

АРАПСКИ ДИСТОПИЈСКИ РОМАН

Историјски контекст и жанровске одлике

Амерички универзитет
у Мадаби, Јордан

Апстракт: Рад се бави арапским дистопијским романом сугеришући дефиницију дистопијског романа, описујући историјске околности његовог почетка и истражујући његове особине. Дистопија се појавила у касној фази историје арапског романа праћена друштвено-уметничким разлозима. Први арапски роман који можемо одредити као дистопијски је *Комисија*, египатског књижевника Суналаха Ибрахима (1981), написан након великих економских промена у египатском друштву и уласка у еру оштрог капитализма, корупције, сиромаштва.

Кључне речи: дистопија, арапски роман, нахда

Естетске вредности арапског романа

Арапски роман је у другој половини 19. века, у доба просветитељства, развио уметнички израз новог вида живота Арапа. Просветитељство је исказало промену структуре арапског друштва по питању културних и естетских вредности, будући да је дошло до мешања елемената изворне и наслеђене арапско-исламске културе с елементима европске културе, који су се јављали на разне начине, а најистакнутији је онај нежељени – колонизација. Овакво мешање је изворна одлика просветитељства у Европи 18. века пошто се овај покрет састоји из „апсорпције раније противречних мишљења“ (Тодоров 2007: 9).

Први арапски романи, који су се појавили у другој половини 19. века, бавили су се питањем хибридизације у оквиру сукоба два идентитета, чврсто везаних за жељену будућност арапског друштва након периода деколонизације. У њима је потрага за идентитетом друштвене структуре у складу с трагањем за уметничким идентитетом романа који садржи форме приповедања наслеђене из европске уметности. Идеологија арапског просветитељства се стога могла остварити само у оквиру ислама јер у супротном не би могла наћи подршку у широким народним масама (Мареј 1989: 8).

ОвOME су претходили напори муслиманских реформиста да позову на нове идеје за проналажење корена романа у арапској култури, које „нису увезене из Западне Европе, већ су процес оживљавања оног што је било избрисано смењивањем владара и епоха“ (Исто: 9).

Просветитељи су подредили „своју перцепцију естетике циљевима образовне књижевности“ (Исто: 17) прихвативши нове, „искварене“ књижевне жанрове с одликом колонијализма. Тако је спој вештине, мисли и етичког подстицаја постао неизоставна ознака сваког књижевног дела (Исто: 15). Међутим, креативни напори арапских критичара, као и природа самог романа, допринели су да се превазиђе ова заосталост, односно расцеп између два културолошка миљеа (изворног и страног) и подозрење које долази с творевинама културе освајача.

Долазимо до закључка да арапски роман с пуним правом може да обради тежње савременог арапског друштва и његове кризе, питање идентитета Арапа и њихових стремљења ка ослобођењу од колонизације и аутократије и остваривању друштвене правде, као и других хтења појединаца у оквиру једне заједнице.

Током целог једног века, арапски роман био је карактеристичан по покушајима усклађивања тенденције појединца и заједнице. Индивидуализам, који је изродила идеологија просветитељства и којим је роман био прожет, није био усмерен против заједнице већ против старих схватања¹ јер крајња тачка жеље појединца и коначности људских поступака није више била Бог него човек. Стога је просветитељство идеологија заснована на антропоцентризму. Циљ државе више није служење Божјој вољи, већ остваривање благостања грађана, који не бивају оптужени за егоизам кад стреме ка постизању среће. Добили су право да брину о свом приватном животу, да уживају у благодетима и развијају бројне облике емпатије и пријатељства. Роман више није износио на видело вечна правила људског понашања или идеални образац за сваки људски поступак, него је осликавао људе у њиховој јединствености (Тодоров 2007: 15). Природа арапског друштва у успону, као и историјски контекст у романескном опусу, пуни су горућих питања, попут улоге афирмативног писца, његовог задатка у друштву и одговорности према грађанима. Према томе, нема места за пуноправни екстремни индивидуализам, нити за изражавање расцепа између појединца и друштва.

Савремено арапско друштво било је новорођено, а приоритет је постала борба против колонијализма, његових система и друштвених слојева. То је подразумевало једну оптимистичну и визионарску мапу романа, над којом арапски писац сања да ће наћи модерни град, ослобођен од освајачке силе и аутократије, у коме влада људска правда и достојанство. Талас национализма из времена након Другог светског рата, вратио је наду у утопију насталу у периоду просветитељства и подстицао стварање естетских израза, од којих је најважнији роман. „Настанак арапског романа представља отелотворење просвећеног рационализма, на коме је почивала идеја препорода. Та идеја је заснована на покушају проналажења извора грађанске

¹ Види: Тодоров 2007: 18–19.

свести и њеног ширења у исламској заједници, као и тежњи да се модерна, мултинационална и мултикултурална урбана свест замени оном малограђанском и зазорном.“ (Асфур 1999: 13)

Роман је у арапској књижевности наследио традиционалне арапске облике приповедања, трагајући за „остваривањем поступка стваралачког ослобађања индивидуалне и колективне свести, а самим тим и средине. Ови облици приповедања су својом локалном стварношћу представили целом свету везу између склоности народа и склоности човека, радујући се обећањима о свету пуном врлина о којем су сањарили Ел Фараби, Ибн Сина, Ел Таухиди, Ибн Туфеил и многи други који су у приповедању нашли креативно средство за афирмацију својих промишљања на тему људске различитости. Исто тако су сматрали да је избегавање неаутентичних наратива средство за безбедно изражавање радикалних мисли, које су на неки начин биле маргинализоване у борби против главних струја“ (Исто: 15). Песимистичка клима – која је пратила процес модернизације европског друштва између два светска рата, као и период након Другог светског рата – услед последица слабљења и маргинализације човека пред индустријском моћи, није могла да се наметне младом арапском друштву и потисне сан о бољој реалности. Таква атмосфера је настала као последица питања и надања арапског друштва, из којих се изродио оптимизам који су појединци унели у свој уметнички израз. Питања су се односила на ослобођење од француске и енглеске колонијалне власти, као и на арапско јединство. Ниједна препрека није стајала на путу тим настојањима, што се види на примеру палестинске *накбе*², која је, иако трагична, покренула колективни дух и дала мотивацију, окупивши књижевнике арапског света и сјединивши њихова интересовања. Сви су они представљали *накбу* кроз сопствену уметничку визију, „те су се из све муке и патње, уз отпор истовремено развили креативност *накбе* и палестински роман, а писци тако уронили у непољуљани сан о праведној будућности“ (Исто: 16). „Ни песимистичка атмосфера која је владала након *накбе* и пораза из 1967. године није зауставила те тежње“, тако да су „романи, након дуге репресије, отворили дубоку арапску рану, трагајући за леком и опоравком“ (Исто: 17).

Естетске вредности арапског романа су у том преломном тренутку, поразу из 1967. године, почеле да се мењају услед промена сазнања у историји, идеологији и етици. Ојачао је индивидуализам, глас појединца, као и покушај побуне над уметничким облицима који су представљали старе и превазиђене ауторитарне структуре. Међутим, арапски роман ни у најтежим тренуцима који су се тицали саме егзистенције није напустио контекст човека, чији је циљ био

2 Накба (ар. катастрофа) се односи на масовни егзодус близу 850.000 Арапа из Палестине. Већина везује *накбу* за 1948. годину и оснивање Израела, али је она уистину почела деценијама раније – Прим. *йрев*.

остваривање праведног друштва (утопије) већ је „спојио егзистенцијализам с национализмом, упркос томе што су били противречни. Национализам је сврсисходан, пун одговорности, оптимизма и ватрености, док се филозофија егзистенције заснива на нејасноћи, ништавилу, отуђености и другим негативним замислима које су у супротности с позитивном националном мисли. Стога су се ови писци понашали у складу с егзистенцијалним идејама које су ишле у корак с њиховим националним уверењима, те су националне бриге поистоветили са животним, а индивидуалну слободу избора претворили у националну дужност“ (Уџајли 2009: 75). Потребно је указати на чињеницу да интензитет индивидуализма расте сваки пут кад се јави колективни сан, а приповедање у роману се продубљује, добија на речитости и постаје ближе питању које обрађује – опису расцепа појединца и друштва, и чежњи за изгубљеним вредностима у исквареном свету: „Доба романа настаје онда кад се побуна над херметичким формама претвори у почетак распада тих форми, кад се креативна свест нађе пред оним што јој отежава напредак и роди се велика жеља за ослобођењем. Тада се намеће и могућност за модернизацију, док се разум јавља у градовима будућности, ослобођених угњетавања”. (Асфур 1999: 18)

Дистопија

Појам дистопије или корумпираног града³ стоји наспрам своје много раширеније антитезе – утопије тј. идеалне државе. Појам утопије познат је из области филозофије, тачније Платонове *Државе*, дијалога смештеног у 360. годину п.н.е. (Минави 2010: 76). Ово дело спада у средњу фазу стваралаштва Платона, кад је основао *Академију* у Атини. Радња је смештена у Калиполис⁴, а централна идеја је суштина правде. Дијалог предлаже поделу друштва на слојеве који опонашају делове душе: нагонски или пожудни, срчани или вољни и умни део. Мудрост се састоји у томе да нагонски и вољни део буду под контролом ума, како би нагонски део достигао врлину засновану на уздржаности и умерености, док храброст представља врлину вољног дела. Мудрост је врлина смештена у глави која поседује разум, храброст се може наћи у срцу, које садржи емоције, а умереност у стомаку, где се налази пожуда. Платон у *Држави* дели друштво на основу поделе тела, и то на владаре, војнике и раднике. Праведна држава јесте она где сваки појединац ради свој посао, те тако владар влада, а не тргује, војник брани државу, а не влада, док радник ради и узима свој новац, али не да би постао владар (Исто: 77).

³ *Корумпирани град* (ар. al-madina al-fāsida) један је од термина којим се означава наратив дистопије у арапској књижевности.

⁴ Калиполис (грч. Καλλιπολις), утопијски град-држава којом влада филозоф – Прим. њев.

У дефиницији дистопије могу се наћи елементи утопије, па је дистопија држава у којој влада аутократија и њена питања не тичу се њених становника, при чему хаос замењује систем и манифестује се кроз насиље јер се умни део душе или мудрост гуши пред вољним и нагонским делом. Тако блуд и раскалашност замењују уздржаност и умереност, а храброст се удаљује од самобитности, односно храброст више не тежи да достигне истину него је губи и претвара се у угњетавање.

