

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

мр Ида Д. Јовић

ЕЛИФ ШАФАК И ТУРСКИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ

докторска дисертација

Београд, 2014

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Ida D. Jović

ELIF SHAFAK AND TURKISH POSTMODERNISM

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2014

Комисија за одбрану дисертације:

др Мирјана Маринковић, ванредни професор, Филолошки факултет
Универзитета у Београду, ментор

др Дарко Танасковић, редовни професор, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

др Биљана Дојчиновић, ванредни професор, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

др Владислава Гордић Петковић, редовни професор, Филозофски
факултет Универзитета у Новом Саду

Датум одбране: _____

Захваљујем Мирјани Маринковић, која ми је одувек била узор, на великодушној подршци, подстицају и стрпљењу.

Ову дисертацију посвећујем својој породици – Давору, Огњену и Лари.

Елиф Шафак и турски постмодернизам

Сажетак

Предмет ове докторске дисертације је књижевно дело Елиф Шафак (1971), једне од најистакнутијих представница турске постмодерне књижевности. Како се стваралаштво ниједног писца не може разматрати изван ширег друштвеног и књижевног контекста, тако се у једном делу дисертације даје краћи осврт на развој постмодерне књижевности у Турској, њене најзначајније ствараоце и дела. Узимајући у обзир специфичне околности под којима је турско друштво у свим сегментима доживело препород у једно модерно, секуларно и прозападно оријентисано друштво, проучавање турске књижевности неодвојиво је везано за сагледавање ширих политичких и друштвених промена. Кључни период настанка постмодернистичке књижевности у Турској биле су седамдесете и осамдесете године 20. века. Почетак миленијума, обележен кризом идентитета, одсуством чврстог вредносног система, индивидуализмом и помањкањем класичних ауторитета доноси промене и у турском друштву и његовој књижевности. Деконструкција, поновно промишљање историје, ликови са маргина друштва и из различитих мањинских група, свакако да су се писцима овога доба чинили погоднима за књижевну обраду. Будући да је турско друштво било, а може се рећи и да то још увек јесте, дубоко подељено на присталице традиције и модерног, као и све што је тиме обухваћено, нови талас у књижевности налази се на мети бројних критичара који су сматрали да ће тиме бити угрожено све што је изворно турско. Елиф Шафак је, уз још неколико савремених писаца, на челу бројних турских постмодерниста који се у својим делима окрећу „популарној“ тематици и поновном и критичком проматрању и преиспитивању историје, традиције и турског идентитета. Јединствена наративна техника и тематика која превазилази „локално“, чини да њена дела буду веома популарна и ван граница Турске. Ипак, због

писања на два језика, али и обрађивања тема као што је геноцид над Јерменима, дела Елиф Шафак су предмет бројних дискусија и критика које упућују присталице обеју струја у Турској, и модернисти и конзервативци. Имајући у виду одлике романа Елиф Шафак, њен опус представља пример турске постмодерне прозе која до сада није била предмет проучавања у нашој науци.

Кључне речи: турска књижевност, преиспитивање историје, традиција и модерно, постмодернизам, турска постмодерна, Елиф Шафак

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Турска књижевност

УДК: _____

Elif Shafak and Turkish Postmodernism

Abstract

The subject of this doctoral dissertation is the literary work of Elif Shafak (1971), one of the most prominent representatives of Turkish postmodern literature. Since no writer's work could be observed out of a broader social and literary context, one part of the dissertation consists of a short overview of development of postmodernism in Turkey, its most influential authors and their works. Taking into consideration the specific circumstances that transformed all segments of Turkish society into a modern, secular and west oriented society, research of Turkish literature is inseparably attached to broader observation of political and social changes. The key period for emergence of postmodern literature in Turkey was during 1970's and 1980's. Dawn of the new millennium, marked with an identity crisis, absence of firm value system, individualism and lack of the classic authorities, brings changes into Turkish society and its literature. Deconstruction, rethinking of history, characters originating from the margins of the society and different minority groups, undoubtedly was favourable for the literary processing. Since Turkish society was, and it could be said that it still is, deeply divided to supporters of traditional and modern, as well as everything considered by it, new literary trend is a target of many critics supposing it would compromise everything genuinely Turkish. Elif Shafak is, among a few more contemporary authors, at the lead of numerous Turkish postmodernists who turn toward „popular“ thematic as well repeated and critical observation and reexamination of history, tradition and Turkish identity. Unique narrative technique and thematic exceeding the „local“, makes her works very popular outside Turkey as well. Nevertheless, because of her writing in two languages, as well as dealing with themes such is Armenian genocide, Elif Shafak's novels are subject to many discussions and critics by the supporters of both currents in Turkey, both modernists and conservatives. Considering the characteristics of Elif Shafak's novels, her literary work

represents an example of Turkish postmodern prose which has not been a subject of research in our science so far.

Key words: Turkish literature, rethinking history, tradition and modern, postmodernism, Turkish postmodern literature, Elif Shafak

Scientific field: Science of Literature

Scientific discipline: Turkish literature

UDC: _____

САДРЖАЈ

Сажетак

Abstract

Увод.....	1
1. Одлике турске постмодерне.....	4
2. Животни пут Елиф Шафак.....	20
3. Романи Елиф Шафак.....	22
3.1 <i>Пинхан</i>	22
3.2 <i>Огледала града</i>	37
3.3 <i>Интимно</i>	51
3.4 <i>Вашљива палата</i>	69
3.5 <i>Чистилиште</i>	85
3.6 <i>Истанбулско копице</i>	91
3.7 <i>Црно млеко</i>	104
3.8 <i>Љубав</i>	112
3.9 <i>Искендер</i>	126
4. Постмодернистичке технике и наративни поступци Елиф Шафак.....	136
5. Језик и стил Елиф Шафак.....	156
6. Ликови у делу Елиф Шафак.....	163
7. Мултикултуралност у делу Елиф Шафак.....	169
8. Есеји, чланци и интервјуи Елиф Шафак.....	172
9. Књижевна критика о делу Елиф Шафак.....	180
10. Друштвени ангажман Елиф Шафак.....	183
Закључак.....	187
Извори.....	190
Литература.....	191
Биографија	
Изјава о ауторству	
Изјава о идентичности штампане и електронске верзије	
Изјава о коришћењу	

УВОД

Турски писци су крајем 80-их година прошлог века усвојили Лиотарово виђење постмодернизма као критичког приступа савременом свету и култури, те као уметничке праксе која дестабилизује и деконструише традиционалне погледе на језик, идентитет, писање и традицију у сваком погледу. Будући да су турски писци све до периода Танзимата¹ остали ускраћени за свеобухватније упознавање са формама романа и приповетке, те да им је услед тога била одузета могућност поигравања и експериментисања са, за њих новим, наративима, током 19. и 20. века настојали су да ухвате корак са западњачким колегама. Премда се не може говорити о хронолошком преклапању фаза приликом упоређивања турске са књижевношћу Запада, оно што се са сигурношћу може посведочити јесте да турски писци могу са поносом стати раме уз раме са било којим западним, те да је зрелост коју је досегла турска књижевност достојна многих старијих. Крајем 20. века све су заступљенији постали романи чији текстови нарушавају линеарну логику, који предност дају наративним елементима у односу на радњу, те који гаје дисконтинуитет, фантазију и вишеслојност. Ипак, овим пионирима постмодернистичких романа у Турској, као што су Огуз Атај, Орхан Памук, Пинар Кур, Адалет Агаоглу, Латифе Текин и други, није увек било лако успротивити се традиционалним тековинама земље која је још увек млада по многим питањима. Код појединих писаца нове генерације проблематика постаје глобална, док постоје и они који су своје интересовање подредили локалном, зарад очувања "турског" у својим делима. Будући да је Турска још увек прилично затворена земља, где је слобода мишљења и делања још увек под знаком питања у пракси, не чуди чињеница да углавном писци који су имали довољно среће да део свог живота проведу на Западу, проналазе у себи довољно снаге за критичко испитивање и изазивање традиционалних вредности на које се у Турској толико полаже. Док су историјски догађаји и политичке околности за поједине турске писце само декоративне компоненте, изван број писаца их користи као прилику за изражавање личних ставова и критике.

¹ Период реформи у Османском царству између 1839-1876

Елиф Шафак је свакако међу ауторима који настоје да, пишући о историји, доведу до њеног поновног ишчитавања и критичког става према прошлим догађајима. У својим делима она се осврће не само на догађаје из турске историје, већ и на историјске околности у Шпанији, Русији, Италији, Француској. Бавећи се блиском историјом Турске, посебно геноцидом над Јерменима, Шафакова је била на мети бројних критичара. Ипак, историја није једино што заокупља Елиф Шафак, већ се у појединим делима бави и савременим околностима, као и проблемима имиграната који се, не уклапајући се у западњачка друштва попут Енглеске и Америке, још чвршће држе своје традиције. Тематика њених романа је заиста разнолика, што се може рећи и за ликове које ствара. Шафакини ликови су разних етничких припадности, вероисповести, културе и образовања, док бројни поседују гротескне особине, о чему ће у дисертацији посебно бити речи.

Имајући у виду постмодернистичке одлике њених романа, одлучили смо се да кроз дела Елиф Шафак прикажемо карактеристике турске постмодерне. Сагледавајући све одлике овог правца, почев од нелинеарности, интертекстуалности, плуралитета значења и перспектива, историографске метафикције, па све до употребе специфичних поступака и тематских преплитања Истока и Запада, старог и новог, али и многих других особина које се приписују постмодернистичким делима, покушали смо да укажемо на чињеницу да је турска постмодерна сасвим дорасла западњачкој, упркос иницијалном дводеценијском кашњењу.

Како Елиф Шафак није позната само као писац, већ и угледни колумниста и есејиста, у посебном делу рада осврнућемо се и на њене чланке и есеје у којима разматра актуелна збивања у Турској и свету, заузимајући критички став према свим појавама које нису демократске и које гуше слободу говора и угрожавају људска права. Пошто ниједна врста Шафакиног рада не остаје неопажена због своје отворености и критичког односа према свему што пише, списатељица је често предмет критике, што ће бити обрађено у раду.

Прво поглавље дисертације бави се постмодернистичком мисли уопште и неким од најзначајнијих критичара тог правца, али и општим одликама и најзначајнијим представницима турске постмодерне. Романи Елиф Шафак су обрађени хронолошким редоследом, уз посебан осврт на њихове постмодернистичке одлике. Будући да је Елиф

Шафак романијерка којој се у Турској, али и у свету, посвећује доста медијске пажње, приликом израде дисертације од велике користи били су и чланци о њеном раду, као и сви доступни академски радови. Тежиште анализе је на романима Елиф Шафак на турском језику, док су есеји представљали основни извор сазнања о њеном друштвеном ангажману и ставовима. Сви наведени одломци из романа Елиф Шафак наведени су у преводу аутора ове дисертације.

1. ОДЛИКЕ ТУРСКЕ ПОСТМОДЕРНЕ

Постмодернизам, који је у свету почео да се јавља након 60-их година прошлог века, доневши одбацивање просветитељских мисли, концепта рационалног и објективног, појавио се као приступ који дестабилизује и деконструира традиционалне погледе на језик, идентитет, писање и традицију у сваком погледу. Као књижевна пракса, постмодернизам означава писање које се ослања на „губитак реалног“, брише разлику између „високе“ и масовне културе. Писање почиње да почива на интертекстуалним везама и бива заокупљено процесом сопственог настанка. Уместо дотадашњег јединственог погледа на свет и владавине разума и стварности, постмодернизам се појавио са циљем осујећивања свих покушаја да се тотализује систематична мисао, као побуна против естетике и генерализованих истина у чијем су светлу до тада настајала уметничка дела. Како постмодернизам нема свој манифест нити изричита правила, једини критеријум за називање једног дела постмодернистичким јесте утврђивање да ли обухвата неку од одлика које се појављују у књижевности последњих неколико деценија 20. века, као што су саморефлексивност, иронија, историографска метафикција, интертекстуалност, полифонија, мешање жанрова и друге.

Европски теоретичари су термин „постмодернизам“ преузели од америчких уметника током 70-их година прошлог века како би означили уметничку тежњу друге половине 20. века да се ослободи тековина просветитељства. Употреба термина у савременом смислу везује се за француског теоретичара Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard) који је постмодерну одредио као неповерење према метанаративима, односно религији, науци, филозофији, марксизму итд. Према Лиотару, метанаративи, или „велике приче“, постали су неодрживи због немогућности да пруже универзално примењиве законитости, али „то није препрека да милијарде прича, оних мањих и оних

већих, престане ткати ткиво свакодневног живота“.² Лиотар је тврдио да велики наративи, након што су постали идеологије одређених политичких програма, немају више своју функцију у савременом друштву, будући да су изгубили свој кредибилитет. Тиме Лиотарева критика митова модерног доба, као и идеје да филозофија може пружити универзално знање за човечанство, постаје критика универзалног знања. Лиотар се тако, заједно са другим постмодернистима, супротставља идеологијама, пре свега марксизму и његовом настојању да објасни све аспекте друштва. Одбацујући тоталитаризам уопште, Лиотар и други постмодернисти заговарају идеју фрагментације – језичких игара, времена, људског субјекта и друштва.³

У *Поетици постмодернизма*, Линда Хачн (Linda Hutcheon) је постмодернизам разматрала у односу на модернизам и 60-е године прошлог века, али и однос постмодернизма према историји, те је у великој мери своје дело посветила историографској метафикцији. Бавећи се постмодернизмом и као теоријом и као праксом, Хачнова разматра карактеристике овог правца позивајући се на радове других теоретичара, поткрепљујући своју тврдњу да „нема текста без својих интертекстова“.⁴ Хачнова се сложила са већином теоретичара који су постмодернизам окарактерисали као резултат разбијања буржоаске хегемоније и развој масовне културе, констатујући да је постмодерна култура у противречном односу према ономе што називамо доминантном, либерално-хуманистичком културом. Хачнова говори и о Лиотаревом одређењу постмодернизма, али скреће пажњу и на нападе на позитивизам и хуманизам од стране Фукоа, Дериде, Хабермаса, Ватима и Бодријара, који су трајали већ неко време. Оно што Хачнова сматра важним у свим радовима поменутих теоретичара јесте испитивање представе о консензусу. Које год да су нам нарације или системи омогућили да мислимо, захваљујући разликама, у теорији и у уметничкој пракси, ми можемо да одредимо друштвени уговор. Најекстремнији резултат тога је илузија консензуса, било да је одређен у односу на мањинску, елитну културу или на масовну, популарну културу, јер су обе продукт друштва у којем је стварност структурирана дискурсима.⁵ То значи да хуманистичка раздвојеност живота и уметности више није одржива. У том погледу, Хачнова одређује карактеристике постмодернистичке праксе у уметности. По Хачновој, саме шездесете нису, као што су неки тврдили, произвеле

² Jean-François Lyotard: *Šta je postmoderna*, Beograd, 1995, стр. 27

³ Madan Sarup: *Introductory Guide to Post – Structuralism and Postmodernism*, 1993, стр. 147

⁴ Linda Hutcheon: *Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, 1988, стр. 8

⁵ Исто, стр. 22

неку трајнију иновацију у естетици, али су биле кључне за развој различитог концепта о могућој функцији уметности, а тиме су пружиле основу за постмодерно. Политичко, социјално и интелектуално искуство 60-их помогло је да постмодернизам постане преиспитивање граница и „кризи легитимизације“ коју су Лиотар и Хабермас видели, на различите начине, као део постмодерног стања.

У смислу уметничке праксе, Хачнова као важну одлику постмодернизма истиче прекорачење претходно прихваћених граница, саме уметности и жанрова. Што се тиче постмодернизма у књижевности, одређује га као писање које деконструише разлику између „високе“ и популарне културе, као и оно које почива на пародији, интертекстуалности и саморефлексивности. По Хачновој, постмодернизам тврди да све културолошке праксе имају идеолошки подтекст који одређује услове саме способности њихове производње значења. У уметности се то врши кроз отворене контрадикције између његове саморефлексивности и историјске основаности. Тако, „вољно контрадикторна, постмодернистичка култура користи и злоупотребљава конвенције дискурса“.⁶ Најрадикалнија одлика, по њој, јесте прекорачење границе између фикције и нефикције, а самим тим, између уметности и живота. Како је основна одлика „прошлости да је постојала“⁷, односно да је нефикција, Линда Хачн разматра преиспитивање и експлоатисање историјског знања у постмодернистичким делима. „Историографска метафикција“ је, по Хачновој, одбијање гледишта да само историја има право на истину, било испитивањем основа те тврдње било сматрањем да су и историја и фикција дискурси, односно људски конструкти који полажу право на истину. Историографска метафикција претпоставља да фикцију не треба разматрати кроз утврђивање веродостојности, већ да постоји много *истина*. Постмодернистичка фикција поновним презентовањем историје спречава да прошлост буде коначна и телеолошка. О историографској метафикцији говорили су и други теоретичари, као што је Ролан Барт (Roland Barthes) који је истакао да историографска метафикција претпоставља да истина и лаж не могу бити прави термини приликом разматрања фикције. Како постмодерни романи тврде да не постоји само једна истина, већ мноштво њих, у њима се претпоставља да то важи и за лаж. Ролан Барт, како је то навела и Хачнова у свом делу, констатује да постмодернизам сугерише да прошлост у фикцији или у историји треба отворити према садашњости. По Хачновој, једно од

⁶ Linda Hutcheon: *Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*, 1988, стр. 14

⁷ Исто, стр. 107

главних питања јесте могућност стицања било каквих знања о прошлим догађајима из перспективе садашњости. Историографска метафикција је свесна чињенице да се репрезентација прошлих догађаја одвија у садашњости. За разлику од постструктурализма, постмодернизам не види прошле догађаје као „текстуалне конструкте“ који нису никада постојали изван онога што представљају. Хачнова тврди да су прошли догађаји постојали емпиријски, али да их у епистемиолошким оквирима можемо само спознати данас кроз текстове.⁸

Једна од поставки које су Хачнова и други теоретичари постмодернизма разматрали јесте и интертекстуалност. Као концепт, интертекстуалност се јавља код постструктуралиста, најпре код Ролана Барта, Мишела Фукоа и Јулије Кристеве. Они су објавили „смрт аутору“ и говорили о крају аутономности текста тврдећи да аутор није субјект одређеног текста, већ да кроз њега проговара целина дискурса, предодређена ранијим делима и идејама.⁹ Сам појам интертекстуалности увела је Јулија Кристева 1966. године, након што је пошла од Бахтинових теорија и покушала да трансформише семиотику у нешто што је називала „транслингвистика“.¹⁰ У суштини, Кристева је желела да симултано посматра књижевно дело и на формалним и на друштвеним нивоима. Посматрајући текст као мозаик цитата и апсорпцију и трансформацију претходних, концепт који је употребила Кристева убрзо је прихваћен од стране многих теоретичара. Кристева је изнела мишљење да уместо да се усредсредимо на структуру текста, треба да проучавамо начин на који је структура текста настала. Према Бартовом схватању, текст је питање цитатности и аутор увек имитира већ постојеће, те никад није оригиналан. Оно што преостаје аутору, по Барту, јесте да комбинује постојећа дела на оригиналан начин. Дакле, сваки текст постоји само у односу на други и своје постојање дугује другим текстовима, а не аутору. Према схватању Мишела Фукоа (Michel Foucault), који се ни у једној теми свог теоретисања није држао систематичности ни уопштавања, аутор није чак ни говорећи субјект текста, јер он не настаје спонтано, већ је условљен целином дискурса и историјски је промењив.¹¹ Даље, Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), марксистички теоретичар

⁸ Jens Pollheide: *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*, стр. 18

⁹ Ljubomir Maširević: *Kultura intertekstualnosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 2007(11-12): 422

¹⁰ Maria Jesus Martinez Alfaro: *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, Atlantis Vol.18, No. ½ (Junio-Diciembre 1996), стр. 275

¹¹ Исто, стр. 425

постмодерне, тврди да текст пред нас долази као већ прочитан и да га ми читамо кроз призму талог постојећих интерпретација. По Џејмсону, чак и при читању новог текста, тумачења која изводимо условљена су ранијим интерпретативним традицијама. Тако, сваки текст има историју читања и не може се избећи наслеђено познавање контекста.

Још једна последица постмодернистичке употребе интертекстуалности јесте испитивање природе текста посматраног као јединствене целине,¹² јер интертекстуалност разлаже текст на фрагменте које касније треба поново саставити. Постмодернизам је од модернизма преузео технику самореференцијалности.¹³ Премда постоји много начина на који текст може указивати сам на себе, у постмодернизму се самореференцијалност огледа у сталном преиспитивању сврхе текста.

Постмодернизам је у теоријском смислу неодвојив од постструктуралистичке теорије, односно теорије Жака Дерида (Jacques Derrida) који је тврдио да је језик суштински нестабилан медиј комуникације који утиче на нашу перцепцију света. Свој приступ Дерида је назвао *деконструкцијом* и схватао га је као покушај да се изложе и поткопају хијерархије и парадокси на којима почивају одређени текстови. Деридино схватање деконструкције као изазивање претпоставки западњачких филозофских традиција умногоме је утицало на постмодернистичку теорију. Деридина деконструкција односи се на критику Сосирове (De Saussure) теорије знакова, која за своју основу има идеју бинарне опозиције знака и означеног. Будући да је основна карактеристика деконструкције разматрање односа бинарних опозиција (на пример, мушко/женско), бавећи се питањем језика, текста и Истином а кроз однос знака и означеног, Дерида је настојао да докаже да не постоје строге категорије апсолутних значења и да је опозиције немогуће сасвим одвојити. Према Дерида и његовим следбеницима, „погрешно „логоцентричко“ повјерење у језик као неко огледало природе произилази из илузије да је значење ријечи утемељено у структури саме стварности, као и да ту структуру изравно преноси свијести“.¹⁴

За Жана Бодријара (Jean Baudrillard), резултат деконструкције метанаратива је негативан, те се по њему, постмодернизам одликује растакањем и објекта и субјекта и

¹² Jens Pollheide: *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*, стр. 20

¹³ Исто, стр. 20

¹⁴ Christopher Butler: *Postmodernizam*, Sarajevo, 2007, стр. 17

губитком сваке везе са реалношћу. Бодријар говори о „губитку реалног“ у свету под великим утицајем медија који растачу границе између стварности и илузије, уводећи појам симулакрума као система у којем знаци означавају друге знакове, а не нешто реално. Бодријар сматра да у развоју потрошачког друштва лежи разлог промене односа између знакова и ствари у спољашњем свету. По њему, модернизам је било доба продукције где су знаци били подређени ономе што представљају, док је постмодернизам донео већи значај знацима, што је назвао добом симулације. Међутим, док је за Бодријара постмодернизам одређен симулакрумом и губитком везе знакова и реалности, Хачнова сматра да постмодернизам доноси преиспитивање односа између знака и реалности. То преиспитивање уметника и теоретичара довело је и до успона теорије у постмодерном друштву. Постмодернисти замерају модерним на њиховом „наивном“ схватању да уметност може бити универзална и независна од политике. Сузан Зонтаг (Susan Sontag) и Ихаб Хасан (Ihab Hassan) шездесетих година 20. века указали су на то да су постмодернистичка дела мање јединствена, а више анархична од модернистичких. Изнели су тврдњу да уметнике постмодернизма више занима процес разумевања него уживање у завршености и заокружености дела.

Осим са постструктурализмом, постмодернизам је уско повезан и са феминизмом и теоријом рода. Током 1970-их година у оквиру француског постструктурализма долази до развоја теорија које су имале велики утицај на поимање књижевности и однос према тексту. Постструктуралисти сматрају да значење није одређено, већ да речи и реченице било ког текста мењају значење у односу на контекст, време и особу.¹⁵ Заправо, постструктуралисти оспоравају структуралистичку затвореност и дефинитивност значења текста. Постмодернисти су, под утицајем Деридине критике бинарних опозиција, покренули питање схватања текста као непрегледан мозаик текстова који производе значења кроз интертекстуалну повезаност. Под утицајем постструктуралиста, француске феминистичке теоретичарке дају одређење женског писма и баве се значењем текста. Једна од тих теоретичарки, Елен Сиксу (Hélène Cixous) бавила се облицима мишљења који се не ослањају на хијерархијске опозиције, већ су отворене за могућност вишеструких разлика. Сличне идеје разматрао је и Дерида у свом концепту разлика, што је значајно због упућивања

¹⁵ Ivana Maksić: *Žensko pismo u poeziji E.E. Kamingza*, Agon br. 19/jun-jul 2012

на процес производње значења која се никада не исцрпљују.¹⁶ Сиксу се бавила местом које је женама наметнуто културом, покушавајући да кроз „женску“ списатељску праксу истражи начине за превазилажење структуралне хијерархије, истичући потребу да жене преузму одговорност стварања сопственог писма како би исписале сопствено искуство.

Лис Иригарај (Luce Irigaray) прави значајну дистинкцију између тога шта значи говорити *попут* жене и говорити *као* жена, будући да други дискурс подразумева и друштвени аспект.¹⁷ Иригарајева наглашава потребу да се жена дефинише као субјекат и да буде у потпуности укључена у културну и политичку реалност, сматрајући да је покушај појединих филозофа и писаца да се баве женским идентитетом заправо покушај да се жене изгурају из културне сфере. Лис Иригарај је у својим радовима критиковала и марксистичке категорије, те је критички разматрала и психоанализу засновану на Фројдовим и Лакановим теоријама. Њена критика психоанализе базирала се на схватању да је психоанализа, као и друге дисциплине, историјски одређена, што подразумева и историјски одређен став према женама. Ипак, сматрала је да психоанализа има снажан потенцијал и да је, уз помоћ језика као средства, треба употребити из женског угла.¹⁸ Рад Јулије Кристеве такође се заснивао на психоанализи Жака Лакана (Jacques Lacan). Кристева је користила лакановске идеје о симболичком поретку и субјекту да би поставила теорију о означивалачким праксама, сматрајући да су идеолошка и филозофска основа модерне лингвистике ауторитарне и угњетачке. Удаљавајући се од сосировског концепта језика, по Кристевој, језик је сложени и продуктивни означивалачки процес, док је за предмет лингвистике поставила је говорећи субјект који је децентриран.¹⁹ За разлику од Елен Сиксу и Лис Иригарај, Јулија Кристева је одбацила појмове женског писања и развила је теорију о маргиналности. Верујући у револуционарну снагу маргиналних и потиснутих аспеката језика, „Кристева тврди да постоје женске форме означавања које не могу бити садржане у рационалној структури симболичког поретка и које зато угрожавају његов суверенитет, па су прогнане на маргине дискурса“.²⁰ Кристева је сматрала да је авангарда најбољи представник потиснутог, женског семиотичког реда и кроз њу је

¹⁶ Madan Sarup: *Introductory Guide to Post – Structuralism and Postmodernism*, 1993, стр. 115

¹⁷ Madan Sarup: *Introductory Guide to Post – Structuralism and Postmodernism*, 1993, стр. 118

¹⁸ Исто, стр. 118

¹⁹ Dubravka Đurić: *Julija Kristeva iz Teorije, roda, poezije*, ARS br. 5-6 god. 2010, Beograd, 2009

²⁰ Исто

разматрала интеракције симболичког и семиотичког, а такође и питање субјективности. Као и Ролан Барт, Кристева је сматрала да модернистичка авангарда, увођењем дисконтинуитета и хетерогености, дестабилизује субјекат приказивања.²¹ Многи постмодернистички теоретичари, међу којима је и Андреас Хујсен (Andreas Huyssen) сматрали су да је функција авангарде заправо да буде критична у постмодернистичком смислу и да напада буржоаске уметничке институције, док је Лиотар тврдио да је њен задатак да испитује метанарације модернизма које су заправо служиле за обману и нису биле истините.²²

Морамо се осврнути и на теорију постмодернистичког феминизма чија је зачетница Џудит Батлер (Judith Butler) која је критиковала дотадашње феминистичке радове због дистинкције рода и пола, а тиме и њихово поимање категорије жена, а затим и појављивање те категорије као субјекта и објекта у теорији и језику.²³ Према Батлеровој, пол је биолошка чињеница, док је род друштвена конструкција. Род би тако, по њеном схватању, био скуп културних означавања које тело добија са одређеним полним карактеристикама. Будући да је род конструкција пола, тешкоће настају када покушамо да изнађемо „чисти пол“ који би претходио конструисању рода, јер пол увек поимамо путем наших менталних категорија.²⁴

Када говоримо о приказивању, односно репрезентацији, а посматрано из угла наративних техника које постмодернистички писци примењују у својим делима, треба скренути пажњу и на технику мешања фиктивних и нефиктивних текстова, на пример, романа и аутобиографије. Фуко је био први који је истакао колико је важно за теорију репрезентације усвојити један специфични субјекат. По Хачновој, нестајање јединственог субјекта довело би до немогућности да се исприча кохерентна прича. „Постмодернизам је посебно заинтересован за политичке димензије таквих деконструкција, јер традиционално, субјекат је окарактерисан као бео, мужеван и буржоаски. На нивоу наративне технике, различити поступци ремете (ако не и укидају) тај конструкт, те су могуће стратегије мешање и искључивање традиционалних тачака гледишта (као што је свевидећи против наратора у првом лицу), наметање аутора у тексту који је испричан, написан од стране неког другог, као и општи покушаји да се

²¹ Исто

²² Christopher Butler: *Postmodernizam*, Sarajevo, 2007, стр. 64

²³ Judith Butler: *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, London, 1990, стр. 1-19

²⁴ Dejan Aničić: *Nevolje sa rodom i polom*, intervju sa Džudit Batler, NIN br.2953, 2.8.2007

одреди кохеренција наративних метода, те да су две значајне технике за постизање овога пародија и пастиш“.²⁵

У постмодернистичким књижевним делима дошло је до нестанка граница међу жанровима, те је у облику цитата, пастиша, пародије и алузија, веома заступљена интертекстуалност, што показује колико је књижевност упућена на саму уметност, а не реалност ван ње. Постмодернистичка књижевност тако потврђује теоријски став да се треба поново обратити прошлости, али са иронијом, односно дистанцом која мења однос према њој. Још један аспект преиспитивања односа реалности и фикције приказан је и кроз метафикцију, као још једну одлику постмодернистичких дела са циљем да преиспитају сопствени статус. Употреба метафикције доводи и до потребе за већим ангажовањем читаоца како би учествовао у стварању значења текста, понекад бивајући позван од стране приповедача, што се такође може назвати још једном одликом ове књижевности. Одлика која прати ову књижевност јесте и нестанак границе између високе и популарне литературе, опирајући се модернистичком ауторитету високе уметности, што се види кроз употребу језика или интертекстуалних поступака. Ликови постмодернистичких романа често су појединци са маргина друштва, припадници различитих етничких или других мањинских група. Постмодернистички писци често се служе и техником колажа што доприноси нарушавању линеарне наратије и омогућава поигравање са различитим гласовима који се у делу јављају као приповедачи. То поигравање понекад доводи и до преклапања стварности са светом снова и фантазије, те је понекад тешко одредити где један почиње а где се други завршава.

Чињеницу да су се прва постмодернистичка дела у Турској појавила са дводеценијским закашњењем треба сагледати у контексту друштвено – политичких прилика у Републици Турској у другој половини 20. века. Након што се пре тога турско друштво у свим сферама покушавало да отргне од традиционалних исламских стега које су им вековима пре тога биле дубоко усађене, сада је требало да прође време да се и у свести сваког појединца, а посебно културне елите, догоди препород који ће бити одржив. Након што је 1923.године проглашена Република, писцима је дата могућност да, тек отргнути од традиционалног, напослетку у себи пронађу свој глас и донесу га у форми приповетке и романа. Те две, у турској књижевности младе форме, постају

²⁵ Jens Pollheide: *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*, стр. 20

моћно средство политичке и друштвене ангажованости, што ће и остати све до 70-их и 80-их година прошлог века, па и данас. Премда је то било време када је на Западу дошло до појаве нових романа који су побијали све традиционалне норме и који су изазивали све што је до тада било прописано, у Турској је и даље постојала потреба да се кроз реалистичке романи и приповетке осликава положај сељака, интелектуалаца и указује на бројне тешкоће људи у годинама након прва два војна удара, на велики јаз између буржоазије и средњег сталежа, осликавајући унутрашњи свет и духовно богатство људи на рубу егзистенције. Ипак, педесетих година 20. века у турској књижевности долази до наговештаја постмодернизма појавом песничког покрета Други нови (İkinci Yeni) чији су се аутори почели да баве унутрашњим говором индивидуе и његовом подсвешћу под утицајем егзистенцијализма и других европских књижевних покрета.²⁶ Временом, постмодернистички елементи почели да бивају одлике главног тока турске књижевности, али то је довело и до појаве извесног броја критичара који без устезања указују на штетност такве литературе на политичку вољу народа, као и по све „турско“, будући да су западњачки културни империјализам препознали као претњу по нацију и традиционалне вредности прокламоване у доба Републике.

Имајући у виду да постмодернистичка дела по својој природи теже да деконструишу, а тако и разоре све традиционално које покушавају да сагледају из нове перспективе, те да се окрећу потрази за једном имагинарном географијом,²⁷ нису сви били наклоњени идеји да таква врста књижевности заживи у Турској. Специфичност турске историје и развоја друштва, са акцентом на поларитет Истока и Запада, вере и секуларизма, традиционалног и модерног, још увек дубоко прожима свест људи, а тако и свих њихових делатности, што даље води до поларитета читавог друштва који приврженост једном полу аргументу посматра као супротстављеност другом. Чини се да је веома тешко бити у средини, а свим писцима који се усуде да „западњачким“ техникама наруше традиционално приказивање ликова и тема које величају турско друштво и његове вредности утемељене на исламу, породици и богобојажљивом животу „обичних“ људи, дела често бивају бачена у немилост критичара. Турски роман последње две деценије обележен је наведеним поларитетима, са једне стране су романи

²⁶ Мирјана Маринковић: *Глобализација и турска књижевност*, Култура 2013, стр. 67

²⁷ Jale Parla: *Modernizmden postmodernizme Türk romanı*, (ed.) Talat Sait Halman, *Türk Edebiyatı Tarihi*, IV, İstanbul, 2006, стр. 416

који изражавају нетрпељив став према свему што долази са запада, док са друге стране постоје романи који преузимају или чак, величају све тамошње. Имајући на уму да је књижевност део друштвене делатности човека, такво стање у турској књижевности само је одраз друштвеног стања, те не чуди што је у дубоко традиционалном и патријархалном друштву као што је турско, скретање од уврежених идеала, окретање индивидуализму и периоду Османског царства и бављење тиме на ироничан начин било повод бурних реакција.

Многи турски теоретичари сматрају Огуза Атаја (Oğuz Atay, 1934-1977) првим турским постмодернистом. Почетком седамдесетих година прошлог века Атај је, по угледу на Кафкине и Фокнерове романи, али и Џојсов *Уликс*, увео нове концепте у турску књижевност вишеслојном структуром и техником која се у потпуности разликовала од дотадашњих традиционалних наративних поступака. Атајева жеља да стави до знања да је роман дело фикције, али и да укаже да фикција може имати функцију преиспитивања сопствене фиктивности, променила је до тада устаљени метод ангажованог осликавања реалних догађаја из свакодневног живота и померила границе наративних техника у Турској. Пионирску одлику Атајевих дела, осим употребе техника унутрашњег монолога, тока свести и интертекстуалности, чини и поступак грађења ликова, саркастичних антихероја, кроз чије визуре наилазимо на прикривену критику тадашње турске буржоазије и положаја интелектуалаца. Атај се, користећи митске елементе, на ироничан начин осврнуо на конфликт Истока и Запада, сатирично критикујући војну бирократију, образовни систем, елитистички наступ интелектуалаца указујући на проблем идентитета појединца у Турској. Може се рећи да је Огуз Атај својим делима најавио догађаје који ће уследити након 1980.године.²⁸

Након војног удара 1980.године, писци одбацују до тада доминантан правац друштвеног реализма и окрећу се тражењу нове сврхе уметности коју више нису препознавали у ангажованости. Турски књижевни критичар и теоретичар, Берна Моран, сматра да тај период може да се обележи и посебном категоријом, „романом прелаза“, јер су поједина дела још увек носила карактеристике и друштвеног реализма, мада су се поигравала новим наративним техникама, односно „ствараоци нису више своја дела видели само као средства, већ и као сврху“.²⁹ Многи критичари се слажу у

²⁸ Berna Moran: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul, 2003, стр.53

²⁹ Исто, стр. 33

томе да је један од најбољих примера тог преласка роман Адалет Агаоглу (*Adalet Aĝaođlu*, 1929-), *Једна свадбена ноћ (Bir Düđün Gecesi)*. Према је иновације у погледу тематике, технике и стила користила и у својим претходним романима који су изазвали доста полемика, у том роману је на најупечатљивији начин искористила друштвене околности као средство за постизање уметничког ефекта. С једне стране то је био панорамски роман који је осликавао један историјски период кроз типске ликове, а са друге драматични роман који се бави унутрашњим световима појединаца³⁰ и то приказане техником тока свести и, по први пут употребљеном, техником независног унутрашњег монолога.³¹ Једна од најистакнутијих и најнаграђиванијих писаца у турској књижевности, Агаоглуова се употребом технике тока свести и унутрашњих монолога уврстила међу пионире новог таласа у турској прози. То је, дакле, био период појаве све већег броја писаца који су у својим делима почели да неутралишу функцију свевидећег приповедача и користе технику тока свести и унутрашњег монолога како би осликали унутрашњи свет ликова.

Као што смо већ навели, након војног удара 1980.године којим је у Турској започет један период репресије, створена је једна нова атмосфера у свим сегментима друштва. Можемо у томе покушати да нађемо разлог зашто су писци тог периода у све већој мери одустајали од бављења актуелним темама из политичког и друштвеног живота. Писци попут Алев Алатли (*Alev Alatlı*), Орхана Памука (*Orhan Pamuk*), Назли Ерај (*Nazlı Eray*), Латифе Текин (*Latife Tekin*), Билге Карасу (*Bilge Karasu*), Недима Гурсела (*Nedim Gürsel*), Пинар Кур (*Pınar Kür*) и други, доносе дела у којима се види својеврсни бег од стварности, а под утицајем западњачке књижевности. Алев Алатли (1944-) се симболичким изразом бавила друштвеним и политичким околностима у Турској. Користећи се чињеницама из многих научних дисциплина, Алатлијева заправо жели да укаже на одговорност интелектуалаца. Међутим, свет који је списатељица у својим романима створила за себе, заправо је свет научника који настоји да буде продуктивнији и ефикаснији за своје друштво повезујући научне чињенице са стварношћу.³²

³⁰ Berna Moran: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul, 2003, стр. 34

³¹ Исто, стр. 37

³² Alemdar Yalçın: *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000*, Ankara, 2003, стр. 550

Зачетницом магичног реализма у Турској сматра се Назли Ерај (1945-) која у својим романима истражује проблеме идентитета ликова водећи их, заједно са читаоцем, кроз светове у којима се преплићу јава и снови, што је можда највидљивије у њеном најуспешнијем роману *Човек који је оденуо љубав (Aşkı Giyinen Adam)*. У том роману ауторка уз употребу тарот карата доноси пред читаоце различите одразе фантастичне стварности и води своје ликове кроз догађаје препуне симболике. Њена су дела препознатљива и по употреби елемената из бајки, док је у свом аутобиографском роману *Лептири из магле (Sis Kelebekleri)* учинила да се споје садашњост и прошлост, сан и јава, користећи се техникама монтаже и тока свести. Још једна значајна представница књижевности магичног реализма у Турској је и Латифе Текин (1957-), која се прославила својим првим романом, *Драга бесрамна смрт (Sevgili Arsız Ölüm)*, написаном у стилу Маркесовог дела *Сто година самоће*, у коме је на бајковит начин користећи спој модерне технике и традиционалне тематике, описала живот у једном анадолском селу. Због свог јединственог стила спада у веома популарне писце у Турској, али треба напоменути да су њени романи преведени и на француски, немачки, италијански и холандски језик.

Преплитање јаве и сна може се уочити и у делима Билге Карасу (1930-1995). Он, поигравајући се језиком користећи га на симболички начин, уноси елементе фантастике које користи за спекулисање о филозофским питањима. Карасу је употребљавао јединствене синтагме како би разматрао теме као што су љубав, пријатељство, страх, смрт, вера, репресија и револт. Овај вишеструко награђивани аутор бавио се унутрашњим светом појединца и једини је турски писац који је примио Пегаз награду у САД-у за свој роман *Ноћ (Gece)*, након чега је неколико његових дела преведено на енглески језик. Реч је о роману који од стране појединих критичара назван постмодернистичким, док је од неких оцењен као „закључани роман“,³³ због велике употребе симбола и преплитања сна и јаве, што га чини тешким за дешифровање. Још једна нова техника коју је Карасу искористио у овом роману јесте и употреба различитих приповедача, али и та што су ликови дефрагментирани и појављују се пред читаоцем „попут ликова на надреалистичкој слици“.³⁴

³³ Ramazan Korkmaz: *Yeni Türk Edebiyatı, El Kitabı (1839 – 2000)*, Ankara, 2005, стр. 408

³⁴ Исто, стр. 409

За разлику од Запада, Турска је пролазила кроз „кризу реализма“,³⁵ те не чуди чињеница што су поједини писци још увек разматрали актуелне догађаје, али за разлику од претходних периода у турској књижевности, сада су ти догађаји били разматрани кроз употребу нових техника, под утицајем постмодернизма који је већ увелико доминирао западњачком књижевношћу. Једна од првих жена писаца која се окренула новим техникама наратива била је Пинар Кур (1943-). Она се у својим романима бавила сукобом појединца са друштвом, посебно у првим делима као што су *Сутра сутра (Yarın Yarın)* и *Жена за вешање (Asılacak Kadın)*, стављајући акценат на критику друштва и политичких околности, положај жена, али и бавећи се унутрашњим светом ликова. У својим романима описала је неспокојство, безизлазност, осећање неуклапања у друштво, а кроз ликове који у првом лицу говоре о тренутку и месту у којем живе. Крајем 80-их година Пинар Кур се окреће писању детективских романа, чиме је у турску књижевност увела жанр у потпуности запостављен до тада, и у којима се, по угледу на западњачку књижевност, користила унутрашњим романом као средством³⁶ за стварање загонетног случаја који изазива атмосферу неизвесности и напетости код читаоца. Можемо закључити да се Пинар Кур у својим детективским романима на изванредан начин показала као иноватор, користећи се типично постмодернистичким поступцима попут вишеструког или неизвесног краја и ликовима који су приказани као аутори романа који читамо.

Почетком осамдесетих година 20. века појављују се и први романи најпревођенијег турског писца, добитника Нобелове награде за књижевност, Орхана Памука. Његови романи, сложених фабула и ликова, често се баве дуализмом који се у турској осећа у свим сферама, као што је однос Истока и Запада, традиције и секуларизма, уз употребу интертекстуалности и других поступака карактеристичних за постмодернистичке романе. Будући да је велики део живота провео ван Турске, можемо рећи да је дуализам којим се бави заправо условљен личним осећањем растрзаности између двеју крајности. Слично можемо констатовати и за многа друга велика имена турске књижевности, а у чијим делима можемо наслутити један другачији, више светски поглед на свет. Када је реч о Орхану Памуку, њему је успело да докаже да турска књижевност „није егзотична источњачка књижевност која се на

³⁵ Berna Moran: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İstanbul, 2003, стр. 57

³⁶ Ramazan Korkmaz: *Yeni Türk Edebiyatı, El Kitabı (1839 – 2000)*, Ankara, 2005, стр. 406

Западу прима као наивна и недорасла наративна творевина³⁷. Према нису сва његова дела постмодернистичка, у појединим се окренуо фикцији таквих одлика. Многи Памукови романи засновани су на историјским чињеницама, али оно што у њима представља најупечатљивију постмодернистичку карактеристику јесте сагледавање тих чињеница кроз вишеструке перспективе различитих ликова.³⁸ Сложени заплети, вишеструке тачке гледишта, историјска евокација, нелинеарна наратија, проблем идентитета, интертекстуалност, сукоб традиције и модернизма, као и Истока и Запада, посебно су видљиви у његовим романима *Џевдет бег и његови синови*, *Бела тврђава*, *Црна књига*, *Нови живот* и *Зовем се Црвено*.

Не може се говорити о турском постмодернизму а да се не помене име Недима Гурсела (1951-) чија су дела препознатљива по опробавању у различитим наративним техникама и поетском стилу, али и по темама које обрађује. У својим романима Гурсел је покушао да докаже да историја увек може да се интерпретира на нов начин чиме добија ново значење у односу на стварност. У свом роману *Алахове кћери*, првом роману преведеном на српски језик, кроз наратију паганских богиња из преисламског периода, а затим и описујући Мухамедов живот и борбу, исламску традицију и предања, Гурсел покушава да проникне у суштину религиозности.³⁹ Због својих дела суочавао се са забранама и судом, посебно након објављивања поменутог романа, када је оптужен за увреду религиозних осећања нације. Колико се у Турској писана реч сматра „опасном“ потврђује и чињеница да су бројни писци често на оптуженичкој клупи због својих дела, било због њихове тематике било због ставова које у њима изражавају. У тим оптужницама свакако се може препознати и опште стање у друштву, односно дубока подељеност на оне који још увек славе традицију и оне који желе да турско друштво у потпуности преузме западњачке моделе понашања и вредности. Чини се да су најугроженији они писци који су због својих животних путева били усмерени на Запад, попут Недима Гурсела, Орхана Памука, Пинар Кур и Елиф Шафак, и који су, свесно или не, преузели многе назоре тамошњег света, али и стекли велико и свеобухватно образовање које им је омогућило равноправно укључивање у тамошње савремене токове. Синтеза која у њиховим делима, али и делима других турских постмодерниста, постоји између нове осећајности и трагања за новом естетиком може

³⁷ Мирјана Маринковић: *Глобализација и турска књижевност*, Култура 2013, стр. 70

³⁸ Maria Alexe: *The Balkan Post-modern Writers – Between Story tellers tradition and Western Patterns*

³⁹ Б.Ђорђевић: *Недим Гурсел: Нема штете од књига*

се назвати и постнационалистичком, колико и постмодернистичком.⁴⁰ Турска књижевност је последњих деценија тематски, стилски и жанровски веома разнолика. Поред поменутих писаца који још увек завређују много пажње читалачке публике, али и критике, подједнако је значајно и стваралаштво писаца попут Марија Левија, Ајфер Тунч, Ајше Кулин, Ениса Батура, Инци Арал, Октаја Анара и других, у чијим делима можемо препознати многе постмодернистичке елементе. Оно што свакако можемо закључити јесте да је у великој мери ухватила корак са светским трендовима и да је успела да изнедри дела која постају све популарнија ван граница Турске.

⁴⁰ Jale Parla: „*Modernizmden postmodernizme Türk romanı*“, (ed.) Talat Sait Halman, *Türk Edebiyatı Tarihi*, İstanbul, 2006: 411-419, стр. 419

2. ЖИВОТНИ И КЊИЖЕВНИ ПУТ ЕЛИФ ШАФАК

Елиф Шафак рођена је 1971. године у Стразбуру. Као кћерка дипломате, била је у прилици да непрестано мења место боравка, те је тако детињство и младост провела у Анкари, Мадриду, Келну, Лондону, Бостону, Мичигену и Аризони. Како сама каже, њену личност је умногоме одредила чињеница да је расла у непатријархалном окружењу, када је након развода, остала да живи са мајком. Средњу школу завршила је у Анкари, где је и дипломирала на Средњеисточном техничком универзитету. За свој мастер рад из области ислама, мистицизма и рода, *Исламски мистицизам и циркуларно тумачење времена*, добила је награду Института друштвених наука. Докторирала је на истом факултету одбранивши тезу *Женски прототипови турске модернизације и границе опирања маргинализму (Türk Modernleşmesinin Kadın Prototipleri ve Marjinaliteye Tahammül Sınırları)*.

Своју прву збирку прича, *Анадолија за урокљиве очи (Kem Gözlere Anadolu)* објавила је 1994. године. Три године касније написала је свој први роман, *Pinhan*, за који је 1998. године примила велику Мевланину награду која се додељује у Турској за књижевна дела са темом исламског мистицизма. Следеће године објављен је њен други роман, *Огледала града (Şehrin Aynaları)*, а 2000. године и *Интимно (Mahrem)*, за који је награђена од стране Удружења књижевника Турске. Убрзо су уследили и романи *Вауљива палата (Bit Palas)* 2002. године и на енглеском написан роман *Чистилиште (Araf)* 2004. године, којима је стекла бројне читаоце.

Од 2003. године радила је на универзитетима у Мичигену и Аризони. Учествовала је у заједничком пројекту писања романа *Пет у низу (Beşpeşe)*, поред еминентних турских књижевника као што су Муратхан Мунган (Murathan Mungan), Фарук Улај (Faruk Ulay), Целил Окер (Celil Oker) и Пинар Кур (Pinar Kür). Наредне, 2005. године, објављује дело *Плима (Med Cezir)*, у коме су сакупљени њени есеји о женском питању, идентитету, културалним поделама, језику и књижевности. Уследио је роман који је најпре написала на енглеском језику, *Истанбулско копице (Baba ve Piç)* и који је проглашен за најбољи роман објављен 2006. године. Своју постпорођајну депресију након рођења кћерке, Елиф Шафак је искористила као инспирацију за аутобиографски роман, *Црно млеко (Siyah Süt)*, који је објављен 2007. године. Након што је 2009. године изашао њен роман *Љубав (Aşk)*, постао је познат као роман који је у најкраћем року продат у највећем броју примерака у историји турске књижевности. Исте године појавила се и књига *Лисната алва (Kağıt Helva)*, у којој су сакупљени цитати из свих њених дотадашњих дела. Наредне године из штампе је изашла књига есеја, *Ужитак бекства (Fırarperest)*, а како би остала доследна и задовољила нестрпљиву публику, већ 2011. Објавила је нови бестселер *Александар (İskender)*.

Елиф Шафак пише и колумне и чланке за најчитаније светске листове, као што су *Guardian*, *New York Times*, *Le Monde*, *Wall Street Journal*, *The Washington Post* и *Time Magazine*. Снимак говора о „*Политици фикције*“ који је одржала на Универзитету Оксфорд, погледало је преко 600 хиљада људи широм света. То је била прилика да укаже на улогу књижевности у превазилажењу културолошких зидина и прихватању различитих искустава.⁴¹ Њени романи су веома превођени и читани широм света, а издавачи су најпознатије светске издавачке куће као што су *Penguin*, *Viking*, *Rizzoli* и *Phebus*. Носилац је Ордена витеза за допринос у пољу уметности и књижевности који јој је доделила Република Француска 2010. године.

Удата је за новинара Ејупа Цана Саглика са којим има кћерку Шехразат Зелду и сина Емира Захира.

⁴¹ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

3. РОМАНИ ЕЛИФ ШАФАК

3.1. *Пинхан*

Пинхан, први роман Елиф Шафак, објављен је 1997. године и говори о младом дервишу, хермафродиту, који креће на пут самоспознаје.⁴² Пинхан доспева у дервишку текију где упознаје Дури-бабу, свог будућег духовног вођу, с којим већ на почетку заснива посебан однос. Дури-баба препознаје специфичност младог Пинхана и охрабрује га да крене у свет и покуша да упозна самог себе. Пинхан одлази у Истанбул, град који и сам има особине какве, читајући роман, спознајемо и код младог дервиша. Сплетом необичних околности, млади Пинхан упознаје мушкарца у кога се заљубљује, пригрливши тако своју женску страну и пронашавши коначно свој прави идентитет. Роман добија своју мистичну димензију када се лик у тренутку трансформише из дервиша обријане главе у жену дуге црвене косе.

Роман *Пинхан* је тематски заснован на суфизму и у њему се појављује мноштво мотива које представљају срж исламског мистицизма, што се умногоме може наслутити и из наслова сваког поглавља, као и многим стиховима којима је прожет

⁴² Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000

читав роман. Како је проф. др Дарко Танасковић навео у својој књизи,⁴³ суфизам је, у односу на оно што означава, сразмерно нов термин скован почетком прошлог века. У пракси, тај термин представља назив за мистичке покрете у исламу који позивају на љубав, аскезу, самоодрицање и преданост Богу. Управо се око питања „љубави“ јавила нетрпељивост званичног ислама према суфизму. „Премда је појам божанске љубави куранског порекла, његово апсолутизовање и двосмислено укључивање у неочекиване синтагме и екстатичке формулације упућене директно Богу, као сабеседнику, нису могле да не делују blasphemично и јеретички“.⁴⁴ Током 12. и 13. века дошло је до успостављања првих дервишких редова који су окупљали присталице спремне да своје животе посвете покоравану шејху, дисциплини и мистичком самоусавршавању.⁴⁵ За једну такву дервишку текију, Шафакова је везала и окосницу радње овог романа.

Формална организација романа се заснива на четири целине, док наратив прати концепт круга.⁴⁶ На почетку сваке целине су епиграми са објашњењем о чему се у њој говори:

Ово поглавље говори о томе каква је земља (досл. Какво је стање земље)

Чија је природа хладна и сува.⁴⁷

Ово поглавље говори о томе какав је ваздух

Чија је природа топла и влажна⁴⁸

Ватра је била круг боје вина, понекад би била жедна крви...

Ово поглавље говори о томе каква је ватра чија је природа топла и сува.⁴⁹

Вода је била жути круг, повремено би се гложила са својом бојом...

