

RAJNA RACZ

Filozofski fakultet u Zagrebu
rajnaracz97@gmail.com

TEMA MAJČINSTVA I EGZILA U DJELU OCEANA VUONGA NA ZEMLJI SMO NAKRATKO PREDIVNI

SAŽETAK

Ovaj rad bavi se ispisivanjem teme majčinstva i egzila u romanu Na zemlji smo nakratko predivni Oceana Vuonga. Ključni teorijski autori na koje se rad oslanja su: Edward Said, Jacqueline Rose, Arjun Appaudrai i Michel Foucault. U svojem prvom romanu Na zemlji smo nakratko predivni Ocean Vuong piše o kompleksnom odnosu bake, majke i sina i o generacijskom nasljeđu koje je upisano u njegovo tijelo. Majka je centralno lice oko kojeg se strukturira roman i u ovom radu analizira se Vuongov koncept majčinstva i nasljeđa egzila prema motivskim sklopovima: pisanje, prostor i tijelo. Na temelju analize romana razmatra se o problemima majki egzilantica u novoj zemlji i kako se njihova trauma prenaša na dijete. Analizirajući njegov odnos s majkom opisan je koncept-autora stranca koji je Ocean Vuong ispisao u svojem romanu.

Ključne riječi: autofikcija, egzil, korporealnost, majčinstvo, Ocean Vuong.

Ocean Vuong je američki pisac, vijetnamskog porijekla, rođen 1988. godine u Saigonu. Autor je iznimno pohvaljene zbirke poezije *Night Sky With Exit Wounds* i dobitnik prestižnih nagrada poput: „Whiting Award”, „Forward Prize for Best First Collection” i „T. S. Eliot Prize”. Njegovi su radovi objavljeni u tiskovinama kao što su Harper's, The New York Times, The New Yorker, The Nation, The New Republic i The Atlantic. Živi i radi u Massachusettsu kao sveučilišni profesor književnosti i pisanja na fakultetu.

U svojim radovima, Vuong se često bavi tematikom majčinstva, složenim odnosom majke i djece, koja je uvijek povezana s egzilom. Ocean Vuong je pripadnik treće generacije koja u svojem tijelu nosi upisanu traumu rata. U zbirci *Night Sky With Exit Wounds* u jednoj od pjesama napisat će: *“An American soldier fucked a Vietnamese farmgirl. Thus my mother exists. / Thus I exist. Thus no bombs = no family = no me”* (Vuong, 2019) te najavljuje temu koja se produbljuje u romanu *Na zemlji smo nakratko predivni* u kojem Vuong piše o složenom pitanju nasljeđa i koncepta rođenja.

U eseju „Mothers: An Essay on Love and Cruelty” Rose navodi da su *majke* u dodiru s najtežim aspektima života. (Rose, 2018, p. 6) Ona se pita zašto postoji društveno očekivanje da se majke i u literaturi opisuju isključivo kao „nevine, sigurne i vedre” (Rose, 2018, p. 7), Po Rose, to je nemogući ideal majčinstva koji prijeti da majke razori i uništi ukoliko se od njih nastavi tražiti da ispune taj ideal (Rose, 2018, p. 7). Naime, živimo u doba kada je socijalno siromaštvo i nepravda u porastu te ima sve više iznimno siromašnih obitelji. Društvo se i dalje u ovakvim trenucima fokusira na majku zahtijevajući od nje da na bilo koji način održava obitelj, brine se za djecu, rješava probleme. Takav društveni koncept, smatra Rose, uvijek dovodi majku u poziciju da ona ne uspijeva sve zadovoljiti, ispuniti sva očekivanja te pada na tom testu društvene odgovornosti. Po Rose, i neuspjeh je sastavni dio majčinstva pa sve one majke koje se muče i ne uspijevaju, ne bi trebalo nazivati okrutnima i propalima, ne bi ih trebalo osuđivati. Majke, koje su nas donijele na ovaj svijet, nisu zakazale zbog okolnosti u kojima živimo. Ne može ih se kriviti za sve (Rose, 2018, p. 19).

U svojem prvom romanu *Na zemlji smo nakratko predivni* Ocean Vuong piše o kompleksnom odnosu bake, majke i sina i o generacijskom nasljeđu koje je upisano u njegovo tijelo. Majka je centralno lice oko kojeg se strukturira roman i u ovom radu analiziran je Vuongov koncept majčinstva i nasljeđa, te se pokušalo objasniti ključno pitanje, a

na koje i autor pokušava odgovoriti, jest jesmo li rođeni iz ljepote ili iz nasilja. Nadalje, temeljem analize romana razmatra se o problemima majki egzilantica u novoj zemlji i kako se njihova trauma prenaša na dijete. Analizirajući njegov odnos s majkom opisan je koncept-autora stranca koji je Ocean Vuong ispisao u svojem romanu. Ključni teorijski autori na koje se rad oslanja su misli i djela autora Edwarda Saida (2000, 2005, 2013), Jacqueline Rose (2018), Arjun Appadurai (2017) i Michela Foucaulta (1994).

Roman Oceana Vuonga *Na zemlji smo nakratko predivni* bavi se konceptom majčinstva iz perspektive sina imigrantice, koji je odrastao u Americi. Kad piše o svojoj majci, Ocean Vuong prikazuje i okrutne strane majčinstva, ali ne kao monstruozne, već kao sastavni dio normalnog života: „Majka si, mama. Ujedno si i čudovište. Ali i ja sam – i zato ti ne mogu okrenuti leđa (Vuong, 2020, p. 20). „Pročitao sam da roditelji koji pate od PTSP-a, češće tuku svoju djecu. Možda ipak postoji neko čudovišno ishodište. Možda dignuti ruku na vlastito dijete znači pripremiti ga za rat. Ne znam” (Vuong, 2020, p. 19).

Na zemlji smo nakratko predivni je intimno autofikcijsko pismo majci koja ga nikad neće moći pročitati jer ona ne zna niti engleski niti vijetnamski: „Pišem, da ti se približim, čak i ako je svaka riječ koju napišem jedna riječ dalja od tebe” (Vuong, 2020, p. 12). Vuong piše roman nadahnut Barthesovom knjigom *Dnevnik korote* (2009) koju je Barthes posvetio preminuloj majci:

„Jučer sam ponovno pročitao Dnevnik korote Rolanda Barthesa, knjigu koju je svakodnevno pisao godinu dana nakon smrti svoje majke. Upoznao sam tijelo svoje majke u bolesti i smrti, piše. I tu sam prestao čitati. Tu sam odlučio pisati ti. Tebi koja si još uvijek živa” (Vuong, 2020, p. 13).

Ocean Vuong je roman strukturirao u tri dijela koja su jasno odijeljena jedan od drugoga. Prvi je tematski posvećen njegovom djetinjstvu i povijesti njegove obitelji, egzilu i bivanjem strancem. Drugi dio tematizira njegovo autanje i strastvenu ljubav prema dječaku Trevoru s kojim je radio u tvornici duhana. To je ujedno i razdoblje njegove adolescencije. Treći dio pisan je iz perspektive vremena kada on piše pismo majci, odnosno iz pozicije njega kao pisca, odrasle osobe koja ulazi u muzej sjećanja u prvoj polovici knjige:

„Sad kad posjetim muzej uvijek oklijevam previše se približiti nekoj slici, od

straha što bih na njoj mogao naći ili ne naći. (...) Umjesto toga s rukama na leđima gledam iz daljine, ponekad čak s praga prostorije, gdje je sve još uvijek moguće jer ništa nije otkriveno” (Vuong, 2020, p. 122).

