Сунај ХАЏИЈА
Амела ЛУКАЧ ЗОРАНИЋ

ФЕНОМЕН ЗАБОРАВЉЕНОГ И ТИШИНЕ У РОМАНИМА Џ. М. КУЦИЈА

sunaj.hadzija@uninp.edu.rs
a.zoranic@uninp.edu.rs

Универзитет у Новом Пазару
Универзитет у Новом Пазару

Апстракт: У овом раду аутори испитују феномен заборављеног и тишине у романима јужноафричког аутора Џ. М. Куција. Предмет истраживања обухвата романе *Ишчекујући варваре* (1980), *Живот и времена Мајкла К* (1983), *Фо* (1986) и *Срамота* (1999). Готово сви ликови у Куцијевим романима имају проблем с памћењем и говором. У роману *Фо*, на пример, године и самоћа на пустом острву оставиле су трага на памћењу Робинзона Крусоа, а Петко није у стању да говори јер су му робовласници одсекли језик; ипак, и поред тог недостатка, Сузан Бартон упорно покушава да пронађе начин помоћу кога би Петка подучила говору. Мајкл К, протагониста романа *Живот и времена Мајкла К*, не само што је због трауме изазване грађанским ратом у стању да упамти само фрагменте неке целине, већ није у стању ни да говори због физичког дефекта – зечје усне, која му квари изглед и ограничава комуникацију с другим људима. У роману *Ишчекујући варваре*, осим проблема с говором неименоване девојке, јавља се и проблем с памћењем, односно феномен колективног заборављања, везан за Начелника и друге ликове романа. Проблем колективног заборављања присутан је и у роману *Срамота*, у коме, осим професора Дејвида Лурија, исти проблем имају и његова ћерка Луси, његови студенти, као и други ликови романа.

Куци у својим романима указује како на инхерентну поделу сопства, а тиме и на вишеструку субјективност ауторске персоне, доводећи на тај начин у питање како претпоставке западњачке рационалности, тако и, захваљујући тотализирајућим наративима постколонијалне јужноафричке историје, реалистичког романа. Одбијајући да препозна границу између фикције и историје, Џ. М. Куци је у својим романима развио сложену естетику која укључује алегорије, алузије, интертекстуалности и метатекстуалности.

Кључне речи: Џ. М. Куци, историја, феномен заборављеног, читање неизговореног, прича, дискурс, интертекстуалност.

Увод

Џ. М. Куци, рођен у Кејптауну, међу првим је јужноафричким романописцима који су у свој приповедни дискурс укључили постколонијални контекст. Фокусирајући се на колонијално као на врсту генеричког претходника мултинационалног, писао је романе обележене идентитетским питањима, али и проблемима одређења идентитета у националном смислу.

У Куцијевом роману *Ишчекујући варваре* (1980) представљено је имагинарно царство чија империјална помоћ представља проду-

ORCID 0000-0001-5893-957X
ORCID 0009-0000-5438-5602
https://doi.org/10.18485/kis.2024.56.183.5

Књижевна историја (0350–6428), 56/183 (2024)
оригинални научни рад
821.111(680).09-31 Куци Џ. М
82.01

жетак колонијалне. Наслов романа позајмљен је од грчког песника Константина Кавафија. У Кавафијевој истоименој песми реч је о узалудном ишчекивању краја колонијалног периода, о Римском царству у коме би варвари требало да преузму власт. Варвари се у овој песми виде као „нека врста решења", јер би они, који су у ствари домороци, заправо само повратили земљу која им је некад припадала (в. Canepari-Labib 2005: 153).

Роман *Ишчекујући варваре* је алегоријско сагледавање црно-белог односа колонизатора и колонизованих. Главни протагониста, Начелник пограничног насеља, сукобљен је између царства коме служи и варвара који му током романа изазивају све више симпатија – варвара.

У роману *Живот и времена Мајка К* (1983), протагониста Мајкл К и његова мајка, обоје инвалиди, остају без дома и прихода: мотивисани сном о бољем животу, одлучују, слично варварима из претходног романа, да напусте град. Међутим, одлазак из Кејптауна не нуди им утеху истинског ослобођења или бекства од мукотрпног живота какав су раније водили.

У роману*Фо* (1986) говори се о Сузан Бартон, бродоломници из осамнаестог века која на пустом острву живи с Енглезом Крусоом и његовим црним слугом Петком коме је одрезан језик. Након Крусоове смрти она напушта острво и одводи Петка у Енглеску. Опседнута проналажењем начина помоћу ког би помогла Петку да дискурзивно изрази своје искуство, истовремено и сама причу своју причу, у нади да ће наћи неког ко би ту њену причу и објавио. *Фо*, дакле, представља причу о причању прича. У крајњој линији, роман је метатекст, изнова осмишљена прича о Дефоовом *Робинзону Крусоу*.

У роману *Срамота* (1999), награђеном Букеровом наградом, реч је о Дејвиду Луријy, педесетдвогодишњем белцу, професору романтичарске књижевности и ванредном професору комуникација на Кејп техничком универзитету, који има аферу са студенткињом Мелани Исакс. Чињеница да Лури од професора романтичарске књижевности постаје професор комуникације, указује на моменат свођења језика и уметности на подручје дословног, измишљеног и практичног. Тај моменат, према књижевном критичару Дереку Атрицу, упућује на то да срамоти о којој је у роману реч не треба придавати искључиво инструменталну политичку функцију (в. Attridge 2004).

