

Бранко Ч. Црногорац¹
Универзитет у Бањој Луци
Факултет политичких наука

ТРАНСФОРМАЦИЈА ДРУГОГ У РОМАНУ

МОРИС Е. М. ФОРСТЕРА

Апстракт: Романи Е. М. Форстера представљају један заокружени циклус књижевног стваралаштва у многим аспектима теоријског разматрања, понајвише у оним о којима је и сам писац проговорио када се нашао у улози књижевног критичара и теоретичара. Но, овакав суд вриједи првенствено за пет романа објављених за његовог живота који су, сви до једног, достигли ниво књижевног класика и који су успјешно екранизовани и постављени на позоришну сцену. Насупрот томе, у овом раду обрађује се постхумно објављени роман Морис, који пружа једнак увид у најскривеније интимне кутке самог аутора у контексту хомосексуалности као проскрибоване сексуалне оријентације у тадашњем британском друштву, те у оне елементе његовог објављеног опуса којима се критичари нису бавили све до пуноправног успостављања колонијалних/постколонијалних студија као легитимног поља књижевних истраживања. У том погледу, рад се бави појмом Другог/Страног и његовом трансформацијом од дехуманизованог епитома друштвене маргине до савршено прикривеног представника доминантних структура који у много чему надмашује и свој узор те га успјешно деконструише, пророчки нам показујући судбину Британске империје у деколонизованом свијету.

Кључне ријечи: Морис, постколонијалне/колонијалне студије, хомосексуалност, колонијална мимикрија, Друго/Страно.

1. Увод

Форстеров романсијерски опус, ма колико невелик био у нумеричком смислу, ипак се мора подијелити на најмање два дијела, макар у контексту критичке рецепције. Иако свих шест романа данас уживају заслужену пажњу

¹branko.crnogorac@fpn.unibl.org

академских кругова и представљају интегралну цјелину у погледу књижевних порука једног од најцјењенијих англосаксонских писаца, један од њих био је помно скривен од очију читалачке јавности, и то према изричитој жељи самог аутора. И док су о осталима настајали томови критичких списа, неријетко откривајући недовољну стручност њихових аутора и очигледну острашћеност као посљедицу неспособности и недостатка жеље да се проникне у вјешто исткани заплет и још вјештију карактеризацију, дотле је преостало књижевно дјело представљало апокрифни текст чије би појављивање потресло не само књижевни канон већ и етаблирани друштвени поредак. А то несташно књижевно чедо јесте *Морис*.

У питању је пети предратни Форстеров роман, али његово објављивање чекало је нека сретнија времена, како је сам Форстер навео у предговору роману, који је први пут објављен 1971. године. Да ли се за његово постојање знало и прије пишчеве смрти, тешко је рећи, али је чињеница да га ниједан критичар не помиње за Форстеровог живота. Постоје индиције да је један ужи круг пријатеља знао за овај роман, као и за збирку приповијетки *Живот који ће доћи* (*A Life to Come*), од којих су неке експлицитно хомосексуалне тематике. Наслов је врло неодређен (да ли је то живот који ће сигурно доћи, или који би могао или требало да дође, остављено је читаоцима и критичарима у задатак да разјасне). Понешто од тога Форстер ипак открива у својеврсном епилогу *Морису*, педесетак година од настанка романа. Није тешко претпоставити да то није весео завршетак, будући да је поново индивидуалност устукнула пред конформизмом.

У даљем тексту аутор ће покушати да појасни како се роман који се одвија у самом срцу метрополе може тумачити у оквиру постколонијалне парадигме, а кључ за овакво читање лежи у слојевитости и разноликости појма Другог/Страног, који је прешао далек пут од једнодимензионалног представљања током иницијалних сусрета са Оријентом до спознаје да се Друго/Страно опире било каквом покушају укалупљивања. Томе у прилог говори и Беркова тврдња да се овдје ради о блоку тема, а не о једној прецизно дефинисаној теми (Beik, 2010). У том контексту, овај појам отвара нам врата једног динамичког свијета међуодноса идентитета, култура и традиција, које је географски немогуће прецизно одредити с обзиром на чињеницу да је стални развој људског рода допринио неумитном приближавању и преплитању заједница које су до тада биле толико удаљене, у физичком и метафизичком смислу, да се чинило како до њиховог сусрета никада неће доћи. Парадоксално, спознаја да удаљене заједнице дијеле исте антрополошке карактеристике са предузимачима експедиција

у непознате крајеве само је продубила жељу да се колонијални конструкти продубе и учврсте, што доводи до еволуције ових односа (Loomba, 1998). А ријетки су могли помислити да ће Друго/Страно тако успјешно прилагодити, те напосљетку и покорити свијет који га је својим конструктима изњедрио са јединим циљем да му довијeka служи као потврда сопствене величине, што је готово пророчки назначено у опасци о самом Морису (Forster, 2002a)