Појам утопије први је употребио Томас Мор, рођен у Енглеској 1478. године. Роман који говори о идеалној земљи на јужној хемисфери назвао је *Утопија: о најбољем државном уређењу* и објавио га на латинском језику 1516. године. Назив романа долази од грчке речи *утоиос* (гр. *εὐτόπος*). Утопија представља идеално замишљено друштво, које обилује срећом и благодетима за своје слободне грађане, док су робови изузети, као што је случај и у Платоновој *Држави*. Реч *шуба* (ар. *ṭūbā*) у арапском означава благостање⁵, срећу, добробит, а такође је и назив за дрво из Раја, које је толико високо, да пролазник може ходати сто година под његовом сенком: „Онима који вјерују и чине добра дјела – благо њима, њих чека дивно пребивалиште“ (сура *Гром*, 29. ајет).⁶ Одатле долази концепт утопизма (ар. *al-ṭūbāwīyya*), који се слаже с претходно наведеним значењем, те тако указује на замишљено идеално место које пружа срећу својим житељима, због тога што у њему влада правда.

Примећујемо да су се утописти суочавали с тиранијом у свом друштву и сањали о праведним градовима. Платон сведочи о смртној казни свог учитеља Сократа 399. године због кварења омладине. Хенри VIII осудио је Томаса Мора на смрт вешањем на Лондонској кули 1535. године јер је Мор поништио његов брак с Катарином Арагонском и одбио да призна Хенрију титулу поглавара Католичке цркве у Енглеској (Минави 2010: 11).

Појам дистопије се јавља и као антиутопија јер су „писци одустали од сна о утопији, те су почели писати о антиутопији (држави без врлине, тј. појму супротном идеалној држави), с обзиром на то да утопија означава место које не постоји, Елдорадо, државу пуну врлина. Многи писци тврде да идеалног места за човека нема нигде на земаљској кугли, нити на овоземаљском свету. Они нису верници у религијском смислу и не дотичу тему раја након смрти већ виде трагични положај човека и пишу о томе каква је његова судбина у њиховој машти пуној ужаса“ (Адван 2019: 222).

5 Види: Al-Mu'jam Al-Wasit 2011: 593. утопос.

6 Превод ајета преузет из: Коркут, Бесим, *Превод Кур'ана*, Међународна заједница за помоћ Муслиманима Босне и Херцеговине, 2. издање, Загреб, 2010, стр. 252 – *ирим. ѿрев.*

Прекретнице у дистопијском роману пре *Арапског пролећа*⁷

Како би се дошло до суштине појма дистопијског романа, треба обратити пажњу на историју књижевног правца коме припада, а то је књижевност апсурда, која потиче из 19. века. Ова књижевност има примесе романтизма и иде против поковања разуму и устаљеним нормама (Шаруни 1969: 3). Због тога обрада ових текстова садржи различите аспекте, с обзиром на то да се они не могу применити на ранију стандардну визију уметничког рада (Исто: 10) јер је читаоцу потребно да „уложи другу врсту психолошког, уметничког, културолошког и естетског напора како би открио овај скривени свет чији детаљи су све већи и који бива све ближи“ (Исто: 11).

Према односу између форме и садржаја, књижевност апсурда може се поделити на више праваца.

Први правац стилски припада апсурду, али му је циљ смислен, па упркос нејасноћи у изразу, представља сврсисходну уметност. Рушилачког је карактера како би изградио бољи свет и настаје као последица друштвене побуне. Припада школи надреализма између два светска рата, где апсурдност форме не подразумева и веру у апсурдност постојања. Та школа, чији је један од пионира Андре Бретон, надахнута је теоријама Маркса, који је позивао на рационализацију историје, и Фројда, који се залагао за побољшање душевног живота. (Исто: 12–13)

Други правац налази апсурд у самом постојању, али је циљ да се постигне смисао кад се о њему говори. То је чинио Ками, који је сматрао да револуција почиње позивом на слободу и завршава се њеним отимањем, као и борбом против зла, које се завршава његовим наметањем људима. (Исто: 15)

Трећи правац појавио се након Другог светског рата и његова форма и садржина припадају истој филозофији. Веровање представника овог правца у апсурдност постојања не огледа се више само у садржају, него и у форми. Они сматрају да сам језик више није средство друштва већ да сваки човек има свој лични језик, те да логички језик којим се споразумевамо противречи нашем ирационалном постојању. Ален-Роб Грије, Натали Сарот и Мишел Битор су неки од савремених аутора који припадају овом правцу. Побуна се овде претвара у социјално-метафизички песимизам. Ежен Јонеско, један од представника, каже следеће: „Осећам да је живот болна ноћна мора. Погледајте око себе, видећете ратове, несреће, мржњу, неправду и смрт која чека у заседи са свих страна“ (Исто: 16). Овај правац се заснива на непостојању система у свету, а уметност је управо слика те светске анархије (Исто: 17). Представници овог правца су

⁷ Арапско пролеће је назив за демонстрације у арапском свету које су отпочеле крајем 2010. године у Тунису – *Прим. њрев.*

од надреалиста преузели принцип друштвене побуне и разбијање форме, а од филозофа егзистенцијализма метафизичку побуну и разарање садржаја. Следбеници ове школе свакако имају стваралачку способност и жељу да учине друге свесним неких ствари, па макар то био и вапај из очаја. Писање је, према Јонеску, изазов за осаму, а спознаја апсурдности постојања указује на унутрашњи осећај за смисао: „Ако ме питате зашто пишем, одговорио бих – због тога што покушавам да разумем бесмисао. Не кажем да га треба избегавати већ да је то једина ствар која има смисла јер преко њега можемо разумети смисао постојања“ (Исто).

Дистопијски роман представља четврти правац књижевности апсурда. Он одражава веру и у апсурдност форме и у апсурдност постојања, тиме што предлаже односе алтернативне оним устаљеним у целом свету, те налази супротности нади коју покрећу опште вредности: истина, доброта, лепота. Побуна у дистопијском роману достиже срж система односа који се заснивају на неправди, злу и бестидности, али не ради разумевања бесмисла, већ ради борбе против њега и његовог прецизног одређивања. Корени овог правца сежу у 19. век, када су многи радови критиковали смисао у хорор причама пуним духова и легенди, попут опуса Едгара Алана Поа. Протагонисти ових прича, ипак, не припадају људском свету или немају све моћи једног разумног човека и на ивици су лудила или подсвести (Исто: 18). Већина ликова дистопијског романа су обични људи, али живе у свету који је за нас као читаоце необичан. Несвакидашњост овог света произлази из његових пољуљаних вредности и збрке у односима међу елементима, што доводи до различите логике догађаја у роману и радње противречне ономе што је нама знано. Често наилазимо на место с познатим именом које је накарадно представљено. Та места нису усамљени дворци или старе виле с неуређеним намештајем као у већ споменутих хорор причама. Јављају се и здрави и деформисани људи, и духови и предатори, који сви свесно прихватају своју средину, што чини да је и ми прихватимо.

Дела Франца Кафке и Џорџа Орвела имала су велики утицај на арапски дистопијски роман, нарочито у другој половини 20. века. Јевгениј Замјатин је 1923. године написао роман *Ми*. Штампане је било ограничено, а потом је забрањено. Све до 1988. године није се могао наћи интегралан текст романа на руском језику, због чега је каснио превод на разне друге језике. Џорџ Орвел је овај роман читао на француском и 1946. године написао критику.⁸ Име Франца Кафке је у 20. веку постало симбол градске свирепости. Међутим, за њега се у Европи прочуло након Другог светског рата, кад је ослабио нацистички режим, па је нова генерација говорника немачког језика чула за њега преко страних извештавања (Греј 2000: 7–9). Таха Хусеин је

8 Ахмед Саладин: „*Ми*“ Јевџенија Замјатина: Суђење машини и појудљење чувара блајослова, <http://thaqafat.com>, приступљено 13.10.2019.

уозна арапски свет с Кафком, написавши 1946. године чланак под називом *Мрачна књижевност*.⁹ Ел Дасуки Фахми је 1968. године у новинама *Ел Маса* објавио превод приповетке *Преображај* с енглеског језика.¹⁰ Орвелов роман *1984*, објављен 1949. године, први пут је на арапски превео Ахмед Ацил 1984. у Багдаду, а објавила издавачка кућа Дар ел Аламија. Власник издавачке куће указао је на то да је тај роман први пут прочитао на арапском језику још 1957. године, кад је неко време могао да се нађе у египатским књижарама, након чега је повучен.¹¹ Роман није добио заслужену пажњу у арапском свету, по мом мишљењу, што је резултат цензуре мисли и штампе, с обзиром на то да се држава страха из романа поклапа с диктатуром тоталитарних режима арапских земаља, чија је модерна структура произашла из стаљинистичког приступа који је Орвел деконструирао саркастичном визијом.¹² Не може се предвидети поређење између чланова *Комисије* Суналаха Ибрахима и слогана „Велики брат те посматра“ из романа *1984*, односно лика приповедача/протагонисте из *Комисије* и Винстона Смита, протагонисте Орвеловог романа, као и између новоствореног језика којим се служи главни лик *Комисије* и *новојовора* који је сковала влада Океаније код Орвела.

Комисија Суналаха Ибрахима као дистопијски роман

Роман *Комисија* египатског писца Суналаха Ибрахима (Бејрут, 1981) сматра се првим дистопијским делом на арапском језику. Без побуне приповедача, односно протагонисте, приказује да су необични друштвени односи заправо сасвим уобичајени, вођени тројством које замењује познате опште вредности из доба Платона (Добро, Истина и Лепота). Преовлађујући естетски модел постаје *ружно*, морални – *развратно*, политички – *илашљиво*, а економски – *корумпирано*. Посебно треба истаћи да историјски контекст овог дела показује политичку и економску отвореност Египта, која је изнедрила како приватизацију, тако и капитализам и удар на националну привреду. Велики капиталисти су пустошили тржиште и преовладала је корупција. Ови догађаји су се збили након потписивања споразума из Кемп Дејвида¹³ 1978. године, будући да је нестао сан о независној држави која је економски самоодржива. Компрадори, као власници

9 Абду Вазан: *Таха Хусеин: њрви који је ошкрио Кафку на арапском*. Independent.com, приступљено у суботу 13.10.2019, 5:55.

10 Види: Кафка 1997.

11 Цасим ел Мутир: *Прикази аушокраије и шоиалишаризма у романима Цорца Орвела*, www.m.ahewar.org, приступљено у суботу 13.10.2019, 7:15.

12 Види: Анвар ел Шами 2006.

13 Споразум из Кемп Дејвида су 1978. године у Белој кући потписали египатски председник Анвар ел Садат и израелски премијер Менахем Бегин. Тицао се мира на Блиском истоку и поступног повлачења Израела са Западне обале – *Прим. ѡрев*.