Ово поглавље говори о томе каква је вода чија је природа хладна и влажна.⁵⁰

Стихови који се односе на четири елемента од којих је створен свет - земља, ваздух, ватра и вода, могу се посматрати и као симбол почетка; свако поглавље, симболизује стварање човека и света, а тиме и „новог“ Пинхана. Четири елемента су

⁴³ Танасковић, Дарко, Шоп, Иван: *Суфизам*, Београд, 2011, стр. 12

⁴⁴ Танасковић, Дарко, Шоп, Иван: *Суфизам*, Београд, 2011, стр. 30

⁴⁵ Исто, стр. 37

⁴⁶ Mustafa Ever: *Pinhan ve Mahrem Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları*, www.library.cu.edu.tr/tezler/8237.pdf

⁴⁷ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.3

⁴⁸ Исто, стр. 39

⁴⁹ Исто, стр. 61

⁵⁰ Исто, стр. 89

веома чест мотив у овом, али и у другим романима Елиф Шафак, те ће о њима бити речи и даље у току рада. Ипак, основну идеју од које ауторка полази када говори о елементима, можемо на најбољи начин сагледати из следећих редова:

*„Ипак, у човеку постоје четири елемента. Оно што зовеш жуч, заправо је ватра; њена је природа топла и сува. Оно што зовемо крвљу је ваздух; њена је природа топла и влажна. Пљувачка је вода; њена је природа хладна и влажна. А оно што називаш љубављу, то је земља; њена је природа хладна и сува. Можда када било који од та четири превлада, тело се разболи. Основна је ствар за оздрављење тела да се не наруши склад ова четири елемента“.*⁵¹

Наведени цитат умногоне осликава и суштину проблема кроз које главни лик пролази. Његово тело и душа пате услед несклада који му је природа дала и то је управо и оно чему је од почетка романа млади дервиш и тежио - начину да пронађе склад, а тиме и свој мир и самоспознају.

Прво поглавље романа уводи читаоца у унутрашњи свет младог дервиша. Читалац прати Пинханов ток мисли које одражавају неодлучност и страх пред непознатим, стичући увид у душевно стање главног лика који стоји на каменом мосту и посматра Истанбул из даљине. Чини се да наслов поглавља није дат случајно, јер како често у својим делима то напомиње, Елиф Шафак сматра да су имена нешто што није случајно и што умногоне одређује именовано. Такође, чини се и да у тој симболици има нешто више до чињенице да се Пинхан попео на дрво јабуке када је први пут дошао у двориште текије. Јабука делује више као симбол раздора, односно јаза, у коме је дете било у односу на читав свет. Према неким особинама, лик Пинхана подсећа на лик Грегора из Кафкине приповетке *Преображај*. Пинхан се, управо попут Кафкиног Грегора Самса, осећао отуђен од света и породице док је ноћу бивао сам са својим тескобама на путу преображаја на који ће убрзо кренути.

Пинхан је у страху пред призором града у даљини и неизвесношћу у коју се упутио. Ипак, прави страх не осећа због трагања, већ због стрепње шта ће наћи. Тражи утеху мислећи на текију коју је напустио и на Дури-бабу уз чији је благослов кренуо на путовање, путовање на коме ће открити свој прави идентитет.

⁵¹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 110

„Плашио се. Не од тога да неће успети да стигне, нити да неће пронаћи пут натраг, нити од тога да неће затећи оно што је оставио када се врати; плашио се да пронађе себе и да ће га уплашити то што буде пронашао. Принео је носу кожно торбицу коју је носио за појасом и погледао је нежно. Његови су прсти дуго миловали ту округлу ствар сакривену иза коже, слушајући како бисер шапуће и дише. Пољубио је торбицу и помиришао је. Као да су планине, брда, долине и сва жива бића, па чак и огромни град пред њим, били обавијени овим мирисом и у њему се отелотворивали“.⁵²

У оквиру истог поглавља враћамо се у прошлост и сазнајемо како је Пинхан доспео у текију, као и какво је дете био пре тога. У духу суфијске поезије којим читав роман одише, наилазимо на стихове који треба да нам укажу на психичко стање детета осуђеног на усамљенички живот због стања које је имао и уведу нас у причу како је дете пронашло наду. Преко дана је био као и његови другови, дете оштрог језика, неустрашив и безбрижан, али ноћу га је обузимала туга и постајао би као рањени јелен.

„А дете би, након што би раскрстио са тугом, пун наде прешао рукама преко свог тела; али, сваког пута би се склупчао и затворио у себе видевши да је та ноћна мора истинита. Колико је само тада желео да се отвори земља и да пропадне заједно са овим двополним поремећајем због кога је патио откако се родио“.⁵³

*„Дан и ноћ,
Сунце и месец раздвојени,
Међу њима амбис
А он, луталица
Час тамо, час овде,
Умирао је и васкрсавао с надама
Штитио је свесно своју тајну,
Живео кријући се од туђих погледа,
Злобних језика,
И плашио се као луд
Сваки пут кад прескаче амбис.
Све до тог дана, док не сретете то плаветнило“.⁵⁴*

⁵² Исто, стр.4

⁵³ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.7

⁵⁴ Исто, стр.6

Шафакова веома поетично описује околности под којима Пинхан доспева у текију када са групом својих другова прати птицу која је у кљуноу носила бисер. Одмах по упознавању са младим Пинханом, Дури-баба је увидео његову посебност наслутивши извесну тајну. Међу њима се одмах развила посебна веза.

„Ето, тада је дете угледало. Његове су се очи приковале за ситне очи с плавом сеном. У тим очима видео је кишу, олују, дугу и Потоп. Задрхтао је.

*Ето, тада је старац угледао. Његове су се очи приковале за крупне црне очи, од рођења оивичене сурмом. У тим очима видео је како се уздижу дим, пламенови, огњи који користе мрак и једну нагорелу тајну спасену од ватре у последњем часу. Напоследку, не дане, видео је ноћи детета. Дубоко потрешен, окренуо је главу на другу страну“.*⁵⁵

Као што је већ напоменуто, читав роман одише атмосфером бајке, чему доприносе и елементи гротеске и фантастике. Такође, ту чињеницу поткрепљује још једна карактеристика овог романа, а то је веома поетична и бајковита нарација у трећем лицу. Све наведено доводи до тога да се, читајући роман, стиче утисак читања песме у прози са свим њеним карактеристикама, међу којима су фрагментирани израз и понављање које као поетске технике овај роман у великој мери садржи.

„Ето, таква је била прича о томе како је дете, које ће касније добити име Пинхан, стигао у текију Дури-бабе.

*Дошао је и више није одлазио“.*⁵⁶

У роману се не помиње које је име дете имало пре доласка у текију, већ се на почетку главни лик помиње као „дете које ће добити име Пинхан“. Име које је дете добило од Дури-бабе свакако поткрепљује мишљење које ауторка током романа износи, да „Имена су магична. Нису само магична, имена и омађијају“.⁵⁷ Значење овог имена на турском - „затворен, прикривен“ носи велику симболику, јер главни лик и јесте описан као усамљено, збуњено, огорчено и у себе затворено дете, свесно своје различитости, али немоћно да се са њом избори. Чињеницу да се у већини романа Елиф Шафак појављују ликови усамљене деце пуне беса, можемо окарактерисати као

⁵⁵ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 8

⁵⁶ Исто, стр. 8

⁵⁷ Исто, стр. 20

аутобиографску, јер како се може сазнати из њених бројних интервјуа, она је била веома усамљена у детињству, што ју је уједно и навело да свет књига почне да сматра „стварнијим од стварности“.⁵⁸

По доласку у текију Пинхан је пронашао задовољство у слушању прича дервиша. Текија у коју је Пинхан доспео, може се посматрати и као извесни медијум, односно чистиште, у коме ће се припремити за сопствену животну мисију и стећи храброст да је изврши. Ликови дервиша, као што су Будала Тосун, Дулхани Хасан, Кул Хусеин и Дертли Хагопик, представљени су врло живописно, понегде и духовито. Описи живота у текији су, такође, веома живи, а њиховој веродостојности свакако је допринела и доминантна употреба османских речи, иначе својствена Елиф Шафак. Међутим, у овом роману, с обзиром на то да се радња одиграва у време Османског царства, свакако да је то било више него одлично средство за дочаравање атмосфере ондашњег живота у текијама и махалама.

Прво поглавље садржи још један симболичан опис, смену годишњих доба, чиме ауторка даје читаоцу наговештај промена које ће се догодити и Пинхану. Као што у суфијском мистицизму круг представља и небо, односно планете који се врте око сунца, тако се све у Пинхановом животу врти око централне тачке његовог живота, његове тајне. Он је неспокојан, као да предосећа промене или да долази време када ће његова тајна бити откривена. Симболичан је и сан који је Пинхан уснио, а будући да снови у романима Елиф Шафак заузимају веома значајно место и као носиоци симболике и као мотиви који читаоца уводе у нове сегменте прича о којима у роману говори, о њима ће се говорити и даље у раду.

„У сну је Пинхан стајао тако на прагу ког је требало да се клони. Праг је био део малог копна усред бескрајног мора. Веома је добро знао да не треба да га гази, као и да је то недопустиво, али није могао да се помери од страха да не потоне у воду и да се не удави. Као да је, ходајући мирно својим путем, наједном заборавио све, заборавио и ко је; као да је губећи памћење изгубио и правац. Сада није знао да ли треба да крене на север или на југ, да ли на исток или на запад. Због тога што није знао и јесте стајао тако на прагу који није требало газити. Мислио је: "Ово је велика неправда". Прагови су направљени за оне са носталгијом, за оне који имају где да оду и да се

⁵⁸ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

врате. А за оне који немају дом и који су изгубили правац, праг није нешто чега има превише или премало, већ управо сметња. Док га је обузимало незнање, са обе стране прага појавила су се лица двојице пријатеља које је познавао и волео. Обрадовао се када их је видео. С једне стране прага стајао је Дулхани Хасан, негованих бркова, црвене браде, са својим псовкама и смехом који пара уши. ...С друге стране био је Дури баба.

...На крају је Пинхан остао го ко од мајке рођен. Постало је хладно и снег је почео да пада. Пинхан је журно направио грудву и с њом прекрио свој предњи део. Али, чему то; убрзо ће гранути сунце и открити његову тајну помодру од хладноће. Стид је захватио најпре његов врат, затим усне, а онда и читаво тело“.⁵⁹

У роману је присутан и мотив воде. Вода, односно поток, појављује се као живо биће, један од ликова, и то као чувар тајни. Пинхан је тако отишао до потока у близини текије, а поток га је поздравио и охрабрио да исприча своју муку да би однео далеко ту тајну. Поток му се обраћа саветујући га, те Пинхан схвата да мора пронаћи свој пут и смисао живота. Угризавши свој прст, пустио је да крв падне на земљу и она се претворила у црвену тачку око које се описао најпре један круг, а затим и други, подсећајући на својеврсне зидине унутар зидина, које су чувале његову тајну. Осим мотива круга који се јавља често у роману, на неколико места се указује и на веровање Елиф Шафак у магијска својства имена.

Осим Пинхана и Дури-бабе, један од важних ликова у роману је и Дертли Хагопик. Пинхан слуша приповест Дертли Хагопика о љубави доживљеној пре доласка у текију и то је тренутак када се у Пинхану буди осећање које читаоца наводи на слутњу да ће се догодити Пинханов „преображај“ у жену, чиме ће роман коначно и бити крунисан.

„Пинхан је тужно гледао Дертли Хагопика. Пожелео је да га загрли, да дуго љуби његове образе, лице и усне влажне од суза. Није могао. Хагопик се толико удаљио да му није могао чак пружити ни руку“.⁶⁰

Текија је у роману, заправо, представљена као спиритуално и мирно место окупљања учених људи који су са собом донели своје приче, а Пинхан је, слушајући

⁵⁹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.17

⁶⁰ Исто, стр.25

их, схватио да његова прича још увек не постоји, да тек мора да је доживи и да текија није право место за то. Прича коју је чуо од Хагопика, како је доспео у текију и како је био несрећан и лутао након што је у смрт отишла вољена незнанка, била је прича са којом је дошао у текију Дури-бабе. Присетивши се догађаја описаног на почетку романа, када је видео на улазу птицу са бисером, Пинхан је спознао да је бисер симболизовао право место за њега, место у коме је било предодређено да буде. Приповест Дертли Хагопика подстакла је Пинхана да оде и потражи своју судбину.

„Теби сам испричао, јер ти не личиш на нас. То је и разлог због кога сам те толико дуго посматрао. Погледај пажљиво око себе, Пинхане. Свака овдашња душа, сваки уздах, стигао је у ову текију прошавши најпре кроз безброј прича. Знаш, Пинхане, ко у текију уђе празан, празан и излази. Овде се не долази празних руку...

...Онај ко жели да уђе у ову текију, доноси са собом своју причу. Долази пун, одлази пун. Свака душа коју си видео око себе, с којом си друговао толико година, тако је доспела овамо. Једино си ти другачији. Ти си био само мало дете када си овамо стигао. Ниси са собом понео причу, већ праћку. Сећаш се, зар не?...

...Наше приче су заједничке, као једна. Знамо. За приче кажемо да су знакови. А твој је тефтер још увек празан, Пинхане, и ти то знаш. Потруди се да га попуниш. Али, радиш то на погрешном месту. Овде се нова прича не пише“.⁶¹

Прича Дертли Хагопика и тајна коју му је поверио тако постају окидач за Пинханов одлазак. Хагопик је био тај који му је помогао да схвати да мора да потражи себе. У Пинхану почиње да се одвија велика борба и јавља нагон да оде из текије и открије своју тајну. Као симбол прекида са прошлосту и пута ка самоспознаји може се посматрати и опис Пинхана који, скидајући одећу са себе, испитује рукама своје тело, а затим и да манично чупа длаке, све док није остао као „огољено дрво“. Није био ни мушкарац ни жена; био је и мушкарац и жена. У истом смислу, „сахрањивања“ прошлости, може се тумачити и Пинханов пролазак кроз гробље приликом којег загледа споменике и чита епитафе. Извесна симболика прати и опис када се пред Пинханом појављује прелепа жена дуге црвене косе, нестварна, као привиђење.

Елиф Шафак на посебан начин представља ток мисли младог Пинхана, што се може протумачити као илустрација унутрашње борбе која се одвија унутар овог

⁶¹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.25

проблематичног младог бића. Реченице су кратке и нижу се једна на другу, раздвојене косом цртом и понекад их је тешко повезати. Стиче се утисак велике брзине којом мисли навиру, што се може схватити и као одраз конфузије и растројености коју осећа Пинхан. Овај део романа чини занимљивим и поновна употреба мотива круга, као и сема⁶² коју је извео Дури-баба.

„Људи понекад примећују полако и постепено. Почну да примећују детаље на рубовима слика, да би постепено њихови погледи заокренули ка средишту слике. Пинхан, такође, најпре није ништа приметио; сем магле и паре. Магла је била густа, а пара бесрамна. Онда када је размакнуо завесу, онда када се скинуо потпуно го, све је наједном видео. Сви из текије су се окупили на гробљу и својим телима описали круг.

Кр-уг-кр-уг-кр-уг

Круг је на почетку био тачка/ни мала ни велика/ни у рају ни на земљи/јер само је ње било/а тачка, неначета јабука/јабука је била жива, сочна и као крв црвена/када ли је загрижена/када ли је расточена/ ...

...Претварали су се у кругове унутар кругова. Дури-баба је непомично стајао унутар кругова. ...

...Тада је, унутар круга у круговима, подигавши руке у вис почео да се окреће око себе....“⁶³

Доследност и приврженост концепту круга може се приметити и у овом делу романа, те се изнова, једно поглавље, односно мисаона целина, има готово истоветан почетак и крај. Тај манир Шафакове приметан је и у неколико каснијих романа, симболизујући заокруживање приче. Тако и овде, у сцени када Пинхан треба да оде из текије, када је „заокружио“ свој боравак у текији, када је исписао читав круг откривши своју тајну, опет се јавља одељак са почетка романа, када је тек доспео у текију. Поново пред нама играју сенке пламенова свећа по зидовима у Пинхановој соби која гледа на дрво јабуке. Овога пута, с њим у соби је и Дури-баба, који га охрабрује да поступи према свом срцу, као што му је рекао и онда када је одлучивао да ли да остане у текији. Пре одласка, Дури Баба је поклатио Пинхану бели бисер величине лешника, о коме је на почетку романа било речи и који је Пинхан тражио са друговима. Тако је,

⁶² Церемонија плеса дервиша који се уз пратњу музике врте у круг

⁶³ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.32

након много година проведених у текији, Пинхан одлучио да потражи самог себе. Доспевши у једну истанбулску махалу, млади дервиш коначно започиње „свој живот“. Упознајући различите и њему до тада непознате типове људи и упадајући у нове ситуације, Пинхан добија шансу да преиспита своју личност и спозна „правог себе“.

Мајсторство када је у питању нарација Елиф Шафак показује и дочаравањем специфичног језика махале. По питању језика, као и у готово свим потоњим романима, Елиф Шафак је већ у свом првом роману доказала какав је познавалац османског језика, као и колико верује у то да треба у највећој могућој мери искористити богатство речи које нуди турски језик. У овом роману, чија је радња смештена у време Османског царства, може се рећи да је коришћење османских речи у потпуности послужило сврси и верно дочарало то доба.

Чак и Шафакин одабир назива махале упућује на њено веровање у магијска својства имена. Символику носи и прича о двојном имену махале, старом и новом, мушком и женском. Тако се Пинханово путовање ка самоспознаји наставља у чувеној истанбулској „двополној“ махали, која је као и он/а сам/а имала двојачко име: старо мушко име *Акреп Ариф* (Шкорпија Ариф) и ново женско име, *Наки-и Нигар* (Лепа љуба). Међутим, сујеверни становници су веровали да је промена назива махале проузроковала бројне несреће које су их задесиле, а најзлослутнијим знаком сматрали су појаву термита који су угрожавали њихове дрвене куће.

У овом роману препуном симболике утемељене на суфизму, проналазимо и ону која се односи на бројеве, те тако симболично делује и опис специфичности „капија“ махале, односно четвора врата кроз која дувају четири различите врсте ветрова и изнад којих је било је по једно слово арапског алфабета.

„На четвора врата ударени су печати четири различита ветра. Сваки је печат био крунисан по једним словом...

...Магија коју су из далека доносила четири ветра, у рукама седам старица из махале се преобликовала, тумачила и дотеривала....

...Пошто су знали да овим старицама дугују животе сваке бебе и сваке жене која је рађала у махали, никако им нису ускраћивали поштовање...“⁶⁴

⁶⁴ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.46

Сујеверно становништво махале било је у многим сегментима свог живота упућено на седам локалних старица, које су, попут старешина, имале веома велику улогу у свакодневици. Занимљиво је кроз опис њиховог утицаја сагледати околности живота у Истанбулу у османско време, сујеверје „обичног“ народа и њихово веровање у „посебне моћи“ за тумачење знакова. Једна од тих моћи је и тумачење снова, а као што ће се показати и у каснијим романима Шафакове, по њој снови свакако носе симболику коју треба правилно протумачити. Тако, тумачења разних врста знамења и снова, као и бројни ритуали, постају, након овог романа, неки од уобичајених мотива Елиф Шафак. Та чињеница се можда може протумачити њеном дубоком везом са баком, женом која је потицала из средине у којима је вештина тумачења знамења било од пресудне важности, а с којом је провела много времена док је расла; из зналачки описаних обреда, фраза, значења и околности у романима евидентно се може видети њен велики утицај. Такође, један од мотива који ће се поновити у каснијим романима су и демони, односно духови. Једна од старица, према којој су сви осећали страхопоштовање, увек је крај себе имала три духа.

„Куда год би отишла Исмихан, будила би поштовање и страх из два величанствена разлога. Први од њих биле су њене индиго-плаве очи под дугим и густим обрвама. Те очи би продирале у дубину свега што би погледале, читале мисли у главама и откривале скривене тајне. Када би се чаролија њених очију пренела на њен језик, Исмихан би причала и причала. Умртвила би човека. Што хоће ставила би у блато или злато. А други разлог били су духови. Двојица духова, звани Кишиниш и Каракура, нису се од ње одвајали од рођења ни за трен. Кишиниш је био малени дух; читав дан би скакутао тамо-амо и на све начине тражио прилику да некоме подвали. Што се тиче Каракуре, био је мало тмурнији дух, црн од главе до пете и углавном је шетао у козјем коожуху.

*Кад је реч о трећем, званом Кепоз, он је био другачији од осталих. Исмихан га је пре много година ослободила из бурмутице у којој је био заточен и закачила га себи за свој леви зглоб. Пошто тако злонамерни Кепоз није више могао људима да напакости, Исмихан је о њему ћутала. У махали су сви познавали Кепоза и никоме није падало на памет да извади иглу којом је био закачен за њен леви зглоб“.*⁶⁵

Премда је главни лик, занимљиво је што се Пинхан не појављује током читавог другог поглавља у роману, премда се његово присуство осећа. Симболику његовог

⁶⁵ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.59

појављивања у овом поглављу као дервиша без иједне длаке на глави, без браде, обученог у црно, можемо потражити у идеји да је остао „огољен“ најпре пред собом, а затим и пред другима, спреман да ода своју тајну. Након доласка у Истанбул, Пинхан је проводио дане по текијама и улицама, никада не проводећи ноћ на истом месту, све док му једног дана лопов под именом Каваноз Бекир није украо бисер. Овај догађај постао је прекретница у Пинхановом животу. Покушавајући да пронађе лопова, Пинхан је заправо трагао за истином и својом суштином као драгоцености. Трагајући за њим и за бисером, млади дервиш упознаје једног младића, Каранфила Јоргакија, према коме по први пут почиње да осећа посебну наклоност. Пошто је заинтересованост била обострана, Јоргаки је такође желео да поново види тог дервиша очију оивичених сурмом, што још једном указује на то да је Пинханов „преображај“ у жену близу. Каранфил Јоргаки ускоро сазнаје Пинханову тајну.

Важност снова и њихове симболике Шафакова истиче и у овом делу романа, када описује Пинханов сан. Наишао је на раскрсницу, те је, након што је чуо гласове, одлучио да крене лево. Гласови су га водили до једног прозора, али је дошавши до њега изгубио равнотежу и пао у празнину. Изненада је остао да виси изнад празнине, схвативши да наједном има велику црвену косу и да га је прамен који се закачио о прозор, спасио пада. Подигао је поглед и видео да је Јоргаки пружио главу кроз прозор, поново онако леп и очаравајући, са свећњаком у руци. Јоргаки му је довикнуо: „Чекај ме“.⁶⁶

У последњем поглављу јавља се још један млади лик, девојчица Неврес, која је као и Пинхан, усамљена и обузета бесом. Слично као и Пинхан, и мала Неврес је све своје проблеме поверавала једино води, која би их односила далеко, јер „вода је пријатељ, онима који их немају“.⁶⁷

„Само бес... Бес који је повремено завиривао у њено срце, те остављао застрашујућу празнину по одласку и који је шапатом најављивао догађаје као вода која само што није прокључала... Бес који је њено одсуство претварао у вир, а рушевине њених сећања упијао у себе; бес који је њено присуство претварао у потоп и мрвио све пред собом...“

⁶⁶ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.88

⁶⁷ Исто, стр. 91

Након што би бес нестао и за њим просула воду, није осећала ништа, већ би нестајала међу данима који пролазе као свежа кап. Не би осетила чак ни иглу у својој кожи. Очи су јој биле толико безизражајне; њено срце је зором остајало опустошено“.⁶⁸

Ово поглавље, чији епирам с почетка и говори о води, јасно указује на расплет догађаја који ће уследити. Пишући о дирљивој животној причи мале Неврес, Елиф Шафак је успела, може се рећи веома умешно, да представи читаоцима и оновремени живот и обичаје једне истанбулске махале. Те, управо када је махалу обузела готово старозаветна најезда инсеката, Пинхан се бори са дилемом да ли да остане у Истанбулу или да се врати у текију Дури-бабе. Чини се да је Шафакова желела да укаже на то да постоји судбинска предодређеност догађаја и животних околности, а тиме и на извесну благонаклоност према народном сујеверју и тумачењима. Мудре старице из махале проналазе у Пинхану спас верујући да је он решење за несреће које су задесиле махалу. Једна од старица, Кевсер-нине, одмах открива по чему је Пинхан посебан, што јасно потврђује и њену исконску проницљивост, може се рећи и мудрост.

„У теби је решење наших мука. Јер, дошао си на овај свет као хермафродит. И махала је, баш као и ти, двополна. Њено име је и Акреп Ариф и Накш-и Нигар. Ту свакако нема никаквог зла. Међутим, не допадају се једно другом. Међу њима има зле крви. Њихова се кавга проширила свуда. Знаш ли шта се тада дешава? Када се посвађају, сигурно један излази као победник. Један прегази другог. Све смрди на крв и барут. Нема човеку мира. Ето, тако се десило и нама. Више нам се деца не рађају лепа, јунаци нам беже у мишије рупе. Заборависмо чак и неверу. Нема богоумилности. То се десило јер су заратили. Акреп Ариф не воли Накш-и Нигар; Накш-и Нигар не жели Акрепа Арифа. Обоје желе да владају сами. Ако један искочи, други се љути и вређа....

...Ако се твоја двополност покаже у овом хамаму, зла крв ће се у махали смирити и зауставиће свађу. Повратићемо стари мир. Ако је залог неиспуњен и равнотежа нарушена, ми то можемо исправити ако нађемо неког ко је хермафродит. Пошто нас је овај хамам поделио откако је направљен, сада нам је потребан неко подељен. Пошто је сан тако прорекао, решење наших мука је у теби. Просто, док смо били једно било нас је много; биће добро ако постанеш једно док те има много. То су наше молбе. Ако мислиш другачије, кажи; одлучи. Али,брзо дај руку; зна се да нам је махала у невољи. Зовеш се дервишом. Чекамо да нам помогнеш, да ми помогнемо теби“.⁶⁹

⁶⁸ Исто, стр.91

⁶⁹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.110

У Пинхану се води унутрашња борба. Мислећи на Дури-бабу покушава да схвати смисао свог постојања и да појми суштину света. Његове мисли говоре нам о средњовековним схватањима човековог тела и света, закључује да његово тело подсећа и на махалу, али и на Истанбул и читав свет. Схвата своју мисију, да је прича коју је тек требало да доживи и однесе у текију Дури-бабе већ ту, у њему самом, те одлучује да пристане и помогне махали.

„Пинхан је тада схватио; његово тело личило је на овај огромни свет. И његово тело личило је на град над градовима, Истанбул. И његово тело личило је на махалу која је тако дуго била Акреп Ариф, а онда добила ново име, Наки-и Нигар. И како је он био двојан, тако је и ова махала била двојанна.

Пинхан је тада схватио; живети један живот препун тескобе бежећи, плашећи се и кријући се, не значи живети. Човек је онај који има достојанство; њему не пристаје да живи без осећања, као биљка.

А и шта је рекао Дури-баба? Зар није рекао 'Уђи у град свог тела, посматрај га'.

Шта је говорио Дури-баба? Зар није рекао 'Ми нисмо за брисање свог тела, већ за спознају'.

*Пинхан је тада схватио; одавно је дошло време да уђе у град свог тела. Пошто прича која није исписана и коју је толико дуго тражио и желео да је однесе у текију Дури-бабе, она није у даљини и неком другом свету, већ у њему самом, могао је да је пронађе у дубини сопствене душе“.*⁷⁰

Врло живописно је описан ритуал који су старице припремиле за Пинхана. Усред мноштва окупљених људи, налазио се и црнац који је у рукама имао велику змију. Из тога се може одмах увидети Шафакино истицање космополитског карактера чак и оновременог Истанбула. Такође, змија носи симболику круга, односно вечитог понављања, коме се ауторка непрестано враћа у својим делима. Након што га је ујела змија, Пинхан отрчава у узане улице махале. Док му се отров ширио венама, Пинхана обузимају сећања на Дури-бабу и Јоргакија, као и конфузно размишљање о прошлости. У присуству старица које су га нашле, Пинхан се претвара у жену дуге косе.

⁷⁰ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.111

Поново у истом маниру, роман се завршава дилемом коју је Пинхан имао с почетка стајавши на каменом мосту. Али, овог пута он је дугокоса жена која је знала где ће пронаћи своју причу и да ће изнова искусити све патње и задовољства. Осећа снажну потребу да се врати тамо одакле је и кренула на пут ка себи, јер „*треба се вратити зато што се из смрти рађа живот*“.⁷¹ Као црвенкоса жена Пинхан се враћа у текију Дури-бабе, али је проналази у рушевинама. Пинхана убрзо савладава отров и умире, а онда га проналази Јоргаки који је кренуо за њим након што је повратио његов бисер. Тиме бива заокружена и Пинханова животна прича.

Чини се да је пишући овај роман, за који је 1998. године награђена Великом Мевланином наградом, Елиф Шафак на уму имала чувену мисао Симон де Бовоар: „*Женом се не рађа, него постаје*“.⁷² Имајући на уму да се ауторка бави широком облашћу истраживања који обухвата и студије рода, као и да се њена магистарска теза бавила феноменима рода и суфизмом, можемо сматрати логичним избор теме и главног лика. Како се категорија пола у стандардној интерпретацији односила на природно својство дато човеку, а род на друштвено-културне аспекте, појавило се питање посматрања категорије „рода“ кроз метафизичко питање суштине. Овај роман у извесном смислу можемо сагледати као покушај ауторке да одговори на ова питања и да докаже да је Симон де Бовоар била у праву.

Управо како је Џудит Батлер постављала питања у раду *Невоље са родом*, ми можемо иста питања да поставимо и роману *Пинхан*; да ли постоји „одређени“ род који људи *имају*, или је то суштински атрибут који особа *треба да има*; ако је, према тврдњи феминисткиња, род конструкција, да ли то указује и на одређени друштвени детерминизам који спречава могућност трансформације; како је према извесним схватањима род одређен у анатомском смислу, род постаје дефинисан као биолошка судбина.⁷³ С друге стране, Симон де Бовоар својом изјавом сугерише да особа може попримити и други род; по њој род је категорија која је промењива и која претпоставља активност и постајање. Пинхан тако читав живот покушава да докучи

⁷¹ Исто, стр.116

⁷² Judith Butler: *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, London, 1990, стр. 8

⁷³ Џудит Батлер у *Невоље са родом* износи тврдњу да је род скуп културних означавања које тело са одређеним полним особинама задобија. Невоље, по Батлеровој, настају када покушамо да изнађемо „чисти пол“ који би претходио конструкцији рода, јер ми „пол“ увек поимамо нашим менталним категоријама. Према Батлеровој, треба да поставимо питање о начину на који се током историје развио полни „диморфизам“.

суштину свог идентитета, трагајући за оним што јесте, да би на крају живот окончао као жена, што нас доводи до закључка да је на свом путу ка себи, у духу речи Симон де Бовоар, Пинхан *постао* жена.

3.2. *Огледала града*

Мадрид с краја 16. века – владавина страха наметнутог неумољивом инквизицијом, покораване „узвишеним“ гласовима, сујеверје и декаденција, место које је Елиф Шафак одабрала за место дешавања већег дела свог другог романа под насловом *Огледала града*.⁷⁴ Роман прати судбине браће Антонија и Мигела Переире, Антонијеве жене Изабел, њеног сина Андреса, као и Алонса Переза де Херере, представника инквизиције вођеног узвишеним Гласом. Поред ових, у роману пратимо догађаје бројних споредних ликова чије су судбине блиско повезане са главним носиоцима романа. Може се рећи да је, у суштини, тема романа повратак у прошлост дечака Андреса ради трагања за сопственим идентитетом. Међутим, овај роман у маркесовској атмосфери говори и о животу посвећеном чекању на вољену жену. Попут Флорентина Аризе из Маркесовог романа „Љубав у доба колере“, и Мигел читавог живота сања и чека само једну, њему забрањену жену, покушавајући да ублажи бол алкохолом и другим женама, док је она удата за лекара, баш као и Фермина Даза.

Делећи мишљење Умберта Ека да књиге увек говоре о другим књигама, а свака прича приповеда већ испричану причу,⁷⁵ на почетку сваког поглавља дати су цитати из дела великог броја писаца, из којих се могу наслутити догађаји, али такође и видети ко су њени узорци. Међу наведеним писцима су Умберто Еко, Херман Хесе, Халил

⁷⁴ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011

⁷⁵ Умберто Еко: *Име руже*, Београд, 2004, стр. 457

Цубран, Франц Кафка, Марио Варгас Љоса, Хорхе Луис Борхес, Мишел Фуко, Фридрих Ниче, али и бројни турски писци, као и Милорад Павић из чије је приче *Руски хрт* наведен цитат о огледалу као ђавољој икони, као увод за поглавље *Сцена са огледалима* о позоришним представама и шпанском позоришту 17. века.

Користећи концепт круга, који се може сматрати заједничким обележјем дела Елиф Шафак, роман почиње и завршава се истом причом, а то је уједно и техника коју користи и унутар поглавља где се често наративне целине завршавају онако како су и започете. Прво, а такође и последње поглавље романа испричао је Изабелин син Андреса и у њему се могу пронаћи разлози његовог доласка у „Град огледала“, што Андрес у више наврата и објашњава.

*„Дошао сам у Град огледала јер сам у причи записаној пре мене. У граду огледала сам, јер трагам за оним што јесам“.*⁷⁶

*„У Граду огледала сам јер сам кукавица и, као и свака кукавица која је свесна онога што се догодило, ту тајну чувам за себе“.*⁷⁷

Андрес је на почетку романа представљен као дечак сувише зрео за својих седам година. Расте ускраћен за мајчинску љубав и веома усамљен. Имајући у виду чињеницу да је Елиф Шафак одрасла без оца и уз мајку која је била често одсутна, као и тон препун беса и огорчења када описује живот малог Андреса, нема сумње да у том лику има аутобиографских елемената. Треба на уму имати и чињеницу да су такви ликови, усамљена деца, чести у романима Елиф Шафак, због чега ће им у раду бити посвећена додатна пажња. У читавом поглављу романа које говори о животу дечака осећа се лични печат аутора, што се може видети и из следећег одломка:

„Укућани су почели да живе не обазирјући се и не примећујући једни друге. Није имао ни једног јединог друга за игру. Пошто га нико није волео, желео, нити за њега марио, вероватно је кривица била у њему. Можда није ни требало да се роди. Ипак, радио је све што је могао како би могао да буде добро дете. Никога није љутио, извршавао је дословно оно што би му се рекло и сваке ноћи се молио Богу у сузама. Молио се Богу не да би од њега затражио помоћ, већ да би га видео. Желео је да види Бога више него ишта и љутило би га када се не би показао. Шта све не би дао да сазна како изгледа и

⁷⁶ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 7

⁷⁷ Исто, стр. 9

*чује његов глас... Ноћу је молио Бога да га држи за руку. У сновима би се нео на огромне, као снег беле облаке; предавао се тој мекоћи. Када би се пробудио, схватио би да се поново упишио. Мајка се никада није љутила када би умокрио кревет. Камо среће да се љутила. Камо среће да је викала и бацала му у лице упишане чаршафе. Ко зна, можда се у ствари његова мајка и љутила и пенила, и Бог са њим причао, а да он то није чуо. Можда је од рођења био глув. Или, што је горе, можда је починио неки грех да заслужи све то. Није требало ни да долази на овај свет“.*⁷⁸

Премда се то не може од почетка наслутити, лик Андреса је веома значајан. Током већег дела романа се чини да је реч о споредном лику, да би у последњем поглављу постало јасно да је тај лик уједно и наратор читавог романа, наратор чији је идентитет током читања био непознат.

У следећем поглављу Елиф Шафак нас уводи у унутрашњи свет Алонса Переза. Његова сложена, помало и луцидна личност, открива се пред нама огољена и ми добијамо увид у разлоге свих недоумица, страхова и мисли које овај лик има. Сазнајемо да Алонса кроз живот води Глас, да као и многи други ликови романа, и овај човек има тајну. Као представнику инквизиције у Мадриду и представнику борбе против „неверника“, он мора да крије чињеницу да у његовим венама тече и јеврејска крв. Глас који непрестано чује уверио га је да његова крв има у себи примеса црне боје, јер је његов деда оженио Јеврејку.⁷⁹ Како је Алонсу преостало једино да чува за себе ову „страшну“ истину, будући да је одувек сматрао да су конвертити дволични, да у потаји чувају свој јудаизам и да њиховим неверничким венама тече црна крв. Сада је морао да се помири са својом тајном, да живи живот у лажи и дволичности. У томе можда треба потражити разлог његове луцидности и потреби да буде окружен стварима које носе религијске симболе, као и превеликој посвећености вери.

Један од протагониста романа је Изабел, жена Антониа Переире. Као и готово сви ликови Елиф Шафак, и Изабел чува своју тајну. Изабел је представљена као жена која није задовољна својим животом, немирног духа као река поред које је одрасла, што наводи на сумње људе из њене околине, будући да би требало да ужива у породици, угледу и богатству које има. Наиме, њено изразито незадовољство, одсутност и незаинтересованост непрестано наводи Антонија, као и остале из њене

⁷⁸ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 83

⁷⁹ Исто, 2011, стр. 26

околине, на многа питања. Његова љубав према Изабел је велика, као и жеља да јој удовољи и спозна узрок њене апатије. Изабел је свесна свог понашања према мужу и детету, свесна је како делује људима из окружења, али не успева да се избори са осећањем меланхолије и безмерне туге коју осећа. Најрадије проводи време гледајући бунар у дворишту с прозора своје собе, свог уточишта, „своје тврђаве“.⁸⁰ У бунару, у кутији сакривеној у кофи, Изабел чува сва горка сећања и све оно о чему никада није могла да говори. Готово филмским флешбеком, Шафакова нас враћа у прошлост, у место где је одрасла Изабел, сазнајемо све о њеном пореклу, родитељима и месту из којег је потекла, као и о мистериозној жени, Јашли,⁸¹ чије постојање остаје до самог краја романа обавијено велом тајне и за коју можемо рећи да је још један од „невидљивих“ ликова романа. Наиме, Јашли је особа којој је отац довео Изабел као девојчицу док је била веома болесна. Том приликом Јашли је успела да превари смрт и спасе девојчицу и отац почиње њихова веза. Премда се лик Јашли помиње током читавог романа и премда има приличан значај у дешавањима, пред крај се испоставља да је једино Изабел била свесна њеног постојања, што нас недвосмислено наводи на закључак да је и Изабел, као и остали ликови, имала свог мистериозног и недокучивог „пратиоца“.

„Значи није било Јашли. Нестала је или је у ствари никада није ни било? Да ли је била сан који је само Изабел уснула или јава коју је само Изабел спознала? Ако нема Јашли, ко ју је онда вратио из смрти? Ко је извадио из зденца смрти мало, болесно и несрећно дете које је роптало у ватри? Да ли је био довољно дуг конопац који је држао бакрач, да ли је била довољно јака њена веза са животом? Ако нема Јашли, одакле се створила торбица која јој је висила око појаса? Због чега је на себи носила мирис ружа који никако није волела? Ако нема Јашли, одакле јој бели камен који је дала оном старом љубавнику након толико оклевања?“⁸²

Јашли је биће коме Изабел неизмерно верује, које познаје њену душу и зна њене најдубље тајне. У току романа указује се узрок Изабелиног понашања према сину и супругу, а то је стид због почињеног греха. Стид који осећа због преваре коју је починила са братом свога супруга, Мигелом, као и због тога што је од свих крила да је он заправо отац малог Андреса, био је превелики да би га превазишла. Као и Дуеро,

⁸⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 29

⁸¹ Стар, старац/ица

⁸² Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 168

река поред које је одрасла, и Изабел је немирна и нестална, а то је управо и оно што ју је коштало животне среће. До краја романа остајемо ускраћени за сазнање колико је њена љубав према мушкарцима у животу велика.

Након што ју је комшиница Елена Родригез пријавила инквизицији, Изабел бива ухапшена, али захваљујући својој виспренности успева да стекне наклоност Алонса и избегне ломачу која је за њу била спремна. Одлази у Истанбул, где завршава у служби код богате припаднице османског племства. Тек тада, пред крај романа можемо да проникнемо дубље у лик Изабел и схватимо буру осећања коју је преживљавала.

„Због чега није никога волела читавог живота жудећи и страсно? Због чега није желела да себе преда свом мужу, сину или, пак, њему – многим? Како није могла да се осети као жена када се венчала, нити као мајка када је на свет донела Андреса, није чак била ни сигурна да је чини грешном то што је починила тај страшни грех. Ни при здравој памети није никако могла да осети оно што је требало, а камоли у наступима лудила.

Понекад је немоћ да се осети, заправо врлина; човек не може да пресеке залеђене вене.

Понекад је немоћ да се осети, заправо проклетство; човек не може да пресеке залеђене вене....

..Да ли је први и последњи пут у животу уживала јер га је толико желела; или га је толико желела јер је уживала да води љубав по први и последњи пут у животу? И због чега му је дала свој вољени бисер, свој аманет добијен од Јашли, свој месечев камен? “⁸³

Антонио Переира, Изабелин муж, потиче из докторске породице и такве наде полаже и у свог јединца Андреса. Антонио је веома образован и имућан човек који воли да се бави науком, подучава, доста чита и пише. Непрестано преиспитује свој брак, његов и Изабелин однос, као и њихов однос према Андресу. Мучи га Изабелино понашање и покушава да схвати и разagna њену тугу. Такође, примећује и усамљеност малог Андреса, као и то што је превише озбиљан за свој узраст и свестан је да му се посвећује мало љубави и пажње.

⁸³ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 269-270

„Као да... као да је Андрес био дете несреће, несреће прошле или оне која ће тек доћи.“⁸⁴

Антонио је био одсутан када је његова породица била на удару инквизиције, те последњи од свих ликова сазнаје за тешку тајну своје породице. Одлучује да оде заувек у Венецију, једино место у коме није никога познавао и у коме је могао да започне живот испочетка. У Венецији је решио да ипак пригрли своје порекло, те мења име у Абрахам и посвећује се писању књиге. У одговору на Мигелово писмо оптужује га да има крв на рукама.

„Из твог писма капље крв, мали брате; крв која мирише на Каина!“⁸⁵

Књига коју Абрахам пише, у малој мрачној соби куће у јеврејском гету у Венецији, описана је детаљно у роману. У овом поглављу романа, симболично названом *Након потопа*, најпре је дата прича о Ноју, што је уједно и одломак првог поглавља Абрахамове књиге.

„Након потопа, Ноје је посматрао људе и животиње који су се у паровима искрцавали са брода...“

...у углу је видео мушкарца и жену како дрхтећи држе једно друго у загрљају. Било је очигледно да нису у стању да се одваже и искрцају са брода, да се придруже осталима и изнова започну живот на непознатој земљи. Када се приближио, схватио је да су то били Смисао и Разум. Није могао да се сети када их је узео на брод. Када је погледао пажљиво, приметио је бебу како се помера под слојевима сукње коју је носила Смисао. Узела је у наручје бебу која још увек није отворила очи и дала јој име Филозофија. Тако је Филозофија постала прва и последња беба рођена на броду који се кретао између несрећа прошлости и вере у будућност не додирујући нити једну од њих.“⁸⁶

Абрахамова/Антониова књига била је подељена на три главна поглавља. Прво поглавље је говорило о томе како је расла Филозофија по силаску са Нојеве барке. Пошто ни мајка Смисао нити отац Разум нису успели да буду добри родитељи, она је расла сама. Била је веома усамљена, али још увек тога није била свесна. У седмој

⁸⁴ Исто, стр. 40

⁸⁵ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 242

⁸⁶ Исто, стр. 219

години су је усвојили Јевреји, те је тако објаснио да, упркос увреженом мишљењу, филозофију нису „створили“ Египћани нити Грци, већ Јевреји.

У другом поглављу, Абрахам се бавио истраживањем поретка света и изнео је тврдњу да нема сумње да је Бог тај од кога су потекли недељиви атоми и четири елемента од којих је све створено. Будући да их је створио Бог, по њему, они не могу бити нити вечни нити древни, односно, све овоземаљско има свој почетак и крај.

Треће поглавље је посветио бесмртности душе и узвишености Творца, називајући оне који у то не верују „лошим семеном“.

„Без сумње, на челу оних који не желе да признају бесмртност духа, долази братоубица Каин“.⁸⁷

Књигу, којој никако није успео да смисли назив, завршава причом о још једном лику из Старог завета, Јакову. Папир са последњим пасусом остао му је у руци и након што се изненада срушио и умро, а рабин, који је дошао да му прочита последњу молитву, ставио га је у торбу у којој је „нешто сијало, премда се није потрудио да сазна шта је то било“.⁸⁸ На читаоцу је да пронађе одговор на загонетку и открије на шта се односи светлост.

Мигел Переира, млађи брат Антонија Переире, представља сушту супротност свом дисциплинованом и богобојажљивом брату. За разлику њега, Мигел је напустио студије медицине и препустио се свакодневним задовољствима. Непрестано је уживао у свим чарима ноћног живота, а како је у роману представљен као веома привлачан, уживао је често у женском друштву. Када га је брат позвао да упозна његову изабраницу, није очекивао да ће упознати љубав свог живота. Покушавао је да се држи подаље од куће и да избегава Изабел, али судбина их је ипак спојила једном приликом и од тада Изабел постаје и остаје његова једина чежња и узрок свих патњи, а посебно откако је сазнао да носи њихово дете. Како је Изабел почела да га избегава, он је почео да избегава кућу у којој је живела. Његова лутања и одавање алкохолу постали су свакодневица, као и буђење сваког јутра поред друге жене. Услед неуредног живота и непрестаног опијања, Мигел је имао необичне снове препуне симболике у чији свет

⁸⁷ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 223

⁸⁸ Исто, стр. 258

ступамо као сведоци који нам га открива у потпуности. Живо описани, у Мигеловим сновима појављују се пали анђели из Курана, Харут и Марут, као и пророк Јусуф. Као и многи ликови Шафакове, и Мигел има свог демона, духа који га опседа и са којим комуницира, те му се једном приликом приказао како би га упозорио на опасност. Мигел је свог духа назвао Магид⁸⁹ и од тада он стиче веома важну улогу у његовом животу.

*„Мигел је устао. Пришао је духу. Пажљиво га је погледао. Његове очи, на снежно белом лицу, пламтеле су пријатељским сјајем. Погледи су му били пуни туге. У његовим очима било је кристала соли својствених онима који су искусили разочарање деце која су мислила да ће се ослободити самоће тиме што ће издробити и умножити своје боли, поразе, борбе и его; трагови соли од исушених суза због превише плакања или немогућности да се заплаче. Мора да је тиме што је овамо дошао и с њим разговарао поступио противно наређењима, чак и довео себе у опасност. Увидео је и да уопште није добра идеја да га напије. 'Магид' рекао је нежно. 'Ти си мој гласник. Твоје име је Магид“.*⁹⁰

Након упозорења које је добио од свог „гласника“, Мигел одлази у „Град огледала“ – Истанбул.

*„У овоме граду било је на стотине огледала; у стотинама купола гладног града који је онима који одлазе приповедао приче оних који долазе.“*⁹¹

Успео је да побегне од инквизиције и ломаче, али није успео да побегне од судбине. Символику преображаја који је Мигел доживео носи и чињеница што је у Истанбулу променио име у Исак помиревши се тако са својим пореклом и судбином. С новим друштвом, рабином и шејхом, испливале су на видело и нове особине његове личности. Као и његов старији брат Антонио, и Мигел је тек у Истанбулу успео да пригрли и помири се са својим јеврејским пореклом и прошлошћу коју је свуда са собом носио. Своје јеврејско порекло, као и чињеницу да су *converso*,⁹² држали су у тајности док су живели у Мадриду. Наиме, како је Шпанија у средњем веку била непријатељско место за све који су исповедали другу веру од хришћанства и пошто се историја исељаваља Јевреја и муслимана са Пиринејског полуострва наставила и у 17.

⁸⁹ Проповедник (јеврејски); приповедач, наратор

⁹⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 118

⁹¹ Исто, стр. 207

⁹² Преобраћени

веку, бити *converso* значило је бити изложен ризику од инквизиције и због тога се порекло чувало у тајности. Након неког времена проведеног у Истанбулу сазнаје да је ту дошла и Изабел, те му се пружа прилика да након Антониове смрти и ожени жену коју је волео и чекао читавог живота. Међутим, остаје затечен када га је она одбила, те његова самодеструктивност узима велике размере и одаје се лутањима и пићу, не успевајући да се помири са тим.

Елиф Шафак пред крај романа још једном изазива читаоца на активност, постављајући пред њим загонетку о томе ко је убица када је Мигел напрасно био убоден у стомак приликом једног од својих лутања градом покушавајући да схвати ко је.

„... Није препознао свог убицу.

Када је пао на земљу, чуо се туп удар његовог чела о калдрму. Осетио је оштар бол у трбуху. Није могао да се помери. Одједном, приметио је нешто сјајно у линији свог носа. На кратко није то могао ни са чим да упореди; али, одједном се завеса отворила, развила се магла. Црвени камен на златној дршци светлуцао је заводљиво. Положио је мало даље крваву бритву; ни толика киша која је на њу пала није могла да је опере од крви. Шапато, Исак Переира упитао је бритву, 'Зашто?' Бритва се осмехнула. 'Не знам', рекао је. 'Не питај мене. Ја сам у причи која је записана после мене.'

*Умирао је мирно. Његова крв постала је вода, његова душа отицала је кап по кап. Бритва златне дршке са црвеним каменом гледала га је крајичком ока, извијајући се од зловоље.*⁹³

Поглавље које следи и које овде наводимо у целости, носи наслов *Ја* и као и она у којима је наратор био Андрес, написано је у првом лицу, што нас наводи на закључак да је реч о њему, премда је веома загонетно и наводи на размишљање. Још увек не можемо да будемо сигурни у идентитет убице, као ни у то да ли је злочин уопште извршен.

„ 'Ко сам био ја?'

Мигел Переира на једној обали Средоземног мора.

⁹³ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 285

'Ко сам био ја?'

Исак Переира на другој обали Средоземног мора.

'Ко сам био ја'

Убица и жртва. На мојим рукама је крв других, на рукама других је моја крв. Починио сам злочин; можда и многе злочине. У сваком случају, сећање ми је избрисало све трагове.

Постао сам жртва једног злочина. А можда сам и жртва многих злочина. Како било, не верујем да ће жалити за мном. Не могу да разазнам лица својих убица; а од њихових имена преостаће само слова. На хиљаде речи, на десетине прича стоје ми као кнедла у грлу. Ћутим, тамо где треба да говорим; не могу да обуздам језик када треба да ћутим. Иако имам много тога што треба испричати, нисам сигуран да желим да откривам.

'Ко сам био ја?'

Чак и да кажем, да ли би ме се неко сетио на крају стране?''⁹⁴

Да ли је Исак убијен, да ли је убица Андрес и ко је наратор остаје загонетно и у поглављима која следе. У поглављу *Судбина* сазнајемо да је Исак преживео и да то дугује бићу које стоји пред њим, „*које на лицу носи двобојну маску, и рај и накао*“⁹⁵. Како је у том бићу открио свој одраз у огледалу, схватио је да само проклети могу на први поглед прочитати проклетство другог, те нису желели да изгубе једно друго. На крају поглавља схватамо да је реч о кћерки шејха Сулејмана, девојци унакаженог лица, Зулфе. Била је потребна Исаку, премда признаје да „*љубав не долази накнадно никада. Једноставно, ако је има, има је*“⁹⁶ чиме нам ставља до знања да његово срце и даље припада Изабели. Ипак, поново се служећи концептом круга, Шафакова ипак одлучује да нам открије њихову судбину.

⁹⁴ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 286

⁹⁵ Исто, стр. 289

⁹⁶ Исто, стр. 290

„Када су Зулфе и Исак описали круг унутар круга и котрљајући се нераздвојно нестали у кривудаџим, уским и слепим улицама града Истанбула, још увек је било дана за оне који су остали за њима.“⁹⁷

Одмах затим Шафакова одређује историјски тренутак, дајући информације о побуни јаничара 8. августа 1648. године, када је на престо дошао шестогодишњи Мурат (султан Мурат IV) и описујући све догађаје који су се у вези са његовим доласком на престо десили.

У роману се као споредни, али важни, помињу и ликови Родрига - Мигеловог друга, Лукреције – глумице са надимком La Losa, Беатрис Беласкез – Изабелине пријатељице, рабина Јакупа, шејха Сулејмана, Зишан – сујеверне муслиманке која се брине о Мигеловој кући у Истанбулу и Зулфе – мале кћерке шејха Сулејмана чије је лице унакажено опекотинама.

Један од важних ликова у роману јесте и лик Елене Родригез, комшинице из улице Фортуна, која је свој губитак сина Дијега компензовала љубављу према малом Андресу. Док с једне стране покушава да одагна усамљеност и тугу коју види код Андреса, с друге стране постаје узрок његових највећих патњи када га одваја од породице. Наиме, она је била та која је породицу Переира пријавила инквизицији и која се заузела код Алонса да јој Андрес буде додељен на старање. Као и остали ликови, и она има свог „демона“ који је прати.

