

MIRZA SARAJKIĆ
(Sarajevo)

VIŠEZNAČNOST KARNEVALIZACIJE U ROMANU HUDE HAMAD *PEPELJUGE MASKATA*

Sažetak

Karnevalski osjećaj svijeta kao vizija svekolike slobode postao je opće mjesto brojnih romana postkolonijalne i feminističke provenijencije. Omanska književnica Huda Hamad u romanu *Pepeljuge Maskata* na jedinstven način rekonstruira Bahtinove ideje karnevala, detronizacije, liminalnosti i polifonije. U romanu su prikazana mnoštva svjetova poput fantastičkog svijeta džinijki, surove svakodnevice obične omanske žene, raznolikih sudbina pepeljuga iz Maskata i utopijskih trenutaka za vrijeme karnevalske magije. Prirodu predodređenih svjetova spoznajemo pomoću Bahtinovih ideja čija značenja Huda Hamad efektno umnogostručuje u kontekstu arapske kulture i književnosti.

Gljučne riječi: savremeni arapski roman, feministička kritika, patrijarhat, Mihail M. Bahtin, karnevalizacija, polifonija, liminalnost

UVOD

Karnevalizacija, kao jedna od najznačajnijih ideja Mihaila Bahtina, još od osamdesetih godina XX stoljeća koristi se kao jedan od dominantnih književnih postupaka u različitim književnim tradicijama. Suštinska povezanost pojma karnevalizacije s idealima otpora, slobode i utopije doprinijeli su njegovoj raširenosti i trajnosti. Djela prožeta osjećajem karnevalesknog inzistiraju na dijalogu i heteroglosiji, potiru razdjelnice između nas i drugih, subverzivno djeluju na oficijelne ortodoksije u kulturi, te na revolucionaran način prikazuju i prizivaju stanja svehumani-

stičkog sinkretizma. Bahtin je ukazivao na subverzivnu moć karnevala u rušenju represivnih ideologija, stereotipa i hegemonija, ali i na njegovu ulogu u revitalizaciji dijaloških i komunalnih vrijednosti u kulturi. Stoga je i upozoravao na pojednostavljeno izjednačavanje fenomena karnevala kao “maskarade novog vremena”. Prema njemu, “karneval je veliko narodno osećanje sveta prošlih milenija. To osećanje sveta koje oslobađa od straha, koje maksimalno približava svet čoveku i čoveka svetu (sve ulazi u zonu slobodnog familijarnog kontakta), s njegovom radošću promena i veselom relativnošću, suprotstavljeno je samo jednostranoj i natmurenoj oficijelnoj ozbiljnosti koju je rodio strah, koja je dogmatski i neprijateljski raspoložena prema nastajanju i promeni, koja teži da apsolutizira dato stanje objektivne stvarnosti i društvenih sistema. Karnevalsko osećanje sveta oslobađalo je upravo od takve ozbiljnosti.”¹

Nadahnuti ovom Bahtinovom vizijom, motivima karnevala najčešće su se okretali autori koji su nastojali opisivati pozicije drugosti i marginalizacije u savremenom kontekstu, a oni su, prirodno, najčešće bivali postkolonijalne ili feminističke provenijencije.

Autorica Huda Hamad (Hudā Ḥamad)² pripada savremenoj književnoj generaciji iz Omana u čijim djelima se saobražavaju upravo silnice postkolonijalnog i feminističkog otpora, te se u njima prepoznaje utjecaj Bahtinove ideje. Kroz zbirke kratkih priča i romane, Hamad odvažno i upečatljivo progovara o složenim okolnostima savremene žene u Omanu. I dok u romanu *Ona koja broji stepenice* (2014) propituje prirodu moći povlašćenih žena i njihovih sluškinja, kao i fenomen hibridnog identiteta, Huda Hamad se u *Pepeljugama Maskata* okreće ženskoj polifoniji i karnevalskom svijetu kao izvorištu ginoteksta i spaciju (ne) moguće promjene. Feministička kritika u pravilu gleda na Bahtinove ideje i djela sa određenom dozom rezerviranosti, jer se u njima ne analizira ženski glas i pozicija. Međutim, Keith Booker primjećuje da se Bahtinova žestoka “kritika autoritativnog diskursa može povezati sa kritikom patrijarhalnog kanona i tradicije.”³ Ovim se radom nastoji

¹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd, 2000, 152.

² Huda Hamad je rođena 1981. godine. Objavila je tri zbirke kratkih priča, kao i tri romana: *Stvari izvan svoga mjesta* (2009), nagrađivani roman *Ona koja broji stepenice* (2014), te *Pepeljuge Maskata* (2016). Urednica je utjecajnog književnog časopisa *Nizwa*, kao i prvog elektronskog časopisa za književne recenzije u Omanu, “Više od života”.

³ Keith Booker, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, University of Florida Press, Gainesville, 1991,

pokazati kako se u navedenom romanu zrcale Bahtinove ideje, te bivaju unaprijeđene umnogostručavanjem njihova značenja i prelamanjem tih ideja kroz prizmu ženskog pisanja i koncepta.

LIMINALNI HRONOTOP ROMANA

Roman *Pepeljuge Maskata* počinje okvirnom pričom o posebnim duhovnim bićima, omanskim džinijkama ili vilama, koje su posjedovale čudesnu moć pripovijedanja kojim su odagnavale brige nevoljnicima i uljepšavale svijet običnih ljudi. Moderno doba sa svim svojim izumima zauvijek je rastavilo džinijke od ljudi i njihovog svijeta u kojem su, onomad, bile nezaobilazan dio. Nakon okvirne priče o džinijkama, slijedi druga okvirna priča, ovaj put o njihovim nasljednicama ili pepeljugama. Ulogu glavne pripovjedačice u drugoj okvirnoj priči ima Zubejda. To je pepeljuga čija životna priča je vezana za strinu Muznu koja je živjela u doba džinijki i od njih naučila umijeće pripovijedanja. Međutim, uslijed bolesti počinje gubiti sposobnost pamćenja, stoga se Zubejda upušta u misiju spašavanja uspomena i sjećanja na minuli svijet džinijki.

Moja strina Muzna, koja je uobičavala kazivati da dan ima svoje tajne, a noć svoje, bila je jako blizu da se pretvori u pepeljugu. Otac, majka i doktor imali su brojna mišljenja o njoj i njevoj bolesti, ali jedino sam ja znala da je bunar s džinijkama u mojoj strini presušio. Presahnuo je mnogo ranije nego što se očekivalo. Međutim, čak i kada bismo pretpostavili da su džinijke iz Maskata umrle sve redom, ili da su se negdje sakrile zbog stida što ih niko ne zove niti od njih traži pomoći, niko nije mogao poreći tu moćnu silu koja nije mogla biti na jednom mjestu, nego je morala da struji vazduhom. Stoga, sve što je bilo potrebno jeste da postoje bića koja žele upiti tu energiju, odnosno neko ko bi izrazio želju ili spremnost da je udomi. Upravo se to desilo pepeljugama, makar neke to i poricale. Zato sada izgovaram veoma smjelo da smo mi pepeljuge koje uživaju snagu i moć skrivenih džinijki.⁴

U savremenom svijetu je tako ostao sporadični pomen o čudesnim džinijkama, ali se njihova magija prenijela na određene žene, pepeljuge, pomoću koje one uspijevaju da u posebnim trenucima umaknu okovima doma i svakodnevnine rutine, te se potom otisnu u magični svijet zabave, smijeha i pripovijedanja. Tada “obične žene”, “usidjelice”, “preumorne supruge” i “očajne domaćice” izlaze na ulicu, plijene pažnju svojim

163.