светских агенција, управљали су тржиштем и кретањем новца, па су тако чинили најопаснију класу – мултинационалне фирме. Оне су повезане с утицајним појединцима који припадају извесном удружењу, као што су масони или ционисти, који владају светском економијом. *Комисија* представља њихову сенку у Египту: „У поређењу са шездесетим, средином седамдесетих отпочела је економска отвореност, а уз њу и отвореност у понашању, вредностима и ставовима“ (Алим 1985: 150). Ибрахимов роман је представио алегоричну слику друштва, засновану на „сатиричном прегледу друштвеног и идеолошког рељефа Египта седамдесетих година... али указује и на опште стање у осталим арапским земљама“ (Исто, 148). „Роман залази у свет једног намученог образованог човека у трећем свету, изнуреног сном да постане неко и нешто. Кад пође путевима који му се отварају, наилази на Комисију, чији је један од услова придруживања да кандидат буде изврстан плесач. Међутим, Комисији није било довољно да буде плесач него је инсистирала на томе да се он њој цео преда, и душом и телом. Кад се код јунака појавила назнака побуне, Комисија од њега захтева да поједе самог себе. Јунак поче од своје болесне руке, коју нико није могао да залечи“ (Наџар 1996: 78), што је последица ширења корупције у друштву. Роман осуђује све друштвене групе: писце, судије, новинаре, руководиоце, народне посланике, лекаре, инжењере, певаче, учитеље, универзитетске професоре... Сви се они баве прикупљањем богатства. „Све их осуђује јер заузимају негативан или саучеснички став према ономе што се дешава, односно одустају, као и он... То је осуда преовлађујуће стварности“ (Алим 1985: 149).

Приповедач трага за најистакнутијом савременом арапском личности, а критеријум је ефикасност представљања садашњице и будућности. Та садашњица јесте реалност економске отворености, брокера, комисија, предузетника, радника страних фирми, нарочито америчких, те паразитске групе капиталиста (Исто, 150). „Проналажење тих истакнутих појава (личности – владајуће вредности) поклапа се с облицима економске зависности, корупције и назадовања, који се морално и материјално манифестују у друштву, попут тешкоћа у јавном превозу, искључења струје и воде, телефона, увоза разних производа (страних цигарета) на уштрб домаће индустрије. Ту спадају и кршење закона коме су склони многи власници, сеча дрвећа на јавним местима у корист препродаваца дрва који воде црно тржиште, све гора корупција, експлоатација, трговање свим и свачим, тровање воде с чесме како би се све више увозила минерална вода, а самим тим и повлачење разних египатских пића ради увоза страних производа, нарочито кока-коле, што представља огромну подређеност доминантним светским компанијама. Овде се говори и о мучењу и физичком насиљу у затворима и жеђи арапских лидера за проливањем крви, додајући томе издају националних интереса,

сарадњу с непријатељском страном, ционистима и Американцима, као и саучесништво, те ширење опште депресије и сексуалне дисфункције, пасивности, безбрижности и верског фанатизма. Стварају се и неологизми који изражавају нове преовлађујуће околности попут: *тахлалид*¹⁴, *тајниши*¹⁵, *тајди*¹⁶, *танви*¹⁷. Званичне новине пропадају јер место где их је погодено читати, како саркастично каже приповедач у првом лицу, постаје оно где се врши нужда“ (Исто: 153).

Дистопија се завршава тако што приповедач, због последица лечења код корумпираног лекара, почиње да једе своју руку, извршавајући тиме захтев Комисије. То је дистопија која одговара периоду кроз које је пролазило цело арапско друштво, с обзиром на то да су претходно поменуте промене уследиле након тешких ситуација. Овај роман, представљао је когнитивно-естетско претварање друштвених вредности у накарадност. Пад арапске социјалистичке утопије имао је јак одјек у том периоду јер су се након споразума из Кемп Дејвида срушили снови арапске левице о независности, о економској либерализацији, задовољству грађана, успостављању друштва у коме владају равноправност и друштвена правда и очувању људског достојанства. Ови снови су се јавили упоредо с рађањем националне државе, односно приближно један век пре објављивања романа *Комисија*. Сад све те догађаје можемо описати као катастрофу, која не представља ништа у односу на ратове, смрти и разарања које смо касније доживели, а разлог је навикнутост на пораз, односно наставак процеса анимализма, процеса назадовања, слабљења и изобличења које је човечанство доживело од времена када је изгубило одлазак у рај.¹⁸ На то указује Мамдух Адван у роману *Моји нејријашељи* (2000): „Замислите колико је тога умрло у нама да смо се на крају навикли на све што се дешава око нас“ (Мамдух 2019: 14).

Седнице Комисије се одржавају на суду који подсећа на Кафкин *Замак*, као и на седиште Министарства истине у коме ради Винстон Смит, Орвелов протагониста, који прегледа историјска документа, као што то ради и главни јунак *Комисије* у свом историјском истраживању. Може се рећи да роман *Комисија* одражава дистопију психолошког убиства, егземпларне казне појединца, људског достојанства, уводећи апсурдна физичка убиства у наредним романима, те је овај роман и праг ка историји крвничке борбе.

14 *Тахлалид* (ар. al-tahlīb) – овај термин, заједно с наредна три, везује се за *инфиџах* (ар. al-infīṭāḥ), период економске отворености Египта у време председника Анвара ел Садата. Означавач крађу новца и илегалну зараду – *Прим. њев.*

15 *Тајниши* (ар. al-taṭniš) – оглушење о плаћање пореза или инструкције владе – *Прим. њев.*

16 *Тајди* (ар. al-taṭbī‘) – нормализација односа с Израелом – *Прим. њев.*

17 *Танви* (ар. al-tanwī‘) – проширење тржишта и листе робе као резултат економске отворености – *Прим. њев.*

18 Види: Мамдух 2019: 10.

Дистопијски роман и арапске револуције

Након протеста у Египту 2011. године, као и догађаја који су уследили и прожимали *арайску улицу*¹⁹, појавио се низ арапских романа који су представили различите обрасце дистопије, али су имали сличне поруке које се јављају у виду парезије (Флори 2017: 11).²⁰ Парезија одражава храбар говор, казивање потпуне истине без обзира на то колико она била горка и тешка. Ова дефиниција парезије може одредити и дистопијски роман. „Свака епоха у одређеном тренутку историје доживљава највиши степен беде, што се дешава и с појединцем кад је изложен дугом периоду изнурености и саморазарања. Ово представља тест окончања храбрости“ (Исто: 23). Храброст овде означава спознају сумрака садашњице и његовог доказивања гашењем светлости која баца одсјај одређеног периода (Исто: 24), односно престанак обмањивања осталих људи оправдавањем утопијске револуције, што се постиже говором истине. На основу тога, може се закључити да је дистопијски роман роман храбрости који носи говор истине, ма колико она била горка и тешка. Он је парезија на коју смо указали у складу с дефиницијом Фукоа, тј. храброст казивања обе стране истине, а таква храброст показује мудрост (Исто: 25), промишљеност, прожета је страхом због равнодушности, не потцењује ништа у свом говору и признаје оно што је неминовно, није променљива, нити идеализована.

Оваква атмосфера у романима, која је представила одлику једне етапе као резултат пораза арапских револуција, била је присутна од Туниса, Египта, Либије све до Сирије, а много пре тога и у Ираку, кроз разне облике пораза, односно због неиспуњења жељених циљева револуција, што се у језику демонстраната назива *крађом револуције*. „Арапска револуција је од почетка тежила изражавању циљева демонстраната, и то да би се решила аутократских режима, једнопартијских система који државе претвара у приватне својине, као и оних система заснованих на лажном плурализму. Револуција је подигнута против свих ових система како би се одупрла диктатури наоружаној религијом или тоталитарним уверењима“ (Камал 2014: 150). Све то су заменили смрт, мучења, затвори, азили, силовања, страна уплитања, владавина екстремистичких верских група или националистичко-сепаратистичких покрета. Основане су опозиције, а њихове вође су финансиране од стране арапских земаља и страних институција. Поједини млади лидери су се оглушили о нека начела, као и они старији који су били довољно имућни или су добили право на азил, док је већина младих преживљавала пакао, у својој земљи или иностранству, незаштићени и често у нехуманим условима.

19 Израз који означава спектар јавног мишљења у арапском свету, обично сукобљеног мишљењу влада у арапским земљама – Прим. *йрев*.

20 Синтија Флори уводи појам парезије према дефиницији француског филозофа Мишела Фукоа.

Револуције не могу бити неокаљане, будући на то да их прате крваве последице угњетавања, понекад и смртоносна хапшења, грађански ратови, државни удари и страна уплитања. Тргови који би требало да буду места где се стиче слобода постају центар гашења револуције, а понекад и вешања самих демонстраната или оних који нису учествовали у демонстрацијама. Постају мета снајпериста, експлозија или других врста напада, као што се може видети на тргу Тахрир у Египту, Садун у Багдаду и Давар ел Наим у сиријском граду Раки. Ови славни тргови добијају место у романима и бивају названи трговима гнева (Хамуда 2013: 211). Постају попришта новог диктатора или окупатора који ће пореметити њихову симболику или им дати супротно значење.

Пораз револуције довео је до строгог кажњавања појединаца, били они побуњеници или не, како од стране нове власти коју је изнедрила револуција у Тунису и Египту, тако и од оне старе која је остала стабилна упркос револуцији, као што је то било у Сирији. Улогу у кажњавању су имале и локалне и стране власти, које су имале контролу над појединим областима у којима је званична власт уклоњена, попут оних у Сирији, Либији и Египту. Било је хапшења, прогона, отмица, сексуалног злостављања, убистава, сакаћења лешева. Револуција се претворила у хаос, а снови младих људи о утопији нестали су, након што су били надомак слободе и њених благодети. Многи од њих су емигрирали у друге арапске или стране земље. Поједини су пратили револуцију преко опозиција у земљама азила, а неки су од ње одустали и посветили се новом животу. Вође су изневериле начела која су претходно користиле као покретач револуције, жене нису успеле да добију права за која су се током историје залагале, а остало становништво је изгубило безбедност коју је имало пре револуције, на коју су побуњеници гледали као на безбедност без части. Утопија револуције се претворила у реалност другачију од било које пређашње и оне која је била сан револуције, што је довело до разарања уметничког модела који је пратио и диктатуру и револуцију јер су „народне револуције изнедриле процес уништавања *сџајтус кво* диктатуре и покренуле заустављање легитимности продукта диктатуре на свим пољима – политичком, културном, верском, уметничком и естетском – након што су указале на њену застрашујућу изобличеност“ (Кук 2018: 16).

Дистопијски роман се појавио као уметнички образац изражавања очаја који је био последица трауме због слабљења, а потом и пораза револуције јер је дошао тренутак самоиспитивања и самоосуђивања због проливане крви, као и осуђивања свега спољашњег: система, великих сила, пријатеља, међународне заједнице... Осуда је била сложена, усмерена против себе и против другог. Ипак, упркос великодушном циљу, изгледа да није уочен грех због губитка невиних особа које су страдале, биле ухапшене, нестале или се уто-

пиле. Уместо тога, они који су преживели, нарочито демонстранти, почели су да осуђују своје постојање, па се генерално створила слика да опроштаја не може бити.