Роман осветљава два кључна питања: питање историјских мотива који стоје иза колонијализма и питање његовог наслеђа у постколонијалном добу. За Куција, постколонијално не симболизује формални распад царства, већ нову и у многим аспектима подмуклију фазу колонијализма. Отуд Алида Фејбер с правом тврди да Куцијево дело происходи из његове „чежње за обнављањем смисленог етичког суда усмереног према закону политичке расне дискриминације који је одобравао мучење" (в. Faber 2011).

Историја и феномен заборављеног у Куцијевим романима

Роман *Ишчекујући варваре* одвија се на граничној постаји царства, које, између осталог, може означавати и колонијални простор Јужне Африке у коме се готово три и по века одвијала расна сегрегација. Радња романа се дешава у тренутку када дефанзивни империјализам планира коначни обрачун са својим непријатељима – варварима. Тиме се наговештава даља репресија, али и наглашава злокобна параноичност у њеном корену.

Едвард Саид, који се бави појмом „варвара" у култури империјализма, сматра да су

> [...] колонизатори погођени тајанственим истоком откако су открића почела, и тврде да су донели цивилизацију примитивним или варварским људима, али када се лоше понашају или постану бунтовни, империјалистичке силе мисле да варвари заслужују да се њима влада. (Саид 1994: 1)

Куцијеви варвари представљени су као особе које су, заведене бесплатном и обилном храном која им је понуђена на граници царства, заборавиле да су икад имале свој дом (в. Куци 2020: 33): то се види и у делу романа кад Начелник говори о неименованој девојци коју је нахранио и пружио јој дом:

> Девојци једноставно кажем: „Водим те натраг твојима, или барем најближе што могу, пошто су сад раштркани!" Она ничим не показује да се радује. (Куци 2020: 94)

Након што ју је одвео, Начелник ју је убрзо заборавио:

> Заборављам је, и заборављам намерно, знам. Од тренутка кад сам застао пред њом код касарнске капије и одабрао је, нисам знао где је корен моје потребе за њом; а сад се промишљено бавим тиме да је покопам у заборав. (Куци 2020: 138)

Начелник не заборавља само девојку коју је, након што јој је помогао, вратио варварима којима припада. Он такође заборавља и како је то бити човек, који „[н]еразумно град[и] свој дан око сати када [...] [га] хране", који „[т]аман[и] храну као пас", чији „[з]верски живот [га] претвара [...] у звер" (Куци 2020: 128). Јер, због тога што је помогао девојци, по наређењу пуковника Џола који је са својим одредом дошао у погранични град како би заштитио границе царства, затворен је у тамницу. Као да је у дослуху с Куцијем, и јапански писац Осаму Дазаи на сличан начин проговара о сведености егзистенције која једини смисао проналази у храни:

> Живим само за време јела. Овде „јело" није апстракција за начин живота, нити означава вољу за њим. Једноставно говорим о јелу, о здели пуној пиринча. Говорим о томе шта осетим у тренутку кад загризем тај пиринач. То је једно животињско задовољство. (Дазаи 2022: 83–84)

У Куцијевом роману изгладњивање и мучење који происходе из моћи (царства) имају за сврху укидање осећаја људскости.

> Занимало их је једино то да ми покажу шта значи живети у телу као телу, телу које се може бавити представама правде само док је цело и док му је добро, а које их врло брзо заборавља кад му се чврсто дограби глава а у једњак набије цев, и кад се у ту цев налива толико политрењака слане воде да оно почиње кашљати и бљувати, трескати и празнити се. (Куци 2020: 182)

Следствено томе, анимална усредсређеност на тело доводи до укидања памћења, до заборава сопства. И Жозе Сарамаго, у вези с тим, сматра да смо „ми наше памћење, јер без памћења не бисмо знали ко смо" (Сарамаго 2021: 184).

Делез и Гатари наводе да „постати животиња увек укључује чопор, групу, популацију и људе" (Deleuze, Guatarri 2004: 264). Током свог боравка у ћелији, Начелник није увек добијао храну на време:

> Два дана остајем без хране и воде. Трећег бивам нахрањен. „Жао ми је", вели човек који ми је донео јело, „заборавили смо." Нису заборавили из злонамерности. (Куци 2020: 183)

Поред индивидуалног, у роману *Ишчекујући варваре* постоји и феномен колективног заборављања.

Исти феномен (колективног заборављања) проналазимо и у роману *Срамота*, у тренутку кад професор Дејвид Лури „стоји пред студентима Комуникација" и држи наставу:

> Без поштовања за градиво које предаје, ни на студенте не оставља сјајан утисак. Гледају кроз њега док им се обраћа, заборављају како се зове. (Куци 2019: 8)

Луријева ћерка Луси, која живи на фарми у Источном Кејпу и зарађује за живот узгојем и продајом цвећа и неговањем паса, такође има проблем с памћењем:

> „Када си била мала, док смо још живели у Кенилворту, наши први суседи имали су пса, златног ретривера. Не знам да ли се сећаш."
>
> „Као кроз маглу." (Куци 2019: 90)

И сâм професор Лури има тих проблема: не само што„не може да се сети" (Куци 2019: 161) имена млађе сестре коју је помињала његова љубавница Мелани, већ је заборавио и колико јутра умеју да буду хладна на висоравни Источног Кејпа. Дејвид Лури често говори о историји и о томе како се ствари мењају:

> У старим данима, стока и кукуруз. Данас, пси и зеленкаде. Што се више ствари мењају, то више остају исте. Историја која се понавља, макар и у скромнијим валерима. Можда је историја нешто научила. (Куци 2019: 62)

Лури измишља музику за Бајронову оперу, а можда „музика измишља њега", „али историју не измишља". (Куци 2019: 180)