„Створење погнуте главе гледало је жену између веза белог лука које су висиле са таванице. Личило је на човека, али није било човек. Личило је на животињу, али није било животиња. На лицу је имало тако детињаст израз да је изгледало као да покушава да се извини што је дошло ненајављено у по ноћи.“⁹⁸

Као што је случај у више романа, за Елиф Шафак имена имају посебну важност и она их сматра детерминантама судбине. Тај свој став истакла је и у овом роману, бирајући имена за улице, институције и ликове према симболици коју носе, а та је симболика дата и у називу улице у којој живи породица Переира – улица Фортуна⁹⁹. У овом роману то схватање представљено је кроз лик рабина Јакупа који је служио

⁹⁷ Исто, стр. 291

⁹⁸ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 234

⁹⁹ Судбина

људима у истанбулском кварту Хаској. То је квартал у коме су с краја 15. века уточиште потражили Јевреји избегли из Шпаније и Португала, а такав је тренд настављен и касније. Једна од дужности рабина Јакупа била је и да посећује болесне становнике махала у Хаскоју и да им даје имена којима би отерао болест или смрт, јер је веровао у моћ и магијска својства имена.

„Ако би болест била незадовољна овим новим именом, не би остајало много тога да се уради. Из тог разлога, било је потребно да се пажљиво одабере име. Након мало размишљања, сматрао би прикладним да болеснику да име Хајим. ...

Тајна посла била је у имену Хајим. Јер, Хајим је значило живот. ...

Свако име је значило један почетак; сваки почетак је на мапи различитих прича. Не због тога што није имао други избор, већ јер је човеку најбоље пристајало да живи.“¹⁰⁰

Непресушно интересовање и инспирација коју Шафакова проналази у паганским обредима, народним веровањима и магији потиче од знања стеченог уз своју баку. Код ње је волела то што је представљала супротност од њене рационалне и западњачки оријентисане мајке. Њена бака, премда мање образована жена, имала је 'дар' за тумачење и спровођење различитих врста обреда и поседовала је изузетно знање о томе, а због детињства проведеног уз њу и Елиф Шафак стекла је завидно знање које имплементира у своје романе који се могу посматрати и као својеврсна ризница турске традиције.

Флешбек, као један од омиљених наративних поступака Шафакове, је и овај пут начин да стекнемо увид у прошлост једног од ликова, овог пута у поглављу под насловом *Буна*, у коме се враћамо у 1575. годину. Читајући откривамо да се ради о прошлости Јашли, када је због инквизиције остала без оца и претрпела трауме због којих је још као девојчица оседела и због чега је и добила такво име. Јашли је кћерка Амета Замбарела, хоће из малог села у близини Сарагосе, који је убијен у једној од 'акција чишћења' нехришћанског живља у име цркве. С једне стране, пред нама се отвара прича о пореклу и трауматичном детињству Јашли, да би након неколико поглавља њено реално постојање у оквиру романа било доведено у питање и остајемо

¹⁰⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 130

до краја несигурни да ли је Јашли лик који је заиста Изабел упознала или плод њене маште.

Роман се завршава поглављем које је једино, осим првог, без наслова. Оба су испричана у првом лицу, али тек овде, у последњем поглављу романа, постајемо сасвим сигурни да је Андрес тај који прича причу. Као и остале ликове, и Андреса почиње да прогања демон, међутим овога пута то је нама познат лик, Исаков/Мигелов демон, Магид, који је дошао да му исприча причу. Андрес не може да поднесе да чује причу и приморава привиђење да оде, одупревши се истини. Решио је да буде један од оних који остају, а не од оних који одлазе, те да заувек остане у кући у којој је некада Исак живео у Истанбулу.

Овај роман био је први који је Елиф Шафак сврстао међу постмодернистичке писце у Турској. Поигравајући се инкорпорирањем историјских података у текст који је ставила пред читаоца, чини се да је желела да створи привид историјског романа у традиционалном смислу, постављајући историјске личности за споредне у роману. Читајући роман можемо се, на први поглед, предати утиску да је реч о историјском роману насталом у 19. веку. Историјски оквир романа постављен је јасно назначеним годинама дешавања радње, али је његов значај појачан детаљним описима ондашњих друштвено-политичких околности. Осврћући се на неславно поглавље шпанске историје када је бројно нехришћанско становништво живело у страху од инквизиције, Шафакова нам даје готово документарни приказ стања у Шпанији у средњем веку. Говори и о културном удару на јеврејску културу наводећи да су Талмуд и кабалистичке књиге биле на дугој листи забрањених књига, јер је инквизиција сматрала да су све књиге написане на „народском“ језику штетне и опасне. Такође, након што је радња романа пресељена у османски Истанбул, историјску „тачност“ Шафакова је покушала да потврди и редовима који говоре о султану Мурату IV и приликама у којима је ступио на престо. Упознајемо се са стањем на двору, као и о побуни јаничара у то доба османске историје, али и са бројним културним посебностима тог времена. У ту сврху послужиле су и странице које говоре о Изабелином боравку у Истанбулу, када је као служавка боравила у кући једне од припадница оновремене аристократије. Такође, Изабел касније доспева до мајке султана Мурата IV, Косем султаније, која је из прича које су кружиле двором,

закључила да је Изабел у могућности да спаси њеног сина од проблема, те је доводи да живи на двору.

Међутим, чини се да је у духу Фукоове изјаве да је постмодернизам самосвесна уметност унутар архиве, Шафакова пронашла начин да се вешто поигра са читаоцем и да све елементе постмодерне прозе задржи на мање видљивим полицама. Како, према Ђерђу Лукачу, историјски роман представља историјски процес и микрокосмос у коме је главни јунак тип, као синтеза општег и појединачног, можемо сагледавањем ликова у роману Шафакове јасно одредити овај роман као постмодернистички. Ликови овог романа су специфични и индивидуализовани, те припадници маргинализованих група. Поврх својих проблематичних карактера, ликови овог романа носе још једну „посебност“, а то је да имају додир са бићима „оноземаљског“ света. Имајући на уму и цитате заступљене у роману, свакако да можемо закључити да Шафакова признаје интертекстуалност као примарни поступак.

Као једну од постмодернистичких техника којима овај роман обилује, можемо навести и спајање речи у једну.

„Укусзмијебиојеболукусболабиојезмија.“¹⁰¹

„Морејебилотунелтунелјебиоморе.“¹⁰²

„Одсвогбесаодсвојелуцидностиодсвогтемперамента.“¹⁰³

Овим поступком Шафакова још једном доказује своју приврженост мистицизму и његовим симболима, као и схватању да се све поново враћа онамо одакле је и потекло у великом кругу живота. То њено схватање поткрепљује и чињеница да је у овом, као и у осталим романима, заокружена свака важна мисаона целина тако што је њен почетак и крај јасно одређен истим реченицама, а слично је примењено и на нивоу читавог романа, јер почиње и завршава се веома сличним текстом. Ова техника Шафакове биће обрађена и у посебном поглављу рада.

¹⁰¹ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 90

¹⁰² Исто, стр. 105

¹⁰³ Исто, стр. 263

3.3. *Интимно*

Узевши у обзир широк опсег истраживања Шафакове који је доводи у додир са различитим теоријама и литературом, не изненађује чињеница да су њени романи толико различити један од другог и тематски и стилски. Како је Елиф Шафак писац и научник који веома пажљиво прати светску сцену, како у погледу теорије тако и критике, али и саме књижевности, не изненађује чињеница да је оно што бира за теме, мотиве и ликове својих романа управо и оно што је привукло њену пажњу приликом истраживања. У складу са тим, чини се да је Елиф Шафак одлучила да се приликом писања овог романа позабави термином *the gaze*, у значењу *поглед*, *посматрање*, како гласи и наслов романа у енглеском преводу. *Интимно (Mahrem)*,¹⁰⁴ односно *The Gaze*,¹⁰⁵ бави се, заправо, испитивањем перцепције и то у контексту приватности. У духу феминизма преиспитује однос између моћи посматрача и положаја посматраног. Шафакова свет посматра као позорницу и како и сама каже на почетку романа, све се у њему односи на поменуте појмове, *видети (посматрати)* и *бити виђен (посматран)*. Друштвено и психолошки произведено посматрање, посматрање културе које није невино, у савременој теорији је постало познато као „поглед“ (eng. gaze). Говорити о "погледу" значи говорити о заједничким, уобичајеним начинима посматрања кроз које

¹⁰⁴ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000

¹⁰⁵ Elif Şafak: *The Gaze*, Marion Boyars Publishers Ltd, London, 2006

човек као субјект у одређеном друштвеном контексту посматра и на који га други посматрају.¹⁰⁶

Структура и заплет романа конципиран је на наративној традицији из *Хиљаду и једне ноћи*, тако да се умногоме разликује од класичног европског романа. Заплет је фрагментиран и сели се из савременог Истанбула до Француске у раном 19. веку, па затим до Сибира у 17. веку, тако да читав роман подсећа на дворца од много врата и соба, који се помиње и у самом роману; једна врата отварају једну причу, а тако и из једне можемо да одемо у другу, баш као из једне у другу просторију. Све до краја романа Шафакова се поиграва ликовима и њиховим причама користећи се различитим наративним стиловима, да би се тек на крају све повезало у једну смислену целину. Како је у једном интервјуу навела и сама Елиф Шафак, нема јединственог ни правог начина за читање овог романа, тако да ће сваки читалац извести своје значење, можда чак и другачије приликом сваког новог читања.¹⁰⁷

Имајући на уму мисао да свака прича може бити испричана на безброј начина и да упркос комплексности своје структуре, текст не може бити писан и преписиван, нити конструисан и деконструисан бесконачно пута, Шафакова је пишући овај роман имала потребу да напише једну аморфну форму. Пишући приче унутар прича и затим их уништавајући једну по једну, пратила је дијалектички ток конструисан кроз циркуларно и мистичко разумевање времена које јој је помогло да се креће кроз векове.¹⁰⁸

Радња првог поглавља овог вишеслојног романа смештена је у савремени Истанбул, 1999. године, а као наратор појављује се једна дебела жена која остаје неименована током читавог романа. Она прича о свом сну, који ће бити поновљен већ на следећим страницама, а затим о томе како се пробудила поред Бе-Цеа,¹⁰⁹ који инсистира да устане и гледа комешање на улицама. Ипак је остала даље од прозора,

¹⁰⁶ Dubravka Đurić: *Feminizam i postmodernizam*,
<http://www.yurope.com/zines/kosava/arhiva/30/feminiz.html>

¹⁰⁷ Pınar Gökşan Aker: *Sayılarda gizlenen Mahrem*, Cumhuriyet Kitap 2000,
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=14>

¹⁰⁸ J.A. Myriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

¹⁰⁹ Друго и треће слово турског алфабета

али успела је све да види „*Бе-Џеовим очима*“.¹¹⁰ Техником тока свести, у редовима који следе, Шафакова је успела да нам дочара атмосферу претрпаних градских улица.

„Ово сам видела удаљена од прозора, гледајући кроз Бе-Џеове очи:

На врху узбрдице/у педесетим/дебелушкаста/бледа/веома симпатична/жена/са фланелском спаваћицом/са пуфнастим папучама/изјурила је на улици/под уличном светилком/окупљене око светилке/које заклањају светло/муве гледа/у сваком случају изгубљену/овакву ноћ/јасно да тражи/у крилима мува...“¹¹¹

Убрзо се пред читаоцем открива лик проблематичне жене која пати од поремећаја исхране. Због своје тежине, дебела жена је незадовољна и огорчена, а највише јој сметају погледи људи из околине. Сматра да људи држе да су гојазне особе саме криве за своје стање, као и да околина нема разумевања, већ предрасуде о гојазним особама. У роману, главни лик, прекомерно гојазна жена, свесна је свог изгледа и придаје својој гојазности велики значај што је чини осетљивом на погледе околине. Међутим, та њена осетљивост на туђе погледе је управо оно што посматрачима даје моћ. Избегавајући изласке из куће, избегава и ситуације у којима је објекат посматрања и, са своје тачке гледишта, одузима субјектима моћ. У томе се може потражити и разлог из кога су делови романа у којима је она главни лик, писани у првом лицу. Можемо претпоставити да је тиме и Шафакова желела да дочара тежњу жене да једном преузме активну улогу. Када њен љубавник Бе-Џе почне да прави симболички *Речник погледа*, његов лик постаје својеврсни медијум између спољашњег света и унутрашњег света жене. Као што се наводи и у току романа, она воли да гледа свет кроз његове очи. Такође, чињеница да је он модел за сликаре и позира наг указује на круцијалну разлику између ова два лика; Бе-Џе који се свесно експонира и тиме нам ставља до знања да жели да преузме активну улогу и неутралише моћ онога ко га гледа. Дебела жена се, пак, гнуша тога што он ради, чак и уз физичке реакције и није нимало спремна за такву врсту „отварања“, упркос охрабривању од стране свог љубавника.

¹¹⁰ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 8

¹¹¹ Исто, стр. 8

Друго поглавље романа одводи нас у Перу¹¹² 1885. године, у шатру боје вишње који је поставио Керамет Муми Кешке Меммиш ефендија како би организовао представе у којима су учествовале жене „посебних особина“. У овом поглављу, испричаном у трећем лицу, говори се о представама у овој „циркуској“ шатри у коју је најпре било дозвољено само женама да присуствују после вечерње молитве, и то под условом да ниједна не уђе сама кроз „врата која гледају ка западу“.¹¹³

„Керамет Муми Кешке Меммиш ефендија је знао да су врата шатре боје вишње која гледају ка западу, заправо лице месечине.

*А и причао је чудну причу о њима. Према ономе што је говорио, лице месечине највише се плашило да не буде вољено, као и да буде само док плаче. Своју је косу чешљало сребрним чешљем. Брижно је скупљало влати косе накупљене на поцрнеле зупце чешља. Затим би сваку нит остављало кришом на раме другог човека. Онај код кога би била длака, поверовао би да ће имати незаборавну будућност. Истина, не може се то сматрати неправдом; они који су шетали са сјајном длаком месечине на свом рамену, не схватајући никако своју тескобу која би им притискала срце чим би наступила ноћ, гледали би расејано у небо не знајући да су зачарани као и њихове уплашене зенице. Осећали би из душе да је тамо оно што траже, али не би могли да протумаче своја осећања. Чак би се неки од њих затварали у себе због ове небеске љубави, престајући да једу и пију. Срећом, лицу месечине би брзо досадили његови другови за игру. Свако лице које би видело брзо би избледело, сваку би повезаност брзо изгустирало, свако пријатељство за кратко време одбацило. Нико није био довољно чудан, ниједна прича није била довољно поетична. Ипак, није могло да одустане од људи. Зато што се плашило; смртно се плашило да остане само, да буде само док плаче“.*¹¹⁴

Меммиш ефендија је ову причу преносио с разлогом, јер је знао да су жене једна другој највећи непријатељи.¹¹⁵ Слична мисао појављује се и у првом поглављу, када дебела жена описује своје доживљаје са тренинга на које је ишла због побољшања изгледа. Ово је, чини се, тема коју Шафакова веома радо обрађује, имајући на уму да је односе међу женама и њихово вечно ривалство описивала и у неким од наредних романа. Како жене воле да једна другу учине ружнијом,¹¹⁶ једини разлог доласка ових

¹¹² Старо име истанбулског кварта Бејоглу

¹¹³ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 32

¹¹⁴ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 32

¹¹⁵ Исто, стр. 33

¹¹⁶ Исто, стр. 33

жена био је да виде „*најружнију од ружних, наказу, грешку природе – Самур*¹¹⁷ девојку“.¹¹⁸ Након овог, трећег романа Шафакове, свакако можемо закључити да ауторка воли да се поиграва гротескним ликовима, те ће они бити даље у раду детаљније обрађени.

У овом поглављу читаоцу бива представљена и прича о доласку на свет Мемиша ефендије, који се такође може сматрати гротескним ликом. Осим „чудног“ изгледа, лик Мемиша одређен је и чудном причом о околностима пре његовог рођења. У тој причи помиње се „*дервиш без косе и браде*“¹¹⁹ под именом Мемиш, што недвосмислено подсећа на лик Пинхана. Како је Мемишева мајка донела на свет шест девојчица надајући се сваки пут мушком потомку, одлучила је да послуша тог дервиша из свог сна и изврши низ обреда које јој је „прописао“ како би родила сина. Поново се као веома значајан мотив јавља сан и као и увек код Шафакове, он има важно значење.

Након што је под врло чудним околностима донела на свет сина, Мемишева мајка је умрла. Бабице које су присуствовале порођају одмах су приметиле да нешто није у реду са бебиним лицем, било је провидно, „*као да нису уста – нос – обрве – очи могле лично да дођу, већ су уместо себе послале сенке*“.¹²⁰ Жене су одмах предузеле све њима познате мере и извршиле разне обреде како би сачувале дете и решиле проблем са његовим изгледом. Дететовом имену, Мемиш, придружена су и остала имена која ће му остати читавог живота: Керамет (Чудо), јер је изгледао чудно, Муми (Воштани), јер му је лице било као од воска и требало га је обликовати, а затим и Кешке (Камо среће), када је дететов отац пожелео да је мајка преживела и родила још једну кћерку. Тиме нам је Шафакова још једном истакла важност коју имена имају за њу, али и у турској култури.

„Керамет Муми Кешке Меммиш ефендија је одлучио. Како је сву пажњу жена османских земаља имало оно 'како нешто изгледа', и он би од сада хтео да приреди представу за хиљаду жена. А како је одговор на постављено питање био Пера, он ће тамо урадити оно што ће урадити....

¹¹⁷ Куна

¹¹⁸ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 36

¹¹⁹ Исто, стр. 36

¹²⁰ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 37

...У шатри боје вишиње хтео је да понуди свет представа хиљадама жена. Керамет Муми Кешке Мемши ефендија кога је родила жена која је својим огромним нестанком платила постанак маленог дечака, којег је подигло шест сестара и који је у животу најпре премерио границу која дели два пола; који је прилично добро видео како се мужеве понашају према његовим сестрама и који је схватио да сличности у тим опхођењима никако нису случајне и како се у њима могу уочити правила за које све жене знају али никада о њима не говоре и како се, кад боље размисли, у ствари и васпитавају према истим правилима, који није могао из главе да избаци јутро након брачне ноћи и коме је бог дао памети, док је планирао ту представу која ће бити за женске очи, није се превише напрезао. Приметио је да се женама потајно допада да гледају жене ружније од себе. У сваком случају, и он је хтео да им покаже оно што су желеле да виде. У свету представа шатре боје вишиње хтео је да покаже, не ружне нити најружније, већ саму ружноћу“.¹²¹

Као што је већ наведено, Шафакова радо користи концепт круга који је и овде видљив и означава завршетак једне целине. Реченицама којима је прича о Мемишу започета, она се и завршава, дајући нам назнаку да је „заокружена“. Елиф Шафак затим, као наратор, читаоце упозорава да треба да се вратимо у прошлост, два века раније, јер тамо у Сибиру почиње прича о Самур девојци коју све жене долазе да гледају.

Према упозорењу наратора, следеће поглавље се одиграва у Сибиру 1648. године. Било је то доба владавине цара Алексеја I Михајловича, другог цара из династије Романов. Након социјалних сукоба који су у историји Русије остали запамћени као Велика буна, земља је запала у економску кризу која је, уз раскол унутар цркве и прогон „старообредника“ довела до потраге за бољим животом на новим територијама.¹²² Било је то време и великог територијалног ширења Русије током којег је дошло до формирања заједница на обалама река. Активности тих новонасталих заједница у удаљеним крајевима Сибира заснивале су се углавном на лову и трговини крзном. У то време глади и болести, неки су одлучили да крену у у потрагу за бољим животом у Сибиру, а то је и време када је „пустила корење прича о Самур девојци“.¹²³ Настанивши се у близини Јакутска, људи су почели да се баве ловом како би зарадили на крзну, а највише од свих животиња ловили су куне. Толико

¹²¹ Исто, стр. 45

¹²² Алексеј Јелачић: *Историја Русије*, Српска књижевна задруга, Београд, 1929

¹²³ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 48

су се обогатили да су очи свију биле упрте у југоисток Сибира, те су након пар година и Козаци одлучили да дођу. Један од оних који су стигли био је и Тимофеј Анкидинов. Био је опчињен богатством Сибира и ловом на куне.

У овом поглављу фабула креће новим током и на тренутке се читаоцу може чинити да се роман удаљује од првобитне теме или се пак може осетити нестрпљивим да спозна везу различитих епоха и наизглед неповезаних прича у роману. То је тренутак када Шафакова уводи у роман и лик Самур девојке, односно причу о њеном пореклу. Појављује се лик Самур дечака, који је као „чудак“ наступао у једној од досељеничких барака. Његове представе су биле веома посећене због његове „*ружноће коју свако треба да види*“.¹²⁴ Био је то дечак који је имао и особине куне и особине човека, те га као таквог можемо посматрати и као типичног, гротескног лика Шафакиних романа.

Када је приликом једне представе дечаку позлило, људи су, уплашени да им је зарада од представа угрожена, одлучили да дечака наведу да добије потомка истих особина. У овом роману, као и у неколико других Шафакиних романа, понавља се опис порођаја и рађања близанаца. Самур дечак је добио потомке, мушко дете које је рођено нормално и девојчицу рођену са репом куне коју су убрзо одвели у Истанбул. Као и у делима које смо до сада анализирали, може се видети присуство мотива који се понављају. Било да разлог томе тражимо у ауторкином детињству и њеној опчињености „народским“ веровањима и обредима, било у њеној опчињености потрагом за „вишим значењем“ који нам пружа исламски мистицизам, постоје лајтмотиви које је могуће пратити кроз неколико романа.

Следеће поглавље романа поново нас одводи у Перу и 1885. годину, када као гледаоци присуствујемо представи „наказа“. Између осталих наступају и три жене: „*једна са једном, друга са две, а трећа са три дојке*“,¹²⁵ које су изводиле трбушни плес и које су једна другу мрзеле из љубоморе. Читајући детаљне и живе описе наступа, читалац се може осећати као очевидац. Занимљиво је да се у овој сцени појављују и лик змије и њеног кротитеља, али и огледало, који се могу сматрати неким од омиљених мотива Елиф Шафак.

¹²⁴ Исто, стр. 59

¹²⁵ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 62

„Извадила би змију из корпе, а она би долазила гмижући до ивице позорнице и гледала својим смарагдно зеленим очима. Док би, и када би она посматрала, и гледаоци би почињали да виде.

Очи змије биле су оса обрнутог света.

*У свету који је приказивало огледало њених очију, самци су били удовци, а господари робови“.*¹²⁶

Промишљање Шафакове о односу посматрача и посматраног резултирало је веома живим описима представа, али и реакција публике. Осим запажања да жене желе да гледају ружније од себе или сасвим супротних нагона мушкараца, Шафакова описује и реакције актера представе и анализира осећања која имају. На пример, након тачке са змијом на сцени је била запаљена велика ватра како би привукла пажњу жена из публике, а затим би наступила Самур девојка да би *„приказала своју колосалну ружноћу“*.¹²⁷ Након завршетка њеног наступа, жене би још дуго остајале да седе жмурећи. Може се рећи да је то заправо био начин Самур девојке да преузме моћ од жена.

*„Као и сви њени рођаци, била је бесрамно ружна. Горњи део њеног тела било је тело жене, а доњи животиње. Ударио би чекић, загрмео би бубањ. Одједном, као дивља животиња ухваћена у замку, ослободила би свој бес. Подигнувши реп увис и зарезавши стиснутих зуба, тражећи лудачким погледом жртву, наоружана древним гневом природе, кренула би у напад на четири ноге. И у једном неочекиваном тренутку, ударила би канџама по очима које су је окруживале. Ипак, она не би могла да се сматра покорном, за разлику од свог чукур-чукурдеде Самур дечака. Крволочним гласом би парала уши: 'Затвори очи!' Ако би међу гледаоцима и остао неко ко би још увек упорно гледао сцену, чим би чуо тај глас затворио би очи, тако му живота“.*¹²⁸

Исти однос посматрача и посматраног, односно њихов однос моћи, Шафакова разматра и у наставку романа када враћа читаоца у Истанбул садашњице. Из нарације „главног лика садашњице“ Дебеле жене, читалац сазнаје да Бе-Џе једном недељно сатима позира у сликарском атељеу. Размишљајући о мотиву за то што Бе-Џе ради, приметила је да је студентима тешко да насликају све детаље његовог тела. Тражећи

¹²⁶ Исто, стр. 64

¹²⁷ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 66

¹²⁸ Исто, стр. 67

одговор на то пита се да ли је узрок томе у његовом 'стању' или у његовим очима, односно погледу. Управо у том тренутку читалац бива изазван маестралношћу наративног поступка Шафакове који га подстиче да сам преузме активну улогу и покуша да одгонетне односе међу ликовима, али и епохама кроз које се прича романа креће. Чак и пажљивом читаоцу може да промакне да су, као што је то случај у овом поглављу, двојици ликова додељене исте особине које су описане готово идентичним реченицама. Наиме, лик из претходног поглавља, Мемиш ефендија описан је као човек чудних очију:

*„Међутим, нису ни вештине нити памет оно што су Керамет Муми Кешке Мемиш ефендију чинили тако чудним, већ његове очи. Такве су биле и док је био дете. Увек су биле такве. Нису одавале оно што осећа. А можда ништа и није осећао“.*¹²⁹

*„Његове косе очи деловале су као два усека, две танке линије, као да су ослобођене било каквог осећања“.*¹³⁰

У овом поглављу, Дебела жена описује свог љубавника Бе-Џеа сличним речима:

*„Али, по мени, оно што је толико отежавало посао ученицима била је много више чудноватост у очима, него привременост у његовој пози. Не увек, али понекад, Бе-Џеове очи постајале би два усека, две танке линије и као... као да би се затварале. Тада његове очи не би ништа говориле и не би одавале шта осећа“.*¹³¹

У току приче коју нам саопштава Дебела жена открива се још појединости о њеној вези са Бе-Џеом, што додатно изазива читаоца. Наиме, након сваког пасуса појављује се по једна речничка одредница, по значењу наизглед неповезана са претходним или следећим пасусом и то на слово *З*, последње слово турског алфабета.

„Док сам покушавала да нечујно окренем кључ, врата су се откључала изнутра. Бе-Џе ме је дочекао с осмехом.

'Добродошла. И, шта смо радили данас?'

*Појава*¹³²: изглед.

¹²⁹ Исто, стр. 40

¹³⁰ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 41

¹³¹ Исто, 2000, стр. 71

¹³² Тур. *Zevahir*

*Свако вече смо једно другоме причали о томе шта смо радили. Јер, нисмо могли да будемо заједно вани“.*¹³³

Дебела жена износи разлоге из којих овај гротескни пар не може заједно да шета улицама, али и чињеницу да облаче маске кад излазе како би се скрили пред туђим погледима. Насупрот представама описаним у поглављима која се баве прошлим епохама, овде Шафакова даје дијаметрално супротан став онога ко би изазивао туђе погледе. Док је Самур девојка агресивно покушавала да одузме „моћ“ онима који је са чуђењем и згражавањем гледају, Дебела жена и патуљак, покушавају да се пасивно „обрачунају“ са туђим погледима. У томе можда треба потражити и кључ за одгонетање разлога из којег је Шафакова своје приче сместила у историјски веома далеке епохе. На сличан начин може се протумачити и прича о Афродити и Ареју и њиховој забрањеној љубави која је, наизглед сасвим неповезано, дата у овом делу романа. То је тренутак и када се читаоцу открива и разлог излагања речничких одредница које је повремено добијају и форму краћих прича. Неодољиво подсећајући на Павићев *Хазарски речник*, Бе-Це пише *Речник погледа*. Не може се превидети сличност са претходним романом Шафакове у којем су чак два лика писала своје књиге.

„Узбуђено ме је позвао себи.

*'Љубави, ово је Речник погледа', рекао је показујући на екран; као да је коначно међусобно упознавао две своје највољеније особе на свету, очекујући да ће се оне одмах сложити. Ето, тако је све почело“.*¹³⁴

*„'Одакле то сада?', упитала сам једног дана. 'Одакле? У ствари, био је ту. Увек је био ту. Гледај, наш живот почива на видети и бити виђен. Све наше муке, туге, опсесије, среће и сећања... чак и наше овоземаљско постојање... а чак и наша љубав... све, али све се врти око тога. Речник погледа ће то и показати, одредницу по одредницу. На први поглед, одреднице ће деловати међусобно неповезане, али, пошто су у ствари све у вези са тим, све ће бити загонетно повезане једна са другом. Заправо, свака ће чинити други део исте целине“.*¹³⁵

¹³³ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 76

¹³⁴ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 79

¹³⁵ Исто, стр. 80

Наредно поглавље изнова враћа читаоца један век у прошлост. Међутим, по први пут су врата шатре боје вишње била отворена само за мушкарце. Истичући још једном суштинску разлику између мушкараца и жена, Шафакова овде кроз лик Мемиша разматра и њихове односе према припадницима истог пола, а затим и реакције на спољашње одлике људи, односно лепоту. Мушкарцима је Мемиш поставио услов да дођу сами, за разлику од жена које су морале да долазе у групама.

„Знао је да су мушкарци најпријемчивији за самоћу. Мушкарци истрчавају напоље чим се смркне, само да не би остајали сами ноћу, а затим проналазе утеху у међусобним разговорима; али, како време прође, друштво се поквари, а тако и пријатељство по чаши....

...Керамет Муми Кешке Мемиш ефендија је знао да су мушкарци највећи лопови један за другог; чим би увидели прилику, без оклевања би украли један другом срећу. Из тог разлога је требало да долазе сваки за себе“.¹³⁶

Као што је већ напоменуто, може се сматрати маниром Шафакове да понавља одређене реченице, чак и пасусе. У овом поглављу, такође, ауторка се користи истим средством и готово идентичним реченицама описује мушкарце који присуствују представи, наводећи чак истим реченицама и њихове разлоге за долазак. Међутим, треба истаћи суштинску разлику између мушкараца и жена, што је Шафаковој и било на уму, јер за разлику од жена, мушкарци долазе да гледају прелепу Ла бел Анабел.

„Како су његове очи биле узрок његове чудноватости, он ће се тако обраћати само очима. Шта год да је изгубио због својих очију, сада је хтео да још више узме из очију других. Хтео је да се реши бола самоће коју је због својих очију трпео, тако што ће окупити на хиљаде људи. Хтео је да свој живот, непријатан због очију, учини пријатним уз помоћ очију“.¹³⁷

Како је раније у току романа представљена прича о пореклу Самур девојке, „најружније од свих“, тако и у овом делу романа читалац има прилику да сазна детаље о пореклу најлепше Ла бел Анабел. То, наравно, подразумева да Шафакова изнова читаоце враћа у прошлост, овога пута нешто ближу у односу на време приче. У овом делу романа радња се одвија у Француској 1868. године.

¹³⁶ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 94

¹³⁷ Исто, стр. 103

На себи својствен начин Елиф Шафак и овде уводи читаоца у причу описујући порођај. Користећи се изнова веома живим описима појединости агоније кроз коју је пролазила жена под именом Мадлен, односно мадам де Марел, Шафакова употребљава и добро познате мотиве. Наиме, мотив сна, веома чест и значајан у Шафакиним делима, носи и даље важно симболичко значење које осликава унутрашњи свет лика. Такође, изнова се јавља мотив рађања близанаца, као и тај да једна од беба има гротескне особине. Попут одраза у огледалу, што је, чини се, и био ауторкин циљ, овог пута је мушко дете било веома ружно с лицем које подсећа на демонско, а што је Мадлен протумачила као божју освету за почињени грех. У томе се огледа још једна честа појава присутна код Шафакиних ликова, а то је грешност. Међутим, за разлику од прве, друга беба је била невероватне лепоте и изгледом је више подсећала на вилу него на дете. Ипак, Мадлен је на прву бебу одреаговала осмехом и захвалношћу богу што ће је подсећати на грех, а на другу мржњом и одлуком да је више никад неће погледати.

Још један лик у овом делу романа има значајну улогу, а то је лик Мадлениног супруга, господина Марела, који покушава да проникне у разлоге жениног понашања. Грешност, осећање кривице, фригидност и апатија жене, покушаји мужа да одгонетне разлоге томе, свакако да неодољиво подсећа на карактеристике лика Изабеле у роману „*Огледала града*“. Упуштајући се у везу са дадиљом „лепе бебе“, господин Марел у библиотеци открива једну слику и на основу тог догађаја Шафакова представља причу о удовици која је имала натприродно лепог младића за љубавника. Након што је младић умро, удовица је дала да се уради његов портрет, међутим, због лепоте и онога што је у женама будио, сви су веровали да је слика уклетог. Причајући ту причу господин Марел је изненада схватио да је реч о његовој жени и да је разлог њеног понашања у љубави према младићу, а затим је отрчао и донео лепу бебу и ставио је поред лика на слици. Схватио је да је лице бебе идентично као у младића са слике, а онда је према беби осетио мржњу и пожелео да је никада више не види, јер би га увек подсећала на издају.

Тако је прелепа Анабел расла сама и одбачена од свих. Волела је да проводи време сама поред реке, покушавајући да се у брзој води огледа. Није је плашило ни да преноћи напољу, јер ионако никоме код куће није недостајала. Једне јесени је у тај крај наишла позоришна трупа која се улогорила код реке. Власник трупе је угледао Анабел

и схватио да ту лепоту свако треба да види; чак је одмах смислио и име за њу: Ла бел Анабел. Одвели су је у Истанбул.

Наредно поглавље враћа нас у Перу. Као што је у ранијем поглављу описана представа за жене и наведено да наступају најпре све „најружније“, тако у овом сазнајемо о наступима лепотица пре него што најлепша изађе последња пред мушкарце, као кулминација. Један од наступа је и заједничко појављивање три сестре, једне лепше од друге. Не можемо да не приметимо интенциозну сличност са представом за жене у којој је такође описан наступ три сестре, које за разлику од оних које су наступале пред женама, нису знале шта је љубомора и никада се нису одвајале. Ове две представе, за мушкарце и жене, представљене су као негативи фотографија; иако се види да представљају исто, њихове карактеристике постају битно различите, баш као што је црна боја заправо бела на негативу. Чини се да је намера Шафакове била да покаже колико се свет жена и мушкараца разликује, као и начин на који једни и други посматрају свет око себе.

У току представе за мушкарце, о којој говори ово поглавље, понавља се део о наступу човека са змијом. Ипак, иако нам се чини да нам је овај део познат, Шафакова се опет служи заменом појмова која носи и скривено значење. Док се у делу који се односи на представу за жене каже:

*„То је била представа пакла; не оног после живота, већ оног у животу“.*¹³⁸

У делу који се односи на представу за мушкарце стоји следеће:

*„То је била представа раја; не оног после живота, већ оног у животу“.*¹³⁹

Даље сазнајемо колико још разлика и сличности има у овим двама представама:

„Након укротитеља змија, изашла би Кинар-ханума, заједно са својим луткама. На својих десет прстију имала је десет малих лутака. Њима би опонашала природу. Најпре би наступио пљусак и све би било преплављено водом; напунило би се и сломило гране младог дрвећа; десио би се олујни ветар и растурио би птичја гнезда; поплава би однела све приносе пред собом; дошла би суша и спржила земљу; глад би испразнила

¹³⁸ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 65

¹³⁹ Исто, стр. 124

амбаре; потоп би све подавио; торнадо би прогутао сва жива бића; пожар би све спржио; земљотрес не би оставио камен на камену. Није било зла које природа није приредила човеку.

*Када би се светло утулило, све би прекрила узнемирујућа тишина“.*¹⁴⁰

У мушкој представи то је изгледало овако:

„Након укротитеља змија, изашла би Бетри ханума, заједно са својим луткама. На својих десет прстију имала је десет малих лутака. Њима би опонашала природу. Пала би киша и накусила приносе; створила би се дуга и отворила пролаз у невероватно; роса би миловала траву; поветарац би расхладио обронке планина; дивље цвеће би ширило здравље; све би прекриле велике пахуље; због сунца би процветали кактуси; магла би обавила све тајном; клима би све орасположила; вода би све оживела. Није било доброте коју природа није приредила човеку.

*Када би се завршила та очаравајућа представа, шатру би захватила дубока тишина“.*¹⁴¹

Чини се да није тако тешко наслутити разлоге из којих Елиф Шафак користи ову технику да нам укаже на суштинске разлике између два пола. Као што ћемо видети и у осталим романима које ћемо обрадити, то је мотив којој се ауторка увек радо враћа. Чињеницу да жене теже да у свему виде зло и да су више склоне љубомори и међусобним конфликтима, као и то да мушкарци, сасвим супротно, воле да посматрају лепе ствари и у свему виде најлепше, Шафакова је вешто искористила. Поређења мушког и женског света видимо и даље у тексту поглавља, приликом наступа „звезда“ вечери. Док су жене гледајући „најружнију од свих“, Самур девојку, чуле глас који пара уши и говори да зажмуре,¹⁴² мушкарци су гледајући „најлепшу од свих“ чули шапутање свиленкастог гласа који им је говорио да отворе очи.¹⁴³

„А сви посетиоци би више, још више, отварао очи. У тим данима када Исток није могао да одвоји очи од Запада, када се Истоку указало огледало величанствености Запада, а опет када нико није знао где се Исток завршава а Запад почиње, лице Ла бел Анабеле било је граница без граница. Њено лице није припадало ни Западу ни Истоку.

¹⁴⁰ Исто, стр. 65

¹⁴¹ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 125

¹⁴² Исто, стр. 67

¹⁴³ Исто, стр. 126

*Управо из тог разлога, сваки мушкарац који ју је гледао у исто време би се осетио и као код куће и као у туђини. На том је лицу било нечег толико познатог... познатог попут слатких мириса детињства. Човеку би дошло да је загрли. Али, још при првом кораку, почело би да делује странно“.*¹⁴⁴

У следећем поглављу Шафакова изнова причу враћа у савремени Истанбул. Дебела жена, покушавајући да докучи свог љубавника опседнутог писањем Речника, пролази кроз унутрашње борбе истовремено настојећи да докучи и саму себе и да свој изглед доведе у ред. Будући да јој је веома важно како је други виде и да јој је тешко да буде изложена туђим погледима, Дебела жена ужива у тренуцима проведеним у кући што, пак, за последицу има преиспитивање сопствене личности и везе у којој је.

Наредно поглавље уводи још један временски оквир у роман и то је овога пута 1980. година у Истанбулу. Премда је у сваком поглављу о Дебелој жени, она сама била наратор, у овоме поглављу, написаном у трећем лицу, тек можемо пажљивим читањем и пратећи трагове, установити да се опет ради о њој. У њему се прати тужна прича о детету које трпи сексуално злостављање, а затим сазнајемо да је то заправо био и окидач за неутољиву глад коју је то дете касније почело да осећа, да би на крају постало Дебела жена. Као аутобиографски мотив, што већ можемо посматрати као опште обележје романа Елиф Шафак, наведено је да је девојчица живела са својом баком, дубоко религиозном женом из народа. Приликом једне игре жмурки, девојчица одлучује да се сакрије у остави са угљем, али тамо сусреће странца који злоставља девојчицу. Након свега она осећа да је крива за почињени грех и плаши се божјег свевидећег ока. Увиђа да је сведок њеног греха била мачка, која је касније нађена мртва на дрвету. Премда је одведена код лекара због понашања, никада није хтела да открије шта се заиста десило.

Прича која следи поново се односи на Дебелу жену и овога пута, у форми расплета, читалац сазнаје како се упознала са својим љубавником Бе-Цеом. Такође, премда се то могло наслутити и током романа, сада се јасно може увидети сва необичност његовог лика. На добро познат начин, Шафакова је учинила лик Бе-Цеа гротескном појавом, патуљком. Тиме се веза, која се од самог почетка чини чудном, показује још необичнијом. Описи који се односе на патуљка, засигурно имају за циљ да

¹⁴⁴ Исто, стр. 127

наведу читаоца да се сети Мемиша, будући да су дати на готово идентичан начин. Премда необична, веза између Дебеле жене и патуљка чини се сасвим логичном сагледана из угла Дебеле жене као нараторке. Како је и сама припадала оним људима који су изазивали туђе погледе, било је право откровење за њу да почне да и сама ужива гледајући неког, некога ко може да је разуме.

„У овоме је граду било и људи којих није било иако их је било и који су били невидљиви иако су се могли видети; патуљци, инвалиди, дебели... сви они који су изгледали чудно... Људи који су се крили од погледа напољу, који су тражили уточиште у приватности својих кућа и чије је постојање чувано у тајности... И ја сам била од таквих. Како вани никако нисам могла да будем спокојна, из дана у дан све више сам се затварала у себе; а када бих се затворила у себе, никако не бих могла да будем спокојна напољу. Ја сам више волела ту изолованост; али, не зна се колико сам изолованости волела.

*Патуљак који је седео преда мном изгледао је крајње спокојно. Нисам могла да скренем поглед с њега. Ја, која сам увек постајала немирна због туђих погледа, по први пут у животу сам уживала гледајући некога. Гледајући га почела сам да бринем да ће устати и отићи, да ће се наљутити и отићи од мене. У ствари, мислим да сам се, оног трена када сам видела Бе-Цеа, уплашила да га више нећу видети“.*¹⁴⁵

Читање овог романа засигурно захтева велику концентрацију и ангажованост, будући да су временски и просторни оквири радње веома широки, као и да постоји велика и значајна симболика у мотивима који се понављају и преплићу. Ипак, чини се да сам расплет романа представља додатни изазов. Део романа се који враћа изнова у Француску 19. века, сасвим сигурно збуњује и изазива читаоца. Шафакова је као епилог приче о лепој Анабел изабрала следећи, а то је да Мадам де Марел тражи да види „уклету“ слику прелепог младића. Након што ју је служавка упозорила да је неке ствари боље оставити скривеним, Мадлен је одустала и тиме је прича добила сасвим нови крај и значење, односно да Мадлен није починила никакав грех и да Ла бел Анабел није заправо никада рођена.

„Да је мадам де Марел инсистирала да види оно што није требало да види, Анабел би због почињеног греха и своје застрашујуће лепоте била део представе. Али, пошто није отворила кутију, тако се нешто није збило. Никада се није родила Анабел...“

¹⁴⁵ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 189

...Пошто ње није било, гледаоци у шатри боје вишње још увек нису морали да отворе очи“.¹⁴⁶

Већ у наредном поглављу Шафакова враћа читаоца у прошлост Сибира и догађаје у којима је учествовао Тимофеј Анкидинов. Изнова, готово филмским флешбеком, откривамо „шта би било кад би било“. Чини се да је Шафакова овде јасно ставила до знања да верује да човекова судбина зависи искључиво од одлуке донете у одређеном тренутку, а да од тада све може да се догађа према два сценарија.

„Да је Тимофеј Анкидинов инсистирао да види нешто што није требало да види, Самур девојка би због почињеног греха и своје застрашујуће ружноће била део представе. Али, пошто није отворио кутију, тако се нешто није збило. Никада се није родила Самур девојка...“

...Пошто ње није било, гледаоци у шатри боје вишње још увек нису морали да затворе очи“.¹⁴⁷

Као што је већ напоменуто више пута, и овога пута Шафакова завршава роман онако како је и започет, сном Дебеле жене о балону који лети. Међутим, док је на почетку покушавала да разуме симболику тог сна, на крају романа увиђа о каквој је симболици реч, као и да балон који лети представља њу и њену жељу да побегне од своје дотадашње улоге објекта посматрања. Као својеврсни епилог, некадашњи објекат осуђујућих погледа сада је преузео улогу субјекта и постао је моћан.

Овај роман носи јасна постмодернистичка обележја и можемо рећи да је један од оних који утемељују Елиф Шафак у турској књижевности као постмодернистичког писца. Вишеслојност радње, гротескни ликови, различити наратори, флешбек техника, као и историографска метафикција јесу карактеристике овог романа. Још једна значајна постмодернистичка особина је и постојање вишеструких тачака гледишта. Занимљиво је да догађаје који су смештени на конкретним локацијама као што је истанбулски квартал приповеда Дебела жена, док су догађаји које преживљава Мемеш на апстрактној локацији, као што је шатра боје вишње, испричани у трећем лицу. Поврх тога, на крају романа се јавља још једна тачка гледишта, а којом влада писац. Тако се својим вишеструким тачкама гледишта овај роман дојми много објективнијим од

¹⁴⁶ Исто, стр. 203

¹⁴⁷ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 205

класичних.¹⁴⁸ Док писац испитује затвореност/интимност света, треба преиспитати и свет у коме она постоји. Оно што је важно јесте значење иза онога што је видљиво, а не оно што је видљиво, јер „живот је интиман.“¹⁴⁹ *И као и све што је интимно, треба да остане далеко од очију*.¹⁵⁰

Важна карактеристика романа је и разматрање односа између Истока и Запада, који је представљен кроз ликове и догађаје у форми метафоре. Општепозната чињеница да је Османско царство у 19. веку одушевљено прихватало све са Запада може се препознати и у довођењу Ла бел Анабел у шатру код Мемиша, где је представљена као најлепша од свих. Тако нам се Мемиш јавља у функцији медијума између Истока и Запада, доводећи са истока на запад Самур девојку из Сибира, као и Анабел са Запада на Исток.

Такође, у смислу Фукоове идеје да гледање није само „посматрање“, већ да даје и доминацију и контролу, Мемиш наметањем услова женама и мушкарцима на представама које је организовао представља значајан лик у коме је илустрована та моћ. Како гледање није само нешто што се „дешава“ објекту, већ га детерминише и обликује и претвара и у субјекат, у неколико наврата у роману можемо посматрати ту трансформацију објекта у субјекат и то код готово свих ликова. Важно је поменути и деконструкцију испрличаних прича, а која се поново заснива на „гледању“ и на поменутој трансформацији.

Сама Елиф Шафак тврди да кључ за разумевање овог романа лежи у његовом наслову који нам наговештава да је суштина у томе да неке ствари треба да остану скривене од туђих погледа, као и да свака особа, без обзира на порекло, пол или епоху у којој живи има нешто што је интимно и само њено.

¹⁴⁸ Catherine Coussens: *Spectacles of the Exotic and Feminist Re-Visions in Elif Shafak's Mahrem/ The Gaze*, http://www.academia.edu/1082002/Spectacles_of_the_Exotic_and_Feminist_Re-Visions_in_Elif_Shafaks_Mahrem_The_Gaze

¹⁴⁹ Тур. Mahrem

¹⁵⁰ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 210

3.4. *Ваиљива палата*

Ваиљива палата је један од три романа Елиф Шафак који је преведен на српски језик.¹⁵¹ Овог пута радња романа везана је за једну истанбулску зграду, док време радње и у овом роману обухвата неколико историјских оквира. Полазећи од идеје да сваки стан или породица представља причу за себе, Шафакова је дело конципирала управо тако да у сваком поглављу приповеда о станарима појединог стана, што је додатно илустровала и тиме што свако поглавље за наслов има „плочицу са именом“ станара и бројем стана. С једне стране, ту необичну зграду можемо посматрати као књижевни лик, будући да пратимо њен развој од почетка. С друге стране је, пак, можемо сматрати заједничким елементом, односно матицом која мноштво ликова овог романа држи на окупу док се њихове судбине преплићу. Сви ликови, односно станари зграде долазе у интеракцију из чега настају неке нове приче. Сам заплет романа представља покушај станара да реше мистерију везану за узрок неугодног мириса који се шири зградом. Током већег дела романа све указује на то да је разлог у сметлишту које суседи из улице праве у њиховом дворишту. Међутим, пред крај се разоткрива

¹⁵¹ Elif Şafak: *Bit Palas*, Metis Yayınları, İstanbul, 2002

Elif Şafak: *Vaşljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012 (прев. Ида Јовић)

прави узрок, односно да је кривац најстарија станарка, мадам Тетка, која пати од поремећаја прекомерног гомилања ствари.

Током рада је већ истакнута важност концепта круга у стваралаштву Шафакове, који се овде такође може констатовати. Међутим, чини се да је ауторка у овом роману најуспешније извела надградњу тог концепта уводећи један нови – концепт концентричних кругова. Један круг, спољашњи, представља оквир читавог романа као таквог, док по линији тог круга читаоца води неименовани наратор из затворске ћелије. Други круг је представљен причом о самој згради, њеној судбини од настанка, док се потом нижу мањи унутрашњи кругови описани око судбина појединачних ликова.

Будући да је Шафакова за наслов романа одабрала оксиморон који истиче чињеницу да свака прича има две стране, може се претпоставити да је поменута концепција романа заправо и постављена из разлога да бисмо „завирили“ у туђе куће и увидели да се живот тих људи најчешће не подудара са спољним утиском који одају. Таква идеја намеће се још од самог почетка романа, када се као наратор појављује особа која је у затворској ћелији. Започињући причу о истини, лажи и бесмислици, а затим и о околностима које су претходиле изградњи зграде, наратор истину упоређује са хоризонталном линијом, лаж са вертикалном, а бесмислицу са кругом. Према добро провереном рецепту, може се рећи, Шафакова је исту причу, а тиме и концепт круга искористила и за последње поглавље, које је готово истоветно.

Премда споредан, лик Хаксизлика¹⁵² Озтурка важан је ради сагледавања околности под којим се радња романа одвија, али и увида у „колективно несвесно“ турског народа, на шта је, чини се. Шафакова хтела да укаже. Веровање у исцелитељску моћ светаца, сујеверје и обичаји везани за посете гробљима које је Шафакова с почетка описала, помоћи ће читаоцу да касније у току романа боље разуме поступке појединих ликова и њихове утицаје на остале.

Када је Хаксизлик стигао пред зграду названу Бомбона како би извршио дезинсекцију по позиву, његов гротескни изглед због наранџасте косе, клемпавих ушију и необичног лица, привукао је пажњу станара окупљених испред зграде. То је и прилика да читалац сазна за проблеме које станари ове необичне зграде имају са

¹⁵² Неправда

неиздрживим смрадом због смећа и бројним инсектима у својим становима. Међутим, као што је напоменуто, Шафакова је тиме само започела „описивање“ још једног круга и стога се радња даље сели у ранији временски период, како би читалац почео да се креће по линији још једног од унутрашњих кругова.

Уводећи читаоца у још један круг, односно слој романа, Шафакова у поглављу названом *Раније*, говори о два стара гробља, муслиманском и јерменском. Будући да у различитим културама гробља ипак имају сличан и велики значај, Шафакова је причу о измештању овог истанбулског гробља искористила да укаже на многе проблеме, разлике у културама, положај мањинских заједница, сујеверје које још увек постоји у народу, али и неспособност политичара да ослушкује свој народ. Ситуација са измештањем гробља постаје комплекснија када бивају пронађена два гроба једног свеца. Оставивши многа питања недореченим, Шафакова уводи читаоце у још један слој романа, односно одводи их *Још раније...* и приповеда о доласку брачног пара Антипов у Истанбул 1920.године. Бежећи пред грађанским ратом, Агрипина и Павел Павлович Антипов су се прикључили бројним емигрантима из Белорусије и допутовали бродом. Шафакова се овде још једном доказала као списатељица широких интересовања, али и као ауторка која спроводи опсежна истраживања различитих проблематика пре него што започне писање романа.

У овом, као и у осталим романима, Шафакова ствара још један занимљив женски лик који поседује неке необичне особине. Агрипинина необична особина била је та што је у свему и свима видела одређену боју, али је једино имала проблем да препозна боју Истанбула. Тиме је Шафакова с почетка указала на то да ће Агрипина провести тешке тренутке у том несвакидашњем граду.

„Веровала је да немају само места своје боје, већ и људи, животиње, чак и тренуци, те да их може видети уколико их пажљиво посматра, не трепћући....

*...То што је Истанбул био одлучан у томе да остане скривен иза завесе од магле протумачила је као намерно непријатељство усмерено ка њој“.*¹⁵³

Упознавање читаоца са искуством које је Агрипина Фјодоровна Антипова имала по доласку у Истанбул испоставиће се сврсисходним пред крај романа, будући да је

¹⁵³ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 41

њена судбина неодвојиво повезана са „судбином“ зграде коју је, како ће се касније испоставити, дала да се сагради. Како су Антипови припадали буржоаском слоју у Русији, сналажење у новонасталим околностима у принудном смештају и примораност на рад, чак и у трудноћи, свакако да је било веома тешко.

Како Шафакова у роману у више наврата готово успут помиње поједине ликове, места или догађаје наизглед без великог разлога, а затим се касније враћа на њих, може се рећи да је неопходна велика пажња током читања. На исти начин је поменута и посластичарница у којој се запослила Агрипина. Та посластичарница која мирише на крем и цимет биће место на којем се, много година касније, један од главних ликова, мадам Тетка, састајала са својим братом. Такође, треба указати и на извесну сличност коју Агрипина има са неколико женских ликова из других романа Шафакове, али и са самом ауторком; наиме, и Агрипина је патила од постпорођајне депресије и гризла ју је савест што не осећа љубав према рођеном детету. Грижа савести било је управо оно што је Агрипину и уништило након смрти бебе и нагнало да побегне из Истанбула. Ипак, грижа савести била је касније и разлог из којег се након много година вратила у тај град и дала да се направи палата *Бомбона*.

Агрипина је последњег дана боравка у Истанбулу оболела од необичне болести очију и престала да види у боји, премда више није марила за то. Када су 1922.године стигли у Париз није се ни трудила да препозна његове боје, као што није хтела ни да испуни Павелову жељу да роди друго дете, јер „*ниједна беба не може да надомести то што нема њене сестре, као што ниједан град не може да пригрли оног кога је претходни прогнао*“.¹⁵⁴ Међутим, након много година, Агрипина и Павел ће се вратити у Истанбул и направити себи дом који ће Агрипина назвати палата *Бомбона* према шареном целофану од бомбона због којег је поново почела да види боје. Ипак, Павел ће ускоро остати сам у стану број 10.

