta i jasno je da su i Lilin i Elenin identitet fluidni, ali je razlika u tome što Elena konstantno nastoji da izgradi svoj identitet, da ga oiviči, da mu da oblik i čvrste konture, da jasno postavi granice, dok Lila teži da se utopi, ispari, da „razlista svoje granice”. Njihov odnos generisan je *smarginaturom*, gubljenjem granica, čega su nekada svesne: *Osećala sam potrebu [...] da joj kažem: vidiš kako smo bile bliske, jedna u dve, dve u jedno [...] ona i ja, neprekidno oblikovane, izmenjene, i potom preoblikovane* (PNP 464, 465), a što im nekada smeta da uspostave granice sopstvenog subjektiviteta: *Smatrala sam da smo jedno, čim bih pokušala da se od nje razdvojim, osećala sam se osakaćeno* (POO, 292) [...] *više nisam u stanju da napravim razliku između onoga što je njeno i onoga što je moje* (PID 481). Čitajući romane koji sačinjavaju *Napuljsku tetralogiju*, čitaocima je jasno da protagonistkinje reflektuju jedna na drugu svetlo, ali i senku, pa u permanentnom smenjivanju intenzivnih emocija zavisti i divljenja, Ferante prikazuje kako je žensko prijateljstvo krhko i snažno u isto vreme. One konstantno pokušavaju jedna drugoj nešto da ukradu, istovremeno gradeći nešto. Njihova ljubav,

ali i ljubav generalno govoreći, neretko je prikazana kao krađa identiteta: Nino prisvaja Liline i Elenine ideje, ali se i Elena konstantno oseća kao kradljivica Lilinih uvida za koje smatra da nikada ne bi mogla sama da ima. Tu je primetno da je Ferante bliska poststrukturalističkom feminizmu, jer uspostavlja vezu između identiteta, tela i pisanja. Elena stoga na samom kraju četvrtog toma kaže: *pišem kako bih joj pružila čvrst oblik, kako bih je potukla i umirila, i na taj način umirila i sebe samu* (PID, 478). Lila je, u životu, doslovno izbrisala svoje granice postojanja, prešla u sferu efemernog, nestavši na kraju romana bez traga, brišući svoje granice, *razmećući se sopstvenim brisanjem* (PID, 478). *Smarginatura* kao njen najveći strah bi ovim potezom mogao biti okarakterisan kao finalni čin samoostvarenja. Međutim, Elena joj ipak ne dozvoljava da pobjedi i nestane, pa pišući roman o njihovom prijateljstvu, ona uspeva ono što nikome nije pošlo za rukom – da je ukroti dajući joj večnu formu u okviru granica i na taj način „učini da traje” (PID, 474).

Ako je genij, kako tvrde mnogi filozofi, ono što razdvaja čoveka od životinje, isto tako vekovima figurira kao koncept koji razdvaja muškarca i ženu, jer je žena tradicionalno shvatana kao biće bez kreativnog impulsa. Naslov prvog toma *Napuljske tetralogije Moja genijalna prijateljica* implicira žensku genijalnost, što predstavlja otvoreno suprotstavljanje patrijarhalnoj matrici, pa je genijalnost, uprkos tradicionalnom shvatanju, pripisana ženskom principu. Elena, dakle, Lili pripisuje „muški princip” genijalnosti – *genijalnost koju Lila beše ispoljila kao devojčica* (PID, 470), dok u svoju kreativnost pak, konstantno sumnja. Važno je istaći da u originalnom naslovu knjige nema prisvojne zamenice *moja*, već naslov glasi samo *L'amica geniale – Genijalna prijateljica*. Uzevši u obzir činjenicu da u čitavom prvom tomu sve što znamo dobijamo iz perspektive jedne protagonistkinje – Elene, sasvim je razumljivo da imamo utisak da je genijalna prijateljica o kojoj je reč Lila, međutim, upravo je Lila prva koja nazove svoju prijateljicu genijalnom. Na samom kraju prvog toma, u veoma dirljivom trenutku kada se Lila sprema da odene venčanicu, Elena, opet pod utiskom da je Lilin život živopisniji od njenog, saopštava joj da ne želi da nastavi školovanje posle maturiranja, na šta joj Lila replicira: „*Ne, nikada nemoj da završiš; ja ću ti dati pare, moraš da učiš uvek*” [...] „*Hvala, ali u nekom času škole se završavaju.*” „*Ne za tebe; ti si moja genijalna prijateljica, moraš da postaneš bolja od svih, i muškaraca i žena*” (MGP, 312). Ova replika upućuje na ideju ženskog savezništva, krilaticu italijanskog feminizma – *affidamento*, dok istovremeno eksplicira jasni stav Ferante o tome koliko je važno da se spisateljice, ali i žene generalno, vrednuju istim parametrima kao i muškarci, uprkos činjenici da im je startna pozicija sasvim izvesno teža i trnovitija. Dakle, na kraju prvog toma

Ferante izneverava horizont očekivanja postavljajući epistemološku nedoumicu, takoreći misteriju koja provejava kroz sve romane *Napuljske tetralogije* – Ko je čija genijalna prijateljica? Ova dilema zapravo predstavlja predskazanje koje će se ogledati u narednim delovima tetralogije, kada uvid u Liline misli dobijemo metanarativnom instancom udvojenog glasa i počnemo kao čitaoci da se pitamo čija je književna imaginacija superiorna. Na kraju četvrtog toma, u izvesnoj meri pokazujući pomirljivu zrelost, Elena priznaje da nije samo Lila za nju bila nedostižni ideal genijalnosti, već da se i Lila ceo svoj život merila prema njoj: *Bila sam ono što je i sama Lila često ponavljala, čas u šali, čas sasvim ozbiljno: Elena Greko, genijalna prijateljica Rafaele Čerulo* (PID, 471).

Prijateljstvo dve protagonistkinje je dominantno mesto ljubavi u romanu i pomaže nam da razumemo vreme kroz *Napuljsku tetralogiju*. Ferante u *Frantumalji* objašnjava odnos dveju junakinja na sledeći način: *najintenzivniji odnos, najdugovečniji, najsrećniji i najrazorniji upravo [je] onaj između Lile i Elene. Taj odnos traje dok se odnosi s muškarcima rađaju, razvijaju i propadaju* (FR, 260). Pričajući priču o dvema protagonistkinjama, Ferante ne želi da ih predstavi kao odvojene subjekte, već je interesuje taj amalgam njihovih sudbina, karaktera, odluka. Njihovo prijateljstvo je fuzija mnoštva elemenata u datim okolnostima, koje mogu biti ograničavajuće za jednu, ili pak emancipatorne za drugu protagonistkinju. Elena i Lila, čije je pravo ime zapravo Rafaela, rođene su u malom razmaku, čak su i njihovi nadimci slični – Lenù i Lila. Elena navodi na samom početku prvog toma kako su je *svi oduvek zvali Lina*, ali kako je *samo ona zove isključivo Lila: Više od šezdeset godina ona je za mene Lila* (MGP, 16). Na ovaj način se Elena distancira od drugih, dajući na izvestan način sebi na značaju time što ističe moć onoga ko imenuje, odbijajući da Lilu zove bilo kako drugačije od onog imena koje joj je sama nadenula. Njihov odnos je izuzetno kompleksan i daleko od bezuslovne ljubavi, ali se ne sme smetnuti sa uma da je Lila jedini lik sa kojim Elena ima duboku, višedecenijsku vezu. Istovremeno, to je priča o emancipaciji i zbližavanju dveju devojčica kako bi preživele nasilje, kolektivno društveno, ali i ono u okvirima porodice. Žensko prijateljstvo, kako kaže Virdzinija Vulf u *Sopstvenoj sobi*, uvek je bilo marginalizovano u literaturi i ne samo što nije bilo opisivano već i onda kada jeste, uvek su žene bile u relacionom odnosu sa muškarcima, a ne sa drugom ženom (Vulf 1983, 37). Ferante smišljeno subvertira literarnu paradigmu prijateljstva uz objašnjenje da *Muško prijateljstvo ima dugu književnu tradiciju i veoma razrađen kodeks ponašanja. Nasuprot njemu, žensko prijateljstvo ima samo rudimentarnu mapu koja je tek nedavno počela da dobija jasnije obrise* (FR, 375). Upravo

zato, u fokusu *Napuljske tetralogije* je prikaz složenog ženskog prijateljstva u kojem ljubav, odanost, poverenje, ali i zavist, ljubomora i rivalstvo nisu jednoznačni, već tvore kompleksan sistem isprepletanih emocija koje oblikuju jedno dugogodišnje prijateljstvo.

Žensko-ženski odnosi se kroz literaturu najčešće javljaju kroz vertikalni odnos majke i kćerke, dok horizontalne veze, poput ženskog prijateljstva, nisu zastupljene, jer je žensko prijateljstvo, smatra Laura Benedetti, koncept koji je često zanemaren u literarnoj tradiciji, i to ne samo u italijanskoj književnosti (Benedetti 2012, 172). Ova kritičarka smatra da Ferante pravi otklon od ove matrice stavljajući po strani odnos kćerke i majke kao *apsolutne vladarke scene (dominatrice assoluta della scena)*, time što u fokus stavlja odnos dve žene, ali ovog puta dve prijateljice (Benedetti 2012, 173). Džulijet Mišel (Juliet Mitchel), uvažena psihoanalitičarka i feministkinja, baveći se psihologijom incesta, kaže da se vertikalni obrasci roditelj–dete nužno prenose i na druge horizontalne relacije. U žensko-ženskim odnosima može doći do potrebe kako za identifikacijom, tako i za diferencijacijom, uz snažan nagon za uništenjem ovog drugog zarad samoodržanja, gde taj horizontalni pakt sublimira čitav spektar vertikalnih relacija i ambivalentnih emocija.

Odnos protagonistkinja izgrađen je od zavisti i uzajamnog prepoznavanja, takmičenja i mržnje, ali ljubavi i solidarnosti. Zavist i rivalstvo manifestuju se kao snažan eho vremena u kome žene nisu imale slobodu da imaju otvorena prijateljstva sa prostorom za intimne uvide. U njihovom odnosu mogu se uočiti mnoge karakteristike feljtonske ljubavne priče i rivalstva između dve žene, koje Ferante tendenciozno koristi opisujući Elenu kao svetlu i pomalo krupnu, dok je Lila veoma tanka i tamnokosa: *ja plava, ona smeđe kose, ja smirena, ona nervozna, ja prijatna ona zajedljiva, samo nas dve, različite a nekako složne* (PID, 154).

Ipak, protagonistkinje se ne uklapaju u fiksiranu dihotomiju anđeoske i zle žene, jer im autorka obema pripisuje i dobre i loše, kako osobine, tako i postupke u različitim trenucima u životu. Prkoseći tradicionalnim, patrijarhalnim i moralnim strukturama koje im je kultura u kojoj žive nametnula, obe su spremne da urade šta god je potrebno u „sebičnom” nastojanju da svoj život učine boljim. Lilina permanentna pobuna protiv sistema, uz sve nedaće koje je sustižu, deluje prodorno i neustrašivo, dok se Elenin životni put neretko percipira kao stihijska konformistička mimikrija, pa je čak u drugom tomu sage Lila naziva *papagajem nad papagajima* (PNP, 163), *lutka iz rejona koja glumata kako bi je primili u kuće onog tamo sveta* (PNP, 164). Međutim, iako se Lila na početku čini kao svemoguća lik, osoba koja odudara od tipične devojčice i žene u rejonu

svojom androginom pojavom, muškobanjastim ponašanjem, visprenošću koja se retko pripisivala devojkicama i svojim buntovničkim ponašanjem u nastojanju da se ne pokori poretku koji u rejonu vlada, zapravo je Elena ta koja uspeva da, disciplinovano prihvativši vladajuća pravila, poruši ulogu koja joj je rođenjem gotovo zagantovana – da bude poput svoje, ali i drugih majki iz reiona, neobrazovana, potčinjena, nezadovoljna, poražena. Naime, naizgled poslušno prihvatajući svoje mesto u društvenom sistemu, ona grabi ka svom cilju i daje sve od sebe da obrazovanjem poruši prvu prepreku u nastojanju da se od reiona odvoji. Klasna mobilnost, kao njen primarni cilj, činjenicom da je završila fakultet biva joj zagantovana, a mesto u elitnom društvu uglađenih i obrazovanih ljudi biva joj obezbeđeno udajom za čoveka iz buržoaske intelektualne porodice. Premda čitalac od Lile očekuje velike promene, zapravo je Elena ona čija pobuna protiv patrijarhalnog poretka nesumnjivo ruši i društvene i seksualne predrasude, jer se ne osvrće na konzervativna pravila kada napusti muža i ode da živi sa oženjenim čovekom, rađa dete u vanbračnoj zajednici, a onda i samostalno odgaja svoje kćerke ne hajući za ideju tradicionalnog pristupa porodici i majčinstvu.

Odnos protagonistkinja konstantno oscilira između zavisti i divljenja, a zavist se ispostavlja kao pokretački motiv kod obe. Koliko god Lila zavidela Eleni i ma koliko joj otvoreno to pokazivala i govorila, Elena je bez obzira na to veoma nesigurna i neispunjena. Ona oseća konstantan pritisak kroz osnovnu školu, gimnaziju i fakultet da zaostaje za Lilinom prirodnom inteligencijom i da će je Lila ipak u svemu nadmašiti, jer je uvek delovala *da je u svemu dalje dogurala od mene, kao da ide u neku tajnu školu* (MGP, 157). Čitaocima je jasno da je primarna emocija koju Elena gaji prema Lili opčinjenost svime što ona radi i jeste, jer bez obzira na to šta se njoj u životu dešava, Lilin život uvek deluje živopisnije: *Njen život je bio u stalnom pokretu, moj je bio mrtvo more* (POO, 259). Sa Eleninog stanovišta kao sasvim stamene, promišljene, racionalne osobe koja ima jasno zacrtan put, Lilina impulsivnost, plahovitost i nepromišljenost po cenu velikih rizika veoma često su opčinjavajući, pa je Elena gotovo divinizuje. Elena odmalena shvata da život žene predstavlja prihvatanje i prilagođavanje, ali uporno svedoči tome da Lila takav poredak odbija i najčešće na sopstvenu štetu takva mizogina društvena pravila ne prihvata, pa joj se upravo zbog toga i divi. Međutim, kada sagledamo objektivno stanje stvari, one zauzimaju potpuno drugačije uloge od onih koje im Elena prvobitno pripisuje: Elena se školuje i živi slobodno, a Lila se udaje mlada i zauzima tradicionalnu poziciju žene iz reiona. Njihov odnos jedna kritičarka opisuje kao emotivni *chiaroscuro* (tamno-svetlo) (Shulevitz, 2015), jer Elena

konstantno veruje da njen uspeh stvoren na račun Lilinog kraha, a najčešće se i Lila oseća tako, pa ova oscilacija svetla i mraka daje dubinu njihovom odnosu. Ferante tako njihov odnos objašnjava na sledeći način: *Jača, bogatija ličnost pokriva onu slabiju, u životu i možda još više u romanima. Ali u Eleninom i Lilinom odnosu događa se to da Elena, koja je potčinjena, baš iz potčinjenosti crpi neku vrstu genijalnosti koja dezorijentiše, opčinjava Lilu* (FR, 251). Učenje kao Elenin instrument za emancipaciju gubi motivaciju onda kada se ne poredi sa Lilom i na tome često insistira: *nisam učila toliko radi škole, koliko radi nje [...] Otkad je Lila prestla da me podstiče – da u učenju i čitanju ide ispred mene – škola [...] je prestajala da bude neka vrsta pustolovine* (MGP, 108, 184). Upravo zato, postavlja se pitanje da li je zavist, ali i ljubav koju Elena nesumnjivo oseća prema Lili regresivni faktor u njenom napretku ili pak moćna motivišuća snaga: *Beše po običaju uzela na sebe zadatak da mi probode srce iglom, ne kako bi ga zaustavila već kako bi ga naterala da zakuca brže* (PID, 88).

Ferante od Elene pravi nepouzdanu pripovedačicu, dok se, s obzirom na činjenicu da je Elenina perspektiva daleko zastupljenija, Lila uvek čini kao enigmatični, flambojantni lik izmišljenog prijatelja. U svakoj situaciji u kojoj se nađe, ona uzima ono što smatra da joj pripada, otima, uči sama da piše, tuče se sa dečacima, radi sve na način koji ne priliči ženama (tog vremena). Pripovedačica joj pripisuje gotovo nadljudsku snagu, dok čitaoci nisu sigurni je li to samo njena vizija ili je to objektivno tako. Elena je u jednom trenutku čak poredi sa vešticom i pita se ima li ona demonske sposobnosti i da li je u stanju da ubije sopstveno dete u materici, kao što neki u rejonu tvrde: *Lila u stomaku ima neku strašnu moć, da je sposobna za vradžbine s vatrom, da ubija stvorenja u svom stomaku* (POO, 243). S druge strane, Elena Llinu pojavu, opisuje kao magnetno privlačnu: *dobro sam znala kako je ona u stanju, ukoliko to poželi, da u potpunosti skrene muški pogled na sebe* (PID, 333). Lila poseduje neverovatnu sposobnost da privuče, zavede i destabilizuje osobu sa kojom uspostavlja neku vrstu veze, čak do granica destrukcije: *Činilo se da u sebi čuva neki tajni smisao, koji je u stanju da obesmisli sve ostalo* (PID, 466). Kada se odmaknemo od Elenine perspektive, što nam je kao čitaocima izuzetno teško, jer je njena perspektiva tako prijemčiva zbog toga što je gotovo surovo iskrena prema sebi, pa kao čitaoci nemamo potrebu da sumnjamo u ono što kaže, Lila se zapravo ispostavlja daleko od idealne. Elena možda nije tako briljantna kao Lila, ali je spremna da rizikuje i da se odvaži da proba, dok svedočimo mnogim situacijama u kojima Lila ne pokazuje takvu hrabrost, bez obzira na svoju neustrašivost. Lila je veoma impulsivna i dozvoljava da bes često upravlja njenim ponašanjem, pa

se bes ispostavlja kao njena primarna pokretačka dinamika. Naime, Lila je od samog početka sage opisana kao nepatvorena destrukcija: cela saga počinje Eleninom reakcijom na Lilino temeljno samouništenje. Ta njena destrukcija ogleda se zapravo u besu i automizoginiji koju patrijarhat nameće slobodoumnim ženama. U svetu ili vremenu koje ne prepoznaje mogućnost ženske emancipacije, ideja samosvesti ispostavlja se krajnje destruktivnom. Iako je posedovala potencijal neutažive vere u ravnopravnost, sistem je kroti, ne dozvoljavajući joj da napreduje, dok istovremeno guši njen bunt, što se kod nje transformiše u autodestrukciju. U jednom trenutku Lila čak kaže: *Ukoliko bih mogla sebe da izbrišem, baš sad dok razgovaramo, rado bih to učinila* (PID, 465). Ipak, dirljivo je to što se ona se ne miri sa svojom pozicijom, pa je upravo društvo koje demantuje njenu veru u ravnopravnost uvodi u stanje besa. Bes je potom uvodi u proces razvodnjavanja granica sopstva, u stanje *razlistavanja* (*smarginatura*). Nedostatak granica čest je u svim aspektima njenog života, a tipičan je poremećaj za ljude koji su pretrpeli traume, zlostavljanje i nefunkcionalne odnose. *Smarginatura* kod Lile se ogleda i u životnim ulogama koje se smenjuju. Elena nam predstavlja Lilu koja ne samo da klizi iz jedne životne uloge u drugu već u svakoj zauzima impozantnu poziciju da gotovo izaziva zavist. Ovaj koncept susreće se još u starogrčkoj književnosti, gde se rečju *polytropon* označava onaj koji ima mnogo lica: *Lila obučarka, Lila koja je oponašala kao Džeki Kenedi, Lila umetnica i dekoraterka, Lila fabrička radnica, Lila programerka, Lila uvek zatvorena na istom mestu, a nekako uvek izvan njega* (PID, 483). Ipak, iako joj Elena pripisuje gotovo nadljudske moći, Elena se ipak ispostavlja jačom ličnošću od Lile; ona je plašljiva, ali vidi realno svet dok je Lila neustrašiva, ali i nerealna. Međutim, Elena nikada ne dozvoli sebi da se slomi, imuna je na *frantumalju* i *razlistavanje*. Možda je to način na koji naratorica, svesno ili nesvesno, podiže i sebi vrednost, jer to što predstavlja svoju protivnicu toliko moćnom, mističnom i maltene nepobedivom, njen trijumf nad Lilom ili poraz od nje čini kolosalnijim. Činjenica da Ferante u *Prologu* citira Geteovog *Fausta* jasan je znak da Elena Lili dodeljuje demonski karakter „zlobnog zadevača”, dok je istovremeno stavlja u poziciju objekta pripovedanja. Međutim, zanimljivo je primetiti da time što Lili daje ulogu đavola, Ferante Eleni implicitno dodeljuje ulogu boga.

Jedna od interpretacija kompleksnog odnosa Elene i Lile zasniva se na pokušaju da se njihova relacija čita u psihoanalitičkom ključu kroz odnos majke i kćerke (Maksimowicz 2016, 209). Simbolični odnos majke i kćerke predstavljen je kroz čitav spektar osećanja: pruža zadovoljstvo, motiviše, omogućava napredak, ali je istovremeno i destruktivan, parazitski i

zastrašujuć. Izvor dinamike odnosa dveju prijateljica ogleda se u njihovoj kontinuiranoj ambivalentnoj potrebi za autonomijom i individualnošću. Poput prave majke i kćerke, Lila i Elena često imaju potrebu za distancom kako bi razdvojile svoje identitete, jer konstantno nadgledaju jedna drugu i osećaju se povređeno, čak i paranoično kada jedna od njih dve izađe iz okvira svog utvrđenog identiteta. Kritičarka Kristina Maksimovic (Christine Maksimowicz) smatra da borba između zavisnosti i autonomije između Elene i Lile potiče iz majčine nesposobnosti da prepozna i prizna kćerkin subjektivitet (Maksimowicz 2016, 212). Transponovanje odnosa majke i kćerke ogleda se u ambivalentnim osećanjima koje protagonistkinje imaju jedna prema drugoj, što čitaocima postaje jasno već na samom početku prvog toma, kada nakon završenih pet razreda obaveznog obrazovanja, Elenini roditelji odlučuju da ona nastavi školovanje, dok, uz sav Lilin trud i insistiranje da i njoj dozvole isto, njen otac to kategorički odbije. Naime, Lila odlučuje da njih dve odu na izlet, koji Elena veoma živo opisuje prikazujući njihove emocije zajedništva i uzbuđenja, osećaja transgresije do tada jedinog poznatog sveta odlaskom u Napulj, ali i straha nakon što ih zahvati nevreme, i Lilinog insistiranja da se vrate. Nakon što se vrate prestrašene i pokisle, obe bivaju kažnjene batinama, ali ono što je osobito važno za postavljanje emotivne dinamike njihovog odnosa su Elenina promišljanja o tom događaju kroz analizu Liline reakcije:

„Samo su te istukli?“

„A šta je trebalo da urade?“

„I dalje te šalju da učiš latinski?“ Pogledah je zbunjeno. Da li je moguće? Odvukla me je sa sobom nadajući se da me roditelji, za kaznu neće poslati u više razrede? Ili me je povelala nazad na brzinu da bi me spasla takve kazne? Ili – pitam se danas – je u različitim trenucima želela obe stvari? (MGP, 75–76)

Ova dramatična epizoda na ingeniozan način pokazuje Lilina osećanja istovremene ljubomore i straha da će je drugarica nadmašiti i biti bolja od nje, ali i želje da njena prijateljica nastavi školovanje, te da makar jedna od njih dve ima šansu za bolju budućnost.

Elena i Lila ne žele da žive životom ukalupljenim po modelu svojih majki i obe su toga svesne, ali ono što ne priznaju jeste da obe žele da modeluju sebe prema idealu koje su pripisale jedna drugoj. Elena se, dakle, ne poredi samo sa majkom i svoj uspeh ne meri samo u odnosu na nju, već i u odnosu na Lilu: *nisam učila toliko radi škole, koliko radi nje* (MGP, 108). Naratorica to često ilustruje dajući nam uvid u svoja osećanja: *Ono što bih mogla da postanem van Liline senke nije imalo nikakvog značaja* (PNP, 25). S druge strane Lila, kao i Elenina majka, u njenim uspesima traži sopstveno priznanje; majka je podržava, ali i zamera zbog šanse koju je dobila da se školuje, kao što to čini i Lila: *težila je da mi, ako ničim drugim onda makar tonom, nagovesti*

da me smatra svojim dužnikom, kao da poručuje: sve što jesi i što ćeš postati zavisi od mene, od moje spremnosti da se žrtvujem da bi ti postala neko i nešto (PID, 294). Premda to naratorka retko priznaje, evidentno je da i Lila Elenu idealizuje ceo njihov život: od mene je očekivala više, verovala je da imam odgovore na sve, ljutila se jer je verovala da sam izor znanja (PID, 317). U jednom retkom trenutku ranjivosti, Lila otkriva da svoju vrednost meri isključivo relaciono, u odnosu na Elenu, i da, iako joj zavidi, Elenin uspeh percipira donekle kao kompenzaciju za svoj sumorni život: [...] „od tebe očekujem sve najbolje, znam vrlo dobro da možeš bolje od ovoga, želim da budeš bolja, jer šta sam ja ako ti nisi dobra?“ (POO, 281). U drugom tomu vidimo da Lila očekuje od Elene da živi životom koji njoj nije bio omogućen, ali, kada Elena iskorači iz okvira koji Lila može da pojmi, Lila joj prezrivo zamera, isto kao što to čini i njena majka. Lila se, poput Elenine majke, oseća inferiorno u odnosu na Elenu, uzevši u obzir činjenicu da nije nastavila školovanje, da se rano udala i da je njen život osuđen na sumornu monotonu sudbinu žene koju je porazio rejon, siromaštvo, patrijarhat. Elena je toga svesna i često se zbog toga oseća loše: *Morio me je snažan osećaj krivice: ovo je život kakav je i mene mogao da zadesi, za to što do toga nije došlo zaslužna je i ona* (POO, 172). Ferante jasno stavlja do znanja koliko Elenu boli ozlojeđeno prebacivanje koje Lila neretko čini:

Svetsko udruženje za mir, imamo tehničke mogućnosti, glad, rat. [...] A nas hoćete da ostavite u našim govornima da sami lupamo glavom, dok vi tamo kreštite: glad, rat, radnička klasa, mir? [...] Bila je do te mere zlobna[...] da ja zanemeh i osetih kako njen otrov pretvara ono što je meni delovalo kao bitan trenutak u mom životu u nešto neiskreno, zbog čega sam delovala smešno. (PNP, 164)

Premda je čitaocima jasno da je takvo Lilino ponašanje posledica pre svega ljubomore i dubokog nezadovoljstva svojim životom, Elena toga postaje svesna tek uvidom u Liline dnevnik: *Koliko joj je to veće teško palo saznala sam tek kasnije iz njenih svezaka [...] osetila se kao da nema glasa, kao da joj nedostaje prefinjenosti i držanje, pa i lepote [...] Te večeri joj je prvi put postalo jasno da će njen život zauvek biti Stefano, delikatesne radnje [...] mizerni rat sa Solarama* (PNP, 162). Elena postaje još nesigurnija u sebe, a tek mnogo godina kasnije shvata da je takvo Lilino ponašanje prema njoj bilo izazvano parališućim osećanjem bezvrednosti i zavisti: *Nije mi ni u jednom trenutku palo na pamet, kao što se ranije događalo, da je osetila potrebu da me ponizi kako bi lakše podnela sopstveno poniženje* (PNP, 165). Ferante na taj način vispreno angažuje čitaoce, jer je objektivno sasvim jasno zašto se Lila ponaša tako zlobno prema Eleni, ali Elenino pozicioniranje sebe u podređeni položaj u odnosu na prijateljicu izaziva kod čitalaca želju da se

Elena probudi, suprotstavi, da zauzme poziciju koja joj pripada. Autorka vrlo strpljivo gradi takvu narativnu tenziju i pravi preokret tek na samom kraju drugog toma tetralogije.

Dinamika između njih dve je paralela dinamike između tradicionalnog i subverzivnog i ogleda se u permanentnom takmičenju između žena, koje društvo nameće. One su kompetitivne, međutim, ne samo akademski, ispostavlja se tokom sage, već i za pažnju muškarca, pa, umesto da se zajedničkim prijateljskim snagama suprotstave svim društvenim nepravdama, one jedna drugoj nameću još nepravde. U drugom tomu sage – *Priča o novom prezimenu*, Lila, sasvim sigurno motivisana zavišću prema svojoj prijateljici, premda zna da je Elena odmalena zaljubljena u Nina, otvoreno zauzima poziciju rivalke i upušta se u aferu sa njim. Elena strahovito pati i oseća se izdanom, ali ne ispoljava znake besa prema Lili, već prema sebi: iako zaljubljena u Nina, ona spava sa njegovim ocem, dvoličnim ženskarošem koji koristi ranjivost mlade devojkice da zadovolji svoj predatorski nagon i ta seksualna inicijacija nastaje kao revolt i reakcija na Lilinu aferu sa Ninom. Iako u samom činu nije uživala, Elena tvrdi da je taj njen postupak nešto zbog čega ni mnogo godina kasnije nimalo ne žali. Za Elenu je važna emancipatorna i emotivna spoznaja činjenica da svoj prvi seksualni odnos ne smatra gubitkom nevinosti, već činom u koji svesno stupa i o njemu odlučuje samostalno, pa makar i na svoju štetu. Emotivna angažovanost čitalaca u ovom trenutku je na vrhuncu i gotovo da nagoni na prezir prema Lili. Ferante nama kao čitaocima ostvaruje skrivenu fantaziju i Lila biva ostavljena, prezrena i izopštena iz rejona kao preljubnica. Ovde se, međutim Elenina „pobeda” ne završava. Nakon afere sa Ninom, Lila je trudna, ali se kasnije ipak ispostavi da dete nije njogovo. S druge strane, iz Eleninog prvog seksuanog čina ne rađa se dete, već knjiga u kojoj je taj seksualni čin opisan, čime joj se ostvaruje detinji san da postane spisateljica, pa i tu svedočimo izvesnom trijumfu Eleninog izbora nad Lilinim. Mnogo godina kasnije, Elena napušta svog muža zbog Nina i rađa dete sa njim, pa praktično pobeđuje i u toj igri Lilu, maltene joj se osvetivši za ovaj veliki čin izdaje.

Iako je jasno da su životne okolnosti bile mnogo naklonjenije Eleni i da ona uživa privilegije koje su Lili potpuno nedostižne, Elena uporno insistira na tome da je u njihovom odnosu ona inferiorna. Ona sve vreme potencira Lilinu genijalnost, naglašavajući da sve što ona sama radi zavisi od Liline inspiracije: *Želela sam da viknem: tačno je, Lilu odlikuje velika inteligencija, inteligencija koje sam ja oduvek svesna, koju volim, koja je imala uticaja na sve što sam u životu postigla* (POO, 228).

Na kraju drugog toma životi Elene i Lile opet su dijametralno suprotni, ali je ovog puta Elena ta koja je nesumnjivo na povlašćenoj poziciji. Elena je diplomirala, napisala je knjigu koju će objaviti i udaje se za budućeg profesora iz veoma ugledne porodice, dok je Lila napustila muža, živi oskudno u malom stanu u Napulju, jedva da viđa svoje dete i radi u užasnim uslovima u fabrici salama. Elena dolazi da je nađe i podeli sa njom spoznaju koja u mnogome određuje njenu percepciju i sopstvenog kreativnog impulsa, ali i tipa njihove simbioze. Naime, pronašavši je u fabrici, ona joj saopštava da je napisala knjigu koju će objaviti, a da je nedavno naišla na bajku *Plava vila* koju je Lila napisala kao devojčica, te je shvatila kako je upravo iz te bajke potekla njena knjiga: *Pročitala sam je ponovo i otkrila sam da sam je uvek imala u glavi, i ne primećujući to* (PNP, 474). Na konstataciju da će izdati knjigu, Elena opisuje Lilinu reakciju iz koje se jasno čita zavist: *Lice joj je bilo sivkaste boje, činilo se da u njoj nema krvi, pa ipak na te reči planu. Videh kako joj se boja širi vratom, obrazima sve do očiju, tako da ih stisnu kao da se plaši da će joj plamen opeći zenice* (PNP, 472). Međutim, Ferante opet maestralno izneveruje horizont očekivanja i već u sledećoj rečenici pravi obrt kojim pokazuje da likovi koje smo mislili da poznamo i čije reakcije, postupke i emocije je lako čitati nisu tako predvidivi: *Onda me uze za ruku pa mi poljubi prvo nadlanicu, a onda i dlan. „Milo mi je zbog tebe.” Promrmlja.* (Isto, 472). Postavlja se pitanje da li Ferante ovim postupkom nastoji da pokaže nepredvidivost Lilinog lika ili da nam ukaže na to kako je Elenina percepcija zapravo daleko od objektivnog sagledavanja i poimanja njihovog odnosa.

Kompleksnost njihovog odnosa je takva da se one konstantno takmiče, ali na kraju ipak uvek brinu jedna o drugoj i vole jedna drugu više nego što to čini bilo ko drugi u njihovom životu. Lila se od najranijeg detinjstva prema Eleni ponaša zaštitnički i ne dozvoljava da joj bilo ko naudi, pa takoreći zauzima ulogu majke na početku tako što je, iako sitnija od nje, štiti od nasilja. Tako u prvom tomu Elena opisuje redak, možda čak prvi znak pažnje svoje majke koja joj je dala da stavi svoju srebrnu narukvicu. Opisuje zatim šetnju sa Lilom, kada ih presreću braća Solara i jedan od njih, uhvativši je grubo za ruku, pokida joj narukvicu: *U trenu, Lila, koja je bila upola sitnija od njega, gurnu ga prema automobilu i stavi mu obućarski nož pod grlo. Reče mirno na dijalektu: „Još jednom je pipni, ima da ti pokažem šta će da ti se desi”* (MGP, 132). Kasnije, kada se ona uda, a Elena nastavi školovanje, kupuje joj nove naočare, knjige, pomaže joj, podržava je i hrabri kada gubi volju za učenjem, svakog dana joj obezbeđuje uslove da na miru radi zadatke posle nastave u njenoj kući, pa je vodi sa sobom na more i plaća sve za nju. Međutim, Ferante ne

mistifikuje ovaj odnos ljubavi i pokazuje kako, iako spremna da pomogne svojoj prijateljici, Lila ipak ne propušta priliku da joj u trenucima kada je zavist obuzme, prebaci Eleni za to što je finansira novcem svog muža, sa jasnom namerom da joj nametne osećaj inferiornosti, jer nije udata i što je na nižoj ekonomskoj lestvici od nje. U izvesnom trenutku Lila čak preuzima simboličku ulogu majke koja uvodi dete u jezik i, pristupanjem simboličkom poretku jezika, nastoji da pruži sposobnost detetu da izrazi svoj identitet: *Počela je da uči grčki još pre nego što sam ja krenula u gimnaziju [...] Pustila sam je da mi pokaže kako se sve italijanske reči pišu grčkim alfabetom. Želela je da naučim taj alfabet pre nego što budem krenula u školu i natera me da ga ispišem, i naučim da čitam* (MGP, 138, 139). U ovim opisima mogu se čitati Lilina ambivalentna osećanja ljubomore i želje da se pokaže superiornijom od Elene, ali i iskrene želje da joj pomogne: *Otkrila je da učim engleski i naravno pribavila je za sebe jednu gramatiku engleskog jezika [...] Čitala mi je stranu na italijanskom, želela je da joj izgovorim odgovarajući na engleskom* (MGP, 156–157). Međutim, priroda njihovog odnosa je takva da se uloge u kojima su često menjaju, pa i Elena biva Lilina zaštitnica. U trećem tomu Lila se nalazi u možda najgorem periodu u životu – klonula duhom i iznurena fizički, emotivno, finansijski i moralno. Izmorena psihičkom torturom, što vlasnika, što kolega u fabrici, besparicom, brigom oko deteta koje skoro da ne stiže ni da viđa, niti da odgaja, i pre svega užasnim uslovima u kojima je primorana da radi veliki broj sati u fabrici, Lila dobija tešku upalu pluća, i nakon okršaja sa vlasnikom fabrike i Mikeleom Solarom, doživljava nervni slom. Videvši je tako slomljenu, njen partner Enco shvata da je jedina osoba koja može da joj pomogne Elena, te se ona ovog puta ispostavlja Lilinom zaštitnicom. Elena je zatečena prizorom: *Učini mi se još mršavijom, još bleđom u licu, oči su joj bile zakrvavljene, nozdrve izguljene, duge ruke bile su pune posekotina* (POO, 101). Kao što naslov romana sugeriše – *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*, Elena postaje svesna da time što je napustila rejon i otišla u „novi svet”, da su njena priča, životni put i izbori napravili ogromnu razliku u odnosu na one koji su ostali: *Ja se osećam poput kakvog viteza iz starih epova koji je, u sjajnom oklopu, nakon što je ispunio stotine čudesnih poduhvata širom sveta, naišao na odrpanog, neuhranjenog pastira, koji ne pomakavši se ikada sa svog pašnjaka, golim rukama savija i kroti užasne zveri, neverovatnom snagom* (POO, 172). Ipak, iako je sažaljeva, Elena ne postavlja sebe u superioran položaj, već i u takvim okolnostima pronalazi razlog da se Lili na izvestan način divi. Elena joj zaista pomaže, prvo da ozdravi – zauzima se za nju kod mnogih lekara, obećava joj da će brinuti o njenom detetu u slučaju da se njoj nešto desi i piše članak za novine u kom obelodanjuje

nehumane uslove u fabrici u kojoj je Lila radila, na taj način joj obezbedivši pravnu i finansijsku satisfakciju. U izvesnoj meri ipak pronalazi zadovoljstvo što su zamenile uloge i što je Lila, koju je ona doživljavala uvek superiornom u njihovom odnosu, sada u poziciji gotovo nemoćnog deteta, te ona sada brine o njoj: *Dirnulo me je to što se ona, koja je oduvek bila ta koja komanduje, koja je vedrila i oblačila, sada povinovala meni, bez pogovora* (POO, 181). Elenino odvajanje od Lile počinje tek onda kada Lila postane potpuno samostalna i nezavisna od nje, a Elena tada počinje svoj uspeh da doživljava autonomno, a ne relaciono u odnosu na Lilu. Tek tada, u zreloom dobu događa se njihovo razdvajanje identiteta: *Odmalena sam njenom mišljenju pridavala preveliki značaj [...] Napokon mi postade jasno da ona nije sve ono što sam ja, i da ja nisam sve ono što je ona* (PID, 263). Pitanje koje kao čitaoci možemo da postavimo ipak je da li je, da bi Elena pronašla sebe, Lila morala da nestane?

Aristotel u svom delu *Politika* kaže: *čovjek je od prirode političko biće, jer ko ne može živeti u zajednici i sam je sebi dovoljan, ili je zver ili je bog* (Aristotel 1988, XXVI). Tako Lila biva opisana, čas kao obožena, nežna, uviđajna: *To je zapravo bila ona Lila koju sam volela. Umela je da sasvim nenadano ispliva iz svoje zlobe i da me iznenadi* (PID, 134), a čas kao divlja zver: *Hodala je pognute glave, ni sa kim nije razgovarala, a pošto je zbog zapuštenog fizičkog izgleda i dalje delovala opasno po sebe i po druge, niko joj nije upućivao ni reč* (PID, 386), pa i na samom kraju kada Lila sasvim nestane, mi ne znamo kojoj sferi ju je Ferante prigrllila.

Političkoistorijski aspekti

Napuljska tetralogija obuhvata dugačak vremenski period, a likovi koje upoznajemo i čijoj sudbini svedočimo sazrevaju i menjaju se uporedo sa promenama koje pratimo u opisu Italije od perioda nakon Drugog svetskog rata do savremenog doba. Duboka i komplikovana priča o političkoj evoluciji, kao i o društvenim promenama biva ispričana kroz sudbinu likova koje srećemo na samom početku romana, ali i kroz sudbine onih koji se uvode u drugom i trećem tomu, šireći vidike i granice dometa i svesti protagonistkinja. Ferante koristi istoriju kao pozadinu koja utiče na živote likova, međutim, istorija Italije kojoj svedočimo nije centralni deo sage, već, prema rečima autorke, *bledo naznačena pozadina, koja se ispoljava kroz promene u životima protagonista, kroz nesigurnosti, odluke, pokrete, jezik* (FR, 308). Činjenica da žene u političkom javnom diskursu nisu postojale gotovo do XX veka ogleda se u tome da, kada najzad žene počinju da pišu, postoji tendencija da one pišu samo o emocijama i porodici, dok se politikom bave i o njoj pišu muskarci. Ako pođemo od stereotipne podele po kojoj muško pisanje u centar postavlja

protagonistu koji je muškarac, aktivno dela i piše o politici i okolnostima koje ga okružuju, žensko pisanje je onda pasivno promatranje u kojem je aktivan samo princip takozvanog privatnog. Čak je i u XXI veku uvrežen taj stav da ženama ne priliči da pišu o politici. Ferante kaže: *Verujem da je potrebno pripovedati o egzistencijalnoj generacijskoj zamršenosti. Korisno je tražiti kraj konca, ali zamršenost stvara književnost* (FR, 362), te svesno u prvi plan stavlja kliše, priču o dve drugarice, njihovoj međusobnoj ljubomori, odrastanju, udaji, porodičnom životu, dok vešto zapravo opisuje promenu političke realnosti Italije kroz decenije.

U prvom tomu, uporedo sa upoznavanjem protagonistkinja, Ferante suptilno predočava i surovu atmosferu posleratne Italije. Naime, okolnosti nakon Drugog svetskog rata u Italiji izuzetno su sumorne. Osim gorkog ukusa izazvanog činjenicom da je veliki deo rata provela na strani okupatora, te i sama učestvovala u brojnim zločinima, Italija je moralno poražena, ekonomski devastirana, fragmentirana regionalizmom, klasnom podelom, kao i poliglosijom lokalnih dijalekata, što zajedno dovodi u pitanje i sam opstanak Italije i njeno jedinstvo (Ginsborg 1990, 1). Ipak, samo jednu deceniju kasnije, Italija je doživela takozvanu *eru ekonomskog čuda*, period koji okvirno traje od 1950. do 1970. godine, koji ju je transformisao u zemlju prosperiteta i blagostanja. Značaj koji je *ekonomski bum* imao na Italiju ogleda se i kroz opservaciju Pjera Paola Pazolinija, jednog od najvećih italijanskih intelektualaca XX veka, koji je ovaj period i društvene promene koje su usledile nazvao „antropološkom revolucijom” (Forgacs 1997, 313). Pedesete godine karakteriše razvoj teške industrije, izgradnja puteva²⁶, ogromne investicije u poljoprivredu, preduzetništvo, kao i ulaganje u izgradnju i razvoj fabrika. Značajan udeo u samom razvoju, međutim, pripisuje se i čuvenom *Maršalovom planu*²⁷. Ovim projektom velika suma novca uložena je u razvoj gotovo svih zapadnoevropskih država u cilju preporoda i poboljšanja životnog standarda, što je za posledicu imalo značajnu amerikanizaciju privrede i tehnike, kao i veliko popularizovanje Amerike u Evropi. Sasvim je izvesno da je namera *Maršalovog plana*, pored ekonomske revitalizacije, bila i slabljenje uticaja komunizma u čitavoj Zapadnoj Evropi, a samim tim i ograničavanje moći i uticaja Sovjetskog Saveza.

Još od ujedinjenja Italije 1861. godine Napulj i čitav jug Italije predstavljeni su od strane političara, intelektualaca i društvene elite sa severa kao antiteza modernističkom nacionalnom

²⁶ Najznačajniji je svakako auto-put Sunce (*Autostrada del Sole*) koji povezuje sever i jug Italije.

²⁷ Džordž Maršal (George Marshal) je bio američki oficir i državnik, vojni savetnik Frenklina Ruzvelta, a za vreme mandata predsednika Harija Trumana osmislio je plan pomoći Evropi za koji je 1953. godine dobio Nobelovu nagradu za mir (Testa et al. 2001, 120)

projektu Italije i često kroz isti, gotovo kolonizatorski i rasistički diskurs, koji se koristio kao opravdanje kolonijalnog projekta (Schneider, 1998 u Love 2016, 78). U tetralogiji rejon predstavlja subkulturu koja odoleva kulturnoj i nacionalnoj kolonizaciji i ostaje prilično stabilna u poređenju sa društvenopolitičkim promenama koje Elena navodi da se događaju širom Italije. Prvi tom sage predstavlja prelazak iz starog u novi period, koji simbolično počinje ubistvom zelenaša Don Akilea, simbola siromaštva i straha, te, iako njegovo ubistvo ostaje misterija do kraja sage, predstavlja novi početak. Kvart pre i posle obnove i njegove smrti postaje metonimija za promenu na sociopolitičkom planu, kako u rejonu, tako i u čitavoj Italiji. „Brisanje” Don Akilea i vrednosti koje je on predstavljao korespondira, dakle, sa preporodom rejona:

U čitavom rejonu cvetalo je preduzetništvo [...] treslo se na sve strane, istezalo kao da se menjaju obrisi, kako se ne bi raspoznali unutar nagomilane mržnje, napetosti, ružnoće, da bi se pak pokazalo novo lice [...] čak i čist i jednostavan prostor koji je bio oko nas, fontana, grmlje, rupa na strani ulice, sve se promenilo. Osećao se stalni miris smole, dimila se mašina s valjkom za ravnanje [...] radnici goli do pojasa ili u potkošuljama asfaltirali su ulice ili auto-put. (MGP, 105)

Likovi koje opisuje Ferante nisu tipično melodramski, jer nisu niti potpuno dobri ni sasvim loši – svi su nijansirani. Junaci koje upoznajemo već u prvom tomu sage zastupljeni su, u većoj ili manjoj meri, u sva četiri romana. Ferante svakom od njih daje naizgled nasumične uloge, ali u svakom od likova mogu se čitati različite klasne, društvene i političke razlike koje su oblikovale Italiju tog doba. Naime, Elenin i Lilin drug iz rejona Paskvale, čiji otac je bio komunista koji je završio u zatvoru zbog ubistva lokalnog zelenaša – Don Akilea, i sam postaje komunista, pristupa *Crvenim brigadama*, militantnoj organizaciji odgovornoj za mnoge nemire i terorističke napade tokom *godina olova*²⁸, pa i sam završava u zatvoru zbog učešća u zločinima počinjenim u periodu svog gerilskog političkog aktivizma. Nakon ubistva don Akilea, glavnog zelenaša u rejonu, njegov sin, Stefano, za kojeg se Lila udaje sa šesnaest godina, nastavlja očev posao vođenja lokalne bakalnice, a zapravo saraduje sa kamoristima i zavisi od njihove naklonosti čitav život, čime je prikazana istrajnost i gotovo neuništivost sive ekonomije u siromašnim delovima zemlje. Antonio, Elenin prvi dečko, odlazi u Nemačku, te predstavlja imigrantski talas koji je zadesio (posebno južnu) Italiju nakon *industrijskog buma*. Mnogi mladi, posebno iz ovako siromašnih delova Italije, bili su suočeni sa činjenicom da su im bez adekvatnog obrazovanja životni izbori ograničeni, te su

²⁸ *Godine olova (anni di piombo)* period je koji je sedamdesetih i osamdesetih godina obeležio talas gerilskog političkog terorizma.

vrlo često bili osuđeni na saradnju sa mafijom. Braća Solara, pripadnici mafijaške organizacije Kamora, bave se, poput svojih roditelja, mračnim i neleganim poslovima, te i pored navodnog nastojanja države da se izbori sa mafijom, oni uspevaju da opstanu uprkos svim političkim i društvenim promenama. Ferante tako daje nagoveštaj kako i tokom *ekonomskog buma* postojeći, ali i novi kriminalni miljei pronalaze korist u novom poretku koji obnavlja zemlju: *Bar Solara se proširio, postao je odlično opskrbljena poslastičarnica [...] Dva Solarina sina [...] kupili su sebi jedan fijat 1100, belo-plavi, pa su se nedeljom šepurili vozikajući se gore-dole ulicama rejona* (MGP, 105).

Napuštanjem rejona Elenin svet širi se i doslovno i figurativno, te u priču ulaze i likovi koji ne pripadaju samo rejonu, to jest najnižoj društvenoj klasi. Naime, već u drugom tomu Elena u gimnaziji postaje opčinjena profesorkom Galijani, uglađenom, obrazovanom, emancipovanom ženom koja joj je jedno vreme i mentorka, kao i njenom kćerkom Nađom, u kojoj Elena vidi sve ono za šta je sama bila uskraćena u detinjstvu – osobu koja je odrasla u izobilju u podsticajnom intelektualnom okruženju, koje je imalo razumevanja za njene potrebe i afinitete. Kraj šezdesetih i početak sedamdesetih godina, kada se odvija radnja drugog i trećeg toma sage, stavlja protagonistkinje u sasvim nove društvenopolitičke okolnosti. Politički registar u prva dva toma, generalno govoreći, više je implicitan nego eksplicitan, a autorka tendenciozno predstavlja Elenu kao sasvim neupućenu u dešavanja oko sebe. U drugom tomu Elena, premda je nastavila školovanje i kreće se među obrazovanim svetom, nema nikakvu političku svest i u susretu sa političkim idejama ostaje sasvim zbunjena: *[...] ne znam o čemu pričaju, ne znam ko je sad taj, ne razumem [...] Nuklearni rat, Kolonijalizam, neokolonijalizam, Frankoalžirci, OAS i Nacionalni oslobodilački front. Mahnito krvoproliće. Golizam, fašizam. [...] Levica. Saragat, Neni. Fanfani u Londonu. Makilan. Demohrišćanski kongres u našem gradu. Fanfanijani, Moro, demohrišćanska desnica* (PNP, 159–160). Opisujući zabavu profesorkine Galijani, njen prefinjeni stan u lepom kraju Napulja, sofisticirani ukus, police pune knjiga, lakoću ophođenja i njenu decu koja uživaju sve privilegije da rastu u porodici koja stimuliše njihove intelektualne afinitete, Elena postaje svesna koliko klasne pozicije sa kojih kreću oblikuju njihovu percepciju i koliko mogu biti u stanju da definišu životne puteve. Nađa, iako istih godina kao ona, i te kako ima političku svest i pokazuje interesovanje za politički angažman, upravo zato što je odgajana u okruženju u kojem, za razliku od Elenine porodice, gola egzistencija nije primarno težište roditelja.

Lično je političko je slogan kojem sama Ferante u *Frantumalji* kaže da duguje mnogo, navodeći: *Iz njega sam naučila da su najintimniji lični doživljaji, najnepoznatiji javnoj sferi, ipak obeleženi politikom, to jest onom komplikovanom, sveprožimajućom, nesvodljivom stvari koja je moć i njegova upotreba* (FR, 360). Dakle, polazeći od sasvim ličnog iskustva svoje pripovedačice, od njenih misli, njenih strahova i želja koje nam otvoreno nudi kroz formu bildungsromana, *Napuljska tetralogija* uspeva da predoči žensku potčinjenost u patrijarhalnom sistemu posleratne Italije, kao i da predstavi kroz protok vremena ključne legislativne i kuturološke promene koje su se odrazile na živote protagonistkinja. Naime, ekonomske promene uticale su na čitavo društvo, ali su žene i dalje trpele društvenu represiju. Era prosperiteta, umesto da u skladu sa tržištem stvori nove mogućnosti za žene, paradoksalno, mnoge je počela još više da vezuje za domen kuće, propagirajući ideal žene koja puno radno vreme provodi kod kuće, to jest ideju domaćice. Prosperitet se povezuje sa buržoaskom idejom po kojoj žena nema potrebu da radi, a muž uživa u osećaju da je sposoban da obezbedi okolnosti u kojima žena i nema potrebu za time. Kao rezultat ovog ironičnog luksuza, žene su ograničene na privatni domen, čime se još više udaljavaju od emancipacije, slobode, kao i od političkog života nacije, koncepata za koje su se toliko dugo borile (Ginsborg 1990, 244). Promene koje Ferante predočava ogledaju se i u želji mlađih generacija za otklonom od konzervativnih stavova svojih roditelja, ali i u oštrom protivljenju starije generacije promenama. Pobuna protiv roditelja, smatra Grejs Bularo (Grace Russo Bullaro), i amerikanizacija zemlje u tom periodu, može se čitati i kroz poznatu pesmu Renata Karosonea (Renato Carosone) nastalu u tom periodu *Tu vuo' fa' l'americano* (*Hoćeš da se praviš da si Amerikanac*), u kojoj se govori o želji mladih da slušaju rokenrol, nose farmerke, piju viski, puše „kamel” cigarete i govore: „I love you” (Bullaro 2016, 25). Ono što pak *industrijski bum* nije uspeo da postigne je izjednačavanje ekonomskih prilika za ljude sa severa i sa juga zemlje. Ta unutrašnja migracija sa juga na sever i sa periferija i sela u gradove je ono što Ferante koristi kako bi izgradila dramsku tenziju, prikazujući radničku klasu koja živi u predgrađima i naseljima lišenim socijalnog konteksta. *Ekonomski bum* oživeo je Italiju, ali ono što šezdesetih godina postaje jasno jeste da je, osim industrijalizacije i novih tehnologija, preduzetnički posao cvetao zahvaljujući eksploataciji radničke klase i nedostatku radničkih sindikata. Nezadovoljstvo radničke klase kulminiralo je 1968. godine protestima koji su obuhvatali sve društvene slojeve i klase, a koje Ferante prikazuje kroz događaje u koje je jedna od protagonistkinja direktno upletena.

U trećem tomu sage politički stavovi postaju mnogo eksplicitniji, kako protagonistkinja sazreva i postaje politički osvešćena. Ferante veoma jasno, kroz poimanje političkih okolnosti junakinja predočava šta se dešava kada obrazovanje nije jednako dostupno svima. Sa jedne strane Elena, koja se u velikoj meri emancipovala i proširila svoje vidike i figurativno i doslovno, tokom svog studiranja postaje deo studentskih protesta, okupacije univerziteta, dolazi u kontakt sa feminizmom i idejama koje propagira intelektualna levica, dok sa druge strane vidimo Lilu koja je napustila nasilnog muža, ali nema zakonsku podršku da se razvede, da dobije alimentaciju za izdržavanje deteta, pa, s obzirom na nedostatak obrazovanja, nema drugu opciju, već da radi izuzetno naporan fizički posao u fabrici. Njena politička realnost je takva da postaje deo radničkog otpora u nastojanju da se izbori za sindikalna prava. U ovom političkom klinču se protagonistkinje sreću, i dok Elena biva zavedena buržoaskim levičarskim idejama:

[...] svetom vlada nepravda i to je neophodno promeniti, ali kako miroljubiva koegzistencija između američkog imperijalizma i staljinističke birokratije, tako i reformistička politika evropskih radničkih partija, a naročito onih italijanskih, trude se da održe proleterijat u potčinjenom iščekivanju nekakvog razrešenja koje gasi plamen revolucije, čija je posledica to što će, ukoliko se dođe do pat-pozicije, ukoliko pobedi socijaldemokratija, prestonica biti ta koja će trijumfovati tokom vekova koji slede, dok će radnička klasa postati plen prinude na potrošnju (POO, 46),

Lila ostaje čvrsto usidrena u realnost i ne zanosi se idejama da će sindikalna okupljanja promeniti radničku poziciju: *[...] radilo se manje-više o odnosu partije i radničke klase [...] Lila pomisli koliko je samo lako razlikovati studentska lica od radničkih, lakoću govora glavnokomandujućih od zamuckivanja običnih redova (POO, 117, 118).* Ujedno se iz ovih sasvim različitih opisa poimanja političkih okolnosti protagonistkinja oseća koliko su njihove percepcije, rezonovanja i zaključci različiti, te dok uvidom u Elenina razmišljanja postaje jasno da je to rezonovanje jedne obrazovane osobe sposobne da kritički promisli i analizira uzročno-posledične aspekte geopolitičkih događaja, Lilin pristup je pragmatičan i duboko usidren u realnost radničke klase.

Pričajući Lilinu priču i slikajući njenu borbu, Ferante predočava do detalja sumorne pojedinosti života radnika u fabrici, prikazujući drugu stranu medalje velikog *ekonomskog čuda*: *[...] radnici nisu ništa više od bednih ljudi pod ucenom, koji žive po gazdinom zakonu koji glasi: ja te plaćam, što znači posedujem (POO, 120).* S obzirom na to da postindustrijalni preokret karakteriše feminizacija rada, žene po prvi put izlaze iz sfere kućnih poslova i stižu, takoreći, sasvim novu vrstu ekonomske emancipacije. Međutim, ono što predstavlja još dublji sloj ovog prikaza je opis okolnosti u kojima rade žene, koje, osim što se suočavaju sa nehumanim uslovima

kao i muškarci, uz to trpe i seksualno nasilje svojih nadređenih i/ili ostalih zaposlenih: *Radnice moraju da trpe da im šefi i kolege pipaju zadnjicu. Ukoliko gazdin sin to poželi, poneka od njih mora da pođe za njim u sušnicu, običaj koji je ustanovio još njegov otac, možda čak i deda* (POO, 120). Kroz Lilinu ispovest, saznajemo sa kojim se izazovima pored teških uslova u fabrici žene suočavaju – iscrpljenost posle napornog rada, kućni poslovi koji ženu neizostavno čekaju, odgajanje dece, pitanje kome poveriti decu na čuvanje i kada se deci posvetiti. Nastojanje da se uslovi na radnom mestu poboljšaju vode ka osnivanju radničkih sindikata šezdesetih godina, ali paradoksalno, osnivanje ovih sindikata i poboljšanje uslova rada, kao i plata, dovode do kraja *ekonomskog buma*. Ovim okolnostima čitaoci savedoče iz prve ruke, prateći Lilinu ispovest Eleni u dramatičnoj situaciji u kojoj se obrela radeći u fabrici:

Možete li da zamislite šta znači imati izranjavane šake od guljenja mesa sa životnjskih kostiju? Možete li da zamislite šta znači ulaziti u hladnjače na minus dvadeset stepeni pa onda izlaziti iz njih, i sve tako ukруг, i za to primati dodatnih deset lira na sat kao nadoknadu – deset lira! Ukoliko možete to da zamislite, šta mislite da možete da naučite od sveta koji je pismoran da tako živi? (POO, 120)

Od literarnog manira da istoriju i politiku italijanskog društva ne predočava eksplicitno Elena Ferante jasno odstupa u trećem tomu, jer veoma često daje uvid u ono što je bila dominantna društvena klima i realnost, kako radničke, tako i buržoaske klase. Uporedo sa prikazom osnivanja radničkih sindikata i rađanja pokretačke energije za promenu nehumanih uslova rada, kao i studentskih pokreta za promenu klasnog poretka koji nesumnjivo društvom vlada, u romanu se osvetljava i veoma značajni političkoideološki razdor u društvu. Dok o politici u drugom tomu nema mnogo reči, čak ni o protestima 1968. godine Elena ne govori mnogo, u trećem delu tetralogije Ferante uspeva kroz likove koje čitaoci manje ili više poznaju, da predoči političke okolnosti i politika je u izvesnoj meri dominantan motiv čitavog trećeg toma. Sukob neofašista i komunista ogleda se u likovima Paskvalea i Đina, koje čitaoci znaju još iz prvog dela sage, a na planu društvenog mikrokosmosa Italije pridružuje im se Nađa, bogata devojkа iz obrazovane porodice, koja nastoji da se bori za prava radnika opčinjena levom ideologijom socijalne pravde. Ovi sukobi bivaju opisani veoma realistično, bez zauzimanja istorijske distance, sa stanovišta osobe koja se u okršaju obrela, ne iz ideoloških razloga poput Nađe, već nemajući izbora, poput Lile. Razmišljajući o ubistvu vlasnika fabrike u kojoj je radila Lila, Elena pretpostavlja da je to bilo delo nove komunističke struje: *Ah, da, militantski antifašizam, novi pokret otpora, proleterско deljenje pravde i drugi obrasci koji su stalno bili u mislima borbenih redova. Zamišljala sam da*

su takva dela uslov za priključivanje, šta znam, 'Crvenim brigadama', 'Prvoj liniji', 'Proleterskoj naoružanoj grupi' (POO, 324). Premda politička pozadina ne biva razjašnjena, upućeni čitaoci znaju da upravo ovi sukobi opisuju okolnosti koje će sedamdesetih i osamdesetih godina Italiju uvesti u izuzetno turbulentan period obeležen gerilskim političkim terorizmom, poznat kao *godine olova*. Naime, nezadovoljni učinkom velike revolucije 1968. godine, uglavnom mladi, sa idejama nasilne revolucije, postavljali su bombe u ustanove i na javna mesta, kako bi stradali ljudi bliski režimu: političari, policajci, sudije, javne ličnosti. U nizu političkih atentata i gerilskih napada učestvovala su ekstremne levičarske organizacije, prevashodno komunističkog opredeljenja, suprotstavljene kapitalizmu: *Crvene brigade, Prva linija, Neprekidna borba (Brigatte rosse, Prima linea, Lotta continua)*, kao i neofašističke desničarske organizacije poznatije kao „crnokošuljaši”: *Udruženje naoružanih revolucionara, Crni red (Nuclei Armati Rivoluzionari, Ordine Nero)*. U borbi protiv režima, ali i u unakrsnim borbama desnice i levice, stradale su tokom ovog perioda stotine nevinih ljudi (Đorđević 2021, 15). Činjenica da su političke okolnosti, ma koliko značajne, date samo u naznakama u drugom delu moglo bi se protumačiti stilskom odlukom Elene Ferante da naglasi nedovoljnu upućenost ili nezainteresovanost svoje protagonistkinje za političku situaciju, međutim, kako priča napreduje, ona u trećem tomu postaje sve osvećenija politički i zaokupljenija političkom realnošću, pa sve više i češće o njoj razmišlja: [...] *sukobi o kojima sam ja, sasvim izolovana od svih političkih aktivnosti, čitala samo u novinama: fašisti koji se bodu noževima i ubijaju, komunisti koji odgovaraju istom merom, policija koja je dobila naređenje da puca, i tome se povinivala čak i u Firenci* (POO, 361). Tokom studija, uporedo sa konstituisanjem njene političke svesti, Elena upoznaje Franka, momka iz buržoaske porodice koji je pun razumevanja za njihovo različito klasno poreklo i nejednakost i koji je, čini se, privučen upravo marksističkom idejom besklasnog društva. Zahvaljujući toj vezi, Elena kaže, mnogo je naučila i o sebi i o svetu, putovala, oslobodila se brojnih stega, naučila kako da se ponaša u društvu, oblači, šminka, upoznala seksualna zadovoljstva i, premda svesna da posredi ipak nije bila ljubav, kaže da mu ostaje večno zahvalna za sve čemu ju je naučio. Njihova veza završava se kada Franko odlučuje da napusti fakultet i više se posveti političkom aktivizmu, što je zapravo bila odluka velikog broja studenata koji su u osvit političkih okolnosti koje će obeležiti kraj šezdesetih godina napuštali studije, sa obrazloženjem da nastavkom istih samo podržavaju hegemoniju klasnog društvenog poretka. Franku će naratorica i u trećem tomu dati značajnu ulogu u dočaravanju političke klime, prvo tokom studentskih protesta, a zatim i tokom permanentnih sukoba koji su se

odvijali na ulicama Italije tokom sedamdesetih godina. Kada ga, nakon nekoliko godina od njihovog rastanka sreće, Elena primećuje veliku promenu na njemu: *Na lice mu se beše navukla neka maska, ili ju je sam navukao, koja [...] beše s njega izbrisala onu staru velikodušnost [...] postade mi jasno da nije diplomirao. „Imao sam preča posla”, reče. „Kakva?” [...] „Revoluciju!”* (POO, 68). Zatim, u jeku političkih sukoba levice i desnice, jedne noći kada su se sa skupa vraćali kući, njega i njegovu devojku, kao predstavnike liberalnog krila, napadaju fašisti: *[...] njega su izmasakrirali, nju su pretukli i silovali* (POO, 298). Sumornu atmosferu veoma nestalne političke scene sedamdesetih godina Ferante dočarava stavljajući ove sporedne, ali poznate likove na scenu, opisujući nasilje koje su doživeli, kao i to kako se sa posledicama tog nasilja nose: *[...] novi Franko invalid, koji je u svemu zahtevao pomoć, izmenjen depresijom* (POO, 326). Pored posledica fizičkog nasilja, kod Franka je primetno i razočaranje u ideju revolucionarnih promena društvenog poretka od kojeg je ostalo samo nasilje. Istovremeno, u potresnu scenu u kojoj silovana devojka Silvija priča o tome kroz šta je prošla, Ferante uspeva vešto da integriše koncept *lično je političko*. Naime, u ovom trenutku naratorka povezuje različite aspekte koje primećuje kod Silvije, koju su silovali na ulici, i Lile, koja je godinama trpela silovanje u braku:

Ono što je na mene ostavilo najjači utisak nisu bile masnice i posekotine niti njen nesiguran korak – Lila mi se učinila u još gorem stanju po povratku sa bračnog putovanja – bio je to njen bezizrazni pogled [...] Po glavi su mi se vrteli prizori iz Liline priče o onome što joj Stefano beše učinio, mešali su se s prizorima iz Silvijine priče, i činilo mi se da su reči obeju devojaka zapravo preplašeni životinjski krici. (POO, 300–301)

I dok Elena postaje majka i porodična žena, u trećem tomu ona više vremena posvećuje opisu političkih nego porodičnih okolnosti, te suptilno, ali tendenciozno menja percepciju žene kao bića koje mora ostati zarobljeno u domenu privatnog. Ipak, iako su politički uvidi i česti i dominantni, Ferante ih ne pruža mimo konteksta, već nam kroz opise života junaka daje lični pečat turbulentnim dešavanjima:

Nedugo potom, podzemni rat koji se u neočekivanim talasima javljao na televiziji i u novinama – planovi za državni udar, policijska represija, naoružane čete, vatreni okršaji, ranjavanja, ubistva, bombe i pokolji, kako u malim, tako i u velikim gradovima – opet je pokucao na moja vrata. Telefonirala mi je Karmen, bila je veoma zabrinuta, već nedeljama nije imala nikakvih vesti o Paskvaleu. (POO, 301)

U četvrtom tomu politika opet postaje implicitna i autorka tom aspektu počinje da posvećuje sve manje pažnje. Kroz rezigniranost ne samo protagonistkinje već i mnogih drugih likova koji su verovali u revolucionarnu promenu društvenog poretka, Ferante prikazuje da su levičarske ideje objektivno propale do devedesetih godina: *Bile su to komplikovane godine [...]*

Stare vrednosti koje smo dugovali proučavanju i biranju ispravnog političkog pravca, iznenada behu počele da deluju kao besmisleno traćenje vremena (PID, 435). S druge strane, primetna je i kritika novog društvenog poretka koji se neosetno od želje za ravnopravnošću pretvorio u surovi kapitalizam: *Izrabljivanje, želja za maksimalnom zaradom, ranije smatrani sramnim, ponovo su postajali stožeri slobode i demokratije* (PID, 435). Razmišljajući o burnim političkim okolnostima koje su promenile i ljude sa margine društva, poput Paskvalea, ali i ljude visokog staleža, poput Nađe, koji su u jednom trenutku zaista verovali u levičarsku ideju besklasnog društva i bili spremni za te ideje da rizikuju i svoje i živote nedužnih ljudi, Elena se priseća baš Nađe, kćerke svoje profesorke Galijani kojoj je toliko zavidela:

Delovala mi je tako ljupko, tako lepo vaspitana [...] I dalje ju je odlikovalo nešto nedostižno kada je sebe lišila svojih privilegija verujući da će u radikalno izmenjenom svetu nositi na sebi mnogo blistaviju odeždu [...] Preostajala je samo užasnutost pred prolivenom krvlju i beščašće što je svu krivicu prebacila na bivšeg zidara koji joj se nekada činio glasnikom novog poretka i kojim se sada, kao i brojnim drugi ljudima, služila kako bi sopstvenu odgovornost prikazala zanemarljivom. (PID, 413)

Pričajući priču o Paskvaleu i Nađi, Ferante daje gorki komentar posledica političkih nemira *godina olova*, u kojima se čita licemerje srednje klase, koja se ipak dočekala na noge, dok je za političku gerilu, nasilje, nemire, kaos optužila pripadnike najniže klase, koji su u ovim događajima podneli mnogo više žrtava.

Zrelo doba naratorke i njene poslednje godine života u Napulju događaju se devedesetih godina i Ferante na suptilan način predočava veoma burnu političku klimu tog perioda i političkih promena koje su uzdrmale italijansko društvo do korena. Naime, 1992. godine italijanska javnost svedočila je razotkrivanju jedne od najvećih korupcijskih afera u modernoj istoriji. Ova masovna nacionalna sudska istraga nazvana je *Mani pulite (čiste ruke)*, a ticala se pranja novca, korupcije i pronevere državnih sredstava. Korupcijski sistem koji je ovom akcijom otkriven novinari su kolokvijalno nazvali *Tangentopoli (grad mita)* ili *Mitograd*. Otkriven je ogroman broj ljudi iz javnopolitičke sfere za koje se osnovano sumnjalo, ili su uhvaćeni u primanju mita. U akciji je ispitano oko pet hiljada ljudi, uhapšeno je devet stotina intelektualaca, sudija, političara i industrijskih čelnika, a kao posledica medijskog i političkog pritiska procenjuje se da je više od tridesetoro ljudi počinilo samoubistvo. Kao rezultat tako velike korupcije i pronevere javnih sredstava, raste javni dug, a *Tangentopoli* dovodi do kraha takozvane *Prve Republike*, perioda od 1946. godine kada je Italija postala republika, što je za posledicu imalo nestanak mnogih političkih stranaka i frakcija sa političke scene. Nakon ove velike političke krize, smatra se da je nastupila

Druga Republika i nakon održanih izbora 1994. godine na vlast u Italiji dolazi Silvio Berlusconi. O ovim događajima, Ferante piše veoma malo i suptilno, ne navodeći eksplicitno o čemu je reč:

Zahvaljujući jednom iznenadnom potezu sudstva, na površinu je isplivala stara praksa korupcije - opštepraktikovana i podnošena na svim nivoima poput nepisanog ali uvek važećeg, uvek poštovanog pravila. Ispostavilo se da je lupeža na visokim položajima mnogo više nego što se to isprva mislilo i da su do te mere nehajni da dopuštaju da budu uhvaćeni s rukom u kasi, da su oni pravo lice uprave države²⁹. (PID, 442)

Zatim Ferante uvodi svoje likove u ove događaje gde vidimo da je jedan od osumnjičenih za primanje mita i ugledni profesor, otac njenog bivšeg muža Pjera, Gvido Ajrota: *Članak je bio pun nagađanja, iznosio je pretpostavku da bi i ugledni profesor, i stari poitički rukovodilac, uskoro mogao biti pozvan pred sud kako bi odgovarao za truljenje Italije* (PID, 444). Ovim literarnim potezom autorka pokazuje kako su i mnogi ljudi koji nisu direktno imali veze sa korupcijskim aferama, bili indirektno upleteni jer je sistem bio namešten tako da *ili staneš uz njih i ponavljaš iste laži, ili te izbace* (PID, 445). Ferante međutim komplikuje i ovu političku situaciju time što jednog od važnih likova upliće u nju: *Te iste večeri na telieviziji je prikazana slika nasmejanog bivšeg scijalističkog poslanika Đovanija Saratorea³⁰[...] Na sve dužem spisku korumpiranih i korumpatora našao se i on* (PID, 445). U tonu naratorke primetna je rezigniranost, a protagonistkinja pokazuje da je izgubila veru u sistem i potencijal revolucije u koju su svi tako zdušno verovali nekada, i za koju su neki mnogo i platili. Smena *Prve republike* i izbori, u naradu poznati kao *elezioni terremoto* (*izbori zemljotres,*) takođe se ispostavljaju kao veliko razočaranje za Elenu: *Birači su bili kivni na stare, na nove i na one najnovije. Narod se u prošlosti beše povukao u užasu pred onima koji su hteli da sruše državu, sad je odskakao unazad pred onima koji su je, pretvarajući se žele da joj služe, izjedali poput debelog crva u jabuci* (PID, 443). Autorka zaključuje ovaj uvid raspletom situacije u kojoj pokazuje veoma malo optimizma prema mogućoj promeni političkog poretka: *Nino je, po običaju, uspeo spretno da se izvuče iz zamke u koju beše upao* (PID, 453).

Politički prikaz Italije koji Ferante u romanima pruža čitaocima korespondira u velikoj meri sa političkom svešću protagonistkinje. U prvom tomu, Elena je sasvim nesvesna društvenopolitičkih dešavanja oko sebe, i ona su nam data dozirano, ali kako njeno obrazovanje

²⁹ Ferante ovde verovatno aludira na Maria Kjezu (Mario Chiesa), političara, direktora jednog preduzeća i predstavnika Sicijalističke partije koji je uhvaćen kako prima veliku svotu novca. Ovim događajem otpočela je cela akcija *Mani pulite*.

³⁰ Nino

napreduje, tako se menja i njeno okruženje i ona počinje da shvata da o politici zna malo ili gotovo nimalo i da se u školi o tome ne uči, već da se politička osvešćenost stiže u stimulativnom okruženju, bilo porodičnom ili akademskom. Stoga, u drugom tomu, tokom Eleninog studiranja, političke okolnosti su opisivane sve češće, ona ih sve bolje razume, dok treći tom obiluje uvidima koji se tiču, kako ideoloških i teorijskih spoznaja, tako i praktičnih i realnih situacija klasne, rodne i društvene diskriminacije. U četvrtom tomu oseća se pomirljiva zrelost koju protagonistkinja eksplicira opisujući političke okolnosti Italije koja je nakon velikih promena ipak abolirala mnoge radikalne postupke, kako levice, tako i desnice, i pristala na prećutnu kohabitaciju sa sumnjivim ljudima i organizacijama. Političkih uvida je sve manje i neretko se u njima oseća gorčina.

Ferante koristi *gusti opis* u prikazu društvenih okolnosti Italije, vrlo otvoreno odbijajući nametnuti stav da ženama ne priliči da pišu o politici. U nameri da prikaže stav sa kojim se žene permanentno suočavaju – da nisu predodređene da izgrade i neguju svoju političku svest, u jednom momentu čak Eleni Nino s visine kaže: [...] *o politici nikad ništa nisi znala niti ćeš ikad znati, idi da piskaraš književnost i nemoj da pričaš o onome u šta se ne razumeš* (PID, 442). *Napuljska tetralogija* obiluje uvidima koji se tiču geoeconomije, revolucije, rata, ali prevashodno iz perspektive žene. Ova perspektiva važna je jer žena gotovo nikada ne priča samo iz svoje vizure, već uvek uključuje druge, pa na taj način dobijamo prikaz kompleksnog društvenog mozaika kroz veoma turbulentan i značajan period u italijanskom društvu, posebno za žene. Slikajući političku klimu i atmosferu u pozadini *Napuljske tetralogije*, naizgled ne pridajući im značaja, Ferante uspeva vrlo perfidno da utka u tekst političke događaje koji su obeležili godine *ekonomskog čuda*, industrijskog preporoda, kao i period revolucije i posledica koju je ta revolucija imala na celokupno italijansko društvo.

Školovanje i jezik kao paradigma klasne pripadnosti

Težište prvog toma sage tiče se, bez sumnje, školovanja, pitanja kako i zašto ono ima toliki značaj i šta predstavlja za posleratnu radničku klasu, te koju težinu nosi ideja prelaska granice obaveznog petogodišnjeg obrazovanja. U periodu posle Drugog svetskog rata, zajedno sa idejom industrijskog progressa, školovanje predstavlja veliki nacionalni poduhvat, pa je škola mesto gde se i prostorno i temporalno susreću modernizacija i tradicija. Postaje jasno da škola zahteva izvesnu dozu discipline, kako mentalne i fizičke, tako i intelektualne, pa razmišljajući na tu temu u *Pismima iz zatvora* Antonio Gramši kaže: *Ja uvijek izbegavam da sudim o bilo kome bazirajući se na onom što se obično naziva 'inteligencija', 'prirodna dobrota', 'živahnost duha' itd. jer znam*

da takvi sudovi imaju jako mali domašaj i da su varljivi. Čini mi se da je važnija od svih ovih stvari 'snažna volja', ljubav prema disciplini i prema poslu, postojanost u namjerama i, sudeći tako, računam, više nego na dijete, na one koji ga vode i koji su dužni da mu utisnu takve navike, ne ubijajući pritom njegovu spontanost (Gramsci 1951, 146). Bitno je ipak istaći da likovi u *Napuljskoj tetralogiji* pripadaju poslednjoj generaciji pre zakona iz 1962. godine o obaveznom osmogodišnjem školovanju (*scuola dell'obbligo*)³¹, pa, kako u pripovednom tonu Elene Ferante obrazovanje funkcionise kao modernistički hronotop, čitaoci shvataju da je nastavak školovanja veliki iskorak u odnosu na prethodne generacije, u kojima mnogi nisu uopšte pohađali školu, te su ostali nepismeni čitavog života, naročito ukoliko je porodica živela veoma skromno i imala više dece. Stoga, uprkos ambicioznom konceptu „civilizovanja” siromašnog dela Italije kroz školovanje, vrlo brzo postaje jasno da obećavajuća emancipatorska ideja modernog školstva ipak nije dostupna svima, iako se tako predstavljala. Naime, inferiorni položaj koji devojčice zauzimaju u odnosu na dečake postaje očigledan kada Elena postane jedna od retkih iz rejona koja nastavlja edukaciju, a na insistiranje Lilinog brata da i njegova sestra, budući da je najbolja učenica, nastavi školovanje, otac replicira: „Učenje? Zašto, da li sam ja možda učio? [...] A da li si ti učio školu? A zašto onda treba da uči tvoja sestra, koja je žensko?” (MGP, 66). Ferante opisuje kako se Lila u okviru porodice bori za svoje pravo da nastavi školovanje: *Sa iznenadnom odlučnošću počeo da uznemirava svoje ukućane vičući kako želi da uči latinski kao što učim ja [...] nije prestajala da napada svog oca* (MGP, 77). Ipak, ubrzo saznajemo da su njene želje i ambicije sasvim irelevantne u ograničenom konzervativnom okruženju koje nema kapacitet da prepozna njen potencijal i, ma koliko se ona trudila da se izbori za sebe, svi njeni pokušaji osuđeni su na propast: *Odjednom povici prestadoše, i nekoliko trenutaka docnije moja prijateljica izlete kroz prozor [...] Izbacio ju je [...] kao da je stvar* (MGP, 79). Momenat kada obe devojčice postanu svesne svoje sudbine, koja bespogovorno zavisi od odluke i volje oca – Elena da će pohađati više razrede osnovne škole, a Lila da, uprkos svom insistiranju i gorućoj želji, ipak neće, predstavlja prvi raskol između protagonistkinja. To mesto u romanu puno je naboja za obe junakinje, te bismo čak mogli da kažemo da predstavlja iskru koja je zapalila njihovo rivalstvo dugo šest decenija: *Otkriće da je*

³¹ Tek 1999. godine reformom Berlinguer utvrđeno je da se obavezno školovanje umesto sa četrnaest, po dotadašnjim propisima, završava navršavanjem šesnaeste godine.

krhka pretvaralo se tajnim putevima u moju potrebu za nadmoćnošću [...] Čim bih mogla, obazrivo, stavljala sam joj do znanja kako ću ja ići u više razrede, a ona neće (MGP, 77).

Opisom života likova, Ferante nam predočava da najveći broj dece iz rejona biva osuđen da prati sudbinu svojih roditelja, živi u bedi, bez nade da se uzdigne na društvenoj lestvici i odmakne od sudbine koja im je rođenjem u konzervativnom i rudimentarnom svetu siromašnog predgrađa gotovo zagarrantovana. Ono što zapravo privlači pažnju je to što Lila s vremena na vreme žustro prkosi takvom poretku stvari, ali čak i ona ubrzo postaje svesna da, s obzirom na činjenicu da nista ne može da uradi da te okolnosti promeni, kako bi preživela i sačuvala razum, mora da prihvati svoju sudbinu. Lila, čije je obrazovanje prekinuto sa jedva dvanaest godina i koja nije imala drugog izbora u sirotinjskom rejonu, već da se, uprkos svojoj briljantnoj inteligenciji, uda, ostaje neobrazovana. Čak i kada joj se ukaže prilika, nakon što se uda i ima i novca i vremena da sama uči i edukuje se, ona to odbija, na izvestan način svesna da svet kojem pripada i za koji je vezala svoju sudbinu nikada neće biti učeni svet kojem je stremila. Ferante na ovaj način eksplicitno prikazuje kako život neobrazovanih siromašnih devojaka u rejonu ne nudi ništa osim aspiracije da svoj život udajom vežu za muškarca. Sa druge strane, kao opoziciju Lilinom putu, Ferante nam predstavlja Eleninu sudbinu, koju u najvećoj meri menja i determiniše njen nastavak školovanja. Elena završava osnovnu školu, smatrajući da je postigla znatno više ne samo u odnosu na svoje roditelje već i na gotovo sve svoje vršnjake. Međutim, kada je učiteljica Olivijero upita planira li da nastavi da se školuje i posle završenih osam razreda osnovne škole, ona otkriva da joj takva ideja nije ni pala na pamet: *Pogledah je iznenađeno. Šta još ima da se nauči? Ništa nisam znala o školskim propisima, nisam znala šta tačno ide posle viših razreda. Reči kao što su gimnazija, univerzitet, za mene su bile lišene smisla* (MGP, 119–120). Svesna da, ukoliko se ne umeša, od Eleninog školovanja neće biti ništa, učiteljica Olivijero odlazi kod Eleninih roditelja i – *Oboje ih natera da joj se zakunu da će me upisati u najbližu klasičnu gimnaziju* (MGP, 121). Dinamiku odnosa moći u okviru porodice Ferante predočava oslikavajući relaciju Elene i njenih roditelja i, kontrastno postavljene, Liline porodične odnose. Elena opisuje svoju majku kao napornu, grubu, neobrazovanu ženu bez imalo osećaja za želje, aspiracije i potrebe svoje kćerke, dok oca često opisuje kao nežnog, povučenog i nenametljivog. Međutim, zanimljivo je primetiti kako Ferante tendenciozno uspeva da predoči činjenicu da, iako je majka osoba koja se najviše bavi odgojem dece i, čini se, zauzima dominantnu funkciju u njihovoj porodici, o sudbini dece, zapravo, uopšte nema pravo da odlučuje. Stoga, iako se majka silovito protivi njenom nastavku

školovanja: [...] pobesnela [je] govorila kako sada po svaku cenu moraju da me pošalju u školu za gospodu, jer će je u suprotnom učiteljica Olivijero uništiti uznemiravanjem (MGP, 122), otac je taj koji smatra da joj treba omogućiti da nastavi obrazovanje, pa tako i biva: *On je bio taj, a ne moja majka, koji mi je prvog školskog dana rekao: „Lenuča, budi dobra s učiteljicom i mi ćemo se pobrinuti da nastaviš školu”* (MGP, 41). Činjenica da se majke ne pitaju o sudbini svoje dece Eleni ide u prilog, dok je kod Lile situacija obrnuta. Lilina majka je opisana kao tiha i krhka žena, dok je otac glasan, zabavan, ali i strahovito nasilan. Mnogo godina kasnije, svesna da je odluka vezana za Lilino školovanje koju su doneli ipak bila pogrešna, njena majka kaže: [...] *i Lila je trebalo da se školuje, kako je to bila njena sudbina. Ali moj muž to nije hteo, a ja nisam umela da mu se usprotivim* (PNP, 237). Narativnu tenziju autorka postiže pružajući uvid u najintimnije misli Elene koja, iako je ostvarila svoju želju da nastavi obrazovanje, kada joj Lila saopšti da će se udati, počinje da se oseća bezvredno i zavidi joj na životu koji joj se čini živopisniji od njenog: *I što je najgore, činilo mi se jasnim da će njena sudbina biti bolja od moje. Osećala sam jače nego ikada beznačajnost učenja* (MGP, 274). Elena čak razmišlja da napusti školu, zaposli se, uda i ostvari sudbinu tipične devojke iz rejon: *Pomislih na razgovore koje sam s Lilom i Paskvaleom vodila tokom čitavog septembra, i osetih to kao istinsku školu, stvarniju od one koju sam pohađala svakog dana* (MGP, 185). Međutim, posmatrajući Lilu kako se udajom za tipičnog predstavnika tog sveta na izvestan način zauvek vezuje za rejon, Elena menja svoj stav i postaje joj jasno da je *Lila ostala tu, ograničena na blistav način na taj svet, od kojeg je izmislila da je izvukla najbolje. Ništa što bi imalo veze sa mojim putem učene devojke* (MGP, 321). Ona zaključuje da ne želi takav život, te da je obrazovanje vid emancipacije koji bi joj omogućio da se od konzervativnog sveta rejon otisne u sasvim drugačiju budućnost: *Položiću veliku maturu, prijaviću se na neke konkurse, proći ću na nekom od njih, izvući ću se iz ove bede i otići ću što dalje mogu* (MGP, 321).

Potreba autorke da se afirmise kroz intelekt i obrazovanje snažno se oseća kroz čitavu tetralogiju, a za protagonistkinju predstavlja jedini mogući put da se na klasnoj lestvici uzdigne i pobegne od bede i doslovno i figurativno. Klasna inferiornost u tetralogiji prikazana je iz vizure glavne junakinje koja, osim što potiče iz najniže društvene klase, dolazi i iz najsiromašnijeg dela Italije, koji se, uprkos ideji nacionalne homogenizacije, još uvek percipira kao zaostao. Južnjačko pitanje (*questione meridionale*) podrazumevalo je poimanje juga zemlje kao zaostale regije u kojoj vlada sujeverje i primitivni mentalitet, kao kontrast ekonomski razvijenijem severu i modernoj kulturi života ili, prema rečima istoričara Veba Kina (Webb Keane): *Jug je postao neophodni*

„drugi” naspram kojeg je uspostavljen narativ italijanske modernizacije (Keane 2006, 48). Ono što je posebno upečatljivo u *Napuljskoj tetralogiji* jeste namera Elene Ferante da ukaže na ideju klasne nejednakosti koja se snažno oseća i među školovanom populacijom u Italiji. Elena veoma otvoreno i gotovo surovo iskreno opisuje okolnosti u kojima se obrela dolaskom sa siromašnog juga zemlje na sever u Pizu na univerzitet. Naglašava koliko je ponosna na svoj uspeh: *Ja, Elena Greko, kćerka vrataru u opštini, spremala sam se da sa devetnaest godina pobegnem iz rejona, da odem iz Napulja* (PNP, 333), ali postaje svesna svoje klasne inferiornosti, uočavajući da joj nedostaju maniri i da će morati mnogo da radi na tome da se svojim kolegama asimiluje: *Bonton nisam poznavala, pričala sam previše glasno, žvakala otvorenih usta: postadoh svesna nelagode koju izazivam oko sebe i pokušah da se kontrolišem* (PNP, 338). Međutim, na kraju studija, nakon što je naučila da se oblači, šminka i, naravno, govori i ponaša se poput prave obrazovane mlade žene, Elena shvata da u akademskim krugovima klasna diskriminacija nije jedina sa kojom se suočava. Ona primećuje da ljudi koji su uspeli ili koji nemaju sumnju da će uspeti uglavnom potiču sa visoke društvene lestvice obrazovanih bogatih porodica, i da su gotovo uvek muškarci:

Videla sam da se prema Pjetru ponaša kao da već ima mesto na fakultetu, a prema meni kao prema sjajnoj, ali običnoj studentkinji. Često sam odustajala od konsultacija s njim iz besa, iz oholosti, iz straha da ću morati da se suočim sa sopstvenom urođenom inferiornošću [...] Ubrzo mi postade jasno da Pjetro Ajrota ima budućnost, a ja ne. (PNP, 439–440)

Ovaj uvid izuzetno je značajan spoznajni trenutak u životu protagonistkinje i pokazuje joj kako je brisanjem klasne barijere i dalje ostala ona vrsta diskriminacije koju je, čak i na *razvijenom* i *emancipovanom* severu teško zaobići, a to je rodna diskriminacija.

Formativni put koji je Elena prešla oblikovao ju je u mnogim aspektima, pa iako se vidi njena ogromna želja za obrazovanjem, Ferante prikazuje kako taj proces nije bio nimalo lak i da je često bio mučan, ali kako ga junakinja shvata ozbiljno i veoma disciplinovano, svesna da je za nju obrazovanje jedini mogući izlaz iz sumornog rejona. Eleninin entuzijazam prema učenju nije uvek istog intenziteta i često zapada u krize, čak i letargiju: *povuče me uznemirujući ritam koji su nam nametali profesori* (MGP, 180), ali kao čitaoci svedočimo tome da njena namera da se školovanjem otisne iz rejona zapravo uvek prevlada: *Ispite sam polagala u roku i učila sa uobičajenim trudom i samodisciplinom* (PNP, 339). Vremenom, ipak, ono što je predstavljalo napor i sredstvo da se dođe do cilja počinje da biva izvor satisfakcije i cilj samo po sebi: *mnogo sam se umarala učenjem i teškim štivom. To je međutim bio dobar umor, onaj koji donosi*

zadovoljstvo (PNP, 133). Ova gradativna promena značajna je jer pokazuje koliko je sam proces školovanja uspeo da promeni Elenu, pa njeno poimanje učenja kao napora, o kome govori kao o *mreži školskih obaveza u koju je upala sa šest godina* (PNP, 27) i kao sredstva da dostigne svoj cilj i uzdigne se na klasnoj lestvici menja se i evoluiru u proces koji pruža zadovoljstvo bez potrebe da služi nekom višem cilju: *Ja sam učila, čitala sam takoreći iz zadovoljstva* (MGP, 184).

Jezik kao oličenje klase

Opozicija između škole i reiona u celoj tetralogiji služi kao primarna metonimija i metafora za niz drugih binarnih karakteristika posleratne totalitarne Italije u fazi modernizacije, poput dihotomije sever–jug, bogati–siromašni, nacionalno–lokalno, miroljubivo–nasilno, civilizovano–primitivno, standardni jezik–dijalekt i opozicija u životu Elene kroz odnos mentorka–majka, Lila–Elena (Love 2016, 72). Pitanje opozicije standardnog jezika i dijalekta nije nešto što prosečan čitalac poznaje, ali nakon čitanja *Napuljske tetralogije*, ova problematika postaje sasvim jasna s obzirom na to koliko Ferante intenzivno obrađuje fenomen izbora jezika kojim likovi govore i šta za njih jezik kojim se služe predstavlja. Naime, vekovni italijanski fenomen – *questione della lingua* (*jezičko pitanje*) ogleda se u postojanju jasne razlike između regionalne poliglosije, to jest dijalekta i standardizovanog italijanskog jezika. Jedan od najvećih italijanskih lingvista XX veka Tulio de Mauro (Tullio De Mauro) navodi da su u vreme ujedinjenja Italije 1861. godine samo dva procenata ljudi govorila standardnim italijanskim jezikom, dok je većina govorila lokalnim dijalektom (De Mauro, 1972). U skladu sa tim, neretko se citira poznati aforizam Masima Dazelja (Massimo D’Azeglio), koji je učestvovao u procesu ujedinjenja Italije: *Italija je stvorena. Ostaje da napravimo i Italijane*³² (Killinger 2002, 1). Premda je ideja centralizovane obavezne škole poslužila kao osnovno sredstvo za stvaranje jedinstvenog nacionalnog identiteta, posebno u vreme Musolinijeve centralističke politike, realnost obrazovanja je bila takva da je škola bila nedostižna za većinu populacije. Tek je nakon Drugog svetskog rata univerzalni sistem obaveznog obrazovanja učinio veliki korak na tom putu i izveo mnoge Italijane iz onoga što De Mauro naziva *lingvističkim getom* (De Mauro 1972, xiii), u kojem se dijalekt smatrao „kamenom spoticanja” na munjevitom pohodu ka nacionalnom i jezičkom ujedinjenju (Golino 2010, 96). Dihotomija standardnog italijanskog jezika i dijalekta je koncept koji se sreće još kod pesnika koji se smatra ocem modernog italijanskog jezika – Dantea, u delu *De vulgari eloquenzia* (*O narodnom jeziku*),

³² “*L’Italia è fatta. Restano da fare gli italiani*”

gde Dante raščlanjuje i objašnjava opoziciju latinskog jezika – *jezika razuma, nepromenljivog i uređenog zakonima koji odolevaju vremenu* (Maggi 1993, 1017) i narodnog jezika (*lingua volgare*), koji se uči spontano i bez kritičkog osvrta. Osim na nacionalnom, opozicija standardnog jezika i dijalekta osećala se i na ličnom nivou, pa je jezik kojim osoba govori imao identitetsku simboliku, ukazujući ujedno i na društveni položaj i na omeđenost u okviru klase. Na disperziju standardnog jezika u velikoj meri uticala je i pojava radio-aparata pre i nakon Drugog svetskog rata, ali je pojava televizije ono što je homogenizovalo italijansku kulturu, učinivši pristupačnim standardni jezik i u najzabačenijim delovima Italije. Tokom posleratnog perioda standardni italijanski jezik je bio jezik kojim se govorilo u školi, jezik kojim su pisale novine, jezik javne političke sfere i jezik kojim su govorili prezenteri na televiziji. Stoga je upotreba dijalekta direktno reflektovala nedostatak obrazovanja, političke svesti, novca i upućivala na najnižu klasnu pripadnost. Za mnoge Italijane, posebno one koji su pripadali visokoj klasi, dijalekt je predstavljao pretnju društvenom, političkom i nacionalnom jedinstvu Italije. Upravo u prvom tomu tetralogije, koji se najviše fokusira na jezičko pitanje, opisan je taj period kada standardni jezik, posredstvom faktora školovanja i pojavom televizije počinje da uzima prevlast nad dijalektom. Ferante, na primer, opisuje situaciju u kojoj se jedan od braće Solara udvara Lili tako što njenoj porodici kupuje televizor: [...] *i sada, pola rejona, uključujući i moju majku, mog oca i moju braću, svi su išli kod Čerulovih da gledaju to čudo* (MGP, 225). Značaj pojave televizije ogleda se u diseminaciji standardnog jezika, koji je pre toga bio dostupan isključivo putem knjiga, udžbenika i generalno govoreći obrazovanja, a ova „nacionalna logorska vatra” omogućila je po prvi put u istoriji da standardni italijanski jezik bude dostupan svima (Lepschy 2002, 20).

Vremensko-prostorna povezanost u okviru narativnog tona i sadržaja ostvarena je odabirom jezika kojim likovi govore, pri čemu Ferante koristi duboku jezičku simboliku opozicije standardnog jezika i dijalekta kako bi likove smestila u određeni kontekst i vremena i klase. Promena dominacije standardnog jezika nad dijalektom u osnovi je interpersonalnih relacija radničke klase likova u *Napuljskoj tetralogiji*. Dijalekt stoga služi i kao stilsko sredstvo opisa socijalne pripadnosti, ali i kao eho, znak lokalnog kulturnog nasleđa i klasne šizme za mnoge likove u romanima. Marginalni likovi poput Lilinih roditelja ili muža izražavaju se isključivo koristeći dijalekt, što ih smešta i figurativno i prostorno u granice rejona. Za razliku od njih, postoje likovi koji se nikada ne izražavaju dijalektom, koristeći isključivo sofisticirani standardni italijanski jezik, poput porodice Eleninog muža. Od samog početka sage, opozicija škole i rejona

služi kao simbolička narativna tenika u cilju građenja tenzije: *Već od prvog dana škola mi je izgledala kao mesto i te kako lepše od moje kuće. Bilo je to mesto u rejonu u kojem sam se osećala najsigurnije* (MGP, 40). Osim toga, dihotomija majke i učiteljice i jezika kojim se služe figurira kao kompleksna opozicija rejona i škole, ideje napretka i tradicionalne predstave moralnog života, neobrazovanosti i zaostalosti: *[...] stidela sam se zbog razlike između skladne figure dostojanstveno obučene profesorke, njenog italijanskog koji je pomalo ličio na onaj iz Ilijade, i iskrivljene figure moje majke, starih cipela, kose bez sjaja, dijalekta što zavrće na italijanski bez gramatike* (MGP, 88). Predstavljajući okolnosti u kojima se dijalekt usvaja bez kritičkog osvrta, kao jezik porodice i intime, Ferante komplikuje to pitanje opisujući ga i kao jezik nasilja. U tom smislu dijalekt zapravo reflektuje pravu porodičnu atmosferu koja je izuzetno nasilna. Nasilje koje se ogleda u sirovom dijalektu je prisutno kod svih, od najmlađih do najstarijih, pa Elena, čak i kada već dugi niz godina govori isključivo italijanskim jezikom, u trenucima kada bes njome ovlada, počinje da klizi u dijalekt: *[...] ključala sam od besa, preplašena, glava mi je bila puna krvavog dijalekta* (POO, 79).