Проблем позиционирања појединца у односу на историју суштински је важан у роману *Живот и времена Мајкла К*. Осим што насловом упућује на наративну традицију, роман алудира и на постколонијални контекст. Мајкл К, који има физички дефект у виду зечје усне која му квари изглед и ограничава комуникацију с другим људима (в. Head 2009: 55), напушта посао како би помогао болесној мајци; креће с њом у потрагу за фармом у близини Принц Алберта, града у западном Кејпу где је она одрасла. Мајка је епизодни лик који омогућује протагонисти да напусти цивилизацију и окрене се природи. Међутим, Мајкл К је у даљем развоју приче подвргнут апартхејду, присилном раду и затварању у логоре у којима је изгладњиван. Због свега тога, трпи његово не само физичко здравствено стање већ и памћење: на пример, заборавља да није јео два дана. Кад су Мајкла К војници због лошег здравственог стања послали у болницу, он одбија да једе:

> Сад лежи поред врата покривен гомилом ћебади, изгледа као леш, одбија да једе. Пружа ону танушну руку и гура од себе бочицу с храном. „Не прија ми таква храна", то је све што каже. (Куци 2019: 160)

Дерида тврди да се „за биће без слободе, или барем за оно које није слободно у датом чину, неће [...] рећи да је његова одлука праведна или неправедна" (Derrida 1990: 251). Другим речима, Мајкл К обитава у простору изван сваког (моралног) процењивања или просуђивања.

За разлику од Кафкиног Јозефа К, Мајкл К не налази се у процесу који би угрозио његову егзистенцију. Он осцилује између цивилизације и природе, живећи на моменте у слободи.

Кад је реч о феномену заборављеног, Мајкл К се разликује од професора Дејвида Лурија и Начелника јер је у стању да бира шта ће упамтити, а шта заборавити:

> Већ му је било тешко да поверује да је познавао неког Висагијевог унука који је хтео да га претвори у личног слугу. За дан-два, говорио је себи, заборавиће тог момка и памтиће само фарму. (Куци 2019: 75–76)

Тако је Мајкл К, некадашњи вртлар, памтио само делове изгубљене целине:

> Покушавајући касније да призове лик тог фармера, сећао се само габарденског шешира и затупастих прстију који су га позивали да приђе. На сваком зглавку сваког прста имао је перца риђих маља. Чинило се да увек памти само делове, никад целину. (Куци 2019: 59)

У вези са заборавом целине, Сарамаго упозорава да

> [...] ако занемаримо сопствено памћење, ако заборављамо, било услед одрицања или менталне лењости, оно што смо некада били, вакуум

који ће се на тај начин створити (а већ се ствара) биће испуњен туђим сећањима која ћемо почети да сматрамо својима и на крају ће она за нас постати једина и тиме нас претворити у саучеснике, а у исти мах и жртве, једне историјске и културолошке колонизације без повратка. (Сарамаго 2021: 254)

Суптилна амбивалентност Мајкла К опире се механичком читању књиге као продукта одређеног историјског контекста, чак и ако је тај контекст јасно призван. Ова врста двојности постала је обележје Куцијеве фикције, посебно видљива и у роману *Фо*, у коме је изграђен сличан гестуални мост према јужноафричком контексту, с тим што се Мајкл К разликује од Робинзона Крусоа јер убија козе и друге животиње на напуштеној фарми како би се прехранио. (в. Куци 2019: 63)

Данијел Дефо је отац енглеског романа, а *Робинзон Крусо* канонски енглески текст. Роман је окарактерисан и као отеловљење великог мита западног империјализма који с ентузијазмом прихвата, као облик херојске издржљивости, идеју „цивилизовања" непознатих територија и њихових аутохтоних становника. Захваљујући историјским кореспонденцијама, та мрља колонијализма присутна је и у роману *Фо. Робинзон Крусо* је објављен 1719. године, у доба раног холандског насељавања Јужне Африке, холандске источне Индије. Имајући у виду да су Холанђани основали насеље у Кејптауну још 1652, сугерише се – на темељу заједничке идеологије супериорности – повезаност између империјалног порекла енглеског романа (у културном смислу) и империјалног порекла колонијализма у Јужној Африци (у политичком смислу) (в. Head 2009: 62).

Куцијев *Фо* је прерада Дефоовог *Робинзона Крусоа*. Овој преради је дат другачији нагласак увођењем Сузан Бартон као посредника у Робинзоновој причи. Она тражи Фоа – како се Дефо првобитно звао – у жељи даму исприча *своју* причу о пустом острву на коме је срела Робинзона Крусоа. Наглашене разлике између њене приче и објављеног *Крусоа* откривају маштовиту премису: Куци нас позива да спекулишемо о инспирацији и настанку *Крусоа*, те о пропустима и реконструкцијама евидентним у том роману – као и о идејном тренутку настанка овог романескног жанра (в. Head 2009: 63). Насупрот Дефоу који се, према Куцију, користио мистификацијом и покушавао да измишљене делове приче учини веродостојним, „прави" Робинзон Крусо није водио дневник зато што није имао папира и мастила (в. Куци 2019: 19); тиме је Куци скренуо пажњу на (наводно) измишљене делове *Робинзона Крусоа*.

У Куцијевом роману, године које је Робинзон провео на пустом острву оставиле су трага на његовом памћењу, иако он *сâм* није желео да то призна:

„'Ништа није заборављено', рекао је; а затим: 'Ништа што сам заборавио није вредно памћења.'