⁴ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt Masqat*, Dār al-ādāb, Bayrūt, 2016, 8.

izgledom, plesom, smijehom i mudrošću, te se okupljaju u jednom restoranu pored mora i kazuju priče svojih života. Štaviše, pepeljuge u tom restoranu vode glavnu riječ i diktiraju tempo noći. Muškarci im se dive i zavide im na svemu, pa čak i glavni kuhar Ramon, čiji specijaliteti blijede pred činima ovih čarobnih žena. Međutim, ispod sjaja i burleske teku životne priče osam omanskih žena i njihovih “pepeljnih” sudbina. Magične večeri dešavaju se rijetko i tek donekle olakšavaju njihovo breme, pa se ne može naslutiti neko bolje vrijeme za pepeljuge. Obrisi pobjede, pak, svakako se vide u slavljenju uspomena, pripovijedanja i druženja ovih junakinja čije pamćenje brižno čuva pomen na magično (džinijke/pepeljuge) i stvarno (njihovu svakodnevnu borbu).

Cijeli je roman postavljen u naglašeno liminalnu poziciju. Udvostručene okvirne priče neprestano se prožimaju pa je fabula skoro uvijek na pragu između dva svijeta i dvije povezane okvirne priče. Narativ je isprepleten imaginarnim kolažima o životu drevnih džinijki i savremenih pepeljuga, odnosno realističnim deskripcijama života savremenih žena. Džinijke su u liminalnoj poziciji totalne prognanosti i ponovne epifanije u likovima pepeljuga. Savremene žene su neprestano na rubovima svakodnevnih rutine, porodičnog ili samačkog života i magičnih momenata kada taj svijet prepuštaju muškarcima, a one osvajaju ulice Maskata. Pozicija naratora je u stalnom međupreljevanju od nepoznatog autora do džinijki, posebno Zubejde koja, pak, ima poziciju dominantnog naratora, preko suverenih glasova ostalih pepeljuga do naracije šefa Ramona, kao i nekoliko muževa. Fabularne okosnice o nestanku džinijki, odnosno noćnim druženjima pepeljuga u Maskatu, isprijecane su nizom mikro-narativa brojnih sporednih likova u romanu.

U ovome romanu liminalnost prvenstveno doprinosi tematskoj razuđenosti i polisemiji romana. Hamad je, također, iskoristila potencijal liminalnosti da “izaziva dvosmislene i višeznačne narativne perspektive”, te da kreira “neizvjesne oscilacije” unutar binarnih opozicija.⁵ Nadasve, učestalost graničnosti u romanu otvara i druge mogućnosti, poput prevazilaženja uspostavljenih okvira i unaprijed zadatih struktura. Liminalnost priziva drugo stanje i prostor u kome je moguće, barem privremeno, dokinuti ustaljene vrijednosti i etablirane strukture. Upravo su to toposi bahtinovske karnevalesknosti koje Huda Hamad primjenjuje i nadgrađuje u romanu *Pepeljuge Maskata*. Centralni topos karnevalesknosti jeste savremeni Maskat i njegove ulice za vrijeme pepeljuginih

⁵ Sandor Klapcsik, *Liminality in Fantastic Fiction: A Poststructuralist Approach*, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2012, 2-3.

čarolija. Njemu prethodi svijet prve okvirne priče o džinijkama, koji ima funkciju zasebnog i specifično karnevalesknog u kojem se stapa imaginarno i stvarno, nebesko i zemaljsko, te ljudsko i natprirodno.

SVIJET DŽINIJKI KAO KARNEVALESKNI IMAGINARIJ

Prva okvirna priča romana smještena je u zagonetni i imaginarni svijet džinijki. Kompleksnost pojma *imaginarno* očita je od samog uvoda u roman u kome autorica priču o sebi i svojim savremenicama u Omanu počinje iz davne prošlosti koja bi se mogla imenovati antičkim imaginarijem. U njemu su stopljeni brojni fenomeni koji se u “racionalnim okvirima” smatraju binarnim opozicijama, poput druženja duhovnih bića i ljudi, preplitanja zemaljskih i nebeskih spacija, te magičnih erupcija u svijetu zbilje. U hibridnom svijetu džinijki zrcale se Bahtinovi “oksimoronski spojevi”, “smene poredaka sveta”.⁶ Upravo to je spominjano o/sjećanje svijeta minulih generacija i milenija, odnosno čovjekove stopljenosti sa kosmosom, koje Bahtin ističe u svojoj definiciji karnevala.

*Džinijke nisu više dolazile u Maskat kao u davnim vremenima kako bi barem nakratko olakšale teško breme stvarnosti. To su džinijke koje lete, pretvaraju se u razne oblike i neprestano mijenjaju izgled. One bi danima i noćima zabavljale ljude različitim stvarima i pričama šta bi se sve dogodilo da njih nema.*⁷

Čudesna ženska bića prekidala su sliku uobičajenog života, slamala masku racionalnog i plošnog te svijet činila ljepšim, i to posredstvom najmoćnije magije: kazivanja. Hamad cijeli roman gradi na ovome motivu i neprestano ga kristališe kao izvornu referencu. U ključu feminističke teorije ova bi se referenca mogla posmatrati prostorom imaginarnog, odnosno, kako je to Lacan detaljno razrađivao, nultom fazom svijesti i samospoznaje ili, u teoriji poznatijem, “prededipovskim stadijem”.⁸ Naravno, autorica je ovaj stadij ili tematsku srž prekodirala sukladno svome okruženju i iskustvu. Antički svijet je hronotop stopljenosti duhovnoga i materijalnog. U njemu nije bilo mjesta za razlike i odsutnost. Džinijke kao duhovna/imaginarna bića prisutne su u svijetu

⁶ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 120.

⁷ Hudā Hamad, *Sindirīlāt...*, 7.

⁸ Opširnije vidjeti: Jacques Lacan, *Écrits: A Selection*, prev. Alan Sheridan, Norton, New York, 1977.

ljudi. Njihova funkcija je bila oslobađajuća i emancipatorska. One su ljude izbavljale iz okova svakodnevice i plošnosti, donoseći olakšanje, utjehu i smisao. A sve to je, naravno, saobraženo u moći kazivanja i zabave. Prema Bahtinovoj filozofiji, ovo označava potpuni trijumf karnevaleskne vizije svijeta. Štaviše, ovaj se svijet s pravom može smatrati hronotopom apsolutne karnevaleskosti i izvornim toposom kozmičke slobode.

Zaplet romana dešava se uslijed vremenske ruptуре, odnosno “provale” modernosti u Maskat pred kojom džinijke nestaju. Hamad tada romaneskni svijet priprema za nekarnevalski period, ozbiljno doba ili edipovsku fazu u kojoj se uspostavljaju novi obrasci ponašanja te kreira monološko stanje “etičkog solipsizma”. Nove norme nalažu potiskivanje imaginarnog, a subjekti priče “postaju ono što nikad nisu bili”, da se opet poslužimo Lacanovim rječnikom.

Džinijke su napustile Maskat otkad su ga obasjale električne svjetiljke i otkad su se ljudi povukli u svoje betonske nastambe gdje su zvukovi klima-uređaja i tonovi televizora nadjačali njihove glasove. Da budemo još tačniji, sve se to dogodilo otkad je zgasnula mašta i otkad su ljudi prestali da sanjare. Tako se jedna od njih, mislim na džinijke, jednu noć sudarila sa satelitskom antenom na krovu neke kuće i ostala mrtva na licu mjesta. I baš niko ne diže graju zbog te smrti niti ostavi pomena nastradaloj džinijki.