Демонстранти су наставили да се боре, али сад против жешћих појава попут политичке маргинализације, дискриминације, неправедне расподеле богатства, хапшења, ратних закона, као и нове, комплексније поделе друштва које су наметнуле аквизиције и санкције. Могли смо видети оне које су били одани револуцији, оне против ње, као и оне који су били неутрални. Објављене су црне листе, а на улици је изашао прост народ и лопови услед општег хаоса и безакоња. Војска и полиција су обуздавале протестанте, противнике револуције, терористе и верске екстремисте. Ова противречна мешавина намера, жеља и очекивања је многе појединце довела до разочарања, тако да је у том периоду депресија кулминирала. Дистопијски роман можемо дефинисати као уметнички израз немогућности опроштаја. Дерида сматра да опроштај, ако се добије, не треба да буде „нормалан, нормативан и природан, већ треба да остане несвакидашњи и изузетан при трајном суочавању с немогућим“ (Дерида 2018: 11), а „ако има побуне против опроштаја, то значи да је немогуће да се штета поправи и прихвати да се иде даље“ (Исто: 37). Дерида износи ставове француског филозофа Владимира Јанкелевича, који предлаже да се концепт опроштаја посматра из перспективе жртава нацистичких логора и Холокауста: „Опроштај је умро у логорима смрти“ (Исто: 29). У арапском дистопијском роману, међутим, смрт опроштаја долази с поразом револуције, а „злочинац не може бити кажњен у складу са злочином који је починио, зато што крајњи резултати не теже симетрији и постаје неважно да ли ће се казна применити. За оно што се догодило, немогуће је искупити се. Више не знамо ни идентитет онога кога ћемо прекорити или оптужити“ (Исто: 36).

Жанровске одлике стваралаштва након Арапског пролећа

Експлозија говора о револуцији, било о њеној утопији или племенитом поразу и жртви, о њеним херојима, мученицима и целатима, довела је до њеног *иражњења* и претварања у нешто што је уобичајено. Писање романа представљало је један од начина исказивања истине о овом историјском догађају, поред сведочења и документарца, информативних емисија и признања. Писци су се држали раније споменутог концепта храбрости, те су се обавезали на говорење истине – парезију. Суочили су се с мучном ситуацијом, која је била резултат немогућности опроштаја у дистопијским текстовима који су били налик признању, а нарочито јер су признање и мучење „црни близанци“, како их назива Фуко (Фуко 1990: 73).

Писци нису створили нови терор већ нови систем тог терора. Направили су нове мапе дистопије јер су морали да превазиђу

естетику прошлих времена и њене културолошке чуваре како би створили нову метафизику: „Двадесети век је збиља запечатио крај блискости и очигледног савеза напретка и ума, књижевности и науке, етике и технологије [...] те се из свега овога рађа потреба стварања нове метафизике“ (Флори 2017: 34).

Неки од социокултурних услова појаве дистопијског романа након арапске револуције су:

- тежња ка урушавању ауторитета устаљеног модела писања²¹
- отвореност ка светској култури, упознавање западне књижевности на изворном језику, праћење најновијег развоја романескног стваралаштва, праваца и начела
- смањење оштре цензуре писаца
- слобода експериментисања и превазилажења граница, коју су започеле старије генерације
- природа свести нове генерације писаца о обезвређивању наслеђа услед глобализације и акултурације арапске средине
- свест о технологији и њеној сложеној улози која стваралаштву осигурава сјај и уметничку вредност
- жеља за слободом, демократијом и могућност постојања моћи у њеним разним концептима – уметничком, когнитивном, политичком, друштвеном и религијском
- успостављање утопије јесте остварење сна, који након тога нагло нестаје
- преузимање револуције од стране исламиста и војске
- долазак на власт верских и националних екстремистичких група и стране окупације дела арапских територија под изговором заштите и међународних савеза
- проглашење пораза, неуспеха алтернатива револуције и немогућност опроштаја.

Ови услови су створили дистопијски роман или барем допринели да одлике дистопије постану роман. Видећемо те одлике кроз низ романа који су се појавили након *Арајској пролећа: Франкеништајн у Багдаду* (2013) Ахмеда Садавија из Ирака, *Ред* (2013) Басме Абделаазиз из Египта, *Меркур* (2015) Египћанина Мухамеда Рабија и *Киклоиди* (2019) Египћанина Ибрахима Абделмагида.

Дистопија мрачног реализма – Ред Басме Абделаазиз

Дистопија мрачног реализма у осликавању радње користи за уметнички метод реалност, на коју се ослања како би се усредсреди-

²¹ Види: Фуад 2014: 24–25.

ла на најмрачније појаве. Друштво у роману, оно које припада дистопији, почива у склопу једног новог, мрачног система, чији елементи припадају реалности. Овде не наилазимо на нељудска бића, попут духова и мутаната, нити на митске животиње или натприродне појаве, као што су васкрсење мртвих, посете ванземаљаца, а ни на справе које су изван људског постојања, попут машина које читају мисли и откривају тајне. Видимо неуобичајене естетске вредности, другачије од оних које је човечанство изнедрило током општер процеса постојања. Срећемо се с новим односом између елемената социокултурне структуре, одвојених од константи и индивидуа структуре, односно видећемо оно што није људско. Роман *Peg* Басме Абделаизиз спада у ову врсту дистопијског романа. У том контексту, неопходно је поставити питање о механизму рецепције текста: да ли је овај нови систем чудан за ликове замишљене реалистичке структуре или за читаоца? Проучавајући дистопијска дела, уочићемо да су се појединци ове структуре већински предали свету у ком живе и његовим односима, само понекад стремећи за старим светом и вредностима приликом присећања јер су ова дела базирана на уништавању сећања о прошлом свету. Стога поједини ликови црпе одређено сећање и пролазе кроз несрећне тренутке, док су неки од њих преокупирани дистопијом, па је њихово сећање прекинуто. Нема саосећања за оно што се дешава у дистопији, нити свести о њеној тежини, осим од стране оних који имају сећање, те „трагедија више није присутна“, како указује Винстон Смит. Она постоји једино у старом свету, док у дистопији нема осећаја за трагедију. Читалац је онај који пати у дистопијском роману, и то зато што треба да уочи разлику између онога што зна и оног кроз шта пролази током читања, односно између система људског постојања који му је познат и оног новог који ће тек упознати у дистопијском роману.

Орвелов роман *1984* може да се уброји у ову врсту дистопије, с обзиром на то да је она нови систем страха, вредности и односа, третираних као нешто што је могуће. Постоје три замишљене државе: Океанија, Евроазија и Истазија. Међутим, то не значи да оне нису реалне јер реализам није нужно чињенично стање. Постојање радара који надзиру, камера постављених на хеликоптеру, *йолицције мисли* и *руја за сећање* није немогуће и не захтева много напора за разумевање. Присутна је камера, што је продукт реалности, као и хеликоптер, али камера у оно време није могла бити уграђена у хеликоптер. Новина лежи у спајању ова два предмета.

Уобичајено је да се деци не дозвољава да гледају сцене вешања, али су у Орвеловом роману деца присутна, као и призори вешања, у којима она уживају. Издају чак и сопствене родитеље, шаљући их у затвор. Неодобравање ових односа лежи у томе што нису уобичајени и противни су историји људских односа, попут оних које су друштва која су поседовала културу имала према варварима.

Могуће је да је поменути однос између концепта опроштаја и дистопијског друштва овде преобличен у уметнички израз – дистопијски роман постаје метафора за неспособност да се опрости, будући да је опроштај немогућ ако друштво изађе из оквира хуманности, стога дистопија представља ту немогућност: „Кад је злочин толико гнусан или кад превазилази свако исконско зло, односно све што је уистину људско, кад је толико ужасан, нема места опроштају јер он треба да остане, ако могу да кажем, међу људима, у границима оног што је људско“ (Дерида 2018: 30).

Роман *Ред* објављен је 2013. године, након што је Привремени војни савет преузео власт и насилно се опходио према демонстрантима, што је означило прву опструкцију протеста. Након тога су се одржали избори и Муслиманска браћа су дошла на власт, али нису успела да остваре циљ револуције, која је доживела пораз (процес „киднаповања“ револуције). Демонстранти су подивљали, прогањани су и зостављани, а ухапшене жене биле су подвргнуте тесту невиности:²² „Водитељка радио програма била је на телефонској вези с гошћом, коју је упитала за стање њене деце, студената, те би с времена на време похвалила њихов непољуљани морал којим су давали пример, не излазећи из куће у време избијања ужасних протеста, који су их штитили од лажова и осталих демонстраната“ (Абделаиз 2013: 13).

Присталицама утопије револуције, које су слепо веровале војсци, било је тешко да поверују у то шта им је војска чинила јер им је у првим данима револуције помогла у рушењу система и пружио заштиту, а потом их је почела убијати. С дистопије трга Тахри, прешли су на дистопију *Ред*а и његове Капије²³, нарочито јер младе генерације раније нису имале директно искуство с војском или безбедносним снагама, осим с паролом коју је представио тоталитарни систем, која је од Орвелове *Велики брaћ* *џе њосмајра* прешла на, може се рећи, *Велики брaћ џе убија*.

Радња романа приказује војску како убија демонстранте и рањава једног цивила. Кад су повређени пребачени у болнице, власт је уклонила доказе убиства и забранила издавање медицинских извештаја, међу којима су и рендгенски снимци који су раније били урађени повређенима у државној болници Ел Ацва. Доктор Тарик због тога није могао да оперише Јахју, коме је метак из карлице почео да продире у бешику. Роман се заснива на потрази за медицинским извештајем и рендгенским снимцима како би се извршила операција, али се чини да постоје осумњичени који су хтели да спрече лечење и оставе пацијенте да умру, јер су медији подређени Капији

22 „Египатска активисткиња: поновно тестирање невиности ухапшених жена и повратак доба Мубарака“ Arabic.cnn.com. Приступљено 13.10.2019.

23 Капија је назив за централизовану власт Египта из романа *Ред* Басме Абделаиз – Прим. ѡрев.

издали следеће обавештење: „Дозволе за вађење и уклањање метка биће дате само онима који, без икакве сумње и непобитним чињеницама, докажу своју потпуну посвећеност моралу и здраворазумском понашању, уз поседовање званичне потврде да су примерни грађани“ (Исто: 133).

Тих дана, доктор Тарик ће водити моралну битку која припада старом свету трагедије – да ли да пацијенту изврши операцију како би се опоравио или да добије Капијину казну због кршења инструкција. За то време, стање пацијента драматично се погоршава из сата у сат, али упркос томе он је присиљен да даноноћно стоји у Реду, не би ли добио потврду о примерном грађанину: „Рана је спласнула, осушила се, преко ње је израсла нова кожа, а метак му је остао заглављен у карлици“ (Исто: 66), и „са смањењем температуре убрзао му се рад срца, а у целој левој страни је имао грчеве, те је почео да јауче како је дисао. Урин му је био крвав, па није могао да се савија и проводио је време стојећи или лежећи на тротоару преко пута оних који су стајали у Реду“ (Исто: 234).