Lora Tomaš navodi da roman isprepliće razne tonove, od intimističkog do esejističkog:

„Mladi protagonist kroz fragmentarne i nenaslovljene zapise, ponegdje razlomljene kao poezija, pokušava razumjeti svoj ambivalentan, ali odan odnos s majkom, a u procesu se približiti svim čitateljima, svijetu ustvari. Kako bi naglasio fikcionalnost sjećanja ili se od njega dovoljno udaljio, ponegdje se prebacuje u treće lice govoreći o sebi kao dječaku, sinu, zatim i o njegovoj majci” (Tomaš, 2020, p. 1).

Iza svakog djeteta, postoji priča majke koja mora biti ispričana, ali rijetko jest. Većinom su prema Roseu, majke izbrisane iz slike. Kao da majčin gubitak nije preduvjet za sudbinu djeteta o kojem se govori, kao da su njena patnja i njeno svjedočanstvo preokrutni za moderno društvo u kojem živimo, pa je najbolje izbrisati ga (Rose, 2018, p. 13). Ocean Vuong o svojoj majci govori posredno, on priča njenu priču, zapravo govoreći svoju. Njihov odnos strukturiran je uvijek u dijalogu, uvijek iz perspektive pripovjedača: *„Pišem da se vratim u ono vrijeme na odmorištu u Virgini, kad su užasno zurila u preparirana srnjaka iznad aparata sa sokovima uz zahode, a njegovi rogovi sjenčali su ti lice. U automobilu si neprestano odmahivali glavom... Ne razumijem zašto bi to učinili. Zar ne shvaćaju da je to truplo? Truplo treba otići, ne zauvijek tako zaglaviti” (Vuong, 2020, p. 9).*

Tako pripovjedačeva majka odmah na prvoj stranici romana posredno otvara tematski krug romana – tijela. Glavni likovi ovog romana su ljudska tijela koja, pišući, Ocean Vuong pokušava konzervirati. Izvor priča su sama ta tijela i pisanje tijela, a ne radnja. Ocean Vuong to potvrđuje u jednom intervjuu:

„But I wanted a novel to hold these characters thoroughly and, most importantly, on their own terms, free from a system of governance, even one of my own making. I could not employ the plot-heavy strategy because I needed these people to exist as they are, full of stories but not for a story” (Vuong, 2019, p. 1).

Istu tu misao ističe i u svom romanu, kada piše iz pozicije pisca, on se osvrće na svoja dosad objavljena djela i govori: „*Nikad nisam želio stvoriti književni korpus, nego sačuvati ova naša tijela, živa i neobjašnjena u svojim djelima*” (Vuong, 2020, p. 180).

Kad Ocean Vuong piše, on prenosi priče upisane u majčino tijelo, naslijeđene još od majke njegove majke, koje su genetski upisane i u njemu:

„*Bio sam američki dječak i ponašao sam ono što sam vidio na televiziji. Nisam znao da je rat još uvijek u tebi, da rat uopće postoji, da jednom kad uđe u tebe nikad ne izađe, nego samo odjekuje kao zvuk koji oblikuje lice tvoga sina. Bum*” (Vuong, 2020, p. 10).

Roman započinje rečenicom „*Dopusti mi da započnem iznova*”, što znači da su čitatelji postavljeni *in medias res* jer ispred sebe imaju tek jedan od pokušaja sastavljanja ovog pisma. Prva rečenica podrazumijeva da postoji niz stranica koje čitatelj nikad neće pročitati i već tako se stvara određena intima u koju sin-pisac pušta čitatelja. Na prvoj stranici glagol „pišem” spominje se pet puta. S obzirom na to da Ocean Vuong dolazi iz diskursa poezije, česta ponavljanja pojedinih riječi oko kojih se tekst stvara ponekad ovaj prozni tekst pretvaraju u dugu pjesmu u prozi. Već na prvoj stranici Ocean Vuong stvara identitet sebe kao *tuđinca* jer čitatelja upućuje da njegova majka ne govori jezikom kojim on piše: „*Neko si vrijeme samo šutjela, a onda si zapjevušila Happy Birthday. Nije mi bio rođendan, ali ta pjesma je bila jedina koju si znala na engleskom i nastavila si je pjevušiti*” (Vuong, 2020, p. 16). Za razliku od svoje majke, Ocean Vuong je bio primoran naučiti engleski kad je imao jedanaest godina. Kada si stranac, odričeš se svojeg materinjeg jezika i preuzimaš novi jezik, njegove strukture i pravila koji tada određuju tvoj identitet i pisanje. Prema Saidu: „*svi egzilanti žive nenormalnim i bijednim životom sa stigmom autsajdera*” (Said, 2013; 2005, pp. 1-11). Dok su izbjeglice skupine nevinih, izbezumljenih ljudi koji traže novi dom (Waldenfels, 2017), prognanik je u jednini, stoji sam i uvijek sa sobom nosi svoju *samoću*. Najčešće je zbog svojih izbora i vlastitih političkih odluka postao prognanik. Egzil je jedna od ključnih tema ovoga romana. On je pokretač traume koja se prenosi s bake na majku pa na sina koji piše knjigu. Ocean Vuongova stvarna majka imala je osamnaest godina kada je rodila Oceana. Radila je tada u salonu za pranje kose u Saigonu. Sama Oceanova majka plod je Vijetnamskog

rata; otac joj je Amerikanac, a majka Vijetnamka. Zbog toga što je miješane rase, vlasti u Saigону prognali su nju i njenu obitelj u izbjeglički kamp na Filipine. Smatrali su da joj je majka izdajica jer je spavala s neprijateljem. O takvoj problematici i usađenom društvenom strahu piše i Jacqueline Rose. Ona govori da je jedan od najvećih strahova iz rata bio da će djevojke zatrudnjeti s afroameričkim vojnicima i da će postati samohrane majke, što će ostaviti teške posljedice na rasu nacije i potencijalno na same vojnike. U Engleskoj je postojala uzrečica: „*bilo koja Engleskinja, koliko god bezazlena bila, koja izađe s obojenim američkim vojnikom, uzrokovat će njegovu smrt*”. U ovoj uzrečici vidi se strah od ideje miješanih brakova, i njihovog potencijalnog potomstva (Rose, 2018, p. 24). Neovisno o boji kože, bilo što strano, što nije jednako kao mi, bilo je smatrano užasavajućem u svakome ratu:

„Želim mu reći da je njegova kćerka koja nije njegova kćerka bila polubi-jelo dijete u Go Congu, što je značilo da su je djeca zvala djevojčica-duh, a Lan izdajnicom i kurvom jer je spavala s neprijateljem. Da su joj odrezali crvenkastu kosu dok se vraćala kući s tržnice s košarama banana i tikvica, pa je kući došla sa samo nekoliko pramenova iznad čela. Da su joj, kad više nije imala kosu, mazali lice i ramena kravljim izmetom da bi ponovno bila smeđa, kao da je roditi se svjetliji pogreška koja se daje poništiti” (Vuong, 2020, p. 69).