One su se povukle na udaljene i tamne planine te su tamo zbrajale svoja razočarenja. Više nije bilo palminih sjena u koje bi se mogle sakriti, niti vijugavih potoka u kojima bi šaputale. Nije bilo više žena koje bi izlazile u pustinju da potraže suhog granja ili da noću prođu pokraj groblja tresući se od straha i tražeći od Boga zaštitu. Nije bilo više nijedne žene koja bi kući donosila vodu s udaljenog bunara, niti je bilo žene koja bi se budila u cik zore i odlazila do štale prije nego bi zaučio ezan za sabah namaz, uvjeravajući druge da je to najbolje vrijeme da pomuze kravu, a u stvarnosti iščekujući dragoga da je strasno zagrlji oko struka. Dragi Bože, koliko su samo džinijke bile sretnе kada bi neko od njih ustuknuo i uskliknuo: “Tamo je neka džinijka!”⁹

Za očekivati je bilo da se roman nakon ovog fantastičkog uvoda usredotoči na moderni svijet, ali Huda Hamad ne zastaje samo na deskripciji novog vrlog svijeta koji se u cjelini pretvorio u jednodimenzionalni patrijarhat. Ona zadržava mogućnost da su fragmenti staroga svijeta opstali i doživjeli transformacije na marginama novoga svijeta. Na taj se način prenebregava komplementarni, odnosno dijadni odnos između

⁹ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 8.

protagonista ove priče i protagonista svijeta uopće, te konstruira trijada kao “ideal transcendencije, odnosište za recipročnu želju koja prevazilazi reprezentaciju. Treće nije konkretni Drugi koji iziskuje želju, nego Drugi Drugoga koji (ili koje) obuzima, motivira i prevazilazi odnos želje u isto vrijeme dok ga suštinski konstituira.”¹⁰

Novi element su savremene žene u Omanu, koje su ostale jedina spona sa džinjkama, a koje Hamad, neprestano ironizirajući svijet i pojmove, naziva pepeljugama. Drugom okvirnom pričom, i konačno osnovnom temom o savremenim pepeljugama, u fokusu je realni svijet u kojem nulto stanje svijesti, sloboda i karnevalsko osjećanje više nisu pravilo nego incident, pa se zbog toga taj svijet još jasnije može sagledati iz Bahtinove perspektive.

SATURNALIJE U MASKATU

Osjećaj slobode, kao suština karnevalskog stanja, nastupa u trenucima kada junaci iskorištavaju potencijal liminalnosti i prelaze na “drugu stranu”. To je trenutak presudne promjene, pri čemu nastaje drugačiji svijet. U tome svijetu ruši se (nametnuta) hijerarhija, izokreću norme i mijenjaju uloge u društvu. Bahtin to ovako definira: “Zakoni zabrane i ograničenja koji određuju sistem i poredak običnog, to jest nekarnevalskog života, za vreme karnevala se ukidaju; ukida se pre svega hijerarhijski poredak i svi oblici straha koji su vezani za njega, strahopoštovanje, pijetet, etikecija itd., zapravo sve ono što je uslovljeno socijalno-hijerarhijskom i svakom drugom nejednakošću ljudi...”¹¹

Mjesto ovog egzistencijalnog pa i epistemološkog preokreta, odnosno sami prostor karnevala u romanu, jeste restoran na najčuvenijem šetalištu u Maskatu, poznatijem kao Kurm.

*One šetaju Maskatom sve dok ne nađu neko prikladno mjesto koje im godi duši, a to je uvijek jedan restoran na obali Kurm, pa je taj restoran zbog njih nazvan Restoran pepeljuga.*¹²

Restoran i obala Kurm naglašeni su prostori susreta, druženja i opuštanja mnogobrojnog i raznolikog svijeta. Izborom narodnog oku-

¹⁰ Judith Butler, *Raščinjavanje roda*, prijevod Jasmina Husanović, Šahinpašić, Sarajevo, 2005, 120.

¹¹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 116-117.

¹² Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 10.

pljališta i upečatljivog javnog prostora autorica romana, čini se, nudi omansku verziju trga kao idealnog mjesta karnevalskog življenja i poimanja svijeta. Bahtin je, naime, gradske trgove prepoznao kao “osnovnu arenu karnevalskih igara”, jer je “karneval po svojoj ideji *opštenarodan* i *univerzalan*”, u njemu se dešava sveopća “familiarizacija” ljudi koja ga čini najvećim “simbolom narodnosti”.¹³

Mjesto na kojem se pepeljuge Maskata sastaju odiše upravo navedenom atmosferom krajnjeg stapanja najrazličitijih članova zajednice. Restoran i obala ispunjeni su, naime, običnim prolaznicima, oronulim šetačima, bučnom omladinom, razmaženom djecom, ali i gradskom gospodom i “ozbiljnim svijetom”. Mjesta su to vrhunske “mezalijanse” koja svojom šarolikošću i dinamikom svijet pretvaraju u beskrajno veselu noćnu svetkovinu. Sudionici u tom narodnom šarenilu nemaju unaprijed fiksirana mjesta ili funkcije. Bez ikakvog reda i povoda svako svakoga proziva, upada u razgovor i dobacuje, intenzivirajući pritom neprekidne salve smijeha i veselja. Nadalje, to su mjesta arene neprestanog plesa, u kojima se uloge također neprestano izmjenjuju, te nadmetanja u spravljanju jela i pića, u kojima sudjeluju kuhari, konobari, plesačice, gazde, pepeljuge i mnogi drugi. Sve je u tome svijetu u neprestanoj komunikaciji, otvorenosti i dijalogu. Maskat je tako predstavljen kao idealni topos sveopćih istočnjačkih “saturnalija”.¹⁴ Restoran i obala Kurm prostori su potiranja granica, dokidanja liminalnosti i ograničenosti, a to je, prema Bahtinu, jedna od najznačajnijih karakteristika karnevalske vizije svijeta. “Ukida se svaka *distanca* među ljudima i stupa na snagu posebna karnevalska kategorija – *slobodan familijarni kontakt među ljudima*” – naglašava Bahtin, zaključujući da “ljudi koji su u životu podjeljeni neuklonjivim barijerama, na karnevalskom trgu stupaju u slobodan familijarni kontakt.”¹⁵

Centralne uloge u gore opisanoj hibridnoj svetkovini sred savremenog Maskata pripadaju ženama. Pepeljuge dominiraju šarenilom večeri, plijene pažnju gotovo svakoga, te postaju samim simbolom sreće. Štaviše, po njima izvorište karnevalske vizije svijeta dobija i ime “Restoran pepeljuga”.

Međutim, on, mislim na konobara, iz nekog razloga koji sam ne zna, ne može nikako da zanemari pepeljuge. One nisu obične mušterije. Čak je jedne večeri kazao gazdi: “Gospodine, ove dame nam donose sreću!” Stoga i gazda nikada ne propušta da ih pozdravi i upita šta može učiniti

¹³ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 122.

¹⁴ Isto, 122-123.

¹⁵ Isto, 117.

za njih. (...) *Prolaznici i oni koji sjede pored stola s pepeljugama uvijek utihnu i više vole zamišljati pepeljuge negoli međusobno razgovarati. One su opčinile svakog u Maskatu.*¹⁶

U romanu se od samog početka fenomen promjene, karnevaleskne revolucije i slobode vezuje za ženu. Za razliku od Bahtina, Huda Hamad karneval sa svim potencijalima subverzivnosti eksplicitno označava hronotopom matrijarhata. Tako je razumijevanje karnevalskog nužno promatrati kroz prizmu rodnihijerarhija i odnosa subordiniranosti, a sam karneval prostorom preoblikovanja uslijed prisustva i djelovanja žene kao primarnog agensa. Pri tome, glavna funkcija ženskih likova je upravo transformativna. Nečemu sličnom uči nas, uostalom, i bajka o Pepeljugi, koja bi se na nekom drugom mjestu mogla tumačiti kao specifičan (pseudo)prototekst romana.

UTOPIJSKA MOĆ I TRANSFORMATIVNOST KARNEVALA

Slika pepeljuga u romanu *Pepeljuge Maskata* dihotomne je prirode. Ova je dihotomija posljedica promjene “životnog” konteksta uslijed kojeg se “obične i premorene žene” iz svakodnevne rutine pretvaraju u zamamne ljepotice beskrajnoga poleta i životne radosti. Trenutak stupanja u prostor karnevala uzrokuje njihovu potpunu preobrazbu, što se može vidjeti u sljedećem odlomku iz romana:

Pepeljuge se tu ne ponašaju kao kod kuće. Nisu umotane u izlizane spavačice, kosa im nije podvezana u rep iz kojeg se čuje miris ulja za jačanje korijena kose. Oko struka im nisu pregače, nokti im nisu bezbojni i izlomljeni. Da samo neko može dotaknuti te ruke u ovom trenutku, nikada ne bi povjerovao da se one bave brojnim kućnim poslovima, od kojih su neki zgotovljeni tek prije neki sat. Da se malo više zagledamo, otkrili bismo da njihove pete nisu suhe i ispucale kao što to uobičajeno vidimo kod kućanica.