U *Napuljskoj tetralogiji* jasno je da italijanski predstavlja jezik ambicije i težnje ka uspinjanju na klasnoj lestvici, a granice koje postavlja dijalekt Elena uspeva postepeno da prevaziđe. Autorka neretko opisuje i poteškoće na koje Elena nailazi kad čuje, kako kaže, *strane reči, drugačije tonove od onih koje sam koristila u rejonu* (MGP, 153), kao način da naglasi kako socijalnu, tako i geografsku distancu koju Elena svakodnevno prelazi na putu u gimnaziju. Kako bi naglasila formativnu razliku između Elene i Lile, na koju je u najvećoj meri uticalo školovanje, Ferante u drugom tomu sage – *Priča o novom prezimenu* opisuje Elenu koja je, premda i dalje živi u rejonu, već ovladala italijanskim jezikom: *[...]Jupustih se u opuštenu ćaskanje, izvukoh iz sebe lep, učen italijanski koji mi nije zvučao izveštačeno kao kad sam ga koristila u školi* (PNP, 158). Opisujući zabavu gde su *svi očigledno bili obrazovani, i od obrazovanih roditelja* (PNP, 155), Ferante jasno ističe sad već klasnu razliku između protagonistkinja, gde je Lila, time što nije nastavila školovanje i što se udala tako mlada, ostala vezana za rejon, bez izgleda za, kako intelektualni, tako i društveni napredak, dok se Elena, *okružena valjanim svetom* (PNP, 157) oseća kao da je tamo gde i želi i treba da pripada: *Umela sam da budem u društvu tih ljudi, među njih sam se uklapala bolje nego među prijatelje iz rejona* (PNP, 159). Vremenom, kako Elena napreduje i školuje se, činjenica da dobro vlada italijanskim jezikom pruža joj prijatan osećaj moći. Ipak, i u tom procesu intelektualne emancipacije Ferante prikazuje kako deca odgajana isključivo u

okruženju u kojem vlada dijalekt, bivaju suočena sa dvostrukim jezičkim izazovima tokom obrazovanja. Dajući nam uvid u svoj tok misli, protagonistkinja opisuje situaciju u školi kada je profesor ispituje Enejidu i *prarne u smeh* kada ona pogrešno naglasi reč proročište³³: *Nije mu ni palo na pamet da sam, iako poznajući značenje te reči, živela u svetu u kojem nikada nije bilo razloga da je upotrebim* (MGP, 155). Ferante permanentno nastoji da predoči kako ta jezička, a zapravo vrlo kompleksna tranzicija, nije jednostavna i zavisi od mnogo faktora. Prateći razvoj događaja i Elenin uspeh, čitaoci shvataju da Elenina briljantnost nadilazi granice i škole i rejona, ali da je njen osećaj klasne diskriminacije često oličen kroz jezik. Naime, čak i danas, a posebno šezdesetih godina, napuljski dijalekat, i generalno južnjački dijalekti, doživljavali su se komično čak i pomalo preteći, upućujući na vezu između Napulja i mafijaških organizacija, kao i na opšte predrasude vezane za jug Italije (Benucci 1999, 15.) U drugom tomu sage Ferante nam predstavlja ovu problematiku opisujući okolnosti u kojima se obrela Elena, došavši nakon završene gimnazije na univerzitet u Pizu. Iako veoma uspešna studentkinja sa punom stipendijom, daleko od rejona i Napulja, u interakciji sa kolegama Elena oseća da se nalazi u izvesnom položaju liminalne drugosti u odnosu na one čiji način govora ne odaje njihovo poreklo, a samim tim ni klasu iz koje potiču: *Ubrzo postadoh svesna svog italijanskog, koji se u izvesnim situacijama graničio s komičnim [...] Jednom prilikom mi je jedna devojka iz Rima [...] odgovorila imitirajući moj način govora, na šta svi prasnuse u smeh* (PNP, 338). Ona postaje svesna koliko je njen identitet utkan u diskriminatorne stereotipne predstave jušnjaka i Napolitanaca, pa, kada je jedna koleginica optuži da joj je ukrala novac, ona i sama odlučuje da odgovori u tom stilu i odigra ulogu koja joj je unapred pripisana: *Bi mi odmah jasno da na to ne mogu da odgovorim pomirljivim osmehom. Odvalih joj iz sve snage šamar i zasuh je uvredama na dijalektu* (PNP, 340). Ipak, trud koji je Elena uložila da savlada standardni jezik, da promeni svoje ponašanje i usvoji manire, nakon završetka fakulteta i povratka u Napulj, smešta je u izvesnoj meri u lingvistički limbo. Ferante opisuje njen osećaj nepripadanja nijednom od ta dva sveta, istovremeno pokazujući koliko je jezička identifikacija utkana u osećaj klasne pripadnosti i vrednosti: *[...]sav trud koji bejah uložila da bih iz govora izbrisala napolitanski akcenat nije bio dovoljan da zavara ljude iz Pize, ali bio je dovoljan mojoj majci, mom ocu, mojoj braći, čitavom rejonu [...] koji su se prema meni odnosili s mešavinom poštovanja i podrugljivosti* (PNP, 446). Elenino obrazovanje i njena promena koje su

³³ Elena izgovara reč oracolo naglašavajući je oracòlo umesto oràcolo.

svi svesni nakon povratka sa univerziteta pravi psihičku, ali i socijalnu distancu između klase kojoj je i sama pripadala, od koje se odmakla i sa kojom sada ima poteškoća da komunicira. Nakon kratkog boravka u rodnom gradu, Elena se udaje i seli u Firencu, gde gotovo izbacuje iz upotrebe dijalekat i potpuno vezuje svoj identitet za osobu koja se nalazi na klasnoj poziciji u kojoj se dijalekat ne upotrebljava. Premda oseća sve veću distancu prema jeziku svog detinjstva, Ferante opisuje da čak i kada dijalekt kao barijera na putu Elenine emancipacije vremenom izbledi, ona strahuje da će za nju on uvek predstavljati pretnju. Čak i nakon što sasvim prestane da koristi dijalekt mnogo godina kasnije, kod Elene će postojati ta konstantna bojazan da u afektu ne upotrebi dijalekat: *Primetih da mi se u glasu zbog nervoze sve više oseća napolitanski naglasak, da neke reči izgovaram na rejonskom dijalektu, da mi rejon [...] nameće svoj jezik, ponašanje, reakcije* (POO, 340).

Konstantno poigravanje sa kulturološkim implikacijama koje upotreba standardnog jezika ili dijalekta nužno nose ogleđa se u mnoštvu opisanih situacija u tetralogiji. U trećem tomu, pored brojnih situacija koje ilustruju ovu problematiku, pažnju privlači događaj o kom saznajemo iz Elenine perspektive. Naime, Elena je evoluirala od priprostog devojčurka sa najniže društvene lestvice u samosvesnu, obrazovanu ženu, koja je udata za profesora iz ugledne buržoaske porodice i jezik kojim se koristi je za nju sada prirodno standardni italijanski jezik, lišen grubosti i nasilja. Međutim, kada joj u goste dođe muževljeva sestra, sofisticirana i izrazito elokventna profesorka, žena iz eminentne porodice, obrazovana i privilegovana od rođenja, Elena se pita kako to da je njena emancipacija i spoznaja društvene diskriminacije vodila u sasvim drugačijem pravcu: *Pjetrova sestra sada se izražavala gore nego što smo to činile Lila i ja kao devojčice. Svakoj imenici koju bi izgovorila prethodila je uzrečica jebeni [...]šta je trebalo ja da radim, da ponovo postanem poput nje, da se vratim na početnu tačku? Čemu onda toliki uloženi trud?* (POO, 262). Za Elenu je očigledno upotreba grubog jezika jasan znak neuglađenosti i nemogućnosti prefinjenog izražavanja i ne može da pojmi zašto bi neko izabrao da svoju rođenjem dobijenu privilegiju menja za sirovost prostog izražavanja, kada se ona toliko dugo trudila da svoj jezik izbruši i iz njega izbacuje svaki trag vulgarnosti.

Kako centralnu ulogu u razvoju identiteta likova u čitavoj sagi igra rođenje nove vrste moderne ličnosti, koja kulturološki i jezički prekida veze sa prošlošću, Ferante nastoji da predoči i dijalektički pristup sopstvenoj ličnosti implicitno postavljajući pitanje da li si *novi ti*, obrazovaniji, uglađeniji zapravo bolji, ili samo manje provincijalan. U četvrtom tomu – *Priča o*

izgubljenoj devojčici, kada se Elena vraća da živi u Napulju posle mnogo godina odsustva i sasvim drugačijeg života od onog koji je ostavila, ona shvata da mora da potisne deo (nove) sebe da bi mogla da bude ponovo sa ljudima sa kojima je odrasla i koji sada pripadaju nekom sasvim drugačijem svetu od nje. Međutim, i u tom novom svetu, ona nova, obrazovana, emancipovana mora da potisne deo sebe, donekle svesna činjenice da ni u jednom od ta dva sveta nije potpuno svoja. Engleska književnica Zejdi Smit (Zadie Smith), čija je majka Jamajkanka, a otac Englez, u svom eseju *Speaking in tongues* govori o poznatom fenomenu *code switching*, objašnjavajući na svom primeru kako različite varijante jezika zapravo menjaju sopstveni doživljaj identiteta, te predočava možda najpoznatiji književni primer u kojem se ogleda ovaj fenomen. Naime, u *Pigmalionu* Bernarda Šoa, Eliza Dulitl prolazi kroz transformaciju, jezičku i psihološku, ali na kraju ne zna gde pripada i oseća da egzistira u međuprostoru sveta iz kojeg je potekla i novog sveta kojem stremlji, ali mu zapravo suštinski ne pripada (Smith, 2008). Stoga, baveći se ovom problematikom, opisujući odnos protagonistkinja u poslednjem tomu, kada obe žive u Napulju, postaje jasno koliko su njihovi životni izbori oblikovali način na koji se izražavaju i, razmišljajući o tome, Elena zaključuje kako:

Lila nikad nije gubila kontrolu, nikad se nije sasvim oslobađala, te zaključuje da se tu radilo o jezičkom pitanju. Ona je pribegavala italijanskom kao da hoće da se zaštiti, ja sam se trudila da je navedem da priča na dijalektu, kojim smo se koristile kada smo želele da budemo iskrene. Međutim, njen italijanski bio je vrsta prevoda sa dijalekta, moj dijalekt bio je vrsta prevoda sa italijanskog, činilo se da obe govorimo veštačkim jezikom. (PID, 369)

U ovom trenutku naratorki postaje jasno da su se njih dve, iako i dalje veoma bliske, udaljile ne samo od jezika uz koji su odrasle već i da je jezik kojim govore jasna odrednica različitih klasnih pozicija kojima u zreloom dobu pripadaju.

Oponiranje standardnog italijanskog jezika dijalektu Ferante od samog početka koristi kao distinktivnu narativnu funkciju u nameri da pokaže inteligenciju, obrazovanje i sposobnosti protagonistkinja. Na početku priče, kada se upoznaju, Elena opisuje Lilu kao divlju devojčicu koja se izražava agresivnim dijalektom, međutim, kako počinje njeno obrazovanje i sazrevanje, ona postaje veoma vešta u upotrebi prefinjenog jezika. Ipak, ona ne zapostavlja dijalekt, već ga koristi kao oružje kada joj je potreban drugačiji pristup u zavisnosti od sagovornika ili situacije:

[...] stalno je govorila na dijalektu poput svih nas, ali po potrebi, sipala je iz rukava italijanski kao iz knjige, koristeći i reči kao što su prikladno, raskošno, dragovoljno.

[...] zato što je imala pogan jezik, izmišljala je ponižavajuće nadimke, pa iako je sa učiteljicom nizala reči italijanskog jezika koje niko poznao nije, s nama je pričala isključivo na ljutom dijalektu, prepunom ružnih reči [...]. (MGP, 44, 58)

U čitavoj *Napuljskoj tetralogiji*, iako znamo da Lila ume da govori italijanski, jezik kojim bira da priča je ipak dijalekt. Ovaj njen uporni izbor paradigma je njene odluke da se usidri unutar granica rejona i oponira Eleninom nastojanju da ne samo savlada italijanski već i da potpuno izbriše tragove dijalekta iz svoje svesti, nadilazeći granice i rejona i Napulja. Na taj način spisateljica pravi binarnu opoziciju rudimentarnog i sofisticiranog, zapravo je svodeći na dihotomiju priroda–kultura, dajući Eleni muški, a Lili ženski princip. U svom specifičnom literarnom maniru, igrajući se opozicijom standardnog jezika i dijalekta, Ferante dijalektom stalno preti, ali njime zapravo nikada ne piše. Ipak, činjenicu da je čitava tetralogija napisana na standardnom italijanskom jeziku i da u celoj sagi o njihovom prijateljstvu nema dijalekta, mogli bismo protumačiti i tendencijom autorke da se pokaže Elenina nadmoć u njihovom prijateljstvu.

Napulj, gradovi, granice

Priča tetralogije počinje u Napulju posle Drugog svetskog rata, međutim, to nije Napulj okupan morem i suncem, kako se obično opisuje ovaj grad, već se radnja dešava u njegovom predgrađu, na marginama grada i društva. S tim u vezi, verovatno je upravo sakriveni autorski identitet ono što Eleni Ferante dovoljava toliku slobodu u pisanju veoma nasilnih scena i surovih okolnosti u Napulju, jer nema autocenzure u pripovedanju u prvom licu. Napulj je još od prvog toma opisan kao nasilan, brutalan, surov, a rejon je mesto kojim vladaju posebni zakoni, nasilje, beda i siva ekonomija zelenaša i kamorista. Kritika Eleni Ferante neretko zamera što Napulj predstavlja u tako lošem svetlu i, čini se, slika samo njegovu negativnu stranu. Na sličan način se Ani Mariji Orteze (Anna Maria Ortese), poznatoj nagrađivanoj italijanskoj autorki, koju Ferante svrstava u svoje omiljene, zameralo to što je u zbirci priča *Il mare non bagna Napoli (More ne zapljuskuje Napulj)* (1953) prikazala posleratni Napulj koji nije idiličan romantični grad na obali mora, već oličenje nasilja, surovosti, duhovnog i moralnog siromaštva, nemaštine. Ono što povezuje Ferante i Orteze je činjenica da je za njihove protagoniste Napulj ogledalo putem kojeg sagledavaju sopstveni identitet, to je mesto iz kojeg se beži da bi se posle u njega vratilo, bez obzira na sve njegove manjkavosti: *Volela sam svoj grad, ali naterah se da budem objektivna [...] Napulj je bio važan evropski velegrad u kome se vera u tehnike, u nauku, u ekonomski razvoj, u naklonost prirode, u istoriju koja nas čini mudrijima i u demokratiju u kratkom vremenskom roku pokazala*

sasvim neosnovanom (PID, 343). Roberto Savijano je još jedan poznati savremeni italijanski pisac, koji takođe piše o svom Napulju, ali ga ni on ne predstavlja kao živopisan grad pun kolorita i srdačnih nasmejanih ljudi, već sasvim suprotno tome – prikazuje njegovu najmračniju stranu: sivilo, zaostalost, beskrupuloznost i očaj ljudi u gradu ogrezlom u mafijaške strukture. I Savijano i Ferante nastoje da ispričaju svoju priču i viziju Napulja, pa, iako imaju drugačije narativne ciljeve i pišu sasvim različitim stilom – on piše žurnalističkim stilom, a ona stvara narativ u prvom licu, ono što ih povezuje je to što priznaju da pišu o Napulju koji su sami „preživeli”. Stoga njihovo pripovedanje u svoj svojoj surovosti često ima eho autobiografije. Tako se u četvrtom tomu sage pojavljuje članak u novinama koji najavljuje Elenin naredni roman rečima: *željno iščekujemo novi roman Elene Greko, priču smeštenu u Napulj kakav još nismo upoznali, u Napulj crven poput krvi* (PID, 274).

Tokom čitave tetralogije izrazito važan segment predstavljaju granice – geografske, doslovne, ali i simboličke – klasne. Prelazak granica rejona nosi veliki značaj i u svesti junakinja tretira se kao nadtransgresija. Dok su još uvek devojkice, rejon je jedini svet koji poznaju i Elena rejon doživljava kao jedini mogući svet, sve dok Lila ne predloži da naprave izlet i urade nezamislivu stvar: prođu kroz tunel koji razdvaja teritoriju rejona i Napulja: *Lila me nagovori da uradim jednu od mnogih stvari koje sama nikada ne bih imala hrabrosti da učinim* (MGP, 69). Prolazak kroz tunel važan je spoznajni trenutak upravo zato što mikrokosmos rejona po prvi put počinje da se poima kao nešto što nije nepremostivo. Prolazeći kroz tunel koji predstavlja liminalni prostor između dva sveta, njih dve shvataju da su se obrele na nepoznatoj teritoriji, sa čime ne znaju kako da se nose. Naime, one su svesne da je sloboda ono čemu streme: *Kada pomislim na zadovoljstvo slobode, mislim na početak tog dana, trenutak izlaska iz tunela: našle smo se na pravom putu, naizgled beskonačnom* (MGP, 72), ali istovremeno nemaju predstavu kako sloboda treba da izgleda i šta sa sobom nosi. Međutim, ovaj poduhvat završava se neuspehom, zadesi ih kiša, devojkice počinju da se boje i Ferante veoma živopisno opisuje kako njih dve sasvim različito reaguju na strah. Iako je ideja da odu u Napulj bila Lilina, na prvi znak nevolje pokazuje se kako ona nema hrabrosti i istrajnosti da izvede svoju zamisao – ona je ta koja odmah želi da se vrate. Elena se, pak, ispostavlja hrabrijom nego što su obe pretpostavljale i pokazuje izvesnu neustrašivu radoznalost kao antitezu nepromišljenoj Lilinoj hrabrosti: *Ja bih, uprkos kiši, nastavila put, osetila sam se udaljenom od svega i od svih, a ta udaljenost – to sam prvi put otkrila – gasila je u meni svaku vezanost i svaku brigu; Lila se žestoko pokajala zbog svog plana, odrekla se mora, želela je*

da se vrati u okvir granica rejona (MGP, 75). Ova epizoda predstavlja izvesno predskazanje njihovih životnih puteva, njihovih izbora i smelosti da se odvaže i oslobode stega i pravila koja u rejonu važe. Lila u ovoj prilici, kao mnogo puta kasnije u životu, motiviše Elenu da se odvaži i zakorači u nepoznato, svojim idejama joj osvetljavajući puteve kojima ona smelo korača. Upravo zbog toga Elena se gotovo celog života oseća inferiorno u odnosu na Lilu, jer konstantno njoj pripisuje originalnost i u izvesnom smislu je doživljava kao svoju muzu. Činjenica da nam je Elenina perspektiva, posebno u prvom tomu sage, jedina dostupna, ostavlja malo prostora da se iskorači iz njene vizure i osvesti činjenica da je zapravo ona ta koja se ispostavlja mnogo hrabrijom, smelijom i otresitijom od Lile.

Elenino prelaženje granica i boravci u drugim gradovima ne predstavljaju samo prostorno izmeštanje, već i psihičko, emotivno, lingvističko, pa na kraju i epistemolosko uporište za formiranje koncepta drugosti u odnosu na sebe u Napulju. Elena konstantno sebe percipira relaciono u odnosu na okolinu u kojoj se nalazi. Njeno uzdizanje na klasnoj vertikali pratimo kroz njenu mobilnost od rejona do Napulja, kada kreće u gimnaziju, zatim kada odlazi u Pizu gde završava studije, onda kada živi u Firenci, gde odlazi nakon udaje za bogatog čoveka buržoaskog porekla. Iako se tokom vremena ona udaljava od Napulja i klasne pozicije sa koje je potekla, Elena se stalno boji da će morati sa se vrati u rodni grad: *Dok sam se u Pizi i Milanu osećala dobro, na mahove čak i srećno, u rodnom gradu sam, kad god bih mu se vraćala, strepela da će me nekakav nepredviđen događaj sprečiti da iz njega ponovo odem, da će mi sve ono što bejah osvojila biti oteto* (POO, 18). Ovaj Elenin strah zapravo je paradigma njenog doživljaja sebe kao osobe sa najniže klasne pozicije, te, premda je obrazovanjem i udajom uspela da se od te pozicije odmakne, ona oseća da je viša klasa kojoj pripada pozicija koju je osvojila, zaslužila, ali se boji da joj suštinski ne pripada: *Tada mi je pak delovalo da moj život čine Napulj i rejon i da će zauvek činiti, dok sve ostalo predstavlja kratak izlet u čijoj sam izvanrednoj klimi sebe mogla zamisliti onakvom kakva nikada neću postati* (PID, 16). Na početku trećeg toma, Elena po povratku iz Pize i nakon adaptacije na sasvim drugačiju okolinu, opisuje Napulj kao da ga vidi novim očima: *[...] mračne ulice pune opasnosti, sve haotičniji saobraćaj, razrovane kaldrme [...] Prepunjeni slivnici su se prelivali, prljavština se razlivala po ulicama [...] Narod je umirao zbog nebrige, zbog korupcije, zbog ugnjetavanja [...] Svake godine, stanje mi se činilo sve gorim. Treba dakle otići [...] zauvek se izvući odatle* (POO, 17–19). Prelazak granica koji predstavlja klasno-prostornu razliku

reflektovan je i u samom identitetu protagonistkinje: *Rezultat svega toga bio je da sam se u Ulici Taso u ostatku Italije osećala kao gospođa s ličnom aurom, dok sam dole u Napulju, a naročito u rejonu gubila svu prefinjenost* (PID, 157). Iako Elena doživljava Napulj kao svoj grad i voli ga, ipak uspeva da nazove stvari pravim imenom i realno sagleda okolnosti u gradu koji joj je nekada delovao tako veliki i nedostižan. Elenino napuštanje rejona, upoznavanje sveta izvan njega, obrazovanje, a onda povratak u Napulj i rejon može se uporediti sa Platonovim mitom o pećini u kojem osoba koja pećinu napusti, oslepi dva puta, kako pripoveda Sokrat – prvi put po izlasku iz pećine i osvešćivanju činjenice da to gde je do sada bila nije jedini mogući svet, a onda, po povratku, kada se čini da u pećini vlada „potpuni mrak”. Tako i Elena, kada napušta granice prvo rejona, a zatim Napulja, postaje opčinjena, gotovo zaslepljena svetom izvan njoj dotad poznatih granica: *Kako je samo bilo divno prelaziti granice, utonuti u druge kulture, otkriti da je sve ono što smo smatrali neopozivim zapravo relativno* (PID, 16), a onda kada se vrati u Napulj, čini se da je zaboravila ceo taj svet nasilja i surovosti koji je ostavila za sobom, te opet kao da ulazi u mrak.

Prelaženje granica, napuštanje rejona i odlazak na Iskiju u drugom tomu sage, simbolički predstavlja emotivno i seksualno sazrevanje, kao i brodolome. Zatim, njeno kretanje, „osvajanje novih teritorija”, koje se ogleda u prelasku granica koincidira i sa širenjem njenog uticaja kao spisateljice, kako u Italiji, tako i van nje. S obzirom na činjenicu da je u trećem tomu dominantno Elenino političko osvešćivanje, boravak u Milanu oličava njenu političku spoznaju i upoznavanje sa feminističkom scenom u okviru malih grupa karakterističnih za italijanski feminizam *drugog talasa*. Đenova je, pak, grad u kojem žive roditelji njenog muža i gde se upoznaje sa prefinjenim akademskim životom visoke klase, te upoznavajući se sa tom scenom, prelazi klasnu granicu i udajom postaje pripadnica najvišeg staleža: *Osećala sam da, svakim trenom, sve više i više postajem deo sveta porodice Ajrota* (POO, 233). Značajan je u ovom kontekstu i momenat kada na kraju trećeg toma Elena odluči da poruši granice svog braka i bude jedna od *odnih koji odlaze*, napusti muža, te sa Ninom prvi put putuje avionom i prvi put odlazi van Italije: *Na mahove sam imala utisak da i pod pod našim nogama – jedina površina na koju smo mogli da računamo – kao da podrhtava* (POO, 435). Stilskom odlukom da to snažno rušenje patrijarhalnih porodičnih normi, kada Elena ne samo ostavi muža zbog ljubavnika već ostavi i kćerke kako bi otputovala sa Ninom, spoji sa odvajanjem od tla, jasno upućuje na to koliko se Elena odmakla od granica rejona i Napulja i kako nova faza njenog života nije motivisana, kao do tada, bežanjem od nečega – rejona, Napulja,

nasilja, mafije, već ovoga puta ona ide u susret nečemu što smatra da zaslužuje – svojoj sreći: *Uznemirenost, bol i sušta sreća sjediniše se u tom jedinstvenom, blistavom pokretu* (POO, 435).

Dok Elena rastvara granice rodne nejednakosti i klasnog identiteta, rušeći barijere i figurativno i metafizički udaljavajući se od Napulja, u Lilinom liku predočena je promena u okviru jednog grada. Njene promene od devojke do udate žene, ljubavnice, majke, razvedene žene, radnice u fabrici, preduzetnice dešavaju se uvek u okviru Napulja i njegovih predgrađa. Čak i kasnije u životu, kada postane imućna i uspešna programerka, praktično pionirka u sferi kompjuterske tehnologije, njen uspeh opet je ograničen rejonom i stoga joj život nije lišen nasilja, grubosti i surovosti. Kako čitaocima, tako i Eleni konstantno je nejasno zašto Lila toliko tvrdoglavo odbija da ode iz Napulja i proba da pobegne od svih negativnih aspekata koji je sasvim izvesno sputavaju. U jednom razgovoru o rejonu Elena Lili kaže: „*Ja jedva čekam da iz njega odem*” , a Lila joj na to replicira: „*Ti si snažna*”, *odgovori, iznenadivši me*, „*Ja to nikada nisam bila. Ti se osećaš sve bolje i doslednije sebi samoj što se više udaljavaš. Mene, čim izađem iz tunela uhvati strah*” (POO, 177).

Opisujući veoma mučan i u osnovi ambivalentan odnos sa majkom, naratorka nas u poslednjem tomu vodi ka katarzičnom momentu kada majka umire i kada se njenom smrću simbolična pupčana vrpca sa Napuljem prekine. Kao rezultat, iako i dalje živi u rejonu, Elena više ne oseća bliskost sa svojim gradom. Njena odbojnost prema rejonu je nakon smrti majke prešla u pomirljivu zrelost, koja joj najzad daje mogućnost da sagleda objektivno svoj grad, bez straha, bez strasti. Moglo bi se reći da Elena na taj način pobeđuje svoje korene i više ne oseća strah prema Napulju. Pri samom kraju četvrtog toma promatrajući svoje kćeri, Elena zaključuje kako je važno da se one nisu susrele sa poteškoćama koje je ona morala da prevaziđe: *Ali ja – ja koja nisam imala nikakve privilegije – ja sam osnova njihovih privilegija* (PID, 468). Naratorka najzad oseća satisfakciju, jer je sticanjem autonomije i obrazovanjem uspela da napravi veliki iskorak na putu slobode: *Razmišljala sam: koliko sam se samo namučila, kakav sam dug put prešla. [...] Napustila sam rejon, vratila sam mu se, uspela sam ponovo da odem. Ništa, ništa nije bilo u stanju da me obori, zajedno sa ove tri devojke koje sam rodila. Uspeli smo da se spasemo, sve sam ih izvukla na sigurno* (PID, 467). Međutim, poetički ključ za tumačenje moći koju u narativnom stilu Elene Ferante nose koreni otkrivamo na samom kraju sage kada, stvarajući protivtežu odnosa moći, grad drugoj heroini – Lili zadaje finalni udarac otevši joj kćerku. Ovaj tragični obrt poklapa se sa iskonskim strahom naratorke, i metaforičkim i realnim, da bi predgrađe u svoj svojoj surovosti

moglo da proguta njene potomke i ne dozvoli im da se od njega otrgnu. Autorka ovim potezom pravi pozornicu na kojoj je Napulj evoluirao u trećeg protagonistu epopeje – nadmoćnog suparnika, nepredvidivog do samog kraja, mračnog zlikovca koji ne može biti poražen, čak ni kada ima neprikosnovenog protivnika poput Lile.

Klasa i nasilje

Klasno uporište kao i klasna mobilnost dominantan su topos u čitavoj *Napuljskoj tetralogiji*. Elena je izabrana za protagonistkinju, jer može da prođe evolutivni proces od najniže klase do akademske elite, međutim, autorka problematizuje ovu temu pitajući se da li se klasna mobilnost i potpuna integracija mogu ikada postići, iznoseći u *Frantumalji* svoj stav: *Na genetsko uslovljavanje se može uticati, ali ono se ne može zanemariti. Pripadanje određenoj klasi može se zamaskirati, ali ne i izbrisati* (FR, 261). Eleni će uvek progoniti njeno poreklo i svest o okolnostima pod kojima je sticala znanje, kao i kompleks od onih koji nisu morali da se bore za obrazovanje, da se brinu da će ih izdati njihovo poreklo, neki gest ili slučajno izgovorena reč na dijalektu u afektu ili strahu. Njen odnos prema visokoj klasi je krajnje ambivalentan, pa iako svim snagama stremi da se asimiluje sa njenim pripadnicima, nikada zaista ne oseća potpunu integraciju, jer je prisutan konstantan strah da se ne oda, ne sklizne u dijalekat i na taj način pokaže da tu ne pripada. To je nepravda na mikroplanu koju ona doživljava i zbog toga uvek ima utisak da ima rupu u znanju, ma koliko priznata i uvažena bila.

Ferante opisuje klasnu razliku kako na nacionalnom nivou, tako i u samom Napulju i rejonu. Međutim, klasa u rejonu ne predstavlja diskriminatorni element, jer su svi na margini, ali je zato rodna razlika dovedena do krajnjih granica. U surovom ambijentu rejona muškarci su apsolutni gospodari teritorije, a nasilje je dominantni aspekt putem kojeg se u okviru ovog sistema pravi hijerarhija. Klasni motivi su vidljivi jer, iako Italija pripada razvijenom svetu, napuljska predgrađa, gde je i samo opismenjavanje pedesetih godina retkost, daleko su od civilizacijskih normi srednje i više klase, a posebno razvijenog dela severne Italije. Ferante prikazuje rejon kao mesto gde su žene inferiorne, maltretirane i tlačene od rođenja, a sudbina im se u značajnoj meri pogoršava udajom. Već na prvim stranama sage, Ferante opisuje rejon kao mesto gde je nasilje ne samo prihvaćeno već i očekivano, čineći ga prostorom gde je narod *uskraćen za sreću* (MGP, 185). Deca se gađaju kamenjem, očevi tuku decu, žene se čupaju, gađaju posuđem, muževi tuku svoje žene, a one na to uzvraćaju jedinim raspoloživim sredstvom – uvredama. Nasilje za pripadnike rejona predstavlja opšteprihvaćeni vid komunikacije. Odnos prema nasilju u pripovednom tonu

naratorke je pomirljiv, činjenični, gotovo ležeran i služi da dočara ambijent više nego da izazove reakciju. Nasilje nad ženskim telom, sa druge strane, paradigmatično prikazuje odnos moći koji postavlja granice. Postoje mnogi delovi u tetralogiji u kojima se ne osuđuje nasilje, ono se relativizuje, ali ta vrsta patrijarhata koja prihvata i ohrabruje nasilje, čak ga i podstiče, i normalizuje žensku neobrazovanost, zapravo čini osnovnu klasnu razliku koju Ferante predočava kontrastirajući pripadnike rejona i one koji nisu primorani da žive u tako surovom okruženju.

Opis atmosfere koja vlada u rejonu kruniše se na kraju prvog toma događajem od velikog značaja, kako za protagonistkinje, tako i za ostale žitelje rejona. Ferante opisuje pripreme za Lilinu svadbu, uzbuđenje koje u rejonu vlada, zavist njenih vršnjakinja i ponos njenih roditelja, čime se ukazuje na činjenicu da je brak najviša instanca kojoj može da stremi jedna neobrazovana pripadnica najnižeg društvenog sloja. Na svadbi je, međutim, prikazano šta je *plebs*, prema rečima učiteljice Olivijero – *prostota*: „*Plebs je vrlo gadna stvar [...] A ako neko želi da ostane plebs, taj, njegova deca, deca njegove dece, ne zaslužuju ništa*” (MGP, 68). Lilin otac je personifikacija plebsa, prost, nasilan, ograničen bez ambicije da makar svoju decu osposobi da dosegnu bolji život od njega. Elena tek tada, na svadbi, shvata šta je učiteljica Olivijero želela da kaže kada ju je mnogo godina ranije upitala šta je to plebs: *Mi smo bili plebs. Plebs je bilo ono otimanje hrane zajedno sa vinom, ono svađanje ko je prvi poslužen [...] sve prostije zdravice. Plebs je bila moja majka, koja se napila [...] i smejala razjapljenih usta na seksualne natuknice [...]* (MGP, 329).

Važnost opisa svadbe ogleda se i u elementima koji praktično predskazuju sudbinu i životne puteve mnogih likova iz rejona. Naime, prelaženje granica simbolično predstavljeno kroz prostorno kretanje protagonistkinja u toku ovog događaja važan je aspekt klasne identifikacije i separacije junakinja. Iako je i sama upala u zamku onoga što rejon nameće i počela da zavidi Lili na životu koji je čeka, Elena, gledajući taj prizor na svadbi, shvata da ipak više ne pripada društvu iz kojeg, činjenica, potiče, ali od kojeg se time što je nastavila da se školuje veoma udaljila: *Ono što sam bila u školi ovde sam bila prinuđena da stavim u zagradu, ili koristim krišom, da ih ne zastrašim [... počeh nedvosmisleno da osećam nepoznat nesrećni nalet sopstvene otuđenosti* (MGP, 319). Zato u jednom trenutku odlučuje da ode sa svadbe. Napušta svečanost i odlazi do parkinga, što se može tumačiti kao metafora njenog udaljavanja od rejona i „plebsa”, pri čemu ostavlja svoju drugaricu u svetu kojem pripada: *Lila je ostala tu, ograničena na blistav način na taj svet, od kojeg je izmislila da je izvukla najbolje. Ništa što bi imalo veze sa mojim putem učene devojke* (MGP, 321). Lilina ideja da prevari sistem, uda se bogato, raskrsti sa mafijaškim ponudama braće Solara

ispostavlja se naivnom i izneverenom još na samoj svadbi. U momentu kada Elena napušta taj svet, vidi da dolaze braća Solara i ipak ima instinktivnu potrebu da se vrati kod Lile u njen mračni svet, u njen kaos, da proba da je spasi. Time je na izvestan način data anticipacija svega što će se desiti u narednim delovima sage. Dakle, Elena može da ode iz rejona, ima snagu, ima svest da može bolje od toga, da može da uspe, ali je stalno nešto vraća ka Napulju, ka Lili, ka rejonu. Lila, pak, nikad ne izlazi izvan granica Napulja i kad nastoji da mu se suprotstavi, ostaje zarobljena u tom prostoru permanentnog nasilja *grada uskraćenog za sreću*.

Nasilje i telo

Nasilje sa kojim se susrećemo u romanima Elene Ferante nikad nije samo diskurzivno, već predstavlja hegemoniju patrijarhata koji moralizuje nasilje kao perfidnu karakteristiku konzervativnog sveta. Na osnovu opisa ženskih likova i situacija u kojima one trpe nasilje u *Napuljskoj tetralogiji*, zapažamo da je fizičko nasilje samo najočiglednija manifestacija čitavog spektra zlostavljanja, od psihološkog preko verbalnog do emotivnog i da ono oblikuje žene rejona od samog detinjstva. One ga ne samo podnose već ga i prihvataju kao legitiman vid komunikacije u patrijarhalnoj dihotomiji muške dominacije i ženske subornidacije: *Odrasle smo verujući da nikakav stranac ne sme ni da nas takne, ali da roditelj, verenik i muž mogu da nas šamaraju kad im se prohte, iz ljubavi, kako bi nas vaspitali ili prevaspitali* (PNP, 51). Autorka prikazuje do koje je mere nasilje sastavni deo života u rejonu opisujući Lilinog oca: *Njegovo očinsko nasilje bilo je ništavno u odnosu na nasilje rasprostranjeno po rejonu* (MGP, 80). Devojčicama i ženama ne pada na pamet da mogu da mu se usprotive, a transgeneracijski kulturološki model je takav da one i ne smatraju da bi trebalo da streme protivljenju.

Dajući uvid u atmosferu u kojoj Lila odrasta uz izrazito nasilnog oca, a zatim mora da živi sa još nasilnijim mužem, Ferante predstavlja nasilje kao dominantan aspekt rejona koji prožima sve njegove sfere. Iako je u *Napuljskoj tetralogiji* njen lik prikazan kao neustrašiv, veoma brzo postaje jasno da je ograničen njenim telom, čime joj se oduzima sva moć pobune. Prvi put to vidimo u prvom tomu sage kada je otac, posle njenog predloga da nastavi školovanje ne samo pretuče već i izbaci kroz prozor *kao da je stvar* (MGP, 79), slomivši joj ruku. Drugi veliki krah dešava joj se prve bračne noći kada shvata da njena pobuna i moć zavise samo od fizičke snage muškarca protiv kojeg se bori: *Ošamari je dva puta prvo dlanom, a zatim nadlanicom, toliko snažno da joj postade jasno da će je, ukoliko nastavi da mu se opire, zasigurno ubiti* (PNP, 40). Njeno telo opisano je kao zdravo i zavodljivo pred udaju i objekat je zudnje celog rejona, ali prva

bračna noć predstavlja paradigmu zloupotrebe moći fizički jačeg nad fizički slabijem. Ljubavi nema u tom braku i neće je biti, ona shvata već nakon venčanja, a nakon prve bračne noći postaje joj jasno da nema slobodu, čak ni minimalnu – onu nad svojim telom. Njeno posustajanje nije čin predaje, već posledica fizičke nadmoći kao jedinog argumenta kojem muškarci rejona pribegavaju u odmeravanju snaga sa ženama. Roman opisuje i kako rejon perpetuira i podstiče nanovo stvaranje nasilja. Naime, nakon što se vrate sa svadbenog putovanja i njegovi i njeni bližnji primećuju da je Lila sva modra i jasno im je da je pretrpela ozbiljno nasilje, ali su žene srećne, delom zbog zavisti koju osećaju prema njoj, a delom i smatrajući da je dobila šta je i zaslužila zbog svog prkosa. U njihovom poimanju prirodnog poretka stvari u rejonu, batine koje je dobila od muža konačno su dovele stvari na svoje mesto i Lila je sada najzad prava pripadnica rejona: *Pinuča se zlobno osmehnu i reče na dijalektu: „polako uči”* (PNP, 29). Disciplinovanje žene predstavlja kontrolu nad njenim telom i muškarci su toga svesni, te koriste nasilje kao dominantni oblik komunikacije, što je često predočeno u načinu na koji Lili pretili muž: *„Stoga se samo usudi da mi još jednom ponoviš to što si mi rekla večeras i ima da ti upropastim to lepo lice tako da više nećeš moći iz kuće da izađeš”* (PNP, 33). Ferante na početku veoma detaljno opisuje scene u kojima Lila dobija batine i konstantno je silovana u braku, ali kako vreme prolazi, vidimo da je čak i za Lilu takvo nasilje postalo prihvaćena svakodnevnica. Ono ne samo da nije društveno osuđeno, a svi znaju da je zlostavljana, svi vide modrice, već niko to ne smatra pogrešnim. Ferante na ovaj način eksplicira koncept *lično je političko* pokazujući da sve dok društvo, sistem, a onda i zakon porodično nasilje ne prepoznaju kao problem i političko pitanje, ono će nastaviti neometano da ugrožava živote svih onih koji su fizički slabiji da se tom nasilju suprotstave:

„Kako ide sa Stefanom?”, upitah
„Dobro.”
„Jeste li se razjasnili?” Nasmehi se zabavljena pitanjem.
„Jesmo, sve je jasno.”
„Šta ti to znači?”
„Šamar.”
„[...] Opet te je tukao?”
„[...] Ne, ovo je od pre.”
„Pa onda?”
„Radi se o poniženju.”
„A ti?”
„Radim ono što on hoće.” (PNP, 50–51)

Nasilje koje Ferante opisuje dajući nam uvid u Lilin brak nije samo fizičko. Gotovo uvek je i verbalno, psihološko i emotivno i opisuje kako muškarci nastoje ne samo da „disciplinuju”

svoje žene već da potpuno dekonstruišu njihov identitet: „*Ne želi više da imam jednu jedinu misao koja je samo moja, i ako otkrije da sam mu prećutala bilo kakvu nevažnu stvar, prebije me*” (PNP, 406). Scene nasilja veoma su potresne, ali odnos prema nasilju nije prikazan sa moralizatorske pozicije, jer se nasilje prikazuje kao očekivano i pokazuje se do koje mere ono poništava ženski subjektivitet. Ženski identitet u rejonu je sasvim poništen, pa Elena opisuje jedan dirljiv momenat u kojem jedan od sporednih ženskih likova – Đilola Spanjuolo u trenutku očaja upita Elenu: „*Misliš li ti da postojim? Pogledaj me, postojim li po tvom mišljenju?*” Udari se šakom po bujnim grudima kao da bi mi pokazala da maltene i šaka može proći kroz nju, da njeno telo, Mikeleovom krivicom, više i ne postoji (POO, 207). S tim u vezi, Hana Arendt smatra da je nasilje delovanje koje inhibira formiranje sopstva, te destruktivan instrument koji može da učutka ili čak izbriše mogućnost ljudskog delovanja, jer se upravo kroz interakciju sa drugim aktualizuje koherentni i jedinstveni identitet (Arendt 1998, 208). Kada se radi o nasilju nad ženama, takvo nasilje onemogućava aktivni ženski subjektivitet koji je na ovaj način apsorbovan od strane muškog diskursa.

Eleni Ferante neretko se zamera što sa staloženošću priča o nasilju, gotovo ga relativizujući, međutim, stav koji Ferante tendenciozno eksplicira ogleda se u tome da pokaže kako će nasilje nastaviti da se ponavlja i da istrajava ukoliko nema svesti o tome da ono nije legitiman vid komunikacije. Elenina razmišljanja o prirodi nasilja u rejonu i porodici pružaju uvid u stanje stvari: *Jednom je Marčelu zapretila obućarskim nožem samo zato što se usudio da me ščepa za zglob [...] Pa ipak prema Stefanu sada nije pokazivala nikakvu vidnu agresivnost. Svakako, postojalo je za to jasno objašnjenje: još od detinjstva smo posmatrale kako naši očevi tuku naše majke* (PNP, 50–51). Iako nam je „banalnost zla” uvek pred očima u sopstvenoj porodici, Elena, kao neko ko se od rejona udaljio, to uviđa, ali isto je tako svesna da je ta spoznaja daleko od gotovo svih drugih pripadnica rejona.

Aspekti nasilja opisani kroz telo izuzetno su važni u tetralogiji. Muško telo opisano je uvek kao istrošeno radom – muškarci su premršavi, a njihovo telo je ogrubelo od rada. Ženska tela su, pak ili pretučena ili trudna, a majčinstvo je na njima ostavilo ogroman trag. Devojačka tela nisu često opisivana. Malo je opisa tela protagonistkinja, izuzev upućivanja na transformacije u pubertetu i one koje se dešavaju nakon materinstva. Mi i ne znamo kako one izgledaju. Sliku o njima imamo samo kroz izrazito subjektivan Elenin doživljaj Lile kao magično zavodljive i kao nekonvencionalno lepe. Lilino telo u tetralogiji služi i kao metonimija za fragmentarnost njene

duše. U drugom tomu sage, ona sa Elenom seče i remodeluje plakat na kojem je prikazana njena slika u venčanici, pokazujući koliko želi da se udalji od predstave koju drugi o njoj imaju, da se distancira od sebe kao objekta. Uništavajući sliku svoje venčаницe kao simbola braka, ona jasno pruža otpor potčinjenosti i zlostavljanju u braku. Na ovaj način Lila pokušava da ponovo uspostavi kontrolu nad svojim telom. Ovaj proces „samouništenja” i umetničke slobode vodi ka kreativnoj euforiji koja na poseban način ponovo povezuje Elenu i Lilu koje prkose patrijarhalnom poretku deleći ženski *jouissance* (Milkova 2016, 175):

Zaboravismo na vreme prostor, postojala je samo igra lepkom, makazama, kartonskim isečcima i bojama: igra složene kreativnosti [...] Lila je bila srećna, i tu svoju nezasitu sreću je i mene sve više uvlačila, pre svega zato što je neočekivano, možda i ne primećujući to, pronašla način da iskaže bes prema sebi samoj, bilo je to zato što se možda prvi put u njenom životu, u njoj rodila potreba [...] da izbriše samu sebe. (PNP, 123)

Ovaj samodestruktivni pristup koji Lila ispoljava jasno je suprotstavljanje patrijarhalnoj strukturi koja objektivizuje žene svodeći ih na telo i predstavlja početak njenog nastojanja da izbriše svoje postojanje i na izvestan način bude slobodna od sistema koji je ograničava, definiše, sputava i kontroliše. U svetu koji ne prepoznaje njene mogućnosti i guši njen bunt, Lila svoj potencijal transponuje u destruktivnu energiju, pa Lilu, koja demonstrira konstantni otpor i prkos kroz sva četiri toma *Napuljske tetralogije*, Franko Galipi vidi kao junakinju koja subvertira patrijarhat, tvrdeći da ona ne želi zamenu uloga u zadatim okvirima, već promenu paradigme (Gallippi 2016, 113).

Borba među polovima u romanima ogleda se na više nivoa. U nižoj klasi, u proletarijatu predgrađa, muška dominacija ogleda se u brutalnom slamanju ženske forme, pre svega fizički: *Kao da su ih progutala tela sopstvenih muževa, očeva, braće, na koje su svakim danom sve više ličile, da li zbog teškog rada, dolaska starosti, bolesti. Kada je počinjao taj preobražaj? S kućnim poslovima? S trudnoćama? S batinama?* (PNP, 102). Međuti, osim nasilja muškaraca u rejonu, Ferante prikazuje suptilno nasilje i buržoaske porodice. Elenin muž ne želi da ona koristi kontracepciju i ona zatrudni još na medenom mesecu, a da se ništa nije pitala o tome. Način na koji se u romanu tretiraju reprodukcija i ženska prava u toj sferi je diskretan, a praktično eksplicitan. Kod visoke klase nasilje nije uvek oličeno u telu, već se dominacija muškaraca nad ženama ogleda u i u tome što muškarci „isisavaju kreativnost iz žena”. U tom kontekstu zanimljivo je analizirati na koji način Ferante opisuje i u izvesnoj meri kontrastira instituciju braka u najnižoj klasi i u buržoaskim krugovima.

Brak

Brak je kao topos izuzetno značajan u čitavom opusu Ferante, a posebno u *Napuljskoj tetralogiji*. Instituciji braka pristupa se temeljno u sva četiri toma, i to tako da od prvog toma pratimo promenu koja se na tom polju dešava, kroz emancipaciju obrazovanjem, ali i tokom sticanja sloboda koje su za žene ranije bile nezamislive, poput razvoda, vanbračne zajednice, kontracepcije ili rađanja vanbračnog deteta. Brak u romanima može se tumačiti kao figurativna i kao doslovna penetracija muškarca u svet žene. Kada muškarac uđe u život žene, ona se menja, počinje da gubi individualnost, njene granice se *razlistavaju*. Lila pruža otpor toj penetraciji, dok je Elena poslušno prihvata i, iako joj ne pruža zadovoljstvo, ona nastoji da udovolji muškarcu. Lila ne pronalazi zadovoljstvo u seksu, čak ni kada se upušta u aferu sa Ninom, dok je sa druge strane Elena mnogo otvorenija po tom pitanju, govori kako oseća seksualno uzbuđenje i sa svojim prvim dečkom Antonijom, još pre nego što je stupila u seksualne odnose, a zatim opisuje i zadovoljstvo u seksu sa svojim dečkom na fakultetu Frankom. Lila se plaši da se prepusti, a Elena se u ovoj sferi ispostavlja smelijom, pa čak i kada iz čistog prkosa gubi nevinost sa Ninovim ocem, ona se svesno prepušta i ne oseća da joj je nešto oduzeto, naprotiv, oseća se da je ona ta koja je izvojevala pobedu.

Ni za Elenu ni za Lilu brak nije ostvario očekivanja, ali kod Lile se izneverena očekivanja tiču seksa i majčinstva, što kod Elene nije slučaj. U prvom tomu svedočimo sumornim okolnostima u braku roditelja protagonistkinja, a zatim, nakon Liline udaje, i tome kako se iste patrijarhalne konzervativne matrice prenose i na mlađe generacije. Lila odlučuje sa samo petnaest godina da se uda za Stefana, što deluje kao jedina, ali i dobra prilika da se pobegne od porodičnog nasilja, bede i života uslovljenog mafijaškim zakonima koji vladaju u rejonu. Međutim, već na svojoj svadbi ona shvata da, bežeći od očevog nasilja, ona beži pravo u ruke bračnog nasilja, a da od mafije, to jest braće Solara ne može pobeći sve dok je u rejonu. Njen brak počinje izneverenim očekivanjima još na svadbi, a seksualna inicijacija se završi silovanjem i batinama: *Činilo se da niko osim mene nije primetio da je upravo sklopljeni brak [...] za Lilu, šta god njen muž pokušao kako bi mu oprostila, bio uveliko okončan* (PNP, 18). Lilino nezadovoljstvo u braku, međutim, nije uzrokovano samo fizičkim nasiljem koje ona trpi, već i suštinskim nerazumevanjem i nedostatkom komunikacije. Takva situacija, pak, nije bila neuobičajena za žene tog doba. Naime, prema istraživanju sprovedenom 1951. godine, pedeset procenata žena izjasnilo se nezadovoljnim u braku (Leone 2013, 52), a to nezadovoljstvo, pak, gotovo uvek se smatralo ženinom krivicom. Nasilje u

braku pripisivalo se posledici ženinog nezgodnog temperamenta, pa u jednom članku u časopisu *L'unita*, kaže se: *Uvek budi nasmejana i videćeš da te muž neće više tući*³⁴ (Isto).

Gotovo deset godina nakon Liline svadbe, Elena se udaje za pametnog, pomalo smetenog, povučenog učenjaka iz buržoaske porodice, koji, iako zna koliko je Elena pametna i ambiciozna, gotovo uopšte nema razumevanja za njene potrebe. On je voli i poštuje, ali ni u tom braku nema intime i prave komunikacije. Elena pre samog venčanja postaje svesna neravnopravnog položaja koji će imati u tom braku, kada nekoliko dana pred venčanje ona saopšti Pjetru da planira da počne da uzima kontraceptivne pilule, jer želi da napiše knjigu pre nego što postane majka: *Bila sam ubeđena da ću smesta dobiti njegovu saglasnost. Umesto toga je, na moje iznenađenje, ispoljio neslaganje [...] održao mi je dug govor o seksu, ljubavi i oplodnji, i naposljetku zaključio priču promrmljavši da, kada neko zaista ima šta da napiše, to će i učiniti, bilo da čeka dete ili ne* (POO, 231). Elena opisuje svoje venčanje kao intimno, sofisticirano i u velikoj meri vođeno željama Pjetrovih roditelja: *Pietro i ja se našosmo u središtu raskošnog prijema u jednoj firentinskoj vili, okruženi brojnom rodbinom porodice Ajrota i poznatim ličnostima* (POO, 232), kontrastirajući ga na taj način sa Lilinom velikom svadbom, koja je za ceo rejon predstavljala događaj od izuzetnog značaja, s obzirom na činjenicu da u patrijarhalnom smislu ovaj događaj predstavlja vrhunac dostignuća, pa se smatra da žena stupanjem u brak ispunjava sve svoje snove. Elena za razliku od Lile ima samo građansko venčanje, ne nosi venčanicu i činjenica da ne pamti gotovo ništa sa venčanja pokazuje koliko za nju to ne predstavlja događaj koji je determiniše i koji će odrediti njenu sudbinu: *Što se venčanja tiče, ničega se ne sećam [...] Samog bračnog obreda nimalo se ne sećam* (POO, 231). Nakon venčanja naratorica opisuje i njihov prvi seksualni odnos koji je lišen bliskosti, strasti i njegove potrebe da oslušne njene želje i, uprkos tome što mu je jasno naglasila da ne želi odmah decu, Elena zaključuje: *Ubeđena sam da sam te noći ostala trudna* (POO, 235).

Dajući uvid u dva sasvim različita braka protagonistkinja, Ferante na izvestan način osvetljava i dva veoma značajna koncepta koja se vezuju za instituciju braka – ljubav i majčinstvo. Opisom Lilinog braka u surovoj atmosferi napuljskog predgrađa posleratne Italije, ljubav je koncept koji se gotovo i ne uzima u obzir, jer u okolnostima koje ne prepoznaju druge potrebe sem gole egzistencije, ljubav je rezervisana za više klase. Tako u jednom trenutku, kada Elena predlaže Lili da se posavetuje sa psihijatrom, jer je zbog nasilja i zlostavljanja doživela nervni slom, Lila

³⁴ "Sorridi sempre e vedrai che tuo marito non ti picchierà più"

joj odbrusi: „*Bolesni živci su gospodska boljka*” (POO, 193). Ako pođemo od pretpostavke da je ljubav sloboda da se prepustimo svojim emocijama, uvidom u atmosferu i pravila koja vladaju u rejonu, roman postavlja pitanje da li junaci uopšte imaju slobodu izbora u tom patrijarhalnom surovom sistemu koji permanentno reprodukuje nasilje: *Ljudi se se vraćali kući ozlojeđeni zbog gubitka na kartama, alkohola, dugova, prekoračenih rokova, udaraca, i posle prve pogrešne reči tukli bi članove porodice, lanac pogrešaka rađao je nove pogreške* (MGP, 80). U sistemu gde su ljudi ekonomski uslovljeni ili ugroženi, nema slobode, što objašnjava suštinu Napulja, kako ga i sama Elena u jednoj epizodi opisuje: *Ukoliko je ljubav proterana iz grada, grad menja svoju prirodu iz blagotvorne – u zloćudnu. Upita me: „Šta za tebe znači 'grad bez ljubavi'?” „Narod uskraćen za sreću”* (MGP, 185). Osim što postaje jasno da ljubav i brak gotovo da nisu u vezi kod pripadnika rejona, Ferante jasno stavlja do znanja da ovakav koncept nije rezervisan samo za najniže slojeve. Opisom svog, ali i braka Pjetrovih roditelja, Elena pokazuje da, čak i kada u braku nema nasilja, kada je miran, skladan i naizgled harmoničan, u njemu može biti kardinalnog nerazumevanja za potrebe partnera, neverstava i patnje.

Odnos Elene i Nina zapravo je glavna ljubavna priča u romanu koja drži čvrste narativne okvire i kroz koju pratimo emotivno sazrevanje protagonistkinje. Ovaj odnos, čija evolucija nam je predočena od njihove adolescencije, biva brutalno prekinut aferom u koju se Lila upušta sa Ninom. Odnos koji Elena ima sa Pjetrom za kojeg se udaje i sa kojim dobija dvoje dece, taj odnos čiji razvoj protagonistkinja opisuje detaljno, predstavlja zapravo samo pauzu u njenoj velikoj ljubavnoj priči. Opisujući svakodnevno nezadovoljstvo i nerazumevanje u svom naizgled skladnom braku, Ferante liku Eleninog muža Pjetra suprotstavlja lik mladog Nina, koji deluje sasvim svestan represije koju trpe žene i otvoreno optužuje Pjetra da je kriv za Elenino sputavanje kreativnosti i traćenje intelekta.

„Društvo kome je prirodno da nametanjem brige o deci i o kući guši ženin intelekt neprijatelj je samom sebi, iako toga nije svesno.”

Čekala sam u tišini da mu Pjetro odgovori. Moj muž reče ironično: „Elena može da neguje svoj intelekt kako želi i kad god to želi, dovoljno je da meni ne oduzima vreme.”

„A kome da ga oduzima ako ne tebi?” (POO, 375)

Elena je zavedena idejom muškarca koji ima razumevanja za njene potrebe, želi da joj pruži slobodu, da ima sluha za njene aspiracije, ali, povrh svega, opijena je idejom da je Nino, njen Nino u kojeg je zaljubljena od detinjstva, taj koji najzad po svaku cenu želi nju, bez obzira na to što je udata. Ferante na ovaj način daje intiman uvid u svest, misli i emocije žene koja se zbog ljubavi prema muškarcu sprema da dekonstruiše sve ono što društvo drži za najvrednije. Ona saopštava

mužu da ga napušta, da voli Nina, da su njih dvoje u vezi i nakon velike porodične scene, ostavlja ne samo muža već i decu i odlazi, prvi put avionom u inostranstvo, sa Ninom: *Kako je bilo uzbudljivo odvojiti se uz trzaj od zemlje* (POO, 435). Ovim postupkom Elena ostavlja decu u metaforičnom mraku, dok ona odlazi gore, u svetlo dok *oblaci jure nadole* (POO, 435), kao što na samom početku prvog toma Elena i Lila bacaju svoje lutke u mračni podrum, na izvestan način odbacujući unapred definisanu ulogu majke koja je ženama predodređena. I jedna i druga junakinja zbog ljubavi povlače poteze koji su društveno neprihvatljivi i nepojmljivi za to vreme. Lila poništava sve tabue rejona time što trudna napušta muža i odlazi da živi sa Ninom, a onda, nakon brzog kraja te afere, živi u vanbračnoj zajednici sa drugim muškarcem sa kojim na kraju dobija dete, dok je još uvek zvanično udata. S druge strane Elena ostavlja muža, čak jedno vreme i decu, i putuje po svetu sa svojim ljubavnikom promovišući svoje knjige. Lila predstavlja gerilsku subverziju patrijarhalnog modela, ali je Elena ta koja zapravo pravi revoluciju u poimanju uloge koja je ženi predodređena.

Time što je njena protagonistkinja istovremeno i majka i spisateljica, Ferante poput Else Morante, stavlja majčinsku figuru u centar ženskog identiteta, ali je oslobađa puke instinktivne prekulturnološke i presimboličke funkcije majke koja je do tada bila dominantna (De Rogatis 2016, 186). Ženski likovi o kojima piše Ferante traže samoaktualizaciju i u drugim životnim ulogama, osim u ulozi majke. Elena odbacuje ulogu majke i supruge i postaje spisateljica i ljubavnica, dok Lila osniva svoju programersku firmu i postiže veliki uspeh na tom polju. Obe junakinje prkose normi šta žena treba da bude i da radi, ali na različite načine. Lila uz pomoć svoje kreativnosti pokušava da izađe iz mnogih neprilika koje je zadese, poput perioda kada, još kao devojčica, u očevoj obučarskoj radnji dizajnira cipele potpuno se prepuštajući tom zanosu ili kada, radeći u prodavnici cipela, pravi kolaž od fragmenata svoje slike u venčanici. Opisi stvaralačkog entuzijazma otvaraju novu dimenziju koju Ferante rezerviše za ženski kreativni impuls i otvara novi prostor u patrijarhalnom poretku gde žene mogu da ostvare svoje umetničke porive rušeći mit o ženi kao biću bez kreativnih sposobnosti.

Majčinstvo

Majčinstvo je tema koja Eleni Ferante očigledno jako intrigira i ovom idejom bavi se sagledavajući je iz različitih uglova. Kada piše o majkama protagonistkinja, one su daleko od idealizovane figure, međutim, kada piše o majčinskoj ulozi svojih protagonistkinja, pristupa ovoj temi iz najmračnijih uglova opisujući neverstvo, seksualnost, agresiju i odsustvo i figurativno i

doslovno iz života svoje dece. Ferante u *Frantumalji* objašnjava zašto se ovom temom bavi, čini se, na način na koji se malo ko do sada u italijanskoj književnosti bavio: *Zadatak jedne žene koja piše, danas, nije da se zadrži na zadovoljstvima bremenitog tela, porođaja, brige o deci, već da se verodostojno spusti u najmračnije dubine toga* (FR, 381). Ferante piše o majčinstvu kao o zatvoru koji oduzima kreativni potencijal žene: *želim da živim aktivnim životom kao nekada, da se nisam od malena patila nad knjigama kako bih završila primorana na ulogu supruge i majke* (POO, 258), ali i o majkama koje beže kako bi se oslobodile stega koje im porodični život i majčinstvo u patrijarhalnom poretku nameću. Elena u jednom trenutku razmišlja o svom životu i majčinstvu koje je pasivizira i poredi sebe sa Ninom:

Rođeni smo u istom okruženju, oboje smo iz njega uspeli da pobegnemo uz sjajne rezultate. Zašto sam ja onda polako tonula u sivilo? Je li za to bio kriv brak? Majčinstvo i Dede? Je li to zato što sam žena, zato što mi je bilo nametnuto da se staram o kući i porodici, da brišem usrane zadnjice i menjam pelene? (POO, 255)

Romani opisuju trudnoću i majčinstvo obe protagonistkinje, te, time jasno nastoji da predoči koliko su njihova iskustva različita, Ferante upućuje na zaključak da ne postoji univerzalno iskustvo majčinstva koje sve žene nužno moraju da dele. Kad Lila zatrudni prvi put, ne poistovećuje se sa svojim telom, ne prihvata sve te okolnosti i govori o tom iskustvu kao nečemu veoma neprijatnom: *Tuđ život prvo se pilepi za tebe unutar tvog stomaka, a onda, kada napokon izađe iz tebe, postaneš njegov zatočenik, drži te na povocu, nisi više sama svoj gospodar* (POO, 236). Kada rodi dete, međutim, ona mu se potpuno posvećuje i kaže da želi da stvori drugačijeg, emancipovanog muškarca. Ona zapravo želi da prekine taj lanac nekulture ponašanja muškaraca, transgeneracijski niz omalovažavanja žena. Elenin odnos prema trudnoći, pak, sasvim je različit od Lilinog, pa u njoj trudnoća budi radost i iščekivanje: *Osećala sam neku novu lakoću u sebi [...] mi smo bili jedna čvrsta realnost* (POO, 237, 239). Celo iskustvo trudnoće sumira na sledeći način: *„Bilo je to jedno divno iskustvo [...] Trudnoća i porođaj. Adela je tako lepa”* (POO, 241). Međutim, nedostatak razumevanja, podrške i ohrabrenja od strane muža guraju je u depresiju i ona počinje da veruje da je majčinstvo usud sa kojim mora da se suoči: *[...] moje telo je odbijalo majčinsku ulogu [...] postajem matora i ružna pre vremena, poput žena iz rejona* (POO, 244). Ono što je za ove romane veoma karakteristično su uznemirujuće misli koje Ferante pripisuje svojim protagonistkinjama, pokazujući da majčinstvo nije jednostrano, ne mora da bude uvek ispunjujuće: *Bilo je ponižavajuće priznati da su malo slave i ljubav prema Ninu bili dovoljni da zaboravim na Dede i Elsu. Pa ipak, bilo je tako* (PID, 69).

Iako su borbe žena o kojima Ferante piše borbe naših majki ili baka, i dalje je aktuelno pitanje da li žena, ukoliko se odluči da ima decu, može da nastavi svoju karijeru ili mora da se opredeli da bude „samo majka”. Autorka ovu problematiku analizira na razne načine kroz narativ, pa tako, na primer, u jednom trenutku Eleni svekrva kaže: „*Dobro razmisli. Žena rastavljena od muža, s dve kćerke i tvojim ambicijama mora biti svesna realnosti i odlučiti čega je u stanju da se odrekne, a čega ne*” (PID, 59).

U četvrtom tomu sage, Elena se vraća u Napulj i istovremeno su obe junakinje opet trudne, Lila sa svojim dugogodišnjim partnerom Encom, a Elena sa Ninom. Premda ovog puta egzistencija ni jedne ni druge nije ugrožena, njihove okolnosti ipak nisu iste. Elena je razvedena, dok je Lila i dalje zvanično udata za svog prvog muža, pa je i u tom domenu klasna razlika između njih dve još uočljivija. Roman tu jasno prikazuje licemerje religioznog konzervativnog sveta koji ne osuđuje nasilje u braku, neverstvo, vanbračnu decu, ali nikako ne odobrava razvod braka. Lila i Elena žele da promene viziju majčinstva, jer su one praktično samohrane majke i na neki način stvaraju novu paradigmu matrijarhata. To je još jedan od motiva koji je Elenu vratio u rejon, kako bi tradicionalnu konzervativnu ideju porodice zamenila novom formom proširene zajednice u kojoj žene pomažu jedna drugoj, zajednički učestvuju u odgajanju dece, menjajući patrijarhalnu matricu: „*Mama, Tina želi da zna koje je od nas dve tvoja kćerka, ona ili ja*” [...] „*Mi smo obe vaše mame i obe vas mnogo volimo*” (PID 292). Ovaj koncept koji Ferante opisuje prikazom majčinstva Elene i Lile, Adriana Kavarero naziva *interaktivni prostor načinjen od komunikacije* (Lucamante 2018, 39), a on pretpostavlja uspostavljanje drugačijeg odnosa prema porodici, kući, majčinstvu, prijateljstvu i, najzad, poverenju jedne žene u drugu, u kojem se ogleda emancipacija žena. Ferante prikazuje snagu ženske solidarnosti kroz razvoj događaja koji su Lilu gotovo slomili i to kako zajednica brine o tebi kada nisi sposobna da se brineš o sebi, ali bez utopijskih elemenata komune, jer njihov odnos pre svega nije idealizovan, a pored toga, njih dve aktiviraju mnogo i zavisti i zameranja u okruženju.

Majka

Još iz prvih romana koje Ferante piše vidi se njeno veliko zanimanje za odnos majke i kćerke. Ferante piše o iskonskoj vezi kćerke i majke opisujući taj odnos kao kompleksnu relaciju punu ambivalentnih emocija dodajući: *Za žene je svaki ljubavni odnos, bračni ili ne, zasnovan ne samo u zlu već i u dobru na ponovnom uspostavljanju primitivne povezanosti s majkom [...]*

majčina nadmoćnost je neograničena, bez premca. Ili naučite da je je prihvatite, ili se razbolite (FR, 149, 236). Komentarišući roman Alis Sibold (Alice Sebold), Elena Ferante u jednom članku kaže da, dok istorija patricida u književnosti ima dugu i kompleksnu tradiciju, kćerka koja ubija majku predstavlja ideju koja se veoma retko pronalazi u literarnoj imaginaciji. Tokom XX veka, primećuje ona, psiholanaliza je mnogo više posvetila pažnje analizi mržnje prema majčinom telu, nego što je to učinila književnost. Ferante ne krije svoje interesovanje prema psihoanalitičkim, kao i feminističkim teorijama odnosa majke i kćerke, dok koristi Frojdov opis *Dorinog slučaja* pri promišljanju odnosa nabijenog odbojnošću prema majčinom telu i istovremenom žudnjom za intimnošću sa njom (Ferrante, 2008). U *Frantumalji* otvoreno iznosi svoje interesovanje za majčin lik kroz psihoanalizu:

Volim Frojda, i čitala sam ga mnogo; strastveno čitam Melani Klajn. Gotovo ništa ne znam o Lakanu, znam mnogo o Lis Irigare, pratila sam konfrontacije i borbe u Italiji između različitih struja feminističke misli. Koliko su ta štiva i govori i diskusije uticali na moje knjige je i meni misterija [...] Uloge kćerke i majke su centralne u mojim knjigama, ponekad mi se čini da nisam pisala ni o čemu drugom. (FR, 130, 272)

U *Napuljskoj tetralogiji*, već u prvom romanu – *Moja genijalna prijateljica*, Ferante se veoma detaljno bavi idejom odbojnosti majčinog tela, predstavljajući odnos sa majkom suštinski negativnim, ali je zanimljivo da, osim odbojnog odnosa prema majci koji kćerka pokazuje, Ferante prikazuje i majčin ambivalentan, a neretko i nasilan odnos prema kćerki: *Nisam joj bila simpatična, a ni ona meni nije bila simpatična. Odbijalo me je njeno telo, što je najverovatnije i naslućivala* (MGP, 41). Prikaz Elenine mržnje prema majci – *[...] dok sam ja mrzela svoju majku, a zaista sam je mrzela, duboko* (MGP, 66), kao i osećaj gađenja prema njenom telu, koreliraju sa privlačnošću prema Lili koju autorka doživljava i opisuje kao spretnu i gipku. Majčino telo je otelotvorenje istrajnog, gotovo plemenskog patrijarhalnog mentaliteta, društvene i kulturološke imoblinosti, dok Lilin hitri korak predstavlja antitezu tome i izvestan beg od ograničenja rejona. Elena nastoji da se figurativno oslobodi figure majke, kroz doslovnu zamenu sestrinskom figurom Lile, konfrontirajući Lilino gipko telo sa majčinim hramanjem. Laura Benedetti ističe da je upravo kontrast između Liline fizičke spretnosti i hromosti Elenine majke centralna metafora tetralogije (Benedetti 2012, 177): *Nešto me je tada uverilo da, ukoliko budem stalno išla za njom, njenim hodom, korak moje majke, što mi se beše uvrteo u mozak i nije hteo da izađe, prestaće da mi preti. Odučih kako treba da se uskladim prema toj devojčici* (MGP, 42). Od početka naracije, Ferante uspostavlja čvrstu vezu dva ženska lika zasnovanu na *poverenju* – *affidamento*. Ako za Luizu

Muraro ideja *poverenja* predstavlja odnos individue sa simboličkom majkom, Ferante takvu praksu otvoreno prebacuje na sestrinski odnos dve protagonistkinje (Lucamante 2018, 2).

Kada Elena počne da pokazuje drugačije afinitete koji ne reflektuju majčinu realnost, a to se dešava veoma rano u detinjstvu, majka joj oštro zamera, što dodatno onemogućuje uspostavljanje intimnog odnosa između njih dve. Majka je često napada, mada su fizički napadi koje trpi opisani sa manjom dozom oštine od verbalnih napada koje Elena doživljava kada počne da iskoračuje iz predodređene matrice koju može da percipira njena majka. Nensi Čudrou (Nancy Chodrow), posebno se baveći ulogom majke u formiranju identiteta kćerke, tvrdi da, s obzirom na činjenicu da žena posmatra svoju kćerku kao produžetak sebe, ona se u velikoj meri identifikuje sa njom, što otežava kćerkinu sposobnost da uspostavi granice sopstvenog ega i da izrazi sebe (Chodrow u Maksimowicz 2016, 210). S tim u vezi, postaje jasno da Elenina majka nema sposobnost da prepozna kćerkin identitet koji je različit od njenog. Prvi put kada učiteljica predloži da Elena pređe u peti razred, majka je naizgled podrži, ali joj prezrivo zamera i prebacuje od tog trenutka, pa sve do zrelog doba, ujedno je kriveći i za neuspeh ostale svoje dece u školi: [...] *mojom krivicom, jer sam otišla misleći samo na sebe samu, moja braća i sestra nisu ništa postigli u školi* (POO, 41). Dok majka očekuje od Elene da nadmaši sve u rejonu, uzevši u obzir šansu koja joj je pružena, istovremeno joj zamera što je iskoračila iz unapred utvrđenog modela i na taj način izneverila matrilinearnu matricu: *Pomislih, kao je samo protivrečna, a da to nije primetila [...] Nije želela da pohađam školu, ali budući da sam išla, smatrala je da sam bolja od dece sa kojom sam odrasla i primetila [...] da moje mesto nije među njima* (MGP, 321). Na taj način Ferante u liku Elenine majke prikazuje ideju koju francuski sociolog Pjer Burdije (Pierre Bourdieu) naziva „kontradikcijom nasleđa”. Naime, baveći se pitanjem klasne mobilnosti kod pripadnika radničke klase, Burdije ističe da su poruke koje roditelji odašilju deci kontradiktorne i destabilizujuće: *Budi poput mene, ponašaj se poput mene, ali budi različit, idi [...] promeni se, uspni se do srednje klase [...] ostani jednostavan, ne budi ponosan, ostani blizak malom čoveku (meni)* (Bourdieu 1993, 510), navodeći ih na inherentno dualne zaključke i rastrzanosti između osećanja uspeha koje se doživljava kao transgresija (Maksimowicz 2016, 220).

Opozicija koju Ferante gradi u odnosu mentorka–majka funkcioniše od samog početka obrazovanja protagonistkinje. Konfrontirajući ponašanje učiteljice i majke, Elena opisuje, kako svoj odnos prema njima, tako i razliku u ponašanju ove dve značajne figure u njenom životu, što

je paradigma odnosa koji obrazovani zauzimaju prema ljudima koji nisu imali šanse da se obrazuju: *Obrati mi se kao da mi je ona majka i kao da je moja majka, ona prava, ona sa kraćom nogom i razrokom okom, tek jedno živo biće, otpadak, i budući da je takva, ne uzima u obzir* (MGP, 205). Dinamika opozicije majke i učiteljice postaje metonimija za *mrežu psiholoških i društvenih implikacija života na najudaljenijim obodima društvene lestvice* (Jones 2007, 173) i Elena često opisuje kontrast u ponašanju i podršci koju je dobijala od učiteljice Olivijero i od majke: *Ona me je podsticala brojnim ohrabrujućim rečima [...] i tako u meni snažila volju da vredno radim; sve suprotno od moje majke koja bi me, kada sam bila u kući, obasipala tako često prekorevanjima, ponekad i napadala* (MGP, 42). Čak i mnogo godina kasnije, kada učiteljica Olivijero umre, a njena majka prokomentariše: *„Ta glupača je uvek verovala da je veća majka od mene”* (PNP, 463), Elena o učiteljici razmišlja sa mnogo nežnosti, smatrajući je zaista svojom formativnom majkom, zahvalna što je u njoj prepoznala potencijal i bodrila je kada u kući nije imala nikakvu podršku: *Da li mi je zaista bila veća majka od moje majke? Već neko vreme nisam više u to bila sigurna. Uspela je, međutim, da za mene utre nekakav drugačiji put, koji moja majka nije bila u stanju da zamisli, i naterala me je da pođem tim putem. Na tome sam joj bila zahvalna* (PNP, 463).

Majčin stav izrazito je neprijateljski prema Eleni i nakon što ona ostvari značajan uspeh u svojim nastojanjima da se obrazuje i osamostali. U trećem tomu, nakon što je završila fakultet i rešila da se uda, Elena opisuje veoma grubu reakciju majke kada saopšti porodici da će imati samo građansko venčanje, bez crkvenog:

Napade me tihim glasom [...] sikući i zakrvavljenih očiju: za tebe mi smo niko i ništa [...] gospođica je umislila da je ko zna šta zato što je studirala na fakultetu, zato što piše knjige, zato što će se udati za jednog profesora, ali, draga moja, [...] nemoj da mi izigravaš tu neke visine i praviš se pametnija od mene, jer da se meni pružila prilika kao tebi, imala bih sve što ti imaš, jel' ti jasno? (POO, 40–41)

Ovom majčinom reakcijom Ferante ne pokazuje samo izbor junakinje da prkosi tradiciji po kojoj pravo venčanje mora biti i „pred bogom”, već pokazuje kako majka prema njoj i dalje gaji veoma oprečna osećanja. Iako je Elena izvor ponosa majke, jer je postigla više od bilo kog njenog vršnjaka u rejonu, majka joj zamera što ima stavove koji nisu uvek u saglasju sa vrednostima koje u rejonu i dalje istrajavaju.

Njihov odnos naratorica prikazuje kao izuzetno hladan i bez ikakve bliskosti. Elena o majci zna veoma malo i ne pokazuje interesovanje da sazna nešto više, na primer, ne zna zašto majka hramlje, šta joj se desilo sa okom, njih dve ne dele ni misli ni osećanja. Jedina emocija koja između

njih slobodno struji je bes, koji majka nesputano iskazuje, što verbalno, što fizički, dok je Elena uglavnom uzdržana, ne pokazujući eksplicitno ni kako se oseća, niti šta misli. Jedan od retkih momenata kada vidimo da se Elena suprotstavlja majci je izrazito burna scena na početku četvrtog toma kada, rešivši da ostavi muža, Elena to saopšti majci, nakon čega ona momentalno dodje u Firencu i, nakon pokušaja da mirno ubedi kćerku da se predomisli i ostane sa mužem, počne da je vređa i fizički napada:

Održa mi dugu pridiku šepajući duž dnevne sobe [...] Ja se izvukoh iz njenog stiska, izmakoh se u sebi misleći: koliko mi je samo mrska, koliko mi je mrsko što u jednom ovakvom trenutku, pored svega ostalog, moram da se suočim i sa činjenicom da sam kćerka ove žene, i to pred Pjetrom [...] Rekoh nešto poput: dosta je mama, uzalud je, ne mogu više da živim sa Pjetrom, volim drugog čoveka [...] Zavali mi šamarčinu urlajući bez prestanka: ćuti, droljo jedna, ćuti, ćuti, ćuti! [...] Baci se na mene, pomislih da stvarno želi da me ubije [...] Odgurnuh je urlajući snažnije od nje. Učinih to nehotice, instinktivno, s toliko snage da ona izgubi ravnotežu i pade na pod [...] Pa ipak nije posustajala, i dalje je urlala uvrede i pretnje. (PID, 54–56)

Ako uzmemo u obzir hipotezu da je emancipovanje žena uvek povezano sa pružanjem otpora metaforičkom podrumu gde je majka, odnosno podzemlju gde su žene sahranjene u muškoj dominaciji, nakon upoznavanja sa feminističkom scenom, Elenina logična reakcija na majčinsku figuru je matrofobija kao tipičan odgovor emancipovanih mladih žena šezdesetih godina. Ejdrrien Rič na temu majčinstva i matrofobije kaže: *kada se majka mrzi do matrofobije, tu može postojati i duboka nesvesna privlačnost ka njoj, strah da ukoliko čak i spustiš gard, rizikuješ da se sa njom identifikuješ potpuno* (Rich 1986, 235), smatrajući dakle da se terminom matrofobija ne definiše strah od majke ili majčinstva, već strah od postajanja poput svoje majke. Elenin strah da će početi da liči na svoju majku dominantan je aspekt njenog pripovednog tona u sva četiri toma *Napuljske tetralogije*. Na početku pripovedanja ona želi da se distancira od svega što je njena majka i nastoji da ni u jednom segmentu ne liči na nju. Međutim, kada i sama postane majka, te nakon porođaja počne da je boli noga, pa i sama počne da hramlje, Elena shvata da ne zna ništa o majčinom hramanju i pribojava se da je taj matrilinearni niz ono što joj neminovno sledi: *Zapravo sam vrlo dobro znala, strahovala sam da me je majčin hod sustigao, da se usadio u moje telo, da ću zauvek nastaviti da šepam poput nje* (POO, 241). U jednom trenutku Elena čak počinje pomirljivo da gleda na takav sled događaja, tumačeći ga prirodnim i očekivanim poretком: *Postati poput majki iz rejona nije više kletva, već prirodan tok stvari* (POO, 284). Ferante kroz glas protagonistkinje nudi objašnjenje ovog fenomena navodeći da se u konzervativnom svetu rejona želja da se nadmaši

roditelj smatrala gotovo znakom nepoštovanja, ali nam Ferante prodočava jasna nastojanja kako Elene, tako i Nina da se udalje od modela svojih roditelja: *Oboje smo odbili da sledimo primer sopstvenih porodica: ja sam se oduvek trudila da se udaljim od majke, on je zauvek pokidao veze koje su ga spajale sa ocem* (POO, 52–53). Međutim, po povratku u Napulj u četvrtom tomu, Elena postaje svesna da je rejon mesto gde su mnogi njeni prijatelji postali poput svojih roditelja. Paskvale, sin komunista koji je ubio don Akilea, i sam postaje komunista, takoreći ideološki terorista i član *Crvenih brigada*. Zatim, braća Solara članovi su mafijaške organizacije Kamore, kao i njihov otac. Lilin muž Stefano se od divnog osećajnog mladića preobrazio u svog oca – nasilnog, pokvarenog neotesanog „bauka” don Akilea. Lilu je, kao i njenu majku i sve žene rejona, „slomio” brak, dok je Nino, koji se kao mladić zakleo da nikada neće biti nalik ocu – naizgled divan porodični čovek, a zapravo neverni licemer, postao upravo slika i prilika svog oca – čovek bez ikakvog moralnog kompasa koji ostavlja svoje ljubavnice na ivici razuma.

U poslednjem tomu, kao predskazanje da će se odnos prema majci promeniti, Elena shvata da je i nekad nepravedno idealizovala žene koje je smatrala zamenom za majku koju je želela, a nije imala. Njena svekrva Adele, ugledna, obrazovana, sofisticirana žena koja ima manire, skladan brak, bavi se izdavaštvom, za Elenu je predstavljala nedostižni ideal kada ju je Elena upoznala. Ona joj je i mnogo pomogla na putu njenog sazrevanja: naučila ju je kako da se oblači, neguje, doteruje, ponaša, i pružila joj je podršku poslavši kućnu pomoćnicu da je rastereti i pomogne oko čuvanja dece: *i ona se još jednom pokaza kao žena kakva sam ja priželjkivala da budem* (POO, 248). Uz to joj je pomogla da objavi svoj prvi roman. Međutim, mnogo godina kasnije, Elena zaključuje da Adele nije onakva žena kakvom ju je Elena zamišljala, i na izvestan način se tu prekida njena mentorska uloga u Eleninom životu. Elena joj u jednom trenutku rasprave to čak i kaže: *„Tokom svih ovih godina verovala sam da si ti majčinska figura za kojom sam oduvek osećala potrebu. Pogrešila sam, međutim, moja majka je bolja od tebe”* (PID, 83).

Rasplet izrazito ambivalentnog odnosa sa majkom dešava se u četvrtom tomu kada se majka razboli, a Elena brine o njoj. Majčina promena je drastična, ona postaje mirnija, čak nežna prema Eleni, govoreći joj [...] *da je jedini srećan trenutak u njenom životu bio kada sam joj izašla iz stomaka, ja, njeno prvo dete* (PID, 147) i kako se nikada [...] *nije osetila vezanom za svoju ostalu decu, što ih je smatrala, i još uvek ih smatra, nekakvom kaznom* (PID, 148). Elenin odnos prema njoj ostaje gotovo nepromenjen, sve dok se ne porodi po treći put, te gledajući svoju majku sa svojom kćerkom, taj matrilinearni niz ne osvesti kao izvorište snage: [...] *osećala sam da sam*

joj zaista omiljeno dete. Kada me je na rastanku grlila, činilo se da to čini kako bi se uvukla u mene i ostala tu kao što sam nekada ja bila u njoj. Dodir njenog tela, koji mi je dok je bila zdrava bio mučan, sada mi je prijao (PID, 208). Promena se dešava i kod Elene, koja ne samo da prihvata majku i oprašta joj već želi i da majka to vidi: [...] *želela sam da, iako me je čitavog života mučila, moja majka napokon shvati da je volim* (PID, 145). Uprkos Eleninoj konstantnoj borbi da pobegne od usuda majčinog tela, nakon smrti svoje majke, ona će nesvesno početi da oponaša njeno šepanje: [...] *čak mi se i blago hramanje [...] činilo nekom vrstom dobrodošle karakteristike koja me je razlikovala od drugih [...] čuvala sam tu smetnju kao njenu zaostavštinu mom telu* (PID, 355, 222). Tek kada je Lila suoči sa tom činjenicom, Elena će tog svog ponašanja postati svesna: „*Ne boli tebe ništa, Lenù. Izmislila si to hramanje kako bi održala živim sećanje na majku, i sad si počela zaista da hramlješ, ja sam to proučila, vidim da ti godi [...] Ti stariš onako kako treba. Osećaš se snažnom, prestala si da budeš kćerka i postala si prava majka*” (PID, 377). Lila zapravo veoma pronicljivo zapaža ponašanje svoje prijateljice, smatrajući da je Elenino hramanje samo spoljašnja manifestacija nemogućnosti da prihvati smrt svoje majke, te oponašajući je, simbolično prihvata majčino telo, na izvestan način kao vid iskupljenja što je ceo život odbijala sve što sa njom ima veze.

Opis majčinog ponašanja, ali i Elenine iskrene odbojnosti prema njoj, veoma brzo uspostavlja osećaj poverenja između autorke i čitalaca. Elenina validacija u tetralogiji služi na izvestan način kao satisfakcija koju čitaoci osećaju prema tako negativnoj figuri majke, kojoj se Elena veoma retko suprotstavlja. Osim opcije da se postane poput svoje majke ili da se postane njena potpuna suprotnost, Ferante nudi neku vrstu isceljenja kroz mogućnost da se o tom problematičnom odnosu piše i da se on na taj način prihvati i prevaziđe.

Napuljska tetralogija u očima feminističke kritike

Zbog stalne opasnosti od marginalizacije spisateljica i rodne problematike, ginokritika je i danas, kako tvrdi Suzan Stanford Fridman, politički neophodan diskurs (Friedman 1996, 122). Ona smatra da je budućnost feminističke kritike u bavljenju pitanjem na koji način rod korelira sa drugim elementima identiteta i uvodi termin *lokaciona feministička kritika* uz obrazloženje: *Umesto fiksiranih formi ginokritičke ili ginetičke analize, lokaciona feministička kritika znači fluidno kretanje među metodama u skladu sa mestima produkcije i diseminacije* (Friedman 1996, 31). Anet Kolodni (Annette Kolodny) je još početkom osamdesetih godina uočila potrebu

feminističke kritike da svesno koristi oruđe mnogih kritičkih škola i metoda, ne vezujući se ni za jednu i nazvala ovaj koncept *razigranim pluralizmom metoda* (*playful pluralism*) navodeći: *jedino ako primenimo pluralizam metoda, zaštit ćemo sebe od iskušenja da pojednostavimo neki tekst, a naročito one koji su posebno uvredljivi za nas* (Kolodny 1985, 161). Ideja pluralizma kao dijalektičkog procesa pri analizi teksta naišla je, međutim, na nerazumevanje nekih kritičarki. Marksističke filozofkinje, među kojima je Gajatri Spivak, suprotstavile su se ideji pluralizma karakterišući tu ideju kao liberalni mit, pa Spivak zaključuje: *Prigriliti pluralizam znači izložiti se politikama maskulinog establišmenta. Pluralizam je metoda koju koriste autoriteti centra kako bi neutralisali opoziciju praveći se da je prihvataju* (Spivak 1980, 2). Pored nastojanja da se tekstualnost roda čita iz formalnih karakteristika teksta, zanimljivo je pomenuti i pristup koji je Rejčel Blau Duplezi (Rachel Blau DuPlessis) nazvala *socijalna filologija*. Ovaj pristup aktivira detaljno čitanje teksta *kako bi se istražili tekstualni tragovi kao i disukurzivne manifestacije različitih ideoloških pretpostavki, subjekatskih pozicija i društvenih koncepata koji se tiču roda, rase i religiozne kulture* (Đurić 2006, 221). S obzirom na činjenicu da je, pored rodne, upravo klasna diskriminacija najviše problematizovana ne samo u *Napuljskoj tetralogiji* već u celom opusu Elene Ferante, *socijalna filologija* predstavlja pristup kojim bi se mogli analizirati mnogi literarni elementi ove autorke.

Kako bismo se pozicionirali u odnosu na sud da je ovo feministička literatura, treba pre svega naglasiti da ovo nije pamflet, pa u postupcima likova postoje odstupanja u odnosu na ono što bismo mogli da čitamo kao feminističko. Konzervativno bi bilo očekivati da feministkinje preziru i ućutkuju svoje likove ili pak budu blagonaklone prema svim ženama, jer je internalizovani aspekt patrijarhata još uvek veoma dominantan. Međutim, ova knjiga nije proglas kako žene treba da žive, već prikaz onoga kako zaista jesu živele pod uticajem društvenih normi i naučenih obrazaca, uz neprekidnu potrebu da se ispune očekivanja koje patrijarhalna matrica nameće. Stanovište da *Napuljska tetralogija* nije feminističko delo neki kritičari argumentuju činjenicom da se protagonistkinjama u velikoj meri vrte životi oko muškog lika, ali Ferante pokazuje upravo kako ideološka ubeđenja i realnost često ne koincidiraju. Na sličan način se poznatoj italijanskoj novinarki i književnici s početka XX veka Matildi Serao³⁵ (Matilde Serao)

³⁵ Matilde Serao (1856–1927) je bila prva žena urednica lista *Il Corriere di Roma*, a zatim i *Il Giorno* i *Il Mattino*. Napisala je nekoliko romana, a šest puta je bila nominovana za Nobelovu nagradu.

zameralo što njene junakinje nisu žene koje žive životom kojim i ona sama živi, što nisu jake i nezavisne i što na taj način autorka ne pruža model kojem valja stremiti. Ona je, pak, govorila da ne piše o onome što bi ona volela ili o onome kako bi žene trebalo da žive, već da su njeni junaci realistični, te da je njeno pisanje njeno viđenje realnog stanja stvari. Elena Ferante se otvoreno deklarise kao feministkinja naglašavajući da je *o feminizmu čitala mnogo i sa velikom strašću* (FR, 82) i iz njenih eseja se vidi da je ona veoma obrazovana i feministički potkovana: *Ne bih bila u stanju da se prepoznam bez ženskih borbi, ženske esejistike, ženske književnosti: zbog njih sam se razvila u zrelu ženu* (FR, 289), a ipak nije naišla na nož onih koji nužno odbacuju sve što je feminističko. Međutim, autorka naglašava: *Feminizam je za mene bio veoma značajan, a ženska razmišljanja su mi razbistrila pogled [...] Pa ipak, ne pišem da bih ilustrovala neku ideologiju, pišem da bih bez lažnog prikazivanja ispričala ono što znam* (FR, 327). Takođe, jasno je kojim teoretičarkama se bavi, kao i da se oslanja na *drugi talas*, pa su upravo zbog toga teorije *drugog talasa* i primenljive na analizu njenog dela. Romani ekspliciraju ideju feminističkog sestrinstva i princip *affidamento*, koju iznosi Luiza Muraro, ali i preispituju ovu ideju idealizovanog sestrinstva, kao i odbacivanje majke uz zamenu figurom mentorke. Takođe, u tetralogiji se eksplicira koncept *narativnog ja* u cilju izgradnje ženskog subjektiviteta, ideje koju iznosi Adriana Kavarero. *Napuljska tetralogija* jedno je od retkih dela koje je veoma popularno, a koje doslovno prikazuje istoriju feminizma u Italiji. Ipak, pitanje koje možemo postaviti je da li je način na koji Ferante takoreći kamuflira feminističku borbu u priču o ljubavi i prijateljstvu nešto što autorka radi tendenciozno, kako bi obuhvatila što veću čitalačku publiku raznih generacija.

U prikazu ženske emancipacije, perspektiva koju nudi Ferante kroz svoj literarni opus oslanja se na činjenicu da su gotovo svi muški likovi u tetralogiji negativni ili barem nedovoljno agilni i karakterni. U tradiciji u kojoj ženski lik uglavnom ne nosi radnju, epohalno je to što ovde nijedan muškarac nije pokretač radnje, iako figurira kao važan njen aspekt, pa i motivator, ali žena je ta koja dela, dok su muški likovi u romanu sporedni. Prikaz žena, sa druge strane, veoma je kompleksan. Ferante uspeva da pokaže heterogenost ženskih likova kroz polifoniju glasova, gde se jasno vidi da ne idealizuje žene, ali ih ne stereotipizuje. Žene imaju mnoge izazove kako da se pozicioniraju unutar patrijarhalnog društva sa ciljem da ne ponavljaju dominantne patrijarhalne obrasce koji se nameću. U tetralogiji postoje mnogi putevi žena od najniže do najviše klase, a Ferante pričajući Eleninu i Lilinu priču mapira osnovne tačke feminizma u Italiji i predočava mnoge segmente ženske borbe – zakone o braku i razvodu koji stupaju na snagu tek sedamdesetih

godina, zakon o silovanju, zakon o porodičnom nasilju i druge. Emancipatorno u pisanju je i fokusiranje na značaj obrazovanja, a uz to je primetna i levičarska, gotovo marksistička ideja, karakteristična za duh sedamdesetih po kojoj, kada osvojimo sredstva za proizvodnju, mi možemo da budemo sasvim emancipovane. Najzad, u romanu postoje otvoreni citati feminističke literature, te bismo mogli da zaključimo da je ovo *par excellence* feministička literatura.

Obe protagonistkinje pomeraju granice ženske emancipacije. To je vreme kada se rodne uloge menjaju i roman pokazuje koliko su one, ali zapravo i žene širom sveta, morale da plate tu emancipaciju. U *Frantumalji* Ferante govori o tome koliko je ta borba bila teška, a koliko je današnje žene uzimaju zdravo za gotovo ne shvatajući koliko je sloboda koju one sada uživaju koštala njihove majke: *Ne znaju da su naša osvajanja veoma sveža i samim tim krhka. Ali to su na svojoj koži osetile sve žene o kojima sam pripovedala* (FR, 375). Autorka takođe nastoji da pokaže rušenje barijera rodne diskriminacije i značaj koji ta emancipacija ima u današnjoj kulturi pa kaže: *Muško prelaženje granica, samo po sebi, ne dovodi do negativnog suda, ono je uostalom znak radoznalosti, smelosti. Danas žensko prelaženje granica, [...] dezorjentiše: predstavlja gubitak ženstvenosti, preterivanje, perverziju, bolest* (FR, 380).

U stvaralačkom opusu Elene Ferante jasno se prepoznaje *feminizam razlike* koji ekspliciraju italijanske feministkinje. Ono što za feminističko čitanje ovog opusa predstavlja prekretnicu je upoznavanje protagonistkinje sa feminističkom scenom sedamdesetih godina gde je veoma jasno dat istorijski prikaz nastanka i evolucije feminizma u Italiji. Ferante stavlja svoju protagonistkinju u okolnosti u kojima svedoči idejama koje su dovele do studentskih protesta 1968. godine – Eleni poziva sestra njenog budućeg muža: *[...] reče da želi da me pozove u posetu Univerzitetu u Milano: delovalo joj je kao veoma značajno da prisustvujem onome što je definisala kao „nezaustavljivi tok događaja”* (POO, 57). U nameri da promoviše svoj roman, Elena dolazi na fakultet u Milano, ali tamo stiže usred studentskih protesta, što za nju predstavlja otkrovenje i izaziva ambivalentna osećanja: *Kakva gomila: većinu su činili muškarci: lepi, ružni, elegantni, aljkavi, nasilni, neustrašivi, oni koji su se zabavljali* (POO, 64). Ovo iskustvo za Eleni je sasvim novo, jer po prvi put vidi i grupu obrazovanih, samosvesnih mladih žena koje slobodno debatuju, viču, razmenjuju mišljenja, te su i njene emocije sasvim prirodno pune nesigurnosti i straha: *Osetih se drugačijom, kao da sam na tom mestu očigledan uljez, kao da mi fali ono neophodno kako bih i ja vikala s njima, kako bih ostala na tom mestu* (POO, 65). Premda je zadivljena njihovom srčanošću, elokventnošću, poznavanjem geopolitičke situacije, istovremeno se oseća inferiorno

shvatajući da pored sveg obrazovanja koje je stekla, nema nivo svesti koji je potreban za takvu vrstu političkog kritičkog rezonovanja: *A možda sam već sasvim oformljena, neuka, previše kontrolisana, previše naviknuta da žar u sebi smirujem razmišljanjem o činjenicama i datumima, previše blizu braku i stvaranju doma, takoreći otupela unutar jednog poretka koji je na tom mestu delovao prevaziđeno* (POO, 65). Ipak, najveći utisak na nju tog dana ostavlja prelepa mlada devojka za koju kaže da ono zbog čega [...] *se isticala u gomili, osim po lepoti, bila je beba od nekoliko meseci koju je držala u rukama i koju je dojila prateći s mnogo pažnje raspravu koja je bila u toku, povremeno i sama ponešto dodajući [...] Vikala je, mlatarala rukama, uzimala reč, besno se smejala, potcenjivački upirala prstom u sagovornike* (POO, 66). Za Elenu ovo predstavlja trenutak buđenja ženske svesti. Iako je politički još uvek nesvesna samog koncepta feminizma, ona shvata šta znači u javnom diskursu biti ravnopravna i da sfera kojoj žena pripada, pa makar i bila tek ostvarena kao majka, nije striktno privatna i da ima prava da o svojoj sudbini sama odlučuje i polemiše: *Ta devojka me je uznemirila [...] bila je poput majčinske ikone koja se nije uklapala u okruženje* (POO, 66). Taj je momenat podseća na Lilu, koju je činjenica da je postala majka sasvim ograničila na domen kuće i oduzela joj i ono malo slobode koju je nastojala da ima: *I postade mi jasno da me je nešto još na onom skupu navelo da uspostavim vezu između njih dve [...] Lila je, međutim, bila odsečena od svega toga. Talas koji bejah osetila u onoj učionici stići će i do kvarta San Đovani u Reduču, ali ga, na tom mestu gde je završila unizivši se, neće biti bi svesna* (POO, 71). Dovodeći u vezu ova dva lika i poredeći ih, autorka smisleno upućuje na zaključak da emancipacija žena u Italiji, poput mnogih društvenih promena, nije bila postupak koji je linearnom vertikalom zahvatio sve društvene klase.

Marijaroza, sestra Eleninog muža je fascinantan lik u tetralogiji i predstavnica je feminističke scene šezdesetih i sedamdesetih godina na severu Italije. Ona je mlada profesorka na fakultetu, veoma politički osveščena i angažovana, te u njenom liku Ferante predstavlja žene čije je smelo i progresivno angažovanje uvelo *drugi talas* feminizma u Italiju. Ona upoznaje Elenu sa feminističkom ideologijom: *Od nje sam prvi put čula za feminizam* (POO, 250) i uvodi je doslovno u feminističke krugove. Uvodeći Elenu u feministički svet, Ferante eksplicitno predočava rađanje feminističke svesti koje se dešava formiranjem malih ženskih grupa koje za cilj imaju težnju za oslobađanjem od patrijarhalnog modela u kome dominiraju muškarci. Ova mala ženska udruženja koja nastaju na severu Italije spontanim okupljanjem poznanica, prijateljica i rođaka promovišu

žensku solidarnost, *poverenje* jedne žene u drugu – *affidamento*, ohrabruju nastojanje žene da se emancipuje od uloge majke i domaćice, koja je ograničava isključivo na domen privatnog i podeli svoja iskustva – *poći od sebe* – *partire da sé*, što nužno vodi *samospoznaji* – *autocoscienza*. Međutim, rađanje emancipatorske svesti, bez obzira na osećaj potčinjenosti u konzervativnom sistemu, nije bilo jednostavno za sve žene, posebno za one koje potiču iz veoma tradicionalnih sredina. Elena, iako je oduševljena idejom ženske emancipacije, ne uklapa se ili još uvek nije spremna da se oslobodi: *Dosađivala sam se [...] nisam se strastveno posvetila samospoznaji na kojoj su toliko insistirale [...] Ni na kraj pameti mi nije bilo da pred njima govorim o svom odnosu sa Pjetrom [...] niko nije znao bolje od mene šta znači davati muško gledište sopstvenim idejama kako bi bile prihvaćene od drugih muškaraca, to sam oduvek činila* (POO, 290). U Eleninom feminističkom osveščivanju ključni formativni momenat predstavlja upoznavanje sa radom Karle Lonci, a značaj koji to predstavlja za junakinju, ali i samu autorku ogleda se u tome što se u romanu nalazi parafraza jednog od najpoznatijih feminističkih manifesta *drugog talasa* – *Pljunimo na Hegela*:

Kako je moguće, pitala sam se, da je jedna žena naučila da razmišlja na takav način? Pljunuti na Hegela³⁶. Pljunuti na kulturu nastalu po meri muškarca, na Marksa, na Engelsa, na Lenjina. Na istorijski materijalizam. Na Frojda i njegovu psihoanalizu i zavist prema penisu. Na brak i porodicu. Na klasnu borbu. Na diktaturu proleterijata. Na zamku jednakosti prava. I na sve vidove patrijarhata. Usprotiviti se traćenju ženske inteligencije. Srušiti vladajuću kulturu. Počevši od materinstva, ne davati decu nikome. Osloboditi se tog odnosa gazde i sluškinje. Osloboditi se osećaja inferiornosti. Vratiti se sebi [...] Univerzitet ne pruža ženama slobodu, već samo kruniše njihovo potčinjavanje [...] Dok se muškarci bave otkrivanjem univerzuma, za žene život na ovoj planeti tek treba da otpočne. (POO, 289)

Za Elenu ovakav način razmišljanja predstavlja momenat otkrovenja, a *naročito bezočno slobodoumlje iskazanog mišljenja* (POO, 289) i najzad joj daje slobodu da osvesti da to što se oseća sputano i zarobljeno u kući zbog brige o deci i porodici nije slučaj samo u njenom braku, već je sistemski problem društva koje ženi, bez obzira na njene kapacitete i obrazovanje, oduzima moć delanja ukoliko je ograniči na sferu privatnog. Ona postaje deo pokreta, ulazi u taj emancipatorski svet, ali još uvek ne oseća samopouzdanje u toj sferi i, mada je njeno delovanje izrazito progresivno, ona ga ne predstavlja niti doživljava tako. Elena mnogo godina kasnije shvata

³⁶ Hegel pravi jasnu distinkciju između ženskog prava – porodično i religijsko, i muškog zakona – civilno i političko (Kristeva 1981, 30).

da je tako progresivna promena ipak bila previše ambiciozna ne samo za nju nego za mnoge žene koje su očekivale da će svojim osvešćivanjem podređenog položaja koje im društvo nameće promeniti čitav društveni poredak: *To prodiranje u dubinu ozlojeđivalo je one krhkije među nama kojima je preterana samospoznaja teško padala, verovala su da je, kako bismo postale slobodne, bilo dovoljno odstraniti muškarce iz naših života* (POO, 364).