2. Предграђе као бастион конзервативних идеја

Роман је настао током 1913. и 1914. године, а радња је, као и у осталим романима, смјештена у лондонска предграђа и питорескне крајеве енглеске унутрашњости, која представља есенцију некакве *праве* Енглеске (Morli, 2003). Дакако, ту је и Кембриџ, као исходиште свих Форстеру драгих успомена, на коме заправо све почиње. Главни јунак Морис Хол згодан је и не толико необразован колико неартикулисан припадник више средње класе, насљедник имања у једном од предграђа Лондона. Упознајемо га као матуранта једне приватне школе, на прагу крупних животних промјена како у погледу сексуалног освјешћивања тако и у погледу сопствене будућности. Међутим, већ те уводне сцене откривају нам пишчеву наклоност ка том лијепо развијеном и васпитаном младићу кроз благонаклон став према власнику школе, који је, сазнајемо, много више пажње посвећивао правилном духовном развоју својих ученика него њиховом формалном образовању (Forster, 2002a). То је потпуно различит став према приватним школама од оног који је Форстер изражавао јавно. Уз то, Морис је рано остао без оца и живи са мајком и двије сестре, што је, уз одређене варијације, основна породична поставка у свим Форстеровим романима. Клајв Дарам, Морисов љубавник, налази се у истој породичној ситуацији - сестра му је Шлегел, имају млађег брата Тибивија, а родитељи су им умрли. Луси Ханичерч има брата и мајку, Филип Херитон живи с мајком и сестром. Рони Хислоп има само мајку, која му је из другог брака подарила полубрата и полусестру. И остали Форстерови ликови углавном су лишени блаженства потпуног породичног окружења, што у овом роману, чини се, има посебне импликације.

Наиме, управо је ова пукотина у једном монолиту какав је до тада био појам породице, уз појмове попут брака, цркве, религије, друштвеног поретка и сличних института конзервативних и статичних друштава попут тадашњег британског омогућила Форстеру да га нападне изнутра и деконструише у модернистичкој манири, те да га прикаже не као нешто објективно дато већ

као друштвени конструкт који је подложен различитим тумачењима и манипулацији, што су последице успјешно практиковали многи аутори метрополе за колонију (McLeod, 2000).

Чини се као да му писац даје алиби за оно што ће касније услједити. Морис је, гледано из тадашње, а добрим дијелом и данашње перспективе, лишен *чврсте руке*, односно оца као главе породице, а требало би да израсте управо у једну такву особу. Тај недостатак центра његовог микрокосмоса, који је уз то додатно оптерећен малограђанским конвенцијама, покушаће да му надокнаде други мушкарци, који су, нажалост, невјеродостојне личности. Један од њих, господин Дјуси, наставник у његовој школи, покушаће да му сувопарно објасни основе сексуалности не примјећујући у свом механицистичком приступу да нешто није у реду, да Морис није присутан духом за вријеме те посљедње лекције. Несклад између Морисове збуњености у погледу сопствене сексуалности и друштвено прихватаљивог понашања које му наставник покушава наметнути види се и по томе што се наставник брине да неко не примијети његове дијаграме у пијеску, што показује да је било каква сексуалност била табу у том периоду, о хомосексуалности да и не говоримо (Forster, 2002a). Други сурогат оца, др Бери, још је гори. Он ће потпуно изиграти Морисово повјерење у њега као у врхунског професионалца, отворено се згражавајући над његовим склоностима (Forster, 2002a).

Околности у којима Морис-дјечак одраста битно су другачије од оних у којима се налази Морис-младић. С једне стране, затворена и лицемјерна средина предграђа, а са друге, атмосфера приватне школе која затомљује набујалу сексуалност, или је, пак, усмјерава ка једином могућем уточишту: ка истом полу. За Мориса, поприлично несигурног у себе, то је једна шизофрена ситуација. Поред тога, друштвено лицемјерје спрам хомосексуалности огледа се и у томе да је то јавна тајна, али све дотле док је ограничено на старије разреде приватних школа. У том свјетлу јасније је и појављивање другог доктора Ласкера Џоунса, чија је функција двојака: да потврди ту појаву, али и да је омаловажи, сводећи је на ниво болести. На питање шта се то дешава са њим, Морис добија одговор: урођена хомосексуалност (Forster, 2002a).

Међутим, такав став стоји на климавим ногама, пошто видимо да Морис размишља о породици, прије свега да би задовољио строге друштвене норме. За Форстера хомосексуалност је првенствено ствар избора, а не неког психичког или менталног поремећаја, што се види у сцени са госпођицом Гледис Олкот. Та кратка неразрађена сцена у којој једна пристала дјевојка без посебног разлога одбацује једног исто тако пристојног младића са одличним

изгледима у будућности, има за циљ само једно: да Мориса коначно определијели за сопствени пол. Слично се дешава и у *Соби с погледом*, гдје нам писац тек при крају романа даје мутно објашњење за тврдокорни викторијански поглед госпођице Бартлет на љубав и чулност, наводећи да јој се нешто ружно догодило тридесет година раније. У том случају, њен морални преокрет и омогућавање да се оствари љубав Џорџа и Луси могли бисмо прихватити као искупљење за гријех почињен према самом себи, што је управо оно чега се и Морис плаши. Могуће је да је Форстер, дружећи се са Лоренсом, чуо за стајалишта Хомера Лејна, берлинског психијатра, који је тврдио да је једини прави гријех не угодити себи и сопственим жељама.