Majka od svoje majke nasljeđuje činjenicu da su obje samohrane majke; njihove sudbine iako različite, bile su vrlo slične. Jedna je započeta u Vijetnamu, druga dovršena u Americi. Ocean Vuongova majka je pri rođenju dobila etiketu izdajice, a kasnije joj je prišivena i etiketa samohrane majke. Rose govori da su samohrane majke smatrane socijalnim pijavicama jer je migracijska kriza stvorila sliku o samohranjoj majci koja se nalazi na dnu društvenog poretka jer je kulturno ovisna o državi u koju dođe i prehranjuje se na državnim jaslama. Proučavajući različita istraživanja Rose navodi u svom eseju statističke podatke da su samohrani roditelji i neudate majke najsiromašnija skupina u anglofonom svijetu (Rose, 2018, p. 20).

S odlaskom u egzil, Ocean Vuongova obitelj postaje bezdomna. Kroz čitavi roman provodi se razlomljena priča o leptirima monarsima koji putuju s jedne strane svijeta na drugu: „*Monarsi koji su preživjeli migraciju prenijeli su tu poruku svojoj djeci. Sjećanje na članove obitelji koje je odnijela početna zima bilo je utkano u njihove gene*” (Vuong, 2020, p. 18).

Oni postaju iseljenici koji svojevolumino žive u stranoj zemlji. Trauma egzila se nasljeđuje kao i samoća i otuđenje koju dijele u Americi. Mi danas živimo u vremenu izbjeglica, razmještenih osoba i masovnih migracija, odnosno u vremenu egzila.

Za mnoge egzilante priželjkivani je scenarij da ih jednoga dana vlastita djeca neće moći razumjeti, odnosno da neće shvaćati poziciju iz koje roditelji dolaze jer će im se pružiti bolja prilika:

„Mama, ne znam jesi li stigla ovako daleko u ovom pismu, ni jesi li uopće stigla ovamo. Uvijek mi kažeš da je za tebe s tvojom slabom jetrom i umornim kostima prekasno da naučiš čitati, da bi nakon svega što si prošla sad samo voljela odmoriti. Da je čitanje povlastica koju si mi omogućila svime što si izgubila” (Vuong, 2020, p. 224).

Arjun Appaudrai (2017) u eseju *”Priželjkivani zemljovidni – narativi o migrantima i zamišljenom budućem državljanstvu”* govori o mehanizmu proizvodnje izbjeglica. On smatra da prisilne odlaske u nekom narodu izazivaju: *”traumatični događaji u prirodi i ekonomiji ili građanski rat”*.

Ocean Vuong koristeći pjesničke slike pokušava dočarati stanje egzila, udaljavajući egzil od sebe, kao pisac se skriva iza sklopljene slike koja skriva dječaka koji će uvijek biti stranac u zemlji u kojoj živi, dječaka koji zamišlja:

„Monarhe koji ne bježe od zime nego od oblake napalma iz tvog djetinjstva u Vijetnamu. Zamišljam da neozlijeđeni izlijeću iz eksplozija plamena, crno-crvena im krilca podrhtavaju kao krhotine koje lete nebom tisućama kilometara daleko, tako da gledajući uvis više ne možeš zamisliti eksploziju iz koje su nastale, samo obitelj leptira koja leprša čistim, hladnim zrakom, s krilima koja su nakon toliko požara konačno otporna na vatru (Vuong 2020, p. 20).

Arjun Appaudrai smatra da su izbjeglice uvijek *„traumatizirani”*, oni su u novoj zemlji uvijek u prostoru između, u sivoj zoni između *„gostoprinstva, skloništa i zatočenja”* (Appaudrai, 2017, p. 265).

Pišući o svojoj izbjegličkoj traumi Ocean Vuong ispisuje nasljeđe po majčinoj liniji. Baka Lan je nositeljica sjemena traume: *„Ponekad kad noću, dok djevojčica spava, Lan zuri u tamu i razmišlja o drukčijem svijetu, svijetu u kojem nema vojnika ni helikoptera”* (Vuong, 2020, p. 47).

To sjeme traume raste u djevojčici Rose, koja je cijelu obitelj dovela

u obećanu zemlju Ameriku i koja je duboko u sebi svjesna traume s kojom se bori, ali ona se odlučuje ne identificirati s tom traumom, nego preuzeti drugi identitet: „*Ja nisam čudovište. Ja sam majka!*” (Vuong, 2020, p. 19).

Njen sin kasnije će tražiti u znanstvenim knjigama opravdanje za svoje djetinjstvo: „*Pročitao sam da roditelji koji pate od PTSP-a češće tuku svoju djecu. Možda ipak postoji neko čudovišno ishodište. Možda dignuti ruku na vlastito dijete znači pripremiti ga za rat*” (Vuong, 2020, p. 19) i postaje svjestan da ratna trauma koju nosi upisanu u svojem tijelu je bolest koja se prenosi s generacije na generaciju: „*Kažu da trauma ne djeluje samo na mozak nego i na tijelo, na njegove mišiće, zglobove i držanje. Lanina leđa neprestano su bila pogurena – toliko da sam joj jedva vidio glavu kad je stajala za sudoperom*” (Vuong, 2020, p. 25).

Lan nosi najoštriju traumu rata, onu koja njegova majka nosi u manjoj mjeri, i onu koja se preoblikovala u sasvim drugačiji tip rane i ostataka na tijelu kod Malog Psa. Lan, njegova baka je bila ta koja je pričala priče koje su „*Izlijetale u spiralama iz njezina uma, samo da bi se sljedeći tjedan vratile s istim uvodom: „Mali Psu, ova će te stvarno oduševiti. Jesi li spreman?”*” (Vuong, 2020, p. 28).

Kada se govori o egzilantima koji se u novoj zemlji osjećaju kao da su bezimni i nevidljivi, priče o rođenju i priče o imenovanju ključne su za pripovijedanje njihove sudbine: *Jedna majka i jedna kći. Jedan ja i jedna ti. Stara je to priča*” (Vuong, 2020, p. 45) ili ona o njegovom pravom imenu:

„*Moj sin će biti vođa Vijetnama!*” viknuo je. Ali dvije godine kasnije, Vijetnam – koji je trinaest godina nakon rata još uvijek bio u ruševinama – postat će toliko strašan da ćemo pobjeći upravo s onog tla na kojem je stajao, sa zemlje koju je, metar ili dva dalje, tamnocrveni krug krvi između tvojih nogu pretvorio u svježe blato, donijevši me na svijet (Vuong, 2020, p. 27).