S druge strane, romani *Napuljske tetralogije* nam pružaju uvid u sasvim drugačiju perspektivu prikazujući Liline životne okolnosti u istom turbulentnom i za žene veoma značajnom, revolucionarnom periodu. Lila ne zna šta je feminizam, ali neustrašivo se konfrontira svim patrijarhalnim obrascima koji zarobljavaju ženu: suprotstavlja se nasilju, napušta nasilnog muža, bira da samostalno odgaja dete, emancipuje se ekonomski i profesionalno iako nije imala priliku da se obrazuje. U trećem delu *Ferante* opisuje odnos Elene i Lile u kojem već izvestan broj godina nema bliskosti, ali i dalje postoji kod Elene želja da svoje spoznaje deli sa prijateljicom. Predstavlja se Lilin otpor prema feminističkim idejama: „*Klitorisna i vaginalna žena*”, *davala je sve od sebe da zvuči što vulgarnije: „šta koj moj pričaš Lenù, kakvo zadovoljstvo, kakve vagine, ovde već imamo dovoljno problema, ti si kroz poblesavila!”* (POO, 291). Time *Ferante* uspeva da predoči i drugu stranu ženskog viđenja borbe za jednaka prava. Naime, mnoge žene smatrale su da feminističke grupe u kojima se odvijaju razgovori o emocijama i iskustvima ne vode ka emancipaciji žena, jer su se ti razgovori neretko svodili na teorijsko promišljanje za koje mnoge žene iz proleterijata nisu imale intelektualnog kapaciteta. Ipak, činjenica je da se delovanje ovih ženskih grupa, iako nije obuhvatilo potrebe svih društvenih slojeva, proširilo na gotovo celu Italiju i da je dovelo do donošenja brojnih zakona koji su umnogome promenili život svih, kako onih iz visoke klase, tako i onih iz najniže: zakon o ravnopravnosti u braku, zakon o razvodu, zakon o upotrebi kontracepcije, zakon o porodičnom nasilju, bračnom silovanju, zakon o abortusu. Čitaoci toga postaju svesni prateći tok događaja u kojima je Lila žena koja trpi teško porodično nasilje, konstantno je silovana u braku, ali nema mogućnost da se razvede. Međutim, ona ipak napušta muža, a roman pokazuje koliko je takva odluka bila teška i nekada pogubna za žene: *da je Stefano saznao za njihov odnos, mogao je oboje da ih ubije*³⁷ (PID, 412). Čak i kada uspeju da pobegnu od nasilja, život za žene koje nemaju obrazovanja i moraju da pristanu da rade najteže poslove nosi sa sobom i izazov brige o deci, zdravstvenog osiguranja, svih legislativnih aspekata koje

³⁷ Referiše se na *delitto d'onore* – ubistvo iz časti

zakon pre sedamdesetih godina nije poznavao. Sa druge strane, Elena, koja se udala jednu deceniju nakon Lile, sedamdesetih godina ima mogućnost da se razvede i alimentacija za izdržavanje dece je pravno regulisana. Značajan momenat u romanu koji pokazuje uspeh delovanja *drugog talasa* i opet, kroz iskustva protagonistkinja mapira izrazito značajnu tačku u fazi feminističke emancipacije, jeste momenat kada njih dve idu kod ginekologa po kontraceptivne pilule: „*To ti je novi preparat: piješ ih i onda ne možeš da zatrudniš*”. „*Je li to stvarno moguće?*” „*Apsolutno jeste*” (POO, 157).

Autorka prikazom životnih izbora svoje junakinje Elene uspeva da predoči ono o čemu žene nerado govore, a to je spoznaja da se ideološka ubeđenja i postupci u životu često mimoilaze: *Jesam li, uprkos svemu onome što sam propovedala, puštala da me jedan muškarac definiše do te mere da su mi njegove potrebe postale važnije od mojih vlastitih, i od potreba mojih kćerki?* (PID, 110). Elena je kontradiktoran lik, jer piše feminističke knjige, prava je feministkinja, a onda se potpuno potčini Ninu i zbog njega radi ponižavajuće stvari, što nagoni na zaključak da se u životu ideologija često konfrontira realnosti: *Koliko god da sam pisala i nadugo i naširoko razmišljala o ženskoj samostalnosti, nisam bila u stanju da živim bez njegovog tela, bez njegovog glasa, bez njegovog uma. Bilo je to užasno priznanje, ali i dalje sam ga želela, volela sam ga više nego svoje kćerke* (PID, 94). Premda Elena u više navrata gazi svoja uverenja zbog Nina, pa nekad bira pre da bude sa njim nego sa svojom decom, emancipatorno u njenom ponašanju je to što nimalo ne haje za patrijarhalne norme koje takvo ponašanje osuđuju i gotovo satanizuju.

Takođe je važno primetiti i promene koje buđenje ženske svesti i seksualna revolucija donose kod muškaraca. Ferante opisuje Eleninog muža koji, iako intelektualac koji je upoznat sa akademskim feminizmom, ne oseća ni najmanju potrebu da Eleni pruži podjednak prostor za intelektualni rad, smatrajući da je briga oko kuće i dece njen, to jest, ženski posao: *Pokušah da malenu ostavim Pjetru [...] Govorila sam mu: nemam više snage, idem da spavam [...] Otkrih da je Pjetro odvuкао kolenku u radnu sobu, videh ga kako sedi povijen nad knjigama, ne obraćajući pažnju na kćerkin plač. Beležio je nešto kao da je gluv* (POO, 243). Kao kontrast tome, u zajedničkom životu sa Ninom on se postavlja kao muškarac koji sasvim razume potrebu žena da se ostvare i u intelektualnoj sferi, ali Elena brzo shvata da je ta podrška samo načelna i teortska:

Ninovo interesovanje za ženski svet bilo je iskreno. Međutim, [...] to interesovanje nije ni na koji način podsećalo na interesovanje muškarca koji su tokom tih godina počinjali da se odriču svoje tradicionalne uloge [...] Nino se iskreno oduševljavao načinom na koji su žene pokušavale da pronađu sebe [...] Pa ipak, nije se odricao ličnog prostora niti brojnih

aktivnosti, na prvo mesto je uvek stavljao sebe, nije bio spreman da žrtvuje ni trenutak svog vremena. (PID, 234)

Ferante na ovaj način pokušava da pokaže kako su promene koje su se odigrale šezdesetih i sedamdesetih godina, čak i u akademskim krugovima, zapravo veoma teško bivale primenjivane jer je kultura koja je žene uvek stavljala u inferiornu poziciju imala mnogo jak i dubok koren koji jedna revolucija, ma koliko snažna bila, nije imala snage da promeni tek tako.

U *Priči o izgubljenjoj devojčici*, četvrtom tomu tetralogije, donekle vidimo da je intelektualno putovanje protagonistkinje Elene zaokruženo. Ona je uvažena spisateljica čije se mišljenje ceni i ona priča u svojim javnim nastupima o problemima koje je imala na putu emancipacije i prevazilaženja kulturoloških i klasnih barijera. Ipak, činjenica da je toga svesna i spremna da o tome javno priča govori o zrelosti koja je vremenom došla kao vid isceljenja njenog bića ozleđenog osećajem klasne inferiornosti i toksičnim odnosom koji je imala sa majkom sve do majčine smrti. Tako autorka opisuje jedno književno veče gde Elena govori o svojom literarnom, ali i feminističkom sazrevanju:

Govorila sam o svetu iz koga potičem, o bedi i iskvarenosti, o muškoj mahnitosti [...] kako sam još kao devojčica primećivala kod moje majke i kod drugih žena ponižavajuće vidove porodičnog života, majčinstva i potčinjenosti muškarcima [...] Govorila sam o mučnim odnosima unutar feminističkih krugova iz Firence i Milana, i iznenada, iskustvo koje sam do tog trenutka potcenjivala dobi za mene neki nov značaj, otkrih koliko sam toga naučila prisustvujući tim bolnim sesijama samospoznaje. (PID, 48)

Lilina i Elenina potčinjenost je dvostruka, i klasna i rodna, i one toga postaju svesne veoma rano u životu. Još od detinjstva protagonistkinje shvataju da život nije isto težak za muškarce i za žene i odlučuju da one ni po koju cenu neće postati kao svoje majke. Na tom putu novac je značajan motivišući faktor. Devojčice na početku žele da postanu spisateljice i na taj način se obogate: *Mislile smo, ukoliko budemo mnogo učile, to će nas navesti da pišemo knjige, a da će nas knjige obogatiti (MGP, 67)*, ubeđene da će onda moći da napreduju na klasnoj lestvici i emancipuju se od društvenog sloja koji sputava žensku imaginaciju i slama, kako žensko telo, tako i duh. Međutim, Lila se udajom za imućnog dućandžiju nije uzdigla ni klasno ni intelektualno, a sloboda koju je mislila da će izvojevati udajom i novcem ispostavila se kavezom u kojem je bila konstantno zlostavljana. U *Napuljskoj tetralogiji* Elena oličava uspeh žena u muškoj kulturi kako bi u njoj bila prepoznata i priznata, i dok ona želi da pobedi patrijarhat svesna da je jedini način da to učini da nauči njegova pravila i što bolje ih nadigra, Lilino delanje svodi se na odbijanje da se povinuje tom poretku. Ona nastoji da promeni samu paradigmu patrijarhata, mada često na veoma

destruktivan način, ponajviše za nju samu, što rezultira njenim konačnim *brisanjem* na kraju romana.

Emancipacija ženskog pisma

Važan aspekt čitavog opusa Elene Ferante, a posebno *Napuljske tetralogije* je rodna dimenzija spisateljskog iskustva. Budući da je stereotip o ženi kao biću bez stvaralačkog talenta društveni produkt čije je dejstvo psihičko, određivanje pisanja oduvek se percipiralo kao muška delatnost. Džon Stjuart Mil (John Stuart Mill) u *Potčinjenosti žena* navodi da: *To što se danas naziva ženskom prirodom je nešto potpuno veštačko – rezultat je prinudnih ograničenja u jednom pravcu, i neprirodnih podsticaja u drugom, jer kao prirodne mogle bi se uzeti samo one razlike koje nikako ne mogu biti veštačke, one koje se ne mogu objasniti ni uticajem obrazovanja ni spoljnih okolnosti* (Mil 1995, 78–80). *Istorija čovečanstva (ali i nauke)*, zaključuje Mil, *dokaz je da je muškarcima dato (i davano), a da su žene konstantno morale da pokazuju i da se dokazuju, da bi im bilo „dozvoljeno”* (Mil 2008, 93–99). Žensko iskustvo nije prešlo isti put validacije kao i muško i samim tim pitanje stvaranja vezano je za socijalnu nepravdu, rodnu i klasnu. S druge strane, važnost upotrebe jezika sa stanovišta francuske feminističke kritike ogleda se u ideji *falogocentrizma*, ako uzmemo kao datu činjenicu da je u središtu zapadne kulture beli muškarac vladajuće klase koji svet vidi kao *drugo*, jer govoriti, a posebno pisati znači prisvajati svet, pretvoriti ga u objekat, te *dominirati njime putem verbalnog gospodarenja* (Jones u Dojčinović, 1993, 28). Činjenica da se protagonistkinja *Napuljske tetralogije* afirmiše kao autorka i spisateljica upravo u trenutku kada poststrukturalistička filozofska misao nastoji da relativizuje autorski identitet nosi ogroman značaj, kako za protagonistkinju, tako i za samu autorku tetralogije. Stoga je tetralogija izazovna za analizu, jer eksperimentiše kombinujući progresivne i tradicionalne ideje. Važan aspekt opusa Elene Ferante predstavlja pitanje postojanja žena u književnoj tradiciji i uključivanje žena u *falogocentrični* kanon. Međutim, udvorištvo muškoj kulturi oseća se kod Ferante, što i sama objašnjava u jednom od svojih intervjua:

Kada sam bila veoma mlada, trudila sam se da pišem muškim tonom. Činilo mi se da su svi veliki pisci bili muškog pola i da stoga treba pisati kao pravi muškarac (FR, 87). *Dok su ponuđeni modeli pripovedačica bili retki i delovali slabašno, modeli pripovedača su bili brojni i gotovo zaslepljujući [...] U mojim očima je muško pripovedanje nudilo bogate strukture koje u ženskom pripovedanju nisam nalazila.* (FR, 288)

Ovaj stav Ferante pripisuje i svojoj protagonistkinji Eleni, koja, promovišući svoj feministički pamflet u francuskim akademskim krugovima, kaže: *Govorila sam o tome kako sam se, kako bih se nametnula, oduvek trudila da zvučim kao muškarac, kako me je pratio osećaj da su me oblikovali muškarci, da su me nakljkali sopstvenim idejama* (PID, 48).

Simbolična vrednost koju nosi momenat u prvom tomu kada devojkice odlučuju da, umesto lutaka, kupe knjigu *Male žene* predstavlja prkošenje duboko ukorenjenom patrijarhalnom modelu, način da se pobegne od siromaštva, nasilja, neznanja i surovosti rejona. Za Elenu ova odluka nosi još veće značenje, jer je prvi korak ka ženskom autorstvu, gde lično postaje političko, s obzirom da u njoj upravo ova knjiga pali iskru ljubavi prema literaturi i posebno opčinjenost pisanjem. Potreba, zajednička Eleni i Lili, da postanu spisateljice, a ne majke, nagoveštena epizodom odabira knjige umesto lutaka, razbija ciklus žrtvovanja kroz majčinstvo. Ova knjiga za njihovo prijateljstvo predstavlja posebnu sponu, jer je to njihov prvi zajednički poduhvat i opčinjenost o kojoj Elena priča sa posebnom nežnošću:

Po njoj, 'Male žene' je bila prelepa knjiga [...] Lila se požalila što ne može stalno i ponovo da je čita i što ne može o tome da priča sa mnom [...] Čim smo postale vlasnice knjige, počesmo da se viđamo u dvorištu kako bismo je čitale ili u sebi, ili jedna pored druge, glasno [...] Ali to je bila naša knjiga, mnogo smo je volele. (MGP, 64–65)

Ferante sasvim sigurno nije bez razloga izabrala knjigu Luize Mej Alkot (Louisa May Alcott) kao štivo koje fascinira Elenu i Lilu. Knjiga u kojoj je majčinska figura toliko pozitivan, blag i pre svega snažan lik pun ljubavi, koji ima ključnu ulogu u odgoju svojih kćerki i podržavanju njihovih životnih odluka, sušta je suprotnost njihovim, ali i svim majkama iz rejona koje su slomljene nemaštinom, porodičnim nasiljem i grubošću prostog sveta. Osim toga, pored ne sasvim idealizovanog, ali snažnog osećaja savezništva kod junakinja *Malih žena*, nemoguće je smetnuti sa uma da protagonistkinja ovog romana svim srcem nastoji i uspeva da postane spisateljica.

Ipak, uprkos snažnom osećaju zajedništva i nastojanja da se zajedničkim snagama suprotstave konzervativnom poretku, priroda njihovog odnosa u osnovi je patrijarhalna. Naime, iako se u drugom tomu sage *Priča o novom prezimenu* Elena afirmiše kao spisateljica, njen konstantan strah da Lila paralelno sa njom piše knjigu koja će biti uspešnija, signalizira odustajanje od ženske tradicije solidarnosti i zajedništva – *affidamento* i priklanjanje maskulinom principu borbe za prevlast između dve izuzetne individue. Značajno je izdvojiti trenutak kada Elena pronade bajku koju je Lila napisala još dok su bile devojkice. Kada pročita *Plavu vilu*, Elena zaključuje da je to bila, „tajna srž” inspiracije za njen prvi roman (PNP, 464), razočarana je u sebe i smatra svoj

uspeh irelevantnim, jer veruje da kreativni impuls pripada Lili, a ne njoj. Ovde se jasno vidi koliko je ona neobjektivna pripovedačica i koliko moć pripisuje Lili kada je u stanju da na svoju štetu toliko značaja da jednoj dečjoj knjižici, dok istovremeno umanjuje značaj svog svesnog i zrelog rada. Elena ipak oseća potrebu da sa Lilom podeli svoj zaključak, kada je poseti u fabrici u kojoj Lila radi, rekavši joj: „*Priča je*”, *rekoh*, „*i dan-danas predivna. Pročitala sam je ponovo i otkrila sam da sam je uvek imala u glavi, i ne primećujući to. Iz nje je potekla moja knjiga*” (PNP, 474). Međutim, protivno Eleninim očekivanjima, Lila se čini da ne pridaje značaja tom uvidu koji sa njom deli Elena, nije polaskana činjenicom da prijateljica njenu bajku smatra svojom dugogodišnjom nesvesnom inspiracijom, ali njeno ponašanje na rastanku pokazuje splet brojnih emocija koje u njoj u tom potresnom i emotivnom trenutku ključaju: *Videh je kako stoji pored vatre [...] i kako lista svežanj 'Plave vile'. Zatim ga je iznenada bacila u vatru* (Isto, 477).

Potencijal imaginacije koji Elena pripisuje Lilinoj *Plavoj vili* oseća se intenzivno, ali rivalstvo je u tom smislu produktivno, jer je motivišuće i podstiče žensko stvaralaštvo. Lilina „knjiga”, ali i samo njeno postojanje je ono što je Eleni zapravo načinilo autorkom. Njen osećaj inferiornosti u odnosu na Lilinu originalnost zapravo dominantan je motivišući faktor njenog stremljenja ka uspehu i inspiracija u njenom spisateljskom pohodu. Do samog kraja, međutim, Elena sumnja u sopstvenu kreativnost: *Šta ako je istina da ja nikad nisam napisala roman vredan pamćenja, a ona na jednom takvom romanu radi već godinama?* (PID, 470), strahujući da je Lila izvor genijalnosti, dok je ona sama njena puka kopija koja iz nje crpi inspiraciju: *Obično mi je bila dovoljna pokoja Lilina reč i moj um se budio, kao da prepoznaje njenu auru* (PID, 379). Liz Irigare, na primer, u knjizi *Spekulum drugog: žena* ovaj nagon za oponašanjem karakteriše kao *topografski mimetizam*, objašnjavajući ovaj koncept na sledeći način: *Vatru je zapalila čovekova ruka prema sunčevoj slici [...] Jedna Vatra po ugledu na jedno sunce* (Irigare 2014, 306). Kod Aristotela, pak, oponašanje nema nimalo negativnu konotaciju i predstavlja stvaralački impuls, jer je podražavanje proces koji izaziva zadovoljstvo. Kategorija lepog u umetnosti je takva da i nešto što je ružno može biti prikazano lepo, jer ružno u umetnosti ima primarnu vrednost umetničkog. Ferante u *Frantumalji* na temu inspiracije i originalnosti koju Elena pripisuje Lili kaže: *Mi nikada nećemo saznati da li su Lilini malobrojni tekstovi zaista imali snagu koju im Elena pripisuje* (FR, 313). U jednom trenutku Elena čak opisuje scenu u kojoj joj Nino kaže: „*Lina nas je kad smo bili deca oboje zavarala.*” [...], „*U kom smislu?*” „*Njoj si pripisala sposobnosti koje su zapravo bile samo*

tvoje.” [...]„Ja sam bio još gori. Bio sam glup, poverovao sam da sam u njoj našao ono što sam zapravo video u tebi” (POO, 385).

Na kraju trećeg toma, na večeri na kojoj se Elenina sestra hvali i ponosi nemačkim prevodom sestrine knjige, Lila je jasno nezainteresovana, što navodi na zaključak da je prestala da meri sopstvenu vrednost kroz Elenine uspehe, te kad joj Elena pruži svoju knjigu da je pogleda: *Ona nezainteresovano odmahnu glavom* (POO, 351). Ova reakcija, naravno, u Eleni budi niz oprečnih osećanja: *Iz haosa koji je u meni vladao opet je na površinu izbijala stara želja da je Lila zaista bolesna i da će umreti. Ne iz mržnje, volela sam je [...] nikada ne bih bila u stanju da je mrzim. Nisam međutim mogla da podnesem prazninu koju je u meni ostavljalo njeno udaljavanje* (POO, 351). Kako sazreva, Elena shvata da mora da odvoji svoj identitet od Lile, svoje literarne majke, izvora inspiracije, mora da postane individua za sebe, ali se istovremeno boji da izgubi svoj narativni glas zbog moći koju pripisuje Lilinom literarnom glasu. U četvrtom tomu, na kraju čitave sage, Elena ipak sa izvesnom dozom pomirljivosti kaže: *Nekada sam se trudila da taj njen pozitivni uticaj na moj rad prikrijem, nisam ga priznavala ni samoj sebi, sad sam međutim na njega bila ponosna, o njemu sam, tu i tamo, čak i pisala* (PID, 379). Način na koji Elena percipira Lilu ne menja se, međutim primetna je doza samouverenosti koju Elena najzad ima kada je reč o njenim intelektualnim i akademskim postignućima: *Uživala sam da joj pričam. Sviđao mi se njen zavidljen pogled, sviđalo mi se što mi je govorila: koliko samo toga znaš, kako lepo umeš da razmišljaš* (PID, 271).

Premda Lila nikada više posle *Plave vile* nije izrazila želju da napiše knjigu, i u četvrtom tomu i dalje je prisutna Eleninina bojazan da je knjiga koju tajno piše Lila bolja, originalnija, zanimljivija i uticajnija od svega što je ona napisala: *Sve sam više sumnjala u kvalitet svojih knjiga. U poređenju sa njima, Lilin mogući tekst postajao je u mojim očima sve vredniji* (PID, 469). U njoj je dominantan osećaj straha da bi se na kraju Lila mogla ispostaviti „genijalnom spisateljicom”: *Ta iznenadna zamena uloga bi me potpuno uništila* (PID, 471). Elena je čak i upita u jednom trenutku otvoreno da li nešto piše, na šta Lila replicira: *„Da bi čovek nešto napisao, u njemu mora da postoji želja da ga nešto nadživi [...] Ja međutim za sobom ne želim da ostavim ništa, moj omiljeni taster je onaj koji briše”* (PID, 465). Međutim, osećaju permanentnog straha od Liline knjige pridružuje se i osećaj literarne sestrinske solidarnosti i, premda Lilina moguća knjiga predstavlja pretnju, Elena želi da ona bude prvi svedok njenih misli pretočenih u reči: *Bila sam sigurna da bih ponovo bila očarana kao jednom davno kad mi beše dala na čitanje 'Plavu*

vilu'. Objavila bih njen tekst bez imalo oklevanja (PID, 471). Elena čak o tome mašta, da će je Lila jednog dana nazvati, dati joj svoj rukopis, a da će ona biti ta koja će pomoći da se on sredi (PID, 463), te da će ovog puta ona biti Lilina „literarna majka”.

U trećem tomu sage Ferante obrađuje jednu veoma važnu dimenziju ženskog pisma, iznoseći koncepte feminističke svesti reflektovane primarno kroz retoriku dvostruke opterećenosti žena putem koje protagonistkinja eksplicitno problematizuje rodnu dimenziju sopstvenog spisateljskog iskustva. Elena otvoreno priznaje da je majčinstvo sputava u intelektualnom napretku, dok njen muž, budući da je takođe intelektualac, ali i roditelj poput nje, nema taj „hendikep” odgoja dece i brige o kući.

Zar te ni za šta nije briga, je li ti posao bitniji od kćerke? Muž me ravnodušno, hladnim glasom, zamoli da napustim njegovu sobu, da sa sobom ponesem i kolecu. Imao je da napiše važan članak [...] Od tada od njega više nisam tražila pomoć, i kada mi ju je sam nudio, govorila sam mu: neka, idi, znam da si zauzet. (POO, 243–244)

Još jedan značajan aspekt koji se izdvaja kada je žensko pismo u pitanju je terapijski impuls u pisanju za koji Ferante u *Frantumalji* kaže: *Žene mnogo pišu [...] naročito u trenucima krize, i to čine kako bi sebe učinile jasnim sebi samima* (FR, 376). Naime, prva knjiga koju Elena piše nastaje skoro sasvim spontano u stvaralačkom zanosu, kao nagon da se pišući o neprijatnom momentu gubljenja nevinosti sa starijim čovekom oslobodi tog bremena. Zatim, Elena piše knjigu o stanju u društvu na jugu Italije kao reakciju na društvenopolitičke okolnosti *godina olova: Želela sam da pišem o nečemu što dolikuje vremenu u kome vladaju protesti, nasilne smrti, policijska represija, strah od državnog udara* (POO, 267). Nakon što se oseti zarobljenom bračnim životom i majčinskim obavezama, Elena piše knjigu o muškarcima koji „proizvode žene”. Na kraju, Lilin nestanak, njeno brisanje granica postojanja motivišu Elenu da napiše svoju najbolju knjigu. Ona piše knjigu o prijateljstvu sa Lilom, njihovom odrastanju i sazrevanju, kao i nedaćama i brodolomima koje su preživele, kao omaž svemu onome što se dogodilo u njihovim životima. Postavlja se pitanje kroz celu sagu zašto se Lila toliko tvrdoglavo opire ideji da o njoj postoje tragovi, čak i reči, dok Elena opet insistira na tome da je ovekoveči u svojoj knjizi. Oponiranje pisane i usmene reči tema je koja se postavlja još u antičko vreme. Bez žive memorije, kaže Platon, počecemo da zaboravljamo. Kada je reč zapisana, ona više nema svoje uporište, „nema majke”, jer pisana je reč ogoljena, nema ko da je brani, ona nema čvrste episteme. Stoga se nameće pitanje šta ćemo prihvatiti kao istinu. Koncept koji filozof uvodi ovom nedoumicom zapravo je paradigma veoma kompleksnog pitanja interpretacije. Zanimljivo je primetiti da Lila ni u jednom trenutku

nije Eleni odala priznanje za njenu spisateljsku karijeru, pravdajući se time da, s obzirom na to da nije obrazovana, ne razume to o čemu Elena piše: „*ne znam više ni da čitam, nisam u stanju*” (POO, 277). Elena uprkos tome uporno traži da od Lile dobije potvrdu svoje spisateljske vrednosti i u nekoliko navrata čak insistira na tome da čuje njen sud, na šta joj Lila jednom prilikom kroz suze kaže za njenu drugu knjigu: „*Ovo je gadna, gadna knjiga, a i ona prethodna je bila takva*” (POO, 280).

O tome koliko su joj knjige značajne i koliko joj šire vidike, Elena otvoreno govori. Knjige u celom ciklusu veoma su važan aspekt sazrevanja protagonistkinje, a često služe kako bi dale dublju dimenziju ne samo u odnosu dve junakinje već i u odnosu Elene sa drugim likovima. Ona u detinjstvu i mladosti o knjigama priča sa Lilom i to joj pruža posebno zadovoljstvo, gotovo uvek zaključujući da je Lilina interpretacija po pravilu originalnija, prodornija i maštovitija. S druge strane, kada o knjigama priča sa Ninom, dominantan osećaj je sasvim drugačiji:

Pitala sam ga šta čita, rekoh mu šta ja čitam [...] Budući da sam želela da obrati pažnju na moju inteligenciju, nastojala sam da ga prekinem, da kažem šta imam, ali bilo je teško, izgledao je srećno što sam tu samo ako bih ostala da ćutim i slušam ga. Ubrzo sam se pomirila sa sudbinom, pa sam tako i činila. Uostalom, govorio je stvari za koje sam mislila da sam nesposobna čak i da razmišljam o njima, ili bar da ih kažem sa jednakom sigurnošću. (MGP, 214)

Elena brzo svata da intelektualna razmena inspirisana književnošću nije ravnopravna, jer ukoliko je svrha takve komunikacije zavodjenje, ona mora da se prilagodi, to jest mora da se prilagodi Ninu, pa u jednom trenutku ona kaže: *Osećao se snažnim kad je prednjačio i krhkim ukoliko nije znao šta da kaže [...] Osećala sam da treba da vodim računa da kažem samo ono što on želi da čuje, prikrivajući od njega što sopstveno neznanje, što ono malo o čemu sam nešto i znala, ali on nije* (PNP, 197–198). Kasnije će oni, kao vid predigre, razmenjivati sudove o pročitanim knjigama, a Nino će biti taj koji će motivisati Elenu da svoju ideju o muškarcima koji proizvode žene pretoči u knjigu: *Na njega je veliki utisak ostavila moja priča o čoveku i čovečici, mnogo me je o njoj zapitkivao [...] obasipao me je pohvalama bez trunke ironije, govorio mi je o knjigama koje ja nisam poznavala na slične teme, reče da smatra moj rad spremnim za objavljivanje* (POO, 391).

Premda je i sama Ferante u mnogo navrata navodila da je antička književnost veoma privlačna i da su zbog toga reference na mitološke likove u njenim romanima veoma česte, zanimljivo je primetiti kako i samo ime protagonistkinje donekle upućuje na to da autorka komunicira sa antičkom tradicijom. Naime, Elena Greko u doslovnom prevodu sa italijanskog

jezika znači Jelena od Grčke, pa, kako jedan kritičar primećuje, ako je ona postala Jelena Trojanska, to je zato što joj je identitet oduzet zajedno sa imenom, a dodeljen drugi, od strane onoga koji ju je oteo (Brady, 2015). S tim u vezi, važno je da se Elena Greko ne odriče svog devojačkog prezimena i pod tim imenom obavljuje sve svoje knjige i članke koje piše: [...] *na koricama moje ime, Elena Greko, raskid s dugim nizom nepismenih i polupismenih, mračno prezime koje će sada zasijati svetlošću za čitavu večnost* (PNP, 459). Za to ime ona prišiva sopstveni identitet nezavisno od oca, muža i dece. Ne uzima formu od muškarca. Njeno ime je njena „sopstvena soba”.

Zaključna razmatranja

Napuljska tetralogija predstavlja plodno tlo i polazište za akademsku analizu, kako istorijske pozadine koja nosi ogromnu težinu, tako i temeljnih psiholoških opisa intimnih odnosa likova tokom odrastanja i zrelog života. U delima Elene Ferante posvećena je pažnja prevashodno prikazu života žena, odnosa koje one formiraju, izazova sa kojima se suočavaju u svetlu promena u društvu na planu školovanja, braka, majčinstva i razvoda, te tetralogija predstavlja izazov i za feminističku analizu kroz rodnu i klasnu diskriminatornu prizmu Italije XX veka. Istovremeno, izazovna je u domenu ginokritike ne samo zbog konstrukcije autorskog identiteta žene već i zato što odnos sa drugim ženama predstavlja esencijalnu ulogu u izgradnji poetskog identiteta protagonistkinje Elene Greko. Muški likovi, pak, lišeni su psihološke slojevitosti i imaju sporednu ulogu, te prave sliku u ogledalu onoga što Džudit Feterli (Judith Fetterley) naziva viševjekovnom tendencijom pisaca za svodjenjem junakinja na pasivne činioce teksta (Fetterley 1978, 9).

Teme kojima se Ferante bavi u celom svom opusu su ženski identitet, svest o sopstvenom integritetu u kontekstu društva, porodice, ali i međuljudskih odnosa. Zatim se kao izrazito važna tema izdvaja odnos majke i kćerke i, naravno, odnos prijateljstva. Subverzivni potencijal romana koji čine tetralogiju leži možda u tome što na drugačiji način priča priču o prijateljstvu, ljubavi, braku, majčinstvu i, premda deluje kao da je to velika ljubavna saga, zapravo je priča o italijanskom društvu i evoluciji feminističke svesti, kao i implementaciji iste. Ferante je prigrllila čitavu narativnu tradiciju koja potiče od starih Grka i stiže do unutrašnjeg monologa karakterističnog za XX vek, koji za cilj ima predstavljanje realnog sveta putem unutrašnjih doživljaja ljudske duše, onoga što Auerbah predstavlja u *Mimezisu* kao tehniku da se pojača

dramska tenzija, da se da psihološka dubina i upotpuni priča, ne vezujući se nužno za ogoljenu realnost.

Plasirajući društvenopolitičku klimu i atmosferu u pozadinu, naizgled ne pridajući značaja političkim događajima koji su obeležili te godine, Ferante uspeva vrlo perfidno da ih utka u tekst, čime se tetralogija ispostavlja kao palimpsestični tekst koji obiluje skrivenim značenjem. Istorija Italije od sredine XX veka pa do danas, turbulentne društvene promene i politički uvidi kojima je prožeta *Napuljska tetralogija*, međutim, nisu didaktički, već se prikazuju iznutra, kroz likove, onako kako ih oni doživljavaju, a ne iz perspektive sveznajućeg naratora, sa visine i distance onoga ko zna i pozadinu i drugu stranu. Ovi likovi nisu, kako bi rekla Elsa Morante za svoje protagoniste, niti junaci velike istorije Italije niti su, pak, njene žrtve: *Istorija menja njihove okolnosti, ali ne i njihovu prirodu* (Donnarumma 2016, 146). *Napuljska tetralogija*, osim toga, uspeva da predoči i klasnu i rodnu potčinjenost žena u patrijarhalnom sistemu Italije nakon Drugog svetskog rata, kao i da predstavi kroz protok vremena ključne kuturološke i veoma značajne legislativne promene koje su se odrazile na živote junakinja.

Ferante pokazuje sposobnost da se upusti u promišljanje kompleksnih filozofskih koncepata smeštajući ih u fiktivni prostor, na taj način omogućujući čitateljima da ih bolje razumeju i prihvate. Na kraju, jedna od funkcija ovog romana moglo bi biti prenošenje ideja feminizma na šire mase, uz eksplicitnu bojazan da nazovemo stvari pravim imenom i kažemo da je u pitanju feminizam, iz straha da će kod dominantnog broja čitalaca i čitateljki naići na otpor, već ovu pravu feminističku sagu nazivamo pričom koja govori o borbi žena za pravo na srećniji život.

II

U drugom delu rada bavićemo se opusom višestruko nagrađivane nigerijske književnice Čimamande Ngozi Adiči. Premda se primarna ideja disertacije zasniva na ideji da opus Margaret Atvud, Elene Ferante i Čimamande Adiči posmatramo kroz lupu feminističke kritike, opus Čimamande Ngozi Adiči nemoguće je analizirati i razumeti u potpunosti bez uvida u osnovne postavke postkolonijalne kritike. Stoga se u ovom delu rada daje pregled ideologije postkolonijalizma, kritičara koji su ostavili najveći doprinos u tom domenu i nekih njihovih uvida značajnih za dekonstrukciju kolonijalnog diskursa. Kao kontekst koji je od izuzetnog značaja za analizu političkoistorijskih elemenata u narativu ove spisateljice, rad nudi kratak pregled kolonijalne istorije Afrike, posledica koje je ovaj dugogodišnji proces ostavio na gotovo sve kolonizovane zemlje ovog kontinenta, a onda i osvrt na okolnosti i problematiku veštački stvorenog nacionalnog nigerijskog identiteta.

U romanu *Purpurni hibiskus* političke okolnosti nisu dominantni aspekt narativa, međutim, roman pokazuje posledice hrišćanske religije i njenih represivnih mehanizama na kolonizovano stanovništvo gotovo sto godina nakon početka pokrštavanja stanovništva u donjem toku reke Niger. Za analizu i tumačenje drugog romana Čimamande Adiči – *Pola žutog sunca*, pak, neophodan nam je bio uvid u društvoistorijske okolnosti koje su dovele do velikih etničkih tenzija u Nigeriji nakon zadobijanja nezavisnosti od Velike Britanije, a kulminirale su građanskim ratom. Roman *Amerikana* zahteva sasvim drugačiji pristup od prva dva romana autorke. Mada se radnja romana odvija jednim delom u Nigeriji i daje se uvid u nestabilne društvenopolitičke okolnosti s kraja XX i početkom XXI veka, priča se odvija prevashodno na severnoameričkom i evropskom kontinentu. Ovim narativom Adiči je problematizovala ulogu rase u osećanju inherentne inferiornosti u Americi, kao i koncept multikulturalnosti i hibridnog dijasporičnog identiteta. Feminističko čitanje ovih romana predstavlja dublji sloj analize opusa ove spisateljice. Najznačajniji aspekt feminističke analize je ideja da autorka osvetljava žensku percepciju i daje glas ženskim likovima koji su u afričkoj, gotovo androcentričnoj književnoj tradiciji, bili ućutkani. Iako Adiči nije prva autorka afričkog porekla koja je osnažila ideju ženskog lika kao aktivnog agensa u narativu, svakako je jedna od najpoznatijih i najcenjenijih autorki na savremenoj afričkoj literarnoj sceni.

Od vremena Homera svaki Evropejac je prema onome što je govorio o Istoku bio rasista, imperijalista i [...] totalni etnocentrik.

Edvard Said (Said 2000, 25)

(Post)kolonijalizam – osnovna određenja

Moderna upotreba reči kolonijalizam podrazumeva potčinjavanje zemalja Globalnog juga³⁸ od strane moćnih evropskih zemalja – Portugalije, Španije, Holandije, a počinje otkrićem Novog sveta u XV veku. Britanija i Francuska počele su proces kolonizacije nakon Španije i Portugalije i dostigle vrhunac u XIX i XX veku. Industrijalizovane evropske zemlje su, usled viška novonastalog kapitala i privrednog rasta, razvile potrebu za novim tržištima i sirovim materijama, pa „novi imperijalizam”³⁹ nastaje kao logična posledica ovakvog sleda događaja. Potčinjena populacija obezbedila je kolonijalnim silama pristup svojim sirovinama (pamuk, guma, palmino ulje, zlato), omogućila smanjenje cena proizvodnje, ali i pristup kontrolisanom tržištu. Nakon proglašenja američke nezavisnosti od Britanije 1783. godine, događa se „zaokret prema Istoku”,⁴⁰ Britanija se okreće Bliskom istoku i posvećuje stvaranju kolonija u Aziji (Marshall 1964, 137). Afrika i Azija tada postaju primarna britanska kolonijalna periferija.

Stereotipi koje su stvarale kolonijalne sile, kao i ideološki mehanizmi kojima su kolonizovani narodi tretirani kao necivilizovani, predstavljaju temelj postkolonijalne kritike. Iako je ideja o *drugom* postojala još od prvih susreta različitih kultura, stvaranje vrednosnih sistema koji drugog nipodaštavaju, obezvređuju i dehumanizuju dobija na značaju sa počecima kolonijalnih osvajanja. Ako smo *mi* mera svih stvari, onda je *drugi* odstupanje od norme, uobičajenog, ispravnog i njegovo poimanje stvari nije relevantno za sistem vrednosti koji figurira u okviru *našeg* sveta. Postkolonijalne studije stoga podrazumevaju kritički angažman koji preispituje ulogu književnosti u proizvodnji drugosti u kontekstu kolonijalizma.

U okviru postkolonijalnih studija prefiks *post-* predstavlja pre ideološko nego temporalno određenje. Primera radi, i nakon što je Indija 1947. godine izvojevala nezavisnost od Britanije, novoostvorena sloboda je jednoobrazna jer u domenu ekonomskih, političkih ili kulturoloških

³⁸ Globalni jug predstavlja teritoriju Latinske Amerike, Azije, Afrike i Okeanije na kojoj je nastanjeno više od 85% svetskog stanovništva, ali poseduje manje od 15% ukupnog svetskog bogatstva. Naziva se još i *Treći svet* i *Periferija*, jer označava teritorije izvan Evrope i Severne Amerike. Izraz Globalni jug koristi se sa namerom da naznači kulturološke razlike Severa i Juga, a težište ima u geopolitičkim odnosima moći (Dados, Connell 2012, 12).

³⁹ period od 1880. godine do Prvog svetskog rata

⁴⁰ swing to the East

odnosa britanski uticaj i dalje traje, te ne bismo mogli da kažemo da postoji tačan datum završetka kolonijalnog uticaja na potčinjenu teritoriju ni u Indiji niti u ostalim kolonizovanim zemljama. Upravo zbog toga, smatra se da postkolonijalizam počinje, ne sa krajem kononijalizma, već sa njegovim početkom. U antologiji *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures* (1989) Eškroft, Grifits i Tifin kažu da se reč **postkolonijalni** odnosi na svaku kulturu obeleženu imperijalnim procesom od vremena kolonizacije pa sve do danas (prema Markovski 2009, 615). Postkolonijalne studije razvijaju se osamdesetih godina XX veka pod uticajem kritičara koji čine „sveto trojstvo” postkolonijalne teorije – Edvard Said (Edward Wadie Said), Homi Baba (Homi Bhabha) i Gajatri Čakravorti Spivak (Gayatri Chakravorty Spivak), a najveći trag ostavile su u domenu teorije i kritike književnosti, ali kao metod diskurzivne analize postale su sastavni deo antropologije, istorije i, posebno, studija kulture (Đorđević 2008, 31). Teoretičarka kulture Jelena Đorđević tvrdi da ih valja razlikovati od samog postkolonijalizma:

[...]koji se razvijao šezdesetih i sedamdesetih godina, pre nego što je poststrukturalističko-postmodernistička teorijska paradigma postala zvanični teorijski diskurs[...] U tom smislu, moguće je napraviti razliku između postkolonijalnih studija koje zahvataju širok spektar društvenih, političkih, ekonomskih, kulturnih ili istorijskih aspekata kolonijalizma i postkolonijalne teorije diskursa, koja je usredsređena na kulturu kao diskurzivnu kategoriju. (Isto, 31)

Postkolonijalna istraživanja preispituju vrednosne predstave filozofskih i kulturoloških premisa Zapadne civilizacije u odnosu na potčinjene kulture Trećeg sveta. Kolonijalizam kao prirodna posledica imperijalizma postaje predmet analize i kritike, dok pojam diskurzivne dominacije, konstituisan sa imperijalističke tačke gledišta, biva podvrgnut kritici. Stoga postkolonijalizam upućuje pre na kritički, nego kao deskriptivni termin.

Kako je vremenom osvešćenost potčinjenih kulturnih i nacionalnih manjina prema rasnoj, rodnoj i političkoj diskriminaciji postala sve transparentnija, postkolonijalizam počinje da se manifestuje i u vidu otpora prema pasivnom podnošenju kulturološke nadmoći, koju su personalizovale velike kolonijalne sile. Stoga se sami počeci postokolonijalne kritike osećaju nakon Drugog svetskog rata, kada su dominantne imperijalne sile značajno osiromašile, pa su njihove kolonije počele listom da se oslobađaju od njihove vlasti. Nakon što je Indija postala nezavisna od britanske vlasti 1947. godine i nakon povlačenja Francuske iz Indokine 1954. i Alžira 1962. godine, šezdesete godine su period kada afričke države počinju da svrgavaju svoje dugogodišnje kolonizatore sa vlasti i postaju nezavisne države.

Iako ne pripada skupu velike postkolonijalne trojke, začetke postkolonijalne kritike pronalazimo u opusu Franca Fanona (Frantz Omar Fanon). Fanon je rođen na Martiniku, francuskoj ostrvskoj teritoriji, studirao je u Francuskoj, a kao psihijatar je radio u Alžiru, tadašnjoj francuskoj koloniji. U svojim delima *Crn obraz, bela maska* (1952), *Studije o kolonijalizmu* (1959) i *Prokleti na svetu* (1961) iznosi stav da kolonijalizam, i kada deluje da je završen formalno, zapravo nastavlja prikriveni uticaj preko novog kolonijalnog poretka. Postoji čak uvreženo mišljenje da je upravo njegova knjiga *Prokleti na svetu* tekst koji je inicirao koncept postkolonijalne kritike. Fanon tvrdi da su izvorni Martinikanci prihvatili belog čoveka kao normu i da sopstvenu vrednost određuju u odnosu na to koliko od te norme odstupaju, navodeći da *kolonizatorov pogled dehumanizuje „drugog”, locirajući ga u podređenu poziciju, što mu istovremeno određuje identitet i realnost* (Todorović 2012, 5). Tumačeći kolonijalne ideološke destruktivne mehanizme, on predlaže afričkim narodima pronalaženje svog autentičnog identiteta ponovnim osvajanjem vlastite zaboravljene istorije (Lešić 2003, 100). Problematizujući ulogu pisca u kolonijalnim zemljama, Fanon izdvaja tri razvojne faze koje su postkolonijalni kritičari kasnije detaljno analizirali. *Adopt phase* je *faza usvajanja* u kojoj afrički pisci, prihvatajući autoritet evropskih modela, nastoje da se asimiluju sa kulturom kolonizatora. *Adapt phase* ili *faza adaptiranja*, koju Fanon naziva *sentimentalna*, druga je faza u kojoj se pisac trudi da se oslobodi uticaja kolonizatora i nađe sopstveni identitet u okviru onoga što smatra autentičnim korenima svoje kulture. Treća ili *majstorska faza – Adept phase* je prema Fanonu revolucionarna, jer je pisac postao majstor svoje forme i postaje nacionalni borac koji ide u narod, uči od njega i vodi ga u borbu (Isto, 100–101). Fanonovi smeli stavovi o neophodnosti oslobađanja od tiranije evrocentričnih modela, o osporavanju univerzalizma i afirmisanju drugosti predstavljaju okosnicu postkolonijalnog pokreta, koji nastaje gotovo dve decenije nakon Fanonove smrti. Rad Franca Fanona postkolonijalne studije su prisvojile tek posle kultne studije Edvarda Saida iz 1978. godine nazvane *Orijentalizam*, te njemu moramo da se okrenemo kako bismo razumeli genezu postkolonijalne kritike.

Velika trojka postkolonijalne kritike

Edvard Said je ključna figura u sferi postkolonijalnih studija. Rođen je u Palestini, a doktorirao na Harvardu baveći se opusom Džozefa Konrada. Njegovo najznačajnije akademsko dostignuće i analiza postkolonijalnog diskursa je knjiga *Orijentalizam* (1978), u kojoj istražuje na koji način evropska kolonizacija Orijenta ili Istoka nije samo pitanje vojnog potčinjavanja i

okupacije, već obuhvata proliferaciju izvesnog diskursa koji legitimiše kolonijalno potčinjavanje Istoka od strane Zapada. Ovaj diskurs, način na koji je generisan i njegova diseminacija je ono što Said naziva *orijentalizam*. To je *stil mišljenja, zasnovan na ontološkoj i epistemološkoj distinkciji koja se povlači između „Orijenta” i (najčešće) „Okcidenta“* (Said 2008, 11). Zapadnu tradiciju razmišljanja o Orijentu kao jedinstvenom homogenom entitetu možemo naći još u V veku p. n. e. u grčkim tragedijama. Veliki tragičari Eshil, Sofokle i Euripid, reč „varvarski” koriste u značenju *negrčki, nerazumljiv, ekscentričan i inferioran* (Kristeva 1991, 51), i u ovoj tradiciji Orijent je opisan ne samo kao teritorija na istoku već kao drugost evropskom sopstvu, te upravo potpuna suprotnost svim onim kvalitetima koje Zapad ceni i gaji kao deo svog kulturnog identiteta i kulturne baštine. Zapad i Orijent kao kontrastne konceptualne kategorije javljaju se redovno ne samo u literaturi već i u svakodnevnom diskursu kao kriptične denotacije koje se odnose i na kulturološke vrednosti, pored toga što primarno označavaju geografski prostor. Ako se Zapad karakteriše kao kultura maskuliniteta, onda Orijent kao kontrast predstavlja kulturu femininiteta – *Orijent je, kao žena, otkriven, definisan i potčinjen od strane Okcidenta, muškarca* (Uchida 1998, 161). Ako je Zapad oličenje zrelosti, Orijent je infantilnost; ako je Zapad na vrhuncu civilizacije, onda je Orijent oličenje varvarstva i lišen kulture. Naime, Said analizira ideju esencijalizma kroz političko delovanje Zapada iznoseći činjenicu da su evropski kolonizatori opravdavali svoje kolonijalne pretenzije smatrajući se esencijalno superiornim, pa uzevši kao dato da je urođenička kultura inferiorna, nametanje superiorne kulture kolonizacijom predstavljalo se kao plemeniti akt, a samim tim se kolonizacija percipirala kao civilizacijska misija. Said tvrdi da je ovaj način kojim kolonijalne sile stvaraju vrednosne predstave obezbedio model za diskurs o potčinjavanju Istoka i samim tim odredio diskriminatorne stavove kanonskih autora, poput Lorda Bajrona, Žerara de Nerval, Gistava Flobera, Radjarda Kiplinga i, naravno, Džozefa Konrada.

Saidovi stavovi mogu se dovesti u vezu sa poststrukturalističkim idejama Marksa i Fukoa, koji književnost vide kao polje političke i ideološke bitke gde su moć, znanje i diskurzivna manifestacija moći integralno povezani. Fukoovo poimanje korelacije između moći i znanja govori nam da znanje i njegove diskurzivne manifestacije utiču na moć i na prostor čiste podložnosti oblikovanju (Butler 1997, 90), ali i da moć takođe utiče na znanje i njegove diskurzivne manifestacije. Said zapravo Fukoove uopštene koncepte korelacije znanja i moći primenjuje na specifičan kontekst evropske kolonijalne dominacije Orijentom.

Stereotipizacija Orijenta, na koju Said ukazuje, prikazuje ambivalentan odnos prema ideji Istoka kao *drugog* – prirodnog objekta osvajanja nad kojim valja uspostaviti kontrolu dok je istovremeno neshvatljiv, fascinant, egzotičan i tajnovit, *drugi* koji uznemirava svojom tajnovitošću (Bužinjska, Markovski 2009, 607). Said smatra da patrocetrična ideologija zapadnog diskursa upravlja slikom Istoka homogenizujući čitav narod i brišući tragove individualnosti. Stoga, kada je institucionalno ratifikovan diskurs identifikovao Zapad kao uporište civilizacije, a Orijent kao sedište varvarskih rituala i divljačkih običaja, počelo je da biva prirodno da evropske sile imaju moć nad Orijentom ne samo zato što je to ekonomski profitabilno već i zato što je moralno opravdano. Ipak, iako Saidov *Orijentalizam* inicijalno otkriva sponu između moći i znanja, povezujući kolonijalni diskurs sa vojnom i ekonomskom dominacijom, njegov primarni cilj nije da otkrije hegemoniju kolonijalnog narativa, već i da je uzdrma onim što on naziva *kontrapunktno čitanje*. U pitanju je strategija čitanja teksta koja preispituje neke inherentne postavke koje autor i implicitni čitalac pretpostavljaju kao automatske. Tako kontrapunktno čitanje raščlanjuje pretpostavku da je Zapad superioran ili maskulin ili da je zreliji od Orijenta. Said čita tekst i pristupa mu prkoseći uspostavljenim evrocentričnim vrednostima i stereotipima o Orijentu upućujući na predrasude i vekovne mitove o njemu:

Kroz cijelu historiju veza između Europljana i njihovih „drugih”, koja je sistematično počela prije pola milenija, jedna ideja jedva da se promijenila: da postojimo „mi” i „oni”, i jedni i drugi potpuno konstituirani, jasno vidljivi i neupitno očigledni [...] Ta opozicija podrazumijeva dvije različite perspektive, dvije historiografije, jednu linearnu, koja sve svodi na jedno, i drugu kontrapunktnu i često nomadsku. (Said u Lešić 2003, 265–266)

Kontrapunktno čitanje Edvard Said primenjuje na književnost koja potiče iz metropolisa, odnosno zemlje koja je kolonijalni gospodar. Said nastoji da analizira kulturološki uticaj koji je proces kolonizacije imao na kulturu kolonizatora i kako se te diskriminatorne matrice manifestuju u književnom tekstu.

Homi Baba drugo je značajno ime u sferi postkolonijalnih studija. Rođen je u Bombaju, doktorirao je na Oksfordu, a trenutno predaje na Harvardu. Njegovim najuticajnijim delom smatra se kolekcija eseja *Smeštanje kulture (The Location of Culture)* (1994), u kojoj uvodi ideje kulturne hibridnosti i mimikrije, dva krucijalna koncepta postkolonijalne kritike. Naime, Baba analizira distinktivne čiste kulturološke esencije koje pretpostavljaju da, uprkos kolonijalnom kontaktu, Zapadna civilizacija ostaje distinktivna i superiorna u odnosu na Istočnu, te da zapadna i istočna kultura ostaju dva odvojena entiteta. Ta percepcija možda je najočiglednija u početnim stihovima

Kiplingove *Balade o Istoku i Zapadu* (1889): *Istok je Istok, a Zapad je Zapad i nikada se dvoje neće sastati*⁴¹. Gandhi je, na primer, smatrao da je Indija pod kolonijalnom vlašću izgubila svoju distinktivnu kulturu, da su njeni izvorni stanovnici zauzeti imitiranjem kolonizatora, pa predlaže povratak prekolonijalnoj prošlosti – eri kulturološke čistote (Chattopadhyay, 2017). Po mišljenju Homija Baha, međutim, kultura ne predstavlja statički nepromenljiv entitet u vremenu i prostoru, ona je fluidna i stalno promenljiva, amalgam različitih elemenata koji permanentno menjaju naš kulturološki identitet. Za njega je stoga ideja čiste nekontaminirane kulture mit i iluzija. Sve kulture karakteriše pomešanost koju on naziva hibridnost. **Kulturna hibridnost** je neesencijalni koncept, jer ne postoji ideja koja se može ograničiti na jednu naciju ili kontinent. Kulture su i prostorno i vremenski fluidne i hibridnost predstavlja konstantno mešanje novih i različitih delova. Ako je kultura dinamičan proces, onda su binarne opozicije neosnovane, jer superiorni Zapad i inferiorni Istok predstavljaju fiksne kategorije (Isto). Baba tvrdi da, kada se obznani da ne postoji inherentna kulturološka esencija, cela ideja kolonijalizma počinje da se ruši i iluzija civilizacijske misije otkriva se kao *lažna retorika internacionalizma etablirane multinacionale* (Bhabha 1994 u Lešić 2003, 269).

Kulturna raznovrsnost je epistemološki objekt – kultura kao objekt empirijskog saznanja – dok je kulturna različitost proces izricanja kulture kao saznatljive, autoritativne, adekvatne gradnji sistema kulturne identifikacije [...] različitost i drugost postaju zamišljanja izvjesnog kulturnog prostora, ili izvjesnost jednog oblika teorijskog znanja, koje dekonstruira epistemološki „rub” Zapada. (Isto, 280–283)

Baba se konceptom kulturne hibridnosti, dakle, oštro protivi ideji inherentne esencijalne i statične kulturološke osobnosti ljudi koji žive u okviru izvesnih političkih granica kao osnovi za formiranje nacionalnog identiteta. Sa njim se slaže i čuveni pisac indijskog porekla Salman Ruždi (Salman Rushdie) koji, baveći se ontološkom kategorijom identiteta postkolonijalnih naroda u dijaspori u zbirci eseja *Imaginary Homelands* navodi da je naš kulturni identitet transformativni proces i daje nam mnogo više mogućnosti da se oblikujemo od onoga što nude okovi nacionalnog identiteta i kulturološkog konsenzusa (Rushdie 2010, 385).

Drugi važan koncept koji Baba uvodi je **mimikrija**, u čijem korenu je koncept mimezisa, te podrazumeva izvesnu formu imitacije. Pošto je ideologija koja se predstavljala idejom kolonizacije podrazumevala „civilizovanje” kolonizovanih, ujedno je morala uključiti i formu

⁴¹ *Oh, East is East, and West is West, and never the twain shall meet* (Kipling, 1889)

imitacije, jer samo kroz proces približavanja kolonizatoru kolonizovani subjekt izlazi iz svog stanja varvarstva. Cilj ovog procesa trebalo je da predstavlja brisanje nepojmljivih kulturoloških razlika između superiornog kolonizatora i inferiornog kolonizovanog, međutim, sama imitacija zapravo nikada se ne ispostavlja dovoljnom da kolonizovani postanu potpuno nalik kolonizatoru. Osnovna ideja o inferiornom ljudskom biću koje usvaja manirizme superiornog kolonizatora pretvara čitav proces u neku vrstu ismevanja kako kolonizatora tako i njegove kulture, a ovaj proces Baba naziva *opasnost mimikrije*. Opasnost mimikrije o kojoj priča Baba je pokušaj da se stabilizuje kulturološka fluidnost koja karakteriše odnos kolonizovanog i kolonizatora. Mada kolonizator želi da ga kolonizovani imitira, ne očekuje da ovaj to stvarno uradi kako treba, jer *drugi uvek ostaje egzegetski horizont različitosti i nikada ne postaje aktivni agens vlastite artikulacije* (Bhabha, 1994, u Lešić 2003, 280). Homi Baba to definiše kao *subjekat razlike koji je skoro isti, ali ne sasvim* (Bhabha 1994, 86), *skoro isti, ali ne beo*⁴² (Isto, 89).

Primarna postavka postkolonijalne kritike svodi se na etičku dijalektiku raskrinkavanja ideoloških zabluda imperijalne kulturne hegemonije i evrocentricnog pogleda na svet koji je kolonijalizam naturalizovao, istovremeno marginalizujući brojne izvorne epistemološke kulturološke tradicije. Njen *drugi* aspekt ima za cilj da osvetli glas potčinjenih. Iako se ove intencije osećaju i kod Edvarda Saída i Homija Babe, izvesno je da je u okviru postkolonijalne kritike davanje glasa potčinjenima ono za šta najveće zasluge ima Gajatri Čakravorti Spivak. Njena etička intervencija prepoznatljiva je u ideji davanja glasa potčinjenima, čime se ona posvećeno bavi, i to ne samo akademski već i praktično⁴³.

Gajatri Čakravorti Spivak rođena je i školovala se u Kalkuti u izuzetno nestalno političko vreme. Preživela je *Bengalsku glad*, period masovne gladi koja je za vreme Drugog svetskog rata pogodila područje Zapadnog Bengala usled brojnih ekonomskih i političkih faktora i koja se smatra uzrokom smrti između jednog i po i četiri i po miliona ljudi, kao i progone četrdesetih godina u jeku posledica borbe za indijsku nezavisnost. Ovaj surov i turbulentni društvenopolitički period ostavio je na nju neizbrisiv trag, te će ga obilato inkorporirati u svoj akademski opus. Doktorirala je na Koneliju kod Pola de Mana, poznatog po nastojanjima da prenese Deridinu filozofiju dekonstrukcije na polje literarnih studija. Skreće pažnju na sebe u filozofskim i teorijskim krugovima nakon prevoda Deridine knjige *O gramatologiji* (1976), a zatim piše studije

⁴² not quite...not white

⁴³ Spivak se godinama bavi opismenjavanjem ljudi u najzaostalijim delovima Zapadnog Bengala, tako im dajući glas.

U drugim svetovima (1987) i *Kritiku postkolonijalnog uma* (1999). Međutim, najveću slavu Spivak stiže nakon eseja *Mogu li potčinjeni govoriti? (Can the Subaltern Speak?)* (1995), koji mnogi teoretičari i kritičari i dalje smatraju kontroverznim. Najpoznatija među kritičarima je profesorka postkolonijalnih studija Benita Peri (Benita Parry) koja tvrdi da poststrukturalističke metode koje koristi Spivak pri opisivanju istorijske i političke represije potčinjenih žena doprinose njihovom daljem učutkivanju (Morton 2010, 218). Peri otvoreno kritikuje, kako Gajatri Spivak, tako i Homija Babu, zbog njihovog, kako navodi, pojednostavljanja i odbacivanja binarne opozicije kolonizovani–kolonizator i usvajanja modela moći koji pak za posledicu imaju širenje istorijskog konflikta kolonizacije (Robinette 2006, 208).

Osnovno značenje reči *subaltern* je *potčinjen* ili *niži po rangu*, a termin je u društvenu filozofiju uveo Antonio Gramsci kako bi označio grupe u društvu koje su izložene hegemoniji vladajućih klasa, poput seljaka, radnika, siromašnih, urbanog proleterijata i drugih. Ovaj se termin koristi se za označavanje raznih vrsta inferiornosti, bilo da je u pitanju potčinjenost u pogledu klase, kaste ili roda (Ashcroft et al. 2007, 198). Radom *Može li potčinjeni govoriti?* Spivak preispituje paradigme raznih teorija vezanih za postkolonijalnu i postmodernu, kao i za marksističku ideologiju. Uvodi pitanja rodne i seksualne razlike i nudi duboku kritiku subalterne istorije i radikalne zapadne filozofije. Problematizuje i analizira način na koji zapadne kulture percipiraju ostale kulture, dok istovremeno kritikuje Fukoa, Deleza i Deridu zbog počinjenog epistemološkog nasilja usled projektovanja bele evropske epistemologije na ostatak sveta, naročito Trećeg sveta. Govoreći o potčinjenima, tvrdi Spivak, Fuko i Delez su upravo intelektualci koji govore u njihovo ime, pretpostavljajući da razumeju poziciju sa koje potčinjeni ne može da generiše diskurs (Spivak 1988, 275). Na ovaj način Spivak iznosi nedostatke postkolonijalne kritike, navodeći da se i upravo priroda postkolonijalog diskursa ispostavlja takvom da i sama reprodukuje ono čemu se načelno suprotstavlja. Ova paradoksalna aporija, zapravo potvrđuje jedan od osnovnih koncepata postkolonijalne kritike, a to je da diskurs ne reprodukuje stvarnost, već je ona izgrađena pomoću njegovih skrivenih ideoloških pretpostavki (Bužinjska, Markovski 2009, 613).

Spivak preuzima već postojeće postavke o subalternitetu, tvrdeći da su potčinjeni svi oni koji nemaju političko, ekonomsko delovanje ili distinktivni identitet, karakterišući ga pozicijom potpune socijalne nemoći. Tvrdeći da sa ove pozicije potčinjeni ne može da govori, Spivak ne misli na govor, već na diskurs kao govor bremenit značenjem. Naime, u kolonijalnom društvu

nepismeni plemenski pripadnik je predstavnik subalterniteta, te ne može da generiše diskurs, a samim tim ni distinktivni identitet. Ako uzmemo u obzir Fukoove koncepte diskursa koji navode da, premda fizički akt govorenja nije onemogućen i teoretski svi mogu da govore na svaku temu, ono što suštinski generiše smisleni diskurs determinisano je upravo odnosima moći. Spivak kao primer diskurzivne nemoći navodi da u društvu gde dominantne strukture moći izjednačavaju reproduktivnu heteroseksualnost sa normalnošću, teško je, ako ne i nemoguće, generisati diskurs koji se tiče prava homoseksualaca. Pozicija homoseksualca u heteronormativnom društvu je pozicija subalterniteta, pa je samim tim praćena svešću o neadekvatnosti. Dakle, zaključujemo, umesto da kažemo da potčinjeni ne može da govori, bolje bi bilo reći da potčinjeni ne može biti saslušan. Stoga, ako potčinjeni ne može da govori, pita se Spivak, kakav bi trebalo da bude etički odgovor nas kao intelektualaca i društveno odgovornih individua, čiji diskurs ima moć da bude saslušan i čiji je govor prepoznat u društvu kao smislen. S obzirom na to da nikada zapravo ne možemo da govorimo u njihovo ime, Spivak predlaže stvaranje okolnosti koje će omogućiti potčinjenima da progovore i budu saslušani. Zapravo Spivak i Said nisu samo postkolonijalni teoretičari, već svoje ideje pretvaraju u aktivizam. Gajatri Spivak već dugi niz godina nastoji da stvori okolnosti u kojima će se potčinjenom omogućiti da se izdigne sa pozicije nemoći i da počne da govori za sebe zahvaljujući programima edukacije u najsiromašnijim delovima Zapadnog Bengala.

Ideje koje Spivak iznosi imale su velikog uticaja na postkolonijalne studije i, mada je primarni fokus uglavnom bio na eseju *Može li potčinjeni govoriti?*, njena dela od izuzetnog su značaja i u domenu feminističke kritike, jer nude kompleksan uvid u temu rodnog identiteta i ideologije reproduktivne heteronormativnosti u savremenom društvu. Koristeći dekonstrukciju kao metod i oruđe u analizi subalterne svesti, Spivak emancipatorskim principom subvertira binarne opozicije subjekat–objekat, ja–drugi, Istok–Zapad, centar–margina, tvrdeći da u tumačenju kulture valja *ukloniti distinkcije između centra i margine kako bi se pokazalo da je centar ono mesto koje proizvodi (tobožnju) marginu i da se margina mora postaviti kao jedan od ravnopravnih centara* (Lešić 2003, 109).

Kolonizacija Afrike

Premda su brojne kolonijalne sile još u XV veku uspostavile svoja uporišta na obalama Afrike, osvajanje kontinenta ispostavilo se izrazito teškim, nekada i neizvodljivim, pre svega usled brojnih klimatskih, političkih, ali i zdravstvenih uslova koji su onemogućavali ovaj proces. Evropsko stanovništvo nije imalo imunitet za mnoge tropske bolesti karakteristične za subsaharsku Afriku, kao ni dovoljno vojnih snaga da se suprotstavi domorodačkim narodima i plemenima. Stoga je njihov uticaj bio ograničen na obale kontinenta sve do kraja XIX veka. Međutim, drugačija vrsta eksploatacije kontinenta počela je još u XVI veku, kada evropske zemlje otpočinj u trgovinu ljudima. Većina porobljenih bila je iz zapadne i centralne Afrike, a prodato ili oteto stanovništvo prevoženo je preko Atlantskog okeana u Severnu ili Južnu Ameriku kao radna snaga na plantažama kafe, šećera, pamuka, kao i za potrebe radne snage u građevinskoj industriji. Tokom perioda od oko četiristo godina, koliko je trgovina robljem trajala, procenjuje se da je preko dvanaest miliona Afrikanaca prevezeno u roblje preko Atlantika (Segal 1995, 4). Uz mnoge društvene, političke i ekonomske promene koje su usledile, XIX vek je i doba kada se, prvo na evropskom kontinentu, a potom i širom sveta ukida ropstvo. Do 1870. godine afrička kraljevstva su se oslobodila gotovo svih posledica koje je trgovina ljudima sa Evropom ostavila na kontinent i počela su da prosperiraju kada je reč o trgovini. Zatim, na društvenom planu počinje ravnopravnija raspodela bogatstva, dok se, kao posledica slobodne trgovine, dešavaju infrastrukturne promene, pa se rečni tokovi povezuju sa većim trgovinskim centrima. Populacija koja je tokom viševjekovne trgovine ljudima desetkovana počela je da raste i obnavlja se, a na čitavom kontinentu počinje da se oseća snažan talas društvenog i ekonomskog progresu. Međutim, kako se Evropa od XV veka polako kretala od feudalizma ka kapitalizmu, sa snažnim uticajem koji je industrijska revolucija izvršila na Zapadni svet, kapacitet raznih evropskih nacija za proizvodnju izvesnih proizvoda nadilazio je njihov kapacitet za potrošnju istih. Zapravo, u sve jačem kapitalističkom društvu, prema rečima čuvenog afričkog istoričara Alberta Boahena (Albert Adu Boahen) primarni razlozi za evropsku kolonizaciju Afrike su potraga za većim tržištem za prodaju evropskih proizvoda i za jeftinim sirovinama neophodnim evropskoj industriji (Boahen 2000, 26). Sedamdesetih godina XIX veka su Francuska i Belgija počele da pokazuju interes da prošire svoj uticaj na središnji deo kontinenta, što je izazvalo pažnju, ali i paniku moćnih evropskih zemalja, poput Engleske, Nemačke i Portugalije, zemalja koje su tada bile velike industrijske sile u potrazi sa sirovinama i novim tržištem, pa otuda nastaje trka za kolonizovanjem Afrike koje se

naziva *trka/grabež za Afriku (scramble for Africa)*. Dana 15. novembra 1884. godine počela je konferencija u Berlinu na kojoj se odlučivalo o sudbini Afrike i njenim teritorijama, sa ciljem da se kontinent „prijateljski podeli” i odluke koje su ovde donesene promenile su sudbinu ovog kontinenta zauvek. Dok je najveći deo Afrike pre kongresa bio organizovan u mala plemenska kraljevstva, posle Berlinskog kongresa Afrika je podeljena na teritorije koje pripadaju velikim kolonijalnim silama, pri čemu su najveće teritorije dobile Francuska, Engleska, Belgija⁴⁴. Ovoj konferenciji na kojoj se odlučivalo o sudbini Afrike nijedan predstavnik afričkog kontinenta nije prisustvovao, što upućuje na činjenicu da kolonijalna misija nije zapravo imala za cilj uspostavljanje odnosa reciprociteta i dijaloga sa kolonizovanim stanovništvom, u čijem je interesu navodno delovala, te je shodno tome kolonizovani subjekat ostavljen bez glasa. Podela teritorija svodila se najčešće na iscrtavanje granica, neretko bez ikakvog poznavanja zemlje, naroda, religije, običaja ili klime teritorije. Opravdanje koje su ove sile nudile ogledalo se u ideji da raspodelom teritorija kojima će upravljati evropske zemlje donose civilizaciju i hrišćanstvo na kontinent, dok se u Evropi simultano plasirala slika mračnog varvarskog kontinenta punog divljih ljudi kojima Evropa donosi prosvetljenje. Iako su neka afrička kraljevstva uspostavila saradnju sa kolonizatorom u cilju zaštite od drugih neprijateljski nastrojenih afričkih kraljevstava, preovlađujući odgovor evropskoj kolonizaciji bio je militantno suprotstavljanje u kojem su, ispostaviće se, afrička kraljevstva bila sasvim inferiorna u odnosu na napredno oružje koje je Evropa već posedovala. To je rezultiralo činjenicom da su deceniju posle Berlinskog kongresa sva veća afrička kraljevstva, izuzev Etiopije i Libije, izgubila svoju nezavisnost i postala evropske kolonije. Stoga, abolicija ropstva zapravo nije oslobodila afrički narod, već mu je samo nametnula novi vid robovanja. Ova nasilna vojna kolonizacija išla je zajedno sa kolonijalnim diskursom koji je transformisao krvavi proces kolonizacije u civilizacijsku misiju gde Afrikanci nisu predstavljeni kao žrtve kolonijalne represije, već kao infantilni divljaci koji će od kolonizatorskog procesa imati samo benefite koje im kolonizatori donose.

⁴⁴ Sa konferencije belgijski kralj Leopold II vratio se sa svojom sopstvenom kolonijom. Osnovao je komitet za „civilizovanje Afrike”, a njegova dvadesettrogodišnja vladavina ostala je zapamćena po najsurovijem mučenju i ubijanju lokalnog stanovništva, uključujući decu. (Ewans 2017, 122–124). Populacija Konga se prepolovila usled ubijanja, sakaćenja, bolesti i gladi (prema nekim procenama između deset i petnaest miliona stanovnika (Forbath 1977, 278), dok je on sticao ogromno bogatstvo, najpre trgujući slonovačom, a zatim gumom. Početkom XX veka saznalo se za monstruozne zločine koje su Belgijanci počinili u Kongu, pa je Leopoldu Kongo oduzet, ali on nikada nije osuđen za sve što je u Kongu počinjeno.

Problematika nacionalne dekolonizacije

U kolonijalnom diskursu često se moglo čuti kako su neki delovi sveta bili mapirani ili otkriveni tek dolaskom Evropljana, ali istorija Nigerije počinje još mnogo pre dolaska kolonizatora, a zapisi o distinktivnoj kulturi tog dela Afrike datiraju 600 godina p. n. e. Tek 1861. godine Nigerija je pala pod britanski uticaj, a 1914. godine postala je zvanično britanska kolonija. Zapadni deo afričkog kontinenta, gde se Nigerija nalazi, pretrpeo je najgore posledice viševjekovne trgovine robljem. Lokalni trgovci prodavali su stanovništvo i na taj način pojačavali razdor među plemenima. Fanon tvrdi da, pošto su kolonizatori nastojali da ispišu prekolonijalnu istoriju i okarakterišu je kao varvarsku, degradirajuću i zversku kako bi opravdali supremaciju Zapadne civilizacije (Fanon 1961, 149), u nastojanju da se poremeti supremacija kolonijalnog poretka, kolonizovani intelektualci su osećali snažnu potrebu da se vrate svojoj takozvanoj *varvarskoj* kulturi kako bi dokazali njenu vrednost u odnosu na Zapad (Isto, 155).

Iako je industrijska revolucija inspirisala kolonizaciju i od kolonizovanih zemalja uzimala sirovine, same kolonizovane zemlje tokom perioda kolonizacije ostale su industrijski veoma nerazvijene u odnosu na metropolis (Fanon 1961, 179). Metropolis je mesto gde je industrija koncentrisana, dok je kolonijalna periferija mesto odakle se uzimaju sirovine i tržište gde se one plasiraju, ali nema razvoja industrije. U knjizi *Prokleti u svetu (The Wretched of the Earth)* (1961), nakon boravka u Alžiru i učešća u alžirskoj borbi za nezavisnost od Francuske, Franc Fanon tumači proces kolonizacije kroz psihoanalitičku prizmu navodeći dehumanizujuće posledice kolonizacije, kako na naciju, tako i na individuu. Fanon zatim analizira širi kontekst društvenih, kulturoloških i političkih posledica procesa dekolonizacije na pojedinca i naciju, postavljajući pitanje šta će zameniti čvrstu kolonijalnu ruku kada zemlje postanu nezavisne, u okolnostima gde su granice iscrtavali upravo kolonizatori, neretko bez logike. On tvrdi da, premda nacionalne vođe srednje klase igraju ključnu ulogu u borbi protiv oslobađanja od kolonizatorske vlasti, čim novonastala nacija postane nezavisna, pripadnici srednje klase prestanu da igraju svoju ulogu revolucionara (Fanon 1961, 175). Fanon navodi da bi u idealnim uslovima srednja klasa koja vodi borbu za oslobođenje od kolonizatora trebalo da reorganizuje društvenopolitičke strukture tako da izađe iz tog odnosa zavisnosti od metropolisa. Međutim, on smatra da se u najvećem broju slučajeva to ne događa, već da srednja klasa, pošto se oslobodi kolonizatora, upravo sama zauzima te pozicije moći (Fanon 1961, 122). Ironija zapravo leži u tome što, mada se kolonijalni proces deklariseo kao civilizacijska misija, kolonizatori nisu upoznali afričke zemlje i narode sa modernom

demokratijom koju su u matici uzdizali i normirali, pa se ispostavilo sasvim logično da kada su zadobile nezavisnost, afričke države nisu znale kako da se nose sa novim poretkom iz čije evolucije su bile isključene. Godinama pre Fanona, nastojeći da analizira istu problematiku dekolonizacije, Mahatma Gandhi u svom delu *Hind Swaraj (Indian Home Rule)* iz 1909. godine pita se ukoliko se Indijci oslobode engleske kolonijalne vlasti, kakvu će vrstu upravljanja imati. Naime, ako je odgovor na to da će se srednja klasa Indijaca koji su se obrazovali po uzoru na engleski sistem prilagoditi engleskom modelu upravljanja, onda će jednostavno oni preuzeti vlast od kolonizatora i ništa se neće promeniti, pa će to biti engleska vladavina bez Engleza (Nazmul 2022, 550). Fanon navodi da ukoliko srednja klasa samo preuzme pozicije moći od kolonizatora, na taj način se neće reformisati niti dekonstruisati kolonijalni način ekonomske eksploatacije. Upravo zato što srednja klasa ne uspeva da reformiše zemlju koja je tek stekla nezavisnost, oslobođena nacija nastavlja da bude ništa više do puki izvor sirovina za industrijski razvijene zemlje i nekadašnje kolonizatore. Fanon objašnjava ovu nastavljenju ekonomsku zavisnost i kontinuiranu eksploataciju kolonijalne periferije od strane metropolisa čak i nakon političke nezavisnosti kao novu formu kolonijalizma, koju naziva *neokolonijalizam* (Fanon 1961, 152), gde je srednja klasa novonezavisne države zapravo samo posrednik kroz koji se eksploatacija nastavlja, a koji zauzvrat uzima deo plena, čime se formira lanac korupcije (Isto, 180). Stoga, zaključuje on, iako je srednja klasa vodila revoluciju, ne postoji više potreba za egalitarnom raspodelom resursa niti inicijativa za razvijanjem nezavisne ekonomije (Isto, 167). Ovo, prema Fanonu, vodi ka degeneraciji i izvrtanju nacionalnog diskursa koji uskoro postaje diskurs šovinističkog rasizma koji koristi jedna afrička zajednica kako bi se separatisala i izrazila supremaciju nad drugom afričkom zajednicom ili plemenom. Na ovaj način bedem afričkog jedinstva koji je izvojevao antikolonijalnu pobedu uskoro nestaje i ostavlja prostor fragmentiranim prostranstvima koja su formalno postala nezavisna, ali su i dalje neokolonijalno eksploatisana (Isto, 157).

Afrički kolonijalni diskurs

Premda se kolonijalni diskurs koji se tiče afričkog kontinenta razlikuje od diskursa koji se odnosi na Orijent, osnovne pretpostavke su im ipak zajedničke. U ovom diskursu Afrikanci su predstavljeni kao divljaci, neobuzdani, necivilizovani ljudi, više nalik deci nego odraslima, kojima je potrebno vođstvo i prosvetljenje Evropljana, kako bi dostigli civilizacijsku zrelost. Kao što i Mišel Fuko navodi analizirajući odnos moći i znanja, u bilo kojoj situaciji u kojoj je prisutna velika neravnoteža moći, uvek je diskurs onoga ko je na poziciji moći ono što se poima kao istinsko

znanje i neupitna istina, jer su upravo oni koji su na pozicijama moći ti koji regulišu znanje i njegove diskurzivne manifestacije. Na taj način je kolonizacija Afrike, poput prethodne kolonizacije Orijenta objašnjena kao civilizacijska misija od koje više koristi imaju kolonizovani narodi od samog kolonizatora⁴⁵.

U ovom kontekstu, zanimljivo je analizirati roman koji, motivisan ozloglašanim mučenjima koja su se dešavala u Kongu krajem XX veka, nastaje kao kritika ne samo kolonijalne prakse „civilizovanja” afričkog kontinenta već i kao primer kritike kolonijalnog diskursa. *Srce tame* je čuveni roman engleskog pisca Džozefa Konrada (Joseph Conrad) iz 1899. godine, koji je osmišljen kao dokumentacija brutalnosti kolonizatora nametnute lokalnom stanovništvu, dok sa druge strane predstavlja promišljanje prostora koji figurira između surove fizičke realnosti kolonijalnog procesa i kolonijalnog diskursa predstavljenog u matici, koji ceo kolonizatorski proces predstavlja kao civilizujuću misiju. Pisac i samim naslovom romana nastoji da predoči činjenicu da je Afrika u kolonijalnom diskursu često nazivana tamnim kontinentom, gde tama zapravo upućuje na nedostatak znanja o Africi. Afrika je u kontekstu kolonijalnog diskursa mračna jer se smatra divljom, varvarskom i infantilnom, nesposobnom da razluči razliku između moralno dobrog i lošeg, dok se Evropa u istom diskursu predstavlja kontrastno, kao svetlost, znanje, civilizovanost, progresivna je i zrela sila, posvećena donošenju civilizacije u one delove sveta gde ona nedostaje. Upravo ova dihotomija kognitivnog mraka u opoziciji sa evropskim prosvetljenjem predstavlja centar Konradovog romana. Roman preispituje ko zapravo ima koristi od kolonizatorskog procesa jer, ako je njegova misija bila da donese progres narodima Afrike, taj se poduhvat ispostavio kao veliki neuspeh jer ih je, umesto da im donese prosperitet, pretvorio u prinudnu radnu snagu. U romanu stoga tama prestaje da bude simbol Afrike, već se vezuje za lik koji simboliše svu surovost kolonijalnog procesa eksploatacije afričkih resursa – ozloglašenog Kurta. Izvrćući kolonijalni diskurs, roman razotkriva svu surovost procesa u kojem se dehumanizuje, maltretira i ubija lokalno stanovništvo u ime civilizacijske misije, što ga čini primerom kontrapunktnog čitanja kolonijalnog diskursa o Africi. Međutim, uprkos oštroj kritici kolonijalnog diskursa kojom roman obiluje, njegova primarna publika bila je u matici, pa se vremenom, sasvim očekivano, postavilo pitanje može li postojati i kontrapunktno čitanje romana

⁴⁵ U dugogodišnjoj ekstrakciji zlata, dijamanta, kokosa, slonovače, gume i pamuka, kolonizatorske sile, eksploatišući kontinent, drastično su uvećale svoje bogatstvo i geopolitički uticaj. Britanija je zavladała proizvodnjom pamuka, dok je Francuska svoje kolonijalno bogatstvo izgradila na eksploataciji kikirikija i pamuka.

upravo zato što se stavovi koji su duboko utkani u takvu vrstu percepcije *drugosti* jasno mogu čitati iz njegove poetike. Naime, sama namera da se kritikuje kolonijalni diskurs dolazi upravo iz centra koji ga proizvodi. Uprkos iznetoj kritici, u Konradovom romanu zadržane su izvesne ideološke premise kolonijalnog diskursa, a to postaje evidentno ako se roman čita kontrapunktno, odnosno, ako ga čitamo iz perspektive koju sam autor nije imao na umu kada ga je pisao. Ovo čitanje podrazumeva činjenicu da perspektive kolonizovanih Afrikanaca zapravo uopšte nema u romanu i čuje se samo glas glavnog lika Marloa, izaslanika belgijske vlade. Protagonista romana zauzima poziciju sa koje je naizgled saosećajan prema Afrikancima, međutim, uopšte ne uzima u obzir mogućnost da su i Afrikanci, kao i Evropljani, civilizovana i zrela ljudska bića. On naizgled sažaljeva iskorišćavanje domorodačkog stanovništva, ne dovodeći ipak u pitanje neophodnost „misije civilizovanja plemenitih divljaka” i ne postavlja pitanje da li oni zaslužuju isti nivo digniteta kao i bilo koji beli čovek. Ova argumentacija inherentnog rasizma kojim obiluje Konradov roman najsnažnije se oseća u čuvenom eseju Činua Ačebea (Chinua Achebe): *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*⁴⁶ (1977). Osnovna pretpostavka koju Ačebe iznosi je da je slika koju Evropljani imaju o Afrikancima konstruisana na osnovu psihološke potrebe Evropljana da dehumanizuju i depersonalizuju afričke narode. Time što predstavljaju Afrikance kao divljake, necivilizovana bića nalik zverima, Evropljani stvaraju plodno tle na kojem će oni biti predstavljeni kao sušta suprotnost – civilizovani, zreli, produhovljeni nosioci civilizacije. Istu ovu negativno–pozitivnu dihotomiju pominje i Edvard Said kao sastavni deo orijentalnog diskursa. Ačebe tvrdi da Konrad, poput većine evropskih pisaca, piše u duhu te kolonijalne diskurzivne dihotomije, te da njegova kritika kolonijalnog diskursa u najboljem slučaju samo delimično može biti okarakterisana kao kritika. Naime, Konrad sa kolonijalnim diskursom, navodi Ačebe, deli njenu osnovnu premisu koja se ogleda u pretpostavci da su Afrikanci manje civilizovana ljudska bića od Evropljana, te uprkos nameri da bude kritičan, njegov rasistički pogled isijava iz celog romana. Ačebe upućuje na deo u romanu u kome protagonista Marlo, putujući rekom Kongo, ugleda sa broda afričko selo i opisuje šta vidi i kako to doživljava:

Praistorijski čovek nas je proklinjao, molio nam se, ili nas pozdravljao dobrodošlicom – ko zna [...] Klizili smo pored njih kao utvare, začuđeni i potpuno užasnuti, kao razumni ljudi pred nastupom ushićenja u kakvoj ludnici. [...] Oni su urlali i skakali, vrteli se i pravili užasne grimase, ali čoveka je uzbuđivala baš ta pomisao na to da su oni ljudski – kao i vi – pomisao na daleko srodstvo s tom strasnom bukom. (Konrad 2004, 77–78).

⁴⁶ *Slika Afrike: Rasizam u Konradovom 'Srcu tame'*

Marlo, govoreći sa superiorne pozicije i jasno percipirajući sebe kao modernog civilizovanog čoveka, Afrikance karakteriše kao *praistorijske ljude* koji tek treba da evoluiraju u civilizovana ljudska bića. Oni čak nisu opisani ni kao kompletna ljudska bića, već *kovitlac crnih udova, mnoštvo crnih ruku koje udaraju jedna o drugu, noge koje tupkaju, zatalasana tela, oči koje se prevrću, sve to propraćeno uzvicima* (Konrad 2004, 77). Predstavljaju se, dakle, kao fizički fragmenti i nikada ne vidimo Afrikanca ili Afrikanku kao kompletnu ličnost, kao da celovit i potpun identitet kod Afrikanaca nije moguć. Ovaj način deskripcije ogleda se i u njegovom opisu svakodnevnog afričkog života kao *nerazumljivog ludila*, suprotnosti civilizovanom razumu koje on sam personifikuje. Za neke možda kontroverzan aspekt Ačebeove kritike Konradovog pisanja ogleda se u tome što autor ovog kultnog eseja kolonijalni pogled na Afriku pripisuje ne samo njegovom protagonistu Marlou već i samom piscu – Džozefu Konradu. Ačebe tvrdi da je Konradov inherentni rasizam ono što mu ne dozvoljava da percipira i opisuje Afrikance kao kompletna ljudska bića, iako zastupa tezu o brutalnosti kolonijalizma. Kritika je probala da odbrani Konrada navodeći da je više nego neopravdano poistovećivati ideološka uverenja protagoniste i samog pisca, jer autor ne mora deliti uverenja svojih likova, pa ne mora biti rasista da bi kreirao junaka koji svim bićem to jeste. Međutim, Ačebeova argumentacija zasniva se na činjenici da, pošto je samo Marloov glas onaj koji se u romanu čuje, samo njegov glas opisuje Afriku (Konrad je veoma oprezan i ne uvodi sveznajućeg naratora kada je reč o opisu Afrike), sam pisac nam ne nudi nikakvo alternativno viđenje kontinenta i samim tim ne pobija viđenje svog protagoniste koji, premda sažaljeva, homogenizuje Afrikance u *nerazumljivo ludilo*.

Ačebe u ovom eseju iznosi još jedan veoma važan argument. Kao kontrast slici koju Konrad predstavlja u romanu, a koja Afrikance svodi na necivilizovane ljude, daleko od normi prosvetljenih Evropljana, Ačebe predstavlja radikalno drugačiju sliku – sliku civilizovane Afrike. Naime, Ačebe iznosi podatak o tome da je prvih dekada XX veka, gotovo u isto vreme kada je objavljen Konradov roman, evropska scena vizuelnih umetnosti preživela revoluciju pod uticajem kubističkog pokreta, pokreta koji će se ispostaviti duboko inspirisanim umetnošću afričkog plemena Fang koje *živi severno od Konradove reke Kongo* (Achebe 2016, 24). Maske afričkih umetnika poslužile su kao inspiracija i umetnički idiom proslavljenim evropskim umetnicima, kao što su Gogen, Pikaso i Matis, pa je ironija u tome, zaključuje Ačebe, što ovo pleme koje je inspirisalo možda najavangardniji umetnički pokret u modernoj Evropi zapravo čine stanovnici one Kongo regije čije stanovnike Konrad(ov protagonist) opisuje kao *divljačke stanovnike*

bezumnog mesta (Isto). Ačebe naglašava da ne samo da postoji civilizovana slika Afrike već postoji strana Afrike koju niko ne prikazuje, a koja je bila tako snažna da je izvršila snažan uticaj na modernu evropsku kulturnu scenu. Ta slika civilizovane Afrike potpuno nedostaje u Konradovom romanu, ali i u svim diskursima o Africi koji potiču sa Zapada gde je Evropa uvek opisana kao gospodar jezika i plemenitosti, dok je Afrika sva u haosu nerazumljivog ludila, zaključuje Ačebe.

Jedan od prvih pokušaja da se promeni ova stereotipna slika Afrike je objavljivanje Ačebeovog romana *Svet koji nestaje* (*Things Fall Apart*) (1958). Činua Ačebe, otac moderne afričke književnosti, Nigerijac je koji je u misionarskoj školi proučavao kanonska dela britanske literature, pa se jasno oseća da čitav njegov opus obiluje referencama na velika dela britanske literature. Ova se referenca ogleda čak i u naslovu njegovog romana koji upućuje na stih pesme *Drugi dolazak* Vilijama Jejtsa⁴⁷. Ačebeov doprinos ogleda se u tome što on menja kolonijalni diskurs prikazujući upravo ono što u Konradovom romanu nedostaje, a to je afrička perspektiva. Kao kontrast *nekoherentnom ludilu* koje Marlo doživljava kada sa broda gleda na obalu, čitajući prva poglavlja *Sveta koji nestaje*, čitaoci upoznaju atmosferu i rituale u prekolonijalnom selu iz plemena Igbo, koje je u fokusu njegove priče. Uvodeći nas u živote protagonista, Ačebe opisuje godišnji plemenski ritual – *Praznik novog jama i veliko rvačko takmičenje* (Ačebe 2008, 37), gde izrazito važnu ulogu igra hijerarhija, fizička spremnost i odnos prema prirodi. Na taj način, čitaocima postaje jasno koliki značaj godišnji ritual u čast žetve ima za pripadnike plemena i to prestaje da bude bezumno udaranje šaka i lupanje nogama pećinskih ljudi, kako to Marlo doživljava gledajući Afrikance sa broda, već su to ljudi koji navijaju i bodre takmičare u rituelu koji za njih nosi ogromno transgeneracijsko značenje:

Gomila je urliknula i zatapšala i izvesno vreme nadjačala pomamnu tutnjavu bubnjeva [...] Bubnjari su ponovo uzeli palice, a ljudi su ustreptali i postali napeti poput zategnutog luka[...] Gomila je okružila i potpuno progutala bubnjare, čiji frenetični ritam više nije bio nekakav zvuk bez tela već pulsiranje srca okupljenih ljudi [...] Okafovi navijači podigli su svog junaka i odneli ga kući na ramenima. Dok su koračali, pevali su pesmu u njegovu čast, a mlade žene davale su im ritam tapšući rukama. (Ačebe, 46–49)

⁴⁷ *Turning and turning in the widening gyre
The falcon cannot hear the falconer;
Things fall apart; the centre cannot hold* (Yeats, 1919)

Uvidom u svet koji nam nudi Ačebe, kolonijalni susret otkriva se u sasvim novom svetlu. Gusti opis Ačebeovog prikaza okolnosti u kojima pripadnici plemena žive pomaže da promenimo perspektivu, pa ono što je kod Konrada delovalo kao nerazumljivo ludilo, postaje koloritni prikaz bremenit smislom, simbolikom, emocijama, dok koncept koji predstavlja Zapadni svet zapravo sa ove tačke gledišta postaje nerazumljiv i nekoherentan. Ovaj uvid pomaže nam da se najzad otisnemo od dugogodišnje jednoznačne perspektive koju je pružao kolonijalni diskurs, uvek postavljan sa superiorne pozicije moći i merila svih stvari.

Ipak, ovom remek-delu svetske književnosti, koje pruža uvid u afričku perspektivu, nedostaje ženski glas, koji se ni u jednom trenutku u romanu ne čuje. Ovu „nepravdu”, međutim, ispraviće literarna kćerka ovog proslavljenog Nigerijca – Čimamanda Ngozi Adiči.

Čimamanda Ngozi Adiči

U digitalnom svetu današnjice uticaj autora od ključnog je značaja u procesu publikacije, a internet i društveni mediji postali su platforma koja ima moć da oblikuje, pa i determiniše percepciju literarnog opusa. Proučavanje kolektivnog prostora književne imaginacije i uticaja koji autor može imati na interpretaciju teksta postalo je primamljivo zbog promenjene figure autora koji su sve pristupačniji svojim čitaocima. *Aura autora*⁴⁸ skoro da je doživela svoj preporod u javnim iznošenjima ličnih stavova koji oblikuju način vrednovanja autorskog opusa. Upravo je zato izazovno baviti se spisateljicom koja svoj privatni život ne iznosi u javnost, međutim, svoje društvenopolitičke stavove i poglede na svet smelo iznosi u medijskom prostoru. Čimamanda Ngozi Adiči je višestruko nagrađivana nigerijska književnica, autorka zbirke pesama *Decisions* (1997), drame *For Love of Biafra* (1998), a njen prvi roman *Purpurni hibiskus* (2003) osvojio je *Commonwealth Writer's Prize* (nagradu Pisaca Komonvelta). Svojim drugim romanom *Pola žutog sunca* (2006) osvaja *Orange Prize for Fiction*, nagradu koja se dodeljuje za najbolji originalni ženski roman na engleskom jeziku, zatim izdaje zbirku kratkih priča *The Thing Around Your Neck* (2009), dok je njen poslednji roman *Amerikana* (2013) osvojio *US National Book Critics Circle*

⁴⁸ *Aura autora* je aluzija na famoznu sintagmu *aura dela* Valtera Benjamina koji, analizirajući negativno značenje i tumačenje masovne kulture kroz promenu statusa tradicionalne umetnosti sa pojavom tehničkih sredstava za umnožavanje kulturnih proizvoda (fotografija, film), iznosi tezu da se jedinstvena vrednost originala zasniva na ritualu u kome je imala svoju početnu i prvu upotrebnu vrednost (Benjamin prema Đorđević 2008).

Award. Posljednjih godina Adiči je stekla reputaciju najpoznatije afričke spisateljice, a njena sfera delovanja nadilazi literarne okvire, jer svojim društvenim aktivizmom i esejističkim opusom, nastoji da razobliči stereotipne predstave monolitnog afričkog identiteta koji potiču iz percepcije belih pisaca. Čimamanda Ngozi Adiči je fascinantna spisateljica čiji politički stavovi i aktivizam snažno odjekuju, kako kroz njen literarni opus, tako i u njenim esejima i na tribinama na kojima učestvuje. Autorka koju je njen nigerijski sunarodnik Činua Ačebe opisao kao *blagoslovenu darom starih pripovedača* (Tunca 2018, 109), pravi otklon od patrocentričnog pristupa u afričkoj književnosti dajući glas onima čija je percepcija bila zanemarena dugi niz godina, koristeći *gusti opis* u svojoj spisateljskoj kreativnosti kako bi diseminirala pozitivne nestereotipne priče o ljudima i kulturi Afrike. Njen doprinos na globalnom nivou prepoznala je i akademska zajednica, te je Čimamanda Adiči dobitnica sedamnaest počasnih doktorata na univerzitetima širom sveta. Njeni romani su naišli na izuzetan odziv, kako kod čitalaca, tako i kod literarne kritike, a njihov doprinos značajan je zbog pažnje koju Adiči posvećuje ženskim likovima i njihovim glasovima doprinoseći na taj način feminističkom aktivizmu i studijama roda na globalnom nivou, kao i u okviru specifičnog konteksta postkolonijalnih studija i postkolonijalnih društava. Iako je Čimamanda Adiči bila poznata i priznata autorka, društvenopolitički angažman njenog opusa još snažnije je odjeknuo nakon TED govora *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje* iz 2012. godine, koji je pretočen u esej pod nazivom *Draga Idžeavele: Ili feministički manifest u petnaest predloga* (2016). Adiči postaje spisateljica sa statusom poznate ličnosti ne samo zbog kvaliteta, uspeha i popularnosti svojih knjiga i eseja već i zbog načina na koji promovise svoje ideje i stavove. Njeno prisustvo u medijima pokazuje koliko se uloga pisca promenila u savremeno doba tehnologije, te su njeni eseji postali polazište u diskusijama o rodnoj ravnopravnosti, položaju žena u različitim kulturama, kao i o tradicionalnim uporištima koja neretko marginalizuju žene oslanjajući se na kulturološka utemeljenja.

Transmedijalna Aura Autorke – TED govori koji su postali kulturni

Prvi esej Ngozi Adiči koji nailazi na odziv publike naslovljen je *Opasnost pojedinačne priče*, a priređen je za TED konferenciju 2009. godine. U njemu autorka sa mnogo humora i kroz lične anegdote, govori o tome kako je našla svoj autentični kulturološki glas, u nastojanju da predoči opasnost svođenja događaja, osobe, zemlje ili čak kontinenta na jednu priču, rizikujući odsustvo kritičkog razumevanja. Kada je reč o afričkom kontinentu, dodaje ona, opasnost pojedinačne priče svodi ceo kontinent na mesto prelepih predela, egzotičnih životinja,

nerazumljivih siromašnih, gladnih, neobrazovanih ljudi koji permanentno vode besmislene krvave ratove, umiru od AIDS-a i čekaju da ih spasi ljubazni beli stranac (OPP, 2009). Adiči u ovom govoru nastoji da problematizuje koncept koji će potom mnogo detaljnije razraditi u svom romanu *Amerikana*, a to je opasnost, ali i moć pojedinačne priče, navodeći da *problem sa stereotipima nije u tome što oni nisu tačni, već što nisu potpuni, pa jedna priča postane jedina priča* (OPP, 2009). Ovim esejom Adiči se dotakla postkolonijalnog afričkog literarnog impulsa koji nastoji da razobliči stereotipne opise crnog naroda koji potiču isključivo iz percepcije belih pisaca:

Uvek sam osećala da je nemoguće povezati se na pravi način sa mestom ili osobom bez povezivanja svih priča tog mesta i te osobe. Posledica pojedinačne priče je sledeća: oduzima ljudima dostojanstvo. Otežava priznavanje ljudske jednakosti. Ističe kako smo različiti pre nego koliko smo slični. (OPP, 2009)

Opasnost pojedinačne priče leži u tome što ne pruža kompletnu sliku, simplifikuje, oduzima kompleksnost i svodi osobu, naciju ili čak čitav kontinent na ustaljeni stereotip. Adiči u ovom govoru poentira navodeći još jednu duhovitu anegdodu:

*Na univerzitetu u Oklahomi gde sam govorila nedavno, student koji nije imao lošu nameru, izrazio je žaljenje što je većina nigerijskih muškaraca poput fizički nasilnog oca u mom romanu *Purpurni hibiskus*. Odgovorila sam da sam upravo pročitala roman Breta Istone *Elisa – Američki psiho* i da je tužno što su svi Amerikanci od dvadeset i nešto serijske ubice.* (Adichie 2008, 46–47)

Feministkinja XXI veka

Premda feministički stavovi Čimamande Adiči nisu eksplicitno problematizovani u njenom prvom eseju, moglo se naslutiti da će autorka ovakvog potencijala postaviti rekurentno pitanje rodne i rasne diskriminacije u XXI veku. Iako se sama spisateljica ne izjašnjava kao stručna za feministička pitanja, nakon publikacije svog drugog eseja *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*, a posebno posle *Feminističkog manifesta*, Adiči postaje sinonim za feministkinju XXI veka. U ovim esejima preispituju se diskriminatorni motivi kojima se detaljno bavi u svom literarnom opusu, a u fokusu su i pitanja koja se tiču svakodnevnih pojava poput materinstva, karijere, odgoja dece i drugih. Posebno značajnim Adiči smatra pitanje kulture kao argumenta za potčinjavanje žena u tradicionalnim, ali i savremenim društvima.