Палата Бомбона је након што је преминуо у стотој години, припала његовој ванбрачној кћерки, Валери Жермен. То је, заправо, прекретница романа када се нарација преноси на садашњост и када се читаоцу указује један од најважанијих ликова романа, мадам Тетка. Као подстанарка у стану број 10, мадам Тетка је контактирала своју станодавку из Француске како би је обавестила да су за Павелом остале многе

¹⁵⁴ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 56

ствари. Међутим, како Валери није била ни најмање заинтересована, мадам Тетка одлучује да све ствари сачува. За ангажованог читаоца то представља веома важан тренутак, који ће умногоме објаснити догађаје који ће током романа уследити.

Поглавље *Сада...* сачињено је од мањих целина чији су наслови заправо плочице са именима и бројем стана. Као што је већ речено на почетку, сваки стан представља причу о једној породици, односно о станарима који у датом стану бораве. Једна од најважнијих прича, а истовремено и најважнијих ликова романа су фризерски Цемал и Целал, идентични близанци необичних судбина. Шафакова је њихове дијалоге искористила на прави начин како би читаоце упознала са околностима које владају у згради, али и ликовима. Фризерски салон је место окупљања многих станара, али и место на којем је дозвољено говорити о туђим животима, стога је Шафакова искористила приповедање о окупљањима на том месту као помоћно средство у осликавању осталих ликова романа.

Међу станарима палате *Бомбона* живи трочлана породица коју чине Муса¹⁵⁵, Мерјем¹⁵⁶ и Мухамед. Већ на самом почетку, а узевши у обзир да Шафакова сматра да имена имају велики утицај на животе оних који их носе, занимљива је њена подела имена станарима овог стана. Осим симболике коју носи чињеница да се као глава породице појављује Муса, односно Мојсије, као симбол јудаизма, а за њим и Мерјем као симбол хришћанства, важна симболика може се пронаћи и у даљим описима Мерјемине личности. Наиме, како је Мерјем описана као веома крупна жена која води главну реч у породици, веома способна, јака, самостална и сналажљива, а Муса као лик који представља све што она није, инфериоран у сваком погледу, сасвим је јасно Шафакино схватање „поретка“ највећих светских религија. Мухамед је представљен као дете које не воли да иде у школу, али и дете које је понижавано и угњетавано од стране учитељице и силеција међу децом. Мерјем је настојала да заштити своје дете, али је ту замисао отежавало сазнање да Мухамед, као и његов отац, пред свима погине главу.

Мерјем је такође представљена и као веома сујеверна, али оштроумна жена из народа. Занимљива симболика огледа се и у приповести о Мерјемини младости, када

¹⁵⁵ Мојсије

¹⁵⁶ Марија (Богородица)

Шафакова приповеда о томе да је Мерјем одувек желела да дође у Истанбул и да је стога, као веома нестрпљива и импулсивна особа, напречац одлучила да прихвати Мусу за просца, иако јој се највише свиђао Иса.¹⁵⁷

*„Тако су након доласка у Истанбул Муса и Мерјем постали две обрнуте струје, као у водама Босфора. Умешност, предузимљивост и одлучност његове жене утицале су на то да Муса постане хладан; постепено га је доводила до тога да делује обесхрабрено, лењо и песимистично. Та је супротност њихових душа поврх свега почела да се одражава и на њихов изглед. Док је ионако висока и крупна Мерјем сваког дана бивала помало крупнија, Муса је постао као џемпер опран на погрешном програму“.*¹⁵⁸

Шафакова је Мерјем даље описала као особу веома сигурну у себе, сигурну у своју доминантност, али и веома строгу и манипулативну. Њен однос према осталим члановима породице може се такође из ауторкиног угла протумачити као симбол односа хришћанства према другим религијама.

Једну од тачака преокрета у роману представља и тренутак када на дворишном зиду осване натпис да испод њега лежи светац, а који је исписао наратор романа, односно *Ја*, како би људи престали ту да бацају смеће. Мерјем је управо била прва која је поверовала и отишла са празном теглом да би узела мало „свете земље“ и тако „помогла“ свом Мухамеду да стекне мало више храбрости.

Међу бројним станарима палате *Бомбона*, односно ликовима романа, је и друштвено изолована породица Атешмизацоглуових. У односу на остале станаре, ова породица највише зазира од друштвених интеракција. Слично претходној, она је такође матријархална, са педесетпетогодишњом Зерен која је веома посвећена својој деци, нарочито свом проблематичном тридесетогодишњем сину Зекерији. Осим њега, Зерен има још двоје деце, али чини се да је Шафакова посебну пажњу посветила осликавању лика тридесетједногодишње Зејнеп, која је у својој двадесет другој години оболела од маничне депресије. Кризе које је имала Зејнеп потресале су читаву породицу, али је најмлађе дете, Зелиш, доживело највише последица живота у таквој дисфункционалној породици.

¹⁵⁷ Исус

¹⁵⁸ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 217

„Зелиш Атешимизаоглу (23) није била ни нестална као њен брат, а ни паметна колико њена старија сестра. У ствари, могло би се рећи да од детињства није личила на остале чланове своје породице, ни по карактеру ни по расположењу, али та је разлика била још истакнутија када се упореди са старијом сестром. Попут крупне и дебеле гљиве навикле да узима сву храну и воду од грубе и дивље биљке са цветовима угодним оку, живела је прилепљена уз своју сестру и њен живот. Била је обична и опрезна, успорена и затворена. Као да ју је збуњивало што види старију сестру час паметну и привлачну, час откачену и плачљиву, како увек јурца између две крајности; она је изабрала да остане у месту, на сигурном прагу. Док је њен брат желео да „буде неко“, а њена сестра да „буде све“, она је годинама само желела да „не буде““.¹⁵⁹

Зелишина патња због породице почела је да утиче на њено здравље, те је стога волела да проводи време сама у својој соби и слуша музику из стана испод њиховог. Знала је да је њена соба тачно „изнад дневне собе мршаваг младића из сутерена“.¹⁶⁰

Проблеми које ова породица има утицали су и на њихов однос са спољним светом и довели до тога да живе у вечној подозривости. Сваки члан ове породице има своје субјективне разлоге за сумњичавост према свету, тако да сваког од ових ликова можемо сврстати, у извесном смислу, у „проблематичне“ појединце, којима овај роман обилује.

Шафакова током романа фризерски салон близанаца Цемала и Целала користи као лајтмотив коме се враћа у више наврата како би уводила многе ликове у фабулу романа и истицала њихово место у њој. На тај начин читалац упознаје и лик Хигијене Тижен. Као још једна „проблематична“ индивидуа овог романа, она болује од опсесивно-компулзивног поремећаја. Веома важан лик у роману је и њена кћерка Су која пати због мајчиног поремећаја и која успоставља необично пријатељство са мадам Тетком, што ће имати велики утицај на расплет романа.

У раду је већ било речи о Шафакиној необичној склоности ка коришћењу гротескних ликова, стога не изненађује чињеница да се то понавља и у овом делу. Породицу која живи у стану број 5 чине Хаџи Хаџи и његови унуци и снаја. Шафакова

¹⁵⁹ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 120

¹⁶⁰ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 285

је поново искористила прилику да створи необичан, чак гротескан лик, овог пута кроз лик једног од Хаџи Хаџијевих унука. Седмоипогодишњи дечак болује од необичне болести услед које има сасвим необичан изглед који привлачи пажњу посматрача.

„Чак и да није било демон, то дете је било нешто налик на то. Бог је сву лепоту коју је њему ускратио дао његовом брату и сестри, али онда, да би било правде, дао му је више памети него њима, заправо више него читавој фамилији заједно. Какав ли ће бити када порасте? Из дана у дан расло је не само његово тело, већ и диспропорција између његовог тела и главе. Колико још може да му порасте глава када је већ један и по пут већа него што би требало? Његове шаке не могу да се савију уназад, већ само ка унутра, као код мајмуна. Колико дуго може да живи с тим канџама и Ма-ро-те-аих-Ла-ту-син-дромом који нико у породици није могао ни правилно да изговори?“¹⁶¹

Концепт кругова унутар кругова може се пратити и у овој целини, будући да је једна од прича коју је Хаџи Хаџи приповедао својим унуцима заправо прича о животу свеца који се помиње и на почетку романа. У овом делу романа се овај поступак може тумачити као заокруживање једне целине, односно као завршетак уводног упознавања читаоца са ликовима и околностима под којима се одвијају њихови животи.

Занимљиво је пратити догађаје који су везани за лик станара из стана број 7, а који је заправо наратор романа, због чега су поглавља која се њега тичу насловљена са „Ја“. Неименовани наратор романа је универзитетски професор који пролази кроз бројне проблеме услед свог алкохолизма. Најважнија особа у његовом животу је жена с којом има необичан однос, често на ивици мржње. Ипак, Етел је његова најискренија и најоданија пријатељица. И поред гнушања које осећа према Етел због њеног изгледа, буржоаског порекла и начина на који се опходи према свим мушкарцима, с њом је повезан на неколико нивоа и сматра је важним делом свог живота.

Приповедајући о несрећном детињству овог лика и одрастању уз оца алкохоличара, чини се да је Шафакова настојала да објасни, али и да оправда, нараторову склоност. Слично се може рећи и за друге ликове овог романа чије активности не спадају у афирмативне и општеприхваћене, попут ликова Плаве Љубавнице, Мадам Тетке, али и Хигијене Тижен и других. Пред крај романа постаје

¹⁶¹ Elif Şafak: *Vaşljlva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 137

јасно да је разлог за то што су сви ликови именовани само надимцима, заправо у томе што наратор има проблем да запамти имена.

*„Јер мој отац је био по свему превише. Био је превише zgodан, превише вешт, превише самосвестан, превише интригантан, превише егоцентричан, превише неопрезан, превише луцкаст... био је превише за моју мајку и мене; био је превише за бараку у којој смо живели, за војску у којој је радио, за касабе у које је прекомандован, за животиње које није могао да излечи... за живот који је водио, био је преко сваке мере превише“.*¹⁶²

Наратор се у роману јавља и као иницијатор догађаја који су изазвали преокрет и довели до коначног расплета. На Етелино инсистирање да нешто предузме како би зауставио људе да бацају смеће које је узрок смрада у згради, он одлучује да на дворишном зиду испише графит *Испод овог зида лежи светац; не бацајте смеће!* Различите реакције станара на натпис свакако осликавају и културолошку разноликост турског друштва у погледу етничке и верске припадности, али и образовања и васпитања.

Расплет романа Шафакова је започела у тренутку када наратор бива више укључен у интеракцију са осталим станарима зграде, посебно након упуштања у везу са Плавом Љубавницом и пријатељством са девојчицом Су, кћерком Хигијене Тижен. Као и већина ликова, и ова два женска лика Шафакова је осмислила тако да имају своје мрачне стране. Мала Су пати због мајчине опседнутости претераном хигијеном и опсесивно-компулзивног поремећаја, док Плава Љубавница пати услед несрећне везе коју има са Трговцем маслиновим уљем. Такође, њени проблеми досежу и даље у прошлост, пре доласка у палату *Бомбона*, што је условило самоповређивање коме је склона. Посебно је занимљиво пратити однос наратора према Плавој Љубавници, односно Шафакино настојање да истражи психолошке аспекте њене личности.

*„Када се у мраку затворила у себе и оставила ме самог поред себе, био сам приморан да прихватим чињеницу да је уопште не познајем. Неопростива је простодушност мислити да, када отворимо вагину жене с којом водимо љубав, можемо да видимо сваку тачку њеног тела и да можемо да досегнемо до њених дубина када у њу уђемо...“*¹⁶³

¹⁶² Исто, стр. 253

¹⁶³ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 410

Покушавајући да помогне Плавој Љубавници и проникне у разлоге њеног самоповређивања, наратор бива суочен са сопственим слабостима. Ипак, не проналази у себи довољно снаге и храбрости, већ одустаје од те намере, што заправо одражава његов страх од суочавања са самим собом.

„Понекад радим такве ствари када сам повређена, повређујем сама себе. Није намерно. Када то урадим, чудим се како сам могла то да учиним. Међутим, док то радим, не мислим ни на шта. Разумеш ли? Да размишљам, не бих то чинила, зар не?“¹⁶⁴

Фабула романа напредује даље ка расплету након што мала Су открива тајну мадам Тетке и решава мистерију ужасног мириса који је обавијао зграду. Будући да је мала Су гајила детињасту симпатију према наратору, али и да су се вести брзо шириле зградом, убрзо је велика тајна Мадам Тетке била раскринкана. Приповедајући о окупљеним станарима испред зграде и изношењу беживотног тела старице и запрашивању њеног стана, Шафакова се заправо враћа на почетак романа и лик Хаксизлика, односно изнова користи концепт круга. Своју тезу да живот и историју представља низ понављања, односно да се у завршетку једне налази почетак друге приче, Шафакова заступа и у овом роману, посебно у тренутку када лик наратора почне да компулзивно нагомилава ствари попут мадам Тетке.

„У ствари, не радим ништа. И не осећам се као да радим. Сви моји покрети према последњој анализи показују да вероватно више и не функционишу. Инерција више од акције... Не могу да се уздржим од тражења; кад тражим – нађем, оно што нађем, скупљам, оно што скупим, нагомилава се, а оно што се нагомила, не могу да бацим“.¹⁶⁵

Шафакова у роману указује на многе актуелне појаве турског друштва, па тако испитује и тренд да се Европљанке, обично са истока континента, удају за Турке и долазе да живе у Турској. Стога се као ликови романа појављују и Метин Четин и његова жена Нађа. Шафакова је испитивала честе проблеме оваквих бракова у којима преовлађују разлике које почивају на многим аспектима. Нађа Онисимовна, ентомолог, упознала је Метина након што је већ осам месеци била без посла откако су затворили лабораторију у којој је била асистент чувеном професору Кандинском. Упознавши

¹⁶⁴ Исто, стр. 342

¹⁶⁵ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр.435

Метина једне вечери у дискотеци, одлучила је да оде с њим у Турску, упркос противљењу своје тетке. Разочарање ју је дочекало већ по доласку.

*„Док је Нађа Онисимовна долазила у Истанбул, није маштала о амбијенту који је чека. Упркос томе, када је стигла у Палату Бомбона, мало се разочарала. Зграда у којој ће живети није била ни старија ни оронулија од оне у којој је живела до тада. Напротив, била је мање-више иста. Управо је та истоветност била проблематична. Одеш да живиш на потпуно новом месту и тамо затекнеш бледу слику свог прошлог живота – разочараш се“.*¹⁶⁶

Усамљена и разочарана, Нађа је проводила време у гледању турских серија и настојању да спреми прави турски дезерт, ашуре.¹⁶⁷ Шафакова ће ашуре помињати и у другим романима као симбол Истанбула, односно мешавине бројних састојака различитог порекла. Као и у другим романима, Нађа сазнаје да је ашуре немогуће припремити на прави начин, јер не постоји одређени рецепт. Према легенди, коју Шафакова такође радо приповеда у неколико романа, ашуре је настало након што су се складишта хране на Нојевој барци испразнила и након што су сви на њој присутни дали оно што им је преостало. И поред бројних покушаја, Његова жена Нађа није успевала да задовољи Метинов укус и због тога је трпела критике.

Још један аспект многостраног Истанбула Шафакова сагледава и кроз лик Сидара, младића који живи са својим огромним псом, бернардинцем Габом. Овај неостварени и несигурни младић опседнут смрћу, потомак је турских емиграната из Швајцарске. Од свог повратка у Турску Сидар је живео потпуно изоловано у преуређеној остави у сутерену. Као и његов власник и Габа је описан као веома необичан пас чудних навика.

*„Поврх тога, претпостављао је да је сам подстакао такво Габино владање: најпре му је из чисте забаве дао да проба 'смешне' колаче с хашишом, а када је пас постао зависан, давао их му је да једе и још га је несвесно навео да удише тај опасни дим – зато га је гризла савест“.*¹⁶⁸

¹⁶⁶ Исто, стр. 210

¹⁶⁷ Посластица од житарица, махунарки и воћа

¹⁶⁸ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 228

Шафакино умеће грађења ликова и већ поменути манир употребе технике која личи на филмску, упечатљиви су и у лику Сидара. Његова таваница излепљена постерима, разгледницама, омотима дискова, исечцима из новина и свакодневним стварима, а Сидарево уживање у њима док је под утицајем наркотика, на врло реалистичан и сликовит начин дочаравају његов живот, али и личност, прошлост и склоности. Посебност Сидаровог лика је и у његовој опседнутости размишљањем о смрти.

*„Ту навику није сам изабрао након размишљања нити ју је за себе смислио; био је такав од детињства, откако је знао за себе. Нити је сматрао смрт толико тужном да се уплаши, нити толико страшном да буде тужан. Само је покушавао да је разуме; покушавао је да разуме шта је она, пре свега од чега се састојала. Кад год се с неким упознао, најпре се интересовао за његов став према смрти“.*¹⁶⁹

Као и код многих ликова овог и других романа, Шафакова техником флешбекова осликава прошлост, па тако представља и Сидарево детињство и објашњава узрок његове опседнутости смрћу.

*„Имао је породицу, али је био сам; никога није волео и није био вољен; увек је био потцењиван и све је потцењивао; није умео да буде срећан и није мислио да ће бити кадар да научи; напунио је једанаест година, али у свачијим је очима још био дете; нико га није питао за мишљење, а и да јесте, вероватно није имао мишљење ни о чему“.*¹⁷⁰

Концепт круга видљив је и у опису сусрета Сидара и брата Мадам Тетке. Будући опседнут смрћу, Сидар је често посећивао истанбулска гробља, од којих му је омиљено било јерменско католичко гробље, управо оно с почетка романа. Започевши разговор са старцем, Сидар сазнаје појединости о његовој сестри, што је Шафакова искористила као прилику да приповеда о прошлости Мадам Тетке и још једном затражи од читалаца ангажованост у тумачењу појединих ликова и склапању делова слагалице, на шта читање овог романа свакако подсећа. Слично, Сидар сазнаје да се старац са својом сестром састаје у једној посластичарници, заправо оној описаној на почетку романа, у којој је Агрипина много година раније радила по доласку у Истанбул. Такође, Шафакова овде још једном истиче важност снова и њихове

¹⁶⁹ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 233

¹⁷⁰ Исто, стр. 279

символике, те Сидар сазнаје да је Мадам Тетка имала сан који предсказује њену смрт, а која ће се на крају романа и догодити.

На самом крају романа Шафакова уводи и ликове једног племића и његове љубавнице, а који су заправо ликови насликани на једном послужавнику Мадам Тетке. Ови ликови који се најпре јављају само као мотив на послужавнику на који је девојчица Су сасвим случајно наишла у стану Мадам Тетке, на крају романа постају ликови романа о којима Шафакова приповеда у посебном поглављу под називом *Племић и његова љуба*. У складу са веровањем Мадам Тетке да све ствари на овом свету имају своју причу, и стари послужавник приповедао је причу о љубави, али и о посластичарници у којој је радила Агрипина Антипова на почетку романа.

„Племић и његова љуба стајали су на дрвеним мердевинама ослоњеним на зид и уплашено загрлили једно друго. Кућа је толико застрашујуће мирисала, толико много на смрт да се више нису усуђивали ни да удахну. Избегавајући једно другом поглед, гледали су у сеновиту шуму разних нијанси зелене, која се пружала безбрижно у даљину.

Када су врата разваљена, унутра су ушла тројица с маскама и од главе до пете у белом. Полегли су на носила која су унели тело старе удовице, смрдљивије од смећа. Она је већ данима, одбијајући да једе, пије и узима лекове, себи немо и беспомоћно утирала пут ка смрти. Испоставило се да мадам Тетка није могла да издржи без хране и воде колико и бубашвабе.

Чим су људи отишли, стан број 10 је још једном запрашен. Као и инсекти, и сто осамдесет и један предмет извађен из смећа остао је под пљуском инсектицида напсканог у ваздуху. Али племићу и његовој љуби није се догодило ништа. Они су у последњем тренутку успели да побегну. Након једног века, сишавши с дрвених мердевина, изашли су с округлог, лакираног и елегантног послужавника.

*На послужавнику је остала сеновита шума разних нијанси зелене боје. Једино што шума није мирисала на смрт ни на смеће, већ на цимет и шлаг“.*¹⁷¹

Мадам Тетка се свакако може сматрати најважнијим женским ликом овог романа. Та старица ситне грађе и необичног изгледа због своје фарбане плаве косе и

¹⁷¹ Elif Şafak: *Vaşljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 425

јаке шминке, увек је била предмет оговарања међу женама, посебно у фризерском салону Џемала и Џелала. На почетку романа њен лик је представљен као подстанарка која је позвала нову власницу зграде, кћерку Павела Павловича Антипова, да дође по ствари које су остале у стану након његове смрти. Мадам Тетка је касније одлучила да их сачува, јер нова власница није била заинтересована за њих. Тек се од друге половине романа увиђа значај њеног лика који је до тада помињан само спорадично.

Након што је Су открила да Мадам Тетка пати од поремећаја компулзивног нагомилавања ствари и да се старица свакодневно придружује сакупљачима – Трагачима, који на плажи сакупљају оно што море избаци, обе постају неспокојне, али и роман добија свој расплет.

„...узети и бацити и поседовати својствено је онима који мисле да су власници сопствених ствари. Али ствари немају власнике, само своје приче. А те приче повремено постају власници људи који су их пронашли...“¹⁷²

У истом стилу, пратећи концепт концентричних кругова, Шафакова завршава овај роман онако како га је и започела, доласком Хаксизлика у палату *Бомбона*.

„Знам за само један пут који скреће с монотоније линија: кругови унутар круга. То можете сматрати и видом кварења забаве“.¹⁷³

Покушавајући да укаже на међусобну испреплитаност судбина људи који живе у истој згради или су били везани за њу током њеног века, Шафакова користи мотиве који су заједнички појединим или свим ликовима. Поред инсеката и непријатног мириса који муче све станаре, постоје и други мотиви који повезују поједине ликове, као што су, на пример, Плава Љубавница и Његова жена Нађа гледале исту серију, посластичарница у којој је радила Агрипина Антипова по доласку у Истанбул, а у којој се Мадам Тетка налазила са својим братом. Многи други мотиви такође, попут сусрета Сидара са братом Мадам Тетке, чини се да одражавају схватање Елиф Шафак о предодређености судбине, па и круга људи у којем се појединац креће. Њено интересовање за идеју предодређености, односно судбину, видљиво је и у другим

¹⁷² Elif Şafak: *Vaşljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 403

¹⁷³ Исто, стр. 17

делима, а може се закључити да из истог разлога радо користи концепт круга и линија. Да ли је живот вечито понављање или човек може у одређеном тренутку да прекине ту судбину и изађе из „зачараног“ круга, чини се да је непрестана тема о којој Шафакова размишља и којој се у својим романима враћа. Може се рећи да су у овом роману та њена схватања највидљивија у дијалогу наратора са једном од његових студенткиња.

„На пример, мислите ли да живите живот који вам је унапред написан? Да ли је живот а priori одређен? То је питање. Док се бави судбином, човек се отворено обрачунава с вером. Ни просветитељство ни напредак не би били могући без ослобађања од Фортуне или без тога да се она баца на колена.

...У ствари, најбоље је што пре признати да не контролишемо свој живот. Можда можемо да будемо одговорни за оно што урадимо, али не и за путеве који ће нам се отворити....

...Проблем није у Фортуни и тако даље, разлика је између круга и линије. Ако мислиш да ходаш по кругу, мислиш и да си нешто оставио иза себе и да ћеш негде стићи. Но уколико свој живот схватиш у односу на круг, не може да се говори о нечему као што је напредак. Проблем је у томе јеси ли или ниси у хармонији с понављањем....

...Долазимо до питања које је Ниче поставио за Русоа. Ако из пакла дође минијатурни ђаво у најсамотнији час твог самотног живота, стане пред тебе и каже 'Не бој се, брате, гарантујем ти, нема тога што се зове смрт. Само има понављања. Поново ћеш доживети све што си до овог тренутка проживео....

...Човек као што је Макијавели мора да пресече круг на неком месту да би поднео живот и тако га претвори у линију. После тога се рађа идеја о напретку и индивидуализму“.¹⁷⁴

Како се могло видети из анализа претходних романа, јасно је да је Шафакова провела доста времена проучавајући историјску и другу литературу. На основу бројних података о инсектима и њиховим врстама и подгрупама, може се извести закључак да се приликом писања овог романа у великој мери користила ентомолошким штивом. Такође, као једну од постмодернистичких одлика овог романа, али препознатљиву и у осталим романима, навешћемо интертекстуалност. У смислу присуства једног текста у

¹⁷⁴ Elif Šafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 307-308

другом помоћу цитата или алузија, како је интертекстуалност одредио Жерар Женет¹⁷⁵, може се као један од примера навести цитат познатог турског ентомолога, проф. др Алија Демирсоја.¹⁷⁶

*„Свако геолошко раздобље означено је једном животињском групом. Раздобље у коме живимо јесте раздобље инсеката, а инсекти очигледно показују супериорност над осталим животињским групама“.*¹⁷⁷

Још једна постмодернистичка одлика овог романа свакако је и присуство два наратора романа. У последњем поглављу наратор је лик који се јавља на почетку романа. Шафакова на тај начин изнова враћа причу на сам почетак, на место одакле је и потекла – у овом случају у затворску ћелију, а са циљем „заокруживања“ приче.

„А шта се после десило?“, питао је упорно мој цимер из ћелије.

'Нема после. Човек, ето, почиње да скупља натписе о смећу који никада ничему неће послужити.'

Рекао је да је то глупост. Нисам се увредио....

...Откако сам стигао овде, није прошао ниједан дан да нисам размишљао о Хаксизлику Озтурку. Увек због ових буба...

*...Прву недељу од ових 66 дана провео сам чудећи се овом месту и плашећи се инсеката. А остатак – заборављајући страх тако што сам измишљао ово што сте ви прочитали....“*¹⁷⁸

¹⁷⁵ Ljubomir Maširević: *Kultura intertekstualnosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 2007(11-12): 421-431

¹⁷⁶ Ali Demirsoy (р. 1945) познати турски биолог, ентомолог и академик. Један од радова у којима је представљена његова теорија је и *O. Sert: Genel Entomoloji*, yunus.hacettepe.edu.tr/~sert/Entomoloji.doc

¹⁷⁷ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 437

¹⁷⁸ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 442

3.5. Чистилиште

Чистилиште је први роман који је Елиф Шафак 2004. године оригинално написала на енглеском језику под насловом *The Saint of the Incipient Insanities*, а који је затим Асли Бићен (Aslı Biçen) превела на турски у сарадњи са ауторком. Роман прати доживљаје групе студената из различитих крајева света за време њиховог школовања у Бостону. Промишљајући дилеме и контрадикције услед осећања отуђења или неприпадања другој земљи, Шафакова приповеда о покушајима неколико студената из Турске, Марока и Шпаније да докуче смисао живота, припадности и љубави. Главни ликови су Омер Озсипахиоглу, постдипломац из Турске, и Гејл, Американка јеврејског порекла у коју се по доласку заљубио Омер и коју је касније оженио. Као и у претходним, Шафакова и у овом роману ствара ликове који пролазе кроз кризе идентитета. Манично-депресивна Гејл не пролази само кроз тешкоће покушавајући да се уклопи у спољашњи свет, већ и да спозна саму себе.

Елиф Шафак у овом роману обрађује теме љубави, пријатељства, религије, националности, припадности, ксенофобије, хомофобије, културе и егзила, док ликови које је створила непрестано трагају за својим идентитетима покушавајући да превазиђу бројне предрасуде. Може се рећи да је Шафакова приликом писања овог романа покушала да произведе критику „отуђења“ као егзистенцијалног стања на темељу парадигми личног идентитета у овом добу глобализације.¹⁷⁹

¹⁷⁹ Elif Shafak: *An Assyro-Babylonian Pregnant Goddess: An Excerpt from: The Saint Of Incipient Insanities*, *Meridians: feminism, race, transnationalism*, Vol. 4, No. 1, 2003, <http://www.jstor.org/stable/40338823>

Роман почиње Омеровим записом на салвети док је седео у бару, када сазнајемо да је поново почео да пије након што је више од годину дана био апстинирао.

„Дан: 16. Март 2004

Место: Бостон

Време: 02:24

Топлота: хладно

Тема: Омер Озсипахиоглу

Резиме: поново сам почео да пијем... након што сам био апсолутно трезан четрнаест месеци и двадесет и три дана... (14 месеци 23 дана = 448 дана – 10752 сата = 645120 минута = 38707200 секунди = 223946,96 пута од Ника Кејва „As I Sat Sadly By Her Side“ (Док сам седео несрећан поред ње)“¹⁸⁰

С њим је у бару и његов цимер Абед, постдипломац из Марока. Абед се буну што је изгубио толико времена у бару и што непрестано слуша исте Омерове приче.

„Кажу да човек треба да буде спреман да се одрекне барем једног дела себе чим напусти своју домовину. Ако је тако, Омер је знао чега се одрекао: тачака на словима свог имена!

У Турској био је ÖMER ÖZSİPANHIOĞLU.

А овде, у Америци, постао је OMER OZSIPANHIOGLU“.¹⁸¹

Омер размишља о туђини, о именима и о Гејл, стога судећи по Абедовим реакцијама, то ради врло често. Већ на првим страницама може се закључити да је реч о појединцу који се није најбоље снашао у иностранству и који још увек тражи своје место у „туђем“ свету. Абед покушава да стане на пут његовим размишљањима и непрестано му се вербално супротставља. По Абеду, Гејл о којој Омер размишља, веома је чудна девојка и не жели да слуша о њој.

„А и шта је то код ње! Вала, када сам чуо да Гејл очијука са вранама, мене то није нимало изненадило. Средње име те девојке је 'чудна'. Ако до сада то ниси видео, нећеш ни после, брате. Она је најчуднија жена која је упала у наше животе и да су сви људи

¹⁸⁰ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 6

¹⁸¹ Исто, стр. 8

*који спавају у тој кући имали прилику да упознају госпођицу, сигуран сам да би је и они сматрали најчуднијом у својим животима“.*¹⁸²

Супротстављајући ликове Омера и Абеда, Шафакова разматра културолошке разлике између појединих народа чак и када су исте вере. За разлику од Турчина Омера, Мароканац Абед је „прави“ муслиман, који своју веру веома озбиљно схвата и живи према њеним начелима и због тога не учествује у Омеровим пијанствима и начину живота. Своју либералност Омер је исказао и прихватањем чињенице да је Гејл била у вези са Американком Дебром Томпсон, пре него што је њега упознала.

*„У ствари, није имао око чега да се брине у вези са прошлим везама своје жене док год су 'прошле'. Управо тако је и желео да гледа на Гејлину бисексуалност: треперави пламен свеће који се одавно угасио – богиње које су оставиле ожиљак или нека слична дечија болест“.*¹⁸³

Елиф Шафак и у овом роману указује на магијско својство имена и јасно истиче свој став да имена не представљају случајни избор, већ да умногоме одређују човекову личност и судбину. Према Шафакином мишљењу, имена су попут мостова, јер повезују људе. На исти начин, у многим културама се надевањем новог имена одагнава болест или утиче на судбину новорођенчета. Сазнати нечије име, значи освојити половину његовог постојања. Деца схватају моћ имена, будући да одбијају да кажу неком странцу како се зову. Проблем је у томе што забораве на то када одрасту.¹⁸⁴ У свему овоме може се пронаћи и разлог што Гејл покушава да превазиђе своју кризу идентитета користећи се новим именима. Узимајући ново име, Гејл жели да преузме и нови идентитет, односно нови живот. Покушавајући да се отресе депресије коју непрестано осећа, Гејл се упушта у љубавну везу са Дебром Елен Томпсон, надајући се да ће осетити љубав. Међутим, празнина је све што осећа.

„По мишљењу Дебре Елен Томпсон, бити лезбејка у основи није било питање сексуалности или пола, већ нешто апстрактније и умно: ЈАСНОЋА УМА. Како би могла да се достигне јасноћа, било је потребно направити избор; одредити не ко је, већ ко није. Али, за Зарпандит, то је било лакше рећи него учинити. Није била сигурна ко није била. За њу није било смисла одабрати између хетеросексуалности и хомосексуалности. Више је волела да не мора да одабере, ако је могуће. Да буде, ако је могуће, ван оба пута и да посматра судбину индиго плаве.“

¹⁸² Исто, стр. 11

¹⁸³ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 26

¹⁸⁴ Исто, стр. 27

*Ни међу женама ни међу мушкарцима није било никога ко је воли. Ни међу женама ни међу мушкарцима није било никога кога је волела. Па у чему је била корист да их дели у категорије када су обе, у суштини, биле везане за недостатак љубави?*¹⁸⁵

Омер примећује да он није једини коме је потребно време да се привикне на културолошке разлике које постоје између дошљака и Американаца, већ да то мучи готово све иностране студенте. Такође, приметио је и њихову тенденцију да се групишу према националној припадности и да се држе заједно, што је он сматрао лошим, примећујући да су се најпре одвајали од свог стада у тежњи да се иселе, да би се касније поново организовали у нова стада у земљама у које су се иселили.¹⁸⁶

Културолошку шароликост ликова романа употпуњава и лик Алегре, Американке мексичког порекла. Алегра се, као припадница дубоко религиозне и конзервативне породице. Ликови који се појављују као чланови Алегрине породице, као и остали ликови у роману, делују веома веродостојно и још једном доказују Шафакино настојање да се добро припреми за писање романа. Њихови дијалози, осим што су допринели динамици, омогућили су и упознавање са културама и обичајима различитих народа. Такође, дијалози у овом роману послужили су и да укажу на блискост тих младих и врло различитих људи, премда су изражавали понекад и супротна мишљења условљена различитим пореклом.

Лик Абедове мајке Зехре послужио је у исте сврхе, али и као прилика да Шафакова и у овај роман уплете мотив народних веровања и магије. Абед има ноћне море о застрашујућој жени. Његова мајка, премда обучена као муслиманка из конзервативне средине каква је Мароко, прилично се брзо уклопила у западњачки стил живота. Ипак, тврдећи да Абедове ноћне море имају везе са неким натприродним појавама, Зехра је типичан представник „народске“ жене склоне сујеверју и веровању у натприродна бића и појаве, попут оне за коју верује да ју је видела. Готово да нема Шафакиног романа у којем се не појављује женски лик који на неки начин није повезан са натприродним. Такође, готово да нема романа у којем се не појављују натприродна бића. Тако и у овом делу, Зехра је велики познавалац демона и њихових ћуди.

„Женски демони имају више каприца него мушки, због чега се за њих каже да су још непредвидивије. Желе да им се диве, удовољавају и придају значај. Они који не успеју да то ураде како треба, навлаче на себе гнев женских демона, док они који то ураде како

¹⁸⁵ Исто, стр. 56

¹⁸⁶ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 84

*је захтевано могу постати објекти љубави женских демона тако да је тешко одредити које је од та два горе на дуже стазе. Чак ни ђаво не фрустрира онолико колико демони. Ђаво је, сасвим сигурно, зао и упоран у томе. Људи увек очекују најгоре од њега, те заправо добију и горе, али барем у томе нема никакве неизвесности. С друге стране, демони могу бити и пријатељи и непријатељи или непријатељи док су пријатељи и пријатељи док су непријатељи. Тако, с њима је то као љуљашка може бити-не мора бити која сваки сусрет претвара у загонетку која окупира разне умове који никако не могу да досегну целовито значење. Демони су хендикепирани неизвесношћу.*¹⁸⁷

Последњи део романа одиграва се у Истанбулу. Омер је решио да одведе Гејл у свој родни град, која сматра зачуђујућим његово узбуђење због тога што ће упознати његов родни град а не мајку. За време боравка у Истанбулу Гејл се трудила да научи што више о граду и обичајима. Како су били смештени у хотелу, отишли су на вечеру код Омерове породице и тада је Гејл упознала његове родитеље и брата. Покушала је да схвати због чега се Омер понаша хладно према њима и због чега је огорчен, јер је по њеном мишљењу његова породица била дивна. Као и у претходним романима, и у овом Елиф Шафак исцртава ликове препуне беса према свом окружењу који и сами покушавају да одгонетну извор свог незадовољства.

Шафакова је истовременост радњи која се одвија на више континената још једном пренела у роман техником која подсећа на филмску. Читалац истовремено прати дешавања у Бостону у 01:22 и у Истанбулу у 08:22. Ипак, крај романа за који се Шафакова определила је неочекиван, будући да је Гејл извршила самоубиство скоком са Босфорског моста сасвим изненада. После тога све остаје недоречено, што наводи на мишљење да је ауторкина намера била да остави читаоцу да открије узрок и повод њеног самоубиства.

„Одједном осећа да пада невероватном брзином и да је привлачи индиго-плава празнина у којој више није било важно које ће име носити.

Касније, много касније, слаба утеха пала је Омеру на памет. Неће умрети. Не, неће умрети. Људи не врше самоубиство у туђим земљама, то није њихова домовина. Добро, а да ли је она имала уопште домовину? Ко је заправо странац – онај који живи

¹⁸⁷ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 193

у једној земљи и зна да припада неком другом месту или онај који у сопственој земљи води туђи живот и нема неко друго место којем би припадао?

Мост је на 64 метра висине од мора. На Омеровом вокмену чује се песма. Песма траје три минуте и двадесет секунди, али ако се пушта изнова и изнова, могла би да траје до вечности.

*Гејлин пад траје само 2,7 секунди“.*¹⁸⁸

У раду је већ било речи о животном путу Шафакове који ју је водио на различите стране света и стога не изненађује чињеница да се она у романима често бави темама које истражујују однос појединца према новој средини, као и средине према њему, али и концепте нације, етничке припадности и идентитета. Сам Гејлин скок са Босфорског моста који спаја два континента носи симболику и може се протумачити као осећај тескобе услед тога што не припада ниједној од страна коју мост спаја, док мисли које Омер има након њеног самоубиства доказују да је и Гејл била странац за њега, управо као што је и он за самог себе.¹⁸⁹

Како сама ауторка наводи у једном од интервјуа, овај роман говори о „неприпадању“ и преиспитује положај странца у страниј земљи. Ипак, како бити странац не подразумева само миграцију, Елиф Шафак се бави и осећајем неприпадања у својој земљи, чак и „својој кожи“. Кроз ликове неколико младих из разних средина посматрамо колико тај осећај може бити дубок и почивати на различитим основама, понекад и без конкретних и објашњивих разлога. Међутим, Шафакова је многа питања у роману оставила отвореним и многе ствари недореченим, што се може протумачити као позив читаоцима на ангажовање и проналажење одговора који ће им помоћи да боље спознају и сами себе.

¹⁸⁸ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 344

¹⁸⁹ Öğüt Özlem Yazıcıoğlu: *Who is the Other? Melting in the Pot in Elif Şafak's The Saint of Incipient Insanities and The Bastard of Istanbul*, www.journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/.../1439

3.6. *Истанбулско копиле*

*„Било једном давно
Божјих створења као жита бројних
Превиише причати био је грех...'
Увод у једну турску бајку
...и једну јерменску“*

Овако гласи почетак једног од три романа Елиф Шафак који су преведени на српски језик и који представља породичну сагу у којој се кроз интересантне обрте упознајемо са међусобно испреплитаним судбинама две породице, турске и јерменске.¹⁹⁰ Роман говори о путовању младе Армануш, Американке јерменског порекла, која, кријући од своје породице, одлази у Истанбул како би истражила своје корене. Њено путовање откриће јој много тога и доказати да свака прича има две стране.

Сва поглавља носе назив по једног састојка који се користи за ашуре, који се опет појављује као важан мотив дела, помињаног у неколико романа као јела насталог на Нојевој барци која је евидентно тема исцрпног размишљања ауторке, будући да готово да нема романа у ком га не помиње. За Шафакову, ашуре је симбол

¹⁹⁰ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006

Elif Şafak: *Istanbulsko kopile*, Laguna, Beograd, 2012 (прев. са енглеског Бранислава Радевић)

преживљавања, истрајности и обиља, односно симбол стабилности и вере у то да након сваке олује долазе лепи дани.¹⁹¹

Читалац најпре упознаје екстравагантну Зелиху која се по кишном дану упутила на клинику како би извршила абортус. Премда околина није благонаклоно гледала на њен стил облачења, као ни њена мајка с којом је живела, она је пркосила свима и поносно носила свој пирсинг и тетоваже. Ток догађаја везаних за Зелихин одлазак код лекара испрекидан је наводима из *Приручника истанбулских жена*. Да ли је реч о правилима које је сама Зелиха смислила или је то нешто што међу истанбулским женама постоји као неписано правило, читаоцу се не открива. Ипак, ова правила исписана курзивом у роману чине се као важна и Зелиха их као таква поштује, а дата су као златно, сребрно и бакарно. Сва ова правила односе се на однос жена према мушкарцима, у смислу смерница како да реагују када се нађу у непријатној ситуацији.

*„Златно правило проиљивости из Приручника истанбулских жена: никад не реагуј на добацавање на улици, јер жена која реагује, а камоли опсује оног ко је узнемирава, не чини ништа друго до да још више испровоцира оног ко је узнемирава“.*¹⁹²

Шафакова је највише пажње посветила управо лику Зелихе. Као припадница патријархалне породице и средине, Зелиха има потребу да крши правила, и да сваким поступком све више испољава свој бунтовни карактер. То је најупадљивије управо на почетку романа када, као још врло млада девојка, долази на клинику како би абортирала. Реакцијама присутних Шафакова је желела да укаже на менталитет турског друштва када је у питању положај жена и његов још увек постојећи отпор према женској еманципацији и различитости.

Кроз лик Зелихе, Шафакова преиспитује и однос према религији. Премда су њене сестре, остале припаднице породице Казанци, биле дубоко религиозне и понашале се у складу са тим, Зелиха је према томе имала један специфичан однос. Међутим, чињеница да је од Бога затражила опрост за почињени грех ипак одражава њену чврсту везу са стеченим васпитањем.

¹⁹¹ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 271

¹⁹² Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 7

*„Ипак је то био неопростив грех. Алах не може да се персонификује, да се замишља са особинама својственим људима. Из тог разлога Алах не може да има ни прсте ни крв. Зелиха је током читавог детињства била приморана да обуздава своју машту; пошто није могла да Алаху приписује људске особине, зашто би био именован посебним атрибутима? Видео је све, али није имао очи; све је чуо, али није имао уши; свуда је досезао, али није имао руке... Када је имала осам година Зелиха је из свих ових сазнања извукла само један закључак: Творац је могао да личи на створене, али створени нису могли да личе на Творца... или је било обрнуто? Ми смо могли да личимо на њега, али Он није могао да личи на нас... Да је питала старије из породице Казанци сигурно би јој извукли уши, те је она ћутала да никога не наљути и сва питања која је хтела да постави о Творцу, задржала је за себе“.*¹⁹³

Зелихина одлука да задржи своје ванбрачно дете уједно је и одлука да проведе живот пркосећи друштвеним нормама. Међутим, премда веома конзервативне и патријархално васпитане, Зелихине сестре и мајка прихватају њену одлуку и живе с њом. Шафакова је ликовима припадница породице Казанци симболично приказала шароликост савремене Турске. Једна од Зелихиних сестара је верна традицији, народним веровањима и прописаним друштвеним нормама, друга је, пак, одраз представнице образоване жене средњег staleжа, док трећа представља модерну жену која пркоси традицији својим понашањем, облачењем, ставовима, као и опредељењем да буде тату-мајстор.

Само је један од мушкараца из породице Казанци је био жив. Мустафа, који је живео у Америци, један је од најзначајнијих ликова романа, премда се током читања романа чини споредним. Шафакова је указала на његов статус у породици као јединог сина од петоро деце, представљајући његову улогу „малог цара“ као типску за већину турских породица. Кћерке су, према Шафакиним речима, биле само „увод у праву ствар, мушко дете“.¹⁹⁴ Међутим, посебно место које је имао довело је до тога да буде презаштићен, а уједно и до немогућности да се социјализује. Његов емоционални проблем учинио га је неомиљеним и усамљеним у спољном свету, стога су његови родитељи као решење видели одлазак у Америку на студије.

¹⁹³ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 19

¹⁹⁴ Исто, стр. 34

Мустафа је након доласка у Америку по први пут искусио самосталан живот и био принуђен да брине сам за себе. Није веровао да ће га боравак у Америци спасити зле судбине свих мушкараца из породице Казанци, јер није желео да верује у сва та, женама својствена, гатања и сујеверје. Сматрао је жене мистериозним, а њихов свет мрачним и компликованим. Тешко је подносио ноћи јер је размишљао о Истанбулу, осећао кривицу и чуо гласове у глави. Ипак, све до друге половине романа није могуће наслутити прави узрок томе, када Шафакова маестралним обртом доводи заплет до краја и открива да је Мустафа у ствари отац Зелихине ванбрачне кћери.

Један од кључних момената романа догађа се Мустафином женидбом са Американком Роуз. Шафакова је тиме, чини се, желела поново да укаже на судбинску предодређеност догађаја у животима људи. Чињеница да је Роуз имала кћер из првог брака са Јерменином Барсамом Чакмакчијаном, као и да се током романа испоставља да су судбине породица Чакмакчијан и Казанци умногоне испреплитане, подржава ту тврдњу.

Шафакова током романа у сегментима открива позадину Мустафиног односа са Зелихом, својом млађом сестром. Док су били деца, тешко му је падало њено подсмевање. Чинило му се да је растрзан између подсмевања од стране једне жене, своје сестре, и уздизања до величанствености од стране друге, своје мајке. Све што је он желео је да буде просечан и да му буде дозвољено да поверемено погрешити. Не могавши да се избори са опречним осећањима која су га обузимала, уједно осећајући и бес због бунтовности своје сестре, Мустафа је починио инцест у намери да је казни, не размишљајући о последицама.

Роуз је уживала у чињеници да јој је пружена прилика за „освету“ тако што је са Турчином, припадником народа који је њена бивша фамилија сматрала исконским непријатељем. То указује на још један аспект ангажованости овог романа који се огледа у разматрању турско-јерменског односа кроз историју. Шафакова је кроз роман јасно истакла да то питање много више погађа Јермене него Турке. У том смислу је и представљена расправа која се одвија међу члановима породице Чакмакчијан. Не могавши да се помире са идејом да Барсамову и Роузину кћер одгаја један Турчин, потежу и тему турског геноцида над Јерменима 1915.године. Међутим, то што Барсам

не мари много за осећања која обузимају његову мајку и ујака, илуструје и чињеницу да да млађе генерације не гледају на то на исти начин. На исти начин се може схватити и став Роузине кћерке Армануш која, кријући од мајке и оцаобе породице, одлази у Истанбул у потрази за коренима и то код Мустафиних сестара.

Посебно је занимљиво пријатељство које се рађа између Армануш и Асје, Зелихине ванбрачне кћерке. Асја Казанци је бунтовна и несрећна, чему је умногоме допринела и свест о томе да је у друштву означена као „копиле“.

*„'Можда зато што сам копиле', рекла је Асја палећи још један цоинт. 'Не знам чак ни ко ми је отац. Никада нисам питала, никада нису рекле. Понекад мислим да моја мајка види на мом лицу њега када ме погледа, али ништа не говори. Сви се понашамо као да отац не постоји. Постоји само Отац, са великим О. Коме треба отац када Алах одозго пази на човека? Зар нисмо сви ми Његова деца? Моја мајка је заправо сита тих глупости. Сумњичавија је и бунтовнија од свих жена које знам. Проблем је у овоме. Моја мајка и ја веома лично, али уопште нисмо блиске'.*¹⁹⁵

Асја се свакако може посматрати као још један од Шафакиних „проблематичних ликова“. Међутим, њено пријатељство са Армануш се заснива на томе што се и Армануш у извесном смислу осећала „означеном“. Премда је имала оца којег је познавала, Армануш се осећала као копиле услед тога што није могла да докучи своје корене у смислу у којем је учена да то уради. С једне стране, васпитавана је да мрзи Турке јер је Јерменка, док је са друге стране била Американка коју није погађао тај однос двају народа. Поврх свега, њена мајка је била удата за Турчина, „непријатеља Јермена“, који се о томе није изјашњавао и којег је Армануш сматрала добрим човеком, а то је још више потврдила након што је упознала и остале чланове његове породице која ју је срдачно прихватила.

Као још један вид ангажованости овог романа свакако треба навести и то што се у њему Шафакова дотиче и тенденције која постоји у Турској последњих година, да жене носе мараме. Тетка Бану, Зелихина сестра, решила да стави мараму што је изазвало различите коментаре у породици. Сестре су је подсећале да историја иде

¹⁹⁵ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 145

унапред, не уназад, као и да је у Турској женама дато право гласа још 1934.године и да их је Ататурк ослободио обавезе ношења верских обележја. Међутим, Бану је инсистирала на томе и управо тиме Шафакова указује на одређени део турског становништва који инсистира на одржавању исламских обичаја и традиције. Будући да је Бану представљена као лик који верује у своју способност да разговара са демонима, као и да јој на десном рамену седи добар, а на левом зли демон, тешко је не претпоставити да је то био начин Шафакове да укаже да је реч о мање образованом слоју друштва.

Као супротност „народским“ ликовима попут Бану, а ради истицања шароликости савременог турског друштва које се колеба између традиције и модерног, Шафакова је употребила ликове Асје и њених пријатеља. Асја се са својим друштвом редовно налазила у кафеу Кундера, названим тако у спомен на једну његову посету том кафеу.

*„Антитеза била је оваква: можда је разлог што је кафеу дат назив Кундера у томе што је место производ његове имагинације. Кафе је био производ фикције и имагинације, сам по себи. Под тим околностима, стални посетиоци овог места могу се свакако убројити у производе фикције. Напослетку, муштерије из кафеа Кундера нису пронашли истину ни о његовом животу ни о себи самима“.*¹⁹⁶

Слично ликовима из *Вашљиве палате*, Шафакова је за Асјине пријатеље одабрала такође описна имена попут Карикатуристе алкохоличара, Колумнисте прикривеног геја, Изузетно неталентованог песника и Ненационалистичког сценаристе националистичких филмова. Та скупина несретних и неостварених интелектуалаца расправља о бројним темама актуелним у турском друштву, осликавајући на тај начин климу која влада међу савременом турском интелектуалном елитом. Асја је пронашла уточиште међу тим људима који, за разлику од њених укућана, нису покушавали да јој наметну своје ставове. Они су били једини који су је прихватили онаквом каква је и поред којих се, управо због тога, осећала опуштеном.¹⁹⁷

Шафакова је лик Армануш искористила и за бављење темом женске лепоте, као и њеног утицаја на мушкарце. Армануш је била свесна свог изгледа, али је избегавала

¹⁹⁶ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 80

¹⁹⁷ Исто, стр. 91

да проводи време са младићима јер је увидела да су мушкарци обично бивали застрашени тиме што је поред велике лепоте поседовала и велики интелект.

„Није то било због тога што су више волели ружне жене или нису ценили памет. То је било због тога што нису знали у коју категорију да је сврстају. Њихове категорије биле су нејасне. Мушкарци њених година имали су три категорије: за љубависање, саветовање и за веренице. За љубависање биле су девојке са којима су умирали да спавају, оне које пре свега имају добра тела. За саветовање биле су девојке од којих су тражили савете, односно њихове другарице; оне које пре свега имају памет. Што се тиче вереница, то су биле девојке које су једног дана мислили да ожене; оне које пре свега имају добру нарав. Арманушин проблем био је тај што је била 'савршена' толико да може да одговара тим трима категоријама, те је из тог разлога није одговарала ниједној и остајала је сама.“¹⁹⁸

У овом роману Армануш је лик у којем се могу препознати извесни аутобиографски елементи, посебно у љубави коју Армануш има према појединим писцима и књигама уопште. Шафакова своје велико знање о светској књижевности доказује готово сваким романом, али треба истаћи да се њено познавање српске књижевности не своди само на Павићев опус, што је доказала и помињањем Данила Киша и његове *Гробнице за Бориса Давидовича*. Будући да је међу омиљеним писцима Шафакове и Милорад Павић, као и да се позвала на његово дело и у роману *Огледалима града*, даље у раду биће обрађени извесни заједнички елементи њиховог стваралаштва.

„Књиге су пљуштале једна за другом: Алеф и друге приче¹⁹⁹, Пешчана књига²⁰⁰, Врт са стазама које се рачвају²⁰¹, Нарцис и Златоуст²⁰², Краљ, дама, пуб²⁰³, Le Coq de bruyere²⁰⁴, Промена мора²⁰⁵, Балада о тужном кафеу²⁰⁶, Не чекај до пролећа, Бандини²⁰⁷, Трчање са маказама²⁰⁸ и две књиге писца кога је највише волела, Кундере:

¹⁹⁸ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 95

¹⁹⁹ Збирка приповедака Х. Л. Борхеса

²⁰⁰ Исто

²⁰¹ Новела Х.Л. Борхеса

²⁰² Роман Хермана Хесеа

²⁰³ Роман Владимира Набокова

²⁰⁴ Приповетка Мишела Турнијеа

²⁰⁵ Једна од приповедака у збирци Ернеста Хемингвеја „Победник ништа не добија“

²⁰⁶ Новела Карсон Мекалерс

²⁰⁷ Роман Џона Фантеа

²⁰⁸ Роман Огастена Бароуза

*Живот је другде и Смешне љубави – неки нови романи, а неки прочитани много година раније, али које сад опет треба прочитати“.*²⁰⁹

Међутим, љубав према књижевности није једини аутобиографски елемент лика Армануш, већ се ти елементи могу препознати и у разапетости између осећања припадности Истоку и Западу, осами, филозофском схватању света и односа унутар њега. Армануш је покушала да своје осећање растрзаности између двеју националности ублажи дружењем са „унуцима оних који су у Истанбулу живели као немуслимански живаљ“²¹⁰ у сајбер кафеу, симболично названим Константинопољ. Осетивши снажну жељу да се суочи са прошлошћу своје јерменске породице и пронађе свој идентитет, одлучује да отпутује у Истанбул.