Sjeme traume, sjeme stranosti raste i u pripovjedaču ove knjige, Malom Psu. On to sjeme osjeća kao metak koji se u njemu zaglavio i tu stoji oduvijek: „*njegove kosti, tetive i žile samo se ovile oko te krhotine metala i čvrsto su je zatvorile u njemu*” (Vuong, 2020, p. 83). Cijela knjiga pokušaj je da on objasni svojoj majci ranu, njihovu zajedničku ranu „*Mama, toliko je mnogo toga što ti želim reći. Ne znam što govorim. Valjda želim reći da ponekad ne znam što smo ili tko smo. Ima dana kad se osjećam kao ljudsko biće, i drugih kad se osjećam više kao zvuk. Svijet dodirujem*”

ne kao ja, nego kao odjek onoga što sam bio. Možeš li me svejedno čuti? Možeš li me čitati?” (Vuong, p. 70.)

Osim straha i samoće koju je naslijedio, on od svoje majke dobiva pristup samo određenim dijelovima zemlje u kojima je egzilantima dopušten ulaz. Ocean Vuong je topos Amerike kao obećane zemlje iz perspektive imigranta sabio u jedno mjesto, u salon za pedikuru i manikuru. To je:

„mjesto gdje se legende, tračevi, rekla-kazala i šale iz stare domovine pre-pričavaju i proširuju (...) Salon je improvizirana učionica u koju stižemo netom iskrcavši se iz broda, zrakoplova, dubina, nadajući se da će nam on biti samo privremena stranica gdje ćemo pognuti nad vježbenicama na stolovima za manikuru dovršavati zadaću za večernje satove engleskog koji koštaju četvrtinu naše plaće dok ne stanemo na svoje noge, odnosno dok nam čeljusti dovoljno ne omekšaju oko engleskih slogova. Neću se dugo zadržati ovdje, možda kažemo. Brzo ću naći pravi posao” (Vuong, 2020, p. 86).

Baš kao i u knjizi, Ocean Vuongova majka i baka pripadaju prvoj generaciji izbjeglica koja je bezimena. Naime, trauma izbjeglica izaziva najdublju tjeskobu u modernoj nacionalnoj državi jer se država i identitet građana temelje na popisu stanovništva, porezima i ispravama i, na taj način, bit novih trauma je u tome da egzilant u novoj zemlji *nema "fabulu, narativ, nema lik, identitet ili ime"* (Appaudrai, 2017, p. 265). Egzilant se ponovno nalazi u paradoksu, jer je za državu u koju dolazi bezimen, a za njega, osobno, njegov život postaje narativ što sadrži osobna imena, ali nema identitet koji se uklapa u zakonski narativ države. Za udomitelje egzilanti kao da ne postoje *"jer nemaju nikakav identitet koji se uklapa u nove okolnosti"*. To nije samo teorija, izbjeglice u Americi zaista ostaju zauvijek izvan sustava i to Ocean Vuong na nekoliko mjesta ističe u svojoj knjizi:

„Jer nema stalne plaće, zdravstvenog osiguranja ili ugovora, tijelo je jedini materijal s kojim se radi i od kojeg se radi. Ništa nemajući, ono postaje svoj ugovor, svjedočanstvo prisutnosti. (...) U roku od dvije godine novi će useljenik shvatiti da je salon na kraju mjesto gdje snovi postaju kalcificirana spoznaja o tome što znači biti budan u američkim bolnim, otrovanim, potplaćenim kostima – s državljanstvom ili bez njega” (Vuong, 2020, p. 86).

Ali osim toga, ogromna problematika je što postoji jedan ideal obi-

telji, a to je ideal obitelji koja je bijela i pripada srednjoj klasi, a druge obitelji, pogotovo egzilanti, ne mogu se mjeriti u toj utrci (Rose, 2018, p. 36).

Vuongova majka, osim što vodi borbu egzilantice koja radi u salonu pedikure, ona tako kao majka postaje iskorištavana kako bi mogla bilo što priuštiti svome sinu. Tako se nastavlja tipičan sukob između bijelih majki i majki druge boje kože koje se susreću na mjestima gdje je etnička manjina iskorištavana od strane bijele većine (Rose, 2018, p. 36). To Ocean Vuong opisuje u anegdoti iz salona:

„Dok su joj lakirali nokte, u suzama je govorila. „Izgubila sam svoju bebicu, svoju curicu Julie. Ne mogu vjerovati, bila je moja najsnažnija, najstarija!” Kimnula si, očiju ozbiljnih iza maske. „U redu je”, rekla si na engleskom, „ne plačite. Vaša Julie”, nastavila si, „kako je umrla?” „Od raka”, odgovorila je ta gospođa. „I to u dvorištu iza kuće. Dovraga, umrla je u dvorištu iza kuće.” Spustila si njezinu ruku, skinula masku. Rak. Nagnula si se prema njoj. „I moja mama umrla je od raka.” Prostorija je utihnula. Tvoje kolegice promeškole su se na svojim sjedalima. „Ali što se dogodilo u dvorištu iza kuće, zašto je umrla ondje?” Žena je obrisala suze. „Ondje živi. Julie je moja kobila.” Kimnula si, stavila masku i vratila se lakiranju njezinih noktiju. Kad je ta žena otišla, zavrtlala si masku na drugi kraj prostorije. „Jebena kobila?”, rekla si na vijetnamskom. „Ti boga, bila sam spremna odnijeti cvijeće na grob njezine kćerke!” (Vuong, 2020, p. 17).

Mali Pas postaje školski primjer druge generacije imigranata. On odrasta u prostorima obilježenim egzilom, ali ima mogućnost iz tog prostora izaći. Njegovo odrastanje obilježeno je sukobom dvaju prostora: prostorom svijeta u koji je stigao, autentičnim prostorom Amerike, rezerviranim za bijele dječake, te prostorom između, prostorom imigracije. To je prikazano u drugom dijelu knjige, kada se Mali Pas zapošljava na farmi duhana koja ima slično simboličko značenje kao i salon za pedikuru. On nasljeđuje osjećaj tuđinstva, samim time nasljeđuje i prostore u koje zalazi: *„Jer sam tvoj sin, rad i gubitak su mi jednako poznati”* (Vuong, 2020, p. 85). Farma duhana je mjesto u kojem su radili samo stranci: *„Uz mene su ondje bila još dvadeset dvojica radnika, većinom ilegalni migranti iz Meksika i Središnje Amerike”* (Vuong, 2020, p. 94). Farma duhana je simbolički prostor sjecišta dvaju svjetova jer je to ujedno i mjesto gdje je upoznao Trevora, bijelog dječaka s kojim započinje ljubavnu vezu. Prva riječ koju će mu reći je „Oprosti”. To je riječ koju je naslijedio od majke

strankinje. Ona ju je koristila kao poštapalicu jer se uvijek osjećala kao tuđinka „zato što sam tvoj sin, isprika je dotad već postala produžetak mog bića. Ona je bila moje Zdravo” (Vuong, 2020, p. 101). Trevor je ključni lik jer se s njim otvaraju novi prostori Amerike: „On je bio bijel. Ja sam bio žut. U mraku, naše su nas istine obasjavale, a naša djela prikrivala” (Vuong, 2020, p. 119).