Neki će ljudi reći da su žene podređene muškarcima jer je takva naša kultura. Ali kultura se stalno menja. Imam divne nećakinje, blizakinje koje imaju petnaest godina. Da su rođene pre sto godina, odveli bi ih i ubili. Zato što se tada u Igbo kulturi rođenje blizanaca smatralo zlim predskazanjem. Danas im je ovaj običaj nezamisliv. [...] Kultura ne čini ljude, ljudi čine

kulturu. Ako je zaista tačno da ženski deo čovečanstva nije deo naše kulture, onda moramo i možemo učiniti sve da on to postane. (STFF, 41–43)

Adiči se u ovom eseju dotiče koncepta koji je za žene, a posebno za crne žene od izrazitog značaja. Naime, u feminističkom diskursu preterana emotivnost je aspekt koji se neretko pripisuje ženama pri opservacijama relevantnim za mizoginiju ili neku vrstu diskriminacije. Crnim ženama generalno, a posebno crnim feministkinjama, ljutnja i bes često su se pripisivali kao intrinzično svojstvo, upravo zbog seksizma i rasizma koje su trpele. Ukoliko su govorile gnevno o svom životnom iskustvu, taj se gnev doživljavao kao svojstven tamnopusim ženama, što je kod njih pak stvaralo dodatni revolt. Figurom „ljute crne žene” najviše su se bavile autorke poput Odri Lord i bel huks (bell hooks), ukazujući na određene oblike rasizma u okviru feminističkih politika. „Ljuta crna žena”, smatralo se, predstavlja feministkinju koja „ubija zadovoljstvo”, čak i u samom feminističkom pokretu. Odri Lord tako navodi sledeći primer: *Kada obojene žene glasno iskazuju gnev koji obeležava mnoge naše kontakte sa ženama bele rase, one nam često govore da mi ‘stvaramo atmosferu beznađa’, da ‘sprečavamo žene bele rase da se oslobode krivice’ ili da ‘ometamo uspostavljanje poverenja, komunikacije i sprovođenje akcija* (Lord 2002, 167). Adiči otvoreno prihvata koncept ljute (crne) žene promišljajući ga na sledeći način:

Nedavno sam napisala članak o tome kako je to biti mlada žena u Lagosu, i jedan poznanik mi je rekao da je tekst ljutit, da ne treba da budem tako besna. Ali nisam htela da se izvinjavam. Naravno da je ljutit. Rodne podele, na način na koji funkcionišu danas, velika su nepravda. Jesam besna. Svi bi trebalo da budemo besni. [...] Pored toga što sam ljuta, puna sam nade, zato što verujem u sposobnost ljudskih bića da postanu bolja. (STFF, 22)

Iako se percepcijom feministkinje, kao i pitanjima koja se tiču feminizma kao globalnog društvenog pokreta bavi na duhovit način, Ngoci Adiči zapravo problematizuje izrazito važnu temu koja se u sferi akademskog feminizma postavlja sve češće poslednjih decenija, a to je pitanje ko je odgovoran za krizu feminizma i destabilizaciju ontološke vertikalne feminističke ideologije. Jedan od problema leži u tome da se feminizam često poistovećuje sa njegovom najradikalnijom verzijom, te Adiči insistira na tome da, konformizma radi, ne prigrlimo eufemizme poput humanizma i borbu za ravnopravnost polova maskiramo u borbu za sve ljude, jer onda pojam feminizam ostaje bremenit negativnim i najčešće pogrešnim definicijama, već, smatra ona, ukoliko je neko *osoba koja veruje u socijalnu, političku i ekonomsku ravnopravnost polova* (STFF, 42), treba sebe da nazove feministom/feministkinjom. Feminizam ne bi trebalo da postoji kao elitistički pokret, dodaje Adiči, već je njegova namera da dođemo do momenta kada sam feminizam postaje redundantan. Zato je, zaključuje autorka, od izuzetne važnosti integrisati akademski feminizam i

književnost, jer je tako najlakše dopreti do ljudi (Adichie, 2019). Nakon svega, postavlja se pitanje da li je za sliku feministkinje kao ljute, hladne i emotivno nepristupačne žene odgovorna kriza feminističke teorije i kritike u XXI veku ili pak duboko ukorenjene patrijarhalne matrice koje se svim silama opiru društvu u kojem su muškarci i žene ravnopravni. Ipak, postoje brojne, kako akademske feministkinje, tako i spisateljice poput Čimamande Adiči, koje se feminizmom bave kao kulturološkim fenomenom, pristupajući mu iz sopstvenog iskustva, jasno prihvatajući izazov da ukažu na probleme u društvu sa kojima se žene svih rasa, klasa i etniciteta širom sveta susreću. Oštroumni, britki, inteligentni i često duhoviti stavovi Ngozi Adiči značajni su za percepciju moderne feministkinje, koja se trudi da promeni mizoginu reputaciju inteligentne feministkinje, koja je često posledica neznanja pre nego mržnje.

Teret koji reč „feministkinja” sa sobom nosi težak je i pun negativnih konotacija: mrziš muškarce, ne nosiš grudnjak, mrziš afričku kulturu, misliš da žene za sve treba da se pitaju, ne šminkaj se, ne briješ se, uvek si ljuta, nemaš smisla za humor, ne koristiš dezodorans. [...] Priča se da je moj roman feministički, rekao mi je, a njegov savet bio je – tužno je klimao glavom dok je to govorio – da sebe nikada ne nazivam feministkinjom, jer feministkinje su žene nesrećne zato što ne mogu da nađu muža. Tada sam odlučila da nazovem sebe Srećnom feministkinjom! (STFF, 13,14)

U zapadnom kapitalističkom društvu, smatra Adiči, beneficije koje klasa dopušta, rod i rasa neretko oduzimaju. Prepoznavanje diskriminacije, bilo da je klasna, rasna ili rodna, ne upućuje samo na način na koji ljudi žive, već i na način njihovog razmišljanja. S obzirom na činjenicu da i dalje živimo u svetu velike rodne nepravde, ukazivanje na marginalizaciju i diskriminatorne programe koji potčinjavaju žene ne bi trebalo da bude namenjeno samo ženama. Otuda tako snažno rezonuje sam naziv, sad već kultnog, eseja *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*, u kome autorka poentira na samom kraju tezom da promena mora da se dogodi i kod muškaraca i kod žena da bi bila potpuna: *Svi mi, i muškarci i žene, moramo više da se potrudimo* (STFF, 43).

Premda je, nakon ovog TED govora, Čimamanda Ngozi Adiči postala sinonim za feministkinju XXI veka, kako bismo jasnije pristupili analizi femminističkih aspekata njenog literarnog opusa, neophodno je pozabaviti se konceptom afričkog feminizma, koji se umnogome razlikuje od zapadnog feminizma, uzimajući u razmatranje i društvenoistorijske okolnosti koje su značajno uticale na njegov tok i razvoj.

Afrički feminizam

Ako uzmemo u obzir činjenicu da se feminizam smatra konceptom Zapada, afričke feministkinje pokušavaju da ga dekonstruišu, uz promenu percepcije, smatrajući da represija koju doživljava žena iz Afrike ne može da se uklopi u paradigmu zapadnog feminizma. Na evropskom i severnoameričkom kontinentu Prvi i Drugi svetski rat umnogome su uticali na emancipaciju žena, dok su političke okolnosti šezdesetih godina uticale na stvaranje društvene revolucije koja je pak stvorila plodno tlo za rađanje drugovalnog feminizma. Ove izuzetno turbulentne istorijske okolnosti zapravo nisu imale isti uticaj na afrički kao što su imale na evropski i američki kontinent. Prvi i Drugi svetski rat promenili su društvenopolitičke okolnosti u Evropi i Americi, a posledično i u Africi, jer su najjače kolonizatorske zemlje nakon Prvog, a posebno nakon Drugog svetskog rata bile razorene, osiromašene i bez dovoljno političkog i finansijskog uticaja da upravljaju svojim kolonijama. Stoga, svest o oslobađanju od kolonizatora u Africi sve više raste nakon Drugog svetskog rata, a kulminira šezdesetih godina kada najveći broj afričkih zemalja zadobija nezavisnost. Kako su u borbama za ostvarivanje nezavisnosti rame uz rame sa muškarcima učestvovala i žene, osvešćuje se ideja da je patrijarhalna matrica, koja je bila duboko ukorenjena u kulturološke norme, nešto što valja promeniti. Kao što se zapadni feminizam izrodio iz studentskih protesta i borbe Afroamerikanaca za građanska prava, afrički feminizam nastao je iz političke klime koja je ujedinila muškarce i žene u borbi protiv kolonijalne represije. Premda Afrikanke prepoznaju značaj zapadnog feminizma u tome što je osvetlio potčinjenost žena u duboko ukorenjenom patrijarhalnom sistemu, takođe prepoznaju i ograničenja primenjivosti zapadnog feminizma na afrički kontinent. Mnogo afričkih feministkinja navodi da i sam termin feminizam predstavlja pojam represije koji su definisale zapadne žene čija se diskriminacija od one koju doživljavaju afričke žene umnogome razlikuje. Stoga Afrikanke osećaju da zapadni feminizam ne reflektuje adekvatno njihova iskustva niti probleme sa kojima se suočavaju, jer ne uzima u obzir kompleksni kulturološki uticaj koji kolonizacija, a zatim i postkolonijalni period ostavlja na afrički kontinent. Postulati zapadnog feminizma, smatraju mnogi, nemaju mnogo veze sa kulturološkim iskustvima žena u Africi, pa se stoga sasvim logično postavlja pitanje kako da se Afrikanke usaglase i solidarišu sa potrebama belih žena sa Zapada kada su upravo te bele žene dugi niz godina bile sastavni deo represivnog kolonijalnog sistema koji ih je ugnjetavao i uskraćivao im osnovna ljudska prava. Represija koju doživljavaju žene u Africi ne može se definisati zapadnom paradigmom jer, kako navodi jedna od najpoznatijih nigerijskih književnica

Buči Emečeta (Buchi Emecheta), dok se žena na Zapadu bori protiv patrijarhata i za ravnopravnost na poslu, mnoge žene u Africi se bore za obezbeđivanje osnovnih potreba, poput hrane, skrovišta i uslova za preživljavanje (Emecheta u Nfah-Abbenyi 1997, 11).

Afrička feministička ideologija zasniva se na principima tradicionalnih afričkih vrednosti gde se rodne uloge koncipiraju drugačije nego u Zapadnom svetu. Naime, dok zapadni feminizam dihotomizuje ljudske odnose konfrontirajući muškarce i žene, u afričkoj kulturi taj konflikt nije tako naglašen, rodne uloge su komplementarne, pa afrička profesorka rodnih studija Pegi Ntseane (Peggy Gabo Ntseane) tvrdi da afrički feminizam prepoznaje muškarce radije kao partnere u borbi protiv rodne opresije, nego kao neprijatelje (Ntseane prema Odhiambo 2014, 112). S tim u vezi profesorka afričkih studija Ama Mazama (Ama Mazama) objašnjava taj holistički pristup starom izrekom – *Muškarac nastaje iz žene: isto tako, žena nastaje od muškarca* (Mazama prema Odhiambo 2014, 112). Poimanje feminiteta u svesti afričkog naroda implicira komplementarnost ženske mistike i lepote sa muškom snagom ili, prema rečima čuvene teoretičarke crnog feminizma i afričkih studija Kerol Dejvis (Carole Boyce Davies), afrički feminizam prepoznaje zajedničku borbu žena i muškaraca u nastojanju da se oslobode evropske i američke (neo)kolonijalne eksploatacije. Afrički feminizam nije antagonistički nastrojen prema muškarcima, već nastoji da kod njih osvesti neke od dominantnih aspekata ženske potčinjenosti koje se razlikuju od uopštene represije svih afričkih naroda (Davies 1986, 10). Većina postkolonijalnih nacija šezdesetih i sedamdesetih godina morala je da prođe kroz tranziciju sa nacionalne na globalno neoliberalnu (kapitalističku) ekonomiju i nije imala vremena da u tako kratkom periodu izgradi državnu podršku socijalne zaštite za žene u tom osetljivom trenutku kada žene počinju da se osamostaljuju. O toj problematici, na primer, govori Buči Emečeta u svom kultnom romanu *The Joys of Motherhood (Radosti majčinstva)* iz 1979. godine.

Afrička feministička misao, dakle, iako suštinski deo globalnog feminističkog diskursa, ne prihvata, ali i ne odbacuje sve postulate zapadnog feminizma, već je koncipirana kroz referentni okvir koji ilustruje istorijska, društvena, politička i ekonomska iskustva žena u Africi. S druge strane heterogenost i dinamika čitave lepeze afričkih kultura implicira da žensko iskustvo nije monolitno i da bi afrički feminizam zapravo trebalo da bude zbir iskustava koja inkorporiraju različite pristupe u borbi protiv patrijarhata.

Afrički uticaj na literarni opus Čimamande Adiči

Adiči se u svom literarnom opusu bavi temom podeljenosti u nigerijskom društvu, počevši od religije kao osnove za normiranje „ispravnog” i „pogrešnog”, u svom prvom romanu *Purpurni hibiskus*. Temu podeljenosti produbljuje u narednom romanu *Pola žutog sunca*, gde je ideja *drugog* kao neprijatelja zasnovana na nacionalnim i plemenskim razlikama. *Purpurni hibiskus* i *Pola žutog sunca* ilustruju institucionalne strukture kroz alegorično prikazanu dinamiku raskola, otuđenja i ponovnog zbližavanja u okviru porodične strukture. U svom trećem romanu – *Amerikana*, Adiči promišlja ideju *drugog* analizirajući rasne podele kao izvor diskriminacije, ali ne na afričkom, već ovog puta na američkom kontinentu. Kako bi se shvatio značaj ovih romana u okviru feminističke i društvene kritike, važno je shvatiti njihovu ulogu u okviru dominantne tradicije nacionalizma u postkolonijalnoj Nigeriji. S obzirom na činjenicu da je literarni anticolonijalni aktivizam bio sfera rezervisana za muške pisce, književnost koja tada nastaje obilovala je muškim protagonistima, time artikulišući isključivo maskuline percepcije ideje postkolonijalne nacije. Androcentričnu prirodu nigerijske literature, koja je naišla na odjek u kulturološkim narativima patrijarhalnih struktura moći, poznata nigerijska teoretičarka feminizma i vomanizma Čikvene Oguniemi (Chikwenye Okonjo Ogunyemi) karakteriše kao *falusnu* (Ogunyemi 1988, 60). Ove pisce teoretičari nazivaju *prvom generacijom afričkih pisaca*⁴⁹, a najznačajniji predstavnici su prvi afrički nobelovac Vole Sojinka (Wolle Soyinka), čuveni nigerijski pesnik Kristofer Okigbo (Christopher Okigbo) – poznat još i kao „glas generacije”, Džon Klark (J. P. Clark), u čijem pesničkom opusu kritičari prepoznaju tri fanonovske faze, i možda najpopularniji među njima – Činua Ačebe. Njegovi romani egzemplarni su narativ ovakvog pogleda na nigerijsku književnost, jer evociraju snažan kulturološki nacionalizam ne samo kod Nigerijaca već kod Afrikanaca uopšte, opisujući patrijarhalne figure poput Okonkvea u romanu koji je stekao kulturni status – *Svet koji nestaje* i na taj način inspirišući proliferaciju očinske figure kao zaštitnika porodičnog prostora nacije u postkolonijalnom diskursu, poput autobiografije Keneta Kaunde (Kenneth Kaunda) *Zambia Shall Be Free* (1962) (Akpome 2017, 9855). U periodu nakon postizanja nezavisnosti narativ se donekle menja usled razočaranja političkom situacijom i novom slobodnom nacijom. Predstavnici *druge generacije* su uticajni nigerijski pesnik i aktivista Niji Osundare (Niyi Osundare), somalijski pisac i dugogodišnji kandidat za Nobelovu nagradu Nurudin Farah

⁴⁹ Više o temi afričkih pisaca *prve, druge i treće generacije* pogledati u Ojaide, 2015.

(Nuruddin Farah), Isidor Okpeho (Isidore Okpewho) – *jedan od najbriljantnijih muškaraca svoje generacije i ikona nigerijske književnosti* (Nwakanma, 2016); Frenk Čipasula (Frank Mkalawile Chipasula) – *jedan od najboljih i najpoznatijih pisaca u književnosti Malavija* (Ezeliora, 2008). Vole Sojinka tvrdi da većina afričkih romana napisanih u periodu posle zadobijanja nezavisnosti reflektuje evropska očekivanja etnografskog romana ignorišući, pod budnim okom strane kritike, zahteve zanata koji bi doveli do pojave osobenih senzibiliteta (Soyinka 1988, 9,14). Piscima *treće generacije* pripadaju Čimamanda Ngozi Adiči, zatim izvanredna nagrađivana nigerijska spisateljica Sefi Ata (Sefi Atta) i veoma čitani i pronicljivi nigerijski pisac Težu Kole (Teju Cole). Nigerijski pisac i kritičar Akin Adesokan (Akin Adesokan) karakteriše novo afričko pisanje kao *fenomen u kojem se osvetljavaju pitanja koja su pisci ranijih generacija zanemarili, ignorisali ili anatemisali – seksualnost, rod, kulturološko marginalizovanje* (Adesokan 2012, 15). Eileen Julien (Eileen Julien), baveći se analizom afričke narativne tradicije, pravi razliku između afričkih romana koji su interno orijentisani ka nacionalnoj čitalačkoj publici i, sa druge strane, *eksrtovertovanih afričkih romana* okrenutih kosmopolitskom auditorijumu (Julien 2006, 696). Pozivajući se na Prata, ona kaže da je reč o diskurzivnom prostoru gde se dispartne kulture susreću, sudaraju i uranjaju jedna u drugu, često u asimetričnim odnosima dominacije i subordinacije (Isto, 684). Ovaj koncept komplementarnog dualizma, koji spaja individualizam i kolektivizam, prirodno i natprirodno, tradiciju i promenu, najzad postaje spoj afričke kulture sa Zapadom (Wenske 2016, 70), gde suprotnosti nisu izvor problema ukoliko je dominantni aspekt ravnoteža među njima, a ne borba za prevlast.

Polemišući o savremenim afričkim spisateljicama, književna kritičarka Džejn Brajs (Jane Bryce) u eseju *Half and Half Children: Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel* tvrdi da nova grupa nigerijskih autorki nudi rekonfiguraciju nacionalne percepcije u kojoj ženska figura nije esencijalizovana i mitologizovana, niti je pak marginalizovana, već je smelo predstavljena u realističnom svetlu, dajući ženskim glasovima snažne identitete (Bryce 2008, 49). Ipak, Adiči nije prva afrička spisateljica koja pravi otklon od patrocentričnog nacionalnog diskursa. Flora Nvapa (Flora Nwapa) 1966. godine piše roman *Efuru*, čime postaje prva Afrikanka koja je objavila roman, a 1975. godine roman *Never Again*, u kojem obrađuje temu rata u Bijafri. Buči Emečeta (Buchi Emecheta), *prva uspešna crna spisateljica koja živi u Britaniji posle 1948. godine* (Dawson 2007, 117), takođe je pisala o nigerijskom građanskom ratu u svom romanu *Destination Biafra* (1982), a njeno promišljanje teme majčinstva u romanu *The Joys of*

Motherhood (1979) predstavlja amalgam tradicionalnih i savremenih principa i pogleda na ideju majčinstva u modernom afričkom društvu. Ove spisateljice, kao i savremene, poput Sefi Ate i Čimamande Ngozi Adiči, otkrivaju maskulinu matricu kojom je ženama dugi niz godina oduziman glas u dominantnoj postkolonijalnoj patrijarhalnoj kulturi. Adiči, dakle, prati uspostavljenu tradiciju među eminentnim afričkim spisateljicama koje konfrontiraju patrijarhalne strukture moći koristeći *literaturu kao oružje* (Harrell-Bond 1980, 214), te važi za jednu od najuticajnijih spisateljica čiji rad nastoji da subvertira hegemoniju maskulinih perspektiva.

Jezičko pitanje

Postoji veoma izražena zajednička crta kada je reč o jezičkom pitanju kod Elene Ferante i Čimamande Adiči. Obe književnice su odrasle slušajući jedan jezik, a školovale se na drugom jeziku. Dok je u slučaju Elene Ferante u pitanju opozicija dijalekta i standardnog italijanskog jezika, kod Čimamande Adiči se radi o upotrebi plemenskog igbo jezika i kolonizatorskog – engleskog. I u slučaju standardnog italijanskog jezika, kao i engleskog jezika, postoji težnja ka klasnoj mobilnosti, s obzirom na činjenicu da upotreba ovih jezika postaje društveni označitelj obrazovanja, a samim tim i izvesne distance od rudimentarnih principa dijalekta, odnosno igbo jezika. Međutim, dok je kod Elene Ferante upotreba dijalekta usko povezana sa nasiljem, konzervativnošću, poistovećena sa grubošću i izvesnom dozom opasnosti, kod Čimamande Adiči se takav pristup ne oseća. Ona navodi da je za nju igbo jezik intime i smeha, jezik kojim se u kući govorilo i čija se upotreba negovala i ohrabrivala.

Pitanje jezika od izuzetnog je značaja za čitav opus Čimamande Ngozi Adiči, a u izvesnom smislu i za afričke pisce uopšte. Poznati afrički istoričar Adiele Afigbo tvrdi da je osnovna pretnja igbo jeziku bilo verovanje da njegovo poznavanje ne može doneti prosperitet, te njegovo negovanje kolonizatori nisu smatrali neophodnim za očuvanje kuturnog identiteta (Afigbo 1981, 383). Uzevši u obzir da je svojevremeno Ačebeova upotreba engleskog jezika bila kritikovana kao tiho sredstvo neokolonijalizma, na pitanje o stavu afričkih pisaca da pišu na izvornim jezicima i da li bi ikada pisala na igbo jeziku, Adiči kaže: *Nisam sigurna da je moje pisanje na engleskom jeziku stvar izbora. Ako jedna Igbo Nigerijka poput mene bude obrazovana isključivo na engleskom, obeshrabrena da priča igbo u školi, onda možda pisanje na engleskom nije stvar izbora, jer ideja izbora podrazumeva i druge ravnopravne alternative* (Azodo 2008, 2). Ona dodaje da je upotreba igbo jezika bila zabranjena u školi, a igbo se mogao govoriti samo na času gde se učio kao izborni predmet. Ova činjenica, zaključuje ona, upućuje na zaključak da struktura

formalnog obrazovanja u Nigeriji ne doprinosi očuvanju nacionalnog identiteta kroz igbo jezik. Kako je jezik njenog formalnog obrazovanja engleski, Adiči smatra da joj za intelektualno izražavanje igbo ne pruža dovoljno materijala da se izrazi kako bi želela, dok joj jezik na kojem se obrazovala, engleski to omogućuje. Adiči sebe karakteriše bilingvalnom, jer engleski i igbo jezik imaju podjednaku emotivnu snagu, dodajući da najčešće govori mešavinu igbo i engleskog i to neretko u istoj rečenici, što nastoji da prenese i kroz način izražavanja njenih likova u romanima. Kombinacija engleskog i igbo jezika, na kome protagonisti njenih romana insistiraju, prikazuje hibridnost postkolonijalnog identiteta, iako je paradoksalno da je viša klasa, na koju je Zapad izvršio najveći uticaj, najsvjesnija važnosti autentičnog afričkog identiteta kroz jezik (Wenske 2016, 79).

Adiči u jednom od intervjua navodi da je pitanje upotrebe engleskog jezika u velikoj meri političko pitanje. Ona objašnjava da kada jedna zemlja osvoji neku teritoriju, kolonizuje je, godinama tiraniše i eksploatiše i uspostavi svoj jezik kao civilizacijsku normu i zvanični jezik edukacije, u najmanju ruku je nemoralno i posledica velikog neznanja to što ljudi sa Zapada veoma često kažu Afrikancima: *O, pa ti govoriš dobro engleski! A zašto ne govoriš svoj jezik?* (Adichie, 2018).

Zanimljivo je primetiti i veoma značajan aspekt igbo jezika koji iznosi autorka. Kada je reč o rodnoj dimenziji jezika, Adiči navodi da je zamenica za muški i ženski rod u igbo jeziku ista, što znači da igbo nije jezik koji postavlja jasne rodne distinkcije. U prekolonijalnoj igbo percepciji poimanje rodnih uloga je bilo mnogo drugačije od onoga koje je usledilo nakon dolaska hrišćanstva. Muškarci su svakako bili privilegovani, ali mnogo je više bilo komplementarnosti i jezik je reflektovao tu realnost, istovremeno je i oblikujući. Muški rod kao norma nije nešto što je inherentno igbo jeziku. Taj koncept, zaključuje Adiči, stigao je sa engleskim jezikom (Adichie, 2018).

Autorski glas Čimamande Ngozi Adiči

Kada je reč o autorskom glasu, zanimljivo je povući paralelu između opusa Elene Ferante i Čimamande Ngozi Adiči. Naime, pripovedni ton Ferante stilski je ujednačen u svim njenim romanima, počevši od pripovedanja u prvom licu, jezičkog registra standardnog italijanskog jezika lišenog dijalekta, zatim narativnog glasa koji je uvek dodeljen ženi, te toposa koji se ponavljaju, kako u prvim njenim romanima, tako i u *Napuljskoj tetralogiji*. U romanima Elene Ferante pripovedačica je uvek sredovečna žena sa juga Italije, koja živi na severu zemlje, bavi se pisanjem

ili profesurom, oseća pretnju od upotrebe dijalekta svog rodnog kraja, ima problematičan odnos sa majkom, a konsekvntno tome i decom. Takođe, motiv *jadnice (poverella)* koju ostavlja muž javlja se u svim njenim delima, a posebno je upečatljiv topos lutke koji se pojavljuje u prva dva njena romana, a zatim u *Napuljskoj tetralogiji* zauzima mnogo značajniju ulogu.

Sa druge strane, tri romana Čimamande Adiči koji su tema analize ovog rada potpuno se međusobno razlikuju. Njen prvi roman *Purpurni hibiskus* je narativ u prvom licu dat iz ugla devojčice Kambili i prati njenu percepciju, razvoj i sazrevanje kroz atmosferu porodičnog nasilja koje ona i njena porodica preživljavaju. Osnovna tema kojom se roman bavi je religija kao kolonijalna tekovina i njeni mehanizmi koji reprodukuju rasizam i represiju. Drugi roman Adiči *Pola žutog sunca* odvija se pre i tokom Nigerijskog građanskog rata i prati živote protagonista, na koje turbulentne okolnosti šezdesetih godina utiču i drastično ih menjaju. Priča je data iz perspektive mladog nepismenog sluge Ugua, zatim partnerke njegovog gazde, obrazovane, sofisticirane Olane, i belog Engleza, pisca i novinara Ričarda, koji istražuje afričku umetnost i piše knjigu o njoj. Roman analizira posledice kolonijalne politike na tenzije u veštački stvorenoj državi, u kojoj etničke razlike kulminiraju u građanski rat. U svom trećem romanu *Amerikana* Adiči se, pak, fokusira na temu rasizma u Americi i Evropi, kao i na koncept bikulturalnosti i dijasporičnog hibridnog identiteta. Naracija je data u trećem licu, a protagonisti ovog dvostrukog bildungsromana su Ifemelu i Obinze, mladi ljudi koji odlaze u inostranstvo i tamo se suočavaju sa raznim represivnim mehanizmima idealizovanog Zapada.

***Purpurni hibiskus* – dekonstrukcija patrijarhalne i religijske hegemonije**

Prvi roman Čimamande Ngozi Adiči – *Purpurni hibiskus* smatra se značajnim delom postkolonijalne književnosti XXI veka. Dominantna tema kojom se roman eksplicitno bavi je patrijarhat i njegove manifestacije oličene u nasilju, dok istovremeno analizira mnoga društvena, kulturološka i istorijska pitanja postkolonijalne Nigerije. Kolonijalizam je druga značajna tema koju roman problematizuje, analizirajući strukture koje je on uveo: religiju i kapitalizam. Roman obiluje motivima multikulturalne hibridnosti hrišćanstva i igbo kulture pa kritikuje nasilje koje se vezuje za kolonijalnu praksu pokrštavanja urođeničkog stanovništva alegorijom patrijarhalne dominacije, dok istovremeno kritikuje i igbo patrijarhat.

Kada je reč o proznom opusu Čimamande Ngozi Adiči, kao najveći uticaj na njen stvaralački impuls Adiči navodi Sojinkove memoare iz zatvora, naslovljene *The Man Has Died* (1972), zatim dela čuvenog nigerijskog pesnika i političkog aktiviste Kristofera Okigboa, koji ju

je inspirisao i za kreiranje jednog lika u romanu *Pola žutog sunca*, kao i dela čuvene spisateljice Buči Emečete. Ipak, kao svog najznačajnijeg literarnog uzora Adiči navodi Činuu Ačebea: *Volim da mislim o Ačebeu kao piscu čiji rad mi je dao dozvolu da pišem svoje sopstvene priče* (Adichie 2008, 42). Premda se oboje bave političkim i kulturološkim posledicama kolonizacije, proza Čimamande Adiči razlikuje se od Ačebeove jer opisuje savremene Nigerijce srednje klase i, čineći to, Adiči dovodi u pitanje tezu da afrička književnost mora biti mimetička u odnosu na kanonske pisce poput Ačebea ili Emečete. Relacija koju Adiči svojim opusom uspostavlja sa Ačebeom ogleda se u više aspekata. Naime, prva rečenica u romanu *Purpurni hibiskus: U našoj kući sve je počelo da se raspada kada moj brat Jaja nije otišao na pričest pa je tata bacio svoj teški molitvenik preko čitave sobe i polomio figurice na polici*⁵⁰ (PH, 9) jasna je referenca na sam naslov Ačebeovog romana *Svet koji nestaje* (*Things Fall Apart*). Referenca je od neobičnog značaja, jer predstavlja hronološki nastavak sa jasnim društvenopolitičkim posledicama pokrštavanja afričkog stanovništva sa dolaskom hrišćanskih misionara koje Ačebe opisuje u romanu. *Purpurni hibiskus*, sa vremenske distance od gotovo sto godina od kolonizacije Nigerije, tematski obrađuje pitanje uticaja hrišćanstva na afričke narode u kolonijalnom kontekstu. Međutim, Adiči tendenciozno pravi zamenu uloga u odnosu na Ačebeov roman, pa dok se kod Ačebea protagonista odriče svog sina jer je prihvatio hrišćanstvo, u *Purpurnom hibiskus*u jedan od glavnih likova, protagonistkinjin otac, inače predani hrišćanin, odriče se svog oca koji hrišćanstvo nije prihvatio, odbijajući svaki kontakt sa njim, nazivajući ga bezbožnikom, nevernikom i paganinom. Ipak, najznačajnija veza između ova dva dela ogleda se u tome što, premda oba romana opisuju nasilnu očinsku figuru – Okonkva u romanu *Svet koji nestaje* i Judžina u romanu *Purpurni hibiskus*, važno je naglasiti da Adiči zapravo pravi otklon od Ačebea dajući glas onim likovima koji se kod Ačebea ne čuju, nudeći nam žensku perspektivu. Adiči na taj način pravi zaokret *pričajući priču koju Okonkvoova žena nije uspela da nam ispriča* (Hewett 2005, 79). Menjanje tačke gledišta sa protagoniste na protagonistkinju u feminističkom kontekstu ne podrazumeva nametanje žene svuda gde se nalazio muškarac, jer dajući glas ženskim likovima ona ne oduzima moć diskursa muškim, već se kroz roman oseća ideja uspostavljanja ravnoteže jednakih prava, a ne rodne hijerarhije gde je jedan rod nužno superioran u odnosu na drugi.

⁵⁰ **Things** started to **fall apart** at home when my brother, Jaja, did not go to communion and Papa flung his heavy missal across the room and broke the figurines on the étagère (*Purple Hibiscus*, 2003).

Žanrovsko određenje i struktura

Purpurni hibiskus je roman koji žanrovski spada u kategoriju bildungsromana, a protagonistkinja je devojčica Kambili koja je homodijegetička naratorica priče o osvajanju lične slobode u postkolonijalnoj Nigeriji. Roman prati evoluciju njenog lika od submisivne, poslušne i gotovo neme devojčice koja trpi fizičko, psihološko i mentalno zlostavljanje nasilnog oca, do osobe koja polako počinje da stvara obrise sopstvenog identiteta. Ona prolazi kroz faze sazrevanja, menjanja i oslobađanja od očevog uticaja, počinje da misli i oseća mimo uticaja oca, te udaljivši se od njega, shvata u kakvoj je vrsti represivnog „zatvora” živela. Judžin, otac porodice, autoritarni je gospodar koji muči i kažnjava svoju porodicu zbog čega ukućani žive u permanentnom strahu i tišini. Porodica protagonistkinje je duboko religiozna i otac, kao apsolutni vladar, nameće hrišćanske rigidne norme koje zapravo služe kao paravan i izgovor za nasilje kojim podvrgava celu svoju porodicu. Roman se fokusira na temu nasilja i tišine u njemu.

Kao tipičan topos bildungsromana, motiv putovanja u *Purpurnom hibiskusu* funkcioniše kao tehnika da se istraži sloboda i prošire vidici. Kod kuće protagonistkinja i njena porodica su potpuno zarobljeni, premda toga nisu svesni, te moraju da putuju i fizički i figurativno da bi se oslobodili uticaja i čelične ruke oca i iskusili slobodu. Nakon što Kambili i njen brat Jaja odu kod tete Ifeome, očeve sestre, veoma im je teško da se prilagode. Međutim, boravak u toj kući punoj smeha i slobode pruža im sasvim novu perspektivu kada su u pitanju porodica i odnosi u njoj. Putovanje junakinji dozvoljava da vidi promenu u sebi, da prepozna da poseduje glas i upravo tamo ona spoznaje sreću i radost koje nikada ranije nije doživela. Roman na taj način pokazuje kako je ideja promene nekada moguća samo kada se iskorači iz onoga što smatramo jednim mogućim načinom da se živi.

Kako bi se najbolje razumeo razvoj lika Kambili, čije ime znači *pusti me da živim* (Guardian, 2020), kao i njen glas, najpre valja objasniti atmosferu u njenoj porodici, kao i lik njenog oca. Adiči istražuje pitanje religije kao pogona za zlostavljanje kolonizovanog stanovništva, te opisom junakinjinog oca Judžina, autorka predstavlja fundamentalno hrišćanstvo kolonizovanog stanovništva kroz latentni internalizovani rasizam. U liku oca Kambili, koji je pred svetom plemeniti, velikodušni širitelj ljubavi i vere u boga, oličen je sav užas kolonizatorskog procesa koji se svetu predstavljao kao plemenita prosvetiteljska misija. Iza kulisa, međutim, poput nasilja iza zatvorenih vrata u kući junakinje, kolonizatorski proces otkriva se kao nasilni, surovi proces potčinjavanja drugog radi osećaja sopstvene superiornosti. Judžinova religioznost je gotovo

opsesivna, a autorka opisuje brojne situacije u kojima postaje jasno da je religija izgovor za zlostavljanje, te da on religiju koristi kao način da dominira porodicom. Ako pođemo od Marksove teze da je religija opijum za narod, svedočeći situacijama u kojima Kambili i njena porodica trpe bezočno očevo nasilje, postaje jasno da za Judžina religija predstavlja upravo to – opojno sredstvo u čijim kandžama se on pretvara u monstruma.

Roman je podeljen na četiri dela, a naslovi poglavlja ukazuju na dominaciju religioznog diskursa u narativu: Bogovi se lome – *Palmina nedelja*, Razgovor duša – *Pre Palmine nedelje*, Polomljeni bogovi – *Posle Palmine nedelje*, Drugačija tišina - *Sadašnjost*. Od samog početka romana postaje jasno da religija igra veoma značajnu ulogu, te da predstavlja narativni okvir unutar kojeg se priča odigrava. Primetno je da u naslovu poslednjeg poglavlja nema religioznog referisanja na *Palminu nedelju*, veliki hrišćanski praznik, nedelju pre Uskrsa, kada se slavi Hristov trijumfalni ulazak u Jerusalim. Na ovaj dan Isus je ušao u Jerusalim znajući da će biti razapet, prigrlivši tu svoju sudbinu kako bi spasao čovečanstvo, pa Adiči sasvim tendenciozno bira baš taj praznik kao neku vrstu predskazanja nepravde, patnje, umiranja radi većeg dobra, žrtvovanja, ali i vaskrsenja. Ovakvu narativnu strukturu autorka tendenciozno koristi sa namerom da ukaže na činjenicu da je religija organizujući princip života protagonista.

Premda političke okolnosti nisu primarno u fokusu romana, postoje brojne političke insinucije i nemiri koji se dešavaju u zemlji i neposredno utiču na živote protagonista. Radnja romana dešava se u Nigeriji u vreme drugog vojnog puča devedesetih godina XX veka, pa osim intimne atmosfere u porodici, predočena nam je turbulentna politička situacija koja direktno utiče na junakinjinu porodicu, jer je njen otac blizak demokratskoj struji i preti mu direktna opasnost od odmazde nove militantne vlade. Roman nema linearnu hronološku putanju. Priča počinje u proleće 1995. godine u dramatičnom momentu *in medias res*, pokušajem da se odnos moći u porodici promeni. Jaja po prvi put pruža otpor, suprotstavlja se ocu koji je religiozan i nasilan, pa Adiči koristi opis situacije u kojoj otac baca molitvenik i ruši figurice od porcelana kako bismo nazreli da molitvenik, kao simbol religije, ocu služi kao sredstvo da ispolji svoju agresiju. Stvari postaju jasnije već u drugom poglavlju koje čitaocce vraća u proleće prethodne godine, kada dolazi do promene kod Jaje. Tada saznajemo da se pomenuti događaj odigrava po povratku Kambili i Jaje iz Nsuke, kada svi shvataju da su se stvari bespovratno promenile i da je promenjena dinamika moći, pa je poredak koji su svi u kući prihvatili kao prirodan i nepromenljiv zapravo upitan: *Kad je tata bacio molitvenik na Jaju, nisu se porušile samo figurice, nego sve* (PH, 19). Jajin prkos značajan

je iz više razloga. Osim što je to prvi put da se suprotstavlja ocu i remeti očevu neprikosnovenu nadmoć, kasnije postaje jasno da se otac ove pobune boji, jer bi ona mogla biti eho upravo njegove pobune protiv svog oca i odbacivanja svega što on predstavlja.

U prvom poglavlju predočeno nam je koliko je Judžin ugledan i poštovan dok je uvidom u osećanja Kambili jasno da je otac za nju obožena figura koje se boji, ali kojem nastoji da udovolji i čezne za njegovim odobravanjem i ljubavlju. Međutim, već u drugom poglavlju retrospektivno se opisuju događaji koji su doveli do incidenta u kojem Jaja prkosi ocu. Kambili saopštava bratu da joj je majka rekla da je trudna, a Jajina reakcija na to je takva da, iako još uvek nije bilo opisa nasilja u narativu, oseća se da nešto nije u redu: *Jaja je nakratko sklopio oči, a onda ponovo otvorio: Brinućemo se o mališi; štitićemo ga. Znala sam da je mislio štiti od tate, ali ne reko ništa o tome* (PH, 26). Junakinjina trauma postaje jasna nakon događaja u kojem otac, nedugo nakon toga, prebije majku i ona izgubi bebu, a slika majčine krvi koja se sliva niz stepenice je proganja: *reči u mom udžbeniku pretvarale su se u krv kada god bih pokušala da čitam* (PH, 37). Gotovo odmah postaje jasno da iako nema opisa u kojima je otac tuče, Kambili je konzumirana njegovim autoritetom, u permanentnom strahu, do te mere da i doslovno često ne uspeva da progovori.

Nasilje i moć

Naznačavajući zloupotrebu vezanu za hegemonijske strukture moći, Adiči tematizuje podelu privatnog i javnog praveći paralelu između porodične i nacionalne represije, tako što stvara u liku junakinjinog oca podelu ličnosti na uvaženu plemenitu, darežljivu – javnu i privatnu – agresivnu i konzervativnu. Judžin sebe doživljava kao pravедnika, manifestuje strah i stid prema telu, gađenje prema igbo jeziku i kulturi, kao i mržnju prema tradicionalnoj afričkoj religiji, preferirajući bele ljude i engleski jezik: *Tati se dopadalo kad se seljani trude da pred njim govore engleski. Govorio je da time posvedočuju da imaju razuma* (PH, 57). Njegova religijska strast oličenje je internalizovanog rasima koje se ogleda u dvostrukim aršinima i neprikosnovenim vrednostima koje pripisuje hrišćanstvu. U jednoj situaciji on zabrani Kambili da se klanja igveu, plemenskom svešteniku, rekavši da se *ne klanja čovek drugom ljudskom biću* (PH, 83), posle čega Kambili odbije da poljubi ruku biskupu: *Htela sam da tata bude ponosan, ali tata me je u kolima povukao za uvo i rekao mi da ne umem da uvidim razliku: biskup je Božiji čovek, igve samo tradicionalni vladar* (PH, 83–84). Ipak, njegov lik nije predstavljen kao demonizovani apstraktni stereotip licemernog zločinca, već se njegova kontradiktornost ogleda u slojevitom kompleksnom

liku koji se trudi da bude pravedan: *Tatina sestra, naša teta Ifeoma, rekla je jednom za tatu da je preterani proizvod kolonijalizma. Rekla je to o njemu blago, s praštanjem, kao da to nije njegova krivica, kao što bi čovek govorio o nekome ko naglas bunca u žestokom napadu groznice* (PH, 17). Judžin je nasilan, ali i galantan čovek, politički je osvešćen, a ironija je u tome što je toliko cenjen zbog svoje darežljivosti dok prema svojoj porodici pokazuje toliku surovost. Celo njegovo okruženje ga izuzetno poštuje zbog njegovog milosrđa: *tata je davao anonimne priloge bolnicama za decu, domovima za siročad i prihvatilištima za invalide iz građanskog rata* (PH, 245). Kako bi se prikazao njegov ugled u gradu, opisuje se jedna situacija u crkvi sa jasnom biblijskom aluzijom. Radi se o situaciji u kojoj ga nakon mise ljudi gledaju kao superiorno biće, gotovo bogoliku figuru: *Poveo nas je iz dvorane smešeći se i odmahujući dok su ljudi pružali ruke da dotaknu njegovu belu tuniku kao da će se dodirrom s njim izlečiti od bolesti* (PH, 81). Judžina, osim seljana, cene i njegovi saradnici, mnogi ugledni ljudi i intelektualci, smatrajući ga čestitim, pravičnim čovekom od principa. Jednom prilikom Judžinov najbliži saradnik za njega kaže da je *čovek s najviše integriteta i hrabrosti od svih koje poznaje* (PH, 41).

Međutim, Judžin kojeg čitaoci najpre upoznaju je surovi nasilni čovek koji koristi svaki povod da članove svoje porodice, pod izgovorom vraćanja na pravi put, zlostavlja. Odnos koji ukućani imaju prema ocu je toliko ukorenjen u strahu da Kambili i ne razlikuje svoje misli od očevih, a svoj strah prema njemu interpretira kao ljubav, duboko verujući da ih otac kažnjava zato što ih voli. Odmah se prepoznaje njena poslušnost pomešana sa sveprožimajućim strahom, ali i neverovatno divljenje prema ocu i svemu što on radi i predstavlja. Adiči uspeva da dočara ovaj odnos prema ocu opisujući „ljubavni gutljaj”, ritual u kojem ukućanima otac daje da piju vreli čaj posle nedeljne mise. *Gutljaj za najdraže*, kako su ovaj običaj u kući zvali, simboliše očevu ljubav i dolazi sa vrelinom koja peče, uništava i boli: *Čaj je uvek bio prevruć, uvek bi mi opekao jezik [...] Ali to nije bilo važno, znala sam da mi je jezik opečen jer sam tati najdraža* (PH, 13). Ljubav koju Kambili oseća prema ocu ipak se veoma brzo otkriva kao utemeljena u iracionalnoj potrebi da mu udovolji po cenu bola: *„Hvala, tata”, rekla sam osećajući kako me jezik peče od ljubavi* (PH, 32). *„Tako je, tako je”, rekao je klimajući. Onda me je uhvatio za ruku, a meni je bilo kao da su mi usta puna rastopljenog šećera* (PH, 28). Ona nema gotovo nikakvu slobodu, kontrolisana je konstantno, nema prijatelje, nakon nastave odmah mora da trči kući, a kod kuće ima raspored aktivnosti koji se bespogovorno prati i poštuje, koji je, naravno, napravio otac.

Granice njenog sveta veoma su limitirane i već od prvih strana romana je jasno da je ona toliko potčinjena očevom autoritetu da se u okviru tog nasilnog prostora oseća sigurnom: *Kad sam kao dete mislila o raju, zamišljala sam ga kao tatinu sobu, mekan, beličast, beskrajan [...] Nijanse su se stapale i stvarale utisak da je soba prostranija nego što jeste, beskrajna, kao da ne možeš iz nje umaći ni kad bi hteo, jer nema kuda da se umakne* (PH, 40). Uticaj koji otac ima u porodici manifestuje se kroz uvid u kćerkine misli, koje se čine potpuno prožete očevim stavovima i verom u njegov neprikosnoveni autoritet: *Nikad nisam razmišljala o fakultetu, ni gde ću ići niti šta ću studirati. Kad dođe vreme za to, tata će odlučiti* (PH, 113). Ona je potpuno predana toj atmosferi i ne dovodi u pitanje nijednu očevu odluku, te se ponaša uvek u skladu sa onim što misli da bi otac očekivao od nje. Adiči ne štedi na opisima nasilja, ali nam daje uvid i u veoma perfidne sisteme kontrole koje je otac uspostavio u toj porodici, poput *noktiju koje je tata podrezivao do jagodica [...] sve dok nisam dovoljno odrasla da ih sečem sama – a onda sam ih i ja isto sekla sve do mesa* (PH, 133).

Kambili je protagonistkinja kojoj je dat glas, iako joj je tendenciozno na početku romana na izvestan način moć diskursa oduzeta. Naime, Kambili je disciplinovana i pasivna kćerka koja nastoji da udovolji ocu i žudi za njegovim odobravanjem. Roman dočarava njenu submisivnu poslušnost opisujući je kao devojčicu koja govori tiho, jedva čujno od straha: *Onaj mehur u mom grlu puštao je reči napolje samo kad sam bila sa Jajom* (Isto). U jednom trenutku je čak rođaka upita: *„Zašto stalno tiho pričaš?“ „Šta?“ „Stalno tiho govoriš. Šapućeš.“* (PH, 103). Ona i brat razgovaraju bez reči, imaju sopstveni jezik, *onaj naš 'asusu anya', govor očima* (PH, 251). Okolnosti u kojima Kambili odrasta prikazuju nam da, osim što nema mogućnost da u svojoj porodici slobodno govori i bude saslušana, ona nailazi na poteškoće kada se nađe u situaciji da želi da progovori i izrazi svoje mišljenje. U jednoj situaciji kada na drske komentare svoje rođake ostaje nema, teta Ifemelu joj čak kaže: *„O, 'ginidi', Kambili, zar nemaš jezik? Odgovori joj!“* (PH, 145). Ovaj aspekt mogli bismo povezati sa problemom koji Gajatri Spivak analizira u eseju *Mogu li potčinjeni govoriti?* tumačeći nemogućnost potčinjenih da govore i budu saslušani, što Spivak povezuje sa pozicijom njihove potpune socijalne nemoći (Hewett 2005, 82).

Hrišćanstvo kao paravan za dominaciju

Religija je značajan aspekt narativa u ovom romanu i opisana je iz mnogih uglova. Adiči na zanimljiv način uspeva da predoči različite aspekte vere i spiritualnosti prikazujući kontrastne

likove u romanu. Roman počinje opisom nedeljnog rituala odlaska porodice u crkvu: *Tata je na misi uvek sedeo u prvoj klupi (PH, 9)*, što ukazuje na njegov ugled i uticaj koji uživa u toj sredini. Njegova porodica je uvek prva koja dobija pričest, pa se u tom kontekstu religioznost može posmatrati i kao klasna struktura u kojoj su oni na samom vrhu. Mnogo veća klasna razlika ogleda se u opisu lika oca Benedikta: *Iako je u Svetoj Agnezi bio već sedam godina, ljudi su o ocu Benediktu i dalje govorili kao o 'našem novom svešteniku'. Možda i ne bi bilo tako da nije bio belac (PH, 10)*. Adiči prikazuje sveštenika kojeg ništa od kulture u kojoj boravi godinama nije uspeo da promeni. Sačuvao je svoj superiorni stav i svoj belачki identitet, *njegovo lice nimalo nije potamnelo na žarkoj vrelini sedam nigerijskih harmatana, nije ga „ukaljao pečinski čovek“: Njegov britanski nos ostao je uzan i zašiljen kao što je i bio, takav da sam se kad je tek došao u Enugu bojala da na njega ne može da diše (PH, 10)*. Opisom fizičkih karakteristika *uskog nosa* oca Benedikta, Adiči smisljeno upućuje na uske poglede Engleza na kolonizovani svet i nadmeni stav kojim i dalje postavljaju kolonizovane u inferiornu poziciju: *Otac Benedikt svašta je promenio u parohiji i zahtevao je [...] da se govori samo na latinskom; igbo nije bio prihvatljiv (Isto)*. Jezik naroda u crkvi nije bio prihvaćen, a time što insistira da se govori latinskim, znajući da ga lokalno stanovništvo ne razume, otac Benedikt nastoji da postavi barijeru i uspostavi hijerarhiju odnosa moći poput one koju su kolonizatori nametali engleskim jezikom. Ne dozvoljavajući zapravo potpunu integraciju kolonizovanog stanovništva, premda na njoj insistira, otac Benedikt predstavlja *opasnost mimikrije* o kojoj je govorio Homi Baba: *dozvoljavao je da se pre molitve pevaju pesme na igbu; zvao ih je domorodačke, i na tu reč bi mu se ravne usne povile u uglovima naniže (PH, 10)*. Već na prvim stranicama vidimo uticaj britanskog kolonijalizma i nekoliko decenija nakon zadobijanja nezavisnosti jer su se izvesne diskriminatorne matrice uvukle u najdublje pore društva, i dalje dominiraju svojim hegemonijskim diskursom u kome se jezik i kultura kolonizatora čuvaju na pijedestalu kao superiorni.

Otac Benedikt u direktnoj je korelaciji sa Judžinom, to jest njegovom porodicom, a liku oca Benedikta Adiči suprotstavlja sasvim drugačiju figuru – oca Amadija. To je sveštenik kojeg Kambili upoznaje u kući tete Ifeome, a koji je sušta suprotnost predstavi koju je Kambili o „božijem čoveku” do tada imala. Otac Amadi je crnac, mlad, čovek iz naroda, nosi modernu odeću, stavlja kolonjsku vodu, igra fudbal, uključen je u život parohije i veoma brine o ljudima. Trenira fudbal sa decom, vozi ih negde kada je potrebno, uvek se nađe u nevolji. Propoveda na igbu, peva religiozne, ali i moderne pesme na igbu i ni prema kome se ne postavlja nadmeno. Sa Kambili

uspоставlja blizak odnos, platonski i nežan i, čini se, odmah primećuje da je njena ozbiljnost i povučenost posledica duboke traume iako o tome sa njom nikada ne govori otvoreno. On je postepeno oslobađa govoreći joj: „Zar ne umeš da se smešiš?” [...] Pružio je ruku i čupnuo mi ugao usne. „Da se smešiš” (PH, 151) i pomaže joj da pronade svoj glas: „Trebalo bi da naučiš veštinu postavljanja pitanja [...] Zašto drveće raste uvis, a korenje naniže? Zašto postoji nebo? Šta je život? Prosto-naprosto, zašto?” (PH, 153). Kambili u njegovom društvu počinje da se opušta, oslobađa i gotovo odmah se zaljubljuje u njega: *On je sveštenik. Htela sam i da kažem da njegov glas uobličuje moje snove* (PH, 199). Opisom njegovog lika i interakcije Kambili sa njim, Adiči oslikava i promenu kod protagonistkinje, njeno emotivno i seksualno buđenje i osveščivanje: *Poželela sam da budem voda, da me popije, da budem s njim, u njemu* (PH, 191). Otac Amadi je blag i uviđajan i, premda shvata da se Kambili zaljubljuje u njega, ne udaljava se od nje, jer ne želi da je povredi i prema njoj nastavlja da se ponaša zaštitnički.

Putovanje i promena – drugačija perspektiva

Put na koji Kambili i njen brat odlaze od ključnog je značaja za razvoj i evoluciju njenog lika. Odlazak u Nsuku kod teta Ifeome je događaj kojem se Kambili i njen brat ne raduju posebno. Kambili čak oseća strah, uznemirena je i ne prija joj činjenica da se, iako ima petnaest godina, po prvi put odvaja od roditelja: *grlo mi se stislo od pomisli na pet dana bez tatinog glasa, bez njegovih koraka na stepenicama* (PH, 95). Njihov odlazak prikazan je emotivno za sve članove porodice, ali je upečatljiv opis Judžina i njegova reakcija na odlazak dece na samo nekoliko dana u posetu kod njegove sestre: „Tata nam još maše”, reče Jaja [...] „Plače”, rekla sam [...] a ja se upitah da li je stvarno prečuo ono što sam rekla. *Izvadila sam brojanicu iz džepa, poljubila raspelo i započela molitvu* (PH, 96). Po dolasku u Nsuku, Kambili čak poželi da se vrati kući sa vozačem: *Gledala sam ga kako odlazi i odjednom mi se nešto stisnu u grudima. Htela sam da potrčim za njim, da mu kažem da pričeka dok ne uzmem torbu pa da i ja pođem s njim* (PH, 101). S obzirom na činjenicu da je to prvi put da boravi u okruženju koje nije njena porodica, okolnosti u porodici teta Ifeome su joj nepojmljive. Adiči opisuje kuću punu priče, smeha, poleta, pesme, gde deca razgovaraju međusobno i ne samo da deci u toj kući nije zabranjeno da govore već su ohrabreni da iznose svoje mišljenje: *Smeh mi je lebdeo oko glave. Reči su vrcale sa svih strana, a da ih često niko ničim nije izazvao niti je na njih stizao nekakav odgovor. Kod kuće nikad nismo progovarali bez razloga, pogotovo za stolom, ali moja rodbina ovde naprosto je pričala, pričala, pričala* (PH, 105). Dok je u njihovoj kući vreme obroka uvek bilo vreme za tišinu i pokornost, *u teta Ifeominoj kući uvek je*

odzvanjao smeh (PH, 122). Kambili i Jaja se isprva osećaju kao uljezi, ne snalaze se, a ne nailaze na razumevanje svojih rođaka. Njihova rođaka Amaka čak u jednom trenutku prokomentariše: „*Ponaša se otkaćeno. I Jaja je čudan. Sa njima nešto nije u redu*” (PH, 123). Kambili uporno ne može da pronađe slobodu da govori, da kaže svoje mišljenje, i dalje je povučena i tiha, dok vidimo da se njen brat Jaja brže oslobađa i prilagođava atmosferi: *Činilo mi se da su mu ramena postala šira i zapitah se da li je moguće da se neko njegovih godina za nedelju dana raširi u ramenima* (PH, 133). Njegova promena vidljiva je i Kambili je još uvek ne razume, ali primećuje da se nešto menja i da više nikada neće biti isto: *Stajao je tamo podignutih ramena, kao neko ko je s ponosom obukao preveliku odeću* (PH, 134).

Roman s početka predstavlja figuru protagonistkinjine majke Beatrise kao tihe pokorne žene koja podnosi surovo zlostavljanje u braku i porodici. Ona ostaje nema na nasilje i predstavlja simbol submisivne žene u nigerijskom patrijarhalnom društvu. Beatrisa je nema posmatračica u narativu, kao i u svom životu: *Obično nije toliko govorila. Govorila je kao što ptice jedu, pomalo* (PH, 24). Lik Judžinove sestre – teta Ifeome predstavlja kontrast Beatrisi, ali istovremeno i autoritativnoj figuri oca, s obzirom na to da je Ifeoma udovica koja sama vaspitava i odgaja svoju decu. Ona je igbo hrišćanka, profesorka na univerzitetu, a opisana je kao harizmatična, svestrana, plemenita i zabavna žena koja ne samo što ne zabranjuje svojoj deci da izražavaju mišljenje, čak i kada se sa njima ne slaže, već ih ohrabruje da argumentovano brane svoje stavove. Njen glas odjekuje čak i kada šapuće, čime junakinja simbolično govori o njenoj snazi i samopouzdanju: *I teta Ifeoma je šaputala, ali nju sam čula sasvim dobro. Šapat joj je bio kao i ona – visok, bujan, neustrašiv, glasan, veći od života* (PH, 85).

Promena kod Kambili dolazi polako i postepeno i ona počinje da se oslobađa, da uči da odgovara, pa joj čak i rođaka Amaka sa odobravanjem kaže: *Znači, umeš i ti glasno da progovoriš, Kambili!* (PH, 145), a veoma je značajno što se osobađanje njenog lika odvija kroz opis smeha koji Kambili zapravo uči u Nsuki: *Nasmejah se. Čudno je zvučalo [...] Nisam bila sigurna da li sam ikada pre čula sebe da se smejem* (PH, 153). Kada stigne u Nsuku, opčinjena je činjenicom da i njena rođaka Amaka, poput teta Ifeome, nosi karmin i teško joj je i da pojmi da bi to mogla činiti i ona, međutim, kako se vremenom dešava i njeno „seksualno buđenje”, Kambili opisuje situaciju u kojoj i ona dolazi u iskušenje da se našminka, i to baš pred odlazak na izlet sa ocem Amadijem: *Uzela sam Amakin karmin s komode i prešla njime preko usana [...] Obrisala sam ga*

[...] *Ponovo sam prešla ružem preko usana. Ruka mi je drhtala [...] Obrisah karmin nadlanicom i izađoh iz sobe* (PH, 149).

Osim kontrastno postavljenih likova oca Benedikta i oca Amadija, kao i suprotnosti majčinskih figura Beatrise i teta Ifeome, Adiči predstavlja i kontrastne očinske figure oca Judžina i njegovog oca, papa-nukvua. Od samog početka vidimo da otac Judžin ne želi kontakt sa svojim ocem *neznabošcem* (PH, 164) koji nije prihvatio hrišćanstvo, niti želi da njegova deca budu u kontaktu sa njim. Zaplet u romanu dešava se kada Kambili i Jaja borave u Nsuki, pa nakon što teta Ifeoma sazna da joj se otac razboleo, dovede papa-nukvua u svoju kuću. Kambili oseća nelagodu znajući da to zasigurno neće naići na očevo odobravanje kada bude saznao i uplašena pita tetu kako ona kao hrišćanka poštuje veru svog oca, *nevernika*: „*Kako se Gospa može zauzeti za neznabošca, teto?*”, na šta joj teta Ifeoma odgovara: [...] *ponekad je ono što je drugačije sasvim podjednako dobro kao i ono što nam je znano, i kad izjutra papa-nukvu govori svoj 'itu-nzu', svoju objavu nedužnosti, to je isto kao kad mi molimo krunicu* (PH, 142). Narednog jutra teta je budi u zoru da vidi kako se papa-nukvu moli: „*Čineke! Blagoslovi decu moje dece. Neka bi ih tvoje oči pratile dalje od zla, ka dobru*”. *Smešio se dok je to izgovarao [...] Ja se kod kuće nikad nisam smešila posle očitane krunice. Nije se smešio niko do nas* (PH, 144), ona prisustvuje njegovoj molitvi i to je menja. Menja je saznanje da se papa-nukvu moli istim žarom za sebe, za svoju kćerku Ifeomu, za svog sina Judžina i za njihovu decu. Moli se punim srcem i ta duhovnost i predanost prvi put šire vidike njenog poimanja boga, vere, spiritualnosti. Međutim, ni lik papa-nukvua u romanu nije oslikan jednoznačno niti idealizovano. Iako opisom porodičnih okolnosti u kojima protagonistkinja živi Adiči otvoreno nudi kritiku konzervativnog hrišćanstva u postkolonijalnoj Nigeriji, roman kritikuje i patrijarhalnu igbo kulturu koju oličuje deda Kambili. Čitaoci dobijaju uvid u ideologiju i načela kojima se vodi jedan tipičan pripadnik igbo kulture prenoseći priče papa-nukvua: „*Životinje su premišljale dugo i duboko, sve dok Zec nije predložio da sve životinje poubijaju svoje majke i pojedu ih. [...] Majkama ne smeta da se žrtvuju*”, *rekao je papa-nukvu. „Tako su životinje svake nedelje delile po jednu majku za hranu*” (PH, 136). Opisom diskurzivnog nasilja oličenog, kako u fundamentalnom hrišćanstvu, tako i u konzervativnoj igbo kulturi, Adiči pronalazi zajedničke elemente među njima, kritikujući rudimentarne mizogine postulate, kako hrišćanske, tako i igbo tradicije, koje žene tretiraju kao suštinski inferiorne u odnosu na muškarce. U jednom trenutku papa-nukvu kaže svojoj kćerki: „*Ali ti si žensko. Ti se ne računaš [...] Moj će se duh zauzeti za tebe da ti Čukvu pošalje dobrog čoveka da se stara o tebi i deci*” (PH, 75–76).

Autorka paralelno prikazuje i konzervativne stavove modernog hrišćanskog društva kroz replike majke Kambili: „*Muž je kruna ženinog života, Ifeoma. To je ono što ona želi*” (PH, 69). Iako kritikuje i hrišćanstvo i igbo kulturu opisujući ih obe kao izuzetno represivne prema ženama, koje valja da su submisivne, tihe, da se žrtvuju za svoju porodicu i potomstvo, roman nudi i izvor nade, izlječenja i iskupljenja koje nije jednoznačno, te je kompleksnost tumačenja neminovna.

Tokom njihovog boravka u Nsuki, papa-nukvu umire a Kambili, premda je ta smrt mnogo pogađa, shvata da joj i kada je reč o plakanju nedostaje glasa. Za razliku od njene rođake Amake koja ume da verbalizuje svaku svoju misao, da glasno govori poput svoje majke, da se smeje, ume i da plače: *Plakala je isto kao što se i smejala: glasno i grleno. Umeće tihog plača ona nije naučila – nije morala* (PH, 157).

Nakon što otac sazna da su Kambili i njen brat u kući sa *paganinom*, on iznenada dolazi po njih i tada se prvi put na Kambili vidi promena. Dok je otac čeka da se spremi da krenu kući, Kambili je tužna, mada to ničim ne odaje, ali prvi put poželi da pobjegne od njega, da se ne vrati sa njim kući: *Stajala sam kraj prozora na čijem su kapku nedostajale prečke [...] i pitala se kako bi to bilo kada bi je potrgala i iskočila napolje* (PH, 161). Kada se vrate kući, Kambili zatiče majku koja je sva modra i shvata da će i ona biti kažnjena zbog nečega što otac smatra nedopustivim:

„*Znala si da ti deda dolazi u Nsuku, zar ne?*” pitao je na igbu. „*Da, tata.*” „*I, jesi li uzela telefon i javila mi to, 'gbo'?*” „*Ne.*” „*Znala si da ćeš spavati u istoj kući s nezabošcem?*” „*Da, tata.*” „*Dakle, jasno si videla greh i kročila si pravo u njega?*”, klimnuh. [...] „*Moraš da težiš savršenstvu. Ne smeš da koračaš ravno u greh koji ti je vidljiv.*” *Nadneo je čajnik iznad kade i nagnuo ga ka svojim stopalima. Izlio je po njima vruću vodu, polako, kao da izvodi nekakav eksperiment i hoće da vidi šta će se dogoditi. Plakao je pritom, suze su mu se slivale niz lice [...]* „*Evo šta uradiš sebi kad zagaziš u greh. Opečeš stopala*”, rekao je. (PH, 164–165)

Nakon ovog događaja, situacija u domu Kambili vraća se na staro, ali je jasno da ništa nije isto: *Možda se posle Nsuke sve promenilo – čak i tata – i bilo je predodređeno da ništa ne bude isto, da ništa ne ostane u svom prvobitnom poretku* (PH, 176–177). Iako je i Jaja bio kažnjen na isti način – posipanjem vrele vode po stopalima, on počinje sve više da prkosi ocu, a otac ne zna kako sa tim da se izbori: *Začas se zapitah da nije tata u pravu, da nije zaista od boravka s papa-nukvuom Jaja postao zao, da nismo oboje postali zli* (PH, 163).

Vrhunac zapleta, ali i nasilja, nastupa nekoliko meseci kasnije. Naime, tokom boravka u kući teta Ifeome, Kambili, iako svesna rizika koji to nosi, reši da ponese sa sobom sliku svog dede.

Takva smelost pokazuje razvoj njenog lika od tihe, gotovo neme devojčice do mlade žene koja skuplja hrabrost da se zauzme za sebe. Činjenica da želi da očuva odnos sa dedom *bezbožnikom* ne negira njenu veru u Hrista, već pokazuje da je spremna da se bori za ono u šta veruje – da nije izdala Hrista time što voli svog pretka *paganina*, već poput teta Ifeome shvata da njen identitet može biti amalgam tradicionalnog i modernog. Kada otac to otkrije, on joj otme sliku, počne da je cepa, a ona po prvi put pruži otpor i skoči da ga spreči, svesna da će se incident završiti veoma loše po nju:

Govorio je bez prestanka, neobuzdano, na igbu izmešanom s engleskim poput mekog mesa s bodljikavim kostima. Bezbožništvo. Pagansko idolopoklonstvo. Oganj pakleni [...] Čvršće sam se sklupčala, oko sebe, oko komadića slike [...] Ujedi su sada bili sirovi, pravi ugrizi, jer mi je koža na boku, na leđima, na nogama popucala. Šutiranje. Šutiranje. Šutiranje. Sad je možda bio i kaiš, jer mi se činilo da je metalna kopčica preteška. A čula sam i zamahe kroz vazduh. [...] Usta mi je okvasilo nešto slano i vruće. Sklopila sam oči i skliznula u spokoj. (PH, 177–178)

Nakon ovog događaja Kambili se budi u bolnici posle nekoliko dana provedenih u komi. Pored njenog kreveta je otac Benedikt koji, premda svestan da je Kambili jedva ostala živa zbog nasilja svog oca, ne preduzima ništa po tom pitanju, već joj daje *poslednje pomazanje: ulje je smrdelo na luk, a njegov lagani dodir je bolelo* (PH, 179). Stilskom odlukom da ovog puta otac Benedikt ostane nem, inertan, te umesto da reaguje na nasilje i zaštiti Kambili, on joj daje pomazanje i nestaje bez reči, Adiči simbolično opisuje stav crkve prema kolonizovanom stanovništvu koje crkva ni od kakvog nasilja nije zaštitila, iako je to morala da učini, jer to ne bi bilo samo moralno već i u srži vere koju propoveda. Pored ovog uvida, primetna je i promena koju Kambili prvi put oseća prema majci: *Poželeh da mogu da ustanem i zagrlim je, a svejedno sam želela i da je odgurnem, da je gurnem tako jako da se preturi sa stolice* (PH, 179). Time pokazuje ambivalentna osećanja prema njoj, jer one zajedno trpe nasilje, i Kambili to razume, ali joj ipak zamera što nije uspela da je kao majka zaštiti. Kambili u bolnici provodi nekoliko meseci, otac dolazi da je poseti, ali ona sa njim ne progovara. Teta Ifeoma insistira da Kambili i Jaja dođu kod nje dok se stvari ne slegnu i njih dvoje ponovo odlaze u Nsuku. Kambili se oporavlja, uspostavlja lep i prijateljski odnos sa rođakom Amakom i čak smogne hrabrosti da izjavi ljubav ocu Amadiju, koji na to reaguje sa nežnom blagonaklonošću: *Oči su mu bile gotovo tužne [...] „Kambili, prelepa si. Naći ćeš u životu i više ljubavi nego što ti je potrebno”* (PH, 229).

Iznenadjuća stvar dešava se kada njihova majka Beatrisa neočekivano dođe, bez znanja svog muža, kod teta Ifeome. Majka im saopšti da je opet završila u bolnici i izgubila još jednu

bebu. Beatrisa se po prvi put pred Kambili „slama” i neutešno plače, a promena je i kod nje vidna, jer se ona po prvi put obrati Kambili i progovori o zlostavljanju: „*Znaš onaj stočić na kome nam stoji Biblija, 'mne'? Tvoj otac ga je polomio preko mog stomaka [...] Iskrvarila sam pre nego što je stigao da me odvede u bolnicu.*” (PH, 208) Ipak, kada je muž pozove, bez obzira na snažno protivljenje tete Ifeome, ona pristaje da se sa decom vrati kući.

Lik Kambiline majke prikazan je u romanu sa velikom dozom nežnosti i često dovođen u vezu sa keramičkim figuricama u njihovoj kući. Naime, figurice su snažan literarni simbol jer predstavljaju majku koja figurice pazi, sređuje, pere. Nežne su, krhke, lomljive i dragocene, ali neme i nema ko da ih odbrani: *Pre dosta godina, dok još ništa nisam shvatala, pitala sam se zašto ih briše svaki put kad iz njihove sobe čujem zvuke kao da nešto udara o vrata* (PH, 15). Beatrisa se, poput figurica, raspada, emotivno, fizički, psihički, svaki put kada je muž pretuče i svaki put neka je figurica slomljena, kao što po jedan deo nje umire, nekada čak i doslovno, jer je tokom mnogo godina braka pretrpela niz pobačaja uzrokovanih muževljevim nasiljem. Kada se prvi put vrate iz Nsuke, Kambili svesno dovodi u vezu majčino sređivanje etažera sa figuricama i nasilje: *Mama nas je čekala na vratima. Lice joj je bilo natečeno, a oko desnog oka imala je modricu ljubičastocrnu kao prezreli avokado [...] „Brisala si etažer?” „Da.” „Kada?” „Juče.”* (PH, 162, 163)

Međutim, boravak u Nsuki menja i majku. Iako je Beatrisa opisana kao tiha žena koja ne samo da trpi nasilje već se oseća nemoćnom da ga spreči i kada su mu deca izložena, veliki preokret se dešava na kraju romana, kada ona ubija svog muža Judžina. Adiči međutim ostaje dosledna u opisu Betrise ne dajući nam uvid u njene misli i odluke koje dovode do tog drastičnog čina. Čitaoci sami zaključuju da se majka odlučuje da ubije Judžina onda kada shvata da njegovo mučenje pretilo da ugrozi život njihove dece. Ona odlučuje da ga se oslobodi tako što u njegov čaj pospe otrov *moćnog vrača* (PH, 240). Adiči ne bira slučajno kombinaciju čaja, koji je jedan od simbola britanske tradicije, i travki vrača, kao simbola tribalnih uverenja. Na ovaj način Adiči možda ukazuje na ideju da je otklon od opresije, bilo na privatnom, bilo na javnom nivou, neminovno nasilan. U tom smislu, izbor majke da otruje i ubije oca ostavlja čitaoce u etičkoj nedoumici kako se postaviti prema njenom postupku. Da li je u pitanju akt žrtvovanja za svoju decu, akt ljubavi prema njima, i ako ga tako shvatimo, postoji li u tom, bez sumnje grešnom činu, i nada za iskupljenje? Roman se zapravo završava problematizovanjem ideje žrtvovanja i iskupljenja, jer nakon počinjenog ubistva majka dozvoljava svom sinu da lažno prizna krivicu za ubistvo oca.

Jaja, čiji lik od početka pruža otpor ocu i ne vidi dobro u njemu, voljno podnosi žrtvu, neophodnu za spas svoje porodice. U toj nedužnoj žrtvi naslućuje se motiv Hrista, koji Adiči vešto spaja sa igbo tradicijom, predstavljajući Jaju kao pravog igbo sina koji preuzima odgovornost za svoju obudovelu majku i porodicu. U takvoj kombinaciji teološke i kulturološke perspektive roman analizira koncept zla kroz ideju patnje nedužnih, te problematizuje hrišćansku imaginaciju iskupljenja kroz žrtvovanje.

Politički aspekti narativa

Društvenopolitičke okolnosti u romanu su predočene kroz oči pripovedačice Kambili, koja ima veoma ograničena saznanja o svetu oko sebe. Njena politička svest nije mnogo razvijena pre svega zbog njenih godina, ali i s obzirom na to da živi u bogatoj porodici, te nije bila suočena sa nepovoljnim okolnostima koje se u zemlji događaju. Kambili poznaje politiku zemlje samo kroz reči i doživlja svog oca: *Naravno, rekao nam je tata, političari su iskvareni, i 'Standard' je objavio mnoge priče o ministrima koji su gomilali pare na računima po stranim bankama, a tim novcem je trebalo platiti učitelje i nastavnike i napraviti puteve* (PH, 27). S druge strane, političkim okolnostima koje su u direktnoj korelaciji sa nepovoljnom ekonomskom situacijom svakodnevno svedoče deca tete Ifeome, pa iako su Kambilinih godina, njihova politička svest veoma je razvijena. Teta Ifeoma je profesorka na fakultetu i opisom njenog života i kuće u koju dolazi Kambili, biva nam predočena politička nestalnost perioda u kojem vlada vojni diktator Sani Abača. To je period obeležen višegodišnjom oskudicom, okolnostima u kojima profesori mesecima ne primaju plate, povremeno zbog toga stupaju u štrajk, a onda i studenti negoduju: *Mesecima nije bilo ni svetla ni vode [...] Studenti nisu mogli da uče, pa su zatražili da se ispiti odlože, ali im je to odbijeno* (PH, 114).

Teške životne okolnosti ogledaju se i u opisu nedostatka vode u velikom delu zemlje. Kambili i njen brat ovome svedoče tek nakon dolaska u Nsuku, a prikaz ove situacije upućuje i na nehigijenu u celoj zemlji, te bi mogao zapravo ukazivati na „prljave” zakulisne radnje koje korumpirana vlada čini i posledice koje snose oni koji nisu deo tog korumpiranog sistema: *Kod nas vode ima samo izjutra, 'o di egwu'. Tako da posle male nužde i ne ispiramo šolju, nego samo kad baš imamo šta da spiramo. Ili ponekad, kad vode ne bude po nekoliko dana, spustimo poklopac dok svi ne obavimo šta imamo, pa onda sve zaspemo jednom kantom* (PH, 106). Istovremeno, roman u izvesnoj meri upućuje kritiku bogatima koji možda nisu deo korumpiranog sistema, kao što Kambilin otac to nije, ali ne znaju kako izgleda život u takvom sistemu. Stoga Kambili rođaka

prezrivo prebaci: *Vi kod kuće sigurno povlačite vodu svaki sat, tek koliko da stalno bude sveža, ali kod nas toga nema* (PH, 106).

Opisom nestašice benzina autorka nastoji da kritikuje političku situaciju i stanje u zemlji koja, premda je izrazito bogata naftom, dozvoljava da njeni stanovnici oskudevaju u benzinu. Problem je u tome što su velike strane naftne korporacije saradivale sa vladom koja je naftu izvozila i prodavala drugim zemljama, dok je za građane preostajao veoma mali deo. Stoga se i sa tom stranom političkih turbulencija upoznaju Kambili i Jaja tokom boravka kod tete Ifeome: *„Jesi li sigurna da u kolima ima dovoljno benzina, mama?” Upita Obiora. „Biće dosta da bar obiđemo naselje. Stvarno se nadam da će benzin stići sledeće nedelje, inače ću morati peške na predavanja”* (PH, 111).

Ipak, ni ovoj problematici Adiči ne pristupa jednoznačno, već prikazuje ljude koji se protiv tog sistema glasno bore i neretko za iznošenje svog stava plate životom. Tako svedočimo sudbini koju doživljava prijatelj Kambilinog oca Judžina, novinar koji piše upravo o ovom faličnom korumpiranom sistemu, a kojeg prvo uhapsu, a onda i ubiju, i to na veoma surov način, na oči njegove porodice, poslavši mu paket-bombu koju on otvara za porodičnim ručkom.

Opisom života protagonista roman nudi još jedan veoma važan društvenopolitički aspekt postkolonijalne Nigerije. Adiči daje i društvenu kritiku zemlje koja je posebno devedesetih godina imala veoma snažan emigrantski talas usled političkih nemira, prevrata i, generalno uzevši, izuzetno teških okolnosti za život. Tako nam razloži za emigraciju i protiv nje bivaju predloženi kada se teta Ifeoma, nevoljno, ipak odlučuje da podnese zahtev za dobijanje američke vize i napusti Nijegriju. Ovoj odluci ona ne pristupa olako, njena deca nisu jednoglasna u želji da odu i dok sin Obiora žarko želi da odu u Ameriku, kćerka Amaka oštro protestuje: *„Obiora mora da jako želi da ode iz Nigerije?” „On je budala”, reče Amaka* (PH, 206). Ifeoma, suočena sa realnošću veoma nestalne situacije univerzitetske profesorke kojoj pripadnici režima permanentno prete otkazom, nasilno upadaju u kuću stvarajući atmosferu straha, kao žena koja sama odgaja decu i mora da misli na njihovu egzistenciju, ipak se odlučuje za taj korak: *Odlaze nam obrazovani, oni koji imaju sposobnosti da nešto poprave. Ostaju slabi. Tirani i vladaju zato što slabi ne mogu da se odupru* (PH, 205). Adiči opisuje kako takva odluka da se napusti zemlja nikada nije laka, posebno ako se uzme u obzir strah da će na „civilizovanom Zapadu” biti poimani kao *građani drugog reda*. Jednom prilikom joj prijateljica kaže: *„Onolike godine sam provela na Kembridžu i sve vreme sam bila majmunica koja je razvila sposobnost poimanja”* (PH, 205), na šta teta Ifeoma replicira:

„Čijaku, ta tvoja zajedljivost je neumesna [...] Sad više nije tako” (PH, 205), i premda se trudi da racionalizuje svoju odluku time da su se okolnosti umnogome promenile i da svet više ne posmatra Afrikance kao ljude sa margine, čitaocima je jasno da i kod nje postoji izražena zebnja da će njena porodica biti izložena onoj snishodljivoj superiornosti o kojoj svi emigranti pričaju.

Političko (nasilje) je (ipak) lično

Političke okolnosti u Nigeriji i okolnosti u Kambilinoj porodici u romanu su isprepletane. Već na početku romana događa se državni udar, a te okolnosti ubrzo motivišu Judžina da pusti decu da prvi put napuste dom i odu u posetu teta Ifeomi u Nsuku. Tamo Kambili i Jaja ne samo da svedoče krizi u zemlji već učestvuju i u političkim razgovorima sa svojim rođacima, po prvi put se osetivši ravnopravnim kao sagovornici koji nisu primorani samo da slušaju i bespogovorno prihvataju sve što im se kaže, već imaju i prava da postavljaju pitanja i da iskažu svoje mišljenje. Kambili i Jaja počinju da razvijaju sopstvenu političku svest, pa lično postaje političko.

Nasilje je snažan element romana i prožima ga u mnogim segmentima. Dominantno nasilje je porodično, kojemu čitaoci svedoče od samog početka romana. Drugačije nasilje ogleda se u tretmanu koje vlada ima prema svojim neistomišljenicima, poput Judžinovog prijatelja Ejda Kokera, koji biva uhapšen zbog kritikovanja vladine korupcije, a onda nakon što izađe iz zatvora, u časopisu *Standard* piše o tome koliko vredi sloboda i kako njegovo pero neće prestati da piše istinu (PH, 41). Činjenica da Kambili prkosi ocu time što sačuva sliku papa-nukvua i da Ejda Koker prkosi vladi time što nastavlja da piše o surovom korumpiranom sistemu koji vlada Nigerijom po njih ima pogubne posledice. Vrhunac političkog i porodičnog nasilja dešava se gotovo simultano, što upućuje na nameru autorke da stavi u istu ravan ta dva segmenta: očevog prijatelja Ejda Kokera ubijaju pripadnici vlade, a Judžin onda toliko prebije Kambili da ona jedva preživi i završi u komi.

Nasilje koje Kambili, njen brat i majka trpe od strane Judžina moglo bi se dovesti u korelaciju sa nasiljem koje su kolonizatori činili pokorenim narodima. Oni ga prihvataju kao legitiman način ophođenja i percipiraju kao vid ljubavi, do te mere poistovećeni sa svojom potčinjenom, submisivnom ulogom da ne dovode u pitanje čak ni najsirovije i nezamislive postupke koji od strane diktatora dolaze. Ove tiranske moći majka je na kraju uspela da se reši, ali jedinim sredstvom koje je imala u svojim rukama – nasiljem. Povlačeći paralelu sa oslobađanjem od kolonizatorskog jarma, ovde bismo mogli uputiti i na Fanonove stavove iz *Prezrenih u svetu* gde autor, uzevši u obzir činjenicu da su im sva ostala sredstva nedostupna, navodi revoluciju, a samim tim i nasilje kao jedini način da se kolonizovani narodi oslobode svog tiranina. Tiha

submisivna Beatrisa pravi preokret kada uviđa da će sve surovije nasilje njenog muža biti ne samo njen kraj već i kraj života njihove dece, pa odlučuje da ga otruje. U ovom postupku mogao bi se čitati i radikalni feministički pristup u oslobađanju od tlačitelja.

Feministički aspekti

Sa feminističke tačke gledišta ovaj roman je veoma značajan jer se fokusira na protagonistkinju, razvoj njenog karaktera, jezika kojim govori, zapravo mogućnosti da se govori i, naravno, kroz njeno sazrevanje i osvajanja prostora individualne slobode i prava na sopstveni subjektivitet. Upravo zato što Kambili priča priču, premda je ona neobjektivna pripovedačica, jer je dete, iz njene vizure mogu se sagledati nekontaminirani aspekti represije i duboke manifestacije zloupotrebe moći od strane fizički jačeg. Sve priče date su iz protagonistkinjine perspektive, viđene su njenim očima i ispričane su njenim jezikom, njenim rečima.

Kroz feminističku prizmu mogu se posmatrati i ostali ženski likovi, posebno kao kontrastno postavljene dve majčinske figure – tiha, gotovo nema, Kambilina majka Beatrisa i glasna, otresita teta Ifeoma. Premda je lik protagonistkinjine majke onaj koji bi trebalo da predstavlja paradigmu majčinskog lika u patrijarhalnoj postkolonijalnoj Nigeriji, Adiči i ovde pokazuje svoju nameru da *jedna priča ne postane jedina priča*, time što u liku teta Ifeome nudi sasvim drugačiji lik samosvesne, hrabre žene koja takođe predstavlja majku.

Roman nudi ekstenzivni diskurs o submisivnoj ulozi žene u patrijarhalnom društvu s obzirom na činjenicu da su u patrijarhalnoj konzervativnoj sredini postkolonijalne Nigerije žene percipirane kao muška svojina i odnose determinišu muška dominacija i fizička nadmoć. Značajan primer ove prakse srećemo kada još na samom početku romana, pre odlaska u Nsuku i osvešćivanja činjenice da su žrtve nasilja, Kambili sa majkom ode na pijacu i vidi kako su vojnici ženama koje su prodavale na pijaci porušili tezge i kako ih udaraju i šutiraju. Kambili primećuje da *je mama ćutala zagledana kroz prozor, kao da hoće još jednom da vidi one žene* (PH, 43), što implicitno upućuje na majčinu reakciju na nasilje. Ono što predstavlja još značajniji aspekt ove situacije je upravo sled Kambilinih misli iz kojih čitamo da ona prepoznaje matricu nasilja i saoseća sa ženom koju ne poznaje: *Nisam joj videla lice, ali osećala sam kao da je poznajem, kao da sam je oduvek poznavala* (PH, 43). Ovaj incident potvrđuje uznemirujuću realnost ženske represije kreirajući asocijaciju između nepoznate žene na pijaci i njene majke. Iako potiču i sasvim različitih okruženja i klasa, obe su žrtve i spaja ih ta potčinjenost muškom nasilju. Iako Kambili poseduje gotovo naivno poznavanje patrijarhalnog poretka, sa feminističke tačke gledišta ovaj uvid je veoma

značajan, jer upućuje na nasilje kao primarni fokus feminističke borbe za ravnopravan tretman u društvu ističući krilaticu da je lično (nasilje) zapravo političko.

Drugi značajan feministički uvid ogleda se u opisu bračne atmosfere i relaciji koju Kambilina majka Beatrisa ima sa Judžinom. Kambili, koja je i sama žrtva tog nasilja i još uvek ne shvata da ih otac, kamuflirajući svoju destrukciju u religioznu posvećenost, zapravo zlostavlja, te na svoj način opisuje ono što čuje da se između majke i oca dešava iza zatvorenih vrata: *Brzi teški udarci o rukom rezbarena vrata spavaće sobe mojih roditelja. [...] Čuh kako se vrata otvaraju [...] Zastali smo i gledali tatu kako silazi. Mama mu je visila preko ramena kao juteni džak pirinča* (PH, 33–34). Stilska odluka autorke da majku uporedi sa džakom pirinča govori o Kambilinoj percepciji Beatrise koja je ne samo objekat već nešto što vredi veoma malo u toj kući. Deca nikada ne vide ljubav i naklonost među roditeljima, već samo očev autoritet koji bespogovorno lebdi nad majkom: *Nisam čak mogla ni da zamislim nju i tatu zajedno u njihovom krevetu [...] Kad sam razmišjala o bilo kakvoj bliskosti među njima, pomislila bih na ono kad bi posle mise jedno drugom poželeli mir Gospodnji* (PH, 24). Jedina naklonost koju otac pokazuje prema majci događa se pred drugima nakon mise u crkvi kada *bi je tata nežno prigrlio pošto bi se uhvatili za ruke* (PH, 24).

U opisu odnosa između roditelja krv je veoma moćan motiv koji simboliše smrt, Judžinovo nasilje, Kambilin užas i Beatrisin gubitak deteta. Tako roman prikazuje situaciju u kojoj otac toliko jako pretuče ženu da mora da je vodi u bolnicu, a deca nemo posmatraju i praktično brišu tragove njegovog nasilja: *„Ima krvi na podu”, rekao je Jaja. „Doneću četku iz kupatila.” [...] Jaja je ribao, a ja sam brisala. [...] Obrisali smo trag krvi koji je vijugao kao da je neko nosio niz stepenice napuklu posudu s razmućenom crvenom temperom* (PH, 34). Njihov brak zasniva se na bespogovornoj poslušnosti, ali se Judžinova dominacija ispoljava toliko surovim nasiljem da deca u užasu ne uspevaju ni da verbalizuju svoj strah niti da osveste mehanizme očeve mahnitosti. Međutim, Adići na kraju romana pravi neočekivani preokret nudeći drugačiju perspektivu, te poentira time da Beatrisa ipak nije bila ućutkana i ona uzvraća kako jedino zna, samoodbranom – nasiljem.

Simbolika boje – purpurni hibiskus

Brojnim literarnim sredstvima Adići uspeva da predoči značaj crvene boje kao refleksije dominacije i moći. Dom Kambiline porodice ima visoke zidove iza kojih se dešava neopisivo nasilje, a vrt kuće obavijen je crvenim hibiskusima: *svi hibiskusi u dvorištu ispred naše kuće bili su jarkocrveni* (PH, 20). U ovom kontekstu crveni hibiskus predstavlja nasilje, krv, strah i

patrijarhalnu hegemoniju. Crvene boje je i očeva pidžama koju on često nosi i koja Kambili, naravno, asocira na strah i krv. S druge strane, crvene boje je i karmin koji Kambili prvi put vidi da koriste teta Ifeoma i njena kćerka, koji pak simboliše slobodu i seksualno buđenje: *Trudila sam se da se udubim u misu, ali neprekidno sam mislila na Amakin karmin i pitala se kakav je to osećaj kad premazuješ usne bojom* (PH, 80).

Cvet purpurne boje u naslovu romana upućuje na cvet koji Jaja po prvi put primeti u kući tete Ifeome: „*Nisam znao da postoji purpurni hibiskus*” (PH, 112), nakon čega mu ona ponudi objašnjenje: „*Svi to kažu prvi put. Moja prijateljica Filipa predaje botaniku. Dok je bila ovde, mnogo se bavila eksperimentalnim radom*” (PH, 112). Dakle, purpurni hibiskus kao eksperiment postaje hibridna tvorevina uspešne kombinacije tradicionalnog i modernog, poput teta Ifeome, i predstavlja simbol prihvatanja, te osobenog hibridnog identiteta. Purpurni hibiskus postaje i simbol jedinstvenosti, nade, mira, onoga što može da se desi ako se Kambili i Jaja udalje od kuće, isprva doslovno, kad otputuju u Nsuku, a onda i kada se figurativno udalje od ideje submisivnosti koju im otac nameće. Iz teta Ifeomine kuće Jaja donosi purpurni hibiskus u svoju porodičnu kuću, gde se prvo javlja Jajino suprotstavljanje ocu, a zatim i čitav preokret poretka moći: *Jajin prkos činio mi se sada kao probni ljubičasti hibiskus tete Ifeome: redak s prikrivenim mirisom slobode, nekakve drugačije slobode [...] Slobode da se bude i da se čini* (PH, 19–20).

Drugačija tišina – Sadašnjost

Nakon tri godine provedene u zatvoru, Jaju uspevaju da izbave Kambili i Beatrisa i njih troje se spremaju da odu u Ameriku u posetu teta Ifeomi. Ako posmatramo Jaju kao simbol nove generacije hibridnog postkolonijalnog identiteta koji se rigidnog kolonizatorskog nasilja oslobodio žrtvujući se, njegov odlazak u zatvor mogli bismo interpretirati kao novu vrstu zatvora, koji oličava kapitalizam i licemerje bivših kolonijalnih sila koje eklatantno učestvuju u korupciji nigerijske vlade.

Sam kraj romana, međutim, prikazuje sasvim drugačije likove od onih koje srećemo na početku narativa, protagoniste koje je sled opisanih događaja sasvim promenio. Jaju je boravak u zatvoru promenio i naučio ga da prihvati svoju sudbinu i *ne traga za razlozima, jer ne možemo naći razloge u svemu što se dogodi* (PH, 249). Majčina tišina prekinuta je, ali je ovog puta niko ne sluša kada govori da je ona odgovorna za smrt svog muža. Ovim Adiči možda tendenciozno upućuje na utisak da neki potčinjeni čak i kada govore, nisu saslušani. Promena kod Kambili je ipak najprimetnija. Ona oseća čitav spektar emocija koje su joj godinama pre toga bile nedostupne,

jer je dominantna emocija u njenom svetu bila parališući strah. Značajna je i spoznaja da ona ume, ali i sme da oseti ljutnju: *Bes mi je bio tuđ i okrepljujuć* (PH, 231), ali Adiči uspeva da ukaže na činjenicu da je Kambili naučila da se raduje životu: *Nasmejah se. Smeh je sad dolazio tako lako. Toliko toga je postalo lako* (PH, 235). Premda su opisi nasilja u romanu izrazito mučni, roman se ne završava u atmosferi obamrlosti, već nudi neku vrstu nade, spokoja i težnje za srećom: *Obe smo nosile unaokolo isti [...] novostečeni mir; nadu čvrstu sada prvi put* (PH, 244).

Zaključna razmatranja

Ovim romanom spisateljica ističe potrebu za razumevanjem, otklonom od pojedinačne priče, stereotipizacije, nudeći polifoniju glasova u nameri da se sagleda i razume cela istina, a samim tim ruše barijere religijske i rodne diskriminacije. *Purpurni hibiskus* pruža snažnu feminističku reviziju nacionalnog afričkog narativa kojim su dominirali muški pisci i muški protagonisti, artikulišući isključivo androcentričnu imaginaciju. Diskurzivne strategije u kojima se daje glas ženskim likovima predstavljaju snažan feministički impuls koji osvetljava percepciju gotovo nečujnog *drugog*.

Adiči, koja je i sama vaspitavana u duhu hrišćanstva, ne osvrće se direktno na proces pokrštavanja naroda u Africi početkom dvadesetog veka, ali nam pruža uvid u okolnosti u društvu koje je gotovo vek kasnije i dalje polarizovano. Naime, dok je veliki deo naroda prihvatio hrišćanstvo i živi prema hrišćanskim principima, postoji i značajan broj onih koji, ne odričući se postulata svoje urođeničke kulture, poštuju religijske norme koje ta kultura propisuje. Roman nam prikazuje sa jedne strane fundamentalno hrišćanstvo, oličeno u liku Kambilinog oca, a sa druge strane igbo patrijarhat, oličen u liku Kambilinog dede. Adiči, međutim, opisom porodice Kambiline teta Ifeome pruža alternativu u vidu liberalnog hrišćanskog društva koje ne odbacuje načela urođeničke vere, čime ukazuje da spoj modernog i tradicionalnog ne samo što nije nemoguć nego predstavlja poželjan amalgam tradicije i promene, gde različitosti nisu izvor problema ukoliko je dominantni aspekt ravnoteža među njima, a ne borba za prevlast.

Evolucija narativnog glasa, koji je na početku romana i doslovno i figurativno oduzet protagonistkinji, biva predočena njenim sazrevanjem, emancipacijom i prihvatanjem različitih elemenata tradicionalne kulture i hrišćanstva. Likovi u ovom romanu kompleksni su i ne podležu jednoobraznom tumačenju. Naime, Adiči nam prikazuje složeni lik nasilnog oca koji je istovremeno rastrzan internizovanim rasizmom i gađenjem prema svom poreklu, zatim njegovu

nemoćnu submisivnu ženu Beatrisu, koja se, na veliko iznenađenje, odlučuje za nasilni čin ubistva svog tlačitelja, te lik brata koji od početka oponira i ocu i hrišćanskim principima koje on propoveda, ali na kraju bira ljubav prema svojoj porodici i žrtvuje se za nju.

Karakterizacijom likova, upotrebom simbola, prikazom okruženja, narativnim glasom, naslovima poglavlja, jezikom, intertekstualnošću i motivom putovanja Adiči nam otkriva različite ideje i koncepte u ovom romanu, analizirajući teme ljubavi, smrti, privida i realnosti, potrage za identitetom, slobode i zarobljenosti, tišine i glasa, porodičnog nasilja, religije. Roman obiluje književnim, mitološkim, tradicionalnim, biblijskim i muzičkim aluzijama, te upućuje na ideju hibridne kulture i hibridnog identiteta kao krajnjeg cilja u izgradnji subjektiviteta.

Pola žutog sunca

Pola žutog sunca (2006) drugi je roman Čimamande Ngozi Adiči, za koji je 2007. godine dobila prestižnu *Orange* nagradu. Radnja romana odigrava se šezdesetih godina u Nigeriji koja je tek stekla nezavisnost, u periodu društvenih i političkih tenzija koje su dovele do secesije istočnog dela zemlje i kulminirale građanskim ratom. *Pola žutog sunca* oslanja se na stvarne istorijske događaje koji se tiču Nigerijskog građanskog rata, takođe poznatog kao Bijafranski rat za nezavisnost, koji se vodio od 1967. do 1970. godine. Odnos autorke prema Nigerijskom građanskom ratu korelira sa Ačebeovim odnosom prema kolonijalizmu, jer ono što za generaciju kojoj pripada Ačebe predstavlja kolonijalizam, za generaciju Čimamande Adiči je Bijafranski rat – oboje pišu o generacijama svojih deda i roditelja (Wenske 2016, 71). O motivaciji da piše na ovu temu, iako je rođena deset godina nakon ovog rata, Adiči kaže da to čini jer postoji duboko političko osećanje među Nigercijima da Bijafra treba da bude zaboravljena, ali da ona veruje u potrebu da se uči iz istorije (Strehle 2011, 653). Ovim romanom Adiči pokazuje da se književnice više ne boje da se upuste u politički diskurs i predstave naciju sa političke tačke gledišta, a da čineći to, ne odustaju od razvoja ženskih likova. Premda Adiči nije prva postkolonijalna autorka koja se upušta u politički diskurs o naciji, takav preokret pripisuje se Buči Emečeti u romanu *Destination Biafra*, roman *Pola žutog sunca* postigao je mnogo veći globalni uspeh, a o njegovom uticaju i postkolonijalnim aspektima naracije u njemu i dalje se govori, kako u akademskim, tako i u literarnim krugovima.

Smatrajući ovaj period posebno značajnim za svoj nacionalni identitet i želju da Nigerijci, a posebno ljudi njene generacije, postanu svesni istorije, ona kaže: *Često me pitaju zašto biram da pišem o Bijafri i volim da kažem da nisam ja izabrala da pišem o Bijafri, već sam na izvestan način*

ja ta koja je izabrana [...] To je tema o kojoj sam znala da ću pisati odavno (Adichie 2008, 49). Ipak, spisateljica otvoreno iznosi i sumnju vezanu za ratnu tematiku: *Kada pišem o ratu, postavljam sebi pitanje hoće li ovo samo perpetuirati stereotipe o Africi kao mestu konstantnog rata* (Isto). Bojazan koju Adiči ovim izražava ima veze sa činjenicom da je tema rata u afričkoj literaturi decenijama prisutna kao jedan od dominantnih literarnih motiva. Roman *Pola žutog sunca* kritičari Adesanmi i Danton, koji se bave delima pisaca afričke treće generacije, opisuju kao *možda najbogatije i najkreativnije delo do sada napisano koje se bavi tematikom ovog rata* (Adesanmi, Dunton 2005, 10). Pišući o ratu u kojem je stradalo više od dva miliona ljudi, Adiči predočava neizbežnu propast nacije koju je veštački stvorio britanski kolonijalizam, stavljajući Nigeriju u istorijski kontekst nacije koja je stvorena u Evropi na Berlinskoj konferenciji 1884. godine, od strane Evropljana, za evropski profit i u koju su ulivene evropske nacionalne ideologije.