*Štaviše, ne možeš zamisliti da je iz vitkih tijela tih pepeljuga ikada izašla beba. Njihovi stomaci su zategnuti, a oko pupka ne postoje nikakve mrlje niti linije. Trbuh svake od njih kao da je stopljen s leđima, pa izgleda kao da im vrijeme ništa ne može. Njihove grudi su uzdignute i popunjene i bez traga štete koju iza sebe ostave djeca nakon dojenja, odnosno prvih slasnih zadovoljstava. Najpreciznije kazano, ove pepeljuge su izvanredno lijepe, baš kao da ih je sada neko skinuo sa naslovnica modnih časopisa.*¹⁷

¹⁶ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 12.

¹⁷ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 11.

Karnevalski prostor odlikuje dokidanje “hijerarhijskih etikecija”, pa se domaćice i usidjelice “preobražavaju” u ljepotice iz modnih časopisa. Jedna od upečatljivijih poruka karnevala jeste i vizuelna metamorfoza aktera. Mijenjanje slike aktera u karnevaliziranom svijetu priziva promjenu svijesti o njima. Promjena ustaljene slike o (“običnoj”) ženi ili kućanici homologna je karnevalskoj zamjeni odora između cara i prosjaka, sa krajnjom intencijom da se ukaže na njihovu jednakost koja je inače dokinuta u nekarnevalskom/uobičajenom kontekstu. Navedena transformacija bogata je iz imagološke perspektive, jer ona zrcali svakodnevicu žene i njen kućni svijet kao prostor “suspendirane” slobode. Nasuprot tome, ukazuje se na utopistički potencijal karnevalskog prostora u kojem je moguće dosegnuti puninu samorealizacije kroz proces familijarizacije sa svima oko sebe. U ovim oštro podijeljenim prikazima pepeljuginih životnih okruženja, slika kućnog svijeta žene zadržava epitet ustaljenog i “normalnog” prostora i poretka stvari. S druge strane, izlazak žene iz tog “prirodnog” okruženja narušava etabliranu predodžbu života, oficijelnu verziju odnosa u takvom životu, te narušava svjetonazorsku stabilnost.

*Očevi i djeca ne mogu ni da zamisle šta se dešava tokom ovih “izlazaka”, jer se one u potpunosti promijene. Toliko se promijene da niko od njih nije u mogućnosti da ih prepozna.*¹⁸

Karnevalizirani svijet bliži je mašti i maštovitom pa se, stoga, taj svijet iz dominantne pozicije ili patrijarhalne perspektive doživljava remetilačkim i rušilačkim. To i jeste bitna funkcija književne karnevalizacije. Ona neupitno dovodi do podrivanja zvaničnih ortodoksija te u korijenu preoblikuje vrijednosti i norme “ustaljenog” svijeta. Kreiranje karnevaliziranih mjesta u romanu implicira “izvrtanje” podrazumijevane vizije života.

PATRIJARHALNI MUNDUS VERSUS

Huda Hamad u svome romanu uglavnom govori o raznobojnosti karnevalskog života savremene žene u Maskatu. Centralna tema djela karnevalskog karaktera i jeste da prikaže, kako Bahtin kaže, “život koji je skrenuo iz *uobičajene* kolotečine, to je, u izvesnoj meri, ’život okrenut naopačke’, ’svet s druge strane’ (’monde à l’envers’).”¹⁹

¹⁸ Isto, 10.

¹⁹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 116.

Međutim, autorica proširuje sliku karnevalesknog svijeta tako što pažnju posvećuje i onome što se dešava izvan tog naglo promijenjenog i “izvrnutog” svijeta. Roman *Pepeljuge Maskata* ne progovara samo o blaženim trenucima slobode, koji nalikuju utopiji. Karnevaleskni se svijet nadopunjuje jednim vidom tematske regresije, pri čemu autorica fokus pripovijedanja vraća na “napušteni svijet” iz kojeg su se obične žene prometnule u pepeljuge. Cilj je da se predoči šta se za vrijeme karnevala simultano dešava u svijetu kojeg su pepeljuge napustile.

Ukratko kazano, stanje svijeta u “uobičajenoj kolotečini” nalik je anarhiji, jer žene kao simboli urednosti (ali ne i uređenja!) tog svijeta iz njega odlaze beskompromisno:

Svakoga mjeseca, u noći poput ove, pepeljuge bježe od napornog kućnog posla, djece i zahtjevnih muževa. Izlaze iz kuća ne mareći ni za kim i nikada ne izražavajući spremnost da ovaj izlazak odgode, ma o čemu da se radilo.²⁰

Pepeljuge napuštaju “skladni” porodični život sa svim onim što ova stereotipna slika podrazumijeva. One izlaze iz sfere neprestanog i nikada priznatog služenja. Najzad prestaju misliti na beskrajni niz “prirodnih” obaveza ili kućnih poslova i odbacuju ulogu “sveprisutnog” roditelja odgovornog za svaki neuspjeh. Njihov svijet konačno prevazilazi zidove porodične kuće i znatno se širi. Sa svim tim ukida se i statično stanje ženske izvjesnosti. Iščezava vječiti prezent ženske subordiniranosti. Kontrarno svemu tome, obični svijet nije ekskluzivno markiran “samo” patrijarhalnom ideologijom. Nekarnevalski svijet je odlaskom pepeljuga ipso facto ostavljen u potpunosti muškarcima. Slike tog svijeta su urnebesne, komične i pomalo apokaliptične. Niko ne priprema večeru. Djeca postaju neuredna, kuće prljave, posvuda se čuje vriska i vidi nered. Nemoćni pred kratkotrajnim i privremenim odlaskom žena iz porodičnih domova, muškarcima svijet postaje neopisivo težak i nepodnošljiv. Oni se ne znaju nositi ni sa najosnovnijim izazovima “običnog” (a u njihovoj svijeti “ženskog”) života. Međutim, ubrzo iznalaze rješenje. Njihova strategija je ne poduzimati ništa, jer će se nagomilane nevolje, problemi i neriješene situacije same po sebi “vratiti” ženama nakon što prestane karnevalska čarolija. Osim što puštaju da se “uobičajeni svijet” raspada sam od sebe, oni vremenom smišljaju “paklene planove” kako da umnože metež i anarhiju.

²⁰ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 9.

Najteža i najmrža stvar muževima koji ostaju kod kuće s djecom manjom od tri godine jeste mijenjanje pelena. Međutim, oni su se ubrzo prisjetili ideje koja nikada ne bi pala na um nijednoj majci. To je paklena ideja koju muževi prenose jedni drugima: "Čuvanje djece bez pelena." Ovu podmučku tajnu muževi prenose jedni drugima kao najveću tajnu. "Ako djeci ne stavite pelene, ona se neće upiškiti niti ukakiti iz straha, pa će idućeg dana biti veoma čista i uredna." Majke, pak, s druge strane, nikada ne napuštaju tradicionalne obrasce, niti pokušavaju stvari sagledati drugačije. One samo nasljeđuju drevna iskustva i zbog toga zauvijek ostaju veoma očajne.²¹

Muškarci i dalje zadržavaju ulogu kreatora normi i zakona pa, u navedenom primjeru, sve ono što je u prisustvu žena bilo nezamislivo i potpuno pogrešno, sada postaje novootkrivena vrijednost. Štaviše, ženski obrasci ponašanja odjednom postaju nazadni i tradicionalistički. Muška se nesposobnost otkriva kao nova, funkcionalna vrijednost i postaje izvorom preinačenih normi i alternativnog pozitiviteta. Potom se pristupa apologiji novog, privremenog stanja svijeta:

Tako očevi i djeca uspijevaju nekako sretno živjeti bez supruga i majki, bez mlijeka, pelena i suvišnih kućnih propisa. "Pa šta ako djeca ovu noć odu na spavanje bez pranja zuba?" "Pa zar iko može pomisliti da karijes vreba priliku i da će se pojaviti baš večeras, a ne u ostalim noćima?"