Ocean Vuong sad otkriva prostore koji nisu rezervirani samo za egzilante. Trevorovo tijelo su vrata koja ga uvode u topos u kojem se gomilaju američki automobili, u sobe bijelih dječaka gdje su na zidovima plakati bendova, štale, klupice, školska igrališta, bejzbol utakmice i na kraju u drugi grad u koji Mali Pas odlazi – u New York. Trevor postaje ulaz s kojim se svijet njega i njegove majke razdvaja:

„Žena si. Majka si, a tvoj sin leži ispod borova dok ti sjediš za kuhinjskim stolom na suprotnom kraju grada i ponovno čekaš. Upravo si po treći put podgrijala pržene rezance s mladim lukom. Tvoj dah zamagljuje staklo dok zuriš kroz prozor, čekajući da pokraj njega protrči dječakova narančasta majica New York Knicska, jer on sigurno trči, veoma je kasno. Ali tvoj je sin još uvijek ispod stabla pokraj dječaka kojeg nikad nećeš upoznati” (Vuong, 2020, p. 82).

I dok njegova majka, zauvijek ostaje zatvorena u prostoru njihove kuće, u prostoru koji je osiguran samo za egzilante, s identitetom i ulogom Majke koju će do kraja života imati i igrati. Mali Pas otkriva svoju ulogu, ne samo kao Sina, već kao ljubavnika. On otkriva cijeli jedan novi svijet s Trevorom, te se tako u knjizi zbog Trevora otvara mjesto esejističkom diskursu koji je sačuvan za analizu kapitalizma. Diskurs prestaje biti poetski nabijen i postaje dokumentaristički. Kao jedan od najvećih simptoma kapitalizma navodi razvoj farmaceutske industrije:

„OxyContin, koji je Purdu Pharma prva počela masovno proizvoditi 1996. godine jedan je od opioida što ga u osnovi čini heroinom u tableti. (...) Nakon mjesec dana na Oxyju Trevorov gležanj je zacijelio, ali on je bio potpuni ovisnik” (Vuong, 2020, p. 181).

Trevor je predstavnik američke bijede, siromaštva, nasljeđa mržnje, sin veterana koji se borio u Vijetnamu, koji sada svoju bol liječi alkoholom. To je prostor toksičnog bijelog maskuliniteta. I na razmeđu ta dva svijeta ova dva dječaka postaju jedan drugome potreba i utočište, oni

postaju marginalizirani jer njihova seksualnost ne odgovara niti jednom prostoru u koji oni imaju pravo ući. Možda je zato Ocean Vuong, kada je odlučio pisati o Trevoru, ljubav Malog Psa i Trevora sakrio u diskurs poezije koji se nalazi u sredini knjige. Taj dio samostalno stoji u odnosu na cjelinu. To je pjesma u prozi sačinjena od upornog pokušaja definiranja tog dječaka koji izmiče definiciji. Poetski diskurs skriva se u ponavljanju njegovog imena, u pjesmi koja se bori protiv uobičajene sintakse i pravila jezika. Ta cjelina pokušaj je uspostavljanja identiteta dječaka koji će prerano postati žrtva američkog kapitalizma i toksičnog maskuliniteta: „*nisam peder. Jesam li? Jesam li? Jesi li ti? Trevor lovac. Trevor mesožder, muškarčina, Ne tetkica, lovac, dobar strijelac, ne tetkica. Trevor koji jede meso ali ne i teletinu*” (Vuong, 2020, p. 163). Trevor je ključno tijelo koje Mali Pas pokušava sačuvati. Ali dok Mali Pas govori o Trevoru, on govori i dalje iz uloge sina: „*Hej, Trev*”, kaže tvoj sin, krv njegova prijatelja posve mu se skorila na obrazu. „*Reci mi neku tajnu!*” (Vuong, 2020, p. 83). Kao da pokušavajući pisati o Trevoru iz uloge sina, pokušava Trevora udaljiti od sebe, i objektivnije sagledati u svojem sjećanju njihov odnos. Zato i kraj prvog poglavlja o Trevoru završava s obraćanjem majci: „*Mama. Jednom si mi rekla da je sjećanje izbor. Ali da si božanstvo, znala bi da je poplava*” (Vuong, 2020, p. 84). Koliko god Mali Pas pokušao ispričati priču o Trevoru objektivno, to je nemoguće. Pišući o Trevoru knjigu preplavljuje novim mjestima, osjećajima i otkrivanjem identiteta, polako se udaljava od svoje majke, a na njegovom tijelu upisuju se iskustva koja pripadaju samo njemu, koje njegova majka nikada neće posve razumjeti, ali će ih osjećati isto kao što i on osjeća traumu rata koju je ona doživjela.

Način na koji Ocean Vuong piše o Trevoru je mjesto otpora sistemu i represiji. U djelu *Znanje i moć* Michel Foucault govori o represiji koja se pojavila nad seksualnosti te moći koja se otud širila preko osnovne jedinice društva, obitelji. Foucault kaže da je „*seksualnost zatočena, utapa se u ozbiljnoj funkciji reprodukcije. O seksu se šuti.*” (Foucault, 1994, p. 7). Čini se vrlo zahvalno na terminima represije i seksa pokazati snagu moći. Michel Foucault kaže da: „*ukoliko je seks prisiljen na zabranu, nepostojanje i šutnju, sama činjenica da se o njemu govori zadobiva značenje namjernog prekoračenja. Onaj koji se služi tim jezikom, uzdrmava zakon te anticipira, barem donekle, buduću slobodu*” (Foucault, 1994, p. 9). U tome se očituje pobuna, možemo reći i otpor:

„Prvi put kad smo se jebali uopće se nismo jebali. Usuđujem se reći ti što slijedi samo zato što je slaba šansa da će ovo pismo doći do tebe – samo mi

nemogućnost da ćeš to ikad pročitati omogućuje da ti sve kažem” (Vuong, 2020, p. 121).

Čitatelj stvara koncept ljubavi i prijateljstva između Trevora i Malog Psa, ne kroz njihove razgovore, nego isključivo kroz različite slike i situacije seksa koje Ocean Vuong detaljno opisuje:

„Jebao je moju ruku dok nije zadržtao”, „mocar kao auspuh kamioneta koji pališ na kiši. (...) Dok je kasnije ležao pokraj mene okrenuvši lice od mene, vješto se rasplakao u tami. Onako kako dečki plaču” (Vuong, 2020, p. 122).

Kroz njihov seksualni odnos i jedan i drugi pronalaze oslobođenje, naime, to je obostrana represija društvu koje ih guši. Bijeli dječak, sin veterana i žuti dječak, sin Vijetnamke u seksu su pronašli rat i nježnost, sve ono što je već do sad oblikovalo njihove identitete:

„Reći ću da. Nastavi, preklinjao sam. Razjebi me. Razjebi me. Dotad mi je nasilje već bilo svakodnevice, nasilje je bilo ono što sam u konačnici znao o ljubavi. Razjebi. Me. Bio je dobar osjećaj imenovati to što mi se cijeli život događalo. Napokon sam bio razjeban vlastitim izborom” (Vuong, 2020, p. 127).