Текст романа у најмањој могућој мери задржава систем међуљудских односа, кроз љубав између протагонисте Јахје и Амани, која стоји уз њега у његовој патњи и прати његово здравствено стање, због чега је на крају и ухапшена. Читалац се може ослонити на њихову везу како би пратио нове кошмарне односе који припадају предистопијском времену, добу трагедије, где постоје туга, агонија и брига.

Поетичност дистопије зависи од многих мотива, а овде подразумева елоквентност жанра коме припада. Трагамо за мотивима који стварају дистопију текста, тј. омогућавају тексту да буде дистопијски, а то су извештај, место и ништавило.

Извештаји и документација: роман се заснива на извештајима у виду групе докумената нумерисаних од један до шест. Роман такође почиње извештајем/манифестом (Исто: 7):

Документ бр. 1

Подаци

Име: Јахја Гаг ел Раб Саиу

Старост: 38 година

Брачно стање: Нежењен

Предивалиште: Девеџа зона, прва зграда

Занимање: Представник прудаје

Извештаји одишу неутралношћу и представљају минималистичке језичке облике. У њима нема маште, а главна тема су људски и нељудски односи. Пуни су чињеница и бројкама приказују истину без обзира на то колику јаму она отвара, тј. заснивају се на парезији, коју смо претходно навели као једну од карактеристика дистопијског романа.

Роман *Ред* се заснива на главним извештајима и документацији која прати живот целог друштва. Извештаји постају безусловно ауторитативно средство од кога зависе животи свих појединаца, њихове казне и награде, њихово дистопијско постојање или повлачење из тог постојања. Извештаји и документи су још један начин да се одржи говор и учврсти ауторитет оних који тај говор држе, како каже Фуко, који указује на економичност говора: „Мислим на његову унутрашњу технологију, на захтеве његове функције и план (тактику) који се употребљава, а затим на ауторитативне резултате који су фокусирани на сам говор и који га преносе“ (Фуко 1990: 82). Кад је доктор Тарик ујутру стигао, најпре је од главне сестре затражио досије. Сестра је донела провидну пластичну фасциклу запечаћених ивица, с натписом: „Случај затворен док Кайија не изда дозволу. Текст је био написан великим, угластим, тамноцрвеним словима, а на четвороугаоној белој картици у средини је стајало име *Jahja Gadel Rad Saug* и испод њега седмоцифрени број. Првих неколико бројева били су с личне карте пацијента, док су остали представљали тип документације, коју су разумели само радници у администрацији задужени за класификацију“ (Исто: 9).

Извештаји постају средство терорисања појединаца које смештају у дистопију. Грађани који су живели у тоталитарним и диктаторским системима познају зло у облику ауторитативног оруђа које извештај производи, чиме се ствара фобија од државних служби јер „индустрија“ извештаја пролази кроз сложене механизме. Ту се уплићу корупција, интерес, новац и непотизам, што изазива хистеријску бригу и представља претњу за егзистенцију појединца. Ово резултира затвором или губитком живота, а извештаји се прикривају или фалсификују. Инес је учитељица која чека у Реду како би од Капије добила потврду о примерном грађанину. Дала је одличну оцену једној ученици која је писала о стању у земљи и насиљу које се догађа. *Невидљиви ајени* је снимео ученицу како чита састав, као и учитељицу која јој је упутила похвалу. Учитељица је морала да оде у Ред како би извадила потврду о примерном грађанском владању: „Да није папир до кога је Ум Мабрук дошла грешком био једини документ с њеним говором, те ју је спасила а да није ни знала? Да није службеник поново записао њен говор и послао га у подрум након што је изгубио папир или ће цела ствар бити заборављена, па би се могла надати да ће се спасити?“ (Исто: 190).

Власт се ослања на извештаје како би појединца укључила у интелектуални дискурс којим се потврђује истина, али тиме заправо ствара илузију да су говори о демонстрантима истинити, односно да признаје њихово постојање и даје им на значају. Они себе убеђују у истину и настављају да је промовишу, било усвајањем њене политике или ругањем тој политици. Тиме учествују у стварању дистопије и успостављању корумпиране власти, а „режим не мари за то да

људи верују у то што он каже. Најбитније је да се људи понашају као да верују, што резултира тиме да они буду уплетени у наметнуте односе хегемоније“ (Кук 2018: 50). Можда се слабљење режима одражавало у томе што људи више нису били умешани у игре власти, нити медија који су износили лажи и тиме стварали идеологију моћи, већ су их осуђивали и сматрали озбиљним, што је довело до изласка на улице и тргове. Славој Жижек на то указује: „Праксе попут незаинтересованости или поруге су свакако званични видови понашања у затвореним друштвима, која их сама сматрају начином за поновно успостављање идеологије“ (Исто: 50). Документ бр. 6 у роману *Ред* представља један од видова учествовања у играма власти, потцењивањем њене политике и указивањем на њену штетност. Амани је покушавала да убеди Јахју да је метак у његовој карлици лажан, како власт тврди, не би ли преживео: „Безуспешно је покушавала да убеди Јахју да је метак који му се забио у карлицу лажан, те да није било битно да ли ће бити извађен или не, и да треба да престане да размишља о томе ко ће га одстранити, али Јахја није био убеђен у то и није престао да крвари“ (Абделаиз 2013: 240).

Роман се завршава нестанком информација из извештаја, као и пропратних докумената о свакој индивидуалној посети Реду, између осталог и посети доктора Тарика, чије је име пребачено с листе лекара на листу за праћење. Скривање докумената указује на смрт Јахје који је у свом телу носио претњу за саму власт, или пак на његово убиство, док у документацији нема показатеља о његовом кретању.

Место: Роман место третира као метафору. Оно није географски одређено већ је могућа интерпретација, те представља дистопијску локацију у облику слова Т. Указује на борбу између две силе: прва је клонула животна сила (Ред), која енергију црпи из забране која се не може чути, али представља власт, а друга је Капија, која посредује између грађана и власти. Капија има другачије значење од *вратиша*, која се стално отварају и затварају.²⁴ Гаје се велика очекивања да ће се доћи до онога што је иза Капије – срећан исход, тј. спас. Особеност Капије лежи у томе што је затворена, у супротном не би ни постојала, те се често доводи у везу с тврђавом која град дели на два дела, изван и унутар Капије, због отпора могућој ратној опасности: „Од тренутка појављивања Капије и њеног уплитања у многе ствари, људи су били збуњени и самим собом и Капијом, те су се једног дана само нашли пред њом без икаквог преседана. Није било никаквог увода. Људи су се у почетку питали шта представља та огромна величанствена зграда која је носила назив *Капија Северне зграде*. Међутим, касније су схватили колики је значај имала у њиховим животима... Затим је изашло званично саопштење у коме је била појашњена надлежност Капије, која је обухватала све оно што је човеку могло да падне на памет...“ (Абделаиз 2013: 41).

24 Види: Башлар 1980: 246.

Капија генерално одише непријатељском атмосфером – њена спољашност је пуна сумњичавости. Ред је окренут ка њој, али уместо да представља врлину отпора, видимо да је дубоко зашао у неправедност и понижавање, што је био узрок надлежности Капије, која је напослетку почела да издаје потврде о примерном грађанском владању. Људско обличје се растапа док стоји испред дистопијског места. Прича сваког појединца који стоји у реду, жалећи се и испијајући чајеве и кафе, као и њихови идеолошки конфликти из времена трагедије, разилазе се испред масивног бетонског блока и капије која се не може видети: „Улица је већ одавно била пуста и затворена гвозденим барикадама. Забрана приласка важила је за све, чак се ни животиње луталице нису шетале околу. На путу није било никаквих знакова, упутстава или упозорења, али се улица све више дизала са земље, достигавши огромну величину, тако да јој се уопште није могло прићи нити се попети уз њу, те је њена унутрашњост била недоступна пролазницима“ (Исто: 102).

Томе се може додати заслепљеност чврстим бетонским блоком, који је заклањао живописне сцене природе и животиња, и одавао губитак осећаја за време и место, као да се Ред налазио у којеквакој пустари. Ако говоримо о дистопији места, употребљавамо термине попут заслепљености, пустаре, растапања и других појмова који циркулишу између онога што је видљиво (бетонског блока) и онога што се не види (Капије): „Процена оних који су стајали на почетку Реда, била је да је између њих и краја Реда било неких три километара, док су они близу зачеља сматрали да су мање од тога удаљени од краја“ (Исто: 38).

Улогу места у стварању дистопије можемо боље да видимо ако уочимо парадокс између микросвета²⁵ – којег представља метак заглављен у карлици младог момка, ослабелог грађанина који није учествовао у протестима – и макросвета²⁶ – у облику Капије. Она се затвара, кажњавајући тиме демонстранте, те тако најављује отуђење и прекид живота јер је све мање наде да ће издати потврде о примерном грађанском владању: „Усред велике врућине, Јахја је стајао у дугачком Реду, који се протезао од почетка широке улице све до Капије. Читав сат, није се померио више од два корака. Још увек излази из куће сваког јутра како би стао у Ред, вуче ноге, стомак и карлица су му тешки, али не стиже до Капије“ (Абделаиз 2013: 17).

Ништавило: Језик представља средство између видљивог и невидљивог, те постоје²⁷ удаљене ствари које морамо да приближимо нивоу језика како би биле видљиве, присутне и опипљиве, односно да постану слика. Атмосфера слике која нам је страна не значи да је вештачка, зато што је машта највеће благо природе²⁸,

25 Види: Башлар 1980: 177.

26 Види: Башлар 1980: 209.

27 Види: Фуко 1990: 35.

28 Види: Башлар 1980: 249.

већ тај недостатак блискости указује на то да тако нешто раније нисмо искусили, те из тога произлази доживљавање ништавила.

Амани, Јахјина девојка, бива ухапшена док трага за докумен-тима и помаже Јахји да самог себе оперише и извади метак. Услед њеног хапшења спознајемо слику ништавила, а оно као да није ни налик слици коју смо раније познавали или нас је изненадило новим приказом и збунило: „Не, није имала повез око очију, али је видела само таму. Руке је држала даље од главе. Није чула никакав звук, ништа није осећала под прстима – ни зид, ни стуб, ни решетке. Ништа, само земљу на којој може да стоји, седи или спава, а то можда није ни била земља. Ходала је у свим правцима, али ни на шта није наишла. Сусрела се само са празнином“ (Абделаиз 2013: 175).