Politički uvidi u ovom romanu nisu samo pozadinski kao u *Purpurnom hibiskus*, već su u fokusu svih događanja i direktno utiču na živote protagonista. Roman kroz narativ o sudbini protagonista vešto predočava istorijske okolnosti koje su dovele do otcepljenja i kratkog života nezavisne države Bijafre, a kako bismo najbolje razumeli i interpretirali simboliku iza brojnih aspekata romana, najpre bi se trebalo vratiti unazad i bliže pojasniti istorijske i društvenopolitičke okolnosti Nigerije.

Politička pozadina romana

U cilju razumevanja glavnog zapleta romana, neophodno je pozabaviti se političkoistorijskim posledicama izbijanja nigerijskog građanskog rata poznatijeg kao Bijafranski rat za nezavisnost. Naime, kao što smo već pomenuli, kolonijalna podela afričkih zemalja često se događala bez uvida u etničku i plemensku podeljenost u okviru izvesne teritorije, što je bio slučaj i sa Nigerijom. Nigerijska populacija, kao najmnogoljudnija na afričkom koninentu, multietnička je i multilingvalna, obuhvata više od 500 jezika 250 etničkih grupa od kojih su najveće Hausa-Fulani, Igbo i Joruba (Ethnologue, 2023). Hausa-Fulani, naseljeni na severu su najbrojniji, muslimanske su veroispovesti, smatra se da su prilično konzervativni i zatvoreni za nove ideje, a dugo su odbijali sekularno obrazovanje u korist religijskog. Igbo narod čine pretežno hrišćani koji su pre kolonizacije živeli uglavnom u egalitarnom plemenskom savezu. Poštovanje su uživali prevashodno oni koji su stekli bogatstvo, a ne oni koji su ga nasledili. Protagonista Ačebeovog romana *Svet koji nestaje* Okonkvo je odlični prikaz čoveka iz Igbo plemena koji je sam uspeo da se izbori za sebe i postane *veliki čovek*. Treću etničku celinu čine Joruba, narod koji je većinski

hrišćanske veroispovesti, mada ima i muslimana. Smatra se da su oni mešavina dva krajnje različita naroda – Hausa i Igbo, te da su najtolerantniji i prema jednima i prema drugima. Nobelovac Vole Sojinka i poznati muzičar i politički aktivista Fela Kuti (Oufela Ransome-Kuti) pripadali su plemenu Joruba. Godine 1914. britanski guverner Frederik Lugard stvorio je zemlju Nigeriju spajajući sever i jug u ozloglašeni amalgam ova tri etniciteta. Mnogi smatraju da je to urađeno kako bi se manje-više nezavisni jug stavio pod kontrolu autokratskog severa. Na taj način britanska vlada je mogla da implementira svoju politiku, indirektno dajući vlast severnim vođama kojima je to i odgovaralo. Severnjake su od 1914. godine Britanci postavljali na rukovodeća mesta, dok su južnjaci, iako bolje obrazovani, bili na menadžerskim pozicijama u okviru kolonijalnog aparata (Garba 2012, 56). Tenzije među ovim grupama nastaju kada Britanija plemenu na severu Nigerije Hausa-Fulani, koje je tokom kolonizacije održavalo čvrste veze sa Britanijom, daje kontrolu nad Joruba i Igbo narodima u jugoistočnom delu zemlje (Diamond 1983, 458).

Kada je počela borba za nezavisnost od kolonijalne vlasti, brojni intelektualci uključili su se u pokret. Mnogi istoričari, međutim, smatraju da većina severnjaka nije bila za nezavisnost od Britanije, čak su tražili da Nigerija zadrži kolonijalnu političku strukturu, pa su južnjaci, želeći da se po svaku cenu oslobode kolonijalne vlasti, pristali i na to. Nakon dobijanja nezavisnosti 1960. godine, Nigerija je podeljena na tri disproporcionalne geopolitičke regije, sa velikim severnim delom, gde su severnjaci bili najbrojniji. Hristijanizovani i u velikoj meri poevropljen jug pogodovao je ekonomskom razvoju, što je učinilo ovaj deo zemlje bogatijim od severa, a njegove stanovnike obrazovanijim. Preduzetnički duh južnjaka, posebno Igbo naroda doveo je do njihovog nastanjivanja po celoj zemlji, što je izazvalo nelagodu severnjaka, pa je tenzija prema njima samo rasla, a političke vođe su godinama isključivale pripadnike Igbo naroda, pa je to još više podgrevalo etničku netrpeljivost. Nakon odlaska kolonizatora i sticanja nezavisnosti, zemlja je morala da se suoči sa postkolonijalnom raspodelom moći. O tom problemu, koji i Fanon i Gandi naširoko analiziraju, piše i Činua Ačebe u svom romanu *Man of people* iz 1966. godine. Sredinom šezdesetih godina mnogi Nigerijci su počeli da zameraju političarima na rasipnom životu i nedostatku osećaja za narod, korupcija je cvetala, zakulisne saradnje sa inostranim kompanijama, posebno naftnim, dovele su do velikog nezadovoljstva ljudi. Uz to, intenzivira se i etnička tenzija, a nasilje kulminira građanskim ratom. U romanu se ova problematika pominje u više navrata, a data je i iz ugla pripadnika Hausa naroda, Olaninog bivšeg partnera Muhameda: „*Problem je bio u principu etničke ravnoteže. Ja sam bio u komisiji koja je našem glavnokomandujućem savetovala*

*da se ključ odbaci, jer polarizuje vojsku: da prestane da promovise severnjake koji nisu kvalifikovani. Ali naš glavnokomandujući nije pristao, naš glavnokomandujući 'Britanac'” (PŽS, 166). Tako je igbo major Nzeogwu (Patrick Chukwuma Nzeogwu) poveo puč protiv državne uprave, u kojem su stradali mnogi ljudi na položaju, na šta su severnjaci uzvratili ubijanjem pripadnika Igbo naroda na severu i progonom stanovništva. U samo tri meseca desetine hiljada pripadnika Igbo plemena su ubijene, dok je preko dva miliona njih izbeglo na jug zemlje, ostavljajući sve za sobom, pa čak i decu koja su iz mešovutih brakova (Nwankwo, Ifejika 1970, 208). Ipak, istočnjaci nisu bili jedine žrtve ovog rata jer je i mnogo severnjaka koji su živeli u istočnoj Nigeriji takođe pretrpelo nasilje (Amadi 1973, 16). Posle neuspeha da se dogovore oko administrativne uprave, 1967. godine zvanično je objavljena secesija istočne regije koja se prozvala Bijafra. Reč Bijafra pominje se u mnogim evropskim mapama, a smatra spojem dve igbo reči: *bia*, što znači doći, i *fara*, što znači živi. Ljudi iz ovog dela Afrike pripadaju etničkoj grupi Afar, kao i plemenu iz Nri kraljevstva, a spojeni su 1914. godine u teritoriju koju je britanska vlada Federika Lugarda nazvala Nigerija (Urban, 2015). Nigerijska vlada, sa podrškom Velike Britanije, objavila je rat Bijafri i, premda su bili nesrazmerno brojniji i moćniji, te očekivali da se rat završi veoma brzo, rat je ipak potrajao tri godine. Vlada je, kako bi naterala Bijafru na kapitulaciju, prekinula dotok hrane i naoružanja kopnom, vodenim i vazdušnim putem, što se ispostavilo kao najrazornija politička odluka u istoriji zapadne Afrike, dovodeći do smrti izgladnjivanjem između dva i tri miliona civila, uglavnom dece (Jacobs 1987, 4). Slike premršave bijafranske dece pronele su se svetom i tako donele predstavu izgladnele Afrike: *Glad je bila nigerijsko ratno oružje. Glad je slomila i proslavila Bijafru [...] I zbog gladi je međunarodni Crveni krst proglasio Bijafru najvećom humanitarnom katastrofom nakon Drugog svetskog rata* (PŽS, 275–276). Rat je osim ubistava i uništavanja potpuno oduzeo i svu imovinu Bijafrancima, jer je nakon proglašenja pobeđe, nigerijska vlada promenila zvaničnu valutu, pa su svi Bijafranci koji su imali stari novac zapravo ostali bez ičega.*

Ovaj roman predstavlja jedno od najznačajnijih doprinosa korpusu literarnih dela o Nigerijskom građanskom ratu. Bijafranski rat, Adiči sama priznaje, u njoj izaziva posebnu vrstu *smele pristrasnosti* (Adichie 2008, 50), te je razumljiva njena neutaživa želja da piše o ovom, za nju posebno značajnom, istorijskom periodu koji su preživeli njeni roditelji i u kojem su joj poginuli i jedan i drugi deda.

Struktura i žanrovsko određenje

Radnja romana se odigrava u Nigeriji šezdesetih godina pre i tokom građanskog rata. Efekat rata prikazan nam je kroz odnose glavnih junaka i njihove živote: bliznakinja Olane i Kainene, iz porodice uticajnog biznismena, profesora Odeniba, Ričarda, britanskog novinara i Ugua, pomoćnika u kući profesora Odeniba. Nakon izbijanja rata, životi protagonista se drastično menjaju i rastrzani su posledicama brutalnog i surovog stradanja, života u izbeglištvu, preživljavanja nasilja i gladi.

Ni ovaj roman Čimamande Adiči nema linearnu putanju i podeljen je u četiri dela, od kojih se dva odigravaju pre izbijanja rata, a dva tokom rata. Narativi se smenjuju iz ugla Ugua, Olane i Ričarda. U prvom delu pod nazivom *Rane šezdesete* priča počinje iz perspektive trinaestogodišnjeg dečaka Ugua, koji dolazi da služi u kući profesora Odeniba, mestu gde se skuplja intelektualna elita i diskutuje o društvenopolitičkoj situaciji u zemlji i svetu. Život se za Ugua menja kada profesorova devojka Olana dođe da živi sa njima. Ugu sa njima uspostavlja snažan odnos pripadanja i oseća se kao da su jedna porodica. Olana ima sestru bliznakinju, Kainene, koja vodi kompaniju svoga oca. Njen ljubavnik Ričard je engleski novinar i pisac, koji dolazi u Nigeriju sa željom da se upozna sa afričkom kulturom i napiše knjigu.

Drugi deo romana, naslovljen *Kasne šezdesete*, pomera radnju četiri godine unapred, te prikazuje etničke tenzije između Hausa i Igbo naroda, kada se događa vojni puč, zbog kojeg se, u znak odmazde, na severu zemlje dešava progon i masakr Igbo naroda. Tom događaju Olana prisustvuje, našavši se slučajno na severu zemlje, te vidi rođake ubijene neposredno pred njen dolazak. U ovom delu dešava se niz događaja kojima otpočinje rat. Po izbijanju građanskog rata i proglašenju Republike Bijafre, Olana, Odenibo, njihova kćerka i Ugu moraju da se sele iz Nsuke, univerzitetskog centra zemlje u kojem su do tada živeli. Oni završavaju u izbegličkom kampu gde trpe glad, konstantne vazdušne napade i atmosferu beznađa i paranoje. Takođe se osećaju aluzije na konflikt između Olane i Kainene, Odeniba i Ričarda, mada čitaocima još uvek nije jasno zašto.

Treći deo romana vraća se u *Rane šezdesete* kada saznajemo da je Odenibo proveo noć sa mladom seljančicom Amalom koja je rodila njegovo dete. Njegova partnerka Olana, saznajući za to, kako bi mu se osvetila, ima aferu sa Ričardom, sestrinim partnerom. Ona, međutim, ipak odlučuje da se vrati Odenibu, a onda oboje saznaju da Amala ne želi da zadrži dete, te Olana odlučuje da će njih dvoje uzeti to dete i gajiti kao svoje. Roman takođe prikazuje reakciju Olanine sestre Kainene na aferu i odluku da prekine svaki kontakt sa sestrom.

Četvrti deo romana opet se vraća na *Kasne šezdesete* kada pratimo sudbine i način preživljavanja protagonista koje oblikuje život u egzilu. Tokom rata Olana, Odenibo, Kainene i Ričard žive zajedno u izbegličkom kampu, a postaje jasno da su sestre premostile nesuglasice. Kainene, usled velike gladi, odlučuje da prelazi neprijateljsku granicu kako bi nabavljala hranu. Roman se završava okončanjem rata, povratkom protagonista u Nsuku i nestankom Kainene, te dilemom da li je nestala, ubijena ili će se vratiti.

Ovaj roman preseca nekoliko elementarnih nivoa: etnički, nacionalni i kontinentalni. Primarni cilj smenjivanja perspektive sa ranih na kasne šezdesete je namera da se istakne kontrast između života obrazovanih i privilegovanih Nigerijaca nakon zadobijanja nezavisnosti ranih šezdesetih, i siromaštva i oskudice, tokom građanskog rata kasnih šezdesetih. S druge strane, u smenjivanju perspektiva postaje očigledno da klasne, ekonomske i rodne razlike na kojima je bio fokus u vreme mira prestaju da budu dominantne, a odlučujuću razliku među Nigerijcima predstavlja etnička pripadnost.

Žanrovski je roman veoma fluidan jer ima elemente bildungsromana, gde upoznajemo protagonistu Uguu kao nepismenog dečaka koji uči o životu služeći u porodici visoke klase, obrazuje se, sazreva kognitivno, emotivno i seksualno, a onda odlazi u rat i na kraju piše knjigu o rađanju Bijafre, ali i njenom kratkom životu. Istovremeno, roman se može posmatrati kao ljubavna priča Olane i Odeniba, puna uspona i padova, preokreta, kao i ljubavna priča Kainene i Ričarda. Takođe, s obzirom na činjenicu da u prozi Čimamande Ngozi Adiči poetika antikolonijalne kritike glasno odzvanja, *Pola žutog sunca* se može klasifikovati i kao ratni roman sa naglaskom na posledice kolonijalnog uticaja na Nigeriju.

Naziv romana *Pola žutog sunca* upućuje na motiv na zastavi Republike Bijafre koja je postojala tih nekoliko godina rata, na kojoj je kao simbol prikazano pola žutog sunca. Ovaj naslov referiše i na ime romana poznatog nigerijskog pisca Čukvuemeke Ikea (Vincent Chukwuemeka Ike) *Sunset at dawn* (Sumrak u svitanje) (1976), knjizi koja govori o užasima Bijafranskog rata, a koji takođe upućuje na simbol na zastavi Bijafre i amblem koji su vojnici nosili na uniformi: *na rukavu mu je kraj pola žutog sunca stajala mrtvačka glava* (PŽS, 235).

Polifonija glasova

Premda je odabrana naracija u trećem licu, roman odoleva sveznajućoj perspektivi koja je karakteristična za istorijski tip narativa. Naratološkom dinamikom fokalizacije iz tri ugla svedočimo priči o ratu kroz mozaik koji nije jednoznačan, već daje različite uvide u zavisnosti od

roda, klase i rase. Svaki od protagonista daje svoju viziju i doživljaj rata, pa prikazom različitih perspektiva istih događaja, čitaoci dobijaju široku mozaičnu sliku kroz iskustvo rata doživljeno kroz percepciju pripadnika obrazovane srednje klase Nigerijaca – Olane i njenog partnera Odeniba, kao i njene sestre Kainene, zatim njenog partnera, belog zapadnjaka Ričarda, i crnog nepismenog sluge Ugua. Stoga ovakva perspektiva nudi moćnu kritiku imperijalističke sveznajuće objektivnosti, uzevši u obzir da polifonijska forma naracije, koju Adiči koristi, jeste antikolonijalni način pripovedanja (Strehle 2011, 654). Okosnica romana su odnosi i veze između ovih individua: sestriinske veze između Olane i Kainene, romantične veze između Olane i Odeniba i Kainene i Ričarda, kao i odnos između gazde Odeniba i njegovog pomoćnika Ugua. Iako sama autorka često sebe opisuje kao tipičnu Nigerijku kojoj je arogantnost urođena, stil kojim piše lišen je sveznajuće objektivnosti, te nudi mnoštvo glasova, percepcija i iskustava od kojih je, smatra ona, svaka, pa i ova, priča sačinjena. Opisujući niz političkih događaja za vreme rata – masakre, pučeve, progon, oseća se stilska razlika u opisu ovih tema koje se, ispričane različitim jezikom i iz različitih perspektiva, spajaju u društvenu heteroglosiju.

Roman tendenciozno otvara ovu veliku sagu Uguovom perspektivom. Njegovo posmatranje i percepcija događaja, kao i nerazumevanje naivni su i čisti, što bi se moglo dovesti u vezu sa percepcijom najvećeg broja Nigerijaca, koji su, poput njega, i posle zadobijanja nezavisnosti od Britanije ostali siromašni i neobrazovani i velikim delom neupućeni u društvenopolitičke okolnosti. Na početku priče, kada dolazi da radi kod uglednog profesora Odeniba, on prvi put vidi kako izgleda život u modernoj kući. Autorka prikazuje njegovu želju da u toj kući ostane, pokaže se, uz mešavinu zbunjenosti, divljenja i strahopoštovanja prema predmetima i ljudima koje u toj kući sreće. Tako na samom početku vidimo da *većinu rečenica u tim knjigama Ugu nije razumeo [...] Nije razumeo ni gazdine razgovore s prijateljima* (PŽS, 27). Kad nastupi puč, on ne razume šta se događa i šta na radiju kažu: *Ugu nije bio siguran ko je priča na kojoj stanici* (PŽS, 147); on ne shvata oziljnost situacije i iznenađen je burnom reakcijom svog gazde Odeniba, te su njegovi uvidi dati sa namerom da bez pristrasnosti prenesu objektivno i neostrašćeno viđenje događaja koje pak njegovi ukućani shvataju veoma lično: „*Bi-Bi-Si to naziva ibo*⁵¹ *vojnim udarom [...] „Ubijeni su uglavnom severnjaci” [...] „Uglavnom su severnjaci i sačinjavali vladu”, prošaputa profesor [...] „Bi-Bi-Si treba malo da se raspita kod svoje kuće jer*

⁵¹ U prevodu na srpski jezik romana *Pola žutog sunca* koristi se termin *ibo* za pripadnike naroda, za razliku od prevoda romana *Purpurni hibiskus* gde se koristi naziv *igbo*.

su oni ustoličili severnjake i dali im da vladaju nad svima ostalima”, reče gazda (PŽS, 148). On je, međutim, nepouzdan pripovedač jer je potpuno neupućen i politički neosvešćen pa se na taj način naglašava nemogućnost da se radnja ispriča iz samo jedne vizure i bude kompletna.

Fokalizacija Uguove perspektive na samom početku romana analizira i klasnu razliku među obrazovanim dobrostojećim Nigerijcima i njihovim jedva pismenim ili nepismenim siromašnim sunarodnicima. Premda se možda dobija takav utisak, to što Odenibo ima pomoć u kući, kao i gotovo svi pripadnici srednje klase, nije samo kolonijalna tekovina. Reč je o činjenici da su se mnoge kulturološke okolnosti promenile u odnosu na period s početka veka, to jest pre kolonijalnog uticaja i pokrštavanja stanovništva. Naime, igbo muškarcu su tradicionalno bili poligamni i nisu imali potrebu za dodatnom pomoći u kući. Roman prikazuje okolnosti postkolonijalne zemlje u kojoj poligamija više nije norma i muškarac srednje klase, umesto da ima nekoliko žena, ima plaćenu pomoć u kući. Stoga, mada izgleda da je tendenciozno dat prikaz kolonijalnog uticaja gde bi Ugu mogao predstavljati nadmenu imperijalističku tekovinu, zapravo prikazuje hibridizaciju ta dva koncepta, tradicionalnog i kolonijalnog, odnosno koncept komplementarnog dualizma afričkog i zapadnog.

Percepcijom predočenom iz Uguovog ugla vidimo kako se njegovi pogledi na svet menjaju i sazrevaju vremenom kako odrasta, obrazuje se i osvešćuje izvesne represivne elemente kolonijalnih tekovina: *Čak i po cenu života, bio sam rešen da naučim da čitam. Ako držiš crnca podalje od knjige, ako nas držiš u neznanju, uvek ćemo biti robovi (PŽS, 416). Adiči opisuje kompleksnost Uguovog lika kroz razne uloge koje su mu dodeljene: sluga, brat, vernik, učitelj, pisac, vojnik. Njegovo učešće u ratu, koji je od bivših Nigerijaca napravio vatrene Bijafrance (PŽS, 239), predstavljeno je realistično, pokazujući da i dobri ljudi u ratu čine loše stvari. Osnovna ideja koju Adiči želi da prikaže složenim opisom Uguovog lika je potreba da se stvari sagledaju iz raznih uglova, tražeći balans između individualne i kolektivne odgovornosti. Na samom kraju romana saznajemo da je upravo on autor knjige o istoriji i ratu u Nigeriji, te na izvestan način to predstavlja njegovo iskupljenje za užasne zločine koji su počinjeni nad sopstvenim narodom, a u kojima je i sam učestvovao. Ipak, za izbijanje rata, njegovo dugogodišnje trajanje i velike žrtve i zločine, a pre svega za umiranje od gladi ogromnog broja civila, Ugu u *Knjizi* otvoreno krivi Britaniju: *On piše da je svet ćutao dok su Bijafranci umirali. Razrađuje pretpostavku da je Britanija bila odgovorna za tu tišinu (PŽS, 302).**

Odnos koji Ugu ima sa Odenibom značajan je za razumevanje, kako Odenibovog lika, tako i narativne dinamike u romanu. Na početku priče Odenibo je prikazan kao prototip figure od autoriteta, osoba koja pleni pojavom i stavom, harizmatičan, samouveren, muževan, sa izraženim stavovima o politici, društvenim i istorijskim okolnostima u kojima se Nigerija nalazi. Njegov odnos sa Uguom i Olanom predstavlja ga kao osobu punu saosećanja, nežnosti i strpljenja. Bez nadmenosti stavlja se u ulogu učitelja neukom mladom pomoćniku Uguu, obraćajući mu se sa *momče moje vrlo*⁵² (PŽS, 26), brinući o njegovom obrazovanju, istovremeno pokušavajući da ga osvesti i politički: „*Ovo je naš svet, iako su ljudi koji su nacrtali ovu mapu odlučili da svoju zemlju stave iznad naše. Ali vrh i dno ne postoje*” (PŽS, 19). Na početku romana opisan je kao osoba koja odvažno ide kroz život i bori se za svoje ideale: *Bio je to korak nekog ko nikad nije tražio da mu se pokaže put, već je uvek bio siguran da će već sam nekako doći do cilja* (PŽS, 37). Međutim, njegova uloga u priči počinje da bleedi kada stabilnost njegovog života intelektualca srednje klase postaje ugrožena izbijanjem rata. U nemogućnosti da se nosi sa novonastalom situacijom, počinje da pije, i nakon što je Bijafra konačno poražena, Odenibo postaje psihički slomljen predstavljajući odraz nečeg *nedostojanstvenog, neautoritativnog* (PŽS, 479), što Uguu, koji gazdu idealizuje, voli i iznad svega poštuje, veoma teško pada.

Ideologiji koju predstavlja Odenibo kontrastira lik Ričarda. Autorka ga, ipak, opisuje sa izvesnom dozom naklonosti: *Nije se odlikovao onom poznatom nadmenošću Engleza koji su smatrali da bolje razumeju Afrikance nego što ovi razumeju sami sebe; umesto toga, bio je nekako simpatično nesiguran – skoro stidljiv* (PŽS, 47). On je britanski novinar koji oseća nepovezanost sa svojim sunarodnicima, te dolazi u Nigeriju da istražuje afričku umetnost. Ričardovo prezime je Čerčil, što kod svakog sa kim se upoznaje izaziva iznenađenje, na koje on reaguje uvek istom replikom: „*Nažalost, nisam u rodu sa ser Vinstonom, da jesam, možda bih ispao malo pametniji*” (PŽS, 71). Ova aluzija na više načina upućuje na Vinstona Čerčila, britanskog premijera koji je poslednjih godina svoje vlasti svim silama nastojao, neuspešno, doduše, da održi englesku imperiju. Takođe, njegovo prezime moglo bi se dovesti u vezu i sa Vinstonom Čerčilom III, unukom engleskog premijera koji je bio novinar i u vreme Nigerijskog građanskog rata izveštavao o Bijafri, užasima rata i gladi (Coffey 2014, 73).

⁵² My good man (HYS, 11)

Na početku romana Ričard je privučen istočnom Nigerijom i igbo umetnošću o kojoj panira da piše knjigu. Zaljubljuje se u Kainene, Olaninu sestru blizakinju, seli se u Nsuku da istražuje knjigu i tamo se pridružuje Odenibovom akademskom intelektualnom kružoku. Sa velikom strašću i divljenjem proučava igbo kulturu i uči da govori igbo jezik, ali dok političke tenzije u zemlji eskaliraju, on pokazuje izvesnu dozu neupućenosti u političkoistorijski kontekst i sve zaoštrenije etničke razlike u Nigeriji. Njegova perspektiva koja nam je predočena na početku romana, pokazuje da je njegovo viđenje stvari nepristrasno, upravo zbog nepoznavanja šireg političkog i kolonijalnog konteksta. Međutim, kada prvi talas nasilja počinje, Ričard igrom slučaja prisustvuje masovnim ubistvima igbo ljudi na severu zemlje, u Kanu, i nesumnjivo staje na stranu Igbo naroda. Ovo mesto u romanu je značajno jer menja percepciju jednog stranca koji tek kada prisustvuje bezočnom nasilju, vidi koliko je snažna ta etnička mržnja o kojoj je mnogo slušao, ali je nije razumeo i vidi koliko može biti razorna, do čega može da dovede, koje su njene posledice i tek onda uspeva da sagleda širi kontekst i poveže zašto je do takve eskalacije nasilja došlo. Povezavši se sa igbo kulturom, jezikom, ljudima, a pre svega sa Kainene, ženom koju voli svim srcem, ovaj događaj za njega predstavlja i emotivno buđenje i shvata etničko nasilje veoma lično. Motivisan traumom kojoj prisustvuje kada na njegove oči vojnik sa kojim je upravo razmenio nekoliko rečenica biva ubijen, on piše članak za britanski časopis *Herald*: *Ako je ovo mržnja, veoma je mlada. Ona je jednostavno posledica britanske kolonijalne politike zasnovane na principu 'zavadi pa vladaj'. Ta politika manipulisala je međuplemenskim razlikama i postarala se da jedinstvo ne opstane, čime je Britancima u praksi olakšana vladavina nad tako velikom zemljom* (PŽS, 196). Ovim Ričardovim uvidom autorka pokazuje da kolonijalna ideologija i kolonijalni diskurs nisu nužno posledica inherentnog osećaja superiornosti, već nekad mogu biti posledica nedovoljne upućenosti u materiju, te da tek kada budemo imali pravi uvid u okolnosti koje dovode do velikih političkih tenzija u Africi, moći ćemo da ih razumemo i nastojimo da učestvujemo u njihovom rešavanju.

Ovom problematikom autorka se bavi opisujući jedno salonsko veče u Odenibovoj kući, kada Ričard, kao osoba koja se pridružuje tom krugu erudita različitih uverenja i nacionalnosti, objašnjava zašto proučava igbo-uku umetnost: *Ti bronzani predmeti su me opčinili još kad sam prvi put čitao o njima [...] Potpuno je neverovatno da su ti ljudi savladali kompletnu veštinu voštanih izlivača još u vreme vikinških napada* (PŽS, 132). U tom intelektualnom kružoku ne prolazi nezapaženo činjenica da je Ričard, iako bez loše namere, ipak zapanjen što je takvu vrstu

umetnosti zatekao kod pripadnika jednog afričkog plemena. Stoga kada Odenibo prokomentariše: „Zvučiš kao da si iznenađen, kao da nikad ne bi pomislio da su 'ti ljudi' bili sposobni da naprave nešto slično?“ (PŽS, 132), Ričard je isprva iznenađen, posramljen, i najzad počinje da oseća bes: *ljutina ga je sad nepodnošljivo pekla* (Isto). Mada bismo mogli da zaključimo da njegova percepcija pokazuje suštinsko nerazumevanje igbo kulture i konzervativne stavove kolonizatora koji homogenizuje čitav narod ne uzimajući u obzir njegovo iskonsko kulturno nasleđe, običaje i razlike, Adiči komplikuje ovo tumačenje time što daje uvid u njegove misli i emocije koje pokazuju da on tih diskriminatornih programa zapravo uopšte nije svestan. U poznatom eseju o dugoročnim posledicama kolonijalnog diskursa na evropski narod, Činua Ačebe navodi da *Afrika za Evropu predstavlja sliku Dorijana Greja – platno na koje gospodar prenosi svoje fizičke i moralne deformitete kako bi mogao da ide napred, uspravan i neuprljan* (Achebe 2016, 25). Stoga i Ričard, uprkos tome što čistog srca i sa velikim divljenjem pristupa proučavanju afričke kulture, ne uspeva da sakrije činjenicu da je iznenađen što su *ti ljudi* ipak sposobni za uzvišene forme na koje je Evropa posredstvom dugogodišnjeg kolonijalnog diskursa polagala apsolutna prava.

Adiči smisleno pokazuje da nekada i nadmeni stav Nigerijaca može biti nepravičan prema ljudima koji nastoje da se približe njihovoj kulturi. Tako, na jednoj od pomenutih zabava Ričard, pričajući o iskopinama grobnice koje proučava, postavi pitanje svom sagovorniku: „*Da li mislite da je tu sahranjen kralj?*“ (PŽS, 87), na šta mu sagovornik odgovara:

„Otac je mislio da ste vi jedan od belaca koji znaju ponešto. Kaže da narod zemlje Ibo ne zna šta je kralj. Mi imamo sveštenike i starešine“ [...] Ričard se izvinio. Znao je da se za Ibo priča da su republikansko pleme već hiljadama godina, ali u jednom od novinskih članaka o Ibo-uku iskopinama nagovešteno je da su možda nekada imali kraljeve koje su kasnije zbacili. (PŽS, 87)

Na ovaj način postaje jasno da Adiči predlaže uzajamno razumevanje i otvorenost bez obzira na kulturološku pozadinu, kako bismo premostili sve one razlike zbog kojih gledamo s visine jedni na druge.

Na samom kraju romana, međutim, neki kritičari jednom njegovom postupku pripisuju čak i latentni rasizam. U naletu očajja i bola što je Kainene nestala i što ne zna da li će je ikada naći, Ričard razgovara sa čovekom od kojeg je očekivao pomoć, ali kada ni on ne uspeva da je pronađe, Ričarda ophrva ljubomora prema čoveku za kojeg je sumnjao da je oduvek potajno bio zaljubljen u Kainene: „*Voliš je, zar ne?*“ upita on. „*Naravno da je volim*“ [...] *Ričard posegnu i zgrabi ga za ruku. „Vrati se”, želeo je da kaže, „vrati se i ispričaj mi da li si je ikad dodirnuo svojom prljavom,*

crnom rukom” (PŽS, 492). Iako ova Ričardova misao insinuira koncept potisnute rasne mržnje, moguće je da je autorka ovim postupkom nastojala da ukaže na činjenicu da u trenucima bola i gubitka naše najmračnije osobine i misli isplivaju na površinu.

Treća perspektiva koja nam je predočena data je iz ugla Olane, privilegovane obrazovane pripadnice srednje nigerijske klase. Ona je školovana u Velikoj Britaniji i iako je opčinjena revolucionarnim idejama oličenim u njenom partneru Odenibu, ne razume u potpunosti svoj narod. Adiči je opisuje kao prelepu ženu, sofisticiranu i umilnu, istovremeno samosvesnu i racionalnu, ali je njen lik veoma često pun sumnje, nesigurnosti i zbunjenosti. Njena perspektiva donekle se podudara sa Ričardovom jer su oboje živeli privilegovani život, zaštićeni od diskriminacije sa kojom se suočavaju njeni sunarodnici Nigerijci, pa ne razumeju tako žarku potrebu odvajanja od neokolonijalne matice. Kao pripadnica visoke klase, uživala je brojne privilegije koje novac i status obezbeđuju i nije imala potrebu da razmišlja o ideološkim mehanizmima koji razaraju zemlju. Međutim, promena se kod nje dešava kada ode u posetu svojim rođacima na sever zemlje i svedoči njihovom ubistvu, posle čega se vraća kući i od traume i šoka izgubi mogućnost da hoda neko vreme. Njeno suštinsko nerazumevanje situacije u romanu je predočeno uvidima u njene misli, bilo da je u pitanju masakr kojem je svedočila: *Ženina haljina je bila isprskana flekicama koje su ličile na krv, ali Olana nije bila sigurna od čega su* (PŽS, 175) ili kada su u pitanju porodični odnosi posle razgovora sa ocem: *Nije bila sigurna kako da protumači njegovo zahvaljivanje ili to što ju je nazvao 'zlato moje'* (PŽS, 255). Tokom rata takođe pokazuje zbunjenost ne samo razvojem događaja: *Olana slegnu ramenima; pitala se zašto je gospođa Muokelu tako pomno posmatra* (PŽS, 437); *Olani je trebalo nekoliko trenutaka dok nije shvatila da žena plače* (PŽS, 403), već i svojim reakcijama: *Nije sasvim razumela mržnju koju je osećala* (PŽS, 440). Ovakvom stilskom odlukom da njena junakinja često ne može da osvesti realnost oko sebe i prihvati je, Adiči nastoji da predoči užas rata koji je mnogim ljudima, a pogotovo srednjoj klasi, koja je pre rata živela sasvim lagodno i donekle izolovano od etničkih tenzija u zemlji, oduzela racionalnu sposobnost rasuđivanja i paralisala ih.

Olana i njena sestra Kainene su likovi koji tendenciozno nude sasvim različite prikaze savremene obrazovane Nigerijke srednje klase. Bliznakinje su dva komplementarna dela, ali i antagonističke polovine. Olana je poslušna kćerka koja se ne suprotstavlja roditeljima i ne dovodi u pitanje njihov autoritet, ali i ne preispituje poreklo njihovog novca. Opisana je kao izrazito lepa, graciozna, sofisticirana, ženstvena. Radnja romana počinje ranih šezdesetih godina kada su se

sestre upravo vratile iz Engleske gde su se školovale, ali je odmah jasno da su izabrale drugačije puteve u životu. Olana prihvata posao na univerzitetu u Nsuki gde živi sa partnerom Odenibom, revolucionarom i njegovim kućnim pomoćnikom Uguom. Kainene sa druge strane insistira na svojoj nezavisnosti; ne oseća se uslovljenom društvenim konvencijama, pristupa im pomirljivo, bez strasti, želi da sama zarađuje novac i zna da joj posao sa naftom može obezbediti nezavisnost. Fizički se sasvim razlikuje od Olane, o sebi često govori kao *ružnoj kćerki* (PŽS, 47), a opisana je kao *mršava i visoka, sa čelično bezizražajnim licem* (Isto, 71). Okrenuta je biznisu, novcu, vodi očeve poslove i zaljubljuje se u Ričarda, engleskog pisca.

Alegorijska heteroglosija

Jedna od interpretacija kompleksnih odnosa protagonista zasniva se na ideji da se njihov odnos čita u alegorijskom ključu gde Olana predstavlja lepu poslušnu kćerku – severnu Nigeriju, a Kainene samostalnu, manje lepu, ali osobenu južnu Nigeriju: *Kainene je uvek bila povučeno dete, namrgođena i često zajedljiva tinejdžerka, i pošto se nije trudila da udovolji roditeljima, ta dužnost je pala na Olanu* (PŽS, 48). Kada se sestre vrate iz Londona 1960. godine, Olana shvata da je došlo do promene u njihovom odnosu: *Tek sad, kad su se vratile iz Engleske i ponovo živele u istoj kući, Olana je shvatila koliko su se udaljile* (PŽS, 48). Drugim rečima, nakon odvajanja od Engleske, 1960. godine, kao što se Nigerija odvojila od Engleske, njihove razlike postaju sve očiglednije, i ono što je jednom bilo nesalomivo jedinstvo, sada deluje kao da *nijedna struja ne bi mogla ponovo da zbliži* (Isto). Kainene ne izgleda da žali za bliskošću sa sestrom, ali Olana stalno oseća tugu što više nisu povezane kao ranije. Dok bi Olana mogla simbolično da predstavlja revolucionarnu viziju afričke srednje klase sa željom za društvenim promenama, Kainene oličava pragmatični pogled na srednju klasu.

Britanija, kao kolonijalni roditelj, oličena je simbolično u opisu roditelja protagonistkinja. Oni predstavljaju nezajažljivost evropskih zemalja, površni su i obuzeti svojim imidžom pre nego suštinskom harmonijom u porodici, to jest (bivšim) kolonijama. Olana uzima novac od roditelja, ne postavlja pitanja, dok Kainene želi nezavisnost, ne želi da udovoljava roditeljima, želi sama da razvije posao sa naftom: *u vreme dok je jurila ugovor sa Šel Bi-Pijem* (PŽS, 158). Roditelji se i po njihovom povratku iz Engleske, u vreme razvijanja političke nacionalne svesti u Nigeriji, prave da ne vide da je odnos među sestrama zahladneo, a kasnije ignorišu raskol među njima.

Sa druge strane, frakture u ličnim odnosima alegorijski reflektuju neuspehe na nacionalnom nivou. Roman opisuje dve afere između aktera koje se mogu tumačiti kao dva puča,

koja se konsekventno odigravaju na nacionalnom nivou. Prva afera, Odenibova izdaja, pokretač je druge afere – osvete koju čini Olana upravo sa Ričardom – sestrinim partnerom. Ovi konflikti u porodici mogu se interpretirati kao metafora građanskog rata u kojem prvi puč i momenat kada Bijafra objavljuje nezavisnost, prouzrokuju drugi puč, koji pak pravi raskol u narodu i ima za posledicu izbijanje rata. Olanin izbor i privlačnost koju oseća prema Britancu, kao oličenju istorijske figure moći, reflektuje postkolonijalnu dinamiku prkosa prema Odenibu kao simbolu slobodnog osvešćenog nigerijskog naroda. Nakon što mu prizna prevaru, ona shvata *da će među njima uvek biti nepoverenja* (PŽS, 284). Kada Kainene sazna za aferu, ona u naletu besa uništi Ričardovu knjigu: *Lice joj je bilo bezizražajno. „Uzela sam jutros tvoj rukopis iz radne sobe i spalila sam ga”, reče ona* (Isto, 301) ali mu ipak oprašta, odbijajući, međutim, da priča sa sestrom, te njihovo postepeno udaljavanje ovim postaje definitivno. Nekoliko godina kasnije, one se ipak sastaju u izbegličkom kampu i užas i strahote rata kojima su svedočile brišu raskol među njima i one se ponovo povezuju: *Kasnije dok su išle ka kolima, Kainene je uhvatila Olanu za ruku* (PŽS, 403). Kainene nije izgubila na svojoj otresitosti i borbenoj osobenosti, ali se promena kod nje ogleda u tome što je upravo ona ta koja pruža ruku sestri i želi da opet uspostavi bliskost sa njom. Kako se približava kraj rata gde će Bijafra nestati i ponovo biti sastavni deo Nigerije, Olana ostvaruje svoju žudnju da se zbliži sa sestrom, međutim, na samom kraju rata, u želji da pobedi glad i nabavi hranu, Kainene prelazi neprijateljsku granicu i nestaje. Ukoliko odnos sestara tumačimo kao alegorijski odnos severne i istočne Nigerije (Bijafre), onda se nestanak Kainene, čije ime znači *hajde da vidimo šta će nam Bog sada dati* (PŽS, 72), na samom kraju priče podudara se sa trenutkom u romanu kada se rat završava i granice Bijafre nestaju, poput Kainene koja nestaje i rastvara se u okviru granica Nigerije. Njen nestanak ostaje nedorečen, povratak nepotvrđen, što nudi mogućnost otvorenog kraja, kako za lik Kainene, tako i za političku budućnost Bijafre (Coffey 2014, 77).

Istorijski kontekst kroz roman i priču o *Knjizi*

Istorijski pregled i aktuelne političke okolnosti date su kroz narativ prikazom salonskih razgovora univerzitetskih profesora u Nsuki, zatim Ričardovim pismima, i najzad metatekstem nazvanim *Knjiga – Svet je ćutao dok smo umirali*. U intelektualnom salonu protagonista Olane i Odeniba domen koji je nekada figurirao kao privatni, postaje mesto gde se razmenjuju aktuelne političke ideje. U njihovom salonu odvijaju se razgovori društveno osvešćenih ljudi visoke klase, koji prikazuju stavove obrazovanih Nigerijaca različitih profesija, nacija, plemenske pripadnosti,

rasa i sfera interesovanja. Njihovi susreti predočavaju skup različitih individua poput *gospodina Džonsona s Kariba, koji je mucao, ili profesora Lemana iz Amerike, belca unjkavog glasa*, zatim, tu je *doktor Patel, Indijac, koji se uvek smejaao sa velikim zadovoljstvom; [...] Tu je bio visoki, mršavi profesor Ezeka, glasa tako promuklog da je zvučao kao da priča šapatom; [...] Najglasnija od svih bila je gospođica Adebajo koja je pila vinjak kao i gazda – ona nije bila Ibo; [...] Bio je tu i Okeoma koji je čitao svoju poeziju, s hrpom papira u ruci [...] „glas naše generacije”* (PŽS, 27, 28). Prema rečima same autorke, lik Okeome u romanu inspirisan je veoma poznatim nigerijskim piscem i novinarom Kristoferom Okigbom (Christopher Ifekandu Okigbo), koji je poginuo boreći se u ratu za nezavisnost Bijafre (Adichie 2008, 51). Opisom britkih, duhovitih razgovora u salonu početkom šezdesetih godina, dobija se uvid u stavove ovog intelektualnog kružoka u vezi sa raznim gorućim svetskim pitanjima, dok istovremeno političke insinucije i pominjanje brojnih istorijskih događaja koje se dešavaju izvan Nigerije obezbeđuju značajan društvenopolitički kontekst za amalgam fikcije i istorije:

[...] da svet mora više da se angažuje oko crnaca poginulih u Šarpvilu, da su Amerikanci zaslužili da im špijunski avion bude oboren u Rusiji, da De Gol brlja po Alžiru, da se Ujedinjene nacije nikad neće ratosiljati Tšombea u Katangi. [...] „Nazdravimo onom hrabrom crnom Amerikancu koji je, uz policijsku pratnju, ušao na Univerzitet u Misisipiju!”; „Za Cejlon i prvu ženu premijera na svetu!”; „U zdravlje Kube, zato što je pobedila Ameriku u njenoj sopstvenoj igri!” (PŽS, 27)

Uzevši u obzir činjenicu da su svi izuzetno obrazovani, načitanii, širokih i neretko različitih pogleda na svet, pitanje obrazovanja u postkolonijalnom društvu je tema koje se rado dotiču: *„Sada moramo početi s dekolonizacijom našeg obrazovanja! Ne sutra, već sad! Učimo ih našoj sopstvenoj istoriji!”* (PŽS, 91). Čitaoci bivaju zavedeni pitkim i sofisticiranim razgovorima, ujedno shvatajući kako je intelektualna elita vrlo dobro prozrela kolonijalni diskurs, ali i shvatala da je mentalna dekolonizacija celog naroda poduhvat koji će verovatno trajati generacijama: *„Obrazovanje je prioritet! Kako da se odupremo eksploataciji, ako nismo naučili da razumemo šta je to eksploatacija?”* (PŽS, 20).

Njihovi razgovori su mozaik različitih tema, stilova, uvida, pa čak i kada problematizuju izrazito kompleksna pitanja, poput činjenice da su ljudi koji se smatraju ikonama filozofske misli bili svesni evropskog stava prema Africi, i time zapravo pokazali moć uticaja kolonijalnog diskursa: *„Ko još može Hegela ozbiljno da shvata? Jeste li ga pažljivo čitali? Smešan je, veoma smešan. Ali i Hjum, i Volter, i Lok su delili njegovo mišljenje o Africi”, reče Odenibo. „Smatrali*

su da intelektualna veština zavisi od toga odakle si” (PŽS, 63). Premda se često i ne slažu, oponiraju jedni drugima nekada, čini se, iz čiste zabave, njihovi razgovori gotovo uvek završavaju se, ma koliko tema bila ozbiljna, u pozitivnom tonu. Tokom jednog razgovora o holokaustu i povezanosti nacizma i rasizma, razgovor koji je pretio da postane nihilistički lament, pesnik preinačuje u duhovitu opasku: „*Međutim, svetski rat bio je nešto loše s dobrim stranama, kako kaže naš narod*”, reče Okeoma. „*Moj otac se borio u Burmi i vratio se kući s jednim gorućim pitanjem: Kako mu niko ranije nije rekao da belci nisu besmrtni?*” (PŽS, 64). Opisom atmosfere u kojoj se na ovakve komentare svi smeju, autorka pokazuje da pripadnici ovog kružoka nemaju problem sa svojim rasnim identitetom, veoma dobro poznaju kolonijalnu prošlost i uticaj imperijalizma na Afriku, te im šala na taj račun ne predstavlja problem.

Izvesni aktuelni politički i etički problemi sa kojima se članovi ovog intelektualnog kružoka suočavaju nakon proglašenja nezavisnosti od Britanije takođe su izloženi u njihovim susretima i razgovorima. Na primer, pitanje plemenskog identiteta dobija na posebnom značaju, jer osveščena etnička i plemenska pripadnost postaju dominantno uporište u novom slobodnom društvu:

„Znaš, panafrikanizam je u suštini evropski pojam.” [...] „Možda i jeste evropski pojam”, reče gospođica Adebajo, „ali s višeg stanovišta, svi smo mi jedna rasa” [...] „Zar ne vidiš da smo samo belčkim očima svi mi isti?” [...] „Naravno da smo slični, zajedničko nam je belčko tlačenje” [...] „hoću da kažem da je Afrikancu jedini autentični identitet – pleme”, reče gazda. „Ja sam Nigerijac jer je beli čovek stvorio Nigeriju i dao mi taj identitet. Crn sam jer je beli čovek smislio ‘crno’ samo da bi bilo što različitije od ‘belog’. Ali Ibo sam bio i pre nego što je beli čovek stigao.” (PŽS, 30)

Adiči kroz roman ističe ulogu Britanaca u podgrevanju etničkih tenzija kada je nacija stvorena. U narativu Bi-Bi-Si uzima značajno učešće u interpretaciji političke situacije tribalnih nesuglasica koje interpretira kao posledicu raspada imperije. Autorka pokazuje kako tribalizam „truje” narod i prikazuje etničku netoleranciju na svim stranama. Netrpeljivost, progoni i ubijanja dešavaju se na severu zemlje, ali bi bilo pogrešno reći da autorka ne prikazuje činjenično stanje u kojem su i pripadnici Igbo naroda ubijali pripadnike Hausa plemena. S tim u vezi, Adiči kroz svoje likove kritikuje političke okolnosti u kojima su pripadnici Joruba plemena po izbivanju rata zauzeli uzdržan stav i ostali neopredeljeni tokom trajanja rata, ne želeći da se mešaju u sukob za koji su smatrali da sa njima nema veze, iako se radilo o njihovoj zemlji. Tako, na jednom od poslednjih okupljanja u Odenibovoj kući, pošto je rat već počeo, Odenibo i njegova dugogodišnja prijateljica, gospođica Adebajo, pripadnica Joruba plemena, ulaze u konflikt kada ona kaže: „*Da se nisi usudio*

da kažeš da ja nemam saosećanja! Ako kažem da otcepljenje nije jedini put ka sigurnosti, ne znači da nemam saosećanja!” (PŽS, 204). Ova replika kod Odeniba izaziva ljutnju i revolt, pa joj odgovara: „Jesu li tvoji rođaci poubijani” [...] „Vratićeš se kod svojih u Lagos iduće nedelje i niko te neće maltretirati zato što si Joruba. Zar tvoji sunarodnici ne ubijaju Ibo ljude po Lagosu?” (PŽS, 204). Međutim, na samom kraju romana, nekoliko godina kasnije, gospođica Adebajo dolazi u kuću kod Odeniba i, nakon olakšanja što vidi da je živ, kada sazna kakve su strahote preživeli, ona mu kaže: „Znaš, mi u stvari nismo razumeli šta se dešava u Bijafri. Život je normalno tekao, žene u Lagosu su se oblačile po poslednjoj modi. Tek kad sam otišla u London na neku konferenciju, pročitala sam reportažu o gladi” (PŽS, 485). Na ovaj način Adiči nastoji da probametizuje činjenicu da, iako pripadnici Joruba naroda i zapadna Nigerija nisu učestvovali u Nigerijskom građanskom ratu, nisu podržavali secesiju Bijafre i nisu bili za eskaliranje tenzija između severne i istočne Nigerije, ipak snose odgovornost što nisu insistirali da se uključe, ako ne u rešavanje problema, onda barem u njegovo razumevanje i nuđenje pomoći.

Pored salonskih intelektualnih razgovora, istorijski kontekst, kao i kolonijalna prošlost kontinenta predloženi su metatekstom nazvanim *Knjiga – Svet je ćutao dok smo umirali*. Za razliku od samog romana *Pola žutog sunca*, *Knjiga* ne priča o izmišljenim likovima u realnom istorijskom kontekstu, već daje gotovo istraživački uvid u okolnosti koje su dovele do građanskog rata, otcepljenja i zatim poraza Bijafre. *Knjiga* ne narušava glavni narativ, već mu, naprotiv, daje istorijsku pozadinu, nudeći dubinu i kontekst, ujedno edukujući čitaoce o nigerijskom kolonijalnom nasleđu:

Priča o britanskom vojniku i trgovcu Taubmanu Goldiju, o tome kako je prisiljavao, iznuđivao i ubijao da bi se dokopao kontrole nad trgovinom palminim uljem, i kako se na Berlinskoj konferenciji 1884, kad su Evropljani delili Afriku, postarao da Britanija, umesto Francuske, dobije dva protektorata oko reke Niger: severni i južni. Britancima se više dopadao severni. Vrućina je tamo bila prijatno suva [...] Vlažni jug, s druge strane, bio je pun komaraca, animista i različitih plemena. Pleme Joruba je bilo najveće na jugozapadu. Na jugoistoku, Ibo su živeli u malim republikanskim zajednicama. Bili su buntovni i zabrinjavajuće ambiciozni. Pošto nisu imali kraljeve, Britanci su stvorili „ovlašćene poglavice”, jer je posredna vladavina manje koštala njihovu monarhiju. Misionari su pušteni da pripitome pagane, pa su cvetali hrišćanstvo i obrazovanje. Godine 1914, glavni guverner je spojio sever i jug, a njegova žena odabrala je ime. Tako je rođena Nigerija. (PŽS, 137–138)

Knjiga počinje narativom o kolonizaciji Nigerije, a završava užasima i gladovanjem u Bijafri. Uguova interpretacija događaja ostavlja Bijafru u liminalnom prostoru egzistencije i

nepostojanja, ne želeći da prihvati njen poraz. Adiči namerno bira da ove, za kontekst izuzetno važne elemente, ne smesti u glavni narativ, već ih daje kroz metatekst, kako bi na što objektivniji način predočila istorijske, ali i političke i ekonomske okolnosti koje su dovele do krvavog građanskog rata. Ipak, u njenom tonu oseća se osuda, ljutnja, ali i u izvesnoj meri i sažaljenje prema kolonizatoru koji je toliko nadmen da čitav kontinent poima kao homogenizovan entitet bez ostavljanja prostora za distinktivni identitet. Stvaranjem države Nigerije, ne uzimajući u obzir ni konfesiju, ni jezičku, niti tribalnu pripadnost, Britanija je spojila plemena koja su toliko različita da je sukob bio neizbežan. Zbog neskrivene koristoljubive naklonosti prema severnom delu „*Pouzđani emiri su skupljali porez za Britance, a Britanci su zauzvrat odvrćali hrišćanske misionare*” (PŽS, 138), okolnosti u kojima se obrela istočna Nigerija, a posebno pleme Igbo, bile su napete i dramatične. Razlika između severa i juga predočena je i u samom narativu, opisom utiska koji Olana stiće kada sa juga zemlje putuje na sever u posetu rođacima: [...] *koliko je sever u celini drugačiji od juga. Ovde je pesak bio sitan, siv, ispržen suncem; nimalo nije ličio na gromuljastu, crvenu zemlju njene postojbine, drveće je bilo pitomo, za razliku od nabujalog zelenila koje je raslo visoko i bacalo senke po putu* (PŽS, 48–49). Ovim uvidom u Olanine misli Adiči ukazuje na dominantni stav nigerijskog naroda da sever i jug nikada nije ni trebalo da budu spojeni u jednu zemlju, te da je to učinio neko ko nije poznavao ni prirodu, ni običaje, ni ljude kojima nameće zajednički, veštački nacionalni identitet.

Funkcija i autor *Knjige* nisu očigledni sve do samog kraja romana, jer se delovi knjige pojavljuju u fragmentima. Čitaoci pretpostavljaju da je autor knjige o Bijafri Ričard, jer nas Adiči navodi na takav zaključak od samog početka, međutim, kraj otkriva iznenađenje po pitanju autorstva. Naime, Ejmi Novak (Amy Novak) objašnjava odnos Ugu i Ričarda kao binarnu opoziciju između sveznajućeg subjekta i traumatizovanog *drugog*, pa iako bi bilo logično da Ričard napiše knjigu o Nigeriji, na kraju se otkriva da autorski glas pripada Ugu. Činjenica da autor knjige nije beli zapadnjak – Britanac, predstavlja izlazak zapadnog subjekta iz narativne kontrole (Novak 2008, 42), ili prema rečima Džona Marksa (John Marx), *Ugu je odgovor na dobro staro Fukoovo pitanje: 'Zašto je bitno ko govori?'* (Marx 2008, 615): *Ričard zastade. „U stvari, taj rat nije bio moja priča.” Ugu klimnu glavom. Oduvek je to i mislio* (PŽS, 487). Činjenica da je autor knjige o Nigeriji pripadnik nigerijskog naroda još je jedna referenca koju Čimamanda Adiči pravi na Ačebeov roman *Svet koji nestaje*. Naime, na kraju Ačebeovog romana, zauzimajući poziciju diskurzivne nadmoći, *tokom mnogo godina koje je proveo naporno radeći na tome da se*

civilizacija uspostavi u različitim delovima Afrike (Ačebe 2008, 175), priču o naciji pod nazivom *Pacifikacija primitivnih plemena iz donjeg toka Nigera* (Isto), piše beli zapadnjak, Englez, oduzimajući kolonizovanima glas i mogućnost da se čuje i njihova strana priče. Iako bi se preokret po pitanju identiteta autora *Knjige* mogao protumačiti kao stav Čimamande Adiči da jedinu relevantnu istinu o istoriji nacije možemo saznati od samih Nigerijaca, činjenica da kroz ceo narativ daje glas Ričardu i dopušta uvid i u njegovo poimanje stvari još jednom pokazuje stav spisateljice da je cela istina uvek amalgam raznih percepcija.

Ipak, ako pretpostavimo da pitanje autorstva knjige korelira sa autorom priče o naciji, činjenica da je Ugu autor teksta isključuje mogućnost ženskog autorstva. Naime, iako se glas protagonistkinja Olane i Kainene čuje u celom romanu, na kraju njihovi glasovi ipak nemaju veliku težinu. Ejmi Novak to tumači tendencijom Adiči da pokaže kako žene ostaju marginalizovane u zatvorenom krugu muških pisaca koji imaju moć da konstruišu znanje i narativ o Nigeriji. Kainene na kraju romana nestaje i taj momenat metaforično predstavlja način na koji ženski glasovi ostaju odsečeni i učutkani (Novak 2008, 46). Ovim literarnim potezom Adiči ukazuje na činjenicu da svi veliki nigerijski pisci – Okigbo, Sojinka, Ačebe, Ike pišu o muškoj perspektivi i ne čuje se nijedan ženski glas. To se u romanu pokazuje kada Okigbo izrecituje pesmu koju je napisao, na šta Olana primeti: „*Odenibo bi rekao: 'Glas naše generacije'*”, reče Olana. „*A šta bi ti rekla?*” „*Glas jednog muškarca*” (PŽS, 376). Čak i knjiga koju Ugu piše je knjiga koju je napisao muškarac i posvećena je muškarcu, njegovom gazdi Odenibu.

Jezik kao paradigma identiteta

Adiči vešto u narativu predstavlja upotrebu igbo jezika kao stilsko određenje društvene pripadnosti kod nižih slojeva. Međutim, Odenibo i Olana, iako su obrazovani na engleskom jeziku, insistiraju da govore igbo, kao svestan čin rušenja jezičkih barijera između kolonijalnog i plemenskog identiteta, na taj način gradeći hibridni postkolonijalni identitet. S druge strane, Odenibovu majku, koja poznaje samo igbo jezik, Olanino besprekorno poznavanje engleskog previše podseća na imperijaliste i nestanak tradicionalnih plemenskih vrednosti: *Gazdin engleski bio je muzika, ali ovo što je Ugu sada slušao, iz usta ove žene, bilo je čarolija. Bio je to moćan jezik blistavog zvuka, engleski kakav je slušao na gazdinom radiju* (PŽS, 32–33). Svoj animozitet prema Olani ona pokazuje kategorički odbijajući da je prihvati za snahu, ispoljavajući time predrasude ukorenjene u konzervativnim plemenskim verovanjima: „*Kažu da nisi sisala majčine grudi*”, reče gazdina majka [...] „*Samo ostavi mog sina na miru. Reci ostalim vešticama da ga*

nisi pronašla!” (PŽS, 116). Nazivajući je vešticom, majka aludira na staru igbo tradiciju koju Ačebe više puta pominje u romanu *Svet koji nestaje*, gde se rođenje blizanaca smatralo lošim predznakom, pa su se *takva* deca bespogovorno ubijala na rođenju. Činjenica da Olana ima sestru bliznakinju za majku predstavlja pretnju njenim tribalnim uverenjima i čini sve što je u njenoj moći da sina razdvoji od nje, imajući udela čak i u Odenibovoj prevari Olane. Majka, dakle, predstavlja ono što Ajai Soyinka (Ajayi-Soyinka) naziva dvostrukim patrijarhatom: *Kolonijalni faktor potčinjava crne žene stranoj moći, u formi patrijarhalnog autoriteta, kao dodatak onoj u sopstvenoj afričkoj kulturi, jer su obe neminovno patrijarhalne* (Ajayi-Soyinka 1993, 162). Činjenica da je Olana obrazovana i nezavisna plaši Odenibovu majku, koja je veoma konzervativna žena ograničenih vidika i shvatanja. Olanina reakcija, pak, na činjenicu da je Odenibova majka naziva vešticom je takva da ona razume, ali joj je teško da prihvati i prevaziđe takvu vrstu tretmana, pa pomisli: *Naravno da moraš biti veštica. Ona samo tako može da te shvati. Prava tragedija našeg postkolonijalnog sveta je u tome što se većina ljudi nije ni pitala da li žele ovaj novi svet; većini nije dat alat kojim bi mogli da se uhvate u koštac s tim novim svetom* (PŽS, 122).

Kako bi ispravila sinovljev izbor *pogrešne* žene, njegova majka dovodi veoma mladu devojkicu iz svog sela, pa jedne noći, dok je Olana na putu, napije svog sina i on provede noć sa Amalom. Devojka nakon toga zaista zatrudni, kako je Odenibova majka i priželjkivala i ona kaže da će to dete biti njen ponos koji će joj osvetlati obraz: *„Kad ovaj dečkić dođe na svet, imaću nekog da mi pravi društvo i komšinice me više neće nazivati majkom impotentnog sina”* (PŽS, 277). Međutim, kad Amala ne rodi dečaka, već devojčicu, ni Odenibova majka niti Amala ne žele da je zadrže, te se u ovom postupku kritikuje najrudimentarniji konzervativni plemenski stav u kojem je žensko dete manje vredno od muškog.

Seksualnost, intima, nasilje

Potvrđujući svoju želju da piše o ljudima koji, iako žive u ratnim okolnostima, jedu, smeju se, vode ljubav, Adiči opisuje različite scene seksa koje figuriraju kao integralni deo estetike teksta. Narativ je pun senzualnih opisa, ali je zanimljivo da je svaki opis seksualnog čina ispričan iz vizure samo jednog učesnika, nikada ne dobijamo i drugu stranu u isto vreme. Na samom početku romana autorka opisuje strastveno vođenje ljubavi Olane i Odeniba, ali kako se njihovi odnos komplikuje, a posebno nakon prevare koju počini prvo on, a onda i ona, njihova narušena intima otkriva seksualni čin pun naboja, ali bez suštinske intime. Na taj način čitaoci shvataju da njih dvoje koriste

seksualni kontakt kako bi premostili emotivnu udaljenost, ali istovremeno se pokazuje da je njihova bliskost narušena i da još uvek ne mogu da oproste jedno drugom prevare koje su se dogodile. Opisu seksualnih odnosa kod drugo dvoje protagonista – Kainene i Ričarda, takođe bismo mogli pripisati veliki značaj. Prikazima intimnih odnosa u kojima Ričard na početku njihove veze ne uspeva da postigne uzbuđenje, Adiči na izvestan način subvertira odnose moći u tradicionalnoj patrijarhalnoj dihotomiji. Kainene je opisana kao lik koji poseduje moć, pa njena neverovatna samosvest i samopouzdanje predstavljaju kontrast engleskoj stidljivosti koju otelotvoruje Ričard. Baveći se povezanošću seksa, intime i nasilja u ovom romanu, Zoi Noridž (Zoe Norridge) smatra da seksualna relacija Kainene i Ričarda alegorijski predstavlja fascinaciju erotskim objektom kroz želju za posedovanjem u kolonijalnom smislu, dok njegovu nemogućnost da postigne uzbuđenje kritičarka tumači kao nameru Adiči da prikaže posustajanje i kraj kolonijalne supremacije (Norridge 2012, 23). U drugom delu romana, njihov seksualni odnos sasvim je drugačiji, bez zaziranja, straha i uzdržanosti uživaju jedno u drugome. Zanimljivo je primetiti da je kada počne rat njihov seksualni odnos opisan kao rajski, prostor neometene čiste sreće usred tragedije rata:

Izaći će na verandu, a on će odgurnuti sto u stranu, prostrti mekani pokrivač i nag će leći na leđa. Ona će ga objahati, a on će je uhvatiti za kukove i zagledaće se u mračno nebo; u tih nekoliko trenutaka spoznaće šta znači blaženstvo. Bio je to njihov novi ritual, koji su praktikovali od početka rata, ujedno i jedino zbog čega je bio zahvalan što je došlo do rata. (PŽS, 357)

Seks između Olane i Odeniba, kao i Kainene i Ričarda često je u romanu prikazan kao način da se istraži intimnost, bliskost i povezanost. U narativu postoji nekoliko scena seksa koje su veoma dirljive. Jedna od njih je scena koja se dešava kada Olani i Odenibu javljaju da je njihov prijatelj Okigbo, pesnik – *glas generacije*, poginuo u ratu. Adiči bira da ovo duboko emotivno iskustvo patnje predoči prikazom seksualnog čina i oslobađanja emocija. Nihova bliskost u samom činu pomaže im da zajedno oslobode čitav spektar emocija – tugu, strah, užas, želju za životom:

Osećala je kako je gubici napadaju, kako je nemilosrdno razbijaju [...] Kad je prodro u nju, pomislila je kako se drugačije oseća, koliko mu je telo lakše i uže na njoj [...] Zatim je počeo ritmično da prodire u nju, a njeno zadovoljstvo se umnožilo, zaoštrilo na kamenu: svaka iskra bila je zadovoljstvo u malom. Čula je sebe kako plače, kako joj jecaji postaju sve glasniji [...] I on je plakao; osetila je kako joj njegove suze padaju po telu pre nego što ih je videla na licu. (PŽS, 451)

Opisi seksa u romanu stavljeni su u korelaciju i sa seksualnim nasiljem. Nakon to se vrati iz Kana, gde je videla svoje rođake koje su na najsiroviji način mučeni i ubijeni, Olana želi zaštitu,

bliskost i utehu kroz seksualni čin, koji je, pak, nepogrešivo asocira na strahote kojima je prisustvovala:

„Dodirni me.” Znala je da on to ne želi; dodirivao joj je grudi samo da joj udovolji, jer je bio spreman da uradi bilo šta, samo da joj bude bolje. Pomazila ga je po vratu, zarila prste u njegovu gustu kosu, i kad je prodro u nju, pomislila je na Arizin trudni stomak, kako mora da je lako pukao kad je koža na njemu bila tako zategnuta. Počela je da plače. (PŽS, 188)

Kroz tu nežnost ona uspeva da oseti tugu i užas silovanja i ubistva svoje rođake. Ovo nasilje u narativ je uvedeno putem njene identifikacije sa Arize, dovođenjem u istu ravan dva kontrastno doživljena događaja – lakoću sa kojom Odenibo ulazi u nju i lakoću kojom nož preseca stomak silovane rođake. U ovom slučaju ideja nasilja se kontrastno predstavlja putem nežnosti tokom seksualnog čina.

Seksualno nasilje je opisano u nekoliko navrata i iz vizure različitih likova. Njihov prijatelj Okeoma im jednom prilikom tokom rata, dok je u poseti kod njih, priča o tome da je prisustvovao sceni silovanja. On priča o svom komandantu, *belom plaćeniku* koji: *„Povaljuje devojke pred svima, pred svim vojnicima, i ne ispušta kesu s novcem iz ruke”* (PŽS, 374). Ovi opisi seksualnog nasilja ukazuju na problem silovanja u ratu koje ne služi samo kao vojna taktika, već i vojnici i plaćenici u Bijafri siluju pripadnice svog naroda, čime je istovremeno prikazana objektivizacija žena koje su napadnute i upotrebljene kao nešto što se iskoristi i baci bez mnogo razmišljanja.

U romanu postoji još jedan opis seksualnog čina, koji je, međutim, drugačiji od ostalih. Za razliku od drugih scena seksualnog nasilja, ovaj put ono nam je predloženo iz perspektive samog silovatelja. Naime, tokom učešća u ratu, Ugu se zatiče u situaciji u kojoj njegovi saborci siluju jednu devojkicu, inače pripadnicu njihovog naroda: *Kelnerica je ležala na leđima na podu, suknje podignute do struka; jedan vojnik joj je držao ramena, a noge su joj bile široko raširene. Plakala je: „Molim vas, molim vas, 'biko'”* (PŽS, 421). Ugu je zgrožen i zatečen, a kada njegovi saborci to primete, oni ga izazivaju, nazivajući ga slabićem i očekujući od njega da bude sledeći koji će silovati devojkicu. Kako bi se dokazao pred njima, Ugu popušta pred tim pritiskom:

Devojka je ležala nepomično na podu. Ugu svuče pantalone, iznenađen brzinom svoje erekcije. Kad je prodro u nju, bila je suva i napeta. Dok se brzo pomerao i osećao kako mu se bliži vrhunac, nije joj gledao lice, ili onog koji ju je držao, ili bilo šta drugo; telesne tečnosti su mu jurnule ka vrhovima udova – osetio je olakšanje puno samoprezira. Zakopčao je pantalone, a neki vojnici su aplaudirali. Na kraju je pogledao devojkicu. Posmatrala ga je pogledom punim tihe mržnje. (PŽS, 421)

Iz ovog opisa vidimo da Adiči pruža izvesnu čulnost i verodostojnost doživljaja silovatelja, ali je interesantan njen osvrt na percepciju žrtve. Tema seksualnog nasilja kojom se afričke sipisateljice bave, smatraju mnoge kritičarke (Norridge, Thompson, Gunne), predstavlja feministički impuls karakterističan za feminizam *drugog talasa*, koji nastoji da predoči problem silovanja i stvori okolnosti u kojima se o ovom činu priča otvoreno (Norridge 2012, 27). Takođe je jako važan i *način* na koji se o silovanju priča, kao i sa kojim ciljem. Posle silovanja, Ugu sebe prezire i gubi volju za životom, zgrožen svojim postupkom: *Nije mogao da se seti crta njenog lica, ali te oči su mu bile u glavi* (PŽS, 456). Na ovaj način Adiči nam daje uvid u okolnosti koje nekada od dobrih ljudi, koje u ratu ponese kolektivna manija, stvaraju zločince. Sposobnost da se razdvoji kolektivni neprijatelj od individue koja nepravdu čini, kulminira u ovoj epizodi u kojoj Ugu učestvuje u grupnom silovanju. Za njega to silovanje predstavlja nasilje opipljivije i surovije od ubijanja, možda zato što nije u pitanju nasilje protiv vojnika, već potpuno neravnopravni sukob sa civilom, nemoćnom osobom, ženom. Silovanje mu pomaže da sagleda svoje postupke tuđim očima kada se vrati kući i sazna da su njegovu sestru silovali nigerijski vojnici: *Zapanjio se kad je shvatio da mu sestra uopšte nije lepa, iako se sećao njene lepote. Anulika je bila neka ružna nepoznata osoba koja je žmirkala na jedno oko* (PŽS, 479). Kada mu saopšte da je ona bila žrtva grupnog silovanja i mučenja, videvši kakve je to posledice ostavilo na nju, ta ga slika jako progoni i on strahovito pati. Njegova mržnja prema vojnicima koji su mu silovali sestru meša se sa nevoljnim razumevanjem silovatelja, i u izvesnoj meri preuzima bol i krivicu, odgovornost za silovanje svoje sestre na sebe. On, međutim, nije predstavljen kao negativan lik, jer kada dođemo do momenta silovanja, već ga dobro poznajemo i znamo da je suštinski dobra, saosećajna, plemenita i nežna osoba, i ne sudimo mu posmatrajući ga samo kroz taj gnusni čin silovanja. Njegova slabost da se odupre pritisku problematizuje iluziju individualne krivice koja se maskira u kolektivnu odgovornost. U okviru kolektivnog nasilja Adiči istražuje obe strane, i sam čin silovanja i posledice tog čina na telo i psihu: *Te reči su ga opsedale, ispunjavale su ga stidom. Setio se one devojke u kafani, njenog ispijenog lica i mržnje u njenim očima dok je ležala na leđima, na prljavom podu* (PŽS, 456). U nastavku priče Adiči ga opisuje kao osobu koju više muči činjenica da je silovao nedužnu devojku nego mnogi užasi koje je u ratu doživeo. Isto tako, predočeno je da se postupci ljudi koji čine nezamislive užase, poput onog kada Olana vidi da joj čitavu familiju u Kanu ubiju na najsiroviji način i poput bacanja bombi na bijafranske gradove, ne mogu opravdati kolektivnim zlom jednog naroda, niti se, pak, mogu pripisati zlu pojedinca. Ostaje otvoreno gotovo

filozofsko pitanje ko je kriv za užase u ratu, da li je u pitanju amalgam kolektivne i individualne odgovornosti, neosvešćenost i neznanje ili pak perfidno manipulisanje onih koji ratom upravljaju. Takođe, roman prikazuje da se i dobro u ljudima može videti na obe strane. U nekoliko navrata roman opisuje Muhameda, Olaninog bivšeg partnera, koji, iako pripadnik Hausa plemena, ne preza da rizikuje mnogo toga i spasi Olanu gotovo iznesne smrti od pripadnika svojih saplemenika, pošto se zatekla na severu zemlje kada je puč izbio. Prikazano je i njegovo užasavanje nad zločinima koje su pripadnici njegovog naroda počinili i u ime *Alahove volje*: „*Alah ovo ne dozvoljava, reče Muhamed*”. *Tresao se; celo telo mu se treslo. „Alah im neće oprostiti. Alah neće oprostiti ljudima koji su ih naveli da ovo učine. Alah ovo 'nikada' neće oprostiti*” (PŽS, 174).

Kako Ugu ne uspeva da se oslobodi osećaja krivice zbog silovanja, jedinu utehu predstavlja mu pisanje o ratu, te, iako svestan svoje nemoći da prenese sve strahote rata, pišući pronalazi olakšanje i to ga vraća iz ponora u koji je upao: *Sedeo je pod plamenim drvetom i pisao, sitnim, čitkim rukopisom na marginama starih novina [...] na poledini nekog starog kalendara* (PŽS, 457). Pisanje je terapeutsko i vraća mu mir, spokoj, kao vrsta iskupljenja za užase koje je morao da radi, ali i da preživi: *o tome kako su Olani noge bile paralisane, o Okeominoj elegantnoj vojnoj uniformi [...] o deci u izbegličkom logoru* (Isto). Njegova knjiga je na izvestan način otpor trijumfu nigerijske vojske i užasima koji se u ime ratovanja čine nad nedužnima: *pisao je [...] shvatajući da nikad neće moći dovoljno dobro umeti da opiše strah koji je mutio majčinske oči [...] kad god bi se bombarderi sjurili s neba. Nikada neće moći da opiše koliko je turobno bombardovati gladne ljude* (PŽS, 458).

Nakon što Nigerija objavi pobedu nad bijafranskom vojskom, Ugu se vraća u Nsuku i pokazuje želju da popravi razrušenu kuću svog gazde Odeniba u kojoj su nekada svi živeli: *Želeo je da čisti. Želeo je besomučno sve da oriba. Međutim, plašio se da to neće ništa promeniti* (PŽS, 480). Spoljšnji izgled kuće reflektuje rasutost Odenibovog sna o nezavisnosti, dok Uguova neutaživa težnja da sredi i popravi tu kuću pokazuje njegovu želju da zaštiti integritet tog revolucionarnog sna uprkos osećaju beznađa: *Možda je kuća bila zaprljana do temelja, možda će se taj smrad nečeg što je odavno umrlo [...] zauvek širiti sobama* (PŽS, 480). Uguova knjiga bi se stoga mogla shvatiti kao pomirenje sociopolitičkog pakta između obrazovane srednje klase i naroda. Iako je rat promenio gazdu, srušio njegove snove, slomio njegov idealistički duh, Uguova posveta na kraju knjige simbolički osnažuje Odenibovu inicijalnu revolucionarnu nameru da

izgradi bolju zemlju i bolju budućnost, te ga Uguova posveta deklariraše kao heroja nacije: *Na kraju, Ugu piše svoju posvetu: Mom gazdi, mom vrlom momku*⁵³ (PŽS, 497).

Zaključna razmatranja

Roman *Pola žutog sunca* je priča o Nigerijskom građanskom ratu predstavljena kroz prizmu istorijskih okolnosti koje su dovele do sukoba, sa fokusom na kolonijalno nasleđe kao i religijske i etničke razlike. Priča o ratu data je kroz događaje i lične doživljaje protagonista u kojima se posledice političkih događaja upliću u mirkokosmos narativa i života junaka Olane, Odeniba, Ugua, Kainene i Ričarda. Adiči pokazuje da u prvim danima rata protagonisti gube svoje domove, a do kraja rata gube domovinu ne samo zato što je Bijafra poražena već zato što ih je to iskustvo oblikovalo kao večite autsajdere (Strehle 2011, 653). *Pola žutog sunca* otkriva gubitke koji oblikuju protagoniste u njihovom dijasporičnom egzilu svedočeci onome što Edvard Said naziva *esencijalnom tugom egzila koja se nikada ne može prevazići* (Said 1993, 173). Roman takođe kritikuje nacionalizam i ideju nacionalnog identiteta koji, kao evropska tvorevina, ne može biti primenjen na afričke zemlje i nužno vodi političkim tenzijama i nasilju. Ipak, roman nudi i izvor nade, jer premda su protagonisti doživeli neopisivo nasilje, traume i gubitke, dobili su neku novu vrstu vizije. Njihovo dijasporično iskustvo možda ne vodi nužno multikulturalizmu, ali im omogućuje da sagledaju pogubne posledice nacionalizma, te otvara potencijal za drugačiji odnos prema ideji domovine. U izvesom smislu to što Olana na kraju romana ne prihvata činjenicu da je Kainene nestala i nada se da će makar u drugom životu biti sa njom, simboliše utopiju nacionalne domovine u kojoj vlada pravda za sve njene građane: „*Naš narod kaže da ćemo se svi mi reinkarnirati, zar ne?*” reče ona. *'Ua m ua ozo'*. „*Kada se vratim, u sledećem životu, Kainene će biti moja sestra*” (PŽS, 496).

Ratni narativi, posebno oni koji se tiču građanskih ratova, ističu esencijalne razlike kada je reč o religiji i etničkoj pripadnosti, istovremeno homogenizujući čitave grupe i polarizujući ih međusobno, čime je neprijatelj sveden na identitet koji mu je pripisan i dehumanizovan. Uzevši u obzir da je priča o Nigerijskom građanskom ratu značajan aspekt nigerijskog nacionalnog identiteta, Adiči pokušava da razobliči ideju o monolitnom afričkom identitetu opisujući kompleksne likove koji nezavisno od rase, roda i klase zajedno oblikuju priču o naciji. Premda je tematika rata dominantni aspekt ovog romana, Čimamanda Adiči kaže: *Na kraju, 'Pola žutog*

⁵³ *Ugwu writes his dedication last: 'For Master, my good man'* (HYS, 433)

sunca' za mene je više ljubavna priča, nego priča o ratu; to je knjiga o ljubavi, o ljudskoj kompleksnosti našeg nesavršenog i bogatog afričkog sveta (Adichie 2008, 53).

Amerikana

Amerikana (2013) je roman koji se po mnogo čemu razlikuje od prva dva romana Čimamande Ngozi Adiči. Dok se romani *Purpurni hibiskus* i *Pola žutog sunca* bave temom kolonijalnog uticaja na afrički narod u postkolonijalnoj Nigeriji, priča romana *Amerikana* smeštena je u XXI vek, te kroz realnu perspektivu i formativni proces protagonista Ifemelu i Obinzea, Adiči istražuje pitanja migracije, dijaspore, rasizma i hibridnog dijasporičnog identiteta. U skladu sa otporom prema stereotipizaciji, boreći se protiv ideje monolitne autentičnosti u književnosti, Adiči kaže: *Moji likovi su obrazovani ljudi srednje klase. Voze kola, ne gladuju. Stoga, nisu autentično afrički. Bila sam odlučna da napišem knjigu o onome što volim da okarakterišem kao osobenost ljudskosti – knjigu o odnosima, o ljudima koji imaju seks, jedu i smeju se* (Adichie 2008, 48). Menjajući horizont očekivanja, roman predstavlja novo doba u afričkoj književnosti jer nudi drugačija lica, kako afričke, tako i globalne stvarnosti. Može mu se pripisati „postnacionalni zaokret” u afričkoj literaturi gde nove generacije pisaca oslobađaju sebe od često predvidljivih, gotovo obavezujućih nacionalnih opsesija afričkih pisaca nacionalnom poetikom (Habla 2011, viii). Kao što Said pokušava da razobliči način na koji Zapad percipira Istok dehumanizujući ga svođenjem čitavog naroda i kulture na niz stereotipa koji isključuju različita iskustva gde je *drugi* lišen kompleksnosti i stoga ljudskosti, Adiči koristi svoju spisateljsku kreativnost i poznavanje Nigerije i njene istorije kako bi diseminirala pozitivne nestereotipizirane priče o ljudima i kulturi izbegavajući uobičajene narative o Afrikancima kao necivilizovanim „plemenitim divljacima”.

Sa evidentnom namerom da se ne uokviri u stilsko-tipološke odrednice žanra, Adiči dekonstruiše stereotipni zaplet romanse u zapadnom bildungsromanu reinterpretirajući literarne žanrove sa postkolonijalnog i antipatrijarhalnog stanovišta, što se može protumačiti kao vid otpora evrocentričnoj tradiciji (Villanova 2018, 95). Roman opisuje okolnosti u kojima Ifemelu odrasta, školuje se i najzad odlučuje da ode u Ameriku i tamo nastavi život i školovanje. Prateći osnovne kategorije bildungsromana, roman predstavlja razvojni put protagonista Ifemelu i Obinzea, dvoje osamnaestogodišnjaka koji žive u Nigeriji u nestalnom političkom periodu vladavine generala Sanija Abače (Sani Abacha). *Iz potrebe da pobegnem od nesnosne letargije nedostatka izbora* (AM, 329), oni napuštaju Nigeriju, prolaze kroz ljubavna i seksualna iskustva i osvećuju

društvenopolitičke okolnosti zemlje u kojoj se nalaze, da bi se na kraju, kao sasvim drugačije ličnosti, vratili u zemlju iz koje su se otisnuli na svoje putovanje. Međutim, fokusom prevashodno na protagonistkinju, a ne na protagonistu, na njeno školovanje, na njeno seksualno sazrevanje, kao i na njen, isprva gotovo stidljiv, a onda sve smeliji politički glas, Adiči ipak subvertira ustaljene dominantne stilsko-tipološke postavke žanra.

Hibridni dijasporični subjekti dvostrukog bildungsromana

Proces sazrevanja protagonistkinje počinje u njenom tinejdžerskom dobu i uključuje prevashodno njena iskustva i suočavanja sa životom u Americi. Premda je Obinze taj koji oduvek idealizuje Ameriku, ipak je Ifemelu ona koja dobija stipendiju i odlazi na koledž u Prinston. U ovom procesu dominantni poligon za izgradnju subjektiviteta događa se u liminalnom prostoru gubitka nacionalnog identiteta i želje i potrebe da se prilagodi očekivanjima koje američki sistem neosporno nameće imigrantima. Gubitak sopstva i osećaj otuđenosti događa se kada Ifemelu dođe u Ameriku i počinje da oseća da su granice njenog identiteta poljuljane, dok istovremeno ne uspeva da se prilagodi kulturološkim normama američkog društva. U ovom procesu asimilacije joj ogromnu podršku predstavljaju teta Udžu, kao i prijateljice iz Nigerije, koje joj iz ličnog iskustva pružaju uvide u različite segmente rasne, rodne i klasne diskriminacije u Americi, dajući joj moralnu podršku i ohrabrenje na putu ka nezavisnosti i samosvesti. Tokom boravka u Americi, Ifemelu ima nekoliko veza, jednu sa belcem, drugu sa Afroamerikancem, koje joj, osim seksualnog iskustva, menjaju i svest o sopstvenom identitetu i značajno determinišu njenu percepciju Afrikanke u Americi. U procesu sazrevanja protagonistkinje i njene asimilacije američkim vrednostima, čitaoci prate evoluciju njenog prilagođavanja normama koje američko društvo propagira kroz dva, u ovom romanu veoma važna, segmenta za Ifemelu – afro-kosu i jezik, to jest naglasak kojim govori. Nakon završetka studija ona traži posao i opisuje izazove sa kojima se crne žene sreću u tom procesu, pa, inspirisana političkim uticajem rase na svakodnevni život, počinje da piše blog pod nazivom *Uputstva neameričkim crncima za razumevanje Amerike*⁵⁴, koji se razvija paralelno sa njenim formativnim procesom i rastom političke svesti. Nakon što osvesti brojne, pre svega rasne, a onda i klasne i rodne diskriminatorne matrice koje se u „najvećoj modernoj demokratiji” ispostavljaju perfidno utkanim u najdublje pore društva, Ifemelu odlučuje

⁵⁴ Raceteenth or Various Observations About American Blacks (Those Formerly Known as Negroes)

da, uprkos životu u kojem je naizgled na svim poljima ostvarena, napusti Ameriku i vrati se u Nigeriju.

Formativni proces drugog protagoniste – Obinzea ogleda se u moralnim i psihološkim aspektima njegove borbe u izgradnji identiteta. Međutim, dok sazrevanje protagonistkinje počinje tek kada napusti Nigeriju, Obinze spoznaje životne izazove još pre svoje imigrantske faze. Nakon što završi fakultet, Obinze godinu dana živi sa majkom i bezuspešno traži posao, *zauvek ubeđen da se pravi život odvija negde drugde* (AM, 329). Premda od detinjstva idealizuje Ameriku i sve što ona predstavlja, on ipak ne uspeva da dobije vizu, pa odlučuje da, *gladan izbora i sigurnosti* (Isto), ode u Veliku Britaniju i tamo ostane ilegalno, u nadi da će imati bolji život od onog koji ostavlja u Nigeriji. Njegovo iskustvo i imigrantski život kao Afrikanca u Evropi, sasvim je drugačije od Ifemelinog iskustva Afrikanke u Americi i ispostavlja se kao iluzorna utopija. Osećaj otuđenja od sopstvenog identiteta Adiči pokazuje i opisujući okolnosti u kojima, za razliku od Ifemelu, koja u Americi boravi legalno, Obinze živi u permanentnom strahu od imigrantske policije, mora da se predstavlja lažnim imenom i praktično egzistira u međuprostoru, u senci svog postojanja. On prolazi kroz fazu otuđenja, patnje, nostalgije, te umesto savršenog života u „civilizovanom svetu”, konstantno misli na svoj pređašnji život: *Pomislio je na svoju majku i na Ifemelu, i na život koji je zamišljao za sebe, i na život koji je sad vodio, mešavinu posla i čitanja, panike i nade. Nikada se nije osećao tako usamljeno* (AM, 310). S druge strane, iako oboje prolaze kroz veoma težak period besparice, nezaposlenosti, ilegalnog rada sa tuđim dokumentima – *svi mi belcima izgledamo isto* (AM, 145), rasne diskriminacije i dubokog osećaja beznađa i otuđenosti, Obinze se u Nigeriju ipak ne vraća svojevolejno, već biva deportovan nakon što ga imigrantska policija uhapsi. Taj trenutak predstavlja kulminaciju njegovog imigrantskog iskustva punog naboja i pored čitave lepeze osećanja koja su nam predočena, utisak koji se stiče je da Obinze zapravo oseća olakšanje što će se ta mučna faza života u ilegali i strahu ipak okončati. Povratkom u Nigeriju, međutim, njegov život dobija sasvim neočekivani obrt. Naime, on počinje da radi za veoma uticajnu osobu i ubrzo i sam postaje uspešan i prilično bogat. Ipak, postavši član nigerijskog korumpiranog sistema i patrijarhalnog društva, Obinze počinje da se oseća kao da je zarobljen u zlatnom kavezu, iznova neusaglašen sa svojim osećajem sopstva: *Proteklih meseci je počeo da se oseća nekako naduveno od svega onoga što ima – porodicu, kuće, kola, račune u banci – i s vremena na vreme ga je obuzimala neodoljiva potreba da sve to bocne iglom i izduva, da bude slobodan* (AM, 31).

Priča dvoje protagonista ponovo se vraća na istu trajektoriju kada se, gotovo petnaest godina nakon napuštanja Nigerije, Ifemelu vraća u domovinu i odlučuje da obnovi vezu sa Obinzeom, koji je sada uspešan, bogat, ali oženjen muškarac.

Najteži momenti kulturološke asimilacije i identitetske krize protagonista predloženi su nam tendenciozno kroz intenzivna iskustva slamanja duha, koja Ifemelu i Obinzeu oblikuju na sasvim drugačije načine. Za Ifemelu prelomni trenutak predstavlja suočavanje sa besparicom i nemogućnost da nađe bilo kakav posao, te pristajanje na ponudu da se pred jednim *čovekom iz predgrađa* skine kako bi se on *opustio uz ljudski dodir* (AM, 185). Premda to nije očekivala, ovo iskustvo potpuno je slama: *Osećala se teškom, um joj je bio zatrpan blatom [...] Bila je izgubljena, progutala ju je neka lepljiva magla, prekrilo ju je neko tečno ništavilo* (Isto). Čitaocima postaje jasno da, kada nakon ovog događaja ona reši da prekine kontakt sa Obinzeom, Ifemelu pada u tešku depresiju, danima ne izlazi iz sobe, ne jede, ne kupuje se: *Otvorio se jaz između nje i onoga što treba da oseća* (AM, 187). Ovaj period predstavlja najnižu tačku njenog boravka u Americi, ali Ifemelu ipak uspeva da se iz ovog stanja bežnja trgne uz pomoć prijatelja, pa nakon što dobije posao dadilje u jednoj porodici, njen život polako počinje da se menja nabolje i kreće uzlaznom putanjom.

Sa druge strane, Obinzeov boravak u Engleskoj od samog početka je mučan, jer mora da se krije od policije, da radi „na crno” sa ličnom kartom osobe koja mu za tu uslugu uzima procenat i ucenjuje ga. Obinze, kao i Ifemelu, koristi tuđu ličnu kartu, ne zato što želi da prevari sistem, već zato što je to jedini način da u tom izrazito neprijateljskom okruženju opstane. Njegova asimilacija je time otežana, jer nema mogućnost da doživi one privilegije razvijene zemlje zbog koje je i otišao iz Nigerije, pa se njegov osećaj nepripadanja i krize identiteta samim tim intenzivira. Najniža tačka njegovog imigrantskog iskustva događa se kada ga, tik pre nego što sklopi brak radi dobijanja zelene karte, imigrantska policija uhapsi: *Poslednja krhotina dostojanstva bila je kao neki omotač koji spada s njega iako očajnički nastoji da ga zadrži* (AM, 333). U dramatičnom raspletu situacije, značajan trenutak predstavlja momenat kada ga *čovek crvenih obraza* koji je u rukama držao *svežanj papira* među kojima je *Obinze video i foto-kopiju svog pasoša* upita: *Jeste li vi Obinze Maduevesi?* „Da”, *tiho je odgovorio Obinze i ta reč „da” značila je da je gotovo* (AM, 331). Premda je cela situacija veoma napeta, time što Obinze mirno izjavi advokatu: *Voljan sam da se vratim u Nigeriju* (AM, 333), shvatamo da se protagonista umorio od nastojanja da živi u liminalnom prostoru u kojem nije poljuljano samo pitanje njegovog identiteta već je danak uzela i

surova činjenica da ne sme čak ni da se na svoje pravo ime odazove, te sa izvesnim olakšanjem pristaje da napusti Veliku Britaniju da bi vratio osećaj ličnog subjektiviteta, identitet i jedinu stvar koja mu je preostala – svoje ime. Ipak, prelomni momenat slamanja njegovog duha događa se kada, pogledavši deportacionu dokumentaciju, vidi da na njoj piše da će biti *uklonjen*. „*Uklonjen*”. *Zbog te reči Obinze se osetio beživotno. Stvar koju treba ukloniti. Stvar bez duha i bez uma. Stvar* (AM, 333).

Roman pokušava da definiše hibridni identitet i istraži strategije za prevazilaženje rasizma, seksizma i klasne segregacije u Britaniji i Americi, dok eksplicitni stavovi o rodu i dekolonizaciji produbljuju sam narativ. Ifemelu je verovatno najkompleksniji lik u dosadašnjem opusu Adiči, sa izraženim jakim feminističkim stavovima. Sama spisateljica u razgovoru sa književnicom Zejdi Smit kaže da je tendenciozno kreirala takav lik kako bi ponudila direktni didaktički uticaj u vezi sa gorućim društvenim pitanjima koje roman problematizuje (Smith, Adichie 2014). Ifemelu je lik koji na provokativan način subvertira stereotipna očekivanja Afrikanke u Americi o tome šta bi trebalo da voli i kako da izgleda, pa romanom *Amerikana* Adiči preispituje šablonske predstave Amerike i Afrike, rušeći tradicionalno postavljene binarne opozicije. Autorka opisujući protagoniste eksperimentiše fluidnim identitetom koji nije zavisao od predefinisane esencijalizma sa namerom da pokaže da postoji više od jedne definicije Afrikanca/Afrikanke, kao što postoji više od jedne definicije Evropljanina ili Amerikanca.

Kosa kao simbol kolektivne i lične (ne)slobode

Kompleksno pitanje asimilacije „crnog objekta belom subjektu” Adiči u ovom romanu obrađuje kroz nekoliko zanimljivih koncepata, ali je bez sumnje najveća pažnja posvećena afro-kosi – šta ona znači istorijski, politički, kulturološki. Stoga se ovim fenomenom treba podrobnije pozabaviti u cilju što boljeg razumevanja namere autorke da ukaže na značaj koji kosa za Afrikance i Afroamerikance ima.

Na afričkom kontinentu kosa je oduvek imala izuzetno važnu funkciju. Način na koji je kosa upletena ili nameštena ukazivao je na mnoštvo determinišućih elemenata u afričkoj kulturi. Frizura je mogla da pokaže društveni i bračni status, bogatstvo, religijsku i plemensku pripadnost, te zanimanje ili godine. Najistaknutije frizure nosile su plemenske vođe, dok je jedino vladar imao pravo da prekrije kosu maramom ili nekom vrstom turbana. U nekim afričkim kulturama smatralo se da se komunikacija čoveka i boga uspostavlja posredstvom kose, pa je kosa imala i spiritualnu vrednost. Iz perioda pre kolonizacije postoje zapisi u kojima se kosa Afrikanaca opisivala

egzotično lepom i veoma posebnom. Međutim, nakon XV veka, zajedno sa rastućom tendencijom dehumanizovanja stanovništva kojim se trgovalo, kosu Afrikanaca kolonizatori su počeli da nazivaju vunastom, opisuju kao ćebastu, divljačku i karakterišu kao necivilizovanu. Tokom perioda kolonizacije, transatlantski trgovci robljem imali su običaj da obriju glave robovima, i muškarcima i ženama, pre nego što ih ukrcaju na brod, lišavajući ih na taj način njihovog kulturnog identiteta. Time su robovlasnici posebno ponižavali crne žene, znajući da za njih kosa ima izuzetnu vrednost.

Jedan od najpopularnijih stilova uplitanja afričke kose je pravljenje kíkica zvanih *cornrows* (*brazde kukuruza*). Ovaj termin potiče iz XVI veka, a odnosi se na pletenice koje idu uz sam skalp i podsećaju po svojoj strukturi na brazde kukuruza na kojima su mnogi robovi radili. U karipskoj dijaspori ove se pletenice zovu *canerows* (*trščane brazde*) jer podsećaju pak na polja šećerne trske, na kojima su robovi na Karibima radili. Tokom vekova robovlasništva, robovi su neretko koristili stil uplitanja kose kako bi krišom, bez znanja robovlasnika, komunicirali jedni sa drugima. Naime, u Kolumbiji, prema rečima Ziomare Garsije (Ziomara Asprilla Garcia), kako bi poslale signal da žele ili su spremne da pobegnu, žene su uplitale kosu na način zvani *departes*. Ovaj stil podrazumevao je guste pletenice uz glavu i kíkice vezane u veliku punđu na vrhu glave (Garcia u Brown, 2011). Način na koji je kosa upletena – broj brazda, njihova razdaljina ili vrste kíkica, nosili su neretko i informaciju o tome koliko drumova je trebalo preći kako bi se prebeglo do sledeće plantaže. Uplitanje crne kose kod robova katkad je moglo da predstavlja i način da se preživi. U same pletenice robovi bi ubacivali pirinač, kukuruz ili čak zlato, da bi mogli da prežive ako se desi da se ih razdvoje na aukciji robova, da budu izloženi gladovanju ili pak da uspeju da pobegnu. Stoga, za kolonizovane Afrikance kosa nikada nije izgubila značaj, jer se njome potvrđuje tradicija komuniciranja uz snažnu spiritualnu komponentu koju ona ima.

Vremenom se uspostavio i trend klasifikacije robova, u kojoj je jedna od vrednosnih kategorija bila upravo kosa – što je kosa robova bila sličnija belačkoj, to je njihov tretman bio humaniji, što je moglo da znači da umesto na polju, žena radi u kući, te su žene, pored pokušaja da svoju kosu što više približe belačkoj, ispravljale i kosu svojoj deci od najranijeg detinjstva, u nastojanju da im, koliko je to bilo moguće, olakšaju životne okolnosti. Zbog sve većeg uticaja koji je slobodna crna populacija dobijala u kasnom XVIII veku u Luizijani je, na primer, crnim ženama zabranjeno da idu otkrivene kose i žene su u svako doba morale da imaju prekrivenu kosu kako ne

bi rasplamsavale maštu belih muškaraca i ljubomoru njihovih žena (Kein 2000, 62). Ovo pravilo pokrivanja kose crnih žena uvedeno je zakonom pod nazivom *Tignon law* (*Turban zakon*).

Krajem XIX veka izmišljen je takozvani *vrući češalj*, kojim se ispravljala kosa, pa je početkom XX veka ispravljena crna kosa postala simbol klasne mobilnosti i težnje za integracijom u srednju klasu. U ovom periodu u kojem se odigravaju velike društvenopolitičke promene za afroameričko stanovništvo, ukoliko bi želeli da nađu posao koji je podrazumevao rad sa belcima, trebalo je asimilovati se beloju populaciji i svoju kosu lišiti afričkog nasleđa. Ipak, u isto vreme u Južnoafričkoj Republici tokom aparthejda i segregacije belih, obojenih i crnih ljudi, okolnosti u kojima je kosa rasni indikator, ogledaju se u ozloglašenom *Pencil testu* (*Olovka test*). Naime, *Pencil test* se koristio kako bi se utvrdilo je li osoba crna, bela ili mešovite rase. U ovom testu olovka se gurne kroz kosu i brzina kojom ona prođe kroz kosu ili u njoj ostane, determiniše nivo obojenosti, te određuje je li osoba prošla na testu ili nije (Bruyn 2007, 422). Ovaj test koristio se sa ciljem da se crnim ljudima onemogući pristup političkim funkcijama, školama i javnim događajima⁵⁵, a prestao je da se koristi formalnim okončanjem aparthejda 1994. godine.

Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u Americi, u osvit borbe Afroamerikanaca za ravnopravnost i građanska prava, sa jačanjem pokreta *Black Is Beautiful – Crno je lepo*, javlja se nastojanje da se vrati samopouzdanje koje je crnim ljudima vekovima oduzimano sa eksplicitnim ili pak skrivenim nagoveštajem da su crna koža, karakteristike crnačke fizionomije, kao i crna kosa simbol degradacije i u suprotnosti u odnosu na vladajuće standarde lepote. Šezdesetih godina javlja se prvi talas pokreta koji promovise nošenje prirodne crne kose. Anđela Dejvis (Angela Davis), američka književnica, feministkinja i istaknuta aktivistkinja za crnačka prava, zalagala se za povratak trenda prirodne afro-kose kao znaka moći i pobune protiv američkih beločkih stadarda lepote. Nošenje afro-frizure postalo je, u duhu hipi pokreta i borbe za građanska prava u Americi, oružje u borbi za rasnu ravnopravnost, kao i javna deklaracija prihvatanja svog porekla i solidarnosti sa svim pripadnicima crne rase (Griffin, 2019). Međutim, ovaj talas nije potrajao, pa se već osamdesetih i devedesetih godina XX veka opet vraća trend ispravljanja crne kose i nošenja frizura koje najviše liče na teksturu koje imaju belci.