Djevojčice u toj noći hodaju raščupane kose. Šta će se, pobogu, desiti ako im je kosa neuredna? Ama baš ništa. Muževi pitaju jedni druge: "Dok smo posmatrali kako majke jure malene kćerke s češljem i uljem za kosu, i dok nam je vriska zbog toga probijala uši, razmišljali smo koja je korist od puštanja kose i dugih pletenica. One su male, neka se igraju i neka im u radosti ne smeta kosa koja im stalno pada na nasmijana lica. Ustvari, u raščupanoj kosi ima neke ljepote koju možemo vidjeti samo mi, očevi. Može se s pravom kazati da su naše malene djevojčice baš umilne i poslušne samo kada uz njih nisu naporne majke."²²

Navedeni citat pokazuje kako pojava karnevalesknog svijeta mijenja (fizičko) stanje u njegovom prostornom i idejnom antipodu, ali supremacijska ideologija patrijarhata i dalje ostaje aktivna. To se ogleda, između ostalog, i u opetovanim stereotipima o ženama kao uzročnicama nesreće, jer karijes i neposluh vrebaju samo kad su majke u blizini djece, a raščupana kosa je ljepota koju mogu vidjeti "samo očevi", dok su sve loše stvari posljedica (pogrešnog) razmišljanja i postupaka "napornih" majki. No, ni tu se ne zaustavlja kreativnost i moć patrijarhalne ideo-

²¹ Isto, 13.

²² Isto, 14.

logije. Da bi se upotpunila supremacijska vizija muškaraca, pa čak i u svijetu bez žena, bitno je naglasiti njihovu apsolutnu nadmoć čak i u tim izokrenutim vremenima. Sve se to odigrava na platnu duboko fiksiranih binarnih opozicija, pri čemu kućni poslovi postaju igrarija, lijenost se promiče u sposobnost, nemar u uspjeh i tako redom.

Jedan muž je ozbiljno kazao: "Čini se da smo sposobniji nego što smo mislili." Drugi je na to odgovorio: "Jeste, ali nikako ne želimo da zamijenimo pozicije sa ženama." Treći zanosno dobaci: "Mi se uopće ne žalimo na ovu igrariju. Sve uradimo veoma uspješno i ne treba nas začuditi to što će nam poslije biti jako dosadno." Četvrti se nasmijao i kazao: "Najsmješnije u svemu ovome jeste da moja supruga nakon ove velike večeri pita svako dijete ponaosob kako je bilo. Potom je sva bijesna, jer se ne desi nikakva katastrofa vrijedna spomena."²³

Ironične kolaže o muškom (ne)snalaženju Hamad upotpunjuje sublimnom slikom o potvrdi neprestanom bujanju moći muškoga subjekta, odnosno njegovoj apsolutizaciji, bez obzira na sporadične promjene rodni odnosa i uloga u svijetu koji je, uslijed karnevaleske erupcije, iskočio iz uobičajene matrice postojanja. Početak prethodnog citata iz romana pokazuje kako je jedna od temeljnih funkcija žena, prisutnih ili odsutnih, bila "izložbenog" karaktera. One su predstavljale puki objekt na kojeg su se projektirale muška sposobnost i nadmoć. Pepeljuge su, tako, i u trenucima njihove kratkotrajne slobode, tek incidentalna kategorija, jer je njihova uloga u očima muškaraca statična ili trajno inferiorna, dok suštastvo i izvornost pripadaju muškarcima. Nadasve, izvrnuti patrijarhalni svijet bez žena svoju krajnju potvrdu vidi u "ženskom bijesu i razočaranosti" kao simbolu ponovne uspostave moći, odnosno cijeni koju žene/pepeljuge plaćaju zbog kratkotrajnog uživanja u karnevaliziranom svijetu jednakih mogućnosti i potpune slobode.

Potrebno je ukazati da su u prikazima muškog "izvrnutog svijeta" gotovo do vrhunca dovedeni elementi ironije i parodije. Huda Hamad, inače, kroz cijeli roman koristi ironiju i parodiju da bi postigla atmosferu ambivalentnosti preko koje će čitatelji jasnije iščitati njene poruke, odnosno uočiti detalje ženskih sudbina u savremenom Omanu. Ipak, ironični je narativ najočitiji i najintenzivniji u dijelovima romana koji se odnose na rekonstruirani muški svijet i stanje svijesti. Bahtin parodiju smatra temeljnim dijelom uspostave karnevaleskog svijeta. Smijeh i parodija, naime, kreiraju "veselu relativnost svega" u svijetu, a to je, pak, suštinski akt kojim se dolazi do procesa mijene, smjenjivanja i

²³ Isto, 15.

tranzicije. “Parodiranje je stvaranje *detroniziranog dvojnika* zapravo isti ’svet okrenut naopačke’”²⁴ – zaključuje Bahtin. U ovom se svjetlu mnogo šire mogu tumačiti već analizirani izokrenuti patrijarhalni svijet, kao i “detronizirani” muški subjekt u nekarnevalskom spaciju lišenom žena.

Inzistiranje na ironiji, pak, ima veze s maloprije spominjanim motivom ženskog bijesa, ali sada na metatekstualnom nivou. Naime, ironija se u romanu *Pepeljuge Maskata* preobražava od stilske figure (ili sredstva dramatičnog preokreta koji uzrokuje tragediju) u piščev stav i kreativnu strategiju. Huda Hamad, naime, svoj roman gradi i sa intencijom da to bude ženski glas koji nije bijesan. (Bijes se u esencijalističkim pristupima u pravilu označava kao “osnovni feministički doživljaj svijeta”). Glas Hude Hamad nije bijesan, ali je i dalje angažiran. Ta se angažiranost sada manifestira u ironičnom diskursu koji po svojoj prirodi odbija linearnu recepciju i tumačenje. Ironijskim se diskursom, naime, producira tekstualna i značenjska nesigurnost, pri čemu se kao vrijednosti ističu ambivalentnost i semantička afiksiranost. Analizirajući žensku književnost i kritiku, Toril Moi primjećuje da u “ironičnom diskursu svaka pozicija samu sebe dovodi u pitanje te tako politički angažiranu spisateljicu stavlja u položaj u kojem bi njezin ironični diskurz na kraju čak mogao dekonstruirati njezinu vlastitu politiku.”²⁵ Takav je primjer romana *Pepeljuge Maskata*. U njemu Huda Hamad svoj model svijeta ostavlja otvorenim za dekonstrukciju, ali istovremeno nudi dosta “*neironičnih sidrišta* u narativu kako bi jednostavno predočila poziciju s koje govori”.²⁶ Ova se “neironična sidrišta” najbolje prepoznaju u životnim pričama svake pepeljuge, odnosno tekstualnom prostoru romana u kojem polifonija, kao simbol karnevalske književnosti, dolazi do punog izražaja.

PEPELJUGE I MOĆ PRIPOVIJEDANJA

Centralna tema romana jesu životne priče pepeljuga *Maskata* kao najvrednija ostavština nakon kratkotrajne “provale” karnevalskog vremena. Pri tome motiv pripovijedanja ima posebnu važnost. Pripovijedanje je

²⁴ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 121.

²⁵ Toril Moi, *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*, s engleskog prevela Maša Grdešić, AGM, Zagreb, 2007, 65.

²⁶ Isto, 66.

u početku predstavljeno kao tajna moć odbjeglih džinijki, dok je nespособnost Zubejdine strine da se sjeća i pripovijeda izjednačena sa pre-sahnućem životne energije. U skladu s tim, i pepeljuge, kao nasljednice džinijki, pripovijedanje smatraju vrhunarskim životnim principom.