„'Варате се!', узвикнух. 'Не бих да се спорим, али позаборављали сте много тога, и сваким даном заборављате још више!" (Куци 2019: 20)

Међутим, Сузан Бартон, која замера Робинзону што је „много тога" заборавио,цвременом и сама заборавља „како изгледа живот на копну", поставши „острвљанка" (Куци 2019: 29).

Тематизовањем феномена заборављеног, Куци подсећа да је у људској природи заборављање присутно у истој мери у којој је то старење и умирање.

Прича и дискурс: читање заборављеног и неизговореног

Куцијева *Срамота* је роман који се бескомпромисним истраживањем насиља бави моралном сложеношћу Јужне Африке након апартхејда. Оно што овај роман чини узнемирујућим није шокантан садржај већ развој ноншалантног наративног гласа који се усклађује с протагонистом Дејвидом Луријем. Осим наративног гласа самог Лурија који, бранећи сопствене поступке, говори у првом лицу, Куци уводи и наратора у трећем лицу који се јавља изван наратива,а који одбија да осуди Луријеве поступке, чак и оне у вези с малтретирањем Мелани, суптилно га тако бранећи. Оваква одбрана је посебно опасна јер долази од ванског гласа, пркосећи читаочевом очекивању да такав глас буде непристрасан и разборит, коме би ваљало веровати. На тај начин Куци користи ауторитет и очекивану неутралност свезнајућег приповедача како би манипулисао перцепцијом, између осталог и читаочевом. Дерек Атриџ напомиње да је, упркос присуству свезнајућег приповедача,читалац романа *Срамота* у ствари заробљен у Луријевој тачки гледишта (в. Attridge 2004: 18). На тај начин, како нарација одмиче, Куци онемогућава читаоцу да створи негативан суд о Лурију. Наратив се иначе, према Успенском, интернализује кад се „ауторска тачка гледишта ослања на индивидуалну свест" (Uspensky 1973: 52), што је овде свакако посреди. У роману има много показатеља који упозоравају читаоца на моменте кад свезнајући приповедач, поставши пристрасан, препушта свој „ауторитет" лику, као што је, на пример, такав случај у епизоди у којој Дејвид први пут позива Мелани у своју кућу. Читалац тада бива бачен у Луријеву унутрашњу психу оним што Успенски назива „verba sentiendi" (в. Uspensky 1973) – глаголима перцепције који означавају мисли и осећаје, оличене у менталним процесима (в. Simpson 2004: 12).

Средишњи инциденти у роману *Срамота* јесу паралелни чинови насиља, али само искуство које насиље оставља на телу је одсутно, скривено читаоцу. Главног протагонисту, професора Дејвида

Лурија, и његову ћерку Луси напала су три мушкарца на њеној малој фарми у Источном Кејпу. Међутим, његова ћерка одлучила је да о оном што се догодило ништа не каже:

> „Зашто не испричаш целу причу, Луси?"
>
> „Испричала сам целу причу. Цела прича је то што сам испричала." (Куци 2019: 110)

Она заправо ништа не прича, оставши одлучна у намери да ћути о нападу. Овакво скривање присутно је и у епизоди у којој професор Лури, иако признаје да је његово малтретирање студенткиње Мелани било „нежељено", тврди да се радило о „не малтретирању" (Куци 2019: 52); Лури се, узгред, сећа и да је све почело у парку, али се не сећа датума (в. Куци 2019: 51). Меланин извештај никада не стиже до читаоца – чак ни током дисциплинског поступка. Меланина и Лусина прича скривене су од читаоца услед ослабљеног фокуса, будући да је Дејвид Лури једини рефлектор фикције, чиме се онемогућава приступ умовима других ликова. Стога нема Меланиног и Лусиног извештаја. Једина разлика између њих две је притом у томе што Луси покушава да заборави оно што јој се десило:

> „Биће да и Луси зацељује, или, ако не зацељује, онда заборавља, развија красту око сећања на онај дан, облаже је кошуљицом, запечаћује". (Куци 2019: 139)

У вези с тим ћутањем трауматизованих жена надовезује се Елен Сиксу примедбом да „[а]ко жена функционише 'унутар' дискурса мушкарца, поништава се њена енергија и умањују се или гуше њени звуци". (Cixous 1986: 257)

Ово гушење наратива главна је одлика *Срамоте*, у смислу (порицања) кривице и савести. Одсуство кривице и кајања, уочљиво у контексту романескних догађаја, одражава се у Куцијевој манипулацији временском перспективом: цео роман је писан у садашњем времену (в. Simpson 2004: 29). Садашње време се врло ретко користи у фикцији: углавном за говор, афоризме или уводне реченице, пре него што се читалац уведе у саму причу (в. Harvey2006: 73). Међутим, у *Срамоти* се такво „увођење" не дешава, јер се читалац држи у „стварности" садашњег тренутка током трајања целе радње романа (в. Barthes 1967: 36). Тиме се, у временском смислу, уклања „заштитна мрежа" која аутоматски долази с ретроспективним наративом: у односу на догађаје који се непрестано одвијају један за другим, будући да му је одузета предност ретроспективног погледа,нараторово свезнање је угрожено.

Куци на тај начин показује како се насиље чита у случају кад је одсутно из наратива. Насиље захтева читање не само оног ко говори и у којим околностима, већ и оног ко не говори, не би ли се тиме дошло до одговора зашто то не чини.