Дистопија на коју наилазимо не долази само од слике ништавила него и услед парадокса, слике која нам је била позната или коју смо очекивали у недостатку извора спознаје. Искуство разлике између имагинарног и видљивог било је безначајно јер је то тренутак одсуства извора спознаје.²⁹ Можда смо једног дана замислили ништавило попут оног у које је упала Амани и обојили га у црно: „Чак је и њена машта изгубила боје и светлост и постала црна...“ (Исто: 175). Њено ништавило је, ипак, повезано с губљењем сећања и чула, нагости, те нема сумње да ове одлике указују на једно ново ништавило, које нам није блиско и које нас води у дистопију:

Постепено је заборављала лица – мајку, Јахју, свог шефа. Познати детаљи постали су магловити, без обличја. Је ли њено сећање могло бити одузето, као и евокација приказа из давних времена? Могла је само да дотакне своје тело и да чује свој глас и чудесну земљу. Није осећала хладноћу, дрво под ногама, тепих. Нагињала се и покушала да омирише, али ништа није осећала. Схватила је да не осећа никакав мирис, ни сопствени зној, мирис своје одеће! Схватила је да је сада била без тексас панталона, јакне и торбе... (Исто: 176).

Роман *Ред* се овим главним цртама повезује са стварањем дистопије, која припада мрачној реалности. Дистопијски текстови генерално „одражавају бојазан од водеће савремене културе, те због тога савремена књижевност и кинематографија све више вуку инспирацију из најгорих перцепција нас самих и садашњости, што у многим случајевима отежава разликовање забаве и стварности“.³⁰ Дистопијски романи, међу којима је и *Ред*, представљају реалност из перспективе парезије и кроз уметничка средства која су у њима употребљена пре доприносе стварању поруке која се односи на истину него што црпе сваки део маште не би ли створили фантастичне прегледне слике какве ћемо видети у наредним романима, који су усредсређени на стварање интензивних минималистичких слика.

29 Види: Росе 2018: 46.

30 Види Парчекани Фатима: *Дистопија (корумпирани траг) у савременом арайском роману: читање романа Фавзија Зебдијана “Орвел у јужном љедраћу”*, стр. 135.

Дистопија надреализма

Ова врста дистопијског романа употребљава средства нереалистичног осликавања као што су *чудноватио*, *нејознајтио* и *фантастично*. У романима дистопије надреализма срећемо сва или нека од ових средстава. Пример за *нејознајтио* је роман *Меркур* Мухамеда Рабија. С друге стране, роман *Франкеништајн у Бајдагу* заснива се на *фантастичном* и *чудноватиом*, док Ибрахим Абделмагид у роману *Киклоји* користи *чудноватио*.

Потребно је дефинисати ова три средства и препознати њихово присуство у романима.

Чудноватио

Надреалистичка компонента овде не изазива никакву реакцију код ликова, као ни код читаоца. Оно што дефинише *чудноватиости* није став према изреченим догађајима него природа самих догађаја (Тодоров 1994: 64). У роману *Киклоји*, рецимо, сусрећемо се с протагонистом Саидом Сабиром који устаје из гроба и кружи суковима, упоређујући садашњост града с његовом прошлошћу. Кроз шетњу, он критикује драматичне промене које су задесиле град, мештане и свет око њих, те се тако кроз роман осећа тежина преласка из света трагедије у свет дистопије. Из искуства знамо да мртви не могу да васкрсну, али прихватимо васкрсење Саида Сабира и осталих ликова које је аутор вратио у живот како би показао разлику између две реалности, с обзиром на то да прва сцена у роману почиње овако: „Неколико пута је склапао, па поново отварао очи. Гледао је у земљу и видео гробове раштркане на све стране. Истезао је руке, осећајући да му је тело укочено као да је сто година спавао. Поново је бацио поглед на гробове и схватио да је изашао из једног од њих. Како је уопште изашао из гроба? Погледа своје име изгравирано на четвороугаоној надгробној плочи: *Овде у миру њочива њрофесор Саид Сабир. Рођен 1945. њодине, њреминуо...* Шта ће се десити ако помери споменик? Свакако се вратио међу живе. Он поскочи и протеже руке, замисливши да ће отклањање споменика бити тешко. Међутим, подиже га с лакоћом, затим мало прошета и напослетку га баца на земљу, збуњено се осврнувши око себе“ (Абделмагид 2019: 16).

Васкрсење Саида Сабира нас несумњиво враћа на преображај Грегора Самсе. Као читаоци знамо да се по свим законима наше реалности Грегор није могао претворити у бубу, али упркос томе прихватимо ту чињеницу и трагамо за интерпретацијом: „Кад се Грегор Самса једног јутра пренуо из немирних снова, угледао је себе у постељи претвореног у огромну бубу. Лежао је на леђима, орожавелим попут оклопа, и видео је, кад би мало дигао главу, свој сведени, мрки трбух, подељен на отврделе лукове; наврх трбуха се једва

још држао покривач, готово да сасвим клизне [...] Поново је клизнуо у свој ранији положај. *Ово рано усјајање*, мислио је, *сасвим зајлуић човека*“ (Кафка 1997: 13–14).³¹

Роман *Франкенштајн у Багдаду* Ахмеда Садавија приказује не-обично биће названо *Какомујеиме*, тј. безимено је и такође долази с гробља. Оно бива душа која лута и трага где ће се настанити. Улази у распаднуто тело чувара убијеног у бомбашком нападу. Сваки пут кад му је била потребна регенерација тела, узео би комад с тела жр-тава рата и бомбашких напада, различитих националности. Ми, у својству читаоца, знамо да ово ирачко чудовиште које се уклапа у дистопију Багдада не постоји, тако да то можемо да протумачимо на разне начине. Ипак, можемо прихватити да се то створење креће улицама и улази у кућу Елишве, асирске старице која спава у кревету изгубљеног сина Данијела, зато што кодекс читања од нас захтева да се против тога не бунимо. Ни ликови романа немају побуњенички став према појави Франкенштајна (*Какомујеиме*) већ се само питају каква му је природа, не расправљајући могућност његовог постојања. Њих једино занима да ли је Франкенштајн заправо Данијел, старичин син. Старица зна да то није њен син, али покушава да убеди себе да јесте, јер је уморна од ишчекивања и не жели да поверује да је сина изгубила, осамдесетих година, у Ирачко-иранском рату.

Дистопији је чудноватост потребна како би изнедрила своје значење. „Ако веза са светом опстаје кроз слике, онда оне имају велику моћ у стварању значења, те је тако слика (или симбол) посредник између вечног и привременог“ (Граси 2018: 16). *Какомујеиме*, односно Франкенштајн, сажима муке човека током историје у Ираку и другим земљама, представљајући слику дистопије на различитим нивоима.

Ово необично створење, *Какомујеиме* или Франкенштајн, личи на унакажене људе у роману *Меркур* Мухамеда Рабија с обзиром на то да из многобројних дистопијских призора сазнајемо о лепој девојчици Захри коју је усвојио учитељ Инсал кад нико није дошао по њу у школу. Девојчица је отишла с учитељем у мртвачницу не би ли пронашла оца међу телима у хладњачама или креветима, али без успеха. Након неколико дана добија симптоме чудне болести која изједа њено тело, све док јој лице није изгубило обличје: „Потом се вратио у кревет и видео да јој кожа лица виси толико да прекрива усне, необично наборана. То није било туђе тело. Захрина кожа је прекривала усне с обе стране, развлачећи се тако да јој је у потпуности затегла усне и заклопила уста... Очни капци су јој се потпуно слепили, нестало је отвора кроз које би се виделе зенице. Једина ствар која их је раздвајала била је кожа лица, чији су део постали...“ (Рабија 2015: 209, 226). Годинама након тога, Захрина тетка долази по

31 Превео с немачког: Бранимир Живојиновић, из: Кафка, Франц: *Преображај и друге приповејке*, Рад, 1964, Београд.

њу. Тада сазнајемо да и она болује од болести од које се лице деформише, као и да је Захрин отац такође боловао од исте болести: „Кожа лица јој је била без прегипа и детаља“ (Исто: 228).

Дистопији су потребна ова чудна створења како би је употпунили, јер се не пориче само хуманост човека као у трагедији, него човечност читавог људског рода. Можда су промене или изобличења у слици еквивалент историји тортуре човека која му је одузела хуманост, те „историја покороног човека, случај већине човечанства, јесте историја човека који постаје нечовечан. То је процес кварења и патворења човека“ (Мамдух 2019: 89).

Нейознајџо

Нейознајџо није средство с јасним утврђеним цртама, већ обухвата догађаје који се у потпуности могу објаснити начелима разума, али су, на овај или онај начин, нелогични, натприродни, застрашујући, јединствени, узнемирујући, непознати, а ипак на крају могу рационално да се протумаче“ (Тодоров 1994: 60).

Романи дистопије надреализма обилују *нейознајџим*, будући да је оно свакодневица на овом пољу. Ако је *чудновайџо* у овим романима индивидуална појава, онда је *нейознајџо* многобројно и консекутивно, те ни ликови ни читаоци не доводе у питању његову истинитост. Оно што дистопијски свет разликује од нашег јесте *нейознајџо*. Будући да га не познајемо нити се с њим срећемо, оно пружа трајно одступање од устаљених образаца. Указаћемо на неке од тих одступања кроз везу с телом, било оно друштвено или пожељно.

Друшћивено џело: У дистопијским романима наилазимо на насилничко опхођење према телу, које је најприсутније у роману *Меркур*. Учестала убијања доводе до тога да свим ликовима дистопије концепт мучења тела буде нешто већ унапред претпостављено, уобичајено. Читалац се такође привикава на сцене убистава, које почињу да изазивају осећај похотног делиријума (Росе 2018: 30). Телесно мучење постаје нормалан чин јер тело губи културну вредност, а „богохулна опхођења постаће задовољавајућа оног тренутка кад се култури више не буде признавао иједан учинак“ (Фуко 2006: 120).

Поједини ликови романа *Киклоји* се враћају, како би се осветили за своју судбину, пронашли своје убице, пресудили им и остварили правду која није постојала пре дистопије, јер освету у дистопији извршава појединац и то на исти начин на који је спроводи власт – без закона, суђења или уређеног система. То је Самих учинио Јарином супругу, који му је отео девојку у прошлом животу. Саид Сабир долази из мртвих, а Самих га наговара да убије Јариног супруга, који је напослетку и убијен, иако нико не зна ко га је убио. У овом свету могуће је да било ко буде убица, без обзира на друштвено-морални

статус, било да има снажан или слаб мотив. Убиство се не приписује само злочинцима и није пука случајност: „Самих је стао запањен. Када је отишла, насмејао се и рекао ми: *Дакле, јеси ли одрадио оно?* Нисам одговорио. Нисам убио. Несумњиво је неко други ушао пре мене и убио га“ (Абделмагид 2019: 72).

И особа благе нарави, попут Јаре, може да убије. Ако би она то урадила, то би било прихваћено јер сви ликови имају мотив за убиство, макар они били безначајни или смешни у очима читаоца. Ствари које читалац није предвидео, попут парадокса, могу да изазову и смех и страх: „Моја сестра је знала за наш однос. Испричала ми је све што си написао, иако је ниси споменуо у роману. Уплашила сам се да ћу, ако га прочитам, бити још несрећнија, а можда и убити свог мужа. Није лако дозивати прошлост“ (Исто: 72).