Интересантно је и како сам Морис подсвјесно оправдава своју хомосексуалност питајући се да ли је један од оне одвратне сорте Оскара Вајлда (Forster, 2002a). Вајлд би, очигледно, требало да послужи као кредибилни представник једне друштвено неприхватаљиве групе, што је био одличан, могли бисмо чак рећи и пророчки избор, пошто Вајлдову хомосексуалност већина људи данас спомиње тек као једну од његових ексцентричности, а не размишља о њој као о кључној одредници његовог књижевног опуса, што уосталом и није истина.

Још једна специфичност овог романа јесте физички изглед главног јунака. С обзиром на то да роман припада првом дијелу Форстерове романсијерске каријере, врло је уочљива сличност међу јунацима. Иако се Форстерови ликови могу поредити по разним параметрима, *Морис* нам намеће поређење мушких ликова. Сви су ти ликови јунаци у својим романима, личности способне да се мијењају, што им у великој мјери одриче комичност, према тврдњама самог писца (Forster, 2002b), и што нам омогућава да ове романе посматрамо у другачијем свјетлу, а не само као успјеле друштвене комедије. Почевши од Филипа Херитона, преко Рикија и Сесила Вајза, све до Хенрија Вилкокса и Мориса, јасно је да су сви они, у мањој или већој мјери, пишчев алтерего. Кажемо мањој или већој мјери, јер у тим терминима и Форстер о њима говори, правећи поређења не само између себе и њих, већ и међу њима самима, понекад их користећи чак и као јединицу мјере кад су неке особине у питању. Они се понашају као клонови: физички су врло слични, али им је ментални развој условљен средином. Утолико више је физички развијени Морис огроман отклон од слабашних, немужевних Рикија, Филипа и Сесила. Иако и Хенри није нешто посебно у том погледу, његова је моћ заснована на зрелим годинама и огромном богатству, док су остала тројица младићи од двадесетак и нешто година. И мада латентна хомосексуалност проговара из готово сваког њиховог потеза, из њихове немогућности да остваре романтичну везу, Морис

је оваплоћење сирове империјалне моћи каква је Енглеској обезбиједила водеће мјесто у свијету током неколико вијекова. Упркос чињеници да је Рики ожењен, то је брак у коме он страшно пати, у коме га угњетава снобовски настројена супруга (Forster, 1962).

Ипак, мазохизам је ријеч која нам пада на памет када помињемо ову тројицу, ријеч која не преферира пол. Тако да када у роману *Тамо гдје се анђели не усуђују да кроче* (Forster, 2000a) Ђино уврће Филипу сломљену руку истовремено га давећи и при том не наилази на отпор, или када Филип изјављујући љубав Керолајн Ебот сазна да њено срце припада Ђину, па се и он, конформистички, удружује у тој љубави, не можемо говорити о неком бизарном аспекту хомосексуалног односа, већ је посриједи нешто друго. Чак и сцена купања у шумском језерцету у *Соби с погледом* (Forster, 2000a) ни издалека не носи такву симболику, понајприје због учесника, али и свеопште атмосфере. Напосљетку, и благо перверзна наклоност велечасног Биба према Сесилу Вајзу другачије је природе. С једне стране, поредећи га са готском статуом признаје му неке од аскетских и естетских вриједности сопственог позива, а с друге стране га жали, или можда презире, пошто му те особине неће омогућити срећу у вањском свијету. Додуше, они се строго придржавају друштвених норми и, поред свих својих недостатака, не упадају никоме у очи.

Гледано из ове перспективе, јасно је зашто је Морис створен као физички супериоран. Форстер га, у недостатку образовања, није могао лишити још и тог преимућства над другима (новац ће наслиједити тек касније), поготово у ситуацији кад треба да се успротиви својој околини. Могли бисмо можда рећи да је Морис, колико год био опрезан, колебљив, али истовремено самосвјестан и увјерен у исправност својих одлука, оно неостварено јавно Форстерово Ја. Ипак, чак ни у фиктивном свијету то Ја није у потпуности размахано. Морис се не жени не због тога што то физички не би могао поднијети, већ због чињенице да би издао себе, и по томе је најсличнији господину Филдингу из Форстеровог *Пути у Индију* (Forster, 1981). Томе у прилог иде и ситуација са Клајвом, који је напречац измијенио своје погледе иако се и више него Морис борио сам са собом. Међутим, огромна је разлика међу њима двојицом. Клајв је једноставно допустио својој прагматичној страни да надвлада осјећаје, као што је то читавог живота дисциплиновано и чинио. Ако је одбијање Гледис Олкот у потпуности преобратило Мориса, тако је и почетно Морисово одбијање иницирало процес Клајвове трансформације у друштвено прихватљиву јединку. И поред тога, остаје осјећај да би Клајв свеједно тако поступио, јер он није онај који дјелује, поготово у тако широком оквиру какво је једно цје-