Шафакова је у овај роман уткала многе историјске чињенице које читаоцима ван Турске помажу да боље сагледају контекст многих догађаја, али и ставова појединих ликова. Оснивање Републике Турске 1923.године, давање права гласа женама, геноцид извршен над Јерменима 1915. године, друштвене околности у првим годинама Републике, само су неке од историјских чињеница које Шафакова наводи. Будући да су године након проглашења Републике свакако биле обележене великим променама у свим сегментима друштва, дошло је и до разлике у ставовима појединаца у зависности да ли су били међу онима који су брже и лакше прихватили новине или су се чврсто држали традиције. Те промене довеле су и до нове улоге жена у турском друштву. С једне стране биле су жене чија је улога пре свега била у служби куће у којој су живеле, очеве или мужевљеве, док је, с друге стране, дошло до пораста броја жена које су постале економски независне, што им је донело и еманципацију. Међутим, према Шафакином мишљењу, то је имало и своју цену.

„Међу два типа жена постојале су јасне разлике: запослене жене и домаћице.

Запослене жене биле су одлучне и другарице-идеалисти, примери нових турских жена; слављене и подржаване од стране реформиста. Ове жене имале су нова занимања – адвокати, учитељице, судије, управнице, службенице, научнице... За разлику од својих мајки нису биле затворене у кућама и имале су прилике да се попну на врх друштвене, економске и културне лествице под условом да не експонирају своју женственост. Већином су облачиле костиме; браон, црне или сиве – боје скромности, честитости и

²⁰⁹ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 99

²¹⁰ Исто, стр. 113

привржености идејама. Коса кратка, без иминке, накита и претеривања. Тела без истакнутих особина пола и женствености. Кад год би се домаћице закикотале на свој женскост начин који нервира, запослене жене би чврсто зграбиле своје кожно ташне под рукама; као да ће сваког трена отићи и побећи од поменутог типа жена. За разлику од њих, домаћице су на ове пријеме долазиле у сатенским вечерњим хаљинама са много тила; бела, розе или плава – боје госпођица, невиности и нежности. Нису им се много допадале запослене жене које су сматрале више за 'милитанте' него жене. На крају, нико никога није сматрао довољно 'женом'".²¹¹

Шафакова је придавала велики значај јерменском питању приказујући га из угла оних који су преживели геноцид који се састојао од масовне депортације и ликвидације спровођене од 1915. до 1917. године од стране младотурске власти у Османском царству. Међутим, у подједнакој мери настојала је и да укаже на свој став да садашње турско друштво не треба да сноси одговорност за то што су младотурци урадили, али да свакако не треба заборавити и омаловажавати страдање више од милион невиних људи. Такође, истакла је и једностраност мржње коју поједини Јермени осећају, односно да турски народ не гаји мржњу према јерменском. Заплет романа започет је приповедањем о породичној историји Чакмакчијанових, али и указивањем на невероватну испреплитаност судбина ове две породице, чиме је Шафакова још једном доказала своју изванредну списатељску моћ држећи до краја романа читаочеву пажњу закупљену непредвидивим обртима и стилем својственим најузбудљивијим трилерима.

„Листа јерменских интелектуалаца које треба склонити. Политички лидери, песници, писци, новинари, верски људи... укупно 234 особе.'

...Суботње вечери 24.априла 1915.године, ухапшено је на десетине уважених Јермена који су живели у Истанбулу и одведено у полицију. Сви су се обукли лепо као да иду на церемонију. Као снег беле крагне и елегантна одела. Без објашњења су задржани неко време у полицији, а затим отерани у Ајаш или Чанкири. Они у првој групи били су под још горим условима у односу на друге. У Ајашу није било преживелих. И они одведени у Чанкири су постепено убијани. И мој деда је био у тој групи. Одвели су га из Истанбула у Чанкири возом који је чувала турска војска. Морали су да пешаче

²¹¹ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 139

последњих четири-пет километара од станице до града. До тада су са њима поступали добро. Али, када су почели да пешаче од станице, били су изложени насиљу. Ударани су моткама и дрिकाма секира. Легендарни музичар Комитас је полудео пред оним што је видео. Када су стигли у Чанкири, пуштени су под једним условом: било је забрањено да напуштају град. Изнајмили су собе тамо и почели да живе међу локалним народом. Сваког дана су војници водили по двоје-троје људи у пешачење ван града, а затим су се војници враћали сами. Једног дана су војници одвели и мог деду!'²¹²

Шафакова је чињенице и читав историјски оквир немилих догађаја представила у документарном маниру, кроз перо једног од јерменских интелектуалаца, Арманушиног деде. То је умногоме помогло и читаоцима без предзнања о ондашњим околностима да са лакоћом појме контекст немилих догађаја. Потресни описи страдања приказани су врло живописно, па тако и приповест о Арманушиној баки Шушан која је раздвојена од своје породице. Запрепашћеност жена из породице Казанци док су слушале Арманушино приповедање о томе, свакако да се може симболично протумачити у ширем контексту. Након ове, уследила је и приповест о прошлости породице Казанци. Након што се Асјина прабака удала за Ризу Селима Казанција, Левент, његов син из првог брака, никако није могао да је прихвати.

Шафакова је одлучила да детаље о прошлостима ликова и ових породица уопште представи помоћу путовања кроз време на које креће Бану, једна од сестара Казанци. Како су јој на раменима седели демони, један добар и један зао, они почињу да јој откривају појединости о њеним укућанима који ће заправо разоткрити многе тајне, а уједно помоћи и читаоцу да растумачи многе догађаје. Премда је за наратора изабрала натприродно биће, злог демона, Шафакова није одступила од документарног стила, што представља посебну карактеристику овог романа. Такође, иако је приповедач о догађајима везаним за геноцид над Јерменима фиктивни лик, Шафакино бављење овом темом резултирало је судским процесом током којег јој је била запређена казна затвора од три године.

Армануш је непоколебљиво покушавала да спозна праву истину и стекне свој основани став о прошлости, као и о турском народу који је од детињства учила да мрзи. Ипак, није било лако објаснити својим сународницима разлоге те тежње.

²¹² Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 159

„Али стигао је неочекивани коментар на који нико није имао прилику да одговори.

*'Ако ћемо право, драга мадам Мој прогнани дух и драга Девојко са турским именом... Има међу Јерменима у дијаспори оних који никако не желе да Турци признају геноцид. Јер уколико се деси да Турци то признају извући ће нам тетих испод ногу и ми ћемо изгубити најснажнију, а можда и једину везу која нас држи на окупу. Баш као што код Турака постоји навика да поричу неправду коју су нанели, код Јермена постоји навика да се прилепе за сећање на неправду и уљуљкавају се у томе што су 'угњетавани'. Очигледно да обе стране треба да се промене. Обе стране имају скорене догме које треба под хитно напустити'“.*²¹³

Мотив свевидећег Небеског ока присутан у роману *Махрем*, односно идеја судбинске предодређености догађаја у животу, јавља се и у овом роману.

*„Ако је оно што зову бескрајним небом исткано од седам слојева и ако на том седмом слоју постоји око, Небеско око које одозго гледа сваког, претпостављам да већ дуго посматра овај град Истанбул како би сазнало шта се ради иза нечијих затворених врата и ко је какве грехе починио. Баш у том тренутку силуэта града која овде светли постаје у наранџастим, црвеним и жутиим тоновима. Овај огромни град небеском оку изгледа као рој варница. Свака тачка на овој осветљеној карти је лампа коју је упалио неко ко је у ове сате будан. Са места где је Небеско око, када погледа чак са те висине, све те насумично попаљене сијалице делују као да светле у одређеном ритму; као да се одоздо Богу шаље шифрована порука. Као да је у хаосу скривена управо хармонија“.*²¹⁴

Расплет романа везан је за тренутак када Арманушина мајка схвата да је њена кћерка у Истанбулу, односно за тренутак када одлучује да са Мустафом оде по њу. Велика унутрашња драма коју преживљава Мустафа постаје јаснија читаоцима након што зли демон приповеда о догађајима које се тичу Мустафиног живота у Истанбулу и његовог тадашњег односа са Зелихом, Асјином мајком.

Узбуђена због синовљевог доласка, Мустафина мајка одлучује да припреми ашуре, његову омиљену посланицу. Чини се да се одломком који следи на најбољи начин може илустровати значај који Шафакова придаје причи о Нојевој барци, будући да се, као што је већ напоменуто, тај мотив јавља у неколико романа.

²¹³ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 262

²¹⁴ Исто, стр. 210

„На броду пророка Ноја било је људи свих вера,' наставила је тетка Бану. 'Био је тамо свети Давид, као и свети Мојсије, Соломон, Исус и Мухамед, нека их Бог чува. Напунили су брод намирницама и стали да чекају.

Није прошло много, ударио је потоп. Овако је Алах заповедио: Еј, небо! Прости своју кишу. Не устежи се. Покажи свој гнев! Затим је наредио земљи: Еј, земљо, сачувај воду, случајно је не упијај. Толико су се брзо подигли таласи да је нико од оних који нису били на броду није преживео.'

Глас преводиоца је брзо омекшао, јер је ово био део који је Асја највише волела. Волела је да замишља како у таласима набујале воде нестају села, градови и пропале цивилизације, као и нежељена сећања из прошлости.

'Данима су пловили, а све је било под водом. Хране је било све мање. Није више остало намирница да се направи храна. А Ноје је тражио од сваког да донесе шта има; инсекти, птице, људи различитих вера донели су оно што им је остало. Све су састојке ставили у велики казан и скували ашуре.' Тетка Бану је са поносом показала на казан на шпорету као да је то онај из легенде. 'Ето, то је прича ове посласнице. Вероватно то свако зна. Оно што не знају јесте значај казана у овој причи! Да ми нисмо Казанџијеви,²¹⁵ не би било ни ашуре...'

'Ма наравно,' закикотала се Асја. 'У главној улози су пророк Ноје и ми Казанџијеви...'²¹⁶

Коначно разоткривање тајне коју је Зелиха носила у себи много година дешава се након Мустафиног доласка. Идеја о „свевидећем оку“ присутна је и у овом делу романа и везана је за приповедање о претрпљеном злостављању, што веома подсећа на роман *Махрем*. Шафакова на тај начин још једном указује на подређен положај жена у Турској, присутан и у данашње време. Из Мустафиног односа према својој млађој сестри Зелихи може се сагледати и улога жена у патријархалној турској породици, док се ликом Зелихе и њеним односом према Мустафи одражава настојање турских жена да преузму нову улогу.

Терет сазнања тишти Бану која није сигурна да ли тајне треба откривати. Сазнавши да је Арманушина бака заправо и њихова, као и да је Мустафа Асјин отац,

²¹⁵ Казанџија

²¹⁶ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 303

Бану одлучује да отрује Мустафу. Свестан да је тајна раскринкана, Мустафа одлучује да се искупи за грех тако што ће умрети. Ипак, тајна о родбинској повезаности две породице остаје скривена.

Доводећи две породице које припадају „непријатељским“ народима у крвно сродство, Шафакова настоји да поткрепи исту идеју која се може пронаћи у роману Вука Драшковића *Нож*, а која изражава апсолутну апсурдност мржње двају народа.

„Толико су приче међусобно испреплитане да догађаји који су се догодили пре много нараштаја утичу на садашње време и неважне процесе. Прошлост не пролази тако лако. Да Левент Казанци није био тако строг, зар не би његов једини син Мустафа био потпуно другачији? Да пре много нараштаја, 1915.године, Шушан није постала сироче, да ли би Асја 2005.године била копиле?

*Живот се састоји од међусобних веза, а случајност и равнотежа нису исто. Понекад је човеку потребан зли демон да би то увидео“.*²¹⁷

Нашавши се пред судом због „увреде нанете турској нацији“, Шафакова је покушала да објасни да је неправедно оптужити било ког аутора за мишљење које у делу износи литерарни лик, односно производ фикције. Међутим, премда је пресуда Основног суда била донета у њену корист, случај се нашао на Вишем суду и било јој је припређено казном затвора од три године. Сама ауторка је веровала да су оптужнице подигнуте због критичког тона њене књиге, будући да је „позната по томе што критикује ултранационализам и све врсте ригидних идеологија, укључујући оне које долазе од стране кемалистичке елите, као из због тога што је јавно говорила о правима мањина, а посебно о јерменском питању“.²¹⁸ Бројни процеси који се воде против писаца у Турској свакако потврђују да слобода изражавања у тој земљи није велика. Међутим, како се слобода изражавања сматра једном од основа демократије, а узевши у обзир и тежњу Турске да се придружи Европској Унији, постоји нада да ће спорни члан 301 Кривичног закона бити укинут.

²¹⁷ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 355

²¹⁸ <http://www.theguardian.com/books/2006/jul/24/fiction.voicesofprotest>

3.7. Црно млеко

„Свака књига је написана како би остала у сећању и са жељом да остави неки траг. Изузев ове.

Ова књига је написана да буде заборављена одмах по читању. Као да је написана на води...“²¹⁹

Црно млеко је аутобиографски роман Елиф Шафак који је писала у периоду током и после постнаталне депресије с којом се борила. Роман је занимљив и због других појединости, као што је и та да се у роману као лик појављује и једна од најпознатијих турских списатељица, Адалет Агаоглу²²⁰, те да се у роману Шафакова осврће на биографије бројних жена писаца и износи многе детаље о њиховим животима и стваралаштву. У истом смислу, роман је значајан и као својеврсна ода женама писцима у свету у коме се расправља о женском писању, проблемима жена уопште и унутрашњим сукобима услед растрзаности жене између улоге мајке и пословне жене. Специфичност овог романа чини и појава надреалних ликова, „палчица“, које Шафакову непрестано прате и од којих свака носи обележје једног од бројних слојева ауторкине личности.

Из *Предговора* читалац веома јасно закључује да је у роману реч о бројним душевним раздорима који могу погодити једну жену у тренутку када се пронађе у процепу између улоге коју јој је наменила природа и оне коју јој је наменило друштво. Да ли је улога мајке одговара природи баш сваке жене или постоје и оне које на

²¹⁹ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 11

²²⁰ Рођена 1929.године, једна је од најпознатијих и често награђиваних романисткињи и драмских писаца која се у својим делима залагала за људска права, а посебно права жена.

мајчинство не гледају са таквим убеђењима, али је друштво то због којег нису у стању да признају да им то није довољно плашећи се осуде – управо су питања на које Шафакова покушава да одговори током читавог романа.

„Ова књига можда није прича о томе 'зашто', већ 'како' сам доспела у то стање. Као и прича о начинима на који сам изашла из понора и тунела...“²²¹

Чини се да се током читаве књиге наслућује потреба Шафакове да заправо оправда своју депресију, што је видљиво и из бројних алузија и освртања на разлоге из којих се и латила да напише један овакав роман и отвори своја најдубља осећања и мисли широј публици. На страници насловљеној *Један* Шафакова тако још једном говори о својим поривима које је искористила као нови увод у право почетно поглавље романа.

*„Написати један роман
Значи одабрати и издвојити један једини тренутак времена и
Потанко га проучити док се не повежу увод-развијање-закључак;*

*Роман је уметност рађања Времена из Тренутка,
У извесном смислу искривљење Истине,
Искрено кривотворство...*

*Јер као што то сви добро знају,
Суштина је да приче не могу да почну с краја...*

*Ова књига није роман.
Али, да јесте, свакако би започео на броду за Аду много година раније...“²²²*

Премда је читалац до ових страница свакако могао да стекне увид и у намере и у тему ове књиге, након уводних инструкција и предговора ауторке које су изношене на бројним уводним страницама књиге, почиње прво поглавље названо *Знаци*. На почетку, у стилу одреднице дневника, открива нам се место и време радње. У овом поглављу Шафакова описује догађај на броду за истанбулско острво на коме су почели да јој се указују знаци да ће ускоро и сама морати да се носи са тежином мајчинства.

²²¹ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 28

²²² Исто, стр. 29

На њу је највећи утисак оставила дебела жена са двоје деце коју је посматрала као своју сушту супротност, своју „антитезу“.²²³ Будући да је аутобиографски, читав роман написан је у првом лицу, те живи описи ликова и околине доприносе да се читалац уживи и саосећа у потпуности са ауторком. Такође, са становишта проучавања стваралаштва Елиф Шафак, овај роман је један од најзначајнијих извора сазнања о стваралачком процесу ауторке, као и кључ за тумачење њених дела.

Следеће поглавље, *На почетку је био чај...*, говори о догађајима годину дана након вожње бродом и описује посету Шафакове познатој списатељици Адалет Агаоглу и њихове разговоре о књижевности и писању, те и о томе да ли једна жена може да буде и писац и мајка или се мора нечег одрећи. Адалет Агаоглу је, након изласка књиге, негирала наводе које је Шафакова изнела у књизи. Такође, Агаоглуова је, изреволтирана парафразиранем, али и Шафакиним описима њиховог сусрета и околности под којима се догодио, изнела прилично оштре критике. Међутим, будући да је *Црно млеко* аутобиографски роман, односно дело фикције засновано на догађајима из једног периода Шафакиног живота, реакција Агаоглуове се може сматрати сувише оштром, а Шафакин поступак уметничком слободом.

Шафакина посвећеност фантастичном видљива је и у овом роману, посебно кроз ликове „палчица“, малих вила које је свуда прате и које представљају различите аспекте њене личности.

„Не могу да кажем:

У мени постоји минијатурни харем. Неколико женских створења које једна другу убеђују, саплићу, заскачу, једна другој гатају, једна другој се жале и вређају. Мале су колико и прст, малецне. Високе су од 10 до 12 цм и имају око 300-400 гр. Када увече изађу из мене, њихове се сенке појаве на зиду моје собе. Постају огромне...“²²⁴

Покушавајући да, чини се, пронађе оправдање за свој недостатак афинитета према мајчинству, али и да пронађе равнотежу између онога што жели и осећа, Шафакова се у овој књизи бави положајем жена. Посматрајући улогу жена кроз историју, Шафакова жели да докаже да је за поједине жене одувек било тешко да истовремено буду „друштвено прихватљиве“ и „своје“. *Фузулијева*²²⁵ *сестра* је

²²³ Исто, стр. 37

²²⁴ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 48

²²⁵ Песник с краја 15. и прве половине 16. века

поглавље које говори о нејједнакости жена и њиховој подређеној улози у мушком свету. На примеру Шекспирове сестре Џудит о којој је у есеју *Сопствена соба* говорила Вирџинија Вулф, Шафакова разматра тај свевременски проблем услед којег женама не остаје довољно времена за друге активности уколико непрестано покушавају да испуне своје обавезе као супруге, мајке и домаћице.

*„Не, јер услови и правила које друштво у коме живимо поставља женама и мушкарцима нису исти. Нема разлике, па чак иако је Џудит подједнако способна и креативна, никад не може да буде Шекспир“.*²²⁶

Шафакова је покушала да проблем којим се бавила Вирџинија Вулф примени на Исток, и то на примеру великог песника Фузулија и његове хипотетичке сестре, Фирузе. Устајући зором да би тајно писала богоумилне песме које би потом сакривала, Фирузе је била свесна улоге коју јој је као јединој жени наметнула породица, односно друштво. Након што се једном приликом одважила и показала песме свом брату, већ уваженом песнику, није смогла храбрости да му призна да су њене. На тај начин је пропала једина прилика да покаже свету своје дело, али и да докаже да је и женама својствена креативност и генијалност, у шта се у то време није веровало.

„Од тог времена па до данас постоји једно правило које се не мења: мушке писце најпре гледају као 'писце', а потом као 'мушкарце'.

*Што се тиче жена писаца, оне су најпре 'жене', а затим 'писци'“.*²²⁷

У данашње време, време равноправности жена, потребно је много храбрости и снаге да би се пронашла равнотежа између двојачке улоге које поједине жене желе. Шафакова на примерима познатих светских и турских списатељица разматра различите аспекте и признаје да није могуће пронаћи одређени рецепт ни схему. Неке жене писци, попут Маргарет Атвуд, Аните Десаи и турских ауторки Латифе Текин и Севги Сојсал, имале су или имају највише по двоје деце, док је много и оних које нису могле да их имају, као што су Џенет Винтерсон, Киран Десаи, Емили Дикинсон и Зејди Смит. Даље, оне које имају или су имале децу су на сасвим различите начине успевале да ускладе своје обавезе и писање, те је међу списатељицама било и оних које су биле

²²⁶ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 49

²²⁷ Исто, стр. 56

веома добри писци, али веома лоше мајке, попут Мјуриел Спарк. Занимљива су и размишљања која Шафакова има на тему писања романа и о томе каква је особа један романијер.

„Бити романијер је један од најегоцентричнијих послова на свету. Мислиш да си бог у свом малом свету. Стваралаштво је велика зависност и сваки писац је овисник о стваралаштву. Не може а да сваки дан не узме по једну дозу тог еликсира, јер би га ухватила криза...

...И сваки романијер је помало нарцисоидан; заљубљен у себе...“²²⁸

У поглављу *Унутрашњи гласови* Шафакова нас упознаје са својом подсвешћу, представљајући „палчице“ које чује свакодневно и уверава читаоца да у њој постоје четири различита аспекта личности, од којих сваки повремено превлада. Још једном нас тако подсећа на четири основна елемента света, као што смо то имали прилике да видимо и у другим романима.

„Чим уђем у тунеле своје душе узимам бакљу у руку. То место је веома компликовано. Колико сам пута долазила, а ипак се увек изгубим. Даље се путеви рачвају. Не на један и два; рачвају се на четири пута. У мени постоје четири основна ветра, четири елемента. Четири материје. Ватра, ваздух, земља и, наравно, вода. Уз то, постоје и четири различите стране. Север, југ, исток, запад... Питам се на коју страну да кренем?“²²⁹

Свака од „палчица“ коју Шафакова описује има своје специфичности у изгледу, навикама и понашању. Прва је „жена практичног ума“ на западним вратима; жена која пази на своју тежину, у удобној одећи, кратке и неуредне косе и коју краси способност да све препреке превазилази на најлакши и најпрактичнији начин. Друга је „жена дервиш“ на источним вратима; верница са бројаницом у руци, обучена у зелено са турбаном на глави, која изговара молитву пре јела. Трећа је „амбициозна жена“ на јужним вратима; ова пословно обучена жена је најмршавија од свих и не може да се

²²⁸ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 62

²²⁹ Исто, стр. 67

угоји „*јер се непрестано једе*“.²³⁰ Како је за њу време новац и пошто не жели да га троши на активности које немају везе са послом, уместо хране конзумира препарате и додатке исхрани. Четврта је „цинична интелектуалка“ која живи иза северних врата. Обучена у хаљину у хипи стилу ова жена не мари ни најмање за свој изглед, као ни за изглед свог животног простора. Она је вегетаријанац која се храни органском храном и која непрестано троши дуван. Са овим „палчицама“ Шафакова се консултовала око тога да ли треба да постане мајка, те су јој оне у складу са својим природама и резонима и одговарале. Тако се јасно може видети унутрашња борба ауторке око тога да ли уопште треба да се упушта у мајчинство и да ли ће упуштање у то имати погубни утицај на њено стваралаштво. Кроз многе приче из живота познатих личности из књижевности, као и њихових мање познатих сапутника, Шафакова и даље током романа покушава да пронађе неки универзални рецепт за срећу и подстицај да се помири са идејом да ће морати да изнесе обе улоге које јој је природа наменила, улогу мајке и писца. Једна од прича које наводи јесте и веома детаљна прича о Силвији Плат и њеном односу према писању и мајчинству, као и о дирљивом завршетку њеног живота.

Тако се током читавог романа смењују поглавља у којима читалац упознаје биографије славних, а затим и она у којима Елиф Шафак говори о себи, својим дилемама и разговорима са својим привиђењима, палчицама. Приликом једног од разговора са њима, Шафакова сазнаје да су је пријавиле за стипендију у Америци, те да мора одмах да напусти Истанбул. Све су биле сложне да је то једини начин да сазри као писац и да престане да мучи себе размишљањем о мајчинству. Предале су јој карту и читалац ускоро прати одлазак Шафакове у Бостон.

Колико верује у снагу имена, ауторка је још једном истакла у поглављу *Жене које не воле своје име*. На готово идентичан начин као у роману *Пинхан*, Шафакова им приписује магијски карактер.

„Имена омађијају. Уз то су и магична. Има имена која уздижу на трон. Има имена која носе проклетство.

Мушкарци живе и умиру немајући потребу да мењају своја имена....

²³⁰ Исто, стр. 76

*...А жене су, управо супротно, номади када су у питању имена. Данас овде, сутра у другој долини имена. Навикле су да у различитим периодима живота на различите начине попуњавају формуларе, да им се другачије обраћају, да ваде нове пасоше и другачије се потписују. Њихова презимена су другачија када су девојке, а другачија када се удају. Ако се разведу, поново су различита, а другачија су и ако се поново удају...*²³¹

Ово полазиште је послужило Шафаковој да објасни због чега су неке жене писале под мушким псеудонимом, само да би се избориле за своје место у свету књижевности којим су раније владали мушкарци. На примерима Џорџ Елиот и Жорж Санд размишља о разлозима због којих су се одлучиле на такве кораке, да не пишу „женски“, већ као мушкарац. Шафакова сматра да би требало прочитати текст Елиотове *„Будалести романи које су написале госпође писци“* да би разумели књижевне изборе једног писца, као и жељу једне жене да буде немилосрдна према другим женама.

Шафакова пружа читаоцу увид у нешто што се чини врло личним, дневник трудноће представљен по недељама, у којем су записана сва њена осећања и страхови. Да ли то треба ценити као још један доказ мајсторства у стварању фикције или је ауторка заиста осетила потребу да забележи стварна стања кроз која је пролазила, читалац мора сам да закључи. Свакако се не може оспорити умешност коју Шафакова доказује сваком страницом својих дела, али не треба искључити ни помисао на извесно додворавање публици стварањем дела која прате 'модне трендове' у књижевности у погледу тематике.

Занимљиво је поглавље које говори о „рађању књиге“ и којим Шафакова алудира на добро познату метафору којом ствараоци своја дела пореде са децом. Ипак, она покушава да је оспори указујући на круцијалне разлике између стварања књиге и осећања након рађања деце, док за једину сличност та два чина Шафакова наводи постнаталну депресију, јер сматра да се она сигурно јавља након рођења сваке књиге. Према Шафакином мишљењу, писати роман је нешто креативно и разарајуће, индивидуално и асоцијално, нешто неупоредиво са било чим другим.²³²

²³¹ Elif Şafak: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 125

²³² Исто, стр. 242

Овај вишеслојни роман представља свакако новину у турској књижевности како по својој форми, тако и по нарацији у којој се преплићу унутрашњи свет са спољним, стварајући једну посебну фикцију, али и по томе како Шафакова анализира чињенице из биографија познатих жена писаца и нуди своје тумачење. Како је и сама ауторка изјавила, овај роман по свом стилу не представља новину само у Турској, већ и у свету.²³³ Као и све постмодернистичке романе, немогуће га је жанровски одредити, али треба указати на његову јединственост, макар у турској књижевности. Премда се од самог почетка читаоцу даје до знања да је књига заправо аутобиографија, даљим читањем се указује и као фантастични, а затим и као психолошки роман, те као књига успомена, приручник, па чак и врста уџбеника. У сваком случају, ова књига Елиф Шафак свакако је с разлогом изазвала много пажње, што је доказала и њена велика читаност у Турској, али и то што је преведена и на многе светске језике од стране најеминентнијих издавачких кућа.

²³³ Elif Şafak: *Tedavi Terapi Karışımı, Bir Roman Oldu*, Radikal kitap, Sayı 349, стр. 17, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7004

3.8. Љубав

Роман *Љубав*,²³⁴ или *Четрдесет правила о љубави* како је позната у свету, један је од најуспешнијих романа Елиф Шафак. Дело је преведено и на српски језик, али будући да смо током израде ове дисертације, ради бољег сагледавања ауторкиног језика и стила, користили изворе на турском језику, преводи цитата дати су у преводу аутора ове дисертације.

Чини се да је сво знање и интересовање за исламски мистицизам, видљиви и у њеним првим романима, кулминирали у овој књизи. Такође, чини се да је овим романом Шафакова још једном желела да испрати трендове и одговори на потражњу публике у свету, код које већ дуги низ година постоји растуће интересовање за оријентално и мистичко. Како је и проф. др Дарко Танасковић приметио у књизи *Суфизам*, у свету се појављује све већи број књига које „опремом и насловом наговештавају нешто мистично, несвакидашње, а по могућству и оријентално. Уважавање тог раширеног мистикоидног сензибилитета и жеђи за бекством од 'тираније разума' у магловите и необавезне пределе испуњене спиритуалном мудрошћу, донело је, срећом, и редовније сусрете са вредним делима Хермана Хесеа, Вилијама Блејка, Артура Шопенхауера, Халила Џубрана..., али и сву силу безвредних, површних и штетних издања“.²³⁵ Роман *Љубав* који одише љубављу према идејама

²³⁴ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009*

Elif Şafak: *Ljubav, Čigoja, Beograd, 2012* (прев. Мирјана Теодосијевић)

²³⁵ Танасковић, Дарко, Шоп, Иван: *Суфизам*, Београд 2011: Шевалије, Жан: *Музика и игра у суфизму*,

исламског мистицизма, али и представља значајан извор знања о њему, свакако треба сврстати међу вредна књижевна дела.

Дело је преплављено мистичким симболима заснованим на поезији и учењу Шемса Тебризија, нераздвојног сапутника великог песника Мевлане Румија,²³⁶ што наговештава и енглеско издање овог романа чији поднаслов гласи *Роман о Румију*. Премда су готово све изјаве које је дао Шемс, као лик романа, плод ауторкине фикције, књига пружа јасан увид у ову средњовековну филозофију базирану на љубави. Већ у предговору романа јављају се први мистички симболи, као што је и симбол круга, један од омиљених Шафакиних мотива којег смо помињали у вези са многим њеним романима. Тако и у овом делу концепт круга остаје константа и носи исту симболику као и у претходним делима и овде је послужио да нас уведе у причу о главном лику, лику Еле Рубинштајн. Како камен бачен у немирну реку не изазива никакав ефекат осим звучног, тако камен бачен у мирну воду језера изазива појаву бројних кругова којих постаје све више. Живот четрдесетогодишње Еле био је миран баш као и вода неког језера, све док се у њеном животу није догодило нешто крајње неочекивано.

*„Међутим, језеро није спремно за оваква изненадна таласања. Чак је и један једини камен довољан да га потпуно поремети, протресе до сржи. Језеро никада више не може да буде као пре након што се сусретне са каменом, не може“.*²³⁷

Ела је, наизглед, срећно удата за успешног зубара Дејвида и са њим има троје деце, кћерку Џенет и близанце, кћи Орли и сина Авија. Брак који је имала са Дејвидом заснивао се на пажњи, разумевању, поштовању, свему осим љубави и страсти, а то ће бити и разлог из којег ће Ела одлучити да га на сасвим неочекиван начин оконча због непознатог човека.²³⁸ Прича о томе започиње за време породичног ручка у њиховој кући у Бостону, када сазнајемо да је Ела одлучила да напусти свој двадесетогодишњи позив домаћице и пронађе посао, јер деци више није била потребна њена непрестана пажња. Дејвид је успео да је запосли у познатој издавачкој кући као другог асистента,

²³⁶ Целалудин Руми (1207-1273) био је један од највећих персијских мистичких песника ислама. Његово најпознатије дело је Месневија која се састоји од шест књига песама различите тематике. Био је оснивач дервишког реда мевлевија, названог према Румијевом надимку Мевлана („наш учитељ“), а који је познат и као ред дервиша који се врте у ритуалном плесу названом „сема“.

²³⁷ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 11*

²³⁸ Исто, стр. 14

односно рецензента и Ела је прилично нервозна због те промене у свом животу, премда је с нестрпљењем очекује. Била је сигурна да је Дејвид то успео уз помоћ једне од својих љубавница, за које је била сигурна да их има. Изненађење за све била је и неочекивана изјава старије кћерке, која је тек на првој години факултета, да жели да се уда. То је био повод за размену опречних мишљења укућана, а тако и сјајан метод ауторке да укаже на психолошки склоп својих ликова.

Заплет почиње када сазнајемо да је Елин први радни задатак био да прочита и напише извештај о рукопису једног европског аутора, а реч је о књизи о Румију која говори о суфизму и 13. веку. Она је најпре осетила велики ентузијазам због своје улоге коју ће имати у судбини једног писца, али није била сигурна да ће моћи да се концентрише на такву тематику у животним околностима у каквим је била. Ипак, одлучује да почне да чита роман и ми као читаоци бивамо увучени у „роман у роману“, под насловом *Љубавне заповести*. О аутору Ела није сазнала ништа, осим да је реч о мистериозном човеку из Холандије под именом А. З. Захара. Свој роман на три стотине страница послао је из Амстердама, а уз то је приложио и разгледницу на којој је представио своје дело као универзално, премда се дешава у Коњи у 13. веку, као и да је реч о мистичком роману који говори о несвакидашњем пријатељству Румија и лутајућег дервиша Шемса Тебризија. Оно што је Елу одмах неодољиво привукло роману била је реченица *Јер, упркос томе што неки тврде супротно, оно што се зове љубав не састоји се од сладуњавог и пролазног осећања*.²³⁹ То је било управо оно што је и покушавала да објасни својој кћерки као разлог због којег не треба да се упушта у брак прерано, а то је било и оно што је осећала и због чега се осећала усамљено. Премда јој је инстинкт говорио другачије, Ела је одлучила да се упусти у читање романа, иако је одмах наслутила да ће јој то променити живот. Читалац сада отвара странице поменутог романа *Љубавне заповести*, у чијем је предговору дата прича о околностима у исламским земљама у 13. веку, али и представљен лик Мевлане Целалудина Румија. Руми се са лутајућим дервишем, Шемсом Тебризијем, упознао 1244. године. Њихово нераскидиво пријатељство било је узрок многих гласина, а били су и критиковани због јавног исказивања љубави, спиритуалне и овоземаљске, у време када се очекивао позив на џихад. Након три године ова два сапутника били су трагично раздвојени, након бројних клевета и издаја од стране њима најближих.

²³⁹ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 31*

Прво поглавље овог унутрашњег романа носи наслов *Убица* и одиграва се у Александрији 1252. године. Наратор у овом поглављу износи исповест о себи и убиству које је починио, због чега је и побегао у Александрију. Пет година раније радио је у Коњи као помоћник у борделу. Добивши анонимну поруку да је његов идентитет плаћеног убице и бегунца од закона разоткривен, али и да су његове услуге потребне и да ће бити адекватно плаћене, он одлази на договорено место и том приликом добија налог да убије дервиша.

„Како сам могао да знам тог трену да чиним највећу грешку свог живота и да ћу се касније толико кајати? Како сам могао да знам да ће бити толико тешко убити тог дервиша и да ћу у срцу носити његов поглед, који је чак и након што је умро, пробадао као бодеж?

Пет година је прошло откако сам у дворишту убио Шемса и бацио га у бунар. Нисам чуо звук када је његово тело упало у воду. Из бунара се није ништа чуло. Као да је дервишево тело отишло на небо, а не пало у воду. Откако сам га убио, није било ноћи да нисам имао море. И још увек, кад год кренем да погледам у неку воду, обузме ме ледени страх; руке ми се тресу, стомак ми се окреће.

*...Како чудно! Он је умро, али још увек живи. А ја, сваки дан изнова умирем“.*²⁴⁰

Већ је било говора о томе да су четири елемента веома чест мотив Шафакине прозе. Делови унутрашњег романа који чита Ела, насловљени су управо називима елемената, те је први део *Земља – дубоке, сталожене и стамене ствари у животу...* који говори о Шемсу 1242. године. У првом поглављу овог дела романа А. З. Захаре, у коме је наратор сам Шемс, кроз интеракцију његовог лика са другима сазнајемо многе појединости о његовој личности и склоностима. Шафакова, односно Азиз Захара, представио је Шемса као човека бритког језика и ума, веома сналажљивога, који има визије и способност да препозна ауре других људи, те да тако проникне у њихову психу. Његова мисија је проналажење Бога и томе је веома посвећен. Радње два романа настављају да се смењују до краја књиге, те пратимо паралелно животе два главна лика, Еле и Шемса, и две радње смештене у 21, односно 13. век.

Како је рано отишао од куће, несхваћен какав је био као дете, Шемс је провео читав живот лутајући и упознајући различите људе, што му је донело велико искуство

²⁴⁰ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 44*

из којег је проистекло његово стварање листе правила – *Четрдесет правила суфија великог срца и немирног духа*. Та правила су за њега била универзална и основна колико и закони природе.²⁴¹ Шемс је годинама састављао правила која су говорила о религији спиритуалне љубави. У својим визијама видео је човека тужних очију и своју смрт, а свог анђела чувара молио је да му пошаље сапутника. Анђео му је услишио молитве и шаље га у Багдад где би требало да упозна човека из визија, свог каснијег спиритуалног вођу и пријатеља – Румија, због којег ће на крају и бити убијен.

Ела одлучује да на интернету пронађе више података о А. З. Захари, аутору романа који је читала. Обузело ју је необично осећање блискости са човеком којег није никада упознала и осећај да је свака Румијева песма била написана баш за њу. Чини се да Шафакова тиме жели да укаже на универзални и свевременски карактер суфијске филозофије. Из романа се може наслутити Шафакино дубоко веровање да то учење може дотаћи сваког, без обзира у ком временском раздобљу и у ком делу света живи, и навести га да осети љубав или, као у Елином случају, недостатак љубави. Наводећи бројне Румијеве стихове, Шафакова жели да илуструје идеје суфизма, пре свега идеју љубави, према богу, али и универзалну и овоземаљску. Азиз З. Захара, аутор унутрашњег романа, односно романа у роману, очарава Елу својим приповедањем о љубави, али је истовремено и чини свесном своје несреће.

Улогу наратора у роману у роману преузима Баба Заман, поглавар дервишке текије у Багдаду. Након доласка у Багдад, Шемс је својом енергијом привукао пажњу многих дервиша, па тако и Баба Замана. Читајући приповест Баба Замана о Шемсу Тебризију, Ела схвата да више не жели да живи на дотадашњи начин у улози пожртвоване жене која чека мужа да се врати из својих авантура. Ела на тај начин, заједно са читаоцем *Љубави*, бива опчињена причом о Румијевом романтичном трагању за сродном душом и сапутником. Након што је добио Румијево писмо, Баба Заман схвата да је Шемс особа за којом Руми трага.

Како се наратори смењују током читавог унутрашњег романа нудећи различите перспективе, повремено се стиче утисак да фабула има више димензија; Баба Заман нуди посебан увид у Шемсову личност, дервиш из Коње, као још један од наратора, Румијеву личност, док трећи наратор из текије описује околности под којима се живи у

²⁴¹ Исто, стр. 63

текији и скреће пажњу и на тамнију страну ондашњег живота. Такође, сам Шемс као наратор открива своју подсвест, док његов убица додаје још једну димензију догађаја. Шафакова је овакав ефекат постигла техником налик на смењивање кадрова у филму, што је веома допринело живописности и динамици књиге, док је све то појачано и непрестаним подсећањем на то да заправо пратимо роман који чита главни лик главног романа. Читалац стога може стећи утисак да се креће цик-цак линијом кроз ова два романа, главни и унутрашњи. Све наративне целине дате су у форми дневника са јасно назначеним именом наратора, као и временом и местом вршења радње.

Други део овог романа у роману носи назив још једног елемента – *Вода - течне, клизаве и промењиве ствари у животу...* и почиње поглављем у коме улогу наратора преузима велики Руми. Он говори о свом животу и захвалности што је за својих тридесет и седам година остварио више него што је могао да сања, остваривши се у личном и друштвеном животу. Ипак, непрестано осећа да нешто недостаје, неку неиздрживу празнину. Премда је предосећао да ће бити убијен због Румија, Шемс ипак одлучује да му се придружи верујући да је то његова животна мисија. Обилазећи град одлази и у бордел у коме заправо ради човек који ће га убити, што доказује и једна од бројних суфијских поставки наведених у овом роману, да се ништа не догађа случајно. Бројеви, као и имена, за Шафакову имају веома важно значење. Као што гласи наслов енглеског издања књиге, у овом роману веома је важан број четрдесет и Шафакова кроз објашњење које Азиз даје Ели у свом писму представља и симболику коју тај број носи, као и своје веровање у његово готово магијско својство.

„Драга Ела,

Срећан ти рођендан! И за мушкарце и за жене, четрдесета је најлепша година. По мени, четрдесет је магичан број.

И то не без разлога, четрдесет дана је трајао Потоп. Вода је прекрила све, али у исто време је то масовно уништење очистило сву прљавштину и пружило прилику за нови почетак живота. У исламском мистицизму број четрдесет представља време које је потребно да се достигне степен спиритуалног буђења. Свест има четири фазе. Свака се састоји од по десет степена, што чини четрдесет. Исус је патио у пустињи четрдесет дана и четрдесет ноћи. Мухамед је у својој четрдесетој години чуо позив да постане пророк. Буда је медитирао под дрветом липе четрдесет дана. А наравно, не треба заборавити ни четрдесет Шемсових правила.

*У четрдесетој години човек креће на нову мисију. По мени, стигла си у сјајне године! Никако не брине о старењу. Четрдесет је толико снажан број да и боре и седа коса поред њега немају никакву моћ“.*²⁴²

Наратори у другом делу романа постају и споредни ликови који дају своје виђење личности Румија и Шемса Тебризија, а њихове приповести о њима и њиховим мудрим изјавама подсећају умногоме на јеванђеља. Посебно је живописно дата сцена у којој наратор Просјак Хасан приповеда о догађају испред џамије када је разјарена група људи напала прелепу девојку, блудницу под именом Пустињска ружа, јер је прерушена ушла на молитву. Шемс се супротставио маси, наводећи аргументе сличне онима које је Исус дао приликом одбране Марије Магдалене која му је постала најближи ученик, а тако је и овде Пустињска ружа пронашла Бога и свој пут ка истини као Шемсов следбеник. Шафакова се још једном доказује као веома добар познавалац основних постулата свих великих религија, а према ставовима у њеним делима може се закључити да им придаје подједнак значај. Како је и сама изјавила, интригирају је сличности које проналази између мистичких традиција свих монотеистичких религија пошто све теже ка истом, универзалном циљу.²⁴³ Чини се да је и лик Азиза начинила тако да у роману изражава њена схватања о спиритуалности и религији, што можемо да закључимо из бројних интервјуа и есеја у којима их је износила.

„У Турској, уколико сте левичар, односно секуларистички интелектуалац, обично имате мало или нимало знања о религији, религијској филозофији или историји. Турски левичарски интелектуалци обично задржавају монолитно схватање ислама и алергију према религији као таквој. Ја сам један од малобројних левичарских интелектуалаца са интересовањем за религију. Мислим да романописац не може да разуме и пише о људској природи ако нема интересовања за религију и побожност. То не значи да сам религиозна. Никако. У томе је суштина. Не мораш да будеш религиозан да би озбиљно схватао религију.

Ако бих морала да се изјасним, рекла бих да сам агностички мистик. Мислим да је могуће истовремено бити агностик и мистик. Али, побожност и њену динамику схватам озбиљно. Поред тога, посебно блиском се осећам са јеретичким,

²⁴² Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 151*

²⁴³ Shafak, Elif: *'In Turkey, men write and women read. I want to see this change'*, <http://www.theguardian.com/books/2012/apr/08/elif-shafak-honour-meet-the-author>

хетеродоксним и гностичким покретима који су се појавили у различитим културама у различито време у доменима ислама, хришћанства и јудаизма“.²⁴⁴

У својој свакодневној преписци са Елом, Азиз говори о животу, љубави и поверењу исказујући ставове сличне Шафакиним, и то на начин на који и Шемс говори у унутрашњем роману.

„Сматраш ме религиозним. Међутим, нисам то. Бити религиозан и бити верник није исто. Никада разлика између та два концепта није била велика као што је данас. Модерни свет је у све већем шкрипцу. Поставили смо систем који се заснива на слободи 'рационалне индивидуе' од вере, државе и друштва. С друге стране, човечанство није одустало од потраге за спиритуалношћу. Желимо да спознамо другу страну ума. Након што смо се толико ослањали на разум, почели смо да прихватамо чињеницу да нам је ум ограничен.

Данас, баш као што је то било пре модернизма, догађа се експлозија интересовања за спиритуално. Све већи број људи у читавом свету покушава да нађе место спиритуалности у својим брзим и заузетим животима. Ипак, спиритуалност није нови 'хоби'. То није нешто што можемо да спознамо ако из темеља не променимо наше животе и личности“.²⁴⁵

Трећи део књиге, *Ветар – напуштене, измештене и предате ствари у животу*, представља својеврстан заплет романа; Руми и Шемс су се упознали, а Ела и Азиз започели су платонску везу на даљину, која је тежила да прерасте у нешто више. Ипак, из свих редова које читамо може се наслутити да прави заплет тек следи. Руми је у свом 'дневнику' рекао да му је сусрет са човеком из снова испунио срце страхом, док Ела непрестано размишља о сусрету са Азизом, што је плаши. Он је једини лик који не преузима улогу наратора у посебним поглављима, већ је његов глас једино могуће чути док читамо писмо упућено Ели, а које је наведено увек у целости, као документ. Ипак, он је један од најразвијенијих ликова романа, о коме сазнајемо све посредно од Еле. Тим методом се Шафакова користила током читавог романа, те је употребљавала ликове да кроз своје приповести осликавају особине других ликова. Тако се у овом делу романа као наратор појављује и један од Румијевих синова, Аладин, који осећа

²⁴⁴ Elif Shafak Interview with Haagsche Courant newspaper by Jan-Hendrik Bakker, 2005, <http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=1>

²⁴⁵ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 187*

завист због пажње коју његов отац придаје Шемсу. Међутим, присутан је и лик Кимје, девојчице коју је Руми усвојио. Кимја има посебне моћи, као што је комуницирање са духовима. Врло је предана науци и воли да стиче нова знања, те са Шемсом расправља о појединим ајетима у Курану. Своју тајну да је заљубљена у Шемса могла је да дели само са духом покојне Румијеве прве жене, Гевхер.

У овом делу књиге Руми приповеда о самој суштини суфијске филозофије, о човековом путу ка спознаји Једног који се састоји од седам фаза. Суштина је у томе да човек престане да жуди за овоземаљским циљевима и бави се другима због осећања неиспуњености и неуспеха, већ да пригрли стпљење и смиреност и „преда се“. Како је за ову фазу потребно и највише храбрости, многи људи посустају на том путу.

*„Онај ко успе да пређе у другу (фазу) наилази на Град мудрости и достигне ступањ Узвишеног духа. Овде дух није више као што је био, у потпуности је промењен. Из тог разлога се назива Задовољним духом. Човек овде поседује надмоћну свест. Задовољан је и великог срца. Не мари више за славу и богатство. Добро се слаже са другима, увек је спокојан, а не само док клања на сеџади“.*²⁴⁶

Врло је мало оних који заиста успеју да се одрекну свих овоземаљских жеља и предају се Богу. Људи који су успели да се приближе коначној фази, премда их је неколицина, шире енергију подучавајући и служећи другима. Човек који досегне седму фазу јесте савршени човек, али се о томе мало зна, јер савршени човек о томе не говори. Најдраматичнија појава у роману јесте Елина трансформација из домаћице опседнуте контролом над својим животом у особу која допушта да је живот носи без опирања. Свакако да је велики удео у томе имао роман који је читала, али и њена свакодневна веза са Азизом.

„Улагала је велики труд како би престала да доминира у односима са својом децом. Ако је нешто научила из дописивања са Азизом, то је чињеница да, откако је престала да буде захтевна и упорна и постала мирна и сталожена, деца су почела да буду искрена с њом.

Раније је себе сматрала центром ове породице, верујући да ће се све распасти уколико не држи све под контролом и на окупу. Била је Жена лепак. Централна снага која држи у равнотежи читаву породицу и све у кући! Међутим, сада се претворила у

²⁴⁶ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 211*

*стрпљивог и мирног посматрача који је одустао од тога. Дани су пролазила, а она је непристрасно посматрала развој догађаја. Откако је престала да тугује због ствари које не може да промени, постала је друга жена. Достојанственија, осамљенија и осећајнија“.*²⁴⁷

По речима Шемса свака права љубав је промена и ново рођење; уколико се човек не промени због љубави, значи да није довољно заволео.²⁴⁸ Те Шемсове речи осликавају и трансформације кроз које су прошли Руми и Ела. До Шемсовог доласка Руми је био веома популаран проповедник и учењак, али је тек након пријатељства са њим постао песник и суфија који ће касније доживети светску и непролазну славу. Сам Шемс указао му је на суштинску разлику између та два позива, јер учењак мисли главом, а мистик срцем.

„Оно што живиш је испуњен живот без недостатака. Или тако мислиш. Држиш се својих навика и уљуљкујеш у понављању.

*Мислиш да ћеш живети онако како си и до сада. Затим се неко појави сасвим неочекивано. Не личи ни на кога из твоје околине. Почињеш да посматраш себе у огледалу тог новог човека. То је чаробно огледало које не показује оно чега код тебе има, већ оно чега нема. И ти схваташ да си толико дуго живео са осећањем празнине и чезнуо за нечим непознатим. Истина те погађа у лице као шамар. Та особа која показује ту празнину у теби може бити твој духовни вођа, учитељ, друг, сапутник, супруг или понекад и дете. Оно што је важно јесте да пронађеш душу која ће те испунити. Исти је савет који су дали сви пророци: пронађи човека који ће бити твоје огледало! А за мене то огледало је Шемс“.*²⁴⁹

Потребно је да читалац доспе до половине романа како би почео да открива појединости из Азизовог живота. У дугом писму које је упутио Ели, Азиз открива све о свом ранијем животу, док није постао суфија. Тиме још једном у роману наилазимо на личност коју је мистичко учење успело да трансформише. Азиз, односно Крег Ричардсон, био је обузет чежњом за успехом и материјалним стварима, али након што је на трагичан начин остао без жене коју је волео, окренуо се лошим навикама и постао наркоман. Судбина га је спојила са једним суфијским редом у Мароку, где је упознао

²⁴⁷ Elif Şafak: *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 223

²⁴⁸ Исто, стр. 339

²⁴⁹ Исто, стр. 240

свог духовног вођу. Како је у њиховој текији морао да се одрекне дроге, убрзо је постао апстинент, а затим је почео да чита о суфизму, најпре из досаде, те касније због жеље. Највећи утицај на њега имала је Румијева поезија. Схватио је да је уморан од тежње да буде неко други и негде другде; схватио је да се налази управо тамо где и припада.

У делу који носи наслов четвртог елемента, ватре, започиње расплет. Пред читаоцима се и даље развија романтична и фантастична прича о пријатељству Румија и Шемса. Свој однос обојица сматрају плодом судбинске и дубоке љубави, док су њихове личности компатибилне као Јин и Јанг. Руми је описиван као човек благе нарави и великог срца, миран и мудар, док је Шемс прек човек оштрог језика који воли да расправља водећи се само срцем и инстинктима, што су му често замерали. Премда морају да се носе са оговарањем околине, њихово пријатељство одолева. Како је и сам Руми рекао он и Шемс су једно, тамна и светла страна месеца; Шемс је његова непокорна страна.²⁵⁰ Ипак, Румијева репутација је под опсадом неуких људи који му завиде на вези са Шемсом, те га криве и за брак са хришћанком, дружење за јеретиком, али и за промене које су код њега постале видљиве. У атмосфери романа наслућује се завера против њих, али не треба заборавити и да је на почетку откривена трагична Шемсова судбина. Такође, чланови Румијеве породице тешко подносе Шемсово непрестано присуство и занемаривање које због тога трпе, па тако можемо да наслутимо и да ће најогорченији од њих, млађи Румијев син Аладин, имати удела у догађајима који ће уследити и бити учесник завере. Шафакова је унела многе фантастичне елементе у описима њиховог односа, почев од визија које су обојица имали пре сусрета, па до сцене када пред њима оживљава и цвета ружа прекривена снегом након што су је залили вином.

„Узео сам једну од флаша вина. Клекнуо сам поред ружиног дрвета чије су танке и трновите гране одавно увелих цветова биле под снегом. Почео сам да поливам земљу вином. Румијеве очи сијале су од чуђења; затим је уста развукао у нежан осмех.

Ружа је полако почела да оживљава, а њена је кора почела да бива мека као људска кожа. Пред нашим очима појавио се један пупољак руже, појавивши се као наранџасти муштулук.

²⁵⁰ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 349*

*Баш тада сам узео и другу флашу и исто тако је пролио по земљи. Овог пута је наранџаста ружа још више оживела и претворила се у рубин црвену боју“.*²⁵¹

Султан Велед, старији Румијев син, описује наступ који су организовали Руми и Шемс, када је први пут у јавности изведена сема, екстатични плес дервиша који се врте док их прати звук неја²⁵² и бубњева. Сема је свакако најпознатији суфијски обред, али „сводити суфизам на упражњавање ритуала *сема* било би једнако погрешно као и истицати *дервише који се врте* за прототип суфија“.²⁵³ Овај плес, карактеристичан за дервише мевлевијског реда, има за циљ сједињавање са Богом и губљење самог себе. Почев од начина на који се изводи до одеће коју дервиши носе том приликом, у семи је представљена тежња за одбацивањем овоземаљског и за приближавањем творцу читавог космоса. Премда је изведена сема донела одобравање посматрача, Султан Велед остаје забринут због све већег броја оних којима смета Румијева промена понашања због Шемса.