У роману *Фо*, Робинзон открива да су робовласници одсекли Петку језик, због чега није у стању да говори. Осакаћени Петко одражава колонијално угњетавање; његови ожиљци, придавши му ауторитет проистекао из историјског угњетавања, сами по себи чине његову властиту причу. У тој причи, смештеној у средишту романа, нагласак је на дискурсу. Петкова ћутња је облик отпора дискурсу који га дефинише, при чему је *сâм* тај дискурс, парадоксално, ипак производ света успостављеног на доминантном постколонијалном дискурсу. Петко комуницира цртањем слика на којима су приказани робови присиљени на тежак рад. Помоћу тих слика он сведочи историји угњетавања коју није заборавио:

> Док смо Фо и ја разговарали, Петко се сместио на своју простирку с таблицом у рукама. Погледавши преко његовог рамена, видела сам да тамо нешто шара, нешто налик на листове и цветове. Но пришавши ближе, увидех да су ти листови очи, отворене очи, све нацртане на људским стопалима: редови и редови очију на стопалима: очи које ходају. (Куци 2019: 157)

Нараторка Сузан Бартон, која улаже велики труд да би научила Петка разумевању енглеског језика, сматра да „Петко ништа неће научити“:

> Ако постоји приступ његовом уму, онда је тај приступ затворен, или га ја не могу наћи (Куци 2019: 156).

На крају романа Петко успева да напише неколико пута слово „о“, што значи да је Фо био управу кад је рекао:

> „Немој се жалостити[...].Ако си посадила семе, и то је напредак, бар за сада. Будимо упорни: још би нас Петко могао изненадити.“ (Куци 2019: 156)

Петко почиње да говори језиком који му је наметнут. Тиме као да је потврђена Деридина опаска да се језик, било да се примењује из учтивости, гостољубивости или демократије, увек користи као закон јачега. (в. Derrida 2002: 232).

Једини начин да се Петкова прича исприча јесте да се зарони на дно океана, на место где је потонуо брод на коме је Петко био окован, где су му можда и одсекли језик. Место где његово оковано тело открива ожиљке колонијалне историје као текст сопствене приче. То је место које Петко посећује са својом кожном торбицом, из које вади прах и просипа га у море. Он није у могућности да исприча своју причу, али не заборавља традицију и културу свог народа.

И Мајкл К такође одбија да исприча своју причу, јер није у стању да говори због зечје усне, то јест ожиљка који има на усни. Чак и у сусретима с неколико пристојних људи које среће на путовању до Принц Алберта, остаје нем, односно ћутљив. Човек који с њим дели храну у дворишту болнице спонтано прича о сопственим пробле-

мима, али Мајкл К не говори ништа, већ слуша птице на дрвећу покушавајући „да се сети када је последњи пут био толико срећан“ (Куци 2019: 37). Стање у којем емоције извиру да би се претвориле у личну нарацију Мајклу К је непознато. У тренутку кад пожели да разговара с породицом љубазног странца, речи му изостају. Захваљујући Мајкловом унутрашњем монологу, наратор је у стању да утврди због чега протагониста не говори. Разлог његове ћутње није у свесном одбијању да говори или у нарушеном менталном здрављу, јер Мајкл К има мисли, сећања, чежње; међутим, да се оне изразе, онемогућава потпуна тишина.

Иако има зечју усну, оно мало речи које Мајкл К изговара дате су на јасном и граматички исправном енглеском језику, без икаквих знакова фонетских изобличења као што је замена једног звука другим. Мајкл К, дакле, није неспособан да изговара речи, већ је систематски образован у тишини. Такво образовање је почело кад га је мајка, због стрепње да је родила несавршено дете, изоловала од заједнице. Пошто није уписан у јавни школски систем, послат је у институцију која се, бавећи се добротворним радом с хендикепираном децом, базирала на процедурама дисциплине и кажњавања. Дисциплина ћутње забрањивала је сваки лични и приватни разговор. Деци није било дозвољено да говоре осим у случају кад је требало дати одговор на конкретно питање. У учионици су били приморани да дају тачне одговоре на апстрактне проблеме који су за њих углавном били ирелевантни (в. Куци 2019: 117–123). Будући да никад није научио како да говори, Мајкл К сматра да је готово немогуће конструисати наратив који би открио смисао његовог живота.

> Увек, кад год би покушао да себе објасни самом себи, нека би провалија преостала, нека рупа, мрак пред којим би његов разум устукнуо, у који није вредело сипати речи. Речи би бивале прогутане, провалија би остајала. Увек је његова прича имала рупу: погрешна прича, увек погрешна. (Куци 2019: 123)

Попут Луси и Петко, које су Дејвид Лури и Сузан Бартон покушали да присиле да испричају своју причу, тако је присиљен и Мајкл К. Пре свега, постоји принуда да се исприча „тачна“ прича Мајкла К. Затим, ту су притисци да се исприча прича која је „занимљива“. Парадокс је тај што, без обзира на то колико искуство сиромашног, потлаченог појединца из Јужне Африке изгледа егзотично читаоцима који нису упознати с тамошњим животним условима, прича Мајкла К не може бити посебна. Прихватајући истину да је његов живот обичан, Мајкл К одбија да исприча занимљиву причу. На последњим страницама романа Мајкл К се директно осврће на тај проблем:

> Желе да им отворим срце и испричам причу о животу проживљеном у кавезима. Желе да чују о свим кавезима у којима сам живео, као да сам папига или бели миш или мајмун. (Куци 2019: 197).