локупно друштво. Опет се понавља познати Форстеров став да изгнаници из једне средине нису приспјели ни у једну другу, што је најбоље приказано на примјеру госпође Мор и Аделе Квестид у *Путу у Индију* (Forster, 1981). Иако Клајв спремно прихвата племићке обавезе и будуће мјесто у парламенту, он је попут Филипа Херитона само луткина лутка. Колико је незнатан његов утицај у сопственој кући, најбоље се види из његовог односа према послузи која никад не одговара на његов први позив. Ако је такав у улози која му *одговара*, није тешко замислити колико дуго би издржао у непријатељски расположеном окружењу. Са друге стране, Морис је толико увјерљив у улози коју не жели да је сасвим природно помислити да би имао довољно снаге да истјера своје у ономе што сматра да је његова права природа, не питајући за цијену. Сигурно је да је висока, али нам Форстер не пружа то задовољство да сазнамо истину.

Иако је хомосексуалност главна тематска одредница романа, ово дјело истовремено је и рафинирана друштвена комедија. Неке од врхунских минијатура тог типа крију се управо у Морисовом односу према послузи, али и према мајци и сестрама. Друштвена амбивалентност главног јунака додатно доприноси тој ситуацији. Морисов ауторитет је за разлику од Клајвовог непоткопан кулоарским шапутањем послуге испод степеница, па тако његове ријечи послуга прима без поговора. Додуше, ту је очекивана увријеђеност у јавности, док у себи трпе експлозију одушевљења што се њихов нови газда претвара у правог господина. У овом случају на дјелу је познавање културне граматике, и сопствене и оне на другој страни (Ђордано, 2001). То ће обрадовати моје сироте пластове, рече госпођа Хауел. Морис и бивши баштован често су се играли у сијену. Из таквог става јасно се ишчитава окамењеност класних подјела, али још више страх од њихових промјена. На сцени је поново *златни ланац бића*, чије карике нису једнаке, али им је положај непромјенљив. Страшна Морисова тајна залог је његове потпуне надмоћи, али видимо и да Клајв, поред тога што се отворено говори о њежностима које размјењује са Морисом, не губи своје мјесто у друштву. Једноставан разлог јесте то што сваки члан Клајвове послуге зна да може изгубити своје мјесто ако прошири такву причу, а Клајву се ништа значајно неће догодити. И он је свјестан непромјенљивости своје друштвене позиције и то видимо у сцени када га собарица затиче како сједи у Морисовом крилу, очито се не плашећи реакција (Forster, 2002a). То је у страшној супротности са сценом када изјављује љубав Морису на травњаку у Кембрицу, када се Морис уплаши да ће их неко чути. Једина разлика лежи у томе што су у Кембрицу у друштву себи једнаких, међу којима је тако нешто вриједно потпуног презира и друштвене изолације, док их у Плавој соби

Клајвове куће штити непремостива класна граница. Форстер, међутим, прави разлику између њих двојице и у овом погледу. Клајвов камен око врата представља будуће мјесто посланика у парламенту, које захтијева беспријекорну биографију. И док је из већ поменутих разлога сигуран у својој кући, Морисов пољубац у Морисовој кући у тренуцима док је Клајв у бунилу могао би бити кобан по њега. И зато Морис каже мајци како нема потребе да икоме говори да је пољубио Клајва, јер се њему - Клајву то не би допало. То *не би се допало* у овом случају јесте еуфемизам за извјесну политичку и сваку другу пропаст. Госпођа Хол је у ситуацији кад га сестре мрзе, али немају могућности да му озбиљније напакосте и послуге која према Клајву не гаји никакву лојалност једини могући избор за свједока такве сцене. Наиме, она у Морисовој жељи не препознаје страх за будућност његовог пријатеља, већ је чување тајне наплаћено могућношћу да се на тренутак подсјети дана кад му је толико много значила. С друге стране, значајна моћ којом госпођа Хол располаже маргинализована је њеном перцепцијом те моћи, што се огледа у чињеници да је то са Клајвом за њу тек једна од малих тајни које она тако воли да дијели са својим сином. И она, попут прве госпође Вилкокс живи у пурди, одвојена од токова живота. То је, наравно, много удобнија пурда од индијске, али је свеједно пурда. Овај друштвени феномен био је звијезда водиља Форстеру када је биљежио промјене у Индији (Childs, 2002), а показало се да је овај појам сјајно тло за расправе о маргиналној моћи (Bhabha, 2002)