Крај овог дела књиге обележен је Азизовим изненадним доласком у Бостон и то управо након што му је Ела изјавила љубав у писму. Промене које су настале у Елином животу откако се дописује са Азизом постале су видљиве и за остале, а посебно Дејвида који сумња у њену верност, те покушава да се искупи за то што ју је занемаривао годинама. Ела добија поруку да је Азиз у граду и одмах одлази да га види, премда је то било крајње неуобичајено понашање за њу.

Последњи део књиге Шафакова је насловила са *Празнина – ствари у животу које на нас утичу због свог одсуства, а не присуства*, а који представља пети елемент по суфијској филозофији и један од степеника ка спознаји апсолутне Истине. Технички, овај последњи део доноси и расплет у оба романа, унутрашњем и главном, те читалац поново упливавајући из једног у други прати судбине главних јунака, а кроз наратије споредних ликова.

Шемс је нестао и Руми сломљеног срца моли старијег сина да га нађе и врати, премда су укућани вест о одласку Шемса дочекали са олакшањем, није им било лако да

²⁵¹ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 304*

²⁵² Врста фруле

²⁵³ Жан Шевалије: „Музика и игра у суфизму“; Дарко Танасковић и Иван Шоп: *Суфизам*, Београд, 2011, стр. 234

гледају како Руми пати. Руми је сва своја осећања преточио у стихове и од тада је почео себе да сматра песником, што му је Шемс и предказао да ће постати.

*„Све што је Шемс радио до данас, радио је како бих ја достигао изврност. Управо је то оно што људи нису могли да схвате. Свесно је изазивао оговарања, намерно је иритирао друге. Користио је речи које су обичним слушаоцима звучале као псовке; чинио је да се збуне и разочарају чак и они који га воле. Све моје књиге бацао је у воду како бих ја могао да оставим по страни свако сазнање до кога сам разумом дошао и за које сам мислио да је вредно. Сви мисле да он критикује учењаке, али врло мало људи зна да он има способност изванредног езотеричара. Шемс има велико знање из алхемије, астрономије, теологије, филозофије и логике, али га крије од слабовидих. Дубоко у себи он је учењак. Ипак, понаша се као ништарија“.*²⁵⁴

Премда је Султан Велед пронашао Шемса у Дамаску и успео да га приволи да се врати, атмосфера међу Шемсом и Румијем није била као раније. Руми је био забринут да би једном Шемс могао да оде заувек, док је Шемс streпео због судбине за коју је знао да га чека у Коњи. Повратак Шемса највише је обрадовао Кимју, Румијеву поћерку, која сазнаје од духа покојне Гевхер да Руми разматра могућност да је уда за Шемса како би осигурао његов останак. И остали чланови Румијеве породице почињу да увиђају да је Шемс човек великог срца, мада су били сумњичави да ће бити добар муж Кимји. Шемс је био управо тај који се покајао већ прве брачне ноћи, јер је схватио да су сумњичави у праву и помисао да учини тужном Кимју тешко му је падала. Желео је да побегне од свега, али морао је да остане због Румија и због тога се осећао ухваћеним у клопку.

Најогорченији од свих, Аладин, осећао се одбаченим и усамљеним. Како је рано остао без мајке, сада га је још више болело да остане без оца. Ипак, коначан ударац задало му је то што је Руми дао руку девојке коју је волео, Кимје, човеку кога је мрзео, Шемсу. Схвативши да Шемс не може да јој узврати љубав на начин на коју је очекивала, Кимја пада у кревет и препушта се празнини у којој је спознала Бога. Шемс је осећао да му се ближи крај, што се убрзо и догодило када је Аладин са неколико младића довео убицу у Румијево двориште. Остала је мистерија због чега се није чуо никакав звук након што је његово тело бачено у бунар; као да није пао доле, већ се успео на небо. Руми је знао за умешаност свог сина и никада му није опростио, као што

²⁵⁴ Elif Şafak: *Aşk, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 355*

никада више није био исти. Престао је да проповеда, повукао се у осаму и непрестано писао стихове, док је сво своје богатство делио посрнулим људима.

Ела сазнаје да је Азизу остало још шеснаест месеци живота, али ипак одлучује да напусти своју породицу и оде с њим у Амстердам. Догађаји који су уследили остају непознаница читаоцу, све до самог краја, Азизовог и Елиног боравка у Коњи. Азиз умире у болници, а након што је јавила свим његовим пријатељима, организовала је најчуднију сахрану која је у Коњи виђена,²⁵⁵ како би испоштовала његову самртну жељу. Оставши сама, Ела по први пут у животу нема план шта ће учинити даље, већ одлучује да се препусти судбини.

Овај поетични роман Шафакове у којем је уткано знање које је о суфизму стицала више од деценије, као и љубав према суфијској филозофији и Румијевој поезији, без сумње је једно од ремек-дела ауторке, што доказује и његова велика популарност међу читаоцима у Турској, али и у свету. Приповедан мајсторским језиком и испреплитан слојевима у којима се даље преклапају роман у роману, љубав у љубави, судбина у судбини, религије и пагански обичаји, као и различите епохе, очито да дубоко утиче на читаоце услед тога што се бави универзалном темом љубави, премда постоји више начина да се овај роман протумачи и појми његова порука. Премда у служби илузије и плод ауторкине маште, четрдесет правила Шемса Тебризија, атмосфера оновременог живота у Багдаду и Коњи, мноштво детаља из свакодневног живота у 13. веку, чине се савршено уклопљени, те повремено делује као да заиста читамо древни роман. С друге стране, модерно лице овог романа чини се више усмереним на циљну групу, будући да је свесна да већину њене публике чине жене, попут главног лика, Еле.²⁵⁶ Све наведено чини компоненте савршеног рецепта за роман који је у самом врху бестселера у више земаља света.

²⁵⁵ Elif Şafak: *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul, 2009, стр. 413

²⁵⁶ Gülizar Baki: *Kadınlar mı daha çok okuyor erkekler mi?*, http://www.zaman.com.tr/cmts_kadinlar-mi-daha-cok-okuyor-erkekler-mi_1037675.html

3.9. Искендер

Искендер је један од романа првобитно написаних на енглеском језику, а затим, у сарадњи са њом, преведених на турски.²⁵⁷ Енглеско издање романа носи назив *Част*,²⁵⁸ из којег се може наслутити и једна од тема књиге, док турско издање носи наслов према главном лику. По објављивању ово дело изазвало је бројне полемике, најпре због необичних корица на којима је фотографија ауторке обучене у мушко одело, што је на промоцији Шафакова објаснила својим поистовећивањем са ликом Искендера, будући да је морала да се „стави на његово место“ како би успела верно да исприча оно што је наумила.²⁵⁹ Друга значајна полемика повела се поводом оптужби за плагијаторство од стране преводиоца романа *Бели зуби* Зејди Смит.²⁶⁰ Како се обе списатељице у поменутих романима баве питањима припадности, идентитета и културне различитости са аспекта мултикултуралности у западном друштву из перспективе појединаца са Истока, те како су на крају романа употребиле сличне технике у којима на филмски начин говоре о даљим судбинама својих ликова, не чуде дискусије о плагијаторству. Међутим, Зејди Смит је послала отворено писмо у коме је навела да налази оптужбе смешним и заједљивим, те је убрзо све заборављено.²⁶¹ У сваком случају, ово је још један од романа Шафакове чије је објављивање дочекано уз бурне реакције и који је имао велики успех и у Турској и у бројним земљама у којима је преведен.

Роман говори о судбини припадника породице курдског порекла која је емигрирала у Лондон. Занимљив са културолошког, друштвеног и моралног становишта, ово је можда „најтежи“ роман Шафакове, будући да се веома разликује од претходних по озбиљности тема које разматра, али и по стилу и атмосфери којом

²⁵⁷ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011

²⁵⁸ Elif Şafak: *Honor*, Viking Adult, 2013

²⁵⁹ http://www.sabah.com.tr/kultur_sanat/edebiyat/2011/07/22/biyikli-elif-safak

²⁶⁰ <http://www.gazetevatan.com/-iskender-de-intihal-yapilmis-iddiasi--392430-kultur-sanat/>

²⁶¹ http://www.radikal.com.tr/kultur/turkiyede_ortuk_bir_elitizm_var-1060623

одише. Међу темама којих се дотиче су и положај жена, проблем идентитета, осећај припадања и неприпадања, судар различитих култура, мушко-женски односи итд. На почетку романа дато је генеалошко стабло породице, што свакако чини добар увод, али и начин да се читалац и даље у роману снађе у одгонетању бројних међусобних односа ликова описаних у роману. Роман је, у добро познатом маниру Шафакове, подељен на целине које подсећају на странице дневника, а које јасно упућују читаоце на главни лик целине, као и време и место вршења радње, што умногоме олакшава сналажење у овој причи која се, опет у ауторкином маниру, преноси многим земљама и временским оквирима. Већ у уводном поглављу упознајемо се са причом о Искендеру, те сазнајемо да је реч о особи која након четрнаест година, 1992. године, излази из затвора где је био због убиства, а такође и да је особа која ће га сачекати на капији његова сестра која са мужем и децом живи у Лондону, где се радња романа и одвија.

„Погледаћемо се у очи; око нас тешка и неприродна тишина. Извиниће се под изговором да је уморан и да би желео да се одмори, уколико је могуће. Показаћу му његову собу. Затим ћу полако затворити врата; за мојим братом, за прошлошћу, за оним што никад неће нестати.

Оставићу га тамо. У једној соби моје куће. Ни далеко, ни сувише близу. Биће међу четири зида, у једној кутији у мом срцу; Искендер, кога нисам могла да престанем ни да волим ни да мрзим.

Он је мој старији брат.

Он је убица“.²⁶²

Наредно поглавље враћа нас у Турску 1946. године и говори о рођењу Искендерове мајке, Пембе. Пембе потиче из малог села на обали Еуфрата. И у овом роману јавља се мотив порођаја и рађање близанаца, тако чест у Шафакиним делима. Такође, уз рађање иде и мотив надевања имена рођеној деци, а по правилу, то је чин коме ауторка придаје велики значај. Тако је и Пембе рођена у седмој трудноћи, заједно са својом близнакињом Џемилом, након чега њихова мајка доживљава велико разочарање јер се надала сину. Свако даље поглавље чини део параде бројних ликова овог романа који се пред читаоцима јављају један за другим, све док се не уклопе у коначну слику. Читав роман написан је у трећем лицу, осим делова који се односе на

²⁶² Elif Şafak: İskender, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 13

главни лик, Искендера, у којима се он јавља као наратор. Односи у породици Топрак показују се проблематичним од самог почетка. Несклад међу родитељима, Адемом и Пембе, њихове честе свађе, Адемове авантуре и коцкање, чинили су да и сво троје деце – Искендер, Есма и Јунус проживљавају унутрашње сукобе. Како су сви били различитих карактера – Искендер је хтео да влада светом, Есма да све промени, а Јунус да све схвати²⁶³ – њихове реакције на догађаје биле су, природно, посве другачије.

Јунус је био сасвим другачији од брата и сестре; био је интровертан, благе нарави, сањалица, филозоф и мирољубив. Са седам година, 1977. године, почео је да одлази у кућу поред које је пролазио на путу до школе. То је била напуштена кућа у викторијанском стилу у коју се бесправно уселила група младих присталица радикалних идеја, те њихова комуна често има проблем са властима које желе да их иселе. Јунус почиње да одлази њима јер се заљубио у девојку, Тобико, премда је била много старија. Тобико је веома нежна с њим, радо разговара и покушава да му објасни своје виђење света, премда то делује често збуњујуће на младог Јунуса. Ипак, бива прихваћен од стране комуне и почиње с њима да борави већи део дана, те се појављује као посматрач и коментатор њихових активности.

„Ах, камо среће да си десет година старији!”

‘Бићу,’ рекао је Јунус поцрвевши до ушију. ‘За десет година.’

‘До тада ћу ја остарити. Постаћу изборана к’о сува шљива,’ рекла је Тобико.

‘Онда ћу ја брзо да порастем,’ брзо је узвратио Јунус.

‘Сигурна сам да хоћеш,’ рекла је Тобико наједном се уозбиљивши. ‘И сада си већ најстарије дете које познајем.’

Затим га је још једном пољубила, овог пута у уста, нежно и влажно. Јунус је имао осећај да је пољубио кишу. Срце му је поскочило.

‘Никада немој да се промениш, важи?’ прошаптала је Тобико. ‘Не дај да те узме под своје похлепни систем материјалистичког капитализма.’

‘До...бро.’

‘Обећај ми. Не...чекај. Закуни се над нечим теби вредним.’

‘Може Куран?’ упитао је Јунус устежући се.

‘Хм, може. У реду.’

²⁶³ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 29

*Мајка је Јунусу окачила малени Куран о сребрну огрлицу и он га је брзо извадио. И тако је седмогодишњак дао заклетву ставивши руку на Куран да никад неће прићи систему материјалистичког капитализма. Једини проблем био је тај што није имао никакву идеју шта то значи“.*²⁶⁴

Док је Пембе са својом породицом живела у Лондону, њена близнакиња Џемиле остала је да живи у селу у којем су рођене. Премда је често добијала писма која је чувала као највеће благо, Џемиле је патила што живи раздвојено од своје сестре. У свом селу у којем као да је време стало, била је веома цењена и позната као најбоља бабица, те су по њу долазили и из удаљених села кад затреба, а новорођеној женској деци често давали њено име. Иако јој је била тридесет и једна година, живела је сама и никада се није удавала, одабрала је да живи на тај начин и да се бави послом који је волела изнад свега.

*„Иако то нико није знао, она је у дубини душе била одавно венчана. Џемиле је била удата за своју судбину“.*²⁶⁵

Наредно поглавље је заправо Искендерово писмо из затвора забележено 1990. године. Читалац сазнаје да их је напустио његов отац Адем, те да се Искендер, као нова „глава“ породице, противио да Пембе настави да ради. Једног дана вратио се раније из школе и дуго је звонио на врата. Када је напослетку мајка отворила, Искендер је одмах схватио да је била са „оним одрвратним ликом“.²⁶⁶ Све до краја романа читалац ће његову судбину пратити из писама, те је тај начин Шафакова одабрала за презентовање његове тачке гледишта на све што се збило. Ипак, то је само један део слагалице која би била непотпуна без сагледавања догађаја и из осталих углова. Тиме је Шафакова хтела да укаже на животну истину да свака прича има и своју другу страну и да не треба судити другима. У тону којим је роман приповедан јасно се наслућује да ауторка, премда покушавајући да буде неутрална, ипак нуди оправдање за поступке сваког појединачног лика и изражава саосећање с њима.

Слично је и са ликом оца, Адемом, који је био коцкар, груб према својој породици, коју је напослетку и напустио, али Шафакова га у роман уводи описима

²⁶⁴ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 36

²⁶⁵ Исто, стр. 43

²⁶⁶ Исто, стр. 50

његовог несрећног детињства поред оца алкохоличара, као и недостатка разумевања, па и љубави, од стране Пембе. Адем улази у везу са стриптизетом из коцкарнице у коју је одлазио, девојком из Бугарске, Роксаном. Такође, када је у питању лик Пембе, она је описана као маштовита и страсна девојка која је расла уз сву подршку оца, док је њена и Цемилина мајка била веома строга и тврдоглава, те веровала да је једина мисија жена у животу да се припреме за брак. За разлику од ње, отац је инсистирао да се Пембе и Цемила школују, а користио је и сваку прилику да им покаже живот ван села, макар и у најближем великом граду. Пембе је маштала о томе да једном оде из села и искуси разне авантуре, док је њена близнакиња стрепела због дана када ће се то и десити, јер би је тиме изгубила. Тако је и описима живота који је Пембе водила, као и разлога због којих се упустила у везу са другим човеком, Шафакова заправо оправдала њене поступке изазивајући саосећање читалаца.

По истом принципу створени су и остали ликови, чак и лик антихероја Искендера, као и Роксане. Не можемо а да не осећамо саосећање са дететом-убицом имајући у виду дубоко укорењене патријархалне вредности и културну позадину породице из које потиче Искендер, а тако и његове тинејџерске године у тренутку немилог догађаја, што је свакако имало великог утицаја на исход. У једном од писама Искендера које се појављује пред читаоцем, наведен је и новински чланак о трагедији у породици Топрак, односно о разлогу због којих је Искендер у затвору. Сада читаоцу постаје сасвим јасно шта је посреди, да је шеснаестогодишњи Искендер заправо убио своју мајку када ју је затекао са другим човеком, што је у новинама названо убиством због части.

Роксана или Елена, како се некада звала, живела је у малом градићу у Бугарској. Након што је њена мајка доживела тешку несрећу, сва брига о непокретној мајци остала је на тој, тада петнаестогодишњој, девојчици. Недуго затим њен отац се одао пићу, а постепено је и променио своје понашање, што је на крају довело до инцеста. Две године Елена је трпела, црпећи снагу из бројних књига које је читала, а затим је одлучила да оде од куће. Очекивала је да ће је мајка молити да остане, али након што јој је саопштила своју намеру, добила је благослов. По одласку није имала много среће, али након што ју је судбина одвела у Лондон, она упознаје Адема, јединог човека који се према њој понашао с љубављу и поштовањем.

Сујеверје, снови и демони су као незаобилазни мотиви у Шафакиним романима свакако присутни и овде. Сваки опис порођаја жене испраћен је и описом свих „мера предострожности“ које се предузимају како би се све завршило како треба, а тако и разни начини да се отера демон који опседа. Пембе је веровала, као и Џемила, да је опседа мајчин дух јер је љубоморна и љута што је бог њој подарио сина за којим је њена мајка патила читавог живота.

„Тако је Пембе почела да ради све што јој је рекла њена близнакиња: бацила је хлеб чопору уличних паса па се удаљила без освртања; просула је прстухват соли преко левог рамена и шећера преко десног; ишла је преко тек изораних њива и пролазила испод наукових мрежа; у сваку пукотину у кући прскала је свету водицу и носила је муску око врата четрдесет дана. Џемиле је мислила да ће, радећи то, Пембе ослободити духа њихове покојне мајке. Међутим, уместо тога, отворила је Пембе врата сујеверја....

...Свет је одувек био опасно место, али сада се Пембе плашила свакога и свачега. Толико је била узнемирена да је одбијала да свом сину надене име. Мислила је да ће га тиме заштитити од Азраила. Ако дете нема име, Азраил не зна коме да оде и дете остаје изгубљено као писмо без адресе. Тако је дете провело прву годину живота без имена. Као и другу, трећу и четврту. Када га је требало позвати говорили су му 'Дете!' или 'Еј, мали!'“²⁶⁷

„Зашто се Адем није успротивио овој бесмислици? Зашто није као сваки други мушкарац узео све у своје руке и дао име свом наследнику? Постојало је нешто што га је спречавало. Кајање, огорченост и пасивност које може да осећа само човек свестан да се оженио погрешном женом“²⁶⁸

Приликом описивања ових догађаја Шафакова наводи и значајан податак који баца ново светло на Искендеровог оца, односно на разлоге његовог каснијег понашања према својој породици. Убрзо читалац из Пембиног писма Џемили сазнаје и да је Пембе била свесна да је њен брак био грешка и да је требало да Адем ожени Џемилу, коју је одувек и волео. Адем је најпре затражио руку Џемиле, али је отац одлучио да му да Пембе. Он је невољно пристао. И касније, Пембе је знала да је све грешка, као што

²⁶⁷ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 105

²⁶⁸ Исто, стр. 105

је знала и да је разлог његовог одласка био друга жена, али није могла да га криви, већ га је жалила и сматрала себе кривом. Такође, у писму је напоменуто да деца не знају ништа о разлозима њиховог расанка, што јасно наводи на слутњу да би можда и Искендерово понашање и реакције биле сасвим другачије да је знао истину.

Пембе упознаје Грка, Елиаса, с којим се убрзо упушта у везу. Елиаса је живот водио по разним местима, чему је доста допринело и његова разнородна породица. Као веома способан и вредан, Елиас је успео да отвори свој ресторан у коме је радио као кувар. У време када је упознао Пембе, Елиас је већ имао искуства са два развода и сломљеним срцем. Пембе се са њим виђала у биоскопу, долазећи сама да их нико не би видео заједно. Искендер се прилично променио откако Адем отишао и јасно је понашањем одражавао своје незадовољство. Имајући у виду да је реч о шестнаестогодишњаку, ауторка покушава да пробуди саосећање у читаоцу указујући на изненадну промену његовог статуса у породици и животу уопште. Дечак који је имао посебно место у породици и који је био заштићен од свега, наједном се у свом најкрхкијем делу живота налази у улози главе породице, при том сазнајући и да му је девојка затруднела, а затим и за мајчину везу. Све то покреће осећања с којима не успева да се избори. Јунус је, пак, био само дете и веома заокупљен тиме што су комуну у коју је свакодневно одлазио, власти одлучиле да иселе. Есма је покушавала да буде од помоћи свима у новој хијерархији, али није успевала много, осим да буде посматрач. Маштала је о томе да постане писац.

„Есма је желела да постане писац, али не женски. Знала је чак и који ће псеудоним користити у својим књигама: Џон Блејк Оно – узевши имена три особе које су јој се највише свиђале: Џон Китс, Вилијам Блејк и Јоко Оно.

*Због чега су женска имена толико различита од мушких? Питала се зашто женама дају бајковита и нестварна имена као да су оне производ фикције. Мушка имена увек указују на храброст, моћ и привилегије; на пример Музафер (Победник), Фарук (Строг) или Хусаметин (Оштар мач). Међутим, женска имена одражавају и обухватају крхку финоћу – као порцеланска ваза. Именима као што су Нилуфер (Лотус), Гулсерен (Која сакупља/дели руже) или Биназ (Снебивљива), жене су такорећи украс света; разнобојне кићанке. Али, она је желела да постане Џон Б. Оно. Храбра, јака и мужевна. Име којем не треба брусхалтер“.*²⁶⁹

²⁶⁹ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 254

Друга половина романа препуна је узбуђења и изненађења. Веза коју Пембе има са Елиасом постаје све више јавна, те најпре Адемев брат Тарик, а затим и Јунус и Есма сазнају за њену тајну. Сви су били огорчени, али највише Искендер, посебно након што се осетио увређеним јер се оглушила о његову забрану да излази из куће. Адем одбија да се врати кући када га је Искендер молио, што се завршава и тучом између оца и сина. Након што га је Роксана напустила и отишла са другим човеком у Абу Даби, Адем одлази за њом, иако је знао да би било исправно да се врати својој породици.

Концептом круга Шафакова нас враћа на почетак приче, односно на сам злочин који се догодио. Представљајући на почетку крај романа, ауторка је плела причу о околностима које су до тога довеле, да би се на крају романа поново вратила на почетак. На тај начин читалац успева да склопи читаву слику, али ипак, до самог краја, Шафакова држи публику у неизвесности уводећи и нове детаље чинећи то нелинарном наратијом и техником флешбекова. Да је Пембе убијена читалац сазнаје када Есма долази на врата Елиасу како би му то саопштила. Из Елиасовог флешбека даље сазнајемо да га је данима пратио Искендер, као и да је његова посета Пембиној кући била крајње невина и кратка, што чини Искендеров грех још тежим. Шафакова у истом поглављу одводи читаоца у будућност да би саопштила да је након суђења Елиас спаковао своје ствари и сломљен отишао у Канаду заувек. На сличан начин следеће поглавље прати и Адема у Абу Дабију, неколико година након убиства Пембе. Осећа кривицу због прошлости и увиђа да се све догађало због његовог бежања и напуштања људи којима је био потребан. Адем такође доживљава флешбекове у детињство, покушавајући да схвати разлоге за своје понашање.

*„Прошле ноћи у мрачној бараци на ивици пустиње Адем се поново коцкао и поново је изгубио – износ који неће моћи да врати колико год смена да одради. Изненађено је гледао сузе које су му оквасиле руку док је брисао очи. Шмрцнуо је. Није приметио да плаче. У ствари, оно што је осећао није била туга. Ни пораз. Обавила га је дубока равнодушност, предаја пред стварима које неће моћи да се промене – укључујући и његове пороке“.*²⁷⁰

²⁷⁰ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 390

Роман даље прати догађаје везане за све ликове и то од истог тренутка, четири године након Пембине смрти. Следећи лик по реду је Роксана, те читалац сазнаје да је провела четири године у Абу Дабију као љубавница богатог и ожењеног човека. Уживајући у привилегијама које јој је то донело, плашила се да се не пробуди и схвати да је све нестало. Међутим, њени страхови су се обистинили и њен љубавник ју је отерао не давши јој новац ни за повратак у Лондон. Док је очајна стајала на улици, пронашао ју је Адем.

Критични тренутак у роману јесте Јунусова посета Искендеру у затвору, што је Искендер као наратор испричао у свом писму, односно дневнику. Премда је имао договор са Есмом да не открива тајну, Јунус изјављује Искендеру да им је мајка заправо жива и да неће дозволити никоме да је повреди. Тиме и Искендер, али и читалац, остаје затечен сазнањем које нарушава сва сазнања стечена током романа, а роман добија маестрални и сасвим неочекиван обрт. Нарација се у том тренутку поново прекида и враћа нас поново шеснаест година у прошлост, у годину трагедије. Поглавље које следи говори о Јунусу и томе да је Пембина сестра близнакиња дошла у Лондон и да једино Искендер није имао прилику да чује за то изненађење, што јасно наводи на помисао да је Искендер у ствари нехотице убио Џемилу. Читаочева слутња обистињује се већ у наредном поглављу које прати догађаје у вези са Пембе и даном у коме се све догодило. Како су случајности довеле до тога да сви помисле да је она мртва а не њена сестра, Пембе одлучује да је најбоље да тако и остане. У дослуху са Есмом и Јунусом успевају да заварају све људе из своје околине, али и Искендера и Елиаса. Упознат са истином, Искендер пише мајци и тражи опроштај.

Претпоследње поглавље романа носи наслов *Затим...* и у њему се по први пут, изузев Искендерових писама и дневника, појављује наратија у првом лицу и Есма као наратор. Есма је у својој кући са породицом, мужем и кћеркама Лејлом и Џемиле, док код свих укућана расте узбуђење због доласка Искендера. Ово поглавље Шафакова је искористила да допусти читаоцу коначно склапање слагалице, па тако читалац коначно сазнаје за догађаје непосредно после убиства и тајни договор између Есме и Јунуса да никоме не кажу да им је мајка жива. Ипак, након што је Искендер изашао из затвора и дошао код Есме, поново долази до обрта и сазнајемо да је Пембе заправо умрла

неколико месеци пре Искендеровог изласка. Такође, последње поглавље нам открива и да је Пембе отишла у родно село где је до самог краја живела као Џемиле, проводећи дане усамљена и у молитви. Молила се за све своје, али је ипак молитва за Искендера била најдужа.

Имајући у виду значење термина мултикултуралност који објашњава коегзистенцију појединачних култура и њихову интеракцију у оквиру мултиетничког друштва једне земље, ово поглавље је значајно и због тога што баца светло на културолошке разлике између Истока и Запада, дочаравајући како једна европска метропола изгледа из угла жене која потиче из забачених руралних крајева на истоку Турске. У роману тако можемо наћи описе бројних курдских обичаја и веровања, али и сцене из живота у Турској, Бугарској, те наравно и Енглеској, као и начине на које се у тој земљи опходе према другим културама, а и како људи из других делова света појме дотичну. Пембе је од самог доласка у Лондон била затечена понашањем људи, пре свега жена. Есма је даље у улози наратора који доводи читаоца до самог краја романа и пружа на увид и последње делове слагалице о години коју је Пембе провела у родном селу претварајући се да је Џемиле. За њену тајну знало је само њено двоје деце и читалац.

*„Када су писма престала да долазе, схватила сам да је умрла други и последњи пут“.*²⁷¹

²⁷¹ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 443

4. ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ТЕХНИКЕ И НАРАТИВНИ ПОСТУПАК ЕЛИФ ШАФАК

Неопходност заједничког разматрања технике и садржине дела, као и њихову нераздвојност у анализи дела Марк Шорер је истакао у свом есеју *Техника као откриће*.²⁷² Како је у свом раду констатовала Биљана Дојчиновић, Шореров есеј²⁷³ представља zgodnu почетну тачку за истраживање, јер окупља и наговештава многе технике које су у каснијим теоријским приступима обрађиване. Међу техникама које Шорер помиње су и поступак сличан филмском (камера), представљање унутрашњег живота јунака, мреже симбола, обрада аутобиографије, које можемо окарактерисати и као уобичајене технике које Шафакова користи у својим романима. „Говорити о техници, значи говорити „скоро о свему“ што у неком тексту постоји, јер није реч само о организовању материјала, него његовом откривању и дефинисању вредности“²⁷⁴. Како је начин избора специфичног стила и његова примена у одређеном контексту заправо сама суштина поступка,²⁷⁵ треба се усредсредити на анализу стила у романима Елиф Шафак.

Имајући у виду да је Елиф Шафак истакнути представник турске постмодерне, свакако да у њеним делима можемо уочити бројне карактеристике овог књижевног правца. Највидљивија је свакако нелинеарна нарација која доводи до поткопавања временског следа догађаја. У већини њених романа радња се сели из епохе у епоху, односно јављају се скокови из прошлости у будућност и обрнуто. То свакако доводи до

²⁷² Биљана Дојчиновић – Нешић: *Приповедни поступци у романима Џона Апдајка*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 2006, vol. 54, бр. 2, стр. 171-185

²⁷³ Mark Schorer: *Technique as Discovery*, <http://www.jstor.org/discover/10.2307/3847209?uid=3738928&uid=2134&uid=2474438413&uid=2&uid=70&uid=3&uid=2474438403&uid=60&purchase-type=issue&accessType=none&sid=21102676807393&showMyJstorPss=false&seq=1&showAccess=false>, стр. 67

²⁷⁴ Биљана Дојчиновић – Нешић: *Приповедни поступци у романима Џона Апдајка*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 2006, vol. 54, бр. 2, стр. 171-185

²⁷⁵ Исто, 174

веће живости фабуле готово на исти начин на који се то догађа и на филмском платну. Употреба технике флешбекова за приказивање сећања ликова, такође је један од доказа да нелинеарност можемо посматрати као одлику свих романа Шафакове, а што је пак значајно и са аспекта веће ангажованости читаоца. Како и сама ауторка наводи, она своје читаоце сматра за активне учеснике у стварању романа, који својом интерпретацијом долазе на подједнак ниво са њом као писцем.²⁷⁶ То је посебно видљиво у роману *Љубав*, у којем, како је већ речено, читалац у свет унутрашњег романа ступа заједно са најзначајнијим ликом главног романа, те као на филму, окрећући страну читалац улази у један нови свет и нову епоху. Читалац је тако изазван да активно чита роман како би био у стању да прати фабулу и след догађаја. Даље, велика ангажованост читаоца потребна је и приликом читања романа *Огледала града*, будући да је до самог краја, а можемо рећи и на самом крају, нејасно ко је заправо носилац романа, те читалац сам мора да изводи закључке о многим догађајима. Осим тога, имајући у виду бројност наратора који се појављују, као и поменути нелинеарност наратива, од читаоца се захтева велика концентрација како би одгонетну хронологију и мистерије задате у фабули, при чему треба бити у приправности и због вишеструких скокова из епохе у епоху и из поднебља у поднебље. Слично се догађа и приликом читања романа *Махрем*, где је проблематика додатно искомпликована чињеницом да нам је ауторка понудила вишеструке могућности завршетка прича о којима говори, односно алтернативна решења по принципу „шта би било, кад би било“.

Флешбекови, као што је истакнуто, послужили су као средство за призивање и присећање догађаја из прошлости код ликова и то је један од поступака који је заступљен у свим романима. Као по правилу, Шафакова нас у прошлост овим поступком враћа сасвим нагло и без најаве, што умногоме доприноси живости описа и стила и одржавању атмосфере романа. Овај поступак је све заступљенији у сваком новијем роману, а додајући томе и бројне лајтмотиве које користи и који чине окосницу њеног стила, Шафакова сасвим вешто успева да створи фиктивне светове у којима се преплиће прошлост и садашњост, али и реално и фантастично. Употребу поменутог поступка можемо илустровати и примером из романа *Искендер*, где је ауторка на тај начин евоцирала успомене једног од ликова.

²⁷⁶ <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=282>

„Имао је намеру да се обрије као што је то радио сваког јутра већ више од петнаест година. Али, његова десна рука имала друге планове. Наједном је импулсивно зграбила нож.

*Март 1962. Курдско село обавијао је глас муџина који је позивао на поподневну молитву. Адем је чекао затворених очију и без даха. Време је протицало тако полако полако да боли, а уједно и веома брзо. Одложио је повратак у Истанбул за неколико дана, али више није могао да касни. Отишао је са мухтаром у џамију.*²⁷⁷

Да је „преплитање“ један од израза којим можемо окарактерисати фабуле романа Елиф Шафак, доказује и чињеница да у њима подједнако често наилазимо и на „приче унутар прича“ којима се у роман уводе сасвим нове историјске чињенице, често ради покушаја да се историјски оквири романа покажу аутентичнијим и скретања пажње на друштвене околности датог оквира. У роману *Огледала града* Шафакова пред читаоце износи бројне факте из периода шпанске историје која се односе на инквизицију, прогон муслимана и Јевреја, али и одређене друштвене одлике тог мрачног доба. Такође, овим поступком ауторка је искористила прилику да опише стање у Османском царству, те у роман уводи причу о султану Мурату IV и приликама на ондашњем двору и борбама за престо. Ипак, премда су тамошње прилике поткрепљене чињеницама познатим из историје и пропраћене тачним датумима, историјске личности се у роману појављују као ликови, о чему ће бити речи у наредном поглављу рада.

Говорећи о нелинеарности, не можемо да се не осврнемо на симболику круга којим је обележен сваки од романа Елиф Шафак. Преузимајући тај концепт из исламског мистицизма којег је, као што смо већ помињали, помно истраживала много година, створила је поступак који можемо пратити из романа у роман, али који примећујемо и код Милорада Павића у чијим делима је линеарност историјског тока у прози преобразена у циклично кретање историје и понављање догађаја.²⁷⁸ Значај круга у исламској мистичкој традицији – суфизму, велики је и означава централну суштину божјих атрибута, као што су моћ, жеља и знање. Како је круг непрекидна линија, без краја и правца, симбол је савршенства и завршеног, те у том смислу, у Шафакиним

²⁷⁷ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul 2011, стр. 205

²⁷⁸ Петар Пијановић: *Жанровске и поетичке одлике Павићеве приче*, http://www.ikum.org.rs/files/kistorija/2008/134-135/12-Petar_Pijanovic.pdf

романима постоји тенденција да ради утиска целовитости и „заокружености“ крај романа буде једнак почетку, односно да се поглавље завршава онако како је и започето. Међутим, треба истаћи разлику између поступка заснованог на концепту круга и мотива круга који се, такође, појављује у романима. Примери којима можемо илустровати овај концепт су бројни, ипак највише су видљиви у романима *Пинхан*, *Ваиљива палата*, *Огледала града* и *Љубав*. У роману *Ваиљива палата* прво и последње поглавље романа су готово идентични, што је веома често и у *Огледалима града*, у коме је то пренето на виши ниво, те се и поједина поглавља унутар романа завршавају управо онако како су и започета.

Тенденција употребе круга као поступка и мотива приметна је већ у првом роману Елиф Шафак, *Пинхан*. Роман је ауторка започела описом Пинхана који посматра панораму големог Истанбула, сугеришући на тај начин његов пут у непознато, пут приликом којег ће спознати свој идентитет.

*„Стајао је тачно насред каменог моста. Са њим заједно стајали су планина, долина, брдо, инсекти, и сви су задржавали дах. Желео је да се окрене и каже им да наставе пут, а да ће их он стићи; али, није могао. Одједном су га обузели жмарци; дрхтао је као лист. Будући да је све било мирно, а небо без облачка, није могао да одреди одакле се појавио тај дрски ветар који најављује кишу. Није могао да закорачи ни напред ни назад. С леђа му се сливао хладан зној. Коначно се из даљине видео град који га је толико дуго привлачио“.*²⁷⁹

На крају романа враћамо се поново одакле је све и кренуло, а Пинхан се опет налази на каменом мосту.

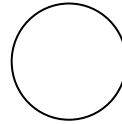
*„Стајао је тачно насред каменог моста. Већ је знао да куда год да крене, било напред или назад, наћи ће пред собом своју причу. Знао је да ће изнова и изнова проживљавати сваки бол и срећу коју је већ проживео. Његово срце ће се откравити усред дана и сваке вечери поново заледити. Живот и доживљено били су понављање; а у понављању ништа није могло да остане непромењено. Због тога је мислио на круг који се непрестано врти.“*²⁸⁰

²⁷⁹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 4

²⁸⁰ Исто, 2000, стр. 116

Наратор у роману *Вашљива палата* већ на почетку скреће пажњу читаоцу да је реч о фикцији поредећи је са кругом, док је у тексту инкорпориран облик круга.

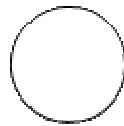
„Што се тиче бесмислице, она би изгледала овако:



*У кругу не постоји хоризонтала, нити вертикала. Нити има крај, нити почетак“.*²⁸¹

Наратор на крају поменутог романа говори о томе како је смислио причу о којој се у роману говорило, опет се позивајући на облик круга.

*„Смислио сам ову причу како бих победио фобију од буба. У једној од ћелија у којима смо поређани једни до других по хоризонталној линији, измислио сам причу о старој удовици која је у потаји скупљала смеће. Због тога се не може рећи да сам потпуно слагао. Само да сам успео да се лаж и истина преплету. Завршивши, дошао сам на почетак...“*²⁸²



У *Огледалима града* читав роман је конципиран на идеји кругова унутар круга, те како се роман завршава онако како и почиње, тако се и у оквиру њега многа поглавља завршавају онако како су и започета. Навешћемо овде неке од примера који илуструју Шафакин литерарни поступак.

Док се једно од поглавља завршава:

*„Јашли је причала оно што је требало да прича, а Изабел је слушала оно што је требало да слуша. Била је то једна од оних чудних ноћи у којој је сваког трена могло да се деси свашта“.*²⁸³

²⁸¹ Šafak, Elif: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd 2012, стр. 10

²⁸² Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 442

²⁸³ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul 2011, стр. 139

Друго поглавље почиње на следећи начин:

*„Била је то једна од оних магловитих ноћи у којој је сваког трена могло да се деси свашта“.*²⁸⁴

Такође, исто поглавље завршава се са:

*„Та магловита ноћ у којој је сваког трена могло да се деси свашта од самог почетка била је веома мрачна“.*²⁸⁵

Када говоримо о мотиву круга у романима, треба истаћи важност коју, лично за Шафакову, има сам појам круга. Њено схватање круга је веома специфично и засновано, осим на суфијској идеји, и на идеји која јој је усађена још из детињства, а која је утемељена на обредном значају. Шафакова појам круга сагледава у друштвеном и културолошком домену као област унутар које појединац живи и дела, а унутар које владају закони сличности што доводи до стварања предрасуда и „учауривања“ уколико се из њега не изађе и упозна свет ван круга.²⁸⁶ Пред сличним изазовом била је и главна јунакиња романа *Љубав*, која је била „учаурена“ у свом животу несрећне домаћице, све док није допустила себи да упозна свет ван „зида“ који ју је окруживао. У уводном поглављу романа Шафакова се користи метафором и пореди људски живот са водом, наводећи да су животи неких људи налик брзим рекама, док су нечији попут мирне језерске воде. Ефекат који поједини догађаји имају на живот упоредила је са ефектом који има камен бачен у воду.

„Само ли упадне камен у реку, то има неодређен утицај. Лагано отвори и заталаса површину воде. Појави се нејасан звук 'туп'; чак је и нечујан усред тока, изгуби се у буци. Све у свему, то је све што се деси.“

Али, упадне ли исти камен у језеро... Његов утицај је много трајнији и бурнији. Било који камен снажно потресе мирну воду. На месту на коме камен додирне воду најпре се формира јасан круг; круг набубри, а затим се тај пупољак расцвета и отвара и отвара, у слојевима. Шта мали камен све уради док трепнеш. Рашири се читавом

²⁸⁴ Elif Şafak: *Vaşljiva palata*, Laguna, Beograd 2012, стр. 141

²⁸⁵ Исто, стр. 145

²⁸⁶ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

*површином, за час све прекрије. Кругови рађају кругове, све док последњи круг не удари о обалу и нестане“.*²⁸⁷

Тај концепт можемо повезати и са унутрашњим романима који се јављају у појединим делима. Најбољи пример јесте роман *Љубав* у коме читалац почиње да чита унутрашњи роман заједно са главним ликом „главног“ романа. Ипак, треба поменути и друге примере, као што је роман *Махрем* у коме читалац прати настајање књиге коју пише Бе-Џе, те у *Огледалима града* у коме двојица ликова пишу своје књиге. Такође, у роману *Искендер* дневник који води Искендер можемо у извесној мери посматрати као својеврстан унутрашњи роман, будући да има сасвим другачије карактеристике од других делова романа.

Чини се да једна од најважнијих одлика романа Елиф Шафак јесте и преплитање прошлости и садашњости. Уколико се сложимо са констатацијом да „свако промишљање историјског постојања пред савремену фикцију ставља изазов преиспитивања начина представљања историјских токова, плурализма историја, сепаратних друштвено-историјских „позоришта“, ослањањем на могућности трансформисања сопствених наративних и поетичних закона“,²⁸⁸ те истакнемо чињеницу да је једна од карактеристика постмодернизма да наруши границу између два суштински различита дискурса – историје и фикције, можемо говорити о историографској метафикцији као једној од карактеристика Шафакиних дела. Линда Хачн је, како смо већ говорили, одредила историографску метафикцију као нешто што нас самосвесно подсећа да, премда су се догађаји десили у реалној емпиричкој прошлости, ми именујемо и конституишемо те догађаје као историјске чињенице селектовањем и наративним позиционирањем, док о њима имамо знање само кроз трагове које су оставили у садашњости. На тај начин метафикција покушава да се супротстави историји како би демаргинизовала књижевност, као и да би испитала границе оригиналности оба дискурса. Како то у пракси значи заправо могућност „писања једне нове историје“, код постмодерниста, те и код Елиф Шафак, наилазимо на различите врсте преплитања историје и фикције. Такође, можемо нагласити и информативни карактер њеног приповедања, где говорећи о историји курдског, јеврејској и муслиманског народа, али и о околностима под којима се живело на

²⁸⁷ Elif Şafak: *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul 2009, стр. 11

²⁸⁸ Драган Бошковић: Историја и нарација, теорија и фикција, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0543-1220/2011/0543-12201101031B.pdf>

Балкану, Енглеској, Турској и у Русији, Шафакова жели да наведе читаоца да изађе из своје „чауре“ и упозна друге људе, изван свог „круга“ себи сличних.²⁸⁹ Поново треба истаћи роман *Огледала града* као пример где је највише дошло до изражаја то преплитање. Шафакова је поменуте историјске чињенице у потпуности уплела у текст романа, али и створила историјске личности као ликове.

„Хиљаду шесто тридесет и друга била је тешка година. Те године у фебруару су побуњеници окупљени на Атмејдану упутили падишаху припремљени списак од седамнаест људи и током три дана су харали градом. Током тог времена радње нису радиле, народ није могао да изађе на улице због страха, тргови су били потпуно пусти. Време је било хладно, ветар немилосрдан. Све је мирисало на пожар. Хиљаду шесто тридесет и друга – плус минус – седамнаест – плус минус – три – плус минус...

'Бројеви су један до другог насумице падали

*Знајући то, откуд толико муке, толико мистерије“.*²⁹⁰

Имајући у виду интертекстуалност као једну од карактеристичних одлика постмодернистичке књижевности и њено одређење као тежње да се у духу Борхеса створи дело у коме ће бити садржане све књиге,²⁹¹ можемо дат у одлику посматрати и у делима Шафакове, будући да је веома заступљена кроз цитатност и мотиве. Како интертекстуалност доводи у први план тврдњу Умберта Ека да свака прича говори о већ испричаној причи, можемо слично начело разазнати и у романима Елиф Шафак. Да ли је однос текста романа према ранијим текстовима јасно уочљив или не, односно да ли је јасно одређен цитатима или се само указује кроз поједине сличности са ранијим делима, интертекстуалност је свакако нешто што можемо именовати као карактеристику романа који су обрађени у овом раду.

У готово сваком делу Шафакова се служи цитатима из познатих дела светске књижевности, док је у неким сасвим јасно видљив и утицај који је на њу конкретно дело имало. Такође, постоје мотиви које можемо да уочимо и код неких писаца за које је Шафакова јасно навела да их познаје, што нас наводи на закључак и да су из њих и произведени. Једна од описаних ситуација односи се и на једног од најпознатијих

²⁸⁹ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

²⁹⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul 2011, стр. 227

²⁹¹ Miroљub Todorović: *Zagonetka jezika*, <http://prozaonline.com/?p=882>

српских писаца, Милорада Павића, чији је утицај на Шафакову највидљивији у њеном роману *Огледала града*, за који свакако можемо рећи да је најизразитији пример постмодернистичког романа у опусу Елиф Шафак.

Како се интертекстуалност заснива на идеји да се сви текстови ослањају једни на друге, можемо рећи да служи једној од суштинских идеја постмодернизма да уруши концепт тоталитаризма у сваком смислу. Ослањајући се на дела из прошлости, историју, митове и легенде, у романима које називамо постмодернистичким уобичајено је видети утицаје поменутих дискурса. У Шафакиним романима је то, такође, веома чест случај, посебно у погледу чињенице да се у романима појављују ликови из светих књига, личности из историје, али и да се у готово свим романима провлачи библијска прича о потопу и Нојевој барци. У складу са тим, поново можемо истаћи сличност са техникама које користи Павић у својој прози, будући да се Павић, што такође представља велику сличност са Елиф Шафак, ослањао на фолклорну традицију и представе о демонима, али и на балканску мистичку традицију. „Мит се, с једне стране, користи да би се на фантастичан начин оживјела давна времена којима су митови примјерни. С друге, пак, стране, мистифицира се наша савременост, „митизује се“; представља се тако да се савремени јунаци и догађаји могу видјети и разумјети као рефлекси митских „матрица“ и образаца. Мало је шта ново и под капом небеском. Оно што изгледа ново, ново је само као појавност, а најчешће је преображена форма неког вјечног принципа; нови изданак неке старе приче“.²⁹² Било да се романи Шафакове ослањају на митове или библијске приче или да се ослањају на друга књижевна дела, било да их посматрамо кроз призму интертекстуалности тражећи у њима скривене и експониране утицаје, суштина коју ауторка жели да нам приближи јесте да „приче треба посматрати само као приче“, да у фикцији не треба тражити неку другу функцију осим да нас читањем изведе из круга у коме по „политици идентитета“ припадамо.²⁹³ Чини се да је у Шафакиној изјави садржано оно што је као писца најпре може окарактерисати као постмодернисту; њено опирање традицији, тежња за рушењем свих постојећих норми и жеља да сагледа ствари из различитих перспектива осликава и срж постмодернистичког правца.

²⁹² Јован Делић: *Хазарска призма*, 1991, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma_c.html#_Toc46901740

²⁹³ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

Ауторка се у својим делима отворено осврће на бројне писце и њихова дела, како у виду експлицитних цитата, тако и у погледу навођења одређених карактеристика које су је се дојмиле. Утицај који је на Шафакову имао Павић можда је највидљивији у мотивима који су им заједнички, као што су огледала, снови, гротескни ликови, употреба митова и легенди. У *Огледалима града* Шафакова на почетку сваког поглавља наводи одломке из познатих књижевних дела, а који служе као својеврсни мини-увод у поглавље пред којим стоје. Тако је Шафакова употребила и цитат из Павићеве збирке приповедака *Руски хрт*, који ћемо овде навести у целости, као превод употребљеног навода.

„'Огледало?', одговорио је...

'Оно је баш као ђавоља икона:

Чак и десну руку претвара у леву!"

Милорад Павић, *Руски хрт* ²⁹⁴

Поглавље које следи након наведеног говори о позоришту у смислу у коме су га и стари Грци доживљавали, као огледало друштва, али и у смислу Лаканове теорије да је имагинарно, односно подручје представа, обележено „стадијумом огледала“.²⁹⁵ Гледаоци једне представе имају прилику да макар на кратко постану део „те игре унутар игара“.²⁹⁶

„Свака позоришна сцена је једно велико огледало, у којем су ухваћени гледаоци; и свако огледало је једна велика позоришна сцена, постављена у утроби живота. Људи који драгим камењем затварају рупе остале од чирева прошлости, који помпезним звањима крпе своје данашње рите, заслепљених очију кад гледају у будућност о којој сањају, виде огледала на позоришној сцени; а у огледалима позоришне сцене“.²⁹⁷

²⁹⁴ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 188

²⁹⁵ Jacques Lacan: *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf>

²⁹⁶ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 189

²⁹⁷ Исто, стр. 188

Ово је тренутак у коме се Шафакова осврће и на личност шпанског краља Фелипеа IV и његову љубав према позоришту, али и уметности уопште, те пратимо запис о уметности 17. века у Шпанији, уз освртање и на чувеног сликара Веласкеза. Чини се да је Шафакино поређење позоришне сцене са огледалом потекло управо од Веласкезове слике *Принцеза и слушкиње*, на којој композиција подсећа на позоришну сцену, док у позадини можемо у огледалу видети одраз Фелипеа IV и његове краљице. Овде, верујемо, ауторка размишља о разлозима због којих су њихови ликови дати у огледалу, те о теорији по којој посматрач заправо стоји у позицији краљевског пара. Према тој теорији је Веласкез заправо покушао да „увуче“ посматрача у слику и наруши границу између насликаног и стварног света, што је управо и Шафакина мисија. Поново се, дакле, у *Огледалима града* историјске личности јављају као фиктивне и читалац има прилику да осети атмосферу ондашње Шпаније. Треба истаћи да, још једном, ово поглавље завршава онако како је и започела, дакле пратећи свој концепт вечног понављања, причом о огледалима, овог пута са малим изменама.

„Свака позоришна сцена је велико огледало, у које су ухваћени гледаоци; и свако огледало је једна велика позоришна сцена, постављена у утроби живота. Људи који драгим камењем затварају рупе остале од чирева прошлости, који помпезним звањима крпе своје данашње рите и заслепљених очију гледају у будућност о којој сањају, виде огледала на позоришној сцени; а у огледалима позоришне сцене. Нису у могућности да додирну ликове у огледалима. Испружене руке би се, чим би дотакле тајну огледала, повукле назад свесне свог ограничења. У позадини би остао само онај иритантни звук гребанња ноктију по тврдој површини.

*Међутим, огледала су глува“.*²⁹⁸

Треба се осврнути на још један аспект сличности са Павићем и то управо у концепту цикличности. Павић, као и Елиф Шафак, користи сличан принцип у својим делима. Међутим, сличност међу њима, а можда можемо то назвати и утицајем, видљива је и у начину на који сугеришу читаоцу да приступи тексту. Већ је познато да је Павић наводио читаоца на могућност да читању, посебно *Хазарског речника*, могу приступити на више начина и са више места.²⁹⁹ Сличну идеју можемо пронаћи и код

²⁹⁸ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 192

²⁹⁹ Милорад Павић: *Почетак и крај романа*, <http://www.khazars.com/en/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>

Шафакове у роману *Вашиљива палата*, када фикцију пореди са кругом, што смо већ навели раније.

„Можете с било ког места ући у круг, само да вас не ухвати помага да пронађете почетак. Али место уласка не можете назвати почетком. Ни рођењем, ни прагом, ни последњом станицом... Одакле год да кренем, увек има нешто пре тога“.³⁰⁰

Треба указати и на сличности између романа *Нови Јерусалим* Борислава Пекића и већ више пута истакнутог романа, *Огледала града*. Слично као и Пекићев *Дон Блексмит*, Шафакин Алонсо Перез де Херера има задужење да открива оне који се баве вештичарењем или проповедају јерес. Алонсо пише приручник под насловом „*Начини за откривање и класификовање прикривених јеретика*“;³⁰¹ док се у Пекићевом делу појављује више наслова који упућују на наводне списе и књиге са истом тематиком. Још једна од сличности коју можемо истаћи између *Новог Јерусалима* и неких Шафакиних романа јесте и мотив четири елемента.

Треба истаћи и вишеслојност романа ове турске списатељице, коју можемо назвати и вишегласјем, желећи да укажемо на честе промене перспектива, односно наратора. Док је у првом роману нарација текла као у бајкама, већ у другом роману, *Махрем*, долази до промене, при чему се појављују три приче од којих је саздан роман. Док је у једној причи наратор Дебела жена, пратимо и остале две у којима је нарација у трећем лицу. За најупечатљивији пример вишегласног романа Шафакове, истаћи ћемо роман *Огледала града* у коме се смењује нарација у трећем и нарација од стране неколико ликова, што можемо да уочимо и у романима *Вашиљива палата*, *Љубав* и *Искендер*. Још једну димензију нарације у роману *Вашиљива палата* доносе и близанци Цемал и Целал, који имају различите перспективе у односу на догађаје романа.