⁵⁵ Na jednom takvom testu devojčica čiji su majka i otac bili beli nije prošla i klasifikovana je kao obojena, te joj nije bilo dozvoljeno da pohađa beločku školu. Premda je otac dokazao DNK testom očinstvo, porodica je bila izopštena iz beločkog društva (Hawkey, 2010).

Početak XXI veka predstavlja drugi talas pokreta za prirodnu crnačku kosu. Kulturološki zaokret, koji je umnogome potpomognut društvenim medijima, pokrenuo je trend povratka tradicionalnih afro-frizura. Vremenom su se pojavili brojni blogovi i youtube tutorijali u kojima (uglavnom) žene dele svoja iskustva o nezi i tretmanu prirodne kose, što je vremenom vodilo ka kulturološkom zaokretu sa ciljem osveščivanja ideje da je prirodna crna kosa ne samo prihvatljiva već i osobeno lepa. Kao rezultat ovog pokreta, sve više žena u medijskom prostoru prestaje da ispravlja i hemijski tretira kosu, na taj način promovišući povratak prirodnoj crnoj kosi.

Tokom vremena, tekstura afričke kose bila je meta velike represije, a u današnje vreme utiče na ekonomski status žena i čak njihovo zdravlje⁵⁶. I dok je afro-frizura već decenijama zvanično dozvoljena na radnom mestu i u školama, društveni pritisak je takav da Afroamerikanci najčešće biraju da svoju kosu friziraju tako da se prilagode vladajućim beločkim standardima. Upletana crna kosa i kikice i dalje izazivaju probleme u školama i na radnim mestima, noseći rasnu stigmatu neprofesionalizma i buntovništva. Kako se za crne žene smatra neprofesionalnim da neguju prirodni izgled svoje kose, one su primorane da je prilagođavaju beločkim standardima po kojima je kosa ispravljena. To podrazumeva tretiranje kose snažnim hemikalijama, farbanje i ispravljanje *vrućim češljem* ili peglom za kosu. Čak i danas mnoge crne žene smatraju da je ispravljena kosa mnogo elegantnija, profesionalnija i prihvatljivija od prirodne afro-kose.

Kosa u Amerikani kao paradigma rase

Od samog početka romana, tema koju Adiči posebno akcentuje je kosa ne-belih žena koja figurira kao metafora prihvatanja rasnog identiteta. Autorka se ovom, naizgled trivijalnom temom, bavi kroz ceo roman i pridaje joj ogroman značaj, nastojeći da, na izvestan način, predoči koliko je pitanje kose ne-belih žena u Americi zapravo političko pitanje. Opisujući odlaske kod frizera i načine na koji crne, ali i žene drugih rasa – Indijke, Kineskinje, Latinoamerikanke, sređuju svoju kosu, Adiči problematizuje pitanje političke uloge rase koja se ogleda u kosi. Mučne, dugotrajne i gotovo uvek bolne tretmane za ispravljanje kose Adiči tumači kao pritisak bele rase da sebi prilagodi i „civilizuje” *drugog*. U izvesnom smislu Adiči predočava činjenicu da afro-kosa nikada ne može biti poput beločke, čineći beli subjekat inherentno superiornim, jer *drugi* uvek ostaje,

⁵⁶ Studija Nacionalnog zdravstvenog ispitivanja iz 2019. godine iznela je podatak da Afroamerikanke koje redovno hemijski ispravljaju kosu imaju 30 posto veće šanse od belih žena da dobiju rak dojke. U pitanju su ne samo povremeni tretmani kojima se tretira kosa već i proizvodi za svakodnevnu upotrebu koji su prepuni toksičnih hemikalija koji menjaju strukturu hormona (The Economist, 2021).

prema rečima Homija Babe, „skoro isti, ali ne sasvim”, „skoro isti, ali ne beo”⁵⁷ (Bhabha 1994, 86). „Spaljivanje” kose u tom kontekstu alegorijski predstavlja sknavljenje crnog tela kroz imitiranje belog tela i asimilacije belim normama.

U romanu se pitanju kose pristupa kroz promene kroz koje protagonistkinja prolazi od nastojanja da svoju kosu što više prilagodi beličkoj, do potpunog prihvatanja svoje afro-kose. Značaj koji Adiči pridaje kosi u kulturološkom kontekstu ogleda se i u odluci autorke da roman i narativ o protagonistkinji otvori pričom koja opisuje njen odlazak u frizerski salon, gde ona ne ispravlja svoju kosu, već želi da joj kosu upletu u pletenice. Ovaj narativni okvir služi kao tačka sa koje počinje priča o kosi kao paradigmi rase u Americi, te emotivnom i kognitivnom putovanju protagonistkinje u tom procesu. Opisom frizerskog salona specijalizovanog za tretman afričke kose, Adiči prikazuje stav radnica u tom salonu koje su Afrikanke i koje, premda možda nisu svesne političke konotacije koju afrička kosa u Americi ima, znaju da je, u najmanju ruku, smelo, ako ne i drsko ne prilagoditi kosu beličkim standardima: *Dodirnula je Ifemelinu kosu. „Zašto ne stavljate sredstvo za ispravljanje?” „Volim da mi je kosa onakva kakvu je Bog stvorio.” [...] Ajša je frknula: očigledno nije mogla da razume zašto bi iko odabrao da trpi češljanje prirodne kose umesto da je jednostavno ispravi hemikalijama* (AM, 20). Kako bi prikazala taj evolutivni proces, Adiči opisuje Ifemelu kao mladu devojkicu koja, dobivši stipendiju, dolazi na studije u Ameriku gde se suočava sa stigmom koju prirodna afrička kosa nosi sa sobom. Prvi susret sa ovom problematikom predočava joj njena teta Udžu koja, premda je doktorka i traži posao u bolnici, zna da mora da promeni izgled svoje kose kako bi se prilagodila beličkom standardu: *Moram da raspletem pletenice i da ispravim kosu hemijskim sredstvom. Komi mi je kazala da ne nosim pletenice na razgovoru. Kad imaš pletenice, misle da si neprofesionalna* (AM, 144). Stoga i Ifemelu postaje jasno da se u Americi sama definicija profesionalnog zasniva na idealu koji nema zajedničkih tačaka sa prirodnom afro-kosom, pa i ona shvata da po prvi put u njenom životu i kosa može da predstavlja diskriminatorni element, nakon što jednom prilikom pred razgovor za posao dobije dobronamernu sugestiju: *Hoćete li jedini savet koji mogu da vam dam? Raspletite pletenice i ispravite kosu. To vam niko neće reći, ali važno je. Želimo da dobijete taj posao* (AM, 243). Protagonistkinja odlučuje da ispravi kosu, a opisujući taj proces, Adiči nam daje uvid u to koliko je on kompleksan i osim što je skup i dugotrajan, može da bude vrlo opasan i bolan.

⁵⁷ not quite not white

Toksičnost koju sa sobom ovaj proces nosi za protagonistkinju nije vezana samo za kosu, već ona suštinski ima za cilj da poništi rasnu determinantu koja se poima inherentno inferiornom: *Dok joj je frizerka peglala krajeve, miris nečeg organskog što umire a ne bi trebalo da umre, ispunio ju je osećanjem gubitka* (AM, 244). Ifemelu je zbunjena, jer kroz taj proces koji se odnosi i na figurativno i doslovno odbacivanje afro-kose, prolazi po prvi put, a autorka tendenciozno sam postupak ispravljanja kose opisuje kao izuzetno bolan i sveprožimajući:

Ifemelu je osetila kako je tek malo peče, ali kad joj je frizerka isprala kosu [...] odasvud su (je) prostrelile igle bola od temena pa naniže, u razne delove tela, pa nazad u glavu. „Samo će malo peći”, kazala je frizerka. „Ali gledajte kako je lepa. Opa, devojko, sad imaš frizuru belkinje!” (AM, 243)

Međutim, samim okončanjem tretmana ne završava se ovaj bolni proces i Adiči predstavlja posledice „spaljivanja” junakinjine kose kao traumu koja se samim procesom asimilacije beljačkoj frizuri ne završava: *Dva dana kasnije na temenu su joj se pojavile kraste. Posle tri dana kraste su počele da cure[...] A onda je počela da joj opada kosa na slepoočnicama [...] linija vlasišta svakog dana se sve više povlačila* (AM, 245, 249). Ovaj trenutak posebno je težak i konfuzan za protagonistkinju jer je, odrekavši se svoje afričke kose, na izvestan način odbacila i svoj afrički identitet. Ifemelu tada počinje ozbiljno da razmišlja o tome da li je i zašto je ispravljanje kose uvek tako bolno: *To je od hemikalija, kazala joj je Vambui. Znaš li šta je u sastavu tih sredstava za ispravljanje kose? To te može ubiti. Sredstva za ispravljanje kose zvale su „kremasti krek”* (AM, 249, 254). Adiči opisuje kako protagonistkinji teško pada ne samo činjenica da je lišena kose kao simbola ženstvenosti, kao simbola njenog identiteta, već i saznanje da će na izvestan način uvek morati da „spaljuje” delove sebe kako bi se prilagodila američkom standardu lepote i profesionalizma. Stoga, kada joj nakon izvesnog vremena očajanja jedna drugarica kaže: *Ispravljati kosu isto je što i biti u zatvoru. Kao da si u kavezu. Tvoja kosa vlada tobom* (AM, 249), u njoj se događa promena i Ifemelu najzad odlučuje da prekine taj mazohistički odnos ne samo prema svom telu, to jest kosi, već i prema svom identitetu. Ona odlučuje da se ošiša, a kada ode na posao, reakcije njenih kolega pokazuju da prirodna afro-kosa za crne žene u Americi nosi intrinzičnu političku konotaciju, jer je etnički označitelj iznad kojeg je samo boja kože: *Da li to nešto znači? Nešto politički [...] Zašto si se ošišala, srce? Jesi li lezbijka?* (AM, 254). Nakon što Ifemelu nekoliko godina kasnije prestane da radi u toj firmi, Adiči u svom stilu poentira duhovitom opaskom jedne Ifemeline kolegice koja joj kaže: *„Žao mi je, srce. Treba da se bolje ponašaju ovde prema ljudima. Misliš da je pomalo bilo i zbog tvoje kose?”* (AM, 254). Promena koja se kod

protagonistkinje dešava nadilazi fizički izgled i to je čitaocima jasno. Ifemelu prolazi kroz različite evolutivne faze svog rasnog identiteta, od osveščivanja činjenice da je samim tim što je crna inherentno inferiorna u Americi, zatim pokušaja da prihvati tu činjenicu, te da se makar izgledom kose asimiluje „belom subjektu”, i na kraju odbacivanjem te fanonovske maske konformizma i prihvatanjem svog rasnog identiteta: *Jednog ni po čemu izuzetnog dana ranog proleća [...] pogledala se u ogledalo, zavukla prste u kosu, gustu, sunderastu i prekrasnu, i nije sebe mogla da zamisli nikako drugačije. Jednostavno, zaljubila se u svoju kosu* (AM, 256).

Priča o kosi, međutim, ne završava se ovde. Adiči vrlo eksplicitno nastoji da se ovom problematikom bavi sve dok njena protagonistkinja boravi u Americi, pa Ifemelu dolazi na ideju da piše blog o tretmanu ne-belačke kose: *Dakle, da li je to samo do mene ili je posredi savršena metafora rase u Americi? Kosa* (AM, 353). Isprva blog figurira kao izvesna virtuelna „sigurna kuća” u kojoj žene i devojke mogu da dobiju savete i utehu nakon „spaljivanja” kose ili da podele svoja iskustva i izbore vezane za tretman i frizuru afro-kose: *Ja imam prirodno sitno kovrdžavu kosu. Nosila sam afro, pletenice, uvojke. Ne, nije politički. Ne, nisam ni umetnica ni pevačica. Nisam ni majka zemlja. Samo više ne želim sredstva za ispravljanje na svojoj kosi – u mom životu i bez toga ima dovoljno izvora karcinoma* (AM, 353). Međutim, vremenom blog koji protagonistkinja piše prerasta u svojevrsnu platformu koja Ifemelu nudi mogućnost da, pišući o kosi, komentariše i političku situaciju u Americi interpretirajući pitanje kose kao metonimiju za rasnu distinkciju koja prećutno izražava liberalne stavove, uz napomenu da prirodna kosa crne žene predstavlja znak političkog stava, te ključni etnički i rasni označitelj: *Neke crnkinje, američke crnkinje i neameričke crnkinje, radije bi gole trčale ulicom nego da izađu u javnost s prirodnom kosom. Jer vidite, to nije profesionalno, nije prefinjeno, šta god, nego je samo proketo normalno* (AM, 353). Pisanje bloga junakinje koincidira sa sazrevanjem njene političke svesti i političkih stavova koje ona bira da podeli sa svojim čitaocima ne skrećući sa primarne teme – afro-kose: *Jeste li ikada primetili kako, u onim televizijskim emisijama o poboljšanju izgleda, ona ružna slika „pre” prikazuje crnkinju s prirodnom kosom (grubom, vunastom, sitno kovrdžavom), a da joj je na lepoj slici „posle” neko vreli metalom ispravio kosu* (AM, 353). Na ovaj način autorka jasno referiše na činjenicu da bez obzira na snažnu ideju *Black is beautiful – Crno je lepo*, koja je prisutna još od šezdesetih godina, u svesti prosečnog posmatrača, bez obzira na rasu, još uvek je sveprisutna ideja da je sve što ima veze sa crnačkom fizionomijom ružno i da je u javnom mnjenju dominantan utisak da se lepo vezuje za osobe bele rase: *ako baš mora da bude kovrdžava, onda su*

to belačke kovrdže, uvojci ili, u najgorem slučaju, spirale, ali nikad onako (Isto, 245). Politički stavovi koje Ifemelu iznosi govoreći o kosi postaju još eksplicitniji kada junakinja počne da komentariše izbore za predsednika Amerike na kojima je pobedio Barak Obama, ali ovoj temi ona pristupa komično i opet, sa kulturološkog stanovišta afro-kose:

Bela Devojka i ja smo obožavateljke Mišel Obame. I tako sam joj pre neki dan rekla: pitam se da li Mišel Obama sad ima trajnu, kosa joj izgleda bujnija danas, a tolika kiselina bi je morala oštetiti. A ona mi je rekla: misliš da joj kosa ne raste prirodno takva? [...] Zamislite kad bi se Mišel Obama zamorila od te vreline i odlučila da se pojavi na televiziji s prirodnom vunastom kosom ili sitnim kovrdžama. [...] Bila bi apsolutno glavna, ali nesrećni Obama bi izgubio glasove nezavisnih birača, a možda čak i neodlučnih demokrata. (AM, 353–354)

Pitanje kose kojim se Adiči eksplicitno i detaljno bavi od samog početka romana prestaje da se pominje u romanu onog trenutka kada se protagonistkinja vrati u Nigeriju. Blog koji je Ifemelu započela inicijalno da bi pisala o afro-kosi, prerastao je u platformu za razmenu političkih stavova koji se tiču crne rase i percepcije koju Afroamerikanci ili Afrikanci imaju o sebi, kao i o odnosu koji prema njima imaju Afrikanci, beli Amerikanci i Evropljani.

Jezik kao označitelj civilizovanog

Asimilacija belackim vrednostima u romanu ogleda se u još jednom veoma značajnom aspektu. Naime, u ovom romanu pitanje jezika nadilazi postkolonijalnu ideju supremacije engleskog jezika nad domorodačkim, te roman problematizuje fenomen asimilacije „civilizovanom Zapadu” kroz naglasak kojim protagonisti govore engleski jezik. Usvajanje američkog naglaska moglo bi se i u ovom slučaju dovesti u vezu sa fanonovskom maskom konformiteta. Fanon u knjizi *Crn obraz, bela maska*, studiji koja predstavlja kritiku posledica koje su izazvale rasizam i dehumanizaciju kolonizovanog stanovništva, kao i uticaja koji je ta vrsta sistemske represije imala na psihi ljudi, navodi da će crni subjekat *biti proporcionalno belji [...] približiće se stvarnom ljudskom biću čim savlada drugi jezik, na taj način percipirajući svet izražen i impliciran tim jezikom* (Fanon 1986, 18). Premda je engleski jezik protagonistima *Amerikane* prvi jezik, jezik na kojem su se školovali, kojim pričaju međusobno, u dijaspori je afrički naglasak ono što ih svrstava u kategoriju pripadnika zemalja Trećeg sveta, takoreći „necivilizovanog plemenitog divljaka”. U ovom delu romana Adiči poentira još jednim, za nju, izrazito važnim konceptom, a to je ograničenost stereotipima. Adiči opisuje situaciju u kojoj Ifemelu, po dolasku u Ameriku, na fakultetu biva suočena sa najfrekventnijim stereotipom zapadnog subjekta – da je

osoba iz Afrike, to jest Globalnog juga *potčinjeni* koji *ne ume da govori*. Došavši da se prijavi u studentsku službu, Ifemelu doživljava poniženje kada joj se osoba iz administracije obrati sa pretpostavkom da je Ifemelu neće razumeti ako bude pričala kao sa ostalima:

„Vi. Ste. Međunarodni. Student? ?[...] Prvo. Treba. Da. Dobijete. Pismo. Od. Službe. Za. Međunarodne. Studente”. Ifemelu se saosećajno nasmejala jer (radnica) zacelo ima neku bolest zbog koje govori tako sporo, izvijajući i nabirajući usta [...] i (Ifemelu) je shvatila da (radnica) govori tako zbog nje, zbog njenog stranog akcenta, i za trenutak se osetila kao malo dete što balavi, tromih udova. (AM, 160–161)

Adiči opisuje Ifemelu kao osvešćenu, inteligentnu, samosvesnu mladu ženu, ponosnu Nigerijku, koja ipak, bez obzira na to što je svesna svojih kvaliteta, nakon ovog događaja u studentskoj službi, i sama postaje deo klišea i počinje da se trudi da priča američkim naglaskom, na izvestan način prihvativši nametnutu inferiornost:

Ifemelu se smanjila, sva se nekako skupila [...] Govorila je engleski čitavog svog života, vodila je debatnu sekciju u srednjoj školi, i oduvek mislila za američki unjkavi izgovor da je rudimentaran i nerazvijen; stoga nije trebalo da se skupi, ali skupila se. I narednih nedelja, kad se na grad spustila jesenja svežina, počela je da uvežbava američki akcentat. (AM, 161)

Međutim, kako vreme prolazi i ona počinje da se oseća sve sigurnije u Americi, Ifemelu osvešćuje činjenicu da je jezička asimilacija kojoj je stremila otkad je došla u Ameriku takođe vrsta nasilja kojem se dobrovoljno potčinila. Stoga, pošto je prepoznala političku ulogu označitelja jezika kojim govori, iako je zapravo u pitanju samo akcentat, ona odlučuje da prihvati nigerijski akcentat kao označitelj svog afričkog porekla. Ovaj literarni potez autorke mogli bismo dovesti u vezu sa Fanonovom tezom da se nasilje kolonizatora manifestuje, kako kroz poništavanje tela, psihe i kulture kolonizovanih, tako i kroz otpor kolonizovanih kako bi povratili dostojanstvo, osećaj sopstva i kolektivne istorije (Nayar 2013, 70). Kao što ju je susret sa dotičnom administrativnom radnicom mnogo godina ranije „sломio” i naterao da nastoji da govori američkim akcentom, tako je jedan gotovo beznačajan događaj prenuo iz te faze podražavanja u kojoj se neosetno obrela. Telefonski prodavac sa kojim je razgovarala uputio joj je kompliment da, premda je iz Nigerije, zvuči sasvim američki (AM, 210), nakon čega se ona postidela, shvativši da je odbacivanjem svog nigerijskog akcenta, prećutno priznala neupitnu supremaciju američkog akcenta:

Zašto je to kompliment, zašto je to dostignuće zvučati američki? [...] Zaista, pobedila je, ali taj trijumf je bio nekako prazan. Njena kratkotrajna pobeda ostavila je za sobom trag, beskonačni prazan prostor što odjekuje, jer je već predugo dovorila glasom koji nije njen

i bila nešto drugo a ne ono što jeste. I tako je pojela kajganu i odlučila da prestane da imitira američki akcenat. (AM, 210)

Godinama kasnije, nakon što se vrati u Nigeriju, kada joj Obinze kaže: *Nemaš američki akcenat*, ona replicira: *Trudila sam se da ga nemam* (AM, 507) čime nam protagonistkinja ukazuje na potpuno prihvatanje svog nacionalnog identiteta. Opis asimilacije „crnog objekta belom subjektu” reflektovani kroz koncepte afro-kose i jezika kojim protagonisti govore dominantni su elementi u narativu. Međutim, pitanje rase je primarna tema kojom se roman zapravo bavi. Pitanjem rase autorka se bavi veoma eksplicitno, što kroz stavove koje protagonistkinja iznosi u razgovoru sa drugima, što u duhovitom blogu, koji od stranice koja daje savete o kosi prerasta u svojevrsan politički manifest.

Pitanje rase i rasizma na američkom kontinentu

Problem rasizma koji figurira kao centralno pitanje u romanu Adiči povezuje sa idejom *drugosti*, koja od lakanovskog psihološkog konstrukta postaje društveni konstrukt čija se primarna funkcija ogleda u diskriminaciji svega što je odstupanje od ustaljene rodne, rasne, kulturološke, nacionalne ili religijske norme. Autorka se pitanjem rase i rasizma u Americi bavi na upečatljiv način, jer ovaj koncept analizira iz vizure protagonistkinje koja nije Afroamerikanka, već Afrikanka. Roman iznoseći iskustva junakinje u Americi otkriva koji to društveni činioци determinišu rasnu diskriminaciju na jednom kontinentu, ali ne i na drugom. Naime, Ifemelu se po dolasku u Ameriku po prvi put suočava sa činjenicom da to što je crna nije samo pitanje rase, odnosno boje kože, već da ta kategorija predstavlja društveni označitelj koji je bremenit istorijskopolitičkim kontekstom koji u Americi nosi duboko diskriminatornu funkciju: *Ja sam došla iz zemlje u kojoj rasa nije problem; nisam mislila o sebi kao o crnkinji i postala sam crnkinja tek kada sam stigla u Ameriku [...] U Americi sam otkrila rasu i fascinirala me je* (AM, 345, 474). Klasna, rodna, plemenska, konfesiona diskriminacija oblikovale su njenu realnost u Nigeriji, ali u zemlji u kojoj su ljudi dominantno crni, rasa nije predstavljala diskriminatorni element. Problematizujući političku ulogu rase u Americi, protagonistkinja nakon izvesnog vremena provedenog u Americi, piše blog koji socijalna zapažanja transformiše u svojevrsni antirasni performans. Već i sama činjenica da Ifemelu piše blog je subverzija tradicionalne paradigme subjekat–objekat gde beli maskulini Zapad posmatra i definiše *drugog* u direktnoj opoziciji sa sobom kako bi potvrdio svoj subjektivitet. Blog koji junakinja isprva piše problematizujući percepciju afro-kose u političkoj svesti Amerikanaca, postaje mesto dijaloškog kosmopolitizma

koji omogućuje konceptualizaciju demokratije, te mesto gde Ifemelu iznosi mnoga zapažanja o ulozi rase u društvenopolitičkoj realnosti Amerike u kojoj živi. Njen ton demistifikuje norme koje se otkrivaju, pre kao kulturološke, nego kao univerzalne istine na način sličan Bartu u *Mitologijama*, gde je mit objašnjen kao društvena upotreba pripisana objektima, dajući im naizgled inherentno značenje (Rodriguez 2017, 19). O ovim mitologijama Ifemelu piše u svom blogu, problematizujući pitanje inherentnih društvenih podela koje polarizuju moderno američko društvo:

Tribalizam je u Americi živ i zdrav. Postoje četiri vrste – klasa, ideologija, regija i rasa. Prvo, klasa. Prilično jasno. Bogataši i siromasi. Drugo – ideologija. Liberali i konzervativci. Ne samo da se ne slažu oko političkih problema nego i svaka strana za onu drugu veruje da je zla. [...] Treće, regija. Sever i Jug. [...] Sever gleda s visine na Jug, dok Jug prezire Sever. I konačno, rasa. U Americi postoji lestvica rasne hijerarhije. Belci su uvek na vrhu [...], a američki crnci su uvek na dnu, a šta je u sredini zavisi od vremena i mesta. (Ili kao što kaže ona čudesna pesmica: Ako si beo, onda si ceo, ako si smeđe kože, izdaleka može, ako si crn, u oku si trn!⁵⁸). (AM, 221)

Pitanje klasne segregacije Adiči komplikuje kada Ifemelu shvata da biti crnac u Americi nije samo rasno, već je najčešće i klasno određenje: *U Americi je rasa ponekad klasa [...] U američkom javnom diskursu „crnci” se često svrstavaju zajedno sa „belom sirotinjom”. Ne „siromašni crnci” i „siromašni belci”, nego „svi crnci” i „siromašni belci”* (AM, 200). Upravo zbog istorijskopolitičkog nasleđa koje rasa u američkom društvu nosi, protagonistkinja shvata da biti crnac/crnkinja nije samo označitelj boje kože, već se rasnoj stereotipizaciji gotovo simultano priključuje i nivo klasne diskriminacije: *Mnogi ljudi ni danas nemaju ništa protiv crne dadilje ili crnog vozača limuzine. Ali đavolski imaju protiv crnca šefa* (AM, 416).

Adiči smatra da je pitanje rase veoma kompleksno, posebno u Americi i da belci imaju mogućnost da izbegnu razgovor o rasi iz čistog osećaja neprijatnosti, dok drugi, koji se sa posledicama rasne diskriminacije suočavaju svakodnevno, nemaju taj izbor (Adichie, 2019). Stoga, blog koji protagonistkinja piše služi kao medijator putem kojeg autorka analizira prilično učestalu pojavu u američkom društvu – koncept navodnog neprepoznavanja boje kože kod Amerikanaca. Naime, baveći se kritičkom teorijom rase u Americi, profesorka Dženifer Mjuler (Jennifer C. Mueller) u članku *Producing colorblindness: Everyday mechanisms of white ignorance* tvrdi da je *američka sklonost ka izbegavanju diskusija vezanih za rasu posledica američke istorije ropstva i rasne segregacije zbog čega im je neprijatno da razgovaraju na tu*

⁵⁸ „If you’re white, you’re all right, if you’re brown, stick around, if you’re black, get back!“ (Americanah, 111)

temu. Kao rezultat toga Amerikanci imaju teoriju o neprepoznavanju boja (Mueller 2017, 222). Opisom Kerta i Kimberli, Ifemelinih belih prijatelja, roman pokušava da ukaže na to kako je bela privilegovana rasa naučena da ne primećuje društvenu realnost ne-belih ljudi. Opisuje ih kao voajere koji stihijski nesvesno učestvuju u marginalizovanju, jer sa privilegovane pozicije imaju moć da svojom rigidnom retorikom ograničavaju parametre ontoloških mogućnosti onima kojima je ta moć onemogućena. Stoga Ifemelu u svom blogu navodi neke od replika ljudi koji, premda su ubeđeni da u njihovom držanju nema ničeg diskriminatornog, reprodukuju duboko ukorenjene rasističke matrice, upravo zato što sa pozicije osobe koja ne doživljava rasizam u svakodnevnoj interakciji sa svetom, nema kapaciteta da rasističke mehanizme prepozna:

I tako je taj tip rekao: „Belačke privilegije su besmislica. Kako sam ja to privilegovan? Odrastao sam u jebenoj sirotinji [...] Moja porodica živi od socijalne pomoći” [...] Tako je [...] A sad zamislite nekog poput njega, tako siromašnog i tako sjebanog, i onda zamislite da je ta osoba crnac. Kad bi ih obojicu, na primer, uhvatili zbog posedovanja narkotika, belca bi verovatno poslali na lečenje, a crnca najverovatnije u zatvor. Sve je isto, osim rase. (AM, 410–411)

Na ovaj način Adiči nastoji da temu rasizma problematizuje time što daje uvid u činjenicu da je rasna diskriminacija sistemski problem koji se ispoljava kroz ideologiju koju belci ne uspevaju da prepoznaju kao represivnu. Protagonistkinjin blog, premda je prevashodno duhovit, ukazuje na pukotine u sistemu, pa ipak, umesto da nameće osećaj krivice, nastoji da, pre svega bele ljude, motiviše da preuzmu odgovornost i sagledaju činjenice. Pored toga, blog neretko navodi ustaljene replike ljudi koji pokazuju elementarno nerazumevanje rasne diskriminacije: „*I zašto uopšte pričamo o rasi? Zar ne možemo biti samo ljudska bića*” [...] „*Upravo to je belačka privilegija, što možeš to da kažeš. Rasa za tebe ne postoji jer ti nikada nije predstavljala prepreku. Crnci nemaju taj izbor*” (AM, 411). Adiči u izvesnom smislu ovim narativom nudi iskupljenje, smatrajući da se konstruktivan vid pristupa ovom problemu ogleda u literarnoj empatiji, citirajući izreku: *Čitati knjige znači oživeti u telu koje nije tvoje* (Adichie, 2019).

Pitanju rase u romanu se pristupa sa još jednog, veoma važnog, stanovišta. Ističući kako su neki postupci dozvoljeni jednima, a ipak nezamislivi za druge, Adiči dotiče koncept koji otvoreno problematizuje i u svom esejističkom opusu govoreći o sindromu *ljute crne žene*. Ovaj koncept autorka pak u ovom narativu transponuje na diskurs koji se tiče rase: *Kad pričate nekom belcu o nekom rasističkom ispadu koji ste doživeli, dobro pazite da ne budete ogorčeni. Ne žalite se. Oprostite. Ako je moguće ispričajte to duhovito. A pre svega ne budite besni. Od crnaca se ne očekuje da se ljute zbog rasizma* (AM, 266). Mada autorka nastoji da predoči koliko je važno

nazvati stvari pravim imenom, te kada je reč o rodnoj ravnopravnosti insistira na tome da se termin feminizam koristi za ono što zaista jeste – borba za jednaka prava muškaraca i žena u društvu, kada je reč o ukazivanju na sistemski i društveni rasizam, protagonistkinja smatra da se ova diskriminacija doživljava verodostojnije ako na nju ukazuje „beli subjekat”: *Zato, ako ćeš da pišeš o rasi, moraš se postarati da to bude lirski i suptilno, da čitalac koji ne čita između redova nikad i ne sazna da je reč o rasi [...] Ili treba naći belog pisca. Beli pisci umeju da budu otvoreni prema rasnom pitanju i privuku aktiviste jer njihov gnev nije preteći, nije opasan* (AM, 398–399).

Uvidi koje izlaže protagonistkinja sveži su i zanimljivi upravo zbog toga što činjenica da je crnkinja nije od samog detinjstva oblikovala njenu percepciju osobe intrinzično inferiorne u odnosu na druge. Ta spoznaja da u savremenom američkom društvu biti ne-beo nosi sa sobom niz stereotipa je nešto sasvim novo za Ifemelu, i o tom iskustvu ona piše u svom blogu: *U mržnji prema američkim crncima nema mogućnosti za zavist – oni su tako lenji, ti crnci, oni su tako neinteligentni, ti crnci* (AM, 387). U načinu na koji piše blog i razmišlja o ovim spoznajama, oseća se da su ovi, tako rasprostranjeni stereotipi, za protagonistkinju u najmanju ruku čudni, a posebno u kontekstu činjenice da ih ne-beli ljudi prihvataju kao sastavni deo društvenog poretka čiji su deo: *Ispričao mi je da da je želeo da ima sve petice u školi jer mu je bela učiteljica kazala da se „fokusira na dobijanje košarkaške stipendije, jer crnci nagingu fizičkom, a belci intelektualnom razvoju”* (AM, 442).

Baveći se društvenim stereotipima, Adiči kroz iskustva svoje protagonistkinje prenosi i ustaljene američke komentare sa kojima se jedna Afrikanka ili Afrikanac u Americi susreće: *Tako dobro govoriš engleski. Koliko je ozbiljna epidemija side u tvojoj zemlji? Tako je tužno što ljudi u Africi žive s manje od jednog dolara dnevno* (AM, 167). Međutim, Adiči i ovde ne relativizuje problematiku homogenizacije celog kontinenta, već prikazuje kako imigranti učestvuju u tom poretku koji ih depersonalizuje. Ona prenosi i stavove drugih imigranata koji, u nastojanju da se što lakše i brže asimiluju „belom subjektu” prihvataju i perpetuiraju takav diskurs. Tako Ifemelu u jednom trenutku upita frizerku afričkog porekla:

„Zašto kažeš Afrika, a ne državu na koju misliš?!” [...] Ajša coknu jezikom: „Ne znaš ti Amerika. Kažeš Senegal i Amerikanci odmah kažu: ‘Gde je to?’ Moja drugarica iz Burkina Faso i nju pitaju: ‘Tvoja zemlja u Latinska Amerika?’” (AM, 24). Adiči se na duhvit način bavi i stereotipnom hermetičnošću Amerikanaca i njihovom otvorenom nepoznavanju sveta izvan svog kontinenta. Tako, kada se Ifemelu uplaši da bi mogla upasti u nevolju jer traži posao koristeći ličnu kartu osobe

koju i ne poznaje, pa ne može da se navikne da se odaziva imenom Ngozi, prijateljica je savetuje: „Mogla si slobodno reći da ti je Ngozi plemensko ime, a Ifemelu ime za džunglu, i ubaciti još neko duhovno ime. Poverovaće svakakva sranja o Africi” (AM, 157). Ovom duhovitom opaskom autorka nastoji da ukaže na stereotipe i u izvesnoj meri naivne predstave koju Amerikanci imaju o ljudima iz Afrike.

S druge strane, autorka se, opisujući iskustva jedne Afrikanke na američkom koledžu, dotakla i kompleksne teme američkog obrazovnog sistema, te kakvu ulogu on ima u formiranju političke svesti mladih ljudi. Ovi uvidi posebno su zanimljivi ako se uzme u obzir da su viđeni očima osobe koja dolazi iz sasvim drugačijeg okruženja i obrazovnog sistema: *Škola u Americi bila je laka [...] Mora biti da Amerikance još od osnovne škole uče da na času uvek 'nešto kažu', nije važno šta* (AM, 161). Zanimljivo je, međutim, kako protagonistkinja, upravo zbog toga što se po prvi put suočava sa diskriminirajućim elementima koji se tiču rase i naglaska, što u Nigeriji nije doživljavala, oseća nesigurnost: *I tako je sedela vezanog jezika, iako primećuje da je sigurnost koju Amerikanci na času demonstriraju neretko naučeni model ponašanja: Nikad nisu govorili: „Ne znam”. Umesto toga bi rekli: „Nisam siguran”, što nije pružalo nikakve informacije, ali je i dalje nagoveštavalo mogućnost znanja* (Isto). Ovi veoma delikatni modeli ponašanja koje primećuje Ifemelu tokom studiranja pomažu joj da bolje razume kako funkcioniše američko društvo u mnogo širem kontekstu, te kako su izvesni koncepti u Americi veoma osetljiva pitanja sa kojima se ranije nije susrela. S tim u vezi, kada jedna Afrikanca na času postavi pitanje: *„Zašto se umesto reči 'crnja'⁵⁹ uvek čuje samo ton 'biiip'? [...] Hoću reći, 'crnja' je reč koja postoji. Ljudi je koriste. Ona je deo Amerike. Nanela je mnogo bola ljudima i mislim da je uvredljivo tako je prekrivati pištanjem”*, Ifemelu je zaintrigirana time što primećuje ko od svih prisutnih ima potrebu da na ovu izjavu replicira: *„Stvar je u tome što ta reč svaki put kada je izgovorite, vređa Afroamerikance”, dodao je bleđi mladić čupave kose u prvom redu* (AM, 165). Ovu diskusiju kojoj Ifemelu prisustvuje naratorica opisuje u nastojanju da predoči društvenu realnost u kojoj političke implikacije ropstva u američkom društvu i dalje nisu sasvim rasvetljene. Tako u nastavku rasprave *Afrikanki odlučnog glasa* obraća se *promukla Afroamerikanka, spuštenim ali ipak čujnim glasom*: *„E pa da nas niste prodali, ne bismo danas o ovome razgovarali“* (Isto, 166), iskazujući prilično uvreženi stav velikog dela afroameričke populacije, u kojem se oseća da i mnogo godina

⁵⁹ Nigger (Americanah)

kasnije nisu oprostili svojim afričkim precima što su učestvovali u tom neslavnom, nečasnom i bolnom delu njihove represije: *Učionicom je zavladała tišina. A onda ponovo onaj glas: „Izvini, ali čak i da nijedan Afrikanac nije prodao drugog Afrikanca, transatlantska trgovina robljem bi i dalje postojala. To je bilo evropsko preduzetništvo”* (Isto). Stilska odluka autorke da priču o junakinjinom iskustvu u američkom obrazovnom sistemu otpočne pogledom s visine, gotovo snishodljivo, sa jasnim stavom protagonistkinje kojoj je sve u tom sistemu pomalo trivijalno, Adiči komplikuje utiskom da je upravo taj sistem, naizgled banalan, otvoren za iskupljenje i spreman da otvori diskusiju o bolnim poglavljima sopstvene istorije.

Otkrivajući mehanizme savremene perfidne rasne hegemonije i ukazujući na njih putem bloga koji piše protagonistkinja, Adiči upućuje i na istorijsku dimenziju rasne segregacije u Americi sredinom XX veka. Nastojeći da razdvoji koncepte ropstva i rasizma, autorka naglašava činjenicu da, premda je ropstvo ukinuto pre više od jednog veka, rasizam i njegove diskurzivne manifestacije i dalje veoma intenzivno opstaju u modernom društvu. Tako u svom blogu Ifemelu piše: *Ne govorite: „Oh, s rasizmom je gotovo, ropstvo je bilo tako davno.” Ovde govorimo o problemima šezdesetih godina dvadesetog, a ne šezdesetih godina devetnaestog veka* (AM, 387). Blog se, dakle, ispostavlja kao izvesni antirasistički manifest koji, dajući naizgled set jednostavnih uputstava belcima kako da ne upadnu u zamku rasističke ideologije, pokušava da podseti na činjenicu da je rasizam donedavno bio sastavni deo američkog savremenog društva: *Kad biste upoznali nekog postarijeg crnca iz Alabame, čuli biste da se on verovatno seća kako je morao da silazi s pločnika jer prolazi neki belac* (AM, 387), kao i da su među nama još uvek one žene koje *su u gomilama stajale pred školama i vikale „Majmuni!” na crnačku decu jer nisu želele da idu u školu sa njihovom belom decom* (AM, 387–388). Kako vremenom Ifemelu u svom blogu sve slobodnije problematizuje političku ulogu rase, ona veoma vispreno pokazuje da su izvesni koncepti koji se u američkom društvu smatraju prevaziđenim i dalje reprodukovani kroz trivijalizaciju činjenice da je rasna segregacija donedavno predstavljala determinišući faktor u životu ne-belih Amerikanaca. Istovremeno, Adiči promišlja korelaciju između identiteta kao promenljive kategorije i rase kao fiksne. Analizirajući pitanje identiteta, Adiči ga interpretira kao fluidnu kategoriju čija je promenljivost uslovljena mnoštvom činilaca, a prevashodno iskustvom koje u interakciji sa spoljnim svetom gradimo. Međutim, u društvima poput severnoameričkog, sa velikom i mučnom istorijom rasne diskriminacije, identitet neretko biva determinisan činocima koji su izvan naše kontrole, jer se vezuje za one aspekte naše ličnosti koji su nam dati, poput boje

kože. U tom kontekstu identitet je statičan i nepromenljiv, nije ideja koju o sebi gradimo, ne menja se vremenom i sazrevanjem, već je koncept koji nam je dodeljen.

U Americi nije na vama da odlučite koje ste rase. Drugi o tome odlučuju. Ali rasa nije biologija; rasa je sociologija. Rasa nije genotip; rasa je fenotip. Rasa je bitna zbog rasizma. A rasizam je besmislen jer je određen time kako izgledamo [...] Takav kakav je, Barak Obama bi pre pedeset godina morao da sedi pozadi u autobusu. (AM, 400)

Blog kao metanarativna istanca služi protagonistkinji da dalje produbi političke implikacije rase koje su u trenutku kada Ifemelu boravi u Americi na vrhuncu upravo zbog činjenice da je, uprkos vekovnoj sistemskoj represiji crnaca, došao i taj momenat o kojem je svojevremeno maštao i Džejsms Boldvin (James Baldwin), kada je povodom stogodišnjice oslobođenja od ropstva 1963. godine u eseju *Sledeći put vatra* pisao *da crnac može postati predsednik za četrdeset godina* (Boldvin 2019, 53). Ifemelu je u trenutku kada se ovo događa u romanu već godinama u Americi i u vezi je sa američkim crncem Blejnom. Mnogo bolje razume rasizam i njegove diskurzivne kulturološke i društvene implikacije u Americi i upravo zbog toga sa mnogo uzbuđenja doživljava taj istorijski trenutak kada se Obama kandiduje za predsednika. Ipak, sama činjenica da je sa drugog kontinenta dozvoljava joj da izvesne društvene premise sagleda drugim očima od američkih crnaca, bez ostrašćenosti, bez preterane emotivnosti, realno, pa čak i njen partner, možda upravo zbog Ifemelinog uticaja, primećuje: *Da Obama nije imao belu majku i da ga nisu podigli deda i baba belci, i da nije imao Keniju i Indoneziju i Havaje i sve te priče zbog kojih izgleda pomalo kao svi drugi, da je samo običan crnac iz Džordžije, bilo bi drugačije* (AM, 421–422). Adiči tendenciozno prenosi uzbuđenje likova zbog pretpostavke da Amerika najzad postaje „jednaka za sve”, ali se u samom pripovednom tonu oseća doza rezervisanosti koju naratorica imputira svojim likovima u vidu zadržke koja nije posledica pesimizma, već mnogogodišnjeg iskustva koje je ne-bele ljude oblikovalo: *Nemoralno je ovako izjednačiti crnačku patnju i belački strah [...] Može da pobedi samo ako bude izbegavao pitanje rase* (AM, 423). Kako bi ovom kompleksnom pitanju prišla sa svih strana, protagonistkinja, ponesena entuzijazmom epohalnih promena u američkom društvu, opisuje snažne emocije koje ona, njen partner i prijatelji i cela ne-bela zajednica dele: *Te izborne noći [...] lice mu je bilo vlažno od suza i snažno ju je stisnuo u zagrljaj kao da je Obamina pobeda i njihova lična pobeda* (AM, 14). Ona takođe obilato piše o Obami u svom blogu, pa prenoseći njene uvide o rasizmu koji nepokolobljivo istrajava, dobijamo i komentare „druge strane”: *Kako Obama može da bude predsednik? [...] Pošaljite ga*

natrag u afričku džunglu. Crnac nikada neće biti u Beloj kući, ljudi, ne zove se ona džabe Bela kuća (AM, 419).

Opservacije koje protagonistkinja piše u blogu naslovljenom *Rejsint ili Raznorazna opažanja neameričkih crnaca o američkim crncima (nekada poznatim kao crnje)* (AM, 10) samoj protagonistkinji pomažu da razume američko društvo, kao i svoje pozicioniranje u njemu, ali i da ukaže na mnoštvo diskriminatornih elemenata koje su Afroamerikanci prihvatili kao sastavni deo društvenog poretka. Ipak, čitaocima je jasno da, premda je u Americi provela gotovo petnaest godina, njena integracija nikada nije bila kompletna i da Ifemelu sebe nije uspela sasvim da svrsta u onu kategoriju koju joj američko društvo implicitno dodeljuje činjenicom da je crnkinja. Stoga, nakon što odluči da se vrati u Nigeriju, njen rasni identitet ponovo se menja, ili bolje reći, vraća na staro: *Kad sam izašla iz aviona u Lagosu, kao da sam odjednom prestala da budem crnkinja* (AM, 556). Na ovaj način junakinja time što *prestaje da bude crnkinja* skida breme koje ta etiketa u Americi nužno implicira.

Telo kroz seksualnost

Primetno je da seks u ovom romanu postoji kao integralni deo estetike teksta, dok narativ funkcioniše kao kontekst rakrinkavanja predrasuda o seksualnosti Afrikanaca, koje podrazumevaju hiperseksualni crni identitet, a naročito isključuju seksualno zadovoljstvo i želju kod crnih žena. Seksualni kontakt u narativu koristi se kako bi se premostile distance i produbila intima, ali neretko pokazuje suštinu odnosa koji se tek u samom seksualnom činu razotkriva. Veoma važan element ženskog seksualnog identiteta Ifemelu otkriva kada joj, još dok živi u Nigeriji i zabavlja se sa Obinzeom, upravo njegova majka kaže: *„Ako se nešto desi između Obinzea i tebe, odgovorni ste oboje. Ali Priroda nije fer prema ženama. U tom činu učestvuje dvoje ljudi, ali ako bude posledica, njih snosi jedna osoba”* (AM, 90). O svojoj majci Ifemelu ne piše mnogo, a kada je opisuje, čitaoci stiču utisak da je u pitanju jedna priprosta, lako povodljiva žena, koja sa protagonistkinjom nema konfliktni, ali ni posebno blizak odnos. U liku Obinzeove majke, pak, ogleda se figura idealizovane majke: *„Znaš li koliko sam često želela da je ona moja majka? [...] Bila je sve što sam ja želela da budem”* (AM, 437), kao i figura mentorke, koja predstavlja ženski simbolički poredak majke i kćerke, oponirajući muškom simboličkom poretku oca na kojem se zasnivaju binarne podele. Praksa *poverenja* o kojoj je pisala Luiza Muraro i u ovom kontekstu predstavlja potragu za ženskim subjektivitetom, koja može da se dogodi samo među ženama, jer muškarac kao relaciona tačka polazišta može da dovede do gubitka ideje sopstva.

Seksualna inicijacija protagonista dešava se istovremeno, jer se Ifemelu i Obinze zaljubljuju jedno u drugo i imaju veoma strastven odnos u kojem otkrivaju, kako raspon svojih emocija, tako i svoju seksualnost. Međutim, njihovi životni putevi razdvajaju se kada Ifemelu odlazi u Ameriku. Nakon dolaska u Filadelfiju, još uvek nesnađena i zbunjena, Ifemelu mesecima neuspešno traži posao, pa se javlja i na oglas *sekretarice sa izrazitim sposobnostima za komunikaciju* (AM, 172), ali kada odlazi na razgovor, shvata da „posao” podrazumeva izvesne seksualne usluge, te ga bespogovorno odbija. Međutim, kako ni nakon izvesnog vremena ne uspeva da nađe drugi izvor prihoda, gonjena besparicom, ona se u očajanju ipak odlučuje da prihvati tu ponudu:

„Ne mogu seks”, kazala je. Glas joj je zvučao piskavo, nesigurno [...] O, ne, i ne očekujem to [...] Samo dođi ovamo i lezi”, rekao je. „Zagrej me. Ja ću te malo dirati, ništa što će ti biti neprijatno. Samo mi treba ljudski dodir da se opustim.” [...] Posle je ležala mirno, skupljena i umrtvljena. Nije je ni na šta prisiljavao. Došla je ovamo svojom voljom. [...] A sad, čak i pošto je oprala ruke, i držala tanku novčanicu od sto dolara koju joj je dao, i dalje se osećala kao da su joj prsti lepljivi, i dalje nisu pripadali njoj. (AM, 185)

Ovo iskustvo je za protagonistkinju iznenađujuće traumatično i uzrokuje potpuno slamanje njenog duha i prekid sa osobom koja je bila. Posledično tome, u nemogućnosti da se otrgne depresiji i ništavilu koje je obuzima, ona prekida svaki kontakt sa Obinzeom. Ipak, nakon nekog vremena, ona uspeva da povрати osećaj sopstva, ali je još važnije istaći da prevazilaženje ove duboke krize identiteta protagonistkinju vraća na put emotivne nezavisnosti.

Nakon ovoga, Ifemelu ulazi u vezu sa belim Amerikancem – Kertom, sa kojim uspeva sasvim da uživa u svojoj seksualnosti i slobodi. Ideju ženske seksualnosti kao objekta muške žudnje Adiči dekonstruiše kada Ifemelu priznaje svom partneru da ga je prevarila, na šta on besno odgovara: „*Dala si mu ono što je hteo*” [...] *Bilo je neobično što je Kert to rekao. Tako nešto bi pre rekla teta Udžu, koja je seks smatrala nečim što žena daje muškarcu na svoju štetu [...] „Uzela sam ono što sam htela. Ako sam mu nešto i dala, to je onda bilo slučajno”* (AM, 343). Njena replika je značajna jer upućuje na oslobađanje od pretpostavke da je muškarac bespogovorno gospodar ženskog tela i ženskog libida. Stoga način na koji Ifemelu reaguje ukazuje na kritičke stavove feminizma *trećeg talasa*, potenciranjem ženske seksualnosti kao entiteta koji nije u domenu muške nadmoći.

Želja junakinje za seksualnom slobodom, istraživanjem i poigravanjem sa svojim feminitetom igraju značajnu ulogu u sticanju nezavisnosti. Međutim, iako je *Amerikana* u izvesnom smislu dvostruki bildungsroman, autorka bira da se fokusira na seksualna iskustva i

eksperimentisanja samo protagonistkinje, dok se seksualnošću protagoniste bavi samo dok je on u korelaciji sa junakinjom. Još jedan aspekt subverzije stilsko-tipoloških odrednica žanra ogleda se u tome što proces sazrevanja i kraja seksualnog sazrevanja Adiči kruniše brakom protagoniste, a ne protagonistkinje. Dekonstruišući ideju nepobedivog i neustrašivog protagoniste bildungsromana, autorka predstavlja Obinzea kao junaka čija je priroda introvertovana i koji ne uspeva da se suprotstavi očekivanjima koje mu društvo nameće, pa, premda to suštinski ne želi, ženi se prelepom submisivnom ženom, postavši paradigma nigerijskog uspešnog *velikog čoveka*.

Amerika(na) kao ideal

Od samog početka romana Obinze je junak kojeg čitaoci upoznaju kao veoma pametnog, ambicioznog, nacionalno osvešćenog, ali istovremeno saznajemo da je gotovo opčinjen idejom koju u njegovim mislima predstavlja Amerika: *Čitam američke knjige zato što je Amerika budućnost* (AM 88). Ifemelu, sa druge strane, ne pokazuje posebnu želju da ode u Ameriku, pa ipak sticajem okolnosti ona, na nagovor svoje tete Udžu koja je već u Americi, konkuriše za stipendiju, pa neočekivano dobija šansu da upravo tamo i ode. Sama Amerika u kontekstu romana oličava simbol nade, prosperiteta, ekonomske mobilnosti, jednakih šansi za sve, velike moćne demokratije, nedosanjanog ideala. Međutim, *američki san* se za protagonistkinju veoma brzo rasprši kada, došavši tamo, shvati da američka sloboda ima visoku cenu. Njen proces amerikanizacije je spor, težak, prepun stereotipnih predrasuda sa kojima mora da se suoči i kojima treba da se suprotstavi kako bi se u tom sistemu osećala dobro. Njen proces prilagođavanja počinje kada usvaja američki akcent, adaptira se na pravila koja u tom sistemu vladaju i prihvata načela rasne, rodne i klasne subordinacije. Ipak, Ifemelu zapravo nikada ne uspeva sasvim da se prilagodi američkom načinu rezonovanja, što postaje jasno kada odbija da imitira američki naglasak i da ispravlja kosu, a otpor prilagođavanju američkim normama kulminira odlukom da se vrati u Nigeriju. Premda Ifemelu ne želi više da živi u Americi i počtini se dominantnom sistemu vrednosti, ipak je čitaocima jasno da je njen petnaestogodišnji boravak u toj zemlji ostavio traga na nju, iako ni ona sama ne želi to da prizna.

Za Nigerijce termin „Amerikana” predstavlja identitetsku kategoriju koja se pripisuje osobama koje su neko vreme boravile u Americi, te se nakon povratka u svoju zemlju prave da više ne razumeju svoj jezik, odbijaju da jedu nigerijsku hranu i konstantno se pozivaju na svoj život u Americi. Tako Ifemelu piše o klubu *Nigerpoliten* u koji dolaze ljudi koji su se vratili iz Amerike: *Nigerpoliten se sastoji od grupe mladih povratnika koji svake nedelje ječe od muke što*

Lagos nije kao Njujork, kao da je Lagos ikada bio i blizu toga da bude kao Njujork (AM, 493). Ona ipak nevoljno priznaje da i sama oseća da joj mnoge stvari na koje je navikla tokom života u Americi nedostaju: *Volela je da jede sve ono što joj je nedostajalo dok je bila odsutna – ali čeznula je, takođe, za ostalim stvarima na koje se navikla u Americi [...] Nadala se da nije to postala, ali plašila se da ipak jeste: jedna od onih koji govore „imaju sve ono što mi jedemo”* (AM, 478–479). S obzirom na činjenicu da je usvojila izvesne navike i stavove, po povratku u Nigeriju biva joj pripisana etiketa *Amerikana*, što ona otvoreno odbija, ali ipak priznaje da ju je dugogodišnji boravak u Americi promenio. Ovde vidimo da fiksne identitetske kategorije koje društvo pripisuje pojedincima ne funkcionišu samo u Americi, već i u njenoj zemlji. Iako brine da će je zvati *Amerikana* po povratku u Nigeriju, protiveći se otvoreno toj etiketi, jasno je da je odluka protagonistkinje da se vrati kući jača od tog straha, čime Adiči predlaže novi koncept dijasporičnog ili migrantskog hibridnog identiteta koji nije utemeljen u statičnim kategorijama stereotipa.

Povratak – zatvaranje kruga

Nakon što se vrati iz Amerike, roman prati život protagonistkinje, njeno ponovno prilagođavanje gradu u kojem nije živela petnaest godina i koji se mnogo promenio. Slici izmenjenog grada Adiči dodaje dubinu predstavljajući ideju hibridnog dijasporičnog identiteta koji se neminovno menja sazrevanjem i životnim iskustvima. Ifemelu se pita da li je promena u njoj ili izvan nje, pa jedno vreme ne uspeva da pronađe odgovore u tom liminalnom prostoru sopstvenog identiteta: *I tako ju je obuzeo osećaj da pada, da pada u neku novu ličnost koja je postala, da pada u nešto neobično poznato* (AM, 451).

Sa druge strane, time što Ifemelu bira da stupi u kontakt sa Obinzeom, njegova životna priča ponovo postaje osvetljena u romanu. Čitaoci se bliže upoznaju sa okolnostima njegovog života i bračnom situacijom. Saznajemo da je Obinzeova žena tradicionalna supruga koja se ponaša onako kako Nigerijci vole da se njihove žene ponašaju, kao oličenje onoga što patrijarhalno društvo očekuje od nje. Ona je izuzetno lepa, nežna, brižna, dobra majka, ali je karakteriše izvesna doza internalizovane mizoginije i Obinze je neretko iznenađen, čak i zgrožen njenim reakcijama i komentarima: *Setio se onog dana kad se [...] rodila njihova beba [...] i kad se Kosi okrenula ka njemu [...] i rekla tonom kao da se izvinjava: „Dragi, idući put ćemo imati dečaka” [...] Uopšte ga ne poznaje. Nije znala koliko mu je nevažan pol njihovog deteta. I osetio je blag prezir prema njoj* (AM, 536). Kada se Ifemelu vrati u Nigeriju i njih dvoje stupe u kontakt, oboje osećaju bliskost kakvu shvataju da nisu imali sa svojim prethodnim partnerima, pa Obinze čak kaže: *„Neobično je*

kako sam osećao, prilikom svakog važnog događaja u mom životu, da si ti jedina osoba koja bi razumela” (AM, 438). Među njima se, kao da se godine razdvojenosti nisu ni desile, opet uspostavlja bliskost i intima, pa kada je Obinze upita zašto je prekinula njihov kontakt, ona po prvi put priča o traumatičnom iskustvu koje je uzrokovalo prekid njihovog odnosa: *Uzeo ju je za ruku i tako su se držali za ruke preko stola, i među njima je rasla tišina, stara tišina koju su oboje poznavali. Bila je okružena tom tišinom, bila je bezbedna* (AM, 515). Premda oboje shvataju da su opet, ili i dalje, zaljubljeni jedno u drugo, Obinze, iako dolazi do spoznaje da ne voli svoju ženu, ne može da se pomiri sa time da je ostavi i izneveri tradicionalnu ulogu muža, oca i zaštitnika porodice. Međutim, kada saopšti ženi da nije srećan u braku, u njemu se dešava promena: *Klečala je i preklinjala ga da je ne ostavlja, a on je želeo da, umesto toga bude besna* (AM, 542). Činjenica da je njegova žena ne samo znala za njegovu aferu već i da je bila u stanju da se pretvara da je sve u redu samo da bi održala privid srećne porodice, u njemu stvara revolt i prezir. Ovaj uvid u emotivni raskol oženjenog čoveka na životnoj raskrisnici nije novina, ali ono što jeste novo u ovom pristupu je koncept nove ideje koja je spoj tradicionalnih vrednosti i želje za otklonom od istih. Naime, kada Obinze saopšti svom prijatelju da namerava da ostavi ženu i bude sa Ifemelu, on mu kaže: *„Nastavi da se viđaš sa njom, ali nema potrebe za takvim belčkim ponašanjem [...] ’Haba’. Molim te, mi se tako ne vladamo”* (AM, 552). Ovde Adiči ukazuje na veoma kompleksan sistem tradicionalnih porodičnih pravila koja u nigerijskom društvu i dalje opstaju, uprkos nastojanju da se u savremenom društvu dominantne patrijarhalne matrice prevaziđu. Stoga, autorka na ovaj način subvertira konvencije žanra predstavljajući na kraju Obinzea kao junaka koji podriva patrijarhat odbijajući da se povinuje njegovim konzervativnim dogmama i izbriše stereotipna očekivanja od crnog čoveka koji podnosi život takav kakav mu je dat.

Zaključna razmatranja

Roman *Amerikana* predstavlja analizu rase i identiteta u savremenom zapadnom društvu uz nastojanje da izazove negativne percepcije afričkih imigranata i analizira metafizički konstrukt hibridnog subjektiviteta u domenu asimilacije zapadnim kulturološkim normama. Narativ Čimamande Adiči neumoljivo nastoji da razobliči predrasude koje se tiču rasizma, etnocentrizma, tribalizma i nacionalizma uz ideju kulturnog pluralizma kao krajnjeg cilja u procesu kulturološke asimilacije.

Prikazom različitih imigrantskih iskustava dvoje protagonista roman kontrastira, ali i pronalazi zajedničke tačke njihove asimilacije zapadnim kulturološkim društvenim normama. Obinze je, za razliku od Ifemelu, ilegalni imigrant u Engleskoj i suočava se sa permanentnim strahom od deportacije, dok se Ifemelu, koja legalno boravi u Americi susreće sa rasizmom i seksizmom koji se ogledaju u nizu diskriminatornih društvenih konstrukata, od naglasaka kao primarnog nacionalnog označitelja, do kose kao paradigme rasne, odnosno klasne pripadnosti. Ako uzmemo u obzir tezu da pripadati nekoj zemlji znači deliti dominantne vrednosti koje u tom društvu vladaju, roman pokazuje kako crni imigranti egzistiraju u konstantnom stanju liminalnosti, izopšteni iz beličkog društva uz osećaj inferiornosti koji je za njih vid kulturološkog šoka, jer potiču iz zemlje gde rasa ne predstavlja diskriminatorni element. Njihova konstantna borba da se suprotstave diskriminaciji koja je posledica kolonijalizma i patrijarhata, prikazana je kroz niz faza kroz koje oni prolaze premda su njihova imigrantska iskustva posve različita. Adiči istražuje kako ovaj osećaj drugosti vodi u depresiju, gubljenje ideje sopstva i nužno ka nostalgiji za svojom domovinom. Junakinjino putovanje u potrazi za drugačijim, gotovo nametnutim identitetom, prvo je vodi u fazu poništavanja svog sopstva, svog nacionalnog i rasnog identiteta, a zatim i do ponovnog uspostavljanja odnosa sa svojim nasleđem i osveščivanja svog nacionalnog ponosa i rasnog identiteta. Njeno odbijanje hegemonijskih manifestacija neokolonijalizma ogleda se u neprihvatanju američkog akcenta i odbijanju da ispravlja, to jest spaljuje svoju kosu, što za posledicu ima prihvatanje sopstvenog nacionalnog i rasnog identiteta koji ne isključuje nužno odbacivanje kulture zemlje u kojoj boravi. Adiči kroz likove svojih protagonista kreira hibridni dijasporični identitet koji pravi amalgam tradicionalnih afričkih vrednosti sa američkim zaoštrenim individualizmom i materijalizmom, koji kao krajnji cilj ima kulturološki pluralizam. Autorka predstavlja rasizam i stereotipne predstave o Afrikancima kao kolonijalnu ideologiju koju treba zameniti hibridnim vrednostima bikulturalnih imigranata. Stoga roman implicitno predlaže ideju adaptivnog bikulturalizma kao koncepta koji objedinjuje osećaj prihvatanja sopstvenog porekla i nasleđa i kulture mesta u kojem se boravi.

Veza između prvog – kapitalističkog sveta i trećeg – kolonijalnog javlja se u vidu koncepta *afropolitskog identiteta* kao sinkretičkog konstrukta afričkog i kosmopolitskog. Ovaj koncept stremljenju formiranju novog identiteta, ali i njegovoj odbrani na tri nivoa – nacionalnom, rasnom i kulturnom (Villanova 2018, 88), tako da osoba simultano pripada i afričkoj zajednici i drugom svetu, to jest prvom svetu. Čimamanda Adiči, međutim, odbija ovu etiketu naglasivši: *Ja nisam*

afropolita. Ja se veoma rado deklarišem kao Afrikanka i to nije niti tako neobično niti retko. (Barber, 2013)

Vekovne predstave crnaca kao nekompletnih ljudskih bića, dugogodišnje medijske predstave Afrikanaca kao necivilizovanih divljaka, *stvari bez duha i uma* (AM, 333) i stereotipne predstave Afrikanaca, i imigranata uopšte, kao pretnje američkom životu koje dele društvo na *nas* i *njih*, posledica su koncepta koji Adiči naziva *opasnost pojedinačne priče* i predstavljaju opoziciju kulturoškom pluralizmu. Edvard Said u delu *Kultura i imperijalizam* navodi: *Moć da se ispričaju priče ili da se onemoguću pričanje nekih priča je veoma važna za kulturu i imperijalizam i konstituiše jednu od glavnih veza između njih* (Said 1993, xiii). Ističući opasnost da jedna priča postane jedina priča, *Amerikana* nastoji da prikaže nestereotipnu sliku afričkih imigranata i želju za migracijom onih *koji ne gladuju, nisu silovani, niti iz spaljenih sela, već samo gladni izbora i sigurnosti* (AM, 329). Premda prikazuje oštru kritiku mnogih neokolonijalnih predrasuda prema Afrikancima, roman nudi i konstruktivno rešenje ukazujući na potencijal medija i društvenih mreža da virtuelni kosmopolitski prostor interkulturalne razmene preobrazu u prostor promovisanja različitosti i multikulturalizma.

Adiči se u romanu bavi i drugom stranom perpetuiranja stereotipnih slika koje migranti stihijski grade o životu u dijaspori, o idealu utopije nekog drugog sveta daleko od domovine, ukazujući na to da imigranti sami roditeljima prenose nerealne i neretko lažne predstave o svom životu u dijaspori, nemajući *srca da im unište nadu, jer je malo trebalo da se ta nada održi i da budu srećni* (AM, 26). Stoga oni koji prepričavaju svoje utiske tendenciozno sakrivaju surovu realnost imigrantskog života jer *roditelji to očekuju da čuju od njih* (AM, 241).

Ovim romanom Adiči je problematizovala pogrešne predstave Afrikanaca o Americi kao zemlji izobilja, ravnopravnosti i demokratije, baveći se konceptom rase kao primarnog diskriminatornog označitelja i prizme kroz koju se može očitati i niz sekundarnih diskriminatornih elemenata, poput klase i roda. Istovremeno, roman nastoji da analizira i pogrešne predstave Amerikanaca o Africi kao kontinentu kojem tek predstoji ulazak u sferu civilizovanog, kao mestu permanentnih ratova, gladi, siromaštva, bolesti i divljaštva. Književnost je, stoga, prema mišljenju autorke, vid iskupljenja, način da živimo u telu koje nije naše i putem identifikacije sa protagonistima pokušamo da osetimo empatiju i pericipiramo različitosti kao lepotu, a ne kao opasnost.

III

Treći deo ovog rada baviće se analizom romana – *Sluškinjina priča* koji je postao kulturno feminističko štivo tokom prethodnih decenija. Namera nam je bila da, nakon pregleda osnovnih odlika kontinentalnog i američkog feminizma, njihovih razlika, a onda i italijanskog feminizma kao osobeno važnog za analizu opusa Elene Ferante, zatim postkolonijalne teorije, kao značajnog teorijskog polazišta za analizu romana Čimamande Ngozi Adiči, završimo analizom najpoznatije feminističke distopije današnjice. S tim u vezi, rad nudi pregled osnovnih obeležja utopijskog, a zatim i distopijskog literarnog žanra, sa fokusom na feminističku distopiju kao stilsko-tipolišku kategoriju koja problematizuje koncept „države blagostanja” kao instrumenta za uspostavljanje javnog patrijarhata, društvene kontrole i regulisanja seksualnosti žena. Roman *Sluškinjina priča* Margaret Atwood kao paradigma ovog žanra, analizira se u radu sa namerom da se čitanjem distopijske vizije ove spisateljice mapiraju osnovne težnje za klasnom, rasnom, a pre svega rodnom ravnopravnošću. Dekonstruišući kategorije „normalnog” i „devijantnog”, roman nastoji da ukaže na inferiornu poziciju žene u patrijarhalnom tradicionalnom društvu, te kroz ovaj imaginarni distopijski narativ, daje sliku društva u nastojanju da ponudi *upozorenje gde ćemo stići ako nastavimo da se krećemo smerom kojim smo već krenuli* (Atwood, 2011). Stoga je namera da, analizom ovog ostvarenja Margaret Atwood, osvetlimo ideju rodne ravnopravnosti u savremenom dobu kao koncept koji, premda je izvojevan i implementiran i u legislativne i u društvene pore, ipak stoji na krhkim temeljima i može biti srušen.

Utopija

Fenomen utopije je zbog svoje višeznačnosti oduvek bio predmet proučavanja ne samo mnogobrojnih književnih teoretičara i kritičara već i čitavog niza filozofa, sociologa, psihologa i antropologa, te je zbog toga teško definisati da li je u pitanju književni žanr, stanje duha, revolucionarni program ili sve to zajedno (Đergović-Joksimović 2009, 12). *Reč 'utopija' obično označava onu krajnju tačku ljudske ludosti ili ljudske nade – zaludni san o savršenstvu u zemlji Nedodijji ili racionalne pokušaje preuređenja ljudskog okruženja i njegovih institucija, kao i poboljšanja njegove nesavršene prirode* (Mumford, 1922). Utopiju, dakle, možemo shvatiti kao paradigmu društva koje ne postoji, ali predstavlja kognitivnu mapu mogućeg.

U antičkoj Grčkoj napisana su prva filozofska dela u kojima se ozbiljno promišljaju svojstva idealnog društva, te je doprinos starogrčke kulture nezaobilazan i presudan za nastanak i razvoj utopije. Iako je Homerov mit o Elisiju, a kasnije i njegove obrade, doveo do toga da on postane jedan od formativnih elemenata moderne utopije (Manuel and Manuel 1979, 78), antičke utopije svoj vrhunac doživljavaju u delima Platona i Aristotela. Platonova *Država* i Aristotelova *Nikomahova etika* obiluju mnoštvom zajedničkih elemenata, pa ipak predstavljaju različita viđenja idealnog društva. *Država*, koja se smatra prvim pravim primerom utopijskog egzemplarnog narativa naslanja se na indoevropsku staru podelu društva na duhovnike, ratnike i radnike, odnosno filozofe – vladare, ratnike i radnike. Platonova utopija je država u kojoj vlada ravnoteža između ova tri segmenta, što je čini mudrom, hrabrom, skromnom i pravičnom, te nužno vodi ka harmoniji njoj analognog aspekta – duše. Duša, kao harmonija telesnih delova, ili sve ono što je individualno, ima obavezu spram celine, smatra Platon, te njegova država stavlja interes kolektiva iznad interesa pojedinca. Ako pretpostavimo da je najbolji mogući život cilj utopije, Platon tu viziju zamišlja opisujući prvo idealnu državu, a onda, raščlanjujući celinu, dolazi do najboljeg mogućeg života pojedinca. Aristotel, pak, ima sasvim drugačije filozofsko viđenje. Naime, on smatra da je porodica osnovna ćelija društva iz koje se država tek kasnije razvila, pa opisuje prvo najbolji mogući život pojedinca, a odatle dedukcijom dolazi do idealne države (Jackson 2001, 9).

Prevođenje tekstova antičkih pisaca i filozofa u renesansi, naročito nakon pada Carigrada, obogatilo je evropsku kulturnu baštinu novim idejama i ideologijama zasnovanim na antičkim tekstovima, pa upravo u ovom periodu utopija doživljava svoj preporod. Nastanak najznačajnijih utopijskih dela vezuje se za proširenje granica i rušenje barijera, kako figurativno, tako i doslovno. Prekomorske plovidbe i otkriće novih, do tada nepoznatih, zemalja i kultura stvaraju plodno tlo za

zamišljanje idealnog sveta. Tako su glavni junaci renesansnih utopija upravo moreplovci koji su ujedno i naratori. Najznačajnija utopijska dela u renesansi su *Utopija* Tomasa Mora (1516), *Grad sunca* Tomaza Kampanele (1602), *Nova Atlantida* Frensis Bejkona (1627) i *Kristijanopolis* Johana Valentina Andree (1619). Posebno mesto i zasluge zauzima Tomas Mor koji se, opravdano, smatra rodonačelnikom utopijskog književnog žanra, jer je po nazivu njegovog dela žanr i dobio ime. Mor je smelo objedinio sve formativne elemente utopije karakteristične za doba renesanse, od hrišćanskih ideja o manastirskim zajednicama, novih geografskih saznanja, do novootkrivenih antičkih grčkih dela (Đergović-Joksimović 2009, 67). Njegovo delo inspirisano je Platonovom *Državom*, te je prvi deo pisan u formi dijaloga, gde Mor, poput Platona, teži da otkrije osnovne preduslove za razvoj i opstanak idealnog društva. Međutim, dok Platon svoju *Državu* skicira kao idealno mesto⁶⁰ verujući da je državno uređenje koje on predlaže ostvarivo, Mor je, kao izvrstan poznavalac društvenopolitičke realnosti, ipak skeptičan u pogledu mogućnosti ostvarenja sopstvene utopije (Isto, 68). Morova *Utopija* do danas se smatra enigmom jer dvosmislenost kojom obiluje ne dozvoljava jednodimenzionalno tumačenje. Naime, dovitljivom igrom reči Tomas Mor daje prikaz mesta koje može da označava *eutopiju*, to jest dobro mesto, ako pretpostavimo da je u pitanju kombinacija grčke reči *eu* koja znači *dobro* i reči *topos* koja znači *mesto*, ali može da označava i *nepostojeće* mesto ako je u pitanju prefiks *ou-* koji tvori reč *outopos*. Dilema je utoliko zanimljivija zbog činjenice da se obe reči čitaju isto, te je pitanje da li je pisac opisom idealnog društva imao na umu *dobro mesto* ili *nepostojeće mesto* ili je, pak, ovom igrom reči i značenja nastojao da ukaže da je takvo dobro mesto ujedno i nepostojeće. Lajman Sardžent (Lyman Tower Sargent), vodeće ime u sferi utopijskih studija, smatra da je prisustvo reči *topos* od presudnog značaja jer implicira da utopija mora biti i prostorno i vremenski determinisana, uspostavljajući vezu između utopije i istorije, i na taj način čineći je pre mogućom, nego nemogućom pojavom. Stoga, tvrdi Sardžent, utopija ne predstavlja izraz eskapizma, već teži ka boljem, a ne savršenom društvu (Moylan 2000, 72–75).

Darko Suvin, kritičar koji se bavi utopijskim elementima u domenu naučne fantastike, utopiju vidi kao verbalnu konstrukciju o određenoj pseudoljudskoj zajednici u kojoj su društvenopolitičke institucije, norme i individualni odnosi organizovani po savršenijem principu nego u autorovom društvu, pri čemu je konstrukcija zasnovana na oneobičavanju koje proističe iz

⁶⁰ U *Zakonima* će daleko „realnije” predočiti „drugu najbolju po redu” moguću državu (Cvetković u Platon, 2005, xiv)

hipoteze o alternativnoj istoriji (Suvin 1979, 49). Konceptom alternativne istorije pretpostavlja se paralelna istorija koja postoji u prošlosti, moguća je u budućnosti, ali je neostvariva kao utopija u sadašnjosti. Prema Suvinovoj klasifikaciji književna utopija je nalik naučnoj fantastici, jer spada u kategoriju sociopolitičkog žanra naučne fantastike. Pitanje ostvarljivosti utopije za njega je pre epistemološka nego ontološka dilema (Moylan, 2000). Kao ideologija, ipak, utopija je u političkom smislu totalitarna celina, pa je stoga granice i ideje utopije teško definisati.

Distopija i/ili antiutopija

Razlika između *distopije* i *antiutopije* je uvek bila nejasna do te mere da se veoma često ovi termini koriste kao sinonimi koji predstavljaju sliku negativne vizije socijalnog i političkog sveta. Interpretacija i argumenti za korišćenje jednog, a ne drugog termina razlikuju se od autora do autora. Moglo bi se reći da najradikalniji pristup po pitanju distinkcije ovih termina postavlja Kit Buker (Keith Booker) koji, osim termina *distopija* i *antiutopija*, uvodi i termine *negativna utopija*, *heteroutopija* i *kakotopija*, predlažući, međutim, da se umesto detaljnog raščlanjivanja i tumačenja svakog termina ponaosob, koristi jedinstveni termin *distopija* kao sublimat svih varijacija imaginativne vizije sveta koji ima za cilj da ponudi kritički prikaz negativnih i problematičnih okolnosti društva (Booker, 1994a).

Nasuprot autorima koji smatraju da podela ovih pojmova ne bi trebalo da bude tako distinktivna, postoje autori koji na njoj insistiraju. Lajman Sardžent, na primer, karakteriše *antiutopiju* kao nepostojeće društvo opisano sa dovoljno preciznosti i obično smešteno u vreme i mesto koje je osmislio autor sa namerom da čitalac to doživi kao kritiku utopije, dok je *distopija* nepostojeće društvo opisano sa namerom da čitalac to doživi kao društvo daleko gore od onog u kojem živi. Terminom *kritička utopija*, pak, Sardžent opisuje nepostojeće društvo prikazano sa namerom da čitalac to doživi kao društvo bolje od onog u kojem živi, ali suočeno sa problemima koji nisu tako lako rešivi (Sargent 1994, 9).

Kombinujući postulate postkolonijalne kritike i utopijskih koncepata, Dora Ahmad (Dohra Ahmad), na primer, smatra *antiutopiju* sasvim novim podžanrom. Terminom *distopija* ona karakteriše izmišljeno mesto koje je sa tačke gledišta naratora beskompromisno loše. Njeni stanovnici nikada eksplicitno nisu pristali na društvo koje ih kontroliše nasiljem ili pretnjom ekskomunikacijom. Sa druge strane, u *antiutopiji* ili *negativnoj utopiji*, imamo prikaz mesta koje samo po sebi nije loše, funkcioniše tačno kako je predviđeno, mesto gde su ljudi zadovoljni utopijskim obećanjem na koje su implicitno pristali. To je suštinski utopijsko društvo, ali ga autor

predstavlja kao zastrašujuće, zaključujući da kompromisi koji su preduzeti zarad ostvarenja cilja nisu bili vredni truda (Ahmad 2009, 210).

Donekle drugačiji pristup ovoj problematici nudi Darko Suvin, koji smatra da kod utopije možemo razlikovati njen polarni opozit *eutopiju*, društvo vođeno principima radikalno boljim od onih koje poznaje autor, i simetrični opozit utopiji – *distopiju*, društvo vođeno radikalno lošijim principima. Suvin distopiju dalje deli na *antiutopiju* i *jednostavnu distopiju*. Antiutopija se ipak na kraju ispostavi kao distopija, ali je eksplicitno osmišljena da odbaci predloženu eutopiju. Ona je pretvorna eutopija čiji hegemonijski principi stvaraju privid savršenijeg društva od bilo koje zamislive alternative, dok čitaocima ona zapravo odaje utisak polemičke noćne more. *Jednostavna distopija*, koju Suvin tako naziva radi izbegavanja mnoštva složenih prefiksa na osnovu *topija*, prava je verodostojna distopija, to jest ona koja nije istovremeno i antiutopija (Suvin 2003, 189).

Pristalica ove binarne žanrovske, ali i ideloške podele je i Filip Vegner (Phillip Wegner), koji smatra da *antiutopija* ne uzima kao cilj svog kritičkog otuđenja istoriju svoje sadašnjosti, već želje i programe generičke institucije iz koje potiče, te dok *distopija* predstavlja kritiku ograničenosti nekog zamišljenog mesta, *antiutopija* u potpunosti odbija ovaj kognitivni čin (Wegner 2002, 147–153).

Analizirajući antiutopiju iz perspektive ruskih formalista poput Bahtina, Gary Morson (Gary Morson) je karakteriše kao savršen primer antižanra ili parodijskog žanra. On antiutopiju smatra didaktičkim žanrom koji ima za cilj da istakne opasnosti i apsurdne utopije, ali i perfidne strategije koje omogućavaju usvajanje tih lekcija (Morson 1981, 151). Tako u najpoznatijim antiutopijskim delima, kao što su Zamjatinov (*Евгэний Ивэнович Замэтин*) roman *Mi*, zatim Hakslijev (Aldous Huxley) *Vrli novi svet* i Orvelova *1984*. nema parodije, ismevanja niti odbijanja utopijske misli, već težište parodije leži u specifičnim utopijskim rešenjima i njihovim posledicama. Navedenim evropskim antiutopijama XX veka, koje predstavljaju fikcijske alternative postojećem poretku, Artur Blejm (Artur Blaim) suprotstavlja pojavu američkih antiutopija sa početka XIX veka. Naime, američki kontinent u svom ranom razvoju predstavljao je otelotvorenje utopijskog ideala, te je orijentacija američke kulture prema budućnosti, iako ne uvek svesno, oduvek vodila ka utopizmu, pa Amerika postaje ideal za kojom utopijska književnost traga. Dakle, utopijski eksperiment stoji u opoziciji ne samo nesavršenoj sadašnjosti već i viziji navodno savršene budućnosti. U ranim američkim antiutopijskim delima, iako generički veoma različitim, pronalazimo određene kulturno-političke tenzije. To su, na primer, Kuperov (James

Fenimore Cooper) *Krater* (1847), kratka priča *Melonta Tauta* (1850) Edgara Alana Poa, kao i Hotornova (Nathaniel Hawthorne) *Blihdale Romance* (1852). Ipak, zaključuje Blejm, izuzev antiutopijskih motiva koje dele, nemaju dovoljno zajedničkih karakteristika za konstituisanje autonomnog žanra, pa čak ni podžanra (Blaim 2013, 88). Prema Blejmu, distopijsku književnost mogli bismo okarakterisati kao direktnu opoziciju utopijskoj misli, ukazujući na potencijalne negativne posledice apsolutne i nesmotrene utopije. Stoga Buker zaključuje da svaka književnost koja nudi društvenu i političku kritiku može biti čitana u ključu distopije (Booker 1994b, 3) i shodno tome distopijska književnost ne predstavlja određeni žanr, već posebnu vrstu kritičke energije ili duha (Blaim 2013, 82).

Tom Mojlan (Tom Moylan), uticajni kritičar u ovoj žanrovskoj sferi, smatra antiutopiju zasebnim žanrom koji kritikuje i odbacuje ne samo utopiju već i političku misao i delanje motivisano utopijom kao snagom društvene transformacije. Glavni argument za tretiranje distopije kao treće forme je ekstremna opozicija utopije i antiutopije. Naime, pitanje koje se postavlja, bilo da se radi o društvu koje je dobro — utopija, ili loše — antiutopija, stvar je percepcije. Distopija po njegovom mišljenju predstavlja nestabilan društveni teren između utopije i antiutopije i kao književna forma integriše kvalitete oba podžanra, te tipičan distopijski tekst predstavlja politički napetu formu hibridne tekstualnosti ili žanrovskog spajanja (Moylan 2000, 129). Distopija predstavlja suprotnost svojoj „generičkoj sestri” eutopiji, jer pretpostavlja kontinuum između kategorije utopije i kategorije antiutopije. U antiutopijskoj distopiji najviše što može da se desi je prepoznavanje integriteta i individualnosti, ali hegemonijska moć nasilnika pobeđuje i ideološki i sistemski, dok je kod utopijske distopije kolektivni otpor ipak prepoznat, a nekada se čak dogodi i pobjeda nad represivnim i nasilnim sistemom (Moylan 2000, xiii).

S obzirom na činjenicu da opis otuđenog protagoniste koji odbija da prihvati dominantno društvo u kojem živi, karakteriše tipičnu narativnu strukturu distopije, Mojlan tvrdi da takva vrsta narativa stvara mogućnost društvene kritike i utopijske anticipacije u distopijskom tekstu (Moylan 2000, 147). Mojlanovo insistiranje na distinkciji antiutopije i distopije mogli bismo tumačiti kao želju da distopija bude pomirenje između ekstremne polarizacije: utopija–antiutopija. Ona zapravo razvija horizonte ljudskih mogućnosti upravo zbog simbiotičkog odnosa koji postoji između ova dva pojma. Ono što nam distopija kao nova kategorija nudi je mogućnost interpretacije, jer ono što se smatra dobrim ili lošim umnogome zavisi od osobe koja posmatra. U tom kontekstu neophodno je postaviti pitanje percepcije idealnog ljudskog društva. Društvo koje nam autor

predstavlja kao distopijsko, nikada zapravo nije distopijsko za sve njegove stanovnike, jer se zasniva na relativizmu ideje da utopija jednih može biti distopija drugih. Da bi distopija opstala, morala je postojati grupa koja se strukturi sistema prilagodila i podržavala ga. Stav o društvu kao distopijskom determinišu različiti referentni okviri, poput kulture, pola, godina, vere, političkog i ideološkog opredeljenja. Liberalni mislioci, kao što je Isaija Berlin (Isaiah Berlin), izjednačavaju utopiju sa željom za nemogućim savršenstvom koje se gotovo po pravilu završava totalitarizmom. Naime, utopijska ideja idealnog društva u kojem vlada sveopšte dobro zavisi od toga kolika je cena plaćena zarad tog ideala. Berlin tvrdi da oni koji su ubeđeni da su pronašli jedini pravi put za spasenje ljudskog društva, veruju da im to daje dozvolu da drugima oduzmu slobodu izbora, ukoliko se to radi u ime utopije. Upravo je to uverenje, zaključuje on, odvelo Lenjina, Trockog i Maoa do opravdavanja ubistva miliona ljudi u ratovima ili revolucijama (Berlin 1991, 16). Liberalna država za Hegela i besklasno društvo za Marksa, kao evolutivni ideali ljudskog društva, mogu se okarakterisati kao tipične društvene utopije. Ipak, kroz distopijsku književnost oštro su kritikovani prikazom komunističkog totalitarizma ili sveta kapitalističke surovosti. Distopija, dakle, umesto da predstavlja negaciju utopije, mogla bi, paradoksalno, biti njena suština ili prema rečima Margaret Atvud: *Bolje nikada ne znači bolje za sve. To uvek znači gore za neke* (SP, 230).

Tekstovi koji imaju antiutopijske ili distopijske motive često kao okosnicu imaju kritiku totalitarizma kao vid antiindividualizma. Utopija, kao statično i hermetično društvo obično ima za cilj homogenizaciju i kolektivizam koji žrtvuje individualnost zarad dobrobiti države. Upravo iz tog razloga, distopijski i antiutopijski narativ za protagonistu biraju autsajdera kao protivtežu naizgled savršenoj ravnoteži (Meyer, 2001, u Zahringer 2017, 15).

Primer suprotstavljenih distopija je odnos između dva verovatno najznačajnija distopijska romana: Hakslijev *Vrli novi svet* (1931) i Orvelova *1984.* (1949). Hakslijeva vizija budućnosti predstavlja strah od urušavanja institucije porodice, nestanak ljubavi, intimnosti, otuđenje, te svet koji toliko obiluje čulnim zadovoljstvima da ga udaljava od onoga što je suštinski važno. Orvelova vizija, sa druge strane, predočava strah od nacionalizma, represije i cenzure, svet pun intenzivnih emocija, pre svega straha, te svet zasnovan na izazivanju bola i patnje kod onog dela stanovništva koji se ne pokorava volji režima. Ova dva dijametralno suprotna prikaza Londona u dalekoj budućnosti predstavljaju društva na suprotnim stranama političkog spektra. Orvelov London je deo totalitarne Okeanije, a Hakslijev London je ujedinjena pseudodemokratska država. Osnovna razlika između Orvelove i Hakslijeve vizije je u tome što je Orvel strahovao da će nas uništiti ono

čega se bojimo, dok je Haksli smatrao da će nas uništiti ono u čemu uživamo. Tako imamo prikaz društva u kojem dominira cenzura naspram društva pretrpanog informacijama, te društvo u kojem je zabranjeno čitati, naspram društva koje ne želi da čita (Škapul, 2012). Stoga bismo i na ovom primeru mogli zaključiti da je ideja distopije relativan pojam, i dok je za jedne to svet koji negira suštinu ljudskosti, za druge je to svet koji ideju ljudskosti poništava.

Distopijski narativ nastaje najvećim delom kao posledica promena koje su se odigrale u XIX i XX veku. Naime, tadašnje promene u društvu dešavaju se usled proliferacije revolucionarnih ideja koje su uzdrmale težište društvenog sistema. Pojava Darwinove teorije evolucije, zatim ideje klasne jednakosti koju predlaže Marks, kao i industrijska revolucija iz korena menjaju kulturološku društvenu matricu. Ove promene ogledaju se u nastojanju da se stvori pravedno (ili barem pravednije) društvo, pa je u tom smislu logična i pojava feminističkog pokreta kao težnje za ravnopravnošću polova. Međutim, drastične promene koje se dešavaju, nose sa sobom i osveščivanje vekovnih problema u društvu. Postavlja se pitanje rodne, klasne i rasne eksploatacije, nasilja u ratovima, genocida, bolesti, gladi, depresije, dugova, a kulminacija se dešava neuspehom marksizma u Sovjetskom Savezu i usponom fašizma i nacizma u Evropi. Uprkos progresu i iskoraku kojem je ljudski rod svedočio, konstantno slabljenje humanosti postaje sve uočljivije, te predstavlja plodan teren za promišljanje budućnosti u vidu distopijske imaginacije. U XXI veku distopijska imaginacija, pak, inspirisana je nizom nezaustavljivih promena koje su zadesile ljudsko društvo. To su, na prvom mestu, razvoj tehnologije, klimatske promene, ekološke katastrofe, prenaseljenost, terorizam, krah globalnog kapitalizma, kulturološki sunovrat, kloniranje, nadziranje i uhođenje od strane države, viralna pandemija i zamena ljudskog faktora robotima.

Struktura distopijskog žanra

Prema Pavličićevoj genologiji, žanr je utemeljen na prepoznatljivim obrascima, te književna dela koja pripadaju žanru međusobno dele više osobina od dela koja pripadaju podvrsti. Ipak, žanr je teško uhvatljiva kategorija koju je potrebno uvek iznova definisati (Pavličić 1983, 103). Žanr, kao fenomen u razvoju, ne javlja se kao čist model, već se ostvaruje u procesu stalnog unutrašnjeg preslagivanja i dinamike uslovljene međužanrovskim prepletima, te se kategorizaciji žanra ne može pristupiti uz pomoć fiksnih parametara (Levanat-Peričić 2017, 256). Sa tim je u vezi Milutinovićevo zapažanje da, ako prihvatimo činjenicu da su žanrovi kognitivne kategorije, onda ih moramo posmatrati ne samo u kontekstu književnosti već i kulture uopšte, pošto se semiološki pojam teksta ne iscrpljuje isključivo na verbalnim ostvarenjima (Milutinović 2009, 31).

Distopijski roman kao književni oblik postavlja ontološko pitanje da li postoji kao zasebni žanr ili kao podvrsta. Prema Suvinu, na području gde vlada „genološka džungla” nema sasvim čistih oblika, a genološka konfuzija je izazvana žanrovskim parazitiranjem i mimikrijom. To žanrovsko prerusavanje dešava se kada neka subliterarna vrsta maskira svoje strukture spoljnim strukturama (Suvin 2010, 63). U pomenutoj genološkoj džungli Suvin napominje da bi trebalo razlikovati subžanr kao vrednosni pojam i podžanr kao klasifikacioni pojam. Prateći Pavličićevu klasifikaciju, Suvin podžanr i podvrstu upotrebljava ravnopravno kao skup dela koja moraju sadržati one bitne aspekte koje sadrži i vrsta, ali i deliti neke osobine koje nemaju drugi predstavnici vrste (Pavličić 1983, 20). Subžanr, međutim, potiče od pojma *subliteratura* i može se odnositi na svaku subliterarnu verziju određenog podžanra (Suvin 2010, 70).

Milutinović smatra da, kako bismo pojmovno identifikovali žanr, nije dovoljno uzeti u obzir samo karakteristike koje se ispoljavaju u sinhroniji, već bi trebalo uvažiti, kako aktuelne, tako i one interpretativne vrednosti koje su se javljale kroz dijahroniju, od trenutka formiranja pojma do momenta interpretacije (Milutinović 2009, 31). U cilju interpretacije vrste, kod Froua (Johan Frow), teorija žanra oslanja se na tri strukture koje nisu postavljene hijerarhijski, već su umrežene. Dimenzije koje se međusobno prepliću i na taj način formiraju žanr su retorička struktura, tematski sadržaj i formalna organizacija (Frow 2005, 72).

Retorička struktura predstavlja unutartekstualne relacije između pošiljaoca i primaoca koje se ostvaruju kroz neki vid obraćanja publici (Frow 2005, 75). U pitanju su smernice koje autor postavlja tako da vode čitaoca do ključa za interpretaciju dela. Distopijski romani se u tu svrhu često koriste citatima kanonskih dela koja su u datom totalitarnom društvu zabranjena, ali bivaju ponovo otkrivena. Intertekstualne veze ne ostvaruju se nekim slučajno izabranim primerima, već onim tekstovima koji su relevantni za poruku u celini, kao što je Šekspir u Hakslijevom *Vrlom novom svetu* ili Ismans u Uelbekovom *Pokoravanju*. Oblikovanje složenih citatnih lanaca ili pletenica istovremeno je vrsta žanrovskog pozicioniranja i poziv publici na određeni tip čitanja. Putem prepoznavanja književne tradicije, distopija pokušava da realizuje svoju zamisao o budućnosti, te distopijski roman, iako pretpostavlja čitanje u futurističkoj viziji, jeste zapravo okrenut prošlosti (Levanat-Peričić 2017, 252). *Tematski sadržaj*, prema Frouu, obuhvata one žanrovske specifičnosti koje se iskazuju prema stepenu verovatnoće određenih tipova radnji i tipova likova koji mogu biti predstavljeni u vidu istorijske istine, mogućnosti ili verovatnoće (Frow 2005, 76). Projekcija i koncept budućnosti mogu biti utemeljeni na načelima verovatnoće,

oblikovani u skladu sa mimetičkim postupcima, a u cilju prikazivanja neposrednog ishoda tekuće stvarnosti koji je zasnovan na racionalnim pretpostavkama i argumentaciji (Levanat-Peričić 2017, 255). Dimenzija *formalne organizacije* teksta odnosi se na narativne pozicije, to jest perspektivu pripovedača u odnosu na ispričano, a Frou uzima u obzir i veze prostora i vremena koje oblikuju žanrovski specifičan hronotop (Frow 2005, 74).

Distopijska poetika usmerena je na normiranje vrednosti, te koristi satirične književne tehnike opisujući autorova nezadovoljstva svetom u kojem živi tako što ih projektuje na izolovano distopijsko okruženje. Mogli bismo zaključiti da distopija, i uopšte naučna fantastika, pomažu da sadašnjost shvatimo kao istoriju u imaginativnom društvenom okruženju u kojem sociopolitički sistem biva viđen iz ugla nezadovoljnog junaka, što kod čitalačke publike zapravo izaziva strah i pesimizam. Distopiju najčešće karakteriše atmosfera beznađa, međutim, nove kritičke distopije ostavljaju u svom tekstu mogućnost da se i protagonista, zajedno sa čitaocima, nada pozitivnom ishodu u daljoj ili bližoj budućnosti. Prema Rafaeli Bakolini (Raffaella Baccolini), ovo predstavlja plodno tlo za žanrovsko mešanje, odnosno upliv utopijskih elemenata u distopiju. Unutar utopije i distopije vidljivi su elementi komedije i tragedije, te se može zaključiti da odnos utopije i distopije nije koncipiran na antagonizmu ili satiri, već da njihovi odnosi imaju mnogo dublje strukture (Baccolini, Moylan 2003, 30). Granice utopije i distopije kao žanra nisu stroge, nego propustljive, smatra Džejn Donavert (Jane Donawerth). Ove forme apsorbiraju karakteristike drugih žanrova, te je distopija kao žanr idealno mesto za generičke mešavine tako što se konzervativne forme transformišu stapanjem sa distopijom. Stoga, to predstavlja spoj koji navodi na preispitivanje, pa tradicionalne forme mogu postepeno da menjaju distopijski žanr, u kome pesimizam iz rezigniranog postaje militantan (Donawerth 2003, 29).

Spekulativna proza

Po pitanju žanrovske klasifikacije postoje različite teorije kada je reč o distopijskom romanu. Uzevši u obzir hibridnu formu žanrovskog mešanja u distopijskom romanu, Suvin ga smatra podžanrom naučne fantastike (Suvin 2010, 53). Naučna fantastika kao žanr ima u fokusu tehnološki napredak i razvoj alternativnih svetova, te nudi inspirativnu osnovu za razvoj distopijske misli, pa nije začuđujuće da je isprva distopijski roman bio svrstavan u ovu kategoriju. Međutim, Margaret Atvud tvrdi da, s obzirom na činjenicu da u njenim romanima nema Marsovaca i svemirskih brodova niti putovanja kroz vreme, njene romane ne bi trebalo svrstavati u naučnu fantastiku. U njenoj se prozi ne pripoveda ništa što se ne bi moglo dogoditi ili se već nije negde

dogodilo, te ona svoj opus svrstava u žanr spekulativne proze⁶¹ (Atwood 2011, 6). Spekulativna proza ili spekulativna fikcija⁶² je termin skovan pedesetih godina XX veka, pripisuje se piscu Robertu Hajnlajnu (Robert Heinlein). Ovaj žanr uglavnom se koristi kao objedinjujuća kategorija koja obuhvata naučnu fantastiku, horor, utopijsku i distopijsku književnost, magični realizam. Prema ovoj klasifikaciji, svaki roman koji se ne bavi stvarnošću mogao bi se okarakterisati kao spekulativna fikcija (Millman, 2006). Jedan od začetnika spekulativne proze bio je Herbert Džordž Vels (Herbert George Wells) koji je kao pacifista i neko ko strogo osuđuje klasnu i rodnu neravnopravnost, nastojao da se u svojim romanima bavi aktuelnim temama svog vremena. Pokušaji da utiče na stvaranje boljeg društva ogledaju se u njegovim utopijsko-distopijskim romanima *Vremeplov* (1895), *Moderna utopija* (1905) i *Obrisi budućnosti* (1933). Margaret Atwood smatra da spekulativna fikcija nudi preispitivanje političkih i kulturoloških konvencija ljudskog društva i podstiče mnoga filozofska i ideološka pitanja. Dok naučna fantastika opisuje one mogućnosti koje bi bile ostvarljive u budućnosti, poput prolaska kroz crvotočinu i putovanje u drugi univerzum, spekulativna proza nudi viziju sveta koji koristi već raspoložive resurse, kao što je manipulacija ljudskim DNK materijalom ili subverzija društvenog uređenja. Dela ovog žanra mogu da istraže posledice novih tehnologija, prirodu i ograničenja ljudi i daju pretpostavku o tome kako bi predložene promene u društvenoj organizaciji promenile naše živote (Atwood, 2005).

Tezu da distopijska proza nije kategorija koja ima jasnu definiciju potvrđuje i činjenica da neretko biva mešana i sa postapokaliptičnom fikcijom. Međutim, dok distopiju karakteriše čvrsta socijalna struktura, u kojoj osnovna pretnja proizilazi iz straha pojedinca od odmazde totalitarnog režima vladajuće strukture, postapokaliptično društvo oličenje je sveta bez socijalne strukture, koji nastaje upravo nakon njenog rušenja. Ta porušena struktura mogla je biti, a verovatno i jeste bila, distopijska. Postoji, dakle, distinkcija u samom izvoru opasnosti. Naime, u distopiji je opasnost jednosmerna, potiče od vladajućeg represivnog totalitarnog aparata, dok u postapokaliptičnom društvu opasnost može uslediti sa svih strana, počevši od same prirode koja može biti izrazito okrutna i prema pojedincu i društvu uopšte, od pljačkaša preko mutanata do kanibala itd. Izvor

⁶¹ U nekim naučnim radovima *speculative fiction* je pojam podveden pod žanr spekulativna fantastika, ali pošto se ovde govori o razgraničenju među tim pojmovima, u radu se ne koristi ova klasifikacija.

⁶² U tradicionalnoj nauci o književnosti na srpskom jeziku se termin *fikcija* prevodi rečju *proza*, dok se u naučnim radovima na hrvatskom jeziku ovaj termin prevodi kao *fikcija*. U ovom radu se kao sinonimni koriste termini *fikcija* i *proza*.

straha, a samim tim i okosnica postapokaliptičnog romana je anarhija koja je suprotstavljena dominantnoj ideologiji totalitarnog režima (Škapul, 2012).