И Морис је, дакако, тога свјестан и због тога се не плаши Алекове уцјене, јер зна да друштвени кредибилитет почива на богатству и положају, макар у британским оквирима (Childs, 2002). Овдје је у питању обрнута ситуација од оне у Лоренсовом *Љубавнику леди Четерли*, јер богати племић заводи сиромашног ловочувара. Ипак, тешко можемо говорити о завођењу, пошто је опет ријеч о интуитивности која непогрешиво препознаје себи сродну душу. У Алеку препознајемо Ђенара, Ђина и Фетона из *италијанских романа* и кратких прича, који се од њих битно разликује по невјероватном нивоу друштвене свијести. Чини се да је Форстеру било прихватајивије да се сакрије иза Алека него иза ауторског коментара у тренуцима када Морису саопштава изгледну пропаст његовог животног наума. Сличним средством (у овом случају природним појавама) служи се и на крају *Пута у Индију* (Forster, 1981) када рељеф наглашава немогућност пријатељевања господина Филдинга са др Азизом. Задржавајући простодушност у говору, наводећи истовремено да он није тек било ко већ син једног угледног месара, што је пандан Ђину као сину једног зубара, Алек запрепашћујуће разумно говори о неприродности њихове везе,

али из Морисовог угла. Истина, говорећи о изгледном животу друштвеног отпадника, не можемо а да не примијетимо да је већи Алеков страх за сопствену него за Морисову судбину, јер таква веза може опстати једино угодно ушушкана у новац и благостање. Уосталом, вратимо се за тренутак др Ласкеру Џоунсу. Његови једини пацијенти и могу да буду господа, што је само један доказ више да се ради о ситуацији у којој нико не смије да каже да је цар го. Стога и Алек испрва бира лагоднији, Клајвов пут потпуног друштвеног прихватања зарад суштинске издаје сопственог бића. Зато нам се послџе таквих ријечи крај романа, када се њих двојица ипак упуштају у крајње неизвјесну животну авантуру, чини помало бајковитим и непотпуним, но потпуно у складу са Форстеровим моралним начелима, која су јасно назначена у свим његовим дјелима.

Један од кључева таквог завршетка налази се у Дикијевим рукама. Дики је нећак др Берија, младић на кога је Морис требало да припази на дан своје матуре, али то обећање није испунио иако га је др Бери замолио. Умјесто Дикија, загледао се у привлачну средовјечну жену кућепазитеља, па му је др Бери, мангупски му дајући до знања да га је примијетио, опростио што се није посветио Дикију. Епифанију џојсовског типа Морис доживљава када угледа нагог Дикија како спава окупан сунцем у једној од соба у његовој кући, и у тренутку осјети страст какву није осјетио ни када је био са Клајвом. Дики је попут Фредија Ханичерча један од Форстерових ликова који буде наду у бољи свијет, макар у британским оквирима. За разлику од пунка-вале из *Пути у Индију*, који је једнако епизодан али симболички јако набијен лик, који је у стању да надрасе сам роман и који је, заправо, много више метафизички концепт него особа од крви и меса, Дики нам је близак и увјерљив због невјероватне реалистичности којом је дочаран. Попут пунка-вале, и он не проговара сопственим гласом, већ нам је његов поглед на свијет представљен кроз један од најбољих Форстерових ауторских коментара. Тако сазнајемо да је Дикију прво пало на памет да замандали врата, али је одбацио ту идеју као недостојну једног војника и пробудио се на звук звона за доручак, са сунцем на лицу и потпуно чистог ума (Forster, 2002a).

Вођен здравим разумом и ширином духа, он одлучује да не дјелује непромишљено када му постане сасвим јасно шта Морис од њега тражи. Ово недјеловање, наравно, суштински је различито од Клајвовог, Филиповог и Сесиловог недјеловања, јер овдје губитак није лични, већ неког другог. Пуштајући да Морисово завођење прође некажњено, Дики показује да различитости постоје, али да постоји и могућност личног избора. Да је Дики и поред своје реалистичности готово једнак пунка-вали у равни метафизике видимо и по

прећутном Морисовом разумијевању да му од Дикија не пријети никаква опасност, иако је он најближи рођак једине особе која је јавно изразила презир према Морису. Само такав Дики, утјеловљење оних најбољих војничких особина које Британцима ни њихови непријатељи не одричу, представља залог једног свијета у којем је могуће да Морис и Алек нађу себи уточиште и потпуно се остваре као личности, а не као маске.