Michel Foucault se pita po čemu se odnos dominacija može svesti ili ograničiti na pojam odnosa sile? Kako se taj odnos sile može svesti na ratni odnos? U odgovoru na ta pitanja Michel Foucault smatra da upravo rat može poslužiti za analizu odnosa moći i vlasti (Pavlović, 2008, p. 11). Rat je ekstremni slučaj u mjeri u kojoj se rat može predstaviti kao točka maksimalne napetosti, ogoljenosti odnosa sile. Smatra da se odnosi moći, tj. vlasti u svojoj suštini mogu prikazati kao odnosi sukobljavanja ili borbe (Pavlović, 2008, p. 11).

Kao što hrabro iznosi detaljne prikaze homoseksualne ljubavi i seksa, Ocean Vuong piše o ratu i donosi kritiku vijetnamskog rata:

„General Curtis LeMay, tadašnji šef osoblja Američkih zračnih snaga, rekao je da namjerava bombardirati Vijetnamce ‘dok se ne vrate u kameno doba’. Dakle, uništiti neki narod znači vratiti ga u prošlost. Američka vojska na kraju će baciti više od deset tisuća tona bombi na državu ne veću od Kalifornije i nadmašiti broj bombi upotrijebljen u cijelom Drugom svjetskom ratu” (Vuong, 2020, p. 68).

Mali Pas je nositelj dvaju svjetova: jedan je naslijedio od majke i bake, a drugi mu je otvorio Trevor. Prostor Vijetnama i prostor Amerike prostori su rasizma, jer biti drugačiji od većine znači biti uništen. Baš kao što je njegova majka tamo bila previše bijela da bi bila Vijetnamka, ovdje nije vladala engleskim da bi bila prihvaćena: „Čak i kad si izgledala kao bjelkinja, jezik te odavao. Izgleda da u Americi nitko ne „prolazi“ bez engleskog.” (Vuong, 2020, p. 59). S druge strane, Mali Pas je bio previše žut, tako bi pitali njegovu majku „jesam li „tvoj ili posvojen””. Kada bi prolazio sa svojim bijelim djedom, smatrali su ga njegovim šetačem psa, a u tijelo mu je od najranijeg djetinjstva bio upisan strah da je drugačiji od druge djece, da nije ravnopravan: „Rekao si da druga djeca žive više od tebe. Kako smiješno. Kakva izjava. Oni žive više, žive više, vikao si. Odakle ti ta ideja? Zaboga imao si samo pet godina” (Vuong, 2020, p. 71).

Mali Pas na svojem tijelu nosi prostor razrušenog Vijetnama, polja riže i prostor bijele Amerike. Ti su prostori suprotstavljeni na njegovom tijelu, ali jednako razarajući jer: „najveće ruševine nisu zapisane. (...) Ruševina bez lokacije, kao jezik” (Vuong, 2020, p. 181).

Ocean Vuong je svjestan da nikada neće moći izbrisati povijest koju nosi, povijest koja je podrazumijevala da:

„bezimeno žuto tijelo nije se smatralo ljudskim jer se nije uklapalo u definiciju na listu papira. Ponekad si izbrisan i prije nego što dobiješ mogućnost da izjaviš tko si. (...) Biti ili ne biti. To je pitanje. Pitanje, da, ali ne i izbor” (Vuong, 2020, p. 71).

U samom finalu romana pisac vodi majku kroz različita mjesta u gradu koja ona nikada nije vidjela, kojima nije imala pristup. Ta mjesta postaju mapa njegovog odrastanja, mapa upisana na njegovom tijelu koju on, pisac-stranac, sada ispisuje. *Pisci-stranci* često pišu o gradovima u koje stižu pokušavajući ih kroz pisanje učiniti vlastitima. Naime, svaki ostavljeni grad ili grad u koji izbjeglica stiže postaje ne-mjesto. Ne postoji "mjesto" za izbjegle jer su oni činom odlaska u egzil prihvatili da njihova tijela koračaju prostorima koji ne pripadaju njima. Njihova tijela plutaju u međuprostoru. On pokušava posljednjim poglavljem, opisivanjem svih tih mjesta, od majčinog grada stvoriti njihov grad, mjesto u kojem žive i pripadaju. On radi mapu grada, opisuje sve ljude koje ona nije susrela, pojedince koji su odbačeni. Pokazuje joj mjesta koja je posjetio s Trevorom, dječakom koji mu je otvorio vrata za sve

one prostore u koje on inače ne bi zakoračio:

„Skreni desno, mama. Iza daščare u kojoj se prodaje ribolovni pribor nalazi se prazna parcela na kojoj sam jedno ljeto gledao kako Trevor dere rakuna kojeg je ubio Bufondovim Smith and Wessonom” (Vuong, 2020, p. 193).

Vodi je do klupe na kojoj si je Trevor dao šut i potom ga upitao: „Misliš li da ćeš biti stvarno gej, ono zauvijek?” (Vuong, 2020, p. 194). Govori joj da je ulice mogu dovesti samo do poznatih mjesta kao da njihov odnos može egzistirati samo unutar grada koji je on pisanjem učinio vlastitim. Opisujući sva ta mjesta u gradu, on je pokušava vratiti sebi, približiti. Ali ako su svi prostori koje nosiš na tijelu, prostori-ruševine, prostori razaranja, nije li onda valjano pitanje: „Što ako se umjetnost ne mjeri kvantitetom nego rikošetima?” I možda ta tijela koja plutaju u tim prostorima „između” moraju shvatiti da je jedini prostor koji je zaista njihov – tijelo koje nose. Ali što kad je to tijelo jedan od razloga zašto je život koji poznaju blizak razaranja: „Istina je da možemo preživjeti svoje živote, ali ne i svoju kožu. Ali ti to već znaš” (Vuong, 2020, p. 194).

Prema Saidu „pisci egzilanti pišući daju dostojanstvo ljudima u egzilu. Iako je egzil stanje koje u svojoj biti negira dostojanstvo i identitet” (Said, 2013, p. 139). O njima je govorio i George Steiner smatrajući normalnim da ljudi, koji stvaraju umjetnost u civilizaciji barbarstva, koja je od tolikih napravila beskućnike, i sami postaju ekscentrici, nostalgici, pisci koji svojim riječima prelaze preko jezika (Said, 2013, p. 137). Kod egzilanata javlja se *potreba za pisanjem*. Je li ta potreba za pisanjem nasljedna? Kao što je nasljedna trauma rata? Je li potreba za pisanjem upisana u Ocean Vuongovo tijelo kao strah od bombi? Oceanova majka i baka nisu mogle pisati, one nisu „imale engleski s kojim bi se mogle braniti”, nisu znale ni čitati. On je od svoje majke naslijedio koncept *pisca-stranca* i upisao ga u sebe. U knjizi je to opisano trenutkom kada je svoju majku pokušao naučiti čitati i s tim činom: „*gurnuo je hijerarhiju odnosa između nas, a time i naše identitete koji su ovoj državi već bili sputani.*” (Vuong, 2020, p. 12) Poput Vuongove majke, ni Rose, majka Maloga psa, nije imala riječi kojima bi pisala i učinila svoj svijet manje usamljenim, pa je odlučila crtati i pretvorila njihovu kuću u učionicu koja nalikuje na drugi razred osnovne škole, onaj razred kada se njeno školovanje završilo. Na samom početku romana majka mu govori da slika kako bi se odmaknula iz svakodnevice na neko vrijeme, ali i dalje