U ovoj noći, pepeljuge otvaraju vrata tajnih odaja da bi pripovijedale o svemu što se dešava u njihovom čudljivom životu. Tajne su omiljeno piće ženama, one su njihova najveća ljubav i svjetlo za kojim idu. U ovoj noći svaka pepeljuga mora obznaniti svoju priču.²⁷

Čin pripovijedanja ima mnogo karnevalesknog potencijala, jer podrazumijeva familijarizaciju, slobodno okupljanje oko pripovjedača i šarenilo glasova najrazličitijim sudbinama i zgodama. Na Istoku je pripovijedanje tradicionalno vezano za svijet ulice, dok je poezija, naprimjer, umjetnost dvora i elite. Pravu funkciju pripovijedanja u ovom romanu pepeljuge otkrivaju glavnom kuharu Ramonu. Naime, šef Ramon je bio jedan od rijetkih “tužnih” lica u karnevalskoj povorci, jer bi dolazak pepeljuga označavao i gubitak njegove “kulinarske” nadmoći. Ramon se na sve načine trudio da vidi šta to pepeljuge čine u kuhinji, jer on “nikada nije pripremio jelo tako ukusno, slasno i mirisno kao njihovo”. Štaviše, pepeljuge su mu davale savjete i pokazivale kako da napravi određeni specijalitet, ali Ramonova jela nisu imala isti okus i miris. Poražen u onome čemu je posvetio sav svoj život, Ramon odlučuje dići ruke od svega, ali prije toga traži posljednji savjet od pepeljuga.

Glavni kuhar Ramon je šutio. Nakon nekog vremena je kazao: “Sada sam baš radoznao. Ustvari, kazao sam da žudim da saznam sve o vama. U suprotnom neću se smiriti.” Reja mu onda kaza: “Naše tajne i naše boli su veoma akutne. Ponekad nemamo riječi da ih prenesemo nekome drugome. A kada je riječ o ostalima, poput susjeda, muževa i drugih ljudi, naša je bol nevidljiva i neopipljiva.” Ramon zavrti glavom i kaza: “Ne razumijem šta mi želiš kazati.” Reja potom duboko uzdahnu i reče: “Pripovijedanje, prijatelju dragi, Ramon. Samo pripovijedanje može da izliječi te velike i male boli.” Nufa nastavi: “Već dugo godina mi neprestano razgovaramo, pričamo i pripovijedamo jedna drugoj, da nam klete tajne ne bi naumpale dok smo same i rastrgale nas. Nas vezuje pričanje i održava nas na okupu, a džinijke upravo žude da čuju kakvu priču. Njima je jedino preostalo da slušaju šta kazujemo i pripovijedamo.” Potom Tehani privuče Ramonovu pažnju riječima: “Razumiješ li to sada, Ramone? Pripovijedanje je jedina

²⁷ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 18.

stvar koja nas čini lijepim i čudesnim. Ono daje miris, okus i smisao našim jelima, a nikako omjeri i recepti koje znaš.”²⁸

Pripovijedanje je predstavljeno kao duhovni sukus čovjeka, odnosno njegova životorodna tajna. Pripovijedanje liječi one najtanahnije boli, oslobađa od najskrivenijih bremena, stapa stvarno i magično, te rađa ljepotu i čudo usred pustinje života. Uporedo sa promocijom moći pripovijedanja, Hamad indirektno opisuje proces “detronizacije” glavnog kuhara ili simbola moći u restoranu u nekarnevalskom vremenu. Taj postupak u skladu je sa Bahtinovom “logikom mezalijanse i profanih spuštanja”, jer je glavna igra tokom karnevala ustvari “detronizacija karnevalskog kralja”, pri čemu se dešava kulminacija karnevalske vizije, odnosno “patosa smene i promene, smrti i obnavljanja.”²⁹ Premda je “detronizacija” jedan od najbitnijih elemenata književnih djela karnevalske provenijencije, autorica, ipak, taj čin ne stavlja u primarni fokus. Proces promjene odnosa moći tek je dotaknut i nagoviješten, dok je, s druge strane, naglašen fenomen moći, a to je u ovom slučaju pripovijedanje. Autorici je mnogo bitnije da ukaže na vrhunaravni zadatak žene/pepeljuge, a to je povratak moći pripovijedanja. To je ujedno moć govora i moć označavanja, odnosno, naposljetku, moć slobode i života. Nakon priskrbliivanja te moći može poteći višeglasje o životima savremenih omanskih žena.

POLIFONIJA “PEPELJASTIH” PRIPOVIJESTI

Samim naslovom, roman *Pepeljuge Maskata* aludira na višeglasje u romanu, odnosno prisustvo polifonije kao jednog od temeljnih Bahtiniovih književnoteorijskih pojmova. Čitatelj je od početka pripremljen da se upusti u obilje životnih priča koje nam prenose savremene pepeljuge iz Omana. Vidjeli smo da je roman započet sa dvije okvirne priče, onom o drevnim džinjkama, te drugom, o karnevalskom toposu savremenih pepeljuga. Nakon okvirnih priča, u romanu se prolama “mnoštvo samostalnih i neslivenih glasova i svesti” i ta “polifonija punopravnih glasova”³⁰ razlijeva se na preostale dvije trećine romana. Polifonija se može smatrati najvećim postignućem u karnevalskoj viziji svijeta.

²⁸ Isto, 28.

²⁹ Mihail Bahtin, *Problemi poetike...*, 121.

³⁰ Isto, 8.

Pomoću nje se ukida važan simbol dominantnih struktura (tekstualno i metatekstualno gledajući), a to je autoritativni glas. Višeglasje u pripovijedanju u potpunosti je suprotstavljeno monološkom svjetonazoru prema kojemu postoji samo jedan (ispravan) svijet i jedan način oblikovanja života i odnosa u takvome svijetu. Suprotno tome, polifonija ukazuje na višestrukost svjetova, alternativne prostore i modalitete egzistencije. Zbog toga je polifonija često prisutna kod autora koji progovaraju o temama koje su u sjeni “etičkog solipsizma” dominantnih ideologija svijeta. Tako i Huda Hamad nakon okvirne priče o čudesnim junakinjama minulih doba, uspostave karnevalesknog podija (mezalijanse u restoran pepeljuga), te osvrta na zakulisni prostor nekarnevalesknog svijeta bez žena, roman dovodi do vrhunca otkrivanjem životnih priča osam pepeljuga iz Omana.

Pepeljuga Fethija prva iznosi cjelovitu priču o svome životu koji je zauvijek obilježen porodičnom slikom obješenom iznad ulaza u dnevnu sobu. Na toj slici Fethija je debela djevojčica. Problem debljine će je proganjati skoro čitavu mladost, sve dok je jedan libanski hirurg estetskim zahvatom ne “pretvori” u zamamnu ljepoticu. Zahvaljujući tome, Fethija se udaje za naočitog Sa’da, uživa u modernoj odjeći rezerviranoj samo za mršave i vitke žene i postaje članica brojnih salona za ljepotu te fitnes. Međutim, uprkos svemu tome, ona se ne može osloboditi slike i svoga debeljuškastog lika zauvijek uokvirenog u najsvjetliju porodičnu relikviju. Sjećanje na dane kada je bila ružno pače u porodici i mahali biva jačim od svega što će Fethija kasnije ostvariti.

Riječ je, dakle, o ružnom pačetu. O njoj koja nije učinila ništa vrijedno da bi je eventualni prosci smatrali lijepom. Samo je čekala. A kada se promijenila i postala istinska ljepotica, opet se nije radovala. Jednostavno nije mogla potrgati korice svih knjiga koje je opet i iznova čitala.³¹

Priča pepeljuge Sare je sasvim drugačije naravi. Njen je život obilježen služenjem nane koja u dubokoj starosti ne prestaje uznemiravati i proklinjati svoje bližnje iz straha da će joj ukrasti seharu sa parama. Staru “vješticu” su izbjegavali svi, osim Sare koja je pokušala proniknuti u tajnu nanine neprestane zlovolje.