Роман, рекли смо већ, има и друге димензије, од којих нам је најзанимљивија однос Мориса са мајком и сестрама. Уводне реченице о његовој мајци нам још јасније дочаравају безнадежну монотонију предграђа, када нам писац саопштава како она да нема цркве не би уопште излазила из куће. Продавнице, наиме, достављају намирнице на кућну адресу. Удобна вила међу боровима њено је једино уточиште, једино мјесто на коме ситуирана удовица из предграђа има неку власт. То је случај и са госпођом Херитон, а и прва госпођа Вилкокс из романа *Хауардс Енд* функционише једино на свом истоименом имању. Што се тиче њеног одласка у цркву, Форстер употребљава занимљив глагол: *морати*. То јасно показује наметнуту обавезу, форму која је полако почела да губи свој садржај. Такав тон кореспондира са упутствима која Лилија у роману *Тамо гдје се анђели не усуђују да кроче* (2002b) добија од своје свекрве, да редовно посјећује недјељну службу. Госпођа Хол својим понашањем само наговјештава неумитне друштвене промјене у погледу манифестоване религиозности, те је Клајвово одбијање причешћа и отворени атеизам, или мало блаже агностицизам, јасан примјер сумрака духовности у облику који смо дуго прихватили као једини могући. Многа истраживања у Британији посљедњих година показују да једва 5% вјерника редовно посјећује цркве и остала светишта. То се првенствено односи на различите хришћанске деноминације. Клајвов протест, пак, много је значајнији за роман. Као и хомосексуалност, и губитак интересовања за вјеру у институционалном облику доживљава оштре јавне критике, али су посљедице много блаже, и за онога ко се огријеси о тај друштвени канон нема друге казне до срамоте која није праћена екскомуникацијом из друштва. Ипак, и срамота је класно условљена и резервисана само за највише слојеве. Међутим, како ни у вјери нису исти, не осјећамо жаљење за Клајва и њему сличне. Клајв говори Морису како се његова породица, будући племићка, причешћује одвојено од осталих парохијана, што је још једна потврда Форстеровог става о неједнакости поданика Империје (Childs, 2002).

Ова мала друштвена подвала сасвим је прилична казна Клајву, који је на мала врата хтио да се сврста уз бок неустрашивих и независних. Тешко је отети се утиску да је његов атеизам заправо јадна компензација за страх од јасног

исказивања истинских осјећаја које гаји према Морису. Једини проблем лежи у чињеници да се овај пут није успио сакрити у гомили, као што му је то пошло за руком са женидбом, већ је остао да стрши разапет на стубу срама.

Спомињући по први пут госпођу Хол, Форстер нехајно убацује и реченицу да је у близини 'сасвим пристojна школа за дјевојчице' (Forster, 2002a). Јасно је да та примједба као крути одраз једног старог система вриједности који није налазио за сходно да се дјевојке формално образују, нема мјеста у свијету растућег покрета за признавање права жена, који је један од својих врхунаца имао управо у сифражеткињама у Британији. У пракси, пристojна школа под-разумијевала је савладавање управо оних вјештина које су неопходне да би жена постала добра домаћица, не дотичући се озбиљних тема. То је само наставак приче из једног од претходних романа (*Хаурдс енда*), у коме су вјесници на-предних идеја сестре Шлегел. Додуше, када Хелен, трудна са незаконитим дјететом у *добровољном* изгнанству из Енглеске заврши у чудној вези са неком не баш привлачном активистичком за женска права у Њемачкој, јасно нам је да тадашња ситуација није била плодно тле за расправе о смањењу очигледне неравнотеже међу половима у неким битним сферама живота. Завршни уда-рац таквим настојањима у *Хаурдс енду* даје, наравно, једна жена, госпођа из Англо-Индије, примједбом да сва важна питања треба препустити мушкарцима (Forster, 2000c). У *Морису* ствари стоје другачије. У посљедњој расправи пред коначно раздвајање, др Азиз каже господину Филдингу како Индијци чекају да се Енглеска нађе у проблемима у Европи па да и они крену у остварење својих снова (Forster, 1981). И тако је на крају и било. Истина је, пак, да су могли да крену у остварење својих снова и много раније, јер британска власт у Индији готово да и није почивала на снази метрополе колико на снази савеза са ма-харадама, односно локалним моћницима, који су своје поданике увјеравали да у британској колонијалној власти нема пукотина. Све док су се Британци тако понашали, није било проблема и сумњи у њихову чврстину. Ово је још један доказ да је познавање културне граматике кључно за разумијевање коло-нијалних односа (Ђордано, 2001). Слично томе, и Морис ужива поштовање својих укућана све дотле док испуњава задате обрасце понашања. Кад се враћа кући након завршетка основне школе, дочекују га раздрагане мајка и сестре. И наредну степену свог образовања, приватну школу у Санингтону, успјешно је завршио, мада нам Форстер ту јасно даје назнаке покушаја укалупљивања, стварања Елиотових *шупљих људи*. Ипак, на тренутак издваја Мориса из општег сивила, наводећи да је његова просјечност ствар избора а не неминовности. Чак му је и говор на дан матуре просјечан, али је управо то разлог што му сви

аплаудирају. Међутим, и даље се креће суверено зацртаном стазом и нико му не може ништа приговорити. За то вријеме његове су сестре код куће, уредно га дочекујући сваког семестра и трпећи његову тиранију понизно. Међутим, на факултету се ствари мијењају. Прогоњен тјелесним искушењима која не може да изрази, сањајући често исте снове у којима Џорџ, бивши баштован Холових, трчи према њему, а потом и неку нејасну, христолику фигуру, упознавши напосљетку Клајва и успостављајући са њим интимну духовну везу, Морис све више исказује непоштовање према конвенцијама, што парадоксално ослобађа и њега али и оне око њега.