Вођени наредбама, Мајкла К војници присиљавају да исприча своју причу. Њима је такође потребна и занимљива прича (в. Куци 2019: 136), будући да властима нису довољна његова једноставна објашњења. Не постоји метанаратив на који би се односио његов извештај о томе шта је радио као баштован у дивљини, тако да се тај извештај мора одбацити као лажан или бесмислен. Доктор такође жели да зна нешто о њему, па покушава више пута да га убеди да разговарају. Али прича коју му Мајкл К даје није она коју очекује. Постепено долази до изражаја докторово саучесништво с властима, имајући у виду захтеве Мајклу К да каже нешто полицији (в. Куци 2019: 166–168). Будући да Мајкл К одбија да говори, доктор предлаже да за полицију смисли неку причу, да састави некакав извештај који би функционисао несметано (в. Куци 2019: 157). Да би била прича, мора бити смислена, како уосталом и Сарамаго тврди: „Као и све друго, речи [и прича] имају своје зашто, своје како и своје зато" (Сарамаго 2014: 51).

Отпор кроз ћутњу успостављен је и у случају неименоване девојке из романа *Ишчекујући варваре*. Она пасивно прихвата Начелниково ритуално купање, представивши се тако као текст који је нечитљив. У Куцијевим романима често је присутан ћутљиви други, као и онај који жели да натера ту особу да проговори. Хоми Баба објашњава „тихог другог" као странца „чије присуство без језика изазива архаичну анксиозност и агресивност, ометајући потрагу за објектима у којима може поново открити себе" (Баба 1994: 166).

Дакле, поред присиљавања људи на тежак физички рад, у Куцијевим романима постоји и присиљавање људи да говоре.

Водећа преокупација у тим романима јесте како писати о нечему другом, али унутар ограничења препознатљивог језика и идиома. Куци пажљиво бира речи, реконструише их у деклинацији, упоређује сродне речи у различитим језицима, и прати етимолошке корене. Питање језика, посебно енглеског, и његове способности да артикулише истину, кључно је у Куцијевим романима.

Памћење, заборав и интертекстуалност у Куцијевим романима

Термин *интертекстуалност* може имати више значења. У најширем значењу, интертекстуалност чине културне референце, друштвене конвенције, јавна сфера, све што из написаног или на другачији начин кодираног „текста" подсвесно утиче на књижевно или било које друго уметничко дело. Овај шири појам интертекстуалности у науку о књижевности уводе Кристева, Бахтин, Барт и Сосир. Бахтиново поимање дијалогизма заснива се на томе како људска бића користе језик, док Кристева више размишља о смислу текста и текстуалности. Она сматра да је сваки текст састављен од

низа цитата, да је асимилација и прерада неког ранијег текста. Интертекстуалност, дакле, успоставља интерсубјективност. У „ограниченом тексту“ Кристеву интересује процес стварања текста изван већ присутног дискурса (в. Кристева 1980: 36), узимајући у обзир начине на које се романескни дискурс може отворено појавити као саморефлексија (в. Bakhtin 1981: 39). Аутор не ствара оригинални текст већ компилира постојеће. Не постоји књижевна „оригиналност“, односно„прво“ књижевно дело: сва књижевност је „интертекстуална“ (в. Barthes 2008: 119). Кристева објашњава текст као „пермутацију“ текстова, као интертекстуалност по себи, где се неколико исказа, преузетих из других текстова, укрштају и један другог неутралишу (в. Кристева 1980: 36). Текст *сâм* по себи садржи мноштво других текстова (в. Barthes 1974: 10).

Иако је Куци негирао да је Владимир Набоков утицао на његов роман *Срамота*, не може се занемарити сличност с *Лолитом*, односно њен одјек кроз *Срамоту*. Та два романа повезује више пararелних момената, попут цитата, мотива, дикције, тона, расположења, стила, све до главне теме. У оба романа старији и моћни мушкарци Хамберт Хамберт и Дејвид Лури имају везе с много млађим девојкама. У оба романа на делу су злоупотреба моћи, веза између моћи и жеље, као и однос студент–професор. Феномен заборављеног присутан је у оба романа јер и Хамберт и Дејвид имају проблем с памћењем: „Запамти да је она само дете, запамти“ (Набоков 2020: 112), односно:„*Дете!*, помишља: *Још је дете! Шта ја ово радим?*“ (Куци 2019: 23). Хамберт и Дејвид често евоцирају свој први сусрет с протагонисткињама; док се Хамберт присећа како је Лолити дао пилуле које нису имале дејство, Лури се присећа како је покушао да заведе Мелани алкохолом (в. Куци 2019: 166), додуше безуспешно, јер није остала те ноћи код њега.

На сличан феномен заборављеног и злоупотребу моћи, везану за моменат кад старији професор заводи ученицу, наилази се и у роману *Професорова ташна* јапанске списатељице Хироми Каваками:

> Име му је Харуцуна Мацумото, али га ја не зовем по имену, нити му се обраћам са „господине професоре“. Он је за мене једноставно: „професор“.
>
> Предавао ми је матерњи језик у средњој школи. Није ми био разредни старешина, а пошто нисам баш много пазила на часовима јапанског језика, није ми ни остао у памћењу. (Каваками 2020: 5)

У Куцијевој*Срамоти* присутни су и неки детаљи који упућују на *Лолиту*, као што је, на пример, честа употреба речи „лептир“, очекивано фрекветна у Набоковљевој *Лолити*. Јер, као што се зна, Набоков је био стручњак за лептире, а не протагониста Хамберт који „не зна ништа о лепидоптерији“ (Набоков 2020: 338).

Оба романа упућују и на друга књижевна дела. Осим обрасца лептира, и у *Лолити* и у *Срамоти* појављује се и име Ема, које упућује на протагонисткињу Флоберовог романа *Госпођа Бовари*:

> *Ово је, дакле, блаженство!*, каже Ема чудећи се сама себи у огледалу. *Ово је то блаженство о ком говоре песници!* (Куци 2019: 9)

> Никада се Ема неће опоравити, оживљена самилосним солима из благовремене сузе Флоберовог оца. (Набоков 2020: 219)

У Набоковљевом роману, Ема Бовари је препозната као Лолитин пандан, јер Лолита такође, попут Еме, користи часове клавира као изговор за варање (Флобер 2020: 289).