Осврнућемо се на још један мотив романа ове списатељице и то на четири елемента од којих је саздан свет, премда се у роману *Љубав* појављује пет; четири елемента су заступљена као мотиви у романима *Пинхан*, *Огледала града* и *Црно млеко*. Будући да у јудаизму број четири има узвишено значење – четири слова у божјем имену, четири мистична света бића, четири елемента, четири ветра, четири годишња доба, четири стране света, четири фазе месеца и слично, а узимајући и у

³⁰⁰ Elif Şafak: *Vaşlıviva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 10

³⁰¹ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 62

обзир чести одабир Јевреја за своје ликове, не можемо а да не закључимо да је Шафакова изучавала ову религију и културу, односно Кабалу. Говорећи о четири елемента, код ауторке можемо видети и велико познавање грчке филозофије, будући да је грчко одређење природе сваког од елемената управо и оно каквим га је представила у роману *Пинхан*, када на почетку сваког поглавља стоји јасно одређење природе сваког од елемената и то исто као и према старогрчком учењу. Према класичном дијаграму који је направљен у Старој Грчкој, сваком елементу одговара и одређена природа, што су касније користили, а нарочито Хипократ, за лечење људи, будући да се природа елемената по њиховом мишљењу подударала и са четири темперамента, о чему такође има помена и код Шафакове.

„Вода је била жути круг, повремено би се гложила са својом бојом...”

*Ово поглавље говори о томе каква је вода чија је природа хладна и влажна*³⁰²

Такође, морамо се опет подсетити на већ поменути сличност са Павићем и Пекићем, будући да се и мотив четири елемента, али и одабир Јевреја за ликове, јавља и код њих. У Пекићевом *Новом Јерусалиму* свако поглавље говори о једном од елемената, што представља врло велику сличност са Шафакиним романом *Пинхан*. Заједничке црте које можемо истаћи са поменутиим српским писцима не завршавају се на причама о четири елемента. Месечев камен је мотив који се у роману *Огледала града* појављује као симбол љубави коју Мигел осећа према Изабели, док исти проналазимо у Павићевј збирци која га утемељује као писца фантастике.

Да Елиф Шафак прихвата теорију да су све приче засноване на другим причама доказује не само њено освртање на бројна дела светске књижевности, већ и њено позивање на свете књиге трију великих религија. Готово да нема њеног романа у којем није поменута прича о Потопу и Нојевој барци, коју је користила у различите сврхе и на различите начине уплитала у фабулу. Тако се у *Огледалима града* прича о Нојевој барци јавља као тема унутрашњег романа, романа који пише један од ликова, Антонио. Даље, у роману *Истанбулско копиле* прича о барци послужила је као увод у причу о посласници ашуре, која симболизује мешавину најразличитијих састојака чиме Шафакова прави алузију на испреплитаност судбина турског и јерменског народа приказану на примеру двеју породица, али и на дух Истанбула као града у коме је

³⁰² Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 89

постојала и још увек постоји разноликост култура. Прича о Потопу јавља се и у другим романима, а поред ње заступљене су и бројне друге старозаветне приче, попут оне о Каину и Авељу. Ова библијска прича дата је у форми унутрашњег романа, те читалац ступа у свет романа који пише Антонио, лик романа *Огледала града*.

„Трећи и последњи део књиге био је намењен приповедању о бесмртности душе и узвишености Господа. Овде је говорио о томе како су се раширили по свету они који не верују у бесмртност душе и који сеју раздор и зло.

*Нема сумње да на чело оних који не желе да признају бесмртност душе долази братоубица Каин. Пре него што је убио свог брата Авеља, с њим је дуго расправљао о томе. Премда је у дубини душе осећао да је било исправно оно што је Авељ говорио, није могао да се натера да му да за право“.*³⁰³

*„Понекад добро дође имати посредника између оног који посматра и који је посматран,“ рекао је. „Знаш ли шта је занимљиво, верујемо да Господ ради то исто. Он непрестано посматра, а ми смо онда непрестано посматрани, зар не? Те је он ставио посреднике између оног што види и себе. На пример пророке или анђеле... Азраил или Гаврило... А ми се плашимо и да будемо и да не будемо посматрани“.*³⁰⁴

*„Алонсо Перез де Херера погледао је младу жену очију пуних саосећања. Није могао да је криви због онога што је урадила. Ипак су жене пријемчивије за грех од мушкараца. Таква им је била природна. Јер, оне су Евине кћери“.*³⁰⁵

Позивање на верске списе и митологију видљиво је и у многим другим романима, те се као ликови појављују и пророци, анђели, пали анђели и демони из свих религија. Фантастична бића се појављују и у поменутом роману *Огледала града*, али као најистакнутији пример можемо навести роман *Црно млеко*, у којем се четири женска демона, односно четири „палчице“, јављају као ликови који комуницирају са наратором романа, што је у овом случају сама ауторка. Ликове „палчица“ Шафакова је искористила да прикаже своју подсвест, то јест подељеност своје личности коју је

³⁰³ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 223

³⁰⁴ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul 2000, стр. 191

³⁰⁵ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 157

осећала у време у којем је тај роман настајао. Такође, у већини романа видимо и бројне описе обреда, али и описе из разних митологија, те странице о многим бићима којима се приписује моћ над људском судбином. Преплитање фантастичног и реалног видљиво је још једном у роману *Огледала града* када Јашли разговара са смрћу. Колико је веза између те две равни танана у овом роману, додатно показује и чињеница да је касније током романа Јашлино постојање доведено у питање, те се испоставља да је реч о лику којег је главна јунакиња видела у својим халуцинацијама.

„Ноћу је чекала крај Изабелиног узглавља; дуго је разговарала са смрћу која је надгледала њено млађано тело и лепо лице. Смрт је била снуждена и усамљена. Жалила се да је нико не воли. Није била у свађи са Изабелом, већ је само хтела да се ослободи самоће. Кад је реч о безосећајности, у суптини, она се вређала због тога што су је људи сматрали за толико ружну и застрашујућу и што су хтели да је држе подаље од себе. На несрећу, за њено постојање било је неопходно туђе непостојање. Била је осуђена на уништавање ради свог опстанка. Размишљала је о томе да би можда требало да уништи саму себе како би могла да се спаси из тог зачараног круга, али никако није могла на то да се одважи. По сваку цену, смрт је волела живот.

*Након много дана и ноћи, коначно је једног јутра изашла кроз отворени прозор и отишла“.*³⁰⁶

У складу са наведеним, може се уочити да Шафакова своју инспирацију у многоме црпи из народних веровања и митова. Овде бисмо, пак, желели да на то укажемо из перспективе сличности, ако не и ослањања, на дело Павића који „користи различите цивилизацијске и културне кругове као изворишта митова: хришћанске, муслиманске, јеврејске, грчке и српске, чији је добар број митова у паганском знаку. Павић прилагођава мит логици својих дјела, а некад комбинује различите митолошке традиције у кратком тексту, допуњавајући их алузијама на актуелну социјалну и политичку ситуацију (кратка биографија Дунава). При том се ослања на фолклорну традицију (Реља Крилатица, представе о вјештицама, злодусима, демонима) и на богату балканску и источњачку мистичку традицију, на поједина хришћанска учења

³⁰⁶ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 49

која су ишла у правцу усавршавања видовитости, "унутрашњих очију", и у трагању за свјетлошћу у себи (исихазам)³⁰⁷.

*„Треба да се чувате и Црне Бабароге. Она је највише зла. Облачи се као старица и лута улицама. Врба на ћошковима. Пита оне који желе да скрену иза ћошка: 'Одакле долазиш? Где идеш?' Пита: 'Чији си?' Када видите Црну Бабарогу, свакако треба да одговорите нешто што у себи има реч црно. На пример, реци црна врба или слично. Онда ће те пустити да прођеш. А понекад пита за адресу. Ако не знаш, тешко теби’“.*³⁰⁸

*„Демони имају свог владара, кажу да се зове Белзубуб. Шта год било, увек га слушају. Али повремено изведу неку превару без његовог знања. Постоје разне групе демона. Има добрих, а и лоших. Као и људи, демона има правоверних и неверника. Постоје три врсте демона: прва врста је у облику змија или инсеката. Друга је у облику ветра или воде. А трећа је у облику човека. Они су најопаснији“.*³⁰⁹

*„На извору је на коленима био пророк Јосиф молећи се богу да опрости његовој грешној браћи што су била тако окрутна према њему. Мигел је ишао око извора и тражио конопац који би могао да га спаси одатле“.*³¹⁰

Напоменућемо још једну значајну одлику која се провлачи кроз романе, а то је приказ бројних обреда у сврху гатања, као и сујеверја и паганских веровања. Обично су описани обреди везани за порођај жене, али и за магијско значење имена код муслимана и Јевреја. У неколико романа се појављује мотив порођаја, а у многима и рођење близанаца, којима обично ауторка приписује неке фантастичне особине, указујући тако на дуалитет реално – надреално.

³⁰⁷ Јован Делић: *Хазарска призма*, 1991, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma_c.html#_Toc46901740

³⁰⁸ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 303

³⁰⁹ Исто, стр. 302

³¹⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 115

„Била је обливена знојем. Није могла да трепне. Њене зенице биле су приковане за крила малог белог анђела који је лутао пољем сунцокрета на таваници високој до неба. Није пуштала ни гласа. Док су трудови уништавали њену утробу, са њеним усана није се отргао ниједан звук. Њене усне... Младе девојке које су трчале около како би помогле бабици, плашиле су се да сазнају шта је могло да доведе њене усне у то стање.

Тако су се родили близанци. Једну бебу су ставиле мајци на једну, другу на другу руку. Мадам де Мареј је најпре погледала бебу која се прва родила. Та беба је била толико ружна да је више подсећала на неког демона него на људско младунче. Жена се осмехнула са саосећањем. Па шта је могло да буде природније од тога да буде тако ружно када је плод срамотног споја? Срећом, Господ није желео да дозволи да се почињени грех заборави“.³¹¹

„Одмах је схватила да ће порођај бити тежак. Пре него што је дочекала бебу у овај свет, помиловала је по челу младу жену која се савијала у трудовима. Жена је била обливена знојем. Грашке зноја које су јој клизиле низ чело мешале су се са сузама које су непрестано текле и стварале танане путељке по њеном лепом лицу. То је био њен први порођај. Плашила се и за себе и за бебу. При сваком покрету и сваком напону, свуда се ширио мирис њеног страха као да гори миришљави штапић. Док су се жене које су кроз исто то прошле, у соби молиле за њу, нису заборављале да се помоле и за себе саме, као и за своје кћери које ће тек проћи. Једна од жена свирала је фрулу, јер је то Јашли тражила“.³¹²

„Када је Пембе дошла на свет Назе је била толико тужна да је упркос ономе што је преживела током двадесеточасовног порођаја и крви која је била на чаршафу, хтела да устане и оде. Барем према ономе што су рекли сви који су се налазили у порођајној соби тог ветровитог дана.

Иако је хтела да се покупи и оде, на крају Назе није никуд стигла. Поново је пала у кревет у налету још једног таласа трудова на изненађење свих жена у соби и мужа који је чекао у дворишту. Након три минуте видеда се глава друге бебе. С пуно косе, црвене коже, влажна и зборана. Поново девојчица; овог пута још ситнија“.³¹³

Обреди и сујеверје представљају, дакле, једно од поља интересовања ауторке, будући да је опсежно знање о томе стекла од своје баке која ју је одгајила и која се

³¹¹ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 112

³¹² Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 42

³¹³ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 17

бавила прорицањем судбине.³¹⁴ Због свега тога у сваком роману, као по обичају, постоји по један женски лик који своје „знање“ примењује у различитим ситуацијама и по специфичним потребама. У *Пинхану* у махали постоје старице које брину за добробит заједнице изводећи чудне ритуале, у *Махрему* су жене извеле обред како би покушале да учине тек рођену бебу „нормалном“, у *Огледалима града* Јашли прича са смрћу и убеђује је да остави на миру болесно дете, у *Ваиљивој палати* кроз лик Мерјем дат је обиман списак мера предострожности против разних врста урока, док је у *Истанбулском копилету* тетка Бану комуницирала са злим и добрим демоном који су јој седели на раменима и предсказавали јој будућност. Уводећи фантастичне елементе у приказима личности и њихових акција на овај начин, Шафакова тка своја дела у постмодернистичком духу пародирајући народна празноверја. То је један и од мотива у роману *Ваиљива палата* када један од ликова, наратор, прави натпис на зиду да на месту на коме сви бацају смеће лежи светац, само како би их спречио да то и даље раде. Чак је и њено иронично опхођење према таквој врсти веровања приказано и на почетку истог романа, када су приликом измештања гробља пронађена два саркофага некога за кога се веровало да је светац, те уз дозу хумора Шафакова пружа разјашњење мистерије који је од два гроба аутентичан, алудирајући на политичке прилике ондашње Турске и сукоб између присталица секуларизма и конзервативаца, који још увек постоји, а који је у роману решен од стране Три Другара Саветника.

„Објаснио је, једно по једно, да је човек који је лежао у гробу био дервиш; да је у свом тиркизном прстену чувао своју душу како се не би повела за овоземаљским благом; да у складу са својим уверењима није под истим кровом легао више од једном и да није двапут захватио кашиком из једне чиније; да је спавао са циглом под главом, као јастуком, и да је непрестано трпео бол; да се није никада женио и да за собом није оставио никога и ништа; да је лутао по свету зими и лети и да му је свет био кућа, а небо кров; да му је, коначно, дато име Калктигочејледи³¹⁵ Деде, јер је био познат по томе што је читав живот провео не пустивши нигде корење. Када је завршио говор, одлутао је у мислима, милујући речи 'све је заблуда' на саркофагу, а затим је, изненада уставши, отишао трком као што је и дошао".³¹⁶

³¹⁴ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

³¹⁵ Устао и одселио се

³¹⁶ Elif Şafak: *Vaşlıya palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 35

Један од важних поступака за приказивање унутрашњег стања ликова, а који можемо приписати постмодернистима уопште као један од њима омиљених, јесте сан. Сан је веома важан у романима Елиф Шафак и као мотив и као увид у подсвест ликова, али и као прелаз на друге слојеве приче.

*„Јер снови су, за разлику од нас, способни да преживе у више временских зона, па чим ступите у Морфејеву земљу, прошлост и садашњост постају једно и исто“.*³¹⁷

Веровање да снови имају симболичко значење можемо пратити кроз многе ауторкине романе, те нам пружају увид у страхове, наде и стремљења ликова. У роману *Пинхан* из сна главног лика можемо да откријемо страх који га обузима због путовања у непознато и неизвесно. Слично је и у осталим романима.

*„Пинхан је, у сну, само стајао на прагу за који је знао да га не треба газити. Праг је био мало парче копна у бескрајном мору. Иако је добро знао да тамо не треба да стоји, а и да је непристојно да згази на праг, није могао ни да се макне услед страха да гледа у воду и да се не удави“.*³¹⁸

У роману *Махрем*, Мемишевој мајци у сан долази чудни дервиш који јој даје упутства шта треба да уради да би родила сина, а затим јој и говори које име да му надене; такође, снови су мотив који у том роману прати и остале ликове, те као по правилу, представљају кључ за улазак у подсвест ликова. Понекад снови ликова имају и функцију предсказања, као што је то случај у роману *Чистилиште*, у коме Омер сања оно што ће му се ускоро и догодити.

„Снови су били оно што је последњих дана мучило Омера. У сновима је видео како заједно са Гејл иде улицама непознатог града; пролази поред тргова са фонтанама, забачених кућа, окамењених лица; видео је мермерне кипове и саката тела. Понекад би, не схватајући како, изгубио Гејл на неком месту у сну, а затим би почео да је уплашено тражи и да се плаши док је тражи, па би се затим у паници и усамљен враћао улицама којима су претходно заједно прошли. Овакви снови били су то што га је мучило током последњих десет дана марта, што га је нервирало више од чланака

³¹⁷ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 129

³¹⁸ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 16

*које је требало да пише, чак и приговора које је слушао сваки пут када би изневерио Спивака“.*³¹⁹

Премда тематски, језички и стилски веома различити, Шафакини романи се ипак могу препознати по бројним заједничким мотивима, као што смо већ истакли. Покушамо ли да их сврстамо у тематске групе, можемо рећи да постоје три романа које треба посматрати кроз призму мултикултуралности, а са посебним освртом на идентитет појединца (*Чистилиште, Вашљива палата, Искендер*), док остале можемо анализирати као историјско-фантастичне и, у извесном смислу, ангажоване романе са нагласком на колективном. Оно што их, пак, све повезује јесте мајсторство у употреби језика и богатству метафора и песничких слика. Такође, из Шафакиних романа се може наслутити њено интересовање за људе различитог порекла и настојање да докучи њихов унутрашњи свет, из чега свакако произилази чињеница коју треба истаћи, а то је да њена вештина обликовања ликова и њено одлично познавање људске психе.

³¹⁹ Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 308

5. ЈЕЗИК И СТИЛ ЕЛИФ ШАФАК

„Језик је за мене веома важна тема. Романописци обично не обраћају пажњу на језик, док је у мом стваралаштву управо супротно; колико је важно шта говорим, толико и како говорим. У Турској је питање језика отворена рана. У друштву постоје резони који доприносе међусобном неразумевању због траума и дисконекције коју смо преживели у језику. Најгоре је када нема протока сазнања. Сазнање, културна акумулација, не преноси се са једне генерације на другу, са једног дела на други. Ја то сматрам тужним. У животу је опстало много речи из османског језика. Верујем да нико нема права да их игнорише. У Турској постоје пристрасне групе у погледу језика, а што се мене тиче, ја сам отворена и за речи из изворног турског, као и из османског језика, флексибилна и без предубеђења“.³²⁰ Овако је Елиф Шафак изложила своје схватање и образложила употребу бројних османских речи у својим романима, на чему јој многи замерају. Можемо констатовати да је њена употреба османских речи у неким романима сасвим прилагођена аутентичном приказивању времена и околности у Османском царству, док је у романима који су по својој тематици и периоду у коме се радња догађа савремени, та употреба упадљиво мања, ако не и сасвим непостојећа. Свакако треба истаћи чињеницу да се Шафакова доказала као врстан познавалац османског језика, чију је употребу сасвим стилски прилагодила ономе што је желела да дочара, али и писац који позива читаоца на активно учешће радећи на откривању значења, будући да просечан читалац у Турској не поседује велики фонд речи из тог некадашњег хибридног језика. Може се са сигурношћу тврдити да је Шафакино инсистирање на употреби османских речи и конструкција највидљивије у њеном првом роману, *Пинхан*, али и да је сваким следећим романом све мање заступљено.

³²⁰ <http://www.elifsafak.us/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=67>

„*Velhasıl* kimsecikler Kūlhani Hasan'ın hangi sebepten ötürü tasını tarağını toplayarak, *senebesene* ekmeğini yediği, suyunu kuruttuğu *şehir-i şehiri* terk ettiğini, Dulhani Hasan *namıyla* Dürri Baba tekkesinde kapılandığını tam olarak bilmemekteydi“.³²¹

„Dulhani Hasan, *vaziyeti* hikâye ettikten sonra, karakışa, kavgayı *müteakib*, *mağlub* olanın cümle hakkını helal edip bu *diyarı* mertçe terk etmesi gerektiğini bir kez daha hatırlattı; ve susup beklemeye koyuldu“.³²²

Наведени примери илуструју ауторкину употребу османизама. Речи наведене у италику карактеристичне су за османски језик, који је као хибридни језик препун арабизама и фарсизама, био тешко разумљив обичном народу у Османском царству. У савременој Турској, посебно у раним годинама Републике, присталице покрета језичког пуризма настојале су да замене новим кованицама и османизме који су били у широкој употреби међу народом. Премда данас потиснути из савременог турског језика, поједини аутори, а међу њима и Шафакова, радо користе изразе и конструкције карактеристичне за османски језик, попут персијског изафета.³²³ Како је више пута напоменула, за Шафакову, језик као појам представља неисцрпно поље истраживања,³²⁴ нешто што јој доноси непресушну инспирацију и нагони је да испитује границе своје личности и креативности. На тај начин воли да посматра и своју употребу енглеског језика. Многи критичари у Турској су јој замерили то што је неке романе написала најпре на енглеском, а затим на турском језику. Међутим, сама ауторка то објашњава својом личном надградњом и жељом да превазиђе фрустрације које се јављају приликом употребе страног језика, будући да је мозак том приликом изазван да врши специфичне функције које иначе не би. Како је она те фрустрације нашла инспиративним, одлучила је да неке романе напише на енглеском језику, који сматра математичким у односу на турски који је за њу језик осећања и поетике.³²⁵ Ову констатацију налазимо занимљивом најпре због поређења које је употребила, из разлога што се особи која учи турски језик као страни, тај језик чини математичким услед сасвим другачијих реченичних склопова у односу на већину европских језика, макар у погледу енглеског и српског језика.

³²¹ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр.10

³²² Исто, стр. 15

³²³ Врста генитивне везе

³²⁴ <http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=4>

³²⁵ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

У романима Елиф Шафак не привлачи пажњу само употреба османских речи, која ионако приликом читања превода остаје сасвим неприметна, већ и њено коришћење аутентичних израза из других језика, а све у сврху вернијег дочаравања онога о чему приповеда. У том смислу можемо истаћи бројне курдске, руске, бугарске и енглеске изразе који нарацију чине много живљом и веродостојнијом.

*„Ха! Види ко је дошао! Господин Барсам, господин Барсам има једно једино дете, а њега ће одгојити Турци. Ниси ни прстом мрднуо... Амот!**

‘Па шта могу да радим?’, Барсам Чакмакчијан се тужног погледа окренуо свом ујаку....

*...‘Шта ће то невино јагње једном рећи својим друговима? Мој отац се зове Барсам Чакмакчијан, деда-ујак је Дикран Истанбулијан, а његов отац Јервант Истанбулијан; моје име је Армануш Чакмакчијан, моје породично стабло је Тај Тај-ијан... из фамилије чији су сви чланови убијени од стране Турака касна 1915.године, али пошто ме је одгајио један Турчин под именом Мустафа, научила сам да издам своје порекло и поричем геноцид! Вала, прави виц... Ах, tarnim khalasim!’***

** стиди се*

***‘да ми је да умрем да се спасим’.*³²⁶

*„Једног пролећног дана Роксана је својој мајци напунила чашу воде и након што ју је очешљала, оклевајући јој је рекла да ће отићи. Плашила се да ће мајка почети да плаче и тражити да остане, јер она није знала како би одговорила на тај захтев. Међутим, супротно од онога што је очекивала, на лицу болесне жене појавио се израз задовољства. Као неко ко је заборавио да се смеје или ко можда није то никада ни научио, мало је отворила дрхтаће усне и осмехнувши се рекла: ‘Иди, Елена’. ‘Нек те бог прати, чедо мое’.*³²⁷

Осврнућемо се на стилску особеност заједничку за поједине Шафакине романе, а која се тиче употребе језика. Ауторка је низала реченичне склопове у веома дуге низове, а који су били раздвојени косим цртама. Читајући те делове, читалац стиче увид у унутрашњи свет лика или у напетост ситуације, док организација реченица

³²⁶ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 29

³²⁷ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 91

доприноси много већој динамици услед брзог набрајања описа који би употребом интерпункције бивали успорени.

„Круг је на почетку био тачка/ ни мала ни велика/ни на земљи ни на небу/јер само је он постојао/а оно што називаш тачком је незагрижена јабука/јабука је била чврста, свежа и црвена као крв/шта је то било па је јабука загрижена/шта је то било па је тај драгуљ постао безвредан/појавило се тужакање ја,ти/куд који мили моји/да се вратимо кући док има времена/док је било једно било је мноштво/док је било мноштво било је једно, сети се/приповеда се о јабуци по ћошковима памћења/шта ми тражимо по ћошковима/ајмо на трг/одемо и причамо о књизи која нема свој језик/знај да те дервишем не чини ни огртач ни капа...“³²⁸

„Ноћ је била без звезда, облака и месеца; очи су нам биле заклоњене црним филтером како нас светло не би заслепело. Ја сам стајала даље од прозора. Оно што сам видела, видела сам кроз очи Бе-Цеа. Оно што се видело кроз његове очи одатле било је: на почетку узбрдице/у педесетим/пунија/увелог лица/преслатка/жена/њена фланелна спаваћница/слатке папуче/излеће на улици/испод уличне светиљке/гледа у муве/око лампе/које ометају светло/шта год да је изгубила/у ово доба/јасно је да тражи/на крилима мува/...“³²⁹

„Видела је себе у Јашлиним зеленим очима. У том зеленом огледалу, полу-дрчна полу-лакомислена свежина коју је одавала њена младост/амбиције због којих се црвени сијале су у њеним очима/њена дуга,црна и таласаста коса која се поиграва с ветром/крв црвени образи/њене грашке зноја које се скупљају на челу док води љубав/плаве вене које су исцртале путеве по њеним белим грудима/млеко које тече са њених брадавица тврдох и чворноватих као љуска ораха/...“³³⁰

„Сидар је по плафону залепио или закачио или једно за друго причврстио прибадачама: црнбеле слике исечене из разних часописа/нека писма својих родитеља/Назимову песму 'Моја сахрана'/фанзине које је лично начинио/стрип из 'Миша' Арта Шпигелмана/огроман постер Дед Кенедиса/прилично стару слику брода у магли с корице јеловника из ресторана у коме је неколико пута обедовао када је стигао у Истанбул, али тамо више никад није отишао јер је, научивши однос цена између

³²⁸ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 32

³²⁹ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 9

³³⁰ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 43

Турске и Швајцарске, открио колико је скуп/странице исцепане из серије 'Бетмен – Црни витез'/црну мајицу с одштампаном рекламом за турнеју Бед Рилица 'Receipt for Hate'./... “³³¹

„Погледао је и зурио. Абед је читаве ноћи зурио у своју мајку која није знала ни-реченглеског: заменила је догореле свеће у лампама од бундеве и упалила их/помогла је мршавом страшилу у кухињи/свима је нудила бомбоне у облику лобање и шапа вукодлака/испитивала је чипку на рубу дуге хаљине Мајке природе/носила је тањире са месом и чипсом са белим луком једном дрицу са црном марамом и повезом преко ока/... “³³²

Занимљиво је поменути и Шафакино виђење језика као начина комуникације, при чему истиче чињеницу да човек са сваком особом у свом животу комуницира на специфичан начин и при томе се користи посебним језиком.

„'Језик' је једна од најглупљих речи у језику. То је по дефиницији нешто више од збира речи, али у суштини то је само једна реч. У случају да је потребно пронаћи другу реч са сличним смислом, 'језик' би био нешто као 'јело'. Колико је бесмислено назвати тек јелом толико различитих комбинација хране и превидети разлике међу њима у укусима, хранљивој вредности или калоричности, толико је бесмислено назвати језиком све изразе који имају потпуно другачије значење, спомињање различитих речи и различитих стилова изражавања. Наравно, додајем да приликом прављења овог поређења нисам узимао у обзир 'језичке' разлике између кинеске, турске и шпанске кухиње... већ сам се усредсредео само на разлике у оквиру исте 'националне кухиње', иначе бих морао све што је речено помножити с глобалним коефицијентом. Како не једемо сви исто 'јело' у ресторану, тако не говоримо и не бисмо могли да говоримо истим 'језиком' са свима које познајемо. И како јело има остатке, тако их има и језик. Језик је депонија речи које нисмо у току дана употребили, од речи које смо оклевали да изговоримо, од онога што смо прећутали, о глупости које смо задржали за себе... “³³³

Указаћемо на још једну стилску одлику Шафакине прозе, а која се тиче употребе језика. Ауторкино схватање круга нагласили смо у претходним поглављима, али још једна карактеристика која указује на тај веома важан концепт њеног

³³¹ Elif Şafak: *Vaşlıjiva palata*, Laguna, Beograd 2012, стр. 229

³³² Elif Şafak: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, стр. 184

³³³ Elif Şafak: *Vaşlıjiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 161

стваралаштва, јесте и стварање ланаца речи који заправо представљају уроборос, змију која гута свој реп, симбол вечног понављања.

„Укусзмијебиојеболзмијаболаукус“³³⁴

„Морејебилопролазпролазјебиломоре“³³⁵

Још једну стилску специфичност чини и Шафакино поигравање словима и речима, на сасвим посебан начин, али и склапање стихова који обично чине завршетак неког поглавља, као врста епитафа.

„На небу

Свака тачка,

Постаје један круг,

Који се окреће око себе“³³⁶.

„Значи да се оно што зовеш бесом

бесом и зауставља. Двополност махале

двополношћу се лечи“³³⁷.

„На другом крају собе, на месту које је осветљавао зрак светла који је некако успео да се пробије кроз навучене завесе, Алонсо Перез де Херера је жутог лица посматрао сам себе задовољан што може да пренесе у живот стање са слике.

Сам себе посматрао је, на поменутој слици;

Свој живот описивао је, на лицу смрти“³³⁸.

„Кутија која је била сакривена у бакрачу бунара, чувала је најдубље тајне, неизрециве ствари и записану љубав младе девојке која се трудила да преживи горка сећања реке Дуеро.

Двориште које подсећа на парче раја,

И усред њега пресахли бунар,

³³⁴ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 90

³³⁵ Исто, стр. 116

³³⁶ Elif Şafak: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 62

³³⁷ Исто, стр. 107

³³⁸ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 15

*И у његовом бакрачу украшена кутија,
Држала је на месту
Распарчану душу Изабеле Нуњез Алварез.* ³³⁹

*„Цена могућности да открије себе није била да полуди,
Цена могућности да полуди није била да открије себе,
Као истраживач који не зна шта ће открити
Било је прилично вероватно да неће бити задовољна
својим открићем* ³⁴⁰

Шафакова, као што смо истакли на почетку, специфичном употребом језика изазива критичке реакције присталица кемалиста због тога што у употребу враћа застареле речи из османског језика, док се они труде да га очисте од истих. Такође, имајући потребу да се изрази на нови начин и на новом језику, Елиф Шафак пише и на енглеском језику, што за њу представља својеврсан изазов и начин да изрази себе у једном новом аспекту. Имајући у виду све то, можемо закључити да ауторка језик сматра аутономним инструментом и то универзалног и космополитског карактера, што се и може закључити из њених романа који читаоце воде у шетњу кроз различите векове и пределе. Суштину је исказала и сама списатељица изјављујући: „Језик је већи, старији и мудрији од сваког од нас. Језик не може да буде у поседу било које идеологије, секте или партије. Ми речи удишемо. Сањамо речи. Када смо повређени, крваримо речи. А књижевност је, на крају дана, манифестација напора да се неким словима света да глас“ ³⁴¹.

³³⁹ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 35

³⁴⁰ Исто, стр. 168

³⁴¹ <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/in-search-of-the-silent-letter-elif-shafaks-quest-to-find-a-voice-for-forbidden-truths-8505188.html>

6. ЛИКОВИ У ДЕЛУ ЕЛИФ ШАФАК

Као што можемо сазнати из интервјуа и говора које је одржала, Шафакова је увек била заинтересована за бављење маргинализованим ликовима. Ипак, у својим романима показала је тенденцију да све пренесе на један други ниво, што може да нам помогне да је окарактеришемо као писца магијског реализма или пак, фантастичара. Ликови Шафакове су, у најмању руку, необични, те док читамо њене романе почињемо да схватамо да их можемо сврстати у одређене групе према особинама. Најпре можемо говорити о ликовима необичног изгледа, са животињским елементима или без њих. Тој групи свакако припада Пинхан из истоименог романа, девојка-куна и младић-куна из романа *Махрем*, ликови патуљка Бе-Цеа и Мемиша из истог романа, брадата жена из романа *Огледала града*, девојчица Зулфе из истог романа, дечак несразмерног тела из *Вашљиве палате*.

*„Чак и да није било демон, то дете је било нешто налик на то. Бог је сву лепоту коју је њему ускратио дао његовом брату и сестри, али онда, да би било правде, дао му је више памети него њима, заправо више него читавој фамилији заједно. Какав ли ће бити када порасте? Из дана у дан расло је не само његово тело, већ и диспропорција између његовог тела и главе. Колико још може да му порасте глава када је већ један и по пут већа него што би требало? Његове шаке не могу да се савију уназад, већ само ка унутра, као код мајмуна“.*³⁴²

„Жене су се следиле када су је извукле с места на коме је била сакривена. Све су зуриле у исто место не проговарајући ни реч: у косу девојчице.

*Коса јој је постала бела као снег. Од тада остало јој је име Јашли (Стара)“.*³⁴³

³⁴² Elif Şafak: *Vaşlıjiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 136

³⁴³ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 98

„Надимак жене био је *La Barbuda**. Било је довољно погледати је једном, па схватити да је тај надимак више него заслужен. Са гомилом дугих црних длака која је висила са њене браде, подсећала је на једног од оних створења са представа пакла, што су полу-коза, полу-човек“.³⁴⁴

**брадата*

„Звала се Зулфе. Половина њеног лица као да је од друге половине била одвојена невидљивом граничном линијом. Једна страна границе било је ту и тамо зборано и обојено у црвено која је нагињала ка црној. Тамо је кожа била груба, дебела и повређена. На другој половини лица, на другој страни границе, кожа је била мека, бела и глатка. Тако је, гледано из даљине, подсећало на црвено-белу маску“.³⁴⁵

„Девојка-куна би изненадним покретом извадила своје крзно. Остала би потпуно гола. Пришавши ивици сцене и изазвавши уплашене гласове, на посматраче би просула своје проклетство које је опстајало вековима. Као и сви њени рођаци, дрско је показивала своју ружноћу. Као и сви њени рођаци, била је дрско ружна. Горњи део њеног тела припадао је жени, а доњи животињи“.³⁴⁶

Другу групу ликова можемо формирати на основу необичних способности које лик има, те ту треба поменути девојчицу из *Пинхана* која је палила ватру погледом, Јашли из *Огледала града*, али овде можемо сврстати и бројне ликове из њених дела који имају способност комуникације са оноземаљским светом и демонима. Такви ликови су присутни пре свега у *Огледалима града*, у којем готово сви карактери имају свог демона (Изабел, Мигел, Елена Родригез, Алонсо, Андрес), у *Истанбулском копилету* тетка Бану је та којој на раменима седе два демона и с којима комуницира. У ту групу можемо сврстати и саму ауторку, будући да је у роману *Црно млеко* себи приписала способност да види и разговара са палчицама.

³⁴⁴ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 66

³⁴⁵ Исто, стр. 247

³⁴⁶ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 66

*„Премда се није покретало, непрестано се извијало и савијало као дим. Чим га је угледао, Мигел је схватио да није с овог света. Није се плашио. И раније је имао овакве посетиоце“.*³⁴⁷

*„Створење је гледало жену висећи наглавачке између веза белог лука које су биле закачене на таваницу. Личило је на човека, али није било човек. Личило је на животињу, али није било животиња“.*³⁴⁸

*„Како је тврдила, на својим раменима имала је два демона; доброг на десном, злог на левом. Премда им је знала имена, никад их није наглас изговарала. Уместо тога једног је звала госпођа Шећерни шербет, а другог господин Отровни“.*³⁴⁹

Трећу групу можемо да формирамо на основу изразитог осећања кривице коју поједини ликови носе, те можемо да их назовемо Грешницима. У ту групу можемо сврстати лик мадам де Мареј из *Махрема*, Изабел и Мигела из *Огледала града*, Искендера.

*„Док се младић скидао, она је слушала звуке који су долазили испод траве. Како је земља била гладна. Убрзо ће је прогутати, заједно са њеним грехом. Затворила је очи.“*³⁵⁰

*„Имала је ружне снове и то што је сањала било је злослутно. Оно што је осећала није био стид. Чак и да одлучи да обелодани грех који је пре неколико година починила, била је спремна да плати цех“.*³⁵¹

*„Заиста, да постоји временска машина, да поново имам петнаест година, никада не бих учинио оно што сам раније урадио. Свестан сам последица. Није требало никоме да наносим бол. Теби, свом брату и сестри, покојној тетки. Али не могу да променим прошлост. Чак ни један тренутак“.*³⁵²

³⁴⁷ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 117

³⁴⁸ Исто, стр. 234

³⁴⁹ Elif Şafak: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul, 2006, стр. 38

³⁵⁰ Elif Şafak: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul, 2000, стр. 111

³⁵¹ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 29

³⁵² Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 424

Такође, можемо оформити и групу ликова који имају проблем са социјализацијом или су због својих ранијих траума повучени, те ту сврстати готово све ликове из *Вашиљиве палате* (Плава љубавница, Сидар, мадам Тетка, Хигијена Тижен, наратор), лик Дебеле жене из романа *Махрем*, али и лик Асје и њене мајке из *Истанбулског копилета*, као и поједине из романа *Чистишиште* и Роксану из *Искендера*. Овој групи можемо доделити и једну подгрупу, ликова који трагају за својим идентитетом, што чини њихов однос са сопственом личношћу и околином проблематичним и оне који се налазе на својеврсним раскрсницама свог живота што доводи до њихове унутрашње борбе. У ту подгрупу могли бисмо да сврстамо Пинхана, Дебелу жену из *Махрема*, Армануш из *Истанбулског копилета*, Гејл из *Чистишишта*, Мигела и Андреса из *Огледала града*, Његову жену Нађу из *Вашиљиве палате* и ликове из *Искендера*.

Што се тиче групе ликова са необичним, па и патолошким склоностима, можемо истаћи ликове из *Вашиљиве палате*. У том роману срећемо хигијеном опседнуту Хигијену Тижен, мадам Тетку која нагомилава ствари, идејом смрти опчињеног Сидара, наратора алкохоличара, као и Плаву љубавницу склону самоповређивању. Из романа *Огледала града* овој групи можемо припојити лик Мигела, који је склон хедонизму до самодеструкције, те Искендера из истоименог романа, који се такође самоповређује.

*„Само је и једном Сидар са задовољством размишљао у таквим тренуцима: о смрти. Није то чинио свесно; заправо и није било речи ни о каквој свесности, те мисли су му саме од себе падале на памет. Ту навику није сам изабрао након размишљања нити ју је за себе смислио; био је такав од детињства, откако је знао за себе“.*³⁵³

*„Горњи делови ноге били су пуни испрекиданих црвених линија. Биле су наређане једна поред друге као групице од пет цртица – баш онако како радо замишљамо да се у затвору одбројавају дани који су прошли. Пришао сам и погледао изблиза. Већина није била предубока, као да је направљена у журби. Ипак, једна је деловала веома дубоко и вероватно је скоро направљена, па није имала времена да зарасте“.*³⁵⁴

³⁵³ Elif Şafak: *Vašljiva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 231

³⁵⁴ Исто, стр. 345

Можемо и овде указати на неке сличности са ликовима из опуса Милорада Павића, посебно са *Хазарским речником*. Упоређујући дела ова два писца већ смо пронашли многе заједничке црте, али треба нагласити и паралеле које се односе на гротескне и фантастичне ликове. Како је Делић истакао у свом раду о Павићевим делима, „Најједноставнији рецепт за постизање фантастике и гротеске јесте мање или више рационалистички: то је *поигравање људским тијелом на принципу деформације и комбинације*. Симетрично се претвара у асиметрично, парно у непарно, и обрнуто. Довољно је уклонити носну преграду или додати још један нос, па да се добије гротеска. На удару гротескних деформација су највидљивији или најделикатнији дјелови тијела“.³⁵⁵ Тако и код Павића наилазимо на ликове са животињским особинама, што је преузео из традиционалне симболике и фолклорних представа о ђаволу и демонима, а што можемо констатовати и за Елиф Шафак.

Посебну групу ликова чине историјске личности, попут Мурата IV и његове мајке у роману *Огледала града*, али треба поменути и ликове познате турске списатељице Адалет Агаоглу, као и Румија и Шемса Тебризија. Свакако да, осим када је реч о Адалет Агаоглу, ове историјске личности ипак можемо да посматрамо као фиктивне. Као такве Шафакова их описује прилично поетски.

„1632 .године султан Мурат се посаветовао са челницима и почео да тражи начине да оконча ту лошу ситуацију. Након што је пажљиво саслушао савете које је добио и преиспитао своје срце, једне ноћи бледог полумесеца објавио је одлуку својим савезницима. Била му је потребна њихова помоћ како би урадио оно што је замислио. Полтрони су се стопили са батом корака који су се жалили што већ годинама не могу да одјекују док то владар не затражи, са сенком која је патила што не може да се љуља кад жели и са именом које је још увек себе тражило, па су дочекали донету одлуку с радошћу и усхићењем.

*'Да би могао да обезбеди правду, пожелео је да град сачини од круга...'*³⁵⁶

Као један сасвим посебан лик у романима Елиф Шафак можемо навести Истанбул. Премда је живот водио, и још увек води, на разне стране света, Истанбул је град који она воли изнад свега и који за њу представља непресушну инспирацију.

³⁵⁵ Јован Делић: *Хазарска призма*, 1991, http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma_c.html#_Toc46901740

³⁵⁶ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 227

Постоје места у романима на којима о том граду говори као о живом бићу, те нећемо погрешити ако га сврстамо међу њене ликове. Готово да нема романа у коме, премда фабула није везана за њега, не помиње Истанбул и не говори о његовим улицама, људима, мирисима, галебовима, мноштву народа и нација. У Шафакиним описима Истанбула можемо осетити мноштво емоција, док постоје места у којима га персонификује и назива незаситим, уживаоцем у храни и мирисима.

*„Међутим, за разлику од његових саговорника, Истанбулу ни најмање није било непријатно да прича о смрти. Био је стално спреман да говори о томе. У ствари, није ни било потребе да прича; увек је била у њему“.*³⁵⁷

*„Стигли су, али на први поглед нити је град њих могао да препозна, нити они град“.*³⁵⁸

*„Истанбул је био гурман и то радознали. Пошто су трговци из удаљених и ближих земаља веома добро знали за тај порок овог града, често су му долазили у посету и откривали своју робу“.*³⁵⁹

Будући једна од најпопуларнијих ауторки у Турској чија популарност широм света све више расте, Елиф Шафак има прилике да о свом стваралаштву говори у бројним интервјуима. Због тога, чини се прикладним навести њене речи о ликовима у њеним делима.

„Ја не стварам ликове и не волим да имају јасно одређење. Да буду апсолутно добри, апсолутно лоши, увек исправни, увек храбри, увек зли... Такво нешто не постоји. По мени, чак и у човеку који делује као најлошији има свакако једног зрна доброте. У најбољем има капи окрутности. У дарезљивом шкртице, и у шкртици дарезљивог. Због тога, када говорим о њима, више волим да их посматрам не заборављајући да су људи. Кад неког погледате с једне стране, у њему можда има људских слабости. А с друге, можда није тако...“

*...Јер сви смо ми такви. И они су људи колико и ми“.*³⁶⁰

³⁵⁷ Elif Şafak: *Vaşlĳıva palata*, Laguna, Beograd, 2012, стр. 235

³⁵⁸ Исто, стр. 63

³⁵⁹ Elif Şafak: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 216

³⁶⁰ http://www.mafm.boun.edu.tr/files/80_Elif%C5%9Eafak.pdf

7. МУЛТИКУЛТУРАЛНОСТ У ДЕЛУ ЕЛИФ ШАФАК

*„Ако ћемо у овом животу научити било шта, научићемо то од оних који се разликују од нас. На раскрсницама идеја, култура, књижевности, традиција, уметности и кухиња човечанство је нашло плодно тле за раст“.*³⁶¹

Перо је оруђе које Елиф Шафак користи да пренесе своја схватања. Она сматра да данашња друштва, у Турској и широм света, теже да створе културна гета на основу сличности, чиме се развијају стереотипи о припадницима других културних група. По рођењу живимо као припадници одређеног друштвеног и културног круга, као припадници неке породице, народа, сталежа. Оно што представља опасност по наш лични развој и хуманост јесте прекидање веза са осталим круговима. Поредићи комуникацију само међу члановима истог круга, зурењем у свој лик у огледалу,³⁶² Шафакова жели да укаже на опасност коју носи ситуација када смо усмерени само на себи сличне и без слуха за припаднике осталих група. Један од начина за превазилажење културних гета или „културних чаура“³⁶³ јесте кроз уметност приповедања, те није случајно што се романи Шафакове баве бројним ликовима различитог порекла, разним земљама и културним наслеђем.

*„Постоји неодређена категорија звана мултикултурална књижевност у коју су сврстани заједно сви писци ван западњачког света“.*³⁶⁴

Елиф Шафак својим делима жели да се успротиви стереотипу да се од „мултикултуралних“ писаца очекује да пишу реалистичне приче, како би и писци, а не само њихови ликови постали представници нечег већег. Не слажући се са тенденцијом да се „фикцији додели функција“,³⁶⁵ да треба да буде манифестација идентитета, она

³⁶¹ <https://clairemca.wordpress.com/tag/identity/>

³⁶² http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

³⁶³ Исто

³⁶⁴ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

³⁶⁵ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

инсистира на писању прича које су само приче и стварању ликова који могу да дочарају читаоцу једну нову културу, наводећи га на упознавање једног другачијег света. Тако, Шафакова сматра да је једини задатак књижевности да руши границе нашег света спознаје и да су добра само она књижевна дела која у томе успевају.

Описујући свој вољени Истанбул као мултикултурално место у коме живе Грци, Јермени, Роми, Јевреји, Руси и остали народи, Шафакова промишља о граници између Истока и Запада. Исто чини и у романима у којима је радња смештена у Америци и Енглеској, где у заједници живе ликови из различитих крајева света. Најрепрезентативнији пример таквог романа јесте *Чистилиште*, који говори о групи младих студената. Међу њима су Турчин, Американка, Мексиканка и Мароканац, те се током романа читалац упознаје са бројним идејама са којима се Шафакова слаже, али и које жели да оспори.

Готово да нема романа Елиф Шафак који не можемо посматрати као „мултикултурални“. У сваком се појављују ликови различитих националности и њихове судбине и погледи на свет се преплићу, утичући једни на друге, што је сасвим лепо представљено метафором о посласици ашуре која се од великог броја састојака кува у великом лонцу, са чиме Шафакова пореди Истанбул. Проблем предрасуда због припадања различитим етничким круговима честа је тема њених романа, а ауторка жели да покаже да је проблем присутан у појединцима, без обзира да ли живе на Западу или на Истоку. У роману *Ваиљива палата* постоје делови који описују непријатељство турских жена према Рускињама, за које верују да имају проблематичан морал и због чега се осећају угроженим. У роману *Истанбулско копиле* приказан је међусобни однос турског и јерменског народа, заснован на обостраним предрасудама и заблудама, али и уз готово комични обрт који доказује колико су оне неосноване, будући да су две породице различитог порекла заправо у крвном сродству, што помало подсећа на расплет романа *Нож* Вука Драшковића.

„Зачуђује ме да видим колико људи свим срцем заговарају вредности система у којем су рођени, без озбиљног размишљања о једној једноставној животној чињеници: да су рођени у овој, а не у оној породици, били би једнако ради да пропагирају вредности неке друге религије, друге националности, расе и етничке припадности од које се сада тако строго дистанцирају.

*Национализам видим као најопаснију тенденцију нашег времена. А када кажем национализам, не мислим обавезно на отворени шовинизам или гласни џингоизам. Подједнако опасни могу бити и „пасивнији“ облици“.*³⁶⁶

Проблем имиграната присутан је, такође, као тема и њоме се Елиф Шафак посебно бави у романима *Чистилиште* и *Искендер*, премда се појављује и у романима *Вашљива палата* и *Истанбулско копиле*. Тешкоће на које имигранти наилазе у страниј земљи отежава њихову интеграцију у то друштво, те се они још чвршће држе својих вредности и културе коју су имали пре доласка.

*„Као и већина оних који емигрирају у другу земљу и Пембе је имала селективно памћење. Сећала се само лепих ствари из прошлости коју је оставила за собом. Домовина је у њеном уму остала као савршена, уточните коме може да се врати у машти, ако не и у стварности, остала је њена Шангри-Ла“.*³⁶⁷

Сама ауторка суочила се са проблемом интеграције у страниј земљи, уз осећање припадности „мањинској“ групи, будући да је велики део детињства провела по интернационалним школама ван Турске. Тамо се, у веома раном узрасту, сусрела са стереотипима који се везују за земљу њеног порекла, што је касније нашло одјека и у њеним романима, али и што може да објасни њено настојање да побије схватања по којима се појединац посматра само као представник неке шире категорије као што су вера, раса и националност.

³⁶⁶ J.A. Myriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

³⁶⁷ Elif Şafak: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul, 2011, стр. 134

8. ЕСЕЈИ, ЧЛАНЦИ И ИНТЕРВЈУИ ЕЛИФ ШАФАК

Као изванредно плодан писац, али и теоретичар који се бави политичким наукама, Шафакова непрестано промишља и на папир ставља своје идеје и схватања, а која не припадају фикцији. Такође, због велике популарности коју ужива у Турској, али и све већој светској слави, ова списатељица готово свакодневно даје интервјуе које користи да говори о свом стваралаштву, али и о темама као што су мултикултуралност, питање идентитета, те и о политици.

Елиф Шафак пише за бројне листове у Турској, али и за светски познате, као што су *Guardian*, *Independent* и *New York Times*. Сви њени чланци и интервјуи, али и есеји објављени у четири књиге, представљају прворазредно штиво за проучавање њеног лика и дела. У есејима Шафакова се бави различитим темама. Размишљајући о књижевности разматра питање стила, процеса писања, личности писца, уз осврт на бројна имена из турске и светске књижевности. Важно питање којег се дотиче јесте и питање „женске књижевности“.

„У ствари, каква је неприкладна генерализација 'жена'. У вези са тим треба поставити питање, 'Опростите, какав женски аспект, са ког простора и из ког времена?'...

*...Да закључимо, искључива разлика између романа који се врте око сличних тема није у полу писца, већ у њиховом перу“.*³⁶⁸

*„Неки уметници личе на многољудне метрополе. Виђени из далека лепо су и импозантни, а изблиза је стање сасвим другачије. У ствари, можда је већина уметника таква. Због тога, видети неког уметника изблиза значи 'покварити чаролију'. Распрши се магија“.*³⁶⁹

³⁶⁸ Elif Şafak: *Med Cezir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, стр. 270

³⁶⁹ Elif Şafak: *Firarperest*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, стр. 61

Есеји су и извор сазнања о њеном личном односу према књижевности и романима које пише.

*„Роман је мој парњак. Моја друга половина“.*³⁷⁰

*„Иако се некима чини да, моје писање час на турском час на енглеском језику представља два различита поља, што се мене тиче, заснива се само и једино на љубави коју имам према словима“.*³⁷¹

*„Брига о ономе што ће бити после' једна је од основних брига књижевности и књижевника. Док пишете роман, у вашој глави почиње да се јавља 'после' о коме сањарите. Рај у који желите да стигнете, пакао од кога бежите“.*³⁷²

*„Јер, позив писца је занимање које се, за разлику од многих, заснива на самоћи. Нити има своју канцеларију, нити радно време, нити колеге. Људи од пера су сачињени од нечег асоцијалног“.*³⁷³

Такође, честа тема њених есеја је и питање положаја жена, при чему се усредсређује на положај жена у Турској. Њено интересовање за питање рода и пола којим се и научно бави, свој израз пронашло је у књизи *Med Cezir (Плима и осека)*, у којој, између осталог, говори о границама између полова. Заступљене су и теме као што су породица, љубав, Истанбул и тамошњи живот, живот у Америци, као и бројна размишљања о животу уопште и свакодневним стварима. Важна тема њених написа јесу и актуелне политичке и културне прилике у Турској, али и у свету, посебно односа између Палестине и Израела.

*„Турска нема модерно лице. Има модерну шминку. Као жена која изјутра пре изласка на улицу стави слојеве пудера како би прикрила свој несрећни брак и сакрила модрицу на лицу и батине које је добила претходне ноћи. Када га умијемо, испод шминке се појављује болно, али и исто толико насмејано лице. Полуосмех, полубол“.*³⁷⁴

³⁷⁰ Elif Şafak: *Med Cezir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, стр. 273

³⁷¹ Исто, стр. 269

³⁷² Исто, стр. 74

³⁷³ Elif Şafak: *Firarperest*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, стр. 43

³⁷⁴ Elif Şafak: *Med Cezir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, стр. 108

*„Не треба заборавити да страх од 'спољњег непријатеља' иде руку под руку са страхом од 'унутрашњег непријатеља'. У тренутку када владајућа АКП партија не успева да увиди значај мостова, поново ће распламсати страхове у друштву, како сопствене тако 'страхове противника'. Ако немате мост, глас вам неће чути на другој страни, нити ће вам путник стићи са те друге стране“.*³⁷⁵

Елиф Шафак сматра да је приповедање један од начина да се превазиђу културолошке разлике и предрасуде које су људима наметнуте услед припадности одређеној нацији или друштвеној групи. Будући да је јој је мајка била дипломата, Шафакова је детињство провела у неколико земаља. Школујући се у интернационалним школама у којима је често била једина Туркиња, Шафакова је увидела колико су предрасуде дубоко усађене у свест људи и да у томе треба потражити разлог из којег људи оклевају да упознају припаднике различитих култура. Размишљајући о томе да код деце и одраслих постоји јако изражена потреба да се приклоне одређеној групи и крећу међу себи сличнима, Шафакова увиђа да то доводи до развоја предрасуда према припадницима других група. Такође, она истиче да је управо приповедање оно које има моћ да прошири знање које имамо о другима. Према њеном мишљењу, људи се, управо из разлога што су окружени себи сличнима, затварају у неку врсту културолошких чаура, што их чини неосетљивима за друге људе.