Убиство се као чин похотног безумља јавља и у роману *Франкенштајн у Багдаду*, а Какомујеиме представља живописан приказ тога, иако то није једина чудновата сцена. Узастопна убиства се јављају и ради стварања средства *непознатој*. Убиство је у свету дистопије прихватљиво како би се остварила освета због света који претходи дистопији. Упркос томе, нема потребе да трагамо за тумачењем, будући да овај чин има значење за себе, а на нама је да то прихватимо као што су то учинили и ликови романа, гледајући на то као на једно телесно стање из ког је створен њихов свет. У оквиру тога наилазимо на убиство фризера Абу Зајдуна, који је у предистопијском времену био дописник Арапске социјалистичке партије Баас и био одговоран за депортацију омладине на фронтове, међу којима је био и Данијел, а можда је благодет његове мајке Елишве стајала иза његовог убиства: „Спавао је, или се макар тако издалека чинило, док му је дршка челичних маказа вирила из задњег дела грудне кости, испод врата. Један од њих изненада уђе у радњу. Извуче маказе и заби их дубоко у кључну кост човека у поодмаклој старости“ (Садави 2013: 93).

Какомујеиме, односно Франкенштајн, створен је да би се осветио за непостојање правде у Багдаду током историје: „Сада је био изгубљен. Знао је да су му задатак била убиства, да је сваког дана требало да убије неког новог, али више није јасно знао идентитет убијених и сврху њиховог убијања. Месо невиних жртава које га је у почетку оформило, заменио је новим. Жртве су му били криминалци од оног дана који је провео у високој згради у насељу Дора, након што су место опколиле оклопне америчке снаге, потпомогнуте малом борбеном јединицом ирачких регрута“ (Исто: 234).

Мучење тела, које кулминира убиством, као лудачком занесеношћу, доводи се у везу с поступцима власти. Ово можемо јасно видети у роману *Меркур*, у коме је протагониста Ахмед Меркур, професионални снајпериста у државној војсци. Он се придружује милицији за одбрану Египта од окупације Малтешког витешког реда. Осветио

се претходној власти, уклонивши све њене представнике: „Убио сам министра културе док је излазио из галерије... Упуцао сам министра заштите животне средине једним метком у главу... Убио бившег главнокомандујућег египатске војске“ (Раби 2015: 38, 40). Од освете стижемо до маничног безумља – грозница убиства се шири на невинне грађане: „Потрошио сам целу кутију метака пре него што сам стигао кући – кутију од стотину метака – а убио сам мање од четрдесеторо. Ово ми није била ужа професионалност, убудуће ћу морати више да пазим. Шетао сам улицом Ел Азхар и знао сам да је требало да убијем овог и оног, али сам без приговора пуштао свакога да иде својим путем. На неких сто метара од куће нисам више могао да издржим, те сам беретом из првог покушаја убио двојицу. Једном је лобања прсла од цеви пиштоља, а другом је на исти начин избијено око“ (Исто: 270).

Неуобичајен однос према телу, који је саставни део *нейознајној* и који односе у дистопији чини нормалним, нас као читаоце не тера да трагамо за оправдањем јер нам „наше објективно сазнање не помаже да се одлучимо: је ли ствар у жртвама, пацијентима, злочинцима или лудацима?“ (Фуко 2006: 130).

Пожељно тело: *Лејо* као највиша естетска вредност преовладава још из времена старе Грчке, стварајући стереотипну слику која се подудара с највишом моралном вредношћу (Еко 2007: 23), док *ружно* одступа од тог обрасца јер узрокује патњу, коју хришћанство прихвата као део људске лепоте, сходно визији испаштања Исуса Христа (Исто: 49). *Ружно* је произашло из патње, а потом постало слика која је изражава. С обзиром на то да дистопија представља трајну, бескрајну патњу, она прати образац *ружног* у покушају да га увећа и тако прикаже његову најбољу (најлепшу) идеју.

Пожељно тело или тело као сексуални објекат спада у естетски концепт – лепоту. Међутим, тенденција ка *нейознајном* у дистопији преноси тело у један други естетски концепт – *ружноћу*. Умберто Еко у књизи *Историја ружноће* указује на *Манифесту футуризма* италијанског писца Филипа Томаса Маринетија, зачетника футуризма, објављеног у француским новинама *Le Figaro*, 20. фебруара 1909. године: „Желимо да певамо о љубави према опасности, енергији и ужурбаности“ (Исто: 370). Маринети је 1912. године објавио похвалу *ружноћи*: „Ваша књижевност не треба да буде лепа! Више нећемо знати за вербалне симфоније, успављујуће хармоније и умирујуће ритмове. Ми ћемо, напротив, употребити све *ружне* звуке, све изражајне крике насилног живота који нас окружује. Храбро ћемо бити оно што је *ружно* у књижевности и придружити се паклу убиства, где год да се налази“ (Исто: 370).

Тако оно *ружно*, деформисано, односно оно које одступа од обрасца, постаје нормално, али и пожељно у дистопијском друштву. Меркур се, на пример, заљубљује у проститутку Фариду и ступа у

везу с њом: „Приметио сам да нема брадавицу на левој дојци, само мали ожиљак“ (Раби 2015: 90). Тако и тинејџери названи *дубашваде* уживају у телу (у *ружном*): „Почели су да истражују тела жена која су лежала на земљи, дизали им руке и играли се с дојкама, стискајући бедра. Двојица су подигла ноге младе девојке и добро их раширила, те јој почела прегледати стидницу... Пронашли су жену која је још увек била жива. Лежала је, померајући отежале, троме руке, и махала, тражећи помоћ или смрт. Један од *дубашвада* јој је растргао сву одећу, брзо скинуо панталоне и почео жестоко да мастурбира до ерекције, затим га јој је убацио, држећи је за подигнута бедра... Умрла је... На крају су се остале *дубашваде* смењивале над лешом“ (Исто: 111).

Врлина је у предистопијском друштву била „једно од државних питања, па је требало предузети одређене процедуре како би се наметнула“ (Фуко 2006: 100). Проституција није била занемарена, а савремена друштва су секс претварала у дискурс, који није остајао у сенци; пазило се да се увек нагласи да је лош (Фуко 1990: 54) како би њиме могло да се управља (Исто: 44). За то време у свету дистопије, сексуални однос губи на значају, те ће се практично озаконити – не како би њиме могло да се управља, него да би постао безначајан. Секс ће, дакле, у друштвима у којима је признат, постати део социјалног инжењеринга, како сматра Фатима Мерниси (Мерниси 2001), док ће у дистопији изгубити на значају – не због тога да би се изазвао хаос, него управо зато што му се кроз озакоњење више не придаје важност. Кад се нека ствар озакони, у великој мери се губи интересовање за њу: „Чланови Националног савета изгласали су нови закон о проституцији... Проститутке ће имати синдикат“ (Раби 2015: 84). Ово губљење на значају, подудара се с губљењем власти: „Када ме је Фарида обавестила да жели да се врати проституцији, размишљао сам да се ја вратим унутрашњим пословима“ (Исто: 257).

Фантастично

Фантастика чини да биће које зна само за законе природе живи у стању конфузије док се суочава с натприродном појавом, а кад човек има одређену реакцију на тај догађај, напушта свет фантастике и улази у ближи жанр – *неизнајно* или *чудновашто* (Тодоров 1994: 44). *Фантастично* се повезује са стањем страха и ужаса које фантастична појава узрокује ликовима у роману и читаоцу, или сваком од њих посебно (Халифи 1997: 23).

„Фантастична прича добија вредност само кроз осећања ликова или читаоца док су између два света, па тако убеђује читаоца да је свет који му је представљен несумњиво наш. Међутим, истовремено се престаје радити на уобичајеним значењима и меша се блиско с непознатим“ (Уцајли 2011: 321). Фантастика губи утицај ако је чита-

лац уверен да се догађаји и промене одигравају у сфери надреалних закона, било да је у питању легенда, магија или дистопија (Исто: 321).

На основу свега пређашњег може се рећи да дистопијски романи које имамо пред собом не спадају у жанр фантастике у правом смислу те речи, све док смо у уверењу да припадају другом, саморегуланцијалном свету. Ликови у роману су подређени законима овог света, па се често не сећају оног пре дистопије. Нећемо се предати илузији трагања за својеврсним дубоким значењем у дистопијском роману (Росе 2018: 32) нити треба да тумачимо или трагамо за оним што је ван текста. Дистопијски текст треба читати исто као и музички: „Све што треба да урадимо јесте да се вратимо и послушамо поново. Музика никада не каже више од онога што је већ речено“ (Исто: 32).

Ови романи припадају жанру фантазије кад се третирају као футуристички, односно они су „упозорење на опасност која прети човечанству услед огромне растуће моћи машина и држава, која год држава била у питању“ (Адван 2019: 222), о чему је писао француски критичар Левефра поводом романа *Ми* руског писца Замјатина. На исти начин је третиран и опус Кафке, који има посебну логику у свом свету, али не и у нашем, те је „апсурдно да трагамо за оним шта је стварно желео рећи јер је мислио оно што је рекао и то треба да прихватимо као нешто недељиво“ (Греј 2000: 14).

„Године 1946. француски комунисти су објавили истраживање под насловом *Треба ли сјалиши Кафку?*, аргументујући да он представља „црну“ књижевност, која врло вероватно може да има лош утицај на морал и друштво“ (Исто: 12). Потом су дошли до закључка да су ови романи, у најбољем случају, упозорења: „Треба да учимо из великих упозорења. Она треба да нам помогну да досегнемо до других људи. Ставови који нису погодни за нас, биће од користи ако их третирамо као упозорења“ (Исто: 13).

Закључак

Историјски услов настанка ове младе врсте романа наметнуо је оптимизам стварности ослобођења од колонизације и аутократије, као и постизања друштвене правде. Упркос политичком неуспеху, роман је имао амбицију за бољом будућношћу, чак и уз најпесимистичнији правац, као што је егзистенцијализам, јер је било сталних покушаја да се нађе компромис између правца који су тежили индивидуализму (попут егзистенцијализма и национализма) и оних који су стремили колективизму (као што је соцреализам), све до појаве романа *Комисија* Суналаха Ибрахима,³² након пораза

32 Роман *Комисија* представља дистопијски наратив и један нови жанр, који не припада ниједном од поменутих правца индивидуализма и колективизма.

арапске левице потписивањем споразума из Кемп Дејвида и одлуком о политици економске отворености. Овај рад је дао дефиницију дистопијског романа и истражио корене књижевне врсте којој припада, проучивши га као феномен који се јавља након пораза арапске револуције и објаснивши друштвено-историјске услове његовог настанка.

Дистопијски роман у овом раду подељен је на дистопију мрачног реализма и дистопију надреализма, поткрепљен многобројним романима, представљајући уметничке црте које су обликовале обе врсте дистопије. Овај рад испитује однос према телу и месту, ништавило, као и чудесно, непознато и фантастично у дистопијском роману. Представљен је и компаративни однос између арапског дистопијског романа и европских романа, пионира ове књижевне врсте, и то након дефинисања природе културно-друштвене структуре и историје естетских појмова на којима је заснована.