Kraj nje je bila stara sehara i u njoj mnogo novca i drugih stvari koje je donijela iz bolnice. Kada smo se prvi put susreli s njom, moje sestre su se sakrile. Nije imala prste na rukama i nogama, samo neke male, neugledne izrasline. Smogla sam hrabrosti i ušla sam u njenu sobu. Bila sam presret-

³¹ Hudā Ḥamad, *Sindirīlāt...*, 31.

*na tim kasnim otkrićem i mogućnošću da svojim prijateljicama sada mogu kazati da i ja imam nanu poput njih. Starica je potom izvadila seharu i zatražila od mene da prebrojim pare.*³²

Godine su prolazile, oronula starica je svakodnevno izluđivala svoju porodicu i činilo se da je “i sama smrt prezire i diže ruke od nje”. Kada se konačno desio čas oslobođenja, Sara u naninom pakosnom ponašanju i smežuranom tijelu otkriva “ljepotu i poetiku ružnoga”.

Nufa ima “klasičan problem” savremene žene. Ona je pepeljuga u kasnim tridesetim godinama i skoro bez ikakvih izgleda da se uda. Njen jedini zaručnik je ostavio sa “empatičnim” opravdanjem da “niko ne voli žene bez grudi.” Od tog trenutka Nufa premotava traku svoga života, proklinje savjete tetke Zajjane zbog kojih je zapustila svoje tijelo, ljuti se na godine koje nagrízaju tijelo poput skakavaca, te slabu utjehu pronalazi u bezbrojnim obilascima radnji za kozmetiku i gomilanjem zaliha skupocjenog parfema *Macy*.

*Kad bih samo mogla utrnuti ovu svjetiljku koja potiče mišljenje, pa da napokon ostanem sama u tami te da mislim samo na svoje ruke i parfem Macy, jer jedino to može otkloniti ovaj umor. Opružila sam tijelo i opustila se da zaboravim glavobolju i čovjeka koji je kasno izašao iz mog života.*³³

I Rabija nam govori o savremenom životu omanske žene koji neodoljivo podsjeća na klišeiziranu holivudsku predodžbu žene od devedesetih godina XX stoljeća do danas. Ona je žena koja neprestano trči parkovima Maskata. Trčanje je jedini način da se nosi sa životom koji se pretvorio u hladnu tamnicu.

*Ja sam žena koja trči. Trčim suludo u ovoj tijesnoj sobi. Moj svijet je pretijesan i zatvoren. Imam sve. Dobru kuću. Urednu hranu. Voljenog muža. Neki se pitaju zašto se onda želim odreći svega toga. To se desilo kada sam se strašno uspaničila i kada me noge više nisu mogle nositi.*³⁴

Lišena prijatelja i drugarskih okupljanja, bez mogućnosti da ima svoju djecu, Rabija je “osuđena” na bezosjećajnog i autoritativnog muža Rāida, koji je stalno prati i zgražava se nad bilo kakvom idejom promjene i narušavanja životne rutine. Kada Rabija spomene mogućnost razvoda, muž joj prijete spaljivanjem i njoj ne preostaje ništa drugo nego da trčanjem barem nakratko zaboravi na svoju tugu.

³² Isto, 47.

³³ Isto, 63.

³⁴ Isto, 73.

Ako Rabijin život nalikuje na savremene holivudske klišeje, priča pepeljuge Tehani vraća nas u tipični svijet “tradicionalnih” odnosa između “bezgrešnog” muža i “svegrešne” supruge. Tehani je u brak stupila dogovorom roditelja, pri čemu je za nju unaprijed određeno mjesto “krotke služavke muža i neumorne domaćice”. Tehani pristaje na takav život, jer takva je sudbina njene majke i svih njenih poznanica. Vremenom, teret savršene supruge, majke i snahe postaje nesnošljiv. Njen se život pretvara u beskrajni košmar u kome i najmanji propusti postaju neoprostivi. Kada otkrije da je muž Jusuf vara i uvidi da nikada neće zadobiti zasluženno poštovanje, Tehani se okreće protiv svih, a oštricu svoje srdžbe posebno okreće prema kćerkama.

*Jusuf je kazao: “Dobre majke ne mogu praviti greške!” A ja jednostavno ne volim svoje kćerke. Ponekad me progone osjećaji mržnje i gađenja. One su mi pokrale sve što sam imala. Krađu moje vrijeme, moju snagu i zdravlje, kao što krađu njihovog oca od mene same.*³⁵

Tehani naglašava da su joj kćerke “uništile tijelo”, pa to može biti opravdanje za Jusufovu preljubu. One su joj također “oduzele i vrijeme” sa kojim je mogla biti još savšenija domaćica. Međutim, njen stvarni gnjev prema kćerkama odsjaj je očaja zbog spoznaje da će i kćerke živjeti istim životom. Priča ove pepeljuge tako se značenjski umnogostručuje i postaje simbolom brojnih generacija žena zarobljenih u začaranom krugu krutih normi tradicionalističkog svijeta.

Životna pripovijest Rejje također progovara o tradiciji i čvrstim zakonima omanskog sela, ali to se u njenom slučaju odnosi na njenog supruga Sa’da, koji je odlučio zauvijek pobjeći iz provincije i svoj san ostvariti u metropoli. Nemoćna da Sa’da nagovori da se vrate u zavičaj, ona drugim pepeljugama pripovijeda tridesetogodišnju sagu tihe čežnje i umiranja za palmicima i oazama sjevernog Omana. I dok njen muž uživa u malograđanskom ponosu i snobovskim festivalima, Rejja otkriva gorku istinu promašenog života:

*Još nekoliko dana i prevalit ću pedesetu godinu. Na mome licu manje je bora negoli kod mojih vršnjakinja što sav život provedoše na selu, daleko od lažnih i usiljenih ceremonija. Ne znam zašto se u ovakvim trenima uvijek prisjetim riječi svog djeda koji je kazao: “Kada seljak napusti svoju zemlju, sjaj u njegovim očima potpuno zgasne.” I baš sada kada niko ne može poreći čistoću moje kože ni moju stalnu brigu o tijelu, ja osjećam da je u nekom skrovitom mjestu moje duše utrnulo plam zavičaja.*³⁶

³⁵ Isto, 87.

³⁶ Isto, 109.

Pepeljuga Ālija dodatno osvjetljava život u omanskoj provinciji, prepričavajući svoj djevojački život koji je u potpunosti preklopljen sa meksičkim sapunicama. Sladunjavi narativi o nepobjedivoj ljubavi Alehandra i Ane Kristine jedini su prozor u svijet mladoj Āliji. Upravo prema njima ona prosuđuje svoje bližnje, prijatelje i okolinu, a vrhunac se dešava kada uz pomoć prijateljice Merjem šalje pisma slavnome paru meksičke telenovele, upozoravajući ih na skrivene neprijatelje i opasnosti. Granice stvarnosti i zbilje potiru se u trenucima kada prijateljice “dobijaju” odgovor iz Meksika, pa se, opet uz pomoć pripovijedanja, ostvari san o slobodi i mogućem boljem svijetu.

Moja mati noći provodi sa Alehandrom i uvlači ga u svoje tajne snove, a moj je komšija Ebu Adnan okačio sliku Ane Kristine na zid iza frižidera s pićima, pa joj se uvijek prišulja s vremena na vrijeme, kada u prodavnici nema mušterija. Ja, pak, otkako sebe znam volim Merjem. Volim tu čudesnu radost koja sjaji u njenim očima, privlačne laži koje neprestano i nemirno teku, te razigranu luckastost u njenom ophođenju sa svime oko nje. Merjem je jednom kazala: “Mi ne lažemo, samo smo hrabri i ništa više!” Ja sam joj povjerovala i usudila sam se da činim razne stvari koje nikada nisam mogla raditi među debelim zidinama majčine tvrđave.