Feministička distopija

Dovodeći u pitanje generičke konvencije žanra, spisateljice feminističke naučne fantastike doprinele su boljoj percepciji utopijske, ali i distopijske književnosti. Termin *kritička utopija* prvi put pominje Tom Mojlan osamdesetih godina XX veka, a termin *kritička distopija* uvodi zajedno sa Bakolini više od deceniju kasnije (Mojlan, Baccolini, 2003). Bakolini ističe da su upravo spisateljice naučne fantastike zaslužne za stvaranje novog žanra, nudeći i termin *distopija sa otvorenim krajem* uz primer *Sluškinjine priče* Margaret Atvud, jer ovo delo odbija bilo kakvu vrstu zatvaranja ili kategorizacije. Mojlan i Bakolini iznose tezu da izvesne distopije nose u sebi mogućnost utopije, ali problem nastaje kada se postavi ključno pitanje kako realizovati utopiju, a istovremeno se rešiti distopije. One tekstove koji namerno prave amalgam utopije i distopije nazivaju i *transgresivne utopijske distopije*, a Ursula Le Guin (Ursula Le Guin) predlaže termin *dvosmislena utopija* (Voigts 2015, 4) jer dijalektika između utopijske i distopijske misli na kraju ima isti cilj, a to je želja za boljom budućnošću.

Ideja bolje ženske budućnosti osnovna je premisa feminizma, zbog čega se može smatrati suštinski utopijskom vizijom. Utopijsko mišljenje je, tvrdi Ana Maskalan, prisutno u feminizmu od njegovih začetaka, s obzirom na to da je stremilo nadilaženju realnosti, napretku i promeni. Feministkinje su oduvek težile društvu koje nije postojalo, to jest *društvu u kojem će žene biti ravnopravne s muškarcima, dakle, imati prava, slobodu, samostalnost i mogućnost razvoja svojih sposobnosti, svetu u kojem odrednica ženskosti neće uticati na njihov status ljudskih bića* (Maskalan 2015, 148). U XX veku nastaju dela feminističke distopije, podžanra koji se bavi ulogom žene u utopijsko-distopijskom svetu. Uzevši u obzir da se distopijski narativ smatra kulturološkom kategorijom koja implicira stroge binarne opozicije između onoga što je *normalno* i što je *devijantno*, upravo je ova postavka ono što feministkinje pokušavaju da dekonstruišu, trudeći se da prevaziđu poziciju inferiornosti u tradicionalnoj ulozi koja im je dodeljena (Baccolini 1992, 139). Premda je tradicija utopijske misli oduvek uključivala preispitivanje rodne neravnopravnosti, kanonski tekstovi u ovoj sferi ovim pitanjem nisu se posebno bavili sve do pojave feminističkih distopija. S tim u vezi, Maskalan smatra da su vizije muških utopista *izokretale svet naglavce, ali žene i njihove društvene statuse ostavljali su fiksiranim na bezvremenskom pijedestalu. Većina je muških utopija za žene u najgorem slučaju bila distopija, a*

u najboljem je bila repriza otužne svakodnevice (Maskalan 2015, 156). Autori klasičnih utopija, zaključuje ona, uglavnom svoje svetove zamišljaju idilično ne prepoznajući nepravdu koju žene trpe u društvu (Isto, 118). Feminističke distopije stoga nastoje da problematizuju ovo pitanje nudeći ne samo kritiku patrijarhalnih društvenih struktura i kulturnih određenja već i same utopijske misli. Feministička utopija i distopija, kao i feministička proza uopšte od samog je početka tendenciozno prelazila granice žanra kritikujući utopijske rodne pretpostavke, preispitujući stabilnost žanrovskih konvencija (Baccolini 2007, 164). U okviru feminističkih distopija ovaj efekat postiže se dekonstruisanjem vrednosti koje normira patrijarhalni sistem. To se naročito zapaža u romanu *Herland* (1915) Šarlot Perkins Gilman (Charlotte Perkins Gilman), u kojem je utopija jednostavno svet bez muškaraca, zatim u romanu *Woman on the Edge of Time* (1976) Mardž Pirsy (Marge Piercy), koji se smatra klasikom feminističke utopijske spekulativne fikcije, kao i u feminističkoj distopiji *The Stepford Wives* (1972), koja, istini za volju, nije delo spisateljice, već pisca Ajre Levina (Ira Levin). Bakolini ipak ističe Margaret Atvud kao književnicu koja podriva granice tradicionalne distopije. Naime, tradicionalna distopija obiluje tihim i pasivnim ženama koje najčešće predstavljaju oličenje negativnih vrednosti opisanog društva, a rušenjem ovih barijera, Atvud stvara sasvim drugačiji svet od onoga koji je do tada bio jedini moguć za žene u negativnoj utopiji (Isto, 137). Uloga naratora u njenim romanima dodeljena je ženi, iako je utopijsko-distopijska proza dominantno „muški” žanr, te nudi svojevrsnu paradigmu dekonstrukcije patrijarhalnog autoriteta i društvene kontrole (Howells 2000, 141, 142). Romani Margaret Atvud preispituju izvesne kulturološke probleme, ali iz ženske perspektive, poput uloge žene u društvu, seksualnosti i reprodukcije, posmatrajući ih kroz permanentnu patrijarhalnu kontrolu severnoameričkog društva, i uopšte Zapadne civilizacije. U svom feminističkom članku o socijalnom feminizmu, Barbara Erenrajk (Barbara Ehrenreich) tvrdi da marksizam i feminizam imaju mnogo toga zajedničkog, jer oba donose kritički pogled na svet, te ako žene predstavljaju kućni proleterijat, onda su muškarci našli načina da eksploatišu i taj klasni sistem (Ehrenreich 2000, 60). Erenrajk takođe hvali Margaret Atvud zbog njene implicitne kritike takozvanog „kulturološkog feminizma”, struje koja naglašava razlike između muške i ženske prirode, te posmatra žene kao prirodna i spiritualna bića. Prema kulturološki binarnoj podeli, intelektualna tradicija pripada muškarcima, a intuitivna ženama. Za Atvud je takva vrsta dihotomije izvor svih problema. Kada muškarci zamišljaju uzdizanje žena, po mišljenju Seli

Kempton, za njih je to svet u kojem žene vladaju muškarcima onako kako su muškarci vladali ženama (Kempton, 2011). Otud toliki njihov otpor prema feminističkom konceptu.

Feministički talas preispituje mnoge normativne kategorije u društvu, pre svega podređenost žene muškom autoritetu, kako unutar porodice, tako i u društvu uopšte, zatim objektivizaciju žena kao forme vlasništva, seksističke podele posla gde se žene predodređuju za izvesne poslove, poput podizanja i vaspitanja dece, usluživanja muškaraca. Identitet žena u distopijskoj prozi ogleda se u želji da se otrgnu od onoga što je Ruso (Jean-Jaques Rousseau) nazvao homogenizacijom žena u težnji da predstavljaju jedinstveno telo, sa jedinstvenom voljom, konceptom koji nastoji da ih liši individualnog identiteta i u skladu sa tim potčini (Rousseau 1987, 203). Feminističke distopije stoga tretiraju pitanje formiranja zajedničkog entiteta koji ženama dozvoljava mogućnost individualnosti samo u okviru kolektivnog tela potčinjenog društvu kojim dominiraju muškarci. Korelacija između dehumanizacije žena i destrukcije identiteta ogleda se u insistiranju na jedinoj svrsi kojoj žensko telo služi, a to je reprodukcija.

Telo u feminističkim distopijama predstavlja alegoriju ljudske rase koja je svojim konzumerizmom i nebrigom dovela do neplodnosti ljudi, ali i zamiranja humanosti. Ovaj ponavljajući segment, prisutan je, kako u romanu *Shuškinjina priča*, tako i u romanu P. D. Džejms (Phyllis Dorothy James) *Children of Men* (1992). Ovaj element pruža značajan kreativni potencijal za razvoj kritičke misli, a ujedno ukazuje na to kako plodnost može oblikovati budućnost ljudskog roda, u čemu ključnu ulogu imaju upravo žene.

Jezik u distopijskoj prozi čini izrazito važan aspekt, jer može biti sistem kontrole ukazujući nam na granice okrutnosti i dehumanizacije distopijskog društva. Distopijsko društvo ima za cilj potpunu moć nad jedinkom, želeći da ovlada i nečim što se najteže kontroliše, a to je ljudsko mišljenje. U Orvelovoj *1984.* imamo „novogovor” kao paradigmu distopijskog jezika: veštački stvoren kako bi služio moćnicima u ostvarivanju apsolutne moći nad svakim stanovnikom društva. Upravo zbog manipulativnog karaktera koji može imati u komunikaciji, jezik ima veliku moć jer se njime kontroliše i usmerava ljudska misao, te menjanje jezika i ukidanje mnoštva pojmova ima za posledicu potpuno ovladavanje ljudskim misaonim procesima. U govoru *A Left Handed Commencement Address* iz 1983. godine, višestruko nagrađivana spisateljica naučne fantastike i spekulativne fikcije Ursula Le Guin kaže da u društvu u kojem se ljudsko biće naziva **čovjek**, žena nužno pripada isključenoj, podređenoj kategoriji: *Ovo je muški svet, pa i govori muškim jezikom* (Le Guin, 1983). Pošto je jasno da jezik predstavlja vredno oružje održavanja strukture moći u

distopijskom društvu, on se javlja i kao sredstvo otpora i suprotstavljanja totalitarizmu i represiji distopijske oligarhije. Tako je u svim romanima Margaret Atvud uloga naratora dodeljena protagonistkinji, što bi se moglo protumačiti kao način da se ženama da glas posle mnogo godina nametnute tišine, a ogleda se u mnoštvu metaforičnih opisa vezanih za nemost ili ućutkivanje (Davies 2006, 63). Prema Koral Howels (Coral Ann Howels), ono što nedostaje distopijskim romanima je psihološka analiza i upravo ova narativna strategija daje prostor Margaret Atvud da osvoji ženski prostor ličnih emocija i individualnog identiteta (Howells 2006, 164).

Margaret Atvud

Kada je reč o distopijskom narativu, pored kanonskih autora, poput Džorža Orvela i Oldusa Hakslija, Margaret Atvud postala je gotovo sinonim za literaturu koja u svom prepoznatljivom stilu predstavlja kritiku društva. Margaret Atvud je veoma popularna kanadska književnica, dvostruka dobitnica Bukerove nagrade za književnost, koja je u domenu distopijskog žanra izuzetno uticajna i plodonosna autorka. Njen opus obuhvata poeziju, romane, kratke priče, esejistiku, kao i književnu kritiku. Iako je lista njenih distopijskih romana dugačka, u ovom radu bavićemo se analizom romana *Sluškinjina priča* (1985) kao egzemplarnim narativom feminističke distopije.

Romanom *Sluškinjina priča* (1985) Margaret Atvud se pozicionirala kao dominantna autorka u sferi feminističke distopije, istražujući gotovo sve aspekte distopijskog narativa. Njen opus i dalje privlači pažnju, kako publike, tako i literarne kritike, jer subvertira tradicionalne uloge predefinisane ovim žanrom. Romani Margaret Atvud preispituju izvesne kulturološke probleme, ali iz ženske perspektive, posmatrajući ih kroz permanentnu patrijarhalnu kontrolu severnoameričkog društva i uopšte Zapadne civilizacije. Patrijarhalna matrica u kojoj su čvrsto pozicionirane binarne opozicije: aktivnost–pasivnost, sunce–mesec, kultura–priroda, dan–noć, otac–majka, glava–telo, razumno–emotivno, logos–patos, prema Margaret Atvud, predstavlja izvor svih problema, te pokušavajući da ukaže na posledicu nametanja modela koji ženu dehumanizuje i poistovećuje sa objektom, Atvud nastoji da naglasi važnost razobličavanja ovih dihotomija u neprestanoj borbi za dominaciju u patrijarhalnom društvu. Ovakvim svojim stavovima Atvud oličava ideologiju drugovalnog feminizma, koju prvobitno iznosi Helen Siks u knjizi *Novorođena*, ističući da neprekidna borba između dominantnog i potčinjenog u binarnim

opozicijama ne može biti razrešena inverzijom pozicija moći, već dekonstrukcijom fiksnih dihotomija i uspostavljanjem fluidnih koncepata (Cixous 1986, 63–64).

Kako je za distopijske romane karakteristična vrsta hronotopa koji spaja imaginaciju i katastrofu, Margaret Atwood, poigravajući se obeležjima utopije, daje sliku društva u nastojanju da ponudi *upozorenje gde ćemo stići ako nastavimo da se krećemo smerom kojim smo već krenuli* (Atwood, 2011). Autorka, međutim, naglašava da je važno da zapamtimo da u društvu opisanom u *Sluškinjinoj priči* nema ničega izmišljenog, sem fiktivnog vremena i mesta gde se odigrava radnja, dodajući da *istorija dokazuje da ono što smo bili u prošlosti, možemo biti opet* (Atwood, 2011). Na ovaj način autorka teži da ukaže na niz, možda manjih, ali u zbiru potencijalno destruktivnih procesa u društvu koji mogu da dovedu do ograničavanja ili ukidanja ljudskih prava i sloboda.

Sluškinjina priča: paradigma feminističke distopije

Nismo samo ono što radimo, mi smo i ono što umemo da zamislimo.

(Atwood 2011, 117)

Sluškinjina priča je najpoznatiji roman Margaret Atwood, koji je stekao status kultne feminističke distopije. Roman problematizuje mnoge teme koje su prisutne u spekulativnoj prozi, poput uloge žene u društvu, rodne diskriminacije, seksualnosti i reprodukcije. Prema rečima same autorke, *svaka priča počinje pitanjem: „Šta ako?“, a ovaj roman predstavlja odgovor na to pitanje* (Atwood, 2005). Priča je data kroz ispovest žene koja je postala robinja u totalitarnom režimu fiktivne države Galad, koja je nekada bila u SAD. Nakon državnog udara koji je izvršila militantna ekstremna religijska frakcija po imenu Sinovi Jakovljevi, na teritoriji države Masačusets uspostavljen je režim Galada. Pozivajući se na Bibliju, uvodi se teokratski, patrijarhalni, totalitarni režim kao sprega verske doktrine i desničarske ideologije, gde su žene kategorizovane prema svom statusu i ulogama koje vrše u društvu. U ovom sistemu vladaju muškarci, dok se žene, homoseksualci, pripadnici drugih religija i rasa smatraju nižim bićima. Sve vanbračne zajednice ili veze i novi brakovi razvedenih osoba okarakterisani su preljubnim, te diskreditovani i proglašeni nelegitimnim. Svim ženama su oduzeta građanska i politička prava, a njihov identitet vrednuje se isključivo vezivanjem za aktivnosti unutar privatne sfere i biološke predispozicije. Ženska telesnost kodirana je tradicionalnim, patrijarhalnim kulturnim predstavama, što zapravo predstavlja polemičku metu spisateljice koja kritikuje fundamentalističku racionalizaciju biološke

sudbine koja od ženskih tela čini svete posude kojima se manipuliše putem tabua i žrtvovanja u ime božanske moći (Gadpaille 2008, 8). U romanu se homogenizacija ženskog tela ogleda u svrstavanju žena u grupe predefinisane njihovom biološkom sposobnošću – Supruga, Sluškinja, Tetka, Marta, Ekonožena, a disciplinarni mehanizmi se uspostavljaju u vaspitno-popravnoj instituciji *Crveni centar*, gde se žene sa potvrđenom sposobnošću da rode zdravo dete obučavaju za ulogu Sluškinje. Njihovo obučavanje, a zapravo indoktrinacija nove ideje o tome šta žena treba da predstavlja, nametnuta je perfidnom mešavinom fizičkog zlostavljanja, emotivne i psihičke manipulacije, uključujući i žigosanje, kao trajni znak njihove dogme. Protagonistkinja koja je bila u braku sa razvedenim muškarcem, Lukom, biva proglašena grešnicom, nasilno odvojena od muža i deteta, te odvedena da služi sistemu Galada u ulozi Sluškinje. Među ženama postoji ideološka vertikala vrednosti, a najznačajniju ulogu u ovom sistemu imaju Sluškinje, čiji je zadatak da rađaju decu porodicama visoke klase kojima su dodeljene; sve su u obavezi da poštuju stroga pravila koja se ogledaju u stilu života, ograničenosti kretanja, ishrani, načinu na koji govore i u odeći koju su u obavezi da nose. U okviru esencijalizma inspirisanog frejdovskom teorijom „anatomija je sudbina”, roman istražuje šta se dešava kada se izvesni konzervativni stavovi sprovedu do ekstrema i zaista ženu omeđe samo na domen kuće.

Premda su u režimu Galada sve žene potpuno podređene muškarcima, i u okviru ženske strukture postoji jasna hijerarhija. Na samom vrhu se nalaze Supruge, koje su poput svih žena u Galadu svedene na objekte, ali ipak uživaju izvesne privilegije u odnosu na ostale žene. Mogu slobodno da se kreću, druže, razgovaraju, jedu i piju šta žele. Međutim, nemaju pravo da rade, izopštene su iz javnog i političkog života i potpuno su ograničene privatnim domenom: *Mnoge Supruge imaju takve bašte, da bi imale šta da uređuju, šta da održavaju, za šta da brinu* (SP, 21). U obavezi su da nose propisanu odeću, zabranjeno im je da čitaju i pišu, a dodeljena im je i posebno ponižavajuća uloga da budu prisutne tokom rituala Ceremonije, to jest seksualnog odnosa Sluškinje i Zapovednika. Ovaj običaj uveden je prema uzoru na biblijsku priču, a ispostavlja se kao praksa sa dvostrukom namenom: da omogući neplodnim parovima visoke klase da imaju potomstvo, ali i da demonstrira moć i snagu režima da se umeša u najintimniji čin između dvoje ljudi. Pored toga, činjenica da prisustvuju Ceremoniji, služi i kao permanentni podsetnik Suprugama na sopstveni nedostatak da ispune svoju *biološku sudbinu* (SP, 240). Na klasnoj skali ispod Supruga nalaze se Sluškinje. To su žene sa potvrđenom sposobnošću da rode dete, te je njihova uloga u sistemu Galada od vitalnog značaja. One, međutim, ne mogu slobodno da se kreću,

nose propisanu odeću, mogu da govore samo kada im se neko obrati, i to najčešće ustaljenim frazama. Imaju mesečne preglede kod doktora i mesečni ritual seksualnog odnosa sa Zapovednikom. Ukoliko rode zdravo dete, to se smatra Božjom voljom, dete pripada Zapovedniku i njegovoj Supruzi, dok Sluškinja biva premeštena u novu porodicu.

Na stepenici niže nalaze se Tetke. U pitanju su uglavnom starije žene koje nisu mogle da rađaju, pa su zadužene za vaspitavanje i kontrolu Sluškinja. Ispod njih su Marte, žene čija je reproduktivna sposobnost prošla, a bave se spremanjem hrane i održavanjem domaćinstva. Na poslednjem mestu u sistemu nalaze se samo Ekonožene, to jest smerne supruge siromašnijih muškaraca koje nisu rapoređene da služe visokoj klasi. Nežene su sve one žene koje nisu pristale da budu svrstane u neku od ovih kategorija i poslate su u Kolonije da čiste radioaktivni otpad, čime je određeno da će njihov životni vek potrajati veoma kratko.

Muškarci, sa druge strane, imaju aktivan status u ovom sistemu, jer je upravo njihovom inicijativom i odlukom stvoren sistem Galada. Premda i u okviru muškog roda postoji klasna podela i sistem pravila koja valja poštovati, upravo su oni ti koji imaju moć da pravila i menjaju, u onoj meri u kojoj im to njihov položaj dozvoljava. Toleriše im se seksualna sloboda i izvan porodice, dozvoljeno im je da čitaju, učestvuju u političkom životu, te njihova neprikosnovena dominacija predstavlja suprotnost fizičkoj i psihičkoj potčinjenosti žena.

Simbolika boja

U režimu Galada žene su podeljene u grupe u zavisnosti od uloge koju obavljaju, a svaka grupa nosi odeću određene boje. S obzirom na vrlo distinktivnu podelu boja koje žene nose, jasno je da se u ovom literarnom potezu krije mnoštvo značenja, pa nam tumačenje simbolike boja pomaže da pristupimo dubljoj analizi samog narativa.

Na samom vrhu klasne lestvice u ovom sistemu nalaze se Supruge. One nose *kobaltnoplave haljine* (SP, 22), a njihova odeća je elegantna i ističe njihovu ženstvenost. Plava boja simbolizuje smirenost i stabilnost, veliku snagu, ali i ponor, poput okeana. Plavo je takođe i kraljevska boja, što upućuje na visok status Supruga u društvu. Uz to je i hladna boja, što signalizira prirodu odnosa Supruga, kako prema Sluškinjama, tako i prema muževima. Plava boja često se povezuje sa Devicom Marijom, koja, pak, upućuje na čednost. Ako uzmemo u obzir da je Devica Marija bezgrešno začela dete, a bila majka, implicitna namera autorke je da, time što Supruge nose plavu boju, dovede u vezu ova dva koncepta: bezgrešno začćeće i nastojanje Supruga da dobiju dete i postanu majke bez greha putenosti.

Odeća koju Sluškinje moraju da nose čine crvene haljine koje nimalo ne ističu žensku figuru i pokrivaju im celo telo. U jednoj pesmi Margaret Atwood naslovljenoj *A Red Shirt (Crvena košulja)* kaže se: *u nekim zemljama je crveno boja smrti, u drugima strasti, u nekima rata, u nekima besa, u ostalima žrtvovanja* (Atwood, 1978). Stoga zaključujemo da je simbolika crvene odeće koju je autorka imala u vidu višeznačna i kompleksna. Naime, crvena boja može da simboliše čitav spektar pojmova, počev od snažnih emocija ljubavi, strasti, uzbuđenja, opasnosti i agresije, preko asocijacije koja se vezuje za krv: *Crveno je boja krvi koja nas definiše* (SP, 16). Dominantna simbolika crvene boje koja se vezuje za Sluškinje, upućuje na njihovu plodnost, kao njihov primarni kvalitet, simbolišući menstrualnu krv kao pokazatelj ženine plodnosti, ali i neuspeha da se začne novi život, te predstavlja koliziju između nade i neuspeha. S obzirom na činjenicu da su Sluškinje u obavezi da imaju seksualni odnos sa Zapovednikom iako je on oženjen, crvena boja njihove odeće mogla bi biti aluzija autorke na roman *Slovo srama (The Scarlet Letter)* Nataniijela Hotorna (Nathaniel Hawthorne), u kome su slovo crvene boje preljubnice bile primorane da nose prišiveno na odeću kao oznaku greha (Adultery). U tom slučaju crvena boja upućuje na nužnu grešnost pozicije Sluškinja u Galadu. Crvena boja neretko se dovodi u vezu sa seksualnim zadovoljstvom, ali pošto su u Galadu Sluškinje primorane na seksualni odnos sa Zapovednikom, ovde je crvena boja simbol agresije i nasilja koje sistem sprovodi nad njihovim telima. Crveno je, dakle, kontradikcija vizuelnog simbolizma, jer je boja plodnosti, ali i neuspeha začeca, senzualna boja strasti, ali i nasilja, boja ljubavi, ali i greha, ili prema rečima protagonistkinje, crveno je poput odeće koja podseća na *časnu sestru zagnjurenu u krv* (SP, 17).

Tetke u romanu nose braon boju, boju koja simboliše zemlju, dom, istrajnost i jednostavnost. One bi trebalo da predstavljaju utehu i vođstvo Sluškinjama, a s obzirom na činjenicu da je braon boja zapravo neutralisana crvena boja, moglo bi se reći da Tetke neutrališu Sluškinje indoktrinirajući ih. Marte nose *mutnozeleno haljine* (SP, 35). To je boja prirode, mladosti, ali i zavisti. Sa prelaza srednjeg veka u renesansu predstavljala je simbol filozofije. Ova boja može da simboliše i ljubomoru, pa bi u ovom kontekstu mogla da aludira na ljubomoru Marta prema Sluškinjama i njihovoj sposobnosti da stvore novi život. Devojčice u Galadu nose belu boju. Bela je boja čednosti, nevinosti, iskrenosti i čistote. Takođe može biti simbol mira. Bele boje je i okvir na kapama koje nose Sluškinje, a koji im sakriva lice da ne vide i ne budu viđene. Na taj način ova bela zaštita im pomaže da zadrže svoju čistotu, ostanu čedne. Zanimljivo je primetiti da su Ekonožene u Galadu u *prugastim haljinama, crvenim i plavim i zelenim* (SP, 35) što pokazuje da,

s obzirom na to da su *žene siromašnijih muškaraca [...] Tim ženama nisu razdvojene funkcije. Moraju da rade sve; ako mogu* (Isto), one same vrše više funkcija, pa otuda prugaste haljine raznih boja.

Muškarci u Galadu, pak, nose crnu boju. Crna boja percipira se kao boja moći, ali i straha od nepoznatog. Može da predstavlja autoritet, ali i da ima negativni predznak. Kod Zapovednika u ovom sistemu crna boja je simbol klase i elegancije.

Ekološka katastrofa kao najčešći topus u distopiji

Iz Sluškinjine priče veoma brzo shvatamo da se svet nalazi u stanju ekološke katastrofe, mada u romanu nije eksplicitno naznačeno šta je dovelo do toga. Naime, osamdesetih godina XX veka, kada je ovaj roman nastao, javnost postaje sve svesnija efekta staklene bašte i štetnosti koju ta pojava izaziva na globalno zagrevanje. Društvo počinje da oseća distopijsku anksioznost prema budućnosti i ideji da ljudi poseduju svojom nebrigom potencijal da unište planetu i život na njoj ne samo posredstvom nuklearnog rata već i nuklearnim nesrećama. U izvesnom smislu, mogli bismo reći da je Atvud anticipirala neke od ekoloških katastrofa koje će se desiti veoma brzo posle objavljivanja romana – Černobilj, Fukušima, itd. Protagonistkinja na početku samo daje naznake da se svet, ili bar Severna Amerika, nalazi u stanju drugačije ekološke svesti od one koja je bila dominantna do osamdesetih godina: *Plastika je sve ređa* (SP, 39). Međutim, kako se upoznajemo sa životom protagonistkinje i sistemom koji je na snazi, saznajemo da je ekologija bila jedan od uzročnika nastanka ovako represivnog sistema – ekološke katastrofe uzrokovale su pad plodnosti kod muškaraca i žena, a to je izazvalo *povratak tradicionalnim vrednostima* (SP, 15). Fredovica s tim u vezi objašnjava: *Ranije su vazduh strašno zagadili hemikalijama, zracima, radijacijom, voda je vrela od otrovnih molekula, sve to mora godinama da se čisti, a u međuvremenu ulazi u telo, taloži se u masnim ćelijama. Ko zna, možda su nam sama tela zagađena, prljava kao žalo umazano naftom* (SP, 124). I mada sam narativ ne nudi mnogo detaljnije objašnjenje od ovog, ipak na kraju priče dobijamo tumačenje u *Istorijskim beleškama: Mrtvorodena deca, spontani pobačaji, genetski poremećaji bili su široko rasprostranjeni i u porastu, a ta tendencija povećana je s raznim nesrećama u nuklearnim elektranama [...] nekontrolisanom upotrebom hemijskih insekticida, herbicida i ostalih supstanci za prskanje* (SP, 329).

Narativna struktura

Narativnom strategijom pripovedanja u prvom licu, glas je dat protagonistkinji Fredovici, od koje saznajemo sumorno stanje stvari u sadašnjem vremenu totalitarnog režima. Primetno je da je u svim romanima Margaret Atvud uloga naratora dodeljena protagonistkinji, što bi se moglo protumačiti kao vid otpora i suprotstavljanja totalitarizmu i represiji distopijske oligarhije, koja se ogleda u mnoštvu metaforičnih opisa vezanih za nemost ili učutkivanje, ali i kao način da se ženama da glas posle mnogo godina nametnute tišine (Davies 2006, 63). Pošto je ona fokalizator romana, čitaoci putem narativnog monologa saznaju o njenoj prošlosti, porodičnim okolnostima pre promene, na taj način dobijajući uvid u niz događaja koji su doveli do uspostavljanja Galada. Uvidom u impresije, osećanja i patnju koju protagonistkinja proživljava, Atvud daje introspektivnu nit pripovednom tonu otkrivajući nam njena iskušenja da se pobuni, njene fantazije o begu i osveti, slikajući postepeno identitet protagonistkinje. Prvi deo romana uglavnom se fokusira na sećanja na njen pređašnji život, ujedno ih konfrontirajući sa trenutnim stanjem u kojem se nalazi. Čitaoci zaključuju da se ona nalazi u stanju rezignacije, straha i apatije i upada upravo u onu vrstu kognitivnog otuđenja koje društvo nastoji da nametne. Premda vizija koju kroz oči heroine dobijamo oslikava mračan, zastrašujuć represivni svet, njena ispovest daje joj snagu da transformiše sumornu realnost i prevaziđe opresivni sistem u kojem se obrela: *Ako je ovo samo priča, onda mogu da utičem na kraj. Znači da će priča imati kraj i da će posle nje nastupiti stvaran život [...] Ovo nije samo priča. To je i priča koju pričam u sebi, dok živim* (SP, 52). Junakinjina ispovest je zapravo pokušaj da rekonstruiše svoj identitet, da uspostavi vezu i kontinuitet sa svojim pređašnjim životom. Borba u njoj da se priseti svega što se odigralo ukazuje na ambivalentan karakter želje da se njena priča čuje i želje da zaboravi: *Ne želim da pričam ovu priču [...] Ne moram da pričam ništa, ni sebi ni drugima* (SP, 245). Kako je svim ženama u Galadu ukinuta uloga kreativnog subjekta, čime su primorane da prihvate ulogu objekta, glas koji je dat protagonistkinji ima subverzivni potencijal da podrije predefinisane rodne uloge u Galadu, dok istovremeno svedoči o moći koju izgovorene reči imaju. Na ovaj način, tvrdi Novica Petrović analizirajući feminističke aspekte opusa Margaret Atvud, autorka nastoji da ukaže da snaga književne reči može da nadiđe svaku tiraniju i totalitarnu vlast (Petrović 2008, 217). Tako u drugom delu romana svedočimo promeni kod protagonistkinje koja, upkos tome što je svesna opasnosti koju to sa sobom nosi, počinje da pruža otpor sistemu, radeći brojne zabranjene stvari – čita modne časopise, stupa u blizak odnos sa Zapovednikom, ali i sa vozačem kuće kojoj je dodeljena. Istovremeno

saznaje za tajni pokret otpora *Mejdej*, kojem se priključuje i radi šta je u njenoj moći da sistem podrije. Promena koju primećujemo nije jednoobrazna, već prikazuje evoluciju Fredovice od zlostavljane žene koja jedva da ima smelosti da osvesti svoju realnost, do žene koja upravo svojim rizičnim ponašanjem nastoji da se oslobodi *sindroma roba*. Kao suprotnost definisanim ulogama i dihotomijama na kojima sistem Galada insistira, Atvud nastoji da predoči dualnost, i na opštem i na individualnom nivou, a ova ideja posebno je naglašena na samom kraju romana, kada saznajemo da je protagonistkinja otkrivena u svom pokušaju pobune. Naime, u celom romanu autorka se koristi metaforom svetla kako bi što slikovitije fiksirala rodne binarne podele, te su žene u svetu Galada „zatočene u mraku”, a jedini izvor svetlosti su muškarci, koji odlučuju o njihovom stepenu izloženosti i istupanju iz tame, na taj način naglašavajući muški princip epistemološkog definisanja svetlosti i mraka. Autorka samim krajem romana ne otkriva čitaocima sudbinu protagonistkinje – da li kraj njene priče koincidira sa krajem njenog života ili predstavlja novi početak za nju: *I ulazim unutra, u tamu; ili možda u svetlo* (SP, 319). Ovim postupkom književnica nudi otvoren kraj u vidu dvosmislenog tumačenja, te bi se na izvestan način ova strategija mogla protumačiti stavom Margaret Atvud o moći interpretacije koja u svakoj distopiji vidi naznake utopije i obrnuto.

Sa naše tačke gledišta budućnost je oduvek predstavljala progres – duži životni vek, ravnopravno ili bar ravnopravnije društvo, naprednu tehnologiju i tako dalje, međutim, regresija u distopiji predstavlja upravo neuspehu viziju našeg društva u budućnosti. Spekulativna proza je žanr koji najbolje odgovara prikazu, kako utopije, tako i distopije, s obzirom na činjenicu da i jedna i druga promišljaju mogućnosti koje bi mogle biti ili idealne za ljudsko društvo ili pak pogubne za njega. S tim u vezi, element spekulacije u samom tekstu *Sluškinjina priča* je izrazito vidljiv počev od ponavljajućih uvida u misli junakinje koja ne zna šta se dogodilo sa njenom majkom: *shvatila sam da sam je smatrala mrtvom* (SP, 274), a onda ni sa njenom prijateljicom Mojrom: *ne znam kako je završila, ni čak da li je završila* (SP, 272). Ona se često pita sta se desilo sa njenom kćerkom, kao i sa njenim partnerom, a posebno je upečatljiv spekulativni karakter samog završetka junakinjine priče: *Da li je ovo moj kraj ili novi početak, ne mogu nikako znati* (SP, 319). Osim toga, u njenoj priči se veoma često oseća spekulativni ton i u samom prisećanju na događaje, što ona ne krije: *To sam izmislila. Nije se tako desilo. Evo šta se desilo [...] Nije se ni tako desilo. Nisam sigurna kako se desilo; ne tačno. Mogu samo da se nadam rekonstrukciji* (SP, 283, 285). Ovaj pripovedni manir upućuje i na nameru autorke da ukaže na manipulativni

karakter naših sećanja, te nemogućnost da se ijedna priča prenese sasvim objektivno iz samo jednog ugla: *Želela bih da ništa ne znam. Tada ne bih znala koliko ništa nisam znala* (SP, 285). Čak kada na kraju romana dobijamo uvid u *Istorijske beleške*, saznajemo da i o njenoj sudbini postoje samo spekulacije: *Je li naša pripovedačica bezbedno stigla u spoljni svet i izgradila sebi novi život? Ili je otkrivena na tavanu, uhapšena, poslata u Kolonije, ili „Jezavelju”, ili čak pogubljenja? Naš dokument, iako na svoj način elokventan, o tim temama ćuti* (SP, 337).

Dominantna karakteristika romana je psihološki realizam, kao specifična literarna metoda u kojoj se pripovedanje, umesto jednostavnog pričanja priče, fokusira na unutrašnje motive, psihološke procese i mentalne narative protagonista. Autorkina konstrukcija lika Fredovice realizuje se predočavanjem junakinjinog unutrašnjeg sveta sa kojim čitaoci mogu da se povežu ili poistovete. Atvud veoma slikovito, gotovo opipljivo, predstavlja unutrašnji svet protagonistkinje prikazujući njene senzacije, percepciju, misli i sećanja: *Počinem da drhtim. Mržnja mi ispunjava usta kao pljuvačka [...] Ravno preda mnom je maslačak boje žumanceta. Gladna sam. Zvono prestaje da zvoniti [...] Iza sebe čujem povraćanje. Zato ne dobijamo doručak* (SP 297, 299). Tekst je strukturisan tako da je sadašnjost stavljena u opoziciju sa prošlošću ili su, pak, sadašnja iskustva junakinje suprotstavljena njenim sećanjima na pređašnji život. Nekada su nam ta sećanja objašnjena i jasno nam je zašto ih naratorka povezuje sa iskustvom, a nekad nisu, pa je namera autorke da ostavi čitaocima da interpretiraju značenje ta dva opisa – iskustva u Galadu i sećanja iz života pre njega.

Tekst je podeljen na poglavlja, a uvodno, završno i još pet poglavlja naslovljeni su rečju *Noć*. Ova reč figurira kao snažan simbol tame u kojem se protagonistkinja, ali i društvo nalazi, dok ujedno pruža prikaz nove realnosti u sistemu gde naratorka noć percipira kao jedini prostor gde joj je dozvoljeno da bude slobodna sa svojim mislima: *Noć je moja, moje vreme, s kojim mogu šta hoću, dokle god sam tiha* (SP, 47). U samoj strukturi narativa događaji iz sadašnjosti su predstavljeni hronološkim redom – protagonistkinja dolazi u Zapovednikovu kuću, ide u kupovinu, posećuje doktora, sledi Ceremonija, prisustvuje rođenju deteta, posećuje Zapovednika, otkriva *Mejdej*, stupa u vezu sa Nikom, prisustvuje Spasenju, odvođa je. Drugi događaji, pak, nisu predstavljeni hronološki. Smenjuju se njena razmišljanja o događajima – trenutak kada je sreća Serenu Džoj po prvi put, sećanje na *Crveni centar*, Tetke i njihovi saveti, Mojrin beg, kao i sećanja vezana za Džanin. Ova osvrtanja na blisku prošlost prikazuju događaje koji su se odigrali po njenom hapšenju i dovođenju u *Crveni centar*. Treći nivo naracije su njena sećanja i nisu

predstavljena hronološki, već sistemom slobodnih asocijacija. Tako dobijamo uvid u njen život i kakva je bila pre Galada. Prikazan je njen pokušaj da sa partnerom i kćerkom prebегne preko granice, njeno hapšenje, sećanja na majku, na kćerku, detinjstvo, vezu sa Lukom, odnos sa Mojrom. Literarnim potezom da se sadašnjim iskustvima kontrastiraju sećanja iz bliske i daleke prošlosti narativ dobija šire obrise i psihološku dubinu, kreirajući upečatljiv i distinktivan identitet za Fredovicu, te čitaoci razumeju i ko je ona i šta voli i koje su njene želje i žaljenja i kakva je osoba nekada bila, ali i kakva je sada. Prostor u kome naratorica uspostavlja najintimniju vezu sa čitaocima i gde se čitaoci najviše povezuju sa njom su doživljaji i izuzetno traumatična sećanja na odvajanje od porodice. Ovi su događaji, međutim, predstavljeni sa izvesnom dozom distance, pa ma koliko oni bili bolni za protagonistkinju, ona ih prenosi smireno i pomirljivo, ukazujući tendenciozno na otupljujući efekat života u represivnom sistemu, gde osobi ne preostaje ništa drugo nego da se pomiri sa situacijom u kojoj je: *Posle početnog šoka, kad biste prihvatili sudbinu, letargija je bila nabolje rešenje. Sebi biste govorili da štedite snagu* (SP, 83). To što nam naratorica ove, ali i druge traumatične događaje prenosi bez previše amplituda u emocijama moglo bi da ukaže na mogućnost da se ona tih događaja priseća mnogo vremena nakon što su se oni dogodili, implicirajući time mogućnost da je, nakon što je odvedena na kraju romana, ona ipak spasena i da neko beleži njenu priču na kasetama. Drugi razlog ovog pripovednog stila je namera autorke da prikaže kognitivno, ali i emotivno otuđenje koje Darko Suvin pominje kao obavezni topos u distopiji: *Možda mi se samo čini da živim ovaj život, a zapravo je to paranoidna halucinacija* (SP, 121). Osim prikaza junakinjinog lika, kontrastiranjem sadašnjih iskustava i pređašnjih sećanja dobija se slika distopijskog društva i vremena u kojem se odvija radnja romana pre Galada: *Čudno je kako smo nekada razmišljale, kao da nam je sve bilo na raspolaganju, kao da nema nepredviđenih slučajeva, ograničenja* (SP, 247). Na ovaj način poređenje predistopijskih i distopijskih elemenata ukazuje na društvene slobode koje se često uzimaju zdravo za gotovo, što nam kao čitaocima pomaže da poredimo svet u kojem mi živimo sa distopijskim svetom opisanim u romanu.

Književni kritičar Piter Bruks (Peter Brooks) u svojoj poznatoj studiji *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* (1984) navodi da klasični zaplet predstavlja trajektoriju koja reflektuje muško seksualno iskustvo: početak predstavlja uzbuđenje, srednji deo označava očekivanje, frustraciju i napetost, a na kraju uključuje vrhunac u vidu otpuštanja želje (Brooks 1992, 38). Prema nekim feminističkim teorijama, pak, posebno onim koji se u *drugom talasu*

oslanjaju na pisanje telom i prirodne ritmove ženskog tela koji usmeravaju tok misli i oblikuju narativni stil *écriture féminine*, ženski princip pisanja podrazumeva detalje, ponavljanje, naglašava odnos između događaja i pretpostavlja više trenutaka vrhunca. Ipak, bilo bi suviše pojednostavljeno posmatrati strukturu dela kroz rod, socijalni identitet ili predmet želje, jer je svaki narativ rezultat kompleksne mreže izbora koje pisac ili spisateljica pravi svesno ili pak nesvesno. Muškarci pišu cirkularni narativ bez razrešenja, žene pišu knjige sa klasičnim zapletom, tako da se pokušaji da se struktura priče definiše pojednostavljenim dihotomijskim izborom muškog ili ženskog tipa narativa završava, u najmanju ruku, nekompletnim opisom. Priča koju nam iznosi Fredovica ima strukturu koja reflektuje zaplet klasične „muške” trajektorije, međutim, sasvim bi legitimno bilo postaviti pitanje da li je ta struktura inherentna njenoj priči ili su tu strukturu kasnije svorili profesori koji interpretiraju njenu ispovest, kao i da li bi njena priča bila ispričana na drugačiji način da je prezentuju žene.

Karakteristika koju bismo mogli da pripišemo ženskom narativu u ovom tekstu je sposobnost da se prikažu različite perspektive istih događaja i prikaz saosećanja koje junakinja demonstrira, čak i prema onima koji su direktno odgovorni, kako za njeno tlačenje, tako i za opšte stanje u društvu totalitarnog Galada. Moglo bi se reći da je pitanje perspektive zapravo u osnovi tumačenja ovog romana ako uzmemo u obzir pretpostavku da u zavisnosti od perspektive režim Galada predstavlja utopiju za jedne, a distopiju za druge njene stanovnike. Fredovica je homodijegetički narator u prvom licu, ali s vremena na vreme postavlja pitanja koja se tiču mogućnosti tuđe perspektive i načina na koji drugi ljudi doživljavaju nju i svet oko sebe. Naime, zanimljiva narativna dubina ogleda se u načinu na koji piše o svom telu. Sa jedne strane, vidljiva je sposobnost da sagleda svoje telo iz muške perspektive: *Da li mu se zavrtelo u glavi kad mi je video gležanj, juče na punktu za proveru* (SP, 168), dok s druge strane opisuje veoma opipljivo doživljaje svog tela, prikazujući domen koji je dostupan samo njoj i nepristupačan drugima: *Tonem u svoje telo kao u močvaru* (SP, 86), pa bi se takvi opisi doživljaja ženskog tela mogli dovesti u vezu sa konceptom *écriture féminine*. Iako je preživela ogromne traume, sposobnost da posmatra situaciju iz tuđe perspektive pomaže joj da saoseća sa Serenom Džoj, pa čak i sa Zapovednikom. Tako junakinja opisujući mesečni ritual Ceremonije pokazuje empatiju prema ženi za koju shvata da je, premda ne koliko i ona, takođe žrtva patrijarhalne hegemonije Galada. Na kraju Ceremonije, iako je silovana ona, a ne Serena, ipak stavlja sebe u istu ravan sa njom i poredi njihov doživljaj Ceremonije koja ih zapravo obe dehumanizuje i objektivizuje: *Pre nego što se okrenem, ona*

ispravlja plavu suknju, steže noge; nastavlja da leži i pilji u baldahin nad sobom, ukočena i prava kao lutka. Za koju je od nas dve ovo gore? (SP, 108). Sam čin opisan je uvidom u njen tok misli, pa postaje jasno da nastoji da racionalizuje ovo ritualno silovanje: *ne dešava se ništa što nisam prihvatila. Nisam imala mnogo izbora, ali nekog ipak jesam, i odabrala sam ovo* (SP, 107). Postavlja se pitanje da li je njeno razdvajanje fizičkog i emotivnog doživljaja posledica traume ili se radi o racionalnom pristupu prihvatanja situacije: *Načas zastaje, izlazi, odmiče se, zatvara rajskeršlus. Klima glavom, a onda se okreće i izlazi iz sobe, zatvarajući vrata preterano brižljivo, kao da smo obe njegova bolesna mati. Ima nečeg urnebesnog u svemu tome, ali se ne usuđujem da se nasmejem* (SP, 108). Njena sposobnost saosećanja u ovom trenutku odnosi se i na Zapovednika: *Ovo nije rasonoda, čak ni za Zapovednika. Ovo je ozbiljan posao. I zapovednik vrši svoju dužnost* (Isto). I mimo ove situacije, u više navrata se vidi da, pored svega što je preživela i uprkos torturi i represiji koje trpi, njena ljudskost je još uvek tu, ali ne kao posledica njene preterane nežnosti, već kao vrhunska karakteristika snage i mogućnosti da sagleda okolnosti i iz tuđe perspektive: *Ipak, mora da je pakleno biti takav muškarac [...] Treba da mrzim tog čoveka. Znam da treba, ali to ne osećam. Osećam nešto složenije. Ne znam kako to da nazovem. Nije ljubav* (SP, 101, 70). Naracija protagonistkinje je od samog početka veoma iskrena i neposredna, uvid u njene misli je necenzurisan, pa joj čitaoci veruju, jer ne preza od toga da otkrije i svoje postupke i nagone i kada je ne predstavljaju u najboljem svetlu: *Istina je, postoji žeđ za krvlju; želim da kidam, derem, cepam* (SP, 302).

Pitanje perspektive u romanu nadilazi protagonistkinjinu percepciju događaja i problematizuje se i u širem kontekstu interpretacije nekih događaja. Tako Fredovica opisuje scenu u kojoj jedna od Sluškinja, Džanin, koja je u petnaestoj godini pretrpela grupno silovanje, biva zbog toga izložena nasilju ne samo Tetaka već i ostalih Sluškinja. Iz junakinjine priče saznajemo da je Džanin naterana da o toj traumi priča iz nedelje u nedelju dok, kao u dobro uigranoj predstavi, Tetke koriste njenu klonulost duha i strah, kao i slične emocije ostalih Sluškinja, kako bi indoktrinirale celu grupu:

Ali ko je za to kriv? Pita Tetka Helena podigavši bucmast prst.

'Ona' je kriva, 'ona' je kriva, 'ona' je kriva, zapevamo jednoglasno.

Ko ih je na to naveo? Osmehuje se zadovoljno Tetka Helena.

'Ona' ih je navela. 'Ona' ih je navela. 'Ona' ih je navela.

Zašto je Bog dozvolio da se desi takva grozota?

Da joj očita 'lekciju'. Da joj očita 'lekciju'. Da joj očita 'lekciju'. (SP, 84)

Ovaj prikaz je kompleksan i može se interpretirati i tumačiti iz različitih uglova. Naime, to što se za silovanje okrivljuje žrtva je način da se žena, njeno telo i njena volja obezvrede i relativizuju, dok se istovremeno ne traži odgovornost počinitelja. To je upravo koncept koji su feministkinje *drugog talasa* nastojale svim snagama da dekonstruišu, insistirajući da se, kada je reč o napadu na ženu, bilo da je u pitanju silovanje ili neki drugi vid nasilja, ne stavlja fokus na to da li je i čime žena to izazvala, već se nastoji da se normira atmosfera u kojoj se svaki seksualni ili drugi fizički napad smatra neopravdanim. Ova mala uvežbana scena Tetaka i Sluškinja pokazuje kako su sve te subvertirane ideje ušle u program indoktrinacije do te mere da i same Sluškinje počinju u to da veruju: *Prošle nedelje Džanin je briznula u plač. Tetka Helena naterala ju je da klekne pred ceo razred, s rukama na leđima, tako da je sve vidimo crvenu i slinavu [...] Plačljivica. Plačljivica. Plačljivica. To smo i mislile, što je najgore od svega. Nekada sam imala lepo mišljenje o sebi. Ali ne i u tom trenutku* (SP, 84). Time što se okrivljuje žrtva i sam čin silovanja banalizuje, dozvoljava Tetkama da izuzmu od odgovornosti nasilnike, dok se u isto vreme zapravo čin silovanja predstavlja kao nešto što žena podnosi, te se možda na taj način i sama Ceremonija, koja je ništa drugo do normirano legitimno silovanje, predstavlja kao uloga koju žena treba da prihvati i odigra. S druge strane, još dublji sloj ove manipulacije je traženje „božje ruke” u tom događaju, uz naglašavanje da, ukoliko žena pretrpi traumu, treba u tome da prepozna svoju odgovornost i da shvati da je to jedna Božja *očitanja lekcija*. Tako Džanin, shvata da, ukoliko želi da mučenje prestane, mora da igra njihovu igru i izgovara sve ono što se od nje očekuje: *Ja sam bila kriva, kaže. Samo sam ja kriva. Navela sam ih. Zaslužila sam bol* (SP, 84). Ovde čitaoci počinju da se pitaju gde prestaje uloga koju Sluškinje, ali i načelno svi članovi tog režima igraju, a kada oni zaista počinju da veruju u ono što izgovaraju. Ova indoktrinacija, koja putem mučenja, prerasta u iskreno ubeđenje je tipičan topos u distopiji i Atvud ga maestralno predstavlja kroz silovanje, jer ono oličava eksplicitan vid dominacije nad ženskim telom, koje je paradoksalno, jedini način da se spasi i obnovi natalitet u Galadu.

Tota molier in utero

Ako je jasno da feminizam preispituje mnoge normativne kategorije u društvu, pre svega podređenost žene muškom autoritetu, kako unutar porodice, tako i u društvu uopšte, problematizujući upravo pitanje individualnih sloboda, feminističke distopije tretiraju pitanje formiranja kolektivnog entiteta, koje ženama dozvoljava mogućnost individualnosti samo u okviru kolektivnog tela potčinjenog društvu kojim dominiraju muškarci. Važan segment feminističke

ideologije predstavlja i odnos moći između fizički slabijeg i jačeg pola nasiljem ili pretnjom nasiljem, pa u feminističkim distopijama značajan aspekt interesovanja predstavlja upravo telo žene. Korelacija između dehumanizacije žena i destrukcije identiteta ogleda se u insistiranju na jedinoj svrsi kojoj žensko telo služi, a to je reprodukcija, perpetuirajući konzervativnu patrocentričnu maksimu *tota mulier in utero* – (žena je materica) – latinska izreka čiji smisao problematizuje i analizira Simon de Bovoar u svom delu *Drugi pol* (Beauvoir 1949, 23). Kako retrogradna utopija uvek jača taj nacionalni mit u kojem je instrumentalizovano žensko telo kao sredstvo obnove nacije, upravo zato povratak na takvu utopiju predstavlja zapravo feminističku distopiju.

Tumačeći odnose moći u Galadu, prva opozicija koja se ističe je nadmoć totalitarizma nad individualizmom. U svetu *Sluškinjine priče* opozicije su stvorene kako bi prikazale sistem vrednosti i uverenja u režimu Galada. Pre svega ističu se rodne razlike, pri čemu su žene potčinjene ne samo muškarcima već čitavom društvu, služeći isključivo za reprodukciju: *Služimo za rasplod: nismo konkubine, gejša, kurtizane [...] Dvonožne smo utrobe, ništa više: sveti sasudi, pokretni putiri* (SP, 150). Kako bi uspostavilo ovu rigidnu opresiju, društvo kontroliše želje i potrebe žena, dok im istovremeno novi društveni poredak predstavlja kao napredniji i pravedniji način da doprinesu boljem društvu: *Žene ujedinjene u zajedničkom cilju! [...] Zašto očekivati da jedna žena izvršava sve funkcije neophodne za dobrobit domaćinstva? To niti je razumno niti čovečno* (SP, 178). Sluškinje nemaju slobodu kretanja, pravo da poseduju imovinu niti pravo na privatnost. U obavezi su da pokriju svoja tela, moraju da nose propisanu uniformu koja pokriva njihovo celo telo i lice, oduzimajući mogućnost bilo kakve individualnosti, moraju da jedu šta im se kaže, da govore na određeni način bez ikakvih prava na slobodnu volju. Dehumanizovane su i tretirane kao mašine, u izvesnom smislu živi inkubatori, a ne individue osobenih karakteristika, sposobne da misle, osećaju i delaju: *Čekam, oprana, očetkana, nahranjena, kao vrhunska krmača* (SP, 81). Muškarci su ti koji kontrolišu tela žena i rade sa njima šta im je volja, a intelektualna sfera ženama je sasvim nedostupna. I u ovom delu, ovaj surovi restriktivni sistem koji je uspostavljen u Galadu mogli bismo uporediti sa idejama disciplinarnog mehanizma Mišela Fukoa u kojem, kada god je u pitanju mnoštvo individua kojima se nastoji nametnuti izvesna vrsta ponašanja, vladajući politički establišment koristi disciplinu kako bi uspostavio moć nad svojom nacijom. Moć, tvrdi Fuko u svom delu *Nadzirati i kažnjavati*, nije u rukama individue, klase ili grupe, niti je u zakonu, već se ogleda u svakodnevnim odnosima koji uključuju ekonomsku razmenu, znanje, seksualne

odnose (Deleuze 1988, 71). Iako Fuko u *Nadzirati i kažnjavati* uzima za primer zatvor, bolnicu, vojsku i školu, jasno je da institucijalizovani odnosi moći koji se sprovedu preko tela nisu ograničeni na odnos države i pojedinca, već se mogu razmatrati u mnogo širem kontekstu. Fuko u izvesnom smislu nagoveštava da moć ne deluje samo na telo, nego i u telu, da moć ne proizvodi samo granice subjekta, nego zaposeda i njegovu unutrašnjost, postavljajući pitanje da li je to prostor čiste podložnosti oblikovanju, prostor koji je, navodno, spreman da se prilagodi zahtevima socijalizacije. Otuda se otpor javlja kao rezultat moći, kao deo moći, kao njena sopstvena subverzija, pa Fuko formuliše otpor kao posledicu same moći kojoj se suprotstavlja (Buttler 1997, 90). Uvidom u mnoštvo situacija u kojima ženski likovi trpe nasilje, zapaža se da je fizičko nasilje samo jedan segment čitavog spektra zlostavljanja, od seksualnog, psihološkog preko verbalnog do emotivnog, te da ono disciplinuje, indoktrinira i oblikuje žene Galada sve dok se one potpuno ne sažive sa ulogom koja im je dodeljena: *Eto koliko je malo vremena bilo dovoljno da nam se izmeni um, stav o takvim stvarima* (SP, 40). Ipak, ovaj koncept dehumanizovanja nije novina kada je reč o distopijama, uzevši u obzir da ukidanje individualnih identiteta u distopijskom društvu korelira sa ukidanjem slobodne volje pojedinaca u skladu sa njihovim potpunim prepuštanjem kontroli režima (Maskalan 2015, 189). Uvidom u misli protagonistkinje jasno je da ona shvata do koje mere sistem ima moć nad njom: *Predajem svoje telo u potpunosti, da ga drugi koriste. Mogu da mi rade šta god hoće. Ponižena sam. Prvi put osećam njihovu pravu moć* (SP, 310). Iz ovog opisa postaje nam jasno da se ideja fizičkog zlostavljanja reflektuje duboko na psihu junakinje, a da je reakcija i sistema i pojedinaca takva da i ona sama počinje da se distancira, kako od svog tela, tako i od svog identiteta: *Gleda nas kao da popisuje inventar. Jedna žena u crvenom što kleči, jedna žena u plavom što sedi, dve u zelenom što stoje* (SP, 99). Protagonistkinja u više navrata opisuje da ima tetovažu na članku koja služi kao *oznaka vlasništva* (SP, 277). Ona je svesna da joj njeno telo ne pripada i da ono ima daleko veći značaj i vrednost od njene ličnosti, stvarnije je: *Izbegavam da pogledam svoje telo, ne zato što je sramno ili bezobrazno [...] Ne želim da gledam ono što me tako potpuno određuje* (SP, 75). Koncept feminiteta je redefinisano i postoji samo da služi muškarcima, a ženama se objašnjavaju pravila novog poretka gde se žensko uživanje percipira kao frivolno i, naravno, grešno: *Uzbuđenje i orgazam više se ne smatraju potrebnima: bili su simptom puke površnosti [...] izlišna zabava za lakomislene* (SP, 107). Žensko telo je u službi maskuliniteta i kada ispuni svoju svrhu, nema više nikakvu vrednost: *Mi smo posude, važna je jedino unutrašnjost našeg tela* (SP, 108). Mane mogu da postoje samo kod žena, ali ne i kod

muškaraca u novom poretku koji ohrabruje obožavanje muške moći: *Više ne postoji sterilan muškarac, bar zvanično. Postoje samo žene koje su plodne i žene koje su jalove, takav je zakon* (SP, 73). Ova napomena je izuzetno važna, jer pokazuje da je dominacija muškaraca toliko normirana da je upisana u zakon. U tom sistemu jasno je da i nove generacije žena muškarci neće vrednovati, pa se protagonistkinja tako priseća scene u kojoj im Tetka Lidija tokom „obuke” za novu ulogu koja će im biti dodeljena objašnjava: *Vama je najteže [...] Onima koje dođu posle vas biće lakše. Prihvatiće svoje dužnosti s radošću. Nije rekla: Jer se neće sećati nikakvog drugačijeg sveta. Rekla je: Jer neće želeći ono što ne mogu da dobiju* (SP, 130). Na ovaj način Atvud pokazuje da ako se indoktrinacija ne bude zaustavila, ona će rasti, a ako Galad postane jedini referentni okvir, naredne generacije neće imati spoznaju o tome da svet može da bude i drugačiji. Tako, na primer, tokom jednog od junakinjinih susreta sa Zapovednikom, on joj, pričajući o vremenu pre Galada i potrebi da se stvori ovaj sistem, kaže: *Mi smo sve vratili na prirodna pravila [...] Dali smo im više nego što smo uzeli, reče Zapovednik [...] Na ovaj način su zaštićene, mogu na miru da ispune svoju biološku sudbinu* (SP, 240, 239). Zapovednik se postavlja kao altruistički dobročinitelj koji spasava žene od mračne budućnosti, iako je jasno da su on i muškarci poput njega stvorili društvo u kojem samo pripadnici muškog pola profitiraju. Muškarci Galada nisu izgubili mogućnost da čitaju, piju niti da udovoljavaju svojim seksualnim fantazijama, što se vidi u delu koji opisuje odlazak protagonistkinje i Zapovednika u noćni klub. Tu muškarci slobodno uživaju sve seksualne slobode koje se u Galadu najstrože zabranjene čak i muškarcima: odnos van bračne zajednice, odnos sa dve žene ili, kako Mojra kaže protagonistkinji: *Perverzan seks [...] „Iznenadila bi se”, kaže, „koliko njih to želi”* (SP, 243). I mada je ženama eksplicitno propisan čitav spektar ograničenja i zabrana, kada je reč o njihovim apetitima i afinitetima, Zapovednik se, recimo, poziva na mušku prirodu kada ga protagonistkinja upita: *„Mislila sam da su ovakve stvari strogo zabranjene?”, kažem. „Zvanično jesu”, odgovara. „Ali svi smo ljudi na kraju krajeva” [...] „Priroda zahteva raznovrsnost za muškarce. To ima smisla, deo je strategije razmnožavanja. Prirodni plan”* (SP, 259). U novom poretku Galada samo žene su izgubile sve u službi maskuliniteta. Time što Zapovednik poima kao prirodan poredak stvari potpunu subordinaciju žena muškarcima, govori o intrinzičnom stavu superiornosti koji zapravo nema nikakve veze ni sa religijom niti natalitetom, već jednostavno sirovom željom za dominacijom: *Problem nije bio samo sa ženama, kaže. Glavni je problem ležao u muškarcima. Za njih više nije bilo ničega [...] nisu imali šta da rade sa ženama [...] znaš na šta su se najviše žalili? Na nesposobnost da osećaju*

(Isto, 229, 230). Ovaj sistem u kojem je ženska svrha svedena na njenu biološku sudbinu samo muškarci posmatraju prirodnim i boljim od predašnjeg, dok žene, čak i one koje su donekle učestvovala u stvaranju ovog novog poretka, poput Serene Džoj, shvataju da su bile izmanipulisane. Autorka pokazuje da gotovo sve žene, želele to one da priznaju ili ne, dele ovaj stav. Naime, tokom porođaja Džanin, kome sve prisustvuju, nakon što vide da je rodila žensko dete, kažu: *devojčica, sirota, ali zasad je dobro, makar joj ne fali ništa što se odmah primećuje* (SP, 139).

Pitanje slobode, dakle, jasno je povezano sa telesnom submisijom, a autorka vešto spaja ideju slobode sa opisima tela: *Vazduh je sijao od adrenalina, dozvoljeno nam je sve i to je sloboda, osećam je i u telu* (SP, 302). Međutim, kako junakinja jednom navodi: *Sloboda je, kao i sve drugo, relativna* (SP, 252), postaje jasno da se i predstave slobode kod nje menjaju kako prolazi vreme. Ona u jednom trenutku čak počinje da percipira svoje telo kao sredstvo kojim može da manipuliše, ali na mnogo drugačiji način od onoga što bi bilo očekivano: *Ali pazite se, Zapovedniče, kažem mu u sebi. Imam vas na oku. Jedan pogrešan potez i mrtva sam* (SP, 101). Protagonistkinja često razmišlja o samoubistvu, i svom i drugih žena, čak u jednom momentu za svoju prethodnicu Fredovicu koja se obesila kaže: *ona je već bila bezbedna, potpuno zaštićena* (Isto, 231). Stoga se njen stav o slobodi i njenom nedostatku neretko stavlja u isti kontekst sa samoubistvom: *Ne plaše se oni bekstva. Ne bismo daleko stigle. Plaše se drugih raspoloživih izlaza, onih koji se mogu preseći na sopstvenom telu ukoliko se pribavi oštar predmet* (Isto, 16). U tom smislu postaje nam jasno da je za Sluškinje samoubistvo neretko jedini način da postanu slobodne.

Jezik kao manifestacija moći

Pored pitanja homogenizacije tela žene, pitanje jezika kojim se govori je takođe značajan aspekt u distopijskom društvu. Jezik, dakle, predstavlja još jedan vid ograničenja slobode u cilju kroćenja ne samo ljudskog razuma već i ljudskog duha. Koncept jezika u ovom romanu može se analizirati iz više uglova s obzirom na činjenicu da je Atvud veoma vešto utkala u tekst ideje vezane za psihički, emotivni i kognitivni aspekt jezika. Ako pođemo od pretpostavke da identitet pretpostavlja slobodu da se bude osoben i drugačiji, režim Galada koristi jezik kako bi žene lišio individualnosti, jer su sve žene svrstane u kategorije, a ime grupe u koju su svrstane definiše njihovu svrhu – Supruge, Sluškinje, Marte, Tetke, Ekonožene. Sistem Galada koristi ovu moć kako bi žene znale svoje mesto, a prostor za osobenost gotovo da ne postoji. Moć imenovanja u romanu ispostavlja se kao velika manifestacija moći u društvu. Sluškinje su nazvane prema imenima svojih

Zapovednika pa se protagonistkinja koja je dodeljena Zapovedniku Fredu zove Fredovica (Offred), čime njeno ime signalizira da je ona nešto što se poseduje, ona pripada *Fredu (of Fred)*. Ovaj sistem u kojem Sluškinje nose imena svojih Zapovednika ukazuje na superiornost osobe koja ima moć da imenuje, dok istovremeno gubitak identiteta u ovom represivnom sistemu nužno vodi slamanju duha i nihilističkom fatalizmu: *Moram da zaboravim svoje ime* (SP, 157). Moć koju proces imenovanja sadrži u sebi bila je, posebno u XX veku, predmet promišljanja mnogih književnika i filozofa. Tako na primer Džeјms Boldvin koncept imenovanja povezuje sa idejom posedovanja: *Činjenica je da se svaki američki crnac odaziva na ime koje je prvobitno pripadalo belcu, čija je pokretna imovina on bio. Ja se zovem Boldvin ili zato što me je moje afričko pleme prodalo ili zato što sam od njih otet dospevši tako u ruke belog hrišćanina koji se zvao Boldvin i koji me je primorao da padnem na kolena pred raspeće* (Boldvin 2019, 47). Toni Morrison (Toni Morrison), poznata afroamerička spisateljica, dobitnica Nobelove i Pulicerove nagrade, razmišljajući na istu temu kaže: *definicija pripada onom ko definiše, ne onome ko je definisan* (Morrison 1987, 225). Moć koju jezik u ovom kontekstu nosi, prema tome, manifestuje se ne samo dodeljivanjem novih imena već i zabranom da se pominju i koriste imena koja su Sluškinje imale u prethodnom životu, u nastojanju da ih potpuno kognitivno, psihološki i emotivno odseku od tog dela njihove ličnosti: *Ponavljam svoje bivše ime, podsećam sebe na ono što sam nekada mogla, na ono kako su me drugi videli* (SP, 110). Premda njeno pravo ime čitaoci do kraja romana ne saznaju, protagonistkinja o svom imenu i njegovom gubitku često razmišlja:

Ne zovem se Fredovica. Imam drugo ime, za koje niko ne zna jer je zabranjeno. Govorim sebi da to nije bitno, ime je kao telefonski broj, korisno je samo drugima; ali grešim, jeste bitno. Čuvam u glavi to ime kao nešto skriveno, neko zakopano blago po koje ću se vratiti jednog dana. Noću ležim u svom krevetu, zatvorenih očiju, i ime mi lebdi ispred očiju, van dohvata ruke, blista u mraku. (SP, 96)

Ovim Atvud nastoji da pokaže da Sluškinje nemaju prava na svoju ličnost, ne pripadaju sebi, već društvu, a suočene sa činjenicom da im je sistem oduzeo čak i ime, one pate od unutrašnjeg konflikta, jer su izgubile osećaj individualnosti.

Autorka se u romanu bavi još jednim zanimljivim aspektom korelacije jezika i misli. Naime, razmatrajući povezanost jezika i stvarnosti Vitgenštajn iznosi sada već poznatu izreku: *granice mog jezika su granice mog sveta*. Ovu ideju bismo mogli dovesti u vezu sa namerom autorke da pokaže i moć onih koji su na samom vrhu hijerarhije da izvesnim jezičkim konceptima perfidno manipulišu. Atvud se u romanu poigrava ovim konceptom kako bi prikazala kako režim Galada

koristi eufemizme da užasne stvari koje sporovodi učini prihvatljivim, ograničavajući na taj način lingvističku sposobnost ljudi da poimaju stvarni svet u kojem žive. Dakle, u društvu u kojem se naoružani čuvari, koji bez zadržke otvaraju vatru i na najmanju sumnju, zovu *Andeli*, gotovo je nemoguće oponirati njihovoj volji, jer je nemoguće kritikovati one koji su na strani Boga. Druga reč u ovom kontekstu koristi se za ritual *Spasenja*. Pojam *spasenje* znači izbavljenje, ali u romanu *Spasenje* zapravo predstavlja javnu egzekuciju onih koji su navodno počinili neoprostive grehe: *Na pozornici, sleva, stoje one koje treba spasti [...] bela vreća stavlja joj se na glavu, pomažu joj da se popne na visoku stolicu kao da se penje u autobus [...] omča se brižljivo namešta oko vrata, stolica se šutira [...] videla sam noge koje se ritaju* (SP, 296, 299). Iako je reč o surovim ubistvima najčešće nevinih ljudi, sam pojam *spasenja* ima pozitivnu konotaciju, te ovaj ritual *Spasenja* upućuje na ideju pozitivnog i radosnog događaja, a onima koji to posmatraju i naterani su da u tome na izvestan način učestvuju, ovo se servira kao nešto uzvišeno i dobro. Postaje jasno da upravo zato što jezik ima tako jak uticaj na misaone procese, izvesni koncepti, običaji i ljudi su preimenovani kako bi se izmenila percepcija realnosti. Pored ovih eufemizama, ritualno mesečno silovanje u Galadu se naziva *Ceremonija*, a *Kolonije* su teritorije izvan Galada pune toksičnog otpada. S ozirom na to da je Margaret Atwood sasvim sigurno bila inspirisana distopijskim konceptima koje je Džordž Orvel maestralno problematizovao u svom opusu, u ovom kontekstu mogla bi se povući paralela između načina na koji se jezikom manipuliše u sistemu Galada i načina na koji na tu istu temu Orvel piše u svom poznatom eseju *Politika i engleski jezik* (*Politics and the English Language*), navodeći da je jezik političara kreiran tako da laži zvuče iskreno, a ubistva poštovano, te zaključuje da *ako misao može da korumpira jezik, jezik takođe može korumpirati misao* (Orwel, 1946).

Pošto je jasno da jezik predstavlja vredno oružje održavanja strukture moći u distopijskom društvu, sluškinjama je zabranjeno da čitaju, pišu, ali i da govore slobodno. Njihov način izražavanja ograničen je na ustaljene fraze koje su dozvoljene u svakodnevnoj komunikaciji, te nemaju mogućnost da izraze i verbalizuju svoje emocije, čime ih sistem dehumanizuje i u intelektualnoj sferi. U *Sluškinjinoj priči* reči simbolizuju mušku supremaciju nad ženama, pa tek kada, kroz igru sa Zapovednikom, protagonistkinja ponovo počne slobodno da se služi jezikom, sam proces jezičke reaproprijacije predstavlja napor, ali joj najzad pruža osećaj moći i ona počinje da veruje da njen otpor ima uporište, ima svrhu: *Kao da koristim jezik koji sam nekada znala ali gotovo zaboravila, jezik koji ima veze s običajima koji su odavno nestali s lica zemlje [...] kao da*

sam pokušavala da hodam bez štaka [...] tako se i moj um teturao i posrtao (SP, 170). Moć koju reči imaju simbolično je predstavljena olovkom kojom Atvud vešto upućuje na Lakanovu ideju falusa kao označitelja (Cataldo 2013, 164): *Olovka u mojim prstima je čulna, gotovo živa, osećam njenu moć, moć reči sadržanu u njoj* (SP, 203), ali i referiše na Frojđovu teoriju ženske zavisti prema penisu: *Zavidim Zapovedniku na njegovoj olovci. Još jedna stvar koju bih htela da ukradem* (SP, 203). Fredovica postaje svesna da joj je uz mogućnost da slobodno govori, oduzeto i pravo da slobodno misli, pa otuda i tolika zavist koju oseća, kako prema Zapovedniku, tako i prema svim muškarcima. Protagonistkinja, tim pre, još više uživa igrajući igru sa Zapovednikom, osećajući se, makar na trenutak, ravnopravno sa njim. Zanimljivo je, međutim, da i Zapovednik pronalazi izuzetno zadovoljstvo igrajući igru sa Fredovicom, a činjenica da učestvuju u aktivnosti koja je zabranjena, stvara uzajamni osećaj intimnosti, koji kod Zapovednika izaziva čak i požudu. Ove činjenice Fredovica postaje svesna i u izvesnoj meri likuje nad novonastalom moći koju najednom ima nad Zapovednikovom suprugom: *[...] sada sam imala moć nad njom, svojevrsnu, iako to nije znala. I uživala sam u tome. Zašto da se pravim? Mnogo sam uživala* (SP, 177).

Sloboda govora daje nam moć da izrazimo svoje mišljenje bez cenzure ili straha od potencijalne kazne. U Galadu je glas oduzet svima, osim Zapovednicima. Oni koriste jezik slobodno, čime se postavljaju u superiorni položaj. Monopolizujući jezik, oni ga cenzurišu, menjaju ga, daju mu novo značenje i asocijacije. Oni stvaraju sistem koji upotrebu jezika svodi na razmenu unapred definisanih fraza, često aludirajući na Bibliju ili, pak, replika lišenih gotovo ikakvog suštinskog značenja: *„Blagosloven plod”, kaže mi, što je među nama standardni pozdrav. „Neka Gospod otvori”, uzvraćam standardnim otpozdravom [...] „Poslato nam je lepo vreme.” „Koje dočekujem s radošću”* (SP, 29). Kao kontrast ovoj represiji kojoj su žene podvrgnute, roman pokazuje da Zapovednicima sloboda govora i čitanja nije oduzeta. I mada je zvanično zabranjena literatura koja nije u skladu sa religijskim propisima, te časopisi ili magazini, vidimo da Zapovednik ima bogatu biblioteku koja je na raspolaganju samo njemu, ali ne i njegovoj supruzi. U ovom patrijarhalnom sistemu gde muškarci poseduju svu moć, čak i žene na najvišoj poziciji u društvu su potčinjene, nije im dozvoljeno da čitaju, ni one nemaju glasa. Protagonistkinja ubrzo shvata da je indoktrinacija kojoj su podvrgnute sve žene, od onih na visokom položaju, do onih na najnižem, zasnovana na manipulaciji neprikosnovenim izvorom na kome se navodno bazira: *Biblija se drži zaključana [...] To je zapaljiva materija: ko zna šta bismo s njom napravili kad bismo je se dočepali?* (SP, 100). Ona shvata da se mnogi religijski citati maliciozno tumače, da su

izmenjeni, čak i izmišljeni, ali ne može ništa da uradi po tom pitanju: *Znala sam da su to izmislili, znala sam da ne ide tako, a štošta su i izostavili, ali nisam mogla da proverim* (SP, 102).

Politički kontekst romana

Premda žanrovski spada u kategoriju spekulativne proze, *Sluškinjina priča* se zapravo zasniva na društvenoistorijskim činjenicama. Autorka uzima različite elemente raznih totalitarnih i religijskih režima stvarajući kompleksni mozaik. Imaginarni režim Galada je teokratija, što je retrogradni aspekt koji jasno upućuje na puritansku Ameriku XVII veka. Kako je prema stavu Margaret Atvud Amerika osnovana na religijskom ekstremizmu, takve struje su poslužile kao inspiracija za promišljanje ideje distopijskog sveta u ovim okvirima. Stoga se radnja romana dešava u onom delu Amerike gde su u vreme kolonizovanja bili nastanjeni puritanci, reflektujući u velikoj meri njihova osnovna ideološka uverenja oličena u rigidnim moralnim stavovima, skromnom odevanju, kao i regulaciji svih aspekata ljudskog ponašanja i odnosa. Atvud tendenciozno uspostavlja relaciju između puritanske zajednice iz prošlosti i zamišljenog društva Galada iz budućnosti: *Tako mora da su razmišljale i žene doseljenika, i žene koje su preživjele ratove [...] Zaista je neverovatno na šta će se sve ljudi navići, dokle god imaju poneku kompenzaciju* (SP, 294).

Globalne društvenopolitičke okolnosti osamdesetih godina takve su da umnogome menjaju koncept društva koje je pretendovalo da revolucijom šezdesetih i sedamdesetih godina preraste u egalitarni globalni poredak. Na američkom i evropskom tlu se osećaju snažne posledice Hladnog rata između dve supersile, koje rezultuju masovnom akumulacijom nuklearnog oružja i stalnom globalnom pretnjom koja se realizuje ratovima preko posrednika. Istovremeno, sa razvijanjem i jačanjem levičarskih ideja u Evropi i Americi, koje kulminiraju studentskim i antiratnim protestima šezdesetih godina, usledilo je i jačanje takozvane Nove desnice. Ovaj novi desničarski talas nastaje kao reakcija na navodnu hegemoniju nove levice, ali i kao konzervativna kritika socijalističkog režima. Evropska desnica nastaje kao vid kritike i alternative komunizmu i kapitalizmu, inspirisana netrpeljivošću prema strancima, manjinama i imigrantima iz zemalja Trećeg sveta, insistirajući na očuvanju nacionalnog identiteta. S druge strane, američka Nova desnica vođena je neokonzervativizmom, inspirisana je hrišćanskim puritanstvom, oštro se suprotstavlja pravu na abortus, uz obnovu tradicionalnih vrednosti, a porodicu sa muškom figurom na čelu smatra osnovnom ćelijom ljudskog društva (Vincent 2009, 66). Nova desnica nastoji da preokrene ono što naziva degradacijom tradicionalnih vrednosti, smatrajući da su žene odgovorne

za taj sunovrat, te ističu kontracepciju kao primarni uzročnik pada nataliteta i navodeći u izvesnom smislu moralnu korupciju za posledicu nekažnjenih seksualnih sloboda. Takođe, poput puritanaca, protive se svim vidovima seksualne slobode i izbora. S druge strane, HIV virus se proširio upravo u ovom periodu, pa je došlo do masovne homofobije i društvene hysterije. U religioznim krugovima zaražavanje se smatralo Božjom kaznom, s obzirom na činjenicu da je inicijalno obolevalo naviše homoseksualaca, što je za radikalne pristalice Nove desnice predstavljalo oportunističku priliku *par excellence* da se obruše na zagovornike rodne ravnopravnosti i seksualnih sloboda. Desničarska udruženja osamdesetih godina odgovorna su za mnoge napade na klinike za abortuse, ženska udruženja ili feminističke organizacije. Ovaj talas isticao je porodične vrednosti i konzervativne religiozne stavove, a naročiti uticaj u Americi stekli su upravo početkom osamdesetih godina teleevangelisti koji su propovedali hrišćanske ideje na najmoćnijem medijumu tadašnjice – televiziji. Ove religijske frakcije stekle su tokom te decenije ogroman broj sledbenika, veliku moć i bogatstvo, te postaju politički relevantan faktor u društvu, činjenicom da ne samo sugerišu već govore svojim pristalicama za koga da glasaju. To im daje ogroman politički uticaj i postepeno postaje značajna pretnja liberalnoj struji, stvarajući ideološki konflikt u okviru društva i postavljajući i danas aktuelno pitanje – da li politika i religija mogu da se mešaju ili treba da ostanu separatne. Margaret Atvud i ovaj koncept vešto integriše u sam narativ tako što protagonistkinja po dolasku u kuću kod Zapovednika shvata da je njegova Supruga upravo predstavnik ova teleevangelističke struje: *Na televiziji, kad sam imala osam, devet godina [...] nedeljom [...] ujutru [...] gledala bih 'Jevanđeoski sat za duše u razvoju', gde su se pričale biblijske priče za decu i pevale himne. Jedna žena zvala se Serena Džoj, solo sopran [...] Umela je da se smeje i plače istovremeno [...] dok joj se glas dizao do najviših nota. [...] Žena preda mnom bila je Serena Džoj. Ili je nekada bila (SP, 26).*

Osamdesetih godina mnogi pisci i intelektualci u SAD počinju da osećaju da su društvene promene koje su se odigrale sedamdesetih godina proizvele ovu radikalnu desničarsku reakciju i da su osvojene slobode pod pretnjom da budu oduzete ili čak postoji rizik da društvo sklizne u fazu u kojoj nikada nije bilo. Margaret Atvud piše *Sluškinjinu priču* sa namerom da se suprotstavi ovom društvenom konfliktu koji postoji između progresivnog liberalnog intelektualnog feminizma i tradicionalnih konzervativnih vrednosti koje propagiraju teleevangelisti i Republikanska stranka u SAD. Ovo je i period kada ljudi počinju da se pitaju da li će ih liberalna ideologija zaista odvesti u bolju budućnost i preispituju medijske predstave koje im se serviraju, jer su političari na obe

strane otkriveni kao licemeri koji rade samo u svom interesu. Atvud ovo pitanje tretira u romanu kada navodi da je Galad u ratu i pominje propagandu stalnog konflikta u kojem mediji predstavljaju svoju stranu kao moralno nadmoćnu i kao onu koja, naravno, pobeđuje u ratu.

Priroda totalitarnog mišljenja je jedna od glavnih odlika ovog romana, posebno kada je reč o nadgledanju i strahu. Margaret Atvud navodi da je tokom pisanja ovog romana živela u Zapadnoj Nemačkoj, ali je odlazila u zemlje iza Gvozdene zavese – Čehoslovačku i Istočnu Nemačku, gde je, kako kaže, osetila jezu jer je imala utisak da je neko posmatra i konstantno nadgleda. Takođe, zapazila je način na koji su ljudi razmenjivali informacije i komunicirali, zaključujući da je upravo to u velikoj meri imalo uticaj na njen narativ (Atwood, 2017). S druge strane, Margaret Atvud potpuno je bila svesna moći propagande i spinovanih informacija, kao i pogubnog uticaja koji političko-ideološka indoktrinacija može da ima na dugoročno degradiranje ljudskog potencijala. Tako u romanu dobijamo uvid u to kako je pred izbijanje puča i uspostavljanje Galada strah u velikoj meri upravljao ponašanjem ljudi: *Mnoge susede nisam poznavala, a kad bismo se sreli, napolju, na ulici, pazili smo da ne razmenimo ništa osim uobičajenih pozdrava. Niko nije želeo da bude prijavljen zbog nelojalnosti* (SP, 197).

S obzirom na činjenicu da dva dominantna društvena uređenja druge polovine XX veka – kapitalizam i komunizam zapravo imaju utopijske elemente u svojoj osnovi: idealnu sliku društva koje obećavaju svojim sledbenicima, Margaret Atvud daje svoju viziju društva koje se stvara sa namerom da bude utopija, a u svojoj osnovi je zapravo rigidan totalitarni sistem. Sama autorka je Kanađanka, ali radnja romana nije smeštena u Kanadu, već u SAD upravo zato što u trenutku kada je ovaj roman nastajao, Atvud tamo vidi obnavljanje konzervativnih vrednosti koje ne vidi u liberalnoj Kanadi, mada ni njena rodna zemlja u romanu nije prošla bez kritike. U *Istorijskim beleškama* sa kraja romana profesor kaže: *tadašnja Kanada nije želela da se sukobljava s moćnim susedom, pa su takve izbeglice hapšene i izručivane* (SP, 336), tako da Atvud vešto navodi na zaključak da liberalna tolerancija vrlo lako može – i treba – biti protumačena kao kukavičluk.

Poreklo totalitarizma u Galadu

Prikaz ultrakonzervativne teokratije Galada predstavlja filozofsku kontemplaciju potencijalne distopije koja se može dogoditi ukoliko se ignorišu društvene i političke nepravde i represije. Margaret Atvud promišlja evoluciju društva koje je svojom nezainteresovanošću i nebrigom dovelo do uspostavljanja rigidnog totalitarizma. Autorka kroz narativ osvetljava sve dominantne elemente ovog totalitarnog režima počev od propagande, permanentnog straha i

paranoje, do stavljanja reprodukcije pod kontrolu režima i, naravno, političko-ideološke indoktrinacije.

Problem sa propagandom, kako navodi Hana Arent u knjizi *Izvori totalitarizma (The Origins of Totalitarianism)* (1951), u tome je što destabilišući ontološku vertikalu poverenja, jedino uporište koje društvu ostaje kao *spiritus movens* postaju emocije. Totalitarni režimi naučili su da eksploatišu osećanje straha i da na toj ideji grade svoje sisteme. Problem destabilizovane tačke poverenja nije u tome što ljudi nemaju u šta da veruju, već što ne verujući nikome i ničemu ljudi počinju da gube sposobnost kritičkog rasuđivanja, a onda postaje lako njima manipulirati. (Arendt 1951, 311–315). Kada je neki sistem nestabilan, ono što uvodi totalitarizam je obećanje mira i uspostavljanje stabilnosti koje se nudi u formi ideologije. Za naciste ideologija se zasnivala na zakonima prirode koji su neupitni – na evoluciji, to jest, opstanku najjačih. U Galadu je ta ideologija religija, to jest njihova interpretacija Biblije koja se kao uzvišeni izvor ne dovodi u pitanje. Priroda galadskog režima, kao i gotovo svih totalitarnih uređenja, takva je da oni ne prilagođavaju svoju ideologiju svetu, već svet svojoj rigidnoj ideologiji. U studiji koja se bavi fenomenologijom apokaliptičnog, nemački filozof Gunter Anders (Günther Anders) navodi da ono na čemu počiva globalni kapitalizam nije samo ekstrakcija prirodnih resursa, već istovremeno isisavanje vremena iz budućnosti. Ta izvrnuta temporalna perspektiva krade vreme iz budućnosti kako bi moderna civilizacija grabila ka progresu, stvarajući iluziju napretka (Alvis 2017, 14). U *Sluškinjinoj priči* nailazimo na ovaj isti princip iluzije napretka oličan u ideji da obnavljanje potomstva jeste društveni progres. Međutim, progres u tom sistemu dolazi po cenu dehumanizovanja žena i oduzimanja individualnih sloboda.

Ono što ovaj distopijski roman čini veoma osobenim je to što autorka daje uvid u društvene okolnosti koje su dovele do otuđenja ljudi, zanemarivanja gorućih ekoloških i društvenih problema, koji su najzad kulminirali vojnim pučem i uspostavljanjem teokratije:

Počelo je posle katastrofe, kad su ubili predsednika, i izrešetalii članove Kongresa, a vojska proglasila vanredno stanje. U to doba krivili su islamske fanatike [...] Bila sam zapanjena. Svi su bili [...] kako se to desilo? Tada su suspendovali Ustav. Rekli su da je to privremena mera. Na ulicama nije bilo čak ni nereda [...] Nedeljama je trajalo to stanje hibernacije, iako se štošta i dešavalo. Novine su cenzurisane, a neke i ukinute, kako rekoše, iz bezbednosnih razloga. Počele su da se pojavljuju drumske blokade i Identiskaznice. To su svi dočekali s odobravanjem jer je bilo jasno da opreza nije nikad previše. (SP, 190)

Pričajući kako je do toga došlo, protagonistkinja shvata da je nezainteresovanost ljudi ili nesposobnost da kritički promisle, inertnost da se pobune ili pak lenjost, dovela korak po korak do

uspostavljanja Galada: *Živele smo, kao i obično, zanemarujući. Zanemarivanje nije isto što i neznanje: na njemu mora da se radi* (SP, 69). Autorka kroz spoznaju svoje junakinje ističe da je zanemarivanje okolnosti osnova društvenih problema. Time što navodi da je *sve bilo previše melodramatično, imalo je dimenziju koju naši životi nisu imali* (SP, 69), Atvud nagoni na zaključak da su ljudi, ne želeći da kritički promisle okolnosti koje ih okružuju i zavaravajući se *da su ti izveštaji bili o drugim ženama, a ljudi koji su to uradili bili su drugi ljudi* (Isto), svi previše olako shvatili situaciju i stoga lako skliznuli u totalitarizam. Na ovaj način ona implicitno postavlja filozofsko pitanje kako možemo da živimo u svetu, a da ne znamo šta se u njemu dešava i da nam je jedino važno da se nesreća ne događa nama. Kada je sistem shvatio da korak po korak može da ukida ljudske slobode, ženama je ukinuo pravo da rade, da poseduju imovinu i bankovne račune, čineći ih potpuno zavisnim od muškaraca. Protagonistkinja opisuje i kako su se te okolnosti odrazile na njen odnos sa mužem: *Nešto se poremetilo, neka razvnoteža. Činilo mi se da se smanjujem, da sam, kad me zagrlji i podigne, sitna kao lutka [...] Više ne pripadamo jedno drugom. Nego sam ja njegova* (SP, 199). Na ovaj način junakinja nastoji da ukaže na činjenicu da ona bez muža nema više nikakva prava i da on njome može da raspolaže kao da nije osoba, kao da je nešto što se poseduje.

Roman na ovaj način postavlja pitanje šta se dešava i ko profitira kada se izvesni represivni mehanizmi ekstremne desnice i radikalne religije spoje i kreiraju sistem: *Mislili smo da će biti bolje. Bolje? Kažem tankim glasom. Kako možete tvrditi da je ovo bolje? Bolje nikada ne znači bolje za sve, kaže. Uvek znači gore za neke* (SP, 230).

Majka feministkinja

Roman je objavljen 1985. godine kada su mnoge konzervativne frakcije pretile da uruše ono za šta se feminizam *drugog talasa* decenijama borio, pa iako Atvud piše u skladu sa postulatima ovog talasa, pitanja koja postavlja roman tiču se više *prvog talasa*. Ono što se dešava u romanu, a reflektuje snažne distopijske elemente, jeste ideja da teokratski sistem nakon dolaska na vlast ne samo da može da poništi ono za šta su se žene decenijama borile i izborile već ima moć da ih vrati tamo gde možda nikada nisu ni bile u skorijoj istoriji: *On ima nešto što mi nemamo, ima reč. A mi smo je nekada protraćile* (SP, 101).

Naratorica svoju submisivnu poziciju u Galadu kontrastira svojim sećanjima na period kada je imala sve ono što je za žene Galada nezamislivo: slobodu da upravlja svojom voljom, da se oblači kako želi, da uživa seksualnu slobodu, da se obrazuje, radi, zarađuje, da ima pravo glasa.

Dublji nivo analize feminističkih aspekata predstavljen je u liku protagonistkinjine majke. U sećanjima na nju ona kaže: *bila (je) netipična za Nežene tog doba [...] pamtim je takvu, isturene brade [...] žilavu, smelu* (SP, 132, 134). Njena majka je predstavnicica feminizma *drugog talasa* – saznajemo da je odlučila da rodi dete tek sa trideset osam godina uprkos protivljenju svoje okoline, sama odgajila svoju kćerku, te bila veoma nezavisna, paradigma feminističkog duha sedamdesetih godina. Junakinjini opisi majke, međutim, nisu sentimentalni. Ona navodi: *Na neki način divila sam se svojoj majci, iako naš odnos nikad nije bio jednostavan* (SP, 135). U opisima sećanja na majku mogu se čitati aspekti ženske borbe koji su obeležili ovaj talas: demonstracije za ukidanja pornografije, borbe za dobijanje prava na abortus, pa tako tokom obuke u *Crvenom centru*, gde im Tetke govore o novoj ulozi koja je ženama dodeljena, biva im pušten film u kome protagonistkinja primeti svoju majku: *Kadar se širi i vidimo parolu [...] SKLONITE NOĆ [...] SLOBODA IZBORA: SVAKA BEBA ŽELJENA BEBA: PREOTIMATE NAŠA TELA [...] Majka se sad pomera napred, osmehuje se, smeje se, sve se pomeraju napred i dižu pesnice u vazduh* (Isto, 132). Ovim kratkim opisom Atvud je uspela da pruži gotovo vizuelni prikaz junakinjine majke, a zapravo feminističke borbe sedamdesetih godina XX veka. U tom trenutku autorka poentira uvidom u sećanje protagonistkinje na reči koje joj majka jednom izgovara: *Vi mladi ništa ne cenite, kazala bi. Ne znate kroz šta smo mi morali da prolazimo samo da bismo vas dovde doveli [...] Zar ne znate koliko ženskih života, koliko ženskih 'tela', koliko zatvorenica otegne papke da bi se dotle stiglo?* (SP, 135). Ovakav uvid posebno je značajan u trenutku kada se kontrastira borba za ženska prava sa novom indoktrinacijom o potpunom predavanju ženskog tela, ali i života uopšte u ruke i službu muškaraca. U jednom trenutku Atvud vešto suprotstavlja ideju ženske solidarnosti, kao jedne od krilatica feminizma *drugog talasa* konceptu ženskog umrežavanja u sistem u kome je čak i jedna žena drugoj vuk: *'Umrežavanje', jedan od starih izraza moje majke, plesnjivi žargon prošlosti* (SP, 221)

Znanje je moć

Pitanje koje je gotovo uvek okosnica svake distopije je koncept slobode. Tako se u jednom trenutku junakinja priseća reči koje je čula tokom obuke u *Crvenom centru*: *Slobodne možete biti na više načina, reče Tetka Lidija. Slobodne 'da' i slobodne 'od'. U vreme anarhije, imale ste slobodu 'da'. Sada imate slobodu 'od'. Ne potcenjujte je* (SP, 36). Primetno je da indoktrinacija koja se nad Sluškinjama sprovodi prevashodno nastoji da prevaspita žene tako da svrhu svoje egzistencije prepoznaju kao uzvišenu ulogu koju im Republika Galad dodeljuje. Uz to, vrlo im se

tendenciozno imputira zaključak da su prvenstveno žene odgovorne za pad nataliteta i generalno loše stanje u društvu: *Tadašnje društvo, reče Tetka Lidija, umiralo je od previše mogućnosti za izbor* (SP, 36). S obzirom na činjenicu da je junakinja rođena i odrasla u vremenu u kojem je imala i političke i društvene slobode koje u Galadu nijedna žena nema, ona se često priseća tog perioda shvatajući, prekasno: *Previše sam toga olako shvatala* (SP, 39). Prateći naratorčinu priču jasno nam je da je ona svoju nametnutu ulogu Sluškinje prihvatila, ali se u njenom pripovedanju često pominje sloboda, te čitaoci brzo shvataju koliko je ta ideja i dalje prisutna u njenim mislima: *I ja sam se nekada tako oblačila. To je bila sloboda* (Isto, 40).

U romanu se pitanje slobode jasno vezuje za moć, međutim, dok je moć muškaraca transparentna i sveprožimajuća, protagonistkinja shvata da postoji i moć koju ona sama ima nad onima koji su u svakom smislu iznad nje u sistemu. Kada počne krišom da se viđa sa Zapovednikom, ona zaključuje da se ravnoteža moći između nje i Serene Džoj u velikoj meri promenila. Taj osećaj moći, ma koliko beznačajan za njenu egzistenciju, pruža joj satisfakciju, te počinje svoje telo da doživljava kao svojevršno oružje, jedino koje joj je na raspolaganju: *Držim ga u šaci mogućnošću vlastite smrti* (SP, 205). Protagonistkinja shvata da, premda Sluškinje imaju možda najtežu poziciju u hijerarhiji Galada, paradoksalno, zbog sposobnosti da rađaju decu, one za taj sistem imaju najveću vrednost. Osećanje slobode kod junakinje vezuje se i za činjenicu da, nakon što joj Serena Džoj ugovori viđanje sa vozačem Nikom, ona nastavi da odlazi na susrete sa njim, ali naglašava: *Odlazila sam kod Nika. S vremena na vreme, sama, mimo Sereninog znanja. Nisam to radila zbog njega, već isključivo zbog sebe* (SP, 290). Ova spoznaja izuzetno je važna, jer pokazuje da protagonistkinja ponovo počinje da prepoznaje obrise svog identiteta i ta spoznaja da o nečemu ipak ima moć da se pita, da nije svedena na stvar bez emocija i razuma, pruža joj ogromno zadovoljstvo i snagu da istraje.

Princip moći je u romanu jasno povezan sa znanjem, jer oni koji imaju moć u Galadu, imaju potpuni monopol nad informacijama i vešto manipulišu njima. Autorka upućuje na zaključak da je jedini način da se ljudi oslobode totalitarne indoktrinacije kroz obrazovanje i sticanje znanja. Kada Zapovednik u jednom trenutku upita junakinju šta želi, na njegovo iznenađenje, ona traži informacije: „*Želim da znam.*” [...] „*Šta da znaš*”, pita. „*Sve što se može znati*”, kažem; ali to je *previše neozbiljno.* „*Želim da znam šta se dešava*” (SP, 205). Autorka vešto kontrastira junakinjinu želju za znanjem sa osećajem neodlučnosti i čak idejom da možda zvuči glupo, što zapravo naglašava razliku između njenog kognitivnog stanja indoktriniranosti i potrebe da spozna svet oko

sebe. Navodeći nas da se zapitamo koliko toga znamo o svetu oko sebe i da li svesno biramo neznanje, junakinja u jednom trenutku ipak pomisli: *Možda zapravo i ne želim da znam šta se dešava. Možda ne bih podnela to saznanje. Izvorni greh jeste pad od nevinosti do znanja* (SP, 213). Prikazom naratorčinog toka misli, Atvud oslikava elementarnu ljudsku potrebu za spoznajom sveta oko sebe prožetu instinktivnim strahom od nepoznatog.

Kako vreme odmiče, protagonistkinja se menja, pa svedočimo evoluciji njenog lika od zbunjene, prepadnute, nesnađene osobe, do žene koja se viđa sa Zapovednikom, otvoreno razgovara sa njim, zaljubljuje se u Nika, uživa u njihovim susretima, iako predstavljaju veliki rizik po nju. U ovim njenim postupcima prepoznaje se krajnje ambivalentan odnos prema životu. Naime, ona shvata da, uprkos tome što živi u zastrašujućim okolnostima, ipak u svom postojanju pronalazi neki smisao: *ljudi će sve uraditi samo da ne priznaju da im je život beznačajan. To jest beskoristan. Bez zapleta* (SP, 235). Ona počinje da prihvata svoju realnost: *Stvari su se vratile u normalu [...] Sada idem u kupovinu po običaju. Čak se tome i radujem. Rutina mi donosi izvesnu utehu* (Isto, 305). Počinje čak da oseća i snažnu želju za životom: *Dragi Bože, razmišljam, uradiću šta god želiš [...] prestaću da se žalim. Prihvaćiću svoju sudbinu [...] Želim da živim i dalje, u bilo kakvom obliku* (SP, 309). Međutim, postaje jasno da njeno rizično ponašanje predstavlja kockanje sa životom, na šta ona sasvim svesno pristaje priznavši: *Umorna sam od ove melodrame, umorna sam od ćutanja [...] Želim da se završi* (Isto, 317). I dok uspostavljanje totalitarnog režima poredi sa stavljanjem žabe u vruću kadu, izlazak iz njega opisuje kontrastnim prizorom: *Smrzavanje je bezbolno, kažu, posle početne jeze. Legnete na sneg i zaspite* (Isto). Privikavanje na galadsku represiju, pak, protagonistkinja predstavlja kao Pirovu pobedu režima: žene ili nađu način da izvrše samoubistvo ili se do te mere prepuste da izgube gotovo sve crte ljudskosti i zaista postanu ono za šta ih i smatraju – objekti.

Ljubav, vera, nada

Margaret Atvud veoma vešto uvodi u tekst veru, nadu i ljubav, tri koncepta koje hrišćanska vera prepoznaje kao uzvišene ukoliko postoje u sinhronicitetu. Nada je ono što nam pruža utehu u mogim životnim izazovima, vera je ono što nas približava Bogu, ali ako *ljubavi nemam, ništa mi ne koristi* (1. Kor. 13, 3).

Junakinja na početku priče opisuje *tvrdoglastno, s izvezenom navlakom: VERA* (SP, 69), dok kasnije u romanu pomisli: *Pitam se šta se desilo s druga dva jastučeta. Mora da su bila tri* (SP, 122). Time autorka upućuje na ideju povezanosti ova tri koncepta kao neodvojivih elemenata

jednog entiteta. I dok je vera u romanu prikazana prevashodno kroz ekstremnu religioznost, nadi se kao konceptu mnogo drugačije pristupa. Nada predstavlja očekivanje nečega što želimo, podstiče nas da istrajemo, i najzad pruža utehu da će, ako ne na ovom, onda na drugom svetu doći sve na svoje mesto. Na primer, u Danteovoj *Božanstvenoj komediji* najveća kazna za grešnike koji se nalaze u paklu predstavlja saznanje da nikada neće videti Boga, čime je, pored svih telesnih i emotivnih tortura, njihova egzistencija lišena i nade, što za njih, kako tvrdi pesnik, predstavlja zapravo najsuroviju kaznu. Duše u čistilištu, međutim, imaju veoma slične telesne kazne onima u paklu, sa tom razlikom što kod njih postoji nada da će nakon što (probaju da) okaju svoje zemaljske grehe, ipak videti Boga, pa, nadajući se tome, lakše podnose najteže trenutke. U romanu se s početka konceptu nade pristupa veoma pesimistično. Junakinja se oseća toliko poraženom i nemoćnom da često pominje nadu kao krajnje surov princip, povezujući je sa smrću, čime pokazuje koliko ju je sistem pokorio. Tako kada razmišlja o kćerki, ona kaže: *lakše je smatrati je mrtvom. Onda ne moram da se nadam niti da se uzalud trudim* (SP, 76). Kako se okolnosti za protagonistkinju razvojem događaja menjaju, vidimo da je promena u njoj primetna i po pitanju nade. Trenutak kada vidimo da se nada u njoj budi jeste kada sazna da je Glenovica, njena partnerka za šetnju, članica pokreta otpora *Mejdej: nada kulja unutar mene, kao sok u stablu. Kao krv u rani* (Isto, 185), a zatim i kada joj Serena Džoj ponudi da pokaže sliku njene kćerke: *Ne smem da izgubim sve. Ne smem da ispustim ovu nadu* (SP, 225).