Срамота и *Лолита* такође садрже и референце на *Алису у земљи чуда* Луиса Керола. У *Лолити* се речи „поветарац из земље чуда" (Набоков 2020: 131) односе на Керолову Алису, међутим, док је Алиса у Кероловом роману сведок на суђењу, Хамберт је код Набокова оптужени. Према Елизабет Свини, сличност између ових суђења је намерна (в. Sweeney 2003: 4). Није необично што су референце из *Алисе у земљи чуда* присутне у *Лолити*, будући да је управо Набоков превео тај роман на руски језик.

У Куцијевој *Срамоти*, с друге стране, постоји само један моменат који упућује на *Алису у земљи чуда*: у епизоди кад Лури на Универзитету доживљава моралну казну због своје везе с Мелани, каже се: „Прво пресуда, па тек онда процес" (Куци 2019: 42), док у *Алиси у земљи чуда* краљица каже:„Прво казна, потом пресуда" (Керол2016: 97). Осим самих суђења, још једна заједничка карактеристика *Лолите* и *Срамоте* јесте та што се протагонисти, Хамберт и Лури, на њима изјашњавају кривим; као да се обојица затичу у својеврсној земљи чуда, у којој су покушали да остваре своје грешне маштарије, због чега су морали да буду укорени. На крају оба лика завршавају изолована: Хамберт у затвору, а Лури на ћеркиној фарми.

Куцијев роман *Фо* је директна алузија на Дефоовог *Робинзона Крусоа*. Да се и тај роман може читати у кључу интертекстуалности, потврђује тврдња Жерара Женета према којој је алузија једна од три тачке интертекстуалности (в. Genette 1997). *Фо* у односу на *Робинзона* упућује како на ауторски ниво, тако и на тему романа. Посреди је постколонијална обрада *Робинзона Крусоа*, додуше с евидентним одступањима. Првенствено, постоји разлика у наративу. Код Куција причу приповеда протагонисткиња Сузан Бартон, чији је отац Француз пребегао у Енглеску због прогона у Фландрији; његово презиме Бертон временом се „изопачило на уснама странаца" (Куци 2019: 12), исто као што, како Робинзон објашњава на првим страницама Дефоовог романа, његово презиме Крусо има немачко порекло: презивао се „*Kreutzner*" (Дефо 2018: 7). Ова референца указује на трансформацију с интертекстуалног аспекта. Сузан Бартон објашњава како је доспела на пусто острво:

„'Зовем се Сузан Бартон', рекох. 'Препустила ме је ветру и таласима посада оног тамо брода. Заповедника су убили а мене овако унесрећили.' [...] Села сам на голу земљу стежући рукама болно стопало и клатила се тамо-амо и јецала као дете, док је незнанац (који, дакако, беше Крусо кога сам вам већ помињала) зурио у мене пре као да сам риба избачена на таласима него ближњи у невољи. (Куци 2019: 11).

Што више Сузан Бартон прича, њено објашњење све више постаје директна референца на Дефоовог *Робинзона*.

Ипак, за разлику од свог књижевног узора, Куцијев Крусо није вешт у изради столова, столица, лампи, свећа, не води ни дневник, чак се не бави ни пољопривредом (в. Head 2009: 63). Овакви елементи Крусоовог начина живота и његовог окружења указују не само на метафикционалне елементе између та два романа, већ и на интертекстуалне импликације.

Фо се, дакле, разликује од *Робинзона Крусоа*; једино је пикарски жанр тај који остаје исти. *Фо* представља поновно писање *Робинзона*, стварање, на основу интертекстуалних импликација, нове верзије претходног текста. Том прерадом, која подразумева и питања везана за род и етничку припадност, Куци проблематизује канонски положај *Крусоа* у западној књижевности.

Закључак

Куци у својим романима кроз феномен заборављеног и ћутање протагониста проблематизује империјализам и његове жртве. Ликови у Куцијевим романима жртве су империјалистичке моћи. Маска империје разоткрива се кроз феномен заборављеног, као што је случај у роману *Ишчекујући варваре*, у коме неименована девојка заборавља да има свој дом и у коме Начелник због тортура кроз које пролази заборавља како је то бити људско биће, као и у роману*Живот и времена Мајкла К*, у коме протагониста због тешког физичког рада на који је приморан у логору има проблема с памћењем, односно „неизговореног" у романима *Срамота*, *Живот и времена Мајкла К* и *Фо*, у којима Лури, Мајкл К и Петко одбијају да говоре. Давањем и одузимањем права гласа, Куци тестира границе између добра и зла, сећања и заборављеног.

Из интертекстуалне перспективе гледано, Куцијева *Срамота* може се довести и у везу с Набоковљевом *Лолитом*. Упоредо се може анализирати свест професора Дејвида Лурија и свест Хамберта Хамберта, као и њихов пут до искупљења, односно преиспитивање свести ове двојице протагониста у потрази за тим путем.