se osjeća kao da je još uvijek ovdje, u ovoj sobi. Ocean Vuong smatra da je njegova majka opisala stvaralački čin i osjećaj koji odgovara pisanju tuđinaca: „*Kako sam ti mogao reći da je to što opisuješ pisanje? Kako sam mogao reći da smo na kraju krajeva veoma slični, da se sjene naših dviju ruka spajaju na dvjema različitim stranicama?*” (Vuong, 2020, p. 12). Ako je izbjeglištvo označeno glagolom pisanja, jer kroz pisanje svaki egzilant ponovno konstruira svoj identitet i prostor u kojem stanuje, možda Ocean Vuong svojim djelima želi konstruirati identitet svoje obitelji u očima onih u kojima je ona nevidljiva kao što se Mali Pas osjećao tijekom čitavog djetinjstva: „*Zbog toga što sam bio viđen-ja, kojeg je rijetko tko ikad vidio. Ja kojeg si naučila da bude nevidljiv kako bi bio siguran*” (Vuong, 2020, p. 103). Taj isti nevidljivi žuti dječak, kojeg je majka tjerala da svako jutro pije mlijeko, kako bi postao malo bjelji, postao je pisac. Prestao je biti nevidljiv; pišući je ponovno zadobio vlastiti identitet:

„Pišući ti ovdje, možda pišem svima – jer kako može postojati privatni prostor ako nema sigurnog prostora, ako ime istodobno može i štititi dječaka i pretvoriti ga u životinju?” (Vuong, 2020, p. 41).

Jezik je, kao i traumu rata, Ocean Vuong naslijedio od majke: to je vijetnamski čija dikcija i sintaksa dosežu samo do drugog razreda osnovne škole (Vuong, 2020, p. 38). Kada preuzme engleski kao svoj prvi jezik, Ocean Vuong stvara svoj novi identitet. Kao pisac koji je sukobljen između dvaju prostora, o kojima smo već govorili, on je sukobljen i između dvaju jezika. Možda je upravo zato jezik jedna od središnjih tema u njegovom romanu:

„Dva jezika međusobno se poništavaju, prizivajući treći, predlaže Barthes. (...) Istina je da u vijetnamskom rijetko govorimo ‘volim te’, a kad i govorimo, gotovo uvijek to činimo na engleskom. Za nas se briga i ljubav najjasnije izgovaraju djelima.” (Vuong, 2020, p. 40)

Pisac koji je zarobljen između dva jezika i dvije kulture počinje shvaćati da „naše riječi postaju rijetke i oskudne” (Vuong, 2020, p. 40).

Čini se da Ocean Vuong kroz čitavi roman pokušava pronaći univerzalni jezik koji premošćuje granice, a to je jezik tijela:

„a tad ruka, iako sputana granicama kože i hrskavice, može biti taj treći jezik koji udahnuje život ondje gdje usta zamuckuju” (Vuong, 2020, p. 40).

Knjige su omogućavale neki drugi svijet, svijet koji bi mogao postati njegov, svijet koji mu je bliži od ovog u kojem se osjeća strancem. No kako bi Mali Pas kao pisac mogao stvarati vlastite svjetove, morao se kao dječak odreći svog vijetnamskog svijeta koji je bio: *„vremenska kapsula, oznaka mjesta gdje je tvoje obrazovanje završilo, pretvoreno u pepeo. Mama, govoriti našim materinskim jezikom znači samo djelomice govoriti vijetnamskim, a posve jezikom rata”* (Vuong, 2020, p. 39). Njegov se odnos prema dvama jezicima mijenjao. Kada je počeo pisati na engleskom, nije još bio svjestan što znači odreći se jednog jezika u korist drugoga. I dalje je osjećao nesigurnost jer identiteti njegove obitelji nisu bili stabilni. Izražavajući se tada na drugom jeziku, nije bio siguran koje su riječi točne, a koje krive kada piše o sebi i o svojem nasljeđu:

„Kad sam tek počeo pisati, mrzio sam se jer sam bio strahovito nesiguran u slike, rečenice, ideje, čak i u olovku i bilježnicu koju sam koristio. Sve što sam pisao počinjalo je s možda i završavalo s mislim. (...) Čak i kad znam da je nešto sto posto istina, bojim se da će se to znanje rastopiti, da neće ostati stvarno, iako ću ga zapisati – jednako kao što ne znam kako bih te nazvao – bjelkinjom, Azijatkinjom, siročetom, Amerikankom, majkom” (Vuong, 2020, p. 70).

Smrt je nepobitna kategorija koja je bila ključna za razvoj Malog Psa kao pisca. On ubrzo počinje shvaćati sve zamke bivanja piscem. Kada shvaća ono što ga definira kao književnika, shvaća i sve ono što on nije: *„Ali ne mogu ti reći zašto je mrtvih uvijek više nego živih. Ne mogu ti reći zašto neki monarsi na svom putu na jug jednostavno prestanu letjeti, krila su im najjednom previše teška, ne posve njihova – i otpadnu, izbrišu se iz priče”* (Vuong, 2020, p. 234).

Na samom kraju djela, on ponovno započinje pisati pismo, pokušavajući odgovoriti upravo na pitanje što znači biti književnik. Taj ponovni pokušaj pisanja pisma strukturiran je isto kao i prva stranica romana, s upornim ponavljanjem glagola „pisati”. Jednom ga je majka pitala što znači biti književnik, on odgovara tek sada na kraju samog romana. Ne odgovara osobno, odgovara činjenično, opisujući sebe kao pisca kroz mrtva tijela sebi bliskih prijatelja:

„Sedmorica je mojih prijatelja mrtva. Četvorica od predoziranja. Petorica ako računatš Xaviera, koji je prevrnuo svoj Nissan vozeći brzinom od sto četrdeset kilometara na sat na lošem fentanilu. Više ne slavim svoj rođendan” (Vuong, 2020, p. 180).

Na samom kraju on zaključuje da piše jer nije onaj koji odlazi nego onaj koji se vraća praznih ruku. Ovo pismo koje ni na kojem jeziku njegova majka ne može pročitati, pokušaj je uspostavljanja bliskosti. On shvaća da kao pisac, svejedno ne može vratiti mrtve:

„Trevor je bio dječak koji je imao ime, koji je želio ići na veleučilište i studirati fizikalnu terapiju. Trevor je bio sam u svojoj sobi kad je umro okružen posterima Led Zeppelina. Trevor je bio dvadesetogodišnjak. Trevor je bio...” (Vuong, 2020, p. 184).

Trevor je umro u prostoru svoje dječачke sobe, prostoru koje je otvorilo nove svjetove Malom Psu kao piscu, svjetove koje kao imigrant nije poznavao. Međutim, krajnja točka ovog romana nije saznanje svega onoga što pisac jest, već svega što pisac nije i što ne može pisanjem ostvariti. Iako pišući strukturira sjećanje i traumu, on nikada neće moći dodirnuti mrtva tijela.