Konačno, Zubejdina priča, kao što je ranije kazano, vezana je za pokušaj očuvanja sjećanja na džinijke, kao i magije pripovijedanja njene strine Muzne, preko koje je sama stekla moć pepeljuga. Osim priče o Muzninom životu i čudesnoj moći preobraženja, Zubejda završava roman poglavljem o ponoći, odnosno trenutku kada se gasi plam i čarolija pepeljuga. Ona ostaje u gradu sve do samoga jutra, plešući sa stubovima ulične rasvjete koji su zamijenili naočite prinčeve noći, obećavajući svijetu da “neće izgubiti cipelu” i da zdenac ispunjen pripovijedanjem i džinijkama “nikada neće presahnuti.”³⁷

Detaljna analiza polifonije u romanu *Pepeljuge Maskata* iziskuje poseban rad. U ovome dijelu promatrali smo je samo kao plod i fenomen karnevalskog osjećaja svijeta. Posebne osvrte zaslužuju i teme o višestrukoj intertekstualnosti romana, slici tradicionalnog, mimikrijskom odnosu pepeljuga, džinijki i prećutane, ali kontekstualno uvijek prisutne, Šeharzade iz *Hiljadu i jedne noći*, te o fenomenu tragičnog u romanu. Nadati se je da će ovaj rad biti skroman poticaj za razmatranje navedenih pitanja.

³⁷ Isto, 157.

ZAKLJUČAK

Roman *Pepeljuge Maskata* predočava nam kompleksan i višeznačni karnevaleski svijet savremene omanske žene. U tom se svijetu “izvrće” ustaljena patrijarhalna vizija svijeta, te se za vrijeme pepeljuginih karnevala dokidaju društvene i kulturne norme, a “obične” žene postaju slobodne. Napajajući se sa “bogate i složene tradicije” ženskoga pripovijedanja i vješto sakrivajući iza pepeljuga “Šehrazadu, divu pripovijedanja, koja neprestano kazuje priče”,³⁸ Huda Hamad stvara višeslojan liminalni narativ, ponekad skoro potpuno podudaran s Bahtinovim idealom, u kojem se mogu predočiti raznoboji ženskih sudbina u patrijarhalnom i tradicionalističkom kontekstu. Autorica čini korak više, pa sa prvom okvirnom pričom o džinjkama pokušava dočarati (nulti) svijet “bez razlikosti” ili zavičaj izvorne karnevaleskosti. U tome mnogostruko produbljuje Bahtinove ideje o karnevalu kao prostoru svekozmičkog pobratimljenja. Hamad se efektno koristi ironijom i smijehom kao elementima sabotaže dogmatske ozbiljnosti i izvještačenosti. Nadalje, ona upotrebljava motive detronizacije muško-ženskih uloga i pozicija moći. Uvidom u simultani nekarnevalski svijet ukazalo se kako na kratkotrajnost utopijskog karnevala iz ženske perspektive, tako i na licemjerno prevrednovanje normi i pravila u muškome svijetu lišenom žena. U želji da što potpunije razumije i prikaže stanje savremene omanske žene, ona se ne fokusira ekskluzivno na kratkotrajni ili incidentni svijet ženskih saturnalija u Maskatu. Hamad ne zanemaruje stanje oficijelnog, primarnog i ozbiljnog svijeta, te simultano sa ostvarenjem karnevaleskne vizije prikazuje proces “transkodiranja” normalnosti kojim se dosljedno čuva patrijarhalna ideologija. Kroz polifoniju pepeljuginih životnih priča, autorica prikazuje i stanje postkarnevalskog svijeta i života. Svijet prije i poslije “provale” karnevalskog osjećaja i vremena skoro da je isti. Međutim, nije. Magija pripovijedanja o raznoboji ženskih sudbina, svjetova, radosti i boli nepresušna je. Proširivanjem slike karnevalskog svijeta pepeljuga iz Maskata, Huda Hamad je višestruko doprinijela polisemiji karnevaliziranog teksta. Polisemija se u pravilu smatra posljedicom kulturnih i idejnih preobraženja, pa je autorica i na metatekstualnom planu odaslala važnu poruku, opet ukorijenjenu u karnevalskoj viziji.

³⁸ Radwa Ashour, Ferial J. Ghazoul i Hasna Reda-Mekdashy (ur.), *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873-1999*, prijevod s engleskog Mandy McClure, The American University in Cairo Press, Cairo, 2008, 2.

Konačno, autorica je obuzdala utopistički ushit “karnevalskog osjećanja svijeta”, jer ovo nije roman koji na bilo koji način aludira na “sretan završetak”, ali se i ne uklapa u “očekivanu” tragičnost ženske sudbine. Po tome su pepeljuge Maskata veoma blizu Bahtinove vizije “čovjeka kao subjekta u stalnom procesu nastajanja, sukladno konkretnom iskustvu.”³⁹ U toj se fascinantnoj liminalnosti krije ogroman interpretativni potencijal ovog romana koji će u budućnosti zasigurno biti predmetom mnogih književnoteorijskih studija.

THE POLYSEMY OF CARNIVALIZATION IN THE NOVEL *CINDERELLAS OF MUSCAT* BY HUDA HAMAD

Abstract

The carnivalesque sense of the world as a vision of utter freedom has become commonplace in various novels of postcolonial and feminist provenience. In her novel *Cinderellas of Muscat*, the Omani writer Huda Hamad uniquely reconstructs Bakhtin's ideas of carnival, decrowning, liminality and polyphony. The novel depicts a multitude of worlds, including the fantasy world of the jinniyāt, the daily hardships of an ordinary Omani woman, the diverse destinies of the Cinderellas from Muscat, and utopian moments during the carnival magic. The nature of the presented worlds is understood through Bakhtin's ideas whose meanings Huda Hamad skilfully multiplies in the context of Arabic culture and literature.

Key words: contemporary Arabic novel, feminist literary criticism, the patriarchy, Mikhail M. Bakhtin, carnivalization, polyphony, liminality

LITERATURA

Ashour, Radwa; Ghazoul, Ferial J.; Reda-Mekdashy, Hasna (ur.), *Arab Women Writers: A Critical Reference Guide, 1873-1999*, prijevod s engleskog Mandy McClure, The American University in Cairo Press, Cairo, 2008.

³⁹ Daphna Erdinast-Vulcan, *Between Philosophy and Literature: Bakhtin and the Question of the Subject*, Stanford University Press, Stanford, 2013, 25.

- Bahtin, Mihail, *Problemi poetike Dostojevskog*, Zepter Book World, Beograd, 2000.
- Bakhtin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ur. i prev. Caryl Emerson, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.
- Bakhtin, Mikhail, *Rabelais and His World*, prev. Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Booker, Keith, *Techniques of Subversion in Modern Literature: Transgression, Abjection, and the Carnavalesque*, University of Florida Press, Gainesville, 1991.
- Butler, Judith, *Raščinjavanje roda*, prijevod Jasmina Husanović, Šahinpašić, Sarajevo, 2005.
- Erdinast-Vulcan, Daphna, *Between Philosophy and Literature: Bakhtin and the Question of the Subject*, Stanford University Press, Stanford, 2013.
- Ḥamad, Hudā, *Sindirīlāt Masqat*, Dār al-Ādāb, Bayrūt, 2016.
- Klapcsik, Sandor, *Liminality in Fantastic Fiction: A Poststructuralist Approach*, McFarland, Jefferson, North Carolina, 2012.
- Lacan, Jacques, *Ecrits: A Selection*, prev. Alan Sheridan, Norton, New York, 1977.
- Moi, Toril, *Seksualna/tekstualna politika: feministička književna teorija*, s engleskog prevela Maša Grdešić, AGM, Zagreb, 2007.
- Moi, Toril, *Sex, Gender, and the Body: The Student Edition of What is a Woman?*, Oxford University Press, Oxford, 2005.