Као писац који је већину свог живота провео у Јужној Африци, пре него што је емигрирао у Аустралију 2002. године, Куци је, као постколонијални уметник, својим романескним делом промишљао

сопствену уметничку удаљеност од такозваних центара културног ауторитета. Једна од најважнијих карактеристика његових романа о апартхејду јесте снажна свест о деловању наслеђене историје у садашњости. Куци је у својим романима представио и колонизоване и потомке колониста као људе дубоко оштећене колонијализмом. Драматизујући начине помоћу којих доминантна култура може да угњетава и уђуткује оне за које се сматра да немају удела у њеном „заједничком наслеђу мишљења", покушао је да репродукује богатство и разноликост „маргиналне културе". Тако су, захваљујући критичком односу према историјском наслеђу, Куцијева дела дубоко промислила и саму садашњост.

ЛИТЕРАТУРА

Attridge, Derek. *J. M. Coetzee & the Ethics of Reading: Literature in the Event*. Chicago: University of Chicago Press, 2004.

Bhabha, H. (1994) *Dissemination: Time, Narrative and the Margins of the Modern Nation. The Location of Culture*. London: Routledge.

Bakhtin, M. (1981) *Discourse in the Novel*. Austin: University of Texas Press.

Barthes, R. (2001) *The Death of the Author*. New York: W. W. Norton & Company.

Barthes, R. (1974) *S/Z*. New York: Blackwell.

Canepari-Labib, M. (2005) *Old Myths – Modern Empires: Power, Language and Identity in J. M. Coetzee's Work*. Oxford: Peter Lang.

Cixous, H. (1986) *The Newly Born Woman*. London: I. B. Tauris & CoLtd Publishers.

Dazai, O. (2022) *Kora bambusa*. Beograd: Tanesi.

Defo, D. (2018) *Robinzon Kruso*. Novi Sad: Bogunović.

Deleuz, G., Guattari, F. (2004) *A Thousand Plateus: Capitalism and Schizophrenia*. London: Continuum.

Derrida, J. (2008) *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.

Derrida, J. (2002) *Force of Law*. New York: Routledge.

Eagleton, T. (2008) *Literary Theory: An Introduction*. Minnesota: Minneapolis Press.

Faber, A. (2011) *The Post-Secular Poetics and Ethics of Exposure in J. M. Coetzee's Disgrace*. Oxford: Oxford University Press.

Flober, G. (2020) *Gospođa Bovari*. Beograd: Laguna.

Genette, G. (1997) *Paratext: Thresholds of Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.

Harvey, J. (2006) *Fiction in the Present Tense*. London: Routledge.

Head, D. (2009) *The Cambridge Introduction to J. M. Coetzee*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kavakami, H. (2020) *Profesorova tašna*. Beograd: Booka.
Kerol, L. (2016) *Alisa u zemlji čuda*. Beograd: Kontrast izdavaštvo.
Kristeva, J. (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Language and Art*. New York: Columbia University Press.
Kuci, Dž. M. (2019) *Život i vremena Majkla K*. Beograd: Laguna.
Kuci, Dž. M. (2019) *Fo*. Beograd: Laguna.
Kuci, Dž. M. (2019) *Sramota*. Beograd: Samizdat.
Kuci. Dž. M. (2020) *Iščekujući varvare*. Beograd: Laguna.
Nabokov, V. (2009) *Nabokov's Drawings*. St. Petersburg: Nabokov's Museum.
Nabokov, V. (2020) *Lolita*. Beograd: Dereta.
Said, E. (1994) *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
Saramago, Ž. (2014) *Kain*. Beograd: Laguna.
Saramago, Ž. (2021) *Beležnice*. Beograd: Laguna.
Simpson, P. (2004) *Language, Ideology and Point of View*: London: Routledge.
Sweeny, S. (2003) *Executing Sentences in Lolita and the Law*. Zembla: Pennsylvania State University.
Uspensky, B. (1973) *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form. California*: California University Press.

Sunaj Hadžija
Amela Lukač Zoranić

The Phenomena of the Forgotten and Silence in the Novels of J. M. Coetzee

Summary

In this paper the authors examine the phenomenon of the forgotten silence in the novels of J. M. Coetzee, South African author. The subject of research includes novels *Waiting for the Barbarians* (1980), *Times of Michael K* (1983), *Disgrace* (1999) and *Foe* (1986). Almost all the characters in Coetzee's novels have problems with memory and speech. Years and loneliness on a deserted island left a mark on the memory of Robinson Crusoe in the novel *Foe*, while Friday is unable to speak because the slavers cut off his tongue, however, despite the lack of system for communication, Susan Barton persistently tries to find a way and teach Friday to speak. Michael K, the main protagonist of the novel *Life and Times of Michael K*, who is not only unable to remember the whole, but only fragments, due to the trauma of the civil war, he is not even able to speak due to a physical defect - a cleft lip, which spoils his appearance and limits his communication with other people. In the novel *Waiting for the Barbarians*, in addition to the problem with the speech of the unnamed girl, the phenomenon of collective forgetting occurs, because in addition to the Magistrate, other characters in the novel have problems with memory, this kind of problem of collective forgetting can also be found in the novel *Disgrace*, in which, apart from Professor David Lurie, with memory have Lucy his daughter, his students and other characters of the novel.

Coetzee represents the inherent separation of the individuality, time, and the author's multiple subjectivity, thus challenging the inferences of Western reasoning and the realist novel with totalizing narratives of postcolonial South African history, unwilling to recognize the borderline between fiction and history.

Throughout his literary works, J. M. Coetzee employed elaborate aesthetic value, allegories, intertextuality, and metatextuality. He emphasizes the act of both writing and speaking with in lifestyle of his protagonists, whose texts are incorporated into the storytelling, adding layers of significance.

Keywords: J. M. Coetzee, history, phenomenon of the forgotten, reading the unspoken, storytelling, discourse, intertextuality

Примљено: 23. 5. 2023.

Прихваћено: 10. 2. 2024.