„Gledam dvije kćerke koje brinu o svojim bližnjima inercijom jednakom gravitaciji. sa svim svojim teorijama, metaforama i jednadžbama. Sjedim sa svim svojim teorijama nad Shakespeareom i Miltonom, Barthesom, Du Fouom i Homerom, majstorima smrti, koji me na kraju ne mogu naučiti kako da dodirnem svoje mrtve” (Vuong, 2020, p. 215).

Cijeli ovaj roman pokušaj je strukturiranja mehanizama sjećanja. „Sjećanje je poplava”, izjavit će Mali Pas. Mali Pas koji će na kraju romana kriknuti svojoj majci „Pokušao sam ti reći, ali nisam imao jezik koji bi ti shvatila. Shvaćaš li? Bio sam razjapljen rana usred Amerike, a ti si bila u meni i pitala „Gdje smo? Gdje smo, dušo?” (Vuong, 2020, p. 234) Sjećanje se strukturira u jeziku. I baš kao što je sjećanje skriveno u jeziku, tako je i riječ „laughter zarobljena u riječi slaughter” (Vuong, 2020, 192). Mali Pas će upozoriti čitatelja da se na vijetnamskom „nedostaješ” i „sjećam te se” kažu jednako, tako da na kraju romana pitamo nedostaju li mu možda sva ova tijela koja plutaju rečenicama više nego što ih se Mali Pas sjeća (Vuong, 2020, p. 192). Možda se ovdje

radi o pokušaju strukturiranja nedostajanja, a ne sjećanja. Mali Pas na kraju romana daje odgovor na pitanje kako je to biti književnik:

„Ja ti dajem kaos, ali kaos je, mama – ne preuveličavam. Preumanjujem. Nakon svih besmislica pisanje je spuštanje toliko nisko da svijet ponudi milosrdni novi kut, širu vizuru sačinjenu od malih stvari, u kojoj je mucica s odjeće najednom velika kugla magle veličine tvoje očne jabučice” (Vuong, 2020, p. 195).

Ovom izjavom Mali Pas definira Ocean Vuongovo pisanje. *Na zemlji smo nakratko predivni* nije „priča o boli”, nego je „brodolom – naplavine plutaju” i napokon postaju „čitljive” (Vuong, 2020, p. 196).

Ova knjiga je: „povijest sjećanja” (Vuong, 2020, p. 14), ona je mjesto susreta majke i sina: „svršetak rečenice mjesto je na kojem ćemo moći započeti” (Vuong, 2020, p. 16).

Na kraju romana Mali Pas sažima što predstavlja koncept majčinstva i obitelji koja je zbog rata otišla u egzil:

„Da, bio je rat. Da, došli smo iz njegovog epicentra. U tom ratu jedna žena darovala si je novo ime Lan – i tim imenom izjavila da je lijepa, pa je tu ljepotu pretvorila u nešto vrijedno čuvanja. Iz toga se rodila kćerka, a iz te kćerke- sin. Cijelo ovo vrijeme govorio sam da smo rođeni iz rata – ali bio sam u krivu, mama. Rođeni smo iz ljepote. Neka nitko pogrešno ne pomisli da smo plod nasilja, nasilje je prošlo kroz plod, ali ga nije pokvarilo” (Vuong, p. 236).

Zaključno, treba biti istaknuto da je roman epistolarne forme koji je posvećen autorovoj majci, nije uistinu za njegovu majku, sada i ovdje, već za otvorenu mogućnost nekog novog života u kojemu će ova majka možda:

„jednom biti djevojčica. I možda će ti ime ponovno biti Rose, i imat ćeš punu knjiga i roditelje koji će ti čitati priče za laku noć u nekoj državi nedirnutoj ratom. Možda ćeš tad u tom životu i u toj budućnosti pronaći ovu knjigu i znati što nam se dogodilo. I sjetit ćeš me se možda” (Vuong, 2020, p. 245).

LITERATURA:

- Appadurai, A. (2017). Priželjkivani zemljovidni-narativi o migrantima i zamišljenom budućem državljanstvu. *Europski glasnik-Le Messenger européen*, 22. 265-272.
- Foucault, M. (1994). *Znanje i moć*. Globus.
- Rose, J. (2018). *Mothers: An Essay on Love and Cruelty*. Farrar, Straus and Giroux.
- Pavlović, V. (2008). Mikrofizika i makropolitika moći Mišela Fukoa. *Godišnjak FPN*, 2. 7-28.
- Said, E. (2005). Razmišljanja o egzilu. *Zarez, Dvotjednik za društvena i kulturna zbivanja*, 149. 1-11. <http://www.zarez.hr/clanci/razmisljanja-o-egzilu>
- Said, E. W. (2000). Intelektualni egzil. *Tvrđa*, 1-2. 25-32.
- Said, E. W. (2013). *Reflections on exile: and other literary and cultural essays*. Granta Books. https://www.dartmouth.edu/~germ43/pdfs/said_reflections.pdf
- Šakić, S. (2014). Smrt u izgnanstvu. Pisanje kao pisanje-postajanje. *Umjetnost riječi*, 2. 225-241.
- Tepper, A. (2019). *What would happen if an Asian American writer decided not to compromise?: Ocean Vuong's lyricism takes the shape of America in his debut novel*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/style/2019/06/ocean-vuong-on-earth-were-briefly-gorgeous-interview>
- Tomaš, L. (2020). *Književnost kao pažljivo nanošenje modrica*. Kritika. <https://kritika-hdp.hr/hr/kritika-proza/knjizevnost-kao-pazljivo-nanosenje-modrica>
- Vuong O. (2018). *Poetry, bodies, and stillness*. Marginalia. <https://marginalia.lareviewofbooks.org/ocean-vuong-poetry-bodies-and-stillness/>
- Vuong O. (2019). *The 10 books I needed to write my novel*. LitHub. <https://lithub.com/ocean-vuong-the-10-books-i-needed-to-write-my-novel/>
- Vuong, O. (2020). *Na zemlji smo nakratko predivni*. Hena-com.
- Waldenfels, B. (2017). Izbjeglice kao gosti u nevolji. *Europski glasnik-Le Messenger européen*, 22. 235-250.

RAJNA RACZ

THEME OF MOTHERHOOD AND EXILE IN OCEAN VUONG NOVEL *ON EARTH WE'RE BRIEFLY GORGEOUS*

ABSTRACT

This paper deals with the writing of the theme of motherhood and exile in the novel *On Earth we're briefly gorgeous* by Ocean Vuong. The key theoretical authors on whom the paper relies are: Edward Said, Jacqueline Rose, Arjun Appadurai and Michel Foucault. In his first novel *On Earth we're briefly gorgeous*, Ocean Vuong writes about the complex relationship of grandmother, mother and son and about the generational heritage inscribed in his body. The mother is the central face around which the novel is structured and in this paper Vuong's concept of motherhood and the legacy of exile is analyzed according to the motifs: writing, space and body. Based on the analysis of the novel, the problems of exiled mothers in the new country and how their trauma is transmitted to the child are discussed. Analyzing his relationship with his mother, the concept-author of the alien that Ocean Vuong wrote in his novel is described.

Keywords: autofiction, exile, corporality, motherhood, Ocean Vuong