ЛИТЕРАТУРА

- Абделаизиз, Басма [Basma Abdel Aziz]. *Пег* [*The Queue*]. Бејрут: Дар ел Танвир, 2013.
- Абделмагид, Ибрахим [Ibrahim Abdel-Meguid]. *Киклоиу* [*The Cyclops*]. Тунис: Дар Мискилјани, 2019.
- Адван, Мамдух [Mamdouh Adwan]. *Моји непријатељи* [*My Enemies*]. Бејрут: Дар Ријад ел Рајис, 2000.
- Адван, Мамдух [Mamdouh Adwan]. *Анимализам човека* [*The Animalism Of The Human Being*]. Дамаск: Дар Мамдух Адван, 2019.
- Алим, Махмуд Амин ел [Mahmud Amin al-'Alim]. *Трилогија осуђивања и пораза* [*A trilogy of refutations and defeats*]. Каиро: Дар ел Мустакбал ел Араби, 1985.
- Асфур, Габер [Gaber Asfour]. *Доба романа* [*The age of the novel*]. Каиро: Генерална египатска организација за књиге, 1999.
- Башлар, Гастон [Gaston Bachelard]. *Поеџика њросџора* [*The Poetics of Space*]. Галиб Халаса. Багдад: Министарство културе и информисања, 1980.
- Вазан, Абдо [Abdo Wazen]. *Таха Хусеин: њрви који је оџкрио Кафку на арајском* [*Taha Hussein was the first to discover and defend an Arab Kafka*]. Independent.com, приступљено 13.10.2019.
- Граси, Валентина [Valentina Grassi]. *Увод у социологију имаџинарної* [*Introduction to the Sociology of the Imaginary*]. Мухамед Абденур и Сауд ел Мавла. Бејрут: Арапски центар за истраживање и политичке студије. 2018.
- Греј, Роналд [Ronald Gray]. *Франц Кафка* [*Franz Kafka*]. Насим Магли. Каиро: Врховни савет за културу. 2000.
- Дерида, Жак [Jacques Derrida]. *Оџрошџај* [*Forgiveness*]. Мустафа ел Ариф и Абдерахим Нурадин. Милано: Маншурат ел Мутавасит, 2018.

- Еко, Умберто [Umberto Eco]. *Историја ружноће [On Ugliness]*. Аластер Макјуен, Харвил Секер. Лондон, 2007.
- Ибрахим, Суналах [Sunallah Ibrahim]. *Комисија [The Committee]*. Каиро: Матбуат ел Кахира. 1982.
- Кафка, Франц [Franz Kafka]. *Целокујне њриповејке [The Complete Stories]*. Ел Дасуки Фахми. Каиро: Генерална организација за палате културе. 1997.
- Камал, Абделатиф [Kamal Abdel Latif]. *Културолошке њојаве у Арајском ѡролећу [Cultural manifestations in the Arab Spring]*. Каиро: Руја. 2014.
- Кук, Мирјам [Miriam Cooke]. *Дисидентњска Сирија: сњварање ѡпозицијске умејносћу [Dissident Syria: Making Oppositional Arts]*. Хазим Нахар. Бејрут: Арапски центар за истраживање и политичке студије. 2018.
- Куран
- Мареј, Фуад Ел [Fouad Merhi]. *О истѡрији савремене књижевносћу [In the history of modern literature]*. Алеп: Универзитет у Алепу. 1989.
- Мерниси, Фатима [Fatema Mernissi]. *Иза вела [Beyond the Veil]*. Казабланка, Бејрут: Арапски културни центар. 2001.
- Минави, Ахмед ел [Ahmed El Miniawy]. *Плајѡнова Држава [Plato's Republic]*. Дамаск, Каиро: Дар ел Китаб ел Араби. 2010.
- Мор, Томас [Thomas More], ar.m.wikipedia.org, приступљено 12.10.2019, 21:00
- Му'јам Ал-Васит. Каиро: Академија арапског језика. 2011.
- Мутир, Џасим ел [Jassim Al Mutair]. *Прикази аућокрајије и ѡѡпалитаризма у романима Џорџа Орвела [Representations of tyranny and tyranny in the novels of George Orwell]*, „Ел Хивар ел Мутамадун“, www.m.ahewar.org, приступљено у суботу 13.10.2019, 7:15
- Наџар, Муслих ел [Muslih Najjar]. „О истини Комисије“ [„On the truth of The committee“], *Ел Мавкиф ел Агади*, број 303, јул 1996, Дамаск
- Орвел, Џорџ [George Orwell]. *1984 [1984]*. Анвар ел Шами. Казабланка, Бејрут: Арапски културни центар. 2006.
- Парчекани, Фатима [Fatima Parchekani]. „Дистѡпија (корумпирани град) у савременом арапском роману: читање романа Орвел у јужном ѡредѡраћу Фавзија Зебијана“ [„Dystopia (the corrupt city) in the contemporary Arab novel. A reading in the novel Orwell in the Southern Suburb“]. *Фусул*, бр. 29, јун 2018, Каиро.
- Рабија, Мухамед [Mohamed Rabie]. *Меркур [Mercury]*. Бејрут: Дар ел Танвир. 2015.
- Росе, Клеман [Clément Rosset]. *Невидљиво [Invisible]*. Ел Мустафа ел Сабани. Милано: Маншурат ел Мутавазит. 2018.
- Садави, Ахмед [Ahmed Saadawi]. *Франкенишћајн у Баџаџу [Frankenstein in Baghdad]*. Багдад: Маншурат ел Џамал. 2013.
- Саладин, Ахмед [Ahmed Salahuddin]. „Ми“ *Јевѡенија Замјајина: Сућење маићи и ѡѡудбење чувара блаѡслова [„We“ by Yevgeny Zamiatin: the trial of imagination and the guillotine of the guardian of blessings]*, http://thaqafat.com, приступљено у суботу 13.10.2019, 5:55

- Тодоров, Цветан [Tzvetan Todorov]. *Увод у фантасличну књижевност* [*The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*]. Ел Садик Буалам. Каиро: Дар Шаркијат. 1994.
- Тодоров, Цветан [Tzvetan Todorov]. *Дух просветиљелства* [*The Spirit of the Enlightenment*]. Хафиз Кавија. Тунис: Дар Мухамед Али. 2007.
- Уџајли, Шахла [Shahla Ujayli]. *Сиријски роман: Експериментализам и теоријске категорије* [*The Syrian Novel: Experimentalism and Theoretical Categories*]. Алеп: Дар ел Фуркан. 2009.
- Уџајли, Шахла [Shahla Ujayli]. *Културолошка особеност арајској романа* [*Cultural Particularity in the Arabic Novel*]. Каиро: Ел Дар ел Мисрија Ел Лубнанија. 2011.
- Флори, Синтија [Cynthia Fleury]. *Окончање храбрости* [*The End of Courage*]. Абдел Наби Кавара. Бејрут: Арапски центар за истраживање и политичке студије, 2017.
- Фуад, Амани [Amani Fouad]. *Роман и ослобођење друштва* [*The Novel and Liberation of Society*]. Каиро: Ел Дар ел Мисрија ел Лубнанија, 2014.
- Фуко, Мишел [Michel Foucault]. *Воља за знањем* [*The Will to Knowledge*]. Мута Сафади и Џорџ Аби Салих. Бејрут. 1990.
- Фуко, Мишел [Michel Foucault]. *Историја лудила у класичном добу* [*A History of Insanity in the Age of Reason*]. Саид Бенград. Бејрут: Арапски културни центар. 2006.
- Халифи, Шаибел [Shuaib Halifi]. *Поетичност фантасличног романа* [*The Poetry of the Fantastic Novel*]. Каиро: Врховни савет за културу. 1997.
- Хамуда, Хусеин [Hussein Hammouda]. *Тргови њева* [*Fields of Anger*]. Каиро: Дар ел Ајн. 2013.
- Шаруни, Јусуф ел [Youssef Al-Sharouni]. *Ајсург у савременој књижевности* [*The absurdity in our contemporary literature*]. Каиро: Дар ел Китаб ел Араби. 1969.

Shahla Ujayli

The Arabic Dystopian Novel: the Historical Context and Genre Features

Summary

This paper tackles the Arabic dystopian novel, suggesting a definition of the dystopian novel, describing historical circumstances of its beginnings and investigating its features.

The dystopia emerged at a late stage in the history of the Arabic novel, against a particular socio-artistic backdrop. It aims to shed light on the problems of the Arab society and strives to be an enlightening tool to change the reality for the better and rewrite it aesthetically, especially at the historical stage in which the voice of Arab Nationalism and Marxism have risen with an optimistic, progressive vision of literature.

In the 1940s and 1950s, the heroic and revolutionary aesthetic models capable of changing reality prevailed, despite the harsh social, economic and political conditions.

There was also the Arab existential novel, which did not quite exhibit the complete melancholy vision found in the European existential novel, as the circumstances of the Arab society, the level of its modernity, and the alienation of its citizens do not resemble those of European societies. Therefore, we found that the existential hero in the Arab novel is committed to the social or national cause, and is not disconnected from his society, unlike the existential hero in the European novel.

We can say that blows that the Arab socio-cultural structure suffered changed the nature of dealing with art, changing as well the aesthetic structure of the novel, which was no longer interested in raising optimism, all the while continuing to ask the same questions, and retaining its enlightening mission.

The novelists were preoccupied with the formulation of new aesthetics that were pessimistic, shocking, harsh, and better able to expose the increasingly corrupt and bleak reality. The dystopia offers an aesthetic representation of reality, which is superior to its corruption and bleakness.

The term dystopia can be defined as the reverse of utopia, as proposed by Plato. Perhaps the first Arabic novel we can classify as dystopian is *The Committee*, by the Egyptian Sonallah Ibrahim, published in Beirut in 1981. It came after the great economic transformations in Egypt, when the country entered an era of stark capitalism, corruption, poverty and slums. The dystopia is generally based on the ugly, as an aesthetic model, which is technically random, defeated, murderer, and other models outside the accepted moral system.

In order to create its counter-reality, the dystopia uses mostly unrealistic artistic means, such as fantastical, strange, futuristic, parallel and inhuman worlds, and science fiction.

The dystopian novel became a phenomenon with the myriad of texts that emerged after the Arab Spring, which did not yield the results the Arab nations had hoped for. It was an expression of frustration and abandonment, and the end of the project of the modern nation-state, which came after the defeat of the project of a great, united nation-state, which began in the twentieth century with the end of the Ottoman occupation of their land.

Keywords: dystopia, Arabic novel, the Nahda

С арапског превела Бранкица Богосављевић

Примљен: 30. 3. 2020.

Прихваћен: 1. 9. 2020.