Кити и Ејда све отвореније изражавају незадовољство његовим односом према њима и мајци, и све више спомињу покојног оца оца чија је очекивања изневјерио. Морис, наравно, није једини кривац. У ријечима његове мајке, која говори о томе колико су сви очекивали од Кембрица, јасно се види жеља за испуњењем друштвених очекивања и с друге стране, потпуно занемаривање воље појединца да сам уреди свој живот. Знајући како нема потребан ауторитет да заузда његове намјере о напуштању факултета, она га шаље на разговор код др Берија. Парадоксално, др Бери му даје најбољи савјет, али у погрешном контексту. Од почетка пун презира према Морису, с висине гледајући сваки његов корак, он не пропушта овакву прилику за отворену критику. Он му каже да се нашао у окружењу које му не одговара, тако да је сасвим природно то што је искористио прву прилику да одатле побегне (Forster, 2002a).

Проблем је у томе што др Бери, као архетип ускогрудог и злобног становника предграђа, мисли да би Морис тиме учинио услугу друштву, а не себи. Јасно је да Морис такав савјет не може прихватити, јер му је у првом плану пошиљалац поруке, а не садржај. Ипак, Клајвова љубав и упорност враћају га на *прави колосијек*, и он се враћа на Кембриц, као уточиште од свих недаћа (Koljević, 2003). Та пројекција успјешног животног пута враћа га на старе позиције у кући. Међутим, други потрес није преживио без посљедица.

Двије године безбрижне љубави и уживања с Клајвом, током којих су заједно пропутовали Италијом и Грчком, грубо су прекинуте Клајвовом болешћу, последице које слиједи преображај. Мада је овдје само узгред поменуто, ово академско ходочашће није без симболике. Као што у Стерновом *Сентименталном путовању кроз Француску и Италију* главни јунак парох Јорик не стиже до Италије, тако и наша два јунака не стижу до Грчке. То, наравно, није случајно. На часу превођења са старогрчког дијелови који се тичу хомосексуалности не преводe се уз напомену да се ради о *незамисливом пороку Грка* (Forster, 2002a). На Клајва то оставља снажан утисак додатно му потврђујући страхове

о неприхватљивости његовог опредјељења. Иронија је да такве ријечи долазе од онога ко има разумијевања за исте активности у млађем добу. Због свега тога Клајв развија одбојност према Грчкој називајући је гомилом рушевина. У Италији, каже он, сво то камење бар функционише. Међутим, ни Грчка више није што је некад била, и она је, као што је већ речено, само одраз неке раније културе, попут Италије. Клајв доживљава катарзу управо на том тлу, које, лишено некадашње светости није ништа друго до јалова земља окружена другом јаловом материјом – морем, што га болно подсјећа на разговор између њега и Мориса о томе како неће оставити порода на овом свијету (Forster, 2002a).

Са Ејдом је у још лошијим односима, пошто ју је оптужио да му је завела пријатеља, мада је она заједно са болничарком послужила само као окидач за Клајвову трансформацију. Кити му отворено пребацује што је остала необразована и, што је још горе, престарјела чак и за курсеве шивења на оближњој вечерњој школи. У том тренутку он би јој дао сав новац, а не само три гвинеје које јој је ускратио неколико година раније. Показујући наклоност и жаљење због грубог поступања према сестрама Морис, не схватајући да тиме показује неопростиву слабост, отвара врата њиховој критици и нескривеном непоштовању. Иако га не могу физички избацили из куће, користе се суптилнијим методама да га учине *невидљивим*. У роману *Убити птицу ругалицу* Атикус објашњава својој дјечи да то што Артур Редли не излази из куће не значи нужно да га неко физички спречава, већ да гласине и предрасуде могу бити много моћније оружје у том погледу. У ширем смислу, овдје на дјелу имамо Саидову револуционарну тврдњу да је текст био главно оруђе колонијалног поробљавања, стварајући конструкте увјерљивије од непосредне физичке стварности и чудног искуства индивидуалног посматрача (Said, 2000).

Све што им преостаје као средство освете јесу ситне, углавном вербалне пакости. Једина прилика да нешто битније промијене у односу на свој положај у кући отишла је у неповрат неколико година раније, за вријеме Морисових невоља на Кембриџу. Финансијска овисност, наравно, разлог је тадашње Морисове рањивости, док је сада ријеч о успјешном службенику једног дионичарског друштва.

3. Закључак

Тек вјешти друштвени хроничар попут Е. М. Форстера могао је да уочи незнатне пукотине у монолиту Британске империје с почетка 20. вијека, нетом након смрти краљице Викторије, за вријеме чије владавине британски коло-

нијализам поприма пуне обресе империјализма, као далеко озбиљнијег облика потчињавања других народа и култура. Но, у том успону до неслућених висина јављају се и прве клице неумитног слома, како је то историја већ небројено пута показала са сличним грандиозним пројектима. А једини начин да се такве творевине уруше јесте да тај процес започне унутар њих самих, при чему се њихово главно оружје на концу окреће против њих самих, често и са много већом разорном силом него када су га сами употребљавали.