Treći princip – ljubav u romanu je opisan kao koncept koji se manifestuje na različite načine. Emotivne veze, ali i biološke veze sa majkom i kćerkom koje junakinja pominje predstavljaju deo njenog identiteta, čime se težnja za ljubavlju predstavlja kao osnovna ljudska potreba, koju je teško, ako ne i nemoguće, ugušiti: *Osećam se kao reč krhotina [...] niko ne umire od nedostatka seksa. Umiremo od nedostatka ljubavi* (SP, 115). Junakinja često govori o tome kako joj nedostaje dodir, čime želi da pokaže nedostatak prisnosti, intime, a pre svega ljubavi. Nakon što se već neko vreme viđa sa Zapovednikom i njih dvoje slobodnije razgovaraju, on je upita: *E sada, reci mi. Inteligentna si osoba, voleo bih da čujem šta misliš. Šta smo prevideli? Ljubav, rekoh* (SP, 240). Ovim autorka upućuje na premisu koja je u osnovi svakog totalitarnog, pa i ovog distopijskog režima, a to je ideja slobode, jer tamo gde nema slobodne volje, nema ni prostora za ljubav. U sistemu gde je dominantna emocija strah, a uverenja zavise od vladajuće strukture, ideja ljubavi zapravo se ispostavlja kao utopija.

Istorijske beleške o Sluškinjinoj priči

U tumačenju ovog romana izuzetno je važan epilog kojim autorica zatvara priču, dajući joj tendenciozno istovremeno i pesimistički i optimistički ton. Naime, poput Orvela koji je odlučio da svoju *1984.* zatvori epilogom naslovljenim *Principi novogovora*, epilog romana nazvan *Istorijske beleške o Sluškinjinoj priči* figurira kao metatekst kojim se sa vremenske distance objašnjavaju okolnosti koje su dovele do pojave ovog represivnog sistema, ali i njegovog kraha. Neki čitaoci ovaj deo romana smatraju autorskim dodatkom knjizi u vidu pojašnjenja, ne shvatajući da su beleške sastavni deo teksta, te imaju ključnu ulogu u razumevanju celokupnog narativa. *Istorijske beleške* daju kredibilitet priči protagonistkinje, a saznajemo da su postale predmet akademskog proučavanja u budućnosti i da njena priča živi i mnogo nakon nje.

Sa narativne tačke gledišta, *Istorijske beleške* pružaju nam sve one informacije koje nas kao čitaoce zanimaju, a koje protagonistkinja nije mogla da nam pruži. Epilog u romanu odmah nam govori da je režim Galada svrgnut, da pripada istoriji, pa za čitaoce to predstavlja izvor nade i utehe. S druge strane, veoma brzo postaje jasno da, premda je ova distopija srušena, način razmišljanja i ideologije koje je iznedrio Galad i dalje su prisutni i svet u kojem profesori analiziraju Sluškinjinu priču daleko je od utopijskog.

Istorijske beleške koje uokviruju priču književnica smešta u daleku budućnost u mesto zvano Denaj Nunavit (SP, 323). Denay Nunavit je zapravo vešta igra reči („deny non of it” – ne poriči ništa), pa na taj način autorica izaziva čitaoce da ne poriču ništa od toga što su pročitali u junakinjinoj ispovesti, ali u izvesnoj meri možda i štiti samu junakinju od, ispostaviće se, maliciozne i licemerne interpretacije priče koja je u rukama dva muškarca. U samom uvodu *Istorijskih beleški* saznajemo da kongres na kojem se polemise o nekim aspektima galadskog sistema otvara profesorka Merijen Polumesec. Njeno prezime moguća je namera autorke da aludira na urođeničku inuitsku civilizaciju Severne Amerike, a činjenica da se profesorka zove Merijen upućuje, pak, na hibridni element urođeničke i savremene kulture. Osim toga, sama ideja polumeseca vezuje se za ženski princip promenljivosti i plodnosti, koncepte koji će, dakle, u budućnosti biti ponovo prihvaćeni. Međutim, najvažnije je možda saznanje da, s obzirom na činjenicu da upravo žena otvara seminar, to znači da će žene ponovo osvojiti pravo da se obrazuju i biti ravnopravne članice društva, te da će se njihov glas čuti. Još jedan je aspekt iz samog uvoda značajan za razumevanje budućeg sveta u kojem se ova konferencija odvija. Naime, navodi se da je profesorka Merijen Polumesec sa katedre za antropologiju bele rase, što zapravo predstavlja

inverziju dominantne preovlađujuće norme, te implicitno upućuje na činjenicu da bela rasa više nije superiorni centar. Iz uvoda saznajemo da se galadski režim *ispostavio ključnim za prekrajanje mape sveta*, a iz nastavka njenog obraćanja u kojem navodi: *Ribolovačka ekspedicija poći će sutra* (SP, 323), jasno je da se planeta oporavila od nuklearne katastrofe, te da ekologija više nije goruće pitanje ljudske egzistencije. Zanimljivo je istaći još jedan detalj iz obraćanja profesorke Polumesec. U nastojanju da predstavi zanimljive panele na konferenciji, ona izdvaja rad: *Elementi Krišne i Kali u državnoj religiji ranog Galada* (SP, 324), što se može protumačiti kao polemička namera Margaret Atvud da istakne i donekle izvrgne ruglu česte pojave u akademskim krugovima da se stručnjaci fokusiraju na neki gotovo nebitan detalj, te na njemu baziraju svoju naučnu studiju, učitavajući u njega potencijalno zanimljiva značenja, ali istovremeno zanemarujući suštinu.

Interesantno je primetiti da iako konferenciju otvara žena, glavnu reč u ovom delu zapravo vodi muškarac. Mada je uloga pripovedača u romanu dodeljena protagonistkinji, njenu sudbinu nam ipak na samom kraju predočava muškarac. Dva profesora su, saznajemo, mnogo godina posle pada Galada pronašli audio-kasete na kojima je ispovest Fredovice, pa upravo oni interpretiraju njenu priču, kreirajući strukturu njenog narativa. Odluku da ovu priču prepusti muškoj interpretaciji mogli bismo dovesti u vezu sa stavom Adriane Kavarero koja navodi da žena i kada priča svoju priču, i kada joj je dat glas, zapravo nema svoj jezik, već nužno mora da koristi jezik *drugog* (Cavarero, 1987). Profesor koji predstavlja Sluškinjinu priču zove se Džejms Darsi Pjeišoto (Pieixoto) što bi mogla biti namera autorke da referiše na Pija IX (pope Pius IX), papu iz XIX veka, poznatog kao veoma liberalnog reformatora, koji je, međutim, usled raznih društvenopolitičkih okolnosti svoj pristup promenio u izrazito konzervativan i represivan. Zapamćen je, između ostalog, po tome što je ustanovio dogmu *Papske nepogrešivosti* koja naznačava da papa ne može pogrešiti kada govori *ex cathedra* o pitanjima vere i morala (Toner, 2010). Ova literarna odluka Margaret Atvud da ime profesora Pjeišota aludira na papu Pija IX mogla bi se protumačiti namerom autorke da ukaže na tip interpretacije kojoj ćemo kao publika prisustvovati, kao i da naznači tip društva koji će dominirati u XXII veku u Americi.

U nastupu profesora Pjeišota odmah se primećuju neumesne šale i seksualne aluzije na koje se publika smeje: *Siguran sam da smo svi uživali u arktičkoj pastrmci sinoć za večeru, a sada uživamo u divnoj arktičkoj predsedavajućoj* (SP, 325). Ovaj način na koji profesor svoju koleginicu objektivizuje, dodajući da reč „uživati” koristi i u njenom *zastarelom značenju*, upućuje na duboku mizoginiju, koja kod čitalaca odmah izaziva negodovanje. Stoga Atvud tendenciozno uvodi

profesora kao nekoga sa kim se čitaoci od samo starta ne slažu, jer nakon duboko potresne i emotivne priče kojoj su upravo svedočili čitajući ispovest protagonistkinje, ovaj „ležerni” seksizam izaziva veliki otpor. Za nas kao čitaoce je junakinjina priča sveža i potpuno joj verujemo, pa i sam naslov izlaganja profesora Pjeišota „*Problemi u autorizaciji Sluškinjine priče*” kontrastira sa našim viđenjem događaja.

Nakon kratkog istorijskog pregleda koji profesor daje auditorijumu, on prelazi na analizu lika Fredovice čije su kasete poslužile kao izrazito značajan istorijski dokument. U tonu profesora može se primetiti i izvesna doza podsmeha, snishodljivosti i oduzimanja prava autorki memoara na sopstveni identitet: *Čini se da je bila obrazovana, u onoj meri u kojoj se za bilo kog diplomiranog severnoameričkog studenta moglo reći da je obrazovan. (Smeh, gundanje.) Međutim, takvih je bilo kao pleve, što se kaže, pa nam to neće pomoći* (SP, 330). Profesor objašnjava da sam naslov rukopisa *Sluškinjina priča* predstavlja aluziju na velikog Džefrija Čosera i njegovo delo *Kantarberijske priče*, te povezujući *Sluškinjinu priču* sa muškom literarnom tradicijom u izvesnom smislu nagoveštava da ovaj tekst nema pravo da stoji sam i da postoji samo kao relacioni objekat muškog subjekta, ono što Liz Irigare naziva odrazom u ogledalu, *objekat refleksije* u kojem se žena ogleda kao *Drugo* muške civilizacije (Irigare 2014, 309). U daljem ekspozeu on pominje „*Podzemni put žena*”, gde su kasete nađene, što je jasna asocijacija na puteve kojima su se krijumčarili robovi iz južnog u severni deo Amerike, nazivajući ga „*Podzemni put sena*”⁶³ (SP, 325). Njegove male šale i seksualne aluzije ukazuju na nedostatak poštovanja i oduzimanje vrednosti i kredibiliteta protagonistkinjinoj priči. Takvi komentari publici očigledno ne smetaju. Atvud nam to predočava time što se nakon njegovih neumesnih šala čuje smeh ili aplauz, ali nama kao čitaocima to deluje neprimereno, jer je njena priča sa naše tačke gledišta još uvek sveža, kod nas se nije dogodio taj istorijski skok od 200 godina i čitaoci nemaju osećaj prostorne ili emotivne distance od njenih doživljaja. Spisateljica vešto koristi našu emotivnu povezanost sa junakinjom kako bi kreirala osećaj neprijatnosti i odbojnosti prema profesoru koji na svakom koraku obezvređuje legitimitet i autentičnost njenog potresnog iskustva Sluškinje u Galadu. Pored toga, predavanje profesora Pjeišota ukazuje na to da su proučavanje Galada i pristup koji se u tom procesu demonstrira i dalje duboko mizogini.

⁶³ Underground femaleroad – underground frailroad (HT, 1987)

Njegov nadmeni i ležerni stil kojim pristupa ovoj temi oponira mračnom stilu junakinjine priče u koji su čitaoci bili uronjeni. Profesor navodi: *Ona je bila među prvim ženama koje su regrutovane u reproduktivnu svrhu i dodeljivane onima kojima su takve usluge trebale, a i koji su na njih polagali pravo usled svoje pozicije u eliti* (SP, 328) dodajući dalje: *potreba za onim što bih mogao nazvati usluge rađanja* (Isto, 330). Time profesor pokazuje da je njegova distanca tolika da je bez emotivnog angažmana usvojio taj eufemizam kao opis nehumanog načina reprodukcije kojem su žene u Galadu bile podvrgnute. Ovim literarnim izborom Atvud upućuje na diskrepanciju između toga kako smo mi kao čitaoci lično shvatili njenu priču i toga sa kojom hladnoćom profesor prikazuje komodifikaciju ženskog tela.

Profesor se postavlja iznad nepravdi počinjenih u Galadu, navodeći da je rigidni patrijarhat bio karakterističan za domicilnu kulturu, te da se društvo Galada suočavalo sa velikim pritiskom koji mi ne razumemo, naglašavajući: *Moramo biti oprezni u moralnom osuđivanju Galadana [...] Naš posao nije da cenzurišemo, nego da razumemo. (Aplauz.)* (SP, 327). Ovim komentrom Atvud implicitno poentira ukazujući na opasnost liberalne tolerancije koja se oglašuje na zlodela koja se oko nas dešavaju. On u nastavku predavanja kaže: *Da se vratim iz digresije* (Isto) pa ova replika upućuje na stav profesora da su komentari o moralnosti takvog totalitarnog režima usputna digresija od istorijske dimenzije ovog artefakta. Za njega su kasete i njihova autentičnost od većeg značaja od same priče protagonistkinje. Za prirodu sadržaja junakinjine priče profesor kaže: *Takođe, priča odiše izvesnom refleksivnošću, koja po mom sudu, isključuje sinhronicitet. Na određen način priča je sećanje na emocije, ako već ne spokojno, ono makar 'post facto'* (SP, 327). Ovde se primećuje gotovo odbojnost prema emotivnom karakteru njene ispovesti, jer ono što on želi je politički prikaz sistema. Ne interesuju ga detalji njenog života, njih i preskače, dok se intenzivno pita o identitetu naratorke i ljudi koje ona u svojoj ispovesti pominje: *Ne nalazi za shodno da nam saopšti svoje pravo ime* (SP, 330). Profesor kritikuje Fredovicu što nije pružila još podataka o sistemu, ukazujući na to da je trebalo da pristupi analizi Galada kao tipičan muškarac istoričar, da piše o velikim ljudima i građenju carstva: *mogla nam je ispričati mnogo o ustrojstvu galadske imperije da je imala reporterske ili špijunske instinkte* (Isto, 335). Profesor se vidno fokusira i na identitet Mojre i Nika, napominjujući da su njihove priče ipak nebitne ukoliko ne može da ih identifikuje. I dok spekulacije vezane za njihove identitete karakteriše kao *pucanj u prazno* i *beskorisno* (SP, 331), lik Zapovednika mu izaziva radoznalost i gotovo poštovanje, te njegov identitet pomno analizira, pokušavajući da dokuči o kome se zapravo radilo.

Istorijske beleške uokviruju junakinjinu priču, pomažući nam da je sagledamo izvan njene perspektive. U tom kontekstu, prenoseći analizu profesora Pjeišota o istorijskom kontekstu ovakvog totalitarnog režima, autorka nastoji da naznači činjenicu da u režimu Galada nema ničega što ljudsko društvo u jednom ili drugom vremenskom periodu nije već uspostavilo kao svoj represivni sistem. Profesor pominje *Politiku opkoljavanja urbanih jezgara u građanskim ratovima Galada* što je direktna referenca na nacističku Nemačku, zatim i rad: *dobro poznata studija Iran i Galad: Dve monoteokratije s kraja dvadesetog veka*, a ukazuje i na vezu Rumunije iz doba Nikolaja Čaušeskua i sistema Galada: *Rumunija je, recimo, osamdesetih anticipirala Galad zabranjivanjem svih oblika kontrole rađanja* (SP, 329), zaljučujući da: *U Galadu je malo šta bilo istinski originalno ili autohtono: njegov duh bio je sintetički* (Isto, 332). Stoga, *Beleške* ostavljaju pesimističan ton sa idejom da se istorija ciklično ponavlja u jednom ili drugom obliku, a da mi ne učimo iz nje, već joj dozvoljavamo da evoluira i mutira na štetu ljudskog roda.

Promišljajući nameru Margaret Atvud da na ovaj način zatvori roman, uloga metateksta bi se mogla posmatrati iz feminističke perspektive time što Atvud ukazuje na pretpostavku da seksizam i u budućnosti figurira kao dominantna sila u društvu. Ono što posebno privlači pažnju je implicitna sugestija spisateljice da je na kraju i sama Sluškinjina priča zapravo u rukama muškarca koji njom raspolaže i može od nje da učini šta mu je volja. Odnos moći koji autorka ovim sugerije navodi na pesimistički ton koji preovladava u interpretaciji moći, koja je čak i u dalekoj budućnosti ipak u rukama muškaraca. *Beleške* nam otkrivaju istrajnu moć seksizma, te da je u kulturi budućnosti, samo maskiranoj progresom, muškarac i dalje mera svih stvari. Govornici na simpozijumu diskredituju iskustva protagonistkinje i pokazuju da je njihovo razumevanje Galada površno, jednoznačno i suštinski plitko. Iako je uloga epiloga da zatvori priču, Atvud ostavlja mogućnost da se kao civilizacija iskupimo za sve one nepravde koje je ovo fiktivno društvo nanelo ogromnom broju svojih potčinjenih.

Profesor svoje izlaganje završava replikom: *Ima li pitanja?*, čime autorka jasno implicira da je njegovo izlaganje izazvalo više pitanja nego što je dalo odgovora. Pa dok je, nakon čitanja same Sluškinjine ispovesti čitaoce zanimalo najviše šta se sa njom dogodilo, na kraju izlaganja profesora postaje jasno da kada on kaže: *Ima li pitanja?*, više se misli na pitanja vezana za sistem Galada, nego na Fredovicu. Na ovaj način autorka nastoji da pokaže da je profesor uspeo u onome što istorija često radi, a to je da napravi prekid između ličnog i činjeničnog, pa se u tom literarnom

postupku može čitati namera književnice da nas opomene da obraćamo pažnju na to kako percipiramo istoriju i šta učimo iz nje.

Zaključna razmatranja

Iako je prošlo gotovo četiri decenije od objavljivanja ovog kultnog romana, *Sluškinjina priča* i dalje se smatra kontroverznom vizijom distopijske budućnosti. Kulturološka pitanja kojima se Atvud bavi, počev od religijskog fundamentalizma, rasizma, feminizma, preko konzumerizma, političke korupcije, do ekoloških problema, nuklearnog rata i uticaja zagađenja i tehnologije na život ne samo da nisu zastarela od osamdesetih godina, kada je roman objavljen, već su sve aktuelnija u XXI veku. Stoga, ova distopija deluje vizionarski, što svakako nije bila namera književnice, ali se kao takva ispostavila. Politički konflikt modernih i tradicionalnih vrednosti nastavlja da besni, kako u Americi, tako i širom sveta. Nova desnica kao konsekvencija neresenih kontradikcija liberalne demokratije nastavlja da jača na američkoj političkoj sceni, posebno na jugu zemlje, gde su prava na abortus, pedeset godina nakon što su zagarantovana, sada poljuljana. Kao kontrast tome, pokret *#metoo* koji je dobio globalne razmere, nastoji da stane u odbranu prava žena da progovore i budu saslušane. Ova kritička distopija navodi nas da promislimo o potencijalno opasnim elementima sistema koje prepoznajemo oko sebe. Danas bi to mogao da bude konstantan naglasak na nadgledanju, snimanju, ali i vrtoglavi uspon veštačke inteligencije. S pravom možemo da postavimo pitanje koliko smo zapravo slobodni, a koliko se takva vrsta nadzora smatra uhođenjem.

U jednom od intervjua povodom stava o feminizmu, Atvud kaže da su moć i želja za nadmoći u korenu svih društvenih odnosa, dodajući da se pravi oblik moći ne ogleda u sposobnosti da radimo dobro, već, naprotiv, u sposobnosti zloupotrebe moći od strane onih koji je poseduju. Ipak, sama autorka ne smatra da je feministički impuls dominantan u njenom narativu, zaključujući, sa izvesnom dozom sarkazma:

Većinu distopija, uključujući Orvelovu, napisali su muškarci, i tačka gledišta je muška [...] Ja sam htela da probam distopiju sa ženske tačke gledišta – svet prema Džuliji, da tako kažemo. Ipak, ovo ne čini Sluškinjinu priču „feminističkom distopijom”, osim ako uzemo u obzir da će davanje ženi glasa i unutrašnjeg života uvek biti smatrano „feminističkim” od strane onih koji smatraju da žene to ne treba da imaju. (Atwood, 2011)

Ovakav stav Margaret Atvud mogao bi se protumačiti odbijanjem da se njeno delo karakteriše feminističkom distopijom isključivo zato što je promenom perspektive sa muške na žensku, glas dat protagonistkinji. Autorka smatra da se distopijski aspekt njenog dela odnosi prevashodno na

zloupotrebu moći nezavisno od roda, pa prikazuje Supruge i Tetke kao izrazito surove i neosetljive na patnju drugih, njima potčinjenih žena. Premda je diskriminacija u ovom distopijskom društvu, koju autorka permanentno nastoji da predoči, slojevita i oličena u etničkom, rasnom, klasnom i konfesionom kontekstu, najveću represiju ipak trpe žene, te rodna diskriminacija, logično, ostavlja naj snažniji utisak na čitaoce. Samim tim, gotovo je nemoguće oteti se utisku da ovo delo jeste prava feministička distopija koja osvešćuje činjenicu da sve slobode za koje su se žene u velikom delu sveta izborile u poslednjih sto godina ne treba uzimati zdravo za gotovo i valja ih predano čuvati i biti na oprezu, jer patrijarhalna matrica, koja je vekovima funkcionisala kao primarno društveno uporište, i dalje u mnogim zemljama opstaje kao legitimni vid potčinjavanja žena. Prema rečima same književnice: *U Sluškinjinoj priči ništa se ne dešava što već ljudska rasa nije uradila u određenom trenutku u prošlosti, ili što ne čini sada, možda u drugim zemljama, ili za šta samo još uvek nije razvila tehnologiju da učini* (Atwood, 2011), a svedoci smo slučajeva sistemske represije u mnogim afričkim i južnoameričkim državama, kao i permanentnog ugrožavanja ljudskih, a posebno prava žena na Bliskom istoku, kako u prošlosti, tako i u sadašnjem trenutku.⁶⁴

Kontrola koju sistem Galada sprovodi nad telom preliva se na kontrolu nad jezikom, ponašanjem i mislima o sebi i drugima. Nemoć koju protagonistkinja oseća s početka, a zatim njena postepena promena i osećaj zadovoljstva i hrabrosti, jer shvata da nije sve izgubljeno i da ima snage i želje da se bori, bez obzira na ishod, navodi na ipak optimističan ton kojim Margaret Atwood zatvara ovu kultnu priču. Ne zadržavajući se isključivo na kritičkom aspektu, otvoreni kraj nadilazi ustaljena ograničenja distopijske forme, pa ohrabrujući ideju da učimo iz svoje istorije, Atwood poentira poslednjom replikom u romanu: „*Ima li pitanja?*” (SP, 337).

Uzevši u obzir da distopijska proza ima za cilj da ukaže na probleme savremenog života i, svojom satirama, ponudi rešenje kroz katarzu, roman *Sluškinjina priča* poslužio je kao izvrstan primer za analizu nekih od aspekata feminističke distopije uz dekonstrukciju patrijarhalnog autoriteta i nametnute društvene kontrole, u svetlu kritičkog tona koji Margaret Atwood nesumnjivo predočava u ovom romanu.

Ukoliko se sada ne usudimo na sve, nad nama će se nadвити ispunjenje proročanstva ponovljenog iz Biblije u pesmi koju peva rob: 'Bog je Noju dao dugin znak/ Nema više vode, sledeći put – vatra.'
(Boldvin 2019, 58)

⁶⁴ Poslednji slučaj ekstremne rodne represije dogodio se u Avganistanu, gde su, nakon odlaska američkih trupa 2021. godine, talibani preuzeli kompletnu vlast, a ženama je oduzeto i ono malo prava koja su do tada imale.

Finalna razmatranja

Feminizam kao društvenopolitički pokret inspirisao je mnoge promene koje su se realizovale najpre zadobijanjem prava glasa za žene, a zatim, u svojoj drugoj fazi, u zakonskoj zabrani rodne diskriminacije u sferi obrazovanja, tržišta rada, kao i u sticanja reproduktivnih prava. U kasnijoj fazi delovanja, feminizam je doprineo iniciranju pokreta političke korektnosti ukazujući na brojne diskriminatorne kulturološke i lingvističke matrice koje potčinjavaju žene. Ideja intersekcionalnosti, kao koncepta koji spaja različite nivoe i manifestacije diskriminacije, kako rodne i klasne, tako i rasne i seksualne, dao je glas svim onim grupama žena čija su delanja i identiteti bili zanemareni ili učutkani, kako pre pojave feminističkog pokreta, tako i u njegovim prvim fazama delovanja, nastojeći da dekonstruiše hegemoniju maskulinih pozitivističkih fiksnih kategorija u okviru socijalnog pozicioniranja društvenih aktera.

Feministički pokret se svojim snažnim društvenokulturološkim angažovanjem preneo na sferu akademskog delovanja gde je imao za cilj da dekonstruiše brojne ideologije i mehanizme koji su žene oduvek tretirali kao *drugo*. Feministička književna kritika, u svojoj prvoj fazi, nastojala je da ukaže na mizogino literarno nasilje, seksizam u književnoj kritici, limitirane uloge koje su žene imale u istoriji književnosti, bez ikakvog uvida u ženska poimanja sveta i njihova iskustva. U drugoj fazi feminističke kritike, koju Ileana Šouvolter naziva ginokritika, težište se postepeno prebacuje sa revizionističkog na analitički pristup u književnosti, baveći se psihodinamikom ženske kreativnosti, strukturom, temama, književnim žanrovima koje su pisale žene, otkrivajući zajedničke odlike ženske književnosti prema načinu na koji modifikuju žanrovske konvencije, teme, motive i kako oblikuju književne likove.

Italijanski feminizam, premda pripada kontinentalnoj struji *drugog talasa*, u velikoj meri inspirisan je američkim separatističkim konceptima koji se osvetljavaju u jeku borbe protiv rasne diskriminacije u SAD, te predstavlja svojevrsan amalgam evropskog i angloameričkog feminizma. Koncepti *autocoscienza – samospoznaja*, *partire da sé – poći od sebe*, kao i *affidamento – ideja poverenja* jedne žene drugoj, specifične su osobenosti ove feminističke struje, te se ovim pojmovima pristupilo sa posebnom pažnjom. Ideje koje iznosi feministkinja Adriana Kavarero, a tiču se koncepta *narativnog ja (sé narrabile)*, ispostavile su se kao dobra polazna tačka za analizu narativnog identiteta protagonistkinje *Napuljske tetralogije*.

Premda autorka *Napuljske tetralogije* već tri decenije uporno odbija da otkrije svoj identitet, smatrajući da knjige *pripadaju onome ko ih je napisao samo kada ispune svoj ciklus i*

kad ih više niko ne čita (FR, 201), insistiranje da se otkrije ko stoji iza pseudonima Elena Ferante ne jenjava, kako u italijanskoj, tako i u svetskoj javnosti. Uprkos tome što je akademskoj zajednici bilo potrebno mnogo vremena da prepozna vrednost ove autorke, *Napuljska tetralogija* predstavlja plodno tlo za akademsku analizu, pre svega zbog kompleksnog istorijskog konteksta kojim obiluje, originalnih stilskih i narativnih struktura u tekstu, pronicljivog pristupa odnosu majke i kćerke, kao i veoma intimnih opisa prijateljstva kroz odrastanje i sazrevanje. Pažnja koju autorka posvećuje vezama između žena, njihovim željama, borbama i dilemama stvara podlogu za promišljanje feminističkih aspekata njenog narativa, pitanja roda u Italiji XX veka, psiholoških i materijalnih aspekata braka, majčinstva i razvoda.

Napuljska tetralogija je prevashodno priča o motivišućoj, ali i o razornoj snazi prijateljstva. Obe protagonistkinje *Napuljske tetralogije* poseduju snažan feministički nagon za otklonom od konzervativnog maskulinog društva u kojem žive, pa se lepota prikaza njihovih krajnje različitih životnih puteva očitava upravo u isticanju specifičnih kontrasta njihovih života u Napulju ili rejonu i van njega. Jedinstvenom narativnom poetikom Ferante uspeva da navede apstraktne elemente romana, od psiholoških i filozofskih do socijalnih i lingvističkih, da gravitiraju ka hronotopu i kroz njega ostvare narativnu dubinu. Slikajući političku klimu i atmosferu u pozadini *Napuljske tetralogije*, naizgled ne pridajući im značaja, Ferante uspeva vrlo perfidno da utka u tekst političke događaje koji su obeležili godine *ekonomskog čuda* i industrijskog preporoda. U opisu ambijenta imamo ne samo hroniku ere promena u italijanskoj istoriji već i prikaz konzervativne podele rodnih uloga. U pozadini priče o prijateljstvu dobija se prikaz siromaštva i, sa jedne strane, sna o uspehu srednje klase, a sa druge, ostvarenju košmara kroz političko nasilje. Nemiri koji tresu zemlju šezdesetih i sedamdesetih godina postavljaju kontekst seizmičkih promena – protesti 1968. godine, zatim pojava *Crvenih brigada*, sukob komunista i fašista, terorizam, viđen i sa levičarskog i sa desničarskog stanovišta. Istorija Italije od sredine XX veka pa do danas, turbulentne društvene promene i politički uvidi kojima *Napuljska tetralogija* obiluje, prikazani su kroz likove sa kojima se čitaoci upoznaju u prvom delu sage, a čije životne puteve i sudbine prate tokom šest decenija.

Kao najznačajniji aspekt analize opusa ove spisateljice izdvaja se prikaz želje za obrazovanjem protagonistkinja i posledica koje nastavak ili prekid školovanja predstavlja za njih. Istovremeno sa prikazom ove problematike, koja je u posleratnoj Italiji bila posebno zastupljena na jugu zemlje, u radu se daje uvid u društvene promene koje su dovele do velikih demonstracija

krajem šezdesetih godina, a onda i rađanja feminističke svesti, kao i osnivanja malih ženskih grupa koje su bile specifikum italijanskog feminizma *drugog talasa*.

Pitanje opozicije standardnog jezika i dijalekta, to jest izbora jezika kojim likovi govore i šta za njih jezik kojim se služe predstavlja, tema je koja se u radu intenzivno obrađuje. Dijalekt u narativu služi i kao stilsko sredstvo opisa socijalne pripadnosti, ali i kao eho, znak lokalnog kulturnog nasleđa i klasne šizme za mnoge likove u romanima. Posebna pažnja u radu posvećuje se analizi nastojanja protagonistkinje za otklonom od upotrebe dijalekta, koji doživljava kao jezik nasilja, i težnje za usponom na klasnoj lestvici. Pored pitanja jezika kojim protagonisti govore, pitanje nasilja je veoma značajan element u romanima koji čine *Napuljsku tetralogiju*. Ovom aspektu romana pristupa se u radu iz različitih uglova, analiziranjem nasilja u roditeljskoj kući, zatim u bračnom okruženju, kao i perfidnog nasilja visoke klase koje se manifestuje prevashodno kao psihološko i emotivno. Kako je u čitavom opusu Elene Ferante akcenat stavljen na odnos majke i kćerke, u radu se ovoj temi pristupa tumačenjem kćerkinog ambivalentnog odnosa prema figuri majke i simboličnom mraku u kojem se ona nalazi, ali se obrađuje i tema majčinstva kao koncepta koji sputava žensku kreativnost i njen stvaralački potencijal.

Rad nudi uvid u postulate postkolonijalne kritike, koja, poput feminizma, nastoji da osvetli marginalizovanu percepciju *drugog* koja je bila posledica vekovnog fizičkog i društvenog potčinjavanja. Interpretira se način na koji Zapad percipira *drugog* dehumanizujući ga, svođenjem čitavog naroda i kulture na niz stereotipa, koji isključuju različita iskustva gde je *drugi* lišen kompleksnosti i stoga ljudskosti. Postkolonijalne studije, dakle, podrazumevaju kritički angažman koji preispituje ulogu književnosti u proizvodnji *drugosti* u kontekstu kolonijalizma. Književnost se ispostavlja kao polje političke i ideološke bitke u kojoj su moć, znanje i diskurzivna manifestacija moći integralno povezani (Butler 1997, 90). Primarna postavka postkolonijalne kritike, dakle, svodi se na etičku dijalektiku raskrinkavanja ideoloških zabluda imperijalne kulturne hegemonije i evrocentričnog pogleda na svet koji je kolonijalizam naturalizovao, istovremeno marginalizujući brojne izvorne epistemološke kulturne tradicije.

Na sličan način Adiči koristi *gusti opis* u svojoj spisateljskoj kreativnosti i poznavanje Nigerije i njene istorije kako bi diseminirala pozitivne nestereotipne priče o ljudima i kulturi Afrike. U radu se analizira način na koji autorka, koju je njen nigerijski sunarodnik Činua Ačebe okarakterisao kao *blagoslovenu darom starih pripovedača* (Tunca 2018, 109), pravi otklon od patrocentričnog pristupa u afričkoj književnosti dajući glas onima čija je percepcija bila

zanemarena dugi niz godina. Čitajući njen opus iz perspektive ženskih likova, ali i likova različitih rasa, klasa i nacionalne pripadnosti ruši se rudimentarna kolonijalna dihotomija superiornog civilizovanog zapadnjaka i inferiornog varvarskog *drugog*, čime dobijamo uvid u delikatnu oplemenjujuću ideju poštovanja različitosti, koja postaje kolateralna lepota njenog opusa.

Interpretacija opusa ove autorke započinje u radu prvim njenim romanom – *Purpurni hibiskus*, koji se smatra izuzetno značajnim delom postkolonijalne književnosti XXI veka. Osvetljava se dominantna tema kojom se roman eksplicitno bavi, a to su patrijarhat i njegove manifestacije oličene u nasilju, dok se istovremeno analiziraju mnoga društvena, kulturološka i istorijska pitanja postkolonijalne Nigerije. Kako roman obiluje motivima multikulturalne hibridnosti hrišćanstva i igbo kulture, u radu se tumači namera književnice da kritikuje nasilje koje se vezuje za kolonijalnu praksu pokrštavanja urođeničkog stanovništva alegorijom patrijarhalne dominacije, ali i da kritikuje igbo patrijarhat. Zatim se u radu daje prikaz drugog romana Čimamande Ngozi Adiči – *Pola žutog sunca*, koji govori o Nigerijskom građanskom ratu kroz prizmu istorijskih okolnosti koje su dovele do sukoba. Fokusirajući se na kolonijalno nasleđe, kao i religijske i etničke razlike, otkrivaju se gubici koji oblikuju protagoniste u njihovom dijasporičnom egzilu, svedočeći onome što Edvard Said naziva *esencijalnom tugom egzila koja se nikada ne može prevazići* (Said 1993, 173). Uzevši u obzir da je priča o Nigerijskom građanskom ratu značajan aspekt nigerijskog nacionalnog identiteta, rad pokazuje nastojanje Adiči da razobliči ideju o monolitnom afričkom identitetu opisujući kompleksne likove koji nezavisno od rase, roda i klase zajedno oblikuju priču o naciji. Treći roman Čimamande Ngozi Adiči – *Amerikana* u radu se interpretira kroz analizu rase i identiteta u savremenom Zapadnom društvu, problematizujući negativnu percepciju afričkih imigranata i analizira se metafizički konstrukt hibridnog subjektiviteta u domenu asimilacije zapadnim kulturološkim normama. Narativ Čimamande Adiči neumoljivo nastoji da razobliči predrasude koje se tiču rasizma, etnocentrizma, tribalizma i nacionalizma uz ideju kulturnog pluralizma kao krajnjeg cilja u procesu kulturološke asimilacije, pa se u radu posebna pažnja pridaje ovom literarnom maniru spisateljice.

Osim analize romana, u radu se pravi osvrt i na društveni feministički aktivizam Čimamande Ngozi Adiči, koji se ogleda u njenom nastojanju da ponudi drugačiju percepciju feministkinje u modernom društvu. Kako je Adiči spisateljica koja aktivno učestvuje u promovisanju svojih ideja i stavova u sferi javnog prostora držeći govore, gostujući na tribinama i pišući eseje sa namerom da razotkrije ustaljene stereotipe i ponudi složeniju viziju *drugog* koji

može biti osoba druge rase, klase ili roda, rad predočava i tumači stavove književnice iznete u esejima i u javnim nastupima. S obzirom na činjenicu da i dalje živimo u svetu velike rodne nepravde, ukazivanje na marginalizaciju i diskriminatorne programe koji potčinjavaju žene, ne bi trebalo, smatra Adiči, da bude namenjeno samo ženama. Zato se u radu posebno analizira sad već kulturni esej *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*, jer, da bi bila potpuna, promena mora da se dogodi i kod muškaraca i kod žena.

Disertacija se tendenciozno završava problematizovanjem ideje nacionalne utopije i povratka „tradicionalnim vrednostima” koje gotovo uvek instrumentalizuju žensko telo u korist nacionalnog prosperiteta, čime se stvara plodno tlo za promišljanje aspekata feminističke distopije. U radu se osvrćemo na promene koje u društvu nastaju u XX veku usled proliferacije progresivnih ideja, a koje su uzdrmale težište društvenog sistema, stvarajući prostor za promišljanje bolje budućnosti. Utopijsko mišljenje je prisutno u feminizmu od njegovih začetaka, s obzirom na to da je stremilo nadilaženju realnosti, napretku i promeni. Feministkinje su oduvek težile društvu koje nije postojalo – društvu u kojem su žene ravnopravne sa muškarcima, uživaju prava, samostalnost i slobodu. Premda je tradicija utopijske misli oduvek uključivala preispitivanje rodne neravnopravnosti, kanonski tekstovi u ovoj sferi nisu se bavili posebno ovim pitanjem. Međutim, drastične promene koje se dešavaju nose sa sobom i osveščivanje vekovnih problema u društvu. Postavlja se pitanje rodne, klasne i rasne eksploatacije, nasilja u ratovima, genocida, bolesti, gladi, depresije, dugova, pa su u radu ovo nezaobilazne teme koje se problematizuju i analiziraju. Uprkos progresu i iskoraku kojem je ljudski rod svedočio, konstantno slabljenje humanosti postaje sve uočljivije, te predstavlja plodan teren za promišljanje budućnosti u vidu distopijske imaginacije, zbog čega se u radu distopije dotičemo i teorijski i prikazujući primere distopijske književnosti. U XXI veku distopijska imaginacija, pak, inspirisana je nizom nezaustavljivih promena koje su zadesile ljudsko društvo. To su, na prvom mestu, razvoj tehnologije, klimatske promene, ekološke katastrofe, prenaseljenost, terorizam, krah globalnog kapitalizma, kulturološki sunovrat, kloniranje, nadziranje i uhođenje od strane države, viralna pandemija i zamena ljudskog faktora robotima. Uzevši u obzir da se distopijski narativ smatra kulturološkom kategorijom koja implicira stroge binarne opozicije između onoga što je *normalno* i što je *devijantno*, u radu se analizira upravo ova postavka koju feministkinje pokušavaju da dekonstruišu, trudeći se da prevaziđu poziciju inferiornosti u tradicionalnoj ulozi koja im je dodeljena (Baccolini 1992, 139).

Problematizujući pitanje emancipacije kao platforme za izgrađivanje feminističke svesti, analizom *Sluškinjine priče* nastojali su se razobličiti mehanizmi kojima se žena karakteriše kao inferiorni *drugi*, razbijajući mitove o ženskom identitetu i ropskom karakteru nametnutih stereotipa o majčinstvu, ženskom telu, seksualnosti, klasnoj i rasnoj pripadnosti kao značajnim aspektima društvenopolitičke realnosti. Ova kritička distopija navela nas je na promišljanje potencijalno opasnih elemenata sistema koje prepoznajemo oko sebe – ponovni uspon fundamentalne desnice, konstantan naglasak na nadgledanju, snimanju, kao i zastrašujući razvoj veštačke inteligencije. Margaret Atwood otvoreno navodi da je svrha pisanja distopija da navede čitaocu da kritički promisle o društvu i svetu koji ih okružuje, ističući da *sve što smo bili nekada možemo biti opet*, ali i upozoravajući da nismo *samo ono što radimo, mi smo i ono što umemo da zamislimo* (Atwood 2011, 117). Stoga je roman *Sluškinjina priča* izuzetan primer za analizu brojnih elemenata feminističke distopije jer nastoji da dekonstruiše neprikosnovenost patrijarhalnog autoriteta i nametnutu društvenu kontrolu.

Genijalne književnice

Elena Ferante, Čimamanda Ngozi Adiči i Margaret Atwood su autorke koje potiču sa tri različita kontinenta i pišu različitim stilom, na sasvim drugačije teme i sa sasvim drugačijih društvenopolitičkih stanovišta. Ipak, u narativima tri autorke, koji su u radu tema analize, brojni aspekti su zajednički. Pre svega, rad pokazuje da sve tri veoma jasno ruše predrasude da žene ne umeju ili ne treba da pišu o politici, te da je žensko pisanje pasivno promatranje u kojem je aktivan samo princip takozvanog privatnog. One, na eksplicitan ili implicitan način, smelo pišu o političkim okolnostima inkorporirajući ih u sam narativ. Zatim se u radu ukazuje na to da se sve tri autorke bave pitanjem tela kao primarnom sferom muške dominacije nad ženama, nasiljem oličenim u telu, ali i perfidnim mehanizmima koji funkcionišu i samo pretnjom nasiljem. Još jedan veoma važan aspekt njihovih opusa na koji se osvrćemo predstavlja jezik, kao domen koji je oduvek smatran kategorijom rezervisanom za promišljanje koncepata koji su ženama nedostupni. Sve tri autorke snažan fokus stavljaju na ideju jezika kao metafizičke konstrukcije sopstva koje se konstituiše u skladu sa našim unutrašnjim svetom. Kod Ferante upotreba standardnog italijanskog jezika i elokvencija su ono što ženi pomaže da se uzdigne sa nametnute potčinjene rodne, ali i klasne pozicije. Kod Adiči se pitanje jezika takođe ogleda u potrebi za obrazovanjem i gospodarenjem prostorom koji dozvoljava slobodu da se izraze misli i želje, ali i u ideji hibridnog dijasporičnog identiteta koji je oličen u upotrebi jezika. Margaret Atwood, pak, pokazuje šta se

dešava sa ljudskom psihom i duhom kada se jezički mehanizmi osmisle tako da sputavaju misaone procese i kako mogu da utiču na naše konstituisanje realnosti i nužno odvedu nihilističkoj letargiji. Sve tri autorke, premda na sasvim različite načine, osvetljavaju ideju žene kao kreativnog agensa, i u svim analiziranim romanima, izuzev *Purpurnog hibiskusa*, postoji koncept metanarativa koji demonstrira ideju ućutkanog glasa koji ume i ima šta da ispriča.

Stoga je jedan od primarnih ciljeva ovog rada da ukaže na dug i veoma trnovit put koji su žene prešle u nastojanju da se oslobode inferiorne pozicije u kojoj su oduvek bile. Oslanjajući se na tezu Elene Fernate: *Dovoljno je pogledati svet u celini da shvatimo da se kraj sukoba ne nazire i da sve što smo osvojile može ponovo biti izgubljeno* (FR, 389), u radu se predočavaju i potencijalne opasnosti koje prete da naruše prava žena koja su, ispostavlja se, još uvek veoma krhka, pa se postavlja pitanje je li rodna ravnopravnost u ovom trenutku i dalje utopija za žene.

Literatura

Izvori:

- MGP.** Ferante, Elena. 2021. *Moja genijalna prijateljica*. Beograd: Booka.
- PNP.** Ferante, Elena. 2021. *Priča o novom prezimenu*. Beograd: Booka.
- POO.** Ferante, Elena. 2021. *Priča o onima koji odlaze i onima koji ostaju*. Beograd: Booka.
- PID.** Ferante, Elena. 2021. *Priča o izgubljennoj devojčici*. Beograd: Booka.
- FR.** Ferante, Elena. 2021. *Frantumaľja*. Beograd: Booka.
- MK.** Ferante, Elena. 2020. *Mračna kći*. Beograd: Booka.
- DN.** Ferante, Elena. 2018. *Dani napuštenosti*. Beograd: Booka.
- STFF.** Adići Ngozi, Čimamanda. 2018. *Svi bi trebalo da budemo feministi i feministkinje*.
Udruženje društveno odgovornih žena MILICA magazin, Beograd
- OPP.** Adichie, Chimamanda. 2009. *The Danger of a Single Story* - Transcript Courtesy of TED.
Preuzeto dana 17. 6. 2020. sa sajta:
<https://www.hohschools.org/cms/lib/NY01913703/Centricity/Domain/817/English%2012%20Summer%20Reading%20-%202018.pdf>.
- PH.** Adići Ngozi, Čimamanda. 2005. *Purpurni hibiskus*. Laguna. Beograd.
- PH.** Adichie, Chimamanda Ngozi. 2003. *Purple Hibiscus*. Algonquin Books of Chapel Hill. E-book ISBN 978-1-61620-242-2
- PŽS.** Adići Ngozi, Čimamanda. 2007. *Pola žutog sunca*. Laguna. Beograd.
- HYS.** Adichie Ngozi Chimamanda. 2007. *Half of a Yellow Sun*. 4th Estate.
HarperCollinsPublishers. London.
- AM.** Adići Ngozi, Čimamanda. 2014. *Amerikana*. Laguna. Beograd.
- AM.** Adichie Ngozi Chimamanda. 2013. *Americanah*. Alfred A Knopf. Random House Toronto, epub.
- SP.** Atvud, M. (2006). *Sluškinjina priča*. Laguna, Beograd.
- HT.** Atwood, Margaret. 1987. *The Handmaid's Tale*, Vintage books, London. Kindle edition.

Bibliografija

- Achebe, Chinua. 2016. *An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness*. The Massachusetts Review, Vol. 57. Massachusetts Review, Inc, p. 14–27
- Ačebe, Činua. 2008. *Svet koji nestaje*. Dereta. Beograd.
- Adesanmi, P., & Dunton, C. 2005. *Nigeria's Third Generation Writing: Historiography and Preliminary Theoretical Considerations*. English in Africa, 32(1), p. 7–19. <http://www.jstor.org/stable/40239026>
- Adesokan, Akin. 2012. *New African Writing and the Question of Audience*. Research in African Literatures, Vol.43. No.3 (Fall 2012). Indiana University Press, p. 1–20
- Adichie Ngozi, Chimamanda. 2008. *African "Authenticity" and the Biafran Experience*. Transition, Issue 99, 2008. Indiana University Press, p. 42–53
- Adichie Ngozi, Chimamanda. 2018. *Discussion with Chimamanda Ngozi Adichie*. Preuzeto dana 18. 4. 2023. sa sajta: https://www.youtube.com/watch?v=ZWE6KApJM_Y
- Adichie Ngozi, Chimamanda. 2019. *Chimamanda Ngozi Adichie: identity, feminism and honest conversations*. Preuzeto dana 26. 8. 2020. sa sajta: https://www.youtube.com/watch?v=o_hsWRVR8_M
- Afigbo, Adiele Eberechukwu. 1981. *Ropes of Sand: Studies in Igbo History and Culture*. Published for University Press.
- Ahmad, Dohra. 2009. *Landscapes of Hope. Anti-colonial Utopianism in America*, Oxford, Oxford UP.
- Ajayi-Soyinka, Omofolabo. 1993. *Black Feminist Criticism and Drama: Thoughts on Double Patriarchy*. Journal of Dramatic Theory and Criticism 7.2: 161–76.
- Akpome, Aghogho. 2017. *Cultural Criticism and Feminist Literary Activism in The Works of Chimamanda Ngozi Adichie*. Department of English, University of Zululand. Vol.15, N.4.
- Alcoff, Linda Martín. 2000. *A Review of Recent Work in Feminist Philosophy*. Signs, Spring, 2000, Vol. 25, No. 3. The University of Chicago Press, p. 841–882.
- Allen, Pamela. 1970. *Free Space. A perspective on the Small Group in Women's Liberation*, New York: Time Change Press.
- Aligijeri, Dante. 2009. *Božanstvena komedija*. Prev. Dragan Mraović. Dereta, Beograd.

- Alvis, Jason. 2017. *Transcendence of the Negative: Gunther Anders' Apocalyptic Phenomenology*. Religions: 8/59. Institute for Philosophy, University of Vienna.
- Amadi, Elechi. 1973. *Sunset in Biafra: A civil War Diary*. London. Heinemann Educational Books
- Anabasi. 1972. *Donne è bello*. Gruppo Anabasi. Milano.
- Arendt, Hannah. 1951. *The Origins of Totalitarianism*. Meridian Books, Cleveland and New York.
- Arendt, Hannah. 1987. *La vita della mente*. Il Mulino, Bologna.
- Arendt, Hannah. 1991. *Vita Activa*, prev. Višnja Flego i Mirjana Paić Jurinić, August Cesarec. Zagreb.
- Arendt, Hannah. 1998. *The Human Condition*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Print
- Aristotel. 1948. *O pesničkoj umetnosti*. Preuzeto dana 10. 12. 2022. sa sajta: https://kupdf.net/download/aristotel-poetika_59f21cb0e2b6f5dd4d5b3259_pdf
- Aristotel. 1988. *Politika*. Preveo Tomislav Ladan. Biblioteka Episteme. Globus, Zagreb.
- Ashcroft, Bill, Griffiths, Gareth, Tiffin, Helen. 2007. *Post-Colonial Studies. The Key Concepts*. Routledge. New York.
- Atwood, Margaret. 1978. *Two-Headed Poems*. Preuzeto dana 1. 4. 2021. sa sajta: <https://words-and-coffee.tumblr.com/post/149892983551/margaret-atwood-two-headed-poems-a-red-shirt>
- Atwood, Margaret. 2005. *Aliens have taken the place of angels: Margaret Atwood on why we need science fiction*. Preuzeto dana 20. 10. 2022. sa sajta: <https://www.theguardian.com/film/2005/jun/17/sciencefictionfantasyandhorror.margaretatwood>
- Atwood, Margaret. 2011. *In Other Worlds: SF and the Human Imagination*. Random House, Inc, New York. Kindle edition.
- Atwood, Margaret. 2017. *Margaret Atwood on What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*. The New York Times. Preuzeto dana 19. 10. 2021. sa sajta: <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html>

- Azodo Uzoamaka, Ada. 2008. *Interview with Chimamanda Ngozi Adichie: Creative Writing and Literary Activism*. Preuzeto dana 14. 8. 2020. sa sajta: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.551.6641&rep=rep1&type=pdf>
- Baccolini, Raffaella. 1992. *Breaking the Boundaries: Gender, Genre, and Dystopia*, N. Minerva (ed.), *Per una definizione dell'utopia. Metodologie e discipline a confronto*, Ravenna, Longo
- Baccolini, R. 2007. *Finding Utopia in Dystopia: Feminism, Memory, Nostalgia, and Hope* In: Tom Moylan & Raffaella Baccolini (eds.). *Utopia Method Vision: the Use Value of Social Dreaming*. Bern: Peter Lang.
- Bakopoulos, Natalie. 2016. *We Are Always Us: The Boundaries of Elena Ferrante*. MQR Vol. 55:3. Preuzeto dana 10. 12. 2022. sa sajta: <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0055.311>
- Barber, John. 2013. *New novel shows that Chimamanda Ngozi Adichie gets the race thing*. The Globe. Preuzeto dana 11. 5. 2022. sa sajta: <https://www.theglobeandmail.com/arts/books-and-media/new-novel-shows-that-chimamanda-ngozi-adichie-gets-the-race-thing/article12423909/>
- Barthes, Roland. 1967. *Smrt Autora*, američki magazin Aspen no. 5–6.
- Beauvoir, Simone. 1949. *Le deuxième sexe: Les faits et les mythes*. Éditions Gallimard, Paris . Transl. by Borde, C. & Malovany-Chevallier, S. (2009). *The Second Sex*, ed. Random House, Inc, New York.
- Beauvoir, Simone de. 1953. *The Second Sex*. Trans and ed. by H.M.Parshley. Jonathan Cape, London.
- Benedetti, Laura. 2007. *Tigress in the Snow: Motherhood and Literature in Twentieth-Century Italy*. University of Toronto Press.
- Benedetti, Laura. 2012. *Il Linguaggio dell'amicizia e della città: 'L'amica geniale' di Elena Ferrante tra continuità e cambiamento*. Quaderni d'Italianistica 33.2: 171–187. Print.
- Benedetti, Laura. 2016. *Elena Ferrante in America*. Allegoria 73, p. 111–117.
- Benucci, Antonella. 1999. "Che cosa è secondo Lei il dialetto?" Supporto Informativo e Notizario Accademico. Siena, Università di Siena, 4.2 : 15. Web.
- Benjamin, Valter. 2008. *Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije* 100–123, u: Đorđević, Jelena. (ed.) *Studije kulture*. JP Službeni glasnik.

- Berlin, Isaiah. 1991. *The Crooked Timber of Humanity*, ed. Henry Hardy, London, Fontana.
- Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge.
- Bhabha, Homi. 1994. *Posvećenost teoriji*. prema Lešić, Zdenko. 2003. *Nova Čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Buybook. Sarajevo
- Biblija. 2005. *Sveto pismo Starog i Novog zaveta*. prev. Đura Daničić i Vuk Karadžić. Glas crkve. Valjevo.
- Blaim, Artur. 2013. *Hell upon a Hill: Reflections on anti-utopia and dystopia in Dystopia(n) Matters: On the Page, on Screen, on Stage*. Cambridge.
- Boahen, Adu. 2000. *African Perspectives on Colonialism*. Johns Hopkins University Press.
- Boldvin, Džejms. 2019. *Sledeći put vatra*. Darma books, Beograd: Zuhra.
- Booker, M. Keith. 1994a. *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*, Westport, Greenwood Press.
- Booker, M. Keith. 1994b. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*, Westport, Greenwood Press.
- Bourdieu, Pierre. et al. 1993. *The Weight of the World: Social Suffering in Contemporary Society*. Trans. Priscilla Parkhurst Ferguson, et al. Stanford: Stanford UP. Print.
- Bracke, Maud Anne. 2014. *Our Bodies, Ourselves: The transnational connections of 1970s Italian and Roman feminism*. *Journal of Contemporary History*, p. 1–21.
- Brady, Aron. 2015. *The Story of the Lost Child*. The Lit Hub. Preuzeto dana 16. 10. 2022. sa sajta: <https://www.europaeditions.co.uk/review/2350>
- Brooks, Peter. 1992. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Harvard University Press, Cambridge.
- Brown DeNeen. 2011. *Afro-Colombian women braid messages of freedom in hairstyles*. The Washington Post. Preuzeto dana 16. 9. 2022. sa sajta: https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/afro-colombian-women-braid-messages-of-freedom-in-hairstyles/2011/07/08/gIQA6X9W4H_story.html
- Bruyn, de Pippa. 2007. *Frommer's South Africa*. Hoboken, NJ : Wiley Pub.
- Bryce, Jane. 2008. "Half and Half Children": *Third-Generation Women Writers and the New Nigerian Novel*. *Research in African Literatures*, vol.39, No.2, p. 49–67.
- Bullaro, Grace Russo. 2016. *The Era of the "Economic Miracle" and the Force of Context in Ferrante's My Brilliant Friend (15–45)*. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring*

- the Margins*,. Ed by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: Palgrave
McMillan.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge.
- Butler, Judith. 1997. *Subjection, Resistance, Resignification. Between Freud and Foucault, The
Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (Stanford, California: Stanford University
Press, p. 83–105.
- Bužinjska, A., Markovski, M. P. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Calvino, Italo. 1977. *Identità*, in «*Civiltà delle macchine*», XXV, settembre-dicembre 1977, nn.
5–6, p. 43.
- Casarino, C, Righi, A, Epstein, M. 2018. *Another mother: Diotimas and the symbolic order of
Italian feminism*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Cataldo, A. 2013. *Breaking the Circle of Dystopia: Atwood's The Handmaid's Tale*, 156-174. In:
Wilson, S.R. *Women's Utopian and Dystopian Fiction*. Cambridge Scholars Publishing.
- Cavarero, Adriana. 1987. *Il pensiero della differenza sessuale*, Diotima, La Tartaruga, Milano
1987, Preuzeto dana 16. 5. 2023. na sajtu:
<http://www.sdistoriafilosofia.it/download/2016%20VB/08%20Cavarero.pdf>
- Cavarero, Adriana. 1987. *Le filosofie della teoria sessuale*. Diotima.
- Cavarero, Adriana. 1993. *De homine et foemina*. ADRIANA CAVARERO 7 maggio 1993 –Cosa
fanno oggi i filosofi? IDOLI. Città di Cattolica Cultura. Pristupljeno dana 31. 7. 2022. na
sajtu: <https://www.youtube.com/watch?v=vjdA0p6vCk0>.
- Cavarero, Adriana. 1997. *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*. Filosofia della narrazione,
Feltrinelli, Milano.
- Cavarero, Adriana, Restaino, Franco. 2009. *Le filosofie femministe. Due secoli di
battaglie teoriche e pratiche*, Bruno Mondadori, Milano.
- Cavarero, Adriana. 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*, trans. Paul Kottman.
New York:Routledge.
- Cavarero, A. Lawtoo, N. 2021. *Mimetic Inclinations: A Dialogue with Adriana Cavarero*.
Contemporary Italian Women Philosophers, p.183–199.
- Chattopadhyay, Sayan. 2017. *Homi Bhabha and the concept of Cultural Hybridity*. Postcolonial
literature–Lecture14/21. Preuzeto dana 10. 8. 2020. sa sajta:

[https://www.youtube.com/watch?v=bX6KtJVg7YM&list=PL0BZ98iyy85PcM7PI-g9EzU1bjvcdVWWG&index=15.](https://www.youtube.com/watch?v=bX6KtJVg7YM&list=PL0BZ98iyy85PcM7PI-g9EzU1bjvcdVWWG&index=15)

- Cixous, H. & Clément, C. 1986. *The Newly Born Woman*. University of Minnesota Press.
- Coffey, Meredith. 2014. "She Is Waiting": *Political Allegory and the Specter of Secession in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of a Yellow Sun*. *Research in African Literatures*, Vol. 45, No 2 (Summer 2014), p.63–85. Indiana University Press.
- Dados, Nour, Connell, Raewyn. 2012. *The Global South*. Sage journals. Volume: 11 issue: 1, p. 12–13. Preuzeto dana 10. 8. 2022. sa sajta: <https://doi.org/10.1177/1536504212436479>
- Davies, Carole Boyce. 1986. *Introduction: Feminist consciousness and African literacy criticism*. In C. Boyce-Davies & A.A: Graves (Eds) *Ngamcika: studies of women in African literature* (pp.vii-23) Trenton, NJ: African University Press.
- Davies, M. 2006. *M. Atwood's Female Bodies*, C.A. Howells (ed.), *The Cambridge Companion to M. Atwood*, New York, Cambridge University Press, p.58–71.
- Dawson, Ashley. 2007. *Beyond Imperial Feminism: Buchi Emecheta's London Novels and Black British Women's Emancipation*, in *Mongrel Nation: Diasporic Culture and the Making of Postcolonial Britain*. University of Michigan Press.
- De Lauretis, Teresa, 1990. *Sexual Difference: A Theory of Social-Symbolic Practice*. The Milan Women's Bookstore Collective. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, trans. *Non credere di avere dei diritti: la generazione della libertà femminile nell'idea e nelle vicende di un gruppo di donne* by Patricia Cicogna and Teresa de Lauretis. Print.
- De Mauro, Tullio. 1972. *Storia Linguistica dell'Italia Unita*. Bari: Edizioni Laterza. Print.
- Deleuze, Gilles. 1988. *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Diamond, Larry. 1983. *Class, Ethnicity, and the Democratic State: Nigeria, 1950–1966*. *Society for Comparative Study of Society and History*, vol. 25, no. 3, 1983, p. 457–89.
- Dojčinović Nešić Biljana. 1993. *Ginokritika. Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Književno društvo „Sveti Sava“. Beograd.
- Dojčinović, Biljana. 1996. *Odabrana bibliografija radova iz feminističke teorije / ženskih studija 1974–1996*. Ženske studije i komunikacija/Centar za ženske studije Beograd.
- Donawerth, Jane. 2003. *Gender Blending and Critical Dystopia*, in Raffaella Baccolini and Tom Moylan, *Dark Horizons. Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York and London Routledge, p. 29–46.

- Donnarumma, Raffaele. 2016. *Il melodramma, l'anti-melodramma, la Storia: sull'Amica geniale di Elena Ferrante*. Allegoria, rivista semestrale anno XXVIII terza serie numero 73 gennaio/giugno 2016, p. 138–174.
- Dergović-Joksimović, Zorica. 2009. *Utopija, alternativna istorija*, Geopoetika, Beograd, Srbija.
- Dorđević, Aleksandra. 2021. *Priručnik za itajjanski jezik*. Fakultet savremenih umetnosti. Beograd.
- Dorđević, Jelena. 2008. *Postkolonijalna teorija diskursa*. Fakultet političkih nauka Univerziteta u Beogradu. Godišnjak 2008.
- Đurić, Dubravka. 2006. *Socijalna filologija Rejčel Blau Duplezi i materijalistička čitanja poezije*. Pro Femina : časopis za žensku književnost i kulturu. God. 10, br. 43/45, str. 221– 231.
- Eco, Umberto. 1991. *Two Models of Interpretation*; T. A. Sebeok (ed.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, p. 8–22. Indianapolis: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 2004. *Between Author and Text*, u Collini. S. (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, p. 67 – 88. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ehrenreich, Barbara. 2000. *Maid to order. The politics of other women's work*. Harper's Magazine. April 2000.
- Elwell, Leslie. 2016. *Breaking Bonds: Refiguring Maternity in Elena Ferrante's The Lost Daughter*. In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins* (Ed) Bullaro, G, Love, Stephanie. University Hempstead, New York, p. 237–271.
- Emerson, Barbara. 1998. *Coming of Age: Civil Rights and Feminism in The feminist Memoir project. Voices from the Women's Liberation Movement*, ed. Ann Snitow and Rachel Blau DuPlessis. New York: Three Rivers Press.
- Ethnologue. 2023. *Federal Republic of Nigeria*. Languages of the World. Preuzeto dana 15. 4. 2023. sa sajta: <https://www.ethnologue.com/country/NG/>
- Ewans, Sir Martin. 2017. *European Atrocity, African Catastrophe: Leopold II, the Congo Free State and its Aftermath*. Abingdon, England: Routledge.
- Ezeliora, Osita. 2008. *Chipasula, Frank Mkalawile (1949-)*. In R. Victoria Arana (ed.). *The Facts on File Companion to World Poetry: 1900 to the Present*. Infobase Publishing.
- Fadiga Zanatta, Anna Laura. 1976. *Il sistema scolastico italiano*. Il Mulino.

- Fanon, Frantz. 1986. *Black Skin, White Masks*. Translated by Charles Lam Markmann. London: Pluto Press.
- Fanon, Frantz. 1961. *The Wretched of the Earth*. Grove Press, New York.
- Ferrante, Elena. 2008. *Elena Ferrante on Alice Sebold's new novel, The Almost Moon*. La Repubblica, Preuzeto dana 25. 12. 2022. sa sajta: <https://www.europaeditions.com/news/340/elena-ferrante-on-alice-sebold-s-new-novel-the-almost-moon>
- Fetterley, Judith. 1978. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Indiana University Press. Bloomington and London.
- Firestone, Shulamith. 1970. *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution*, New York: William Morrow, and Co.
- Flood, Alison. 2016. *Translated fiction sells better in the UK than English fiction, research finds*. The Guardian. Preuzeto dana 1. 11. 2022. sa sajta: <https://www.theguardian.com/books/2016/may/09/translated-fiction-sells-better-uk-english-fiction-elena-ferrante-haruki-murakami>
- Forbath, Peter. 1977. *The River Congo: The Discovery, Exploration and Exploitation of the World's Most Dramatic Rivers*. Harper & Row.
- Forgacs, David. 1997. *Twentieth-Century Culture*, In *The Oxford History of Italy*. New York: Oxford University Press. Print.
- Francis, Becky. 2008. *Engenderin Debate: How to formulate a political account of the divide between genetic bodies and discursive gender?* Journal of Gender Studies. 17(3):211–223.
- Friedan, Betty. 1981. *The Second Stage*. Summit Books.
- Friedman, Susan. 1996. *Beyond Gynocriticism and Gynesis: The Geographics of Identity and the Future of Feminist Criticism*, Tulsa Studies in Women's Literature, Vol. 15, No. 1.
- Frow, John. 2005. *Genre*. London and New York: Routledge.
- Fuko, Mišel. 1969. *Šta je autor?* Preuzeto dana sa sajta: 31. 10. 2022. https://monoskop.org/images/0/06/Fuko_Misel_1969_1983_Sta_je_autor.pdf
- Gadpaille, Michelle. 2008. *Atwood's Body Politic: A taxonomy of gender representation*. Philologia 6: 7–15.

- Gajović, Hristina. 2017. *Stakleno zvono Silvije Plat kao ženski obrazovni roman*. Genero 21. p. 87–116.
- Gallippi, Franco. 2016. *Elena Ferrante's My Brilliant Friend: In Search of Parthenope and the 'Founding' of a New City*. In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, edited by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: Macmillan, p. 101–129.
- Gallop, Jane, Burke, Carolyn. 1979. *Psychoanalysis and Feminism in France, The Future of Difference*. In Dojčinović Nešić Biljana. *Ginokritika. Rod i proučavanje književnosti koju su pisale žene*. Književno društvo „Sveti Sava“. Beograd.
- Garba, Safiya J. 2012. *The Impact of Colonialism on Nigerian Education and the Need for E-Learning Technique for Sustainable Development*, Journal of Education and Social Research, MCSER-Mediterranean Center of Social and Educational Research (Rome; Vol. 2 (7) October 2012).
- Ghezzo, Flora, Teardo, Sara. 2019. *On Lila's Traces: Bildung, Narration, and Ethics in Elena Ferrante's L'amica geniale*. MLN, Vol.134. John Hopkins University Press, p. 172–192
- Gilbert, Sandra M., Gubar, Susan. 1979. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven and London: Yale University Press.
- Gilbert, Sandra M. 1985. *What Do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano*. In *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed by Elaine Showalter. Pantheon Books, New York.
- Ginsborg, Paul. 1990. *A History of Contemporary Italy: Society and Politics, 1943–1988*. London: Penguin.
- Goldstein, Ann. 2016. *Interview with Ann Goldstein*, in Bullaro, Grace Russo, and Love, Stephanie V. *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*. New York: Palgrave Macmillan.
- Golino, Enzo. 2010. *Parola di duce: Come si manipola una nazione*. Milano, Italia: RCS Libri S.p.A. Print.
- Gramsci, Antonio. 1951. *Pisma iz zatvora*. Prev. Stanko Škunca. Državno izdavačko preduzeće Hrvatske. Zagreb.

- Griffin, Chanté. 2019. *How Natural Black Hair at Work Became a Civil Rights Issue*. JSTOR Daily. Preuzeto dana 29. 6. 2022. sa sajta: <https://daily.jstor.org/how-natural-black-hair-at-work-became-a-civil-rights-issue/>.
- Guaraldo, Olivia. 2021. *Toward a Feminist Ethics of Nonviolence*. By Adriana Cavarero, Judith Butler and Bonnie Honig. Fordham University Press.
- Guardian. 2020. Igbo Names for Girls and their Meaning. The Guardian. Life. Preuzeto dana 23. 5. 2022. sa sajta: <https://guardian.ng/life/igbo-names-for-girls-and-their-meaning/>
- Habila, Helon. 2011. *The Granta Book of the African Short Story*. Introduction. Ed. Helon Habila. London: Granta Books. vii-xv.
- Hall, Stuart. 2003. *Studos culturais e seu legado teórico*. In: SOVIK, L. (Org.). Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, p. 199–218.
- Haraway, Donna. 2004. *The Haraway Reader*. Routledge. New York and London.
- Harrell-Bond, B. 1980. *Interview: MariamaBâ, winner of the first Noma award for publishing in Africa*. The African Book Publishing Record 6.3/4.
- Harvey, Melinda. 2016. *Ann Goldstein on Translating Elena Ferrante and the Inner Workings of The New Yorker*. Literary Hub. Preuzeto dana 21. 5. 2023. sa sajta: <https://lithub.com/ann-goldstein-on-translating-elena-ferrante-and-the-inner-workings-of-the-new-yorker/>
- Hawkey, Kim. 2010. "Apartheid got under her skin". *Sunday Times (South Africa)*, Preuzeto dana 23. 5. 2022. sa sajta: <https://www.timeslive.co.za/sunday-times/lifestyle/2010-01-10-apartheid-got-under-her-skin/>
- Hewett, Heather. 2005. *Coming of Age: Chimamanda Ngozi Adichie and the Voice of the Third Generation*. *English in Africa* 32.1: 73–97.
- Hirsh, Elisabeth, Olson, Gary. 1996. *Je Luce Irigaray: A meeting with Luce Irigaray*. Transl. Elisabeth Hirsch and Gaetan Brulotte. *Jac: A Journal of Composition Theory* 16(3): 341–61.
- Hoff, Joan. 1991. *Law, Gender and Injustice: A Legal History of U.S. Women*. New York: New York University Press.
- Horney, Karen. 1939. *New ways in psychoanalysis*. New York: Norton.
- Howells, Coral Ann. 2000. *Transgressing Genre: A Generic Approach to Margaret Atwood's Novels*. In: *Margaret Atwood: Works and Impact* (Reingard M. Nischik, ed.). Rochester, NY: Camden House, p. 139–156.

- Howells, Coral Ann. 2006 . *Margaret Atwood's Dystopian Visions: The Handmaid's Tale and Oryx and Crake*, The Cambridge Companion to M. Atwood, New York, Cambridge University Press.
- huks, bel. 2006. *Od margine ka centru*. Feministička 94, Beograd.
- Irigaraj, Lis. 1995. *Spekulum – svaka teorija subjekta je uvek bila prilagođena ,muškom'*. Ženske studije 1: 59–72.
- Irigare, Lis. 2014. *Spekulum drugog: žena*. Izdavacka knjižarnica Zorana Stojanovica.
- Jackson, Michael. 2001. *Designed by Theorists: Aristotle on Utopia*, Utopian Studies Vol. 12, No. 2 , Penn State University Press.
- Jacobs, Dan.1987. *The Brutality of Nations*. New York; Alfred A. Knopf.
- Jakobs, Jurgen, Krauze Markus. 2000. *Nemački obrazovni roman. Istorija žanra od XVIII do XX veka*. Reč 60(5): 379–398.
- Jones, Ann Rosalind. 1985. *Writing the Body. Toward an Understanding of L'Écriture féminine*. In *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed by Elaine Showalter.
- Jones, Stephanie. 2007. *Working-Poor Mothers and Middle-Class Others: Psychosocial Considerations in Home-School Relations and Research*. Anthropology & Education Quarterly (2007): 159–177.
- Julien, Eileen. 2006. *The Extroverted African Novel*. In *The Novel Vol. 1 History, Geography, and Culture*, edited by Franco Moretti, 667–700. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Keane, Webb. Christian. 2006. *Moderns: Freedom and Fetish in the Mission Encounter*. Berkeley, CA: University of California Press. Print.
- Kein, Sybil. 2000. *Creole: the history and legacy of Louisiana's free people of color*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Kempton, Sally. 2011. *Meditation for the Love of It: Enjoying Your Own Deepest Experience*, Kindle Edition, Amazon Digital Services LLC.
- Killinger, Charles L. 2002. *The History of Italy*. Greenwood Press.
- Kipling, Rudyard. 1889. *The Ballad of East and West*. The Kipling Society. Preuzeto dana 10. 4. 2023. sa sajta: https://www.kiplingsociety.co.uk/poem/poems_eastwest.htm
- Klajn, Ivan. 2000. *Italijansko-srpski rečnik*. Nolit. Beograd.

- Kolodny, Aannette. 1985. *Dancing Through the Minefield. Some Observations on the Theory, Practice, and Politics of Feminist Literary Criticism*. In *The New Feminist Criticism. Essays on Women, Literature, and Theory*. Ed by Elaine Showalter. Pantheon Books, New York.
- Konrad, Džozef. 2004. *Srce tame*. Politika, Narodna knjiga.
- Kristeva, Julia. 1981. *Women's Time*. *Sighn*, Vol.7, No.1 (Autmn, 1981). University of Chicago Press, p. 13–35.
- Kristeva, Julia. 1984. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Basil Blackwell.
- Kristeva, Julia. 1989. *Black sun: Depression and melancholia*. Trans. Le'on S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 1991. *Strangers to Ourselves*, translated by L. S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Kristeva, Julia. 2002. *Stabat Mater*. *The Portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York: Columbia University Press, p. 310–333. Print.
- Krkač, Kristijan, Jalšenjak, Borna. 2015. *Uvod u filozofiju i kritičko mišljenje*, 2. popravljeno i prošireno izdanje, Zagreb: MAte d o o.
- Kršić, Lamija. 2017. *Umberto Eko. Sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela u Crnjanski*, Nataša ur. Zbornik radova Akademije umetnosti. Novi Sad: Centar za istraživanje umetnosti, p.65–76.
- Kuhn, Thomas S. 1996. *The Structure of Scientific Revolutions*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Lazzaro-Weis Carol 1990. *The Female Bildungsroman: Valling It into Question*“ *NWSA Journal* 2(1): 16–34.
- Le Guinn, Ursula. 1983. *A Left-Handed Commencement Address*. Mills College. Preuzeto dana 29. 8. 2022. sa sajta: <http://www.ursulaklequin.com/LeftHandMillsCollege.html>.
- LeGates, Marlene. 2012. *Feminism and Patriarchy: An Introduction in In Their Time : A History of Feminism in Western Society*. Routledge, p.1–25..
- Leone, Maria Leonarda. 2013. “*Vita al tempo del boom*.” *Storia*. Giugno: 46–56. Print.
- Lepschy, Giulio. 2002. *Mother Tongues and Other Reflections on the Italian Language*. Toronto: University of Toronto Press. Print.

- Lešić, Zdenko. 2003. *Nova Čitanja: Poststrukturalistička čitanka*. Buybook. Sarajevo.
- Levanat-Peričić, Miranda. 2017. *Čitanje distopija iz aspekta različitih teorija žanra: Pavličić, Suvin, Frow*, Komparativna povijest hrvatske književnosti: vrsta ili žanr: zbornik radova. Zagreb.
- Lloyd, Moya. 2007. *Judith Butler: From Norms to Politics*. Polity Press, Cambridge.
- Lončarević, Katarina. 2016. *Liberalni feminizam nekada i sad*. Fakultet političkih nauka. Beograd.
- Longo, Francesco. 2015. in *Il fenomeno Elena Ferrante visto dai critici. Il Messaggero*. 19 Marzo 2015. Pristupljeno dana 31. 10. 2022. na sajtu: https://www.ilmessaggero.it/spettacoli/libri/elena_ferrante_opinione_critici-930631.html?refresh_ce
- Lonzi, Carla. 1974. *Sputiamo su Hegel: La donna clitoridea e la donna vaginale*. Rivolta Femminile Milano.
- Lord, Odri. 2002. *Sestra autsajderka. Eseji i govori*. Feministička.
- Love, Stephanie V. 2016. *An Educated Identity: The School as a Modernist Chronotope in Ferrante's Neapolitan Novels (71–99)*, In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, edited by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: Palgrave MacMillan.
- Lucamante, Stefania. 2008. *A Multitude of Women, The Challenges of the Contemporary Italian Novel*. University of Toronto Press.
- Lucamante, Stefania. 2018. *Undoing Feminism: The Neapolitan Novels of Elena Ferrante*. Italica, Vol. 95, No. 1, p. 31–49.
- Madeo, Liliana. 1992. *Franca Viola, la rivincita della "svergognata"*, *La Stampa*, 15 agosto 1992. Preuzeto dana 15. 5. 2023. sa sajta: <https://www.sicilianpost.it/franca-viola-la-prima-donna-svergognata-che-rifiuto-la-prassi-del-matrimonio-riparatore/>
- Maggi, Nicola. 1993. *Dante Alighieri. Tutte le opere*. Grandi Tascabili Economici. Newton.
- Maksimowicz, Christine. 2016. *Maternal Failure and Its Bequest: Toxic Attachment in the Neapolitan Novels*. In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, edited by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: Palgrave MacMillan, p. 207–236
- Manuel, Frank E. and Manuel, Fritzie P. 1979. *Utopian Thought in the Western World*. Oxford: Basil Blackwell.

- Marconi, Cristina. 2017. *Elena Ferrante versus Italy*. Preuzeto dana 23. 9. 2019. sa sajta: <http://littleatoms.com/elena-ferrante-versus-italy>
- Marshall, Peter. 1964. *The British Empire and the American Revolution*. Huntington Library Quarterly. Vol. 27, No. 2 (Feb., 1964), p. 135–145.
- Marx, John. 2008. *Failed-State Fiction*. Contemporary Literature, Vol. 49, No.4, Contemporary Literature and the State, p. 597–633. University of Wisconsin Press.
- Maskalan, Ana. 2015. *Budućnost žene: filozofska rasprava o utopiji i feminizmu*. Plejada d.o.o. i Institut za društvena istraživanja u Zagrebu, Zagreb.
- Maurois, André. 1928. *Aspects de la Biographie*, Paris, Grasset.
- Mazzetti, Lorenza. 1963. *Childhood in Italy*. The New York Times. April 1963. Preuzeto dana 10. 5. 2023. sa sajta: <https://www.nytimes.com/1963/04/14/archives/childhood-in-italy.html>.
- Mil, Džon Stjuart. 1995. *Potčinjenost žena*. u Dž. S. Mil i Herijeta Tejlor Mil, *Rasprave o jednakosti polova*, prev. Ranko Mastilović, Filip Višnjić, Beograd.
- Mil, Džon Stjuart. 2008. *Potčinjenost žena*. Beograd: Službeni glasnik.
- Milet, Kejt. 1981. *Teorija politike polova*, u Marksizam u svetu, br 8–9. god. p. 168–185.
- Milkova, Pinto, Cavarero, 2020. *Storytelling-Philosophy and Self Writing – Preliminary Notes on Elena Ferrante: An Interview with Adriana Cavarero*. Narrative, Vol 28, No.2. The Ohio State University.
- Milkova, Stiliana. 2016. *Elena Ferrante's Visual Poetics: Emphasis in Troubling Love, My Brilliant Friend, and The Story of a New Name*, In *The Works of Elena Ferrante. Reconfiguring the Margins*, Ed. by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: Palgrave MacMillan.
- Miller, Nancy. 2019. *My Brilliant Friends: Our Lives in Feminism*. Columbia University Press.
- Millman, China. 2006. *About Speculative Fiction*. The Handmaid's Tale Study Guide. Preuzeto dana 15. 2. 2021. sa sajta: <https://www.gradesaver.com/the-handmaids-tale/study-guide/about-speculative-fiction>
- Milutinović, Dejan. 2009. *Žanr – pojam, istorija, teorija*. Philologia Mediana, br. 1. Niš: Filozofski fakultet u Nišu, p. 11–37.
- Mitchell, Juliet. 1971. *Women's Estate*. Penguin. p. 60–75.
- Moretti, Franko. 2000. *Bildungsroman kao simbolička forma*. Reč 60(5), str. 417–452.
- Morrison, Toni. 1987. *Beloved*. New York: Knopf.

- Morson, Gary Saul. 1981. *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's "Diary of a Writer" and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, University of Texas Press.
- Morton, Stephen. 2010. *Gayatri Chakravorty Spivak (1942–)* in *From Agamben to Zizek, Contemporary Critical Theorists*, Ed. Jon Simons. Edinburgh University Press, p. 201–226.
- Moylan, Tom. 2000. *Scraps of the Untained Sky, Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Routledge, New York.
- Moylan, Tom, Baccolini, Raffaella. 2003. *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*. New York, London, Routledge.
- Mueller, Jennifer C. 2017. *Producing colorblindness: Everyday mechanisms of white ignorance*. *Social Problems*, 64(2), p. 219–238.
- Mumford, Lewis. 1922. *The Story of Utopias*, New York, Bony And Liveright, Inc.
- Muraro, Luisa. 1991. *To Knit or to Crochet: A Political-Linguistic Tale On The Enmity Between Metaphor And Metonymy*. In Casarino C, Righi, A. (Eds.) (2018), p. 67–11.
- Muraro, Luisa. 1996. *Partire da sé e non farsi trovare*. In *Diotima: La sapienza del partire da sé*. Napoli. Liguori.
- Muraro, Luisa. 2001. *La maestra di Socrate in Duemila e mezzo: Donne che cambiano l'Italia*, ed. Annarosa Buttarelli, Luisa Muraro, Liliana Rampello, Milan: Il Saggiatore.
- Muraro, Luisa. 2009. *The Symbolic Independence from Power*, in Chiesa, L. and Toscano, p. 81 – 96.
- Muraro, Luisa. 2018. *The Symbolic Order of the Mother*, translated by F. Novello, New York: SUNY Press.
- Nayar, Pramod. 2013. *Frantz Fanon*. Routledge.
- Nazmul, Sultan. 2022. *Moral Empire and the Global Meaning of Gandhi's Anti-imperialism*. *The Review of Politics*, 84(4), p. 545–569.
- Nfah-Abbenyi, J. M. 1997. *Gender in African women's writing: Identity, sexuality and difference*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nolan, Michael. 2017. *Sally Rooney: A large part of my style has definitely developed through writing emails*. *The Irish Times*. Preuzeto dana 1. 11. 2022. sa sajta: <https://www.irishtimes.com/culture/books/sally-rooney-a-large-part-of-my-style-has-definitely-developed-through-writing-emails-1.3289962>

- Norridge, Zoe. 2012. *Sex as Synecdoche: Intimate Languages of Violence in Chimamanda Ngozi Adichie's 'Half of a Yellow Sun' and Aminatta Forna's 'The Memory of Love'*. Research in African Literatures, 43(2), p. 18–39. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.43.2.18>
- Novak, Amy. 2008. *Who speaks? Who listens? The problem of adress in two Nigerian trauma novels*. *Studies in the Novel*, Vol. 40, No. 1/2, Postcolonial Trauma Novels. The Johns Hopkins University Press, p. 31–5.
- Nwakanma, Obi. 2016. *Isidore Okpewho (1941-2016)*, Vanguard Nigeria. Preuzeto dana 25. 8. 2020. sa sajta: <https://www.vanguardngr.com/2016/09/isidore-okpewho/>
- Nwankwo, Arthur Agwuncha, Ifejika Samuel Udochukwu.1970. *Biafra: The Making of a Nation*. New York: Praeger Publishers. Print.
- Odhiambo, George. 2014. *Theorizing African Feminism*, In *Femnism: Perspectives, Stereotypes/misperceptions and Social Implications* ed: Stroud, Pearce, p. 105–120. Nova Science Publishers, Inc.
- Ogunyemi, Chikwenye Okonjo. 1988. *Women and Nigerian Literature*. In: Ogunyemi, Y. (ed.) *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the Present*. Lagos: Guardian Books Nigeria Ltd. Ouma, p. 60–67.
- Ojaide, Tanure. 2015. *Contemporary Africa and the Politics in Literature in Idigeneity, Globalization, and African Literature*. Palgrave Macmillan, New York, p. 19–41.
- Orwel, George. 1946. *Politics and the English Language*. Preuzeto dana 1. 6. 2022. sa sajta: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/politics-and-the-english-language/>
- Passerini, Luisa. 1996. *Autobiography of a Generation: Italy 1968*. Wesleyan University Press.
- Pavličić, Pavao. 1983. *Književna genologija*, Zagreb, Fraktura.
- Petrović, Novica. 2008. *Književnost kao otpor tiraniji u romanu Sluškinjina priča Margaret Etvud*. FILUM, Kragujevac, str. 215–219.
- Pierazzini, Marta, Bertelli, Linda, Raviola, Elena. 2021. *Working with words: Italian feminism and organisation studies*. John Wiley&Sons.
- Pinto, Isabella. 2020. *Elena Ferrante. Poetiche e politiche della soggettività*. Milano-Udine, Mimesis.
- Platon. 2005. *Država*, Predgovor Vladimira N. Cvetkovića, Dereta Beograd.

- Pojmann, Wendy. 2005. *Emancipation or Liberation?: Women's Associations and the Italian Movement*. *Historian*, p. 72–96.
- Pratt, Annis. 1981. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington : Indiana University Press.
- Restaino, Franco. 2002. *Il pensiero femminista. Una storia possibile*, in Cavarero, A. and Restaino, F. *Le filosofie femministe. Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Mondadori Editori. Milano.
- Rich, Adrienne. 1984. *Notes toward a Politics of Location*. Preuzeto dana 20. 12. 2022. sa sajta: <https://openspaceofdemocracy.files.wordpress.com/2017/01/adrienne-rich-notes-toward-a-politics-of-location.pdf>
- Rich, Adrienne. 1986. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. W.W: Norton&Company. New York.
- Rich, Adrienne. 2002. *Prislina heteroseksualnost i lezbijska egzistencija*. Kontra, Zagreb.
- Robinette, Nick. 2006. Review of *Postcolonial Studies: A Materialist Critique*, by B. Parry. *Cultural Critique*, 62, p. 207–209. <http://www.jstor.org/stable/4489241>.
- Rodriguez, Ivette. 2017. *Reimagining African Authenticity Through Adichie's Imitation Motif*. FIU Electronic Theses and Dissertations.
- Rogatis de, Tiziana. 2016. *Metamorphosis and Rebirth: Greek Mythology and Initiation Rites in Elena Ferrante's Troubling Love*, In *The Works of Elena Ferrante: Reconfiguring the Margins*, edited by Grace Russo Bullaro and Stephanie V. Love. New York: McMillan, p. 101–129..
- Rogatis de, Tiziana. 2018. *Elena Ferrante: Parole chiave*. Rome:Edizioni e/o.
- Romero, Adriana. G. 2019. *Narrative Friendships in Elisabetta Rasy's "Posillipo" and Elena Ferrante's Neapolitan Novels*. *Italica*, 96(2), p. 257–280
<http://www.jstor.org/stable/45281408>
- Rousseau, Jean-Jacques. 1987. *On the Social Contract: Political Writings*, trans. Donald Cress, Indianapolis: Hackett Publishing.
- Rowbotham, Sheila. 2001. *Promise of a Dream: Remembering the Sixties*. Verso Books.
- Rushdie, Salman. 2010. *Imaginary Homelands*. Vintage Random House. London.

- Sacco, Marcello. 2016. *Leggere Elena Ferrante. Come scrive. Il Pickwick*. Preuzeto dana 21. 5. 2023. sa sajta: <http://www.ilpickwick.it/index.php/teatro/item/2599-leggere-elena-ferrante-come-scrive>
- Said, Edward. 1993. *Culture and Imperialism*. New York, N: Vintage Books.
- Said, Edvard. 2000. *Orijentalizam*, Beograd, 2000 prevod: Drinka Gojković. Biblioteka XX vek.
- Said, E. 2008. *Orijentalizam*, prev. D. Popović. Beograd: Biblioteka XX vek: Knjižara Krug.
- Sambuco, Patrizia. 2012. *Corporeal Bonds: The Daughter-mother Relationship in Twentieth Century Italian Women's Writing*. University of Toronto Press.
- Santis de, Raffaella. 2015. *Chi ha paura di Elena Ferrante allo Strega?* La Repubblica. Preuzeto dana 31. 10. 2022. sa sajta: <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2015/02/16/chi-ha-paura-di-elena-ferrante-allo-strega48.html>
- Sargent, Lyman Tower. 1994. *The Three Faces of Utopianism Revisited*, Utopian Studies, vol. 5, nr. 1, p. 1–37.
- Saviano, Roberto. 2015. *Cara Ferrante ti candido al premio Strega: Lettera aperta all'autrice dell'"Amica geniale"*. La Repubblica. Preuzeto dana 31. 10. 2022. sa sajta: https://www.repubblica.it/cultura/2015/02/21/news/roberto_saviano_cara_ferrante_ti_candido_al_premio_strega-107829542/
- Scarpa, Domenico. 2005. *Italo Calvino*, Bruno Mondadori, Milano.
- Schneider, Jane. 1998. *Italy's 'Southern Question': Orientalism in One Country*. New York: Berg, Print.
- Segal, Ronald. 1995. *The Black Diaspora: Five Centuries of the Black Experience Outside Africa*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Segnini, Lisa. 2017. *Local Flavour vs Global Readerships: The Elena Ferrante Project and Translatability*. *The Italianist*, vol.37, no.1. University of British Columbia and Simon Fraser University, Canada, p. 100–118.
- Showalter, Elaine. 1984. *Women's Time, Women's Space: Writing the History of Feminist Criticism*. *Feminist Issues in Literary Scholarship*. Vol. 3, No. 1/2. University of Tulsa, p. 29–43.
- Showalter, Elaine. 1985. *The New Feminist Criticism, Essays on Women, Literature, and Theory*, Pantheon Books, New York.

- Showalter, Elaine. 1996. *A Criticism of Our Own: Authonomy and Assimilation in Afro-American and Feminist Literary Theory*, u *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. by Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Rutgers Universty Press, New Brunswick, New Jersey.
- Showalter, Elaine. 2001. *Inventing herself: Claiming a feminist intellectual heritage* London: Picador.
- Shulevitz, Judith. 2015. *The hypnotic Genius of Elena Ferrante*, The Atlantic, October 2015. Preuzeto dana 17. 7. 2018. sa sajta: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/10/the-hypnotic-genius-of-elena-ferrante/403198/>
- Silva, Márcia Rios da. 2019. *L'enigma Elena Ferrante, una scrittrice geniale in Eena Ferrante: margini, autorialità e altri abissi della finzione*, Mosaico Italiano, ISSN 21759537, ANO XIII -N.
- Sirković, Nina. 2011. *Ženski glasovi u romanu: razvoj junakinje Bildungsromana*. Knjiženstvo 1. Preuzeto dana 1. 11. 2022. sa sajta: <http://www.knjizenstvo.rs/en/journals/2011/womens-writing-and-culture/women-s-voices-in-the-novel-development-of-heroine-in-bildungsroman#gsc.tab=0>
- Smith, Zadie. 2008. *Speaking in Tongues*. The New York Review of Books. Preuzeto dana 15. 9. 2022. sa sajta: <http://www.nybooks.com/articles/archives/2009/feb/26/speaking-in-tongues-2/?pagination=false&printpage=true#>
- Smith, Zadie, Adichie Ngozi, Chimamanda. 2014. *Between the Lines: Chimamanda Ngozi Adichie with Zadie Smith*, Preuzetodana 26. 8. 2020. sa sajta: <https://livestream.com/schomburgcenter/events/2831224/videos/45613924>
- Sotgiu, Elisa. 2017. *Elena Ferrante e il femminismo della differenza. Una lettura dell'Amica geniale*. Allegoria, rivista semestrale anno XXIX terza serie numero 76 luglio/dicembre 2017, Palermo.
- Soyinka, Wole. 1988. *From a Common Backcloth*. Art, Dialogue and Outrage. ibadan: New Horn Press. Print, p. 7–14.
- Spivak, Gayatri. 1980. *A response to Annette Kolodny*. Unpublished paper. University of Texas at Austin.

- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1988. *Can the Subaltern Speak?* In Cary Nelson and Lawrence Grossberg *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana: University of Illinois Press.
- Strehle, Susan. 2011. *Producing Exile: Diasporic Vision in Adichie's "Half of a Yellow Sun"*. *Modern Fiction Studies*, Winter 2011, Vol.57, No.4. The John Hopkins University Press, p. 50–672.
- Studer, Brigitte. 2011. *1968 and the formation of the feminist subject*. *Twentieth Century Communism* – Issue 3.
- Suvin, Darko. 1979. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*, Yale University Press.
- Suvin, Darko. 2010. *Metamorfoze znanstvene fantastike*, Zagreb, Profil.
- Suvin, Darko. 2003. *Theses on Dystopia 2001*, in Raffaella Baccolini and Tom Moylan (eds.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination*, New York and London, Routledge.
- Šekspir, Vilijam. 2012. *Četiri tragedije: Romeo i Julija, Hamlet, Magbet, Kralj Lir*. Prev. Živojin Simić i Sima Pandurović, Laguna.
- Škapul, Slaven. 2012. *Imaginarij distopijskog filma*, Filozofski fakultet u Rijeci.
- Testa, W. Del David; Lemoine, Florence; Strickland, John. 2001. *Government Leaders, Military Rulers, and Political Activists*. New York: Routledge.
- The Economist. 2021. *The hidden cost of black hair*. Preuzeto dana 20. 3. 2023. sa sajta: <https://www.youtube.com/watch?v=xgbdOn6uva8>
- Todorović, Ivana. 2012. *Dijahronijska analiza nekih aspekata drugosti u anglofonoj književnosti*. Filološki fakultet. Beograd.
- Toner, P. 1910. *Infallibility*. In *The Catholic Encyclopedia*. New York: Robert Appleton Company. Preuzeto dana 23. 1. 2022. sa sajta: <http://www.newadvent.org/cathen/07790a.htm>
- Tunca, Daria. 2018. *Chimamanda Ngozi Adichie as Chinua Achebe's (Unruly) Literary daughter: The Past, Present, and Future of "Adichebean" Criticism*. *Research in African Literatures*, vol. 49, No.4 (Winter 2018). University of Liège.
- Uchida, A. 1998. *The Orientalization of Asian Women in America*. *Women's Studies International Forum* 21: p. 161–174.

- Urban, 2015. *Biafra. Definition*. Urban Dictionary. Preuzeto dana 19. 7. 2022. sa sajta: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Biafra>
- Villanova, Isabella. 2018. *Deconstructing the 'single story': Chimamanda Ngozi Adichie's Americanah*. *From the European South* 3:85–98. University of Padua.
- Vincent, Andrew. 2009. *Modern Political Ideologies* (3rd ed.). Hoboken: John Wiley & Sons.
- Violi, Patrizia. 1986. *L'infinito singolare: Considerazioni sulle differenze sessuali nel linguaggio*, Essedue, Verona.
- Voigts, Eckart. 2015. *Introduction: The Dystopian Imagination – an Overview*, in *Dystopia, Science Fiction, Post-Apocalypse*, Technische Universität Braunschweig.
- Vulf, Virdžinia. 1983. *Sopstvena Soba*. Prevele: Slavica Stojanović i Smiljka Bogunović, Prema izdanju: Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, Grana da Publishing Ltd, London.
- Yeats, William. 1919. *The Second Coming*. Poetry foundation. Preuzeto dana 25. 4. 2023. sa sajta: <https://www.poetryfoundation.org/poems/43290/the-second-coming>
- Wegner, Phillip E. 2002. *Imaginary Communities: Utopia, the Nation, and the Spatial Histories of Modernity*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- Wenske, Ruth S. 2016. *Adichie in Dialogue with Achebe: Balancing Dualities in Half of a Yellow Sun*. *Research in African Literatures*, Vol. 47, No. 3 (Fall 2016). Indiana University Press, p. 70–87.
- Wenske, Ruth S. 2016. *Adichie in Dialogue with Achebe: Balancing Dualities in Half of a Yellow Sun*. *Research in African Literatures*, Vol. 47, No. 3 (Fall 2016). Indiana University Press, p. 70–87.
- Wood, James. 2013. *Women on the Verge. The fiction of Elena Ferrante*. *The New Yorker* 21 gennaio 2013. Stampa.
- Zaharijević, Adriana. 2010. *Postajanje ženom*. Rekonstrukcija ženski fond, Beograd.
- Zahringer, Raphael. 2017. *Hidden Topographies: Traces of Urban Reality in Dystopian Fiction*, De Gruyter.

Biografija autorke

Aleksandra Đorđević rođena je u Beogradu gde je završila osnovne i postdiplomske studije na Odseku za italijanistiku Filološkog fakulteta u Beogradu. Kao stipendistkinja Univerziteta za strance u Peruđi završila je specijalističke studije za profesore italijanskog jezika u oblasti savremenih tendencija u nastavi italijanskog jezika za strance. Bavi se metodikom nastave stranih jezika, sociolingvistikom, a posebno benefitima ranog učenja jezika na razvoj pojedinca i grupe. Autorka je monografije *Učenje stranih jezika i motivacija*, udžbenika *Priručnik za italijanski jezik*, kao i više naučnih radova u oblasti primenjene lingvistike i metodike nastave stranih jezika. Oblasti interesovanja i istraživanja obuhvataju feminističke, kao i postkolonijalne aspekte u tumačenju književnih dela koje su pisale žene.

Zaposlena je na Fakultetu savremenih umetnosti u Beogradu, gde predaje italijanski jezik.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

**РОДНЕ УЛОГЕ, КУЛТУРНИ СТЕРЕОТИПИ И УТОПИЈА РАВНОПРАВНОСТИ
У ПРОЗИ МАРГАРЕТ АТВУД, ЕЛЕНЕ ФЕРАНТЕ И ЧИМАМАНДЕ НГОЗИ
АДИЧИ: ФЕМИНИСТИЧКО ЧИТАЊЕ**

која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 23. 5. 2023.

Потпис аутора дисертације:

Aleksandra A. Popović
(Име, средње слово и презиме)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: **РОДНЕ УЛОГЕ, КУЛТУРНИ СТЕРЕОТИПИ И УТОПИЈА
РАВНОПРАВНОСТИ У ПРОЗИ МАРГАРЕТ АТВУД, ЕЛЕНЕ ФЕРАНТЕ И
ЧИМАМАНДЕ НГОЗИ АДИЧИ: ФЕМИНИСТИЧКО ЧИТАЊЕ**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 23. 5. 2023.

Потпис аутора дисертације:

Александра А. Ђорђевић
(Име, средње слово и презиме)

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

РОДНЕ УЛОГЕ, КУЛТУРНИ СТЕРЕОТИПИ И УТОПИЈА РАВНОПРАВНОСТИ У ПРОЗИ МАРГАРЕТ АТВУД, ЕЛЕНЕ ФЕРАНТЕ И ЧИМАМАНДЕ НГОЗИ АДИЧИ: ФЕМИНИСТИЧКО ЧИТАЊЕ

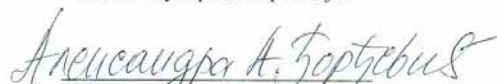
Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 23. 5. 2023.

Потпис аутора дисертације:


(Име, средње слово и презиме)