*„То се дешава свуда, међу либералима и конзервативцима, агностицима и верницима, богатима и сиромашнима, као и на Истоку и Западу. Сви настојимо да формирамо групе на основу сличности, а затим правимо стереотипе о другим групама људи. Према мом мишљењу, један од начина превазилажења ових културних гетоа је кроз уметност приповедања. Приче не могу да сруше границе, али могу да направе рупе у нашим менталним зидовима. А кроз те рупе можемо да провиримо у свет других, па чак може и да нам се допадне то што видимо“.*³⁷⁶

Из ових ставова се јасно може видети да су политичке науке једно од поља интересовања Елиф Шафак. Њено разматрање питања мултикултурализма и њему блиског појма политике идентитета, видљиво је у готово свим њеним делима, али и

³⁷⁵ Elif Şafak: *Med Cezir*, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, стр. 161

³⁷⁶ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

излагањима и есејима. Узимајући у обзир и њену личну растрзаност између припадности Истоку и Западу услед животних околности о којима је већ било речи, не изненађује чињеница да су теме културне разноликости у космополитском Истанбулу, али и криза идентитета и националне припадности имиграната њена стална инспирација.

*„Често говоримо о томе како приче мењају свет. Али, треба да увидимо и како свет политике идентитета утиче на начин на који приче круже, на који се читају и појме. Многи писци осећају притисак, али они који не долазе са Запада осећају га много јаче. Ако сте жена писац из муслиманског света, као што сам ја, очекује се да пишете приче о муслиманкама и, било би добро, да то буду несрећне приче о несрећним муслиманкама. Очекује се да пишете информативне, дирљиве и карактеристичне приче, а да експериментисање и авангарду оставите вашим колегама са Запада. Оно што сам искусила као дете у оној школи у Мадриду је и оно што се дешава у књижевном свету данас. Писце не сматрају за креативне и самосталне индивидуе, већ за представнике својих култура. Неколико писаца из Кине, неколико из Турске, неколико из Нигерије“.*³⁷⁷

*„Конечно, приче су као дервиши који се окрећу описујући кругове око кругова. Оне повезују човечанство упркос политици идентитета“.*³⁷⁸

Из наведеног се може јасно видети да Шафакова критикује политику идентитета која обележава савремено друштво, али и затвореност турског друштва. У својим делима Шафакова неизоставно позива на превазилажење стереотипа и генерализовање било које врсте. Такође, у чланцима писаним за стране листове, Шафакова настоји да приближи своју домовину свету, па тако више тежи објашњавању историјских и културних околности како би осветлила актуелну ситуацију у разним сферама друштва. Међутим, она радо пише и о протестима у Истанбулу против актуелне власти, демократији, смртној казни, правима жена, праву на абортус, породичном насиљу и курдском питању.

Што се тиче интервјуа које даје, ауторка поново користи сваку прилику да укаже на исте проблеме, те тако видимо да се у многим интервјуима и понавља. Ипак, помало се разликују интервјуи које даје страним и турским новинарима, такође у

³⁷⁷ http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html

³⁷⁸ Исто

смислу у ком се разликују и чланци по томе за кога су писани. У сваком случају, све наведене форме у којима можемо видети ауторкину реч чине веома важан извор сазнања и олакшавају бављење њеним опусом.

Од свих интервјуа које је дала, треба истаћи опширни интервју за часопис *Меридијани*³⁷⁹ који издаје Универзитет у Индијани. У тридесет страна дугом тексту, Шафакова, чини се најопсежније до тада, говори о свом делу и схватањима, одговарајући на питања која су прилично оригинална и заснована на великом познавању њеног стваралаштва. Овде ћемо указати на неке идеје и схватања која су вредна посебне пажње.

Како у турском језику готово да нема појма за који не постоји једна стара, османска, и нова, турска, реч, Шафакова је на мети кемалистичких интелектуалаца који не подржавају њен избор и љубав према „старим“ речима. Након што је Мустафа Кемал Ататурк основао Републику Турску 1923. године и започео реформе које су имале за циљ стварање модерне секуларне државе и монолитне турске нације, један од најважнијих циљева био је стварање чистог турског језика. Почев од 1932. године почиње да делује покрет језичког пуризма са циљем да заувек раскине везе са османским наслеђем, пре свега чистећи језик од позајмљеница из арапског и персијског. У данашње време, док у Турској настаје све већи друштвени и политички раздор између људи верних Ататурковим идејама и оних који покушавају да обнове османску традицију, Шафакова и други писци често бивају на мети критике обеју страна, будући да се не приклањају ниједној. Кемалисти верују да је стварање чистог турског језика од великог значаја за стварање хомогеног националног идентитета,³⁸⁰ а то је управо оно чему се Шафакова противи употребом османских речи и ставовима које изражава. Ауторка сматра да је иста ситуација присутна на читавом Балкану, те да се појмови „национални језик“ и „национална књижевност“ користе, као и етнички стереотипи у књижевности, за искључивање „других“ народа. Разлог из којег је, пак, њена књижевност на удару друге фракције, јесте тематика њених романа. Такође, конзервативни кругови критикују њено бављење и широко познавање и других монотеистичких религија, што додатно отежава и чињеница да се изјашњава као агностик. Како је књижевност у Турској водећи елемент у изградњи нације, али и у

³⁷⁹ J.A. Myriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

³⁸⁰ Исто, стр. 59

процесу модернизације, снага писане речи у тој земљи веома је велика и предмет је бројних дискусија.

*„У Турској постоји две различите речи за готово сваки појам – једна модерна, једна стара и традиционална. У зависности од струје којој припадате, користите ову или ону реч. Турски националисти настоје да уклоне све речи арапског и персијског порекла. У Грчкој, грчки националисти настоје да се реше свих речи турског порекла... и тако даље. Широм Балкана, такође, национални језик и национална књижевност, а посебно етнички стереотипи у књижевности, употребљивани су да се подупре националистичка дискурзивна пракса на свакој страни и да се искључе 'други'“.*³⁸¹

*„Не осећам се повезано нити са једним националним идентитетом нити верском ознаком. Постоје мора и реке које су ми познате, воде у којима сам плувала, али никад се у њима усидрила. Ово осећање 'детериторијализације' је стални елемент моје личне историје и начина на који се повезујем, или не успевам да се повежем, са светом око мене“.*³⁸²

Говорећи о разликама између Турске и Запада, више пута је истакла положај жена, уз нагласак да жене у традиционалнијим срединама као што је Турска раније „старе“. Приписујући то заслугама патријархалних идеологија које су у таквим срединама на снази, повезује ту идеју са сексуалношћу жена, која се старијим женама укида, али јој се након тога даје и моћ да утиче на друге, посебно на млађе жене од себе. Бити бака у Турској подразумева имати готово карактер свеца, без либида и женствености, без сексуалности, те закључује да је убијање сексуалног нагона код особе један од начина добијања више моћи у патријархалном окружењу. Турска, по Шафаковој, никако да достигне степен где ће критички посматрати своју прошлост и освртати се на грешке које су прављене. Премда је дошло до значајних промена у турском друштву, а тиме и у положају жена, још увек постоји много табуа о којима се слабо говори.

„У муслиманским земљама 'старост' је веома важан фактор. Жене често настоје да искористе аутономију коју су стекле с годинама, старећи што пре могу. Иронично је, али жене старе много пре мушкараца у традиционалнијим структурама. Није важна ваша стварна старост, већ категорија којој можете да припаднете. Удаја је једна

³⁸¹ J.A. Myriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

³⁸² Исто, стр. 58

*категорија, на пример – нисте више млада девица. Затим, рађање детета вам даје више моћи јер тада постајете мајка и старија. Још више када постанете бака. И тако даље. Иронично, старије жене имају утицаја на утуљивање гласова млађих жена“.*³⁸³

Елиф Шафак сматра уметност политичком категоријом и отуд мисли да треба политизовати уметност, али у исто време естетизовати политику. Како је уметност вид борбе, она омогућава да се исказе оно што се не може изговорити наглас у свакодневном животу. На жалост, може бити употребљена и као вид репресије.

Осврћући се на историју феминизма у Турској, ова романијерка објашњава специфичности реформи које су спроведене у тој земљи након оснивања Републике. Како у Турској постоји велика дистинкција између јавног и приватног света, било је изводљиво лако спровести модернизацију и окретање Западу у јавном, али многи су сматрали да сферу приватног света, односно породицу, не треба реформисати. Реформе су се ипак догодиле, па је све више жена ступало на јавну сцену, након што су стекла бројна права. Кемализам је имао и свој „феминизам“, који је контролисала држава и који није утицао на положај жена свих слојева. Највише користи од нове улоге жене у друштву имале су жене из више средње класе, док су оне из ниже остале под утицајем традиционалних норми. Шафакова сматра да су то тековине система који се заснива на вредностима мушкараца, што она посматра веома критички.

*„Моје лично мишљење је да су, током процеса успостављања и консолидовања републиканског режима, многе ћене биле 'еманциповане'. То су биле кћери режима. Мајке су биле поштоване као отелотворење културе у друштву у којем је мушка улога била дубоко пољуљана крајем османске ере. Као што је рекла египатска феминистичка теоретичарка Федва Мулти-Даглас, када се мушки ред разбије на тај начин, оно што следи је страх од женске сексуалности. То је управо оно што се догодило у Турској. Те 'еманциповане' кћери биле су невероватно активне и видљиве у јавној сфери, али заузврат су претворене у асексуална бића, другове по оружју“.*³⁸⁴

³⁸³ J.A.Miriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

³⁸⁴ Исто

Залажући се за трансформацију која ће довести до превазилажења ограничења која су наметнута дуалистичким идејама и поделама, као што су Исток/Запад, мушко/женско и традиционално/модерно, Шафакова намерава да и даље пише дела која ће помоћи у трансформацији, али и подучити критичком сагледавању прошлости које је турском друштву, по њеном мишљењу, веома потребно.

*„Турски народ још увек није успео да критички изнова сагледа сопствену прошлост, суочи се са грешкама које је правио и охрабри самокритичност. Турска је прошла кроз невероватну трансформацију на путу од мултиетничког царства до државе једне нације. Турско друштво и жене постигли су значајан напредак. Међутим, још увек постоје табуи о којима се уздржавамо да говоримо. Јерменско питање је табу; курдско питање је табу. Турци су генерално опседнути идејом како изгледају у очима странаца, у очима западњака“.*³⁸⁵

³⁸⁵ J.A.Miriam Chancy: *Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism* 4.1 (2003) 55-85

9. КЊИЖЕВНА КРИТИКА О ДЕЛУ ЕЛИФ ШАФАК

„У ствари, временом сам научила да делим критике на две врсте. У почетку, то није била дистинкција коју сам могла да схватим, али постепено је све дошло на своје. Помало гледам на циљ критике. Ако је то конструктивна критика, ако може заиста нечему да ме подучи или обогати, трудим се да је саслушам, чак иако боли...

*С друге стране, ако је то деструктивна критика, научила сам да је толико не слушам. Али, то не значи да ме нимало не дотиче“.*³⁸⁶

Објављивање било ког романа Елиф Шафак до сада није прошло неопажено. Или је у питању била „навала“ читалаца, те су поједини романи обарали и рекорде у продаји, или је било речи о „навали“ критичара. Разлози из којих је Шафакова критикована у Турској до сада, углавном су се тицали њене употребе османизма, као што смо већ напомињали. Такође, критикована је и због писања на енглеском језику, али њу су лично увек највише погађале критике које су се односиле на очекивање да пише о муслиманским женама, а не о интернационалним ликовима и темама. Појединци чак постављају питање да ли нека дела уопште могу бити сматрана делом турске књижевности будући да су писана на страном језику. У сваком случају, Шафакова је на мети и левице и деснице, јер су оба крила у њеним делима пронашла разлоге за критику.

*„Када су људи чули да сам почела да пишем на енглеском језику, то је изазвало многе реакције и оштре критике у Турској – људи су то схватили као издају културе, јер је језик веома политизован у тој земљи. Чак и ваш одабир речи може имати политичку импликацију. У једном тако политизованом окружењу, у очима појединаца, то што сам одабрала да пишем на енглеском језику била је бласфемија. Али, ствар је у томе да је језик увек био моја страст, а пре тога сам оштро критикована због коришћења османских речи у приповедању“.*³⁸⁷

³⁸⁶ http://www.mafm.boun.edu.tr/files/80_Elif%C5%9Eafak.pdf

³⁸⁷ <http://bookcritics.org/blog/archive/critical-outtakes-elif-shafak-on-language>

Будући да Турска не може да се похвали „зрелошћу у демократији“,³⁸⁸ како ауторка то сама примећује, због свог романа *Истанбулско копиле* нашла се и на корак од судске оптужнице због увреде нанете турској нацији. Због писања о геноциду над Јерменима и другим истакнутим писцима било је забрањено затворским казнама. Шафакова се бранила на суду аргументом да су све реплике у роману изговорене од стране фиктивног лика.

*„Шафакова верује да је оптужница подигнута из два разлога: 'Отворени разлог је мој најновији роман и критички тон књиге. Скривени разлог је дубљи и сложенији. Била сам активна и отворена по питању многих 'табуа', критична према ултранационализму и свим врстама ригидних идеологија, укључујући и оне од стране кемалистичке елите, а такође сам и у јавности заступала права мањина, посебно када се ради о јерменском питању. У томе је цела прича“.*³⁸⁹

Роман *Искендер* дао је повод за критике, најпре због оптужби за плагијат, али и због Шафакиног избора да се за насловну страну слика имитирајући мушкарца. Једна од критика упућених Шафаковој због истог дела, објављена је у часопису *Хеме*³⁹⁰ од стране проф.др Фуата Бозкурта. Бозкурт је окривио Шафакову за непознавање Турске и њене историје, али и за многе неопростиве грешке приликом описивања детаља из живота и обичаја у анадолским селима. Критике које је дао Бозкурт, односиле су се и на њен стил. Чини се, неправедно оштро, критиковао је њену употребу језика и замршеност фабуле која се указује, по његовим речима, као неуверљива због извештачених мотива и непотребног коментарисања догађаја и ликова од стране писца.³⁹¹

Међутим, рецепција дела Елиф Шафак у Турској, а још више у свету, углавном је позитивна. Да је популарност ове романијерке у порасту може се видети и из све већег броја академских радова, углавном у Турској, који се баве њеним стваралаштвом. Угледна турска теоретичарка књижевности, Жале Парла, истиче значај Шафакиних дела због испитивања различитих идентитета и покушаја да премости разлике.³⁹² Чини се да је Жале Парла највећи присталица књижевности коју ствара Елиф Шафак, будући

³⁸⁸ <http://www.haberself.com/h/264/>

³⁸⁹ <http://www.theguardian.com/books/2006/jul/24/fiction.voicesofprotest>

³⁹⁰ Слог

³⁹¹ http://www.milligazete.com.tr/haber/Elif_Safak_yazar_olali_boyle_elestiri_gormedi/248384#.UIGE

³⁹² <http://www.elifsafak.us/haberler.asp?islem=haber&id=64>

да су прикази које даје увек позитивни и изражавају уверење да је Шафакова једно од највећих имена савремене турске књижевности. Њено мишљење деле и Омер Туркеш и Семих Гумуш, а сличног става су и критичари из земаља у којима су њени романи преведени.

Негативне критике на рачун стваралаштва Елиф Шафак могу се чути пре свих од стране књижевног критичара Омера Лекесиза, који је сматра једном од представника потрошачке књижевности у Турској, или како је он назива „писцем фокусираним на купце“.³⁹³ Ова, може се рећи, престога и неправедна критика односи се на подилажењу укусу публике, које сасвим сигурно постоји у делима Шафакове, али имајући у виду да је лепота сваког дела „у оку посматрача“, популарност коју њени романи имају у Турској и свету доказују и њихову вредност. Лекесиз негативно критикује и стил и језик Шафакове, што никако не можемо а да не сматрамо у потпуности субјективним ставом овог критичара.

*„Међу онима који у данашње време много пишу и много књига продају су Искендер Пала, Елиф Шафак итд... а њих сутра неће бити у нашој књижевности. Масовна култура је оно што је у вези са захтевима и укусом масе. Маса цени вулгарну буку и врисак, али то је као балон сапунице“.*³⁹⁴

Разлог што Елиф Шафак ужива наклоност критичара ван граница Турске је, чини се, у томе што ауторка својим стилем и тематиком прати светске трендове у књижевности подилазећи укусу западњачке публике, свесно или не. Такође, опредељујући се за приче које се могу сматрати универзалним, а користећи оријенталне елементе интригантне западњачкој публици, не изненађује што Шафакини романи имају велики одјек на Западу. Управо у томе треба потражити и разлог за неповољне критике од стране конзервативних критичара у Турској. Међутим, треба истаћи да, у једној изразито поларизованој средини као што је турско друштво, постоји и велики број оних који радо читају Шафакина дела, те је, без обзира на став критичара, немогуће оспорити чињеницу да је она један од најчитанијих писаца у својој земљи.

³⁹³ <http://yenisafak.com.tr/yazarlar/OmerLekesiz/musteri-odakli-yazarlar/17795>

³⁹⁴ <http://www.edebistan.com/index.php/asimoz/omer-lekesizle-soylesi-4/2010/03/>

10. ДРУШТВЕНИ АНГАЖМАН ЕЛИФ ШАФАК

Као сарадник многих листова и часописа, Елиф Шафак има прилику за отворено изражавање ставова о различитим темама. Будући да је њено поље интересовања широко, као и да се бави политичким наукама и студијама рода, не изненађује чињеница да много пажње поклања положају жена у Турској, али и у муслиманском свету уопште. У изјавама Шафакова се залаже и за права жена у патријархалном друштву као што је турско, борећи се свим средствима за очување права на абортус и царски рез, а које је било угрожено од стране владајуће партије. Елиф Шафак се активно укључила и у пројекат Карделен, који су покренуле турске фирме и уз подршку Уједињених нација, како би се омогућило људима из Источне Анадолије да квалитетније живе и да се школују.

*„Жене у Турској имају веома развијену културу говора, али колико год да се та култура говора трансферује на културу писања, она остаје под знаком питања. Мушкарци у великој мери владају културом писања. Мушкарци у Турској много више пишу, али, према мом мишљењу, жене много више читају; примећујем да је посебно међу читаоцима романа много већи број жена. Сматрам да што више жена треба да пише, да заузме место у свету идеја, да се што више жена појави у јавном животу и политици, да постану активне у многим сферама које делују као да су још увек затворене за жене, а што је најважније, да у њима могу да напредују“.*³⁹⁵

„У овој земљи су мушкарци они који држе перо у руци. Ако су жене чувари културе говора, мушкарци владају културом писања. Новинари, писци, уредници, песници, критичари... Међутим, посматрам читаоце књига које су они написали. Примећујете ли колику већину међу њима чине жене? Заправо, жене читају, мушкарци пишу. Постоје жанрови које жене, у односу на мушкарце, много боље и са више интересовања читају. Поврх тога, дела која им се допадају, обавезно дају на читање и

³⁹⁵ <http://www.elifsafak.us/haberler.asp?islem=haber&id=100>

људима око себе. Стога, зашто жене много мање пишу од мушкараца, иако више и страсније читају? Због чега се не усуђују?³⁹⁶

Користећи се својим пером као борбеним средством, Шафакова критички посматра многа друштвена питања у свету. Свој глас диже против забрана и судског гоњења писаца који покушавају да делима искажу ставове, верујући да ће то од Турске направити „мрачно место“.³⁹⁷ Њени чланци и интервјуи су позиви на мир, љубав, разумевање, поштовање права и слобода у свим аспектима људског живота, али и апел да Турска постане отвореније и више демократско друштво. Коментаришући владајући режим Р.Т. Ердогана и недостатак софистициране опозиције, Шафакова у чланцима које пише за стране листове извештава и о актуелној политичкој ситуацији у Турској.

*„Након лета 2013, Турска је поларизованија него икад. Данас сте или 'за' или 'против'. Људи који верују да треба да се поведе дебата и о позитивним и о негативним стварима у земљи, изгурани су на маргине. То је наш највећи губитак. Немамо више довољно интелектуалних мостова који повезују људе на супротној страни. Уместо тога, имамо два бесна и осветољубива противника. И влада и опозиција захтевају изјашњење 'Јесте ли један од нас или њих?' Они који одбију ову вештачку двојност брзо постају нова мањина у Турској, па и није велико изненађење да неће ни од кога добити поклоне“.*³⁹⁸

У више наврата, Шафакова је истакла став да турски писци не могу себи да приуште луксуз да буду аполитични, јер је политика у Турској нешто што непрестано утиче на људе и окружује их у сваком погледу. Шафакова сматра да су писци у Турској осуђени да буду растрзани између оданости уметности и потребе да се буде ангажован. Свакако да је та потреба јасно уочљива и код Шафакове, будући да у есејима и чланцима смело изражава своје ставове, али из њих се може увидети и њено уверење да је један од задатака писаца да руши културне баријере и подучава. Узевши то у обзир заједно са чињеницом да је Шафакова веома образована и страствени читалац, њене есеје можемо посматрати и као својеврсне мини-енциклопедије у којима се могу пронаћи бројни детаљи из живота познатих светских и турских писаца, филозофа и уметника.

³⁹⁶ Elif Şafak: *Firarperest*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, стр. 31

³⁹⁷ <http://www.gazeteciler.com/tv-haber/elif-safak-yaziyor-ama-mevlanayi-biliyor-mu-60830h.html>

³⁹⁸ <http://www.theguardian.com/commentisfree/2013/oct/04/ankara-fails-deliver-democracy>

„Певачица о којој говорим је Нина Симон. Позната као Црна Принцез.

Када читате о њеном животу, почињете и да јој се дивите и да вас иритира, и то обе ствари истовремено. Замислите такву жену која је улетела у музички свет 50-их и 60-их као олуја. Уздигнуте главе одлазила је у места где је расизам и патријархат био најизраженији. Није се освртала, није марила шта говоре о њој. Замислите такву жену; чист таленат, јасна способност. Величанствен глас, потпуно нова синтеза, специфичан стил и дубока туга....

...Нина Симон је преминула 2003. године. Кажу да је пред крај живота постала прилично тешка и груба. Сломилa је многа срца. Била је вулгарна и окрутна према онима које није волела. Годинама су је називали „шизофреном“, „манично депресивном“ и „мегаломанком“. Много пута. Иако је њен таленат изгубио свој сјај, никада није могао да нестане“.³⁹⁹

„Има, на пример, жена које су симбол интелекта и логике. А жена о којој желим да вам причам је међу најпознатијим таквим женама: Ајн Ренд.

Ајн Ренд је такав писац да можете да сретнете безброј њених љубитеља у коју год земљу данас да одете. Романисијерка, есејиста, драмски писац и филозоф. Са лакоћом улази у првих пет писаца о којима се највише говори у књижевном свету, који имају највише присталица и које највише мрзе.

Рођена је 1905.године у Сан Петербургу у Русији. У САД је дошла 1926. године. Са мало новца у џепу и дубоком жељом да 'изнова створи себе'. Више се никада није вратила у домовину, нити је видела своју породицу. Исцртала је јасну границу између своје прошлости и будућности. Била је ватрени противник комунизма и исто толико ватрени присталица капитализма....“⁴⁰⁰

Шафакова радо пише и о путовањима, пределима које је видела, људима које је срела, у чему се одражава њен дар за посматрање. Ипак, не желећи да остане неми посматрач, ауторка све своје утиске ставља на папир и објављује као чланке. Честа тема чланака које пише за бројне листове су и коментари актуелних друштвених

³⁹⁹ Elif Şafak: *Fırarperest*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, стр. 62

⁴⁰⁰ Исто, стр. 58

збивања у Турској и свету. Чини се да Шафакова не допушта да јој промакне ни најмањи догађај и у свима њима она проналази неисцрпну инспирацију.

„Мој посао је да причам приче. У својим романима позивам читаоце у машту, у једну причу. У 'Љубави' смо заједно маштали. Заједно смо испричали једну причу. Али, као што је рекао покојни Цемил Мерич,⁴⁰¹ не заборавивши да је тог 'реалног' света још реалнији онај из прича и књига...“⁴⁰²

⁴⁰¹ Турски песник, писац и мислилац (1916-1987)

⁴⁰² Elif Şafak: *Firarperest*, Doğan Kitap, İstanbul, 2010, стр. 121

ЗАКЉУЧАК

Након што се отргла од османских окова, турска књижевност прошла је кроз неколико фаза. Удаљавајући се од доминантне поезије под персијским и арапским утицајем, турска књижевност добија прва прозна дела која су својим квалитетом релативно брзо надокнадила своје иницијално кашњење за светским књижевним тенденцијама. Међутим, све до 70-их и 80-их година прошлог века у турској књижевности настајала су ангажована, реалистичка дела која су се бавила актуелним друштвено-политичким питањима. Појавом модернистичких и постмодернистичких дела у Турској, чини се да је поларитет између присталица традиционалог и модерног постао још израженији. Препознајући постмодернистичка дела као претњу по нацију и све што је „турско“, поједини критичари су страствено осуђивали све што тежи да наруши приврженост традицији. Ипак, постмодернизам је убрзо постао општеприхваћен у турској књижевности која је коначно ухватила корак са светом. Бројни турски писци стекли су публику и ван граница земље, а су поједини чак стекли и светски углед. Један од њих је и Елиф Шафак.

Елиф Шафак је романописац, али исто тако значајан новинар и есејиста. Као кћерка дипломате, али и као дете које је расло у окружењу разапетом између савремених и традиционалних начела, Шафакова је провела специфично детињство живећи у различитим деловима света и носећи традиционалне турске вредности у срцу. Такво детињство обликовало ју је као личност и писца. Космополитизам који носи у себи одражава се у њеној тематици, стилу, као и одлуци да пише на турском и енглеском језику; док се њена приврженост свему што је „турско“ огледа у употреби османизама, суфијских симбола, приповедању о обичајима, храни и Истанбулу, који у њеним делима представља неизоставни мотив. Романи које пише увек побуђују велико интересовање читалаца и критичара у Турској, премда су њихова мишљења, осликавајући тиме поларитет који постоји у турском друштву, најчешће подељена. Ипак, будући да су преведени на многе светске језике, Шафакини романи у свету имају

веома добар пријем код читалаца и критике. Осим што пише колумне и чланке за најчитаније светске листове у којима жели да укаже на специфичности дела света из којег потиче, Елиф Шафак има и веома успешну академску каријеру у Америци. Интересовање које има за политичке науке и студије рода може се наслутити и из њеног опуса.

Чини се да су све специфичности њеног стваралаштва видљиве већ у њеном првом роману, *Пинхан*. У том роману, за који је награђена, Шафакова се бавила идејама које је разматрала и Џудит Батлер. Кроз лик хермафродита Пинхана који читавог живота покушава да докучи свој идентитет, Шафакова је покушала да одговори на питање да ли је род суштински и одређујући атрибут. Још једна карактеристика овог романа, разматрање начела исламског мистицизма, остаће стална у Шафакином опусу, а посебно концепт круга. Ауторка је у свом историјском роману *Огледала града* тај концепт круга још више разрадила и то на начин да је развила посебну приповедачку технику. Завршавајући роман онако како је и започет, ткањем мањих цикличних прича у шири круг, Шафакова је пронашла модус приповедања кога се неће одрећи ни у својим каснијим романима. Међутим, треба напоменути и да су у роману *Огледала града* најјасније изражене и одлике једног постмодернистичког романа. Интертекстуалност, поновно ишчитавање историје, преплитање историје и садашњости, изазивање критичког става, гротескни ликови са маргина друштва, фантастична бића, преплитање жанрова, нелинеарна нарација, могу се препознати као одлике и њених каснијих романа – *Интимно*, *Ваиљива палата*, *Истанбулско копиле*, *Чистишите*, *Црно млеко* и *Љубав*. Последњи роман обрађен у овој дисертацији, *Искендер*, одудара од Шафакиних претходних романа по тематици, језику и стилу. Ауторка се у том роману бавила пре свега културолошким разликама између Истока и Запада, односно разматрањем мултикултуралности као интеракције засебних култура у оквиру једног мултиетничког окружења. Чини се да Елиф Шафак жели да се успротиви стереотипу да се од „мултикултуралних“ писаца очекује да пишу реалистичне приче и буду представници својих нација. Не слажући се са идејом да фикција треба да има функцију и да буде манифестација идентитета, Шафакова инсистира на приповедању прича које су само приче и стварању ликова који би навели читаоце да упознају једну нову културу и свет.

Узевши у обзир све наведено, као и Шафакину специфичну, готово филмску технику приповедања коју одликују бројни обрти, не чуди чињеница да се њени романи дуго задржавају на листама најчитанијих књига у Турској и земљама у којима су преведени. Као што је већ речено, готово да нема романа који није поделио турску јавност и критику, било због своје тематике, било ликова или језика. Њена свестрана и космополитска личност изграђена на културној разноликости, веома образована и слободоумна, свакако онемогућава уклапање у ригидне шаблоне које обично захтева положај једне жене у турском друштву. Свакако да су критике по питању њеног стваралаштва очекиване, посебно након што их изазову и схватања које ова списатељица износи без устезања. Ипак, како су њена дела на врху листа бестселера у Турској, а све више и ван ње, њени критичари постају тако злонамерни појединци без већег утицаја на јавност и публику. Из тог разлога, чини се оправданим очекивање неких критичара у Турској и ван ње, да Шафакова крене стопама чувеног Орхана Памука и постане други, а први женски, добитник Нобелове награде. Док се то не догоди, њена дела наставиће да плене читаоце по свету својим необичним заплетима, ликовима и језиком, док ће, надамо се, постати познатија и српској читалачкој публици.

ИЗБОРИ

1. Şafak, Elif: *Pinhan*, Metis Yayınları, İstanbul 2000
2. Şafak, Elif: *Vaşljiva palata*, Laguna, Beograd 2012
3. Şafak, Elif: *Siyah Süt*, Doğan Kitap, İstanbul 2009
4. Şafak, Elif: *Mahrem*, Metis Yayınları, İstanbul 2000
5. Şafak, Elif: *Bit Palas*, Doğan Kitap, İstanbul 2010
6. Şafak, Elif: *Aşk*, Doğan Kitap, İstanbul 2009
7. Şafak, Elif: *İskender*, Doğan Kitap, İstanbul 2011
8. Şafak, Elif: *Firarperest*, Doğan Kitap, İstanbul 2010
9. Şafak, Elif: *Şehrin Aynaları*, Doğan Kitap, İstanbul 2011
10. Şafak, Elif: *Med Cezir*, Metis Yayınları, İstanbul 2005
11. Şafak, Elif: *Kağıt Helva*, Doğan Kitap, İstanbul 2009
12. Şafak, Elif: *Araf*, Metis Yayınları, İstanbul 2008
13. Şafak, Elif: *Baba ve Piç*, Metis Yayınları, İstanbul 2006

ЛИТЕРАТУРА

1. Abbott, H. Porter: *The Cambridge Introduction to Narrative*, New York: Cambridge University Press, 2008
2. Akdaş, Ayşe: *Elif Şafak'ın Romanlarında Kadın ve Eğitim*,
<http://www.belgeler.com/blg/225o/elif-afak-in-romanlarinda-kadin-ve-eitim-the-woman-and-education-in-elif-afak-s-novels>
3. Aker, Pınar Göksan: *Sayılar da gizlenen Mahrem*, Cumhuriyet Kitap 2000,
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=14>
4. Aksoy, Can: *Urban Claustrophobia: A Reading of Familial Interaction in The Bastard of Istanbul*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 45-58
5. Alexe, Maria: *The Balkan Post-modern Writers – Between Story tellers tradition and Western Patterns*, НАУЧНИ ТРУДОВЕ НА РУСЕНСКИЯ УНИВЕРСИТЕТ – 2011, том 50, серия 6.3, <http://conf.uni-ruse.bg/bg/docs/cp11/6.3/6.3-21.pdf>
6. Alfaro, Maria Jesus Martinez: *Intertextuality: Origins and Development of the Concept*, Atlantis Vol.18, No. ½ (Junio-Diciembre 1996), pp.268-285,
<http://www.jstor.org/stable/41054827>
7. Aničić, Dejan: *Nevolje sa rodnom i polom*, intervju sa Džudit Batler, NIN br.2953, 2.8.2007., <http://karposbooks.com/dzudit-batler-nevolje-s-polom-i-rodnom-intervju-nin.htm>
8. Aslan, Adile: *The Role of the Intellectual in Contemporary Turkish Women's Narratives*,
<http://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1890&context=clweb>
9. Atay, Oğuz: *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul 2012
10. Бајрамовић, Мурис: *Књижевност као комуникација: умјетничко дјело као знак*, <http://www.ff.ac.me/njegoz/Z1/Muris%20B.pdf>
11. Bakker, Jan-Hendrik: Elif Shafak Interview with Haagsche Courant newspaper, January 2005, <http://www.elifsafak.us/en/roportajlar.asp?islem=roportaj&id=1>

12. Bayram Dede, Melih: *Ruhdaşlarımı yazıyorum*, Yeni Şafak 2001,
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=16>
13. Batler, Džudit: *Psihički život moći*,
<http://sr.scribd.com/doc/122536334/D%C5%BEudit-Batler-Psihicki-zivot-moci>
14. Birkiye, Atilla: *Karnaval dünyasına yol alış*, Cumhuriyet 2000,
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=15>
15. Bulamur, Ayşe Naz: *Istanbulite Women and the City in Elif Şafak's The Bastard of Istanbul*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 21-44
16. Butler, Christopher: *Postmodernizam*, TKD Šahinpašić, Sarajevo 2007
17. Butler, Judith: *Gender Trouble: feminism and the subversion of identity*, Routledge, Chapman & Hall, London 1990
18. Butler, Judith: *Contingent Foundations: Feminism and the Question of "Postmodernism"*, www.cleandraws.com/butler_contingentfoundations.pdf
19. Беланчић, Милорад: *Разлози за деконструкцију*, Medijska knjižara Krug, Beograd 2005
20. Berket, Dženifer: *Francuske feministkinje i angloirski modernisti: Siksu, Kristeva, Beket i Džojz*, Polja god.L/br.431/januar-februar 2005, <http://polja.rs/polja431/431-19.htm>
21. Бошковић, Драган: *Историја и нарација, теорија и фикција*, <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0543-1220/2011/0543-12201101031B.pdf>
22. Brah, Avtar: *Cartographies of Diaspora: Contesting identities*, Routledge, London 1996
23. Cengiz, Buket N.: *İnisiyasyon Yolculuğunda İki Kahraman: Elif Şafak'ın Pinhan Romanının Gilgamış Destanıyla Paralel Bağlamda Metinlerarası Bir Okuması*, www.journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/.../1195
24. Chancy, J.A. Myriam: Interview with Elif Shafak; Meridians: feminism, race, transnationalism 4.1 (2003) 55-85, <http://www.jstor.org/stable/40338823>
25. Connor, Steven: *Postmodernism and Literature*,
<http://www.scribd.com/doc/110711914/Steven-Connor-Postmodernism>
26. Coussens, Catherine: *Spectacles of the Exotic and Feminist Re-Visions in Elif Şafak's Mahrem/ The Gaze*,
http://www.academia.edu/1082002/Spectacles_of_the_Exotic_and_Feminist_Re-Visions_in_Elif_Shafaks_Mahrem_The_Gaze

27. Çağlar Abiha, Birsal: *Elif Şafak'ın Pinhan Adlı Romanında Dört Unsur ve Daire Sembolizmi*,
http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/birsal_caglar_abiha_elif_safak_pinhan_romani_sembolizm.pdf
28. Çaha, Ömer: *The Transition of Feminism from Kemalist Modernism to Postmodernism in Turkey*, Turkish Journal of Politics, Vol. 2, No. 1, Summer 2011, <https://docs.google.com>
29. Делић, Јован: *Хазарска призма*, 1991,
http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/studije/jdelic-prizma_c.html#_Toc46901740
30. Demirci, Neşe: *Elif Şafak'ın Pinhan, Araf ve Mahrem'inde İsim İmgelemi*,
<https://docs.google.com>
31. De Propriis, Fabio: *Between Tradition and Postmodernism On The Bosphorus*,
<http://www.swans.com/library/art18/fabiop19.html>
32. Dirican, Gül: *Elif Şafak'ın Mahrem 'I*, Milliyet 2000,
<http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=13>
33. Дојчиновић – Нешић, Биљана: *Приповедни поступци у романима Цона Андајка*, Зборник Матице српске за књижевност и језик 2006, vol. 54, бр. 2, стр. 171-185
34. Драшковић, Вук: *Нож*, Српска реч, Београд 2012
35. Džejmson, Frederik: *Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizma*,
<http://old.kontrapunkt.info/index.php?module=CMpro&func=viewpage&pageid=145>
36. Ђорђевић, Б.: *Недим Гурсел: Нема штете од књига*,
<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:432749-Nedim-Gursel-Nema-stete-od-knjiga>
37. Ђорђевић, Јелена: *Postkolonijalna teorija diskursa*, Fakultet političkih nauka, Godišnjak 2008, стр. 29-45
38. Ђурић, Dubravka: *Feminizam i postmodernizam*,
<http://www.yuope.com/zines/kosava/arhiva/30/feminiz.html>
39. Ђурић, Dubravka: *Julija Kristeva iz Teorije, roda, poezije*, ARS br. 5-6 god. 2010, Orion-art, Beograd 2009, http://www.okf-cetinje.org/OKF-Dubravka-%C4%90uri%C4%87-Julija-Kristeva-iz-Teorije,-roda,-poezije_551_1

40. Đurić, Dubravka: *Lis Irigaraj iz Teorije, roda, poezije*, ARS br. 5-6 god. 2010, Orion-art, Beograd 2009, http://www.okf-cetinje.org/OKF-Dubravka-%C4%90uri%C4%87-Lis-Irigaraj-iz-Teorije,-roda,-poezije_547_1
41. Ecevit, Yıldız: *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İletişim Yayınevi, İstanbul 2004
42. Еко, Умберто: *Име руже*, Библиотека Новости 20.век, 2004
43. Епштејн, Михаил: *Постмодернизам*, Zepher Book World, Београд 1998
44. Ever, Mustafa: *Pinhan ve Mahrem Romanları Odağında Elif Şafak'ın Romanlarında Görülen Klasik Türk Edebiyatı Dönemi Kültür Unsurları*, <http://library.cu.edu.tr/tezler/8237.pdf>
45. Forster, E.M.: *Aspects of the Novel*, Penguin Classics, London 2000
46. Fuko, Mišel: *Hrestomatija*, Milenković P., Marinković D., Vojvodanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005
47. Гарб, Тамар: *Под и представа, увод*, http://www.womenngo.org.rs/sajt/sajt/izdanja/zenske_studije/zs_s7/GARB.html
48. Garb, Tamar: *Gender and Representation*, http://jft-newspaper.aub.edu.lb/reserve/data/faah235-zm-Modernity_and_Modernism/MM_Chap3_Gender_and_Representation_219-230.pdf
49. Gökнар, Erdağ: „The Novel in Turkish: narrative tradition to Nobel prize“:
50. Kasaba, R.: „Turkey in the Modern World“, The Cambridge History of Turkey, vol.4 Gülendаm, Ramazan: *Inside Contemporary Turkish Literature: Concerns, References and Themes*, <https://docs.google.com>
51. Günay, Çimen: *Panoramic Look at Turkish Fiction*, http://edoc.bibliothek.unihalle.de/servlets/MCRFileNodeServlet/HALCoRe_derivate_00003218/turkish_fiction.pdf;jsessionid=jurevhslm5c3?hosts
52. Gürel, Perin: *Sing, o djinn!: Memory, History and Folklore in The Bastard of Istanbul*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 59-79
53. Gursel, Nedim: *Alahove kćeri*, Geopoetika, Beograd 2012
54. Hammer, Jill: *Four worlds – Earth, Water, Air, Fire*, <http://www.telshemesh.org/four/>
55. Harvi, Dejvid: *Postmodernizam*, <http://www.scribd.com/doc/110806398/Dejvid-Harvi-Postmodernizam>

56. Hatipoğlu, Sibel: *Eşikte Parlayan İnci ve İlahi Sırrı Fısıldayan Ney ya da ‘Pinhan’ ve ‘Suskunlar’ da Tasavvuf*,
www.turkishstudies.net/DergiPdfDetay.aspx
57. Hoffmann, Gerhard: *From Modernizm to Postmodernizm – Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*,
http://books.google.rs/books?id=_CR6mxPJKtcC&pg=PA431&lpg=PA431&dq=technique+as+discovery+schorer&source=bl&ots=ud-VKViBqQ&sig=ElS5tIsYS2BaX-Spfu-IoIPtKCK&hl=sr&sa=X&ei=U4g-UpHZCMmw0QWX8YHgCw&ved=0CDkQ6AEwAjgU#v=onepage&q=technique%20as%20discovery%20schorer&f=false
58. Hutcheon, Linda: *Poetics of Postmodernism: history, theory, fiction*,
<http://www.scribd.com/doc/89965016/Linda-Hutcheon-a-Poetics-of-Postmodernism-History-Theory-Fiction-1988>
59. Hüküm, Muhammed: *Elif Şafak’ın ‘Aşk’ Romanında Postmodern Bir Unsur Olarak Tasavvuf*, http://www.turkishstudies.net/Makaleler/1245847651_16-Muhammet%20H%C3%BCk%C3%BCm.pdf
60. Işıksalan, Nilay: *Postmodern Öğreti ve Bir Postmodern Roman Çözümlemesi: Kara Kitap/Orhan Pamuk*, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt/Vol.:7- Sayı/No: 2 : 419-466 (2007), <https://docs.google.com>
61. Јелачић, Алексеј: *Историја Русје*, Српска књижевна задруга, Београд 1929
62. Jerkov, Aleksandar: *Književna kritika: Slabost pripovedanja*,
<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:447116-Knjizevna-kritika-Slabost-pripovedanja>
63. Kafka, Franz: *The Metamorphosis*,
http://www.planetpdf.com/planetpdf/pdfs/free_ebooks/the_metamorphosis_t.pdf
64. Karataş, Evren: *Türkiye’de Kadın Hareketleri ve Edebiyatımızda Kadın Sesleri*,
<http://www.scribd.com/doc/81684084/Turkiyede-Kadin-Hareketi-Ve-Edebiyat>
65. Kırımlı, Bilal: *Elif Şafak’ın Romanlarında Milliyet ve Türklük Algısı*,
http://www.tubar.com.tr/TUBAR%20DOSYA/pdf/2010GUZ/krml_bilal_261-281.pdf
66. Korkmaz, Ramazan: *Yeni Türk Edebiyatı, El Kitabı (1839 – 2000)*, Grafiker Yayınları, Ankara 2005

67. Lacan, Jacques: *The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience*, <http://faculty.wiu.edu/D-Banash/eng299/LacanMirrorPhase.pdf>
68. Lahman, Renate: *Intertekstualnost: pokušaji definisanja pojma*, <http://www.polja.rs/polja458/458-18.pdf>
69. Lyotard, Jean-François: *Šta je postmoderna*, KIZ „ART PRESS“, Beograd 1995
70. Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester University Press, 1984
71. Maksić, Ivana: *Žensko pismo u poeziji E.E. Kamingza*, Agon Broj 19/jun-jul 2012
72. Маринковић, Мирјана: *Глобализација и турска књижевност*, Култура 2013: 61-74
73. Marquez, Gabriel Garcia: *Ljubav u doba kolere*, Svjetlost Sarajevo, 2001
74. Maširević, Ljubomir: *Kultura intertekstualnosti*, Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti 2007(11-12): 421-431, <http://scindeks.ceon.rs/article.aspx?artid=1450-56810712421M>
75. McGaha, Michael: *Garbage in, garbage out: Elif Şafak's Bit Palas*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 97-109
76. Михајловић, Јасмина: *Прича о души и телу – Слојеви и значења у прози Милорада Павића*, Просвета Београд, 1992
77. Moran, Berna: *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, İletişim Yayınevi, İstanbul 2003
78. Namlı, Taner: *Arketipsel Sembolizm Açısından Elif Şafak'ın "Pinhan" Romanının İncelenmesi*, www.turkishstudies.net/sayilar/sayi6/.../75.pdf
79. Nicol, Bran: *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*, <http://www.scribd.com/doc/160680279/Bran-Nicol-the-Cambridge-Introduction-to-Postmodern-Fiction-Cambridge-Introductions-to-Literature-2009>
80. Okur, Nilgün Anadolu: *Transferring the Untransferable: Justice, Community, Identity and Dialogue in Elif Şafak's Novel The Bastard of Istanbul*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 81-96
81. Oraić – Tolić, Dubravka: *Muška moderna i ženska postmoderna*, <http://www.scribd.com/doc/52394687/Dubravka-Orai%C4%87-Toli%C4%87-Mu%C5%A1ka-moderna-i-%C5%BEenska-postmoderna>

82. Oztabek – Avcı, Elif: Elif Safak's *The Saint of Incipient Insanities as an "International" Novel*, <https://docs.google.com>
83. Özcan, Meltem: *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Postmodernizm Yeri*, <http://www.belgeler.com/blg/rad/cumhuriyet-dnemi-trk-romanında-postmodernizmin-yeri-postmodernizm-in-turkish-novel-in-the-republican-period#>
84. Pamuk, Orhan: *Crna knjiga*, Geopoetika, Beograd 2008
85. Pamuk, Orhan: *Zovem se Crveno*, Geopoetika, Beograd 2006
86. Pamuk, Orhan: *Bela tvrđava*, Geopoetika, Beograd 2002
87. Parla, Jale: *Modernizmden postmodernizme Türk romanı*; Türk Edebiyatı Tarihi, ed. Talat Sait Halman, TC Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, İstanbul 2006: 411-419
88. Павић, Милорад: *Почетак и крај романа*, <http://www.khazars.com/en/biografija-milorad-pavic/pocetak-i-kraj-romana>
89. Павић, Милорад: *Хазарски речник*, Просвета Београд, 1984
90. Павић, Милорад: *Страшне љубавне приче*, Плато Београд, 2001
91. Павић, Милорад: *Предео сликан чајем*, Библиотека Новости 20.век, 2004
92. Пекић, Борислав: *Нови Јерусалим*, Политика-Народна књига, Београд, 2004
93. Пијановић, Петар: *Жанровске и поетичке одлике Павићеве приче*, http://www.ikum.org.rs/files/kistorija/2008/134-135/12-Petar_Pijanovic.pdf
94. Pirinçci, Yıldız Sinem: *The Dilemma of the Gaze in Angela Carter's Nights at the Circus and Elif Shafak's Mahrem (The Gaze)*, <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12613850/index.pdf>
95. Pollheide, Jens: *Postmodernist narrative strategies in the novels of John Fowles*, <http://pub.uni-bielefeld.de/publication/2302475>
96. Powell, Jason L.: 'Understanding Habermas: Modern solutions, Postmodern Problems', <http://sincronia.cucsh.udg.mx/modr.htm>
97. Rosić, Tatjana: *Konverzija postmodernog romana*, Sarajevske sveske br. 17
98. Saraçoğlu, Semra: *Self-reflexivity in Postmodernist Text: A Comparative Study of the Works of John Fowles and Orhan Pamuk*, <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/1104231/index.pdf>
99. Sarup, Madan: *Introductory Guide to Post – Structuralism and Postmodernism*, Harvester Wheatsheaf, 1993

100. Sarup, Madan: *Identity, Culture and Postmodern World*, Edinburgh University Press Ltd, 2005
101. Schorer, Mark: *Tehnique as Discovery*, The Hudson Review Vol. 1, No. 1 (Spring, 1948), pp. 67-87
102. Shafak, Elif: *An Assyro-Babylonian Pregnant Goddess: An Excerpt from: The Saint Of Incipient Insanities*, Meridians: feminism, race, transnationalism, Vol. 4, No. 1, 2003, <http://muse.jhu.edu/journals/mer/summary/v004/4.1shafak.html>
103. Shafak, Elif: *In Turkey, men write and women read. I want to see this change*, <http://www.theguardian.com/books/2012/apr/08/elif-shafak-honour-meet-the-author>
104. Shafak, Elif: *The Politics of Fiction*, предавање, http://www.ted.com/talks/elif_shafak_the_politics_of_fiction.html
105. Smethurst, Paul: *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Editions Rodopi, Amsterdam, 2000
106. Сулейманова, Алия Сократовна, *Постмодернизъм в современном турецком романие: на примере творчества Орхана Памука*, <http://www.dissercat.com/content/postmodernizm-v-sovremennom-turetskom-romane-na-primere-tvorchestva-orkhana-pamuka>
107. Şafak, Elif: *Creating the Story Together; An Exclusive Interview with Elif Şafak*, Journal of Turkish Literature, Issue 6, 2009: 9-20
108. Şafak, Elif: *Tedavi Terapi Karışımı, Bir Roman Oldu*, Radikal kitap, Sayı 349, s.17, http://www.radikal.com.tr/ek_haber.php?ek=ktp&haberno=7004
109. Şengül, Mehmet Bakır: *Elif Şafak'ın Aşk Romanında Tasavvuf*, <http://www.scribd.com/doc/54199184/Elif-%C5%9Eafak-%C4%B1n-Roman%C4%B1nda-A%C5%9Fk-ve-Tasavvuf>
110. Танасковић, Дарко/Шоп, Иван: *Суфизам*, БИГ, Хришћанска мисао, Београд 2011
111. Toplu, Şebnem; Zapf, Hubert: *Redefining Modernism and Postmodernism*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, <http://www.c-s-p.org/flyers/978-1-4438-2268-8-sample.pdf>
112. Tırkeş, Ömer: *Tarihî roman roman gibi tarih*, Virgül, Sayı 9, Haziran 1998, <http://www.elifsafak.us/degerlendirmeler.asp?islem=degerlendirme&id=12>

113. Türkeş, Ömer A: *The Rising New Generation, Young Authors from Turkey*, The Republic of Turkey Prime Ministry Promotion Fund and Frankfurt Book Fair 2008 Guest of Honour Turkey Organizing Committee (2008), <http://www.booksfromturkey.com/files/catalouge-17.pdf>
114. Uçan, Hilmi: *Modernizm/Postmodernizm ve J. Derrida'nın Yapısökümcü Okuma ve Anlamlandırma Önerisi*, http://www.arastirmax.com/bilimsel_yayin/turkish-studies/4/8/2283-2306_modernizmpostmodernizm-jderridanin-yapis%C3%B6k%C3%BCmc%C3%BC-okuma-anlamlandirma-%C3%B6nerisi
115. Вишњић, Јосић Мирослав: *Антологија српских приповедача*, Филип Вишњић, Београд 1999
116. Вулф, Вирџинија: *Конствена соба*,
117. Yalçın, Alemdar: *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Çağdaş Türk Romanı 1946 – 2000*, Akçağ Yayınları, Ankara 2003
118. Yaylagül, Özen: *Elif Şafak'ın "Aşk" Üzerine Göstergibilimsel Bir Çözümleme*, http://www.academia.edu/2446759/Elif_Safakin_Ask_i_Uzerine_Gostergibilimsel_Bir_Cozumleme_A_Semiologic_Analyse_on_Ask_of_Elif_Safak
119. Yazıcıoğlu, Öğüt Özlem, *Who is the Other? Melting in the Pot in Elif Şafak's The Saint of Incipient Insanities and The Bastard of Istanbul*, www.journals.istanbul.edu.tr/tr/index.php/.../1439
120. Yılmaz, Basri: *Elif Şafak'ın Romanlarında Mekan Ögesinin Zaman-Kişi ve Olay Bağlamında İncelenmesi*, <http://www.belgeler.com/blg/pyn/elif-afak-in-romanlarında-mekan-gesinin-zaman-kii-ve-olay-balamında-incelemesi-in-elif-afak-s-novels-the-place-of-subject-is-examined-one-by-one-through-time-person-and-event>
121. Zerzan, John: *Katastrofa postmodernizma*, <http://ebookbrowse.com/john-zerzan-katastrofa-postmodernizma-pdf-d422394109>

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ида Јовић је рођена 1977. године у Београду. Дипломирала је 2001. године на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за турски језик и књижевност. Године 2009, стекла је звање магистра наука о књижевности одбранивши тезу *Књижевно стваралаштво Пинар Кур* на Филолошком факултету у Београду, под менторством проф. др Мирјане Маринковић. Превела је роман Елиф Шафак *Вашљива палата*. Објавила је рад *Жене писци у турској књижевности* у часопису „Књиженство“.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Ида Јовић _____

Број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Елиф Шафак и турски постмодернизам“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно изведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Ида Јовић _____

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада _____ “Елиф Шафак и турски постмодернизам“ _____

Ментор _____ проф. др Мирјана Маринковић _____

Потписани/а _____ Ида Јовић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом _____“Елиф Шафак и турски постмодернизам“_____ која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Ида Јовић _____

Број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Елиф Шафак и турски постмодернизам“

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно изведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Ида Јовић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада

Име и презиме аутора _____ Ида Јовић _____

Број уписа _____

Студијски програм _____

Наслов рада _____ “Елиф Шафак и турски постмодернизам“ _____

Ментор _____ проф.др Мирјана Маринковић _____

Потписани/а _____ Ида Јовић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

У Београду, _____

Потпис докторанда

Ида Јовић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом _____
“Елиф Шафак и турски постмодернизам“ _____ која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, _____

Потпис докторанда

Ida Jović