Морис нам нуди увид управо у један од низа таквих процеса, који је посебно болан за Империју из простог разлог што се његова генеза одвија у самом срцу те неосвојиве тврђаве, макар се само чинила таквом. Користећи појам Другог/Страног који у оквиру колонијалних/постколонијалних студија поприма облик хидре са безброј глава и лица, Форстер минуциозно описује процес његове трансформације од средства поковавања примитивних заједница до врхунске мимикрије којој ти потцијењени ентитети дају друштвено прихватаљив облик у доминантној средини само да би је у потпуности деконструисали и употреједили је као оруђе свог ослобођења и еманципације. У том погледу, писац на потки сопствене затомљене хомосексуалности као смртног друштвеног гријеха, првенствено за јавне личности, гради наратив у коме потпуно мијења стереотипне поставке укоријењене за ову заједницу и као њеног представника бира једног несмињеног Џона Була, оваплоћење империјалне моћи, који је у потпуности овладао правилима понашања друге стране, и то до те мјере да би без проблема могао успоставити тај проскрибовани образац као талон друштвене етикеције само када би то истински хтио.

Срећом по човјечанство, Форстер се као доказани хуманиста и пионир борбе за универзалне људске слободе задовољио пуком демонстрацијом крхкости колонијалне цитаделе и њеном порозном структуром коју изнутра може запосјести сваки њен архинепријатељ уколико то истински пожели, те у том духу бира за свог протагонисту изгнанство као чин слободе, а не друштвене срамоте. Ништа ново за поклонике Форстеровог опуса, али свакако путоказ за она сретнија времена, којима се истински надао, али која, нажалост, није дочекао.

TRANSFORMATION OF THE OTHER IN
E. M. FORSTER'S *MAURICE*

Summary

E. M. Forster's novels represent a comprehensive oeuvre in terms of theoretical discussions, mostly those inspired by Forster himself in a series of public addresses as regards the role and nature of novel entitled *The Clarke Lectures*. Nevertheless, this assessment refers only to the five novels published over the course of his life, which, without exception, reached the status of a literary classic and which were either adapted for screen or stage. In opposition to that, the paper deals with Forster's posthumously published novel *Maurice*, offering, on the one hand, an insight into the most intimate nooks of the author's life within the context of homosexuality as a proscribed sexual orientation in the then British society and, on the other hand, into those elements of his published fictional works that critics had not dealt with until postcolonial/colonial studies were established as a full-pledged field of literary research.

In that sense, the paper focuses on the notion of the Other and on its transformation from a dehumanised epitome of social margin to a perfectly camouflaged representative of dominant structures that surpasses, in many respects, its metropolitan role model and deconstructs it successfully, providing us with a prophet-like vision of the destiny of the British Empire in a decolonised world.

► **Keywords:** *Maurice*, postcolonial/colonial studies, homosexuality, colonial mimicry, the Other.

References

1. Bhabha, Homi K. (ur.) (2002) *Nation and Narration*. London and New York, Routledge.
2. Berk, P. (2010) *Osnovi kulturne istorije*. Prevela s engleskog: Marina Marković. Beograd, Clio.
3. Childs, P. (ur.) (2002) *A Literary Sourcebook on E.M.Forster's A Passage to India*. London and New York, Routledge.
4. Đordano, K. (2001) *Ogledi o interkulturalnoj komunikaciji*. Preveli sa njemačkog Tomislav Bekić i Vladislava Gordić. Beograd, Biblioteka XX vek.

5. Forster, E.M. (1962) *The Longest Journey*. London, Edward Arnold Publishers.
6. Forster, E.M. (1981) *Put u Indiju*. Preveo s engleskog: Zlatko Crnčević. Zagreb. Sveučilišna naklada Liber.
7. Forster, E.M. (2000a) *A Room With A View*. London, Penguin Classics.
8. Forster, E.M. (2000b) *Where Angels Fear to Tread*. London, Penguin Classics.
9. Forster, E.M. (2000c) *Howards End*. London, Penguin Classics.
10. Forster, E.M. (2002a) Aspekti romana. Preveo s engleskog Nikola Koljević, redigovao i priredio Svetozar Koljević. Novi Sad, Orpheus.
11. Forster, E.M. (2002b) *Moris*. Preveo: Srbislav Jeličić. Beograd, Rende/Link.
12. Koljević, S. (2003) Engleski romansijeri 20. veka. Beograd, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
13. Loomba, A. (1998) *Colonialism/Postcolonialism*. London and New York, Routledge.
14. McLeod, J. (2000) *Beginning Postcolonialism*. Manchester and New York, Manchester University Press.
15. Morli, D. & Robins, K. (2003) *Britanske studije kulture*. Preveli sa engleskog Ivan Panović, Srđan Simonović i Ljiljana Marković. Beograd, Geopoetika.
16. Rimmon-Kenan, S. (2002) *Narrative Fiction*. London and New York, Routledge.
17. Said, V. E. (2000) *Orijentalizam*. Prevela s engleskog: Drinka Gojković. Beograd, Biblioteka XX vek.

Преузето: 30. 3. 2024.
Прихваћено: 4. 6. 2024.